

Tiestes desde Séneca a Shakespeare, Caryl Churchill y Sarah Kane

Thyestes from Seneca till Shakespeare, Caryl Churchill and Sarah Kane

Andrés POCIÑA
Universidad de Granada

Resumen

El episodio terrible y cruel de la relación entre los hermanos Tiestes y Atreo, en el que el segundo de ellos da muerte a los hijos del primero y se los sirve como canibálica comida de homenaje, fue objeto de diversas tragedias en Grecia y en Roma; sin embargo, de todas ellas solamente ha llegado completa hasta nuestro tiempo la tragedia latina *Thyestes* de Séneca, que ha tenido una importante pervivencia en diversas obras, y de forma especial fue objeto de notables reinterpretaciones en el teatro inglés, desde William Shakespeare, hasta las dramaturgas contemporáneas Caryl Churchill y Sarah Kane. Notas sobre el carácter dramático del original senecano y sus reescrituras inglesas.

Abstract

Some dramatic aspects of the Senecan tragedy *Thyestes* and its influence on modern and contemporaneous English theatre. Dramatic sense of the cruelty of this Seneca's piece in some subsequent rewrites of William Shakespeare, Caryl Churchill and Sarah Kane.

Palabras clave: Tragedia *Thyestes*, Séneca, Shakespeare, Caryl Churchill, Sarah Kane.

Kay words: *Thyestes* tragedy, Seneca, Shakespeare, Caryl Churchill, Sarah Kane

1. Voy a ocuparme en este artículo del truculento tema de Tiestes, cuyo tratamiento iniciaba Pierre Grimal en su *Diccionario*, un precioso instrumento de trabajo que lleva conmigo desde una hermosa celebración de hace cuarenta y ocho años¹, con este preámbulo:

Tiestes es hermano gemelo de Atreo, hijo, como él de Pélope e Hipodamía. Llena toda su leyenda su odio por Atreo y las venganzas que los dos hermanos urdieron alternativamente el uno contra el otro. Tema trágico por excelencia, esta leyenda ha sido utilizada por los poetas y complicada arbitrariamente con episodios a cual más atroz.

Las relaciones de Tiestes y Atreo son un relato inacabable de atrocidades, de una crueldad y bestialidad difíciles de superar, que pasan por el adulterio familiar, el infanticidio familiar, el canibalismo familiar, el incesto, todo ello cubierto por una asfixiante manta de odio, crueldad y barbarie; cierto es que a la mitología griega no le resultan extraños casos semejantes en su contenido, pero quizá no en el altísimo grado de truculencia que alcanzan en los dos hijos de Pélope, no sólo hermanos, sino además gemelos. Como son muchos los puntos que pretendo abordar, y no se refieren tanto a los contenidos de la leyenda cuanto a su rentabilidad dramática, intentaré evitar su relato en la medida de lo posible; de este modo trataré además de conseguir que mi desarrollo del asunto no resulte excesivamente repugnante.

Uno de los aspectos más terribles, aunque no peor que otros, es el del canibalismo, esto es, para decirlo de la forma más breve posible, la comida que prepara Atreo con los cuerpos de sus dos sobrinos, a los que ha dado muerte, y se la sirve de banquete al padre de ambos, Tiestes. De este asunto, en las tragedias *Atreus* de Lucio Acio y *Thyestes* de Séneca me ocupé², con bastante detalle, hace muchos años, en un congreso titulado “Symposium. Banquet et représentations en Grèce et à Rome”, celebrado en el mes de marzo de 2002 en la Universidad de Toulouse - Le Mirail. Mi intención hoy es muy diferente, pero me servirán como punto de partida los mismos planteamientos que en aquella ocasión por lo que se refiere a las ausencias y presencias del tema de Tiestes en las tragedias de Grecia y de Roma

1. P. Grimal, *Diccionario de la mitología griega y romana*. Prefacio por C. Picard. Trad. de F. Payarols, Barcelona, 1966, p. 515.

2. A. Pociña, “Virtualités dramatiques d’un banquet effroyable: Thyeste dans la tragédie romaine”, *Pallas* 61, 2003, pp. 251-270.

2. El argumento del enfrentamiento brutal entre los dos hijos de Pélope, Atreo y Tiestes, fue objeto de tratamiento por parte de numerosos dramaturgos griegos: tragedias sobre Tiestes fueron compuestas por Sófocles (tres tragedias), Eurípides (dos tragedias), Apolodoro de Tarso, Carcino, Queremón, Cleofonte, quizá una vez por Diógenes de Sínope y Agatón³. Sófocles parece haber sido quien se interesó más por esta historia truculenta, puesto que le consagró una trilogía: según Albin Lesky⁴, en *Atreo o Micénicas* Sófocles habría tratado la razón fundamental del odio entre los dos pelópidas, que fue el adulterio cometido por Tiestes con su cuñada Aérope; la tragedia *Tiestes* ponía en escena la venganza de Atreo, que daba muerte a los dos hijos de Tiestes y se los servía como comida con ocasión de un monstruoso banquete de bienvenida; por fin, en *Tiestes en Sición*, se asistía al incesto involuntario de Tieste con su hija Pelopia, del que nacería Egisto, que después de un complicado enredo de acontecimientos, acabaría vengando a su padre al dar muerte a Atreo.

En el teatro latino⁵, dos de los tres grandes autores de la tragedia de la República se ocuparon de Atreo y Tiestes: Quinto Enio compuso un *Thyestes*⁶, Lucio Acio un *Atreus*⁷. Después de ellos, el interés por los pelópidas no decaerá nunca en el teatro de Roma. En 29 a. C., se representa por primera vez en la urbe el *Thyestes* de Lucio Vario Rufo, quien fue recompensado con un millón de sestercios por esta obra, considerada por los autores del siglo I d. C. como la tragedia más importante escrita en la época de Augusto⁸. Más o menos en

3. Cf. A. Nauck et B. Snell, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Hildesheim, 1964, p. 965; H. J. Mette, “Die römische Tragödie und die Neufunde zur griechischen Tragödie (insbesondere für die Jahre 1945-1964)”, *Lustrum* 9, 1964, pp. 7-211; S. Radt, *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Göttingen, 1977, V, p. 240; A. Pociña, *El tragediógrafo latino Lucio Acio*, Granada, 1984, p. 107.

4. A. Lesky, “Die griechischen Pelopidendramen und Seneca Thyestes”, *WS* 43, 1922-1923, pp. 172-198.

5. Véase en general I. Lana, “L’*Atreo* di Accio e la leggenda di Atreo e Tieste nel teatro tragico romano”, *ATT* 93, 1958-1959, pp. 193-383; A. La Penna, “Atreo e Tieste sulle scene romane”, en AA. VV., *Studi in onore di Quintino Cataudella*, Catania, 1972, I, pp. 357-371.

6. Cf. O. Ribbeck, *Trag. rom. fr.*, 3ª ed., 1897, pp. 65-68; H. D. Jocelyn, *The Tragedies of Ennius*, Cambridge, 1969, pp. 132-137.

7. O. Ribbeck, *Trag. rom. fr.*, cit., pp. 186-192; A. Pociña, *El tragediógrafo latino Lucio Acio*, cit., pp. 107-116; J. Dangel, *Accius. Oeuvres (fragments)*, Paris, 1995, pp. 115-122.

8. E. Paratore, *Storia del teatro latino*, Milano, 1957, p. 224; I. Lana, “L’*Atreo* di Accio...”, cit., pp. 326-327; A. Pociña, “El teatro latino en la época de Augusto”, *Helmantica* 24, 1973, pp. 511-526; F. Delarue, “Le *Thyeste* de Varius”, en AA. VV., *Hommages à Henry Bardon*, Bruxelles, 1985, pp. 100-123; J. C. Dumont – M.-H. François-Garelli, *Le théâtre à Rome*, Paris, 1998, p. 131; A. Pociña, “Otras consideraciones sobre la tragedia en la época de Augusto”, *Paideia* 69, 2014, pp. 179-208.

el mismo período un cierto Graco (*Gracchus*), de personalidad controvertida, componía un nuevo *Thyestes*⁹.

En tiempos de Tiberio, Marco Emilio Escauro Mamerco, cónsul sufecto en 21 d. C., compuso un *Atreus* en cuyos versos se podía descubrir un ataque, muy probablemente premeditado, contra el emperador¹⁰. Más o menos por la misma época, otro *Atreus* era escrito por Publio Pomponio Secundo, autor de tragedias que Quintiliano considera como el más grande de su tiempo¹¹.

Viene a continuación la tragedia *Thyestes* de Séneca, la única de entre las casi veinte tragedias sobre este tema que existieron en Grecia y Roma que ha llegado completa hasta nosotros. En consecuencia, en torno a ella giran de modo fundamental los estudios que se ocupan de tan sorprendente creación en el teatro clásico, así como de su llamativa pervivencia en reescrituras dramáticas modernas y contemporáneas, que pretendo tratar en esta ocasión.

Bajo el imperio de Vespasiano, Curiacio Materno, una de las últimas figuras de interés en el desarrollo histórico del teatro latino, compuso un nuevo *Thyestes*, con la finalidad confesada de atacar al gobierno tiránico¹². Y por último, Juvenal evoca el *Atreus* de un cierto Rubreno Lapa, al que, según el satírico, no se le podía exigir que igualase a los grandes autores antiguos, libres de las preocupaciones materiales, puesto que, de puro pobre, no pudo conseguir representar su drama más que al precio de su propia ruina¹³. Por su parte Marcial hace alusión a un *Thyestes* de un tal Baso (*Bassus*), poeta del que no sabemos absolutamente nada. Marcial le aconseja mejor los temas de Deucalión o de Fetón, insinuándole de este modo que sus dramas no merecen cosa mejor que ser tirados al agua o arrojados al fuego¹⁴.

3. Voy a ser lo más breve posible sobre los dos textos trágicos que considero fundamentales en nuestro conocimiento, el fragmentario *Atreus* de Lucio

9. H. Bardon, *La littérature latine inconnue*, t. II, Paris, 1956, pp. 48-49; J. Soubiran, “Les débouts du trimètre tragique à Rome. II. Varius et Gracchus”, en AA. VV., *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a Francesco della Corte*, vol. III, Urbino 1967, pp. 109-124; A. Pociña, “El teatro latino en la época de Augusto”, cit., pp. 521-522.

10. H. Bardon, *Op. cit.*, pp. 156-157; I. Lana, *Op. cit.*, pp. 329-331; A. Pociña, “Una vez más sobre la representación de las tragedias de Séneca”, *Emerita* 41, 1973, p. 304.

11. Quint. 10, 1, 98; H. Bardon, *Op. cit.*, pp. 129-132; I. Lana, *Op. cit.*, pp. 332-335; A. Pociña, “Una vez más...”, cit., p. 304.

12. H. Bardon, *Op. cit.*, pp. 214-216; I. Lana, *Op. cit.*, pp. 336-340; A. Pociña, “Las tragedias latinas de tesis”, *Emerita* 46, 1978, p. 108; J. C. Dumont – M.-H. François-Garelli, *Op. cit.*, p. 135.

13. Iuv. 7, 72; H. Bardon, *Op. cit.*, p. 216; I. Lana, *Op. cit.*, p. 341.

14. Mart. 5, 53; H. Bardon, *Op. cit.*, p. 216; I. Lana, *Op. cit.*, p. 341; J. C. Dumont – M.-H. François-Garelli, *Op. cit.*, p. 135.

Acio y el completo *Thyestes* de Séneca. La fuerza trágica de la crueldad, que centra en esta ocasión nuestro interés, se demuestra perfectamente en la primera de ambas tragedias, incluso pese a su lamentable estado de conservación. Como explicaba yo en mi monografía aciana de 1984¹⁵, “sin duda es éste el drama fundamental de Acio, además del mejor conocido por nosotros. La relativa abundancia de fragmentos, de noticias sobre él en las fuentes clásicas, de valiosos estudios en la filología moderna, lo convierten en el mejor representante de la dramática aciana”. Reitero ahora esto, a tantos años de distancia, para evitar un cúmulo de divagaciones y recordar que ya desde mis primeras aproximaciones a esta tragedia siempre consideré que el tema de la crueldad del tirano Atreo no sólo era el aspecto fundamental puesto en juego por nuestro tragediógrafo, sino que además hacía girar en torno al mismo todo el desarrollo de este drama. Yo he comentado siempre, a lo largo de las muchas décadas en que impartí la disciplina de Literatura latina, como ejemplo sin par de texto trágico los tan sólo cuatro senarios yámbicos que, al comienzo de *Areus* pronunciaba el cruel personaje ante la llegada de su hermano Tiestes con sus dos hijos, tramando la más terrible de las venganzas que se le podrían ocurrir a nadie:

*Iterum Thyestes Atreum adtractatum aduenit,
iterum iam adgreditur me et quietum exsuscitat:
maior mihi moles, maius miscendumst malum,
qui illius acerbum cor contundam et comprimam.*

El texto resulta dramáticamente magistral. Atreo se despersonaliza en el primer verso, para convertirse en víctima de un hermano que tiene la audacia de presentarse ante él una vez más (*iterum...*, *iterum...*), y se aproxima como una amenaza (*aduenit...*, *adgreditur...*); pero el tirano recupera inmediatamente su *ego* y Acio pone en su boca su terrible violencia, con sustantivos que no dejan lugar a dudas (*moles...*, *malum*), puestos de relieve en un senario en completa aliteración, con una adjetivación comparativa que hace superior su proyecto al daño recibido del hermano; una acumulación de sonidos oclusivos sordos refleja en el cuarto senario fonéticamente los golpes que piensa dar.

Me estoy extendiendo más de lo que desearía, pero la belleza del texto me obliga a hacerlo. Abreviaré, sin embargo, diciendo que la crueldad proyectada, el asesinato de los dos sobrinos y su conversión en manjar para el banquete que Atreo va a dar a su hermano Tiestes, se mantendrá a lo largo de todo el desa-

15. *El tragediógrafo latino Lucio Acio*, cit., p. 108.

rollo de la tragedia, como percibimos claramente en el fr. XIII, en el que un mensajero explica con detalle de qué manera han sido cocinados los cuerpos de los desdichados niños, así como en los sucesivos, hasta que el engañado padre se entera del cruel canibalismo al que acaba de verse engañado. La fuerza trágica de la crueldad argumental era suficiente para la construcción total de la tragedia.

En el caso del *Thyestes* de Séneca, única tragedia sobre este asunto que nos ha llegado completa, resulta sorprendente por su crueldad, violencia y atrocidad, elementos que la harán muy estimable en teatros posteriores. En ella, la crueldad del tirano y del banquete que imagina y lleva a la práctica, acaparan todo a lo largo del desarrollo del drama el interés del dramaturgo y la atención que éste espera del espectador-receptor. Evocaré al menos un pasaje sobre ella en el profundo tratamiento de Florance Dupont, que interpreta muy bien el sentido ritual del banquete canibálico¹⁶:

Le sacrifice humain du *Thyeste* est le plus beau des sacrifices tragiques, où la perversion consiste à utiliser des victimes humaines, les fils de Thyeste, à la place des victimes animales attendues, de jeunes bovins mâles. Le rituel est parfaitement maîtrisé par Atrée et le récit suit pas à pas les gestes du sacrificateur, depuis l'installation de l'autel et la *praefatio*, jusqu'au banquet sacrificiel, la *cena*, où Thyeste se gorge de la viande de ses fils, préparés lors de la cuisine sacrificielle (p. 193)

Pero recordemos de forma resumida el desarrollo de esta sorprendente tragedia de Séneca:

En el Prólogo - Acto I: la Sombra de Tántalo, manipulada por una de las Furias, viene a la Tierra para provocar un nuevo enfrentamiento entre sus dos nietos, Atreo y Tiestes¹⁷. La Furia anuncia ya que las víctimas de esto serán los hijos de Tiestes, convertidos en alimentos de un banquete. El Coro (I), que se mantendrá en toda la obra al margen de los acontecimientos de los que no parece darse cuenta, se limita aquí a contar la terrible historia de Tántalo, haciendo alusión a su banquete canibálico.

Acto II: Atreo y un Cortesano: el tirano ofrece una imagen brutal de sí mismo, relatando a su cortesano sus deseos de venganza contra su hermano, Buscando un medio absolutamente terrible de llevarlo a cabo, decide el asesinato de sus sobrinos y el consiguiente banquete. El Coro (2), que sólo conoce el proyecto

16. F. Dupont, *Les monstres de Sénèque. Pour une dramaturgie de la tragédie romaine*, Paris, Éditions Belin, 1995.

17. Sobre estos aspectos, cf. nuestro “Thyeste dans la tragédie romaine...”, cit., p. 262 s.

de Atreo de fingir una reconciliación con su hermano, entona el elogio de una realza ideal fundamentada sobre los principios del estoicismo.

Acto III: Llegada de Tiestes con sus hijos; ha caído en la trampa, pero parece muy desconfiado; tiene lugar su encuentro con Atreo y éste continua fingiendo su total reconciliación con él. El Coro (3), siempre engañado, canta ingenuamente la alegría que le produce la reconciliación de los hermanos.

Acto IV: Un Mensajero relata al Coro el modo como Atreo ha dado muerte a sus sobrinos en un auténtico sacrificio ritual¹⁸, a continuación ha cortado sus carnes, las ha cocinado y por último las ha servido en un banquete apetitoso a Tiestes. El Sol, horrorizado, invierte el sentido de su recorrido habitual y la noche cae de repente. El Coro (4) no comenta el nefasto banquete, pero evoca sin embargo la subversión del orden natural que implica la desaparición del Sol.

Acto V: Atreo aparece triunfante; ordena que se abran las puertas del palacio para mostrarnos los últimos momentos del banquete, con un Tiestes satisfecho de los alimentos devorados, borracho con la sangre de sus hijos mezclada con el vino. Tiestes tiene sin embargo extraños presentimientos. Pide ver a sus hijos para completar su alegría y Atreo le muestra los restos que no ha cocinado, revelándole de este modo la realidad bestial del banquete.

Tanto si interpretamos el *Thyestes* de Séneca como una tragedia destinada a la representación, a la recitación o a la lectura, desde su comienzo se considera como hecho establecido que el receptor conoce perfectamente el episodio central del mito de los dos hermanos, la *cena Thyesteia*, y que el desenlace le es en consecuencia familiar y esperado desde el comienzo de pieza. Sin embargo el dramaturgo tiene absoluto interés en que el terrible banquete esté siempre presente en el pensamiento del “espectador”, porque para él es el instrumento fundamental en la construcción de su retrato del tirano Atreo. La barbarie del asunto determina la barbarie del personaje, y uno y otro acaparan la fuerza trágica del drama.

4. Llego así a *Titus Andronicus*, siempre presentada como la más violenta, sangrienta, brutal y sádica tragedia de William Shakespeare, y que yo, después de mucho tiempo dedicado a su estudio, prefiero definir simplemente como la más problemática y acaso la más difícil. Todo son preguntas en torno a tan extraña pieza, comenzando por si fue realmente escrita por Shakespeare, o en caso contrario qué le debe al gran tragediógrafo; cuándo fue escrita, dando siempre por

18. Magnífica su interpretación en G. Petrone, *La scrittura tragica dell'irrazionale. Note di lettura al teatro di Seneca*, Palermo, Palumbo Editore, 1984, pp. 34-39.

admitido que fue obra primeriza; si tiene verdadero valor artístico, o cómo se pensó durante tanto tiempo y por tanta crítica consiste en una sarta de atrocidades con endeble esqueleto dramático... Preguntas, preguntas, preguntas, y un cúmulo de contestaciones, sobre todo en los últimos 25 años; muchas veces necesité en mi investigación enfrentarme a los problemas de *Titus Andronicus*, pero nunca me he atrevido a tocar a fondo el asunto, y he ido acumulando páginas y notas que tal vez acabarán convirtiéndose en un libro; de momento, su ejemplo y valoración me han ayudado mucho a explicar la historia de la pervivencia del teatro de Séneca, y en esta ocasión, puesto que no podía evitarlo, ya que pretendo llegar a las dramaturgas inglesas Caryl Churchill y Sarah Kane, diré dos o tres cosas sobre esta problemática tragedia, quizá no muy importantes, pero al menos bien fundamentadas.

Hace unos doce años que empecé a necesitar leer a fondo *Titus Andronicus*, y lo hice utilizando mi *The Illustrated Stratford Shakespeare*, una edición de las obras completas del gran dramurgo, muy bien editada, con hermosas ilustraciones, pero sin una sola nota¹⁹; por fortuna, a partir de 2014 conté con la edición de *Titus Andronicus*, en la magnífica y documentadísima edición realizada por Alan Hugues²⁰ para *The New Cambridge Shakespeare*; mi deuda para con esta edición no tiene límites. Pero veamos las palabras que introducen a la obra en su primera página interior, que contienen verdades fundamentales sobre esta tragedia:

Titus Andronicus is still regarded by many as a bad play of dubious authorship. Its adversaries have abhorred the violence of the action and the apparent lapses in the quality of the verse. Since 1945, however, the play has been taken increasingly seriously in both the theatre and the study, the violence and cruelty it depicts were disconcertingly matched by the events of two World Wars. Alan Hugues joins those critics who take the play seriously, arguing for its unity of theme and its grim humour and demonstrates that it is the work of a brilliant stage craftsman, confident in his mastery of space, movement and verse.

Tradicionalmente, *Titus Andronicus* había sido considerado como una pieza de mal gusto, en especial debido a su violencia, de muy difícil justificación, todo lo cual se sumaba para convertirla en una obra prácticamente irrepresentable,

19. *The Illustrated Stratford Shakespeare*; London, Chancellor Press, 1982 (1986); *Titus Andronicus*, pp. 678-700.

20. W. Shakespeare, *Titus Andronicus*, Updated edition, Edited by Alan Hugues, Cambridge, Cambridge University Press, 1994 (Updated ed., 2006; 10th printing 2013).

difícil de admitir en el canon de las obras de Shakespeare. Resulta obvio que tales motivos de crítica y condena son muy ajenos a un acercamiento literario y dramático serio: del mismo modo que cubrían de prejuicios la obra, analizada casi siempre con un rigor excesivo, no aplicado a otras del mismo autor, serían válidos para marginar y excluir de su consideración artística y dramática un porcentaje elevadísimo de la producción teatral británica de los últimos cuarenta años, que, por el contrario, suele considerarse pionera en los avances del teatro mundial. Sin embargo, dos elementos fueron decisivos en el cambio de semejante consideración: el primero de ellos podemos situarlo en torno a 1945, con la atenuación, no el final, de los horrores que habían asolado a toda Europa con la Primera Guerra Mundial, el Nazismo, la Segunda Guerra mundial; la realidad sociopolítica de los tiempos vividos daban, desgraciadamente, carta de naturaleza a la innegable violencia y crueldad que respiraba *Titus Andronicus*. Venía a demostrarse que no son argumentos de valor insoslayable para criticar una obra artística, dramática o de cualquier tipo que sea. La otra fecha es fija: hablo del año 1955, en el que, partiendo de una falta total de prejuicios en contra de la obra, un hombre excepcional en la historia del teatro de nuestro tiempo, Peter Brook, llevó a cabo su inmejorable montaje de *Titus Andronicus* en el Shakespeare Memorial Theater de Stratford-upon-Avon, con intérpretes tan excepcionales como Lawrence Olivier en el papel de Tito Andronico, Vivien Leigh en el de su hija Lavinia, Anthony Quayle en el del moro Aarón²¹. A partir de esta fecha, las representaciones de gran interés, como la de Brian Bedford, en Stratford, Ontario, 1978, o la de Deborah Warner, en Stratford-upon-Avon, 1987, y otras muchas que ha analizado con rigor Alan Hughes²², fueron fundamentales para convertir el drama antes relegado en una de las obra de Shakespeare más representada y más estudiada de las últimas décadas del siglo XX.

Sin que haya un hipotexto antiguo preciso en la rara historia del noble romano llamado Tito Andronico, personaje de los últimos tiempos del Imperio, y sus avatares en contra de los godos, comandados por su reina Tamora, resulta claro que el influjo clásico se manifiesta sobre todo en las dos terribles atrocidades de la salvaje violación de Lavinia, que encuentra su fuente en la violación de Filomela, y en la muerte y cocinado de los hijos de Tamora, que son servidos como banquete a su madre, a la que se da muerte inmediatamente después de

21. A. Hughes, *Op. cit.*, p. 29 ss., estudia con todo detalle y acierto el gran significado que el montaje de *Titus Andronicus*, 1955, tuvo en la transformación, en sentido positivo, de la marginación y desprecio tradicionales de esta obra.

22. A. Hughes, *Op. cit.*, p. 42 ss.

haberle revelado que ha devorado a sus hijos. De momento no osaría yo dar una bibliografía fundamental sobre esta obra, aunque sí podría citar al menos una decena de monografías que me han resultado indispensables en mi acercamiento a ella²³; en cambio, ciñéndome al tema de los hipotextos clásicos que se descubren en *Titus Andronicus*, me produce gran satisfacción señalar que existe un magnífico estudio publicado en nuestro país en 2003, el amplio y documentadísimo libro de Antonio María Martín Rodríguez que lleva por título *Fuentes clásicas en Titus Andronicus de Shakespeare*²⁴; a él remito para este aspecto tan esencial, limitándome ahora exclusivamente a señalar que el hipotexto fundamental para el banquete canibálico más claro que pudo tener Shakespeare es la tragedia *Thyestes* de Séneca.

A pesar de la enorme importancia que el influjo de la terrible monstruosidad de ésta tragedia de Séneca sin duda tuvo, al proporcionarle a Shakespeare un asunto de una crueldad e inhumanidad sin límites, que para colmo el dramaturgo inglés reservó para las dos últimas escenas del acto V su obra, sin embargo la utilización del tema de la denominada *cena Thyesteia* tiene an ambos autores un valor muy distinto, porque Séneca hace girar en torno a ella, evocándola a lo largo de toda la trama, como muy probablemente hacía también Lucio Acio en su *Atreus*, la creación de la figura violenta, cruel y salvaje del tirano Atreo, mientras que Shakespeare le concede tan sólo un momento de atención, relegado al final de la obra, para combinarla con otra monstruosidad de procedencia no menos clásica, la violación de Lavinia, para rematar más violentamente una tragedia que ya había construido como especialmente violenta, cruel y bárbara por otros medios diversos a lo largo de todo su desarrollo. Y no se puede obviar la realidad de que, tanto la violación de Lavinia, como el cocinado y la comilona de los cuerpos de los dos hijos de Tamora, son presentados en *Titus Andronicus* de una manera mucho más violenta, cruel y bestial que en las fuentes latinas clásicas que nos es dado conocer en nuestro tiempo.

5. Damos un tremendo salto de algo menos de cuatrocientos años desde el estreno de *Titus Andronicus*, probablemente en 1594, y manteniéndonos en el ámbito del teatro británico, el 27 de noviembre de de 1986 se representa en el

23. Por su inestimablemente mayor conocimiento de causa, remito a dos bibliografías que me parecen amplias y aceptables, la de edición de A. Hugues que vengo recordando a cada paso, pp. 176-180, y la de A. M. Martín Rodríguez, en la obra que aparece en mi nota siguiente, pp. 267-283.

24. Cf. A. M. Martín Rodríguez, *Fuentes clásicas en "Titus Andronicus" de Shakespeare*, León, Universidad de León, 2003.

Royal Court Theatre de Londres *A Mouthful of Birds*²⁵, una representación de teatro y danza, en la parte literaria escrita en colaboración por Caryl Churchill y David Lan y en la danza montada por el Grupo de Teatro de John Stock; la idea remontaba a nada menos que la famosa tragedia *Las bacantes* de Eurípides, con la que mantiene numerosos puntos de afinidad, señaladamente el de la violencia argumental en todo su desarrollo²⁶, referida de modo especial a la locura, especialmente la femenina, la violencia de género, la transformación de los roles, y, en el caso de la obra inglesa, las reivindicaciones feministas²⁷. Que encontremos en una misma dramaturga un interés llamativo por dos tragedias clásicas con muchos aspectos en común, *Las bacantes* de Eurípides y el *Tiestes* de Séneca, podría darnos para un desarrollo amplísimo, que nos ilustraría con profundidad sobre tendencias dramáticas peculiares de las últimas décadas del siglo XX y de nuestros días; en la esperanza de poder hacerlo algún día; de momento me conformo con recordar el sorprendente tratamiento comparativo realizado por Alessandro Schiesaro en su famosa monografía sobre la tragedia senecana²⁸.

Sin embargo traigo a colación *A Mouthful of Birds* no debido al hecho de que se trata sin lugar a dudas de una magnífica reescritura de un tema trágico griego, sino porque me sirve de maravilla para situar el panorama del teatro británico en las últimas décadas del siglo XX, con unas perspectivas de profunda renovación, sobre las que sin embargo siguen pesado los intentos de freno conservador. Utilizo una obra de Caryl Churchill, nacida en Londres en 1938 y por fortuna todavía viva, debido a su enorme prestigio como dramaturga, progresista, feminista, con una profunda formación clásica. Sin intención de ataque, una autoridad sobre su obra, Helene Keysser, define *A Mouthful of Birds* como “an elaborate theatrical representation of violence”. Violencia, violencia, violencia: estamos en los años del llamado “In-Yer-Face Theatre”, expresión nunca bien entendida, pero que podemos seguir interpretando como

25. C. Churchill, *Plays: Three. A Mouthful of Birds. Icecream. Mad Forest. Lives of the Great Poisoners. The Striker. Thyestes translated from Seneca*, London, Nick Hern Books, 1998 (repr. 2014).

26. Cf. S. Perris, “Perspectives on Violence in Euripides’ *Bacchae*”, *Mnemosyne* 64 (2011) 37; 57; Id., “Bacchant Women”, en R. Lauriola – K. Demetriou (eds.), *Brills Companion to the Reception of Euripides*, Leiden, Brill, 2015, pp. 507-548.

27. Cf. R. Evan, “Women and Violence in *A Mouthfull of Birds*”, *Theatro Journal* 54 (2002) 263-284; E. Aston, *Feminist Views in the English Stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

28. A. Schiessaro, *The Passions in Play. Thyestes and the Dynamics of Senecan Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003 (véase, por ejemplo, el estupendo desarrollo sobre este particular en pp. 133-138)

“teatro contra tu cara”, es decir, “teatro de la provocación”²⁹. Y en ese teatro, una de las figuras de mayor prestigio, nos demuestra su atención al teatro greco-latino no sólo con esta obra basada en Eurípides, sino por su curiosa traducción del *Thyestes* de Séneca, que es la razón principal por la que le he dedicado un espacio en esta ocasión.

Caryl Churchill es conocida como mujer comprometida, luchadora: lo que de innovador añaden sus “bacantes” a *Las bacantes* de su hipotexto griego es la presencia de planteamientos sociales nuevos, en un mundo en que los roles femeninos se equiparan, o intentan equipararse, a los masculinos, en un desfile violento y neurótico de mujeres con comportamientos inesperados, como Lena, que mata a su hijo, u oficios absolutamente originales, como Yvonne, una acupunturista, al lado de hombres no menos sorprendentes, como Derek, un desempleado, o Paul, un hombre de negocios que pierde la cabeza y se enamora de un cerdo. Pero, por encima de todo, Caryl Churchill es una curiosa universal: sabe, porque lo ha oído y leído siempre, del gran influjo de las tragedias de Séneca. Quiere conocer, por ejemplo, el *Thyestes* de Séneca, que comprueba que ofrece un ejemplo concreto de horror para el *Titus Andronicus*, pero el conocimiento directo de las tragedias del cordobés, que realiza por medio de la edición bilingüe de la Loeb Classical Library, pero leyendo no sólo la página inglesa, sino también el original latino, para lo que se ayuda de un diccionario, pues recuerda que estudió latín en la escuela. Un aspecto que le llama poderosamente la atención es la pervivencia senecana de los temas de la venganza en Shakespeare y en el teatro isabelino. Pero nuestra autora sabe que la violencia, las venganzas, los horrores, son en las tragedias de Séneca propias del dramaturgo, porque corresponden a su modo de imaginarlas y de sentirlas, y al modo de pensar y sentir de su tiempo, y se expresan en consecuencia en su latín; según ella, exactamente lo mismo, en todos los aspectos, ocurre con las obras de Shakespeare. Y comprueba que las versiones inglesas que puede leer (habla no sólo de la correspondiente a la colección Loeb, sino también de la de Penguin Books) no reflejan lo que ella cree ver en el latín de Séneca. En consecuencia, se empeña y se arriesga en intentar devolver a Séneca su lengua, pero en inglés.

El *Thyestes* de Séneca, en la versión completamente en verso de Caryl Churchill, fue representado por primera vez en el Royal Court Theatre Upstairs, de Londres, el 7 de junio de 1994. Caryl Churchill editó su traducción senecana

29. A. Sierz, *In-Yer-Face Theatr. British Drama Today*, London, Faber and Faber, 2001; Id., *In-Yer-Face! Le théâtre britannique des années 1990*, Traduit de l'anglais par N. Boileau et D. Lemonnier-Textier, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2011.

al final del tomo 3 de sus *Obras teatrales*, poniéndole al frente una breve Introducción de siete páginas, fechada en 1995, que resulta ser una guía fundamental sobre sus conocimientos del latín, sus ideas sobre la pervivencia del teatro de Séneca en Shakespeare y su tiempo, así como los principios puestos en práctica por ella para realizar su traducción. Además del enorme interés de esta breve guía para comprender mejor su versión, de forma absolutamente simpática, en la breve Introducción al volumen en el que se publica, donde pone algunas notas breves a cada una de las obras incluidas, escribe Caryl: “La última pieza en este volumen es una colaboración con un escritor fallecido, una traducción del *Thyestes* de Séneca.

6. Llego así al punto de mayor interés para mí en todo este recorrido, que consiste en el gran influjo que la tragedia de Séneca, sobre todo *Phaedra* y el *Thyestes* traducido por Caryl Churchill, tuvo en la reducida pero importantísima creación teatral de Sarah Kane, no sólo en su *Phaedra's Love* sino en su obra en general. Para hacerlo, reproduzco casi literalmente parte de un trabajo mio ya publicado³⁰, en espera de una ampliación y revisión que estoy preparando.

Phaedra's Love fue, si puede decirse así, una obra de encargo: el Gate Theatre de Londres pidió a Kane que realizase una reescritura de un clásico, y su primera idea fue basarse en *Woyzeck* (1836), del alemán Georg Büchner, atraída por la fuerte personalidad del protagonista, arrastrado por sus celos a la venganza y a la violencia. Sin embargo, el Gate Theatre tenía en perspectiva una representación de las obras de Büchner, y Kane tuvo que renunciar a su deseo de ocuparse de *Woyzeck* para el encargo que se le hacía; mas tarde, en 1997, dirigiría un montaje de esta obra en representaciones al aire libre. Pensó entonces en *Baal* (1918), la pieza violentamente inaugural de Bertolt Brecht, de la que, sin duda con razón, opina Kane que está “loosely based on *Woyzeck*”. Los patrocinadores pensaron que podían tener problemas con los derechos de autor, cuestión eterna con las obras del dramaturgo alemán; en consecuencia, le sugirieron alguna obra griega o romana. Merece la pena recordar en las palabras de la autora su primera reacción: “Oh, I’ve always hated those plays. Everything happens off-stage, and what’s the point?”. A pesar de todo, decidió leer una obra del teatro clásico grecolatino, en concreto de Séneca, porque le había gustado mucho la reciente

30. “Sarah Kane, ¿una loca de atar? Su teatro y su *Phaedra's Love*”, en A. Pociña y A. López, *Otras Fedras. Nuevos estudios sobre Fedra e Hipólito en el siglo XX*, Granada, Universidad, 2016, pp. 131-151.

traducción del *Thyestes* hecha por su amiga Caryl Churchill. Y concluye: “Lei *Fedra* y de modo bastante sorprendente, me interesó”³¹.

De este modo la *Fedra* latina, y con ella el teatro de Séneca, llegan a Sarah Kane de la mano de Caryl Churchill, cuya representación de la tragedia senecana acababa de tener un éxito sorprendente en los ámbitos teatrales de Londres. [...] El influjo de las *Tragedias* de Séneca en el sorprendente desarrollo del teatro inglés en la época de la primera reina Isabel es un hecho bien sabido³², y es conocimiento de cultura general cuanto deben muchos aspectos del teatro de Shakespeare y contemporáneos, en especial en su truculencia temática, su violencia, sus pasiones desatadas, al teatro del filósofo latino. Es algo que, por supuesto, conocía muy bien Kane, y sus alusiones a Séneca son frecuentes. A la hora de concretar las bases de su *Phaedra's Love*, señala que leyó la tragedia *Phaedra* de Séneca una sola vez, para evitar entrar muy a fondo en ella, porque no quería “escribir una pieza que no pudiese comprenderse sin conocer el original”. Precisa al mismo tiempo que el *Hipólito* de Eurípides solamente lo leyó después de haber escrito su versión personal, y que nunca leyó la *Fedra* de Jean Racine. Una lectura lenta y detallada de la reescritura de Kane concuerda perfectamente con sus palabras: pese a la originalidad de sus planteamientos, que imprimen un sello muy personal al conjunto de la obra, las huellas senecanas son frecuentes, incluso a veces muy aparentes, por ejemplo en la Escena Cuatro, en mi opinión la más interesante de toda la trama, en la que asistimos al encuentro entre Fedra e Hipólito (no se olvide que en la tragedia de Eurípides los dos personajes no se encuentran nunca).

Sin embargo, la centralidad del influjo de la tragedia de Séneca nos conduce a una situación paradójica, puesto que, sin la menor duda, y tal como se ha observado en diversas ocasiones, *Phaedra's Love* gira en torno a la figura de Hipólito, que es sin duda su protagonista, y relega sensiblemente su interés por Fedra. De este modo, de la misma manera que tantas otras veces, Kane nos sorprende,

31. Sigo en este párrafo, si bien con las acotaciones que me han parecido oportunas, el relato de Kane, en G. Saunders, “*Love me or kill me*” *Sarah Kane and the theatre of extremes*, Manchester, Manchester University Press, 2002, p. 72.

32. Cf., entre otros, J. W. Cunliffe, *The Influence of Seneca on Elizabethan Tragedy*, London, Macmillan and Co., 1893; F. L. Lucas, *Seneca and Elizabethan Tragedy*, Cambridge, University Press, 1922; T. S. Eliot, “Seneca and Elizabethan Translation” y “Shakespeare and Stoicism of Seneca”, en *Selected Essays*, New York, Harcourt, Bruce and Company, 1932; R. S. Miola, *Shakespeare and Classical Tragedy: The Influence of Seneca*, Oxford, Clarendon Press, 1992; A. Pociña - A. López (eds.), *Fedras de ayer y de hoy. Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*, Granada, Universidad, 2008; etc.

construyendo a partir de la tragedia senecana, que es el modelo básico para las incontables reescrituras surgidas a lo largo de los siglos del interés fundamental sobre Fedra, mientras que el precedente euripideo lo será para las que conceden el protagonismo a Hipólito en mi opinión³³. ¿Hay, pues, una incongruencia por parte de Kane a la hora de elegir el título de su reescritura? No necesariamente. No podemos asegurar que la dramaturga haya pensado que el genitivo sajón de su título, *Phaedra's*, puede tener el doble valor que antiguamente se nos enseñaba al explicarnos este caso: un genitivo podía ser subjetivo u objetivo; aplicado aquí, el subjetivo indicaría el amor que sentía Fedra, el objetivo la causa del amor de Fedra, es decir, Hipólito. Como quiera que fuese, la posibilidad doble de escribir, al modo tradicional, una *Fedra* o un *Hipólito* quedaba sabiamente resuelta con el título escogido, *El amor de Fedra*, tratándose sin embargo claramente de un *Hipólito*. Y también para esta elección encontraba un argumento personal: “I suppose I set out to write a play about depression because of my state of being at that time. And so inevitably it did become more about Hippolytus”³⁴.

Un aspecto no desdeñable para la comprensión de *Phaedra's Love* estriba en consistir el núcleo central de su argumento en un no correspondido amor entre una reina mítica y el hijo de su marido, el rey obviamente. En la Inglaterra de los años 90, y de modo señalado en Londres, era lógica la referencia directa a la escandalosa situación de la familia real, no tanto por las siempre cuestionables relaciones de la reina Elisabeth y su marido, cuanto por la trascendencia pública de los desarreglos matrimoniales del príncipe heredero, Carlos de Gales, y su esposa lady Diana. *Phaedra's Love* se estrena el 15 de mayo de 1996; tres meses más tarde se divorcian Carlos y Diana, que llevaban ya algunos años separados y manteniendo ambas conocidas relaciones con otras personas, entre ellas la divulgada por todo el mundo de Carlos con Camilla Parker-Bowles, ella también una mujer casada. No es extraño, pues, que desde el estreno de la nueva pieza de Kane se viera un reflejo del príncipe Carlos en el absolutamente inmoral y nada ejemplar Hipólito. La propia Kane explica: “Cuando lei la *Fedra* de Séneca,

33. Una presentación cronológica de las versiones literarias creadas a lo largo de los siglos puede verse en A. Pociña – A. López, “Reescrituras del tema de Fedra e Hipólito”, capítulo inicial de nuestro libro *Otras Fedras. Nuevos estudios sobre Fedra e Hipólito en el siglo XX*, cit. Sobre el influjo del *Hipólito* de Eurípides en la obra de Kane, que a mí no me parece muy importante, cf. el capítulo “Sarah Kane” de M. Rubino, *Fedra Per mano femminile*, Genova, Il melangolo, 2008, pp. 95-108, quien subraya como euripideanos el billete acusatorio que deja Fedra cuando se suicida, y el silencio de Hipólito sobre la falsedad de la violación de Fedra de la que es acusado por ella en dicho billete (p. 96).

34. De la entrevista con N. Tabert, siempre en G. Saunders, “*Love me or kill me*”..., cit., p. 73.

me golpearon dos hechos. En primer lugar, es una obra sobre una sexualmente corrupta familia real –lo que la hace profundamente contemporánea–, y en segundo lugar, Hipólito es profundamente antipático. Es casto, un puritano, odia a la humanidad”³⁵. El amor, la fe, la depresión, las emociones más extremas, se sumaban sin duda en un ambiente en el que flota la falta de decoro de la familia real británica, del mismo modo que en *Blasted*, a partir de la aparición del Soldado, nos vemos sometidos, como se propuso con éxito Kane, a toda la crueldad, barbarie y violencia de la que fueron víctima miles de mujeres y hombres bosnios en el sitio de Srebrenica, en marzo de 1993³⁶.

35. Texto original en A. Sierz, *In-Yer-Face Theatre...*, cit., p. 109.

36. Ver la explicación de Kane en A. Sierz, *In-Yer-Face Theatre...*, cit., p. 100 s.