

EL DRAMA GRIEGO Y ROMANO Y LA ENEIDA (*)

Introducción

Es instructivo empezar con una historia de dos ciudades en los estudios recientes. El tema central es la relación entre el marco sociopolítico y las obras maestras de literatura producidas por cada ciudad en su apogeo.

En la primera ciudad, la producción literaria relevante ahora es considerada principalmente en términos de su función social y cívica. El propósito de las obras literarias era "reflejar las instituciones de la sociedad",¹ "validar el orden político y social"², y eran patrocinadas "para el mantenimiento y el refuerzo de la cohesión comunitaria".³ Las obras servían como "propaganda" al inculcar la "ideología de la ciudad" y sus valores.⁴ Llámese "adoctrinamiento del estado". La audiencia es "colectiva". En este marco, "el autor", como ha observado Jasper Griffin, "no es más que un nexo entre el mecenas que encarga y el público."⁵ Puesto que algunos dramas simplemente no se ajustarán y desafiarán estos valores, deben de ser, por supuesto, "subversivos" o, para decirlo más neutralmente, "cuestionadores".⁶ Esto es suficiente para hacer creer en la reencarnación al latinista más epicúreo: de algún modo, el Augusto de sir Ronald Syme debe de haber gobernado la Atenas del siglo V (si Pericles levantara un poco su yelmo, con toda seguridad veríamos el distintivo mechón augusteo). Inversamente, la Roma augustea, en los estudios de fines de los 90 que están reaccionando por fin contra décadas dominadas por ortodoxias similares, parece un verdadero caldo de cultivo de inconformismo, diálogo y reciprocidad en la comparación. Se considera ahora el *locus* de una revolución cultural más que política;⁷ los poetas expresaban

* Este artículo fue publicado con el nombre de "Greek and Roman Drama and the *Aeneid*," en D.Braund & C.J. Gill, eds. *Myth, History and Culture in Republican Rome*, Exeter, 2003, p. 275-94 (*Nota de los T*).

¹ Griffin 1998, 41, resumiendo los postulados de otros en el comienzo de su extendida crítica a esta aproximación a la tragedia ática. Cf. Said 1998, esp. 282-4, que ofrece una provechosa discusión de las recientes tendencias interpretativas, y los sensatos planteos de Pelling (1997, 224-35) sobre "tragedia e ideología".

² Said 1998, 282 n.83 enumera varios estudiosos que argumentan esto.

³ Croally 1994, 18.

⁴ Cerri 1979, 269: la tragedia es un "vero e proprio apparato ideologico di stato."

⁵ Griffin 1998, 41.

⁶ Ver Said 1998 283s. para varios defensores.

⁷ Schiesaro y Habinek 1997.

libremente sus opiniones y aconsejaban al emperador⁸ y la noción de un aparato de propaganda augustea en las artes fue demolida hace más de una década por Paul Zanker en el prólogo a su *Augustus und die Macht der Bilder*.⁹

La apropiación virgiliana de la tragedia griega

Estos cambios interpretativos constituyen una de varias oportunas razones para indagar más a fondo la apropiación virgiliana de la tragedia ática y el contexto romano de esa apropiación. Mucha *Quellenforschung*¹⁰ demuestra que el conocimiento que Virgilio tenía de los clásicos es indudable;¹¹ además, se han aplicado a varios personajes virgilianos categorías aristotélicas muy conocidas como la *hamartia* ("error" o, tradicionalmente, "falta trágica") para demostrar, con dispares grados de éxito, su naturaleza trágica.¹² De igual modo, los críticos a partir de Heinze han individualizado ciertos aspectos de la narrativa virgiliana como provenientes de la tragedia (de nuevo, principalmente según la definición de Aristóteles), como piedad y miedo, ironía, compasión, suspenso, yuxtaposiciones dramáticas y *peripeteia* ("inversión"), para nombrar sólo los más importantes.¹³ Todos estos puntos son valiosos, pero hay aspectos de la tragedia ática aun más medulares para la esencia de la *Eneida*. Un punto de partida son los comentarios finales sobre la *Eneida* hechos por Gian Biagio Conte en su *History of Latin Literature*.¹⁴

Está claro que Virgilio exige mucho de sus lectores. Ellos deben apreciar la predestinada necesidad de la victoria y simultáneamente recordar los motivos de los derrotados; deben mirar el mundo desde una perspectiva elevada (Júpiter, el hado, el narrador omnisciente) y tomar parte en los sufrimientos de los individuos; deben aceptar a la vez la objetividad épica, que desde lo alto contempla el gran ciclo providencial de la historia, y la subjetividad trágica, la lucha de los motivos individuales y las verdades relativas. En este nivel, también, y no sólo en el nivel del estilo, Virgilio muestra que ha considerado profundamente la lección de los trágicos griegos, de cuya influencia proviene una muy marcada apertura del poema

⁸ Cf. Woodman y West 1984, 195-201; White 1993; Galinsky 1996.

⁹ Zanker ("Augusto y el poder de las imágenes", *nota de los T.*) 1987. El prefacio alemán fue penosamente abreviado en la versión inglesa y, debido a eso, perdió mucha sustancia.

¹⁰ "Investigación de fuentes" (*Nota de los T.*).

¹¹ König 1970 ofrece una compilación útil; una completa bibliografía hasta 1975 en Suerbaum 1980, 267s. Cf. Hardie 1991 y 1997.

¹² Por ejemplo, von Albrecht 1970 y Wlosok 1976.

¹³ Ver las referencias bibliográficas listadas por Hardie 1997, 325.

¹⁴ Conte ("Historia de la literatura latina", *nota de los T.*) 1994, 284, repetidos en Conte 1999, 34.

a los elementos problemáticos de la vida, que lo vuelven diferente de una típica epopeya nacional.

Conte agrega, bastante correctamente en mi opinión, que ésta es la razón principal para la vitalidad de la recepción de la *Eneida* "tanto tiempo después de que caducara su mensaje augusteo".

En otras palabras, "tragedia" significa aquí la iluminación de un problema o situación dados desde una variedad de perspectivas y puntos de vista,¹⁵ que a menudo pueden estar en pugna uno con otro. Prefiero esta caracterización a la de J-P. Vernant: "la tragedia convierte la realidad en un problema."¹⁶ Esta última es, por desgracia, una definición típicamente arraigada en la cultura académica, dado que los académicos tienen una tendencia endémica a problematizar todo. Más significativamente, coincido por completo con Hardie -y no son éstos puntos nuevos- en que la *Eneida*, en lugar de un panegírico, es una meditación sobre la experiencia romana. Esto es en esencia lo que R. D. Williams escribió hace muchos años: "El propósito de la *Eneida* ... era esencialmente una exploración de los aspectos cambiantes y a veces contrastantes de la experiencia humana."¹⁷ En el curso del mismo ensayo, él observó, muy acertadamente, que "el estilo de vida romano involucraba constantes problemas".¹⁸ En otras palabras, la realidad romana era en sí misma problemática. Virgilio no necesitó problematizarla *per se*, y nos detendremos en una llamativa excepción más adelante. En cambio, dio su propia y única expresión en la poesía a esta problemática realidad e hizo resaltar de ella su naturaleza dramática, empleando algunas perspectivas y técnicas del drama ático.

Para continuar y perfeccionar más las cosas: Hardie ve la tragedia ática como la formadora de la técnica virgiliana y el vehículo principal para su sensibilidad en este aspecto.¹⁹ De nuevo, coincido con él en el principio, si bien no con algunas de sus aplicaciones pormenorizadas de este principio. Siempre alerta frente a las nuevas aproximaciones, Hardie se deja guiar por el enfoque que hacen los intérpretes actuales de la tragedia ática y lo aplica a la *Eneida*. No es el comportamiento del héroe individual lo que se problematiza, sino las cuestiones sociopolíticas encarnadas por varios personajes. Ésta es, claro está, una línea tradicional de interpretación de la épica virgiliana. Según Hardie, el episodio de Marcelo, por ejemplo, importa en tanto "revela uno de los peligros en un siste-

¹⁵ Para una reciente ilustración clásica a propósito del *Orestes* de Eurípides ver Easterling 1997a, 28-33.

¹⁶ Vernant en Vernant y Vidal-Naquet 1988, 33.

¹⁷ R.D.Williams 1967, 41. Cf. Pelling 1997, 225, quien, ejemplificando la reciprocidad que subyace en mi ensayo, caracteriza la *Eneida* como una "exploración reflexiva" y busca una perspectiva similar en la tragedia ática.

¹⁸ R.D.Williams 1967, 40.

¹⁹ Hardie 1997.

ma donde la comunidad depende de la presencia de un gran hombre."²⁰ Me parece ésta una perspectiva limitada y limitante. Para que la épica conserve su poder evocativo y emocional, el significado de tales episodios tiene que ser más rico y más universal. No es difícil encontrarlo aquí: el libro 6 no termina con la nota triunfante de un catálogo de héroes republicanos, con Augusto, o con la definición sucinta del carácter nacional romano (847-53), sino con la desgarradora descripción de una *mors immatura* ("muerte prematura"). La pérdida y el pesar eran una amplia porción de la experiencia romana, como lo eran de la *augustea*, en términos humanos generales; tal como J. A. Crook ha escrito en el volumen 10 de la *Cambridge Ancient History*: "La catástrofe que pisa los talones del triunfo es un motivo tenaz en la historia de esa era."²¹ El motivo de la muerte de los jóvenes perdura hasta la segunda mitad de la *Eneida*. Allí, antes que forzarnos a nosotros, o al público romano, a recordar instituciones como la *ephebeia* griega ("entrenamiento de muchachos"), más bien se vuelve universal.

La preocupación central de los intérpretes actuales de la tragedia ática es completamente válida. El contexto histórico, social y cultural es importante, y hemos tenido nuestra porción de interpretaciones ahistóricas de la *Eneida*. En el otro extremo del espectro, hay interpretaciones que ven la *Eneida* únicamente como un reflejo de las instituciones *augusteas*. Desde esa perspectiva, el énfasis excesivo en considerar la tragedia ática principalmente en términos institucionales me parece una innecesaria y limitante sobre-elaboración del énfasis de Vernant en las circunstancias históricas y sociales que llevaron a su creación y mantenimiento, esto es, el así llamado "momento trágico."²² Al mismo tiempo, y a diferencia de sus epígonos, él llama la atención no sólo sobre la historicidad, sino también, de acuerdo con su terminología, sobre la transhistoricidad del tema trágico.²³

El enfoque interpretativo total es muy pertinente en la *Eneida*. Permítaseme delinearlo, reparar en algunos puntos de afinidad y luego observar algunos ejemplos del uso virgiliano de las perspectivas múltiples -sobre todo en su uso de Homero- que son similares a la práctica de los trágicos.

Vernant localiza el "momento trágico" en el período de cambio en Atenas, que comienza a fines del siglo VI y está vinculado con el crecimiento o, como lo denominaría yo, con el experimento de la democracia. Atenas en el año de la muerte de Esquilo en el 456 a.C. era muy diferente de la Atenas del 525 a.C. Era un período de transformación política, social y cultural. Esto llevó a un cambio en los valores: mientras Homero ponía el énfasis en el héroe individual que lucha por la gloria individual, la nueva sociedad *ateniense* resaltó el compromiso, la responsabilidad personal y el esfuerzo colectivo. Concisamente, entonces, la tra-

²⁰ Hardie 1997, 318.

²¹ CAH 10 (1996) 97 ("Historia antigua" editada por Cambridge, *nota de los T.*).

²² Vernant 1988, 23-28.

²³ Vernant 1988, 237-47.

gedia surge cuando "se abre una brecha en el corazón de la experiencia social. Es lo suficientemente ancha como para que se destaquen con bastante claridad las oposiciones entre el pensamiento legal y político, por un lado, y las tradiciones míticas y heroicas, por el otro. Sin embargo, es lo suficientemente estrecha como para que el conflicto en los valores todavía sea un conflicto doloroso, y como para que la pugna siga teniendo lugar."²⁴

Mutatis mutandis, es exactamente en esta coyuntura que fue escrita la *Eneida*. En las décadas de la República tardía, el sistema político estaba cambiando e incluso cambió más con Augusto. Concomitantemente, como han documentado Wallace-Hadrill y otros, también era un período de profundo cambio cultural, una revolución cultural.²⁵ La pugna de valores en la Roma augustea tiene un matiz algo diferente de la que había en la Atenas del siglo V: se intentaba hacer revivir y volver a conectarse con los valores tradicionales que, de hecho, ponían el énfasis en la responsabilidad por un esfuerzo colectivo en lugar de una ética individualista. Roma tenía un sistema político y social que necesitaba actualizarse, y la brecha era, ciertamente, lo bastante angosta para que el conflicto fuera doloroso y progresivo.

Tanto Virgilio como los trágicos vivieron en una coyuntura histórica específica llena de tensiones creativas y, en cada caso, escribieron obras que reflejaban esta experiencia de su *polis* y su *res publica*, a la vez que repercutían en ellas. Nuevamente, los vehículos que escogieron para hacer esto son similares. Estos vehículos no eran la tragedia histórica o, en el caso de Virgilio, la épica histórica. La tragedia griega empezó con la *Caída de Mileto* de Frínico. Su autor fue multado nada menos que con la suma de 1.000 dracmas y se le prohibió producir la obra —ésta fue una manera de acabar, en la Atenas democrática, con un eventual género literario: la tragedia histórica. En cambio, el *mythos* se convirtió en el tema de la tragedia y proporcionó un modo mucho más inclusivo para posibles discursos sobre cuestiones contemporáneas. Por supuesto, Aristóteles tiene adecuadas observaciones acerca de la superioridad de los argumentos y los temas míticos sobre los históricos (*Poética* 8-9.1451a36-9.1451b10). En cuanto a Roma, la épica histórica había florecido y se esperaba, según se presagiaba en el proemio a la *Geórgica* tercera, que Virgilio escribiera una *Augusteida*. Eligió no hacerlo y optó por algo más inclusivo, al tiempo que no sacrificaba ninguna relevancia contemporánea de su poema.

Al mismo tiempo, su épica no sólo se encuentra en la tradición homérica, sino que está emparentada con la tragedia ática. Tomemos la caracterización de Richard Seaford: "la tragedia griega es la dramatización del mito etiológico modelada por la necesidad vital de crear y sostener la *polis*."²⁶ Un motivo corriente

²⁴ Vernant, 1988, 27.

²⁵ Wallace-Hadrill 1997.

²⁶ Seaford 1996, 293.

que Seaford ve en la tragedia griega es la narración de una historia de los comienzos, en la que el viejo orden, normalmente la familia real residente y su círculo, está siendo reemplazado -contra su voluntad, por supuesto- por una nueva administración; piénsese en la *Orestíada*, en las *Bacantes* y en *Edipo*. Es también el motivo de la *Eneida*: el *aition* ("el mito de origen") del pueblo romano; la resistencia de los residentes reales Latino, Amata y Turno; el establecimiento de un nuevo orden, incluyendo la ratificación de los cultos, un aspecto en que Seaford pone mucho énfasis.

El compromiso de los trágicos y de Virgilio con Homero

Una característica esencial de la tragedia ática y de la *Eneida* es el compromiso con Homero y su apropiación. De nuevo, los métodos son similares. Los trágicos y Virgilio reconocen a Homero y a la vez lo problematizan.²⁷ En la *Odisea*, la acción de Orestes no es problemática. Para cuando llegamos a *Coéforas*, se vuelve un dilema: "Mataste a quien no debías; sufre ahora lo que no deberías sufrir," dice Orestes a Clitemnestra (930). Es un tema central de la *Orestíada* y está iluminado desde variadas perspectivas. O tomemos el *Áyax* de Sófocles. Ha desaparecido la presentación sencilla del héroe en la *Iliada* y la singularidad de significado. En cambio, se promulgan tres niveles de percepción en el comienzo mismo de la obra: los de dios (Atenea), humano (Odiseo) y loco engañado (*Áyax*). Más aún, numerosos préstamos y evocaciones de la *Iliada* y la *Odisea* penetran la obra y se readaptan constantemente, agregando una capa de asociación sobre la otra. El encuentro de *Áyax* y Tecmesa evoca el de Héctor y Andrómaca en el libro sexto de la *Iliada*, pero es Tecmesa quien usa el lenguaje de Héctor. Las implicaciones nobles del intercambio de regalos entre Héctor y *Áyax* en *Iliada* 7 adquieren una dimensión muy diferente en Sófocles. La espada de Héctor se convierte en la "carnicera", en el instrumento para el suicidio de *Áyax*. Igualmente, su contrafigura, el tahalí que *Áyax* le dio a Héctor, se convierte en instrumento para la muerte de Héctor; según Sófocles, Héctor estaba todavía vivo cuando Aquiles, con el tahalí de *Áyax*, lo ató a su carro y lo arrastró brutalmente hasta matarlo (*Áyax* 1026-1037). Volveré brevemente a esta escena en relación con la muerte de Turno.

El *Áyax* de Sófocles es único porque evoca escenas homéricas específicas en forma más intensa que ninguna de las tragedias existentes. Aplicar perspectivas múltiples sobre una cuestión, y en consecuencia dramatizarla, es un proceso que, por cierto, no se limita a temas homéricos -si bien éstos proporcionaron un fuerte impulso-, sino que prevalece en la tragedia ática en general. El procedimiento concomitante, como ha observado Vernant, es la movilización de dife-

²⁷ Mi discusión en este párrafo se debe a Gould 1983, 37-9, que ofrece más detalles.

rentes y cambiantes sentidos de las palabras como una dinámica fundamental de la tragedia; Charles Segal ha ilustrado esto exhaustivamente refiriéndose a *Antígona*.²⁸ Para citar a Vernant: "En el lenguaje de los escritores trágicos hay una multiplicidad de niveles diferentes" que informa cada intercambio: "El diálogo intercambiado y vivido por los héroes del drama sufre cambios de significado a medida que es interpretado y comentado por el coro, y recogido y entendido por los espectadores... Las palabras asumen significados opuestos, dependiendo de quien las enuncia."²⁹ Esto importa un saludable alejamiento del *modus interpretandi* mecánico que presupone que las repeticiones verbales en la *Eneida* tienen un significado indiferenciado; claramente, aun el *furor* ("furia") y la *pietas* ("sentido de obligación") no lo tienen. Al mismo tiempo, esta perspectiva suministra la razón más profunda para lo que el último Don Fowler llamaba "focalización desviada" en la *Eneida*.³⁰ Aunque el procedimiento se ha convertido en favorito de intérpretes posmodernos y ha sido empleado a veces con excesivo relativismo, sí tiene una base firme en la técnica de la tragedia griega.

Contra este antecedente interpretativo, "focalizaré" ahora en la dramatización virgiliana -y la concomitante problematización- de Homero a la manera de los trágicos griegos. El episodio de Niso y Euríalo es un genuino ejemplo. En la *Ilíada*, la expedición nocturna de Odiseo y Diomedes es totalmente aproblemática y es todavía otra gloriosa *aristeia* ("hazaña heroica"). Con buenas razones, Virgilio confiere a esta historia un exhaustivo colorido homérico, como lo atestigua especialmente la escena del concejo troyano con sus largos discursos y promesas de recompensas materiales (9.204-313). Niso y Euríalo fallan en su misión porque se complacen en la jactancia homérica individualista en lugar de actuar por el mayor bien de la comunidad. Su fracaso se debe a una pieza de la armadura, un yelmo, que no se ganó por el caballeresco intercambio de regalos sino por el despojo. Y aun así, son *fortunati ambo* ("afortunados, ambos"; 9.446) y el poeta no disimula su simpatía. Como ha demostrado Barbara Pavlock, Virgilio combina elementos de la *Ilíada* y del *Reso* de Eurípides para presentar los temas salientes desde perspectivas diferentes.³¹ Entre éstos, son centrales los múltiples conflictos y niveles de significado de *pietas* hacia la patria, la familia y el amigo.

En tanto ha recibido especial atención, el episodio de Niso y Euríalo es meramente emblemático del plan más largo de los libros 7 a 12, la "Segunda *Ilíada*" de Virgilio. Ha sido ampliamente reconocida la reelaboración virgiliana de Homero.³² Lo que es importante es que Virgilio constantemente va más allá de la es-

²⁸ Segal 1964.

²⁹ Vernant 1988, 42.

³⁰ Fowler 1990.

³¹ Pavlock 1985.

³² Un tratamiento clásico, y más conciso, es todavía el de 33 Anderson (1957); cf. Cairns (1989). Es notable la ausencia de un capítulo sobre Homero en el reciente *Cambridge Companion to Virgil*, editado por C. Martindale (1997).

tética intertextual.³³ Solamente la situación básica, la aparente repetición de la guerra troyana en Italia, no sólo es invertida o adaptada, sino problematizada presentándose desde -o suscitando- varios puntos de vista: el de Turno y el de Amata (que creen auténticamente en la historia cíclica); el de los dioses, en especial el de Júpiter con su percepción del *fatum*; las identificaciones cambiantes de Eneas y Turno con Aquiles y Héctor, empezando con la profecía de que habrá un *alius* ("diferente") -y no *alter* ("otro")- Aquiles en el Lacio (Aen. 6.89); las propias declaraciones del poeta, como después de la muerte de Palante (10.501-5); y el conocimiento y la anticipación de la audiencia. Para abreviar, el carácter alusivo es dramático. Es una función de la mayor complejidad de la épica romana y su época en comparación con Homero. En ese punto, también, evoca la modalidad de los trágicos griegos, porque su compromiso con Homero también tomó forma a partir de la mayor complejidad de su época.

Un paradigma de todo esto es el libro 12, que está lleno de evocaciones y reestructuraciones homéricas. Me limito a algunos detalles.

El libro 12 de la *Eneida* comienza con una descripción del estado de ánimo de Turno y con un símil que lo compara con un león herido (*En.* 12.1-9):³⁴

Ve Turno a los latinos quebrantados por el adverso giro de la guerra,
 desfallecido su ánimo. Claman porque les cumpla las promesas
 señalándole todos con los ojos. A su vista arde más implacable todavía
 su coraje guerrero y se le yergue embravecida el alma.
 Como en los campos púnicos el león ¡ay! herido por el hondo venablo
 que en su pecho han clavado los monteros, se apresta al cabo a la pelea
 y sacude ganoso en su erizado cuello la guedeja
 y hace trizas impávido el venablo traidor
 entre rugidos de sus sangrientas fauces, así también borbotea la cólera
 en el hirviente corazón de Turno.

(traducción de Echave-Sustaeta, ed. Gredos)

*Turnus ut infractos aduerso Marte Latinos
 defecisse uidet, sua nunc promissa repositi,
 se signari oculis, ultro implacabilis ardet
 attollitque animos. Poenorum qualis in aruis
 saucius ille graui uenantum uulnere pectus
 tum demum mouet arma leo, gaudetque comantis*

³³ Es ésta, me parece, una limitación del por lo demás excelente estudio de Barchiesi 1984, esp. 91 ss., al que le debo mucho. Repetidamente, Barchiesi caracteriza la presentación de Virgilio como "dramática" sin profundizar más en el tema.

³⁴ Hemos elegido versiones castellanas de los textos latinos y griegos citados con el fin de suplantar las versiones inglesas seleccionadas por Galinsky. Al final de la cita, añadimos, en adelante, el nombre del traductor al castellano, tal como Galinsky señala en el original inglés los autores de las versiones que ha escogido (*Nota de los T.*).

En cuanto al modelo homérico inmediato, se da una vez más un giro problemático. La súplica de Turno (*En.* 12.930-8) es modelada a partir de la de Príamo a Aquiles (*Ilíad.* 24.485-506). Pero Turno no es Príamo. Su intento de usurpar el papel de Príamo es aun menos creíble que su esfuerzo de modelarse como *otro* Aquiles; ambos intentos ejemplifican su autoengaño y acaban en el fracaso. Para llevar el tema a su ámbito, Virgilio transporta el auténtico equivalente de la súplica de Príamo a Aquiles al comienzo del libro 12, donde el viejo rey Latino ruega al impetuoso joven guerrero dar fin al derramamiento de sangre (versos 18-45).⁴⁰ Es una consecuencia adecuada a la pretensión de Turno de ser Aquiles, sugerida por el símil inicial del león. Una vez más, se le demuestra que no lo es: si fuera el verdadero Aquiles, escucharía la súplica de Latino/Príamo y accedería a ella. En cambio, su *uiolentia* ("temple violento") "no es doblegada de ninguna manera" (*haudquaquam ... flectitur*; 45s.). Por consiguiente, cuando Turno se arroga a sí mismo el papel de Príamo para su súplica a Eneas -que está escuchando y está empezando a "ceder" (*flectere*, 940)- no sólo es culpable de un criterio no equitativo, sino que además se empeña en una pobre imitación de la súplica de Príamo a Aquiles y a la vez de su repetición, que ya ha tenido lugar al principio del libro. Ecos verbales refuerzan la conexión entre la escena de súplica homérica y las dos reformulaciones virgilianas en *Eneida* 12:

'Vuelve la vista atrás
a los reveses y giros de la guerra y ten piedad de tu padre, avanzado en
edad,
a quien tu tierra de Árdea guarda lejos de aquí todo apenado.'

*'respice res bello uarias, miserere parentis
longaevi, quem nunc maestum patria Ardea longe
diuidit.'* (En. 12.43-5)

Pero si la aflicción de un padre infortunado puede llegarte al alma/
-tú también has tenido en Anquises un padre que sabía de dolores-/
compadécete de la vejez de Dauno,
(traducciones de Echave-Sustaeta)

*miseri te si qua parentis
tangere cura potest, oro (fuit et tibi talis
Anchises genitor) Dauni miserere senectae . . .*
(En. 12.934-6)

⁴⁰ Podemos advertir que los jóvenes impetuosos y cortos de vista y los reyes más viejos y sabios son también personajes principales en la tragedia ática.

Homero, *Il.* 24.485-7:, 503-4.:

Príamo le dirigió una súplica, diciendo estas palabras:

'¡Acuérdate de tu padre, Aquiles, semejante a los dioses,
que tiene mi misma edad y está en el funesto umbral de la vejez!'

Respeto a los dioses, Aquiles, y **ten compasión (elehson) de mí
por la memoria de tu padre.** Yo soy aún más digno de piedad.'

(traducción de Crespo Güemes)

Virgilio reforma la súplica de Príamo de tal manera que crea varias disyunciones problemáticas para Turno. La apropiación de esta matriz homérica por parte de Turno pone de relieve la brecha entre realidad y engaño y entre autenticidad e imitación; de ahí que Turno necesite "sobrecompensar" suplicando en nombre del padre de Eneas y del suyo, lo que sólo mueve al lector a recordar el vehemente rechazo previo de Turno a la apelación de Latino -similar a la de Príamo- en nombre del padre de Turno. Los ecos se extienden todavía más allá, conectando los temas de las pretensiones aquileas de Turno y de su asunción artificial del papel de Príamo. En un momento climático del libro 9 (741-2), éste mira con desdén a Pándaro antes de despacharlo al Hades:

Comienza, si hay coraje en tu pecho.

Ven a trabar combate. Podrás decirle a Príamo
que has encontrado aquí un segundo Aquiles.

(traducción de Echave-Sustaeta)

*incipi, si qua animo uirtus, et consere dextram,
hic etiam inuentum Priamo narrabis Achillem.*

Lejos de ser otro Príamo, Turno se identifica con Pirro,⁴¹ una analogía que también está vinculada con la acción de Eneas en la última escena.⁴²

Todos éstos son elementos de la problematización literaria de un tema que es intrínsecamente aproblemático, a saber, el castigo de Turno el violador de pactos (cf. Servio *ad Aen.* 12.949: *ad rupti foederis ultionem*).

Atañe a esto el tratamiento de venganza en la tragedia griega, donde el tema era muy importante. Ha sido bien tratado por Anne Burnett en sus recientes *Sather Lectures* (y antes que ella, por Judith Mossman),⁴³ y la aplicabilidad de sus descubrimientos a la *Eneida*, incluyendo su demostración del 'colonialismo moral' por parte de los moralizadores modernos, podría desarrollarse en detalle. Brevemente -y la conexión con la *Eneida* es evidente sin tener que ser precisada

⁴¹ Ver el comentario de Hardie (1994) ad loc.

⁴² A. Traina en *EV* 4 (1988, 99) en relación con *En.* 2.535 y 12.949; Heuzé 1985, 151.

⁴³ Burnett 1998; Mossman 1995.

punto por punto- Burnett señala que "entre los primitivos griegos la venganza no era un problema sino una solución ... (Ni tampoco era éste) un problema para la sociedad ateniense en los comienzos del siglo V, pero precisamente por esa razón era una acción llena de dificultades para un dramaturgo ... y, sin embargo, su pasión característica -la ira- pedía a gritos un poeta y un actor." De ahí que tuviera que ser dramatizada a menudo como "una especie de metateatro".⁴⁴ Esto se ajusta perfectamente a la *Eneida*: el acto de venganza (*ultio*), que en el caso de Eneas presenta a la vez aspectos públicos y privados, no es intrínsecamente un 'problema', pero Virgilio, siempre seguidor de los trágicos atenienses, eligió dramatizarlo empezando, como hemos visto, por la vacilación de Eneas que, virtualmente, no tiene paralelo en la épica, pero es común en la tragedia.

Para proveer una perspectiva más sobre esto, Virgilio emplea aún otro motivo homérico. La ceremonia del pacto (*En.* 12.161-215), a la que Virgilio dedica deliberadamente tanto tiempo con el fin de resaltar su importancia temática, recuerda el modelo homérico del pacto en *Iliada* 3, que proporcionaría un fin a la guerra a través del duelo de Menelao y Paris. Mediante la intervención de Venus, la madre de Eneas, Paris falta a ese duelo y la guerra continúa. Turno, por el contrario, rompe la tregua (*foedus*) sin intervención divina, aunque también él desaparece como por arte de magia del campo de batalla. El fin del libro 12, entonces, evoca no sólo el combate de Aquiles y Héctor. Más bien, Turno, que consideró a Eneas la reencarnación en Italia del Paris "raptor de novias", es él mismo asimilado a Paris en lo que atañe a la culpa de Paris por empezar la guerra troyana y por prolongarla; confrontamos nuevamente la historia entera de la *Iliada*. Como siempre, hay una variación importante: mientras que Homero simplemente dice que Afrodita sacó a Paris del duelo en una oscura nube de niebla (*Il.* 3.381), la interferencia divina en *Eneida* 12 es llevada a cabo puramente por hombres: los latinos están buscando una razón para negar el *foedus* en beneficio de Turno; Juturna produce un augurio, y el adivino Tolumnio produce una interpretación a su favor (259): "¡Era esto! Esto es lo que yo he estado buscando a menudo en mis plegarias"; *hoc erat, hoc uotis quod saepe petiui*). La temática entera de las acciones humanas, sus consecuencias, la responsabilidad que debe tomarse por éstas y el papel de todo esto en un esquema más grande de cosas que el esquema humano, son, ciertamente, básicos tanto para Homero como para la tragedia ática.

En consecuencia, justificadamente, encontramos marcadas referencias a la tragedia griega y motivos de ésta tanto en el comienzo como en el final de la *Eneida*. Dentro del alcance de este ensayo, puedo perfilarlos sólo brevemente: (1) Desviándose de Homero, Virgilio pospone la invocación a la Musa hasta el verso 8, y entonces introduce un tema capital de la tragedia griega (8-11): la cuestión de la justicia divina y del sufrimiento humano merecido o no merecido. Esto es seguido (hasta el verso 296) por un procedimiento también adaptado de los

⁴⁴ Burnett 1998, xvi-xvii.

trágicos atenienses, una exposición y anticipación de la acción por medio de un prólogo. (2) En cuanto al final de la epopeya, la evocación de temas de la tragedia griega alcanza un nivel de intensidad que parece casi de intención metapoética. A los ecos trágicos que ya he mencionado podemos agregar cuatro más. Primero, el hecho de que el tahalí de Turno, tomado de Palante, evoca el de Héctor en el *Áyax* de Sófocles (1028-39):⁴⁵

Contemplad, por los dioses, el destino de ambos mortales. Héctor, al varal del carro atado con el cinturón que había recibido de éste como presente, una y otra vez fue siendo desgarrado hasta que expiró. Éste, por su parte, con este regalo de aquél murió a manos de esta espada con mortal caída. ¿Acaso no fue la Erinis la que forjó esta espada, y aquel cinturón Hades, cruel artesano? Yo por mi parte diría que esto y todo una y otra vez lo maquinan los dioses contra los hombres. ⁴⁶Pero, para el que estas ideas no sean gratas en su convicción, ¡que él acepte las tuyas, y yo las mías!
(traducción de José M. Lucas de Dios, Alianza Editorial)

Como vimos antes, *Áyax* le dio su tahalí a Héctor a cambio de la espada de éste. Estas armas finalmente sellan el sino de ambos guerreros. De ahí que Teucro llame a la espada la espada de una Furia (*Erinyes* 1034); Eneas es "inflamado por las furias" (*furiis accensus*, *En.* 12.946). Que Virgilio tenía en mente la escena sofoclea parece confirmado por el hecho de que Sófocles se desvió de Homero presentando a Héctor como *no* mortalmente herido por Aquiles; las situaciones del Héctor sofocleo y el Turno de Virgilio son análogas. (b) Un segundo punto se relaciona con este tema. Philip Hardie, refiriéndose a su discusión de la *Eneida* y la *Orestíada*, plantea la posibilidad de que *furiis* se entiendan como *Furiis* con F mayúscula.⁴⁷ Ciertamente, el eco del fin de la *Orestíada* es relevante: las Furias tendrán un lugar en la nueva *polis* precisamente porque su furia no cesará y aun infundirá miedo, pero para un propósito benéfico, que es el mantenimiento del nuevo orden.⁴⁸ Es evidente aun en este punto cuánto más ricas son las implicaciones de la escena final de la *Eneida* que las afirmaciones simples y familiares de que Eneas, de algún modo, cae en desgracia o de que la *Eneida* es "trágica"

⁴⁵ No se menciona el pasaje en el catálogo exhaustivo de afinidades entre Turno y los personajes de la tragedia griega que hizo Negri (1999).

⁴⁶ En la traducción de J. Moore que cita Galinsky dice "This was the gods' contrivance", es decir, "ésta es la artimaña de los dioses". Al lado de "contrivance", Galinsky escribe entre paréntesis la palabra *mechanan*, que, debido a la distinta estructura de la traducción que elegimos, no hemos podido incluir (*Nota de los T.*).

⁴⁷ Hardie 1997, 315, con referencia a Hardie 1991.

⁴⁸ Cf. la sugerencia de Spence (1999, 158 ss.) de que la doble invocación de Eneas a Palante (*En.* 12.948) refiere a la vez al hijo de Evandro y a la diosa. Ella concluye (161): "Turno es sacrificado a Palante y podría decirse que su gemido coloca su espíritu bajo la tierra donde él y Camila enriquecerán el suelo de Roma como las Euménides augusteas."

porque no mata a Turno a sangre fría.

Un tercer punto refuerza esta lectura de la escena. La frase *Pallas te immolat* ("Palante te sacrifica", *En.* 12.948) está en perfecto acuerdo con la conexión ritual de la tragedia ática y puede ajustarse, como varios estudiosos han demostrado, a la teoría de René Girard de la víctima ritual y del sacrificio como un proceso social.⁴⁹ Además, la función de las danaiades sobre el tahalí es metapoética o genéricamente autorreflexiva en este punto (esto no excluye otras interpretaciones): la trilogía esquilea dedicada a las Danaides fue un paradigma del tipo de dilema terrible y de violencia que está en el centro de tantas tragedias áticas. Su eco resulta tanto más conmovedor cuanto que la primera obra de la trilogía incluía una súplica que era exitosa.

La presencia de estos elementos poéticos y metapoéticos en la conclusión de la *Eneida* sugiere firmemente que uno de sus propósitos es servir como una *sphragis*, una última reformulación de los objetivos poéticos de Virgilio. De hecho, es totalmente esperable en vista de la propia práctica de Virgilio en las *Églogas* y en las *Geórgicas*, y de la práctica de los otros poetas augusteos. El objeto literario de Virgilio era ser un segundo Homero, pero el material homérico es manipulado, reestructurado, dramatizado y problematizado a la manera de los trágicos griegos. El libro final de esta nueva épica y su cierre son adecuados paradigmas de este proceso.

Tres aspectos más del tema general merecen ser mencionados brevemente. El primero es que el compromiso de los trágicos y de Virgilio con Homero no se agota simplemente en la ironía, la subversión o la inversión. Como sabemos por Platón, por ejemplo, la influencia de Homero en las audiencias del siglo V era aún considerable (*Ion* 535b-e), y Sócrates, en su *Apología* (28b-d), cita el ejemplo de Aquiles y de otros héroes de la *Iliada* cuando habla de una muerte honorable. Además, tenemos que cuidarnos de "deshomerizar" excesivamente la *Eneida* sobre todo con respecto al *ethos* del guerrero. En segundo lugar, los trágicos fueron los verdaderos herederos de Homero porque la *Iliada*, en particular, ya contiene los temas trágicos medulares. Son ejemplos los personajes y las acciones de Aquiles y Héctor, y temas como la responsabilidad personal o la ceguera humana frente a la presciencia por parte de los dioses o la audiencia.⁵⁰ Por consiguiente, no sorprende que Homero y los trágicos sean frecuentemente agrupados por nuestras fuentes antiguas, en especial Platón.⁵¹ En la crítica literaria helenística, esta afinidad asumió una expresión más específica: se decía que todos los géneros literarios derivaban de Homero; él era "el Océano" de quien fluían todas las tradiciones literarias.⁵²

⁴⁹ Ver Hardie 1993, 19 ss.; Fowler 1997, 33.

⁵⁰ Para discusiones detalladas ver, por ejemplo, Rutheford, 1982, y Gould, 1983.

⁵¹ De la forma más célebre en *República* 10.595c1-2 (Homero como "maestro y guía [*hegemon*] de los trágicos") y 607a3 ("primero de los trágicos"); cf. 605c. Adicionales *testimonia* incluyen a Aristóteles, *Poët.* 4.1448b38-9, 8.51a22-30, 23.59a29-34; Ateneo 8.347e. Ver también Halliwell 1996, 340-2.

⁵² Documentación en F. Williams 1978, 87-9, 98-9.

Virgilio y el drama romano

Ésa es una de las razones subyacentes para la apropiación virgiliana de la tragedia en la épica. Otra, que me lleva a Peter Wiseman y el drama romano, era la condición de las tragedias en el escenario romano de entonces.⁵³ Su producción básicamente había ido disminuyendo. Además, en el último período de la república, habían evolucionado cada vez más hacia espectáculos vistosos a costa del contenido intelectual. Un desarrollo concomitante fue su evolución hacia la poesía de alabanza. La conmemoración panegírica de grandes victorias, y otros hechos similares, marcaron el propósito de la épica y la tragedia romanas en las décadas anteriores a Virgilio; después de todo, era un *imperator* como Pompeyo el que construyó el primer teatro permanente, un escenario fastuoso para producciones fastuosas. En su *Epístola a Augusto* (*Epist.* 2.1), Horacio se quejó de la ostentación de las producciones teatrales -incluyendo los famosos elefantes blancos- y su escasez de sustancia literaria; claramente, aquí la Roma augustea no llegó a alcanzar a uno de sus modelos culturales, la Atenas del siglo V. Pero Horacio no salió a intentar revivir una tragedia plena de significado. Virgilio, por el contrario, lo hizo a su manera. Reavivó a la vez la tragedia y la épica combinándolas como un Homero moderno. En este proceso, enriqueció ambos géneros, como resulta claro si consideramos la *Medea* de Ovidio y la de Séneca por un lado,⁵⁴ y los poetas épicos post-augusteos por el otro,⁵⁵ para no decir nada de la épica más tardía y de la tradición trágica. Como habían hecho los trágicos en Atenas, Virgilio capturó creativamente el momento trágico de Roma y le dio vitalidad eterna.

Todo el contexto y el marco que he esbozado se enriquecen con la hipótesis de Peter Wiseman de que desde los primeros tiempos las representaciones dramáticas en Roma constituyeron un medio capital para informar a los romanos sobre su pasado y para formar su identidad. Es más, como él mismo sostiene, varias de estas tradiciones, en especial la de la historia de la fundación de Roma, encontraron su camino en la historiografía romana a través del drama.⁵⁶ La vinculación de estos antecedentes postulados con la épica nacional de Virgilio radica precisamente en los aspectos que él ha particularizado y que yo acabo de mencionar. A modo de conclusión, hablaré brevemente sobre ellos.

Es obvio que las inspiraciones de Virgilio para su épica mítico-histórica fueron múltiples y no se limitaron meramente a obras épicas anteriores, ya sean griegas o romanas. Dejando a un lado la tragedia griega (aunque con la observación sumaria de Philip Hardie de que "era el factor singular más importante en la revitalización exitosa del género épico por parte de Virgilio")⁵⁷ también en-

⁵³ Una útil discusión reciente en Goldberg 1996.

⁵⁴ Tarrant 1978.

⁵⁵ Hardie 1993.

⁵⁶ Wiseman 1995 y 1998.

⁵⁷ Hardie 1998, 62.

contramos, por supuesto, no pocos ecos de la tragedia romana en la *Eneida*. Esta idea ha sido bien documentada por Michael Wigodsky, sobre todo en las áreas de información mitográfica y paralelos verbales.⁵⁸ No obstante, los argumentos de Peter Wiseman, agregan una dimensión completamente nueva al predominio del drama y la dramatización en la *Eneida*. Virgilio, en ese caso -y en mi opinión es un caso plausible, aun cuando me molesta la falta de una evidencia absolutamente definitiva-, estaba utilizando una tradición romana vital. Una vez más, el elemento dramático en su épica resulta ser más que un mero procedimiento estético o literario. La misma herencia puede ser también una razón más profunda para la adaptación de escenas de la poesía de Virgilio, incluso de la *Eneida*, al escenario romano. La popularidad de tales adaptaciones se atestigua hasta en tiempos de Agustín;⁵⁹ "pocos lo conocen a partir de los libros," dice a sus oyentes (*Serm.* 241.5), "muchos lo conocen del teatro" (*pauci nostis in libris; multi in theatri*). Marcial lo llama simplemente "Virgilio en coturnos" (*Maro cothurnatus*; 5.5.8, 7.63.5). De modo similar, Séneca (*Suas.* 3.7) atestigua que Ovidio se apropió de la *Eneida* no sólo en las *Metamorfosis*, sino también en su *Medea*:

En consecuencia, [Ovidio] hizo algo que había hecho con muchos otros versos de Virgilio -sin afán de plagio, sino con la intención de que lo que abiertamente tomaba prestado fuera reconocido. Y en su tragedia puede leerse (sigue un verso de *Medea* [fr. 2 Ribbeck]).

Itaque fecisse illum (i.e. Ovidium) quod in multis aliis uersibus Vergilii fecerat, non subripiendi causa, sed palam mutuandi, hoc animo ut uellet agnosci; esse autem in tragoedia eius...

De nuevo, esto puede muy bien referirse no sólo a préstamos verbales, sino más bien al reconocimiento, por parte de Ovidio, de la técnica dramática de Virgilio.⁶⁰ Éste lo encontró compatible para su drama que fue considerado por Quintiliano una de las mejores tragedias romanas (10.1.98).

Mientras que el ejemplo de Ovidio puede ser más pertinente para la apropiación de la tragedia griega por parte de Virgilio, la postulada existencia de una tradición dramática popular en Roma también contribuye a nuestra comprensión de la continuidad de la tragedia romana en los comienzos del principado. Eso quiere decir, principalmente, Séneca, y debemos señalar que Richard Tarrant, por lo pronto, ha defendido enérgicamente los antecedentes augusteos de las obras de Séneca no sólo en términos de estilo poético, sino también de caracterización e

⁵⁸ Wigodsky 1972; cf. N. Zorzetti en *Enciclopedia Virgiliana* 5, 1990, 245-7 (lista de alusiones conocidas).

⁵⁹ Detalles en Horsfall 1995, 249-50.

⁶⁰ Cf. el argumento similar de Fantham (1975) concerniente a la *Fedra* de Séneca y a la Dido de Virgilio.

ideas temáticas.⁶¹ La perspectiva es más abarcadora que la de Sander Goldberg, quien, en un reciente artículo titulado "The Fall and Rise of Roman Tragedy"⁶², concluye que, en medio del cambio desde la representación escenificada a la recitación, la tragedia fue revitalizada por su nueva dependencia del lenguaje, porque el nuevo medio "afirmaba la primacía del lenguaje sobre el espectáculo."⁶³ Necesitamos, sin embargo, estar atentos al medio y a la sustancia. Un buen ejemplo es el *Tiestes* de Séneca, que Goldberg usa como paradigma. Como ha sido bien reconocido, es en muchos aspectos una obra sobre las realidades contemporáneas, tales como la mentalidad del autócrata desenfrenado y los intentos por parte de su consejero (*satelles*) de enfrentar esta mentalidad. En su combinación de forma mítica y contenido contemporáneo, la obra se remonta a la tragedia ática y, más inmediatamente, a la *Eneida*. Al igual que la *Eneida*, es un medio para "automoldearse" y para formar una identidad cultural. Ésa era precisamente una de las funciones de la tradición dramática romana según postula Peter Wiseman. Esta convergencia o, para decirlo de otra manera, estas metas compartidas de la tradición dramática popular en Roma y la proyectada épica nacional de Roma son otra razón central para la presencia del elemento dramático en la *Eneida*.

Hay otras dos tendencias de convergencia que se destacan. Una es la propagación de tradiciones históricas que, con seguridad, fueron problematizadas por Virgilio a la manera de la tragedia griega. Tan importante como ésta, la popularidad de estas representaciones proporcionaban un modelo para la *Eneida*. La emulación de Virgilio fue exitosa: la copiosa evidencia para la recepción y la resonancia inmediatas de la *Eneida* viene no sólo de los *literati* sino también de grupos no elitistas.⁶⁴

Hace un cuarto de siglo, David Ross publicó su *Backgrounds to Augustan Poetry*.⁶⁵ Trataba principalmente sobre Galo, de cuya poesía teníamos en aquel momento sólo un verso, un verso que, como se reputa alegó un sabio, no era típico de Galo. La creación de la tradición histórica romana que Peter Wiseman ha postulado es importante a la vez por propio derecho y como un antecedente para la poesía augustea y, afortunadamente, está basada en un cuerpo de evidencia más sustancial que un verso.

Karl Galinsky

Universidad de Austin/Texas, USA
galinsky@mail.utexas.edu

Traducción: Pablo Martínez Astorino y Santiago Disalvo

Universidad Nacional de La Plata
pabroleandromartinez@yahoo.com.ar, sadisalvo@yahoo.com

⁶¹ Tarrant 1978, 258 ss.

⁶² "La caída y el surgimiento de la tragedia romana" (*Nota de los T.*).

⁶³ Goldberg 1996, 276.

⁶⁴ Documentación completa en Horsfall 1995, 249 ss.

⁶⁵ Ross 1975 ("Antecedentes de la poesía augustea" -*nota de los T.*)

BIBLIOGRAFÍA

- Albrecht, M. von 1970, 'Zur Tragik von Vergils Turnusgestalt', en von Albrecht & Heck 1970:1-5.
- Albrecht, M. von, and Heck, E. 1970, eds., *Silvae. Festschrift für E. Zinn*, Tübingen.
- Anderson, W.S. 1957, 'Vergil's Second Iliad', *Transactions of the American Philological Association* 88: 17-30; reimpr. en Harrison 1990: 239-52.
- Barchiesi, A. 1984, *La traccia del modello: effetti omerici nella narrazione virgiliana*, Pisa.
- Boedeker, D. and Raaflaub, K. 1998, eds., *Democracy, Empire and the Arts in Fifth-century Athens*, Cambridge, Mass.
- Braund, S.M., and Gill, C. 1997, eds., *The Passions in Roman Thought and Literature*, Cambridge.
- Burnett, A.P. 1998, *Revenge in Attic and Later Tragedy*, Berkeley.
- Cairns, F. 1989, *Virgil's Augustan Epic*, Cambridge.
- Cerri, G. 1979, *Legislazione orale e tragedia greca*, Nápoles.
- Clausen, W. 1987, *Virgil's Aeneid and the Tradition of Hellenistic Poetry*, Berkeley.
- Conte, G.B. 1994, *Latin Literature. A History*, Baltimore.
- Conte, G.B. 1999, 'The Virgilian Paradox: an Epic of Drama and Sentiment', *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 45: 17-42.
- Croally, N.T. 1994, *Euripidean Polemic*, Cambridge.
- Easterling, P.E. 1997a, ed., *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge.
- Easterling, P.E. 1997b, 'Constructing the Heroic', in Pelling 1997: 21-38.
- Fantham, E. 1975, 'Virgil's Dido and Seneca's Tragic Heroines', *Greece & Rome* 22:1-10.
- Fowler, D. 1990, 'Deviant Focalisation in Virgil's Aeneid', *Proceedings of The Cambridge Philological Society* 36: 42-63.
- Fowler, D. 1997, 'Epicurean anger', en Braund & Gill 1997:16-35.
- Galinsky, K. 1996, *Augustan Culture*, Princeton.
- Garrison, J.D. 1992, *Pietas from Vergil to Dryden*, University Park, Pennsylvania.
- Gibert, J. 1995, *Change of Mind in Greek Tragedy*, Göttingen.
- Goldberg, S.M. 1996, 'The Fall and Rise of Roman Tragedy', *Transactions of the American Philological Association* 126: 265-86.
- Giordano, M. 1999, *La supplica: rituale, istituzione sociale e tema epico in Omero*, Nápoles.
- Görgemanns, H. & Schmidt, E.A. 1976, eds., *Studien zum antiken Epos*, Meisenheim.
- Gould, J. 1973, 'Hiketia', *Journal of Hellenic Studies* 93: 74-103.
- Gould, J. 1983, 'Homeric Epic and the Tragic Moment', in Winnifrieth 1983: 32-45.
- Griffin, J. 1998, 'The Social Function of Attic Tragedy', *Classical Quarterly* 48: 39-61.
- Habinek, T. & Schiesaro, A. 1997, eds., *The Roman Cultural Revolution*, Cambridge.
- Halliwell, S. 1996, 'Plato's Repudiation of the Tragic', en Silk 1996: 332-49.
- Hardie, P. 1991, 'The Aeneid and the Oresteia', *Proceedings of the Virgil Society* 20: 29-45.
- Hardie, P. 1994, ed., *Virgil. Aeneid Book IX*, Cambridge.
- Hardie, P. 1997, 'Virgil and Tragedy', en Martindale 1997: 312-26.
- Hardie, P. 1998, *Virgil. Greece & Rome New Surveys in the Classics* No. 28, Oxford.
- Harrison, S.J. 1990, ed., *Oxford Readings in Vergil's Aeneid*, Oxford.
- Heuzé, P. 1985, *L'image du corps dans l'oeuvre de Virgile*, Rome.
- Horsfall, N. 1995, ed., *A Companion to the Study of Virgil*, Leiden.
- König, A. 1970, *Die Aeneis und die griechische Tragödie*, Berlin.
- Martindale, C. 1997, ed., *The Cambridge Companion to Virgil*, Cambridge.
- Mossman, J. 1995, *Wild Justice: A Study of Euripides' Hecuba*, Oxford.
- Negri, A.M. 1999, 'Turno e personaggi del teatro greco', *Studi Italiani di Filologia Classica* 3ª ser. 18: 220-52.
- Pavlock, B. 1985, 'Epic and Tragedy in Vergil's Nisus and Euryalus Episode', *Transactions of the American Philological Association* 115: 207-24.
- Pedrick, V. 1982, 'Supplication in the Iliad and the Odyssey', *Transactions of the American Philological Association* 112: 125-40.
- Pelling, C. 1997, ed., *Greek Tragedy and the Historian*, Oxford.
- Ross, D.O. 1975, *Backgrounds to Augustan Poetry: Gallus, Elegy and Rome*, Cambridge, Mass.

- Rutherford, R.B. 1982, 'Tragic Form and Feeling in the *Iliad*', *Journal of Hellenic Studies* 102: 145-60.
- Said, S. 1998, 'Tragedy and Politics', en Boedeker and Raaflaub 1998: 275-95.
- Seaford, R. 1994, *Reciprocity and Ritual. Homer and Tragedy in the Developing City-State*, Oxford.
- Seaford, R. 1996, 'Something to Do with Dionysos -- Tragedy and the Dionysiac', en Silk 1996: 284-94.
- Segal, C. 1964, 'Sophocles' Praise of Man and the Conflicts of the *Antigone*', *Arion* 3.2: 46-66; reimpr. en Segal, *Interpreting Greek Tragedy*, Ithaca 1986: 137-61.
- Silk, M.S. 1996, ed., *Tragedy and the Tragic*, Oxford.
- Spence, S. 1999, 'The Polyvalence of Pallas in the *Aeneid*', *Arethusa* 32: 149-63.
- Suerbaum, W. 1980, 'Hundert Jahre Vergil-Forschung. Eine systematische Arbeitsbibliographie mit besonderer Berücksichtigung der *Aeneis*', *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt* II.31.1: 3-358.
- Tarrant, R.J. 1978, 'Senecan Drama and its Antecedents', *Harvard Studies in Classical Philology* 82: 213-63.
- Vernant, J-P., and Vidal-Naquet, P. 1988, *Myth and Tragedy in Ancient Greece*, New York.
- Wallace-Hadrill, A. 1997, 'Mutatio morum: the idea of a cultural revolution', en Habinek and Schiesaro 1997: 3-22.
- White, P. 1993, *Promised Verse. Poets in the Society of Augustan Rome*, Cambridge, Mass.
- Wigodsky, M. 1972, *Vergil and Early Latin Poetry*, Wiesbaden.
- Williams, F. 1978, *Callimachus' Hymn to Apollo: A Commentary*, Oxford.
- Williams, R.D., 'The Purpose of the *Aeneid*', *Antichthon* 1:29-41. Reimpr. en Harrison, 1990: 21-36.
- Winnifrith, T. et al., 1983, eds., *Aspects of the Epic*, London.
- Wiseman, T.P. 1995, *Remus. A Roman Myth*, Cambridge.
- Wiseman, T.P. 1998, *Roman Drama and Roman History*, Exeter.
- Wlosok, A. 1976, 'Vergils Didotragödie', en Görgemanns and Schmidt 1976: 228-50.
- Woodman, T., and West, D. 1984, eds., *Poetry and Politics in the Age of Augustus*, Cambridge.
- Zanker, P. 1987, *Augustus und die Macht der Bilder*, Munich.

Resumen

A partir del énfasis en aproximaciones culturales que exceden la visión de la literatura como el mero reflejo de la política y las instituciones, este artículo estudia la influencia del drama griego y romano en la *Eneida*. Haciendo uso de los conceptos de "problematización" y "dramatización", se analizan separadamente la apropiación virgiliana de la tragedia griega, la relación de los trágicos y de Virgilio con Homero, el final de la *Eneida* y el nexo entre Virgilio y el drama romano, derivándose de este último punto la injerencia de la recepción virgiliana de la tragedia en los trágicos romanos posteriores.

Palabras clave: Virgilio, Drama romano, tragedia ática, Homero, problematización, dramatización.

Abstract

Starting from the emphasis on cultural approaches which exceed literature viewed as mere reflection of politics and institutions, this article studies the influence of Greek and Roman drama on the *Aeneid*. By using the ideas of "problematization" and "dramatization", it analyzes

separately Virgil's appropriation of Greek tragedy, the tragedian's and Virgil's engagement with Homer, the ending of the *Aeneid*, and Virgil's connection with Roman drama, being derived of this last point the influence of the Virgilian reception of tragedy on later tragedians.

Keywords: Virgil, Roman drama, Attic tragedy, Homer, problematization, dramatization.