

## Niobe y Tiestes: espectáculo y censura en Dión de Prusa (oratio VII, 119).

ÁNGEL URBÁN  
Universidad de Córdoba

En su así llamado *Euboico* o *El Cazador* (Or. VII)<sup>1</sup>, en tono fuertemente moralizante y preocupado por los medios de vida y ocupaciones de los pobres que viven especialmente en la ciudad, Dión de Prusa —uno de esos predicadores nómadas más convencidos del cinismo de los siglos I-II d.C.— dedica un punto a la reflexión sobre «la situación en que se mueven los pobres y al modo cómo se podrían gobernar para no vivir mal, ni en peores condiciones que los grandes prestamistas... o los propietarios de bloques de viviendas arrendatarias o de naves o de numerosos esclavos» (§ 104). Para ello, pasa revista a las profesiones más conocidas de la época, desde los artesanos a los peluqueros, desde los perfumistas y modistas a los actores de teatro, trágicos o cómicos. Su preocupación de que los pobres tengan un trabajo digno y honrado, que cubra al mismo tiempo sus necesidades<sup>2</sup>, le lleva especialmente a revisar el plano moral de las profesiones, de modo que «no tengan que verse obligados en muchos casos a darse a ninguna perversión» (§ 109), o que tengan que dedicarse a ciertas «actividades perjudiciales para el cuerpo, dañosas para la salud o que atrofian las facultades por culpa de la inercia y el demasiado sedentarismo..., profesiones inútiles que producen torpeza de espíritu y envilecimiento, inventadas por estupidez y lujo de las ciudades, y que en modo alguno merecen el nombre de “profesiones” o “actividades”» (§ 110)<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Para el texto griego de Dión de Prusa (“Crisóstomo”), cf. J. de Arnim, *Dionis Prusaensis Opera*, vol I, Berlín 1893, pp. 189ss, con amplio aparato crítico. Similar texto, aunque con muy elemental aparato crítico, el de J.W. Cohoon, *Dio Chrysostom*, vol. I, Loeb Clas. Libr., Cambridge-London 1932, pp. 286ss.

<sup>2</sup> «Los pobres nunca deberían de verse faltos de trabajo en las ciudades, pues necesitan una entrada económica: para tener una vivienda deben pagar un alquiler, y todo lo demás lo tienen que obtener con el dinero: no sólo vestidos, enseres y alimento, sino también la leña necesaria a diario para el fuego, y a veces hasta se necesitan haces de ramas secas u hojas de árbol, o alquiler otra cosa, por más insignificante que sea. Todo, menos el agua, hay que conseguirlo pagando en el acto... Pero se dirá que tal vez resulte difícil poder mantener los gastos propios de una vida de esa clase cuando no se tiene ninguna otra posesión fuera del propio cuerpo» (*Ibid.*, §§ 105-106).

<sup>3</sup> Como contrapartida, «aquellas actividades dignas para los interesados, que no originan ningún mal en el espíritu ni malestar en el cuerpo, ni enfermedad alguna, ni, por tanto, esa debilidad, desidia y falta de

Entre las profesiones que Dión califica de "inútiles" (*axreiaí*) están indudablemente — no podía faltar en una visión cínica— las pertenecientes a una sociedad de consumo, que se crea sus propias necesidades artificiales, tales como los tintoreros, perfumistas y peluqueros, así como toda la industria desarrollada en torno a la ostentación del lujo: la moda del vestido, la cosmética, la suntuosidad de las casas, etc. Dión, más moralista que sociólogo, invita enérgicamente al pobre (obrero) a romper los lazos con esa sociedad, a no colaborar con ella: prestarse a esos menesteres sería contribuir a una sociedad corrompida en la que falta la "nobleza de espíritu" y "la vida moderada", es decir, el equilibrio, incluso económico, entre los miembros de la sociedad.

Dión sospecha de que tal ruptura con la sociedad posiblemente se ha propuesto muchas veces<sup>4</sup>, y es consciente de que «lo deseable sería que las ciudades no aceptaran en manera alguna nada de eso», es decir, que en la sociedad no existieran consumidores de tales artículos. Pero, como es imposible —Dión es objetivo, o simplemente un hombre resignado—, los pobres, entre los que se incluye el propio Dión, no deben ser cómplices de esa sociedad. Al contrario, han de enfrentarse a ella, «puesto que estamos disputando con los ricos como hace un coro de danza hoy en día» (*hōs prōs tous plousious hēmeis* (nótese la 1.ª persona pl.) *agōnizómetha hōsper xorōi tà nūn*, § 118), es decir, por puro placer, sin más premio en juego que la nobleza de espíritu, la virtud (*aretē*), que conlleva al mismo tiempo la recompensa de un tenor de la vida moderada (*metriótetos biou*) (§ 118).

Teniendo en cuenta el estilo de Dión, que con frecuencia procede encadenando los temas al hilo de las últimas ideas expuestas —a veces meras frases o palabras son suficientes para abordar nuevos temas—, es posible que la referida imagen del coro y de la danza en el enfrentamiento entre pobres y ricos (en el § 118) le haya suministrado el arranque para el siguiente punto (§§ 119 ss). Aquí, en el marco de las profesiones, trata el importante colectivo de los profesionales del espectáculo escénico: actores en general (dramáticos o cómicos, e incluso profesionales del mimo), bailarines, citaristas y flautis-

---

ánimo que produce la excesiva inactividad... los que ejercen cualquiera de esas actividades con buena voluntad y diligencia jamás llegarán a estar faltos de trabajo y sustento, ni tendrán ciertamente el sobrenombre con el que precisamente los ricos acostumbran a designarlos, cuando los llaman "indigentes", siendo éstos, por el contrario, más proveedores que aquéllos, y no haciéndoles falta nada, por así decirlo, que sea útil y necesario» (§§ 112-113).

<sup>4</sup> En efecto, ya antes que él, y precisamente por autores romanos, tales oficios han sido condenados desde el punto de vista moral. Así, por ejemplo, Cicerón: «Tampoco son de nuestra aprobación aquellos oficios que suministran los deleites, los pescadores, carniceros, cocineros, mondongueros, como dice Terencio. Y añadamos a éstos los que hacen comercio de aguas, olores y afeites, los bailarines, los jugadores y todo género de tahures» (*De offic.* I 150). Por su parte, Séneca enumera entre «quienes alimentan el lujo» a los pintores, escultores y marmolistas, a los vendedores de unguento (perfumistas) y «otros que ponen su ingenio al servicio de nuestra sensualidad» (*Ep. Luc.* 88, 18-21). Tanto A. Brunt ("Aspects of the Social Thought of Dio Chrysostom and the Stoics", en *PCPhS* n.s. 19, 1973, 15-17) como M. Szarmach ("Mowa Eubejska Diona z Prusy", en *Menander* 32, 1977, 193, resumen en latín) han mostrado el origen prevalentemente "romano" de la condena de tales menesteres (cf. P. Desideri, *Dione di Prusa. Un intellettuale greco nell' impero romano*, Messina-Firenze 1978, p. 452 n. 13; E. Avezù, *Dione di Prusa. Un Cacciatore*, Venezia 1985, n. 89). Véase P.M. Schuhl, "Gains honorables de gains sordides selon Cicéron, *De officiis* I, 42", en *Revue Philos. de la France et de l'étranger* 147, 1957, 355-357.

tas. Su tono, moralista y altamente condenatorio, es semejante al del párrafo anterior, cuando habla de las profesiones relacionadas con el lujo. Pero esta vez no deja de sorprender, dado que no explicita las causas de su censura.

En este artículo se intenta esclarecer las posibles razones por las que Dión, de modo tan tajante, cayendo tal vez en la intransigencia, condena a los profesionales del espectáculo y ciertas representaciones de mitos. El texto de Dión dice así:

«*Así pues, nada de actores de tragedias o cómicos o profesionales de esos mimos que hacen reír a carcajadas; nada de bailarines ni coristas, a excepción de los coros sagrados, con tal de que no se interpreten con cantos ni danzas los sufrimientos de Niobe o de Tiestes, y nada de citaristas ni flautistas que se porfían el éxito en teatros...*» (§ 119).

### I. Profesiones del espectáculo y censura

A pesar de su aparente unión lógica ("*Así pues...*") al tema que Dión venía tratando anteriormente, la condena de las profesiones del espectáculo no debe considerarse una deducción natural del párrafo anterior, ni obedece a las mismas razones de las profesiones del lujo. Entre las profesiones del espectáculo, Dión distingue por una parte las que tienen relación con la poesía (actores de tragedia o comedia, bailarines y coristas), y, por otra, las que son simplemente melódicas, sin texto cantado. Las primeras son condenadas por él por razón de la poesía misma (véase más abajo); las segundas, por la competencia a que están expuestos los profesionales, competencia que, por tener indudablemente una base económica, conlleva la rivalidad, la envidia, el celo, la mutua desaveniencia (cf. Or. LXXVII (LXXVIII), 3-4).

El pensamiento de Dión recuerda aquí al de Plutarco (*De fraterno amore*, 487 EF-488A), quien también habla de citaristas y bailarines. En la intelectualidad romana, estas profesiones también están condenadas, aunque la motivación sea diferente: el deleite o el placer de los ojos y de los oídos (cf. *supra* nota 4). Por su parte, Paulo, *Collat. leg. mosaic.* IV 3,2, enumera a los bailarines, cantores, músicos, malabaristas, gladiadores, etc. en similar contexto. Es de notar, además, que para Dión el deseo de la fama —mucho más que la avidez, la gula y el sexo— ha sido históricamente la causa de la ruina económica y de la desesperación de quienes anhelan reconocimientos: coronas, primeros puestos o alabanzas públicas, que, según él, son "anzuelos para tontos" (Or. LXVI, 2).

Más clara y esperada era, sin embargo, la censura de Dión sobre los mimos. Estos, por su parte, eran piezas cómico-burlescas de temas mitológicos rebajados a la vulgaridad y a la farsa grosera. Por la trivialidad del tema, la libertad de los chistes y la constante tendencia a lo obsceno, los mimos eran muy del gusto popular. Algunos autores hicieron intentos para elevar un poco el nivel de este género, como el caballero romano Laberio, contemporáneo de César (cf. Horacio, *Sat.* I 10), que intercalaba en sus obras graves sentencias morales y políticas, en las que a veces atacaba al mismo César. Este, sin respetar la ancianidad de aquél, le obligó a representar uno de sus minos, por lo que fue descalificado de su dignidad de caballero (cf. Macrobio, *Saturnales* II 7, 1). Pero tales intentos siempre quedaron sin el resultado previsto, pues constantemente se volvía, de una forma u otra, a la vulgaridad. Del mal gusto de los mimos tenemos numerosos testimonios. Citamos dos: uno, de Horacio (*Sat.* I 10, 1 ss), contra los mimos de Laberio: «No basta desparrancar con risa la boca del espectador... se impone la brevedad, que el

discurso corra con agilidad y que la pesadez de palabras no estorbe ni canse los oídos. Y es menester un lenguaje que a veces sea mesurado y grave, a menudo jovial; que ora asuma el tono del orador, ora el del poeta, y a veces el de un ciudadano educado que ahorra sus esfuerzos y los atenúa a voluntad. Con frecuencia la broma tiene mayor eficacia que la acritud y aborda mejor los grandes problemas». Y el segundo testimonio, de Marcial (II 41), quien da la siguiente admonición: «Huye de los mimos tan burlescos de Filistión», autor y actor de la época de Augusto.

Pero además, en otro discurso (Or. LXVI, 2. 8-9), Dión nos revela un dato interesante: los mimos forman parte del juego de los políticos, pues éstos, para obtener la adhesión del pueblo, han de demostrar también una adhesión incondicional a las exigencias vulgares del pueblo; han de gastar su dinero en proporcionar alimento, vino, flautistas, actores de mimos, citaristas, coros, etc.: han de hacer suyo el espíritu disoluto de la ciudad que quieren poseer, convertirse en el símbolo amplificado de las pasiones populares<sup>5</sup>.

Por su parte, la excepción de censura que Dión hace en el § 119 en relación con los *coros sagrados*<sup>6</sup>, como hay quien ya lo ha observado<sup>7</sup>, tiene un precedente en Platón, *Rep.* X 607a: «Hay que conceder que Homero es el poeta más grande y el primero de los trágicos, pero no olvidarás, por otra parte, que en cuestión de poesía sólo deben ser admitidos en nuestro Estado los himnos a los dioses y las alabanzas a los hombres buenos y excelentes. Pues si en cualquier manifestación, épica o lírica, das cabida a la Musa voluptuosa (= lánguida/sensiblera), el placer y el dolor reinarán en tu Estado y ocuparán el puesto de la ley y de la razón, que en cualquier momento pudiera parecer la mejor». En efecto, el privilegio dado por Dión a los coros sagrados, por encima de la manifestación poético-teatral (tragedia, comedia, danza y coro), parece tener efectivamente su origen en la concepción platónica de la poesía tal como aparece en la *Rep.* X, donde se trata también de «los profesionales del mismo» o «arte mimética» como algo que ha llegado a ser inmoral (595a ss). Para Platón —opinión que no compartirá Aristóteles, cf. *Pol.* V (VIII) 5-7, 1339a-1342b—la poesía representativo-imitativa, en cualquier de sus manifestaciones (tragedia, comedia, coro o danza), tiene como interlocutor a los instintos y a las pasiones, no a la razón, la parte mejor del alma (605c). Tal poesía somete a fuertes emociones al hombre, que moralmente no puede dominar sus sentimientos (605d-e), por lo que, entregado con intensidad a las sensaciones, se ve obligado a ceder ante el dolor o ante la hilaridad que provoca el ridículo de lo cómico. Tal poesía, por tanto, despierta, nutre y vigoriza los instintos y pasiones, no la razón. Su influencia sobre la educación del hombre es, pues, nefasta (604c-d): se congracia con lo que en éste hay de irracional (604d-605a).

<sup>5</sup> Cf. Desideri, o.c., pp. 212-213.

<sup>6</sup> Son los coros que cantaban y danzaban en las fiestas religiosas anuales en honor de los dioses y de los héroes. Sus orígenes tal vez remontaban a las fiestas Dionísias (cf. Heród. II 48, 1-2; V 67, 5; Eur. *Bac.* 220) y que dieron origen a la tragedia.

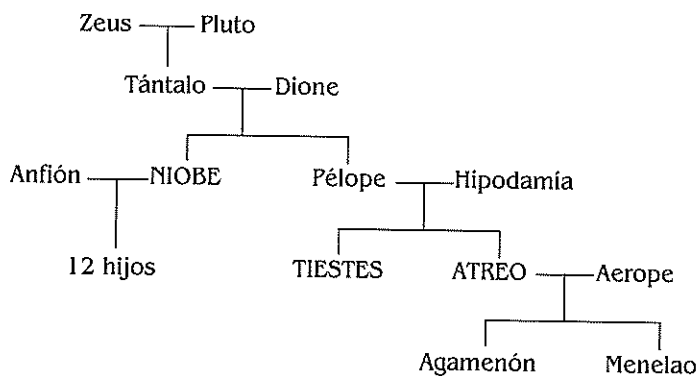
<sup>7</sup> Véase M.T. Luzzatto, *Tragedia greca e cultura ellenistica: L'Or. LII di Dione di Prusa*, Bologna 1983, 147 n. 14.

## II. Censura en la representación de Níobe y Tiestes

La censura relacionada con la representación de los mitos de Níobe y de Tiestes («*No se interpretan con cantos ni danzas los sufrimientos de Níobe o de Tiestes*») merece un espacio mayor en este artículo, dado que muy poco o nada se suele aclarar en los comentarios a la Or. VII.

Los mitos de Níobe y de Tiestes cuentan la historia de la destrucción de dos familias, una por orgullo (Níobe), otra por el afán de poder (Tiestes). Ambas, castigadas por los dioses, con o sin motivo suficiente, como tal vez se lo preguntaba Esquilo, precisamente en su desaparecida tragedia *Níobe*, en uno de los fragmentos llegado hasta nosotros: «... la divinidad siempre le encuentra al hombre un motivo válido cuando quiere destruir totalmente su familia» (fr. 156), fragmento impugnado por Platón (*Rep.* II 380a) como antieducativo para los jóvenes.

Los lazos familiares que unen a estos dos personajes, aunque sus desventuras sean independientes, pueden representarse mediante el esquema siguiente:



1. *Níobe*, esposa de Anfión, rey de Tebas, orgullosa un día de tener más hijos que la diosa Leto (lat. Letona) —seis varones y seis hembras, según *Il.* XXIV 602 ss, o, según algunos escoliastas, cuatro (Heródoto), o dieciocho (Safo), o veinte (Hesíodo)<sup>8</sup>— reclamó para sí los honores divinos que las mujeres tebanas estaban tributando a Leto mediante un sacrificio. Níobe creía ser más merecedora que Leto, la cual sólo había tenido dos mellizos —Apolo y Artemis, ambos de Zeus—, y además alegaba el hecho de ser nieta de Zeus y la primera mujer mortal violada por éste. Apolo y Artemis, enfurecidos, se vengaron

<sup>8</sup> Muchas son las variantes sobre el número de hijos de Níobe. Todavía Aulo Gelio (XX, 7) transmite una lista de opiniones al respecto, notando la extraña y ridícula contradicción (*mira et prope adeo ridicula diversitas*) entre los poetas griegos: "Homero dice que tenía seis hijos y seis hijas; Eurípides, catorce (Fr. 455, Nauck); Safo, dieciocho (Fr. 89, Lobel-Page); Baquilides (Fr. 46, Snell) y Píndaro (Fr. 76, Turyn), veinte; otros escritores, que fueron sólo tres". En todo caso, más de dos, dado que un número de hijos superior al de Leto constituye la base de la discordia que da ocasión al mito. Otras opiniones en Apolodoro, *Bibl.* III 5,6. Para una visión de conjunto del mito de Níobe y sus relaciones con textos griegos y latinos, cf. Paul M.C. Forbes Irving, *Metamorphosis in Greek Myths*, Oxford 1990, pp. 294-297.

de ella matando a flechazos a todos sus hijos, extinguiendo así su extirpe. Algunas tradiciones afirman que Apolo dio muerte también a Anfión, esposo de Níobe; otras, que éste se volvió loco de dolor y se suicidó. Níobe, desconsolada y sin encontrar a nadie que enterrara a sus hijos —pues Cronos, por encargo de Zeus, había castigado a los tebanos convirtiéndolos en piedra—, estuvo llorando a sus hijos durante nueve días, hasta que los dioses compadecidos les dieron sepultura. Ella, rígida de desesperación, y sin dejar de llorar, quedó convertida en un bloque de mármol, que la imaginación popular identificaba con una roca del monte Sípilo, en Frigia, de la que brotaba un manantial, que creían fuese el llanto de Níobe. Pausanias, que vio la roca, dice de ella: "Vista de cerca era una roca escarpada que no se parece absolutamente en nada a una mujer, ni triste ni en otra actitud, pero de lejos se creía ver a una mujer llorando y sombría" (I 21, 3; cf. Teócrito, en *Ant. Pal.* IX 452; Teodóridas, *Ibid.* XVI 132). Y hay quien incluso asocia el castigo de Tántalo, padre de Níobe, con la venganza de Leto: según una tradición popular, recogida por Antípatro (en *Ant. Pal.* XVI 131), Tántalo, por haber hablado más de lo debido, fue condenado a estar eternamente aterrado por la enorme piedra que se cernía sobre su cabeza.

La leyenda de Níobe, una de las más famosas<sup>9</sup> y creídas por el vulgo (cf. Artemidoro de Daldis, *Onir.* IV 47), era también una de las más propensas a la interpretación trágica. Fue objeto de algunas tragedias (así, de Esquilo y Sófocles), hoy perdidas casi en su totalidad. Pero además, por lo que vemos en Dión y otros autores, también fue objeto de monólogos trágicos para recitar o cantar, monólogos en que, sin duda, los autores cargaban la tinta en el aspecto trágico llegándose hasta la morbosidad, tan del gusto popular. Estos recitales parecen tener su confirmación en otro texto de Dión en el que, hablando de las situaciones trágicas de las representaciones mitológicas, afirma que «esos son los únicos temas que ellos (la gente) son capaces de aguantar escuchando cuando son interpretados en sus teatros con flautas y cantos, y ofrecen premios a quien sabe recitarlos o cantarlos de la forma más patética posible» (Or. XI, 9). Y sigue: «Y si alguien dice que nada de eso ha sucedido, lo echan de la ciudad. ¡Hasta tal punto ha llegado la locura de la masa, y tan profundamente su exaltación les ha robado lo mejor que ellos tenían!. Les gusta la palabrería, sin importar lo que se dice. En general, los hombres son demasiado cobardes para aceptar el sufrimiento, pues temen la muerte y el dolor, pero aprecian enormemente que se les considere como quienes así sufren» (*Ibid.*).

Otra confirmación sobre estos monólogos patéticos nos la ofrece Suetonio. Este nos describe a Nerón recitando un texto sobre Níobe, cuyo autor desconocemos, en un concurso que él mismo había convocado, antes de la fecha prevista, después de su pretendido éxito en Nápoles, donde había debutado (*Nerón* 20):

<sup>9</sup> El dolor de Níobe se hizo popular, por ejemplo en el refrán «Sufrimiento de Níobe» (*Niôbes pâthe*), que, según Apostolius XII, 11, «se dice de quienes padecen grandísimos males» (*ἵperi ton mégista pâthonton kaká*), cf. *Corpus Pseudoepigraphorum Graecorum*, Göttingen 1851 (vol. II, ed. E.L. Leutsch), reimp. en Hildesheim (G. Olms Verlag) 1965, pp. 544s. El intenso y retenido dolor de Níobe se hace paradigmático de un dolor sobrehumano, sólo un ser divino sería capaz de soportarlo, como lo indica Sófocles por boca de Electra: "Ay, ay, muy desdichada Níobe, a tí sí que te considero yo una diosa, tú que en tu rocosa tumba no dejas de llorar!" (*El.* 150 ss). Sobre el símbolo de la roca (elemento inmutable) y su relación con lo eterno y, por tanto, divino, cf. Forbes Irving, *o.c.*, espec. pp. 146-148.

«Ordenó —dice Suetonio— que se inscribiera su nombre en la lista de los citaredos que tomaban parte en el certamen y, después de haber puesto su ficha con la de los demás en la urna, entró a su debido tiempo, junto con los prefectos pretorianos que llevaban su lira, seguido de los tribunos militares y al lado de sus amigos más íntimos. Y cuando se colocó en su sitio, después de haber ejecutado un preludeo, anunció por medio del excónsul Cluvio Rufo (se trata, por tanto, del año 45 d. C.) que él cantaría la leyenda de Níobe, y no se detuvo hasta casi la hora décima<sup>10</sup>, y aplazó para el año siguiente la concesión de esa corona y la restante parte del certamen, para tener muchas más ocasiones de cantar. Y aunque le parecía demasiado largo ese plazo, no cesó de manifestarse en público numerosas veces» (*Ibid.* 21).

Esta complacencia en lo trágico, tan del gusto de Nerón y del vulgo en general, contrasta con el modo de pensar no sólo de Dión, sino también de los círculos cultos de la época. Así, Plutarco considera la leyenda misma superstición popular, producto de la ignorancia, y niega incluso que Leto haya podido vengarse de Níobe, “ya que, si de verdad la diosa fuese colérica y odiara la maldad, y si sufriera cuando se habla mal de ella y no se riera de la necedad e ignorancia humanas, sino que se indignara, tendría que castigar más bien a quienes le atribuyen falsamente tanta maldad y dureza y a quienes escriben tales cosas” (*De superst.* 10=170 B-C). Pero ya mucho antes, un autor como Platón consideraba el mito de Níobe como algo antieducativo, pues de él aprendían los jóvenes a imitar a los dioses, dándose a la maldad sin escrúpulos: había, pues, que terminar con tales mitos (*Rep.* III 391-392a). Dión sigue también aquí la línea platónica, aunque sin dar el motivo de su censura, como tampoco lo hace con el de Tiestes.

2. *Tiestes*, sobrino de Níobe, junto con su hermano Atreo representa la historia de la enemistad y venganza entre hermanos, enemistad que fue proverbial en la antigüedad<sup>11</sup> y que tuvo un trágico final, consecuencia al mismo tiempo de la maldición divina que pesaba sobre ellos. La historia, muy complicada en sus detalles<sup>12</sup> puede resumirse así: Tiestes y Atreo, que habían matado a su hermanastro Crisipo, fueron desterrados por su padre, Pélope, rey de Lidia. Esténelo, tío de ellos y rey de Micenas, les dio asilo en su reino, y al morir éste sin sucesión, Atreo se sirvió de sus mañas para subir al trono. Sabiendo éste que Tiestes era amante de su mujer, lo desterró. Y, más tarde, queriéndose vengar aún más, fingió que deseaba reconciliarse con él, lo mandó a llamar y lo invitó a un banquete en el que le sirvió como manjar a sus dos hijos, niños todavía, cuyas cabezas, pies y

<sup>10</sup> Según cuenta Suetonio (*Ner.* 23), “nunca se permitió que mientras él cantaba nadie saliera del teatro, ni siquiera por necesidad”.

<sup>11</sup> Véase, por ejemplo, el mismo Dión en *Or.* LXXIV, 12-14, donde, para él, todo Estado encubre un Atreo y un Tiestes, es decir, una lucha fratricida por el poder. O bien en la apologética cristiana del s. II Atenágoras, en su *Legación en favor de los cristianos*, 32, 1 en que Tiestes es el modelo de lo “impío y abominable” (*anosion... kai miarón*); cf. también Taciano 39, 1. También entre paganos, desde el punto de vista ético, el caso de Tiestes se menciona como culmen paradigmático de lo abominable, cf. Celso en Orígenes, *Contra Celsum* IV, 45 (edic. de R. Bader, *Der Aethes Logos des Kelsos*, Stuttgart-Berlin 1940). En el *Corpus Paroem. Graec.*, cf. Zenobius II, 34 y Apostolius IV, 15, aunque la persona de Tiestes aparece en estos refranes sólo en el comentario, poniéndose el acento en primer lugar en Atreo.

<sup>12</sup> Cf. P. Grimal, *Diccionario de Mitología Griega y Romana*, Barcelona 1965, s.u. “Atreo” y “Tiestes”, o bien R. Graves, *Los Mitos griegos*, vol II, Madrid 1985, pp. 51-57.

manos le enseñó al final. Tiestes cayó al suelo vomitando y, derribando de un puntapié la mesa, lanzó una maldición contra la familia y descendencia de Atreo (cf. Esq. *Agam.* 1577-1602). Desterrado de nuevo, Tiestes huyó a Sición, donde su hija Pelopia ejercía como sacerdotiza. Tiestes, deseando reinar y vengarse de su hermano, consultó el oráculo de Delfos que le aconsejó que engendrara un hijo con su propia hija. De esa unión incestuosa nació Egisto, quién más tarde, por encargo de su padre, daría muerte a Atreo, lo que le permitió a Tiestes subir al trono.

En tiempos de Dión, como también sabemos por Persio (*Sat.* V. 5-9), la macabra leyenda de Tiestes, como otras similares, estaban muy en boga en Roma (cf. Juvenal, *Sat.* VI 644; véase también para época anteriores, Cicerón, *De off.* XXVIII 97; Horacio, *Epist.* II 3, 90 [= *Epist. ad Pis.* o "Arte Poética"). Existían actores especializados exclusivamente en este género, como el actor Glicón, que, por vivir de este oficio, dice Persio que "cena con frecuencia de los pucheros de Procne<sup>13</sup> y de Tiestes" (Persio V 8-9). Entre los actores que representaban los monólogos de esta leyenda (posiblemente con un cúmulo de imprecaciones, cf. Horacio, *Epod.* V) se encontraba también Nerón, que hasta en su gira por Grecia se deleitaba en la representación de este mito (véase Juvenal, *Sat.* VIII 224-230). La siniestra historia de Tiestes parece haber sido, en efecto, muy familiar a los romanos, bien por el teatro<sup>14</sup>, bien por la declamaciones más vulgares, éstas última en desprestigio en los ambientes cultos, como puede apreciarse por el epigrama de Marcial IV 49: "Créeme, Flaco, no sabe lo que es un epigrama quien sólo lo llama juego y chanza: lo que sí es chanza es escribir en verso la comida del feroz Tereo, o la cena que no digeriste, Tiestes... Y, sin embargo, esto es lo que todos alaban, admiran e idolatran". Véase también Horacio, *Epist.* II 3, 179-188.

Sobre el mal gusto del vulgo por lo macabro, y en relación con este mito, dice Dión en su Or. XI, 7 que "incluso los mismos argivos no querían que los hechos que se cuentan de Tiestes, de Atreo y de la casa de los Pelópidas, hubiesen ocurrido de otra manera. Es más, se indignarían muchísimo si alguien intentase refutar los mitos que cuentan los poetas trágicos afirmando que Tiestes no mancilló a la esposa de Atreo o que éste no mató a los hijos de su hermano ni los partió en pedazos para servir sus cuerpos a Tiestes en un festín, o que Orestes no mató a su propia madre. Si alguien hiciera estas afirmaciones, aquellos se ofenderían profundamente, como si les hubieran insultado".

<sup>13</sup> Otras de las leyendas macabras en boga: Procne, hija de Pandión rey de Atenas, casada con Tereo rey de Tracia, queriendo vengar a su marido, que se había enamorado de su hermana Filomena, le sirvió en una bandeja a su propio hijo. Por Juvenal (*Sat.* VII 12) se sabe de un mal poeta, llamado Fausto, que escribió un Tereo que se vendía mucho en el mercado diario. La similitud de las "cenas" en los mitos de Procne-Tereo y Tiestes hace que con frecuencia ambos relatos se citen juntos, así, por ejemplo, ya en Plauto (*Rudens* 509), con una valoración negativa desde el punto de vista ético, de alcance evidentemente proverbial: *Scelestiorem cenam cenavi tuam/ quam quae Thyestae quondam aut posita est Tereo.*

<sup>14</sup> En Roma, sobre Tiestes escribieron tragedias Ennio, Varo y Séneca (para éste la datación se pone en los años 50-62 d. C.). Se ha observado que la primera tragedia latina sobre Tiestes es la de Ennio, la cual se representó el mismo año de la muerte de su autor, en el I 69 a.C., pero no hay que olvidar —como advierte Ettore Paratore (Plauto, *Tutte le commedie*, vol. 5, Newton Compton editori, Roma 1992, p. 65, n. 52)— que mucho antes, "già l'*Aegisthus* de Livio Andrónico doveva aver familiarizzato i Romani col mito".



Son las representaciones populares de mal gusto, que se complacen en lo trágico y macabro, sin calidad poética, lo que parece prohibir Dión en el § 114 del relato de Eubea o *El Cazador*<sup>15</sup>. En efecto, en otro discurso contemporáneo a este (Or. XIX), también del tiempo del exilio, Dión manifiesta su afición a la música y a la interpretación cuando son de buena calidad, como las de Orfeo y los antiguos poetas trágicos de la época clásica. Es más, para él, la representación teatral ofrece más placer que una conferencia o discurso; el mismo se conmueve, y no le importa confesarlo. Dice así:

“Aunque no tengo gran habilidad para la música, soy muy aficionado a ella, tanto que si hubiese tenido la suerte de vivir en tiempos de Orfeo, imagino que habría sido uno de los primeros de su séquito, aunque hubiese tenido que alternar con su rebaño de gamos y de becerros: no me habría dado vergüenza. Pues todavía ahora me emociono con frecuencia —como quienes entonces se emocionarian— cada vez que escucho una conferencia de un sofista, pues cuando se trata de un discurso me invade un ansia incontrolable. (...) Pero he de decir que quienes interpretan cantos con el harpa —¡sí, por Zeus!—, y también los actores, ofrecen, a mi juicio, un placer superior en no poco”.

Ciertamente, Dión no habría censurado las representaciones de Tiestes (o de Níobe) si éstas, en vez de haberse convertido en un medio vulgar catártico de mal gusto, se hubiesen mantenido en la línea de Diógenes el Cínico, quien tanto con su Tiestes (cf. Dióg. Laerc. VI, 73), como con su Edipo «no pretendía con toda seguridad liberar a sus lectores 'a través del horror y la aflicción' de esos sufrimientos, sino cantar a la vuelta a un estado natural en el que la antropofagia y el incesto dejaran de ser el tabú en que la civilización los había convertido”<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Véase el cap. que M.T. Luzzatto dedica, como conclusión, en su *Tragedia greca e cultura ellenistica...*, 139-153. No parece que esté presente siguiera en esta censura 139-153. No parece que esté presente siquiera en esta censura aquella razón de desmesura de que habla Luciano: «Se produce en la danza —dice—, como en la literatura, lo que la gente llama «mal gusto» cuando sobrepasan los límites de la imitación y se esfuerzan más de lo necesario: si hay que representar algo grande, lo representan inmenso, y si tierno, lo afeminan con exageración, mientras lo varonil lo llevan hasta el salvajismo y la bestialización». Y prosigue: “Yo recuerdo, por ejemplo, haber visto una vez a un bailarín que antes había sido famoso, inteligente en general y realmente digno de admiración, pero ignoro por qué destino siniestro fue a parar a una representación horrenda por exagerar la imitación. Estaba representando en efecto el Ajax enfurecido inmediatamente después de su derrota, y tanto se sobreexcitó que verosíblemente habría parecido no que representaba una locura, sino que realmente él se había vuelto loco...” (Luciano, *Sobre la Danza*, 82-83, trad. de J. Zaragoza, Gredos, Madrid 1990). De modo semejante, a propósito precisamente de la escenificación de un *Tiestes*, refiere Plutarco (*Cic.* 5) que el gran cómico romano Quinto Roscio (cf. Aulo Gelio V, 8: *histrío summa venustate*, “actor de gran talento”), cuya forma de recitar entusiasmaba al mismo Cicerón, “estaba un día interpretando en el teatro el papel de Atreo, y al llegar a la escena en que el rey delibera sobre el modo de vengarse de Tiestes, la commoción lo delibera sobre el modo de vengarse de Tiestes, la commoción lo delibera sobre el modo de vengarse de Tiestes, la commoción lo puso tan fuera de sí que le dio un golpe con el cetro a un siervo, que en ese momento pasaba corriendo delante de él, y lo mató”. En general, sobre las representaciones teatrales en época imperial, véase M. Bieber, *The History of the Greek and Roman Theatre*, Princeton-London 1961, en especial las pp. 237-247.

<sup>16</sup> J. Roca Ferrer, “Kynikos tropos - Cinismo y subversión literaria en la Antigüedad”, en *Bolletín del Inst. de Estud. Helénicos* 8, 1974, p. 165.