



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Espectacularització seriocòmica del discurs

Ironia, sàtira i paròdia a *Un desheretat* de Lluçia de Samòsata

Lluís Gonzàlez Julià

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

Espectacularització seriocòmica del discurs

Ironia, sàtira i paròdia
a *Un desheretat* de Lluçia de Samòsata

Lluís Gonzàlez Julià

Directora: Francesca Mestre Roca

Tutora: Francesca Mestre Roca



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Abstract

Lucian's speech *Disowned* has traditionally been considered an unimportant piece in this author's corpus and, indeed, many modern scholars have denied his authorship. The aim of this dissertation is to analyse the literary technique behind this speech in order to show that it should be attributed to the maturity period of Lucian's activity, because of the quality of its construction and the inclusion of three of this author's most characteristic literary strategies. With Irony, satire and parody, Lucian proposes a literary game to his public consisting of reelaborating the genre of declamation. This fictional speech removes the traditional boundaries between author, narrator and audience, while offering a ruthless social critique through humour.

Keywords: Lucian, declamation, rhetoric, humour, irony, satire, parody, performance, sophistic, dishonourance.

Resum

Un desheretat de Lluçia de Samòsata és una declamació del gènere de les controvèrsies que posa en escena un discurs judicial fictici amb les paraules de defensa d'un jove a qui el seu pare vol desheretar per segona vegada. Aquesta obra ha estat considerada tradicionalment de poca importància dins del corpus de l'autor, com si fos un mer producte de pràctica escolar o una mostra de la seva primera producció quan encara no aportava res al món literari. Fins i tot, alguns acadèmics han dubtat de la seva autoria, al·legant que no pot pertànyer a Lluçia per la seva aparent senzillesa i la pretesa manca de contingut profund. L'objectiu d'aquesta tesi, doncs, és la de demostrar el valor literari d'aquesta obra, tot analitzant-ne els trets més característics de la producció de l'autor i descrivint-ne les principals innovacions que aquest discurs va aportar al gènere.

En la primera part, analitzem l'estat de la qüestió en els estudis acadèmics sobre la vida i l'obra de Lluçia, així com del que s'ha publicat sobre *Un desheretat*. El següent capítol analitza la teoria de l'humor a l'antiguitat i es focalitza sobre l'ús de l'ironia com a recurs còmic a aquesta declamació, especialment en el desenvolupament de la relació entre el fill i la madrastra. Tot seguit, s'examinen els procediments satírics i com els utilitza Lluçia per transmetre la seva habitual crítica social en contra d'una societat grecoromana que ha desnaturalitzat els vincles familiars tradicionals i es comporta mogut per la insensatesa, la cobdícia i els abusos. Finalment, s'observa com Lluçia utilitza la paròdia literària per fer evolucionar un text, ja de per sí construït segons els estàndards retòrics del moment, i convertir-lo en una peça d'entreteniment interactiu amb un públic que cerca reptes intel·lectuals originals.

Tots aquests components ens permetran valorar el grau de maduresa literària d'aquest text de Lluçia i determinar-ne la seva importància dins del corpus de l'autor i en el conjunt del seu gènere.

Índex analític

1. Introducció	1
a. Llucià sobre la seva trajectòria	3
b. La tradició acadèmica	10
i. Sobre la vida de Llucià	10
ii. Sobre l'obra de Llucià	15
α. El cinisme	16
β. La llengua	18
γ. L'entorn social	21
δ. L'humor satíric	23
ε. El llegat literari	25
c. Estat de la qüestió sobre <i>Un desheretat</i>	31
d. La transmissió textual d' <i>Un desheretat</i>	37
2. Objectius	41
3. Metodologia	43
4. Ironia	47
a. Llucià, un autor que fa riure	48
i. Visions de l'humor a l'antiguitat	52
ii. L'humor de Llucià	57
b. La ironia	60
i. Concepció de la ironia a l'antiguitat	61
ii. La ironia a Llucià	68
iii. La ironia a <i>Un desheretat</i>	69
α. Plantejament de la ironia	70
β. Desenvolupament del relat irònic	73
γ. Tensió irònica argumental	80

δ. Resolució de la ironia _____	86
5. Sàtira _____	93
a. La mescla seriocòmica _____	94
i. Reivindicació d'una innovació _____	95
ii. La tradició seriocòmica _____	96
α. Humor crític en època clàssica _____	96
β. Cinisme i <i>spoudaiogeloion</i> _____	98
γ. La sàtira menipea _____	102
b. La crítica social de Llucià _____	104
i. Temes _____	106
ii. Mecanismes _____	108
c. La crítica social a <i>Un desheretat</i> _____	110
i. Recursos _____	111
α. Caracterització _____	112
β. Fisiognomia _____	113
ii. Personatges tipus _____	114
α. El pare _____	115
1. Un vell colèric _____	115
2. La ingratitud del progenitor _____	119
3. La manca d'afecte paternofiliar _____	121
4. L'abús d'autoritat paterna _____	123
β. El fill _____	128
1. Fill o professional? _____	129
2. Defensa de la deontologia mèdica _____	135
3. La ruptura dels vincles d'obligatorietat _____	138
4. L'amenaça dels enverinaments _____	140
γ. La madrastra cobdiciosa _____	141
1. Una falsa malaltia _____	143
2. L'actitud canviant _____	144
3. Generalització i analogia _____	147
iii. La ironia al servei de la sàtira _____	150
6. Paròdia _____	155
a. El gènere de la declamació _____	156
i. Un producte d'escola... _____	158
ii. ...i un espectacle intel·lectual _____	160
b. <i>Un desheretat</i> entre les declamacions de Llucià _____	161
i. Estructura discursiva canònica _____	163
ii. L'adequació dels protagonistes genèrics _____	164
α. L' <i>ethos</i> retòric _____	165
β. L' <i>etopeia</i> _____	169
γ. Recomanacions retòriques sobre el tractament dels personatges _____	174

iii. Enfocament estratègic de l'argumentació _____	176
α. Temes declamatoris i variacions posicionals _____	179
β. Recomanacions retòriques sobre l'enfocament de l'argumentació _____	180
1. Subtilitat _____	181
2. Respecte a la madrastra _____	183
γ. <i>Un desheretat</i> , entre recomanacions i originalitat _____	186
c. La paròdia, mecanisme d'innovació genèrica _____	188
i. Paròdia i comicitat _____	190
ii. Joc literari _____	191
iii. Procediments paròdics a <i>Un desheretat</i> _____	192
α. La madrastra, referent literari _____	193
β. Complicitat amb el públic _____	199
γ. La <i>performance</i> de les declamacions _____	201
1. Entreteniment escènic _____	201
2. Metàfora teatral i <i>paideia</i> _____	202
iv. Reelaboració del gènere declamatori _____	204
α. <i>Mixis</i> còmicojudicial _____	204
β. Reconeixement paròdic i sàtira _____	206
7. Conclusions _____	209
8. Bibliografia _____	219

1. Introducció

És poc el que podem assegurar amb certesa sobre la figura de Lluçia de Samòsata si deixem de banda tot allò que ens permeten intuir les escasses afirmacions biogràfiques extretes dels seus propis textos. Pràcticament no hi ha hagut pervivència de dades reals sobre la seva persona ni sobre la seva trajectòria. I en una situació com la que ens trobem, intentar recórrer la seva vida i les circumstàncies i objectius amb què Lluçia va escriure les seves obres és com fer via per una estreta carena de la que podem fàcilment caure si ens recolzem en enganyoses especulacions.

Filòstrat no va incloure Lluçia a la llista de sofistes dels que en va escriure les vides. Podem suposar que l'originalitat de les formes i dels gèneres de les obres del de Samòsata, així com la seva manera de treballar, no encaixaven massa bé amb el que Filòstrat entenia que eren les característiques definitòries d'un sofista canònic. Tampoc la varietat i la novetat d'una gran part dels temes i continguts que Lluçia va desenvolupar a les seves peces degueren ajudar a fer-lo concordar amb el prototip de professional que el biògraf estava retratant¹.

¹ Hall 1981: 6.

Amb tota probabilitat, els trets que definien el seu caràcter literari i personal el van situar en un espai intermedi entre la filosofia i l'oratória. Pràcticament tots els seus contemporanis, tret d'alguna excepció, sembla que van fer orelles sordes a la seva existència. La falta de mencions entre els autors de la seva època, així com entre els doctes compiladors dels segles posteriors, ens fa a pensar que Lluccià pogués haver estat objecte d'una mena de *damnatio memoriae* ja en el seu temps. De ben segur que Lluccià s'havia enemistat amb un important nombre de persones que es degueren sentir ofeses o molestes pel seu caràcter crític i la seva llengua mordaç. Realment, tal com es pot observar en gairebé tota la seva producció, Lluccià no tenia fre ni filtres quan es proposava ridiculitzar la societat en què vivia i ni tan sols les personalitats destacades d'aquell moment².

El propi Lluccià no va ser generós tampoc en la narració de les seves vivències. Són ben escasses les dades sobre la seva vida presents a les seves pròpies obres. I quan hi són, és fàcil dubtar sobre la veracitat de les seves paraules. Fins i tot en les innumerables ocasions en què s'oculta darrera d'un dels personatges que utilitza a mode d'*alter ego* no acabem de trobar-nos prou còmodes per acceptar unes dades que bé poden representar una realitat camuflada per un pseudònim o bé un producte més de la seva creativitat. Estudis profunds sobre l'ús que Lluccià fa a les seves obres dels personatges que li serveixen de màscara³ mostren com aquest autor manté en una tensió indesxifrable sobre la consideració de possible veracitat o ficció dels seus referents. Com estudis recents posen de manifest, el joc constant de capes literàries que desenvolupa l'autor en boca dels seus personatges i dels narradors de les seves obres no ens permet albirar amb claredat quan sentim el narrador, quan els personatges o quan també podem escoltar al propi autor⁴.

² Macleod 1979: 163 i Hall 1981: 439.

³ Saïd 1993, Dubel 1994 i Ní Mheallaigh 2010.

⁴ Diarra 2017.

El caràcter de Llucià i la concepció que tenia d'ell mateix com a home de lletres semblen ser molt diferents als d'altres autors del seu segle. Per exemple, els discursos d'Eli Arístides són com obres autobiogràfiques que ens permeten resseguir els principals esdeveniments de la seva vida, de manera que se'n pot escriure la trajectòria amb un gran nivell de confiança⁵, especialment a partir dels textos de l'època durant la qual el propi autor relatava des de l'Asclepeion de Pèrgam la seva estada i l'evolució de la malaltia que el mantenia allí reclòs. Galè es va dedicar a detallar en dos tractats anomenats *Sobre els seus propis llibres* i *Sobre l'ordre dels seus llibres* quines obres eren seves i en quines circumstàncies van ser escrites. La fama que el metge havia aconseguit en vida va provocar que circulessin en els mercats moltíssimes còpies apòcrifes que se n'atribuïen l'autoria. Per aquest fet, Galè va tenir la necessitat d'esclarir la veritat sobre la seva biografia⁶, una cosa que no ens consta que Llucià mai fes.

1.a Llucià sobre la seva trajectòria

La idea general que la tradició acadèmica s'ha dibuixat sobre la vida de Llucià es sustenta en gran mesura en el que ell mateix ens explica, sobretot a l'obra *Acusat dues vegades*. En aquest text, Zeus obliga la deessa Justícia a acompanyar Hermes a la Terra per tal de jutjar alguns petits plets que s'han acumulat a la ciutat d'Atenes. Tota una sèrie de litigants es presenten davant d'ella, que ha acceptat a desgrat la feina. Entre els presents hi destaquen la Sra. Retòrica i el Sr. Diàleg. Cada un ha presentat una acusació contra un individu que serà anomenat "el Siri". De manera versemblant, aquest Siri sembla ser el propi Llucià, emmascarat darrera d'un dels múltiples sobrenoms que va utilitzar durant gran part de la seva producció⁷. Llucià, doblement acusat, es troba davant de l'obligació de rebatre els arguments que presenten els seus dos adversaris. Per una

⁵ Boulanger 1923: 111-162, Pernot 1981: 3-13 i Gómez 1986.

⁶ cf. Gal. *De praenotione* i Misch 1949: 344-347.

⁷ Saïd 1993: 269-270 i Dubel 1994: 20-24.

banda, la Sra. Retòrica acusa al Siri de maltracte, mentre que el Sr. Diàleg li recrimina haver estat injuriat⁸.

Com a defensa, Lluccià repassa les fases principals de la seva vida. Ho fa de manera més aprofundida en els dos discursos que ocupen la confrontació entre el Siri i la Sra. Retòrica. De les seves paraules es desprèn la sensació que és l'autor i no un personatge qui està resumint des de la seva maduresa les etapes que des d'un origen modest l'han dut a convertir-se en un dels principals literats de la seva època. La Sra. Retòrica es presenta al judici com una persona ultratjada perquè Lluccià, si acceptem que es tracta del Siri, l'ha abandonat després de rebre grans beneficis de la relació que havien mantingut durant molts anys. Ella al·lega que el va recollir i educar quan encara no era ningú famós, en els moments en què encara no havia acabat el seu procés d'aprenentatge que estava cursant a les ciutats de Jònia⁹:

ἐγὼ γάρ, ὦ ἄνδρες δικασταί, τουτονὶ κομιδῆ μαιράκιον ὄντα, βάρβαρον ἔτι τὴν φωνὴν καὶ μονονουχὶ κἀνδυν ἐνδεδυκότα εἰς τὸν Ἀσσύριον τρόπον, περὶ τὴν Ἰωνίαν εὐροῦσα πλαζόμενον ἔτι καὶ ὃ τι χρήσαιτο ἑαυτῷ οὐκ εἰδότα παραλαβοῦσα ἐπαίδευσα. (*BisAcc.* 27)

Jo, senyors jutges, a ell me'l vaig trobar per Jònia quan era ben bé un marrec. Parlava encara una llengua bàrbara i anava vestit tot just amb una túnica a la manera assíria. Voltava sense saber què necessitava, però jo el vaig acollir i li vaig donar una educació.

Lluccià, com tots els joves ambiciosos de província, va marxar de la seva ciutat després de superar les primeres fases de la seva educació. Es dirigien cap als principals centres de cultura per acabar de completar la seva formació superior. Principalment, en aquesta darrera fase dels estudis, els joves d'època imperial buscaven dominar l'art de la paraula a través de l'aprenentatge de la retòrica:

⁸ *BisAcc.* 14; cf. Braun 1994: 272.

⁹ *BisAcc.* 27; cf. Boulanger 1923: 1-19, Bowersock 1969: 17-29, Puech 2002: 15-23 i Pernot 2008.

καὶ ἐπειδὴ ἐδόκει μοι εὐμαθῆς εἶναι καὶ ἀτενὲς ὄρᾱν εἰς ἐμέ –
ὕπέπτησε γὰρ τότε καὶ ἐθεράπευεν καὶ μόνην ἐθαύμαζεν–
ἀπολιποῦσα τοὺς ἄλλους ὁπόσοι ἐμνήστευόν με πλούσιοι καὶ καλοὶ καὶ
λαμπροὶ τὰ προγονικά, τῷ ἀχαρίστῳ τούτῳ ἐμαυτὴν ἐνεγγύησα
πένητι καὶ ἀφανεῖ καὶ νέῳ προῖκα οὐ μικρὰν ἐπενεγκαμένη πολλοὺς
καὶ θαυμασίους λόγους. (*BisAcc.* 27)

Quan em va semblar que ja havia après prou i que em posava una mirada atenta –era prudent i respectuós llavors i només tenia ulls per a mi–, vaig deixar de banda tots els altres que em festejaven, tot i que eren rics, guapos i de bon llinatge, i em vaig prometre a aquest mediocre, que era pobre, modest i sense estirp, aportant jo una dot gens petita i molts discursos dignes d'admiració.

Certament la carrera de Llucià va despuntar amb molta celeritat. La Sra. Retòrica descriu a Llucià com un orador itinerant, com un sofista característic del seu temps¹⁰. Aviat va obtenir l'acceptació i els beneficis que la societat del s. II dC deparava als oradors grecs més brillants. Per a un estranger com Llucià que volia fer carrera fora de la seva província natal aprendre i dominar l'art de la retòrica era un pas imprescindible per aconseguir ser acceptat com a autòcton¹¹. Ell mateix ho reconeix en aquesta mateixa obra:

πάντα γὰρ ὁπόσα διηγῆσατο περὶ ἐμοῦ ἀληθῆ ὄντα διηγῆσατο· καὶ γὰρ ἐπαίδευσεν καὶ συναπεδήμησεν καὶ εἰς τοὺς Ἕλληνας ἐνέγραψεν, καὶ κατὰ γε τοῦτο χάριν ἂν εἰδείην τῷ γάμῳ. (*BisAcc.* 30)

Tot el que ha explicat sobre mi, ho ha fet dient veritats. Em va educar, em va ajudar a marxar de casa i em va introduir entre els Grecs i per això li ho vaig agrair amb el matrimoni.

En aquella etapa Llucià degué visitar moltes ciutats fent gala de l'art dels seus discursos. Progressivament va anar obtenint grans ingressos i una notable reputació. Sabem que era freqüent que els sofistes no limitessin les seves

¹⁰ Anderson 1989: 89-104 i 146-164 (reprès a Anderson 1993a: 13-68) i a Whitmarsh 2005: 19-40.

¹¹ Quint. *IO* 1.10.1; cf. Whitmarsh 2001: 90-130.

actuacions al territori grec, sinó que ampliaven les seves fronteres cap aquells indrets on la seva fama pogués resultar encara més engrandida, tal i com Lluccià mateix reconeix a *Mestre de Retòrica* i a les promeses que posa en boca de la pròpia Educació a *El somni*¹². Per aquest motiu, molts sofistes van viatjar cap a la part occidental de l'Imperi Romà, la pròpia Roma i la Gàl·lia, territori aquest on els estudis de retòrica havien experimentat un notable desenvolupament i estaven en auge en aquells moments¹³:

δόξαν δὲ αὐτῷ περιουστειν ἐπιδειξομένῳ τοῦ γάμου τὴν εὐπομίαν, οὐδὲ τότε ἀπελείφθην, ἀλλὰ πανταχοῦ ἐπομένη ἄνω καὶ κάτω περιηγόμην· καὶ κλεινὸν αὐτὸν καὶ ἀοίδιμον ἐποίουν κατακοσμοῦσα καὶ περιστέλλουσα. καὶ τὰ μὲν ἐπὶ τῆς Ἑλλάδος καὶ τῆς Ἰωνίας μέτρια, εἰς δὲ τὴν Ἰταλίαν ἀποδημῆσαι θελήσαντι αὐτῷ τὸν Ἴόνιον συνδιέπλευσα καὶ τὰ τελευταῖα μέχρι τῆς Κελτικῆς συναπάρασα εὐπορεῖσθαι ἐποίησα. (*BisAcc.* 27)

Quan li va venir de gust anar a fer un periple per mostrar les bondats del matrimoni, tampoc llavors el vaig deixar, sinó que el vaig acompanyar amunt i avall seguint-lo per tot arreu. L'arreglava i el vestia, tot donant-li fama i renom. Després, quan ja va tenir apamades Grècia i Jònia i va voler marxar cap a Itàlia, vaig travessar amb ell el mar joni i, finalment, anant junts fins a terra celta, vaig fer que s'enriquís.

És ben probable que en aquesta etapa de la seva trajectòria Lluccià conegués altres sofistes il·lustres com Favorí, un dels sofistes gals que tenien més anomenada al s. II dC i que freqüentava els mateixos cercles que podien haver acollit al de Samòsata durant la seva estada a occident¹⁴. Amb tota certesa, com a mínim, Lluccià coneixia d'oïdes l'extensa fama de què aquell gaudia, ja que el menciona en passatges com *Eun.* 7 o *Demon.* 12¹⁵.

¹² *Rh.Pr.* 6 i *Somn.* 10-12.

¹³ *Cf.* *Str.* IV 1.5, o *Juv.* XV 111.

¹⁴ Pernot 1994 i Amato 2005.

¹⁵ Bonner 1977: 210-211.

Fos pel que fos, després d'un temps Llucià va separar-se d'aquells ambients. Com a element fonamental de la seva acusació, la Sra. Retòrica al·lega que Llucià, quan ja havia aconseguit els honors i les riqueses que va considerar oportunes, va decidir allunyar-se dels cercles dels rètors i sofistes. Alhora, la va abandonar a ella i va començar a relacionar-se amb el Sr. Diàleg:

ἐπεὶ δὲ ἰκανῶς ἐπεσιτίσατο καὶ τὰ πρὸς εὐδοξίαν εὔ ἔχειν αὐτῷ ὑπέλαβεν, τὰς ὀφρῦς ἐπάρας καὶ μέγα φρονήσας ἐμοῦ μὲν ἠμέλησεν, μᾶλλον δὲ τέλεον εἶασεν, αὐτὸς δὲ τὸν γενειήτην ἐκείνον, τὸν ἀπὸ τοῦ σχήματος, τὸν Διάλογον, Φιλοσοφίας υἷον εἶναι λεγόμενον, ὑπεραγαπήσας μάλα ἐρωτικῶς πρεσβύτερον αὐτοῦ ὄντα, τούτῳ σύνεστιν. (*BisAcc.* 28)

Quan ja va haver fet prou calaix i va veure que havia aconseguit una bona reputació, amb una mirada altiva i molta supèrbia es va despreocupar de mi i em va abandonar del tot. Aquest, pres d'una passió desmesurada per aquell barbut que es dona aires, en Diàleg, del qual es diu que és fill de la Filosofia, se n'hi ha anat a viure, tot i que és més vell.

Llucià ens incita a pensar, així, que els seus interessos van virar cap a la filosofia, gènere amb què els textos en prosa dialogats, com els de gran part de la producció d'aquest autor, havien quedat associats des de Plató. Durant el seu torn de rèplica, el Siri explicarà els motius que el van dur a acabar la seva etapa com a sofista i començar-ne una de nova dedicada als estudis filosòfics, moment en el que es trobava, quan la Sra. Retòrica va decidir entrar en litigi. Xivarri, plets, acusacions de tirans i elogis als personatges més il·lustres contrasten amb la tranquil·litat d'anar a l'Acadèmia o al Liceu sense la necessitat d'estar constantment pendent d'aprovació:

καίτοι εἰ καὶ μηδὲν αὐτῇ τοιοῦτο ἐπέπρακτο, καλῶς εἶχέ μοι ἀνδρὶ ἤδη τετταράκοντα ἔτη σχεδὸν γεγονότι θορύβων μὲν ἐκείνων καὶ δικῶν ἀπηλλάχθαι καὶ τοὺς ἄνδρας τοὺς δικαστὰς ἀτρεμεῖν ἔαν, τυράννων κατηγορίας καὶ ἀριστέων ἐπαίνους ἐκφυγόντα, εἰς δὲ τὴν Ἀκαδήμειαν ἢ εἰς τὸ Λύκειον ἐλθόντα τῷ βελτίστῳ τούτῳ Διαλόγῳ συμπεριπατεῖν

ἡρέμα διαλεγομένους, τῶν ἐπαίνων καὶ κρότων οὐ δεομένους. (*BisAcc.* 32)

Igualment, encara que no hagués passat res d'això, a mi, que era un home ja de gairebé quaranta anys, m'hagués anat bé allunyar-me d'aquells judicis i deixar tranquils els jutges, fugir d'acusacions de tirans i d'elogis de prohoms, per dirigir-me a l'Acadèmia o al Liceu amb aquest home esplèndid, en Diàleg, i passejar junts, conversant amb tranquil·litat, sense necessitat de lloances ni aplaudiments.

Queda emfasitzat d'aquesta manera el contrast entre la filosofia i la retòrica que fonamenta el contingut d'*Acusat dues vegades*. La visió que el propi Lluccià ens ofereix de la seva activitat com a sofista resulta diametralment oposada a la que presentarà en descriure la seva vida com a filòsof. Tanmateix, tampoc la seva relació amb la filosofia va esdevenir un mar de calma. El Sr. Diàleg decideix acusar-lo formalment davant del tribunal perquè Lluccià no ha mantingut les regles del gènere filosòfic i, a més a més, ha introduït en el diàleg elements que li són completament aliens¹⁶. En les seves paraules es reflecteix d'una manera molt clara com en l'espectre literari del moment no es deixava lloc per figures que diferissin del que els cànons literaris de l'època determinaven que havien de ser les característiques de cada gènere, essent precisament això un dels trets que defineixen i fan sobresortir la producció de Lluccià.

Aquesta mateixa acusació que llença el Sr. Diàleg al Siri es repeteix a l'obra *El pescador o els ressuscitats*. Ara la crítica surt de la boca dels propis filòsofs. En aquesta peça, Parresiades passa revista a alguns representants de cada una de les escoles filosòfiques més importants, els quals, tot i pretendre estar adscrits a les escoles estoica, epicúria, peripatètica o, fins i tot, cínica, actuen de manera oposada a allò que professen les seves doctrines. Passa aquí tot el contrari del que exposa Lluccià en una altra obra de reflexió sobre el panorama filosòfic contemporani. A *La vida de Demònax*, el filòsof que dona nom a l'obra és elogiat principalment perquè era un personatge que no actuava de manera incoherent en

¹⁶ *BisAcc.* 33.

relació als ideals que defensava, com feien, segons Llucià, la majoria dels filòsofs, independentment de la seva línia de pensament. Els filòsofs de l'obra *El pescador*, després de rebre les crítiques del nostre autor, també procedeixen a denunciar-lo davant de la pròpia Filosofia, que actua com a jutgessa en la disputa entre ells i el seu oponent, a qui anomenen "rètor"¹⁷.

De la mateixa manera que s'expressa a *Acusat dues vegades*, observem en aquesta obra que Llucià no és ben rebut fora dels límits que marcaven la norma dels gèneres. Diògenes, en el paper de representant dels filòsofs, repeteix els arguments que també el Sr. Diàleg havia esgrimit en la seva acusació contra el Siri: després d'abandonar els tribunals, on havia aconseguit una gran reputació, Llucià havia dedicat tota la seva habilitat retòrica a parlar en contra dels filòsofs i a convertir-los en objecte de mofa entre el seu públic. Però és especialment la fusió del diàleg amb la comèdia el que constitueix l'acusació més greu que els representants de la filosofia imputen també a Llucià. Ell, lluny de negar aquestes acusacions, fonamenta la seva defensa en un nou atac contra els mals costums dels mals filòsofs. Per a tal propòsit, li era necessari demostrar les bondats d'una vida dedicada a la filosofia, precisament allò que garanteix els beneficis que ell mateix va trobar quan, en les seves paraules, va deixar enrere els anys dedicats a la retòrica:

ἐγὼ γὰρ ἐπειδὴ τάχιστα συνειδὼν ὅποσα τοῖς ῥητορεύουσιν ἀναγκαῖον τὰ δυσχερῆ προσεῖναι, ἀπάτην καὶ ψεῦδος καὶ θρασύτητα καὶ βοήν καὶ ὠθισμοὺς καὶ μυρία ἄλλα, ταῦτα μὲν, ὡσπερ εἰκὸς ἦν, ἀπέφυγον, ἐπὶ δὲ τὰ σά, ὦ Φιλοσοφία, καλὰ ὀρμήσας ἤξιουν ὅποσον ἔτι μοι λοιπὸν τοῦ βίου καθάπερ ἐκ ζάλης καὶ κλύδωνος εἰς εὐδιὸν τινα λιμένα ἐσπλεύσας ὑπὸ σοὶ σκεπόμενος καταβιῶναι. (*Pisc.* 29)

Tan aviat com vaig adonar-me de totes les coses desagradables que són necessàries per als oradors, l'engany, la mentida, l'atreviment, els crits, el renou i mil més, me'n vaig apartar, com és normal. I inclinat cap al teu encant, Filosofia, com qui després d'una

¹⁷ *Pisc.* 25.

tempesta i mala maror arriba a un port tranquil, vaig començar a considerar viure junts el que em queda de vida aixoplugat per tu.

Sembla que havien passat quaranta anys quan es va produir aquest canvi de vida del que parla Llucià. Ell mateix ho aclareix també a *Acusat dues vegades*¹⁸. Finalment, aquesta dada és repetida de nou a l'obra *Hermòtim*, quan aquest personatge explica a Llucià, que es troba en la incertesa de no saber cap a quina escola decantar-se en el moment de voler començar a estudiar filosofia, que ell també va començar a dedicar-s'hi quan tenia la seva mateixa edat:

Ἑρμότιμος.- Ἀμέλει. καὶ αὐτὸς κατὰ σὲ γεγονῶς ἠρξάμην φιλοσοφεῖν τετρακοντούτης σχεδόν –ὅποσα οἶμαι σὺ νῦν γέγονας.

Λυκῖνος.- Τοσαῦτα γάρ, ὦ Ἑρμότιμε. (*Herm.* 13)

Hermòtim.- No et preocupis. Jo, com tu, també vaig començar a filosofar amb gairebé quaranta anys, els que em sembla que tu tens ara.

Llucià.- Aquests mateixos, Hermòtim.

1.b La tradició acadèmica

1.b.i. Sobre la vida de Llucià

Ja el lèxic bizantí *Suda* recull la informació bàsica per a l'entrada corresponent a Llucià probablement a partir de dades que han estat extretes de les seves obres. Tant és així que Bowersock ja advertí sobre la necessitat de prendre cura en considerar vàlides les afirmacions d'aquesta font, tot qualificant-les com “a wretched derivative notice in a Byzantine lexicon”¹⁹. Sota l'entrada de Llucià podem llegir que el de Samòsata va néixer en temps de Trajà, que va

¹⁸ *BisAcc.* 32; cf. Nock 1933: 256-257, Venchi 1934 i Schwartz 1964.

¹⁹ Bowersock 1969: 114.

exercir l'advocacia a Antioquia abans de començar a llençar les crítiques contra els cristians que li havien de deparar una vida eterna al costat de Satanàs, i que després va abandonar aquesta vida per dedicar-se a escriure diàlegs de tendència cínica:

ἦν δὲ οὗτος τοπρὶν δικηγόρος ἐν Ἀντιοχείᾳ τῆς Συρίας, δυσπραγῆσας δ' ἐν τούτῳ ἐπὶ τὸ λογογραφεῖν ἐτρέπη καὶ γέγραπται αὐτῷ ἄπειρα. τελευτῆσαι δὲ αὐτὸν λόγος ὑπὸ κυνῶν, ἐπεὶ κατὰ τῆς ἀληθείας ἐλύττησεν. (Suda, s.v. Λουκιανός)

Primer va ser advocat a Antioquia de Síria, però com que va tenir poc èxit, es va dedicar a escriure discursos i va deixar innumerables escrits. Es diu que va acabar seguint els cíncics, perquè realment va emmalaltir de ràbia.

Aquest text, sumat a les dades biogràfiques que hem mencionat de les obres de Llucià, van servir a Sommerbrodt per construir la base de la introducció explicativa amb què presentava la selecció de peces d'aquest autor, on va incloure *El somni*, *Caront*, *Timó*, *Nigrí*, *El gall*, *Icaromenip*, *Com s'ha d'escriure la història*, *El mestre de retòrica*, *El pescador*, *Contra l'ignorant que comprava molts llibres* i *Sobre la dansa*, publicada el 1872, catorze anys abans de l'aparició del primer volum de la seva edició de les obres completes. Amb aquesta concepció de la trajectòria de Llucià, Sommerbrodt va dividir l'obra de Llucià en tres grans blocs: el primer, dedicat a la retòrica i inclouria les declamacions i les *prolaliae*; un segon, format pels diàlegs filosòfics i, finalment, un tercer bloc amb els diàlegs satírics i les peces de "maduresa artística"²⁰.

El mateix sistema de distribució opera en l'estudi de Croiset²¹. Les dades biogràfiques disponibles en les obres de Llucià son posades en comparació amb altres dades relatives a la història romana per tal de dibuixar una vida de l'autor

²⁰ Sommerbrodt 1872: xx-xxi.

²¹ Croiset 1882.

molt més detallada de la que oferien els treballs anteriors²². En conseqüència, en el segon capítol, que està dedicat a la catalogació de les obres, Croiset distribueix les peces de Llucià d'acord amb la divisió tripartida que havia instaurat l'estudi de Sommerbrodt. Croiset, tot i que proposa un canvi d'ordre en la cronologia d'algunes peces i revisa amb variacions l'etapa literària de Llucià, que arriba a dividir en fins a sis fases diferents, segueix mantenint un esquema conceptual evolutiu que es fonamenta en la seqüència retòrico-filosòfica-imaginativa²³. Tanmateix, els capítols successius que completen el treball d'aquest autor posen de manifest els eixos temàtics que centraran la crítica filològica posterior: l'esperit crític de Llucià, la seva relació amb la filosofia, la religiositat de l'autor, la crítica literària, les descripcions d'obres d'art i les seves habilitats com a escriptor en relació al gènere del diàleg i al de la fantasia. En aquest sentit, l'assaig de Croiset sobre Llucià no pot deixar de considerar-se una obra moderna pel seu temps i ell mateix, un gran precursor de la crítica moderna.

A principis del s. XX, Helm s'encarrega de publicar l'article corresponent a Llucià a la *Real-Encyclopädie*²⁴, que serà actualitzat en la nova versió més breu de l'enciclopèdia, *Der Neue Pauly*, a mans de Nesselrath²⁵. Helm sintetitza en aquesta entrada tot el coneixement general que es tenia de Llucià fins aleshores. En gran mesura es va basar en l'assaig de Croiset però hi va afegir algunes novetats que havia anunciat puntualment en el seu llibre sobre el cinisme. Fos com fos, aquest text de Helm es va convertir llavors en el nou paradigma al que van recórrer els acadèmics per entendre les obres de Llucià. Les columnes que inclouen la biografia de l'autor i la cronologia de les seves obres²⁶ van servir de base als següents estudis sobre la seva vida i les seves afirmacions no es van qüestionar profundament fins passades algunes dècades. L'estudi de Helm ordena

²² Croiset 1882: 1-40.

²³ Croiset 1882: 41-86.

²⁴ Helm 1927.

²⁵ Nesselrath 1999.

²⁶ Helm 1927: 1725-1728 i 1764-1766 respectivament.

alfabèticament les obres de l'autor i les comenta una per una fent un petit resum del seu contingut. Abans, però, les divideix entre obres en forma de diàleg i obres sense forma de diàleg, que a la vegada són repartides segons el seu contingut²⁷.

Algunes variacions relativament substancials, tot i que basades en aquest mateix patró, van ser aportades pels estudis de la vida de Llucià escrits per Gallavotti²⁸, Sinko²⁹ o Tovar³⁰. Però l'article de Helm va esdevenir també una pedra miliar pels treballs de Llucià en l'àmbit alemany. Baumbach³¹, tot recollint les dades d'un interessant article de Holzberg sobre la bibliografia moderna de Llucià³², explica en un article amb el ben trobat títol de "Lucianus quinque accusatus" com la "maldat" de Llucià i el seu origen semític, entre d'altres causes, van fer que els alemanys deixessin de considerar-lo una figura digna de ser estudiada, amb algunes excepcions, durant les dècades centrals del s. XX.

Van haver de passar quaranta anys perquè aparegués una revisió significativa de la figura d'aquest autor. Schwartz va proposar un estudi sobre la cronologia de la vida i de les obres de Llucià que va marcar un nou punt de referència per a la crítica moderna, tant pels resultats aconseguits com per la metodologia utilitzada³³. Schwartz va reconsiderar la producció de Llucià a partir de tres referències: va ajuntar a les dades autobiogràfiques i històriques els eixos temàtics repetits a diverses obres com a formes d'interrelació de subconjunts i, a més a més, va prendre en consideració possibles al·lusions a obres d'altres autors dins del període de datació més plausible. Els resultats del seu treball, bé que convincents per molts acadèmics i fins i tot útils en gran mesura per a les

²⁷ Helm 1927: 1728.

²⁸ Gallavotti 1932.

²⁹ Sinko 1947, on reconsidera el que havia publicat en un antic article aparegut el 1908.

³⁰ Tovar 1949, a l'introducció a la seva selecció de peces traduïdes al castellà.

³¹ Baumbach 2002: 201-237.

³² Holzberg 1988: 206-209.

³³ Schwartz 1965.

publicacions actuals, són extremadament arriscats ja que es fonamenten principalment en deduccions hipotètiques. Les crítiques al treball de Schwartz, motivades per la seva excessiva especulació, van aparèixer ràpidament després de la publicació del llibre. Macleod³⁴ va destacar la feina feta pel francès tot i la impossibilitat de contrastar moltes de les afirmacions formulades; Baldwin³⁵ exclamava que no hi havia evidències per justificar la major part de la cronologia de Llucià; Hall va matisar aquesta crítica³⁶, no sense haver-se mostrat més curosa en la cronologia que va proposar a la introducció del seu estudi sobre la sàtira³⁷ (estudi que Macleod defensa com el millor sobre la cronologia de les obres de Llucià “because, though detailed, it is cautious”³⁸); i Anderson³⁹ va discutir també l’ús de les relacions temàtiques entre opuscles amb la finalitat de crear parelles útils en la reconstrucció del procés creatiu de Llucià perquè no s’adequaven a la seva concepció de la tècnica d’ús i variació del material constitutiu de les peces de l’autor.

L’any 1976 va aparèixer una nova dada sobre Llucià que es desconeixia fins al moment. Strohmaier⁴⁰ publica un article on parla d’un passatge de Galè acabat de descobrir, en què el metge sembla mencionar a Llucià en unes paraules que podrien ser una dura crítica als seus costums excessivament satírics. Aquesta dada, encara que no sigui determinant per a la reconsideració de tota la biografia de l’autor, sí que va permetre obrir alguna porta nova a l’explicació de les relacions de Llucià amb els seus contemporanis. Macleod⁴¹, per exemple, va

³⁴ Macleod 1967, ressenya que va reprendre en el seu sumari bibliogràfic del 1993: 1381-1382.

³⁵ Baldwin 1973: 18.

³⁶ Hall 1981: 434.

³⁷ Hall 1981: 1-63. Aquest treball, però, havia estat presentat a Cambridge com a tesi doctoral molts anys abans, el 1967.

³⁸ Macleod 1993: 1383.

³⁹ Anderson 1976d.

⁴⁰ Strohmaier 1976.

⁴¹ Macleod 1979.

estudiar el caràcter polèmic de l'autor posant en relació aquest comentari de Galè amb el que hem vist que el propi Lluccià diu sobre sí mateix a *El pescador* i amb les principals virtuts de les que es vanen els seus personatges, especialment la *παρρησία*.

Després de l'aparició d'aquests treballs, poc més s'ha debatut sobre la cronologia de la vida i de les obres de Lluccià, potser per la necessitat de reconèixer la incapacitat de treballar únicament a partir d'hipòtesis. Només cal mencionar l'intent de Korus⁴² per reprendre l'antic sistema cronològic basat en les afirmacions de Lluccià sobre la seva vida a *Acusat dues vegades*, el resum introductori al volum conjunt de Marquis i Billault sorgit del darrer congrés de Lluccià a París⁴³ i les mencions a la biografia de l'autor que inclogueren les tres principals obres dedicades a la pervivència de la producció de Lluccià, que tampoc pretengueren aportar noves interpretacions⁴⁴.

1.b.ii. Sobre l'obra de Lluccià

Les dificultats per establir certeses sobre la vida de Lluccià no han impedit que es desenvolupessin línies d'estudi centrades en les característiques del contingut i dels temes específics que aquest autor va tractar a les seves obres sense tenir-ne en compte la problemàtica biogràfica. El cinisme, la llengua, l'entorn social, l'humor satíric i el llegat literari n'han sigut els aspectes més destacats.

⁴² Korus 1986.

⁴³ Marquis i Billault 2017.

⁴⁴ Són Vives Coll 1959, sobre la pervivència de Lluccià a la literatura espanyola, Robinson 1979, sobre la seva influència sobre la literatura europea, i Baumbach 2002, sobre la presència de l'autor a la producció d'Alemanya.

1.b.ii.a. El cinisme

Al voltant de les mateixes dates del s. XIX en què Sommerbrodt i Croiset publicaven els seus treballs, va veure la llum el primer d'una sèrie d'estudis que van marcar una tendència d'anàlisi fonamental per a la comprensió de les obres de Llucià. Bernays, a la introducció de la seva traducció de *La vida de Peregrí*, es va interessar particularment en contextualitzar el moviment filosòfic cínic i en observar les relacions de Llucià amb aquesta línia de pensament⁴⁵. Però va ser Helm qui es va encarregar de realitzar un estudi més detallat de la influència que va tenir la filosofia cínica en algunes de les seves peces en particular⁴⁶. Si bé és cert que la introducció de l'obra reproduïx la mateixa visió de la vida de l'autor basada en les dades presents a *El pescador* i a *Acusat dues vedades* sense fer-hi cap aportació que constituís una novetat substancial, és àmpliament reconegut que aquesta obra constitueix un fonament de gran importància en l'estudi del cinisme a les obres de Llucià i va sadollar durant un temps considerable les necessitats acadèmiques sobre aquesta qüestió.

Trenta anys passaren fins que McCarthy va publicar un article revolucionari que reinterpretava la relació de Llucià amb el cinisme i qüestionava algunes bases establertes per Helm⁴⁷. La pròpia McCarthy admet que alguns autors anteriors havien començat a qüestionar puntualment algunes de les tesis de Helm⁴⁸, però en cap cas el estudis de Harmon, Allinson o Tackaberry⁴⁹ s'havien convertit en anàlisis complets del cinisme a l'obra de l'autor. "Lucian is not a revised Menippus" afirma l'autora⁵⁰ per resumir la tesi amb la que contradiu la visió de Helm, que veia en Llucià únicament un repetidor de les doctrines del

⁴⁵ Bernays 1879: 21-41 i 42-52.

⁴⁶ Helm 1906: 1-16.

⁴⁷ McCarthy 1932.

⁴⁸ McCarthy 1932: 1.

⁴⁹ Harmon 1915b: 1, Allinson 1926: 123 i Tackaberry 1930: 39.

⁵⁰ McCarthy 1932: 55.

filòsof Menip. D'aquesta manera concedeix així al de Samòsata un paper destacat en la invenció d'una nova manera de presentar la filosofia cínica, molt diferent de la de la diatriba. Després d'aquest article, tot i l'aparició de mencions esporàdiques a aquesta qüestió en algunes monografies i articles⁵¹, els estudis de cinisme respecte la figura de Llucià van passar a un segon pla.

No fou fins a finals de segle que Nesselrath⁵², aprofitant els estudis recents sobre el cinisme de Goulet-Cazé i Branham⁵³, va rescatar l'interés pel contingut cínic del pensament de Llucià. Nesselrath ja s'havia interessat anteriorment pel pensament filosòfic de Llucià en el seu comentari a l'obra *Sobre el paràsit*⁵⁴ i en un estudi sobre la influència de la sàtira menipea en l'obra de Llucià que serviria de base per al treball concret del cinisme de l'any 1998⁵⁵. Amb la seva afirmació "il faut encore aujourd'hui se rallier à la thèse de Rudolph Helm pour qui le Scepticisme, l'Épicurisme et le Cynisme (et ce dernier probablement plus que les deux autres) sont les trois constituants de la pensée philosophique de Lucien, dans la mesure où il y en avait une chez lui"⁵⁶, sembla que el que va ser proclamat per Macleod com un dels acadèmics que auguraven un bon futur als estudis de Llucià⁵⁷ va deixar sentenciada per un temps, tret de l'aparició d'observacions puntuals⁵⁸, la discussió general sobre el cinisme de Llucià.

⁵¹ cf. Nesselrath 1998: 121-124 per una relació detallada de la bibliografia sobre aquest tema.

⁵² Nesselrath 1998.

⁵³ Goulet-Cazé 1990 i Branham i Goulet-Cazé 1996.

⁵⁴ Nesselrath 1985.

⁵⁵ Nesselrath 1994.

⁵⁶ Nesselrath 1998: 135.

⁵⁷ Macleod 1993: 1363.

⁵⁸ cf. Flores-Júnior 2013.

1.a. ii.β. La llengua

En paral·lel a l'interès de la filologia alemanya per la filosofia cínica, es van desenvolupar a finals del s. XIX els primers estudis moderns sobre la llengua de Llucià. Les obres d'aquest autor havien estat utilitzades ja des d'època bizantina com a material educatiu per aprendre el grec clàssic gràcies a la puresa, la simplicitat i la claredat de la seva llengua. Malgrat la fama d'anticristià que Llucià tenia entre els bizantins, exemplificada en les valoracions de la *Suda*, Johannes Georgides i Thomas Magister ja el van fer servir com a font per als seus materials docents. Això va propiciar que algunes de les obres de Llucià ocupessin un lloc prou important al cànon docent de l'època i fossin extensament conegudes i treballades. N'és especialment el cas dels *Diàlegs dels morts*⁵⁹. Aquesta tradició es va mantenir durant l'època dels humanistes, que ràpidament van publicar les seves obres i van crear alguns volums dedicats explícitament a la docència amb els textos de Llucià comentats i la seva llengua analitzada⁶⁰. Un dels primers manuals d'aquest estil fou l'editat per Wechel el 1543, però la inclusió de Llucià com a paradigma docent de la llengua grega clàssica va perdurar a través dels segles. Fins a tal punt es va considerar que Llucià era útil per a l'ensenyança que Croiset explica que també Sommerbrodt utilitzava la seva selecció d'obres de Llucià⁶¹ per impartir classes de grec, metodologia que encara es segueix aplicant a molts centres universitaris d'avui en dia.

La primera i determinant obra monogràfica moderna sobre la llengua de Llucià apareix com a part de l'estudi sobre l'aticisme de Schmid⁶². Aquesta eina monumental cataloga la procedència de les paraules que utilitza Llucià (entre d'altres escriptors d'època imperial) i n'analitza l'ús sintàctic i estilístic d'acord

⁵⁹ cf. Robinson 1979: 68-80, Wilson 1983: 186 i Zappala 1990: 25.

⁶⁰ Croiset 1882: 393-396.

⁶¹ Sommerbrodt 1872.

⁶² Schmidt 1887.

amb els canons de la prosa clàssica. L'estudi va ser completat i matisat pels treballs de Chabert⁶³, Miller⁶⁴ –ja després que Wilamowitz-Moellendorf publicés el seu tan influent article sobre la divisió d'estils de la prosa d'època imperial⁶⁵– i la tesi doctoral de Deferrari⁶⁶ sobre la conjugació verbal⁶⁷.

Tal com va passar amb els estudis sobre cinisme, la investigació sobre la llengua de Llucià va quedar durant força temps estancada després de l'establiment de les conclusions sobre l'aticisme d'aquests acadèmics. Va ser Macleod qui va reprendre'n l'atenció amb un treball sobre l'ús de la partícula *ἄν* amb futur a *El solecista*⁶⁸. Aquest treball, tanmateix, és extremadament concret i centrat únicament en demostrar l'ús àtic d'aquesta construcció que els antics estudis sobre aticisme no consideraven pura.

Bompaire va recollir la discussió sobre el significat de l'aticisme i va estendre'n l'abast aplicant-hi una perspectiva més extensa que la lingüística. Per a Bompaire, l'aticisme no es tracta únicament d'una qüestió de llengua, sinó que forma part d'un conjunt més ampli que inclou referències culturals de l'autor, el context en què s'inscriu l'obra o "l'esprit" del propi autor⁶⁹. Malgrat que Karavas va continuar l'estudi de la llengua de Llucià tot analitzant-ne la terminologia tràgica⁷⁰, encara és destacable la manca d'un estudi lingüístic complet de Llucià realitzat a partir de les edicions crítiques més modernes. El treball de Schmid⁷¹

⁶³ Chabert 1897.

⁶⁴ Miller 1911.

⁶⁵ Wilamowitz-Moellendorf 1900.

⁶⁶ Deferrari 1916.

⁶⁷ Per a una relació i anàlisi més detallades de la bibliografia general sobre l'aticisme, remetem al capítol específic "L'aticisme - La langue de Lucien" de Karavas 2005: 10-22.

⁶⁸ Macleod 1956.

⁶⁹ Bompaire 1994: 65, recollint el que ja havia apuntat anys abans a Bompaire 1958: 114-121.

⁷⁰ Karavas 2005: 39-131.

⁷¹ Schmid 1887: 216 n.1.

es fonamenta en la *editio maior* de Jacobitz⁷², una edició que fa predominar en l'establiment del text les consideracions de les lectures de la família de manuscrits que els estudis més recents creuen de pitjor qualitat⁷³. Per altra banda, l'edició de Jacobitz manifesta un dels principals vicis de la filologia de la seva època. Es fa ràpidament evident en una lectura del text i de l'aparat crític de l'obra que la hipercorrecció del text hi és tan present com en el d'altres treballs d'editors del s. XIX que sembla que sabien més grec que els propis autors de l'antiguitat. D'aquesta manera també el text de Llucià es va establir a partir d'esmenes i conjetures fetes sobre lectures de manuscrits que els editors consideraven que no s'adequaven a la norma gramatical pura que havien après i que en una cercle vicios estaven reproduint a les seves edicions, com adverteixen Jufresa, Mestre i Gómez per al cas de Llucià en la introducció de la seva edició per la col·lecció *Alma Mater*⁷⁴. Timpanaro ja havia advertit a mitjans del s. XX sobre els procediments científics que havien d'utilitzar-se en l'elecció de variants i en la proposta de conjetures⁷⁵, ja que, com afirmen Reynolds i Wilson, en algunes ocasions les edicions del s. XIX i principis del XX no tenien el "common sense and judgement" que ha de tenir un editor a la fase de la *emendatio*⁷⁶. En conseqüència, l'aticisme de Llucià va ser descrit a partir de textos que havien manipulat el propi estil de Llucià per tal que fos més àtic, fet que invalida parcialment els resultats. L'estudi de Deferrari, per contra, ja es basava en l'edició de Nilén, tot i que aquesta va quedar sense acabar. Els treballs de Macleod i Bompaire prenen en consideració les lectures directament dels manuscrits, però no són prou extensos per donar una imatge de conjunt completa dels usos de Llucià que permeti extrapolar-los encara a estudis d'obres particulars com el nostre. És d'esperar que un estudi que revisi i actualitzi aquesta línia de treball

⁷² Jacobitz 1836-1841.

⁷³ Macleod 1972: ix.

⁷⁴ Jufresa, Mestre i Gómez 2000: xxviii.

⁷⁵ Timpanaro 1963: 80-91

⁷⁶ Reynolds i Wilson 1991: 208.

pugui ser realitzat quan es completin les edicions contemporànies que estan essent publicades per les col·leccions *Alma Mater* i *Les Belles Lettres*.

1.b.ii.γ. L'entorn social

Una altra línia d'estudi independent va intentar obtenir a partir de les obres de Lluccià ja no dades sobre la seva biografia sinó mostres de la relació de l'autor amb la societat en què vivia. Entre aquests estudis destaca el dedicat a la visió que Lluccià tenia sobre la religió de la seva època, de mans de Caster⁷⁷. Peretti va realitzar un altre estudi més estretament vinculat a la imatge que Lluccià tenia de Roma⁷⁸. Aquest autor estableix una clara oposició del Siri contra els costums de la societat romana que li era contemporània, basant-se sobretot en el *Nigrí*. Aquesta peça de Lluccià també va servir a Quacquarelli per dibuixar la conversió a la filosofia que, segons ell, Lluccià va experimentar després de la visita que va fer a la capital de l'Imperi. La hipòtesi d'aquest estudi es basa en la relació entre el desencant que posa de manifest Lluccià en el *Nigrí* vers la societat del seu entorn i els motius que causaven les conversions al cristianisme de molts dels ciutadans romans, tot comparant-lo aquesta obra amb *Ad Donatum* de Ciprià⁷⁹.

Sumant-se a l'interès d'aquestes aportacions sobre la societat del s. II dC, Delz proposa un treball amb què intenta demostrar la preponderància dels referents de l'Atenes clàssica en les obres de Lluccià⁸⁰. Aquest estudi, va ser contradit successivament en una sèrie de publicacions que rebatrien aquesta tendència de pensament. Betz va dedicar els seus esforços a mostrar les relacions de Lluccià amb el cristianisme i, en especial, amb el text del *Nou Testament*⁸¹, una

⁷⁷ Caster 1937.

⁷⁸ Peretti 1946.

⁷⁹ Quacquarelli 1956: 91.

⁸⁰ Delz 1950.

⁸¹ Betz 1961.

línia d'investigació que no ha desaparegut mai de l'interès dels acadèmics⁸². Un altre llibre publicat pel mateix Baldwin amb anterioritat sobre la relació de Llucià amb el món en què vivia ⁸³ va servir de punt de partida per al treball més rigorós i detallat amb què Jones va descriure la major part dels aspectes de la societat contemporània que es deixen veure a les obres de Llucià⁸⁴. Malgrat que aquesta línia d'estudi és un enriquiment complementari a l'estudi lingüístic i literari de l'autor, Baldwin va enfocar la seva obra com a una resposta directa al treball de Bompaire sobre l'ús de la tradició literària de Llucià⁸⁵, fet que li ha estat àmpliament retret per diversos autors. El propi Bompaire en va escriure una contrarèplica⁸⁶, a qui es van sumar amb ressenyes crítiques Bosworth⁸⁷ i Hall⁸⁸, qui lamenta l'"obsessió" de Baldwin per evidenciar en excés la simpatia que Llucià pogués tenir envers els pobres.

Uns anys més tard, Anderson va resumir les conclusions d'aquesta tendència d'estudi en un article en què va posar la balança adequada entre la representació que Llucià fa de la societat en què viu i les dades que pren de la tradició cultural clàssica amb què ha estat educat⁸⁹. Ja Bowie havia mostrat uns anys abans que el contingut antiquari representava un focus d'especial interès entre els homes de lletres de l'època romana⁹⁰.

Tres anys després d'Anderson, Swain⁹¹ va publicar un treball que va fer que la imatge de Llucià s'encaminés cap a la concepció que en tenim al s. XXI:

⁸² Varcl 1961, Christidis 1977, Baldwin 1982 o Pernot 2002, com a exemples.

⁸³ Baldwin 1973.

⁸⁴ Jones 1986.

⁸⁵ Bompaire 1958.

⁸⁶ Bompaire 1975.

⁸⁷ Bosworth 1975.

⁸⁸ Hall 1977.

⁸⁹ Anderson 1993b.

⁹⁰ Bowie 1974.

⁹¹ Swain 1996: 298-329.

Llucià ja no té interès només com a transmissor de la realitat de la societat romana, sinó que en té com a part d'aquella societat que va forjar el moviment de la segona sofística⁹². En aquesta mateixa línia, Whitmarsh⁹³ es va centrar en la tasca dels sofistes grecs per construir una identitat pròpia com a reacció en contra del domini imperial. El debat que havia centrat la discussió sobre les relacions de Llucià amb Roma no es devia a l'atracció o rebuig que Llucià sentia per ella, sinó més aviat a la visió crítica de la societat en què vivia, com a intel·lectual que formava part de la vida de les elits gregues que en aquells moments destacaven en els cercles de poder, fet que havia avançat de manera succinta Mestre a la introducció de la publicació de la seva tesi doctoral⁹⁴, tema que també ocupà la tesi doctoral de Maturen⁹⁵ des de l'enfocament de la crítica de Llucià a la societat del seu entorn.

1.b.ii.8. L'humor satíric

L'actitud crítica i satírica de Llucià ja havia atret l'interès dels acadèmics des de principis de s. XX, quan van descobrir en l'humor un altre important pilar entre les característiques de l'obra d'aquest autor. Allinson, tot actualitzant els plantejaments que havia fet Croiset, va analitzar la crítica que feia Llucià de la seva societat, amb especial atenció al procediment humorístic de la sàtira com a mecanisme predilecte del de Samòsata⁹⁶. Aquest estudi va obrir el camí als treballs de Lojacono⁹⁷ i de Pisacane⁹⁸. Aquest darrer va intentar, per primera

⁹² Mestre 1991 i Whitmarsh 2005 ofereixen una síntesi clara i completa del que va significar aquest moviment intel·lectual i social.

⁹³ Whitmarsh 2001: 245-294.

⁹⁴ Mestre 1991: 87-98.

⁹⁵ Maturen 2009.

⁹⁶ Allinson 1926: 45-46.

⁹⁷ Lojacono 1932.

⁹⁸ Pisacane 1942.

vegada, diferenciar els procediments característics de la sàtira amb els de l'humor creats a partir de la unió entre el diàleg i la comèdia.

Després d'aquests estudis es va haver d'esperar també unes dècades per trobar una nova proposta sobre aquesta qüestió que resultés d'importància. Mentrestant, Baldwin va voler demostrar que la visió satírica de les obres de Llucià es devia a les amargues peripècies que el Siri va haver de suportar quan vivia dins de la societat romana⁹⁹. Al seu torn, Papaïoannes va realitzar una síntesi del que s'havia dit fins al moment sobre les característiques literàries i humorístiques de Llucià, amb una introducció a mode de sumari de la vida i obra de l'autor que no representava cap revolució sinó més aviat una recreació de l'article de Helm per a la *RE*¹⁰⁰.

Un moment crucial en l'estudi de la sàtira de Llucià es va produir amb l'aparició del treball de Hall¹⁰¹. Aquest llibre, que com hem pogut veure no només es limita a la sàtira de la societat contemporània sinó que entra en rigorosa discussió també sobre la cronologia de les obres de Llucià i el seu valor literari, centra el seu capítol final en la tècnica literària del *pastiche* i examina l'humor produït per l'habilitat paròdica de Llucià¹⁰². Alhora, el mateix any en què Korus publicava el seu treball sobre la teoria dels procediments d'humor a Llucià¹⁰³ va aparèixer un article de Branham on s'examina a través de l'exemple de l'obra *Alexandre o el pseudoprofeta*, l'humor produït per la paròdia dels materials literaris tradicionals a partir de la manipulació de les convencions¹⁰⁴. Posteriorment, Branham va ampliar aquest estudi i el va estendre a la paròdia de les convencions

⁹⁹ Baldwin 1961, que ja feia preveure el to que aplicaria a la seva anàlisi més extensa de les obres de Llucià publicada el 1973.

¹⁰⁰ Papaïoannes 1976.

¹⁰¹ Hall 1981.

¹⁰² Hall 1981: 310-388.

¹⁰³ Korus 1984.

¹⁰⁴ Branham 1984.

retòriques, filosòfiques i mitològiques en un altre dels puntals entre les monografies dedicades a Llucià¹⁰⁵.

Finalment, les darreries del s. XX van veure aparèixer l'últim gran estudi del segle sobre l'humor a Llucià. Camerotto¹⁰⁶ va teoritzar i sintetitzar els procediments, tècniques i mecanismes humorístics amb els que Llucià construeix les seves paròdies. L'humor a Llucià, lluny de ser un element subjectiu que es despenia del grau de complicitat que el lector pogués sentir amb la sàtira de costums de l'autor, es entès ja com un altre perfeccionament tècnic de les seves qualitats literàries. El mateix Camerotto s'ha encarregat del més recent estudi sobre la sàtira, on estructura en la seva globalitat les figures a través de les que Llucià presenta la seva visió satírica i els procediments tècnics a partir dels quals aconsegueix transmetre les seves opinions amb el resultat de comèdia crítica que cercava de manera constant en la seva producció¹⁰⁷, en un anàlisi completat per l'estudi dels arquetips clàssics còmics i platònics dels protagonistes de la sàtira de Llucià, realitzat per Deriu¹⁰⁸.

1.b.ii.ε. El llegat literari

La relació de Llucià amb la literatura com a fet en sí mateix és el gran darrer aspecte amb què la tradició acadèmica s'ha enfrontat a l'estudi de l'obra d'aquest autor. Tanmateix, si dirigim la nostra mirada cap enrere en el temps, observarem que no va ser precisament "la literatura de Llucià" el primer que va interessar als estudis acadèmics d'interès literari, sinó més aviat "la literatura a Llucià". En un període en que els grans esforços de la filologia clàssica es centraven en recuperar d'entre els autors antiquaris de l'època imperial els fragments d'obres clàssiques que no van sobreviure a la transmissió manuscrita,

¹⁰⁵ Branham 1989.

¹⁰⁶ Camerotto 1998.

¹⁰⁷ Camerotto 2014.

¹⁰⁸ Deriu 2017.

Llucià es va convertir en una font de cites. No tan inesgotable com Ateneu però bastant cabalós, Llucià va ser àmpliament utilitzat per Nauck¹⁰⁹ o Kock¹¹⁰, entre d'altres.

Els resultats que Kock va obtenir de l'extracció de fragments còmics de les obres de Llucià el van dur a publicar un article on examinava la relació de Llucià amb la comèdia clàssica¹¹¹. Aquest estudi seria ampliat anys després pel treball de Ledergerber¹¹². També els fragments tràgics conformaven un conjunt prou significatiu per ser objecte d'un estudi independent. Schulze va ser qui es va encarregar d'iniciar l'anàlisi de Llucià com a font per al coneixement de la tragèdia¹¹³. L'interès per aquest gènere va produir un altre gran treball, publicat per Kokolakis¹¹⁴. Al seu torn, aquest serviria de referència als estudis parcials de Russo¹¹⁵, que va analitzar els procediments còmics presents en les citacions tràgiques, i de Schmakeit¹¹⁶, que va concretar el seu enfocament en el final prototípic de les tragèdies d'Eurípides. Aquests estudis van aparèixer poc abans del detallat i complet anàlisi de l'ús dels temes i termes tràgics amb el que Karavas contextualitza el seu estudi sobre *Podagra*¹¹⁷.

Les cites i reminiscències poètiques conservades a Llucià també van ser compilades. Brambs¹¹⁸ va iniciar el procés amb un treball que serviria mig segle després a Householder per construir el seu llibre tan útil encara avui en dia¹¹⁹. Si

¹⁰⁹ Nauck 1856.

¹¹⁰ Kock 1880-1888.

¹¹¹ Kock 1888.

¹¹² Ledergerber 1905.

¹¹³ Schulze 1887.

¹¹⁴ Kokolakis 1960.

¹¹⁵ Russo 1994-1995.

¹¹⁶ Schmakeit 2002-2003.

¹¹⁷ Karavas 2005 i 2009.

¹¹⁸ Brambs 1888.

¹¹⁹ Householder 1941.

prenem en consideració la freqüència de la citació dels autors clàssics a Llucià i els referents culturals de l'autor encapçalats per Homer, Housholder conclou que Llucià va rebre una educació semblant a la que havien rebut els altres sofistes de l'època, amb els quals en compara els resultats. Les seves conclusions han esdevingut molt similars a les que podríem obtenir si utilitzéssim les llistes de freqüència d'aparició de textos literaris utilitzats a les etapes escolars on els sofistes i el públic educat aprenia la tradició literària, que podem trobar en l'anàlisi papiroològic de Morgan¹²⁰. El més gran dels èpics centraria precisament la temàtica de la publicació de Bouquiaux-Simon¹²¹, que va tancar aquesta línia d'investigació sobre Llucià.

Una virada important en l'estudi de la literatura en relació a les obres de Llucià va suposar la solidificació de la metodològica amb la qual es cercava demostrar el valor literari del propi autor. La literatura present a les obres de Llucià era important, però també era important Llucià com a desenvolupador de la literatura. No era un enfocament del tot nou, ja que també Croiset n'havia parlat¹²², i a començaments de s. XX Putnam havia explicat, tot i que de manera molt succinta, que Llucià, com que havia dedicat una etapa de la seva vida a l'aprenentatge de la retòrica, havia adquirit uns hàbits literaris que va mantenir durant la resta de la seva vida i que van connotar la manera com va compondre també les obres filosòfiques i els diàlegs còmics¹²³.

El seu breu article va servir de base per a les gairebé vuit-centes pàgines d'increïble erudició de l'obra magna de Bompaire, que va desenvolupar aquesta qüestió en el primer gran treball sobre la tècnica compositiva de Llucià d'una manera determinant per als estudis futurs i que va marcar per sempre més com

¹²⁰ Morgan 1998.

¹²¹ Bouquiaux-Simon 1968.

¹²² Croiset 1882: 286-384.

¹²³ Putnam 1909.

llegim i entenem els seus textos¹²⁴. L'estudi de Bompaire no només va servir de base per al coneixement de Llucià, sinó que a més a més la seva introducció, dedicada a l'estudi de la mimesi literària pròpia de la segona sofística, resulta fonamental per comprendre la tècnica i el valor literari de tots els autors d'aquest període. Bompaire va demostrar que les obres de Llucià són fruit d'una època que es mira a través del mirall de la tradició clàssica, d'on recull el material bàsic que li serveix per produir les seves peces en una reelaboració del material "retòric", un terme que, a vegades mal entès, ell utilitzava no només com al conjunt de materials que els alumnes aprenien a les escoles de retòrica pròpiament dites, sinó per referir-se a tot el que un jove podia aprendre durant el procés de la seva escolarització¹²⁵. Amb aquest sedàs, Bompaire va dividir i analitzar les obres de Llucià en dos grans blocs: les que únicament es formaven a partir de la recreació de material retòric i les que mostraven creació literària. Això significava que les obres que pertanyien a aquest darrer grup incloïen aspectes innovadors no apresos a l'escola i que, per tant, eren de més alt nivell literari, un judici de valor que, tot i no estar manifestat explícitament en el text, no és difícil d'entreveure a les pàgines de la monografia. Potser aquest és un dels pocs elements que ens semblen criticables del treball de Bompaire, el qual, tret de la comentada oposició diametral de Baldwin¹²⁶, va rebre les grans i positives crítiques de Harl¹²⁷ i Fumarola¹²⁸, recolzades per la majoria. També el seu deixeble Reardon va seguir aquesta línia de pensament i, tot i que no considerar com el seu mestre que Llucià estava completament determinat pels coneixements d'escola, tampoc pensava que les obres de Llucià mereixessin ser vistes com a unes de les més creatives d'entre els escriptors de la segona sofística¹²⁹.

¹²⁴ Bompaire 1958.

¹²⁵ Bompaire 1958: 157.

¹²⁶ Baldwin 1973.

¹²⁷ Harl 1959.

¹²⁸ Fumarola 1964.

¹²⁹ Reardon 1971: 155-180.

Llucià tampoc va sortir molt beneficiat del següent estudi important sobre les seves habilitats literàries. Anderson, en un treball que va dividir en quatre publicacions¹³⁰, va intentar demostrar la gran inventiva d'un autor que va crear una infinitat de situacions i obres només, però, a partir d'uns reduïts elements culturals i literaris tradicionals que reelaborava una i una altra vegada. I malgrat la lleugera reformulació que Anderson va fer d'aquesta manera d'entendre la producció de Llucià uns anys després¹³¹, el resultat no deixa d'emfasitzar una visió pobra del valor de les seves obres, com si es tractés d'un autor amb pocs recursos, repetitiu i d'escàs nivell en comparació dels seus contemporanis.

Més fructífers són els estudis publicats a partir de l'última dècada del s. XX. Abans de l'aparició de l'estudi d'Ureña Bracero¹³² que actualitzava i completava el treball de Bellinger¹³³ sobre la tècnica compositiva del diàleg, Saïd¹³⁴ demostrava la versatilitat del "jo" autobiogràfic de Llucià, un "jo" fictici que li permet jugar en innumerables ocasions amb la pròpia literatura i amb el públic que s'hi troba immers. Aquests múltiples aspectes del de Samòsata van ser precisament la base del treball de Brandão, que proposa una lectura de Llucià a partir de l'anàlisi de la ficció de les seves obres, fins i tot en els textos que havien estat catalogats com a "retòrics", tot aprofitant la figura de l'hipocentaure amb què el propi Llucià descriu la seva obra¹³⁵.

La narrativa i la ficció semblen constituir a partir d'aquest moment les principals línies de treball sobre Llucià en els darrers anys. Whitmarsh ha examinat la tècnica narrativa i el paper que juga el narrador a les obres de

¹³⁰ Anderson 1976a i la seva continuació 1976b, dedicada a la novel·la, a més a més dels articles 1976c i 1978.

¹³¹ Anderson 1982.

¹³² Ureña Bracero 1995.

¹³³ Bellinger 1928.

¹³⁴ Saïd 1993.

¹³⁵ El Sr. Diàleg acaba el seu discurs d'acusació a *BisAcc.* 33 dient que el Siri l'ha desfigurat i l'ha convertit en una creació estranya formada de dos elements incompatibles, com si fos un hipocentaure.

Llucià¹³⁶ i Cabrero ha publicat la seva tesi doctoral sobre la ficció a les *Històries vertaderes*¹³⁷, tot seguint els passos del comentari a aquesta obra fets per Georgiadou i Larmour¹³⁸. Els han seguit també Ní Mheallaigh amb el seu examen sobre l'ús literari del joc de noms de personatges de Llucià¹³⁹ publicat abans d'ampliar aquesta perspectiva d'estudi a la ficció del conjunt de l'obra d'aquest autor¹⁴⁰. Per últim, cal mencionar la monografia de Baumbach i Möllendorf com a sumari que posa ordre a l'actualitat del coneixement d'alguns punts clau de les obres de Llucià.

Aquesta perspectiva d'anàlisi ha estat una de les predominants en els col·loquis dedicats a Llucià. El primer congrés completament dedicat a Llucià es va celebrar a Lió l'any 1993¹⁴¹, amb unes aportacions que indicaven el camí que prendrien els següents simposis centrats en Llucià com a escriptor i observador de la societat i de la literatura del seu temps, i que es van celebrar a Barcelona el 2006¹⁴², a Canterbury el 2007¹⁴³, a Adiyaman el 2008¹⁴⁴, a Ouro Preto el 2009¹⁴⁵, a Venècia el 2014¹⁴⁶ i a París el 2015¹⁴⁷.

¹³⁶ Whitmarsh 2004.

¹³⁷ Cabrero 2006.

¹³⁸ Georgiadou i Larmour 1998.

¹³⁹ Ní Mheallaigh 2010.

¹⁴⁰ Ní Mheallaigh 2014.

¹⁴¹ Billault 1994.

¹⁴² Mestre i Gómez 2010.

¹⁴³ Bartley 2009.

¹⁴⁴ Çevik 2008.

¹⁴⁵ Brandão *et al.* 2012-2013.

¹⁴⁶ Camerotto i Maso 2017.

¹⁴⁷ Marquis i Billault 2017.

1.c Estat de la qüestió sobre *Un desheretat*

No són pocs, doncs, els estudis dedicats a l'obra de Llucià, i menys si tenim també en consideració articles i monografies especialitzats en textos concrets com els treballs de Homeyer o Brandão sobre *Com s'ha d'escriure història*, d'Andò sobre *El dol*, de Beaupère sobre *Subhasta de vides*, d'Itzkowitz sobre *Subhasta de vides* i *El pescador*, de Braun sobre *Acusat dues vegades*, de Camerotto sobre *Icaromenip*, la monumental anàlisi de Lightfoot sobre *La deesa síria*¹⁴⁸ o tants d'altres de gran importància que no estan directament relacionats amb nostre objecte d'estudi.

Tanmateix, en gran part de la bibliografia acadèmica sobre Llucià hi ha relativament poc espai dedicat a les seves declamacions: *Fàlaris I*, *Fàlaris II*, *Un tiranicida* i, en particular, *Un desheretat*, malgrat que tot fa pensar que aquesta tendència s'està començant a revertir. És ben probable que aquesta darrera peça hagi pogut resultar també poc atractiva per la naturalesa d'un contingut que a primera vista pot ser considerat frívol o lleuger, ja que ni tan sols té una base antiquària o política. A més a més, en bona part de les ocasions en què els acadèmics fan servir aquest discurs, el text és generalment assenyalat com a paral·lel o contrapunt a algun passatge d'una altra obra del propi Llucià.

En efecte, *Un desheretat* sembla ser precisament una de les més "retòriques" de totes les obres que ens han pervingut de Llucià, si prenem el sentit de la paraula en la manera tradicional d'entendre-la i amb tot el que comporta. Es tracta d'una declamació en forma de controvèrsia, és a dir, un discurs judicial fictici que imagina una situació on es produeix un problema legal en què l'orador ha d'inventar les paraules que pronunciaria una de les parts implicades com si es trobés realment davant del tribunal. En aquest cas, l'assumpte del litigi imaginari

¹⁴⁸ Homeyer 1965, Brandão 2009, Andò 1984, Beaupère 1967, Itzkowitz 1986, Braun 1994, Camerotto 2009 i Lightfoot 2003, respectivament.

és un desheretament i el discurs pretén ser el que diria un fill que lluités per aconseguir que la decisió del seu pare no es fes efectiva.

Un noi, que en un moment del passat va ser desheretat, va aprendre medicina. Després d'un temps, el seu pare va embogir i cap metge aconseguia saber com guarir-lo. El fill, però, va donar-li un antídoto per a la malaltia i en agraïment va ser acceptat de nou a la família. Just en aquell moment, va embogir la seva madrastra. Fou llavors quan li demanaren al fill que la guarís, fet que va resultar infructífer i motiu pel qual va ser de nou desheretat i apartat de l'entorn familiar. El fill exposa en la seva defensa arguments com que el seu pare es va guarir per l'amor que sentia cap a ell i per la necessitat de tornar a tenir-lo a la família, que la malaltia de la madrastra no és la mateixa, sinó que es tracta d'un odi irracional cap als metges que l'impedeix actuar igual que amb el pare, o que no és ètic fer servir aquest procediment per castigar un fill una i una altra vegada mogut per l'ira i l'enuig, a banda d'altres arguments legals dels que impregnaven els tractats d'oratória i retòrica grecoromans.

Humanistes com Erasme i Thomas More van traduir al llatí la declamació *Un tirannicida* i van incloure-la en el volum publicat l'any 1506, on van afegir a més a més unes rèpliques al text de Llucià que ells mateixos havien compost. Per la seva banda, Erasme va publicar també el text d'*Un desheretat* i en va fer una traducció que va incloure en el volum aparegut el 1522¹⁴⁹. Però aquest interès dels humanistes per les declamacions no va arribar als filòlegs del s. XIX que van adoptar Llucià com a material docent. Sommerbrodt pensava que *Un desheretat* era una peça espúria¹⁵⁰ i, de manera coherent amb la seva concepció de la biografia de l'autor, considerava que les altres declamacions eren producte de la primera etapa de la seva producció, caracteritzada per la retòrica, juntament amb *El judici de les vocals* o *Elogi a la mosca*¹⁵¹. En conseqüència, *Un desheretat* serà una

¹⁴⁹ Erasme i Moro 1506; cf. Delcourt 1969 i Baumbach 2002: 33-36.

¹⁵⁰ Sommerbrodt 1872: xix, xxii-xxiii.

¹⁵¹ Sommerbrodt 1872: xxii-xxiii.

obra que quedarà marcada com a apòcrifa en l'edició crítica que va preparar uns anys més tard¹⁵². Va ser necessari un gran període de temps per tal que la peça fos readmesa entre les autèntiques i pròpies de Llucià.

Croiset dedica únicament unes paraules a les declamacions. Ho fa per tal d'exemplificar la primera etapa de la vida de Llucià, com a productes retòrics de la fase escolar. Croiset anomena les declamacions de Llucià “quatre developpements purement scolaires” però reconeix el valor argumentatiu d'*Un tirannicida*, el sentiment contingut d'*Un desheretat* i el fi enginy dels *Fàlaris*¹⁵³. No fou ja tan categòric com Sommerbrodt en l'atetització d'aquests textos, tot i que les seves paraules “qui peuvent bien avoir été attribués à Lucien par erreur” denoten una certa inclinació cap a la interpolació. Malgrat deixar una oportunitat oberta sobre l'autenticitat de les peces, finalment resumeix el seu pensament en la pobra afirmació “si ces amplifications sont de Lucien, elles ne peuvent guère être rapportées qu'au temps où il enseignait à dépenser beaucoup d'intelligence pour des choses qu'un peu de jugement aurait dû lui faire dès-lors condamner”, que durant tant de temps ha acompanyat malauradament aquestes peces. Schmidt en canvi va considerar autèntiques aquestes obres. Tanmateix, només explica que han de pertànyer al període retòric de Llucià i que, per tant, han de ser anteriors als seus quaranta anys d'edat, però els concedeix la virtut de no haver estat escrites en un salvatge estil asianista, sinó més aviat d'una manera moderada, a la manera que es suposava ser característica d'Herodes Àtic¹⁵⁴.

Les declamacions de Llucià no van despertar l'interés dels estudiosos que es van dedicar al cinisme. No van servir d'ajut en aquesta línia de treball les consideracions de Helm, que també pensava que aquests textos eren productes de poc valor, pertinents a la seva etapa escolar, tot definint-los com a

¹⁵² Sommerbrodt 1886-1889.

¹⁵³ Croiset 1882: 44.

¹⁵⁴ Schmidt 1887: 216.

“sophistischen Reden” i “Schulreden”¹⁵⁵. Helm no va modificar la seva opinió a l’entrada de la *RE*, on va descriure les quatre declamacions com a “Übungsreden”¹⁵⁶. Aquesta paraula, tot i que pugui estar intentant traduir el terme grec de μελέτη, sembla apuntar més aviat cap a la idea d’un exercici purament escolar, ja que Helm també manifesta que aquestes declamacions no tenen cap mostra d’enginy i fins i tot les diferencia d’altres obres del mateix període retòric com *Sobre la casa*, a les que almenys considera com a discursos epidíctics¹⁵⁷.

Putnam i Gallavotti tampoc no van fixar-se massa en aquestes obres. El primer, en resposta a Croiset, opina que la simplicitat dels discursos no és motiu per rebutjar-ne l’autoria, tot i que aquestes peces sí que haurien de ser considerades productes escolars¹⁵⁸. L’italià també les situa dins dels productes d’escola però és el primer en no definir les quatre declamacions només com a μελέται sinó com a suasòries i controvèrsies¹⁵⁹. Tot i aquest avanç en la consideració i comprensió d’aquestes obres, segueix considerant-les una obra de joventut amb la concessió “non fanno disonore a Luciano, specialmente se si considerano –come ho fato– quali prime esibizioni di un giovane”¹⁶⁰. Tovar només va mencionar *Un desheretat* per tornar a repetir que era una peça que pertanyia al període escolar¹⁶¹. McCarthy ni tan sols cita el títol de l’obra quan remarca, en relació a *BisAcc.* 32, que els temes retòrics que Llucià diu voler abandonar són molt semblants als que Filòstrat posa com a exemple per a les declamacions pròpies de la segona sofística¹⁶². Pel que fa als estudis centrats en

¹⁵⁵ Helm 1906: 12 i 354 respectivament.

¹⁵⁶ Helm 1927: 1765, a la secció “Chronologie”.

¹⁵⁷ Helm 1927: 1729.

¹⁵⁸ Putnam 1909: 163-164.

¹⁵⁹ Gallavotti 1932: 29-31.

¹⁶⁰ Gallavotti 1932: 30.

¹⁶¹ Tovar 1949: 26.

¹⁶² McCarthy 1934: 7 n. 22; cf. Philostr. *VS* 481.

l'humor, Allinson no fa cap menció a aquestes peces i tampoc sembla que facin sentir curiositat a Lojacono o Pisacane. *Un desheretat* és també obviada en els estudis de Branham o Camerotto. Cap dada rellevant van poder aportar aquests textos als estudis detallats d'al·lusions i cites literàries de Householder o Bouquiaux-Simon ni a la resta d'estudis sobre citació. Tampoc li va semblar a Peretti que *Un desheretat* pogués enriquir la postura antiromana que va voler veure en Lluçia i Baldwin no va obtenir cap dada digna de menció que vinculés aquesta declamació a la societat del seu moment.

No resulta més satisfactori el material que podem trobar a grans publicacions que n'abordaren el valor literari. Bompaire, com no podia ser de cap altra manera donada la tesi que fonamenta el seu estudi, va ser l'encarregat d'acabar de consagrar la concepció de les declamacions com a peces plenament retòriques, tot i que mai en va qüestionar l'autenticitat¹⁶³. Schwartz no es va manifestar obertament en contra de la seva acceptació però, de la mateixa manera que Croiset, inclou a la seva introducció un cert qüestionament a l'autoria amb la sentència "l'actuel Corpus Lucianeum comprend 82 ouvrages, dont plusieurs sont apocryphes; d'autres, sur l'authenticité desquels les avis des critiques sont partagés, ne fournissent aucun renseignement d'ordre biographique, pas plus, d'ailleurs, qu'un certain nombre d'opuscles rhétoriques et quelques προλαλιαί"¹⁶⁴. Atès que *Un desheretat* i les altres declamacions no tornen a ser mencionades a la resta de l'estudi i ni tan sols apareixen a la taula cronològica final, creiem que és prou evident l'escàs interès que aquest biògraf sent cap a aquestes peces. Menys evident però igual de desencoratjadora és la postura que adopta Anderson. Lluny de tenir en compte aquestes peces en els seus estudis sobre la variació dels temes que Lluçia pren del rerefons après en el procés educatiu, l'anglès no para cap mena d'atenció a la seva existència, com si aquestes peces no formessin part de la tradició literària. Només les tindrà en compte en el seu article sobre la reinvençió

¹⁶³ Bompaire 1958: 242-245.

¹⁶⁴ Schwartz 1965: 9.

de la sofística a les obres de Lluçia, com a paradigma de les obres que no mostren cap tipus de recreació de la retòrica prototípica de la segona sofística¹⁶⁵. Hall va marcar un punt d'inflexió quan va començar a llegir de manera diferent les declamacions. Tot i no ser extensa en la comparació entre el passatge autobiogràfic de *BisAcc.* 32 i les declamacions¹⁶⁶, la seva discussió sobre la cronologia tradicional de l'obra de Lluçia sembla concedir, com en el cas de Gallavotti, un valor literari a *Un tirannicida* i a *Un desheretat*¹⁶⁷. Malgrat això, aquestes declamacions no semblen ser prou atractives per ser examinades en alguns dels grans treballs sobre la tècnica literària de Lluçia. L'interés que suscita *Un desheretat* a Brandão no va més enllà de l'examen dels límits de coneixement que Lluçia tenia sobre medicina¹⁶⁸. Tampoc Ní Mheallaigh pren en consideració el text per als seus estudis sobre la ficció i el joc narratiu entre autor, narrador i personatges, i Baumbach i Möllendorf ni tan sols la van incloure en el llistat de declamacions¹⁶⁹.

Afortunadament, des de l'última dècada del s. XX les declamacions de Lluçia han començat a veure com apareixien una quantitat relativament nombrosa d'estudis que enfocaven el seu estudi d'una manera més constructiva. Jufresa, Mestre i Gómez, seguint les conclusions a les que havia arribat uns anys abans la segona d'elles¹⁷⁰, van publicar unes suggestives línies sobre les qualitats retòriques, literàries, satíriques i humorístiques que es desprenen d'*Un desheretat* a la introducció del text que van editar i traduir per a la col·lecció *Alma Mater*¹⁷¹. Berry i Heath van fer l'estudi retòric d'*Un desheretat*¹⁷² i, observant-ne el valor

¹⁶⁵ Andeson 1982: 63.

¹⁶⁶ Hall 1981: 459.

¹⁶⁷ Hall 1981: 58-59.

¹⁶⁸ Brandão 2001: 181-184.

¹⁶⁹ Baumbach i Möllendorf 2017: 101-107.

¹⁷⁰ Mestre 1991: 144-145 i Mestre 2000.

¹⁷¹ Jufresa, Mestre i Gómez 2000.

¹⁷² Berry i Heath 1997: 410-414.

literari i social en què s'emmarquen aquests discursos, les recents publicacions els estan acabant de retornar el valor merescut, com n'és el cas, a banda d'un major nombre de mencions puntuals, dels articles de Marquis sobre els *Fàlaris*¹⁷³, els de Tomassi i Guast sobre *Un tirannicida*¹⁷⁴ o la present tesi doctoral que pretén reprendre, actualitzar i ampliar les intuïcions desenvolupades que vaig presentar en forma de tesina el 2007.

1.d. La transmissió textual d'*Un desheretat*

El text d'*Un desheretat* va ser publicat per primera vegada de manera crítica per Jacobitz en el segon volum de la seva *editio maior*¹⁷⁵. Ja hem anotat que aquesta edició peca d'una excessiva intervenció en el text per part de l'editor. Jacobitz no va ser coherent en l'elecció de les lectures dels manuscrits, sinó que va preferir anar variant de font per trobar en diferents manuscrits les lectures que més el satisfieien. Per altra banda, el text de base que suporta la seva edició sembla ser el de la *vulgata*¹⁷⁶ i el de la família β , al que va afegir algunes conjectures que havien proposat els editors que el van precedir i algunes altres de pròpies. Són similars les objeccions que es poden fer a les col·lacions de Bekker¹⁷⁷, Dindorf¹⁷⁸, Fritzsche¹⁷⁹ i Sommerbrodt¹⁸⁰. A més a més, Bekker va col·locar *Un desheretat* entre les obres apòcrifes del *corpus* de Llucià¹⁸¹, guanyant-

¹⁷³ Marquis 2017.

¹⁷⁴ Tomassi 2015 i Guast 2018.

¹⁷⁵ Jacobitz 1838. També el segon volum de l'*editio minor* inclou un breu aparat crític (Jacobitz 1853: vi) que explica les variants sorgides a partir de la revisió de la seva edició anterior.

¹⁷⁶ Mras 1911: 1.

¹⁷⁷ Bekker 1853.

¹⁷⁸ Dindorf 1858.

¹⁷⁹ Fritzsche 1860-1882.

¹⁸⁰ Sommerbrodt 1886-1899.

¹⁸¹ Bekker 1853: II 155-167.

se la valoració de Bompaire de ser un dels cims de l'hipercrítica¹⁸², i Fritzsche ni tan sols va incloure aquesta obra a la seva edició, tot i que havia comentat les seves variants en un estudi crític anterior de les obres d'aquest autor¹⁸³.

La nova versió que Nilén va començar a preparar per a Teubner estava pensada per substituir el text establert sota els criteris del s. XIX¹⁸⁴. Aquesta va ser la primera edició realment científica de Lluetà, feta a partir d'un estudi detallat dels manuscrits i dotada d'un rigorós aparat crític. Tanmateix, la prometedora obra va quedar inacabada després de dos dels vuit volums programats. Paral·lelament, Mras¹⁸⁵ va completar l'anàlisi dels manuscrits en un estudi de la transmissió del text de Lluetà que, juntament amb les conclusions a què va arribar Nilén, portarien a considerar que els manuscrits de la família γ , amb el manuscrit Γ com a principal representant, són els que conserven les millors lectures del text. També Rabe, en l'edició dels escolis de Lluetà¹⁸⁶, havia considerat oportú canviar l'ordre de les seves obres per tal que seguissin l'ordenació del manuscrit Γ .

Així doncs, la primera edició completa basada en les lectures del manuscrit Γ és la que va iniciar Harmon per a la col·lecció *Loeb Classical Library* i que Kilburn i Macleod es van encarregar de completar. A la introducció de l'edició, el propi Harmon explica la seva voluntat de seguir el text de Nilén, les lectures del qual va prendre molt en consideració per a la fixació dels textos que l'alemany va arribar a editar. Tanmateix, la falta d'un aparat crític complet impedeix que considerem aquesta publicació una edició suficient en aquest aspecte. Tampoc ho pot ser considerat l'aparat crític de Macleod per a l'edició de la col·lecció d'*Oxford Classical Texts*. Aquestes deficiències van començar a ser

¹⁸² Bompaire 1993: CXXXIII.

¹⁸³ Fritzsche 1826: 171-180.

¹⁸⁴ Nilén 1907.

¹⁸⁵ Mras 1911.

¹⁸⁶ Rabe 1906.

esmenades per la gran edició encarregada a Bompaire per a la col·lecció *Budé* i reprès per Marquis després de la mort de l'erudit, i la represa de l'edició de Lluçà de la col·lecció *Alma Mater* a mans de Jufresa, Vintró, Mestre i Gómez de manera alternada en diferents volums. Per al text que ens ocupa, Jufresa, Mestre i Gómez, assenyalen les variants dels millors manuscrits de les famílies γ i β així com el millor representant de la classe mixta, el manuscrit N, llegit de primera mà¹⁸⁷.

¹⁸⁷ Cf. Jufresa, Mestre i Gómez 2000: xxi-xxvii.

2. Objectius

La idea que fonamenta aquesta tesi la dec a les estones de feina i conversa compartides amb les Dres. Francesca Mestre, Pilar Gómez, Montserrat Jufresa i Eulàlia Vintró que generosament em van permetre participar en la preparació de l'edició i la traducció dels textos de Llucià per a la col·lecció *Alma Mater*. La seva manera d'entendre Llucià i les seves intuïcions em van ensenyar que no tot estava dit, especialment sobre aquesta declamació, i que, per tant, podia resultar interessant un treball més detallat sobre *Un desheretat*.

El nostre propòsit és examinar *Un desheretat* a partir de les perspectives amb les que s'ha llegit l'obra de Llucià que puguin resultar més interessants aplicades a aquest text. D'aquesta manera, pretenem il·lustrar millor les qualitats no només retòriques, sinó especialment literàries, amb què Llucià va compondre aquesta peça, tot tenint en compte les característiques que regulaven el gènere de la declamació a la seva època, juntament amb el coneixement i concepció de la tradició cultural i de la societat grecoromanes que Llucià va adquirir a partir la *paideia* i de la relació amb els seus contemporanis.

En efecte, aquesta peça no està mancada de l'actitud satírica que impregna la resta d'obres de l'escriptor siri, ni podria ser menor el to humorístic del que acostuma a acompanyar a la crítica social a la resta de diàlegs i de discursos que avui en dia gaudeixen de major estima. A més a més, la nova perspectiva que han aportat els estudis sobre Lluçia amb la paròdia i mescla literària així com amb els jocs de ficció, ens fan voler replantejar aquesta peça dins del conjunt de producció de maduresa de la vida de Lluçia.

Així doncs, una vegada situada la concepció general i l'estat de la qüestió de l'obra *Un desheretat*, els principals objectius d'aquesta tesi són:

- demostrar el valor literari amb què Lluçia de Samòsata va compondre aquesta peça;
- identificar els mecanismes retòrics i literaris de caràcter humorístic i propis de Lluçia presents en el discurs;
- relacionar els elements crítics i satírics amb el pensament, la ideologia i l'actitud habitual de l'autor;
- determinar la importància del joc literari amb què Lluçia reutilitza el gènere literari i la tradició retòrica que són base d'aquesta declamació.

Revisar la presència en aquesta obra de les tècniques humorístiques, satíriques i literàries que utilitzava Lluçia en la seva maduresa ens permetrà determinar fins a quin punt és acurada la nostra hipòtesi de reconsideració d'*Un desheretat* com a molt més que un dels textos menors que l'autor pogués haver produït durant la seva etapa d'especialització retòrica.

3. Metodologia

La hipòtesi plantejada ha estat examinada a partir dels procediments filològics i d'anàlisi retòrica i literària. S'ha establert, en primer lloc, els marcs teòric i contextual tant de l'antiguitat, a partir dels seus textos originals, com contemporanis, a partir de la recerca i la lectura de fonts d'autoritat en cada matèria. Els punts resultants s'han confrontat amb el text analitzat, tot identificant-ne i extraient-ne els elements demostratius de l'argumentació. Els resultats aconseguits s'han exposat temàticament, en una gradació de nivells de profunditat literària que enriqueixen progressivament la comprensió de la complexitat tècnica del text. Finalment, a les conclusions s'aporta la visió global i de conjunt dels resultats obtinguts a cada part en una síntesi del valor d'*Un desheretat* de Lluçia de Samòsata.

La voluntat d'oferir una visió de conjunt de cada un dels aspectes clau analitzats, així com d'aconseguir una valoració general de la declamació en la seva totalitat, ens ha dut a presentar el treball en forma de monografia, més que no pas en forma de comentari per paràgrafs, ja que això hagués fragmentat i escampat les nostres idees en un mar de dades de més complicada interpretació. El marc teòric

està incorporat dins dels apartats de cada capítol on té aplicació. Partint d'un àmbit genèric, aprofundim gradualment en la matèria i apliquem la teoria sobre exemples extrets del text estudiat per il·lustrar les hipòtesis plantejades. Per tal de facilitar el seguiment de l'argumentació, hem incorporat subtítols que divideixen formalment el contingut en diferents nivells i que han estat recollits a l'índex analític. No indiquen, però, interrupcions de l'exposició ni l'existència d'apartats o seccions independents que puguin provocar una lectura discontinua de cada capítol.

No hem considerat necessari que el present treball inclogui una nova revisió general del text, especialment quan membres del mateix grup d'investigació n'han realitzat una edició basant-se en els criteris més contemporanis de crítica textual i tenint en compte tots els nous aspectes amb què la interpretació de Llucià ha desenvolupat¹⁸⁸.

Les traduccions són nostres. En la majoria de casos no existeix, fins al nostre coneixement, cap traducció al català i en els pocs casos que així és, hem preferit aportar la nostra manera d'entendre el text original. Hem considerat que incloure els passatges de l'obra i la seva traducció en el moment en què se'n fa referència seria molt més clar i pràctic per exposar els nostres arguments que no pas realitzar una traducció sencera situada a l'inici o al final de l'estudi i remetre constantment el lector als passatges corresponents.

Amb els mateixos criteris de practicitat i simplificació, hem optat pel sistema de citació d'autor més data de publicació, seguit per les pàgines dels llibres o articles on apareix la dada a la que es refereix el nostre text quan això sigui necessari, tot indicant amb diferents lletres els treballs que un mateix autor hagi publicat en un mateix any. No desenvolupem una explicació individual a peu de pàgina de les cites bibliogràfiques i dels llocs paral·lels si no resulta imprescindible aportar una informació addicional fora de l'argumentació de la

¹⁸⁸ Jufresa, Mestre i Gómez 2000: pp. 157-183.

tesi. En la majoria dels casos, doncs, les notes recullen les referències bibliogràfiques on es pot localitzar allò del que es parla o es parafraseja al cos del text sense tornar-ho a explicar, reproduir o traduir. Si el contingut d'una referència resulta d'especial interès per al desenvolupament de l'argumentació, l'hem situat al cos del text o, en els cas dels llocs paral·lels, com a exemple amb la seva corresponent traducció. Els textos grecs apareixen citats segons el sistema d'abreviatures del diccionari *Liddell i Scott* i els llatins, a partir de l'índex del *Thesaurus Linguae Latinae*.

4. Ironia

La fama de Llucià s'ha perpetuat, com hem vist, per dos motius principals que han fet que les seves obres perduressin al llarg dels segles. Per una banda, la puresa i la claredat del seu estil. Per l'altra, la gràcia i l'encant del to jocós tan característic de la seva producció que aconsegueix transmetre la visió crítica de l'autor sobre la vida i la societat des d'un enfocament còmic. Aquesta capacitat per arrencar el riure en el públic ja va ser posada en relleu a l'antiguitat per Eunapi, qui va afirmar que Llucià, malgrat que en algunes ocasions parlava de manera molt seriosa, generalment podia ser considerat un ἀνὴρ σπουδαῖος ἐς τὸ γελασθῆναι¹⁸⁹. Fins i tot els escoliastes van destacar la capacitat humorística de Llucià també quan tractava afers de la màxima serietat¹⁹⁰.

L'anàlisi del text de *Acusat dues vegades* ens ha mostrat que el propi Llucià ja era conscient del valor que l'humor conferia a les seves obres. La defensa de Llucià, rere l'*alter ego* de l'orador Siri, davant de l'acusació del Sr. Diàleg per haver

¹⁸⁹ Eun. VS II 1.9, 454.

¹⁹⁰ Schol. in Lucianum *Vit.Auct.* 21 i Schol. in Lucianum *Par.* 1.

barrejat la filosofia amb la comicitat es fonamenta en els beneficis que ha aportat aquesta característica de la seva obra a la renovació del gènere filosòfic, a més de fer-lo més atractiu per al públic una vegada despulat de l'excés de serietat que el caracteritzava. La lectura de les obres de Llucià no desmenteix l'èmfasi amb què l'autor fa destacar aquest aspecte de la seva tècnica compositiva en la reflexió teòrica sobre la seva pròpia producció, perquè, en efecte, el riure crític és un dels aspectes més essencials i identitaris dels seus textos.

En aquest capítol analitzarem la relació de Llucià amb l'humor i el riure, per descobrir com *Un desheretat* s'ha construït sobre els fonaments de la ironia, un dels mecanismes humorístics més habituals d'aquest autor. La visió general sobre la concepció del riure i l'humor a l'antiguitat i sobre com Llucià els adapta a la seva producció, ens portarà a analitzar més detalladament la teoria clàssica sobre la ironia. Finalment, desxifrarem la manera com Llucià ha aplicat aquest procediment còmic a l'argument d'aquest discurs per aconseguir una obra literària que fa de l'humor irònic el fil conductor d'una primera capa interpretativa dirigida a fer passar una bona estona d'entreteniment al públic.

4.a. Llucià, un autor que fa riure

L'humor és a primera vista el més patent dels components de les obres de Llucià. Algunes vegades apareix desfermat, directe i punyent, però en moltes altres el riure sorgeix d'una manera fina i elegant revestida de recursos retòrics com la ironia, que, lluny de debilitar-ne l'efecte, en reforcen els resultats. El riure és present en la major part de la seva producció i en ell va sustentar els pilars de la seva filosofia¹⁹¹. Husson va sintetitzar l'actitud de Llucià cap a la comicitat afirmant que “l'aptitude à rire est essentielle chez Lucien lui-même et chez un grand nombre de personnages”¹⁹². I és que, en efecte, el propi Llucià riu i gaudeix

¹⁹¹ Husson 1994 i Mestre 2015.

¹⁹² Husson 1994: 177.

constantment de l'humor amb què dona color a diàlegs i discursos, no només en el seu rol d'escriptor sinó també com a part dels personatges que li serveixen de màscara. També molts altres dels seus personatges, ja siguin homes, déus o cadàvers participen del riure en tota mena de situacions. Riuen els assistents al banquet¹⁹³, se'n riu el déu Momos dels oracles d'Apol·lo¹⁹⁴, els herois de l'Illa dels Benaurats riuen amb les ocurrències d'Isop¹⁹⁵ o el vell Polístrat riu a l'Hades pensant en la sorpresa que ha deixat a qui el pretenia en canviar a última hora el seu testament¹⁹⁶.

Un dels personatges que apareixen a l'obra de Lluccià amb qui més es pot relacionar el riure és el filòsof Demòanax. Com es pot observar en moltes de les anècdotes que componen la *Vida de Demòanax*, aquest va ser un filòsof que va posar la llibertat de paraula davant de qualsevol altra aspiració. El propi Lluccià explica que aquesta *παρρησία* era una de les principals virtuts de Demòanax¹⁹⁷. Lluccià també fa gala d'aquesta virtut en diverses ocasions¹⁹⁸ i fins i tot construeix un dels seus personatges que li serveixen com a *alter ego* per derivació lèxica d'aquest terme, fent-se anomenar Parresiades¹⁹⁹. Lluccià admira la llibertat d'expressió i l'humor provocador d'unes paraules construïdes sota la influència de la manera d'actuar socràtica barrejada amb el cinisme. En són paradigma algunes situacions que explica Lluccià, com els cèlebres intercanvis d'opinions que

¹⁹³ *Symp.* 16.

¹⁹⁴ *JTr.* 31.

¹⁹⁵ *VH* 2.18.

¹⁹⁶ *DMort.* 19.

¹⁹⁷ *Demon.* 50.

¹⁹⁸ *E.g. Ind.* 30 o *Conc.Deor.* 2; *cf.* Visa-Ondarçuhi 2006.

¹⁹⁹ *Cf.* Macleod 1979: 326-328, Branham 1989: 33-34 Dubel 1994: 22-24 i Camerotto 2014: 225-24.

va mantenir amb Favorí²⁰⁰ o el poderós Herodes Àtic mateix²⁰¹. Demòanax, doncs, suposa el model ideal de la manera d'actuar per a Llucià²⁰².

Altres passatges de les obres de Llucià mostren la seva concepció sobre la necessitat d'incloure el riure a la vida. En un, per exemple, Tirèsias, en qualitat de savi que parla a partir del coneixement que li han proporcionat les seves innumerables experiències vitals, exposa davant de Menip que no s'ha de creure en res amb massa serietat²⁰³. En un altre, el propi Menip relata com li va provocar el riure a l'instant el que va veure a la terra just quan va arribar al cel amb les seves ales²⁰⁴. Tant és així que l'epigrama de presentació de la col·lecció que ens ha arribat atribuïda a Llucià destaca que aquest autor riu constantment:

Λουκιανὸς τάδ' ἔγραψα παλαιὰ τε μωρὰ τε εἰδώς,
μωρὰ γὰρ ἀνθρώποις καὶ τὰ δοκοῦντα σοφά.
οὐδὲν ἐν ἀνθρώποισι διακριδὸν ἔστι νόημα,
ἀλλ' ὃ σὺ θαυμάζεις, τοῦθ' ἑτέροισι γέλως. (*Epigr.* 1)

Llucià això va escriure, coneixent velles estupideses,
perquè és estúpid també el que als homes sembla savi.
Entre els homes, cap pensament és raonable,
sinó que del que un s'admira, als altres els fa riure.

Per a Halliwell, l'autor d'un dels estudis actuals més importants sobre l'humor a l'antiguitat, el riure és una de les principals fonts d'energia en els textos de Llucià²⁰⁵ i cap obra escapa a la sensació que la vida humana té sempre un component del que podem i hem de riure. En el seu treball, Halliwell considera que una de les principals virtuts de l'autor és la capacitat de riure's de qualsevol aspecte de la vida, i en especial de la mort, fins al punt que té la necessitat

²⁰⁰ *Demon.* 12.

²⁰¹ *Demon.* 24.

²⁰² Bernardini 1994: 118-119.

²⁰³ *Men.* 22; cf. Korus 1984: 300.

²⁰⁴ *Icar.* 4; cf. Halliwell 2008: 429.

²⁰⁵ Halliwell 2008: 470.

d'encunyar el terme “existential laughter” per referir-se a l’humor de Llucià²⁰⁶. I tan amplis com els temes de provocar el riure de Llucià ho són les variacions amb les que es presenta. Des del somriure més lleuger fins a la mofa més exacerbada troben el seu lloc en les seves obres. Husson en fa un profund estudi on mostra que les principals modalitats del riure a Llucià són μειδιάω i ὑπομειδιάω, ο γελάω i la seva versió més enèrgica, καγχάζω, quan es vol denotar el gaudi dels personatges. Però és el verb καταγελάω, especialment relacionat amb la burla cínica, el que té un major índex d’importància i de freqüència²⁰⁷.

Les obres de Llucià semblen reflectir fidelment la multiplicitat amb què els grecs i els romans concebien l’humor i el riure. Halliwell definia l’humor antic com el comportament dedicat a suscitar voluntàriament la diversió²⁰⁸. Gil deia que la comicitat antiga era “aquello que suscita la hilaridad” tot i que reconeixia que per a la Grècia antiga no podia determinar una separació molt clara entre la comicitat, l’humor i el riure²⁰⁹. L’humor pot ésser utilitzat amb finalitats positives però també pot esdevenir una arma poderosa i perillosa quan s’utilitza amb intencions d’invectiva o de ridiculització. Halliwell afegeix a aquests objectius de l’humor els de persuasió, integració, engany i exercici del poder²¹⁰. El riure de to relaxat, de divertiment autònom, de relaxació psicològica i, sobretot, d’acceptació per part de tots els que participen de la situació humorística forma part del mateix camp semàntic d’aquell amb el que contrasta per la voluntat amb què s’usa. Cal distingir-lo, doncs, d’aquell riure que té un destinatari humà concret o una actitud general d’un conjunt de persones i que busca provocar patiment, avergonyiment o perjudici al destinatari²¹¹. El poder difamatori del riure a l’antiguitat es pot observar en el discurs *Contra Conó* de Demòstenes, on

²⁰⁶ Halliwell 2008: 463.

²⁰⁷ Cf. Husson 1994: 182-183.

²⁰⁸ Halliwell 2008: 6.

²⁰⁹ Gil 1997: 29.

²¹⁰ Halliwell 2008: 6.

²¹¹ Cf. Halliwell 1991: 282-283.

l'orador demana justícia per la ὕβρις i la ἀσέλγεια provocades pel riure burlesc de l'adversari. La proximitat semàntica entre els termes γελᾶω i καταγελάω (*risus* i *derisus* en llatí²¹²), indica segons Gil “lo poco claras que, en principio, tenían los antiguos las demarcaciones en ese continuum que va desde el humor que provoca la sonrisa a la befa grosera que arranca la risotada, y que desde la fina ironía se extiende al sarcasmo cruel”²¹³.

Aquest problema mateix sobre la definició de les fronteres del que és humorístic ha preocupat notablement la crítica moderna sobre Llucià. Comicitat, ironia, sarcasme, burlesc, *pastiche*, sàtira o paròdia són termes que s'han fet servir habitualment per exemplificar els procediments humorístics en l'obra d'aquest autor. Alguns d'ells, però, com el *pastiche*, la sàtira o la paròdia no impliquen necessàriament per ells mateixos incitació al riure, tot i que apareixen generalment tenyits a Llucià per tècniques humorístiques que han provocat la seva assimilació amb els altres procediments de provocació del riure. Fins a tal punt resulta complexa la tasca de desfilament i tria dels recursos i tècniques que serveixen a Llucià per generar humor i provocar el riure que acadèmics com Bernardini han de reconèixer que “l'abbondanza della terminologia che in genere viene usata per definire l'umorismo di Luciano indica, già di per sé, la difficoltà di una sua classificazione”²¹⁴.

4.a.i. Visions de l'humor a l'antiguitat

La mateixa dificultat de delimitació de les característiques de l'humor i les causes que el provoquen s'experimenta quan intentem descriure una síntesi unitària sobre què entenien els antics per humor, per gracios o per provocador del riure. Probablement, però, la pregunta que s'han fet els acadèmics que ho han

²¹² Beard 2014 examina la concepció del riure des de la perspectiva de Roma, tot i no entrar a examinar amb massa detall la figura de Llucià.

²¹³ Gil 1997: 29-30.

²¹⁴ Bernardini 1994: 113.

intentat resoldre no sigui la més adequada atès que el que provoca l'humor no és sempre el mateix ni tampoc són idèntics els mecanismes per crear-lo ni els moments, llocs o situacions on apareix, i encara menys segons el tipus d'autor, de públic i d'exigències de cada gènere²¹⁵. L'humor escrològic de la comèdia antiga no és el mateix que l'humor de caràcters de la comèdia nova²¹⁶ i de la mateixa manera aquests dos tipus d'humor són ben diferents del tast graciós que podien trobar en els textos paròdics els *pepaideumenoï* dels temps de la segona sofística. Ni tan sols autors de la mateixa època aconseguen efectes humorístics semblants. Eren paradigmàtiques les habilitats lingüístiques que tenien oradors com Lísius, Hipèrides o Demades per provocar el gaudi del públic amb una sola paraula, mentre que altres oradors com Demòstenes no van aconseguir mai tenir èxit en aquesta faceta, tal com expliquen Quintilià o Ciceró²¹⁷, el sentit de l'humor del qual era proverbial a Roma²¹⁸.

Ja a l'antiguitat l'anàlisi teòrica de l'humor va resultar ser una tasca complexa. Els tractats antics conservats presenten la matèria des de diferents punts de vista i classifiquen de manera molt diversa des de les formes més refinades de l'humor, com la ironia o el sarcasme, a les més ferotges i directes, com la burla o la insolència. La pèrdua del tractat de Teofrast sobre el riure, del que tenim notícies gràcies a Diògenes Laerci²¹⁹, ens impedeix saber si realment en època hel·lenística es va arribar a traçar alguna línia divisòria entre el que era risible i el que era còmic o sobre la conveniència d'uns i altres procediments en els diferents gèneres literaris o situacions quotidianes. Els tractats de retòrica d'època imperial, juntament amb el *Tractatus Coislinianus*, ens poden arribar a permetre fer-nos una idea de la teoria de l'humor d'Aristòtil, ja que semblen prou

²¹⁵ Cf. Fortenbaugh 2000.

²¹⁶ Cf. Halliwell 1991: 215-263.

²¹⁷ Cic. *orat.* 90 i Quint. *IO VI* 3.2.

²¹⁸ Quint. *IO VI* 3.2.

²¹⁹ DL V 46-47; cf. Fortenbaugh 2000.

fidels a la tradició peripatètica segons l'opinió de Janko²²⁰. Aristòtil recollia el favor que Gòrgies atorgava a l'humor com a arma útil en l'oratòria quan es tractava de preparar les contrarèpliques. I segons sembla, també en el perdut segon llibre de la *Poètica* Aristòtil acceptava l'humor com un element positiu, tot i que en el grau que correspon a l'home lliure, és a dir, utilitzant els recursos com la ironia en oposició a aquells més vulgars com la bufoneria (βωμολοχία)²²¹. Teofrast, aprofundint en l'estudi sobre els caràcters, va perfeccionar el detall de les habilitats humorístiques que es desprenen del dibuix de personatges, fet que va influir en gran manera en la forma d'humor que havia anat adoptant la comèdia nova durant el s. IV aC i que es va materialitzar en la comicitat d'alguns personatges tipus menandreus²²². Les doctrines d'Aristòtil i Teofrast van trobar el seu lloc dins de la teoria de l'humor romana gràcies a l'adaptació que en va fer Ciceró. Aquest va reproduir-ne la concepció pròpia dels tractats peripatètics només amb algunes excepcions i incorporacions pròpies. Un segle més tard, Quintilà va recollir d'una manera més sistematitzada la mateixa tradició. Les línies generals dels peripatètics van ser continuades també per la resta de tractadistes de retòrica d'època imperial, de manera que es va imposar aquesta manera de fer d'una manera més o menys general²²³.

Certament, no només la concepció peripatètica de l'humor es va mantenir sense massa alteracions durant tota l'època imperial sinó també els procediments tècnics concrets. Del tal manera això fou així que fins i tot els tractats més recents van poder ser utilitzats per Janko per reconstruir el detall de la teoria de l'humor d'Aristòtil²²⁴. Segons el contingut del *Tractatus Coislinianus* i dels anònims *De comoedia*, es pot considerar que Aristòtil dividia els recursos d'humor en els de

²²⁰ Janko 1984 i Fortenbaugh 2000: 334.

²²¹ Cf. Plebe 1952: 7-30, Janko 1984: 216-218, Borowski 2013: 62-64 i Capra i Giovannelli 2017: 15-21.

²²² Plebe 1952: 31-55.

²²³ Plebe 1952: 78-80 i Gil 1997: 49-50.

²²⁴ Janko 1984.

dicció (λέξις) i els situacionals (ἐξ τῶν πραγμάτων)²²⁵, que podien ser repartits entre les sis parts qualitatives de la comèdia (ὕλη): l'argument (μῦθος), els caràcters (ἦθος), la intencionalitat (διάνοια), la dicció (λέξις), el cant (μέλος) i l'escenografia (ᾠψίς). S'ha de fer notar que Aristòtil feia referència al gènere teatral de la comèdia, en què el context situacional de la representació era més ampli que el dels discursos i declamacions, on, per norma general, no s'hi produïen cants ni treballs escenogràfics. Entre els procediments de dicció s'hi trobaven la homonímia (ὁμωνυμία), la sinonímia (συνωνυμία), la repetició (ἀδολεσχία), la paronímia (παρωνυμία) amb les seves subdivisions segons addició i extracció (παρὰ πρόσθεσιν καὶ ἀφαίρεσιν), segons sufixació definitiva (παρὰ ὑποκόρισμα) o segons alteració (παρὰ ἐξαλλαγή), juntament amb les figures retòriques (σχῆμα λέξεως). A més a més Janko incorpora com a conjectura la parodia (παρωδία) i la metàfora (μεταφορά), que Gil no admetia²²⁶. Els procediments situacionals eren l'engany (ἐκ τῆς ἀπάτης) i l'assimilació (ἐκ τῆς ὁμοιώσεως) segons els tractats *De comoedia*, mentre que el *Tractatus Coislinianus* afegeix la impossibilitat (ἐκ τοῦ ἀδυνάτου), la possibilitat amb inseqüència (ἐκ τοῦ δυνατοῦ καὶ ἀνακολούθου), l'aparició d'allò inesperat (ἐκ τῶν παρὰ προσδοκίαν), la presentació de caràcters miserables (ἐκ τοῦ κατασκευάζειν τὰ πρόσωπα πρὸς τὸ μοχθηρόν), les danses vulgars (ἐκ τοῦ χρῆσθαι φορτικῇ ὀρχήσει), l'elecció d'estupideses (ὅταν τις τῶν ἐξουσίαν ἔχόντων παρὶς τὰ μέγιστα <τὰ> φαυλότατα λαμβάνη) i la incoherència (ὅταν ἀσυνάρτητος ὁ λόγος ἦ καὶ μησεμίαν ἀκολουθίαν ἔχων)²²⁷.

El tractat de Demetri reestructura la classificació aristotèlica i l'aprofundeix en alguns àmbits. En la seva anàlisi del tipus de discurs humorístic²²⁸, el teòric classifica els recursos generadors del riure en tres grups:

²²⁵ Janko 1984: 213-229; Gil 1997: 46-47 prefereix traduir aquest terme com a “de matèria”.

²²⁶ Janko 1984: 32-33 i Gil 1997: 45.

²²⁷ Cf. la reconstrucció de Janko 1984: 36-37 i 167-201 i les síntesis d'Ureña Bracero 1995: 100-101 i Gil 1997: 46.

²²⁸ Demetr. *Eloc.* 128.

els que pertanyen a la dicció, els que sorgeixen de l'estil i els que s'aconsegueixen amb el contingut²²⁹. Aquesta distribució tripartida va desaparèixer en els tractats de retòrica romans, probablement pel fet que ja no es tractava de manuals que examinaven el gènere teatral sinó més aviat l'oratòria. La pròpia casuística del gènere discursiu, com explica Ciceró²³⁰ implica que l'orador només pot provocar el riure a partir del que explica o a partir de la manera com ho explica. Per aquest motiu, la seva classificació dels recursos va adoptar la forma de sistema bipartit²³¹.

Per una altra banda, el saber estar que havia de demostrar l'orador a la tribuna no permetia determinades actuacions que sí que eren admissibles en un actor còmic sobre l'escenari. Això va provocar que l'estudi es centrés en els recursos lingüístics, deixant de banda aquells de tipus més teatral, com el ball còmic o la presentació de personatges miserables. Dins de l'extensíssima gamma de possibilitats, alguns recursos com la ironia o la metàfora no semblaven tenir sentit dins de la classificació proposada per Ciceró a causa de la dificultat sorgida en intentar diferenciar si aquests recursos formen part dels mecanismes *in verbo* o dels mecanismes *in re*. Certament, en un gènere en què únicament es treballa amb la paraula, resulta molt complex deslligar a vegades la paraula del que la pròpia paraula representa. Sembla que poden ser considerats com a mecanismes de paraula aquells que perden la força humorística si es canvien les paraules, mentre que els mecanismes de matèria serien aquells que mantenen la gràcia fins i tot explicats de manera diferent. Tanmateix, com remarca Gil²³², Quintilià, que reproduïx en línies generals la sistematització de Ciceró, hi fa algunes variacions i situa entre els recursos d'humor de matèria elements que Ciceró considerava

²²⁹ Demetr. *Eloc.* 136-161; cf. Janko 1984: 164, Ureña Bracero 1995: 101 i Gil 1997: 45.

²³⁰ Cic. *De orat.* II 244.

²³¹ Cic. *De orat.* II 248-288; cf. Janko 1984: 165 que accepta molts menys recursos dels que cataloguen Ureña Bracero 1995: 102-103 i Gil 1997: 50-51.

²³² Gil 1997: 52.

propis de l'humor verbal, com les cites de versos o l'ús de proverbis, i n'amplia la llista d'una manera encara més extensa²³³.

La llarga enumeració de procediments còmics de Quintilià va ser reduïda en el perspectiva que en va donar el retòric Hermògenes un segle més tard. El teòric grec només menciona la paròdia, allò inesperat i l'ús incongruent d'imatges com a mecanismes provocadors del riure²³⁴. Potser indicant algun tipus de dependència textual, aquests tres recursos mencionats per Hermògenes apareixen en el mateix ordre dins de l'escassa sèrie que en transmet la *Retòrica a Herenni*, també aquesta sense cap tipus de subdivisió i fins i tot amb manca d'explicacions i exemplificacions²³⁵. Seria molt arriscat, amb tot, pensar que en l'època de Llucià els recursos retòrics generalment acceptats per provocar l'humor es limitessin únicament al que mostra el tractat d'Hermògenes. De ben segur devien seguir fent-se servir en paral·lel els tractats tradicionals i fins i tot, malgrat no conservar-los, podem imaginar que circulaven versions compilatòries tan extenses com les de Ciceró o Quintilià en el cas que no fossin els textos més utilitzats les obres d'aquests dos teòrics romans.

4.a.ii. L'humor de Llucià

Llucià, sens dubte, dominava a la perfecció tots els recursos tècnics disponibles a la seva època i coneixia quin era el millor mecanisme per reflectir en els seus textos la comicitat que hi volia impregnar. Com a alumne avantatjat del sistema educatiu de la segona sofística Llucià podia haver utilitzat tots els tractats humorístics que conservem, tret del d'Hermògenes, que és possiblement

²³³ Quint. *IO VI* 3.47-99.

²³⁴ Hermog. *Meth.* 34 (Spengel II 453-454).

²³⁵ *Rhet. Her.* 1,6.

una mica posterior cronològicament, així com els tractats anònims *De comoedia*, també posteriors²³⁶.

Nombrosos estudis han intentat abordar l'humor de Llucià des de perspectives molt diverses. Els primers treballs de la tradició acadèmica van proposar llistes més o menys extenses de recursos tècnics per produir humor que apareixen de manera puntual en els textos de Llucià. Fou ja a començaments del s. XX quan es va intentar fer una recopilació sintètica des d'un punt de vista objectiu de tots els procediments d'humor a l'obra de Llucià. En un breu article que es cenyeix exclusivament a les obres *Subhasta de vides*, *El pescador* i *Icaromenip*, Robertson en proposa la següent llista: paròdia, asíndeton, anàfora, paronomàsia, figures gorgianes, finals humorístics, anticlímax, juraments humorístics, proverbis humorístics, metàfores humorístiques, símls humorístics, aplicacions humorístiques de termes filosòfics, noves encunyacions de paraules, combinació humorística de característiques físiques i mentals, descripcions humorístiques de sectes filosòfiques, històries humorístiques i bromes²³⁷. Lojacono va ampliar l'estudi de Robertson a la resta d'obres i va sistematitzar-ne més detalladament la classificació, tot examinant els recursos d'humor presents a l'obra de Llucià segons les seves característiques, la seva finalitat i la seva originalitat²³⁸.

Peretti va intentar trobar l'humor latent en la crítica a la societat romana²³⁹. Bompaire es va limitar als procediments humorístics que implicaven una subversió de la tradició literària²⁴⁰. De la mateixa manera que menystenia els recursos de composició retòrica en favor dels de creació literària, també desdenyava els recursos còmics que no implicaven mimesi literària, arribant a

²³⁶ Ureña Bracero 1995: 100.

²³⁷ Robertson 1913.

²³⁸ Lojacono 1932.

²³⁹ Peretti 1946.

²⁴⁰ Bompaire 1958: 597-655.

afirmar que “les procédés comiques mineurs, même s’ils sont inédits, sont d’une telle médiocrité qu’ils n’ont pas leur place ici”²⁴¹. El francès dedica principalment la seva atenció als recursos humorístics de la citació, la ironia i especialment la paròdia a les seves pàgines centrades en la recreació còmica de la tradició literària. Tanmateix, Bompaire havia tingut també en compte en pàgines anteriors altres mecanismes com l’ús dels proverbis, les comparacions burlesques, les metàfores, els apotegmes enigmàtics i les recopilacions d’acudits²⁴², ja que per a ell “l’humour (et le burlesque) sont des facteurs importants dans l’oeuvre de Lucien, et leur rôle est en définitive lié à leur résonance littéraire bien qu’ils débordent la littérature”²⁴³.

A partir d’aquest moment ja no s’intenta realitzar cap síntesi monumental sobre l’humor a Llucià sinó que els estudis es centren en obres o aspectes concrets. Baldwin va intentar trobar l’humor en la crítica social-socialista²⁴⁴. Robinson, que també remarcava la multiplicitat d’elements purament humorístics de l’obra de Llucià, destacava la invectiva, la ironia verbal i el burlesc²⁴⁵. Korus es va fixar més en l’humor com a “porte-parole” de l’autor²⁴⁶. Branham va exposar l’humor sorgit a partir de la recreació de la tradició cultural grega²⁴⁷. Bernardini, després d’haver analitzat els recursos lingüístics que susciten humor en obres com *El solecista*, *El judici de les vocals* o *Lexifanes*, va sintetitzar les situacions que generen comicitat en exemples que mostraven mecanismes com antítesis, transformacions de personatges que es revelen com el contrari del que s’esperava, els impossibles, les paradoxes, la manipulació de la llengua, l’ús dúctil de temes com la religió, el mite, la literatura, la política o la

²⁴¹ Bompaire 1958: 590.

²⁴² Bompaire 1958: 407, 429, 430 i 448 respectivament.

²⁴³ Bompaire 1958: 599.

²⁴⁴ Baldwin 1961.

²⁴⁵ Robinson 1979: 32.

²⁴⁶ Korus 1984.

²⁴⁷ Branham 1989.

literatura, i la sàtira²⁴⁸. Ureña va descodificar la tècnica humorística dels diàlegs en relació als tractats de retòrica²⁴⁹. Camerotto es va ocupar de l'humor de Llucià en dos estudis: el primer sobre la paròdia²⁵⁰ i el segon, i més recent, sobre el riure a la sàtira²⁵¹. Halliwell, com ja hem vist, va centrar el seu estudi en la burla de l'existencialisme vital a les obres de Llucià²⁵².

Com reconeix Bernardini, “sarebbe fuorviante classificare la complessità di questo umorismo privilegiando un aspetto nei confronti di un altro”²⁵³, però també resulta impossible explicar tots els mecanismes d'humor utilitzats per Llucià a partir d'una obra concreta. Juntament a les anàlisis de les tècniques humorístiques en el conjunt de l'obra de Llucià, l'estudi detallat i individualitzat de cada un dels textos ens permet conèixer la seva idiosincràsia còmica. Els textos de Llucià floreixen amb procediments d'humor de tota mena: des de les més senzilles figures de dicció fins a la més refinada burla d'un tipus psicològic, passant per la subtil ironia i la invectiva més mordaç. A les obres de Llucià es van unir la tradició cínicoestoica i la peripatètica en una manera mai assolida fins llavors, ja que l'autor va disposar de tots els recursos humorístics que l'antiguitat havia sistematitzat al llarg d'uns cinc segles. Fou mèrit seu, també, saber-ho combinar amb l'exquisit resultat que en va obtenir.

4.b. La ironia

És de comú acord que la ironia és un dels procediments còmics que més utilitza Llucià i amb el qual aconsegueix uns efectes més destacables. No és, però, un mecanisme humorístic senzill d'aplicar atesa la seva complexitat tècnica, com tampoc és simple la seva definició conceptual.

²⁴⁸ Bernardini 1994: 119-120.

²⁴⁹ Ureña Bracero 1995: 99-170.

²⁵⁰ Camerotto 1998: 120-129.

²⁵¹ Camerotto 2014: 285-324.

²⁵² Halliwell 2008: 429-470.

²⁵³ Bernardini 1994: 117.

4.b.i. Concepció de la ironia a l'antiguitat

Quintilià afirma en la seva anàlisi dels recursos humorístics que un dels mecanismes més potents per generar el riure és la ironia:

plurimus autem circa simulationem <et dissimulationem> risus est.
(Quint. *IO* VI 3.85)

Una gran part del riure es produeix a causa de la simulació i la dissimulació.

Més propera a les tècniques de suggestió (ὑπόνοια) que a les de l'escarni pròpies de la llibertat d'expressió desmesurada (παρρησία)²⁵⁴, Ciceró considerava que la ironia generava un humor molt elegant i que tenia gràcia fins i tot mantenint alhora el rigor i la serietat. Per aquest motiu, trobava que era un tipus de recurs perfectament apte per a les necessitats expressives dels oradors, l'estil dels quals s'havia de mantenir dins dels límits de la *urbanitas*²⁵⁵. La importància que va adquirir aquest tipus d'humor a Roma va fer que posteriorment Domici Mars escrigués un manual exclusivament sobre el riure elegant²⁵⁶. Aquest enfocament resultava molt adient especialment per a aquells oradors que a causa de la serietat dels temes que tractaven no podien provocar el riure amb els jocs de paraules o altres recursos d'aquesta mena pel risc de perdre la credibilitat.

Ciceró mateix atribueix aquesta manera d'actuar als ensenyaments de Sòcrates, quan en descriu la seva actitud habitual de cara a les discussions²⁵⁷. La "ironia socràtica" s'havia convertit en un comportament proverbial²⁵⁸. No és casual que la primera aparició en els textos del terme εἶρων sigui als *Núvols*

²⁵⁴ Giangrande 1972: 10.

²⁵⁵ Cic. *De orat.* II 270; cf. Bernardini 1994: 114 i Gil 1997: 40-41.

²⁵⁶ Cf. Ramage 1959.

²⁵⁷ Cic. *Acad.* II 5.15 i Cic. *De orat.* II 270; cf. Narcy 2000.

²⁵⁸ Cf. Camerotto 2014: 83-93 i Deriu 2017 sobre la influència de la ironia socràtica a Llucià.

d'Aristòfanes, quan Estrepsíades descriu totes les qualitats que el definirien a partir del moment en què entrés al "Pensatori" de Sòcrates²⁵⁹. Tanmateix, la manera com Ciceró concebia la ironia quan escrivia les línies dedicades a Sòcrates era molt diferent a com l'entenia l'atenès. Durant els segles que separen el grec del romà, la natura del terme va anar patint una profunda evolució que va fer que en època de Ciceró s'estigués atribuït a Sòcrates un hàbit que no li era gens apropiat. La εἰρωνεία de Sòcrates no tenia massa a veure amb la generació del riure. Tot i que en ocasions es poguessin produir situacions humorístiques a partir de la intenció de convertir en paradoxals les actituds dels interlocutors, el veritable significat d'aquest terme en el context que descriuen els diàlegs platònics està més relacionat amb la postura que pren Sòcrates en la conversa, quan intenta evitar el rol de la persona que respon²⁶⁰. La ironia de Sòcrates no intenta provocar el riure en adoptar un paper que no li correspon i defraudar les expectatives de l'interlocutor, sinó més aviat busca provocar l'estupefacció o fins i tot la còlera de la persona a qui se li aplica la ironia²⁶¹. Com a procediment, un εἴρων, tal com apareix en els diàlegs platònics, és algú que intenta amagar el que no està essent dit, algú que està intentant mostrar-se d'una manera que no és, adoptant normalment un paper més ingenu o ignorant que la realitat i esdevenint un oponent més perillós²⁶². Del mecanisme, doncs, i no de la finalitat és d'on arribarà als rêtors convertit en un procediment d'humor. Bompaire, en la seva anàlisi de les tècniques retòriques de Llucià, es va veure obligat a remarcar que "l'ironie est un mot qui pour les anciens a un sens très net par référence à la méthode socratique (d'ignorance simulée), mais les rhéteurs lui connaissent un sens plus général en relation avec la technique du λόγος ἐσχηματισμένος, ou art de dire le contraire de ce qu'on veut faire entendre"²⁶³.

²⁵⁹ Ar. Nu. 449.

²⁶⁰ Cf. Opsomer 1998: 4-7, Nonvel Pieri 2001 i Lane 2006: 77.

²⁶¹ Cf. Pl. Smp. 215a-222b.

²⁶² Opsomer 1998: 7.

²⁶³ Bompaire 1958: 588.

La primera aparició del terme “ironia” en el seu significat modern es troba a Aristòtil. Opsomer i Lane van descriure aquest procés de canvi de significat com la manera de convertir un mecanisme pensat per ocultar la veritat del que es pensa en un mecanisme per posar-ho de manifest²⁶⁴. Tot fa pensar que Aristòtil va reduir les característiques de l'εἴρων simplement per fer que el terme es referís a la persona que amaga les seves qualitats i es mostra més ingènua del que és. La influència de l'escola peripatètica entre els rètors va ajudar a generalitzar la reducció del valor de la ironia en un breu període de temps²⁶⁵. La reducció del significat del terme s'observa també en les altres escoles filosòfiques. Fins i tot els epicuris situen la ironia entre els matisos que pot adoptar la ἀλαζονεία, és a dir, la fanfarroneria, quan creen un sistema de valors oposat a les doctrines socràtiques. Filodem descriu la persona irònica com aquella que no presenta obertament la seva opinió i fa una representació enganyosa de les seves voluntats²⁶⁶. També els estoics es pronunciaven en contra de la manera d'actuar irònica, ja que participava del mateix tipus d'afectació que genera el sarcasme²⁶⁷.

El dibuix del personatge tipus de l'εἴρων fet per Teofrast està caracteritzat també per amagar la veritat i donar una imatge contrària del que és en realitat:

ὁ δὲ εἴρων τοιοῦτός τις, οἷος προσελθὼν τοῖς ἐχθροῖς ἐθέλειν λαλεῖν, οὐ μισεῖν· καὶ ἐπαινεῖν παρόντας, οἷς ἐπέθετο λάθρα, καὶ τούτοις συλλυπεῖσθαι ἠττωμένοις· καὶ συγγνώμην δὲ ἔχειν τοῖς αὐτὸν κακῶς λέγουσι καὶ ἐπὶ πᾶσι τοῖς καθ' ἑαυτοῦ λεγομένοις. (Thph. Char. 1.1-2)

Un simulador d'aquest tipus és aquell que es dirigeix als seus enemics amb la voluntat de parlar, no d'estar-hi enfadat. Lloa els que estan presents, tot i estar-hi en contra d'amagat, i parla amb compassió dels inferiors. Mostra comprensió per a aquells que

²⁶⁴ Opsomer 1998: 7-14 i Lane 2006: 77-82.

²⁶⁵ Lane 2006: 53.

²⁶⁶ Phld. Vit. 21.36-37 i 22.3-7.

²⁶⁷ Opsomer 1998: 11-13, Riley 1980 i Nardelli 1984.

parlen malament d'ell i per tots aquells dels quals ell mateix parla malament.

La sèrie de situacions en què es presenta el caràcter tipus del fingidor fa pensar a Ussher que aquest personatge és més aristofànic que aristotèlic²⁶⁸, mentre que Opsomer creu que les semblances que es poden observar són més properes entre el sistema de Teofrast i el del seu mestre²⁶⁹. Tanmateix, tots els exemples mostren un personatge que diu allò oposat al que pensa, que parla amb la gent a la que odia o que fingeix no saber una cosa que ha vist o que ha sentit²⁷⁰. La definició, considerada apòcrifa²⁷¹, que precedeix la descripció del caràcter tipus descriu la ironia com una pretensió (προσποίησης), just de la mateixa manera que ho fa la *Retòrica per a Alexandre*:

εἰρωνεία δέ ἐστι λέγειν τι μὴ λέγειν προσποιούμενον ἢ ἐν τοῖς ἐναντίοις ὀνόμασι τὰ πράγματα προσαγορεύειν. (Rh. Al. 21)

La ironia és dir una cosa fent veure que no es diu o parlar de les coses amb les paraules contràries.

La ironia és ja tractada en aquest manual de retòrica de la mateixa manera com ho serà entre els textos d'època romana. Es considera la ironia com la pretensió de dir el que no es diu, d'explicar els fets amb les paraules contràries al significat que es vol transmetre. A més a més, la ironia és definida en les línies successives d'aquest tractat com a σχῆμα, és a dir com una figura retòrica de pensament²⁷². Quintilià, en presentar les diferències entre les oracions amb i sense figures retòriques, explica que segons el rètor Zoilos, d'època de Ptolemeu

²⁶⁸ Ussher 1960: 35-36.

²⁶⁹ Opsomer 1998: 10.

²⁷⁰ Thphr. *Char.* I 3-5; cf. Ribbeck 1876, Bergson 1971 o Amory 1981-1982.

²⁷¹ Cf. Ussher 1960: 7 i Rusten, Cunningham i Knox 1993: 167.

²⁷² Quint. *IO IX* 1. 1.

Filadelf, únicament es podia considerar σχῆμα la figura que es basava en simular estar dient una cosa diferent del que s'està dient:

sic enim uerum erit aliam esse orationem ἀσχημάτιστον, id est carentem figuris, quod uitium non inter minima est, aliam ἐσχηματισμένην, id est figuratam. Verum id ipsum anguste Zoilus terminauit, qui id solum putauerit schema quo aliud simulatur dici quam dicitur (Quint. *IO IX* 1.13-14)

És així mateix veritat que una manera de parlar és l'*aschematistos*, és a dir, sense figures, un vici que no és poc freqüent, i una altra que és l'*eschematismene*, és a dir, amb figures. Però això el mateix Zoilos ho acotava d'una manera molt més restrictiva, ja que només considerava figura allò amb què es simula dir una cosa diferent de la que es diu.

Ciceró va adoptar i incorporar a Roma el recurs de la ironia²⁷³ amb una concepció d'aquest mecanisme molt semblant a la de Zoilos i a la de l'autor de la *Retòrica per a Alexandre*. Li va afegir, però, el matís de "joc seriós", potser a partir de la mala comprensió de l'actitud de Sòcrates que apareix representada a les obres de Plató²⁷⁴, ja que Àtic adscriu actituds iròniques a Sòcrates en situacions on els textos de Plató o Xenofont no en fan cap menció²⁷⁵. Així doncs, la definició d'ironia que Ciceró proposa és molt semblant a la manera com l'entenien els rètors grecs:

urbana etiam dissimulatio est, cum alia dicuntur ac sentias, non illo genere, de quo ante dixi, cum contraria dicas, ut Lamiae Crassus, sed cum toto genere orationis seuerè ludas, cum aliter sentias ac loquare. (Cic. *De orat.* 269)

També es produeix un fingiment refinat, quan dius coses diferents a les que penses, no d'aquella manera de la que abans he parlat sobre dir el contrari, com Cras a Làmia, sinó quan jugues

²⁷³ Bompaire 1958: 589 i Opsomer 1998: 13-14.

²⁷⁴ Nancy 2000: 298-290.

²⁷⁵ Cf. *Brut.* 292 Lane 1006: 79-80.

seriosament amb tot el conjunt del discurs, dient coses diferents de les que penses.

Descrita aquí sota el terme específic de *dissimulatio*, i més succintament en una altra ocasió com a *alia dicentis ac significantis dissimulatio*²⁷⁶, la ironia formarà part dels recursos de pensament ja a partir d'aquests moments. La terminologia amb la que els rêtors van arribar a subcategoritzar-la és *ingent*²⁷⁷, tot i que la majoria de les variants es poden englobar en els dos tipus principals amb què es presenta aquest procediment expressiu. Considerades com la cara i la creu d'un mateix mecanisme trobem, per una banda, la *dissimulatio*, i per l'altra la *simulatio*. La primera consisteix en amagar una opinió amb el principal objectiu de semblar que sabem menys del que realment coneixem²⁷⁸. La segona s'utilitza quan volem fingir una opinió o una actitud que coincideixi amb la que manté el nostre interlocutor o oponent:

plurimus autem circa simulationem et dissimulationem risus est, quaesunt vicina et prope eadem; sed simulatio est certam opinionem animi sui imitantis, dissimulatio aliena se parum intelligere fingentis. (Quint. *IO* VI 3.85)

El riure és enorme quan es tracta de la simulació i la dissimulació, les quals tenen un significat molt semblant i pràcticament igual. La simulació consisteix a dir una opinió fingint que es pensa realment, mentre que la dissimulació es basa en parlar de coses d'altres fingint que no hi entenem massa.

Aquesta darrera subdivisió de la ironia és susceptible de constituir no només una figura de pensament, sinó també una figura de dicció. Quintilià, molt conscient de la dificultat que presenten alguns recursos en intentar ser classificats entre figures de dicció (*tropi*) o figures de pensament (*figurae*), assenyala que la

²⁷⁶ Cic. *De orat.* III 203.

²⁷⁷ Opsomer 1998: 16-17 o Lausberg 1960: §§ 582-585 i 902-904 que reproduïxen la sistematització de Cocond. *Trop.* 10 Speng. III 235-236.

²⁷⁸ Quint. *IO* IX 1.29 repreneix la definició de *dissimulatio* de Cic. *De orat.* III 203.

ironia pot pertànyer als dos grups de classificació segons la seva natura²⁷⁹. La ironia relativa a la dicció només apareix a partir de canvis en alguna paraula, com quan utilitzem un antònim o un terme diferent al que normalment fariem servir per mencionar allò a què ens volem referir. La ironia de pensament, en canvi, apareix quan l'orador camufla completament tot el significat de les seves paraules o del discurs:

illic [tropis] uerba sint uerbis diuersa, hic [ironia] †sensus sermonis et loci† et tota interim causae conformatio. (Quint. *IO IX* 2.46)

En un cas [figures], les paraules són diferents de les paraules. En aquest cas, [ironia] el sentit del discurs i de l'argumentació prenen temporalment una disfressa completa de la causa.

Malgrat els esforços de Quintilià per relacionar les possibles variants de la ironia, els rètors grecoromans dels primers segles de l'època imperial semblen haver simplificat la qüestió delimitant el valor principal d'aquest recurs com a figura de pensament. El gramàtic Trifó, per exemple, tot i incloure la ironia en el seu manual *Sobre les figures de dicció*, proposa una definició que fa la impressió de mostrar un component predominant de caràcter comportamental:

είρωνεία ἐστὶ λόγος διὰ τοῦ ἐναντίου τὸ ἐναντίον μετὰ τινος ἠθικῆς ὑποκρίσεως δηλῶν. (Tryph. *Trop.* 19, 205 Speng.)

La ironia és un parlar que mostra el contrari del que es diu a través d'un fingiment del caràcter.

Si bé la primera part de la definició indica únicament l'alternança de paraules, l'expressió μετὰ τινος ἠθικῆς ὑποκρίσεως assenyala que hi ha una actitud de l'orador cap a la ficció d'un estat mental o actitudinal diferent al que s'està expressant. De la mateixa manera, rètors més tardans com Cocondri o Jordi de

²⁷⁹ Quint. *IO IX* 1.1.

Querobosc replicaran aquesta mateixa concepció del terme que deixa entreveure una barreja entre els dos usos²⁸⁰.

El primer dels tractats *Sobre els discursos figurats* de la *Retòrica* atribuïda a Dionisi d'Halicarnàs, que aparentment es poden datar durant el s. II dC²⁸¹ descriu tres tipus de σχῆμα, el tercer dels quals es basa en presentar els fets de manera contrària a com succeeixen²⁸². Àquila Romà va classificar la ironia entre les *figuras sententiarum*²⁸³, i, tot i que va prendre en consideració que es pogués formar algun exemple únicament amb recursos de paraula²⁸⁴, no la va incloure a la llista de *figurae elocutionis*. Els usos i matisos de la ironia, doncs, eren innumerables, fins al punt que Opsomer proposa dues llistes de possibles interpretacions entre les que es troben “various forms of feigning, simulating, deceiving and acting in an insincere manner”²⁸⁵, i encara després “self-deprecation, mock, modesty, irony as defined and used in rhetoric, (dis)simulation, concealment, deceit, mockery”²⁸⁶.

4.b.ii. La ironia a Llucià

Per a Robinson, la ironia de Llucià és el mètode per desacreditar les aspiracions d'un fanfarró contrastant-les amb la realitat, deixant de banda altres recursos humorístics més complexos com la invectiva, que denuncia directament els vicis de l'oponent, o el burlesc, basat en la reducció al ridícul a partir de la

²⁸⁰ Speng. III 235-236 i Speng. III 254-255 respectivament.

²⁸¹ Usener-Radermacher 1965: XXII-XXV, Kennedy 1972: 320 i 634-635, Russell-Wilson 1981: 362, Whitmarsh 2005: 54 i Manieri 2005: 19.

²⁸² D.H. *Rh.* VIII 2.

²⁸³ Aquila *Rhet.* 7, 24.21.

²⁸⁴ Aquila *Rhet.* 20, 29.2.

²⁸⁵ Opsomer 1998: 3.

²⁸⁶ Opsomer 1998: 18.

individualització i exageració de característiques tipus²⁸⁷. Però generalment, la postura que pren Llucià davant de la ironia es pot dividir en tres grans variants depenent de la implicació de l'adversari en el procés. Per una banda, un primer tipus d'ironia, en forma de sarcasme, és utilitzada quan l'autor vol que l'adversari la reconegui. A vegades, però, la ironia ens és presentada de manera contrària, en una forma molt menys translúcida: qui parla permet que l'oponent s'imposi per sobre dels arguments propis, de manera que només l'audiència és capaç de reconèixer el significat ocult que hi ha darrera de la ironia i pot concedir, així, la victòria al vençut. Finalment, un tipus intermedi d'ironia apareix quan qui parla adopta al principi un rol d'ingenuïtat i inferioritat, assemblant-se a la variant de la ironia més opaca. Tanmateix, el procés varia a la meitat del discurs i el personatge irònic destapa progressivament la seva innocència, tot desemascarant gradualment l'argument real que contradia l'opinió de l'oponent.

Aquest darrer és el tipus d'ironia que més practica Llucià com bé reconeix Bompaire afirmant que “l'ironie constructive de Socrate ne règne que dans le *Parasite* et peut-être le *Pseudosophiste*. (...) Le plus souvent c'est l'ironie ἐσχηματισμένη que pratique Lucien”²⁸⁸. Aquest ús característic és precisament el que ja Dryden destacava com a valor dels textos de Llucià tot dient que “no man is so great a master of irony as our author”²⁸⁹.

4.b.iii. La ironia a *Un desheretat*

Harmon va anotar que *Un desheretat* constituïa un notable exemple d'ironia sostinguda com a procediment retòric²⁹⁰. En efecte, tot el discurs es recolza en una tensió constant entre ocultació i alliberament de la veritat, on el fill va

²⁸⁷ Robinson 1979: 32.

²⁸⁸ Bompaire 1958: 591.

²⁸⁹ Dryden 1711: 42 citat per Branham 1989: 210 com a conclusió del seu estudi.

²⁹⁰ Harmon 1936: 475.

administrant gradualment la revelació del que realment pensa i passa a la seva família.

4.b.iii.a. Plantejament de la ironia

Llucià modela al principi del discurs el personatge del fill com si fos un metge atent i preocupat per mantenir la bona reputació que s'havia guanyat gràcies als bons actes amb què havia desenvolupat el seu ofici i amb què havia guarit al seu pare. Qui parla és un jove desemparat per les lleis i per la família, que clama desesperat contra la injustícia que veu que el portarà de nou a viure relegat, fora de casa seva, per culpa d'una acusació d'uns fets que no considera que siguin responsabilitat seva. Són paraules d'algú desvalgut, que no entén els motius pels que pot ser desheretada una persona que no pot obeir unes ordres completament contràries a les seves possibilitats i que requereixen uns coneixements que no té:

ἐκεῖνο δὲ καινότερον νῦν δυστυχῶ, ὅτι ἔγκλημα μὲν ἴδιον οὐκ ἔχω, κινδυνεύω δὲ τιμωρίαν ὑποσχεῖν ὑπὲρ τῆς τέχνης εἰ μὴ πάντα δύναται πείθεσθαι τούτῳ κελεύοντι, οὐ τί γένοιτ' ἂν ἀτοπώτερον, θεραπεύειν ἐκ προστάγματος, οὐκέθ' ὡς ἡ τέχνη δύναται, ἀλλ' ὡς ὁ πατήρ βούλεται; (*Abd.* 1)

El que és una novetat en la meua desgràcia és que no pateixo una acusació particular, sinó que estic en perill de rebre un càstig pel meu ofici en no poder obeir el que ell m'ordena. Què podria ser més insòlit que això, curar per decret, ja no com la ciència pot sinó com ho vol el meu pare?

La primera impressió que ens deixa aquest pròleg és la de trobar-nos davant d'algú que té més por en relació a com s'ha d'actuar correctament i en relació al futur del seu ofici que no pas per les conseqüències personals que li pot comportar el procés a què està subjecte. A més a més, les seves primeres paraules deixen entreveure un sentiment d'impotència sorgit del fet de no poder contribuir gens a la curació de la madrastra, precisament allò mateix que li

impedeix també saber quina manera pot fer recapacitar el seu pare per tal que aquest desisteixi i posi fre a la seva intenció de desheretar-lo. El fill es presenta com una persona cordial, bondadosa i disposada a ajudar qualsevol persona en tot el que li permetin el seu saber i les seves habilitats:

ἐβουλόμην μὲν οὖν τὴν ἰατρικὴν καὶ τοιοῦτόν τι ἔχειν φάρμακον ὃ μὴ μόνον τοὺς μεμνηότας ἀλλὰ καὶ τοὺς ἀδίκως ὀργιζομένους παύειν ἐδύνατο, ἵνα καὶ τοῦτο τοῦ πατρὸς τὸ νόσημα ἰασαίμην. (*Abd.* 1)

Ja voldria jo que la medicina tingués un fàrmac de tal mena que pogués guarir no només els que estan bojós, sinó també els que s'irriten injustament, per tal de poder curar la malaltia del meu pare.

La candidesa del personatge es mostra aquí en el seu grau més elevat. Llucià fa que el fill aparegui des de la més absoluta innocència davant del que està succeint a la família, tot prenent l'actitud d'un perfecte simulador que es presenta d'una manera completament impotent davant de les envestides amb les que el colpeja la pobra situació en què es troba la seva madrastra i la insensatesa del seu pare:

ἐπὶ δὲ τῆς γυναικὸς ταύτης εἰκότως καὶ ἀτολμότερός εἰμι· λογίζομαι γὰρ οἷα πάθοιμ' ἂν ὑπὸ τοῦ πατρὸς ἀποτυχῶν, ὃς οὐδὲ ἀρξάμενος τῆς θεραπείας ἀποκηρύττομαι. (*Abd.* 2)

Respecte a aquesta dona, naturalment, em sento fins i tot poc agosarat. M'imagino tot el que el meu pare em faria si fracassés, ara que ja m'ha desheretat sense ni haver començat el tractament.

El fill, que no sap com pot fer que la situació general millori, fa constar que no té cap mena de maldat en contra de la que hauria de ser el més terrible dels seus enemics, la madrastra. El pobre jove acaba el pròleg del seu discurs de defensa manifestant als jutges tot el profund malestar que està sentint en contemplar la dura situació dels seus familiars, especialment quan la incapacitat

de la seva ciència està essent confosa amb la desobediència a les ordres del seu pare:

ἄχθομαι μὲν οὖν, ὦ ἄνδρες δικασταί, ἐπὶ τῇ μητρειᾷ χαλεπῶς ἐχούση (χρηστὴ γὰρ ἦν) καὶ ἐπὶ τῷ πατρὶ δι' ἐκείνην ἀνιωμένω, τὸ δὲ μέγιστον, ἐπ' ἑμαυτῷ ἀπειθεῖν δοκοῦντι καὶ ἅ προστάττομαι ὑπουργεῖν οὐ δυναμένω καὶ δι' ὑπερβολὴν τῆς νόσου καὶ ἀσθένειαν τῆς τέχνης. (*Abd.* 2)

Lamento, senyors jutges, que la meva madrastra es trobi tan malament, perquè és una bona dona, que el meu pare estigui tan afligit a causa d'ella, i, especialment, que jo sembli que desobeeixo, quan el que passa és que no puc ajudar amb res del que faig, a causa de la virulència de la malaltia i de la feblesa de la ciència.

Alhora, el fill no pot deixar de compadir la seva madrastra per la difícil situació en què es troba. Fins i tot arriba a afirmar que la dona és una bona persona, en la seva particular representació de la bona relació que fingeix mantenir amb ella. Aquest era un ús molt freqüent en els textos que utilitzen la ironia, ja que una de les finalitats pràctiques d'aquesta figura era la valoració moral de l'adversari, normalment amb caràcter pejoratiu²⁹¹. Aquests judicis de valor es presenten normalment, com aquí, d'una manera elogiosa, tot i que impliquen clarament tot el contrari, una apreciació negativa del subjecte al que s'està mencionant. Aquest és el primer passatge on es mostren indicis de la ironia amb què Llucià impregnarà tot el discurs. Lentament les paraules del fill aniran deixant veure d'una manera més translúcida la ironia amb què s'anirà referint a la madrastra. Però de moment cap afirmació del discurs pot fer-nos veure amb certesa si realment el fill està fent servir aquesta figura o si, ans al contrari, estem escoltant les paraules sinceres d'una ànima benèvola i innocent.

Sèneca el Pare, entre els comentaris que intercala en les seccions dedicades a la tonalitat que han de prendre els oradors, reflexiona no només

²⁹¹ Hutcheon 1981: 142 ho anomena "signalisation d'évaluation". Opsomer 1998: 18-31 fa un estudi més detallat de la pragmàtica de la ironia.

sobre quin és l'enfocament més adequat en cada situació, sinó també en com s'ha de materialitzar aquest enfocament al llarg del discurs. Per a ell, és un imperatiu principal que el discurs no doni mostres de la perspectiva escollida per l'orador en frases isolades, sinó que la tonalitat del discurs ha d'anunciar-se al principi de la peça i s'ha de seguir desenvolupant durant el transcurs del text²⁹². Els recursos com la ironia, més que convertir-se en frases brillants que apareixen de manera puntual, han de tenyir tota la presentació de les paraules de l'orador a través del discurs sencer²⁹³. Així doncs, un bon discurs no ha de limitar-se a tenir una narració amb algunes frases destacades, sinó que, com també defensava Pol·lió, el caràcter general de l'orador s'ha d'anar escampant durant tota l'argumentació, sense esgotar per abús ni de bon inici els recursos que ofereix la perspectiva escollida²⁹⁴.

4.b.iii.β. Desenvolupament del relat irònic

Llucià ha deixat entreveure la perspectiva amb la que afronta el discurs en el prefaci i l'aconseguirà mantenir fins als últims capítols del discurs. Com és preceptiu, la narració dels fets serà l'encarregada de posar de manifest la perspectiva escollida per l'autor i la finalitat amb què la utilitza. A la narració ja no ens trobem davant de paraules que poden ser pronunciades de manera genèrica o replicades en diversos contextos, sinó que, quan entrem en els fets, deixem de parlar d'uns personatges dels que no en sabem les vicissituds ni en podem conjecturar la personalitat. La descripció dels fets, en canvi, ens permet conèixer d'una manera molt més certa la situació davant de la que ens trobem. Això ens permet imaginar amb més seguretat les motivacions que creiem que poden impulsar a cada un dels implicats a actuar de la forma que ho estan fent. Afortunadament per a aquest propòsit, en aquest judici els implicats no estan

²⁹² Cf. Bonner 1949: 55, Bornecque 1967: 43, Sussman 1978: 48 i Fairweather: 1981: 168.

²⁹³ Fairweather 1981: 174.

²⁹⁴ Sen. *Contr.* IV 3.

discutint un problema de fet, és a dir, no s'ha posat en qüestió l'objecte de discussió del que està passant, ja que ambdues parts estan d'acord en què el que s'ha produït és que el fill no pot guarir la madrastra i ningú nega cap dels punts de la història que s'estan descrivint. D'aquesta manera, la nostra atenció es pot focalitzar exclusivament en el component ètic i comportamental dels personatges en la problemàtica suscitada. En un context en el que no hi ha espai per al dubte sobre les circumstàncies que envolten les paraules d'un implicat, la ironia es converteix en un mecanisme poderós, ja que no es corre el risc de poder ser entès de manera contrària al que es pretén en no haver deixat prou clares al final les veritables intencions de cadascú ni en quedar obertes les possibilitats que els fets fossin diferents dels que l'orador pretén explicar. De fet, Dionisi d'Halicarnàs recomana parar molta atenció en el desenvolupament de la ironia sostinguda per no cometre l'error de fer que el públic cregui que la nostra posició és la que transmeten a primera vista les paraules que estem pronunciant, no sigui el cas que els persuadim precisament en contra de nosaltres mateixos per culpa d'un mal ús d'aquest mecanisme retòric²⁹⁵.

El relat dels fets que precedeixen al segon desheretament serveix per reforçar la imatge de metge fidel a les directrius del seu ofici que el fill tant s'ha afanyat a donar en el prefaci. Invertint grans esforços i moltes dosis de voluntat, el jove va aconseguir estudiar amb els millors metges. Havia intuït, arran del primer procés de desheretament, que el seu pare necessitaria algun dia a algú que s'ocupés de la bogeria que se li començava a manifestar. Quan va arribar el moment, el fill va decidir tornar a casa seva a ajudar el seu pare, tot mostrant una gran generositat perquè ningú no l'havia cridat. Així doncs, benèvol i professional, el fill va aconseguir guarir-lo gràcies a l'aplicació del tractament correcte. Llavors, les reaccions a la família no es van fer esperar. En aquest punt, la narració adopta un estil altament suggestiu. El fill afirma que es van produir reaccions negatives entre els familiars més propers però desmenteix alhora que

²⁹⁵ D.H. *Rh.* VIII 3.

aquestes reaccions tinguessin res a veure amb la persona de qui precisament s'esperaria que sorgissin. En efecte, Lluccià construeix aquí un joc d'afirmacions iròniques i negacions del que semblava haver estat dit amb la finalitat d'allargar el sentit còmic que es desprèn de l'ús malintencionat de la ironia en contra de la madrastra. En un primer moment, el fill explica que quan ja havia acabat d'examinar al seu pare i de decidir que la seva bogeria podia ser tractada, molts dels presents, que cal entendre que eren els membres de la família que es trobaven dins la casa, van desconfiar del fàrmac que el jove metge tenia intenció de subministrar al seu pare, i es preparaven per emprendre accions judicials i obrir un procés per enverinament:

ιδῶν οὖν τὸν πατέρα ἔτι ἐντὸς τῆς ἐλπίδος καὶ τὸ πάθος οὐχ ὑπὲρ τὴν τέχνην, ἐπὶ πολὺ τηρήσας καὶ ἀκριβῶς ἐξετάσας ἕκαστα ἐπεχείρουν ἤδη καὶ τὸ φάρμακον τεθαρρηκότως ἐνέχεον, καίτοι πολλοὶ τῶν παρόντων ὑπώπτευον τὴν δόσιν καὶ τὴν ἴασιν διέβαλλον καὶ πρὸς κατηγορίας παρεσκευάζοντο. (*Abd.* 4)

Quan vaig veure que encara hi havia esperança per al meu pare i que la seva afecció entrava dins les capacitats de la ciència, després de molta observació i d'anàlisi acurada, em vaig posar ja per feina i, ben encoratjat, li vaig donar un fàrmac, tot i que molts dels presents sospitaven de la dosi, qüestionaven la cura i es preparaven per portar-me als tribunals.

Si poguéssim haver arribat a pensar que aquestes últimes paraules són una acusació directa contra la madrastra, la nostra sospita hagués quedat ràpidament avortada per les paraules amb què el fill segueix el seu discurs. Entre els presents també hi havia la seva madrastra però, ben al contrari del que hom es podia imaginar, ella no es trobava entre les persones que estaven preparant la denúncia. La madrastra estava espantada per la gravetat de la salut del seu marit i pel perill que sempre comporta una cura *in extremis* a partir de la ingesta d'un fàrmac fins i tot quan el metge està completament segur de la seva eficàcia. El fill, aparentant encara no malpensar gens respecte la consideració que la seva madrastra pogués

tenir d'ell, defensa a la pobra dona exposant que ella coneixia la perillositat de la malaltia perquè havia viscut tot aquell temps al costat del marit i n'havia, per tant, pogut observar els símptomes:

παρῆν δὲ καὶ ἡ μητρὶα φοβουμένη καὶ ἀπιστοῦσα, οὐ τῷ μισεῖν ἐμέ, ἀλλὰ τῷ δεδιέναι καὶ ἀκριβῶς εἰδέναί πονηρῶς ἐκείνον διακείμενον· ἠπίστατο γὰρ μόνη τὰ πάντα συνοῦσα καὶ ὁμοδίαιτος τῇ νόσῳ. (*Abd.* 5)

També hi havia la madrastra, atemorida i desconfiada, no perquè m'odiés, sinó perquè tenia por i sabia exactament com de malament estava el pare. Ho coneixia com ningú, perquè hi havia conviscut i veia el dia a dia de la malaltia.

En un nou gir irònic, el fill nega que fos l'odi el motiu pel que la madrastra es mostrava desconfiada amb el tractament, sinó que ho era la por a la malaltia. De nou, Llucià crea una situació en què la ironia és utilitzada pel fill per simular ser un personatge inofensiu que no deixa de guanyar la compassió dels membres del tribunal en no ser capaç de veure les males intencions de la seva rival. La ficció de la ingenuïtat serà mantinguda pel fill durant tot el transcurs de la narració i no començarà a desvelar la seva autèntica opinió del cas fins ben bé entrada la part de l'argumentació.

Els següents esdeveniments són presentats, doncs, amb la mateixa perspectiva. Les reaccions dels familiars després de la curació del pare i de la readmissió del jove com a fill legítim dins de la família es presenten velats també per la ironia. Tots van quedar admirats davant de la recuperació del pare. El fill reconeix que alguns dels presents es van entristir per l'èxit del tractament, i que van ser precisament aquells que haguessin preferit que seguís constant legalment com a un desheretat abans d'haver-lo de comptar de nou com a membre de la casa. El pobre jove admet amb tristesa que en aquells moments ja es va adonar que no tots els membres de la casa s'havien alegrat del gir que havia pres la situació i que va comprovar com a alguns d'ells els canviava el color de la pell,

se'ls alterava la mirada i bullien d'irritació i odi quan estaven en la seva presència. Tanmateix, la madrastra torna a aparèixer desvinculada d'aquestes males reaccions quan el jove l'inclou entre el grup de persones que van donar mostres d'alegria en produir-se el feliç desenllaç del tractament que el fill va donar al seu pare. La madrastra l'havia felicitat molt contenta per la recuperació del seu marit, ja que era una de les bones persones que l'envoltaven, tal com ja l'havia descrit a l'inici del discurs:

οί παρόντες δὲ ἐθαύμαζον, ἐπήνει δὲ καὶ ἡ μητρὶα καὶ φανερὰ πᾶσιν ἦν χαίρουσα κάμοι εὐδοκιμοῦντι κάκείνω σωφρονοῦντι. (...) τοῦτο γενόμενον εὐφραϊνε μὲν πολλούς, ὅσοι παρῆσαν χρηστοί, ἐλύπει δὲ ἐκείνους ὅσοις ἀποκήρυξις υἱοῦ ἡδίων ἀναλήψεως. εἶδον γοῦν τότε οὐ πάντας ὁμοίως ἡδομένους τῷ πράγματι, ἀλλ' εὐθύς τινος καὶ χρώαν τρεπομένην καὶ βλέμμα τεταραγμένον καὶ πρόσωπον ὠργισμένον, οἶον ἐκ φθόνου καὶ μίσους γίνεται. (*Abd.* 5)

Els presents van quedar admirats. Fins i tot la madrastra em va felicitar i es mostrava públicament molt contenta tant per a mi, perquè tornava a tenir una bona reputació, com per al pare, perquè havia recuperat el seny. (...) Aquests fets van alegrar tots els presents que eren bones persones, però va entristir tots els altres a qui alegrava més que estigués desheretat que no pas que em reincorporessin a la família. Llavors vaig veure que no tots estaven igual de contents amb el que havia passat, sinó que ràpidament a algú li va canviar el color de la cara, se li va alterar la mirada i se li va irritar el rostre, com quan hi ha enveja i odi.

El relat de les primeres fases de la malaltia de la madrastra marca un petit punt d'inflexió en la manera com Llucià utilitza la ironia. Malgrat que el fill manté encara la seva simulada innocència, els matisos irònics de les seves paraules prenen ara més força. El to realment naïf del principi del discurs passa a ser aquí ja una mica més punyent. Tanmateix, Llucià segueix entrelligant afirmacions que atenuen l'agudesia de la ironia i mantenen la tonalitat del discurs en l'esfera del respecte i la bondat que requeria la part dedicada a la refutació de l'autoritat legal i moral de la decisió del seu pare. A partir d'aquest moment, el

procés d'embogiment de la madrastra es presenta en una clara oposició a l'alegria del grup de persones que celebraven la recuperació del pare. D'una manera subtil, doncs, la madrastra comença ja a ser desvinculada pel jove del grup de les bones persones per tal de ser incorporada lentament entre el grup dels familiars que van tenir males reaccions a causa de la reintroducció del fill a la família. L'odi dels seus adversaris es comença a manifestar en la bogeria de la dona però el jove no havia de mostrar-ho encara d'una manera totalment vehement ateses les alçades del procés en el que es troba. Per aquest motiu, la ironia torna a ser de gran utilitat per al discurs, ja que aconsegueix de moment mantenir el fill en una posició neutra vers les distensions amb la muller del seu pare. En aquest punt, el jove pronuncia ja dues afirmacions que connoten de manera subtil però negativa l'actitud de la madrastra en contra del fill. En primer lloc, després d'una comprovació mèdica, el jove diagnostica que el mal de la madrastra està causat per un antic patiment de l'ànima que va tornar a aflorar en el moment mateix en què el fill va arribar a la casa:

ἡμεῖς μὲν οὖν, ὡς τὸ εἶκος, ἐν εὐφροσύναις καὶ θυμηδίαις ἤμεν, ἀλλήλους ἀπειληφότες· ἡ μητρὶα δὲ μετὰ μικρὸν εὐθὺς νοσεῖν ἤρξατο νόσον, ᾧ ἄνδρες δικασταί, χαλεπὴν καὶ παράλογον· ἀρχόμενον γὰρ εὐθὺς τὸ δεινὸν παρεφύλαξα. οὐ γὰρ ἀπλοῦν οὐδὲ ἐπιπόλαιον τῆς μανίας τὸ εἶδος, ἀλλὰ τι παλαιὸν ὑποικουροῦν ἐν τῇ ψυχῇ κακὸν ἀπέρρηξε καὶ ἐς τοῦμφανὲς ἐξενίκησε. (*Abd.* 6)

Nosaltres, com era natural, estàvem plens d'alegria i de satisfacció, havent-nos recuperat els uns als altres. Però just al poc temps, la madrastra va començar a patir una malaltia, senyors jutges, molt greu i irracional. Jo, al moment, vaig començar a estar molt atent a la terrible situació. El tipus de bogeria no era ni senzill ni superficial, sinó que va fer aflorar un antic mal que tenia enterrat a l'ànima i que, en destapar-se, la va posseir del tot.

Evidentment, l'actitud que el fill ha decidit adoptar no li permet afirmar que les antigues passions que alteren la ment de la seva madrastra tenen res a veure amb la seva pròpia persona. L'estratègia de la seva actitud, en canvi, es basa

en mostrar-se preocupat i atent en tot el que la seva professió de metge li permetia. En efecte, el jove ha examinat la madrastra i ha valorat les característiques de la seva afectació, de manera que no se li pugui retreure no haver fet cas al seu pare en el moment que aquest li va ordenar que intentés curar la seva dona. És en qualitat de metge com el fill expressa la segona de les seves afirmacions sobre la nova malaltia que ha colpit la família. Entre els nombrosos símptomes que havia pogut detectar en la madrastra, el jove n'identifica un que el sorprèn en gran mesura a causa de la novetat i estranyesa de la seva natura. En aquest moment, Lluccià utilitza els límits irònics que es basen en allò paradoxal i ridícul per reforçar la veritat del jove causant un descrèdit encara major sobre l'opinió que es pot tenir de l'actitud de la madrastra. El jove indica, doncs, que segons el seu parer no hi ha possible remei pel cas de la dona, ja que pateix les investides de la bogeria únicament quan hi ha un metge a prop o quan sent a parlar-ne. En una situació tal, la dona pateix una crisi dirigida de manera exclusiva, a més a més, contra el metge que l'està intentant guarir:

πολλὰ μὲν οὖν καὶ ἄλλα ἡμῖν ἐστὶ σημεῖα τῶν ἀνιάτως μεμνηόντων, ἐν δὲ ἐκεῖνο καινὸν ἐπὶ τῆς γυναικὸς ταύτης παρεφύλαξα· πρὸς μὲν γὰρ τοὺς ἄλλους ἡμερωτέρα καὶ πραεῖά ἐστὶ καὶ παρόντων εἰρήνην ἄγει ἢ νόσος, ἂν δέ τινα ἰατρὸν ἴδῃ καὶ τοῦτ' ἀκούσῃ μόνον, κατ' ἐκεῖνου μάλιστα παροξύνεται, ὅπερ καὶ αὐτὸ τοῦ πονηρῶς καὶ ἀνηκέστως ἔχειν ἐστὶ τεκμήριον. (*Abd.* 6)

Hi ha moltes senyals que indiquen quan les bogeries són incurables. Però en vaig observar un en aquesta dona que era del tot nou. Davant de tots els altres és molt propera i accessible, i la malaltia li dona una treva, però si veu un metge, o només en sentir-ne a parlar, s'irrita de manera desmesurada contra ell, fet també que resulta una prova del seu pèssim i irrecuperable estat.

Tampoc en aquest cas el fill decideix revelar que la madrastra embogeix a causa de l'odi que sent cap a ell, tot i l'evidència ja de la realitat que està essent exposada. Ans al contrari, les seves següents paraules reprenen una actitud compassiva i plena de preocupació cap a l'estat de la dona, impròpia d'algú que

està parlant d'una relació complicada com la que s'amaga sota les seves bones paraules.

ταῦτα ὁρῶν ἐγὼ μὲν ἠνιώμην καὶ τὴν γυναῖκα ὤκτειρον ἄξιαν οὔσαν καὶ παρὰ τὸ προσῆκον δυστυχοῦσαν. (*Abd.* 7)

En veure-ho, em sabia greu, perquè la dona mereixia compassió per patir una desgràcia de tal mena.

Tot i la bona voluntat del metge i els esforços que ha fet per aconseguir comprendre el mal que està patint la madrastra, el jove ha d'acabar reconeixent que és completament incapaç de guarir-la ja que, en contra de l'opinió del pare, no es tracta en aquest cas del mateix tipus de bogeria que patia ell. Llavors, a causa de la negativa del fill davant la insistència del seu progenitor perquè subministrés a la madrastra la mateixa preparació amb què l'havia curat a ell, es produeix el segon desheretament. Amb aquest fet, doncs, s'arriba al punt que constitueix la causa de l'acció judicial i es tanca així la part de la narració durant la que Llucià ha deixat entreveure de manera subtil, tot i que clara, la tonalitat amb què seguirà jugant durant la següent part del discurs.

4.b.iii.γ. Tensió irònica argumental

Amb el pas a l'argumentació, el to irònic que fins ara es mantenia moderat, adquireix encara una mica més de vehemència. El fill dedicarà en aquest punt uns paràgrafs del discurs a intentar demostrar la il·legalitat de les intencions del seu pare. Aquí, la posada en qüestió sobre el dret absolut dels pares per ordenar qualsevol cosa que desitgin, l'examen de les lleis que regulen les adopcions i els desheretaments, els retrets per la ingratitud i l'apel·lació a les lleis naturals no escrites que regulen les relacions familiars deixaran en suspens durant una estona la tensió irònica de la relació del fill amb la madrastra. Tanmateix, fins i tot aquí el jove introdueix algunes al·lusions a la dona per mantenir la tonalitat creada al principi del discurs i no permetre que els complicats apunts i arguments legals

facin oblidar el suggeridor dibuix del cas creat fins ara amb la narració. Així doncs, entre les consideracions de tipus genèric que el fill dirigeix als jutges sobre les característiques de la llei del desheretament existeix una clàusula amb la que el legislador va restringir les motivacions per les que es permet als pares desvincular-se dels seus fills. Explica el fill que aquesta clàusula es va establir perquè en nombroses ocasions els pares no obren amb rectitud perquè es deixen portar per l'ira o per haver estat influïts per calumnies enganyoses. El final del seu posicionament no dispara pas en contra de les exigències de l'estil figurat amb què Lluetà està desenvolupant l'atac a la madrastra. El fill, restringint el cercle de les persones que són sospitoses d'haver proferit calúmnies, focalitza l'atenció dels jutges cap als familiars i immediatament després redueix encara més el seu objectiu. Això fa augmentar encara més el sentiment de benevolència envers el fill, perquè com el mateix Lluetà exposa quan tracta extensament les calúmnies a l'obra a què donen nom, les més feridores són les que es produeixen entre els familiars o coneguts més propers, ja que provoquen els enfrontaments més durs i arriben a destruir amistats i famílies, com en el cas que ens ocupa²⁹⁶. Dins d'aquest grup assenjala de manera destacada les calúmnies que poden sortir de la boca d'una dona malintencionada, que no pot ser ningú altre que la madrastra:

ἦδει γὰρ πολλοῖς πολλακίς ἀλόγους αἰτίας ὀργῆς παρισταμένης, καὶ τὸν μὲν ψευδεῖ τινὶ διαβολῇ πειθόμενον, τὸν δὲ οἰκέτη πιστεύοντα ἢ γυναιῶ ἐχθρῶ. (*Abd.* 8)

[El legislador] sabia que molta gent llença moltes vegades acusacions irracionals provocades per la ràbia, i que uns intercanvien acusacions falses mentre que d'altres confien en un familiar o en una dona malvada.

Les altres quatre mencions a la madrastra intercalades entre la discussió legal no utilitzen la ironia. El fill es troba en una secció massa seriosa per jugar constantment amb els dobles sentits i, d'altra banda, dirigir l'atenció dels jutges

²⁹⁶ *Cal.* 1.

cap a la madrastra en tot moment podria ser perjudicial per a la causa contra el pare, atès que la ironia provocaria una distracció innecessària que faria perdre pes als arguments sobre la llei. No hem d'oblidar que Llucià no només volia demostrar les seves capacitats còmiques en aquest discurs, sinó que segurament el públic en volia degustar altres aspectes com el pensament crític, el joc literari i, és clar, el domini de la tradició judicial, legal i retòrica que en temps de la segona sofística resultava de gran interès entre els públics cultivats. Tanmateix, aquestes referències sí que serveixen per mantenir la tensió argumental de la part del discurs dedicat a una madrastra que es troba eclipsada per la bogeria i en ple rebuig col·lèric del metge que l'està tractant. Les dues primeres mencions es limiten únicament a recordar l'estat de la dona. Ella es troba en un estat semblant al del pare abans de ser curat:

τοιούτων ὄντα σε παρ' ὀλίγον οἶα νῦν ἡ γυνή ἐστιν, πρὸς τὴν ἀρχαίαν φρόνησιν ἐπανάγαγον. (*Abd.* 14)

No estaves en un estat molt diferent de com es troba ara la teva dona quan vaig fer que tornassis a ser assenyat com abans.

El fill recupera en aquest punt el caràcter bondadós i preocupat cap a la madrastra en una distensió del clímax irònic. En una secció on el fill retreu al seu pare la ingratitud que aquest està demostrant en no reconèixer el gran favor que va rebre quan ell el va salvar d'una situació extrema motivat només per la generositat i l'amor, el jove no pot semblar malintencionat. Al contrari, ha de seguir mostrant-se preocupat i atent a l'estat de salut de la dona i alhora ha de seguir mantenint l'aparença que està intentant fer tot el possible per guarir-la també a ella. L'exacerbat estat de la salut mental de la madrastra és comparat amb la situació en què es trobava el pare amb anterioritat, de manera que, per una banda, s'amplifica el sentiment de merescuda gratitud que ha de tenir el pare i, per l'altra, s'intensifica la sensació d'estar patint una excessiva i immerescuda colera per part de la madrastra:

ὄν γὰρ ὡς ἐν ἐσχάτοις οὔσαν τὴν γυναῖκα καὶ παμπονηρῶς ἔχουσαν οὐκ ἰώμενον μισεῖς, πῶς οὐ πολὺ μᾶλλον ὅτι σε τῶν ὁμοίων ἀπήλλαξα ὑπεραγαπᾶς καὶ χάριν ὁμολογεῖς, τῶν οὔτω δεινῶν ἀπηλλαγμένος; (*Abd.* 14)

Si odies a aquell que no pot guarir aquesta dona que es troba tan al límit, en un estat tan lamentable, com pot ser que no m'estimis encara molt més per haver-te salvat d'una situació semblant ni em donis les gràcies una vegada allunyat d'aquests terribles mals?

Les dues últimes referències a la dona en aquesta part del discurs reprenen la idea del rebuig al tractament que ofereix el metge. En aquesta ocasió, però, el fill actua d'una manera diferent. No menciona ara de manera directa a la dona sinó que hi fa referència d'una manera molt més subtil, a partir d'una generalització molt àmplia que a primera vista sembla tenir només relació amb el pare. Ens trobem en la part del discurs en què el fill està explicant als jutges les dificultats que tenia el procés de curació del seu progenitor. La seva intenció és rebatre a aquells que afirmaven que la seva tasca no era digna de mèrit i que per tant no tenia dret a emparar-se en la llei de l'agraïment. Les paraules que Llucià posa en boca del fill, ara en la seva faceta de metge, tenen la finalitat d'exagerar la perillositat que comporta tractar un malalt mental en l'estat de gravetat que patia el seu pare. No obstant, encara que està referint-se en un primer nivell a la situació del pare, les seves afirmacions ens recorden frases anteriors del discurs que feien referència directament a la madrastra:

ἔστιν δὲ τῶν ὄντων ἀπάντων τούτων ἐν τῇ ἰατρικῇ τὸ ἐπισφαλέστατον τοὺς τοιούτους ἰᾶσθαι καὶ πλησιάζειν οὔτω διακειμένοις· ἐς γὰρ τοὺς πλησίον πολλάκις ἀφιάσι τὴν λύτταν, ἐπιζέσαντος τοῦ πάθους. (*Abd.* 16)

De tots els casos que ens podem trobar en medicina, el més incert és el d'haver de tractar gent d'aquesta mena i d'acostar-se als que es troben així, ja que la major part de vegades alliberen la còlera quan se'ls aguditza la malaltia.

En aquest passatge, el metge explica que els malalts de bogeria es mostren de manera freqüent molt colèrics amb els que tenen al seu voltant. De fet, ja Ciceró recomanava que l'explicació de les passions es desenvolupés de la manera més tranquil·la i calmada possible, a partir d'exemples i de situacions semblants que ajudin a fer comprendre millor la natura de l'impuls emocional que afecta els protagonistes²⁹⁷. Si bé en seccions anteriors el fill ironitzava explicant que la madrastra tenia uns símptomes estranys que la feien embogir únicament quan veia el seu metge, és a dir ell mateix, en aquesta ocasió les al·lusions són més delicades. La seva última afirmació és una menció explícita a la condició de la dona, tot i parlar de manera general i sense referir-s'hi de manera directa:

οἱ μεμνηότες δὲ διὰ τὴν ἐλευθερίαν τοῦ νοῦ δυσάγωγοι καὶ
δυσηνιόχῃτοι καὶ τῷ ἰατρῷ ἐπισφαλεῖς καὶ τῇ θεραπείᾳ
δυσκαταγώνιστοι. (*Abd.* 17)

A causa de la disbauxa de la ment, els bojós resulten difícils de guiar i no fan cas. A més, són perillosos per al metge i es rebel·len contra la teràpia.

De nou el fill està relatant les circumstàncies en què es trobava el seu pare però el recurs de la universalització l'ajuda a aconseguir que el públic desvinculi l'afirmació feta del seu teòric referent i apliqui aquestes paraules a la situació de la madrastra, que recuperarà el protagonisme en els capítols finals de la declamació. Paradoxalment, un dels principals arguments utilitzats pel pare i que el fill ha d'esforçar-se en rebatre en qualitat de metge és la semblança d'ambdues bogeries. Segons el pare, la dona no millora a causa de la desídia del fill. Els arguments mèdics aportats tenen la principal finalitat de demostrar que cada malaltia té la seva idiosincràsia, de manera que mai es pot afirmar que dos malalts pateixen exactament la mateixa dolença i que, ni tan sols en el cas de patir la mateixa malaltia, els remeis aplicables poden ser els mateixos, ja que cada pacient també té les seves pròpies característiques individuals. Les explicacions del metge,

²⁹⁷ Cic. *Inv.* II 25 .

científiques i objectives en la seva capa superficial, amaguen el vel irònic amb què el jove, en qualitat de fillastre, deixa entreveure la seva opinió sobre la causa de l'ira de la dona. Una de les primeres afirmacions sobre aquest assumpte posa en especial relació l'ira que pateix amb les causes més comunes de la bogeria que pateixen les dones:

τὰ γυναικεῖα σώματα (...) εὐαλωτότερα τοίνυν τῶν ἀνδρείων καὶ ταῖς νόσοις ἐκκείμενα καὶ τὴν ἴασις οὐ περιμένοντα καὶ μάλιστα πρὸς μανίας εὐχερέστερα· ἅτε γὰρ πολὺ μὲν τὸ ὀργίλον καὶ κοῦφον καὶ ὀξύκίνητον ἔχουσαι, ὀλίγην δὲ τὴν τοῦ σώματος αὐτοῦ δύναμιν, ῥαδίως ἐς τὸ πάθος τοῦτο κατολισθάνουσιν. (*Abd.* 28)

Els cossos de les dones (...) són més dèbils que els dels homes, estan més exposats a les malalties, no suporten els tractaments i són més proclius a la bogeria. Com que tenen molta irascibilitat, lleugeresa i volatilitat i molt poca capacitat de dominar els seus propis impulsos, amb molta facilitat cauen en aquesta malaltia.

Amb el desenvolupament d'aquest argument, el rol del metge anirà retornant progressivament el protagonisme al paper de fillastre i, en conseqüència, la tonalitat irònica amb què s'ha anat al·ludint a l'odi de la madrastra durant tot el discurs deixarà ja descoberta la veritat que s'amagava sota les paraules del personatge bondadós i ingenu que simulava ser el desheretat. Llucià segueix també aquí els consells de Ciceró, segons el qual era necessari que el que s'ha de pronunciar d'una manera vehement no s'iniciï amb un principi brusc, sinó que sigui dit a partir d'uns començaments suaus que vagin arribant progressivament a l'ímpetu necessari²⁹⁸. Explica el metge encara aquí que sempre s'ha de tenir en compte en el moment de prendre en consideració les circumstàncies que envolten una bogeria si el pacient és una dona, precisament per aquestes particularitats que les afecten només a elles i que provoquen que els seus tipus de bogeria siguin lleugerament diferents als que poden patir els homes:

²⁹⁸ Cic. *De orat.* II 317.

αἰτίαι τε τοῖς μὲν ἀνδράσιν ἄλλαι, ταῖς δὲ γυναιξὶν ἕτεραι. (*Abd.* 30)

Les causes en són unes per als homes, i unes altres per a les dones.

En un últim apunt de suggestivitat, el metge descriu d'una manera molt més específica els motius pels quals les dones poden arribar a manifestar els símptomes de la bogeria. Es tracta de dos tipus de motivacions. Per una banda es troben les afliccions i, per una altra, el malestar causat per l'odi, l'enveja i l'ira sorgida en veure que algun dels seus enemics les sobrepassa. El fill va tancant així el cercle de l'acusació irònica, incorporant aquí una referència interna a les seves pròpies paraules del principi del discurs.

4.b.iii.δ. Resolució de la ironia

En la primera apreciació que havia fet com a metge sobre la bogeria de la madrastra, el jove havia diagnosticat que les causes no eren simples o superficials, sinó que es devien a algun mal que la dona tenia clavat dins l'ànima i que s'havia avivat llavors amb una gran virulència. Aquest mal, que llavors apareixia mencionat d'una manera indeterminada, és explicat aquí d'una manera molt més clara. El metge no ha conegut res nou des que ha iniciat el discurs en relació de la madrastra per poder canviar el diagnòstic, sinó que la subtilitat irònica requerida en la primera part del discurs pot deixar-se ja de banda a l'epíleg, on el discurs pren un vessant més passional i l'orador ha d'emfasitzar de totes les maneres possibles els punts dèbils del seu adversari:

γυναικῶν δὲ πολλὰ καθικνεῖται καὶ ῥαδίως ἐς τὴν νόσον ἐπάγεται, μάλιστα δὲ μῖσος κατὰ τινος πολὺ ἢ φθόνος ἐπ' ἐχθρῶ εὐτυχοῦντι ἢ λύπη τις ἢ ὀργή· κατ' ὀλίγον ταῦτα ὑποτυφόμενα καὶ μακρῶ χρόνῳ ἐντρεφόμενα μανίαν ἀποτελεῖ. (*Abd.* 30)

Entre les dones, moltes són les causes que convergeixen i que les empenyen fàcilment a emmalaltir, sobretot un gran odi en contra d'algú, l'enveja d'un enemic a qui van bé les coses, l'aflicció o la ira.

Tot això va escalfant-se poc a poc, però, engrossit després de molt de temps, acaba portant a la bogeria.

Llucià no podia deixar escapar una situació com aquesta sense aconseguir extreure'n un gran efecte humorístic. Després d'aquestes clares insinuacions del fill en qualitat de metge, Llucià, en un altre gir inesperat en l'actitud del protagonista, converteix de nou al fill en una ànima cànida. Tot i sabent quines són les principals causes que poden generar la bogeria de les madrastrès, la hipòtesi que aquest posa al capdavant és la més innocent. Si bé la dona podia estar patint per odi, enveja o ira, el fill diu que pensa que és una aflicció desconeguda allò que l'ha fet embogir. Però Llucià no es limita a aquest punt. El fill no només afirma que la dona està alterada perquè sent pena, sinó que fins i tot arriba a negar que la causa sigui l'odi. Ho afirma d'una manera taxativa:

τοιαῦτά σοι, ὦ πάτερ, καὶ ἡ γυνὴ πέπονθεν καὶ ἴσως τι λελύπηκεν αὐτὴν ἔναγχος· οὐδὲν γὰρ ἐκείνη ἐμίσει. πλὴν ἔχεται γε καὶ οὐκ ἂν ἐκ τῶν παρόντων ὑπ' ἰατροῦ θεραπευθῆναι δύναίτο· ὡς εἴ γε ἄλλος τις ὑπόσχοιτο, εἴ τις ἀπαλλάξειε, μίσει τότε ὡς ἀδικοῦντα ἐμέ. (*Abd.* 31)

El mateix que tu, pare, és el que té la teva dona i ha de ser igualment algun patiment el que l'ha immers en aquesta aflicció, perquè ella no odia ningú. Però alguna cosa té, tot i que en aquestes condicions cap metge la podria tractar. Si ho aconseguís algú, si l'alliberés algú altre, odia'm llavors per haver-te ultratjat.

Segons el seu parer, la dona no sentia odi contra ningú. Llucià estava guardant per a la part final la més explosiva i hilarant ironia. El to irònic que havia anat construint a través del discurs desemboca aquí en la culminació del procés. La claredat dels fets li ho permet, ja que no hi ha cap mena de possibilitat per a la correcta interpretació de les seves paraules. El fill ha adoptat el rol de la ingenuïtat i l'ha utilitzat mentre la situació demanava saber estar. Finalment, però, quan ja pot ser desfermada tota la força de l'orador, aquesta mateixa ingenuïtat és utilitzada com la més punyent de totes les armes. La negació de l'odi com a causa de la bogeria de la madrastra pren aquí la forma d'una ironia

sarcàstica. El fill, tot volent que la veritat resulti finalment descoberta per part del seu adversari, posa en evidència la falta de sensatesa i discerniment del seu pare mostrant-lo tan ingenu i incapaç de reconèixer la maldat de la dona com pretenia ser ell mateix, tal com Llucià acostuma a fer en moltes de les seves obres, on una gran part de les situacions còmiques es produeixen en un enfrontament entre personatges que són incapaços de comprendre els arguments dels seus interlocutors²⁹⁹. Com si fos un argument en favor propi, el fill aconsegueix que la ironia sigui un altre element que ajudi als jutges a comprovar que té tota la raó quan al·lega la nova bogeria del pare per defensar la il·legalitat del present desheretament.

La ficció, finalment, és massa evident i no hi ha més raó per mantenir la simulació. El fill decideix proclamar obertament el que ha estat insinuant al seu pare des del començament del discurs. L'ira que està sentint és un impediment per tal d'entendre quina és l'autèntica raó del mal de la seva dona. L'única opció que li queda al fill és explicar al seu pare d'una manera directa la veritable causa per la que no pot guarir la seva madrastra:

ὄρᾱς ὡς οἴονται πάντες εἶναί τι μῖσος πρὸς τοὺς προγόνους πάσαις μητρυιαῖς, κἄν ὧσι χρησταί, καί τινα κοινήν μανίαν ταύτην γυναικείαν αὐτὰς μεμηνέναι. (*Abd.* 31)

Pots veure com tots creuen que totes les madrastrs senten un odi especial cap als fillastres, encara que siguin bones, i que cauen en aquesta bogeria comuna a les dones.

Totes les segones esposes, diu, senten un rebuig pels fills dels matrimonis anteriors i això els provoca un odi desenfrenat quan els veuen, fins al punt que en ocasions això els provoca alteracions psicològiques que poden desencadenar episodis de bogeria. Per deixar clar allò a què s'està referint, Llucià comença la frase en la que es manifesta la revelació sobre la maldat de la madrastra amb el

²⁹⁹ Branham 1989: 81.

verb ὀρᾶς, “veus/pots veure”. Amb aquesta expressió el fill empra una imatge metafòrica que il·lustra el procediment pel qual la resolució de la tensió irònica és comparada amb la recuperació de la visió de la realitat, com si la ironia fos un vel que ocultés la veritat. L'estratègia retòrica d'ocultació adoptada per l'orador és deixada ja de banda a la part final del discurs, per tal de deixar ben establertes les conclusions a les que es vol induir als oients. L'argument principal del fill és presentat als ulls del pare i, en conseqüència, dels jutges. El trencament de la tensió de la ironia adquireix aquí tot el seu efecte humorístic i, en veure la realitat que s'amagava darrera del joc, es genera l'esclat del riure contingut durant tot el discurs.

El fill, tot i no poder haver estat més clar, no opta per una invectiva directa en contra la reputació de la dona. És cert que la nova esposa del seu pare l'odia però això es deu només a un procés genèric que acostuma a succeir a totes les madrastrès, fins i tot les que són bones, com ho és ella, com ha mantingut durant tot el discurs. En aquests moments tan durs d'enfrontament familiar, la ironia, que es mostrava destructiva uns segons abans, és utilitzada ara també per complir un dels principals suggeriments dels teòrics de l'oratòria. En efecte, el fill no s'ha mostrat enfadat contra la madrastra per no resultar odiós al jurat com recomanava Sèneca³⁰⁰. Així mateix, Llucià ha complert també amb una altra de les exigències de saber estar posades per Sèneca en boca de Pasiè, acusar a la madrastra sense difamar-la³⁰¹. Realment, amb l'ús de la ironia Llucià aconsegueix que el fill sembli bondadós malgrat haver fet que pronunciï unes de les acusacions més greus contra la dona. Alhora ha fet que el comportament de la madrastra resulti completament repugnant per a l'oient sense que el fill hagi deixat de parlar d'ella en termes positius en tot moment.

La conclusió, doncs, no pot ser cap altra que la bogeria de la madrastra no té cap solució:

³⁰⁰ Sen. *Contr.* IV 5.

³⁰¹ Sen. *Contr.* VII 1.20.

καὶ τὰ μὲν τῆς γυναικός, ὦ πάτερ, οὕτως ἔχει, καὶ πάνυ σοι τετηρηκῶς λέγω –οὐ ποτε ῥᾶον ἔξει, κἂν μυριάκις πῖη τοῦ φαρμάκου. (Abd. 32)

Pel que fa a la teva dona, pare, aquesta és la seva situació i, t'ho dic amb molta cautela, no es trobarà millor encara que es prengui milers de vegades la medecina.

La bogeria de la madrastra es deu a l'odi que li ha provocat la reintroducció del fillastre a la família. Cap medicament pot mitigar aquesta dolença i per tant, mentre el jove formi part de la casa, res podrà arreglar l'enemistat entre ells dos ni fer que la dona recuperi l'enteniment perdut.

El valor humorístic del joc de comprensió de les paraules del fill que proposa Llucià es veu augmentat per l'estat d'impotència en què el discurs deixa a la madrastra. La ironia no es converteix només en un puntal probatori en favor del fill a nivell discursiu i humorístic a nivell literari, sinó que a més a més s'alça com a un element retòric que també impedeix la contrarèplica de la seva adversària. Amb tota certesa, el seu pare o la pròpia madrastra, si volguessin respondre, no podrien donar contesta a les acusacions del jove. En cas de fer-ho acabarien donant-li la raó fos quin fos el mètode que escollissin. Si la madrastra intenta actuar de bones maneres contra el fill, s'estaria reforçant l'afirmació d'aquest que fins i tot les bones madrastres poden comportar-se en contra dels seus fillastres. Si, en canvi, la madrastra actués de mala manera i de forma airada, la seva reacció seria considerada com a excessiva i pròpia d'una persona que pateix els trets colèrics descrits pel primogènit en el discurs, fet que encara la faria més impopular.

La madrastra, doncs, queda exposada a la burla i a l'escarni de manera irremeiable i Llucià, emmascarat en el paper del fill, aconsegueix crear un ambient còmic que no resta valor a la força argumentativa que demanen les paraules d'algú que s'enfronta a la composició d'un discurs judicial. Per una banda, Llucià demostra que domina les tècniques de la retòrica i que és ben capaç de preparar un discurs al nivell dels millors oradors. Per l'altra, ha produït

una nova peça en què els seus recursos còmics i el seu caràcter irònic permeten que el públic gaudeixi d'una bona estona de rialles tot posant de manifest alguns aspectes de la societat que Llucià no podia deixar de fer passar pel seu sedàs crític.

5. Sàtira

Davant de les situacions humorístiques que genera Lluçia, cal qüestionar-se també quines són les seves intencions a banda de fer esclatar les rialles en el públic. Com afirma amb raó Halliwell, la generalització sobre els efectes del riure que s'ha fet algunes vegades pot simplificar extremadament la visió real dels objectius humorístics d'aquest autor, ja que pot emboirar el freqüent balanç entre les diferents maneres de fer percebre l'estupidesa social presents en els seus textos³⁰². La burla de les aberracions provocades per la bogeria humana dibuixada a partir de caràcters tipus, la constatació del poc valor real dels objectes de desig de les persones i l'absurditat de l'existència humana per ella mateixa són alguns dels objectius més evidents acumulats en les obres de Lluçia. El propi Bompaire arriba a classificar com a humor negre alguns passatges dedicats a la mofa cínica de la nostra condició efímera presents a *Diàlegs dels morts* o a *Necromància* per la seva excessiva banalització de la mort³⁰³. Aquest tema, com

³⁰² Halliwell 2008: 436.

³⁰³ Bompaire 1958: 594.

molts d'altres, Lluçia el va abordar combinant harmònicament a les seves obres un rerefons seriós presentat des d'una perspectiva còmica i fent de l'humor la seva principal eina de crítica social en una barreja que va convertir-se en la característica essencial de la seva producció.

Aquest capítol, dedicat a la sàtira, examina com Lluçia insereix un segon nivell interpretatiu a *Un desheretat* amb la intenció d'aconseguir posar en evidència alguns comportaments de la societat del seu entorn que aquest autor considera censurables, com la desnaturalització dels vincles familiars, l'abús de poder o la cobdícia de riqueses. Amb aquest propòsit, resseguim la tradició cultural i literària sobre la seriocomicitat i n'observem com Lluçia utilitza els procediments crítics a les seves obres i, amb més detall, en aquest discurs. La caracterització i la fisiognomia són les principals eines amb què l'autor dibuixa els protagonistes de l'obra: un pare colèric i ingrati que exigeix massa a un fill a qui no mostra afecte i a qui vol aplicar lleis que depassen els límits, un jove que defensa la seva llibertat com a professional davant les ordres abusives del seu pare, i una madrastra que demostra una actitud histèrica i canviant quan veu perillar la seva posició al nucli familiar.

5.a. La mescla seriocòmica

Lluçia mateix proposa a la *prolalia* anomenada *Dionís* una profunda reflexió sobre la força de la seva característica mescla seriocòmica. L'autor ens presenta una comparació de les seves obres amb l'exèrcit de mènades que acompanyen a Dionís. Tant les unes com les altres tenen a primera vista un aspecte que fa riure però, una vegada s'ha traspasat aquesta capa externa d'hilaritat, les seves paraules són una arma tan poderosa com perilloses i potents ho són les seguidores del déu en estat de possessió, ben capaces de combatre i vèncer qualsevol enemic que se'ls oposi³⁰⁴. Quan utilitza a les seves obres la mateixa

³⁰⁴ *Bacch.* 1.

estratègia que caracteritzava l'exèrcit de les mènades de Dionís, Llucià s'està reivindicant com a deutor d'una llarga tradició seriocòmica. A més a més, aquest procediment està impregnat de la tendència filosòfica que més acostuma a emmarcar la seva manera de fer, el cinisme³⁰⁵.

5.a.i. Reivindicació d'una innovació

Un dels principals valors de les obres de Llucià resideix en la renovació del gènere existent, al qual aconsegueix donar una nova forma i unes noves vies creatives³⁰⁶. Per a Camerotto, l'esforç de renovació genèrica de Llucià es deu, per una banda, a la pròpia dinàmica de la segona sofística, molt centrada en reconstruir la tradició literària anterior, i, per una altra, a la influència del cinisme, que s'inclinava cap a la barreja de gèneres³⁰⁷. Llucià fa referència a aquestes transformacions quan reflexiona a les seves obres més metaliteràries sobre la innovació (καινότης) que està proposant al públic³⁰⁸. A *Ets un Prometeu*, Llucià es defensa d'un atac irònic que ha rebut tot afirmant que no vol ser valorat únicament a causa de la novetat que representen les seves obres si això és per algun dels dos motius que restarien valor als seus mèrits³⁰⁹. La innovació no té sentit si ningú és capaç de trobar-hi cap mena d'encant³¹⁰ o si la combinació dels elements antagònics barrejats resulta poc harmoniosa³¹¹.

És, però, a l'obra *Zeuxis*, allà on podem comprendre la dimensió real que va assolir la fama de Llucià gràcies a la innovació que suposava la inclusió

³⁰⁵ Nesslerath 1998: 135.

³⁰⁶ Branham 1989: 47.

³⁰⁷ Camerotto 1998: 106.

³⁰⁸ Bompaire 1958: 547- 655, Branham 1989: 38-46, Camerotto 1998: 118-129, Mestre i Gómez 2001, Peterson 2008 i Ní Mheallaigh 2014: 2-8.

³⁰⁹ Nesslerath 1990: 129-132, Beltrametti 1994: 288-289, Gómez 2007: 488-489 i Billault 2017.

³¹⁰ *Prom.Es* 3.

³¹¹ *Prom.Es* 6.

d'elements humorístics i còmics en els seus diàlegs i discursos. En aquesta *prolalia*, Llucià sent la necessitat d'advertir al seu públic que no l'ha d'admirar ni ha d'assistir a les seves representacions únicament per la fama de la que gaudia pel seu atreviment. Tal com fa a *Ets un Prometeu*, Llucià proclama també a *Zeuxis* que desitja que la seva obra sigui apreciada pel seu valor literari, és a dir, per l'harmonia amb la que ha aconseguit integrar la novetat amb les altres virtuts de la composició literària, tal i com havia aconseguit fer el cèlebre pintor que dona títol a aquesta *prolalia* quan va pintar una imatge d'impensable bellesa amb la representació d'una hipocentaure³¹².

5.a.ii. La tradició seriocòmica

Tot i la innovació que realment constituïa a la seva època la inclusió de l'humor en un context dialògic de derivació platònica³¹³, Llucià no va ser el primer de criticar la societat en què vivia a través de mecanismes que buscaven alhora provocar el riure entre l'audiència, perquè el gènere seriocòmic existia des de feia molts segles³¹⁴.

5.a.ii.a. Humor crític en època clàssica

Es considera que la primera ocasió en què trobem una reflexió teòrica sobre el que implicava aquest gènere és a l'obra *Les granotes* d'Aristòfanes³¹⁵. El poeta còmic demana en un cor dirigit a la deessa Demèter que li sigui propícia i que li concedeixi la victòria en el certamen en què està participant, precisament, amb una obra que conté molts elements per provocar el riure mesclats alhora amb molts d'altres de gran serietat:

³¹² *Zeux.* 2.

³¹³ Bernardini 1991: 144 i Camerotto 1998: 107.

³¹⁴ Camerotto 2017b: 144.

³¹⁵ Giangrande 1972: 12.

καὶ πολλὰ μὲν γέλοιά μ' εἶπεῖν,
πολλὰ δὲ σπουδαῖα, (Ar. Ra. 389-390)

Molt del que dic és de riure;
molt és, però, ben seriós.

A Aristòtil no li agradaven alguns procediments humorístics propis de la comèdia aristofànica, especialment aquells que tenien relació amb els atacs personals³¹⁶, i més quan aquests sorgien del riure destructiu³¹⁷. No obstant això, el peripatètic reconeix en altres ocasions el valor que l'humor pot aportar fins i tot a l'oratòria. Tot reprenent les tesis de Gòrgies, Aristòtil explica que un dels mecanismes més efectius de contrarèplica està basat en rebatre la serietat dels arguments de l'oponent a partir de la comicitat³¹⁸.

Precisament aquesta era una de les característiques més destacades de la manera d'actuar de Sòcrates, tal com ens el presenten en nombroses ocasions els seus deixebles. Xenofont el posa en escena en un debat sobre la bellesa amb Critòbul, on el mestre parla amb un to que s'ha considerat ja com a seriocòmic³¹⁹. Plató el descriu en in comptables ocasions actuant d'una manera que fa dubtar a l'audiència sobre si està parlant seriosament o fent broma³²⁰. Seguint els ensenyaments del seu mestre, Plató considerava oportú incloure en determinades ocasions un to una mica més relaxat dins els textos filosòfics, ja que l'humor té la virtut d'estovar la ment dels lectors i facilitar la comprensió de les parts més àrdues³²¹. Ens diu també que el riure permet alhora atacar el vici i la

³¹⁶ Arist. *Po.* IV 1448b 25; cf. Napolitano 2002 i Mastromarco 2002 per una anàlisi de la tècnica de l'atac personal a Aristòfanes.

³¹⁷ Arist. *Po.* V 1449a 32; cf. Golden 1992.

³¹⁸ Arist. *Rh.* II 18.7, 1419b 3 i *Gorg.* B 12 DK; cf. Buchheim 1989 *ad. loc.* i Halliwell 2008: 38.

³¹⁹ X. *Smp.* V 1-10; cf. Giangrande 1972: 12 i Halliwell 2008: 139-1854.

³²⁰ E.g. Pl. *Grg.* 481b, *Phdr.* 234d, *Ap.* 20d o *R.* 337a; cf. també Giangrande 1972: 11-12, que repren les tesis de Radermacher 1947: 87-114, i Halliwell 2008: 276-302.

³²¹ Pl. *Lg.* 816d-e.

bogeria d'alguns comportaments socials³²². El vessant humorístic de Sòcrates és especialment elogiat per Alcibiades en el seu discurs del *Simposi*³²³. En aquest text, Alcibiades presenta Sòcrates com una figura satírica que menystenia tots els elements que a ell li preocupaven personalment. La manera d'actuar de Sòcrates és descrita amb el verb καταγελάω, precisament el verb que hem vist que va resultar ser dels més utilitzats pels cíncics, tal com podem comprovar quan Diògenes i Menip detallen les seves intencions burlesques durant la seva estada a l'Hades a l'obra de Llucià titulada *Diàlegs dels Morts*³²⁴.

5.a.ii.β. Cinisme i *spoudaiogeloion*

No és casualitat que l'estil seriocòmic fos un mecanisme que utilitzaven habitualment les escoles creades pels deixebles de Sòcrates per donar cos a les seves doctrines. Tot i que els estoics també van cultivar la barreja d'humor i de serietat a les seves diatribes³²⁵, el *spoudaiogeloion* o *spoudogeloion* va ser una marca característica del *kynikos tropos*, com ja va exposar el retòric Demetri en el seu tractat *De elocutione*³²⁶. Roca Ferrer, a la seva monografia sobre el cinisme, va delimitar els marges d'aquest gènere en una afirmació que va fer fortuna: “No basta con que en una misma obra coincidan elementos serios y ridículos para que podamos encuadrarla dentro del *spoudogeloion*. (...) Solamente cuando lo cómico tiene un valor positivo y educativo, ya sea para mejorar a los hombres, ya para demostrar o refutar una tesis, aparece *to spoudogeloion*, en su sentido propio. La risa se convierte en medio, en canal por el que hacer discurrir un pensamiento valioso”³²⁷. Camerotto recull aquesta idea i la reelabora en la seva teorització

³²² Pl. R. 452d.

³²³ Pl. *Smp.* 219c.

³²⁴ *DMort* 1.1-2.

³²⁵ Giangrande 1972: 15-16 i Branham 1989: 47.

³²⁶ Demetr. *Eloc.* 259; cf. Halliwell 2008: 430 i 448-449

³²⁷ Roca Ferrer 1974: 159.

sobre la barreja de gèneres, tot explicant que encara que la *mixis* dels elements seriosos i còmics és una cosa, n'és una altra el *spoudaiogeloion*, que no només té a veure amb els components del text, sinó que té més relació específicament amb els objectius i els efectes que el text vol provocar³²⁸. El gènere seriocòmic es basa, doncs, en un doble efecte de les paraules. De la mateixa manera que una figura retòrica de pensament presenta de forma diferent les paraules i el contingut, la crítica social fonamenta el gènere seriocòmic i dona sentit a la seva existència, mentre que la tonalitat humorística, tot i fent-ne la comprensió un xic més exigent, en fa més vigorosos i potents els efectes. La finalitat educativa marca la diferència entre l'autor de *spoudaiogeloion* i l'activitat del *gelopoios*, que únicament pretén provocar el riure a partir del ridícul, o del *philogelos*, que amb acudits no ofensius tampoc no intenta fer el salt al pla moral³²⁹. Segons Branham, el terme *spoudaiogeloion*, creat pels autors cínics per mencionar les obres que contenien una tensió voluntària entre allò seriós i allò còmic, va estendre amb posterioritat el seu significat i va ser aplicat per mencionar qualsevol tipus d'ocurrència còmica. Malgrat això, sempre va ser diferenciat de l'activitat del *gelopoios*, entès com a “pallasso” en la seva connotació negativa³³⁰.

Tradicionalment s'havia considerat Crates el primer que va adaptar l'humor als ensenyaments filosòfics del seu mestre, Diògenes el cínic. Giangrande afirmava que Crates de Tebes havia instituït una filosofia més amable, un cinisme hedonístic que s'oposava a la duresa dels seus antecessors i que a ell devíem l'existència del gènere seriocòmic, prototip de la manera cínica de presentar la filosofia³³¹. Estudis recents han demostrat, però, que la comicitat ja estava molt present a la producció dels inicis de l'escola cínica³³². Branham

³²⁸ Camerotto 1998: 125-126.

³²⁹ Baldwin 1983 i Andreassi 2004.

³³⁰ Branham 1989: 27.

³³¹ Giangrande 1972: 9.

³³² Bosman 2006.

considera que el desenvolupament de la comicitat en el cinisme va iniciar-se amb Diògenes de Sínope i els primers cíncics que van actuar “rejecting the subordinate status assigned to laughter and comedy by precious theorists and adopting what could reasonably be called a comedic mode of philosophy systematically opposed to intellectual and cultural conventions”³³³. Els cíncics, doncs, poden ser vistos com a desenvolupadors de determinats aspectes de la filosofia socràtica basats en la ironia i en el sentit de l’humor, probablement a través de la figura d’Antístenes. D’acord amb la seva manera de viure, la literatura dels cíncics es va sustentar en la barreja de queixa i riure o, millor dit, estava concebuda com una crítica social revestida d’elements humorístics. Els seus exemples més destacats foren la poesia de Mònim de Siracusa i del ja esmentat Crates de Tebes, així com les *chreiai* de Metrocles, gènere que fou inclòs entre els exercicis de pràctica de composició retòrica. Aquest gènere, però, no va deixar de gaudir d’una gran consideració literària, gràcies a la possibilitat que oferia de poder exposar-hi fets i dites memorables de personatges il·lustres, tal i com trobem a les obres de Plutarc, Valeri Màxim o a *La Vida de Demònax* del propi Llucià.

Els exemples més il·lustres d’aquest gènere són les diatribes de Bió de Borístenes o les sàtires de Menip. Aquests dos cíncics van jugar certament un paper molt important en l’evolució posterior del gènere del *spoudaiogeloion*. Menip va ser el primer autor pròpiament definit com a seriocòmic, segons les notícies d’Estrabó i d’Esteve de Bizanci³³⁴. Malgrat la pèrdua de la seva obra, podem reconèixer la gran influència que va exercir sobre la literatura posterior a partir d’alguns fets que ho evidencien. Llucià li dona una importància capital com a personatge de les seves obres³³⁵. Menip apareix com a protagonista als *Diàlegs dels Morts* o a les obres que, fins i tot, es titulen a partir del seu nom, *Menip* i *Icaromenip*, funciona com un *alter ego* de Llucià que actua com a personatge crític

³³³ Branham 1989: 52-54.

³³⁴ Str. XVI 2.29 i St. Byz. 193.5.

³³⁵ Camerotto 2012-2013 i Deriu 2017: 37-50.

encarnant el tipus de vida característic que professa Llucià³³⁶ i és descrit com el filòsof que va depassar els límits entre la seriositat i la comicitat³³⁷. A més, resulta especialment destacable que, a banda de l'admiració que Llucià li pogués professar, un subtipus del gènere seriocòmic fos anomenat per la tradició directament a partir del seu nom.

La relació de Llucià amb el cinisme ha estat un dels àmbits d'estudi més mencionats en els treballs que analitzen el vessant de crítica social de les obres d'aquest autor. Tot i que l'estudi de Roca Ferrer no pot remarcar la importància de la figura d'aquest autor en el context de la tradició cínica degut a la consideració d'autor menor, teòric i repetitiu, que en el moment de la seva publicació Llucià encara patia³³⁸, avui en dia Llucià és considerat un dels testimonis que ens han arribat més notables de l'actitud que es tenia envers el cinisme a l'època imperial³³⁹. Tanmateix, Llucià no pot ser adscrit com un representant canònic d'aquesta escola filosòfica perquè, entre altres motius, no té una actitud constant de representació de la doctrina en tots els seus textos. Aquest vincle variable de Llucià envers el cinisme ha intentat ésser explicat per Nesselrath per una falta d'adhesió total a l'escola³⁴⁰. Per a Hall es tractava d'una visible variació de l'actitud de Llucià respecte els cíncics, provocada, per una banda, per una evolució lineal del seu posicionament envers aquesta tendència filosòfica i, per altra, per la necessitat d'adequar els continguts de la seva producció literària als diferents requeriments que exigien les convencions genèriques dels gèneres que tractava³⁴¹. Podem observar en obres seves la inclusió d'altres pensaments més propers a les escoles estoiques o epicúries. En

³³⁶ Helm 1906, Piot 1914, McCarthy 1934, Branham 1989: 55 i Camerotto 2012-2013 i 2014: 63-66.

³³⁷ *Pisc.* 26; cf. Camerotto 1998: 117-118.

³³⁸ Roca Ferrer 1974: 69-70.

³³⁹ Nesselrath 1998: 121.

³⁴⁰ Nesselrath 1998: 134-135.

³⁴¹ Hall 1981: 171-172.

algunes altres, hi apareixen fins i tot atacs als cínics, com *Els fugitius*, *El pescador* o *El banquet*, on els representants d'aquesta escola filosòfica són abocats a les crítiques. A d'altres obres ni tan sols hi apareix cap element que pugui ser considerat com a una mostra de cinisme.

5.a.ii.γ. La sàtira menipea

També és a partir de la figura de Menip que sorgeix un gènere que tindrà molta influència sobre Lluccià. La sàtira menipea va unir la descripció crítica dels vicis humans amb l'expressió jocosa. Horaci, reelaborant el gènere iniciat a Roma per Lucili i diferenciat de la sàtira antiga d'Enni o Pacuvi que tanta literatura va ocasionar sobre la seva originalitat llatina³⁴², en va sintetitzar les característiques amb l'expressió *ridentem dicere uerum*³⁴³. La seva finalitat seriocòmica es plasmava en textos d'indole molt diversa. Malgrat la dificultat de poder conèixer a fons com eren els textos d'aquest gènere degut a l'escassetat i mal estat amb què ens els ha fet arribar el transcurs del temps, en podem fer una idea a partir dels fragments que ens queden així com per les notícies que inclouen alguns dels autors antics a les seves obres. Ciceró, per exemple, dona una idea de com eren les obres de Varró, que va adaptar l'estil de Menip en uns textos titulats precisament *Sàtires menipees*. A l'obra *Academica Posteriora* Ciceró presenta el propi Varró com a protagonista del diàleg en què s'estructura la peça³⁴⁴. Durant la conversa es parla sobre l'adaptació de les doctrines de la filosofia grega a Roma i, en relació a la producció de Varró, se'ns diu que aquest va adaptar el gènere de Menip tot exposant temes ètics amenitzats amb humor d'una manera protrèptica que incités a l'estudi de la filosofia en comptes d'ensenyar-la formalment. Sembla clar, però, que el gènere s'estava caracteritzant ja en aquells moments per la

³⁴² Quint. *IO X* 1.93 pronuncia la frase "Satura quidem tota nostra est" que marcarà la controvèrsia al respecte.

³⁴³ Hor. *sat.* I 1.24.

³⁴⁴ Cic. *Acad. post.* I 8-9.

miscel·lània de temes, de llengües, de formes i de procediments crítics³⁴⁵. El grec i el llatí es barrejaven sense solució de continuïtat alhora que els versos interrompien, plens de cites literàries i dites populars, una prosa que incloïa els elements més crítics, tot formant una composició que s'ha anomenat *prosimetrum*. Es parlava en to punyent amb un llenguatge quotidià i un estil planer en tot tipus de formes literàries com el diàleg, la descripció, la narració o la faula, entre d'altres. També els continguts, vinculats a la societat contemporània, tractaven de manera molt diversa aspectes socials com el comportament de les dones, l'extravagància en els banquets, el luxe a les cases, la moda dels cultes orientals, l'abús i deshonestat en els tribunals. Per dir-ho en general, la decadència moral de la població de la qual es posava en evidència l'actitud. I això es feia amb procediments també molt diversos, des de la invectiva directa fins a mecanismes més imaginatius com l'ús de vols i viatges, somnis o jocs de personalitat en els narradors per marcar distància amb la realitat i poder així criticar millor el que es desitja. També en són característics l'ambientació fantàstica, l'ús burlesc de la mitologia, l'al·legoria i, com hem vist, la utilització preferent de personatges tipus.

La generalització de subjectes i de personatges com a caràcters prototípics havia estat un recurs utilitzat en els textos de totes les èpoques. Fins i tot hi ha qui considera que es pot remuntar aquest recurs fins a les fonts més primàries de la comicitat³⁴⁶, d'entre les que destaca el *Margites*. Hem mencionat ja el iambe de les dones de Semònides. Aristòfanes és cèlebre per les seves invectives directes a personatges rellevants de la vida política atenesa en un estil que el propi Lluçia adoptarà per a moltes de les seves obres³⁴⁷. També crea, però, el que podem considerar caràcters tipus, amb la seva posada en escena de personatges inventats que sintetitzaven els trets principals d'algunes persones que patien els vicis de la

³⁴⁵ Roca Ferer 1974: 180-181, Kirk 1980, Relihan 1985, Hall 1981 95:127 i Cortés Tovar 1997.

³⁴⁶ Giangrande 1972: 76.

³⁴⁷ Brusuelas 2008.

societat. En serien exemples Filocleó, com l'addicte als tribunals de *Les Vespes*, o Fidípides d'*Els núvols*, que no pot deixar de pensar en les carreres de cavalls. Així doncs, el còmic, a banda de posar en pràctica l'invectiva més àcida, va començant a centrar el gènere en la pròpia figura dels protagonistes. Explica Nesselrath que fins i tot el propi Eurípides pot ser considerat també un dels precursors d'aquest nou tipus d'humor de caràcters, ja que a les seves tragèdies herois i déus actuen moguts per una anàlisi psicològica determinada pel tipus de personatge que encarnen³⁴⁸. Eurípides estava al capdavant de la tendència teatral dirigida cap a la introspecció més que cap a l'acció, obrint pas a l'interès de la comèdia per la construcció de personatges tipus. Menandre es va alçar com el millor dramaturg d'aquest estil, ja en el que es coneix com a comèdia nova, tot posant en escena i donant vida a la teorització peripatètica dels personatges tipificats³⁴⁹. La sistematització aristotèlica dels personatges pitjors que nosaltres segons les regles de l'*ethos* poètic, els de la comèdia³⁵⁰, que havia perfeccionat Teofrast en el seu estudi *Sobre els caràcters*, va contribuir a la fixació de les característiques principals que havien de tenir els personatges de les peces teatrals, el que va arribar també a la comèdia romana encapçalada per les figures de Plaute i Terenci³⁵¹.

5.b. La crítica social de Llucià

La tendència cap a la generalització dels trets dels personatges principals s'havia estès en el s. IV aC i la influència de Menandre i de Teofrast en la fossilització de caràcters va arribar a altres gèneres. Així doncs, la cerca de comicitat a partir dels trets prototípics dels personatges va jugar un paper central en les diatribes de Bió de Borístenes, que va resultar ser també un model

³⁴⁸ Nesselrath 1993: 181.

³⁴⁹ Cf. Hunter 1985: 59-113, Beare 1986: 60-65 o Ireland 2010: 362-364.

³⁵⁰ Arist. *Po.* 49a5.32.

³⁵¹ Duckworth 1952: 236-237.

privilegiat de les sàtires dels cínics i dels autors llatins³⁵², esdevenint un element essencial de l'humor típic del gènere del *spoudaiogeloion*. Al mateix temps que evolucionava la inclusió del riure en els textos amb finalitat crítica entre els autors romans, les escoles cínicas i estoiques d'època romana i imperial havien anat utilitzant aquesta forma de diatriba i d'invectiva³⁵³. Els textos cínicostoics havien estat permeables i havien integrat molts dels elements de la teoria de caràcters dels peripatètics. Les invectives i els atacs personals propis de les formes de la comèdia havien deixat lloc també aquí a crítiques més universals, a un tipus de moralisme que incumbeix a un grup de persones que responen a una determinada manera d'actuar o de pensar. Un dels seus representants més influents, Dió de Prusa, també anomenat Crisòstom per la seva fama de gran orador, va fer del dibuix de caràcters un dels principals mecanismes satírics de la seva producció. Tot i haver demostrat preferència per la comèdia antiga, reconeixia Dió el mèrit de Menandre de ser capaç de representar tots els tipus possibles de caràcters a les seves comèdies³⁵⁴. L'invectiva de Dió era utilitzada per atacar a tot allò que estava relacionat amb el conjunt de la societat, de tal manera que la invectiva particular passa a ser més aviat una crítica als costums genèrics³⁵⁵. I Dió va influenciar Lluccià més del que una lectura superficial feia pensar. Com va demostrar Pernot, Lluccià devia conèixer bé l'obra de Dió i possiblement va refinar la seva identitat literària a través del sedàs que li va proporcionar el seu precursor³⁵⁶.

³⁵² Kindstrand 1976 o Pennacini 1982.

³⁵³ Oltramare 1926.

³⁵⁴ Dio XVIII 7.

³⁵⁵ Plebe 1952: 81-91.

³⁵⁶ Pernot 1994: 112.

5.b.i. Temes

Els temes més cèlebres de la seva producció són potser els grans assumptes de la crítica social de les escoles hel·lenístiques. En efecte, la futilitat de les riqueses i de la reputació que comporta haver nascut entre les classes altes o la insensatesa de trobar gaudi i orgull en les possessions personals són uns dels grans assumptes criticats per Llucià. Personatges poderosos veuen com les seves riqueses desapareixen quan moren, com els passa al tirà que pateix la indignitat d'haver de seure amb la resta de difunts per traspassar la llacuna³⁵⁷ o a Cresos i Sardanàpal, que són l'objecte de les burles de Menip quan es lamenten de tot el que han perdut³⁵⁸. També la crítica als efectes que la possessió de diners causa a la separació entre rics i pobres ha estat un dels temes en què la tradició acadèmica s'ha fixat no sense l'oportuna discussió sobre si és oportú veure elements contemporanis en obres del passat³⁵⁹. L'advertència a la temporalitat de les possessions materials no es manifesta a Llucià únicament en relació a la possessió de les riqueses, sinó també a la vanitat associada a la bellesa, que és posada en evidència en escenes com la que descriu Menip explicant que de Jacint, de Narcís o d'Helena només en queden els ossos sense cap rastre de l'estètica agraciada per la que havien estat tan cèlebres³⁶⁰.

Els filòsofs són també un objectiu dels dards de Llucià³⁶¹, especialment quan els ataca per la seva falta de coherència entre les doctrines que professen i els costums que mantenen, els quals són en algunes ocasions pures ximpleries, que exemplifiquen les obres *El pescador*, *El gall* o *Peregrí*. També hi ha ocasions en

³⁵⁷ *Cat.* 19.

³⁵⁸ *DMort.* 2.

³⁵⁹ Baldwin 1961 sobre la "sàtira social" i Hall 1981: 221-241 com a rèplica a les teories del primer.

³⁶⁰ *DMort.* 18.

³⁶¹ Roca Ferrer 1974: 103-107 i Hall 1981: 151-193.

què L·lucià critica els costums religiosos de la societat³⁶², com a *El dol*, on es repassen les principals accions que les persones duen a terme quan perden algú proper i que, al parer del narrador, no tenen cap mena de sentit. Especialment punyent és L·lucià contra els personatges que encarnen els vicis de la xerrameca i de la fanfarroneria, aquells com Alexandre d'Abonoticos, a qui descriu a l'obra *Alexandre o el fals profeta*, que entabanen a la gent fent-los creure coses que no són³⁶³. Fins i tot critica L·lucià als pretesos savis que utilitzen malament la llengua grega, com a *El Solecista*, o aquells que utilitzaven les paraules d'una manera pretenciosa, com a *Lexifanes*³⁶⁴.

No ens correspondria ara fer un catàleg de tots els elements criticats per L·lucià ni revisar tots els passatges d'aquest autor. Són molts més els aspectes amb què, en línies generals o a partir de casos concrets, L·lucià posa en evidència el món que l'envolta i molt variats els àmbits en què podem trobar-lo qüestionant la societat³⁶⁵. L·lucià no podia deixar d'utilitzar la sàtira a les seves obres perquè és el mecanisme que millor s'adiu a la seva voluntat de fer crítica social des de l'humor. Certament, podem considerar que L·lucià és un dels principals capdavanters d'aquest gènere, no només per la gran diversificació temàtica, sinó especialment per la seva creació i elaboració d'una gran varietat de situacions que propicien la visió seriocòmica de l'entorn. De la mateixa manera que va aconseguir que la multiplicitat d'elements criticables tinguessin un espai a les seves obres, també va fer que les formes de presentar aquesta visió satírica fossin alhora molt diverses. L·lucià va adoptar alguns procediments tècnics de les tradicions cínica i satírica per posar en escena les seves crítiques. Al mateix temps va esdevenir un gran desenvolupador d'aquests mecanismes i els va aconseguir portar fins als més alts nivells.

³⁶² Roca Ferrer 1974: 129-132 i Hall 1981: 194-251.

³⁶³ Branham 1984.

³⁶⁴ Hall 1981: 279-306.

³⁶⁵ Bozia 2014 mostra els paral·lelismes existents entre la crítica social de L·lucià i la que es pot trobar en altres autors de llengua llatina d'època imperial.

5.b.ii. Mecanismes

Les característiques fonamentals dels principals mecanismes satírics que utilitza Lluçia estan relacionats amb la idea de la visió³⁶⁶. Quan un està decidit a satiritzar el món que l'envolta necessita tenir la capacitat de poder veure i observar tot allò que està en el seu entorn, d'una manera molt detallada i precisa i alhora poder-ho fer des d'una certa distància que li permeti prendre perspectiva i deixar d'estar involucrat amb allò del que es parla. Les virtuts de la visió i de l'observació són les que li donen una gran potència i li confereixen, en conseqüència, tot el seu valor. De fet, tal i com afirma Camerotto, “il personaggio satirico –e naturalmente l'autore satirico– ha bisogno di quelle facoltà di percezione –vista e udito–, diverse da quelle degli uomini comuni, che in confronto sono ciechi e sordi”³⁶⁷. Gràcies a una bona observació podrem detectar tots els elements negatius, vans o absurds de la vida i hi podrem, així, proposar una alternativa més positiva. La sàtira només la pot realitzar algú que té ple coneixement d'allò del que parla, algú que ha estat testimoni de la realitat posada en qüestió.

Per a tals propòsits Lluçia adopta nombrosos mecanismes. Un dels més evidents i comentats és el conegut emmascarament de les seves opinions rere de figures que li serveixen a mode d'*alter ego*. Per altra banda, un dels requeriments fonamentals per a una correcta observació i descripció de la realitat n'era l'allunyament³⁶⁸. En efecte, un veritable observador ha de prendre una distància suficient que li permeti tenir una concepció completa i de conjunt de tot el context en què viu. A més a més ha d'ésser conscient de totes les coses que succeeixen a la vegada, però també ha de disposar d'una visió històrica que li permeti saber els orígens i les causes del que passa ara. Lluçia ho aconsegueix a

³⁶⁶ Camerotto 2014: 12-13.

³⁶⁷ Camerotto 1998: 248.

³⁶⁸ Branham 1989: 32, Camerotto 1998: 201, Bosman 2006: 102 i Camerotto 2014: 109-170.

partir de diverses figures i situacions. La representació de l'heroi satíric com a *ἀπάνθρωπος*, una persona als marges de la societat i de les seves normes, li permet parlar de la societat en un registre que no es podria permetre una persona que hi pertanyés. De la mateixa manera, els estrangers que apareixen a les seves obres poden posar en qüestió els costums dels llocs que visiten. Amb el pretext que aquests no els entenen, Lluccià fa veure que són ben absurds l'explicació i els motius dels afers que els estrangers s'han qüestionat. Els personatges de Lluccià aconseguen també separar-se de la realitat no a partir del que són o representen sinó del que fan. Els viatges situen els personatges com si fossin estrangers, però en aquests casos aquests no posen en qüestió els costums dels llocs que visiten, sinó que adquireixen la visió amb perspectiva de què disposen els veritables forans. Així, el vol d'*Icaromenip* permet que aquest vegi el món amb la veritable globalitat i agudesesa que la sàtira requereix. Alhora, el viatge per l'Hades als *Diàlegs dels morts* permet a Lluccià parlar del món des de la separació que atorga el fet de no poder-hi tornar o a les *Històries vertaderes* els protagonistes viuen situacions que posen del tot en qüestió el que és real i el que és mentida de l'experiència i de la vida humana.

Tan bon punt s'ha adoptat la postura més adequada per exposar els elements satiritzables de la societat, és el moment de transmetre l'opinió sense cap mena d'impediments. La veritat de com és la realitat es transmetrà a través de la llibertat de paraula, la *παρρησία*, que deixarà fluir sense obstacles les crítiques, ja siguin d'una manera molt punyent i exacerbada o a partir de la subtilitat³⁶⁹. Aquesta llibertat d'expressió comporta una llibertat d'acció en el moment d'exercir-la i uns riscos més que evidents de guanyar-se les enemistats de les persones que es podien sentir ofeses pel contingut de les seves afirmacions. No obstant, una de les virtuts que defensa aquesta concepció del món de Lluccià i de la seva professió és precisament la necessitat de palesar els vicis que considera

³⁶⁹ Roca Ferrer 1974: 154-158 i Camerotto 2014: 225-284.

denunciables, com una obligació que comporta la voluntat d'actuar correctament.

5.c. La crítica social a *Un desheretat*

En els passatges on utilitza la majoria dels mecanismes de la sàtira, l'objectiu de les crítiques és generalment l'actitud dels éssers humans, englobats en conjunts tipificats de la manera que era propi de la tradició, com hem vist, que precedia Llucià. *Un desheretat* va resultar per a Llucià una ocasió més que adequada per posar en pràctica alguns dels mecanismes satírics que caracteritzen la seva producció. Per una banda, la natura anònima dels personatges protagonistes del discurs li permet tractar-los com a caràcters prototípics tal i com hem vist que era la pràctica general de la sàtira i del propi autor. Per altra banda, no eren estrany a la tradició cínica utilitzar situacions fictícies legals i judicials per fer burla i crítica de la societat en què es vivia. Ja Menip ho havia fet, construint paròdies de la forma testamentària, el que devien ser les seves peces anomenades Διαθήκαι, i a través de les quals probablement actuava críticament contra el desig de possessions i riqueses³⁷⁰. Aquesta tradició de sàtira legal va haver de ser molt inspiradora i útil per a la composició de la peça que estem examinant, ja que per la seva temàtica aquesta s'adapta a la perfecció a l'exemplificació dels vicis humans que tant Menip com Llucià pretenien posar en evidència. Per últim, els personatges tipificats que desenvolupen el paper de protagonistes d'*Un desheretat* encarnen cada un d'ells algunes de les actituds socials que Llucià té la voluntat de criticar.

En efecte, *Un desheretat* Llucià no s'ocuparà de la condició efímera de la vida humana ni cap altre dels assumptes més existencials que ocupen algunes altres de les seves obres, sinó més aviat dos aspectes més relacionats amb la mundanitat de la vida, l'absurditat dels costums i la vanitat de les expectatives

³⁷⁰ Roca Ferrer 1974:176.

dels humans, materialitzades aquí en la natura dels vincles de parentiu, les relacions d'abús d'autoritat³⁷¹, l'ús de la judicialització per resoldre assumptes familiars i la manera com l'ambició de riqueses afecta les unitats familiars. Les faltes morals provocades pels sentiments infeliços d'enveja, d'ambició, d'intemperància o de prepotència que pateixen molts dels personatges de les obres de Llucià també apareixen en aquest discurs perquè són del tot aplicables al cas present.

5.c.i. Recursos

Els procediments de què es valdrà Llucià són dos dels principals mecanismes amb els que s'aconseguia la tipificació de caràcters. Per una banda hi ha l'exageració extrema a partir de la qual Llucià portarà els seus personatges al límit de les actituds i actes típics de les identitats que representen³⁷². Per altra banda, Llucià jugarà amb l'acumulació il·limitada de trets i situacions prototípiques, el vessant quantitatiu de l'exageració, que accentua també les personalitats hiperbòliques dels personatges. L'exageració i l'acumulació serveixen a Llucià tant per acomplir la seva finalitat satírica com per potenciar el vessant humorístic treballat amb la ironia. Tot convertint els personatges tipificats en pràcticament caricatures, Llucià posa encara més de manifest els vicis que aquests representen i els exposa a la crítica d'una manera més diàfana. Serviran a l'autor d'elements tipificadors no només les qualitats internes de la personalitat dels personatges o les seves accions, sinó també el seu aspecte físic que actuarà com un altre argument amplificador i generalitzador de les identitats tipus que Llucià vol dibuixar.

El pare, el fill com a metge i la madrastra seran descrits, doncs, a partir de dos processos molt vinculats també a la idea de visibilització de la veritat que

³⁷¹ Mestre 2000 i Mestre i Gómez 2009.

³⁷² Arist. *Rh.* 1413a i Quint. *IO VI* 3.67; cf. Ureña Bracero 1995: 130-132.

sustenta la concepció de la crítica social de Lluccià. Les paraules del fill descriuran la natura del pare i de la madrastra, alhora que també la seva pròpia, com a familiar i com a professional, i posaran davant dels ulls del públic les principals característiques que els defineixen, de la mateixa manera que a poc a poc el joc irònic anava posant a la vista la veritable relació que tenien el fill i la madrastra. A la ironia se li sumaran, doncs, la tècnica del *χαρακτηρισμός* i la fisiognòmica.

5.c.i.a. Caracterització

El *χαρακτηρισμός* era un procediment que ensenyaven els rêtors per tal de fer més evidents els trets interns dels personatges. Tot i que ens ha arribat a través de tractats de diversos autors³⁷³, un dels passatges més il·lustratius és a la *Retòrica a Herenni*. Aquest manual utilitza el terme llatí *notatio* com a traducció d'aquest mecanisme i l'emfasitza com la forma de posar de manifest les característiques del personatge que volem descriure de manera que el públic en pugui reconèixer amb claredat el tipus genèric:

Notatio est cum alicuius natura describitur signis, quae, sicuti notae quaedam, naturae sunt adtributa; (...) Huiusmodi notationes, quae describunt quod consentaneum sit unius cuiusque naturae, vehementer habent delectationem, totam enim naturam cuiuspian poninut ante oculos aut gloriosi, ut nos exempli causa coeperamus, aut inuidis aut tumidi, aut auari, ambitiosi, amatoris, luxuriosi, furis, quadruplatoris; (*Rh. ad Her.* 4.63 i 4.65)

La caracterització és quan es descriu la natura d'algú a través de signes que, com a coneguts, esdevenen atributs d'aquesta natura. (...) Les caracteritzacions d'aquesta mena, que descriuen el que és congruent amb la natura de cadascú, generen un gaudi molt intens, ja que posen davant dels ulls el conjunt de la natura de qui sigui, el fanfarró, com hem aportat com exemple, l'envejós, l'orgullós, l'avar, l'ambiciós, l'enamorat, el disbauxat, el lladre o el delator.

³⁷³ Rutil. *Schem. lex.* 7 Halm o Plb. *Rh. Peri schem.* 108-109 Walz VIII.

Alhora, Llucià hi suma la força generalitzadora i amplificadora de la fisiognomia. L'exageració i l'acumulació poden ser considerats recursos metonímics, és a dir, aquells que ens fan identificar la personalitat dels personatges a través del que coneixem de les seves paraules i dels seus actes, i, en el cas que ens ocupa, perquè aquestes dades ens són explicades a partir del testimoni d'un tercer, el fill³⁷⁴. Per contra, la fisiognomia ens complementa el dibuix de tipus a partir de l'ús de la via dels recursos metafòrics. Aquests són els que basen la seva efectivitat en la comparació directa o indirecta amb altres personatges similars. Juntament amb la fisiognomia, ho són les inferències per analogia i la constatació de paradigmes, que Llucià utilitza en la comparació de la madrastra amb la condició natural de les altres dones en la seva explicació mèdica, però sobretot, com veurem en el següent capítol, en l'ús paròdic amb què l'autor posa en relació la dona amb d'altres de la tradició literària.

5.c.i.β. Fisiognomia

La fisiognomia era un mètode molt habitual a l'antiguitat per determinar i classificar les diverses tipologies dels éssers vius i, en especial, les diferents identitats de les persones³⁷⁵. La característiques fisiognòmiques aportaven un contrapunt complementari a les classificacions tipològiques d'autors com Teofrast. Mentre que els tipus còmics es basaven en elements psicosocials, la fisiognomia entrava també en elements de tipus moral³⁷⁶. Si bé la caracterització metonímica es basava en l'expressió d'actituds dels personatges i en els seus actes, la tipificació per fisiognomia n'observa l'aparença física per poder determinar el seu veritable ésser³⁷⁷. D'acord amb aquesta tècnica existeixen tres maneres

³⁷⁴ De Temmerman 2006: 107-109.

³⁷⁵ Whitmarsh 2005: 31-32.

³⁷⁶ Van Houdt 2000: 52-53 i De Temmerman 2006: 80.

³⁷⁷ Cf. Evans 1969 per a una síntesi dels tractats sobre fisiognomia conservats i la seva aplicació a diferents tècniques i gèneres literaris. Boys-Stones 2007, Elsner 2007 i Swain 2007 en va realitzar una actualització al volum conjunt sobre aquest tema editat per Swain.

d'establir conclusions sobre les característiques definitòries. Són els mètodes zoològic (ἐκ τῶν γενῶν τῶν ζώων), etnològic (κατὰ τὰ ἔθνη) i, el més utilitzat en casos com el que analitzem, l'anatòmic, també anomenat "mètode expressiu" (ἐκ τῶν ἠθῶν)³⁷⁸. Aquest darrer fixa la seva anàlisi en l'observació de la manifestació corporal dels estats emocionals demostrats per les persones per determinar la realitat psíquica natural de cada persona. Ja Aristòtil havia observat la somatització d'algunes afeccions psíquiques:

τὸ δὲ φυσιογνωμονεῖν δυνατὸν ἐστὶ, εἴ τις δίδωσιν ἅμα μεταβάλλειν τὸ σῶμα καὶ τὴν ψυχὴν ὅσα φυσικά ἐστὶν παθήματα. (Arist. *APr.* 70b.7)

Es pot utilitzar la fisiognomia si s'atribueixen al cos i a la ment alhora tot allò que es manifesta en el físic.

A partir d'aquesta observació, Aristòtil va arribar a la conclusió que la fisiognomia podia aplicar recursos sil·lògics per determinar les característiques de les persones a partir dels signes físics que demostraven les seves veritables naturaleses, aplicant-hi el sistema dels entimemes³⁷⁹. I Llucià no va perdre l'oportunitat de fer servir els recursos que li oferia la fisiognomia³⁸⁰.

5.c.ii. Personatges tipus

Un desheretat, on precisament es parla de la manifestació d'estats emocionals extrems dels personatges, com l'ira o la bogeria, era una ocasió més que oportuna per a Llucià per fer valer el poder d'aquestes tècniques. Pare, fill i madrastra seran tipificats i modelats a partir dels mecanismes satírics, de tal manera que esdevindran paradigmes representatius dels valors que encarnen.

³⁷⁸ Ps.-Arist. *Phgm.* 805a.19-34 i Armstrong 1958: 53-55.

³⁷⁹ Arist. *APr.* 70b.14-26; cf. Demoen 1997: 128 i Vogt 2004.

³⁸⁰ Evans 1941: 101-102.

5.c.ii.a. El pare

La figura del pare esdevé en aquesta obra el paradigma de la persona autoritària, irascible i irreflexiva que fa passar els capricis de la seva voluntat per davant de l'afecte que haurien d'implicar els vincles familiars, fins i tot arribant a abusar de les lleis i els procediments judicials que regulen en els casos extrems les relacions entre pares i fills. Les referències a aquesta personalitat s'intensifiquen en diversos punts de la composició. Per una banda, aquells arguments més relatius a la part emotiva i subjectiva es troben especialment en el principi i en el final del discurs, espai on s'acostumen a col·locar els aspectes més extraargumentatius, mentre que per l'altra banda, la narració i l'argumentació inclouen els elements més reflexius o relacionats amb les accions reals del que ha anat passant. Ja havia dit Aristòtil que per a la creació de personatges còmics les accions són un element tan important com les paraules quan volem conèixer la personalitat d'algú³⁸¹. D'aquesta manera Lluçà farà un dibuix molt més complet del personatge tipus que vol representar ja que disposarem d'una imatge sencera de com és psicològicament i també socialment³⁸². La voluntat satírica de Lluçà portarà a l'extrem l'acumulació de descripcions de la personalitat del pare fins al punt que l'èmfasi hiperbòlic el converteix en l'objecte exagerat que el gènere seriocòmic necessita per criticar a partir de la ridiculització.

5.c.ii.a.2. Un vell colèric

El fill dissemina durant tot el seu discurs un seguit d'afirmacions i explicacions que van construint la imatge del seu progenitor sobre la base d'una personalitat caracteritzada per l'ira, la ingratitude i l'odi. Ja des d'un bon començament ens el presenta com una persona que està injustament irritada:

³⁸¹ Arist. *Po.* 1449b.36-1450a.7 reprès per Theon *Prog.* 112.23-6.

³⁸² De Temmerman 2006: 107-109.

ἐβουλόμην μὲν οὖν τὴν ἰατρικὴν καὶ τοιοῦτόν τι ἔχειν φάρμακον ὃ μὴ μόνον τοὺς μεμνηότας ἀλλὰ καὶ τοὺς ἀδίκως ὀργιζομένους παύειν ἐδύνατο, ἵνα καὶ τοῦτο τοῦ πατρὸς τὸ νόσημα ἰασαίμην. (*Abd.* 1)

Ja voldria jo que la medicina tingués un fàrmac de tal mena que pogués guarir no només els que estan bojós, sinó també els que s'irriten injustament, per tal de poder curar la malaltia del meu pare.

Llucià va sumant elements descriptius durant els primers moments del discurs per tal d'aconseguir que el públic es faci ràpidament la idea de quin personatge tenen al davant. La còlera del pare ja havia portat el fill a la ruïna quan aquest va patir el primer desheretament. En aquella ocasió el pare ja es va mostrar desenfrenat i incapaç de controlar aquests trets de la seva personalitat que el portarien finalment a la bogeria:

προεωρώμην δὲ καὶ τοιοῦτό τι καὶ ὑπώπτειον ἤδη ὡς οὐ σφόδρα καθεστηκότος πατρὸς ἀδίκως ὀργίζεσθαι καὶ ἐγκλήματα ψευδῆ καθ' υἱοῦ συντιθέναι· καὶ ἤσάν τινες οἱ μανίας ἀρχὴν ταῦτα εἶναι νομίζοντες καὶ ἀπειλὴν καὶ ἀκροβολισμόν οὐκ ἐς μακρὰν ἐπιπεσομένου τοῦ κακοῦ, μῖσος ἄλογον καὶ νόμον ἀπηνῆ καὶ βλασφημίας προχείρους καὶ δικαστήριον σκυθρωπὸν καὶ βοῆν καὶ ὀργὴν καὶ ὄλως χολῆς μεστὰ πάντα. (*Abd.* 3)

Ja havia previst que passaria alguna cosa així i tenia la sospita que el meu pare no estava massa fi, si s'irrita tant injustament i presenta acusacions falses contra el seu fill. N'hi havia que creien que això seria l'inici de la bogeria, un avís, una escomesa del mal que sobrevindria en no gaire temps: un odi irracional, una llei injusta, calumnies constants, un tribunal obscur, cridòria, ràbia i tot completament ple de mala sang.

En aquell moment, el fill va decidir estudiar medicina perquè s'adonava que els símptomes del seu pare no eren normals i intuïa que el podrien portar a patir una malaltia de la que l'hauria de guarir. Un dels motius pels quals no va portar llavors la decisió del pare als tribunals era que va considerar més adequat no alterar més a una persona que es trobava aïrada i del tot fora de sí:

ὁ γὰρ δυσάγωγος καὶ δυσπειθῆς ἐγώ, ὁ καταισχύνων τὸν πατέρα καὶ ἀνάξια πράττων τοῦ γένους, τότε μὲν αὐτῷ τὰ πολλὰ ἐκεῖνα βοῶντι καὶ διατεινομένῳ ὀλίγα χρῆναι ἀντιλέγειν ὥομην. (*Abd.* 3)

Díscol i desobedient de mi, jo que feia avergonyir el meu pare i que actuava d'una manera indigna de la meua família, creia llavors que poca utilitat tindria contradir-lo quan em llençava tan desfermat tots aquells crits.

Aquella no fou la darrera vegada que el pare es va mostrar així en la relació amb el seu fill. Una vegada ja havia estat de nou admès a la família, va ser objecte de nou de la fúria del pare per dir que no podia guarir la madrastra. La intenció tipificadora de Llucià no permet que l'estat de calma del pare imperi durant massa temps a la vida d'aquesta família. No es tracta d'una persona que ha tingut un atac de bogeria en un moment puntual de la seva vida i que després d'un temps pateix una repetició de l'episodi. Ens trobem realment davant d'una persona que des d'un moment determinat de la seva vida ha adquirit un tipus de personalitat explosiva i irracional, que només ha experimentat una lleugera mitigació transitòria de les seves característiques identificatives per una circumstància extraordinària com ha estat l'actuació benèvola del fill. Afortunadament, gràcies a la seva previsió, el fill va poder curar el seu pare i aconseguir que fos assenyat durant un temps, però davant del nou empitjorament de la demència que pateix, es veu obligat a demanar als jutges que l'ajudin a impedir que l'ira que torna a manifestar acabi tenint els mateixos resultats:

μὴ δὴ, πρὸς Διός, ὧ ἄνδρες δικασταί, συγχωρήσητε αὐτῷ ἐκούσιον τὴν ἀνάληψιν πεπονημένῳ καὶ λύσαντι τὴν γνώσιν τοῦ πάλαι δικαστηρίου καὶ ἀκυρώσαντι τὴν ὀργὴν αὐθις ἐπὶ τὴν αὐτὴν τιμωρίαν ἀνακαλεῖν. (*Abd.* 11)

Per Zeus, senyors jutges, després d'haver-se fet voluntàriament enrere, d'haver desfet la sentència de l'anterior tribunal i d'haver apaivagat la seva ira, no li permeteu que de nou demani la mateixa pena.

El fill, ara ja amb la seva visió de metge, no considera que el pare estigui tècnicament malalt, sinó que comença a manifestar símptomes que denoten un procés d'empitjorament i recaiguda. No pot passar per alt que es mostri de nou de la mateixa manera insensata que la primera vegada. En aquest cas, però, el pare presenta una especificitat en com és afectat pels sentiments d'ira:

νυνὶ δὲ τὰ μὲν τῆς μανίας αὐτῷ τέλεον πέπαυται, τὰ δὲ τῆς ὀργῆς μᾶλλον ἐπιτείνεται, καὶ τὸ δεινότατον, τοῖς μὲν ἄλλοις ἄπασιν σωφρονεῖ, κατ' ἐμοῦ δὲ τοῦ θεραπεύσαντος μόνου μαίνεται. (*Abd.* 1)

Ara mateix les mostres de bogeria se li han finalment aturat, però les de ràbia s'aguditzen terriblement. Amb tots els altres es comporta amb seny, però s'enfurisma només amb mi, que l'he guarit.

El pare, doncs, només es mostra així quan es dirigeix al seu fill. L'ira que el domina i que ataca terriblement al jove no es produeix amb la resta de gent, ja que amb els altres es comporta normalment. La seva manera d'actuar, però, no és particular sinó que el fill la presenta a partir de la generalització, fet que arrodoneix encara més la descripció prototípica que Llucià està realitzant del que el pare representa. Ell, com tots els individus que responen al mateix patró de personalitat, s'enfurisma contra aquelles persones que els diuen la veritat sense filtres:

ἀγανακτεῖ καὶ ὀργίζεται καὶ φησιν ἐκόντα καθυφίεσθαι καὶ προδιδόναι τὴν ἄνθρωπον, ἐγκαλῶν ἐμοὶ τὴν ἀσθένειαν τῆς τέχνης. καὶ πάσχει μὲν σύνηθες τοῖς λυπουμένοις· ὀργίζονται γοῦν ἅπαντες τοῖς μετὰ παρρησίας τᾶληθῆ λέγουσιν. (*Abd.* 7)

Es va enfadar i enrabiarse i deia que jo em rendia voluntàriament i abandonava la dona, retraient-me a mi la debilitat de la ciència. És una cosa que acostuma a passar als que estan afligits. S'irriten tots contra aquells que diuen sense filtres la veritat.

Aquesta darrera afirmació no només respon a l'opinió del fill sobre les reaccions que està tenint el seu pare, sinó que pot extrapolar-se a l'opinió que podia tenir Lluçà mateix sobre els efectes de dir la veritat obertament, tal com hem vist que ell concebia les característiques i les conseqüències de l'estil seriocòmic de la sàtira que conreava.

5.c.ii.a.2. La ingratitud del progenitor

Un altre aspecte de la personalitat del pare que el fill s'esforça en posar de manifest és la ingratitud. El jove havia decidit que es dedicaria amb cos i ànima a aconseguir els coneixements mèdics necessaris per guarir el seu pare. El fill utilitzarà l'acumulació d'exemples també per tal d'amplificar el sentiment de necessària gratitud que el pare li deu per la decisió que va prendre. Quan va decidir estudiar medicina, no ho va fer amb l'ajuda de ningú, ni amb els diners del pare, ni amb la col·laboració d'algun familiar proper. Ans al contrari, va haver d'aprendre l'ofici que salvaria al pare enmig de les circumstàncies més doloroses. Estava sol, trist, patint l'odi dels seus familiars i havent de buscar la manera de sufragar-se l'aprenentatge:

καί μοι τοιαῦτα παρὰ τοῦ πατρὸς ἦν πρὸς τὸ μαθεῖν ἐφόδια, λύπη καὶ ἐρημία καὶ ἀπορία καὶ μῖσος οἰκείων καὶ ἀποστροφή συγγενῶν. (*Abd.* 24)

Tot el que vaig rebre del meu pare per pagar-me els estudis va ser tristesa, soledat, pobresa, odi dels familiars i l'esquena dels parents.

Una vegada ho va aconseguir, el seu pare va canviar d'actitud gràcies a les explicacions que va rebre dels familiars i amics sobre com s'havia comportat el jove. Fins a tal punt estava agraït el pare amb el seu fill, que va readmetre'l a la família dient-li que li devia la vida:

οὗτος δ' οὖν (μαρτυρεῖν γὰρ αὐτῷ ἔχω) μήτε μελλήσας μήτε σύμβουλόν τινα περὶ τούτων προσλαβών, ἐπειδὴ τὸ πᾶν ἤκουσε τῶν παρόντων, ἔλυε μὲν τὴν ἀποκήρυξιν, υἱὸν δὲ ἐξ ὑπαρχῆς ἐποιεῖτό με, σωτῆρα καὶ εὐεργέτην ἀποκαλῶν. (*Abd.* 5)

Ell –li ho puc demostrar–, quan els presents li van haver explicat tot el que va passar, sense esperar ni demanar consell a ningú va tornar-me a acceptar com a fill com abans tot dient que jo era el seu salvador i benefactor.

La renovada i bondadosa actitud va durar molt poc temps. En breu, a causa de no poder guarir la malaltia de la madrastra el pare deixarà de mostrar-se benèvol amb el fill i aquest ho entendreà com una mostra d'ingratitude cap als actes que fins fa ben poc temps eren elogiats:

ἀλλ' οὐδὲ εὖ πεπονθῶς παρητεῖτο τῆς οἰκίας, νῦν δὲ σωτῆρα ἔναγχος καὶ εὐεργέτην γεγενημένον. οὐ τί γένοιτ' ἂν ἀχαριστότερον; (*Abd.* 13)

Tampoc ell està bé després de fer-me fora de casa, ara que fa poc m'havia convertit en el seu salvador i benefactor. Quina mostra de desagraïment més gran hi ha que això?

El jove utilitza, doncs, aquest argument en la part més argumentativa del discurs. Un dels motius pels quals els jutges han d'anul·lar la segona determinació de desheretament del pare és precisament que aquest està en deute amb el seu fill, ja que el va salvar quan es trobava malament, sense tenir-ne a més cap obligació en no formar part de la família en aquells moments:

οὐ δὴ δίκαιον τοιαύτην μοι γενέσθαι ἀντ' ἐκείνων τὴν ἀμοιβὴν οὐδὲ κατ' ἐμοῦ σε μόνου σωφρονεῖν. ὅτι γὰρ μὴ μικρὰ ὑπ' ἐμοῦ εὐηργέτησαι. (*Abd.* 14)

No és just que jo rebi una recompensa com aquesta per aquella ajuda i que actuïs sense seny només amb mi, perquè no va ser de poc valor el benefici que de mi vas aconseguir.

La justícia no pot permetre que una persona que ha actuat tan bondadosament amb el seu pare rebi a canvi la moneda amb què estan pagant al fill. Si els jutges es consideren persones justes i han de prendre en conseqüència les decisions més encertades, consideraran que el pare és un ingrati i que a més a més de ser excessivament irascible, es comporta d'una manera egoista amb el seu benefactor:

ὕμεις δέ, ὦ ἄνδρες δικασταί, τὸν εὐεργέτην τούτῳ κολάζειν ἐπιτρέψετε καὶ τὸν σώσαντα ἐξελαύνειν καὶ τὸν σωφρονίσαντα μισεῖν καὶ τὸν ἀναστήσαντα τιμωρεῖσθαι; οὐκ, ἦν γε τὰ δίκαια ποιῆτε. (*Abd.* 15)

I vosaltres, senyors jutges, permetreu que castigui qui l'ha ajudat, que expulsi qui l'ha salvat, que odiï qui li ha tornat el seny i que sancioni a qui ha fet que recuperi la salut? No, si actueu amb justícia.

En aquest passatge, Lluccià resumeix els tres grans trets d'identitat del pare. Per una banda, com hem vist, l'irascibilitat i la ingratitud. Per una altra, l'odi contra el seu fill.

5.c.ii.a.3. La manca d'afecte paternofilial

El jove es considera també una persona profundament desafortunada perquè el seu pare no li transmet el mateix afecte que ell va demostrar quan va decidir guarir-lo de la primera malaltia. En contra del que teòricament estableixen les lleis naturals de les relacions paternofilials, l'amor del fill no és correspost per part del pare i totes les bones accions que el jove realitza per apropar-s'hi acaben just en el resultat contrari del que hauria d'haver succeït:

ἀλλ', οἴμοι τῆς συμφορᾶς, προσέτι καὶ μισεῖ φιλοῦντα καὶ ἀγαπῶντα ἐλαύνει καὶ εὐεργετοῦντα ἀδικεῖ καὶ ἀσπαζόμενον ἀποκηρύττει, καὶ τοὺς φιλόπαιδας νόμους ὡς μισόπαιδας κατ' ἑμοῦ μεταχειρίζεται. ὦ μάχης ἦν ἐσάγεις, πάτερ, τοῖς νόμοις κατὰ τῆς φύσεως. (*Abd.* 18)

Ai de mi, quina desgràcia! Com més cura en tinc, més m'odia; com més l'estimo, més em rebutja; com més bé li faig, més injustament em tracta; com més el vull abraçar, més em deshereta i altera contra mi les lleis d'amor filial, fent que siguin d'odi filial. Quina guerra emprems, pare, de les lleis contra natura.

Les lleis de la natura esdevenen ara un altre puntal de defensa en el procés argumentatiu del discurs del fill. Els jutges no només han de tenir en compte que el pare es comporta d'aquesta manera mogut per l'ira i la ingratitude, sinó que voluntàriament no fa cas de les normes familiars que es consideren naturals segons les quals els progenitors han de sentir afecte per als seus descendents:

καίτοι γε ἡ φύσις τοῖς πατράσιν τοὺς παῖδας μᾶλλον ἢ τοῖς παισὶν τοὺς πατέρας ἐπιτάττει φιλεῖν. ἀλλ' οὗτος ἐκὼν καὶ τοὺς νόμους παρορᾷ οἷ τοὺς οὐδὲν ἡδικοτάτας παῖδας τῷ γένει φυλάττουσιν, καὶ τὴν φύσιν, ἢ τοὺς γεννήσαντας ἔλκει πρὸς πόθον τῶν γεγεννημένων πολύν. (*Abd.* 18)

La natura ha establert, efectivament, que els pares estimin més als fills que els fills als pares. Però ell menysté conscientment les lleis, que protegeixen els fills que no han ofès a la família, i la natura, que fa que els progenitors sentin un gran afecte pels descendents.

També exagera extremadament Lluccià l'èmfasi amb què el fill amplifica en aquest punt el sentiment d'odi que sent. Repetint diverses vegades les obligacions que marquen les lleis naturals i les actituds del pare que el fill assimila amb l'odi, el discurs acaba creant un clímax emotiu amb què el públic no pot ja deixar de vincular el pare amb aquest sentiment negatiu:

οὕτωσὶ δὲ τὸν εὐεργετηκότα παῖδα τοῖς νόμοις, ὡς φησιν, ἀκολουθῶν διαφθείρει καὶ τοῦ γένους ἀποστερεῖ. μισόπαις οὗτος, ἐγὼ φιλοπάτωρ γίγνομαι ἐγὼ τὴν φύσιν ἀσπάζομαι, οὗτος τὰ τῆς φύσεως παρορᾷ καὶ καθυβρίζει δίκαια. ὦ πατρὸς μισοῦντος ἀδίκως. (*Abd.* 18)

Ell, seguint les lleis, segons diu, està destruint un fill que l'ha ajudat. Ell és un odiafills, i jo un estimapares. Jo actuo d'acord amb

la natura, mentre ell menysté i profana les lleis justes de la natura.
Oh quin pare que injustament odia!

Amb la construcció d'aquest personatge Lluetà aconseguix superposar els elements de comicitat i de crítica en dues capes. En un nivell més superficial, el pare es converteix en un personatge excessiu i esdevé pràcticament un protagonista de comèdia que no para d'aparèixer en escena una i una altra vegada en una actitud que de tant exagerada provoca el riure i suma components humorístics al tractament irònic de la relació del fill i la madrastra. Per altra banda, Lluetà està aprofundint de manera crítica en els costums que regeixen les relacions familiars de la població. El jove està palesant com s'han desvirtuat les relacions entre pares i fills que abans es consideraven normals i que es regien pel respecte dels fills cap als pares i per l'amor i la cura dels pares cap als fills, com Lluetà mateix exposa a l'obra *Elogi a la pàtria*³⁸³. En casos com el present, on en comptes de regnar la pau familiar s'arriba a l'extrem dels judicis, les passions dominen sobre el seny i el sentit comú que hauria de regular el tracte de parentiu. I amb això Lluetà també exemplifica un altre despropòsit de les famílies, just el fet que aquestes ja no s'entenguin dins de la seva llar i hagin d'arribar a acords de funcionament i tracte a base de promoure judicis.

5.c.ii.a.4. L'abús de l'autoritat paterna

L'última de les conseqüències que la personalitat irascible i desagradada del pare és, doncs, el fet que torna a dirigir-se als tribunals tot i fer ben poc temps que havia decidit tornar a acceptar al fill a la família com a retribució per haver-lo guarit de la primera malaltia:

σὺ δέ, ὅπερ ἀγνωμονέστατον, σωφρονήσας εὐθύς ἐς δικαστήριον ἔχεις
καὶ σεσωσμένος κολάζεις καὶ ἐπὶ τὸ ἀρχαῖον ἐκεῖνο μῖσος ἀνατρέχεις
καὶ τὸν αὐτὸν ἀναγινώσκεις νόμον. (*Abd.* 14)

³⁸³ *Patr.Enc.* 3; cf. Humbert 1972, Guillén 1977:165-190 i Gardner 1998: 227.

Però tu, amb tota desconsideració, sí que estàs prou centrat per dirigir-te immediatament als tribunals a castigar qui t'ha salvat, per recuperar aquell antic odi i apel·lar a aquella mateixa llei.

Ja al principi del discurs el jove denunciava que el pare estava recurrent contra ell als tribunals de manera repetida i que això li semblava una mostra del menysteniment que el seu progenitor li tenia com a fill. El sentiment de pena que té el jove en sentir-se maltractat i gens respectat fa que a l'oient li augmenti la sensació que realment el pare es comporta de manera desagradada amb el seu fill i aquesta resulta una ofensa més que s'ha de sumar a la llista de trets identitaris del pare:

ὡσπερ διὰ τοῦτ' ἀναληφθεὶς πρὸς ὀλίγον ἴν' ἀτιμότερος γένωμαι
πολλάκις ἐκπεσὼν τῆς οἰκίας. (*Abd.* 1)

Com si per haver estat reacceptat de nou a la família poc temps enrere, fos menys digne de respecte, podent ser expulsat de casa una vegada i una altra.

De fet, la possibilitat de desheretar repetidament que tenien els pares esdevindrà objecte de la discussió legal que hi acostuma a haver a la part argumentativa dels discursos judicials. De la mateixa manera que el jove apel·lava a les lleis de la natura per defensar davant dels jutges la posició que el fet de desheretar-lo és del tot injust per anar en contra de l'amor paternofilial i les obligacions d'agraïment, el debat sobre les lleis establertes sobre el desheretament es convertirà en un segon punt a tractar, reprenent el lloc comú de l'oratoria judicial sobre la relació entre llei i ètica³⁸⁴. Segons el jove, el pare està fent un mal ús de les lleis ja que la correcta interpretació de les lleis sobre desheretament és aquella que s'adequa de manera complementària a les lleis de la natura:

³⁸⁴ Amato, Citti i Huelsenbeck 2015.

κακῶς ἐρμηνεύεις, ὦ πάτερ, καλῶς κειμένους τοὺς νόμους. οὐ πολεμεῖ φύσις καὶ νόμος ἐν ταῖς εὐνοίαις, ἀλλ' ἀκολουθοῦσιν ἀλλήλοις ἐνταῦθα καὶ συναγωνίζονται τῇ λύσει τῶν ἀδικημάτων. (*Abd.* 19)

Interpretes malament, pare, les lleis que estan ben establertes. No estan enfrontades natura i llei en la bona voluntat, sinó que s'acompanyen l'una a l'altra i combaten juntes per abatre les injustícies.

No observem en el text de Llucià cap indicatiu que ens faci pensar que l'autor vol posar en qüestió el procediment legal per excloure els fills de les famílies, sinó només el fet que aquestes s'hagin de regular d'una manera excessiva davant dels tribunals. De fet, malgrat la casuística real que existia en els procediments legals de l'ἀποκήρυξις grega i de l'*abdicatio* romana³⁸⁵, no sembla que a Llucià li faci tant de servei per als seus propòsits el component estrictament legal com el fet de vincular la llei a la gratitud i a l'amor patern que en el cas present es troba del tot absent. Aquests dos procediments van arribar a l'època de Llucià a ser tractats a les declamacions com equivalents, almenys pel que es refereix als casos que reproduïen les controvèrsies conservades que parlen d'aquest tema, com desenvoluparem més profundament en el següent capítol. De fet, els oradors que menciona Sèneca el Pare que ja tracten situacions idèntiques a la que Llucià aborda en aquest discurs fan servir el terme *abdicatio* i és del tot versemblant pensar que els oradors grecs utilitzaven el terme ἀποκήρυξις com a absolut sinònim en un ambient bilingüe, on l'assimilació de contextos passa per sobre de les lleugeres variacions que poguessin existir en els tribunals reals³⁸⁶. La nostra traducció del títol de l'obra i la manera com mencionem el fill com a “desheretat” no deixen de respondre a res més que a aquesta mateixa idea. Considerem que, pel que fa a la comprensió per part del lector de la situació legal

³⁸⁵ Cf. Adiego, Artigas i De Riquer 2005: 95, Johansson 2015: 269 i, especialment, Wurm 1972 i González Julià 2013 per l'estudi detallat de les diferències que hi havia en la legalitat real entre els termes ἀποκήρυξις, *abdicatio* i *exhereditatio*.

³⁸⁶ N'és exemple el passatge Sen. *Contr.* II 1, 39. Cf. Van Mal-Maeder 2007: 37 i Amato, Citti i Huelsenbeck 2015: 2 per la tradició acadèmica sobre l'equivalència entre la legalitat real i la de les declamacions.

en què es troba el fill, és més entenedor i proper a la finalitat crítica de Llucià si utilitzem aquest terme que no pas altres alternatives com “repudiat” o “expulsat”. Si bé aquestes formes d’entendre i de traduir-ho poden respondre més adequadament a la realitat legal que suposaven aquests procediments a l’època antiga, ja que no només es tractava de privar els fills de l’herència per part dels pares sinó també de fer-los fora del nucli familiar i provocar un trencament entre els vincles i les obligacions familiars, el terme desheretament evoca també una pèrdua de les possessions per successió per part dels descendents i implica, tot i no fer-ho *de facto* de manera legal, una desvinculació del desheretat amb la seva família, normalment per discussions o per conflictes amb nous membres de la unitat familiar com és el cas de la situació que ens ocupa. Alhora no es deixa de posar en evidència el vessant pecuniari d’aquest tipus de conflicte prototípic entre fillastres i madrastrès que es troben en pugna per la titularitat de les herències que podia deixar el *paterfamilias*. Tot i que Llucià no desenvolupa de manera explícita en aquesta peça la crítica directa de l’ambició desmesurada per les riqueses i béns materials, no deixarà de reconèixer-ne un rerefons implícit qui estigui familiaritzat amb la seva producció i el seu pensament³⁸⁷.

El que aprofita Llucià amb aquest concepte, doncs, és la possibilitat de satiritzar l’abús de procediments legals i judicials que comporten una desvinculació familiar i una conseqüent pèrdua d’herència que utilitzen els progenitors com a amenaça envers els seus fills amb la finalitat de ser obeïts. En efecte, el fill explica una clàusula que impedeix que els pares tinguin absoluta autoritat en situacions com la present per tal de no deixar desprotegits els fills injustament. Segons el jove, el legislador va restringir les motivacions per les quals es permetia als pares desvincular-se dels seus fills. La clàusula a la que Llucià fa referència ens és transmesa en el segon discurs *Contra Estèfan* de Demòstenes com una llei de les que els oradors introduïen en els seus discursos i

³⁸⁷ Roca Ferrer 1974: 112-113 i 121-123.

llegien davant dels jutges³⁸⁸. Sembla, doncs, que els pares no gaudien d'absoluta autoritat quan havien embogit, quan ja eren ancians, quan estaven sota els efectes de medicaments o d'una malaltia, persuadits per una dona, impulsats per alguna necessitat o perquè es trobessin arrestats.

Llucià fa una clara al·lusió a aquesta normativa, però no la reproduceix amb total exactitud. El fill focalitza les restriccions només en aquelles que li interessien especialment per al seu cas, és a dir, les que ho vinculen estretament a actituds pròpies de persones que estan mogudes per l'ira o que han estat enganyades per comentaris calumniadors:

οὐ γὰρ ἅπασιν, ὦ πάτερ, ὁ νομοθέτης οὐδὲ πάντας υἰέας οὐδὲ ὀσάκις ἂν ἐθέλωσιν ἀποκηρύττειν συγκεχώρηκεν οὐδ' ἐπὶ πάσαις αἰτίαις, ἀλλ' ὥσπερ τοῖς πατράσιν τὰ τηλικαῦτα ὀργίζεσθαι ἐφῆκεν, οὕτω καὶ τῶν παίδων προϋνόησεν, ὡς μὴ ἀδίκως αὐτὸ πάσχωσιν· καὶ διὰ τοῦτο οὐκ ἐλευθέραν ἐφῆκε γίγνεσθαι οὐδὲ ἄκριτον τὴν τιμωρίαν, ἀλλ' ἐς δικαστήριον ἐκάλεσε καὶ δοκιμαστὰς ἐκάθισε τοὺς μήτε πρὸς ὀργὴν μήτε διαβολὴν τὸ δίκαιον κρινοῦντας. (*Abd.* 8)

Pare, el legislador no va concedir la possibilitat de desheretar tothom, ni tots els fills, ni tantes vegades com es vulgui, ni per qualsevol motiu, sinó que tal com va permetre als pares irritar-se fins a determinats límits, també va vetllar pels fills, perquè no ho patissin de manera injusta. Per això va fer que no fos un càstig lliure ni aplicat sense criteri, sinó que va decidir que s'anés a judici i que hi hagués un jurat que pogués valorar el que sigui just sense basar-se en la ira ni en la calúmnia.

Aquesta perspectiva argumentativa és completada i aprofundida tot especificant el detall de com acostumen a ser les persones que solen intervenir maliciosament en aquest tipus de circumstàncies i com les famílies es destrueixen per calúmnies que fan que els pares embogixin contra els seus fills³⁸⁹. Llucià no

³⁸⁸ D. XLVI 14.

³⁸⁹ *Cal.* 1.

deixa massa lloc a dubtar que les madrastrès són les que usualment inflamen les confrontacions entre pares i fills:

ἦδει γὰρ πολλοῖς πολλάκις ἀλόγους αἰτίας ὀργῆς παρισταμένης, καὶ τὸν μὲν ψευδεῖ τινι διαβολῇ πειθόμενον, τὸν δὲ οἰκέτη πιστεύοντα ἢ γυναιῶ ἐχθρῶ. (Abd. 8)

[El legislador] sabia que molta gent llença moltes vegades acusacions irracionals mogudes per la ràbia, i que uns es creuen acusacions falses mentre que d'altres confien en un familiar o en una dona malvada.

Per al fill, aquesta deriva irascible i incoherent del pare constitueix una falta també del respecte a les lleis, ja que actuant d'aquesta manera l'abús d'autoritat dels pares no només depassa les normes no escrites de les relacions familiars sinó que fa que la pròpia justícia quedi supeditada a la voluntat canviant dels pares:

ὅλως ἄνω καὶ κάτω στρέφουσι τὰ δίκαια πρὸς τὸ ἐπὶ καιροῦ δοκοῦν πατράσιν. (Abd. 9)

La justícia es va capgirant del tot amunt i avall segons el que en cada ocasió sembli convenient als pares.

5.c.ii.β. El fill

Un dels objectius principals del fill a la seva defensa és que el pare sembli ser una persona menys digna de crèdit i que els seus arguments no tinguin una força determinant en la decisió dels jutges i en la percepció del públic. Com que el fill no pot negar els fets, ha intentat presentar el seu pare de manera que doni la sensació que no pot discernir correctament les circumstàncies en les que pren les seves decisions a causa del seu estat psicològic. Ell mateix s'ha mostrat com una persona honrada i afable, del tot aliena als tribunals, al·legant la seva

inexperiència en aquests terrenys. En canvi, intenta que el seu pare sembli ser tot el contrari.

El pare serà atacat també per ser una persona que recorre a les lleis repetidament, tot reblant-ne la imatge autoritària. Per al fill això és una ofensa que s'ha de sumar a la llista de trets identitaris del pare. És al final del discurs on el jove emfasitza amb més força la tipificació del caràcter del seu progenitor. A l'epíleg, on retòricament ha de ser utilitzada amb una força més gran l'emotivitat, Lluccià conclou l'acumulació d'elements descriptius amb el resum on el fill torna a relacionar l'actitud del pare amb els símptomes colèrics i de desmesura que el van portar a la primera bogeria i que han caracteritzat la relació d'aquest tipus de pare amb el seu fill. Crits, irritació, odi i abús de les lleis:

χθὲς καὶ πρῶην ἐκ τηλικούτων κακῶν ἀνασφίλας διατείνῃ καὶ βοᾷς,
καὶ τὸ μέγιστον, ὀργίζῃ καὶ πρὸς μῖσος τρέπη καὶ τοὺς νόμους
ἀνακαλεῖς. οἴμοι, πάτερ, ταῦτ' ἦν σου καὶ τῆς πάλαι μανίας τὰ
προοίμια. (*Abd.* 32)

Tot just recuperat de tal penúria, et poses tens i crides, i el que és pitjor, t'irrites, et comportes mogut per l'odi i apel·les a les lleis. Ai, pare! Això va ser també l'inici de la teva anterior bogeria.

5.c.ii.β.1. Fill o professional?

El jove s'ha defensat pel que li correspon com a fill a partir d'arguments legals i emocionals, però també ha advertit al seu pare que ho ha fet pel seu ofici de metge. Ha avisat al seu progenitor que es troba en risc de repetir de nou els brots i les actituds irracionals que ha descrit amb el detall de la simptomatologia, d'una manera tan greu que això el pot portar de nou a emmalaltir. En efecte, el fill fa valer la seva condició de professional de la medicina durant una part de la seva defensa, tot aportant la visió científica sobre el cas que està tractant:

ἔγκλημα μὲν ἴδιον οὐκ ἔχω, κινδυνεύω δὲ τιμωρίαν ὑποσχεῖν ὑπὲρ τῆς τέχνης εἰ μὴ πάντα δύναται πείθεσθαι τούτῳ κελεύοντι, οὐ τί γένοιτ' ἂν ἀτοπώτερον, θεραπεύειν ἐκ προστάγματος, οὐκέθ' ὡς ἡ τέχνη δύναται, ἀλλ' ὡς ὁ πατήρ βούλεται; (*Abd.* 1)

No pateixo una acusació particular, sinó que estic en perill de rebre un càstig pel meu ofici en no poder obeir el que ell m'ordena. Què podria ser més insòlit que això, curar per decret, ja no com la ciència pot sinó com ho vol el meu pare?

Es presenta com un professional que ha dedicat molt de temps a l'estudi de la medicina i ha passat molts anys treballant al costat dels millors metges per tal d'assolir un nivell de coneixement molt més alt que el que tenien els metges que es trobaven a l'entorn i a l'abast del seu pare:

ἀποδημήσας οὖν καὶ τοῖς εὐδοκιμωτάτοις τῶν ἐπὶ τῆς ἀλλοδαπῆς ἰατρῶν συγγενόμενος καὶ πόνῳ πολλῷ καὶ προθυμίᾳ λιπαρεῖ χρησάμενος ἐξέμαθον τὴν τέχνην. ἐπανελθὼν δὲ καταλαμβάνω τὸν πατέρα σαφῶς ἤδη μεμνηνότεα καὶ ὑπὸ τῶν ἐπιχωρίων ἰατρῶν ἀπεγνωσμένον, οὐκ ἐς βάθος ὀρώντων οὐδ' ἀκριβῶς φυλοκρινούντων τὰς νόσους. (*Abd.* 4)

Vaig marxar de casa i, amb la companyia dels més ben reputats metges de l'estranger, vaig aprendre'n la ciència posant-hi molt d'esforç i un ànim perseverant. I un cop vaig tornar, em trobo el meu pare ja manifestament boig i abandonat pels metges d'aquí, els quals no observaven en profunditat ni feien exàmens rigorosos de les malalties.

En aquest moment, el fill adopta una perspectiva diferent, del tot objectiva i apartada dels vincles emocionals. Parla del cas que ocupa al seu pare i a la madrastra amb els termes que usaria si es trobés tractant qualsevol desconegut. De fet, com ell mateix explica, va marxar de casa i va iniciar un viatge que el va dur a aprendre tot el que l'ha ajudat a poder fer un diagnòstic clar del que està succeint al seu entorn familiar. Amb aquest viatge, Llucià aplica al fill una de les característiques prototípiques de l'heroi satíric, l'ἀποδημία, la separació del seu entorn habitual que li permet convertir-se en un ἀπάνθρωπος i observar la

realitat amb la perspectiva des de la qual els vicis de la societat es posen de manifest³⁹⁰. El viatge resulta una força transformadora de la personalitat dels personatges³⁹¹. El jove, com Llucià fa, per exemple a les *Històries vertaderes*, emprèn un viatge cap al coneixement, un "epistemological journey", com l'anomena Ní Mheallaigh³⁹², mogut per la curiositat i les ganes d'aprendre. I és a partir del que viu en aquest període de separació que aconseguix el punt de perspectiva adequat per poder obtenir una cognició autòptica de la realitat. Així, en el nivell argumental de la peça, el fill és capaç de veure què passa realment al seu pare, pot posar-hi remei i, a més a més, pot deixar en evidència el comportament erroni tant del pare com de la madrastra. Alhora Llucià pot disposar també en aquesta declamació d'aquest mecanisme satíric habitual a les seves peces, tot situant la crítica del món que l'envolta en boca d'un personatge màscara que ha pogut sortir de la societat que descriu per observar-la des de fora i retornar, transformat en una persona més sàvia, per exposar les seves opinions crítiques.

El jove explica, ara com a metge expert, quins són els procediments que adopta usualment quan li arriben pacients i assimila la situació present a aquelles que tenen a veure amb la resta:

ἐγὼ δὲ ἐν μὲν τοῖς δυνατοῖς οὐδὲ κελευσθῆναι περιμένω· πρόην γοῦν ἄκλιτος ἤκον ἐπὶ τὴν βοήθειαν. ὅταν δέ τι ἢ τελέως ἀπεγνώσμενον, οὐδ' ἐπιχειρεῖν βούλομαι. (*Abd.* 2)

En els casos que es poden tractar, ni tan sols espero que em requereixin. Hi vaig immediatament a ajudar sense ser cridat. Quan la situació és del tot desesperada, ni tan sols vull posar-hi mà.

En aquesta part de la defensa, el jove opta per exposar com actuen tècnicament els metges, per tal de demostrar que en tot moment s'ha mogut per

³⁹⁰ Gómez Espelosín 2010: 181-182, Camerotto 2014: 304 i Lisi 2017: 454.

³⁹¹ Lisi 2017: 441.

³⁹² Ní Mheallaigh 2014: 228.

la deontologia pròpia del seu ofici i no per motius emocionals com fa entendre el seu pare en la justificació de la seva decisió de desheretar-lo a causa de la malaltia de la madrastra. Tal com aconsella l'ofici de la medicina, diu el jove, ell va actuar com tots els bons metges. Primer va observar les possibilitats de sanar al pacient per saber si el mal era o no era curable. Segons els resultats d'aquesta observació el metge decidia si s'implicava en el tractament del pacient o rebutjava ocupar-se'n degut a la impossibilitat de tenir èxit:

παρελθὼν οὖν ἄκλητος οὐκ εὐθὺς ἰασάμην· οὐ γὰρ οὕτω ποιεῖν ἔθος ἐστὶν ἡμῖν οὐδὲ ταῦτα ἢ τέχνη παραινεῖ, ἀλλὰ πάντων πρῶτον τοῦτο διδασκόμεθα συνορᾶν εἴτε ἰάσιμόν ἐστι τὸ νόσημα εἴτε ἀνήκεστον καὶ ὑπερβεβηκὸς τοὺς ὄρους τῆς τέχνης. καὶ τηνικαῦτα, ἦν μὲν εὐμεταχείριστος ἦ, ἐπιχειροῦμεν καὶ πᾶσαν σπουδὴν ἐσφερόμεθα σῶσαι τὸν νοσοῦντα· ἦν δὲ κεκρατηκὸς ἤδη καὶ νενικηκὸς τὸ πάθος ἴδωμεν, οὐδὲ τὴν ἀρχὴν προσαπτόμεθα. (*Abd.* 4)

Hi vaig acudir sense ser cridat, però no vaig començar immediatament el tractament. No és el meu costum ni tampoc ho recomana la ciència, sinó que primer de tot aprenem a examinar si la malaltia es pot curar o si és inguarible i depassa els límits de la ciència. I si resulta que es pot abordar bé, hi posem mà aportant-hi tota l'empenta per salvar el malalt. Però si resulta que veiem que l'afecció ja ha esclatat i vençut, ni tan sols iniciem el tractament.

Quan es tractava del pare, el jove va optar per intentar guarir-lo, ja que considerava que la gravetat de la seva malaltia no resultaria difícil de superar. Així doncs, el fill va seguir examinant l'estat del seu pare i va poder trobar el fàrmac que el pogués guarir:

ἰδὼν οὖν τὸν πατέρα ἔτι ἐντὸς τῆς ἐλπίδος καὶ τὸ πάθος οὐχ ὑπὲρ τὴν τέχνην, ἐπὶ πολὺ τηρήσας καὶ ἀκριβῶς ἐξετάσας ἕκαστα ἐπεχείρουν ἤδη καὶ τὸ φάρμακον τεθαρρηκότεως ἐνέχεον. (*Abd.* 4)

Quan vaig veure que encara hi havia esperança per al meu pare i que la seva afecció entrava dins les capacitats de la ciència, després de molta observació i d'anàlisi acurada, em vaig posar ja per feina i, ben encoratjat, li vaig donar un fàrmac.

Els seus coneixements de medicina el feien sentir segur també durant l'aplicació del tractament. Sabia que si els símptomes eren de fiar, el diagnòstic no li podia fallar i, per tant, podia aconseguir la curació del seu pare si aplicava la cura en el moment adequat:

πλὴν ἀλλ' ἔγωγε οὐδὲν ἀποδειλιάσας –ήπιστάμην γὰρ οὐ ψευσόμενά με τὰ σημεῖα οὐδὲ προδώσουσαν τὴν τέχνην– ἐπήγον τὴν ἴασιν ἐν καιρῷ τῆς ἐπιχειρήσεως. (*Abd.* 5)

Jo no em vaig acovardir, ja que sabia que els símptomes no m'enganyarien i que la ciència no em trairia, i vaig aplicar el tractament en el moment adequat dels atacs.

La situació en què es troba la madrastra és del tot oposada. La malaltia que pateix no té un bon pronòstic. El metge l'ha examinada i ha resolt que la malaltia s'escapa a les possibilitats de curació i, fins on arriben els coneixements del jove, res del que pugui fer podrà resultar en un feliç desenllaç. En cap moment va prometre el jove, diu, que podria intervenir per ajudar-la i per això considera injust que el seu pare el deshereti com a càstig per no haver fet una cosa a la qual no es va comprometre:

ἃ προστάττομαι ὑπουργεῖν οὐ δυναμένῳ καὶ δι' ὑπερβολὴν τῆς νόσου καὶ ἀσθένειαν τῆς τέχνης. πλὴν οὐ δίκαιον οἶμαι ἀποκηρύττεσθαι τὸν ἃ μὴ δύναται ποιεῖν μηδὲ τὴν ἀρχὴν ὑπισχνούμενον. (*Abd.* 2)

No puc ajudar amb res del que faig, a causa de la virulència de la malaltia i de la feblesa de la ciència. Però no crec que sigui just desheretar qui des del principi ni tan sols ha promès allò que no pot fer.

Per desenvolupar aquest punt de la seva defensa, el jove contraposa el desconeixement del seu pare respecte a les malalties que estan afectant la família amb una explicació detallada sobre les diferències que existeixen entre la situació en què es trobava ell, el pare, i aquella en què es troba la madrastra. El jove metge al·lega que científicament les malalties no afecten d'igual manera a tots els

pacients, sinó que prenen formes diferents i arriben a diversos graus de gravetat segons la persona que emmalalteixi:

οὕτω δὲ καὶ τὰ νοσήματα παρὰ τοὺς ὑποδεξαμένους τόπους ἢ εὐφορα ἢ εὐτροφα ἢ ἐλάττω γίγνεται. (*Abd.* 27)

Així mateix, les malalties esdevenen més vigoroses i potents o menys segons el lloc on s'emplacen.

El pare no entén que no pot considerar que la madrastra pateix la mateixa malaltia que tenia ell quan el seu fill el va guarir. El jove li explica que no la pot curar a ella de la mateixa manera perquè el tractament no li serviria, ja que no fa cap efecte l'aplicació d'iguals remeis a casos diferents. En efecte, tot i semblar la mateixa malaltia, les causes i la gravetat de la malaltia de la madrastra són ben diferents. El fill s'afanya a deixar clar que la malaltia que pateix la dona no pot ser tractada de la mateixa manera perquè no hi ha només un tipus de bogeria, i que la que pateix la seva esposa ultrapassa les capacitats que el jove té com a metge:

ὁ πατήρ δὲ ὑπὸ ἰδιωτείας (οὐ γὰρ οἶδεν οὔτε ἀρχὴν τοῦ κατέχοντος κακοῦ οὔτε τὴν αἰτίαν οὔτε τὸ μέτρον τοῦ πάθους) ἐκέλευεν ἰᾶσθαι καὶ τὸ ὅμοιον ἐκχέαι φάρμακον οἶεται γὰρ ἓν εἶναι μανίας εἶδος καὶ μίαν τὴν νόσον καὶ τάρρῳστημα ταύτων καὶ παραπλησίαν τὴν θεραπείαν δεχόμενον. (*Abd.* 7)

El meu pare, per ignorància –ja que no sap ni l'origen del mal que té ni la causa ni l'abast de l'afecció– em va ordenar tractar-la i que li donés la mateixa medicina. Creu que només hi ha un tipus de bogeria i que és una única malaltia, que tot és la mateixa afecció i que necessita un tractament igual.

El jove argumenta que la decisió que ha pres per no tractar la madrastra es fonamenta en una antiga norma de la professió mèdica que diu que no s'ha de tractar els pacients que han arribat a un punt de malaltia que fa desesperada la seva recuperació, precisament el cas en què es troba la dona segons el diagnòstic que n'ha pogut fer:

νόμον τινὰ παλαιὸν τῶν προπατόρων τῆς τέχνης ἰατρῶν φυλάττοντες,
οἷ φασι μὴ δεῖν ἐπιχειρεῖν τοῖς κεκρατημένοις. (*Abd.* 4)

Respectem una antiga llei dels metges fundadors de la ciència, que van dir que no cal actuar sobre els que han sucumbit.

5.c.ii.β.2. Defensa de la deontologia mèdica

Les afirmacions del fill sobre la pràctica de la medicina són, de fet, del tot coherents amb la doctrina professada per la nosologia hipocràtica i el funcionament habitual d'aquesta professió. Els mètodes adoptats per al diagnòstic i per al tractament del pare es corresponen amb el que descriu la bibliografia mèdica conservada³⁹³. Pel que fa a les decisions del jove respecte a la madrastra, també resulten del tot congruents amb el que la ciència i la deontologia tenia establert com a procediments prescriptius. Les seves apreciacions sobre la condició de la dona i la descripció de la seva malaltia són, en el que concerneix la medicina, conseqüents amb el que descriuen els tractats del *Corpus Hipocraticum*. Fins i tot el vessant ètic que el jove al·lega en la seva defensa per justificar el voler abstenir-se de tractar la madrastra seria, sens dubte, avalat per tots els companys d'ofici com a mesura per salvar la reputació, el prestigi i la fama social d'un gremi els membres del qual sentien una vinculació gairebé de pertinença familiar de grup.

Per als metges, doncs, una conseqüència de no seguir la deontologia era la possibilitat de trobar-se amb el fracàs d'un tractament, i això implicaria una taca en la seva reputació professional, una qüestió de la qual el fill adverteix al seu pare, que li està recriminant el desagraïment de la seva actuació. El jove gaudeix d'un gran renom entre els seus companys, especialment des que va aconseguir guarir el seu pare després que tots els altres metges el deixessin per un cas sense

³⁹³ Rollerstone 1915, Laín 1970, Vintró 1973, Wöhrle 1990, Jouanna 1992: 109-253, Bompaire 2001: 154, Hanson 2006, Hirt Raj 2006 i Favreau-Linder 2009: 438.

solució. La imposició del seu pare perquè tracti la madrastra farà que fracassi amb tota seguretat i passi a ser una vergonya per a l'ofici:

διὰ τοῦτ' ἐπιχειρεῖν οὐκ ἄξιον, εἰ μὴ πρὸς μόνον τὸ ἀποτυχεῖν με κατεπείγεις καὶ κακοδοξία περιβαλεῖν θέλεις. ἔασον ὑπὸ τῶν ὁμοτέχνων φθονεῖσθαι. (*Abd.* 32)

Per això no val la pena actuar, a no ser que m'empenyis directament a fracassar i vulguis provocar-me el descrèdit. Deixa'm ser envejat pels meus companys d'ofici!

L'acusació de desagraïment del fill envers el seu pare adopta també un altre nivell de profunditat amb l'enfocament que el jove en fa en presentar-ho des de la perspectiva professional. El pare no és només un desagraït com a familiar sinó que, segons la visió de metge del fill, també ho és com a pacient, ja que està atacant qui l'ha ajudat poc temps després d'haver recuperat la salut:

καλὸν γοῦν τὸν μισθὸν ἀποδίδως τῇ τέχνῃ καὶ ἀξίας ἀμοιβὰς τῶν φαρμάκων ἐπὶ τὸν ἱατρὸν ὑγιαίνων μόνον. (*Abd.* 14)

Bon sou em dones per la meva ciència i dignes recompenses pel tractament en contra el teu metge, ara que tot just t'has curat!

Aquest plantejament serveix també al jove per fer reflexionar els jutges sobre l'obligatorietat o no d'actuació dels metges, i, en conseqüència, de la seva, en aquest cas. D'altra banda, el jove argumenta que en el moment en què ell va actuar per guarir el seu pare no formava part de la família. El tractament es va produir quan el pare encara no l'havia reincorporat a la família i, per tant, no estava sotmès a cap obligació deguda al vincle paternofilial:

τοῦτο γὰρ μείζω οἶμαι ποιεῖν τὴν ἐμὴν εὐεργεσίαν, ὅς οὔτε υἱὸς ὦν τότε οὔτε ἀναγκαίαν τῆς θεραπείας ἔχων αἰτίαν ἀλλὰ ἐλεύθερος καθεστῶς καὶ ἀλλότριος, τῆς φυσικῆς αἰτίας ἀφειμένος. (*Abd.* 16)

Crec que va servir de molt la meva bona acció, jo que llavors ni era fill ni tenia cap obligació de tractar-lo sinó que m'hi vaig presentar

lliurement i sense tenir-hi vincles, quan estava alliberat de motivacions de la llei natural.

Tanmateix, el fill amplia aquest argument en la seva defensa i nega l'autoritat absoluta del seu pare:

ἀπλῶς ἐκεῖνό φημι, ὡς οὐ πάντα προστάττειν οὔτε τούτῳ δίδωσιν ὁ νόμος οὔτ' ἐμοὶ τὸ πείθεσθαι πᾶσιν πάντως ἀναγκαῖον. (*Abd.* 22)

Simplement dic que la llei ni li dona a ell la capacitat de manar en tot, ni a mi em posa l'obligació d'obeir en tot en totes les circumstàncies.

Encara aprofundeix més en aquesta concepció menys estricta dels vincles d'obediència paternofilials quan exposa que els pares no poden tenir més autoritat sobre els seus fills que els requeriments i deontologies de les seves professions. Llucià anota, així, que els pares no poden tenir un poder tan gran sobre els fills que li permeti donar ordres sobre la manera com han de realitzar els seus oficis:

τὰ δὲ ἄλλα ἐφ' ἡμῖν ἐστὶν τοῖς παισίν, ὄντα τῶν τεχνῶν καὶ τῆς τούτων χρήσεως, καὶ μάλιστα εἰ μηδὲν ὁ πατήρ αὐτὸς ἀδικοῖτο. ἐπεὶ τοι ἂν τῷ γραφεὶ πατήρ προστάττη, 'ταῦτα μὲν, τέκνον, γράφε, ταυτί δὲ μή' καὶ τῷ μουσικῷ, 'τήνδε μὲν τὴν ἀρμονίαν κροῦε, ταύτην δὲ μή,' καὶ τῷ χαλκεύοντι, 'τοιαῦτα μὲν χάλκευε, τοιαῦτα δὲ μή,' ἄρ' ἂν τις ἀνάσχοιτο ἀποκηρύττοντα, ὅτι μὴ κατὰ τὰ ἐκείνῳ δοκοῦντα ὁ παῖς χρῆται τῇ τέχνῃ; οὐδὲ εἷς, οἶμαι. (*Abd.* 22)

Altres ocasions depenen de nosaltres, els fills, quan tenen a veure amb les nostres feines i com les realitzem, especialment si el propi pare no rep cap mena d'ofensa. Si el pare d'un escriptor li ordenés "escriu això, fill, però això no", i el d'un músic "toca aquesta melodia, però aquesta no", i el d'un forjador "forja d'aquesta manera, però d'aquesta altra no", algú recolzaria que desheretés el fill per no haver fet el seu ofici segons el parer del pare? Ningú, em sembla.

5.c.ii.β.3. La ruptura dels vincles d'obligatorietat

La llibertat d'actuació dels metges no només queda limitada a la negativa d'obeir incondicionalment els pares, sinó que la defensa del jove s'estén a les relacions dels metges amb el conjunt de la població. L'ofici de la medicina és tant important que cal que els seus professionals puguin actuar amb absoluta llibertat, sense coaccions o amenaces ni dependència a lleis injustes:

τὸ δὲ τῆς ἰατρικῆς ὅσω σεμνότερόν ἐστιν καὶ τῷ βίῳ χρησιμώτερον, τοσοῦτῳ καὶ ἐλευθεριώτερον εἶναι προσήκει τοῖς χρωμένοις, καὶ τινα προνομίαν ἔχειν τὴν τέχνην δίκαιον τῇ ἐξουσίᾳ τῆς χρήσεως, ἀναγκάζεσθαι δὲ μηδὲν μηδὲ προστάττεσθαι πρᾶγμα ἱερὸν καὶ θεῶν παίδευμα καὶ ἀνθρώπων σοφῶν ἐπιτήδευμα, μηδ' ὑπὸ δουλείαν γενέσθαι νόμου μηδ' ὑπὸ φόβον καὶ τιμωρίαν δικαστηρίου, μηδὲ ὑπὸ ψῆφον καὶ πατρὸς ἀπειλήν καὶ ὀργὴν ἰδιωτικὴν. (*Abd.* 23)

Tal com n'és de seriosa la medicina i important per a la vida, també en la mateixa mesura cal que en sigui de lliure per als que la practiquen i que sigui considerat just que aquesta ciència tingui algun privilegi en l'autoritat de la seva posada en pràctica, que no estigui subjecta a cap obligació ni que rebi ordres, essent un assumpte sagrat, un ensenyament dels déus i una ocupació d'homes savis. Tampoc ha de deure servitud a una llei, ni patir por i càstig d'un tribunal, ni vot, una amenaça d'un pare ni la ràbia d'un particular.

Un pas més en la defensa del jove emparant-se en la seva qualitat de metge es produeix quan aquest exposa que el fet d'haver guarit algú en el passat no l'obliga a tornar-lo a tractar en situacions futures. El metge no és una figura dependent dels seus pacients sinó que conserva la total llibertat d'escollir les persones a qui tracta i els moment en què ho fa:

οὐ δὴ δεῖ τὴν εὐποίαν τὴν ἐμὴν ἀνάγκην ἐς τὸ λοιπὸν μοι γενέσθαι, οὐδὲ τὸ ἐκόντα εὐεργετῆσαι ἀφορμὴν τοῦ ἄκοντα κελεύεσθαι

καταστήναι, οὐδὲ ἔθος ὑπάρξει τοῦτο, τὸ ἅπαξ τινὰ ἰασάμενον πάντας ἐς αἰεὶ θεραπεύειν ὁπόσους ἂν ὁ θεραπευθεὶς θέλῃ. (*Abd.* 25)

Aquella bona acció meva no es pot convertir en una obligació per al futur, ni haver-te ajudat voluntàriament ha d'implacar haver de començar a obeir-te a desgrat; tampoc es pot establir com a costum que el fet d'haver estat guarit una vegada faci que s'hagi de tractar per sempre més a tots aquells que vulgui el que ha estat tractat.

El fill, doncs, desplega una defensa no només a favor de sí mateix, sinó de tota la professió. Aconseguit el suport dels jutges a la llibertat dels metges, ell mateix aconseguiria imposar-se al seu pare també des de la perspectiva professional, gràcies a la lògica de la inclusió de la menor inclosa en la major:

οὐ τί γένοιτ' ἂν ἀδικώτερον; διότι σε νοσήσαντα χαλεπῶς οὕτως ἀνέστησα, διὰ τοῦτο νομίζεις ἐξείναι σοι καταχρησθαί μου τῇ τέχνῃ; (*Abd.* 25)

No seria una gran injustícia? Per haver-te jo ajudat a recuperar-te quan tenies aquella greu malaltia, ara consideres que pots abusar de la meva feina?

Llucià desenvolupa d'aquesta manera una crítica dels abusos desmesurats d'autoritat³⁹⁴, ja siguin paternofilials com de vicle clientelar. El text, a més a més, posa en qüestió la necessitat de dependre de tradicions arcaïques com la de l'*auctoritas* del *paterfamilias* i critica la pèrdua de la *pietas* deguda entre pares i fills segons els costums i valors consuetudinaris³⁹⁵. Per una altra banda, Llucià també inclou en la defensa del fill una crítica de l'excés de judicialització de la societat on viu. El jove es presenta com a víctima d'un món en què tothom recorre als tribunals d'una manera excessivament lleugera sota qualsevol pretext. S'ha anat queixant de manera repetida que el seu pare abusa no només de l'autoritat paterna per donar-li ordres de coses que no li pot exigir. El fill ha denunciat també en diverses ocasions que el seu pare està recorrent als tribunals de manera

³⁹⁴ Whitmarsh 2005: 73.

³⁹⁵ Beauchet 1969: 74-112, Guillén 1977: 165-190 i Gardner 1998: 227.

abusiva. Una eina que es troba a disposició dels ciutadans com a última instància per a resoldre els conflictes s'ha convertit en la primera opció d'actuació, tot esdevenint fins i tot un mecanisme d'amenaça i coerció.

5.c.ii.β.4. L'amenaça dels enverinaments

Aquest abús de la justícia i dels tribunals no només l'exerceix el pare. Algunes afirmacions de Llucià fan pensar que molts metges estaven preocupats per les conseqüències d'equivocar-se en els tractaments. El jove metge exposa que les primeres reaccions de l'entorn del pare quan es disposava a subministrar-li el tractament eren la suspicàcia i la preparació de denúncies als tribunals:

πολλοὶ τῶν παρόντων ὑπώπτευον τὴν δόσιν καὶ τὴν ἴασιν διέβαλλον καὶ πρὸς κατηγορίας παρεσκευάζοντο. (*Abd.* 4)

Molts dels presents sospitaven de la dosi, qüestionaven la cura i es preparaven per portar-me als tribunals.

El fill explica com actuava com a metge sota una forta pressió provocada per la possibilitat d'error. Donant per suposat que un fracàs en el tractament implicaria ser denunciat davant dels tribunals, el fet que estés tractant el seu pare després d'haver estat desheretat faria que els jutges consideressin que la culpabilitat del jove era molt més gran, com si tot es tractés d'una venjança premeditada:

κάμοι τινες τῶν φίλων συνεβούλευον μὴ θρασύνεσθαι, μὴ καὶ διαβολὴν τινα μείζω ἐνέγκῃ μοι τὸ ἀποτυχεῖν ὡς ἀμυνομένῳ τὸν πατέρα φαρμάκῳ καὶ μνησικακήσαντι ὧν ἐπεπόνθειν ὑπ' αὐτοῦ. (*Abd.* 5)

Alguns dels meus amics em van aconsellar que no em confiés, no fos cas que en resultés una acusació més greu si jo no tenia èxit, pel

fet de prendre venjança del pare amb el fàrmac i de no oblidar tot el que vaig patir per culpa seva.

De fet, que es produïssin aplicacions de fàrmacs de manera voluntària per part de metges o per part de profans aconsellats per professionals per tal de provocar la mort a familiars o enemics, no devia ser una situació gens fora del normal si prenem en consideració que realment existia una llei dedicada als enverinaments. En efecte, l'existència de la *Lex Cornelia de sicariis et veneficiis*, impulsada per Sul·la molt abans de la publicació del text de Llucià³⁹⁶, ens fa pensar que assassinats d'aquesta mena no es produïen únicament en situacions pròpies de la ficció de discursos de les característiques d'*Un desheretat*, sinó que podien ser un veritable fet continuat dins de la societat romana, ja fos per odis com per l'obtenció ràpida de poder i herències³⁹⁷, tal i com Llucià posa de manifest en altres ocasions³⁹⁸.

5.c.ii.γ. La madrastra cobdiciosa

El desig foll i irrefrenable que altera la personalitat dels humans és l'element motor que queda representat en la figura de la madrastra. Tota la construcció del seu caràcter tipus està pensada perquè ens fem una idea del personatge de dona ambiciosa que perd els límits quan veu que se li escapa de les mans tot el que desitjava del seu marit. Si el jove no hagués estat acceptat de nou a la família i seguís estant desheretat, seria ella qui obtindria tota la fortuna del vell i mantindria tota l'atenció i afecte de l'home i no veuria perillar la seva posició privilegiada dins de la família. En canvi, ara embogeix perquè veu que el jove recuperarà tot el que li correspon de l'herència familiar com a primogènit. La dona és retratada com una persona envejosa i irascible que es comporta de

³⁹⁶ Rotondi 1912: 357-358.

³⁹⁷ Cf. Bonner 1949: 111-112 per la discussió detallada sobre l'autenticitat de les lleis presents en els textos de declamacions com *Un desheretat*.

³⁹⁸ *Icar.* 25, *Nigr.* 17 i, especialment, *D.Mort.* 17.1.

manera del tot oposada als sentiments d'amor familiar. De fet, la pròpia figura de les madrastrès és un element per sí mateix oposat als patrons canònics de la idea de família. La madrastra resulta un element forà al nucli familiar que ocupa artificialment la posició central que pertoca a l'esposa legítima i mare dels hereus i descendents. Per aquest motiu, el concepte de madrastra portava implícit un rerefons de trasbals de l'ordre social natural i una connotació d'usurpació de posicions i drets que eren *a priori* legítims dels membres constitutius de la unitat familiar. Així, la figura d'aquestes dones esdevé l'últim ingredient de la sàtira de les relacions paternofiliales corrompudes pels excessos, la irracionalitat i l'ambició.

La construcció del personatge de la madrastra és diferent al dels altres dos protagonistes. Si bé Lluçà busca també un efecte còmic basat en l'acumulació i la ridiculització per sacietat, les referències indirectes són molt més abundants, en part a causa del joc de la ironia i en part per l'ús de la caracterització metafòrica, tot convertint l'elaboració d'aquest personatge tipus en un procés més complex i refinat que les del pare i del fill. Podem identificar, en un primer nivell, els elements descriptius amb què la madrastra és caracteritzada de manera directa. Són les afirmacions clares i diàfanes que utilitza el jove per qualificar la dona. El fill no deixa gaire espai al dubte pel que fa a la veritable personalitat de la madrastra. És una dona iracunda i corrompuda per l'odi. Tot i que en un primer moment el fill s'emmascara rere la postura irònica, com hem vist, no ens és difícil veure la veritable opinió que en té. Quan a l'inici diu als jutges que la madrastra és una bona dona³⁹⁹, les sospites que ens produeixen aquestes paraules ens fan pensar que la dona es caracteritza, principalment, per la seva maldat. De la mateixa manera, quan el jove es disposa a donar el tractament al seu pare, la madrastra semblava espantada i desconfiava. Tot i que el fill negui que el motiu fonamental fos l'odi⁴⁰⁰, no dubtem que la madrastra té por del retorn a la família d'un fillastre per qui sent una especial animadversió. Al final del discurs la ironia

³⁹⁹ *Abd. 2.*

⁴⁰⁰ *Abd. 5.*

ha deixat lloc a l'atac i a la caracterització més directa⁴⁰¹ i no queda ningú sense veure l'autèntica natura de la dona.

5.c.ii.γ.1. Una falsa malaltia

L'efecte seriocòmic no adquiriria els tons que aconseguix només amb aquest gir de la pintura de la dona. Els encarregats de potenciar els matisos sobre la natura de la madrastra a través de tot el discurs són els procediments indirectes. Llucià va caracteritzar també la madrastra no només a partir de les afirmacions directes del fill sinó a partir de les impressions que deixen entreveure les seves emocions i accions. Així doncs, les passions que va sofrir la dona pel patiment de veure com el primogènit del seu marit es reincorporava a la família són destacades a la narració del principi de la seva malaltia:

τοῦτο γενόμενον εὐφραине μὲν πολλούς, ὅσοι παρήσαν χρηστοί, ἐλύπει δὲ ἐκείνους ὅσοις ἀποκήρυξις υἱοῦ ἡδίων ἀναλήψεως. (*Abd.* 5)

Aquests fets van alegrar tots els presents que eren bones persones, però va entristir tots els altres a qui alegrava més que estigués desheretat que no pas que em reincorporessin a la família.

Resulta evident que realment ella es trobava entre les persones que no s'alegraven del canvi de la relació paternofilial. Les conseqüències de les seves emocions van provocar-li allò que el fill descriu "una malaltia greu i irracional"⁴⁰² i d'una virulència extrema⁴⁰³. Res és més evident que la madrastra està posseïda per la ràbia i l'odi i això es manifesta també en els seus actes. Tot i que aquest fet

⁴⁰¹ *Abd.* 31.

⁴⁰² *Abd.* 6.

⁴⁰³ *Abd.* 2.

es narra també en to irònic, resulta obvi que la dona entra en còlera cada vegada que veu al fillastre o en sent parlar:

πολλὰ μὲν οὖν καὶ ἄλλα ἡμῖν ἐστὶ σημεῖα τῶν ἀνιάτως μεμνηότων, ἐν δὲ ἐκεῖνο καινὸν ἐπὶ τῆς γυναικὸς ταύτης παρεφύλαξα· πρὸς μὲν γὰρ τοὺς ἄλλους ἡμερωτέρα καὶ πραεῖά ἐστὶ καὶ παρόντων εἰρήνην ἄγει ἢ νόσος, ἂν δέ τινα ἰατρὸν ἴδῃ καὶ τοῦτ' ἀκούσῃ μόνον, κατ' ἐκείνου μάλιστα παροξύνεται, ὅπερ καὶ αὐτὸ τοῦ πονηρῶς καὶ ἀνηκέστως ἔχειν ἐστὶ τεκμήριον. (*Abd.* 6)

Hi ha moltes senyals que indiquen quan les bogeries són incurables. Però en vaig observar un en aquesta dona que era del tot nou. Davant de tots els altres és molt propera i accessible, i la malaltia li dona una treva, però si veu un metge, o només en sentir-ne a parlar, s'irrita de manera desmesurada contra ell, fet també que resulta una prova del seu pèssim i irrecuperable estat.

La madrastra es troba en una situació impossible de resoldre. D'una banda, voldria com esposa que el seu home recuperés la salut però això implicaria el restabliment de la relació entre pare i fill. Per altra, atès que el fill és el metge, no pot veure complert el seu desig que el marit es recuperi, ja que aquest obtindria el mèrit de la recuperació i ella deixaria d'ésser l'única teràpia possible per a l'home.

5.c.ii.γ.2. L'actitud canviant

Els trets característics de la madrastra descrits per les paraules del jove serien ja suficients per poder construir la imatge buscada de la madrastra. Tanmateix, Llucià utilitza elements fisiognòmics per emfasitzar-ne l'efecte. A la narració del procés de curació del pare, i més concretament en el moment en què el fill descriu les reaccions dels familiars davant l'èxit del tractament subministrat al pare, aquest explica de quina manera canviava l'expressió d'alguns dels presents:

εἶδον γοῦν τότε οὐ πάντας ὁμοίως ἠδομένους τῷ πράγματι, ἀλλ' εὐθύς τινος καὶ χροῖαν τρεπομένην καὶ βλέμμα τεταραγμένον καὶ πρόσωπον ὠργισμένον, οἷον ἐκ φθόνου καὶ μίσους γίνεται. (*Abd.* 5)

Llavors vaig veure que no tots estaven igual de contents amb el que havia passat, sinó que ràpidament a algú li va canviar el color de la cara, se li va alterar la mirada i se li va irritar el rostre, com quan hi ha enveja i odi.

El canvi de color de la cara d'alguns assistents, l'alteració de la mirada i la irritació transmesa a través del seu rostre eren els signes físics de les emocions que estaven experimentant al seu interior. El jove, com a bon metge, coneixia les reaccions psicossomàtiques, perquè aquestes els eren importants indicadors a l'hora de determinar els diagnòstics⁴⁰⁴. A través d'aquests senyals, el jove és capaç d'extreure la lògica a la que porta la situació. Les marques externes dels familiars son fruit dels sentiments d'odi i enveja que senten en contra del primogènit. També a *No s'ha de creure lleugerament en la calúmnia* Lluccià destaca que normalment són objecte de les males mirades aquelles persones que gaudeixen de favor, ja que en són envejats pels que queden per darrera i les veuen com a obstacles per als seus propòsits⁴⁰⁵.

El públic del discurs, doncs, també disposava de detalls sobre l'aspecte físic dels personatges per poder-se fer una millor representació de la situació. Dades d'aquesta mena contribueixen notablement a potenciar la caracterització de la madrastra, ja que afegeixen un aprofundiment de l'espectre visual, tan important per a la detecció del pla crític, a les descripcions ofertes sobre el comportament dels personatges satiritzats. La imatge grotesca de la colèrica madrastra ja no sorgeix únicament del relat dels seus actes sinó també d'un encertat retrat del seu aspecte.

⁴⁰⁴ Evans 1969: 17-28, Boys-Stones 2007: 94-124 i Vintró 1973: 179-180.

⁴⁰⁵ *Cal.* 12.

A més a més, intervenen en la caracterització de la dona uns altres elements que enforteixen les conclusions a les que ens fan arribar les paraules del jove. En els estudis i tractats de fisiognomia resultava d'extrema importància la diferència entre els sexes, ja que les deduccions i les inferències de les reaccions psicossomàtiques variaven de resultat segons si l'examinat era home o dona⁴⁰⁶.

ὄταν τοίνυν λέγῃς ὅτι μέμνηε, προστίθει καὶ ὅτι γυνὴ οὖσα μέμνηε, καὶ μὴ σύγχει πάντα ταῦτα τῷ τῆς μανίας ὑπάγων ὀνόματι ἐνὶ καὶ τῷ αὐτῷ δοκοῦντι, ἀλλὰ χωρίσας, ὥσπερ ἐστὶ καὶ ἐν τῇ φύσει, τὸ δυνατὸν ἐφ' ἑκάστου σκόπει. (*Abd.* 29)

Quan dius que ha embogit, has d'afegir que qui ha embogit és una dona, i no ho barregis tot utilitzant el nom de bogeria com si fos una única cosa i tingués sempre el mateix aspecte. Marca'n les diferències, com també passa en la natura, i observa el que és possible en cada cas.

En la seva qualitat de professional expert, el jove explica a l'audiència les causes objectives de per què les reaccions del seu pare i de la madrastra no són idèntiques. Els homes tenen uns cossos més forts i resistents mentre que les dones són més dèbils per natura i hàbits quotidians:

τὰ μὲν γὰρ τῶν ἀνδρῶν εὐπαγῆ καὶ εὕτονα, πόνοις καὶ κινήσειν καὶ ὑπαιθρίῳ διαίτη γεγυμνασμένα, τὰ δὲ ἔκλυτα καὶ ἀσυμπαγῆ, ἐν σκιᾷ τροφημένα καὶ λευκὰ αἵματος ἐνδεία καὶ θερμοῦ ἀπορία καὶ ὑγροῦ περιττοῦ ἐπιρροία. (*Abd.* 28)

El cos dels homes és més robust i fort, perquè s'exercita amb la feina, el moviment i la vida diària a l'aire lliure. En canvi, el de les dones és dèbil i tou, ja que viu tancat a casa, i blanc per la feblesa de la sang, la falta de calor i una abundant circulació de fluids.

⁴⁰⁶ Barton 1994: 115-119, Eyben, Laes i van Houdt 2003: 103-104 i De Temmerman 2006: 80-81.

5.c.ii.γ.3. Generalització i analogia

El metge continua la representació de la madrastra a partir de la generalització que es desprèn de les explicacions sobre la natura femenina. Com totes les dones, per tant, la madrastra és més vulnerable a les malalties i accepta pitjor els tractaments. A més a més és més propensa que el pare a malalties mentals i a embogir, ja que per natura no aconsegueixen refrenar el seu caràcter propens a la ira, la frivolitat i la volubilitat.

εὐαλωτότερα τοίνυν τῶν ἀνδρείων καὶ ταῖς νόσοις ἐκκείμενα καὶ τὴν ἴασιν οὐ περιμένοντα καὶ μάλιστα πρὸς μανίας εὐχερέστερα· ἅτε γὰρ πολὺ μὲν τὸ ὀργίλον καὶ κοῦφον καὶ ὀξυκίνητον ἔχουσαι, ὀλίγην δὲ τὴν τοῦ σώματος αὐτοῦ δύναμιν, ῥαδίως ἐς τὸ πάθος τοῦτο κατολισθάνουσιν. (*Abd.* 28)

Són més dèbils que els dels homes, estàn més exposats a les malalties, no suporten els tractaments i són més proclius a la bogeria. Com que tenen molta irascibilitat, lleugeresa i volatilitat i molt poca capacitat de dominar els seus propis impulsos, amb molta facilitat cauen en aquesta malaltia.

Aquesta no era una estratègia descriptiva fora del comú. En aquella època s'acostumava a atribuir a les dones un tipus de caracterització més dura i negativa que als homes. La negativitat dels trets femenins en la caracterització, oposada a l'èmfasi de la masculinitat, era una constant en les autorepresentacions dels sofistes de l'època imperial com a mitjà per mantenir els nivells d'autoritat⁴⁰⁷. Aquesta tendència, permetia a Llucià jugar amb la radicalització dels comportaments de la madrastra ocasionats per l'ira.

Si encara li quedava a algú una mica de dubte sobre el mal que afectava a la dona, el fill aclareix que és molt habitual entre les dones que els sentiments d'odi i enveja les portin a exterioritzar el seu patiment en forma de bogeria:

⁴⁰⁷ Gleason 1995.

γυναικῶν δὲ πολλὰ καθικνεῖται καὶ ῥαδίως ἐς τὴν νόσον ἐπάγεται, μάλιστα δὲ μῖσος κατὰ τινος πολὺ ἢ φθόνος ἐπ' ἐχθρῶ εὐτυχοῦντι ἢ λύπη τις ἢ ὀργή· κατ' ὀλίγον ταῦτα ὑποτυφόμενα καὶ μακρῶ χρόνῳ ἐντρεφόμενα μανίαν ἀποτελεῖ. (*Abd.* 30)

Entre les dones, moltes són les causes que convergeixen i que les empenyen fàcilment a emmalaltir, sobretot un gran odi en contra d'algú, l'enveja d'un enemic a qui van bé les coses, l'aflicció o la ira. Tot això va escalfant-se poc a poc, però, engrossit després de molt de temps, acaba portant a la bogeria.

En aquest cas, la inferència per analogia amb el comportament generalitzat de les dones ens permet fonamentar la conclusió a què podem arribar respecte els motius de l'estat de la madrastra. Tanmateix, l'argumentació del jove utilitza encara una altra comparativa per aconseguir evidenciar per deducció la gravetat de l'estat de la dona. El mètode sil·logístic no només s'aplica al pla genèric sinó també al pla situacional. Podem arribar a imaginar-nos l'estat de la madrastra a partir dels trets típics d'una dona històrica també a partir de les dades que el primogènit afirma sobre altres persones que es troben en les mateixes circumstàncies. Llucrà promourà que l'oient arribi a les deduccions buscades a través de la comparació de la madrastra amb el conjunt dels malalts mentals. Ho concretarà finalment amb la comparació de l'estat en què es trobava el pare quan estava afectat per la bogeria.

El fill havia descrit com la madrastra s'enfurismava només quan es trobava al costat d'un metge o en sentia a parlar d'algun, i més concretament d'ell, pel que hem anat podent deduir al llarg del discurs. Tot i que com a metge manifesta que aquesta és una particularitat molt estranya del cas d'aquesta dona, el fill aporta una dada significativa per tal que el públic reconegui l'afecció de la madrastra. D'entre tots els tipus de malalts, es sap que aquells que estan afectats per la bogeria són els que tenen un tractament més difícil, ja que acostumen a mostrar-se colèrics contra els que estan al seu voltant:

ἔστιν δὲ τῶν ὄντων ἀπάντων τούτων ἐν τῇ ἰατρικῇ τὸ ἐπισφαλέςτατον τοὺς τοιοῦτους ἰᾶσθαι καὶ πλησιάζειν οὕτω διακειμένοις· ἐς γὰρ τοὺς πλησίον πολλάκις ἀφιάσι τὴν λύτταν, ἐπιζέσαντος τοῦ πάθους. (*Abd.* 16)

De tots els casos que ens podem trobar en medicina, el més incert és el d'haver de tractar gent d'aquesta mena i d'acostar-se als que es troben així, ja que la major part de vegades alliberen la còlera quan se'ls aguditza la malaltia.

És especialment rellevant també que els embogits acostumin a tornar-se perillosos per als metges i que no acceptin el tractament amb facilitat, essent just aquesta l'actitud que presenta la madrastra contra el jove quan se n'ha intentat ocupar:

οἱ μεμνηότες δὲ διὰ τὴν ἐλευθερίαν τοῦ νοῦ δυσάγωγοι καὶ δυσηνιόχῃτοι καὶ τῷ ἰατρῷ ἐπισφαλεῖς καὶ τῇ θεραπείᾳ δυσκαταγώνιστοι. (*Abd.* 17)

A causa de la disbauxa de la ment, els bojós resulten difícils de guiar i no fan cas. A més, són perillosos per al metge i es rebel·len contra la teràpia.

La bogeria de la madrastra no és posada en evidència només a partir de les similituds amb altres casos genèrics i situacionals. L'experiència que té el pare a causa de la seva passada afecció el converteix en un punt de comparació privilegiat. Malgrat que a la darrera part del discurs el fill utilitzarà aquest mateix argument per a una finalitat contrària, a la primera part del discurs, quan encara es dedica a obtenir el perdó del pare a partir de la gratitud deguda, la madrastra és presentada en una situació igualment terrible, en un estat molt semblant al que es trobava l'home amb anterioritat:

τοιοῦτον ὄντα σε παρ' ὀλίγον οἶα νῦν ἢ γυνή ἐστιν, πρὸς τὴν ἀρχαίαν φρόνησιν ἐπανήγαγον. (*Abd.* 14)

No estaves en un estat molt diferent de com es troba ara la teva dona quan vaig fer que tornessis a ser assenyat com abans.

Però és al final del discurs, quan Llucià introdueix el gir satíric definitiu, que actua amb contundència un tercer recurs caracteritzador. Amb la constatació del paradigma de què significa ser una madrastra, el fill acaba d'arrodonir la descripció del personatge tipus que causa la tensió dramàtica de la peça. Tanca així la gradació que ha construït a partir d'un odi generalitzat de la dona cap als metges, que s'ha convertit en un odi particular cap a un metge en concret i que ha acabat resultant un odi particular contra la persona que desenvolupava aquestes tasques, el fillastre. Hem entès que la madrastra ha embogit sense possibilitat de cura perquè com a dona n'és propensa i perquè la seva actitud és equiparable al que acostuma a passar en aquesta casos. Intuïm també que l'enveja ha desfermat uns sentiments d'ira contra el jove. No obstant això, el fill tanca la seva argumentació posant en valor de manera clara i diàfana les causes de la bogeria de la dona. L'argument més important aquí és la confirmació dels trets prototípics de les madrastrès. Com a tal, la dona es comporta com és d'esperar. La madrastra sent odi cap al fill i això li ha provocat el desequilibri mental tan característic d'aquestes situacions:

ὄρᾱς ὡς οἴονται πάντες εἶναί τι μῖσος πρὸς τοὺς προγόνους πάσαις μητρυαῖς, κἄν ᾧσι χρησταί, καί τινα κοινήν μανίαν ταύτην γυναικείαν αὐτὰς μεμηνένοι. (*Abd.* 31)

Pots veure com tots creuen que totes les madrastrès senten un odi especial cap als fillastres, encara que siguin bones, i que cauen en aquesta bogeria comuna a les dones.

5.c.iii. La ironia al servei de la sàtira

El fill opta per posar en evidència el seu últim argument a través dels mecanismes que vinculen l'explicació de la veritat amb la visió de la realitat. El jove fa veure al seu pare, o més aviat constata que pot veure, que tothom li dona

la raó (ὡς οἴονται πάντες) respecte a la seva opinió sobre la madrastra, utilitzant el verb ὀργᾶς. Novament amb un recurs típic dels herois satírics, ἰαυτοψία, el fill relata què està passant i intenta que el seu pare en prengui consciència a partir de la pròpia visió de la situació. Per al fill, com per a Llucià, veure la realitat d'una manera clara és el mecanisme més poderós per tal de poder fer valer la seva posició crítica amb l'actitud del seu pare i, sobretot, de la dona. Alhora, Llucià utilitza aquesta expressió de cara al públic per fer palesa la seva crítica social habitual del món real, ara en contra del comportament d'aquestes dones. La crítica específica del fill contra la seva madrastra es converteix, així, en una crítica generalitzada en boca de Llucià.

S'uneixen en aquest passatge els dos elements propis de la *mixis* característica de Llucià. Ironia i sàtira es combinen en la revelació final de la veritat potenciant-se'n mútuament la força expressiva. Treure la màscara de la realitat significa deixar la veritat com a únic punt de referència per al receptor. Així s'acompleix la funció de l'heroi satíric, fer que sorgeixi el riure mostrant la diferència entre aparença i realitat⁴⁰⁸, objectiu principal de les obres de Llucià⁴⁰⁹. De fet, el riure del públic és el senyal inequívoc i immediat de la recepció del missatge crític⁴¹⁰. Generar el riure o no aconseguir-ho implica la connexió del missatge amb el receptor, ja que aquest pot acollir-lo o bé pot rebutjar-lo segons si els seus valors són compartits o oposats als que la crítica està atacant⁴¹¹. Això es produeix en dos nivells, l'intern del context narratiu, els familiars del fill en aquest cas, i l'extern, el lector o el públic de Llucià. En efecte, el fill, tal i com és propi de l'heroi satíric, rep l'ira i l'enuig de les persones que encarnen els vicis que critica:

⁴⁰⁸ Camerotto 2014: 296-300.

⁴⁰⁹ Béguin 2017: 267.

⁴¹⁰ Camerotto 2014: 322.

⁴¹¹ Camerotto 2014: 321.

ἀγανακτεῖ καὶ ὀργίζεται καὶ φησιν ἐκόντα καθυφίσθαι καὶ προδιδόναι τὴν ἄνθρωπον, ἐγκαλῶν ἐμοὶ τὴν ἀσθένειαν τῆς τέχνης. καὶ πάσχει μὲν σὺνηθες τοῖς λυπουμενοῖς: ὀργίζονται γοῦν ἅπαντες τοῖς μετὰ παρρησίας τάληθῆ λέγουσιν. (*Abd.* 7)

Es va enfadar i enrabiari i deia que jo em rendia voluntàriament i abandonava la dona, retraient-me a mi la debilitat de la ciència. És una cosa que acostuma a passar als que estan afligits. S'irriten tots contra aquells que diuen sense filtres la veritat.

El jove esdevé així un *alter ego* de Lluetà. La *παρρησία* característica de l'autor posada en boca del personatge principal en el nivell narratiu esdevé element generador d'un riure que no pot ser suportat per qui no el comparteix, i, per tant, esdevé a l'hora objecte d'hostilitat de l'atacat, una conseqüència que, com sabem, a Lluetà mateix també li acostumava a passar⁴¹².

Amb els procediments seriocòmics utilitzats, Lluetà ha posat en evidència que la societat grecoromana que l'envolta ha perdut definitivament alguns valors que li eren propis. Els membres de les famílies es comporten de manera irracional i, en comptes d'actuar moguts per l'amor i l'estima, ho fan subjectes a l'ambició, l'enveja, l'odi i la ira que aquests altres sentiments comporten. A més a més, s'han acabat els antics vincles d'obediència perquè els pares reclamen un nivell d'autoritat que els fills, ara més vinculats a professions independents més que al manteniment de l'hisenda familiar, se senten menys deguts a la *patria potestas* que als requeriments dels seus oficis. I, per acabar de reblar el clau, els tribunals s'han convertit en el gens natural escenari on s'han de solucionar les disputes entre familiars, unes disputes que assoleixen nivells més i més grans de gravetat en les conseqüències que comporten. Pares i fills ja no parlen a casa de les seves desavinences amb amor i respecte per una i altra part. Ara s'amenaça, es demanden i trenquen per sempre més els llinatges i la tradició atàvica del vincle paternofilial.

⁴¹² Camerotto 2014: 319-320.

Les tècniques satíriques del distanciament, l'autòpsia i l'expressió lliure deixen sempre un cert regust amarg degut a la constatació de la negativitat existent en els aspectes de la societat que s'han posat en evidència. Tanmateix, l'habilitat de Llucià en combinar la sàtira amb la presentació humorística pròpia de la ironia, la caracterització estereotipada, l'exageració o l'acumulació contribueix a relaxar-ne l'efecte crític, per a qui vulgui gaudir més que reflexionar sobre el món. A més, l'últim procediment que hem examinat com a mecanisme generador de sàtira serà el que acabarà de potenciar l'efecte seriocòmic. La constatació de paradigmes serà posada també al servei de l'humor a través del recurs de la paròdia literària, tot ampliant el ventall interpretatiu d'aquesta obra amb una nova perspectiva d'enfocament.

6. Paròdia

L'humor i la sàtira de Llucià es presenten modelats en un gran ventall de formes al llarg de tota la seva producció. Diàlegs, històries, biografies o discursos són algunes de les vies amb què Llucià transmet el seu missatge seriocòmic. *Un desheretat* representava per a Llucià una opció ideal per desenvolupar perfectament els seus objectius. L'obra, al mateix temps que entreté i fa riure l'audiència, la convida a prendre una posició en aspectes que tenen una forta càrrega ideològica⁴¹³. La discussió central de l'obra sobre l'abús de poder, el deteriorament de les relacions familiars naturals o l'ambició de riqueses es presenten a través d'un gènere que no era gens aliè al públic a qui Llucià es solia adreçar. Discursos en què l'orador convertia temes reals o de la vida quotidiana en paradigmes de discussió aportaven un context material als problemes o als debats socials latents entre la ciutadania. D'aquesta manera, la societat podia

⁴¹³ Whitmarsh 2005: 73.

examinar el seu propi interior a partir de les casuístiques fictícies proposades en aquestes peces literàries⁴¹⁴.

El darrer capítol del nostre treball està centrat en la presència d'una tercera capa interpretativa caracteritzada per l'ús de la paròdia. Després de repassar les característiques principals del gènere de la declamació, al qual pertany *Un desheretat*, detallarem les fonts i els requisits que van determinar la manera com Lluçà va compondre aquesta obra. Així mateix, estudiarem en què consisteix la paròdia i com l'utilitza aquest autor, per observar l'ús del joc literari que Lluçà estableix amb el públic a partir de la identificació de referents i llocs paral·lels entre aquest text i la tradició literària. Finalment, analitzarem com Lluçà reelabora el gènere declamatori a través de la paròdia i la *mixis* genèrica, tot trencant les convencions escèniques i barrejant elements propis del teatre, de les recitacions sofisticades i del judicis als tribunals.

6.a. El gènere de la declamació

Discursos com *Un desheretat* constitueixen un gènere propi molt característic de l'oratoría de l'època imperial. Les declamacions són un subgènere literari de l'oratoría que va viure un fort desenvolupament durant els primers segles de l'Imperi. Es tracta de discursos ficticis en què l'orador adopta la identitat d'una altra persona amb la finalitat de reproduir les paraules que millor creu que s'adequarien a allò que aquella hagués pronunciat en una situació imaginada. Les situacions i els personatges poden ser molt diversos, tot i que es divideixen en dos grans grups que van esdevenir, alhora, subgèneres del gènere de la declamació⁴¹⁵. Per una banda, les suasòries eren els discursos en què s'impersonava algun personatge cèlebre, bé del passat o bé de la mitologia,

⁴¹⁴ Withmarsh 2005: 71.

⁴¹⁵ Marrou 1948: 382-384, Bonner 1949, Boulanger 1968: 51-54, Reardon 1971: 110-111, Benner 1977: 309-327, Winterbottom 1982, Russell 1983: 1-20, Crihiore 2001: 231-234 i Whitmarsh 2005: 66.

especialment sota la forma deliberativa o epidíctica, com els discursos en què els tres cents espartans es plantegen fugir en comptes de lluitar contra Xerxes⁴¹⁶ o en què Ciceró reflexiona sobre si es decideix a cremar tota la seva obra perquè Antoni li respecti la vida⁴¹⁷. També formen part d'aquest gènere els propis dos discursos de Llucià titulats *Fàlaris I* i *Fàlaris II*, que giren entorn de les paraules que el propi Fàlaris hagués pronunciat en defensa seva davant dels sacerdots de Delfos en relació a l'ofrena del seu famós brau, el primer, i de les paraules amb què els sacerdots li haguessin respost, el segon. Per altra banda, les controvèrsies eren també discursos ficticis però es diferenciaven de les suasòries perquè intentaven reproduir les paraules d'oradors en un context judicial. En aquests casos, doncs, l'orador prenia la posició de defensa o d'acusació en un judici fictici. Les controvèrsies es situaven, per norma, en contextos atemporals i impersonals on els personatges mai tenen noms propis sinó que representen caràcters genèrics⁴¹⁸, motiu pel qual, recolzats també en la tradició textual dels manuscrits, optem per una traducció del títol amb un article indeterminat. Aquesta característica argumental facilitava la invenció de situacions en què es podia provocar el debat esmentat sobre els valors de la societat i els seus costums. En poden ser exemples els discursos en què una dona és acusada d'infidelitat per haver rebut una herència d'un home amb qui no va accedir a tenir relacions⁴¹⁹, un altre en què una vestal és acusada per escriure uns versos lloant el matrimoni⁴²⁰, o la pròpia controvèrsia de Llucià anomenada *Un tirannicida*, on es posa en qüestió si un home té dret a la recompensa per haver mort un tirà que es va suïcidar, en veure que el protagonista havia assassinat el seu fill.

⁴¹⁶ Sen. *Suas.* 2.

⁴¹⁷ Sen. *Suas.* 7; cf. Roller 1977 sobre l'ús de personatges històrics com Ciceró a les declamacions.

⁴¹⁸ Van Mal-Maeder 2007: 128.

⁴¹⁹ Sen. *Contr.* II 7.

⁴²⁰ Sen. *Contr.* VI 8.

6.a.i. Un producte d'escola...

Tenim constància que ja a finals d'època republicana hi havia a Roma declamadors grecs que feien de mestres d'oratória i alhora oferien recitacions dels seus propis discursos, com Hermàgoras, Glicó, Dionisi Àtic o Diocles de Carist⁴²¹. Els seus discursos rebien el nom de *meletai*. Aquestes eren pròpiament enteses en un inici com a exercicis escolars preparatoris de discursos reals, tot i que després es van desenvolupar com a gènere en sí mateix⁴²². De fet, són l'evolució natural a la que va arribar el sistema educatiu grecoromà pel qual passaven tots els joves que volien assolir un nivell social rellevant. Les famílies de classe alta, i totes aquelles que volien que els seus fills progressessin a la vida, els portaven a l'escola perquè seguissin un programa educatiu que es va anar consolidant progressivament amb el temps i que es coneix amb el nom de *paideia*. Els nens començaven de ben petits el procés educatiu ja amb l'aprenentatge de les lletres, l'escriptura i la lectura. En una segona fase, se'ls ensenyava la gramàtica i la tradició literària amb els principals autors canònics. Finalment passaven a la tercera i última etapa de formació, basada en l'adquisició de la tècnica de composició de discursos. Amb aquest propòsit, els alumnes aprenien a fer exercicis específics, anomenats *progymnasmata*, per aprendre diversos procediments retòrics, com la narració, la descripció o l'argumentació⁴²³. Tal i com podem veure en els manuals conservats, com els de Teó, Ps.-Hermògenes o Aftoni, dos dels exercicis més elaborats i destinats al final de l'aprenentatge eren les anomenades “tesis” i “hipòtesis” o “tesis complexes”, que consistien en produir un discurs argumentatiu en favor d'un tema general i d'una situació controvertida fictícia més concreta, com, per exemple, “si és convenient tenir

⁴²¹ Anderson 1993a: 19.

⁴²² Anderson 1993a: 55 i Whitmarsh 2005: 20.

⁴²³ Marrou 1948: 359-389, Bonner 1977: 250-276, Reche 1991, Cribiore 1996, Patillon i Bolognesi 1997: xvi-cxiv, Morgan 1998: 190-198, Cribiore 2001: 220-244, Web 2001, Kennedy 2003, Patillon 2008 i Berardi 2017.

fills”⁴²⁴ o “si els reis han de casar-se”⁴²⁵, respectivament. Aquests exercicis, amb una mica més de desenvolupament i incorporant altres elements d’exercicis que els alumnes treballaven durant l’estudi dels *progymnasmata*, es convertien finalment en discursos complets.

Aquest procés educatiu va conformar un gruix molt nombrós de ciutadans amb un gran nivell cultural que compartien un patrimoni de coneixement i valors en comú⁴²⁶. L’universalització d’un sistema tan estandaritzat i uniforme, com ho va esdevenir la *paideia* arreu de l’Imperi, va fer, a més a més, que els diferents pobles del territori romà compartissin uns referents que van permetre una gran mobilitat d’intel·lectuals que, com Llucià, havent crescut a una banda de l’Imperi, podien viatjar i desenvolupar la seva carrera a qualsevol altre indret. El grec era la llengua principal d’aquest sistema d’aprenentatge però el llatí i la seva tradició literària s’aprenien també de la mateixa manera a Roma i als territoris amb important influència romana llatino-parlant, especialment a la part occidental de l’Imperi. Això va conformar un context cultural molt bilingüe on ambdues llengües interactuaven o, més aviat, esdevenien paral·lelament i complementària els mecanismes de comunicació d’una mateixa realitat. Les declamacions, sorgides directament en aquest context, són un exemple de la necessitat d’examinar els productes literaris d’aquesta època com una unitat expressada en dues llengües més que com a dues tradicions separades que s’intercanvien influències⁴²⁷. Tant és així que molts dels temes són recurrents entre obres gregues i obres llatines, i el propi Sèneca el Pare parla indistintament de declamadors grecs com llatins i reproduïx extrets de les seves declamacions en ambdues llengües.

⁴²⁴ Theon *Prog.* 120.

⁴²⁵ Theon *Prog.* 128.

⁴²⁶ Reardon 1971: 7 i Gómez 2007: 487.

⁴²⁷ Marrou 1948: 345-358, Rochette 1997, Adams 2003 o Mestre 2016: 3-8, i, especialment centrats en Llucià, Gassino 2009 i Rochette 2010.

6.a.ii. ...i un espectacle intel·lectual

A les escoles, els professors realitzaven demostracions als alumnes sobre com havien de confegir els discursos que els proposaven en els exercicis. Els alumnes, al seu torn, havien de pronunciar-los també davant de la resta de companys. Aquestes recitacions a vegades eren privades, però en moltes altres ocasions es feien de manera pública⁴²⁸. Els ciutadans podien anar a les escoles a presenciar les demostracions dels professors, de manera que alguns d'ells van adquirir un renom més estès i es van embarcar en viatges itinerants demostrant les seves aptituds. Aquests discursos es van convertir en un entreteniment fonamental per a un públic educat que havia fet dels continguts del procés educatiu un element central de la seva vida cultural i social⁴²⁹.

Els ciutadans dels primers segles de l'època imperial, doncs, estaven preparats i desitjosos de consumir productes de literatura d'acord amb l'univers cultural que dominaven. Els membres d'aquesta classe social es feien dir *pepaideumenoí*, els "educats" que havien completat el sistema educatiu de la *paideia* i que feien d'aquest patrimoni educatiu l'estendard distintiu d'excel·lència per distingir-se de les classes socials que no s'ho havien pogut permetre, els quals eren denominats despectivament com a *apaideutoi*, sense *paideia*, és a dir "incults"⁴³⁰. En aquest context, jugar intel·lectualment amb el bagatge de coneixements, tant sobre la llarga tradició literària grecoromana com sobre els materials habituals usats a l'escola, va esdevenir una característica definidora de la producció literària.

Va contribuir també al desenvolupament del gènere de la declamació l'atracció que grecs i romans sentien pel gènere de l'oratòria, amb una llarga tradició tant política com judicial i epidíctica, que fonamentava alguns dels

⁴²⁸ Berry i Heath 1997: 409.

⁴²⁹ Reardon 1971: 37-38 i 50 i Russell 1983: 74-86.

⁴³⁰ Anderson 1993a: 195, Camerotto 1998: 270 i Whitmarsh 2001: 248-257.

contextos d'interacció pública més importants de la societat. Per altra banda, l'extensió de l'Imperi arreu del Mediterrani va fer que el debat públic quedés notablement reduït en els àmbits oficials i administratius. Productes literaris ficticis com les declamacions van ajudar a canalitzar les necessitats de les classes dominants educades. Aquests textos els permetien practicar l'oratoría i discutir valors socials d'una manera més segura que si ho fessin obertament en contra dels estaments del poder polític com es feia en època republicana.

Ja durant el s. I dC van començar a sorgir veus importants que denunciaven el declivi de l'oratoría a causa del descens de l'activitat discursiva transcendent i de l'auge de la pràctica dels discursos ficticis que suposava la pràctica de les declamacions⁴³¹. Certament, la producció d'aquest gènere va créixer enormement, tot eclipsant l'oratoría tradicional. A més a més, la llibertat que suposava la indeterminació i atemporalitat dels temes i de les situacions que es fingien va provocar que aquests textos fossin cada vegada més exagerats i allunyats de l'implicació social que tradicionalment havia tingut l'oratoría. Fos com fos, l'extensió de la compilació de suasòries i controvèrsies de Sèneca el Pare així com la gran quantitat de producció que en feren els sofistes de finals de s. I dC i, sobretot, del s. II dC ens mostra que l'èxit del format va escampar-se per la societat i va esdevenir objecte d'interès i entreteniment en la vida del públic educat.

6.b. *Un desheretat entre les declamacions de Lluçia*

La pròpia obra de Lluçia ens demostra la gran implantació social de què gaudia el gènere de la declamació a la seva època. Un bon nombre de peces seves tenen, parcialment o en la seva totalitat, influència de la retòrica judicial i de les declamacions. Hem vist com una de les principals obres en què Lluçia posa en

⁴³¹ Plin. *Epist.* 2.3, Petr. *Satyr.* 1-4, Pers.*Sat.* I 83 o Tac. *Dial.* 35; cf. Parks 1945: 97-101, Bonner 1949: 71-83, Bonner 1977: 65-75, Winterbottom 1980: 1-7, Fairweather 1981: 142-149 o Berti 2007: 219-247.

escena la seva vida, *Acusat dues vegades*, era un diàleg on s'incorporen discursos d'atac i de defensa sobre la seva trajectòria. També trobem passatges d'aquest tipus a *Judici de les vocals*, on es presenta un discurs d'atac de la lletra sigma en contra de la tau per apropiació indeguda; a *Prometeu*, on aquest es justifica de les accions per les que està essent castigat⁴³²; o a *El somni*, on Llucià posa en boca de l'Escultura i de l'Educació els discursos amb els que pretenien convèncer al propi Llucià sobre la conveniència de la seva futura ocupació⁴³³. Altres discursos, com *L'elogi a la mosca* poden ser considerats també d'alguna manera peces amb un concepte molt semblant al de les declamacions, en aquest cas, portant a l'extrem la defensa d'un ésser ínfim. Altres obres de Llucià també ens mostren el gust de la societat per les discussions judicials. A *Històries vertaderes*, Radamantis està molt ocupat administrant justícia i atenent als discursos del benaurats que no paren de presentar plets⁴³⁴. Moltes de les seves disputes tenen continguts molt propis de les declamacions, com la discussió entre qui era legalment el marit d'Helena o qui era superior, Haníbal o Alexandre. Aquest interès pel desenvolupament de continguts pròpis del gènere declamatori es veia reforçat pel gust del públic per la ficció, un element literari que es va anar desenvolupant progressivament en paral·lel a les declamacions durant l'època hel·lenística, però sobretot imperial, i que va desembocar en l'auge de les novel·les, de les que les pròpies *Històries vertaderes* en són un reflex. La ficció impregna una gran part de l'obra de Llucià i esdevé un dels eixos de teorització sobre la pròpia producció literària⁴³⁵. Les controvèrsies no són res més, en definitiva, que petits extrets d'històries situades en escenaris ficticis. La majoria de vegades giren entorn a temes amorosos, sentimentals i quotidians, i estan formades amb moltes dosis de micronarracions, per la necessitat de contextualitzar el públic en quin marc es situen les paraules

⁴³² *Prom.* 7-19.

⁴³³ *Somn.* 7-13.

⁴³⁴ *VH* 2.6-7

⁴³⁵ Ní Mheallaigh 2014.

de l'orador⁴³⁶. De fet, aquests discursos representen també un desenvolupament de la tècnica de l'autodiègesi, l'explicació d'històries en què el narrador és el protagonista, que Llucià també explora en altres peces com les mateixes *Històries vertaderes* o *Toxaris*, on aquest personatge explica en primera persona fets que ell mateix ha experimentat o dels que n'ha sigut testimoni⁴³⁷.

Professors de retòrica, oradors o sofistes havien de demostrar en els seus discursos que dominaven la tècnica retòrica. Fos quina fos la temàtica de les seves obres o l'objectiu amb què les estaven pronunciant, el públic de *pepaideumenoí* examinaria també si la composició n'era l'adequada i si responia i reflectia els coneixements apresos durant el procés educatiu. Llucià, doncs, per molt que volgués fer valer la subversió dels esquemes tradicionals com a element principal de la seva producció, no podia deixar de construir les seves peces sobre la base de la *paideia*, ja perquè era un requisit indispensable per part de l'auditori, ja perquè ell mateix n'era un fruit.

6.b.i. Estructura discursiva canònica

A *Un desheretat* Llucià tenia, com hem vist, objectius molt diversos però tots ells es fonamentaven en un discurs construït sobre sòlides bases retòriques. En efecte, aquesta obra pren la forma d'una controvèrsia canònica. És un discurs judicial fictici que posa en escena un personatge anònim que es defensa en una situació atemporal i deslocalitzada sobre un assumpte que constitueix motiu de debat sobre valors socials. Com ja van demostrar Berry i Heath⁴³⁸, Llucià segueix escrupolosament totes les indicacions que els professors de retòrica ensenyaven als seus deixebles. El text pren l'estructura tradicional dels discursos, començant per un pròleg (*Abd.* 1-3), seguit per la prescriptiva narració dels fets (*Abd.* 4-7),

⁴³⁶ Whitmarsh 2005: 64 i Ní Mheallaigh 2014: 43.

⁴³⁷ Ní Mheallaigh 2014: 67.

⁴³⁸ Heath 1995: 176 i, més detalladament, Berry i Heath 1997: 410-414.

una argumentació ètica i legal (*Abd.* 8-31), i un tancament en forma d'epíleg (*Abd.* 32). L'argumentació, a més a més, respon a la tipologia d'estat de causa de qualitat, estratègia que planteja una defensa basada no en negar un fet sinó en reconèixer-lo explicant perquè no és constitutiu de ser penalitzat⁴³⁹. Amb aquest text, doncs, els *pepaideumenoí* podien gaudir també del plaer d'escoltar un discurs magistralment plantejat i executat en el pla teòric de l'oratoría⁴⁴⁰.

6.b.ii. L'adequació dels protagonistes genèrics

A més de preparar el discurs del fill tenint presents els preceptes de la retòrica sobre l'argumentació, Llucià va posar en pràctica altres exigències tècniques que tots els oradors aprenien durant la seva formació. L'adequació del discurs al caràcter del personatge que encarnaven els declamadors tenia també una gran importància en la construcció del discurs i era una eina fonamental per a l'estratègia discursiva seriocòmica de Llucià. La caracterització dels personatges de la declamació era un element essencial per aconseguir la versemblança exigida per les normes de la credibilitat. Aquest element posava de manifest, juntament amb la demostració del domini de les tècniques de composició i d'argumentació, l'excel·lència retòrica del declamador.

Perquè un discurs, doncs, tingués l'efecte desitjat, no n'hi havia prou amb què la descripció dels fets fos detallada i clara o que la distribució dels raonaments aconseguís la suficient força persuasiva. El públic que sentia un discurs havia de ser convençut també per l'actitud del parlant gràcies a l'empatia que sentís amb els personatges participants del cas. Com que les accions humanes no es formen únicament de fets sinó també d'emocions i el sistema jurídic grecoromà emetia les sentències basant-se en gran mesura en la interpretació

⁴³⁹ Fernández Garrido 2010: 54-57.

⁴⁴⁰ Favreau-Linder 2009: 442.

particular de les lleis establertes i en la percepció subjectiva dels que jutjaven, tot i estar fonamentat per nombroses lleis objectives, obtenir la simpatia del tribunal era molt important per als litigants. Això s'aconseguia tenint també l'habilitat de controlar perfectament la imatge que es donava dels personatges implicats, el seu caràcter, allò que es coneixia com a ἦθος.

6.b.ii.a. L'ethos retòric

Tal com ho formulava Aristòtil en el primer llibre de la *Retòrica* són elements essencials de la credibilitat d'un discurs. L'habilitat amb la que hagi estat construït el discurs per demostrar allò del que es pretén convèncer i l'actitud dels oients en el moment d'escoltar. A això s'afegeix el caràcter del parlant, ja que depenent del que l'orador projecti d'ell mateix serà més o menys creïble o persuasiu:

τῶν δὲ διὰ τοῦ λόγου πορίζομένων πίστεων τρία εἶδη ἔστιν· αἱ μὲν γάρ εἰσιν ἐν τῷ ἦθει τοῦ λέγοντος, αἱ δὲ ἐν τῷ τὸν ἀκροατὴν διαθεῖναι πως, αἱ δὲ ἐν αὐτῷ τῷ λόγῳ διὰ τοῦ δεικνύναι ἢ φαίνεσθαι δεικνύναι.
(Arist. *Rh.* I 2 1356a)

Hi ha tres tipus de proves que proporciona el discurs: unes són en el caràcter de qui parla, altres en la manera de condicionar com ens escolten, i les últimes en el propi discurs, demostrant o fent veure que demostrem.

L'*Ars Rhetorica* atribuïda a Dionisi d'Halicarnàs para atenció a aquest aspecte durant la seva anàlisi de la tècnica de la declamació. Moltes vegades, afirma el text del tractat *Sobre les relliscades en les declamacions*, els oradors no tenen cura de tots els elements importants que constitueixen un discurs; creuen que l'assumpte únicament té relació amb els fets succeïts, els quals s'han de narrar i discutir, i menyspreen la caracterització dels personatges sense fer cas als detalls i matisos que la personalitat dels implicats aporta al succés:

οἱ μὲν ἠθῶν ἀμοίρους τοὺς λόγους ποιοῦνται οἰόμενοι τοῦ πράγματος εἶναι τὸν ἀγῶνα, τὸ δὲ ἦθος ἐν παρέργῳ τιθέμενοι. (D.H. *Rh.* X 1)

Molts fan que els seus discursos estiguin mancats dels caràcters, perquè creuen que la disputa és sobre els fets, deixant el caràcter en un nivell secundari.

ἦθος és, doncs, un terme complex, que, tot i poder entendre sota el concepte general de "caràcter", té tres accepcions diferents que en línies generals semblen estar recollides pels tipus de caracterització anomenats ἦθος ῥητορικόν i ποιητικόν que ja trobem en dos escolis a Hermògenes de Màxim Planudes⁴⁴¹.

En els tractats de retòrica antics, l'*ethos* retòric és entès com un mecanisme de caracterització indirecta que forma part de les proves pertanyents a l'art de l'orador (πίστεις ἔντεχνοι)⁴⁴². És, per tant, el procés retòric amb què l'orador construeix la personalitat del parlant que millor pot persuadir a l'auditori a partir tan sols de les seves paraules, ja sigui únicament potenciant la credibilitat del discurs, ja perquè hi sumi l'obtenció de la simpatia del públic. Aristòtil, quan parla de l'opinió que el caràcter retòric suscita en el públic (δόξα τοῦ λέγοντος), demana que aquest, com a element de la tècnica retòrica, es formi exclusivament a partir de les paraules, sense que intervingui en cap mesura la reputació o les consideracions externes que es puguin tenir de qui parla⁴⁴³. Per la seva part, Ciceró accepta un ús més ampli que la dels recursos que constitueixen l'*ethos* retòric, en considerar que la caracterització també és oportuna per crear empatia amb el públic⁴⁴⁴.

D'una manera diferent, l'*ethos* poètic constitueix per a Aristòtil la segona de les sis parts que conformen una peça teatral⁴⁴⁵. Es tracta del desenvolupament

⁴⁴¹ De Temmerman 2006: 81-86.

⁴⁴² Arist. *Rh.* 1.2.2 i Minuc. *Peri schematismaton* 417-8 Sp. I.

⁴⁴³ Arist. *Rh.* 1.2.3-4; cf. Woerther 2005.

⁴⁴⁴ Cic. *Or.* 69; cf. Patillon 1988: 247 i Kennedy 1999: 82.

⁴⁴⁵ Arist. *Po.* VI 1450b.

de la teoria sobre la manera de ser dels personatges dramàtics, les accions dels quals reflecteixen una imitació (μίμησις) de qualitats morals⁴⁴⁶. Aquest tipus de caracterització no es fonamenta en l'habilitat en el discurs d'un orador que aconsegueixi crear amb les seves paraules un dibuix de la personalitat del personatge representat, sinó que l'*ethos* poètic es basa en la configuració moral prèvia dels subjectes que desenvoluparan l'acció⁴⁴⁷. L'habilitat del discurs tan sols és necessària per adequar el registre de llenguatge a cada personatge. D'alguna manera, el valor poètic d'*ethos* pot relacionar-se amb el terme πρόσωπον/*persona* de la retòrica, ja que en la teoria del discurs els personatges són una de les circumstàncies a debat sobre els fets en les argumentacions i són, a més, un dels principals elements de la narració, de la mateixa manera que a les representacions teatrals⁴⁴⁸.

En tercer lloc trobem el tipus de caracterització més relacionada amb l'estil amb el qual s'impregna un text que amb els participants que formen el seu entramat. Tècnicament, segons el descriuen els tractats estilístics conservats, l'*ethos* és una dels principals mecanismes per marcar l'estil (λέξις) en un discurs i, si el resultat és l'adequat, una de les principals virtuts que embelleixen i perfeccionen el text. No es tracta ara de la manera de representació construït o prefigurat dels personatges, sinó del to general que l'autor confereix al seu text. Aquesta manera d'entendre l'*ethos* no només limita la seva influència als protagonistes, sinó que també s'aplica a la manera de presentar l'acció i els altres elements de la situació. Podem dir, doncs, que aquest tipus d'*ethos* és la pàtina específica amb què l'autor decideix matisar la seva exposició.

En el gènere de la declamació es fa encara més difícil delimitar cada un d'aquests tres tipus de caracterització, ja que s'hi troben molt més interrelacionats que en altres gèneres literaris. Com que en la declamació és el

⁴⁴⁶ Arist. *Po.* II 1448a.

⁴⁴⁷ De Temmerman 2006: 83.

⁴⁴⁸ De Temmerman 2006: 86-91.

propi orador qui encarna el paper del personatge protagonista, l'habilitat amb la qual incorpori els matisos d'estil en les seves paraules estarà estretament vinculada al grau de perfecció amb què traci la caracterització retòrica del text i, per tant, l'estil que consideri més adequat i profitós per a l'èxit del discurs. Paral·lelament, el progressiu apropament d'aquests discursos judicials al gènere epidíctic va provocar un augment de la necessitat de parar igual o major atenció a l'ornament que a l'argumentació. No per un altre motiu, els tractats de retòrica mostren poc a poc una interconnexió més profunda entre l'*ethos* retòric i l'estilístic. Patillon s'inclina a relacionar l'*ethos* estilístic a l'*ethos* com a prova tècnica⁴⁴⁹, el que De Temmerman considera com un subtipus especial d'*ethos rhetoricon*⁴⁵⁰. De fet, Gill ja havia observat que els rêtors demostraven una certa evolució a derivar l'anàlisi de l'*ethos* propi d'Aristòtil a un més estilístic⁴⁵¹. D'altra banda, atès que els protagonistes de les declamacions són personatges tipus fruit de la creació mimètica literària i no persones reals, tenen també de manera intrínseca elements propis de l'*ethos* poètic, ja que la tradició literària que ha anat forjant els seus trets característics ha determinat alguns trets morals tipificats en cada un d'ells.

Aristòtil, en considerar el dibuix de caràcters com un dels tipus de mètodes de comprovació propis de l'art de l'orador, va relacionar directament la tècnica de la caracterització amb la de la demostració⁴⁵². Per a Aristòtil, la força provatòria de l'*ethos*⁴⁵³ sorgeix del fet que una caracterització indirecta ben traçada exalça la sensació de versemblança i d'exactitud del discurs⁴⁵⁴. Longí utilitza l'expressió "la credibilitat ètica (τῆς ἠθικῆς πιθανότητος) per referir-se a la

⁴⁴⁹ Patillon 1988: 250.

⁴⁵⁰ De Temmerman 2006: 85.

⁴⁵¹ Gill 1984: 154-64.

⁴⁵² De Temmerman 2006: 82.

⁴⁵³ Arist. *Rh.* 1.9.1.

⁴⁵⁴ Arist. *Rh.* 1.2.4.

força persuasiva de la caracterització⁴⁵⁵. En resum, parlar amb l'*ethos* adequat fa més digne de crèdit al parlant i per tant més persuasiu el seu discurs:

διὰ μὲν οὖν τοῦ ἤθους, ὅταν οὕτω ὁ λόγος ὥστε ἀξιόπιστον ποιῆσαι τὸν λέγοντα. (Arist. *Rh.* I 2 1356a)

A través del caràcter, quan el discurs es construeix de manera que fa confiar en aquell qui parla.

Patillon⁴⁵⁶ va remarcar el mèrit d'Aristòtil en reconèixer el valor moral i subjectiu de l'*ethos* com a part de les proves internes a la tècniques de la retòrica. En ser aquest un mecanisme propi de la tècnica, es pot teoritzar i ensenyar el seu funcionament, i, per tant, de la mateixa manera que en les classes de retòrica els joves aprenien a dominar l'art de l'argumentació, també els seus mestres els ensenyaven a perfeccionar la caracterització dels personatges dels seus discursos amb *progymnasmata* com l'*etopeia*⁴⁵⁷.

6.b.ii.β. L'*etopeia*

En els tractats retòrics, el terme "*etopeia*" és utilitzat amb quatre accepcions diferents⁴⁵⁸. Aquest concepte pot usar-se, en primer lloc, per referir-se a la construcció dels personatges a través dels mecanismes directes (a través de les seves paraules, accions, etc.). Una segona opció, dividida al seu torn en dues subcategories, es caracteritza per formar-se a partir del vessant més retòric del terme: així, aquesta manera d'entendre l'*etopeia* consisteix a fer parlar en estil directe a un personatge dins d'una obra, d'on sorgeix el segon subtipus de manera d'entendre l'*etopeia*, basat en la construcció del caràcter d'un orador d'acord amb

⁴⁵⁵ Longin. *Rh.* 186-8.

⁴⁵⁶ Patillon 1988: 222-223.

⁴⁵⁷ Russell 1983: 87-105 i Amato, Schamp i Noël 2005.

⁴⁵⁸ De Temmerman 2006: 110-112, on també fa un resum crític dels intents de categorització d'aquest dels significats d'aquest terme per part dels acadèmics.

la definició de l'*ethos* retòric d'Aristòtil. Finalment, l'última accepció designa tècnicament l'exercici amb el qual els joves que estudiaven retòrica aprenien a construir de manera apropiada els caràcters dels protagonistes de discursos, de poemes i de la resta de gèneres que volguessin tractar. D'altres, però, defensen una divisió ternària del terme: com a desenvolupament de l'orador amb finalitat persuasiva, com a figura retòrica amb la que un autor fa parlar a un personatge dins del seu text, i com a exercici preliminar de retòrica⁴⁵⁹.

L'exercici de l'etopeia es treballava en les últimes etapes del procés d'aprenentatge. Si bé Teó la situa en el sisè lloc en la gradació del seu manual –probablement perquè la seva intenció és donar una primera visió simple de l'exercici, parant en un primer moment atenció únicament a la conveniència de l'adequació de les paraules al personatge i anant complicant poc a poc el seu ús a mesura que s'aprenen altres exercicis com la tesi⁴⁶⁰–, els manuals de Ps.-Hermògenes, Aftoni i Nicolau, la postposen fins a l'onzena posició, després dels exercicis bàsics de narració i d'argumentació⁴⁶¹.

El manual del Ps.-Hermògenes defineix l'etopeia com la imitació d'un personatge proposat:

Ἡθοποιία ἐστὶ μίμησις ἥθους ὑποκειμένου προσώπου (Ps.-Hermog. *Prog.* 9.1)

L'etopeia és la imitació del caràcter d'un personatge determinat.

Aquesta és la definició que en línies generals preval en els altres nombrosíssims tractats retòrics que examinen el significat, les característiques i la funció de l'etopeia. Les etopeies podien tenir diferents categories depenent de la seva tipologia. Hi ha etopeies determinades o indeterminades segons si els seus

⁴⁵⁹ Hagen 1966: 5-19, 62-64 i 70-74.

⁴⁶⁰ Theon *Prog.* 118.

⁴⁶¹ Kennedy 2003: xiii, a partir de l'estudi de l'ordre dels exercicis en els manuscrits, proposa un canvi d'ordre en la progressió dels exercicis del manual de Teó.

personatges tenen noms propis o si són personatges tipus anònims i genèrics. En segon lloc, les etopeies poden ser simples o compostes, segons si el parlant es dirigeix a si mateix o a un oient. I finalment, les etopeies poden ser morals, si es dediquen a examinar únicament el caràcter, els valors i l'actitud del personatge, emotives, si paren especial atenció a les passions o afectes amb què el personatge viu la situació, o mixtes, si es fixen en tots dos elements i harmonitzen la seva aparició⁴⁶².

El domini de l'etopeia tenia una especial importància en la composició de discursos on poca ajuda podia aportar el coneixement de la tècnica de l'argumentació o de l'ús del debat sobre les lleis. Nombroses situacions en què s'ha de jutjar a partir dels indicis de la personalitat dels implicats més que a partir de les escasses proves que es poden aportar, tan sols podien desenvolupar-se tenint en compte les qualitats psicològiques dels protagonistes. Aquest tipus d'etopeies –i els discursos judicials que a partir d'elles es poden construir– van ser anomenades "ètiques", precisament per la importància cabdal de la construcció de l'*ethos* dels protagonistes per obtenir l'èxit en el procés, ja que en el seu desenvolupament molt pocs arguments es podien adduir en relació a les lleis sinó, més aviat, al comportament habitual dels personatges tipus que les protagonitzen. Sulpici Víctor ens descriu una *causa ethica* com aquella en la que hem de dedicar-nos a traçar les característiques, per exemple, d'un home rústic, d'un díscol o d'un pare bo o sever⁴⁶³. Això és precisament el passa en la major part de les suasòries i controvèrsies conservades i el que hem vist que fonamenta en gran mesura la declamació que estem analitzant, *Un deshertat*. Llucià, que es troba davant d'una situació en què ben pocs arguments pot extreure de les lleis o de les proves no tècniques, ha de valer-se de l'ús del dibuix adequat dels

⁴⁶² Cf. De Temmerman 2006: 116-7 per un desenvolupament més extens de les variants d'etopeia existents en els tractats de retòrica grecoromans.

⁴⁶³ Sulp. Vict. *Rhet.* 6. p. 316.9.

personatges, el pare, el fill i la madrastra, cada un, com hem comprovat, segons les recomanacions retòriques més escaients.

Quan l'orador es presenta davant del seu públic, es converteix en certa mesura en un personatge escènic i representa un paper. Per aquest motiu, els oradors –tant els que parlen en nom propi com els que interpreten el personatge de la declamació– han d'estar regits també per les normes de versemblança que regulen els caràcters de l'*ethos* poètic. De la mateixa manera que els personatges de la tragèdia⁴⁶⁴, els discursos de la declamació, posats en boca de personatges mimètics s'han de construir d'una manera adequada a les característiques de qui els pronuncia i d'acord a la situació en què es desenvolupen:

[τὸ ἦθος ῥητορικόν] ἔστι δὲ τοῦτο τί; τὸ πρέποντας καὶ προσήκοντας τοὺς λόγους ποιῆσθαι περὶ τῶν ὑποκειμένων πραγμάτων τῷ λέγοντι αὐτῷ καὶ τῷ ἀκούοντι καὶ περὶ ὧν ὁ λόγος καὶ πρὸς οὓς ὁ λόγος. (D.H. *Rh.* XI 2)

[El caràcter retòric] què és? El que fa que els discursos siguin adequats i convenients per a qui parla i per a qui escolta tenint en compte les circumstàncies dels fets, les del discurs i les de les persones a qui es dirigeix el discurs.

Les paraules del text, doncs, han de ser consonants amb el caràcter de l'orador, del personatge o de l'estil del discurs. És una exigència dels tractats el fet que el to de les paraules sigui harmònic amb el que expressen. El retòric Sirià, en un text conservat entre els escolis d'Hermògenes, explica que l'estil és la qualitat del discurs que es basa en l'harmonia del text amb el que passa als personatges, els fets, el pensament, la llengua, i tot el que hagi d'estar també conjuntat a aquests:

ἰδέα δὲ ἔστι ποιότης λόγου τοῖς ὑποκειμένοις ἀρμόδιος προσώποις τε καὶ πράγμασι κατὰ τε ἔννοιαν καὶ λέξιν καὶ τὴν ὅλην τῆς ἀρμονίας διαπλοκήν. (Syrian. *Schol. in Herm. id.* 2.16 Rabe)

⁴⁶⁴ Arist. *Po.* XV 1454a.

L'estil és la qualitat del discurs que el fa concordant amb els personatges i fets establerts, a través del pensament, de la parla, i de tot el tram de l'harmonia.

Però no només l'*ethos* estilístic es deu a aquesta norma de creació. L'*ethos* retòric està determinat per les regles de la *inventio* a analitzar, abans que res, les circumstàncies en què es pronunciarà el discurs, a preveure l'actitud que podran mostrar els jutges a favor o en contra de l'orador⁴⁶⁵ i fins i tot a valorar el moment, el lloc i la finalitat de les paraules⁴⁶⁶. Immediatament es pot parar atenció a l'adequació de les paraules i l'expressió amb allò que es vol transmetre, ja que resultaria ridícul, afirma Quintilià⁴⁶⁷, la reproducció aparent del plor, la ira o la indignació quan les paraules no acompanyen el sentiment. És imprescindible, assegura, que sembli que el patiment, o qualsevol altra emoció, hagi estat experimentat pel mateix orador⁴⁶⁸, de manera que no doni la impressió que el que s'explica és una experiència aliena a nosaltres i, per tant, es perdi credibilitat.

No obstant això, les característiques naturals de les persones no són els únics elements que els tractats antics accepten com a generadors de personalitat. Aristòtil admetia que les persones no actuaven de determinades maneres únicament per la seva tipologia, sinó pel seu caràcter i les seves actituds -el que Teofrast desenvoluparia posteriorment en el seu tractat *Sobre els caràcters*⁴⁶⁹. En resum, cal examinar també les qualitats morals per crear adequadament un personatge⁴⁷⁰. L'onzè tractat de l'*Ars Rhetorica* atribuïda a Dionisi d'Halicarnàs esmenta la *proairesis*, l'elecció del camí vital amb què hom realitza les seves accions, com a element imprescindible per a la forja de la personalitat de

⁴⁶⁵ Hermog. *inv.* I 1. 94.5.

⁴⁶⁶ Arist. *Po.* XXXVI 1416b.

⁴⁶⁷ Quint. *IO* VI 2.26.

⁴⁶⁸ Quint. *IO* VI 2. 34.

⁴⁶⁹ Fortenbaugh 1994 i 1996.

⁴⁷⁰ Arist. *Rh.* I 10 1369a.

cadascú⁴⁷¹. Aquest element es va desenvolupar paral·lelament al gènere biogràfic com a mitjà de descripció de les característiques de les persones i com a mecanisme d'anàlisi i valoració de les accions empreses en cada moment⁴⁷². Tampoc va escapar de la seva importància la construcció del protagonista d'*Un desheretat*, que va escollir marxar de casa i estudiar pel món, fet que va modificar i condicionar substancialment la seva personalitat i la seva forma de vida.

6.b.ii.γ. Recomanacions retòriques sobre el tractament dels personatges

Llucià havia de tenir present tots els requeriments formulats per la tradició en el moment de decidir la manera de ser del seu protagonista. Com ja hem observat, malgrat tot el que havia patit per part de la seva família, s'havia esforçat en guarir el seu pare i en recuperar de nou l'amor paternofilial que s'havia tornat a perdre. Resultava, sens dubte, difícil per a un fill que s'enfrontava al seu pare semblar bo, honrat i virtuós als jutges. En una societat en la qual la figura paterna té un control total sobre l'estructura familiar i una autoritat que li confereix una alta dignitat davant de les persones més properes, el respecte per aquesta figura, en la mateixa mesura que es devia als déus o a la pàtria, era una mostra de saviesa i seny⁴⁷³. Si ja pel fet de presentar-se en un judici contra el propi pare implicava una falta a la deguda devoció, el caràcter prototípic amb el que els adults cataloguen als joves dificultava encara més la possibilitat que els jutges –normalment d'edat més semblant als pares– comencessin la seva valoració de manera favorable al fill. Si bé Aristòtil reconeix que els joves no solen tenir generalment malícia i que tenen un caràcter magnànim, no obvia que solen ser també vehements i orgullosos⁴⁷⁴ i que en ocasions poden actuar de manera

⁴⁷¹ D.H. *Rh.* XI 6.

⁴⁷² Aquest serà un factor molt important en les biografies de Plutarc, com mostra Pérez Jiménez 1995.

⁴⁷³ Cic. *Part.* 88.

⁴⁷⁴ Arist. *Rh.* II 2. 1389a.

ultratjant per la sensació de superioritat respecte a la resta de persones i esquemes socials que aquestes accions els produeixen⁴⁷⁵.

En trets generals, Ciceró recomanava que els que volien propiciar la bona voluntat dels jutges havien d'acudir amb una actitud que emanés dignitat, que donés mostres de valorar la vida, i de no estar litigant per pròpia voluntat ni per gust, sinó per obligació. En conseqüència, aquesta actitud produeix una sensació d'afabilitat, generositat, bon caràcter, manca d'ambició maliciosa alhora que ajuda a generar l'opinió contrària respecte als oponents⁴⁷⁶. L'encausat ha de semblar aclaparat per les desgràcies que li han sobrevingut o li sobrevindran i, sobretot, digne de compassió⁴⁷⁷.

Tots aquests consells es tradueixen en una sèrie d'elements que s'han de tenir en consideració en el parlament del fill. Resulta útil, doncs, per a la construcció del caràcter adequat del fill que aquest deixi clar des del primer moment que es considera una persona inexperimentada en aquestes situacions, ja que és jove, que mai ha tingut afany d'estar involucrat en litigis i que es troba també ell pledejant per obligació⁴⁷⁸. D'aquesta manera aconseguirà desvincular-se de la consideració genèrica dels joves i no semblarà una persona amb mala ambició, altiva o irrespectuosa. A més, en estar desenvolupant un litigi entre familiars, el fill haurà de mostrar en tot moment en quina mesura manté els valors tradicionals que regulaven el tracte amb les figures d'autoritat de casa o que, per dret natural, determinen el comportament cap a les persones més properes. El fill, doncs, no havia de semblar maliciós o venjatiu contra els seus⁴⁷⁹ sinó, més aviat el contrari, donar mostres constants d'amor desinteressat cap als

⁴⁷⁵ Arist. *Rh.* II 2. 1378b.

⁴⁷⁶ Cic. *De orat.* 2 182.

⁴⁷⁷ Cic. *De orat* 2 322.

⁴⁷⁸ D.H. *Is.* 11

⁴⁷⁹ D.H. *Lys.* 24.

seus adversaris⁴⁸⁰, destacant en gran manera l'amor filial amb què se sent unit al seu pare⁴⁸¹.

Llucià, com a bon coneixedor de les normes retòriques imperants en la seva època va adequar, tal i com hem anat veient en els capítols anteriors, el caràcter del seu protagonista a aquestes exigències. L'escrupolosa obediència a les normes dels experts en retòrica pel que fa a la construcció del caràcter d'un fill bondadós i ple d'amor envers el seu pare no resultava per res contradictòria amb la perspectiva humorística que Llucià impregnava habitualment a les seves obres. Els oradors dedicats a la declamació havien adaptat també la teoria de l'humor a les seves necessitats. Amb la incorporació del recurs de la ironia en els seus discursos, els declamadors optaven per una figura de pensament que denotava el seu estil d'una manera greu en comptes de, per exemple, vigorosa, pel que generalment utilitzaven un llenguatge clar, breu i directe més adaptat a les situacions en què es produeixen les invectives.⁴⁸² La ironia era, doncs, una manera de matisar el to del discurs, un mecanisme per expressar d'una forma diferent, fins i tot embellida, el que es volia transmetre i Llucià, com hem vist, la va saber utilitzar amb una tècnica i una execució magistral.

6.b.iii. Enfocament estratègic de l'argumentació

El procés de tenyir un text amb diversos estils rebia el terme tècnic de *color* entre els rètors llatins, tal i com ho podem trobar a Ciceró o a Quintilià⁴⁸³, creat probablement a partir del seu ús metafòric⁴⁸⁴. El terme *color* és del tot corresponent amb els usos de la paraula *χρῶμα* present entre els rètors grecs, els

⁴⁸⁰ Quint. *IO VI 2*, 14.

⁴⁸¹ Quint. *IO VI 2*, 96.

⁴⁸² Hermog. *Id.* 2.8.

⁴⁸³ Cic. *De orat.* III 96 i Quint. *IO VI 3.110*; cf. Bardon 1940: 19 i 96, Lausberg 1960: 1061 i 1245, i Sussman 1978: 41-43.

⁴⁸⁴ De Riquer 2004: 375.

quals també l'utilitzen per fer referència a les variants de to i registre que es poden aplicar als textos⁴⁸⁵. Els escolis a *Sobre els estats de causa* d'Hermògenes han transmès dos passatges en què el terme *color* sembla, però, ser emprat de manera força diferent. Tots dos passatges defineixen la paraula *χρῶμα* com *μετάθεσις τῆς αἰτίας*, i atribueixen aquest ús de la paraula als hermagoreus⁴⁸⁶. Fairweather adverteix, amb una precisa cautela, que aquest ús de la paraula per part d'Hermàgoras no apareix en cap de les mencions que Ciceró o Quintilià fan respecte a les teories del retòric grec⁴⁸⁷ i, per això, cal sospitar que aquest valor de *χρῶμα* no es trobava entre les obres autèntiques d'Hermàgoras, a qui s'atribuïen molt freqüentment llibres espuris⁴⁸⁸. No seria tampoc improbable que l'autor dels escolis estigués esmentant no els seguidors d'Hermàgoras de Temnos, sinó un altre Hermàgoras, contemporani de Sèneca el Pare, que podria haver utilitzat el terme *χρῶμα* en la seva accepció més pròxima a la tàctica argumentativa que a la relacionada amb l'estilística. Sèneca reproduïx algunes sentències del declamador Hermàgoras⁴⁸⁹, sempre parlant d'ell en termes elogiosos i explicant que fins i tot Albuci, un declamador de tanta importància que mereix ser l'objecte central de la introducció del setè llibre de les controvèrsies, volia imitar-lo⁴⁹⁰. Això ens fa pensar que aquest Hermàgoras, que gaudia de gran respecte i autoritat entre els declamadors i que també va escriure sobre els discursos figurats, va arribar a adaptar el terme retòric *χρῶμα* segons les necessitats dels declamadors, en el sentit en què Sèneca utilitza el concepte *color*⁴⁹¹.

⁴⁸⁵ Ps.-D.H. *Ar.Rh.* VIII 2.6 o *Aps. Rh.* V 13; cf. Lausberg 1960: 1061.

⁴⁸⁶ Matthes fr. 14a Porphyrius in *Hermog. Stat.* IV 397 Walz i Matthes fr. 14b incert. *Auct. Schol. In Hermog. Stat.* VII 308 Walz; cf. Sussman 1978: 42, Fairweather 1981: 166.

⁴⁸⁷ Fairweather 1981: 166.

⁴⁸⁸ Fairweather 1984: 552 n.164; cf. Quint. *IO* III 5.14.

⁴⁸⁹ Sen. *Contr.* I 1.25, II 1.39, II 3.22, II 6.13, VII 5.14-15, X 1.15, 25.

⁴⁹⁰ Sen. *Contr.* VII *Praef.* 4.

⁴⁹¹ Radermacher 1912: 695-696 i Matthes 1958: 79.

Sèneca mai defineix directament aquest tecnicisme. S'ha de tenir en compte que l'obra de Sèneca és de difícil catalogació, ja que no és un tractat teòric ni un manual pensat per a l'aprenentatge d'alumnes. A més, l'autor no va sentir la necessitat d'especificar el significat d'unes paraules tècniques que els seus lectors ja debien conèixer i que, per tant, resultarien supèrflues⁴⁹². Bardon ho va descriure com un "moyen d'embellir la matière en litige"⁴⁹³ i Lausberg com un "partiische Verschiebung der Wahrheit"⁴⁹⁴. Altres estudis, però, han aconseguit perfeccionar la manera d'entendre el seu veritable significat. Els colors són "les diferents maneres d'acostament a un cas, les diferents maneres de presentar els fets, els personatges i les seves motivacions, segons les exigències de l'acusació i de la defensa" segons paraules de De Riquer⁴⁹⁵. Sussman els definia com a "subtle, unusual, and clever twists of circumstance and argumentation by which the declaimers tried to alter the interpretation of the facts in a case"⁴⁹⁶ i Fairweather explica que són "shapes of interpretation given by the declaimers to the plain facts of the case given in the theme of a *controversia*"⁴⁹⁷. Utilitzant els colors, doncs, els declamadors poden modificar la interpretació dels fets i aconseguir alterar els nivells de culpabilitat i innocència⁴⁹⁸. Els colors estan estretament vinculats al context judicial, ja que només apareixen en situacions en què s'ha d'atenuar o augmentar la sensació de culpa d'un acusat. Per aquest motiu, Sèneca no tracta l'apartat dels colors en la secció dedicada a les suasòries. Aquestes estan dedicades a la persuasió sobre fets futurs, sent més properes al gènere deliberatiu que al judicial; en elles no hi ha cap acusat que s'hagi de

⁴⁹² Bonner 1949: 55, Fairweather 1981: 166-168 i De Riquer 2004: 369 i 372.

⁴⁹³ Bardon 1940: 19.

⁴⁹⁴ Lausberg 1960: *s.v. color* I.

⁴⁹⁵ De Riquer 2004: 375.

⁴⁹⁶ Sussman 1978: 41.

⁴⁹⁷ Fairweather 1984: 538; *cf.* també les definicions de Bornecque 1932: ix, Bonner 1949: 56, Steel 2006: 76 i Berti 2007: 27.

⁴⁹⁸ Parks 1945: 79 i De Riquer 2004: 375.

defensar ni cap injuriat que hagi d'amplificar els danys que ha rebut del seu oponent, de manera que el declamador no té la necessitat d'utilitzar els colors⁴⁹⁹.

6.b.iii.a. Temes declamatoris i variacions posicionals

La varietat dels casos tractats en les sessions de declamació era, certament, escassa. Els temes de la declamació eren recurrents i pràcticament, si jutgem pel que ha perviscut, no tractaven cap aspecte que no fos les querelles familiars entre pares, fills, madrastrès, esposes, amants, a les morts de tirans, als segrestos de pirates o a la impietat de les vestals. Poc més⁵⁰⁰. Sussman anota que hi havia un “fairly limited number of declamatory themes”⁵⁰¹, i Parks ironitza afirmant que els declamadors i la seva producció podien ser descrits com οἱ αὐτοὶ περὶ τῶν αὐτῶν τοῖς αὐτοῖς τὰ αὐτὰ⁵⁰². El públic que assistia a les audicions coneixia i controlava a la perfecció les vicissituds d'aquestes situacions i les característiques dels personatges pertanyents a la convenció, de manera que els declamadors necessitaven aportar cada vegada algun element nou o impactant per no ser acusats de plagi, en reconèixer el públic les expressions més freqüents⁵⁰³, i poder, així, destacar entre tots els oradors que havien tractat o estaven tractant la mateixa declamació⁵⁰⁴. L'interès de cada discurs radicava en l'habilitat de l'orador per aconseguir-ho. En algunes ocasions optaven per pronunciar frases cridaneres o brillants, el que Sèneca anomena *sententiae* i examina a la primera part de cadascuna de les declamacions de la seva compil·lació. Els declamadors també podien aconseguir sorprendre el públic valent-se dels colors, adoptant estratègies innovadores que incloguessin algun matís en la interpretació dels fets que

⁴⁹⁹ Bornecque 1932: ix i De Riquer 2004: 375.

⁵⁰⁰ Clarke 1953: 93-94, Bornecque 1967: 91, 103 i 114 i Anderson 1993: 104.

⁵⁰¹ Sussman 1978: 42.

⁵⁰² Parks 1945: 79.

⁵⁰³ *Pseudol.* 6.

⁵⁰⁴ De Riquer 2004: 372.

diferenciés seva posada en escena de la dels altres⁵⁰⁵. El fet que a les situacions que fonamenten els temes de les declamacions mai s'incorporessin circumstàncies concomitants determinades –ni d'espai, ni de temps, ni pel que fa als personatges–, facilitava la versatilitat i l'emmotllament de cada declamació a una multiplicitat de matisos diferents. No obstant això, una norma que regulava el funcionament de la declamació era la prohibició d'inventar alguna cosa nova o diferent del que estava descrit en el *thema*, el plantejament de la situació⁵⁰⁶. Per aquest motiu, els declamadors havien d'aguditzar el seu enginy i adoptar postures cada vegada més inusitades, de manera que, en molts moments, l'afany de dir alguna cosa nova, portava al declamador a pronunciar una frase o prendre una postura extrema, estranya o ridícula⁵⁰⁷.

6.b.iii.β. Recomanacions retòriques sobre l'enfocament de l'argumentació

La llibertat d'imaginació que proporcionaven els colors als declamadors comportava, doncs, el perill de la inversemblança. Aquest és un dels vicis més greus en què podia caure un orador que intentava ser persuasiu, ja que eliminava la credibilitat que havia de suscitar el seu discurs; i, tot i que en algunes ocasions el propi tema de la declamació pugui ser titllat d'increïble i d'intricat a causa del seu argument, el tractament havia de mantenir-se sempre dins els límits del que per a cada situació pogués resultar versemblant⁵⁰⁸. Certament, algunes de les frases pronunciades pels declamadors o alguns colors adoptats resultaven francament desafortunats. Sèneca, com a romà que rememora amb nostàlgia els temps de la república, es mostra partidari en tot moment del decòrum i bon gust sorgit del sentit comú, de manera que no pot deixar de criticar determinats

⁵⁰⁵ Bornecque 1967: 98, De Riquer 2004: 372 i Mestre 2012: 244-247.

⁵⁰⁶ Quint. *IO* IV 2.28; cf. Fairweather 1981: 175.

⁵⁰⁷ Bornecque 1967: 91.

⁵⁰⁸ Bornecque 1967: 102, Fairweather 1981: 176 i Berti 2007: 138.

declamadors que parlaven de manera inapropiada⁵⁰⁹, tant si eren grecs com llatins⁵¹⁰.

6.b.iii.β.1. Subtilitat

Normalment relegats al final de cada declamació, Sèneca reproduceix alguns exemples a no imitar, classificant amb adjectius com *stultus*, *insanus*, *ineptus*, *simplex*, *intolerabilis* o *malus*⁵¹¹. Valgui com exemple el color que va adoptar el declamador Juni Otó Pare per acusar una dona incestuosa condemnada a la pena capital però que no va morir en ser llençada des de la roca Tarpeia:

'fortasse' inquit 'poenae se praeparavit, et, ex quo peccare coepit, cadere condidicit.' (Sen. *Contr.* I 3.11)

Potser, va dir, s'havia preparat per al càstig i, des que va començar a delinquir, va anar aprenent a caure.

Precisament Sèneca s'estranya del fet que fos el propi Juni Otó qui hagués pronunciat una sentència com aquesta. Aquest declamador havia escrit quatre llibres sobre els colors que van merèixer, com la resta de les seves declamacions, el respecte del de Còrdova, especialment aquelles que necessitaven un color subtil i suggestiu⁵¹². Otó dominava perfectament les controvèrsies difícils on calia un equilibri entre el que es deixa en silenci i el que s'explica obertament⁵¹³ i

⁵⁰⁹ Sen. *Contr.* I *Praef.* 1 i 7; cf. Sussman 1978: 113 i De Riquer 2004: 377.

⁵¹⁰ Els estudis moderns mostren divergències sobre la consideració que mereixien a Sèneca els declamadors grecs. Alguns consideren que la visió del romà era generalment negativa, com Bonner 1949: 147-148, Bornecque 1967: 111 o Sussman 1978: 90-91, o que simplement tenia preferència per als llatins, com o Adiego, Artigas i De Riquer 2005: I.44-45. D'altres, com Fairweather 1981: 23-25, Gunderson 2003: 128-12 destaquen també les paraules d'elogi de Sèneca cap a ells.

⁵¹¹ Bardon 1940: 19, Bornecque 1967: 101-102, Bonner 1949: 56 o Sussman 1978: 42 en publiquen llistes exhaustives.

⁵¹² Sen. *Contr.* I 3.11; cf. Bornecque 1967: 100-101, Bonner 1949: 56, Sussman 1978: 80 i Fairweather 1981: 169-170.

⁵¹³ Sen. *Contr.* II 1.33.

Sèneca reconeix que introduïa de manera destacable els colors que requerien l'ús del silenci i de l'al·lusió⁵¹⁴. Era objecte de debat usual entre els declamadors el nivell de subtileza a què havien de aspirar en els seus discursos⁵¹⁵. Pol·lió era partidari dels colors neutres, directes i simples⁵¹⁶, de la mateixa manera que Latró criticava els mecanismes per crear suspicàcies en la manera com Cesti parlava en contra d'un fill que havia acusat el seu pare de bogeria:

Cestius (a) parte patris aiebat simulationem luxuriae significandam magis quam profitendam. (...) emendatum autem esse non concessit et adsidue dixit nihil magis se quam intervallum hoc luxuriae timere: intermissa vitia vehementius surgere. Latro aperte putabat simulationem confitendam (Sen. *Contr.* II 6.6)

En el paper del pare, Cest deia que la simulació de la disbauxa s'havia d'insinuar més que no proclamar. (...) No va concedir, però, que el jove s'hagués redreçat i amb freqüència deia que res no li feia més por que l'aturada de la disbauxa: els vicis interromputs, resorgeixen amb més força. Latró pensava que la simulació s'havia de proclamar obertament.

Malgrat els esforços d'un declamador "de la vella escola", com Latró⁵¹⁷, els declamadors més moderns van anar desplaçant la franquesa directa en favor de colors que feien servir els recursos retòrics del llenguatge figurat. Quintilià, durant la seva explicació de les figures de pensament, no pot deixar de comentar el gran ús que els seus declamadors contemporanis feien de la insinuació⁵¹⁸.

Quintilià adverteix que entre els rètors moderns el terme figura anava estrenyent el seu significat a aquesta manera de procedir tan característic dels declamadors a partir de suggestions velades. El text posa èmfasi en la diferència

⁵¹⁴ Sen. *Contr.* II 1.37.

⁵¹⁵ Fairweather 1981: 170.

⁵¹⁶ Sen. *Contr.* IV 6; cf. Sussman 1978: 114, que creu que Sèneca compartia la mateixa opinió.

⁵¹⁷ Sen. *Contr.* I *Praef.* 13-21.

⁵¹⁸ Quint. *IO* IX 1.14 i IX 2.65.

entre aquest recurs i la ironia, ja que, mentre aquesta s'expressa amb el contrari al pensament real, les *controversiae figuratae* inciten a la sospita que darrere de les seves paraules hi ha un significat ocult que el públic ha de descobrir. Quintilià accepta tres situacions en què es pot operar d'aquesta manera: si no és segur parlar directament, si no és apropiat o si el llenguatge figurat pot aportar alguna novetat o varietat que sigui més plaent que el discurs directe⁵¹⁹. La segona d'elles es produeix quan parlem en contra d'algú a qui hem de guardar respecte⁵²⁰ o hem de mantenir ocult el que realment volem dir en comptes de proclamar obertament el nostre pensament, perquè no resulta adequat que el personatge que estem representant parli d'aquesta manera⁵²¹. Això és el que succeeix en aquesta declamació de Llucià, on el fill ha de parlar de manera moderada en contra del seu pare. Per aquest motiu, el segon tipus de discurs figurat era especialment adequat per a un fill que volia enfrontar-se al seu pare, sense perdre-li el respecte que li conferia la pàtria potestat. Generalment, doncs, el color que els declamadors adoptaven no causava sorpreses ja que era d'esperar que prenguessin aquesta habitual postura⁵²².

6.b.iii.β.2. Respecte a la madrastra

No resultava tan evident per als declamadors grecoromans el nivell de respecte que havien de mostrar cap a les madrastrès⁵²³. Hi havia discrepàncies entre els graus de llibertat que havia d'adoptar un fill en acusar la nova dona del seu pare. Sèneca reproduïx l'opinió de Pasiè, que preferia els discursos que atacaven directament les madrastrès a aquells que les difamaven amb insinuacions i argücies:

⁵¹⁹ Quint. *IO IX* 2.66.

⁵²⁰ Quint. *IO IX* 2.78.

⁵²¹ Quint. *IO IX* 2.76.

⁵²² Sen. *Contr.* I 2.21.

⁵²³ Sen. *Contr.* VII 1.20.

fuerunt et qui in novercam invehentur; fuerunt et illi, qui non quidem palam dicerent sed per suspiciones et figuras; quam rem non probabat Passienus et aiebat minus verecundum esse aut tolerabile infamare novercam quam accusare. (Sen. *Contr.* VII 1.20)

N'hi havia que eren vehements amb la madrastra. N'hi va haver d'altres també que no van parlar obertament sinó a través d'insinuacions i figures. Això no ho aprovava Passiè i deia que difamar a la madrastra era menys respectable o tolerable que acusar-la.

Els extractes de l'obra de Sèneca que reproduïxen la mateixa declamació que està desenvolupant Lluccià conserven un consell sobre els colors que el declamador havia d'adoptar en el paper del fill. Segons el sentir general dels declamadors, no resultava aconsellable mostrar odi cap a la madrastra per no perdre la benevolència dels jutges:

Non oportet adolescentem quicumque novercae suscipere; alioqui odit et gaudet. ferendus est adolescens, si se excusat, non est, si ulciscitur. (Sen. *Contr.* IV 5)

No convé que un jove s'alteri en contra de la madrastra. Si no, sembla que l'odiï i que s'alegri de la situació. Es pot suportar un jove si s'excusa, però no si es revenja.

Lluccià, en compondre el seu discurs, es trobava en una situació semblant a la de qualsevol declamador que havia d'escollir el color amb què impregnaria les seves paraules. El mateix enunciat de la controvèrsia no deixa lloc a dubtes sobre el fet que la malaltia de la madrastra es basa en una bogeria sorgida a causa de la reincorporació del primogènit a la família. Tot i que el nexa que uneix les dues situacions no sigui de tipus consecutiu sinó que es mantingui en la neutralitat que li confereix la temporalitat del futur⁵²⁴, les sentències que es conserven en els extractes de Sèneca apunten que tots els declamadors que havien escollit

⁵²⁴ *Postea*, Sen. *Contr.* IV 5; *μετὰ ταῦτα*, Lucianus *Abd.* t.

defensar la part del fill van adoptar el color basat en assenyalar l'enveja i l'odi de la madrastra contra el fillastre com a causa de la bogeria que pateix.

Coincidint amb els consells que Quintilià proposava perquè les paraules de l'orador no semblessin reprovables pel públic o pels jutges⁵²⁵, podem suposar sense problemes el to general que els declamadors del s. I dC van haver d'adoptar. Alguns van haver de valer-se d'una *controversia figurata* per suggerir més del que directament proclamaven, mentre que altres acusarien obertament a la madrastra, coincidint amb l'opinió de Pasiè. Tot i que a l'obra de Sèneca no es reproduïen declamacions completes⁵²⁶ i amb el risc que comporta extrapolar el to general d'una declamació a partir d'una única sentència, podem entreveure alguns exemples d'un i altre tipus de tractament. Algunes sentències podrien ser bons exemples de l'estil figurat, com aquesta on es parla de les diferències mèdiques que expliquen les malalties de pare i madrastra:

Non sum tantae scientiae quantae video. magnis praeceptoribus opus est; ego abdicatus studui. quaeris, quomodo te sanaverim? non tibi medicus sed filius profui. desiderio laborabas; gratum tibi erat quidquid meis manibus acceperas. ut primum intravi, recreatus es; quid in te curandum esset, adverti. haec non eodem morbo laborat. multa sunt dissimilia: sexus, aetas, animus. (Sen. *Contr.* IV 5)

No tinc tants coneixements com sembla. Es necessiten grans mestres i jo vaig estudiar quan m'havien desheretat. Preguntes de quina manera et vaig poder guarir? No et vaig fer servei com a metge sinó com a fill. Paties d'enyorança, T'hagués anat bé qualsevol cosa que haguessis rebut de les meves mans. Tan aviat com vaig retornar, tu et vas recuperar. Vaig adonar-me de com havia de curar-te. Però ella no pateix la mateixa malaltia. Hi ha moltíssimes diferències: el sexe, l'edat i l'estat d'ànim.

o aquesta, que parla sobre la capacitat de cura que va tenir l'afecte entre pare i fill:

⁵²⁵ Quint. *IO IX 2.* 76.

⁵²⁶ Sussman 1978: 43-46, Fairweather 1984: 538-543 i De Riquer 2004: 369-371.

Nihil magis aegris prodest quam ab eo curari, quo volunt. (Sen. *Contr.* IV 5)

No hi ha res que ajudi més als malalts que ser tractats per aquell que volen.

D'altres, en canvi, podrien servir com una mostra de retrets més directes, tot acusant la madrastra d'embogir a causa del retorn del fill:

Quo pacto istud evenit, ut abdicatione mea pater aegrotaret, reditu noverca? (Sen. *Contr.* IV 5)

Com pot ser que passés això, que amb el meu desheretament el pare caigués malalt i la madrastra amb el meu retorn?

o aquesta altra, que estableix també un relació d'incompatibilitat la presència del fill a la casa i la salut mental de la madrastra:

Ego vero cedo domo, si fateris illam sic posse sanari. (Sen. *Contr.* IV 5)

Jo puc marxar de casa, si dius que així ella pot ser que es curi.

6.b.iii.γ. Un desheretat, entre recomanacions i originalitat

Llucià no va limitar la seva declamació a un sol estil per plasmar el mateix color escollit, sinó que va combinar el discurs figurat amb la crítica directa a la madrastra. Per a tal propòsit, com ja hem vist en el primer capítol, Llucià va emprar la ironia com arma que desemboca en la invectiva més directa. Tot i que no ens atrevim a atribuir a Llucià una completa originalitat en aquest aspecte, ja que el volum de material perdut corresponent al gènere declamatori és massa extens per poder aventurar afirmacions basades en arguments *ex silentio*, sí que és cert que cap dels exemples que conserven els extractes de Sèneca estan construïts

a partir de la ironia; suggereixen i deixen entreveure, però no semblen fingir benevolència per part del fill.

La coincidència temàtica d'*Un desheretat* amb la controvèrsia V 4 de les que recull la compilació de Sèneca el Pare suposava, de fet, un argument en contra de la seva originalitat⁵²⁷. Bompaire no pot deixar de veure-hi un paradigma perfecte del tipus d'obres més dignes de classificar entre la més evident mimesi retòrica, “des ἀπολογίαί strictement scolaires” com també les descriu a la introducció de la seva edició dels *Fàlaris*⁵²⁸. No hi ha dubte que un discurs com el de Lluetà s'havia pronunciat en moltes ocasions per declamadors dels ss. I i II dC, i fins i tot en alguns casos la incapacitat de trobar noves maneres d'expressar-se feia alçar acusacions de plagi entre els declamadors⁵²⁹. Al nostre entendre, tot aquest cúmulo de discursos semblants i repetitius, lluny de desmerèixer el text que estem analitzant, posa en valor la decisió de Lluetà d'utilitzar precisament un tema molt rodat que li permetés demostrar les seves capacitats com orador però alhora aconseguir donar-li un dels girs innovadors que caracteritzen la seva producció. Aquest cop d'efecte resultaria més potent en aplicar-se en un text que *a priori* el públic s'esperava en la seva forma convencional, ja que això permetia aportar un major contrast respecte al que podria ser un dels productes habituals dels declamadors.

Hem pogut comprovar com Lluetà va incorporar la seva visió crítica a la declamació, però també va decidir innovar en el gènere declamatori des de la pròpia perspectiva literària. Una de les grans preocupacions de Lluetà va ser la cerca de la novetat a partir dels elements del llegat cultural. Això, com descriu Ní Mheallaigh amb gran encert, “is not a symptom of exhaustion but of exuberance, of a restless creative energy finding ways to comment on its own cultural frames

⁵²⁷ Bompaire 1958: 340, tot i que també ho mencionen Helm 1927: 1729 i Harmon 1936: 475.

⁵²⁸ Bompaire 1993: 3.

⁵²⁹ Anderson 1993a: 80.

from within that culture and using the language of the past”⁵³⁰. En efecte, la mimesi literària és entesa per Lluccià com un procés de negociació entre el passat i el present, el que ja s’ha dit o es coneix i el que s’està creant, establint-hi connexions que enriqueixen i fan progressar la forma i el fons de les noves produccions. I gràcies al context cultural en què va viure i va exercir Lluccià, les tècniques literàries relacionades amb la intertextualitat prenen una posició preponderant en l’establiment d’aquests processos⁵³¹.

6.c. La paròdia, mecanisme d’innovació genèrica

Un dels mecanismes més importants amb què Lluccià construeix les seves obres és la paròdia. Això, tanmateix, tampoc és un element innovador ni original de Lluccià. Els grecs coneixen la paròdia ja des dels inicis de la seva producció literària. Amb el terme *παρωδός* els grecs es referien a aquells poetes que componien poesies a partir de la represa dels versos d’Homer⁵³². En efecte, el primer sentit amb què s’emprava el concepte de paròdia era el d’un poema de mitja extensió que utilitzava el metre i el llenguatge de l’èpica amb l’objectiu, però, d’aconseguir no un poema heroic sinó una composició sobre un assumpte trivial⁵³³. Tal i com exposa Gómez, dos dels poemes atribuïts a Homer, com són el *Margites* i la *Batracomiomàquia*, estan construïts ja amb aquesta tècnica⁵³⁴ que tindrà un desenvolupament ininterromput durant tota l’antiguitat.

L’ús de la paròdia, segons algunes línies de la teoria moderna, no implica per sí mateix un efecte còmic. La generació del riure és només una de les facetes que s’han de tenir en compte per comprendre’n el funcionament⁵³⁵. Genette,

⁵³⁰ Ní Mheallaigh 2014: 37.

⁵³¹ Beltrametti 1994: 286-287, Whitmarsh 2001: 88 i Ní Mheallaigh 2014: 36.

⁵³² Maas 1949: 1684.59-1686.10.

⁵³³ Householder 1944: 3.

⁵³⁴ Gómez 1990.

⁵³⁵ Rose 1993: 5-6 i Camerotto 1998: 71.

Bachtin o Tynianov, per exemple, consideraven que podíem parlar de paròdia també en els textos que simplement practicaven alguna forma d'intertextualitat, mentre que Degani optava més per acotar-ho a una represa de referents literaris, vinculant-se més a la teoria antiga⁵³⁶. Com ja han descrit molts dels acadèmics contemporanis que han examinat la teoria de la paròdia, la pròpia etimologia de la paraula ens indica un doble vessant de la manera com hem d'entendre-la. Aquest és un mot compost, format sobre l'arrel del camp semàntic del cant “ $\omega\delta$ -” amb el preverbi $\pi\alpha\rho\alpha$ - que en grec té un doble sentit. Per una banda, pot tenir el significat de “en contra”, fet que conferiria al terme paròdia el valor de text crític que intenta ridiculitzar un gènere anant-hi en contra. Tanmateix, l'altre significat del preverbi és “de costat”, la qual cosa balanceja la manera com hem de comprendre les paròdies com textos que prenen tot el seu sentit quan s'interpreten en paral·lel i de manera complementària amb els seus referents⁵³⁷.

L'autor d'un gènere convencional expressa el seu contingut a través d'un llenguatge específic que resulta el més adequat als requeriments de la situació. En canvi, l'autor que està realitzant una paròdia pren un doble objecte de mira. Per una banda, expressa igualment el seu contingut a través del llenguatge genèric convencional, però per una altra banda el seu contingut mira una altra obra a la qual utilitza de referent. Es crea així, entre aquest referent, l'obra i el públic una relació triangular on es conforma un espai intermedi on es situa la paròdia. A través de la visió destacada del model, més que imitant-lo o reproduint-lo, l'autor de la paròdia el posa en escena manipulant-lo o adaptant-lo a uns nous rols i a unes noves relacions textuais entre hipertext, o obra nova, i hipotext, el referent⁵³⁸.

⁵³⁶ Hutcheon 1985 i Beltrametti 1994: 275-282 realitzen síntesis de les diferents concepcions del terme “paròdia” a la teoria moderna.

⁵³⁷ Camerotto 1998: 15-16 i Hutcheon 1985: 32.

⁵³⁸ Camerotto 1998: 43 i 69.

6.c.i. Paròdia i comicitat

Una gran part dels autors que utilitzaven la paròdia buscaven amb ella, certament, aconseguir una crítica o una ridiculització d'un objecte humorístic⁵³⁹. La paròdia es basa en el contrast sorprenent entre la forma i el contingut del nou text respecte el text al que s'està referint. Tanmateix, això no generaria el riure com efecte si no existís la contraposició amb el model⁵⁴⁰. L'efecte còmic es pot produir, per exemple, a través de l'exageració de les característiques del model fins a un extrem que resulta grotesc o bé mitjançant l'inserció d'elements inesperats destinats a alterar l'harmonia del model⁵⁴¹, com ho pot ser la ironia, tècnica que generalment és l'escollida pels autors paròdics⁵⁴². La ironia esdevé llavors el procediment amb què la paròdia estableix i accentua el contrast entre ambdós textos. Però ironia i paròdia actuen en dos nivells, el primer més superficial i el segon basat en el rerefons, i la comprensió real de la complexitat textual s'ha de basar en el reconeixement de la superposició d'aquestes dues capes⁵⁴³.

A Llucià, el lligam entre paròdia i comicitat s'assumeix com imprescindible atesa la importància que l'humor té en la seva producció i, per tant, el riure apareix com element fonamental a partir del qual es produeix el contrast entre els hipertextos i els hipotextos que construeixen les seves obres⁵⁴⁴. Hem vist com Llucià utilitza aquestes dues tècniques d'una manera molt ben tramada. El dibuix del caràcter dels personatges tradicionals del gènere els converteix en caricatures i l'ús de la ironia permet un gir inesperat en l'acusació

⁵³⁹ Reardon 1971: 176-177 i Beltrametti 1994: 296-297.

⁵⁴⁰ Degani 1982: 7 i Camerotto 1998: 65.

⁵⁴¹ Gómez 1990: 18.

⁵⁴² Hutcheon 1985: 32.

⁵⁴³ Hutcheon 1985: 34.

⁵⁴⁴ Camerotto 1998: 73.

del fill contra la madrastra del tot inesperat segons les convencions dels declamadors.

6.c.ii. Joc literari

Llucià va reforçar el seu objectiu en aquesta obra utilitzant les possibilitats còmiques que li conferia el coneixement de la tradició literària que tant ell com el seu públic tenien gràcies al seu pas pel procés educatiu de la *paideia*⁵⁴⁵. Per tal que la paròdia arribi al fons del seu propòsit es necessita que el públic la reconegui. De fet, la identitat estructural d'un text com a paròdia depèn de la convergència de les línies de codificació i descodificació. Això no és res més que la coincidència entre la voluntat creadora de l'autor i la manera com ho interpreta el seu públic⁵⁴⁶. Aquest fet implica que el joc literari es situa en el moment en què el text és rebut i no només en el moment en què és produït⁵⁴⁷. La forma com es transmet un text, doncs, pren en aquest cas una gran importància en relació a la manera com aquest serà entès. El procés paròdic pot fracassar per diversos motius, tots ells relacionats amb el destinatari i no amb l'autor. Els problemes amb la paròdia sorgeixen quan el receptor desconeix els referents, quan els coneix però no els relaciona amb el text paròdic, o quan els relaciona però no els accepta perquè no comparteix la manera com s'han posat en relació l'hipotext i l'hipertext⁵⁴⁸. La col·laboració del receptor de la paròdia, ja sigui el públic d'un auditori o el lector individual, és indispensable per a respondre als requeriments del text⁵⁴⁹. La paròdia dels sofistes és un joc d'elaboració i identificació de referents culturals, fins al punt que s'ha relacionat la manera d'entendre el

⁵⁴⁵ Camerotto 1989: 273.

⁵⁴⁶ Hutcheon 1985: 34.

⁵⁴⁷ Whitmarsh 2005: 65.

⁵⁴⁸ Camerotto 1998: 286.

⁵⁴⁹ Camerotto 1998: 274.

verb *paideuein*, "educar", amb el verb *paizein*, "jugar"⁵⁵⁰. Els textos paròdics posen els receptors davant d'un enigma que han de ser capaços de resoldre. Han de poder identificar els continguts ocults en les capes menys superficials del text per poder-ne fer una interpretació correcta i això només són capaços de fer-ho els *pepaideumenoï*, aquells que tenen el bagatge suficient per reconèixer el context referencial ocult de les peces sofisticades⁵⁵¹.

L'autor que utilitza la paròdia ho pot fer per diversos motius. Pot buscar bé una ridiculització demolidora del seu referent, bé una desmitificació, una canonització plena d'admiració i homenatge, o un mer joc literari que Camerotto defineix com "un disinteressato e disimpegnato gioco con la forma, un *divertissement*, spesso virtuosistico, che si compiace di se stesso e ha per fine se stesso, che si mantiene assolutamente libero da implicazioni seconde"⁵⁵². Que Llucià es marqui com objectiu la crítica seriocòmica, satiritzant, com hem vist, la societat en la que viu no resulta incompatible amb el fet que, en una altra capa textual, ofereixi aquest tipus de jocs al seu públic més culte.

6.c.iii. Procediments paròdics a *Un desheretat*

L'autor, com és habitual entre els qui proposen jocs paròdics, introdueix en el text indicacions o senyals que guien el receptor cap a la correcta interpretació dels procediments compositius i de les seves funcions, dels gèneres als que fa referència i, fins i tot, als autors, obres o passatges, si escau⁵⁵³. N'és el cas, per exemple, el moment en què Llucià fa dir al fill que no li estranyen les acusacions del seu pare perquè no són una novetat:

⁵⁵⁰ Anderson 1993a: 246 i Beltrametti 1994: 285.

⁵⁵¹ Camerotto 1998: 270 i 296-301 i Whitmarsh 2006: 111-114.

⁵⁵² Camerotto 1998: 172.

⁵⁵³ Camerotto 1998: 107 i 293.

Οὐ καινὰ μὲν ταῦτα, ὧ ἄνδρες δικασταί, οὐδὲ παράδοξα τὰ ὑπὸ τοῦ πατρὸς ἐν τῷ παρόντι γιγνόμενα, οὐδὲ νῦν πρῶτον τὰ τοιαῦτα ὀργίζεται, ἀλλὰ πρόχειρος οὗτος ὁ νόμος αὐτῷ καὶ συνήθως ἐπὶ τοῦτ' ἀφικνεῖται τὸ δικαστήριον. (*Abd.* 1)

No és res nou això, senyors jutges, ni increïble el que el meu pare està fent en aquest moment. No s'enfada ara així per primera vegada, sinó que ja ha fet servir aquesta llei abans i ha agafat el costum de venir a aquest tribunal.

Aquí, les paraules οὐ καινὰ μὲν ταῦτα es poden interpretar de dues maneres diferents. Per una banda, en la capa narrativa, es poden entendre com l'expressió de la desesperació del fill en veure que el pare el porta novament als tribunals buscant un segon desheretament. Les acusacions del pare, doncs, no són noves perquè ja s'han produït amb anterioritat i no sorprenen el jove. Per altra banda, però, en el pla paròdic aquestes paraules serveixen com indicador per al públic sobre un referent ocult extern a la pròpia obra. En efecte, que el seu pare demani el desheretament no és un fet nou ja que la tradició literària que coneixen els *pepaideumenoí* està plena de declamacions on els pares volen desheretar els seus fills⁵⁵⁴. Llucià fa servir aquí el tipus de referent que Camerotto anomena *letterario ipotestuale generico*⁵⁵⁵, que consisteix en reprendre amb o sense declaracions explícites, un gènere sense arribar al detall de passatges concrets.

6.c.iii.a. La madrastra, referent literari

Les referències hipotextuals d'aquest discurs de Llucià no es limiten a recordar els tan habituals desheretaments de les declamacions. Els enfrontaments entre fillastres i madrastrès constituïen també un tema tòpic de la declamació. En temps de Llucià, autor i públic tenien un gran ventall de mostres a les quals recórrer per definir el que per a ells era una madrastra genèrica. Com ja ha descrit

⁵⁵⁴ Sussman 1995.

⁵⁵⁵ Camerotto 1998: 210-211.

exhaustivament Watson en el seu treball sobre aquesta figura en el món antic⁵⁵⁶, les madrastrès es presenten en la tradició mítica, literària i històrica a través d'actituds negatives. El paper fonamental que jugaven aquestes dones a les declamacions no podia ser massa diferent de l'establert per la tradició⁵⁵⁷. La seva principal funció era la confrontació directa en contra dels seus fillastres. Per aquest motiu, solen aparèixer afirmacions tan contundents com la que detalla els múltiples mecanismes que pot emprar una madrastra per eliminar al seu rival, el primogènit del marit:

novercae quidem numquam satis privignus occiditur. multas rerum natura mortis vias aperuit, et multis itineribus fata decurrunt, et haec est condicio miserrima humani generis, quod nascimur uno modo, multis morimur: laqueus, gladius, praeceps locus, venenum, naufragium, mille aliae mortes insidiantur huic miserrimae animae. (Sen. *Contr.* VII 1.9)

En efecte, per a una madrastra mai res és prou per destruir un fillastre. La natura ha obert moltes vies cap a la mort i el destí recorre molts camins. Aquesta és la miserable condició de la raça humana, que naixem d'una manera, però morim de moltes: una corda, una espasa, un precipici, un verí, un naufragi, i mil altres tipus de mort assetgen aquesta miserable vida.

Com pot observar-se amb la comparació de les situacions en què es posen en escena aquests personatges, les dues argücies més freqüents amb què una madrastra intenta desfer-se de la presència del seu fillastre són l'assassinat per enverinament i l'expulsió de la família⁵⁵⁸. Bornecque les descriu com un personatge que “ne songeait qu'à tuire son beau-fils et à le faire détester par son père”⁵⁵⁹. Ja els propis declamadors eren conscients dels trets prototípics d'aquests personatges. El declamador Siló, en una declamació que tractava sobre la

⁵⁵⁶ Watson 1995.

⁵⁵⁷ Hawley 1995 i Van Mal-Maeder 2001.

⁵⁵⁸ Bonner 1997: 312-313.

⁵⁵⁹ Bornecque 1967: 107-108.

complicitat de la filla d'una madrastra en l'assassinat d'un primogènit, esgrimia que era absurd gastar-hi moltes paraules, ja que precisament en aquesta causa es troba "el típic exemple de metzinera"⁵⁶⁰. Juvenal a la sàtira sisena no deixa passar la possibilitat de referir-se també a aquest fet quan explicita com els verins estaven destinats als fillastres⁵⁶¹. També Fulvi Espars, en el paper d'un avi que ha segrestat el seu últim nét amb l'objectiu de salvar-lo de la seva madrastra que enverinava els fillastres que tenia en custòdia, retreu al seu fill, el marit, la incapacitat de reconèixer les evidències que inculpen a la dona:

unus perit, alter perit: totiens fortunam accusas, numquam novercam. (Sen. *Contr.* IX 5.4)

Va morir-ne un, en va morir un altre. Sempre acuses a la mala sort, mai a la madrastra.

En la mateixa declamació en què Pompeu Siló havia mostrat la tipicitat de les madrastreres emmetzinadores, Argentari afirmava que no era gens estrany que els fillastres es defensessin de les madrastreres per no ser vençuts per elles⁵⁶². D'altra banda, quan les madrastreres no actuaven de manera tan directa o no volien tenir problemes legals, recorrien a una altra opció igual d'efectiva i menys arriscada per desfer-se dels seus oponents. Els homes fàcilment influenciables pels desitjos de les seves noves esposes accedien a la majoria dels seus precis deixant-se convèncer per arguments més o menys subtils. Persuadir un marit perquè expulsés de la família els fills de la seva anterior relació era una altra constant en les ocupacions diàries de les madrastreres de les declamacions. Aquesta situació es va convertir fins a tal punt en prototípica, que també Pompeu Siló, en una mostra de les seves generalitzacions, afirmava en boca d'un pare enfrontat al seu fill que el nou casament amb una nova dona comportaria el seu

⁵⁶⁰ Sen. *Contr.* IX 6.14.

⁵⁶¹ Juv. *Sat.* 6.133-134.

⁵⁶² Sen. *Contr.* IX 6.4.

desheretament, pel simple fet que una madrastra entraria a la família⁵⁶³. Tan evidents eren els procediments d'aquestes dones que es va encunyar una expressió basada en les seves característiques:

cui non mortalium patet totus hic animus? Quis non videt artes novercales et pactum infelicis senis? (Ps-Quint. *Dec.Min.* 338.28)

A quin mortal no li resulta del tot evident aquesta manera de ser? Qui no veu les males arts de madrastra i un arranjament amb un vell infeliç?

Virgili, en referir-se a Fedra a l'*Eneida* en paràmetres similars als que Lluçia emprà a l'obra *No s'ha de creure lleugerament en la calúmnia*⁵⁶⁴, utilitza també l'expressió *arte novercae*⁵⁶⁵, essent amb tota probabilitat la font d'on Quintilià va prendre les paraules per aplicar a les madrastreres de la declamació els trets que eren propis d'aquestes dones a la tradició cultural heretada. Els comportaments prototípics de les madrastreres no només van ser expressats entre els autors antics per la locució *artes novercales*. Sèneca va utilitzar l'adjectiu d'una manera molt més plàstica i gràfica en parlar de les *manus novercales*, les mans que es convertien en artífexs de la mort dels fillastres⁵⁶⁶. Quintilià, en la seva anàlisi sobre la utilitat de l'extrema ficcionalitat de les declamacions, les defineix amb una exageració ben hiperbòlica: ens trobem davant de *saeviores tragicis novercas*⁵⁶⁷, tot utilitzant l'adjectiu *saevae*, que serà tant aplicat per descriure a les madrastreres⁵⁶⁸, que els gramàtics antics el consideraven ja un epítet:

⁵⁶³ Sen. *Contr.* II 6.3.

⁵⁶⁴ Cal. 26.

⁵⁶⁵ Verg. *Aen.* VII 765.

⁵⁶⁶ Sen. *Herc.* 1236 i *Agam.* 118.

⁵⁶⁷ Quint. *IO* II 10.5.

⁵⁶⁸ Watson 1995: 92-134.

Saevae novercae. (...) epitheton est omnium novercarum. (Serv. *Comm. ad. Geor. Verg. II* 128.1)

Les madrastrès són cruels. (...) És un epítet de totes les madrastrès.

Els declamadors van adjudicar a les madrastrès altres qualitats negatives. Relacionat amb la irascibilitat d'aquestes dones es troba el vici de la crueltat, que Calpurni Flac exposa d'aquesta manera:

O novercae stulta crudelitas (Calp. *Decl.* 12)

Estúpida crueltat de la madrastra!

El seu paper malèfic és tan flagrant que Sèneca escriu en una carta que hi ha tantes diferències entre les mares i les madrastrès com les que hi ha entre una dona estèril i una fèrtil o entre una joveneta i una de les més velles⁵⁶⁹; Quintilià proposa en una declamació sobre un desheretament, la pregunta sobre si un fill realment feia bé de voler tornar al costat del seu pare i *ad illam novercam*⁵⁷⁰, fet que no suposaria cap problema si es tractés d'una bona dona. Estava constatat pels propis declamadors que les dones que entraven en una família on ja hi havia fills d'una altra dona no exercien les seves funcions matrimonials amb total dedicació i deteniment⁵⁷¹, i consideraven dignes de compassió aquells marits que portaven una madrastra a la seva llar, ja que aquesta mai podria estimar els fills com ho feia la seva mare, l'anterior esposa⁵⁷².

L'odi d'aquestes dones cap als seus fillastres és el factor essencial que fa desfermar les seves passions negatives i en desencadena les males accions. Els declamadors havien de trobar una causa que expliqués els fets que es jutjaven, i aprofitaven aquesta mala reputació en contra d'elles. Sèneca recull una afirmació

⁵⁶⁹ Sen. *Ep.* 94.15.6.

⁵⁷⁰ Quint. *Dec.Min.* 338.32.

⁵⁷¹ Ps.-Quint. *Dec.Mai.* II 7.

⁵⁷² Ps.-Quint. *Dec.Mai.* II 13.

de Vari Gemi, qui, en presentar un cas en el qual es jutjava uns fillastres per la mort del seu pare, afirmava que "la madrastra havia repartit molt bé el seu odi entre els fillastres", per la manera com els havia aconseguit inculpar⁵⁷³. En una altra controvèrsia en la qual es discuteixen problemes de filiació entre dos possibles pares d'un fill, Quintilià explica que les "freqüents baralles entre el fillastre i la madrastra"⁵⁷⁴ es devien a l'odi que la madrastra demostrava obertament i sense gens de dissimulació cap al jove⁵⁷⁵. Resumeix aquesta situació la sentència:

facinus est, iudices, quod bonos pivignos novercae decipiunt nec levius oderunt. (Ps.-Quint. *Dec. Mai.* II 3)

És un fet, jutges, que les madrastreres enganyen els fillastres que són bons i no és petit l'odi que en senten.

Hi ha, però, algunes excepcions on les madrastreres són presentades amb bons sentiments⁵⁷⁶. En l'última declamació de la col·lecció de Quintilià, on precisament no hi ha cap madrastra directament en conflicte, sinó la mare d'un difunt contra l'àvia paterna del mateix, s'afirma que *nec novercae omnes <oderunt>*⁵⁷⁷, afirmació que no fa res més que reforçar la mala reputació que tenien aquestes dones a l'imaginari col·lectiu. El fragment no ens permet extrapolar amb certesa absoluta que un declamador pugui arribar a contradir el caràcter prototípic de les madrastreres però el context en el qual es troba l'afirmació ens pot fer veure que aquesta afirmació no és tan favorable a les madrastreres com sembla. La part que pronuncia el discurs es posiciona en contra de la mare d'un mort del qual han trobat el cadàver. L'àvia reconeix el nét, però la

⁵⁷³ Sen. *Contr.* VII 1.23.

⁵⁷⁴ Quint. *Dec.Min.* 338.t.

⁵⁷⁵ Quint. *Dec.Min.* 338.12-13.

⁵⁷⁶ Watson 1995: 8-10 explica com les madrastreres que no eren malvades rebien "excessive laudation", potser per la raresa de la seva personalitat.

⁵⁷⁷ Quint. *Dec.Min.* 388.31.

mare nega que sigui el seu fill. L'àvia acusa la mare de no estimar-lo i no comportar-se com pertocaria, ja que "en moltes dones no hi ha res de mare més enllà del nom"⁵⁷⁸. S'oposa a aquesta afirmació la referida a la madrastra, a manera de contrapunt. Així doncs, podem considerar que les intencions de l'àvia en pronunciar les amables paraules a favor de les madrastres no són tan corteses com semblaven, ja que aquest argument adquireix un valor demostratiu *a contrario*. L'àvia vol potenciar la culpabilitat de la mare presentant la situació d'una mare que no estima el seu fill com un cas tan estrany com el d'una madrastra que no odia el seu fillastre. Això, a la fi, no és més que la ratificació que, tot i amb excepcions, el paper principal de les madrastres és el d'odiar els primogènits de la família a la qual entren.

6.c.iii.β. Complicitat amb el públic

Els tòpics acumulats en la tradició literària i especialment declamàtoria van crear un prototip de madrastra compartit en l'imaginari popular grecoromà. El seu simple nom està tan connotat que, en paraules de Van Mal-Maeder, "la *noverca* des déclamations n'a aucune chance de se faire entendre, condamnée qu'elle est par sa seule réputation d'être malfaisante: dans les déclamations qui nous sont parvenues, les avocats qui relèvent le défi de la représenter sont rares, car ils savent que la partie est perdue d'avance. Même dans les cas où elle n'est pas l'accusée, les indices sont en sa défaveur, les arguments utilisés laissent peser des soupçons sur elle; l'innocence de l'inculpée est prouvée par la seule exploitation du mot *noverca* et des préjugés négatifs qu'il entraîne"⁵⁷⁹. Si bé és cert que pràcticament la totalitat dels exemples on podem trobar descripcions negatives d'aquestes dones són en llengua llatina, això es produeix, al nostre entendre, per la poca fortuna que hem tingut en la transmissió de textos d'aquest gènere en llengua grega més que no pas per la tendència d'alguns acadèmics de pensar que

⁵⁷⁸ Quint. *Dec.Min.* 388.31.

⁵⁷⁹ Van Mal-Maeder 2007: 132.

la representació negativa d'aquests personatges era una obsessió pròpia dels declamadors llatins⁵⁸⁰. Si bé és cert que la consideració de la unitat familiar era un puntal més important per a la societat romana que per a la grega, en època imperial tant uns com altres són representants de la mateixa manera d'entendre la família⁵⁸¹, de manera que autor i públic, fos quina fos la seva procedència, havien de compartir una percepció negativa de les madrastrès. Per tant, no calia a Lluccià l'ús de massa indicadors ni molts detalls per fer que els oients reconeguessin una situació de conflicte com la que protagonitzen els personatges de l'obra *Un desheretat*.

En el passatge final que ja hem comentat en relació a la ironia i la sàtira, Lluccià introdueix també una nova capa interpretativa amb la qual, a través de la paròdia, evoca els referents sobre les madrastrès de la tradició declamàtoria que el seu públic culte té en ment. El jove adverteix el seu pare que tothom coneix l'odi que les madrastrès senten normalment contra els primogènits:

ὄρᾱς ὡς οἴονται πάντες εἶναι τι μῖσος πρὸς τοὺς προγόνους πάσαις μητρυιαῖς, κἄν ὥσι χρησταί, καί τινα κοινήν μανίαν ταύτην γυναικείαν αὐτὰς μεμηνέναι. (*Abd.* 31)

Pots veure com tots creuen que totes les madrastrès senten un odi especial cap als fillastres, encara que siguin bones, i que cauen en aquesta bogeria comuna a les dones.

Aquesta afirmació no només és la constatació explícita de tot el procés irònic i crític que Lluccià ha treballat en relació a la madrastra durant tota la declamació. Les paraules οἴονται πάντες fa referència en el pla narratiu a tots els personatges secundaris que envolten els protagonistes en el món de la ficció. En el pla paròdic, el subjecte coneixedor de l'odi prototípic de la madrastra són tots

⁵⁸⁰ Watson 1995: 2 que s'oposa a la visió tradicional de Winterbottom 1974: 454-455 n.3 o Noy 1990: 345-361.

⁵⁸¹ Konstan 2016 en fa un retrat a partir de la figura de l'estoic Hierocles.

els *pepaideumenoï* que conformen l'audiència i tenen en ment els referents d'altres declamacions que fonamenten l'hipotext referencial del joc proposat per Lluçia.

6.c.iii.γ. La performance de les declamacions

El públic ocupava una posició central en l'èxit d'aquest joc literari que a l'època de Lluçia, si bé podia gaudir-se amb la lectura privada, es produïa sobretot en representacions públiques que podien arribar a omplir els auditoris i teatres més grans⁵⁸².

6.c.iii.γ.1. Entreteniment escènic

Durant les actuacions dels sofistes es generava un diàleg constant entre públic i orador, no només pel propi joc literari o perquè era freqüent que els declamadors pronunciessin discursos que el públic els havia demanat a l'inici de la sessió⁵⁸³, sinó també perquè durant la funció els assistents comentaven, aplaudien, xiulaven o tenien tot altre tipus de reaccions sobre el que estaven presenciant. De fet, tot aquest context d'espectacle és una part de gran importància per a la comprensió dels textos d'aquest tipus que ens han pervingut, ja que les paraules que podem llegir als manuscrits són només una peça de tot el conjunt constitutiu del fet literari al qual pertanyen les declamacions⁵⁸⁴. Per a Lluçia, la sofística no era només una qüestió de paraules que transmetien una cultura i una opinió sobre la societat, sinó que això també es transmetia a través de l'expressió corporal, de la imatge, el gest i la veu de manera que aquestes fossin conseqüents amb el pensament⁵⁸⁵.

⁵⁸² Whitmarsh 2005: 20.

⁵⁸³ Philostr. VS 482; cf. Deriu 2017: 155.

⁵⁸⁴ Whitmarsh 2005: 24-25.

⁵⁸⁵ Mestre 2017: 254.

La finalitat dels sofistes en aquest tipus d'actuacions no era només la de convèncer al seu públic del que deien en els discursos. Tot i haver de demostrar el seu coneixement de la tècnica retòrica i utilitzar els recursos argumentatius més adequats a l'objecte del discurs, els declamadors buscaven sobretot entretenir i fer gaudir, més que no pas convèncer sobre la posició adoptada en la caracterització del personatge. L'orador cercava l'admiració i la satisfacció de l'audiència amb la seva actuació⁵⁸⁶. Eren freqüents, com dèiem, les reaccions del públic durant tota la representació, però era especialment important, com avui en dia, aconseguir una reacció eufòrica al final de l'actuació, quan el públic, en el cas que hagués gaudit de la peça, es podia alçar dempeus i congratular a l'orador amb una gran ovació⁵⁸⁷. És natural, doncs, que els discursos dels sofistes estiguessin construïts amb un *crescendo* final que preparés el públic i l'induís a esclatar amb aquesta efusiva reacció, tal com Llucià fa a *Un desheretat* on la revelació de la ironia, la sàtira i la paròdia adquireixen la màxima potència al final del discurs.

6.c.iii.γ.2. Metàfora teatral i *paideia*

La implicació constant de Llucià amb el món de l'espectacle i de l'actuació dramàtica va provocar que aquest univers conceptual i de funcionament social quedés com un element subjacent en la seva producció⁵⁸⁸. Llucià utilitza el drama no només com a un element propi del fet literari. La casuística de la representació li va servir per crear una visió del món com si fos un teatre⁵⁸⁹. En ell, la realitat és com una representació on les persones són uns personatges que porten una màscara immersos en el seu escenari. L'heroi satíric, en canvi, gràcies a l'allunyament i l'observació, és capaç de veure des d'una posició apartada de

⁵⁸⁶ Whitmarsh 2005: 12.

⁵⁸⁷ Camerotto 2017a: 477.

⁵⁸⁸ Gassino 2017a: 81-84.

⁵⁸⁹ Tredé 2002 i Jufresa 2003.

l'escena i amb una visió privilegiada el que està passant entre els personatges. Aquest fet li permet obtenir una consciència clara de la veritat del que l'envolta⁵⁹⁰. La metàfora teatral permet a Lluccià construir un espai de falsedat on, com en una representació dramàtica, l'autèntica veritat queda oculta i només és visible per a l'ull crític. L'escena teatral és la imatge perfecta que utilitza Lluccià per situar el joc entre realitat i irrealitat, entre la ficció i la comprensió de com és allò que la seva obra està posant en evidència⁵⁹¹. Per això, Lluccià critica les ocasions en què personatges com Alexandre utilitzen un espectacle per fer-se veure de manera excessiva però sense fer cap aportació seriosa. El teatre i l'espectacle són més que un mer entreteniment jocós; són un procediment de transmissió de coneixement massa seriós per acabar deteriorat en mans d'entabnadors⁵⁹².

Per a Lluccià, la *paideia* és un bé molt preuat que ha de ser transmès al públic d'una manera molt honesta, sense falses aparences ni enganys⁵⁹³. És per això que Lluccià aplica al teatre una de les tècniques satíriques més freqüents, la retirada de les màscares dels seus personatges. Lluccià adopta el dispositiu teatral refusant-ne les convencions, probablement també per la manera com en la seva època es representaven els seus diàlegs, ja no impersonats per actors a la manera tradicional sinó en forma de recitacions dels propis sofistes o en lectura individual. Sense la necessitat de dependre de la il·lusió que simula que l'actor és la mateixa persona que el personatge que encarna, Lluccià pot desfer-se de les màscares, reals i metafòriques, característiques del gènere⁵⁹⁴.

⁵⁹⁰ Deriu 2017: 158.

⁵⁹¹ Gómez 2017: 398.

⁵⁹² Gassino 2017a: 88.

⁵⁹³ Mestre 2017: 255.

⁵⁹⁴ Gassino 2017a: 102.

6.c.iv. Reelaboració del gènere declamatori

Tot el context literari es troba a disposició de Lluçia per fer un pas més en la seva proposta de reelaboració del gènere declamatori a través d'*Un desheretat*. Contingut, intenció, rerefons cultural, públic i *performance* permeten al samosatenc aplicar, aquí sí, una de les novetats característiques de la seva producció. La *mixis*, o barreja de gèneres que desenvolupen un producte literari innovador⁵⁹⁵, el seu autor l'emprava especialment relacionada amb la sàtira, per posar de manifest elements criticables de la societat a través de la sorpresa i l'alienació, i sobretot també amb una gran càrrega metaliterària i paròdica⁵⁹⁶.

6.c.iv.a. *Mixis* còmicojudicial

Amb *Un desheretat* Lluçia explora una *mixis* de gèneres diferent de la que normalment ha centrat els estudis d'aquest aspecte, però que no és gens aliena a la resta de la seva producció⁵⁹⁷. Teatre i oratòria judicial es presenten en múltiples ocasions a les obres d'aquest autor, en peces tan importants com la pròpia *Acusat dues vegades*, que, com hem vist a l'inici d'aquest estudi, fonamenta el coneixement biogràfic que tenim de Lluçia i inclou, a més a més, dues altres mostres de confrontació discursiva judicial. En aquesta obra hi trobem els discursos d'atac i defensa de l'Embriaguesa contra l'Acadèmia i els de l'Estoa contra Epicur⁵⁹⁸. Altres discursos judicials que destaquen en el conjunt de la producció de Lluçia són els discursos dels filòsofs contra Parresiades i el seu mateix en el tribunal de la Filosofia a *El pescador*⁵⁹⁹, o el de Cinisc en contra de

⁵⁹⁵ El volum editat per Marquis i Billault 2017, centrat en la *mixis*, representa, de fet, el més recent focus d'atenció del món acadèmic dedicat a l'obra de Lluçia.

⁵⁹⁶ Camerotto 2017b: 145.

⁵⁹⁷ Karavas 2006: 162, Gassino 2017a i Baumbach i Möllendorf 2017: 150-155.

⁵⁹⁸ *Bis.Acc.* 16-17 i 20-21, respectivament.

⁵⁹⁹ *Pisc.* 25-37.

Megapentes davant de Radamantis en el descens a l'Hades de la *Travessa*⁶⁰⁰. Tanmateix, a *Un desheretat* no ens trobem amb un cas idèntic, sinó que suposa un pas més en la fusió genèrica. Aquesta declamació no és un discurs judicial inserit en una obra dramàtica. El discurs es presenta com una representació dramàtica per sí mateixa, on el protagonista del discurs n'és el personatge principal encarnat pel sofista que està fent pràcticament d'actor. La construcció de la declamació, basada en les convencions i preceptes de la comèdia i de la retòrica, i les característiques espectaculars de la posada en escena confereixen al discurs un revestiment completament dramàtic, ben semblant al que podia observar el públic quan es trobava davant d'un monòleg d'una peça teatral. Amb les declamacions, el públic buscava igualment no només ser convençut, sinó especialment ser divertit i emocionat⁶⁰¹.

Per a Llucià la retòrica judicial és un element enriquidor de la seva concepció teatral del món⁶⁰². Complementa l'espai de la comèdia aportant uns procediments al servei de la demostració de falses aparences representades a l'escena, però també, a la inversa, formen part d'una llarga tradició en què públic i jurat esdevenen figures confuses i fins a cert un punt barrejades. Els jurats dels tribunals no són més que un públic situat fora de l'escena, observant com uns personatges, en aquest cas reals, els presenten una història i en representen monòlegs per convèncer-los de les seves opinions i raons. Els discursos judicials van esdevenir així una forma d'espectacle que les declamacions no van fer més que institucionalitzar i generalitzar fora dels propis tribunals. Ara aquests discursos servien més per entretenir que per impartir justícia. Per l'altra banda, Llucià s'adscivia en bona part a la tradició còmica pròpia de la comèdia antiga⁶⁰³ on és freqüent l'inclusió d'elements judicials, com podem veure a *Les vespes* o *Els*

⁶⁰⁰ *Cat.* 26.

⁶⁰¹ Mestre 2017: 243-244.

⁶⁰² Gassino 2017b: 220 i Deriu 2017.

⁶⁰³ Ní Mheallaigh 2014: 174.

núvols d'Aristòfanes, on casualment els problemes i friccions generacionals en són també motiu principal⁶⁰⁴.

A les comèdies antigues, a més a més, era freqüent que el propi espectador adquirís el paper de ciutadà crític, posant en qüestió elements del seu context social. A l'Atenes clàssica, les comèdies orientaven les seves reflexions sobre l'espectacle de la política, les institucions i els ciutadans més importants, davant d'altres ciutadans que estaven molt habituats a exercir de jutges als tribunals⁶⁰⁵. Llucià juga amb aquesta ambivalència per fer gaudir al seu públic convertint-lo alhora en jutge del procés que està presenciant, no només sobre la raó que pugui tenir el fill en els seus arguments legals, sinó com a observador crític dels valors socials que amb la seva sàtira està posant en escena.

6.c.iv.β. Reconeixement paròdic i sàtira

Amb tot, Llucià fa encara una proposta més als seus espectadors provocant un gir adicional en la recepció d'aquesta declamació. El jove, que actua com a heroi satíric, pren també el paper d'un dels personatges principals de la comèdia antiga. Favreau-Linder ha examinat com Llucià utilitza la figura del corifeu, membre destacat dins d'un grup de personatges genèrics que funciona com a portaveu del seu sentir general, a la manera com actuen els cors de la comèdia antiga⁶⁰⁶. La *mixis* genèrica no es limita, doncs, a la inclusió d'elements humorístics a diàlegs filosòfics o a l'assimilació del discurs jurídic com a funció espectacular. Elements constitutius del gènere còmic s'adapten al nous textos creats per Llucià per esfondrar les barreres entre aquests gèneres i adequar-los a les noves realitats representatives i culturals en què té lloc. El protagonista del discurs *Un desheretat* esdevé alhora un corifeu que, com avançant enmig de la representació teatral, pronuncia el seu discurs a mode de paràbasi. En el nivell

⁶⁰⁴ Strauss 1993 i Fabbro 2017: 33.

⁶⁰⁵ Henderson 1990: 274.

⁶⁰⁶ Favreau-Linder 2017.

narratiu, el fill està dirigint els seus arguments cap al seu pare; en el nivell satíric, Llucià deixa veure la seva crítica social envers el món; i en el nivell paròdic l'orador juga amb el públic a trencar les convencions de la recitació tradicional de la declamació.

Aquest joc assoleix el seu moment de màxima potència de manera coordinada amb la ironia i la sàtira. El corifeu que protagonitza la paràbasi és una figura que viu una doble alteritat. Per una banda, és un personatge de la ficció que depassa els límits teatrals i interactua amb el públic en el pla de la realitat de la representació. Per altra banda, és una persona que diu veritats sobre el món real amb l'excusa de l'ocasió dramàtica. Des de la seva posició privilegiada és capaç de veure la veritat de la ficció i de traspasar amb la mirada la quarta paret del teatre que hermetitza l'univers dels altres personatges. El jove de la declamació de Llucià, protagonista també del joc paròdic que proposa l'autor, és capaç de veure més enllà d'aquesta quarta paret. La seva condició d'heroi satíric li confereix la possibilitat d'alienar-se de la realitat de la ficció de la mateixa manera que es va poder apartar de la realitat familiar en què vivia per anar a estudiar fora de casa i descobrir la veritat del que pasava a casa seva. El jove veu la reacció del públic que està escoltant les seves paraules. La seva posició d'alçada a l'escenari el converteix en un Menip, un *episkopos*, que identifica l'assentiment del públic a les seves afirmacions sobre la madrastra. L'auditori, còmplice de la percepció que tothom té d'aquestes dones, fruit del coneixement de la tradició literària i de les convencions de les declamacions, ha reconegut que el jove té raó. A mesura que Llucià va deixant entreveure la ironia i la crítica social de les paraules del jove, les reaccions en l'auditori havien d'anar fent-se cada vegada més notòries i la implicació dramàtica entre públic-jutge i ficció havia d'augmentar moment rere moment. El fill, doncs, no perd l'ocasió per fer veure al seu pare que també el públic que està presenciant l'espectacle pensa que la madrastra és malvada i que el pare s'està portant de manera inapropiada amb ell:

ὄρᾱς ὡς οἴονται πάντες εἶναί τι μῖσος πρὸς τοὺς προγόνους πάσαις μητρυαῖς, κἄν ὥσι χρησταί, καί τινα κοινήν μανίαν ταύτην γυναικείαν αὐτὰς μεμηνέαι. (*Abd.* 31)

Pots veure com tots creuen que totes les madrastrs senten un odi especial cap als fillastres, encara que siguin bones, i que cauen en aquesta bogeria comuna a les dones.

Aquest mateix passatge, doncs, entès des de la perspectiva paròdica ens fa entendre l'ús del verb ὄρᾱς com el principal indicador de connexió entre la ficció literària i el públic. El jove explica al seu pare que ha de trencar la paret escènica que el separa del món de fora de la ficció per veure, i per tant entendre, que la madrastra no és una bona influència per a la seva bona relació ni per a la seva salut mental. L'orador, valent-se de la gestualitat i del moviment corporal, de ben segur podia acompanyar aquestes paraules assenyalant al públic o fingint que portava al pare endavant cap al límit de l'escenari, com fent entrar en contacte la capa de la ficció i la capa de l'espectacle, com era freqüent en les seves representacions⁶⁰⁷. Els espectadors, entregats a la causa, s'incorporen com si fossin personatges de la ficció i es converteixen en l'entorn social que recolza el jove, assegurant-se l'assoliment de l'empatia entre personatge i receptor que li comportaria l'èxit al final de les seves paraules. Aconseguia Llucià, així, multiplicar el valor i l'interès per una peça que, lluny de limitar-se a ser una demostració de retòrica, esdevenia un producte innovador i de progrés en l'entreteniment literari propi de la segona sofística.

⁶⁰⁷ Quiroga 2008.

7. Conclusions

Un dels principals reptes que se'ns presenta quan ens enfrontem a la lectura dels textos de Lluçia és la capacitat de gaudir de les seves paraules i comprendre el missatge que ens vol fer arribar intentant que la nostra percepció no resulti condicionada pels prejudicis adquirits a través de la visió i l'explicació habitual d'aquests textos. L'estudi de la tradició literària on s'adsciu, el coneixement d'allò que s'explica sobre l'autor o les descripcions que s'han fet d'aquesta obra són graons previs a la lectura pels que tothom ha passat. El fet de no ser contemporanis de la segona sofística i poder veure en viu a Lluçia, ens obliga, és clar, a arribar als seus textos a partir del que altres ens expliquen d'ell.

Un desheretat és potser una de les obres de Lluçia que han tingut una pervivència més desafortunada, fins al punt que ens ha arribat considerada com una obra absolutament menor i sense massa interès. Les opinions que grans acadèmics han vessat sobre la seva qualitat han estat sempre, si no un impediment, una disuasió a l'hora de voler saber-ne més. La lectura del que en diuen els manuals de literatura, les introduccions a traduccions, les monografies especialitzades, sempre en cas que en diguin alguna cosa, fa pensar que ben poc

se'n pot treure d'una peça que ha pervingut entre la producció de Llucià sense un sentit aparent. Fins a cert punt, hom encara es podria plantejar per què ha pervingut una peça que sembla tenir tan poc valor, un mer exercici escolar que copia el que altres autors ja deien gairebé un segle abans i que no inclou cap de les principals virtuts que es destaquen normalment en la producció de Llucià. La pregunta no és tant, potser, per quins motius una obra a la qual ningú fa cas està inclosa en el conjunt dels seus textos i es transmet de manuscrit en manuscrit fins arribar als nostres dies, sinó per què va aconseguir ser inclosa a la seva tradició textual. Els que pensen que és espúria ho tenen clar i els que l'accepten com a autèntica no entren massa en el fons de la qüestió.

El nostre context situacional, l'ocasió i el marc mental amb què llegim ens condiciona d'una manera determinant en com abordem els textos del passat i, sobretot, com els entenem. Aquest treball, sorgit en un ambient de recerca en què la voluntat de reexaminar la manera d'entendre Llucià des de la llibertat de prejudicis i la incorporació de tots els enriquidors avenços científics disponibles sobre la producció literària de l'autor i de la seva època, ha volgut mirar aquesta obra amb ulls constructius, posant en pràctica, en certa mesura, les tècniques d'allunyament i autòpsia del propi Llucià, per albirar-ne el valor literari amagat rere l'aparença d'exercici d'escola.

La versatilitat de les obres de Llucià per ser enteses de maneres molt diverses és una característica de la seva producció que explica substancialment la percepció que tradicionalment s'ha tingut de la declamació *Un desheretat* i la possibilitat de rellegir-la des d'una altra perspectiva. Llucià, com a bon literat que dominava el context de la *paideia* i de les representacions sofisticades, creava les seves obres amb la finalitat d'obtenir el més gran èxit possible. Aconseguir-ho sense que la cerca d'un ampli èxit desmillorés la qualitat del contingut i de la forma de cada obra és un dels seus principals mèrits. En efecte, la seva producció

va dirigida a un públic molt ampli i molt divers. Llucià no va fer una diferenciació entre peces destinades a un públic determinat i unes altres per a un altre, sinó que les seves obres estan construïdes amb un sistema de capes que feia que públics de diferent nivell cultural les poguessin gaudir d'una manera simultània i quedar satisfets amb les expectatives que cadascú hi volgués dipositar. Algunes de les persones que l'escoltaven podien gaudir de les històries de ficció i de l'humor que Llucià incorporava al seu repertori. D'altres, amb una personalitat més crítica, en podien degustar la visió social amb què l'autor opinava sobre la societat del seu entorn. I encara uns altres, aquells que havien pogut créixer amb un nivell cultural més elevat i tenien un coneixement més profund de la literatura i del fet literari, gaudien de les innovacions i dels jocs intel·lectuals proposats.

En una primera capa, doncs, Llucià destacava per l'humor i el riure que aconseguia generar en el públic. La incorporació de la comicitat en gèneres on no era propi utilitzar-la va ser una de les principals banderes de les que feia gala l'autor i en va esdevenir un dels trets més diferencials. De les múltiples maneres com Llucià incorporava l'humor a les seves obres, la ironia va esdevenir una tècnica d'especial utilitat ja que li permetia, per una banda, utilitzar fórmules d'expressió més variades i elegants que la constant invectiva o la burla directa i, per l'altra, incorporar elements crítics a través del vel de la simulació. La ironia a Llucià apareix tant en moments puntuals com d'una manera més elaborada. *Un desheretat* és una mostra d'aquesta tècnica irònica més sostinguda que genera una tensió creixent en l'audiència i que esclata amb resultats molt més efectius. Llucià fa que les paraules del jove acusat de desobediència semblin molt més bondadoses del que finalment resulten ser. En un primer moment, les seves paraules semblen ajustar-se al caràcter prototípic d'un noi innocent que es presenta davant del tribunal, però aquesta falsa aparença es va dissolent progressivament mentre el públic comença a veure que el que pensa és del tot contrari al que està pronunciant. La generació de comicitat implícita en aquesta dicotomia contradictòria entre el que es diu i el que es pensa, fet que sustenta

l'humor aconseguit per la ironia, es desenvolupa d'una manera creixent durant el discurs, fins que la revelació final de la veritat de les paraules del jove es converteix en una invectiva explícita contra la seva madrastra, provocant l'alliberament de la tensió mantinguda entre el públic que espera fins al final per veure si es produeix la manifestació de la veritat. La combinació de la subtil ironia inicial amb l'invectiva mordaç final esdevé motiu de gaudi entre aquelles persones que mantenen la seva comprensió del text merament en el nivell d'entreteniment. Per a ells, aquesta declamació és l'espectacle còmic on poden gaudir de l'intriga sobre com es resoldrà humorísticament una ficció d'un problema de la vida quotidiana.

En un segon nivell interpretatiu, aquest joc irònic es combina amb la sàtira social per transmetre un missatge crític a aquells membres del públic implicats amb la política i la reflexió filosòfica. La barreja consubstancial de gèneres pròpia de les obres de Lluçia fa que l'humor sigui un dels principals vehicles per fer arribar a l'audiència quina és la seva opinió sobre el món en què viu, les característiques de la societat que l'envolta i, especialment, sobre la manera d'actuar de les persones que no es comporten segons els paràmetres que ell defensa. El *spoudaiogeloion*, crítica seriosa revestida d'un aspecte humorístic, és el procediment principal amb què Lluçia deixa veure la seva crítica social. Per fer-ho, es val de procediments provinents de tradicions literàries molt diverses. Invectiva i generalització còmica de caràcters prototípics es barregen amb les tècniques satíriques més habituals de la seva producció. L'allunyament del personatge principal cap a una posició on pot assolir una visió privilegiada sobre la realitat i l'ús dels seus protagonistes com a *alter ego* de la seva pròpia persona són aplicats a la construcció d'*Un desheretat* per posar en evidència elements de la vida quotidiana de la societat romana contemporània de Lluçia que al seu entendre no funcionen com haurien de fer-ho. La història de ficció que es planteja en aquesta declamació exposa a una família on s'han perdut del tot les normes que regulen el respecte familiar i l'amor que de manera natural hi ha

d'haver entre els membres d'una família. Pare i fill es barallen constantment amb el consegüent trencament del vincle paternofilial, emocional i legal, de manera constant. L'estructura familiar tradicional basada en un pare, una mare i uns descendents que han de perpetuar el nucli de la família es desdibuixa amb la presència antinatural d'una dona estranya que ocupa el lloc privilegiat de la mare del primogènit. A més a més, el pare no dóna preferència al llegat dels seus béns al seu hereu legítim i natural sinó que fa més cas dels desitjos d'una dona cobdiciosa i entabanadora. Cal afegir-hi que la figura paterna desenvolupa un abús en l'exercici de la seva autoritat respecte al jove, tot proferint exigències que depassen la seva capacitat de donar ordres a un fill, tant a nivell familiar com per les implicacions professionals en què pretén immiscir-se. I si això no fos poc, les lleis es fan servir d'una manera extralimitada per solucionar problemes que haurien de ser resolts domèsticament amb el respecte de les lleis de la natura. Així doncs, aquesta crítica al món contemporani serà detectada tandonambé per aquells d'entre el públic que estiguin preocupats per aquests assumptes. Sota aquest pla, l'humor ja no només serà un mitjà d'entreteniment sinó la porta d'entrada a una reflexió molt més profunda sobre el rerefons del que la ficció posa en escena.

Un tercer nivell interpretatiu és proposat per Lluccià al seu públic més educat. Una gran part dels ciutadans romans d'arreu de l'Imperi gaudien amb productes literaris que posessin a prova tot el que havien après durant els anys dedicats a la seva formació. El conjunt de *pepaideumenoï* que consumien els productes que Lluccià els oferia esperaven tenir un repte intel·lectual amb les seves obres. Els referents literaris i culturals que compartien amb Lluccià era la font principal d'on sorgien els jocs literaris entre autor i receptors. Lluccià va escollir per aquesta ocasió un discurs que s'adcrivia a un gènere estretament vinculat al procés educatiu d'aquest sector de públic culte. Les declamacions amb què havien practicat a l'escola i amb què s'entretienien en recitacions públiques o en els auditoris eren una ocasió perfecta perquè Lluccià demostrés que

educativament es trobava en el seu mateix nivell cultural malgrat els seus orígens allunyats del nucli de la cultura grecoromana. El domini de la retòrica i dels preceptes genèrics es desprenen del desenvolupament magistral del discurs i, alhora, Lluetà dona mostres que té un absolut coneixement de la tradició literària que sustenta la peça que els proposa. En efecte, a banda del domini de la retòrica, el coneixement i ús de tot el bagatge literari i cultural après en el sistema de la *paideia* era clau perquè un text assolís uns estàndards òptims de qualitat segons les exigències d'un públic expert. Amb la voluntat de satisfer-les, doncs, Lluetà va trobar en la paròdia el mecanisme més efectiu per combinar l'excel·lència literària amb l'humor i la sàtira d'aquest text. El joc entre la ficció narrativa i els referents que l'autor aportava induïen l'audiència a mantenir un diàleg entre obra nova i tradició literària que potenciava el que el públic comprenia a partir de les paraules del jove. Mentre el noi parla de la seva madrastra, el públic culte de Lluetà té en ment les madrastreres de les altres declamacions que coneixen, així com el tipus genèric d'aquest tipus de dona existent en la tradició literària i cultural que fonamenta la seva societat. L'audiència veu com el text de Lluetà evoca altres obres i gaudeix en demostrar que les coneix reforçant els arguments que el fill utilitza en el seu discurs. A més a més, Lluetà no es conforma amb aquest mer joc literari d'identificació de referents. El seu discurs esdevé una veritable barreja de gèneres com ho són altres obres de la seva producció. Prenent elements propis dels espectacles teatrals, Lluetà construeix una situació híbrida en què el context declamatori es fon en una barreja d'elements judicial i teatral. El públic es mou entre un tribunal, les grades d'un teatre on es representa una comèdia i un auditori on presenciaven la recitació sofisticada; així, les barreres entre públic, personatges, orador i autor queden completament desfigurades.

El joc de capes interpretatives de Lluetà ens empeny a voler descobrir més i més sobre què s'amaga rere les paraules del jove. Fins a aquest punt el coneixement actual sobre la tècnica compositiva d'aquest autor ens permet

gaudir de la proposta humorística, satírica i paròdica present a *Un desheretat*. Tanmateix, no deixa de generar una gran intriga pensar que encara hi pot haver una darrera capa d'interpretació que estaria només a l'abast dels seus receptors més privilegiats. És llaminer imaginar-se que Llucià pot estar ocultant en els personatges d'aquesta declamació mencions indirectes de persones reals del seu entorn. Voldríem saber si darrera de les acusacions de desheretament hi ha referències a disputes veritables o pèrdues de favor amb personatges influents. No ens sembla que pogués resultar massa desencaminat identificar en la figura del pare autoritari algun prohoms poderós de l'època a qui s'estés acusant d'abús d'autoritat. Qui sap si podria ser Herodes Àtic o fins i tot un dels emperadors amb què Llucià va tenir relació⁶⁰⁸. En aquest cas, el fill desheretat podria ser el propi Llucià o algun altre sofista o prohoms desconegut per nosaltres que hagués estat expulsat dels cercles de confiança d'aquesta persona poderosa per la mala influència d'un enemic real, representat per la madrastra. I ja seria del tot hilarant que aquesta hipotètica disputa entre personatges il·lustres tingués a Galè com a implicat⁶⁰⁹, fet que reblaria l'elecció d'un metge com a protagonista de la declamació. Dissortadament, però, això no poden ser més que suposicions basades en unes inexistent evidències que esperem que el temps i noves descobertes ens permetin algun dia arribar a conèixer.

Fos com fos, la importància que té la recepció en la correcta comprensió de les obres literàries es demostra d'una manera dramàtica en el procés històric de transmissió de l'obra de Llucià⁶¹⁰. Aquesta peça no n'és una excepció. La consideració d'*Un desheretat* durant molts segles com a obra insignificant dins del *corpus* de Llucià té molta relació amb aquest fet. Molt probablement, aquesta peça

⁶⁰⁸ Tomassi 2007 fa una síntesi del que s'ha opinat i descobert sobre la relació de Llucià amb aquests personatges, destacant la independència que el de Samòsata va demostrar sempre.

⁶⁰⁹ Strohmaier 1976 reseguix la tensió coneguda entre Llucià i Galè.

⁶¹⁰ Whitmarsh 2006: 114-115.

va esdevenir un model a tenir present en les escoles de declamació que seguiren els temps de la segona sofística. Ja durant el s. IV dC, quan les declamacions havien perdut el component espectacular característic de les èpoques de Llucià i tot fa pensar que es limitaven a ser productes escrits per a la lectura o per ser pronunciats en cercles escolars més reduïts, l'interès dels consumidors d'aquesta obra va començar a centrar-se en la reelaboració retòrica de la seva forma i contingut. Mantinent-se també així durant l'època bizantina, va arribar als humanistes com a llegat clàssic del procés educatiu. Aquestes obres servien ja només per aprendre llengua i retòrica i per demostrar les habilitats argumentatives de l'autor i d'aquells homes del Renaixement que en volien compondre rèpliques o reelaboracions, sense conservar ja cap element propi de la representació. El focus d'atenció dels acadèmics del s. XIX, centrat sobretot en l'ús dels textos imperials com a font de coneixement de l'època clàssica, no va parar prou atenció a les característiques pròpies d'aquestes peces i va seguir utilitzant-les com a mer producte educatiu. Es va haver d'esperar, doncs, fins a finals de s. XX perquè els acadèmics es comencessin a interessar per les circumstàncies específiques de la producció literària i del context cultural de la segona sofística i poder, així, aprofundir en aspectes que poc a poc es percebien com a transcendents en la manera de comprendre obres com *Un desheretat*.

La descontextualització del text i la pèrdua de la seva posada en escena va fer desaparèixer una gran part dels elements constitutius del seu valor literari. El redescobriments de la importància de la figura de Llucià, com a intel·lectual i com a escriptor, així com de les seves principals tècniques compositives i de les circumstàncies de posada en escena en què les seves obres prenen un complet sentit, ens ha permès comprendre millor les característiques d'aquesta peça i la manera com hem d'imaginar que Llucià la va donar a conèixer. Humor, sàtira i paròdia literària són elements indiscutibles que enriqueixen la lectura d'aquesta obra i li confereixen un valor que demostra que *Un desheretat* ha de ser més que un mer exercici del període de formació de Llucià. No podem aventurar-nos a

afirmar en quin moment concret la va escriure ni si és posterior al període en què, segons les seves paraules, es va començar a mostrar interessat per la filosofia, però el que és ben segur és que per la seva qualitat i nivell de desenvolupament tècnic, ha de ser considerada amb tota certesa una obra de la maduresa literària de la seva producció.

8. Bibliografia

Adams, J. N. (2003), *Bilingualism and the latin language*, Cambridge: Cambridge University Press.

Adiego, I. J., Artigas, E. i De Riquer, A. (2005), *Séneca el Viejo. Controversias-Suasorias*, 2 vol., Madrid: Gredos.

Allinson, F. G. (1926), *Lucian Satirist and Artist*, Massachusetts: Marshall Jones.

Amato, E. (2005), “Ρητορική δειπνίζουσα: il « banchetto » di Dione di Prusa, Favorino e Luciano”, *Euphrosyne* N. S. 33, pp. 341-353.

Amato, E., Citti, F. i Huelsenbeck, B. (2015), “Law and Ethics in Greek and Roman Declamation: Current Perspectives, Future Directions”, a Amato, E., Citti, F. i Huelsenbeck, B., *Law and Ethics in Greek and Roman Declamation*, Berlín: De Gruyter, pp. 1-6.

- Amato, E., Schamp, J. and Noël, M.-P. (eds.) (2005), *'Ηθοποιία: la représentation de caractères entre fiction scolaire et réalité vivante à l'époque impériale et tardive*, Salerno: Helios.
- Anderson, G. (1976a), *Lucian. Theme and variation in the Second Sophistic*, Leiden: Brill.
- (1976b), *Studies in Lucian's comic fiction*, Leiden: Brill.
- (1976c), "Lucian's Classics: Some Short Cuts to Culture", *BICS* 23, pp. 59-68.
- (1976d), "Some alleged relationships in Lucian's *Opuscula*", *AJPh* 97, pp. 262-275.
- (1978), "Patterns in Lucian's quotations", *BICS* 25, pp. 97-100.
- (1982), "Lucian: a sophist's sophist", *YClS* 27, pp. 61-92.
- (1989), "The *pepaideumenos* in Action: Sophists and their Outlook in the Early Roman Empire", *ANRW* II 33.1, pp. 89-208.
- (1993a), *The Second Sophistic. A Cultural Phaenomenon in the Roman Empire*, Londres: Routledge.
- (1993b), "Lucian: Tradition versus Reality", *ANRW* II 34.2, pp. 1422-1447.
- Amory, F. (1982), "Eiron and eironeia", *Classica et Mediaevalia* 33, pp. 49-80.
- Andò, V. (ed.) (1984), *Il lutto*. Palermo: Palumbo.
- Andreassi, M. (2004), *La facezie del Philogelos*, Lecce.
- Armstrong, A. M. (1958), "The methods of the Greek physiognomists", *Greece and Rome* 5, pp. 52-56.
- Baldwin, B. (1961), "Lucian as Social Satirist", *CQ* 11.2, pp. 199-208.
- (1973), *Studies in Lucian*, Toronto: Hakkert.

- (1982), “The Church Fathers and Lucian”, *Studia Patristica* 17, pp. 626-630.
 - (1983), “The Philogelos or Lover-Laughter”, *London Studies in Classical Philology* 10, Amsterdam: Gieben.
- Bardon, H. (1940), *Le vocabulaire de la critique littéraire chez Sénèque le Rhéteur*, Paris: Les Belles Lettres.
- Bartley, A. (ed.) (2009), *A Lucian for our times*, Newcastle: Cambridge Scholars Publications.
- Barton, T. S. (1994), *Power and knowledge: astrology, physiognomics, and medicine under the Roman Empire*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Baumbach, M. (2002), *Lukian in Deutschland. Eine forschungs- und rezeptions-geschichtliche Analyse vom Humanismus bis zu Gegenwart*, Beihefte zu *Poetica* 25, München.
- Baumbach, M. i Möllendorff, P. von (2017), *Ein literarischer Prometheus: Lukian aus Samosata und die Zweite Sophistik*, Heidelberg: Winter.
- Beard, M. (2014), *Laughter in Ancient Rome. On Joking, Tickling and Cracking Up*, Oakland: University of California Press.
- Beare, W. (1986), *I Romani al teatro*, Roma: Editori Laterza.
- Beauchet, L. (1969), *Histoire du droit privé de la République Athénienne, II. Le droit de famille*, Amsterdam: Rodopi.
- Beaupère, T. (1967), *Lucien. Philosophes à l'encan*, Paris: Les Belles Lettres.
- Béguin, D. (2017), "Les dialogues de Lucien et la société du spectacle", a Marquis, E. i Billault, A. (eds.), *Mixis. La mélange des genres chez Lucien de Samosate*, Paris: Demópolis, pp. 258-272.
- Bekker, E. (1853), *Lucianus*, 2 vol., Leipzig: Brockhaus.

- Bellinger, A. R. (1928), "Lucian's dramatic technique", *YCLS* 1, pp. 3-40.
- Beltrametti, A. (1989), "Mimesi parodica e parodia della mimesi", a Lanza, D. i Longo, O. (eds.), *Il meraviglioso e il verosimile tra antichità e medio evo*, Firenze: Olschki, pp. 211-225.
- (1994), "La parodia letteraria", a Cambiano, G., Canfora, L. i Lanza, D. (eds.), *Lo spazio letterario della Grecia antica*, I.3, Roma: Salerno Editrice, pp. 275-302.
- Berardi, F. (2017), *La retorica degli esercizi preparatori: Glossario ragionato dei Progymnasmata*, Hildesheim: Georg Olms.
- Bergson, L. (1971), "Eiron und Eironeia", *Hermes* 99, pp. 409-422.
- Bernardini, P. A. (1991), "La comicità di Luciano e la tradizione : un nuovo studio sull'umorismo nell'antichità", *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* N. S. 37, pp. 143-149.
- (1994), "Umorismo e serio-comico nell'opera di Luciano", a Jäkel, S. i Timonen, A. (eds.), *Laughter down the centuries. 1*, Turku: Turun Yliopisto, pp. 113-120.
- Bernays, J. (1879), *Lucian und die kyniker*, Berlín.
- Berry D. H. i Heath, M. (1997), "Oratory and Declamation", a Potter, S. E. (ed.), *Handbook of Classical Rhetoric in the Hellenistic Period 330 B.C.-A.D. 400*, Leiden: Brill, pp. 393-420.
- Berti, E. (2007), «Scholasticorum studia»: *Seneca il Vecchio e la cultura retorica e letteraria della prima età imperiale*, Pisa: Giardini.
- Betz, H. D. (1961), *Lukian von Samosata und das neue Testament. Religionsgeschichtliche und paränetische Parallelen*, Berlín.
- Billault, A. (ed.) (1994), *Lucien de Samosate*, París: de Boccard.

– (2017), “Le mélange des genres dans *À celui qui a dit: ‘Tu es un Prométhée dans tes discours’*”, a Marquis, É. i Billault, A. (ed.), *Mixis. Le mélange des genres chez Lucien de Samosate*, Paris: Demopolis, pp. 37-48.

Bompaire, J. (1958), *Lucien écrivain, imitation et création*, Paris: Boccard.

– (1975), “Travaux récents sur Lucien”, *REG* 88, pp. 224-229.

– (1993), “Quatre styles d’autobiographie au II^e siècle après J.-C.: Aelius Aristide, Lucien, Marc-Aurèle, Galien”, a Baslez, M. F., Hoffman, P. i Pernot, L. (eds.), *L’invention de l’autobiographie d’Hésiode à Saint Augustin*, Paris: École Normale Supérieure, pp. 199-209.

– (1993-2008), *Lucien. Oeuvres*, 4 vol., Paris: Les Belles Lettres.

– (1994), “L’Atticisme de Lucien”, a Billault, A. (ed.), *Lucien de Samosate*, Paris: de Boccard, pp. 65-75.

– (2001), “Lucien, la médecine et les médecins”, a Woronoff, M., Follet, S. i Jouanna, J. (eds.), *Dieux, héros et médecins grecs. Hommage F. Robert*, Paris, pp. 145-154.

Bonner, S. F. (1949), *Roman declamation in the late Republic and early Empire*, Liverpool: Liverpool University Press.

– (1977), *Education in ancient Rome*, Londres: Methuen.

Bornecque, J. H. (ed.) (1932), *Sénèque le Rhéteur, Controverses et Suasoirs*, Paris: Garnier.

– (1967), *Les déclamations et les déclamateurs d’après Sénèque le Père*, Hildesheim: G. Olms.

Borowski, Y. (2013), “*Bômolochos* in Aristophanean Comedy”, *Collectanea Philologica* 16, pp. 61-72.

- Bosman, P. (2006), "Selling Cynism: the pragmatics of Diogenes' comic performances", *CQ* 56, pp. 93-104.
- Bosworth, A. B. (1975), ressenya a Baldwin 1973, *Phoenix* 29.4, pp. 401-405.
- Boulanger, A. (1923), *Aelius Aristides et la sophistique dans la province d'Asie au IIe siècle de notre ère*, Paris: Boccard.
- Bouquiaux-Simon, O. (1968), *Les lectures homériques de Lucien*, Brussel-les.
- Bowersock, G. W. (1969), *Greek Sophists in the Roman empire*, Oxford: Clarendon Press.
- Bowie, E. L. (1974), "Greeks and their past in the second sophistic", a Finley, M. L. (ed.), *Studies in ancient society*, Londres: Routledge.
- Boys-Stones, G. R. (2007), "Physiognomy and Ancient Psychological Theory", a Swain, S. C. R. (ed.), *Seeing the face, seeing the soul: Polemon's «Physiognomy» [sic] from classical antiquity to medieval Islam*, Oxford, Nova York: Oxford University Press, pp. 19-124.
- Bozia, E. (2014), *Lucian and His Roman Voices: Cultural Exchanges and Conflicts in the Late Roman Empire*, Londres: Routledge.
- Brambs, J. G. (1888), *Über Citate und Reminiszenzen aus Dichtern bei Lucian*, Eichstätt.
- Brandão, J. L. (2001), *A poética do Hipocentauro: Literatura, Sociedade e Discurso Ficcional em Luciano de Samósata*, Belo Horizonte: UFMG.
- Branham, R. B. (1984), "The Comic as Critic: Revenging Epicurus – a Study of Lucian's Art of Comic Narrative", *Classical Antiquity* 3, pp. 143-163.
- (1989), *Unruly eloquence. Lucian and the Comedy of Traditions*, Cambridge: Harvard University Press.

- Branham, R. B. i Goulet-Cazé, M. O. (1996), *The Cynics: the cynic movement in antiquity and its legacy*, Berkeley: University of California Press.
- Braun, E. (1994), *Lukian: Unter doppelter Anklage. Ein Kommentar*, Studien zur klassischen Philologie 85, Frankfurt am Main.
- Brusuelas, J. H. (2008), *Comic liaisons: Lucian and Aristophanes*, Irvine: University of California.
- Buchheim, T. (1989), *Gorgias von Leontinoi: Reden, Fragmente und Testimonien*, Hamburg: Meiner.
- Cabrero, M. C. (2006), *Elogio de la mentira: sobre las «Narrativas verdaderas» de Luciano de Samósata*, Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur.
- Camerotto, A. (1998), *Le metamorfosi della parola. Studi sulla parodia in Luciano di Samosata*, Pisa: Istituto Editoriali e Poligrafici Internazionali.
- (2009), *Icaromenippo o L'uomo sopra le nuvole*, Alessandria: Ed. dell'Orso.
- (2012-2013), “Le virtù e le imprese di Menippo e dei suo colleghi nella Satira di Luciano”, *Nuntius Antiquus* 8.2/9.1, pp. 7-46.
- (2014), *Gli occhi e la lingua della satira. Studi sull'eroe satirico in Luciano di Samosata*, Milà: Mimesis.
- (2017a), "Il problema del successo e la civiltà dello spettacolo al tempo della Seconda Sofistica", a Camerotto, A. i Maso, S. (eds.), *La satira del successo. La spettacolarizzazione della cultura nel mondo antico (tra retorica, filosofia, religione e potere)*, Milà: Mimesis, pp. 477-502.
- (2017b), “Le héros satirique et les effets de la *mixis* chez Lucien de Samosate”, a Marquis, É. i Billault, A. (eds.), *Mixis. Le mélange des genres chez Lucien de Samosate*, Paris: Demopolis, pp. 138-146.

- Camerotto, A. i Maso, S. (eds.) (2017), *La satira del successo. La spettacolarizzazione della cultura nel mondo antico (tra retorica, filosofia, religionme e potere)*, Milà: Mimesis.
- Capra, A. i Giovannelli, M. (2017), “Elenchos e Bomolochos: Le parole della commedia in viaggio nel tempo”, a Camerotto, A. i Maso, S. (eds.), *La satira del successo. La spettacolarizzazione della cultura nel mondo antico (tra retorica, filosofia, religionme e potere)*, Milà: Mimesis, pp. 15-32.
- Caster, M. (1937), *Lucien et la pensée religieuse de son temps*, Paris: Les Belles Lettres.
- Chabert, S. (1897), *L'atticisme de Lucien*, Paris.
- Christidis, D. A. (1977), “Τὸ ἄρθρο τῆς Σούδας γιὰ τὸν Λουκιανὸ καὶ Ἀρέθας”, *Ἐπιστημονικὴ Ἐπετηρὶς τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης* 16, pp. 417-449.
- Celentano, M. S. (1995), “Comicità, umorismo e arte oratoria nella teoria retorica antica”, *Eikasmos* 6, pp. 161-174.
- Clarke, M. L. (1953), *Rhetoric at Rome. A historical survey*, Londres: Cohen i West.
- Cortés Tovar, R. (1997), “Satira”, a Codoñer, C. (ed.), *Historia de la literatura latina*, Madrid: Cátedra, pp. 401-422.
- Courtney, E. (1962), “Parody and Literary Allusion in Menippean Satire”, *Philologus* 106, pp. 86-100.
- Cribiore, R. (1996), *Writing, Teachers and Students in Graeco-roman Egypt*, Atlanta: Scholars Press.
- (2001), *Gymnastics of the mind: Greek Education in Hellenistic and Roman Egypt*, Princeton: Princeton University Press.
- Croiset, M. (1882), *Essai sur la vie et les oeuvres de Lucien*, Paris: Hachette.

- Çevik, M. (ed.) (2008), *Uluslararası Samsatlı Lucianus sempozyumu = International Symposium on Lucianus of Samosata, 17-19 Ekim/October 2008*, Adiyaman: Adiyaman University.
- De Riquer, A. (2004), "Aproximación a la terminología retórica de Séneca el Viejo: sentencias y colores", a Usobiaga, B. i Quetglas, P. J. (eds.), *Didàctica i funció social dels estudis clàssics. Actes del XIV Simposi de la secció catalana de la SEEC (Vic 26-28 de setembre de 2002)*, Barcelona: PPU, pp. 369-377.
- De Temmerman, K. (2006), *Een narratologische analyse van de retorische karakteriseringstechniken in de Oudgriekse roman*, tesi doctoral, Universiteit Gent, Faculteit Letteren en Wijsbegeerte.
- Deferrari, R. J. (1916), *Lucian's Atticism: The Morphology of the Verb*, Princeton: Princeton University Press.
- Degani, E. (ed.) (1982), *Poesia parodica greca*, Bologna: CLUEB.
- Delcourt, M. (1969), "Érasme traducteur de Lucien", a Bibauw, J. (ed.), *Hommage à Marcel Renard*, vol. I, Brussel-les: Latomus, pp. 303-311.
- Delz, J. (1950), *Lukians Kenntnis der Athenischen Antiquitäten*, Freiburg.
- Demoen, K. (1997) "A paradigm for the analysis of paradigms: the rhetorical exemplum in ancient and imperial Greek theory", *Rhetorica*, 15.2, pp. 125-158.
- Deriu, M. (2017), *Mixis e poikilia nei protagonisti della satira. Studi sugli archetipi comico e platonico nei dialoghi di Luciano di Samosata*, Trento: Università degli Studi di Trento.
- Diarra, M. (2017), "La mise en scène de soi chez Lucien. De la fausse (auto)biographie à la véritable autofiction", a Marquis, E. i Billault, A.

- (eds.), *Mixis. La mélange des genres chez Lucien de Samosate*, Paris: Demópolis, pp. 149-169.
- Dindorf, W. (1858), *Luciani Samosatensis opera*, 3 vol., Leipzig: Tauchnitz.
- Dryden (1711), *The Satires of Decimus Junius Juvenalis and Aulus Persius Flaccus*, Londres: Tonson.
- Dubel S. (1994), "Dialogue et autoportrait: les masque de Lucien", a Billault, A. (ed.), *Lucien de Samosate*, Paris: de Boccard, pp. 19-26.
- (1997), "Ekphrasis et enargeia: la description antique comme parcours", a Lévy, C. i Pernot, L. (eds.), *Dire l'évidence (philosophie et rhétorique antiques)*, Paris: L'Harmattan.
- Duckworth, G. E. (1952), *The Nature of Roman Comedy. A Study in Popular Entertainment*, Princeton: Princeton University Press.
- Elsner, J. (2007), "Physiognomics: Art and Text", a Swain, S. C. R. (ed.), *Seeing the face, seeing the soul: Polemon's «Physiognomy» [sic] from classical antiquity to medieval Islam*, Oxford, Nova York: Oxford University Press, pp. 203-224.
- Erasmus i Moore, T. (1506), *Luciani compluria opera*, Paris: Josse Bade.
- Erasmus (1522), *Tyrannicida, Abdicatus*, Bâle: Jean Froben.
- Evans, E. C. (1941), "The study of physiognomy in the second century A. D.", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 72, pp. 96-108.
- (1969), *Physiognomics in the ancient world*, Philadelphia: American Philosophy Society.
- Eyben, E., Laes, Ch. i Van Houdt, T. (2003), *Amor Roma: liefde en erotiek in Rome*, Leuven: Davidsfonds.

- Fabbro, E. (2017), "Lo spettacolo del potere nelle *Vespe* di Aristofane", a Camerotto, A. i Maso, S. (eds.), *La satira del successo. La spettacolarizzazione della cultura nel mondo antico (tra retorica, filosofia, religione e potere)*, Milà: Mimesis, pp. 33-50.
- Fairweather, J. (1981), *Seneca the Elder*, Cambridge: Cambridge University Press.
- (1984), "The Elder Seneca and declamation", *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II 32.1, pp. 514-556.
- Favreau-Linder, A. M. (2009), "Le sophiste et son public dans les déclamations de Lucien", a Abbamonte, G., Miletto, L. i Spina, L. (eds.), *Discorsi alla prova: atti del quinto colloquio italo-francese "Discorsi pronunciati, discorsi ascoltati: contesti di eloquenza tra Grecia, Roma ed Europa*, Nàpols: Giannini, pp. 421-448.
- (2017), "Effets de chœur dans la dramaturgie comique de Lucien", a Marquis, E. i Billault, A. (eds.), *Mixis. La mélange des genres chez Lucien de Samosate*, París: Demópolis, pp. 183-202.
- Fernández Garrido, M. R. (ed.) (2010), *Hermógenes de Tarso, "Sobre los estados de la causa"*, Calahorra: Ayuntamiento de Calahorra.
- Flores Júnior, O. (2013), "Luciano e o cinismo: o caso Alcidamas", *Nuntius Antiquus* 9.2, pp. 139-180.
- Fortenbaugh, W. W. (1994), "Theophrastus, the Characters and rhetoric", a Fortenbaugh, W. W. i Mirhady, D. C. (eds.), *Peripatetic rhetoric after Aristotle*, London: Transaction Publications, pp. 15-35.
- (1996), "Aristotle's accounts of persuasion through character", a Johnstone, Ch. L. (ed.), *Theory, text, context: issues in Greek rhetoric and oratory*, Albany: State University of New York Press, pp. 147-168.

- (2000), “Teofrasto di Ereso: argomentazione retorica e sillogistica ipotetica”, *Aevum*, 74.1, pp. 65-79.

- Fritzsche, F. V. (1826), *Quaestiones Lucianae*, Leipzig.

- (1860-1882), *Lucianus Samosatensis*, 3 vol., Rostock.

- Fumarola, V. (1964), “La più recente critica su Luciano”, *Atene e Roma* N.S. 9, pp. 97-107.

- Gallavotti, C. (1932), *Luciano nella sua evoluzione artistica spirituale*, Lanciano.

- Gardner, J. F. (1998), *Family and Familia in Roman Law and Life*, Oxford: Clarendon Press.

- Gärntner, H. A. (2008), “Spoudogeloion”, *The Brill’s New Pauly* 13, Leiden: Brill.

- Gassino, I. (2009), “Lucien et la langue latine”, a Bartley, A. (ed.), *A Lucian for our times*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, pp. 145-156.

- (2017a), “Théâtre, spectacle et mise en scène chez Lucien: de la satire à la poétique”, a Camerotto, A. i Maso, S. (eds.), *La satira del successo. La spettacolarizzazione della cultura nel mondo antico (tra retorica, filosofia, religione e potere)*, Milà: Mimesis, pp. 81-104.

- (2017b), “La mélange des genres chez Lucien: le cas de la rhétorique judiciaire”, a Marquis, E. i Billault, A. (eds.), *Mixis. La mélange des genres chez Lucien de Samosate*, Paris: Demópolis, pp. 203-222.

- Genette, G. (1982), *Palimpsestes: La littérature au second degré*, Paris: Éditions du Seuil.

- Georgiadou, A. i Larmour, D. H. J. (1998), *Lucian’s Science Fiction novel “True Histories”*, Leiden: Brill.

- Giangrande, G. (1972), *The Use of Spoudaiogeloion in Greek and Roman Literature*, The Hague: Mouton.
- (1997), “La risa y lo cómico en el pensamiento antiguo”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Griegos e Indoeuropeos* 7, pp. 29-54.
- Gill, Ch. (1984), “The *ethos/pathos* distinction in rhetorical and literary criticism”, *Classical Quarterly* 34, pp. 149-166.
- Gleason, M. W. (1995), *Making Men: Sophists and self-presentation in Ancient Rome*, Princeton: Princeton University Press.
- Golden, L. (1992), “Aristotle on the Pleasure of Comedy”, a Oksenberg Rorty, A. (ed.), *Essays on Aristotle's Poetics*, Princeton: Princeton University Press, pp. 379-386.
- Gómez, P. (1986), “Eli Arisitdes. Biografía i discursos”, *Ítaca* 2, pp. 89-105.
- (1990), “Parodia y parodiar en la Grecia antigua”, *Estudios Clásicos* 98, pp. 7-26.
- (2003), “Sofistas, según Luciano”, a Nieto Ibáñez, J. M. (coord.), *Lógos hellenikós: homenaje al professor Gaspar Morocho Gayo*, vol 1, León: Universidad de León, Secretariado de Publicaciones y Medios Audiovisuales, pp. 277-284.
- (2007), “Luciano y la escuela”, a Fernández Delgado, J. A., Pordomingo, F. i Stramaglia, A. (eds.), *Escuela y Literatura en Grecia Antigua*, Cassino: Edizioni dell'Università degli Studi di Cassino, pp. 485-496.
- (2017), “Dos farsantes en acción: Alejandro y Peregrino, o la retórica de la religión en Luciano”, a Camerotto, A. i Maso, S. (eds.), *La satira del successo. La spettacolarizzazione della cultura nel mondo antico (tra retorica, filosofia, religione e potere)*, Milà: Mimesis, pp. 375-412.

- Gómez Espelosín, J. (2010), “Luciano y el viaje: una estrategia discursiva”, a Mestre, F. i Gómez, P., *Lucian of Samosata. Greek Writer and Roman Citizen*, Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, pp. 169-182.
- González Julià, Ll. (2013), “*Abdicatio graeca*: transferencia legal en las declamaciones grecorromanas sobre desheredados”, a Mestre, F. i Gómez, P., *Homo Romanus Graeca Oratione, Three Centuries of Greek Culture Under the Roman Empire*, Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, pp. 49-60.
- Goulet-Cazé, M. O. (1990), “Le cynisme à l’époque impériale”, *ANRW II* 36.4, Berlín: de Gruyter.
- Guast, W. (2017), “Accepting the omen: external reference in Greek declamation”, *Cambridge Classical Journal* 63, pp. 82-102.
- (2018), “Lucian and Declamation”, *Classical Philology* 113.2, pp. 189-205.
- Guillén, J. (1977), *Vrbs Roma. vida y costumbres de los romanos. I. La vida privada*, Salamanca: Sígueme.
- Gunderson, E. (2003), *Declamation, paternity and Roman Identity*, Cambridge: Harvard University Press.
- Hagen, H. M. (1966), *Ἡθοποιία. Zur Geschichte eines rhetorischen Begriffs*, Erlangen: Hogl.
- Håkanson, L. (1989), *L. Annaeus Seneca Maior, Oratorum et Rhetorum Sententiae Diuisiones Colores*, Leipzig: Teubner.
- Hall, J. (1977), ressenya de Baldwin 1973, *JHS* 97, pp. 189-190.
- (1981), *Lucian's Satire*, Nova York: Arno Press.

- Halliwell, F. S. (1991), "The uses of laughter in Greek culture", *Classical Quarterly* 41, pp. 279-296.
- (2008), *Greek laughter: a study in cultural psychology from Homer to early Christianity*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Hanson, A. (2006), "Roman Medicine", a Potter, D. S. (ed.), *A Companion to the Roman Empire*, Oxford: Blackwell, pp. 492-523.
- Harl, M. (1959), ressenya de Bompaire 1958, *REG* 72, pp. 385-390.
- Harmon, A.M., Kilburn, K. i Macleod, M. D. (1915-1967), *Lucian*, 8 vol. Loeb Classical Library, Cambridge: Harvard University Press.
- Hawley, R. (1995), "Female Characterization in Greek Declamation", a Innes, D., Hine, H i Pelling, Ch., *Ethics and Rhetoric*, Oxford: Clarendon Press, pp. 255-267.
- Heath, M. (1995), *Hermogenes. On Issues*, Oxford, Clarendon Press.
- (2002-2003), "Theon and the History of the *Progymnasmata*", *Greek, Roman and Byzantine Studies* 43, pp. 129-160.
- Helm, R. (1906), *Lucian und Menipp*, Berlín: Teubner.
- (1927), "Lukianos", *RE* 13.2, coll. 1725-1777.
- Henderson, J. (1990), "The *dēmos* and the comic competition", a Winkler, J. J. i Zeitlin, F. I. (eds.), *Nothing to do with Dionysos ? : Athenian drama in its social context*, Princeton: Princeton University Press, pp. 271-313.
- Hirt Raj, M. (2006), *Médecins et malades de l'Égypte Romaine. Étude socio-légale de la profession médicale et de ses praticiens du I^{er} au IV^e siècle ap. J.-C.*, Leiden: Brill.

- Holzberg, N. (1988), "Lucian and the Germans", a Dionisotti, A. C., Grafton, A. i Kraye, J. (eds.), *The Uses of Greek and Latin. Historical Essays*, Warburg Institute Surveys and Texts 16, Londres, pp. 199-209.
- Homeyer, H. (1965), *Lukian. Wie man Geschichte schreiben soll*, Múnic: Wilhelm Fink.
- Householder, F. W. (1941), *Literary Quotation and Allusion in Lucian*, Nova York.
- (1944), "Παρωδία", *Classical Philology* 39, pp. 1-9.
- Humbert, M. (1972), *Le remariage à Rome*, Milà: Giufré Editore.
- Hunter, R. L. (1985), *The New Comedy of Greece and Rome*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Husson, G. (1994), "Lucien philosophe du rire ou «Pour ce que rire est le propre de l'homme»", a Billault, A. (ed.), *Lucien de Samosate*, París: de Boccard, pp. 177-184.
- Hutcheon, L. (1981), "Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía", *Poétique* 45, pp. 173-193.
- (1985), *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Londres: Methuen.
- Ireland, S. (2012), "New Comedy", a Dobrov, G. W. (ed.), *Brill's Companion to the Study of Greek Comedy*, Leiden: Brill, pp. 333-396.
- Itzkowitz, J. B. (1986), *Prolegomena to a New Text of Lucian's "Vitarum Auctio" and "Piscator"*, Hildesheim: G. Olms.
- Jacobitz, C. (1836-1841), *Lukian*, Leipzig: Teubner.
- (1851-1857), *Lukian, editio minor*, 3 vol., Leipzig: Teubner.

- Janko, R. (1984), *Aristotle "On Comedy". Towards a reconstruction of "Poetics II"*, Londres: Duckworth.
- Johansson, M. (2015), "Nature over Law: Themes of Disowning in Libanius' Declamations", a Amato, E., Citti, F., Huelsenbeck, B. (eds.), *Law and Ethics in Greek and Roman Declamation*, Berlín: De Gruyter, pp. 269-286
- Jones, C. P. (1986), *Culture and Society in Lucian*, Cambridge: Harvard University Press.
- Jörs, P. i Kunkel, W. (1937), *Derecho privado romano*, (trad. de la segona edició alemana a càrrec de Prieto Castro, L.), Barcelona: Labor.
- Jouanna, J. (1992), *Hippocrate*, París: Fayard.
- Jufresa, M. (2003), "El teatre, metàfora de la vida a Lluccià", *Ítaca* 19, pp. 171-186.
- Jufresa, M., Mestre, F. i Gómez, P. (2000), *Luciano. Obras III*, Madrid: CSIC.
- Karavas, O. (2005), *Lucien et la tragédie*, Berlín: De Gruyter.
- (2006), "El orador-cisne: Luciano, la retórica y los rétores", *Cuadernos de Filología Clásica, Estudios Griegos e Indoeuropeos* 16, pp. 157-164.
 - (2009), "La religiosité de Lucien", a Bartley, A. (ed.), *A Lucian for our times*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, pp. 137-144.
- Kaster, R. A. (2001), "Controlling Reason: Declamation in Rhetorical Education at Rome", a Too, Y. L. (ed.), *Education in Greek and Roman Antiquity*, Leiden: Brill.
- Kennedy, G. (1972), *The Art of Rhetoric in the Roman World*, Princeton: Princeton University Press.
- (2003), *Progymnasmata: Greek textbooks of prose composition and rhetoric*, Atlanta: Society of Biblical Literature.

- Kindstrand, J. F. (1976), *Bion of Borysthenes: a collection of the fragments with introduction and commentary*, Estocolm: Almqvist & Wiksell.
- Kirk, E. P. (1980), *Menippean satire. An annotated catalogue of texts and criticism*, Nova York: Garland.
- Kock, T. (1880-1888), *Comicorum Atticorum Fragmenta*, 3 vol. Leipzig: Teubner.
- (1888), “Lukian und die Komödie”, *RhM* 43, pp. 29-59.
- Kokolakis, M. M. (1960), “Lucian and the Tragic Performances in his Time”, *Platon* 20, pp. 67-109.
- Konstan, David (2016). “Hiéroclès, sur la famille et l'économie domestique: (Stobée, Eclog. IV, 84, 20, p. 660, 15-664, 18 et 84, 23, p. 671, 3-673, 18)”, a Gourinat, J. B. (ed.), *L'éthique du stoïcien Hiéroclès*, Villeneuve-d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, pp. 145-155.
- Korus, K. (1984), “The Theory of Humor in Lucian of Samosata”, *Eos* 72, pp. 295-313.
- (1986), “Zur Chronologie der Schriften Lukians”, *Philologus* 130, pp. 96-103.
- Lain Entralgo, P. (1970), *La medicina hipocrática*, Madrid: Revista de Occidente.
- Lane, M. (2006), “The evolution of eirōneia in classical Greek texts: why Socratic eirōneia is not Socratic irony”, *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 31, pp. 49-83.
- Lausberg, H. (1960), *Handbuch der literarischen Rhetori*, Múnic: Max Hueber.
- Ledergerber, P. I. (1905), *Lukian und die altattische Komödie*, Freiburg.
- Lightfoot, B. (2003), *Lucian. On the Syrian Goddess*, Oxford: Oxford University Press.

- Lisi, V. (2017), "Il viaggio del successo (secondo Luciano di Samosata)", a Camerotto, A. i Maso, S. (eds.), *La satira del successo. La spettacolarizzazione della cultura nel mondo antico (tra retorica, filosofia, religione e potere)*, Milà: Mimesis, pp. 439-456.
- Lojacono, G. (1932), *Il riso di Luciano*, Catania.
- Maas, P. (1949), "Parodos", *RE* 18.4, coll. 1684-1686.
- Macleod, M. D. (1956), "Av with the Future in Lucian and the Solecist", *CQ* 6.1, pp. 102-111.
- (1967), "Lucian's Literary Evolution", *The Classical Review* N.S. 17.1, pp. 37-38.
- (1972-1987), *Luciani opera*, 4 vol., OCT, Oxford: Oxford University Press.
- (1979), "Lucian's Activities as a *μισαλάζων*", *Philologus* 123, pp. 326-328.
- (1993), "Lucianic Studies since 1930", *ANRW* II 34.2, pp. 1362-1421.
- Manieri, A. (ed.) (2005), *I discorsi per le feste e per i giochi (Ars Rhet. I e VII Us.-Rad.)*, Roma: Ed. dell'Ateneo.
- Marquis, É. (2017), "Les deux *Phalaris* de Lucien. L'hybridité au service de la satire", a Marquis, É. i Billault, A. (ed.), *Mixis. Le mélange des genres chez Lucien de Samosate*, Paris: Demopolis, pp. 103-119.
- Marquis, É. i Billault, A. (ed.) (2017), *Mixis. Le mélange des genres chez Lucien de Samosate*, Paris: Demopolis.
- Marrou, H. I. (1948), *Histoire de l'éducation dans l'antiquité*, Paris: Du Seuil.
- Mastromarco, G. (2002), "Onomasti komodeîn e spoudaiogeloion", en Ercolani, A. (ed.), *Spoudaiogeloion. For und Funktion der Verspottung in der aristophanischen Komödie*, Stuttgart: Metzler, pp. 205-223.
- Matthes, D. (1958), "Hermagoras von Temnos, 1904-1955", *Lustrum* 3, 58-214.

- (1962), *Hermagoras. Fragmenta*, Leipzig: Teubner.
- Maturen, G. M. (2009), *Making pepaideumenoí: Lucianic reflections on second century Greek culture*, Tesi doctoral, University of Michigan.
- McCarthy, B. P. (1934), "Lucian and Menippus", *Yale Classical Studies* 4, pp. 3-55.
- Mestre, F. (1991), *L'assaig a la literatura grega d'època imperial*, Barcelona: PPU.
- (2000), "Padre y tirano: abuso de poder en la familia y en el estado. (A propósito de dos discursos de Luciano)", a Andrade, N., Fedeli, P. i Prieto, E. J. (eds.), *Κήπος. Homenaje a Eduardo J. Prieto*, Buenos Aires: Paradisio, pp. 394-401.
- (2012), "Declamation by Deceit: a Sophist's Trickery", a Martínez, J. (ed.), *Mundus vult decipi. Estudios interdisciplinares sobre falsificación textual y literaria*, Madrid: Ediciones Clásicas, pp. 237-245.
- (2015), "Reír con los que ríen en Luciano de Samosata", Chialva, I. i Palachi, C. (eds.), *Glossai Linguae en el mundo antiguo*, Santa Fe: Editores UNL, pp. 77-89.
- (2016), "Exercices scolaires: un moyen de réfléchir sans émotion et sans danger", *Rursus. Poïétique, réception et réécriture des textes antiques*, 9, publicación online a <https://journals.openedition.org/rursus/1200>.
- (2017), "Dialogue, discours, récit, danse. Spectacle et paideia", a Marquis, E. i Billault, A. (eds.), *Mixis. La mélange des genres chez Lucien de Samosate*, París: Demópolis, pp. 239-256.
- Mestre, F. i Gómez, P. (2001), "Retórica, comedia, diálogo: la fusión de géneros en la literatura griega del s. II d.C.", *Myrtia* 16, pp. 111-122.
- (2007), *Luciano. Obras IV*, Madrid: CSIC.

- (2009), "Power and the Abuse of Power in the works of Lucian", a Bartley, A. (ed.), *A Lucian for Our Times*, Newcastle: Cambridge Scholars, pp. 93-107.
 - (eds.) (2010), *Lucian of Samosata. Greek Writer and Roman Citizen*, Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Migliario, E. (1989), "Luoghi retorici e realtà sociale nell'opera di Seneca il vecchio", *Attenaeum* 67, pp. 525-549.
- Miller, C. W. E. (1911), "Τὸ δέ in Lucian", *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 42, pp. 131-145.
- Misch, G. (1949), *Geschichte der Autobiographie. I.1*, Berna: Francke.
- Morgan, T. (1998), *Literate in the Hellenistic and Roman worlds*, Cambridge: Cambridge University Press.
- (2007), "Rhetoric and Education", a Worthington, I. (ed.), *A Companion to Greek Rhetoric*, Oxford: Blackwell, pp. 303-319.
- Mras, K. (1911), *Die Überlieferung Lucians*, Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, Viena.
- Napoletano, M. (2002), "Onomasti komodeîn e strategie argomentative in Aristofane (a proposito di Ar. Ach. 703-718)", a Ercolani, A. (ed.), *Spoudaiogeloion. For und Funktion der Verspottung in der aristophanischen Komödie*, Stuttgart: Metzler, pp. 89-103.
- Narcy, M. (2000), "Le comique, l'ironie, Socrate", a Desclos, M. L. (ed.), *Le rire des Grecs. Anthropologie du rire en Grèce ancienne*, Grenoble: Millon, pp. 283-292.
- Nardelli, M. L. (1984), "La ironia in Polistrato e Filodemo", *Atti del XVII Congresso Internazionale di Papirologia (Nàpols, 19-26 maggio 1983)*, volume

secondo, Papirologia letteraria. Testi e documenti egiziani, Nàpols: Centro internazionale per lo studio dei papiri ercolanesi, pp. 525-536.

Nauck, A. (1856), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, Leipzig: Teubner.

Navarro González, J. L. (1981), *Luciano. Obras II*, Madrid: Gredos.

– (1996), *Luciano. Obras IV*, Madrid: Gredos.

Nesselrath, H. G. (1985), *Lukians Parasitendialog. Untersuchungen und Kommentar*, Untersuchungen für antiken Literatur und Geschichte 22, Berlín.

– (1990), "Lucian's Introductions", a Russell, D. A. (ed.), *Antonine Literature*, Oxford: Oxford University Press, pp. 111-140.

– (1993), "Utopie-Parodie in Lukians *Wahren Geshichten*" a Ax, W. i Glej, R. F. (eds.), *Lieteraturparodie in Antike und Mittelalter*, Trèves, pp. 41-56.

– (1994), "Menippeisches in der Spätantike: von Lukian zu Julians *Caesares* und zu Claudians *In Rufinum*", *MH* 51, pp. 30-44.

– (1998), "Lucien et le cynisme", *Ant.Class.* 67, pp. 121-135.

– (1999), "Lukianos", *Der Neue Pauly* 7, coll. 493-501.

Nilén, N. (1906-1923), *Lucianus*, 2 vol., Leipzig: Teubner.

Ní Mheallaigh, K. (2010), "The game of the name: onymity and the contract of reading in Lucian", a Mestre, F. i Gómez, P. (eds.), *Lucian of Samosata. Greek Writer and Roman Citizen*, Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, pp. 121-132.

– (2014), *Reading Fiction with Lucian. Fakes, Freaks and Hyperreality*, Cambridge: Cambridge University Press.

Nock, A. D. (1933), *Conversion: The Old and the New in Religion from Alexander the Great to Augustine of Hippo*, Oxford: Oxford University Press.

- Nonvel Pieri, S. (2001), “Le dialogue platonicien comme forme de pensée ironique”, a Cossutta, F. i Narcy, M. (eds.), *La forme dialogue chez Platon: évolution et réceptions*, Grenoble: Millon, pp. 21-48.
- Oltramare, A. (1926), *Les origines de la diatribe romaine*, Ginebra.
- Opsomer, J. (1998), “The Rhetoric and Pragmatics of Irony/εἰρωνεία”, *Orbis* 40.1, pp. 1-34.
- Papaioannes, B. (1976), Λουκιανός, ὁ μέγας σατυρικός τῆς ἀρχαιότητος, Tesalònica.
- Parks, E. P. (1945), *The Roman Rhetorical Schools as a Preparation for the Courts under the Early Empire*, Baltimore: Johns Kopkins Press.
- Patillon, M. (1988), *La théorie du discours chez Hermogène le Rhéteur. Essai sur les structures linguistiques de la rhétorique ancienne*, Paris: Les Belles Lettres.
- (2008), *Corpus rhetoricum. Anonyme, Préambule à la rhétorique. Aphthonios, Progymnasmata. Pseudo-Hermogène, Progymnasmata*, Paris: Les Belles Lettres.
- Patillon, M. i Bolognesi, G. (1997), *Aelius Théon. Progymnasmata*, Paris: Les Belles Lettres.
- Pennacini, A. (1982), “Bioneis sermonibus et sale nigro”, a Della Corte, F. (ed.), *Prosimetrum e Spoudogeloion*, Gènova: Istituto di Filologia Classica e Medievale, pp. 55-61.
- Peretti, A. (1946), *Luciano: un intellettuale greco contro Roma*, Florència: La nuova Italia.
- Pérez Jiménez, A. (1995), “Proairesis: las formas de acceso a la vida pública y el pensamiento político de Plutarco”, a Gallo, I. i Scardigli, B., *Teoria e prassi politica nelle opere di Plutarco: atti del V convegno plutarqueo [e III congresso*

- internazionale della International Plutarch Society] (Certosa di Pontignano, 7-9 giugno 1993), Nàpols: D'Auria, pp. 363-381.*
- Pernot, L. (1981), *Les discours siciliens d'Aelius Aristide (Or. 5-6) Étude Littéraire et Paleographique, Edition et Traduction*, Nova York: Arno Press.
- (1994), “Lucien et Dion de Pruse”, a Billault, A. (ed.), *Lucien de Samosate*, París: de Boccard, pp. 109-116.
- (2002), “Christianisme et Sophistique”, a Calboli Montefusco, L. (ed.), *Papers on Rhetoric IV*, Roma, pp. 245-262.
- Peterson, A. (2008), “Chewing The Fat: Lucianus’s Invention of the Comic Dialogue”, a Çevik, M. (ed.), *International Symposium on Lucianus of Samosata*, Adiyaman: Adiyaman University.
- Piot, H. (1914), *Un personnage de Lucien, Menippe*, Rennes.
- Pisacane, P. (1942), “Luciano umorista”, *Atene e Roma* 44, pp. 109-136.
- Puech, B. (2002), *Orateurs et sophistes grecs dans les inscriptions d'époque impériale*, París: Vrin.
- Putnam, E. J. (1909), "Lucian the Sophist", *Classical Philology* 4.2, pp. 162-177.
- Quacquarelli, A. (1956), *La retorica antica al bivio*, Roma: Edizioni Scientifiche Romane.
- Quiroga, A. (2008), “¿Quién es Demóstenes comparado conmigo?: Retórica, actio y elocutio en el Maestro de oradores de Luciano”, *Fortunatae* 19, pp. 153-166.
- Rabe, H. (1971), *Scholia in Lucianum*, Stuttgart: Teubner.
- Radermacher L. (1912), "Hermogenes", *RE* 8.1, coll. 865–77.
- (1947), *Weinen un Lachen: Studien über antikes Lebensgefühl*, Viena: Roher.

- Ramage, E. S. (1959), "The *De Urbanitate* of Domitius Marsus", *CPh* 54, pp. 250-255.
- Reardon, B. P. (1971), *Courants littéraires grecs des IIe et IIIe siècles a. J.-C.*, París: Les Belles Lettres.
- Reche, M. D. (1991), *Teón, Hermógenes, Aftonio, Ejercicios de Retórica*, Madrid: Gredos.
- Relihan, J. C. (1985), *A history of the Menippean satire*, Wisconsin: University of Wisconsin at Madison.
- Reynolds, L. D. i Wilson, N. G. (1991), *Scribes and Scholars. A guide to the Transmission of greek and Latin Literature*, Oxford: Clarendon Press.
- Ribbeck, O. (1876), "Ueber den Begriff des εἶρων", *Rheinisches Museum* 31, pp. 381-400.
- Riley, M. T. (1980), "The Epicurean Criticism of Socrates", *Phoenix* 34, pp. 55-68.
- Robertson J.C. (1913), "Humor in three philosophical dialogues of Lucian", *TAPhA* 1913, pp. xlv-xlvii.
- Robinson, C. (1979), *Lucian*, Londres: Duckworth.
- Roca Ferrer, J. (1974), *Kynikòs trópos. Cinismo y subversión literaria en la antigüedad*, Barcelona: Instituto Estudios Helénicos.
- Rochette, B. (1997), *Le latin dans le monde grec*, Brussel·les: Latomus.
- (2010), "La problématique des langues étrangères dans les opuscules de Lucien et la conscience linguistique des Grecs", a Mestre, F. i Gómez, P. (eds.), *Lucian of Samosata. Greek Writer and Roman Citizen*, Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, pp. 217-233.

- Rodríguez-Pantoja Márquez, M. (1996), *Cicerón. Cartas II*, Madrid: Gredos.
- Roller, M. B. (1997), "Color-Blindness: Cicero's death, declamation and the production of history", *CPh* 92, pp. 109-130.
- Rollerstone, J. D. (1915), "Lucian and Medicine", *Janus* 20, pp. 83-108.
- Rose, M. A. (1993), *Parody, ancient, modern, and post-modern*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Rotondi, G. (1912), *Leges Publicae Populi Romani*, Milà: Società Editrice Libreria.
- Russell D. A. i Wilson, N. G. (1981), *Menander Rhetor*, Oxford: Oxford University Press.
- Russell, D. A. (1983), *Greek Declamation*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Russo, G. (1994-1995), "La mediazione comica nelle citazioni tragiche in Luciano", *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Bari* 37-38, pp. 247-260.
- Rusten, J., Cunningham, I. C. i Knox, A. D. (1993), *Theophrastus. Characters; Herodas. Mimes; Cercidas and the Choliambic Poets*, Loeb, Cambridge: Harvard University Press.
- Said, S. (1993), "Le «je» de Lucien", a Baslez, M. F., Hoffman, P. i Pernot, L. (eds.), *L'invention de l'autobiographie d'Hésiode à Saint Augustin*, Paris: École Normale Supérieure, pp. 253-270.
- Schmakeit, I. A. (2002-2003), "Tragödie und Parodie in der zweiten Sophistik: Euripides' Formelschluß am Ende von Lukians *Symposion* oder die *Lapithen*", *Illinois Classical Studies* 27-28, pp. 45-61.

- Schmid, W. (1887), *Der Atticismus in seinen Hauptvertretern von Dionysius von Halikarnaß bis auf den zweiten Philostratus*, vol. I, Stuttgart, pp. 216-432.
- Schwartz, J. (1964), "La «conversion» de Lucien de Samosate", *Ant.Class.* 33, pp. 384-400.
- (1965), *Biographie de Lucien de Samosate*, Bruxelles: Latomus.
- Schulze, P. (1887), "Lukianos als Quelle für die Kenntnis der Tragödie", *Neue Jahrbücher für Philologie und Pädagogik* 135, pp. 117-128.
- Sciortino, S. (2003), "C. 8.46.6 o Brevi osservazioni in tema di 'Abdicatio' ed 'Apokeryxis'", *Annali del Seminario Giuridico (AUPA)*, col. XLVIII, Torí: Giappichelli.
- Sinko, T. (1908), "De Luciani libellorum ordine et mutua ratione", *Eos* 14, pp. 113-158.
- (1947), *Symbolae chronicae ad scripta Plutarchi et Luciani*, Cracòvia.
- Sommerbrodt, J. (1872), *Ausgewählte Schriften des Lucian*, Berlin.
- (1886-1889), *Lucianus*, 3 vol., Weidmann, Berlin.
- Steel, C. E. W. (2006), *Roman oratory*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Strauss, B. S. (1993), *Fathers and Sons in Athens. Ideology and Society in the Era of the Peloponnesian War*, Londres: Routledge.
- Strohmaier, G. (1976), "Übersehenes zur Biographie Lukians", *Philologus* 120, pp. 117-122.
- Sussman, L. A. (1978), *The Elder Seneca*, Leiden: Brill.
- (1995), "Sons and Fathers in the Major Declamations ascribed to Quintilian", *Rhetorica* 13.2, pp. 179-192.

- Swain, S. C. R. (1996), *Hellenism and Empire: Language, Classicism and Power in the Greek World, ad 50-250*, Oxford: Clarendon Press.
- (2007), “Polemon’s *Physiognomy*”, a Swain, S. C. R. (ed.), *Seeing the face, seeing the soul: Polemon’s « Physiognomy » from classical antiquity to medieval Islam*, Oxford: Oxford University Press, pp. 125-201.
- Tackaberry, W. H. (1930), *Lucian’s Relation to Plato and the Post-Aristotelian Philosophers*, Toronto: University of Toronto Press.
- Timpanaro, S. (1963), *La genesi del metodo del Lachmann*, Florència: Felice Le Monnier.
- Tomassi, G. (2007), “Luciano ed Erode Attico”, *Seminari Romani di Cultura Greca* 10.1, pp. 163-187.
- (2015), “Tyrants and Tyrannicides: Between Literary Creation and Contemporary Reality in Greek Declamation”, a Amato, E., Citti, F., Huelsenbeck, B. (eds.), *Law and Ethics in Greek and Roman Declamation*, Berlín: De Gruyter, pp. 249-267.
- (2017), “La satira del potere: Luciano e gli Antonini”, a Camerotto, A. i Maso, S. (eds.), *La satira del successo. La spettacolarizzazione della cultura nel mondo antico (tra retorica, filosofia, religione e potere)*, Milà: Mimesis, pp. 317-350.
- Tovar, A. (1949), *Luciano*, Madrid: Labor.
- Trédé, M. (2002), “Le théâtre comme métaphore au IIe s. ap. J.-C.: survivances et métamorphoses”, *Comptes rendus de l’Académie des inscriptions et belles-lettres* 2, pp. 581-605.
- Ureña Bracero, J. (1995), *El diálogo en Luciano: ejecución, naturaleza y procedimientos de humor*, Amsterdam: Hakkert.

- Usener, H. i Radermacher, L. (1965), *Dionysius Halicarnassus: Quae exstant*, Stuttgart: Teubner.
- Ussher, R. G. (1960), *The Characters of Theophrastus*, Londres: Macmillan.
- Van Houdt, T. (2000), "Speaking eyes, concealing tongues: social function of physiognomics in the early Roman Empire", a Jönsson, A. i Piltz, A. (eds.), *Språkets speglingar: festskrift till Birger Bergh*, Ängelholm: Skåneförlag, pp. 636-641.
- Van Mal-Maeder, D. (2001), "Déclamations et romans. La double vie des personnages romanesques: le père, le fils et la marâtre assassine", a Pouderon, B. (ed.), *Les personnages du roman grec*, Lió: Maison de l'Orient Méditerranéen, pp. 59-72.
- (2007), *La fiction des déclamations*, Leiden: Brill.
- Varcl, L. (1961), "Lucien et les chrétiens", *Studii Clasice* 3, pp. 377-383.
- Venchi, R. (1934), *La presunta conversione di Luciano*, Roma: Instituto Poligrafico dello Stato.
- Vintró, E. (1973), *Hipócrates y la nosología hipocrática*, Barcelona: Ariel.
- Visa-Ondarçuhu, V. (2006), "La notion de parrêsia chez Lucien", *Pallas* 72, pp. 261-278.
- Vives Coll, A. (1959), *Luciano de Samosata en España, 1500-1700*, Valladolid: Sever-Cuesta.
- Vogt, K. M. (2004), "Die stoische Theorie der Emotionen", a Guckes, B. (ed.), *Zur Ethik der älteren Stoa*, Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, pp. 69-93.
- Watson, P. A. (1995), *Ancient stepmothers: myth, misogyny and reality*, Leiden: Brill.

- Webb, R. (2001), "The *Progymnasmata* as Practice", a Too, Y. L. (ed.), *Education in Greek and Roman Antiquity*, Leiden: Brill, pp. 289-316.
- Wechel, C. (1543), *Loukianoï Samosateos nedrikoi dialogoi*, Paris.
- Whitmarsh, T. (2001), *Greek Literature and the Roman Empire: The Politics of Imitation*, Oxford i Nova York: Oxford University Press.
- (2004), "Lucian", a de Jong, I. J. F., Nünlist, R. i Bowie, A. (eds.), *Narrators, Narratees and Narratives in Ancient Greek Literature*, Leiden: Brill, pp. 465-478.
- (2005), *The Second Sophistic, Greece and Rome 35*, Oxford: Oxford University Press.
- (2006), "True Histories: Lucian, Bachtin, and the Pragmatics of Reception", a Martindale, C. i Thomas, R. F. (eds.), *Classics and the Uses of Reception*, Oxford: Blackwell, pp. 104-115.
- Willamowitz-Mollendorf, G. W. (1900), "Asianismus und Attizismus", *Hermes* 35, pp. 1-52.
- Wilson, N. G. (1983), *Scholars of Bizantium*, Londres: Duckworth.
- Winterbottom, M. (ed.) (1974), *Declamations, I: Controversiae, Books 1-6*, Cambridge: Harvard University Press.
- (1980), *Roman declamation*, Bristol: Classical Press.
- (1982), "Schoolroom and Courtroom", a Vickers, B. (ed.), *Rhetoric Revalued, Medieval and Renaissance Texts and Studies 19*, Nova York: Center for Medieval and Early Renaissance Studies, pp. 59-70.
- Woerther, F. (2005), "La λέξις ἠθικὴ (« style éthique ») dans le livre III de la « Rhétorique » d'Aristote: les emplois d'ἠθικός dans le corpus aristotélicien", *Rhetorica* 23.1, pp. 1-36.

Wöhrle, G. (1990), "Die medizinische Theorie in Lukians «Abdicatus» (lib. 54)", *Medizinhistorisches Journal* 25, pp. 104-114.

Wurm, M. (1972), *Apokeryxis, Abdicatio und Exhereditio*, Múnic: Beck.

Zappala, M. (1990), *Lucian of Samosata in the Two Hesperias: an essay in literary and cultural translation*, Potomac: Scripta Humanistica.

