

DRAMATIS PERSONAE: LA MUJER Y SUS VOCES



Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica

Publicación Semestral, ISSN: 0377-628X / EISSN: 2215-2628

Volumen 46 - Número especial, 2020

**LAS VÍCTIMAS FEMENINAS: EL *UULNUS AMORIS*
DE MEDEA Y DIDO**

Sebastián Altamirano Pacheco



Doi: <https://doi.org/10.15517/rfl.v46iEspecial.41432>

URL: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/filyling/index>

LAS VÍCTIMAS FEMENINAS: EL *UULNUS AMORIS* DE MEDEA Y DIDO

THE FEMALE VICTIMS: THE *UULNUS AMORIS* OF MEDEA AND DIDO

Sebastián Altamirano Pacheco

RESUMEN

El tema de la presente investigación es el análisis del *uulnus amoris* que ocasionan los dioses Eros y Cupido en Medea y Dido a partir de la intervención divina de las diosas Afrodita y Venus, respectivamente. Se investiga el medio por el que Medea y Dido son víctimas de la pasión amorosa, mediante la identificación de los agentes-míticos que intervienen y la determinación del motivo por el cual otra deidad solicita intervención de Afrodita y Venus. El marco teórico consiste en la retórica clásica y los atributos de Eros y Cupido, los cuales se extraen de las obras de los autores Píndaro, Eurípides, Apolonio de Rodas, Virgilio y Ovidio.

Palabras clave: *uulnus*; *amoris*; Medea; Dido; instigar.

ABSTRACT

This is an article about the analysis of the *uulnus amoris* that the gods Eros and Cupid cause in Medea and Dido since the divine intervention of the goddesses Aphrodite and Venus, respectively. It researches the way Medea and Dido are victims of the loving passion, by identifying the mythical agents that intervene and the causes by which another god requests Aphrodite's and Venus intervention. The theoretical framework is based on the classic rhetoric and the attributes that Eros and Cupid have, which have been extracted from the works of the authors Pindar, Euripides, Apollonius of Rhodes, Virgil and Ovid.

Keywords: *uulnus*; *amoris*; Medea; Dido; incite.

1. Introducción

El propósito de la investigación es el análisis del *uulnus-amoris* –herida de amor– que ocasionan Eros y Cupido en Medea y Dido a partir de la intervención divina de Afrodita y Venus, respectivamente. El punto de partida se da con la retórica clásica y la búsqueda de los atributos de Eros y Cupido en la literatura grecolatina según autores y géneros literarios.

Lic. Sebastián Altamirano Pacheco. Profesor de la Escuela de Filología, Lingüística y Literatura. Universidad de Costa Rica. Costa Rica.

Correo electrónico: sebastian.altamirano@ucr.ac.cr

Recepción: 20- 06- 19

Aceptación: 01- 12- 19

A continuación, se citarán algunos preceptos retóricos y los atributos de las divinidades del amor y se procederá a detallar dos casos específicos en donde ambos dioses hacen usos de sus habilidades para producir el sentimiento de amor de las “víctimas femeninas”: Medea y Dido. Seguidamente, se comparan ambos casos para así encontrar puntos en común y poder determinar los tipos de *uulnus amoris* utilizados por Eros y Cupido para producir el sentimiento de amor y el por qué ambas mujeres califican como “víctimas”.

Con base en lo anterior, se definió como *corpus* para la investigación las siguientes obras de literatura grecolatina: *Pítica IV* de Píndaro, *Medea* de Eurípides, *Argonáuticas* de Apolonio de Rodas, *La Eneida* de Virgilio y *Metamorfosis* de Ovidio. En concreto, de lo respectivo a las obras épicas, se trabaja con los libros III y IV de *Argonáuticas*, el libro IV de *La Eneida* y el libro VII de *Metamorfosis*. En cuanto a las fuentes griegas y latinas, se utilizó para *Pítica IV* la versión de John Sandys (1937); para *Medea* de Eurípides, la versión de David Kovacs (1994); para *Argonáuticas*, la edición de George W. Mooney (1912); para *La Eneida*, la versión de Pólux Hernández (2003); y para *Metamorfosis*, la versión de Hugo Magnus (1892).

Conviene, previo a mencionar los referentes teóricos, reseñar quiénes son Medea y Dido en la mitología y literatura grecolatina. El caso de Medea involucra el mito del Vellocino de Oro, en el cual se catapulta la fama heroica de Jasón. La historia mítica inicia con el rey Atamante, quien, por un plan perverso de Ino, su segunda esposa, pierde a sus hijos Friso y Hele. No obstante, Zeus interviene y los salva mediante el lomo de un mágico carnero. Si bien Hele cae al mar, Friso sí logra llegar a Cólquide, donde sacrificó el carnero a Zeus y entregó el vellón de oro a Eetes, el rey local y padre de Medea. Friso, a cambio, recibió a Calcíope, la princesa, como esposa.

Por su parte, Jasón, proveniente de Yolco, busca recuperar el trono de su padre Esón. Para conseguir tal propósito debe lidiar con su tío Pelias, quien le propone conseguir el vellocino de oro a cambio del trono. Jasón reúne a un grupo de héroes –los argonautas– y emprende la travesía. En Cólquide conocerá a Medea y la enamorará, asistido también por la intervención divina. La princesa de Cólquide, así, colaborará con Jasón para obtener el vellocino.

En cuanto a Dido, ella es originaria de Libia, pero es más reconocida como la reina de Cartago, territorio ubicado en el norte de África, debido a que se vio obligada a migrar para salvar su vida ante la amenaza de su hermano Pigmalión, quien previamente había asesinado a su marido Siqueo. Sobre Eneas, su historia se puede resumir en que es el hijo de la diosa Venus y del mortal Anquises, guerrero troyano y viudo de la princesa Creusa, quien arriba a Cartago necesitado de auxilio, debido a las inclemencias del mar tras su salida de Ilión durante su saqueo y destrucción.

2. Retórica clásica y atributos de Eros y Cupido: recursos de instigación y divinidad

La retórica clásica provee herramientas de análisis tanto para la situación de Medea como para la de Dido, gracias al elemento suasorio que utilizan las diosas griegas Hera y Afrodita y las latinas Juno y Venus. Es pertinente recordar que la retórica, como disciplina analítica de las argumentaciones, suele segmentar los textos discursivos en tres géneros: el deliberativo, que versa sobre lo más conveniente para el futuro; el judicial, que juzga las acciones del pasado; y el demostrativo, responsable de evaluar el presente del individuo a partir de sus virtudes y vicios.

La situación retórica que ubica tanto a Medea como a Dido es una particular que involucra elementos de los tres géneros citados: contempla la deliberación, donde el énfasis se marca en la *suasoria* o persuasión; considera también el componente judicial, al acusar a los amantes de pérfidos una vez que recibieron el auxilio de las mujeres enamoradas y; además, examina el ámbito demostrativo ante la exploración de lo bueno y lo malo que tiene la circunstancia.

A partir de lo sugerido, es válido hacer uso del “estado de causa” que indica el orador latino Quintiliano (s. I d. C.), recurso que entiende como aquello que el orador intenta y que procura informar al juez a la hora de tomar una resolución, ya que en eso consiste la causa. Así, Quintiliano expone tres estados de causa general a partir de la mención de Cicerón en *Orator*: conjetura, si existe la cosa; definición, qué es la cosa ; y cualidad, cómo es la cosa (trad. en 1887). Con mayor precisión, Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier (1887) acotan que para el estado de cualidad se contempla si el asunto es bueno o malo y, para el estado de definición, cuando se trata que un asunto es lo sucedido.

Sumado a lo anterior, se considera, desde el punto del *genus* deliberativo, el consejo de Quintiliano en los casos de Jasón y Eneas sobre acompañar la deliberación con afectos, ya que con frecuencia habrá que excitar o calmar la indignación, mover el miedo, el deseo, el odio o aplacar el encono, así como en otras ocasiones conviene más mover la compasión. Asimismo, sobre la *suasoria*, el orador latino indica tres elementos que deben tenerse presentes: el asunto que se delibera, si es posible o no; los actores de la deliberación, el que persuade lo conveniente y a quién; y la fama de quien persuade el asunto desde una perspectiva de calidad que abarca desde la vida pasada, el linaje, la edad, entre otros (trad. en 1887).

En lo concerniente a Eros y Cupido, las dos deidades que ejecutan las respectivas acciones que suscitarán el amor en Medea y Dido hacia Jasón y Eneas, ambos dioses destacan por tener como atributos principales su niñez, sus alas y el arco provisto de flechas. Por su parte, la mitología grecolatina se refiere a Eros –en Grecia– y a Cupido –en Roma– como deidades que personifican el surgimiento del amor en los individuos. Si bien son deidades distintas, ambas comparten muchos elementos y episodios míticos, de modo que se comportan como equivalencias respectivas.

El dios Eros es expuesto en la *Teogonía* de Hesíodo como aquel con el poder de someter la mente y la decisión prudente en los pechos de los dioses y los hombres. La clave la provee el verbo *δαμάζω*, “domar, amansar”, pero con el caso dativo, “someter”, de modo que se manifiesta el poder del dios por encima, no solo del ser humano, sino también del resto de divinidades (Hesíodo, 2007).

Por su parte, Eros es presentado como el hijo de Afrodita y Zeus que obedece las órdenes de su madre en la obra trágica de Eurípides. Vale acotar que, en la concepción de este poeta-trágico, tiene una asociación importante con su madre, puesto que ella también, tal como afirma la nodriza, “otorga el amor” de manera que no solo le ordena disparar (Eurípides, 2005, v. 449).

Desde la épica helenística, Apolonio de Rodas describe a Eros como “furioso”, “loco”, “ansioso”, “voraz” –*μᾶργος Ἔρως*– (1996, v. 120). Asimismo, esta deidad sí actúa como elemento central en el desarrollo de la acción épica de las *Argonáuticas*: sin su intervención, Medea no se habría arriesgado por Jasón. Para Mariano Valverde (1996), Eros, *a posteriori*, solo queda en una metáfora del amor que consume y atormenta a Medea.

Lo citado *supra* es una breve mención de concepciones del dios según tres rasgos principales: 1) su poder; 2) su filiación; 3) su personalidad. El caso de Hesíodo evidencia

el poder de sometimiento que ostenta; la presentación de Eurípides, su beligerancia a favor de su madre; y el caso de Apolonio, destaca su personalidad nociva debido a sus intereses avasalladores y su carácter extremo al priorizar el deleite que provoca suscitar el amor y no las repercusiones dañinas que acarrea cuando, por una u otra razón, el sentimiento no es correspondido.

Cupido, por su parte, exhibe también los tres rasgos citados y, asimismo, retoma los principales episodios míticos de participación activa de Eros. En la literatura latina, sin embargo, se menciona más según la descripción del niño-juguete de Apolonio de Rodas, es decir, es imperante su carácter lúdico por encima del daño que ejecuta con sus saetas.

A partir de lo expuesto, el nexo entre la retórica y los atributos de Eros y Cupido como preceptiva teórica atañe al origen del amor y las razones por las que surge tal sentimiento en los casos de Medea y Dido: la instigación divina. Ante ello, vale cuestionar qué motiva a Afrodita para atender la petición de Hera y castigar a alguien como Medea con la sustitución amorosa que realiza luego Jasón o, qué impulsa a Venus a acceder ante el plan de Juno para unir a Dido con Eneas en una cueva.

La retórica aporta el análisis de la argumentación discursiva, es decir, los argumentos utilizados por las deidades para justificar las acciones que infunden el amor en los corazones de la princesa de Cólquide y la reina de Cartago; los atributos de Eros y Cupido permiten a los dioses poder desatar el sentimiento y cumplir el encargo de Afrodita y Hera, las deidades instigadoras.

3. Envidia e instigación divina: las acciones nefastas de Afrodita

El primer paso para determinar la instigación divina de las diosas acusadas en los casos de Medea y Dido es partir de un hecho concreto: el amor que provocaron tanto Eros como Cupido en ambas mujeres resultó contraproducente para ambas, de modo que adquiere la categoría del tópico literario *uulnus amoris*: herida de amor. Desde esta óptica, el amor es nocivo y este rasgo lleva a considerar el por qué las divinidades deciden provocar tal sentimiento a pesar de sus efectos.

La interrogante de tal determinación tiene dos antecedentes míticos que pueden sugerir alguna conjetura al respecto: Ariadna y Fedra, las princesas cretenses. Ambos personajes femeninos comparten, además de su linaje como hijas de Minos, el hecho de haber estado como pareja del héroe ateniense Teseo: Ariadna, durante el episodio del laberinto y el Minotauro; Fedra, en el reinado de Teseo en Atenas, una vez acontecida la muerte de Egeo y el enfrentamiento contra las Amazonas.

Sin embargo, además de compartir tal vínculo, ambas hermanas igualmente padecieron *uulnus amoris*: la herida de Ariadna fue provocada por Teseo; la de Fedra, por Hipólito. A continuación, una breve referencia al episodio de Fedra, para ilustrar los pormenores de su *uulnus amoris* y el por qué actúa como antecedente mítico de las acciones de Afrodita¹.

1 Por su parte, Pierre Grimal (1998) enumera otros episodios de Afrodita como deidad temible y provocadora de maldiciones: dictó a Eos un amor irresistible por Orión para castigarla por haber cedido al deseo de Ares; castigó el desprecio de las mujeres de Lemnos cuando las mortificó con un olor insoportable que hizo que maridos las abandonaran por esclavas tracias; castigó igual a las hijas de Cíniras en Paros cuando les inspiró el deseo de prostituirse a los extranjeros; participó, junto con Eris, en el juicio de Paris, episodio mítico que desata la Guerra de Troya.

El episodio del *uulnus amoris* de Fedra involucra directamente a Afrodita y destaca como un referente conductual mítico para esta diosa: la envidia divina. La situación amorosa de Fedra se explica de la siguiente manera en la tragedia griega *Hipólito* del poeta Eurípides: ella es víctima de la envidia –“*φθονῶ*”– (v. 20) de Afrodita, quien no recibe culto de parte de Hipólito, su hijastro y, para castigar –“*τιμωρήσομαι*”– (v. 21) al joven, recurre a “enamorar” a su madrastra de él, tal como la propia diosa del amor expresa al inicio de la tragedia:

Yendo él, en una ocasión, desde la respetable mansión
de Piteo a la tierra de Pandión a fin de presenciar los [25]
misterios e iniciarse en ellos, como lo viera la noble esposa
de su padre, Fedra, resultó presa en su corazón de terrible
amor, según mis designios.
(Eurípides, *Hipólito*², 2005, vv. 24-28).

En concreto, Afrodita narra cómo Fedra se enamora al ver a Hipólito con el participio *ιδούσα* del verbo *ιδέω*, algo que Eurípides describe, seguidamente, con el término venatorio “presa en su corazón” –*καρδίαν κατέσχετο*– (v. 27) de un “terrible amor” –*ἔρωτι δεινῷ*– (v. 28). La mención del efecto nocivo del amor se complementa con la reiteración de la voluntad divina de Afrodita al citar que se hace “según sus designios” –*ἐμοῖς βουλευμάσιν*– (v. 28).

Al respecto, Juan Antonio López Férez (2005), por su parte, considera esta acción de la diosa como un tópico literario porque alude a un tema recurrente en la literatura griega: el castigo-motivo de la envidia –*φθόνος*– de un dios. De este modo, Afrodita, envidiosa del culto de Hipólito a Artemisa, opta por castigar al joven y utilizar a Fedra como un instrumento de venganza al suscitarle el amor hacia el joven. Aquí surge el aspecto mediante el cual es posible catalogar este episodio mítico como un antecedente de acciones nefastas de Afrodita que provocan víctimas amorosas, puesto que la situación mítica de Fedra revela que la envidia divina de la diosa citerea es el detonante para castigar a la reina ateniense, pero Fedra paga las consecuencias de un acto que realizó Hipólito, ya que fue este personaje el que desató la envidia de la diosa nacida en Chipre.

El tópico de la envidia del dios –*φθόνος θεοῦ*– involucra el elemento clave para determinar a Afrodita como una deidad nefasta en cuanto a sus efectos. En relación con los alcances de este tópico, es pertinente acotar la referencia aristotélica en la *Retórica* sobre el tema de la envidia, al que refiere en proximidad con la indignación, dado que esta la define como la molestia suscitada con aquellos que tienen éxito sin merecerlo (Aristóteles, 2000). La envidia de Afrodita surge por la indignación padecida a partir de la veneración de Hipólito a Artemisa y el rechazo de este a su culto.

Aristóteles, seguidamente, señala que la envidia es distinta de la indignación en el hecho de que es un sufrimiento turbador y que no se refiere al éxito de quien no lo merece, lo que sería la indignación, sino al de quien es igual o parejo a nosotros (Aristóteles, 2000). Este aporte del filósofo estagirita permite advertir mejor las razones de Afrodita: se siente en igualdad de condiciones que Artemisa y por ello no concibe por qué esta deidad se lleva el mérito y ella no.

El texto de la tragedia *Hipólito* es claro en cuanto señala que Fedra ya está herida, tal como se expresa con la mención de “ser herida” por los “aguijones del amor” –*κέντροις ἔρωτος*– (v. 39) y, así, “fenecer en silencio” –*ἀπόλλυται σιγῇ*– (vv. 39-40), lo que la lleva

2 La traducción de *Hipólito* es de Juan Antonio López Férez.

a afirmar cómo la “hirió el amor” –*ἔρωος ἔτρωσεν*– (v. 392). El vocablo *ἔτρωσεν* refiere al verbo *τιτρώσκω*, que significa tanto “herir”, “dañar”, “lastimar” como “trastornar” y “seducir” (Eurípides, 2005, p. 586). Si bien no se detalla el instrumento para causar el trauma, la mención de “aguijones de amor” podría aludir al dios Eros por la similitud del impacto de un aguijón con el propio de una saeta que vuela para incrustarse en la piel del individuo a quien fue lanzada, aspecto ilustrativo que potencia más la imagen del *uulnus amoris*.

De lo anterior se colige cómo Afrodita, ciertamente, tiene una intención dañina y vengativa hacia el joven hijo de Teseo, pero también, a su vez, perjudica a la inocente Fedra. Al respecto, López Férez (2005) apunta que Sófocles, por su parte, también escribió una obra llamada *Fedra* en la cual la protagonista era víctima del poder absoluto de Eros, el que cataloga como “fuerza extraordinaria que ningún humano puede evitar” (p. 248). Este hecho incrementa más la condición de víctima de la reina ateniense: por un lado, es incapaz de evitar padecer el amor y, por otro lado, fue elegida como medio punitivo para la ofensa de Hipólito hacia Afrodita sin considerar su inocencia en el asunto.

A partir de lo expuesto sobre la envidia, conviene ahora detenerse en la instigación, el factor que incrementa la categoría de “víctimas” para Medea y Dido. La instigación, vale aclarar, no está presente en el referente de Fedra, ya que la envidia es el detonante. Por su parte, en el caso de Medea y Dido subyace un interés particular de las diosas Afrodita y Venus para desatar el amor en la princesa de Cólquide y la reina cartaginesa: recurrir a ellas como auxiliares para los héroes Jasón y Eneas. Ciertamente, para conseguir tal propósito, ambas diosas tienen potestad en el ámbito amoroso, pero el origen del auxilio radica más en otras dos divinidades: Hera y Juno, las responsables de la instigación divina.

La palabra “instigar” proviene del verbo latino *instigo*, el cual significa tanto “excitar” como “estimular”, ambos verbos comparten el aspecto de contribuir de manera favorable para generar o aumentar el interés hacia algo. La instigación, como tal, es una acción similar a la que producen otros verbos “incitar”, “provocar” o “inducir”, ya que el sujeto actúa mediante una intervención para que alguien más haga algo.

Según los mitos presentes en la literatura grecolatina, las diosas Afrodita y Hera, así como Venus y Juno, son catalogadas como instigadoras por ser las responsables de asignar la tarea de disparar a Eros y la de metamorfearse a Cupido, pues estos dioses, por sí mismos, no deciden ni lanzar la flecha contra Medea ni tampoco transformarse para abrazar a Dido. En ambos casos, lo hacen porque les es solicitado tanto por Afrodita como Venus y no porque sea su voluntad. Aquí es importante el hecho de cómo los dioses acatan las órdenes de su respectiva madre tanto en el mundo griego como en el latino.

De acuerdo con este análisis, es válido comprender la instigación en el sentido de ser quien influye en una persona para que ejecute o realice una acción. Desde el mito, tanto Medea como Dido comparten el hecho de ser instrumentos para beneficiar a los héroes Jasón y Eneas, puesto que cada una actúa de esta manera motivada, más que por una benevolencia, por un sentimiento de amor que incitó el propio dios del amor en cada mitología.

En relación con lo anterior, Medea y Dido son víctimas, porque la palabra *uictima* alude, según una de sus etimologías, la de **weik-5* que genera *uincere*, “vencer”, a quien ha sido derrotado, al “vencido”, a quien ha recibido un golpe que le ha provocado un daño o perjuicio. De manera más coloquial, se habla de “víctima” en cuanto a quien recibe la consecuencia negativa.

Asimismo, el término *uulnus*, “herida”, precisamente, proviene, según Watkins (2000) de la raíz indoeuropea **welō*, “golpear, herir”, combinada con el sufijo *-nes* para producir el vocablo **welō-nes-*, el cual se asocia, precisamente, con el término latino *uulnus* (p. 98), el vocablo utilizado para referirse a una herida o un perjuicio que afecta a un sujeto de una manera particular y que fue ocasionado por alguien más.

Los casos más habituales para referirse a “víctima” son cuando el perjudicado está en tal situación debido a una acción u omisión que realiza otro ser humano o una fuerza mayor. El caso de Hera y Juno es el de la fuerza mayor, puesto que al ser deidades ostentan mayor poder para imponerse sobre un ser humano. Así, se califica como “víctima”, comúnmente, a quien se ve perjudicado por un delito como el hurto, ya que le despojan de sus posesiones o, el herido de una guerra, quien sufrió un malestar en su cuerpo e, incluso, el caso de “víctima mortal” cuando se pierde la vida. En los casos de Medea y Dido, ellas son víctimas del *uulnus amoris* y sus posteriores consecuencias.

Con estos términos, Afrodita actúa por envidia en el referente de Fedra, pues es un asunto más voluntario de su parte desatar el amor en la reina ateniense. No obstante, en el caso de Medea, la diosa actúa como parte de la instigación sugerida por Hera, caso similar al de Venus con Juno.

Ante ello, precisamente, vale acotar otro elemento importante en la instigación: el papel de Jasón y Eneas, los favorecidos, quienes obtienen provecho del plan divino, dado que también dan su aporte para conseguir tales beneficios. La figura de ambos héroes que se erige como agente-amoroso es la del *perfidus hospes*, es decir, el “huésped pérfido”.

4. El tópico del *perfidus hospes*

El origen del tópico *perfidus hospes* surge en el contexto de la mitología griega y más puntualmente en casos específicos de algunas mujeres abandonadas sentimentalmente por parte de sus amados. Al respecto, tal denominación para el tópico es utilizada desde 1969 a partir del trabajo *Perfidus hospes* de Francesco Della Corte, en donde se erige como modelo la figura de Ariadna, la hija de Minos y princesa cretense que amó a Teseo y luego fue abandonada.

En relación con la citado *supra*, Anna Tiziana Drago (1998) señala a Ariadna como paradigma del rol de la “*donna sedotta e abbandonata*” (p. 208), la mujer seducida y abandonada. La autora recalca que, si bien Della Corte (1969) no reconoce el modelo de Odiseo y Calipso como arquetipo de la mujer frustrada por el abandono amoroso de un amado foráneo, a partir de su trabajo se pueden señalar algunos *topoi* vinculados al *perfidus hospes* como son las adulaciones o elogios, la promesa de amor, el connubio, la partida improvisada del héroe, la desesperación y el lamento de la mujer abandonada, el propósito de venganza y suicidio.

Sobre la denominación “*perfidus hospes*”, esta se compone del adjetivo latino *perfidus* y el sustantivo latino *hospes* para expresar la idea de un “huésped engañador”, tal como sugiere Drago (1998) que hacen eco Nonno y Catulo para Teseo al llamarlo *ὄρκιαπάτης παρακοίτης* –esposo quebrantador de juramentos– y el *perfidus*, respectivamente. De hecho, en ese sentido, Pilar Hualde (2011) cita este tópico para referirse a la mujer seducida por un varón que la engaña con amor a partir de su condición de huésped. A continuación, una breve mención del episodio de Ariadna y Teseo para ejemplificar mejor la situación mítico-amorosa.

Cayo Higino (ss. I a. C. - I d. C.), en su obra *Fabulae* (trad. en 2009), señala que Ariadna se enamoró de Teseo apenas este llegó a Creta y hace hincapié en dos puntos relevantes: el primero, que ese amor la llevó a traicionar a su hermano, el Minotauro, y salvar al ateniense, puesto que ella mostró a Teseo cómo salir del laberinto mediante el famoso ovillo; el segundo, que Teseo se llevó a Ariadna para casarse con ella conforme a la palabra que había prometido a la princesa cretense.

En cuanto al abandono en Naxos, Higino (2009) relata que Teseo había quedado retenido en la isla por una tempestad y que decidió dejar a Ariadna en la isla mientras dormía inspirado por un temor de deshonra para sí al arribar a Atenas con ella, lo que provocó una separación definitiva de la pareja, debido a que la princesa cretense se desposó luego con el dios Dioniso y el héroe ateniense con Fedra, la hermana de Ariadna.

Este relato permite exponer las tres imágenes recurrentes en la mujer abandonada que señala Hualde (2011): el fuego, como pasión; la posesión, los celos, como atadura; y la locura, que manifiesta cómo el amor apasionado se convierte en enfermedad de amor. De estas tres imágenes, la primera es la que suscita ante el arribo del hijo de Egeo a Creta, a pesar de que en este mito no hay mención explícita de una intervención divina para propiciar tal sentimiento de amor, sino parece más bien que brota en Ariadna sin ninguna instigación.

La segunda y la tercera imagen son las que visibilizan más el tema del malestar amoroso. La atadura opera como el vínculo que ha establecido la mujer hacia su amado, en donde los celos provocan, además, el temor de perder tal vínculo. Por su parte, la locura de amor indica los efectos nocivos y la dependencia de la amante hacia el varón que ya no le corresponde o la ha abandonado. En razón de esta última imagen, vale acotar, asimismo, los tres rasgos que Hualde (2011) demarca del *perfidus hospes*: insensibilidad masculina, arrogancia y autoexculpación.

Ciertamente, el modelo de Ariadna es un excelente referente para el *perfidus hospes* porque detalla el auxilio que ella brinda a Teseo, aspecto de la axiología mítica griega en relación con la *ξενία* –hospitalidad–, mientras que el héroe ateniense provoca las penas de amor al decidir abandonarla en la isla. Por su parte, Medea y Dido también son dos casos primordiales como víctimas del poder del amor en la literatura grecolatina. Asimismo, si bien ambas mujeres comparten el rol de víctimas y sus amados el de *perfidus hospes*, conviene establecer algunas diferencias en los casos por la presencia del *uulnus amoris* en cada situación particular. A continuación, Jasón y Medea.

5. Jasón y Medea: el *uulnus amoris* de la flecha de Eros

La situación retórica es la asistencia que Jasón requiere de Medea para poder conseguir el vellocino de oro. El primer caso es la versión de Píndaro, quien se refiere a la intervención amorosa de Medea en el epinicio de la *Pítica IV*. El poeta beocio menciona la ayuda de la princesa de Colcos a Jasón en la Estrofa X a partir de la diosa Afrodita:

Pero la señora de las flechas más agudas, en Chipre nacida,
 unció el variopinto torcecuello a los cuatros radios de una
 rueda sin escapatoria y desde el Olimpo llevó por primera vez [215]
 a los hombres el ave enloquecedora, y enseñó al hijo de Esón
 a ser ducho en letanías de ensalmos, para que arrebatara a Medea
 el respeto por sus padres y para que su anhelo por la Hélade la
 hiciera vibrar, abrasada en su corazón, con el azote de la persuasión.

Ella, sin vacilar, le indicó cómo superar las pruebas paternas y, tras [220] preparar, mezclados con aceite, mágicos antídotos de crueles dolores, dióselos para que se unguiera con ellos. Y hubo mutuo acuerdo en contraer dulce matrimonio.
(Píndaro, 1988, vv. 213-223)³.

Píndaro se refiere al enamoramiento de Medea no por intervención de Eros, hecho destacado, pues anula la presencia de un instrumento claro para rastrear el *uulnus amoris*, tal como hubiera correspondido a las flechas de este dios y su arco. Si bien el poeta lírico atribuye a Afrodita las “flechas más agudas” –*ὄξυτάτων βελέων*– (v. 213), acota que el enamoramiento se dio por lo que ella enseñó a Jasón a: ser hábil tanto en el “conjuro” como en la “plegaria” (v. 217). Por tanto, el *uulnus amoris* en este texto se aprecia más a partir de un factor de magia y habilidad retórica (Píndaro, 1988).

Lo expuesto *supra* propicia que, según el poeta beocio, el líder de los Argonautas recurra a estos hechos para “arrebatar el respeto” de Medea a sus padres, otra manera de decir que ella prefiere a Jasón por encima de su familia. Así, el epinicio recalca que Medea está “abrasada por la persuasión” –*Πειθοῦς*– (v. 219) y que el vínculo entre ellos se pacta mediante el matrimonio (Píndaro, 1988).

A posteriori, en la tragedia griega, Eurípides es el gran expositor del *uulnus amoris* de Medea en la obra homónima. El poeta ático se refiere al desenlace del amor entre la joven de Cólquide y el hijo de Esón, de manera que en la obra *Medea* solo se menciona el impacto, es decir, el modo cómo ella fue víctima, mas no se representa tal escena. Asimismo, es válido acotar que el poeta trágico sí atribuye la ejecución con la saeta a Eros y no solo a Afrodita y, también, al mejor estilo del género, se profundiza en las repercusiones negativas de carácter anímico que acarrea para Medea el abandono de Jasón, las cuales se amplifican tras la ayuda brindada en Colcos⁴.

Al igual que en el antecedente de Fedra, con Medea se atribuye a una deidad –*θεός*– (v. 361) ocasionarle el mal en el sentido de conducirla a un “oleaje de desgracias” –*κλύδωνα* y *κακῶν*– (vv. 361-362). A partir de lo sugerido, ella reprocha por la ayuda brindada a Jasón al manifestar que ella lo salvó –*ἔσωσά* (v. 476)– al haber traicionado –*προδοῦσ'*– a su padre –*πατέρα*– y palacio –*δόμους*– (v. 483), respectivamente. Si bien la princesa de Colcos lamenta haber elegido a Jasón por encima de su familia (Eurípides, 2005), poco podía hacer ante el poder divino de Afrodita y Hera para instigar a Eros y que este se impusiese en su corazón mediante sus flechas.

La acción de la cual es víctima Medea recuerda el antecedente de Fedra donde el mortal no tiene con qué apelar al poder divino, está limitado a padecer las aflicciones y lamentarse por ellas. Al respecto, las palabras de López Férez en su traducción de Eurípides (2005) son pertinentes cuando afirma que la obra *Hipólito* recuerda, al igual que *Medea*, las alusiones a las ineludibles fuerzas de la naturaleza que son arrojadas por divinidades protectoras.

La obra *Argonáutica* (1996), por su parte, es donde se detalla, con mayor profundidad, el episodio amoroso de Medea y Jasón. Apolonio opta por dedicar el libro III a este episodio

3 La traducción de *Pítica IV* es de Emilio Suárez de la Torre.

4 Como bien señala García (2001), la *Pítica IV* y la *Medea* enfocan aspectos diversos del mito y desde perspectivas muy diferentes: Píndaro ofrece un tratamiento lírico de la hazaña de Jasón; Eurípides una versión trágica del final de los amores de Jasón y Medea.

como elemento central. En esta obra es donde se conoce el origen del amor de la princesa por el héroe y, a su vez, para efectos de la investigación, la instigación propiamente. La instigación de Hera es evidente desde el primer momento cuando menciona a Atenea el plan para enamorar a Medea y así auxiliar a Jasón:

¡Ea!, vayamos en pos de Cipris; y al llegar a su lado incitémosla [25] ambas que hable a su hijo, por si consiente en hechizar de amor por Jasón a la hija de Eetes, la de muchas pócimas, flechándola con sus dardos. Creo que este con los consejos de ella traería el vellocino a la Hélade (Apolonio de Rodas, 1996, vv. 25-29)⁵.

Hera explícitamente menciona el propósito instigador mediante el verbo *ὀτρύνομεν* en tiempo aoristo y modo subjuntivo, cuyo significado se toma como “empujar, excitar, animar, alentar”, de manera que se revela cómo ambas creen que Medea es el instrumento apropiado para asistir a Jasón y por ello necesitan que Eros intensifique la atracción que la joven sentirá a primera vista por el héroe de Yolco. El plan, así, se concreta luego al realizar la petición a Afrodita (Apolonio de Rodas, 1996).

Conviene, asimismo, explicar la razón que mueve a Hera para auxiliar a Jasón. La respuesta la manifiesta ella misma: él se compadeció de su apariencia como anciana *-γοηὶ-* y la levantó en sus hombros para cruzar el río. La acción benevolente de Jasón es recompensada por la diosa, pues propicia que ella le asista en su empresa por el vellocino de oro. De lo anterior se colige la razón de la necesidad de intervenir mediante Eros, ya que el poder del dios del amor permite mutar la atracción en un deseo que aumenta más⁶ conforme la joven interactúa con el héroe, se ilusiona con su futuro y recibe sus promesas, lo que facilita su cooperación en la misión (Apolonio de Rodas, 1996).

La repercusión negativa del amor es evidente en el lamento de Medea: se considera “infeliz” *-δύσμορος-* (v. 783), e incapaz de librarse de sus “penas” *-ἀχέων-* (v. 784), puesto que Jasón ocasiona todo con su amor (Apolonio de Rodas, 1996, libro III). Ella es una víctima porque en caso de no haber intervenido Hera su sentimiento hacia Jasón no habría sido tan fuerte como para imponerse al pudor y a su deber familiar⁷. Tal sentimiento de amor se acrecienta cuando Mopso revela el vaticinio que advierte del efecto pretendido por Hera que es manifestado a Jasón: “«Tú, ve, pues, al templo de la diosa, donde encontrarás a la [940] joven, Esónida. La hallarás muy favorable por los designios de Cipris, que será tu aliada en las pruebas, como ya predijo también el Agenórída Fineo [...]» (Apolonio de Rodas, 1996, libro III, vv. 940-943).

El vaticinio, además de cumplirse, manifiesta que Afrodita *-Cipris-* será cómplice del propósito de Medea, de manera que su petición hacia Eros de ejecutar el disparo desata la atracción funesta que perjudicará el ánimo de la princesa de Colcos:

5 La traducción de *Argonáuticas* es de Mariano Valverde Sánchez.

6 Es válido, de igual forma, acotar que Medea, *de facto*, experimenta atracción por Jasón, tal como se aprecia con la escena de la atracción inmediata de la princesa por el argonauta previo a recibir el impacto de Eros promovido por Hera: “Y entre todos sobresalía maravillosamente el hijo de Esón por su belleza y por sus encantos. La joven, fijando en él su mirada de reojo, la contemplaba [445] a través del espléndido velo, con su consumido de dolor; y su espíritu, deslizándose como un sueño, volaba tras los pasos del que partía” (Apolonio de Rodas, 1996, libro III, vv. 443-447).

7 Sobre este hecho, Albin Lesky (2010) opina que el episodio de Hera y Atenea cuando procuran persuadir a Afrodita, no excluye el amor incipiente de Medea por Jasón, el que describe como un “rudo combate entre la lealtad de su padre y la pasión por el bello extranjero como drama de gran intensidad que tiene por escenario el alma de la joven” (p. 339).

Así de hermoso ante su vista se presentó el Esónida, mas con su aparición provocó el tormento de una infausta pasión. Entonces a ella el corazón se le precipitaba fuera del pecho, sus ojos se nublaron solos y un cálido rubor invadió sus mejillas (Apolonio de Rodas, 1996, libro III, vv. 960-963).

En lo concerniente al provecho que genera la asistencia de Medea para los argonautas, Valverde (1996) opina que el recurso que implica la ayuda de la princesa de Cólquide sustituye la solución bélica de confrontar, tal como lo deciden los argonautas en el libro III, mientras Hera, por su parte, en el Olimpo busca la intervención de Eros, de manera que hay planes tanto humanos como divinos que marchan de manera paralela.

Al respecto, para Carlos García (2001) el apoyo de las diosas a Jasón y la mediación de Afrodita comprometen el carácter heroico de la aventura. Este autor opina que la tradición literaria degradó a Jasón y señala también el contraste entre este héroe como personaje irresoluto y carente de coraje frente a Medea como “silueta apasionada” de mujer que siente y se angustia y responde con coraje embestida de amor fatal (p. 153).

En el caso de la literatura latina, Ovidio ofrece una exposición del suceso amoroso en *Metamorfosis*. El episodio inicial del libro VII corresponde a *Iason et Medea* y se cuenta cómo ella, de manera similar al modelo de Apolonio, reflexiona consigo misma sobre la pasión que experimenta. Se dice sobre el surgimiento del amor:

Entretanto la hija de Eetes se inflama con poderoso fuego, y tras larga lucha, no pudiendo dominar la pasión con la razón, [10] dice: «En vano, Medea, te resistes; algún dios se te opone. ¿Qué hay de sorprendente? Esto, o algo muy parecido a esto, es lo que la gente llama amor (Ovidio, 2009, vv. 9-13)⁸.

Vale destacar que el poeta romano recurre al vocablo latino *furorem* para referirse a la pasión y *ratione* para la razón (vv. 10-11) y luego, sutilmente, se refiere a Cupido y sus dardos cuando cita la oposición de un dios, para concluir mediante una comparación a una descripción de lo que es el amor (Ovidio, 2009).

De igual manera, es importante señalar que Medea en *Metamorfosis* admite que no puede ser más sensata –“*sanior*”– y que es arrastrada contra su voluntad por una fuerza desconocida –*noua uis*– y cómo una cosa es la que le aconseja –“*suadet*”– el deseo –“*cupido*”– y otra la razón –“*mens*”– (vv. 18-20). Así, la resignación de la princesa de Cólquide ocurre cuando afirma que “ve lo mejor” –*uideo meliora*– y lo aprueba –*proboque*–, pero “sigue lo peor” –*deteriora sequor*– (Ovidio, 2009, vv. 20-21).

Sin embargo, es pertinente apuntar una novedad de parte del episodio ovidiano: Medea no cede inicialmente a la pasión. La princesa de Colcos se plantea si considera “matrimonio” navegar por mares inmensos, abrazada a él y sin “temer nada” (vv. 66-68) y se responde al plantearse que sería, por el contrario, un enorme delito y lo más conveniente es evitar ese crimen mientras pueda hacerlo –“*effuge crimen*”– (v. 71). Seguidamente, el texto épico destaca tres elementos que actúan como escudos ante el poder de Cupido: la *pietas*, el pudor –entendido como “vergüenza”– y la honradez –*constiterant*–. Los anteriores generan una “derrota” para Cupido, tal como manifiesta el texto sobre el dios del amor –Cupido–, quien al dar la espalda, acepta que fue “vencido” –*uicta*– (v. 73) (Ovidio, 2009).

Cabe destacar, desde el punto de vista de la épica, que tanto en *Argonáuticas* como en *Metamorfosis* está presente el elemento reflexivo que exhibe cómo ella es consciente de lo

8 La traducción de *Metamorfosis* es de Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín.

contraproducente que es el deseo que siente hacia Jasón y su impotencia para evitarlo debido a que es producido por una deidad.

Los afectos que acompañan la deliberación están vinculados necesariamente con el sentimiento predominante: el amor. A este se suman el deseo desde el inicio y la indignación, el odio y el encono una vez que se da la ruptura de la pareja. Por su parte, los tres elementos de suasoria corresponden de la siguiente manera: el asunto que se delibera es ayudar a Jasón para conseguir el vellocino de oro, los actores de la deliberación son Jasón como emisor y Medea como destinataria, y la fama de Jasón es el punto interesante, ya que está en la búsqueda de su heroicidad, mas no es algo que ya se le reconozca de antemano, de manera que pesa más el aspecto de la edad o la apariencia física para llamar la atención de Medea.

En cuanto a los tres rasgos característicos del *perfidus hospes*, Jasón cumple con los tres, sobre todo en *Medea*, aspecto acorde con el género literario, sumado a que el personaje no se expresa con su propia voz en *Pítica IV* y que en *Argonáuticas* está apenas en “fase de conquista”. Sin embargo, la autoexculpación es la que sostiene más elementos suasorios, así como el nexo con la instigación divina, pues “aparenta” que él no deseaba ocasionarle un malestar a Medea y que todo sucedió porque las diosas estaban a su favor. Al respecto, Hualde (2011) señala que el Jasón de Eurípides actúa como un sofista que manipula los argumentos para justificarse por el abandono.

6. Dido: el *uulnus amoris* desde una metamorfosis de Cupido

El caso de Dido corresponde, en esta investigación, exclusivamente a su presentación en *La Eneida* de Virgilio (trad. en 2003). El surgimiento de amor de Dido hacia Eneas se produce en el libro I mediante la atracción inmediata de ella hacia él –“*obstipuit*”– (v. 613), pero el hecho que interesa es el rol de Cupido y concretamente se da en el pasaje cuando Venus inicia la plática con el dios y le recuerda el odio acerbo de Juno por Eneas, a quien se presenta en el texto como su “hermano” por compartir la misma madre. Seguidamente, Venus hace notar que Dido le hospeda para luego explicar el plan que evitará penurias al troyano:

Mas escucha ya el plan que he concebido. Llamado por su padre, se dispone el regio infante, en quien mi amor se mira, a ir a Cartago con los dones, restos de los naufragios y del fuego en Troya. [680] Lo enajeno y lo llevo adormecido a mis sacras mansiones, a Citera, o al monte Idalio, a que ni advierta el dolo, ni, sin saber, lo estorbe presentándose. La treta que te pido, es que una noche, sólo una noche, su semblante finjas, y simulando el conocido rostro, [685] seas niño por él. Y cuando Dido, arrobada de gusto, en su regazo te acoja en el banquete, entre los vinos, te abraza y largos besos te prodigue, alzas tú en ella tus secretas llamas, veneno que la engañe y que no sienta» (Virgilio, 2003, libro I, vv. 676-688)⁹.

El plan, en concreto, es una metamorfosis de Cupido en Ascanio y un “abrazo de fuego”, de modo que, en el caso de Dido, la intervención divina no se hace mediante el atributo de Eros como arquero, sino gracias a su atributo como infante.

9 La traducción de *La Eneida* es de Aurelio Espinosa Pólit.

Virgilio, desde su rol como creador poético, elabora el episodio con un matiz peculiar por lo acertado que logra ser el plan trazado por Venus cuando Cupido continúa con el mismo al despojarse de las alas que lo distinguen como una deidad y facilitan su desplazamiento para poder ejecutar los respectivos disparos con las saetas. El propósito es que Cupido puede tomar la apariencia de Iulo, tal como rezan los versos siguientes: “Paret Amor dictis carae genetricism et alas / exuit et gressu gaudens incedit Iuli” (Virgilio, 2003, vv. 689-690).

Sumado a lo anterior, para poder conseguir que Dido ceda por completo su corazón y permita que la atracción hacia Eneas, semejante a como ocurre con Medea por Jasón, aumente y se transforme en deseo, Virgilio narra el efecto concreto a continuación: “Él, que no olvida el plan de la Acidalia, con tiento en la memoria de Siqueo [720] va difuminando, y llama de amor vivo se afana en atizar en aquel pecho tiempo hace inerte y al amor extraño” (2003, libro I, vv. 719-722). En estos versos se destaca la acción de hacer olvidar a Siqueo en la memoria de Dido mediante el verbo *abolere* y el afán en atizar la “llama de amor vivo” hacia Eneas en un pecho que hace tiempo desconocía tal sentimiento con el verbo *temptat*.

Michael von Albrecht (1997), al respecto, comenta que en *La Eneida* el amor está representado como destino, que, no obstante, puede constituir solo un contrapunto a las misiones políticas de los dos personajes implicados; de manera que la colisión entre realización existencial pública y privada es trágica. Las palabras del filólogo alemán permiten comprender la repercusión negativa que tiene la relación de pareja para Dido: ella, en este caso, representa el aspecto trágico, dado que es utilizada como instrumento humano para colaborar con un Eneas que, a semejanza de Jasón, tiene una tarea pendiente: fundar Roma.

El factor del *fatum*, el destino en el mundo romano, se impone ante cualquier deseo del troyano por permanecer en Cartago, así que debe partir. De este modo, Dido padece los efectos colaterales del plan ejecutado por Venus, quien busca, como madre, asistencia para su hijo y, por tanto, se alía con Juno, diosa que no desea que los troyanos arriben a tierras itálicas. Al final se impone el *fatum*: Eneas parte y Dido queda desconsolada, pues, en efecto, Venus logró difuminar a Siqueo de su corazón y el único que lo ocupaba para ese momento era el propio Eneas.

En este caso también los afectos que acompañan la deliberación se vinculan inevitablemente con el amor. De igual manera, a este sentimiento se suman el deseo desde el inicio, previo al contacto de Cupido con la reina, y es hasta que Eneas anuncia su partida que arriban la indignación, el odio y el encono. Por su parte, los tres elementos de suasoria interesan de la siguiente manera: el asunto que se delibera es ayudar a Eneas a reestablecerse con su flota tras el naufragio, los actores de la deliberación son Eneas como emisor y Dido como destinataria, y la fama de Eneas es un punto determinante, ya que no está en la búsqueda de su proeza, sino acepta su destino por el aspecto del *fatum* y su *pietas*, además, a diferencia de Jasón, Eneas ya probó su heroicidad en la Guerra de Troya, de manera que este hecho sumado a la apariencia física llama la atención de Dido.

Sobre los tres rasgos característicos del *perfidus hospes*, Eneas no cumple con la arrogancia, mas sí con la insensibilidad masculina por la unión que tuvo con Dido en la cueva, algo que pudo haber evitado, y la autoexculpación, pues procura justificar su marcha precisamente en el *fatum* y las órdenes de Júpiter reiteradas por parte de Mercurio. Aquí vale considerar que Dido es víctima de la pasión infundida por Cupido, debido al hecho de todo aquello que hospitalariamente aportó para el bienestar de Eneas y, si bien, se podría intentar justificar a Eneas desde el argumento aristotélico que objeta la legítima generosidad de Dido, por el hecho de que la reina esperó algo a cambio, es pertinente enfatizar, además del episodio

de la cueva, la opinión de Hualde (2011) cuando apunta que el enamoramiento en Dido es instantáneo, porque ha sido sometida por un estratagema de los dioses que velan por el héroe seductor, y que las mujeres están dispuestas a darlo todo por su amante y posponen sus intereses en función de una pasión desmedida.

7. La suasoria mítica: kratofanía, iniciación y castigo

A nivel del contexto mítico se conoce el inicio, desarrollo y cierre de la historia amorosa tanto de Jasón y Medea como de Eneas y Dido, de manera que no se requiere el estado conjetural porque se sabe que sí existió el abandono del héroe tesalio a la princesa de Cólquide y del héroe troyano a la reina de Cartago; circunstancia similar se da con el estado de definición, porque tampoco se duda de que lo que hace Jasón es romper su ligamen con Medea para unirse a la princesa Creusa de Corinto y, por su parte, que Eneas se marcha hacia Italia por su misión fundacional. Así, el estado de causa sería el de cualidad, donde se evalúa cómo es la acción cometida por Jasón y Eneas: buena o mala. A nivel argumentativo el análisis se puede extender y entremezclar a un ámbito judicial: ¿Es justo o no el desenlace para Medea y Dido? ¿Son culpables de sus abandonos Jasón y Eneas?

A partir de lo planteado, es útil el aporte de Mircea Eliade (1998) desde un enfoque del análisis del simbolismo mítico. Según lo expuesto por este autor en su obra *Lo sagrado y lo profano*, cabe señalar dos posibilidades o conjeturas al respecto para comprender las acciones divinas y la “no atención” ante las consecuencias en las víctimas amorosas.

La primera conjetura parte de la kratofanía, pues Eliade (1998) señala que lo sagrado equivale a la potencia y, por “potencia sagrada” entiende a la vez realidad, perennidad y eficacia. Este hecho se interpreta como kratofanía por ser una manifestación de fuerza de parte de la divinidad, ya que la imposición del amor por encima de la voluntad humana es una muestra de esa potencia divina. Asimismo, cabe sumar a lo anterior, que lo sagrado como potencia es perenne y eficiente, tal como se aprecia con la reiteración del tópico del *perfidus hospes*: no ha sido una, sino varias las víctimas.

Asimismo, es relevante el aspecto del mito como relato de una historia sagrada, la cual, según explica Eliade (1998), revela un misterio porque los personajes del mito no son seres humanos, sino dioses o héroes civilizadores. El misterio que revelaría el tópico del *perfidus hospes* es la enseñanza de que el amor es un instrumento eficiente en la instigación divina y que los mortales están sometidos a ella, sobre todo las mujeres que asisten a los varones foráneos que ansían las hazañas y proezas, de manera que la imposición divina y el sometimiento humano son reflejo de la kratofanía de Afrodita y Venus.

La segunda conjetura, por su parte, se fundamenta en la fenomenología de la iniciación, la que Eliade (1998) expone desde una triple revelación: la de lo sagrado, la de la muerte y la de la sexualidad. Estos tres elementos pueden integrarse en los casos de Medea y Dido, ya que lo sagrado está presente por la acción divina, mientras la muerte y la sexualidad por el *uulnus amoris* que puede ser letal, como ocurre con Dido.

Vale destacar, además, que el caso de Medea es significativo en la iniciación desde el punto de vista de que su “ceremonia” inicia con la separación de su familia en Cólquide y continúa con su “nueva vida” como pareja de Jasón durante el resto de la travesía de los Argonautas. Esta nueva vida incluye al cónyuge y los futuros hijos, donde lo que queda atrás

es el papel de princesa, hija y hermana, pues, como bien indica Eliade (1998), el simbolismo del nacimiento se vincula casi siempre con el de la muerte en los escenarios iniciáticos.

A partir de lo propuesto, cabe sugerir otro elemento que podría vincularse con las anteriores conjeturas: la naturaleza de Afrodita y Venus como diosas procedentes del ámbito acuático en cuanto a su origen de la espuma del mar y la castración respectiva de Uranos. Al respecto, Eliade (1998) explica que el simbolismo de las aguas implica tanto la muerte como el renacer, pues siempre el contacto con el agua involucra una regeneración en el plano cosmológico, así como en el antropológico, dado que la inmersión en las aguas equivale no a una extinción definitiva, sino a una reintegración pasajera en lo indistinto, la cual es seguida de una nueva creación, “nueva vida” o “hombre nuevo” (p. 97). Medea y Dido, en definitiva, tienen una nueva vida a partir del contacto con sus amados, el cual fue propiciado por dos deidades vinculadas en su origen al ámbito acuático.

No obstante, también hay otro elemento mítico que podría explicar la naturaleza de la acción divina y la instigación que perjudica a Medea y Dido: la *coincidentia oppositorum*, aspecto mítico que explica la ambivalencia de las deidades desde distintas aristas. El enfoque de esta coincidencia de opuestos se da en Afrodita y Venus porque son capaces de propiciar algo tan agradable y placentero como el amor, pero a su vez pueden provocar *uulnus amoris* cuando los individuos no mantienen una conducta estable o monógama, algo que igualmente estas diosas promueven, puesto que la *fides* a nivel amorosa no es parte de su jurisdicción, mas sí lo es en el caso de Hera y Juno.

Al respecto, Hera y Juno son deidades que promueven el matrimonio y la lealtad entre las partes, de modo que otra interpretación válida es tomar la situación del *uulnus amoris* de Dido como un castigo divino, debido a que su muerte es inmediata a la partida del amado, y la sanción se da tanto por la ruptura de la autopromesa que ella hizo de ser *uniuira*: no volver a unirse amorosamente y permanecer en su condición de viuda. El caso de Medea es más complejo de tomarlo como castigo, dado que ella no tenía pareja previo a conocer a Jasón, ni había cometido faltas, a menos que se considerara la ruptura con su familia como una acción merecedora de sanción, la que sería el posterior abandono de Jasón.

De lo anterior se colige que hay una fuerza divina que se impone en Medea y Dido, una fuerza responsable de conducir las hacia un incremento desmesurado del amor, dado que ambas experimentaron atracción inmediata por Jasón y Eneas. Sin embargo, esta potencia divina no está libre de ser evaluada como injusta, puesto que provee beneficios claros a los varones, mas no así para las mujeres enamoradas. Sumado a ello, el hecho de casos donde se recurre a la retórica de manera “pérfida”, como el de Jasón en *Pítica IV*, o el encuentro de Eneas en la cueva, muestra que hay una doble acción: la humana y la divina. Así, si bien hubo una directriz de Afrodita y Venus para infundir amor en Medea y Dido, debe evaluarse por aparte el papel humano de Jasón y Eneas, puesto que las divinas instigan por ellos, pero estos también actúan como agentes en el plan. Por tanto, a pesar de que el amor es una muestra de *coincidentia oppositorum*, el resultado de Medea y Dido es evidente en cuanto al *uulnus amoris*, de modo que si hay *uulnus* no podría exculparse a ambos varones, ya que eran conscientes de que estaban utilizando el amor como instrumento para otros fines.

8. Conclusión

El caso de Fedra, citado *supra*, expone un *uulnus amoris* producto de la visión del ser amado; por su parte, tanto Medea como Dido experimentan una sensación semejante, pero, a su vez, con un elemento particular: una herida concreta, explícitamente citada en el texto; un disparo de Eros para la primera; un abrazo de Cupido para la segunda. Los tres sucesos difieren en el *modus operandi*, mas comparten el hecho de haber sido predispuestos y premeditados por divinidades específicas: Afrodita y Hera; Venus y Juno.

Fedra es un antecedente, porque en su situación, Afrodita, motivada por la envidia-divina, opta por castigar a Hipólito y utiliza a su madrastra como instrumento, situación en la cual ella es inocente. Medea, de igual manera, es utilizada por decisión divina, pero en este caso no para castigar a un sujeto, sino para auxiliarle, tal como pasa también con Dido.

El caso de Medea es, propiamente, el mejor exponente de *uulnus amoris*, puesto que se conforma una expresión literaria, una metáfora, a partir de la analogía que crea la semejanza entre el impacto de la flecha en el contexto militar y su aplicación literaria, mediante semántica, al contexto amoroso. Por su parte, el caso de Dido omite el atributo más característico de Cupido como lo es su arco y saetas, ya que recurre a otro atributo como lo es su imagen de niño para tomar la apariencia del hijo pequeño de Eneas.

Ambos personajes femeninos comparten haber sido los medios a los cuales recurrieron las deidades para beneficiar a los héroes que requerían asistencia en sus empresas. La instigación de las diosas es motivada por el aprecio y la recompensa en relación con los héroes; caso distinto el de Fedra, donde el tópico del *φθόνος* se aumenta a homicidio, *φόνος*, “asesinato” o “instrumento homicida” cuando Hipólito muere, algo que no queda impune de parte de Artemisa, principal deidad beneficiada por el culto que le realizaba Hipólito, quien luego cobra venganza con la muerte de Adonis para perjudicar a Afrodita. No obstante, Fedra también muere, es víctima, de igual manera, del capricho divino de la diosa del amor.

Si bien Medea no pierde la vida por la acción de los dioses, Dido luego se suicida afectada por el abandono, de modo que se convierte en “víctima mortal” de la instigación divina de Venus y Hera. Medea no fallece, mas es responsable de matar a sus hijos, de manera que su final desdichado es muestra de ser, también, víctima del propósito divino en el cual su rol fue meramente asistir al héroe y, a cambio, padecer sufrimientos tras haberse enamorado de este.

En el caso de Medea tienen mayor presencia los *topoi* vinculados al *perfidus hospes*, como las adulaciones, la promesa de amor, el connubio, la desesperación y el lamento de la mujer abandonada, el propósito de venganza y suicidio; mientras que en el caso de Dido destacan el connubio, la partida improvisada del héroe, el lamento y desesperación femenina y el propósito de venganza mediante un suicidio que ocasiona mala fama para Eneas, debido a que se le culpa por la decisión que toma la reina desde el aspecto anímico y como autor del *uulnus amoris*.

Según el mito, ningún amado de las figuras femeninas analizadas se queda a su lado, por el contrario, se marchan y desposan a otras mujeres; en cambio, por un lado, Medea padece la censura familiar, y por otro, Dido padece la censura social; se les reprocha por haber elegido el amor antes que el deber ante sus parientes y su pueblo. El caso de fuerza-mayor que ocasiona víctimas en tiempos modernos se asocia más a un desastre natural, como un huracán o terremoto; en el contexto mítico, la fuerza-mayor es la deidad que se impone por encima del ser humano. Medea es vencida porque pierde a su familia por elegir el amor y luego este la abandona; Dido

es vencida porque pierde su pudor por elegir el amor antes que el deber de gobernante.

Finalmente, vale acotar que Afrodita y Venus no pueden disparar las flechas de amor, pero usan otros recursos: en el caso de Medea, la diosa griega emplea la magia y la retórica; y en el caso de Dido, la diosa latina se vale de la metamorfosis y el abrazo.

Bibliografía

- Apolonio de Rodas. (1996). *Argonáuticas*. [Introducción, notas y traducción]. (M. Valverde, trad.). Madrid: Gredos.
- Apollonius. (1912). *The Argonautica*. (G. Mooney, ed.). London: Longmans & Co.
- Aristóteles. (2000). *Retórica*. (A. Bernabé, trad.). Madrid: Alianza Editorial.
- Della Corte, F. (1969). *Perfidus hospes*. Leuven: Editions Latomus.
- Drago, A. (1998). 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, 207-223.
- Eliade, M. (1998). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós.
- Eurípides. (1994). *Cyclops, Alcestis, Medea*. (D. Kovacs, ed. y trad.). London: Loeb Classical Library.
- Eurípides. (2005). *Tragedias I*. [Introducción y traducción]. (J. López Férez, trad.). Madrid: Cátedra.
- García, G. C. (2001). *Mitos, viajes, héroes*. Madrid: Suma de Letras.
- Grimal, P. (1998). *La mitología griega*. (F. Pardo, trad.). Barcelona: Paidós.
- Hernández, P. (2003). *Virgilio: Obras completas*. Madrid: Cátedra.
- Hesíodo. (2007). *Teogonía*. Madrid: Alianza Editorial.
- Higino. (2009). *Fabulae*. [Introducción y traducción]. (J. Del Hoyo y J. García, trad.). Madrid: Gredos.
- Hualde, P. P. (2011). Las otras Ariadnas: mujeres abandonadas en la literatura clásica. En R. López y L. Unceta (Coord), *Ideas de mujer: facetas de lo femenino en la Antigüedad* (pp. 131-158). Alicante: Universitat d'Alacant.
- Lesky, A. (2010). *Historia de la Literatura Griega*. (Vol. 2). Madrid: Gredos.
- Ovidio. (2009). *Metamorfosis*. [Introducción, notas y traducción]. (A. Ramírez de Verger y F. Navarro, trad.). Madrid: Alianza Editorial.
- Píndaro. (1988). Pítica IV. *Obra completa*. (E. Suárez de la Torre, trad.). Madrid: Cátedra.
- Publius Ovidius Naso. (1892). *Metamorphoses*. (H. Magnus, ed). Gotha: Friedr. Andr. Perthes.
- Quintiliano, M. F. (1887). *Instituciones oratorias*. (Tomo I). (I. Rodríguez y P. Sandier, trad.). Madrid: Librería de la Viuda de Hernando y C.
- Sandys, J. (1937). *The Odes of Pindar, Including the Principal Fragments*. London: William Heinemann Ltd.
- Virgilio. (2003). *La Eneida. Obras Completas*. (A. Espinosa, trad.). Madrid: Cátedra.

- Von Albrecht, M. (1997). *Historia de la Literatura Romana. Desde Andrónico hasta Boecio*. (Vol. 1). (D. Estefanía y A. Pociña, trad.). Barcelona: Herder.
- Watkins, C. (2000). *The American Heritage Dictionary of Indo-European Roots*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt.