

Dramatisme i paròdia d'un motiu i real i literari: amors que maten

Dramatism and parody of a real and literary theme:
killing loves

*Jordi Redondo**
GIRLC, Universitat de València

Fecha de recepción: 23 de mayo de 2016
Fecha de aceptación: 28 de julio de 2016

Mite i realitat com a doble rerefons del personatge de l'amant assassiní

No és estranya a la tragèdia la representació d'un motiu que conté l'inextricable de la passió amorosa i l'ineplicable de la decisió paradoxal: l'amant que sense voler-ho mata la persona estimada. Es tracta d'un motiu que la tradició mítica coneix molt abans, i paga la pena de repassar aquest breu dossier. Així, les filles de l'ínic rei d'Iolcos, Pèlies, mal aconsellades per una astuta Medea disfressada de sacerdotessa d'Àrtemis, maten son pare Èson, i el bullen dins d'una caldera per tal de rejuvenir-lo. Sí que és veritat que abans Medea havia aconseguit de ressuscitar Èson en fer-ne bollir el cos espedejat dins una olla proveïda dels corresponents remeis màgics. Les filles, però, no hi reeixiren amb llur pare.¹ D'un caire diferent és la variant dels mites de Procne,

* El present treball s'insereix dins el programa de recerca desplegat dins del projecte d'investigació del Programa Estatal de Foment de la Investigació Científica i Tècnica d'Excel·lència del Ministerio de Economía y Competitividad FFI2013-43663 *Literaturas clásicas e hispánicas en la Baja Edad Media y el Renacimiento*. Agraïm al MINECO el suport rebut per a la realització d'aquest estudi. Totes les traduccions són pròpies.

¹ El mite fou poetitzat per Ovidi, *Met.* VII 238-351.

Tàntal i Tiestes, perquè aquí hi ha voluntarietat per part de qui assassina –no pas com les dissortades Peliades–, amb la qual cosa es produeix una vituperable inversió del ritual del sacrifici. És així com actua Procne, la germana de Filomela i esposa del rei traci Tereu: irremeiablement decebuda per aquest en haver violat Filomela, Procne va servir cuit el seu fill Itis a Tereu, que no va descobrir l'engany a temps. Però aquesta versió no és pas la més antiga, perquè l'infanticidi d'Itis no formava part en un principi del mite, sinó la que més interessava representar dalt de l'escena tràgica. L'atractiu –fatal, tot sigui dit– d'aquesta trama d'amor, opressió i revenja féu que Sòfocles elaborés la versió que hem dit a la seua tragèdia *Tereu*.² El segon cas és el sacrifici de Pèlops a càrrec del seu pare Tàntal, que en haver convidat els déus a un banquet havia fet curt de vianda i per tal de quedar bé no féu estalvi del fill. I el tercer, el del sacrifici dels fills de Tiestes per part d'Atreu, que els hi va servir a la mateixa mena de banquet de l'horror. Amb ells s'iniciava l'espaiador cicle dels Atrides: primer Agamèmnon sacrifica la filla, després Clitemestra sacrifica el marit, finalment Orestes sacrifica la mare; és ben bé una seqüència en clímax del crim més execrable, els de la pròpia sang. I doncs, tots aquests mites varen rebre l'atenció dels autors tràgics i aproximadament a una mateixa època, en què Sòfocles va representar un *Tàntal* de datació desconeguda,³ i Eurípides un *Tiestes* que seria anterior al 425 a.C.⁴ Tot això ens duu a una època posterior a l'activitat creadora d'Èsquil,⁵ i que alguns han volgut fer dependre de l'estrena de la *Medea* d'Eurí-

² Vegeu al respecte J. Marsh, «Vases and Tragic Drama», in N.K. Rutter & B.A. Sparkes (eds.), *Word and Image in Ancient Greece*, Edimburg, Edinburgh UP, 2000, pp. 121-123 i 133-134.

³ Tragèdies amb el mateix títol són també atribuïdes a Frínic, Aristies i Aristarc de Tègea, però no sabem en quin aspecte del mite es centraven.

⁴ Aquest *terminus ante quem* està determinat per una al·lusió a Ar. Ach. 433, segons que ens n'informa l'escoliaista. W.J.M. Starkie, *The Acharnians of Aristophanes*, Londres, Macmillan 1909 (= Amsterdam, Adolf M. Hakkert, 1968), pàg. 94, recorda com el personatge de Tiestes ja apareixia a *Les cretenques*, tragèdia representada el 438 a.C.

⁵ Per Estrabó, *Geog.* XII 8, 21 (= frag. 158 Radt) sabem que Èsquil introduïa Tàntal a la *Niobe*, però el tema del sacrifici de Pèlops no sembla que hi jugués un paper significatiu. Per a la presència dels mites de Tàntal i Tereu a l'obra euripídica, vegeu J.A. López Fèrez, *Mitos en las obras conservadas de Eurípides. Guía para la lectura del trágico*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2014, pp. 34 i n. 152, i 112.

pides, el 431 a.C., que exposava el tema de l'infanticidi amb una cruesa colpidora⁶.

La variant que ens interessa aquí és la que té com a protagonistes dos enamorats -no pas pare o mare i fills, doncs-, i que a la tragèdia ateny proporcions d'una descomunal follia amb els personatges d'Hèracles i Deianira.⁷ I aquest atractiu de les històries d'amor i destrucció passarà de la tragèdia a l'elegia i a la novel·la, amb parelles abocades a una destinada fatal d'un o de tots dos amants, com ara la infortunada Tisbe de les *Etiòpiques* d'Heliodor, els famosos Píram i Tisbe⁸ i els no menys acreditats Hero i Leandre.

La corresponció entre ficció i realitat torna a donar-se a la cultura romana, amb el personatge de la madrastra malèvola,⁹ fins al punt que la imitació romana s'ha considerat més reeixida que no el precedent grec.¹⁰

El tractament paròdic

La gran fortuna del motiu no exclou que fos també sotmès, temps a venir, a una palinòdia de caire paròdic. Aquest nou tractament s'ha d'analitzar juntament amb la resta de motius tràgics que passen a la comèdia i més tard a la sàtira, dins d'un procés que té tant o més de social com de literari. La transformació dels motius es pot analitzar des de la teoria de Bakhtín, segons el qual l'evolució dels gèneres es produeix mitjançant una etapa de paro-

⁶ A. Kabatchnik, *Blood on the Stage, 1975-2000: Milestone Plays of Crime, Mystery, and Detection*, Lanham, Scarecrow Press, 2012, pp. 552 i 572, recorda com els primers testimoniatges teatrals de l'ús del verí i l'infanticidi remunten a la *Medea* euripídica.

⁷ Nom parlant, *la qui duu a total perdició el seu espós*.

⁸ L. Pomer, «Un mite amorós a través dels temps: Píram i Tisbe des d'Ovidi fins a les literatures castellana i catalana», in V. Escudero, N. Gómez Llauger & Á. Narro (edd.), *Omnia vincit amor: la literatura eròtica clàssica i la seua recepció*, Amsterdam, Adolf M. Hakkert, 2015, pp. 171-184.

⁹ P.A. Watson, *Ancient Stepmothers: Myth, Misogyny, and Reality*, Leiden & Boston, Brill, 1998, pàg. 103, sobre el personatge de la *iniusta noverca* a l'escena tràgica romana, el que féu dir a Quintilià, *Inst.* II 10, 5, allò de *saeuiores tragicis nouercae*.

¹⁰ P.A. Watson, *op. cit.*, pàg. 207: *Though the stereotype of the saeva noverca is especially associated with the Roman declamation and the literature influenced thereby, a consistent picture of the evil stepmother emerges in Greek literary texts as well, in particular, Attic tragedy.*

dització de les formes heretades.¹¹ Tanmateix nosaltres advertirem una diferència entre la formalització de la paradoxa i la de la paròdia, entesa aquesta no pas a la manera com Bakhtin definia el drama satíric,¹² sinó com trobem el mite en mans d'un Llucià, per exemple.¹³ Amb la paradoxa apareixen les expressions de la comicitat i la lubricitat; l'una, la comicitat, recolza en la sorpresa produïda per aquella mena d'inversió que resulta de la transformació sobtada de la realitat –intel·lectual, física, social, psicològica– en un fet paradoxal, l'acceptació del qual es dona entre sensacions d'incomoditat i de reguard, que resollem amb una rialla;¹⁴ l'altra, la lubricitat, neix de la marginalitat provocada per l'inesperat, que obre possibilitats de comportament que en el decurs habitual dels afers humans no serien llegudes. Amb la paròdia, en canvi, el que apareix és la crítica més descarnada i inclement, ja sigui personal o social, amb la consegüent alienació, proscripció i destrucció de l'individu parodiat. Si la paradoxa té com a destinatària la reacció de l'individu, la paròdia desferma una reacció grupal, inserida en l'àmbit de l'individu en societat.

Tant la paradoxa com la paròdia contribueixen a la renovació estètica, i ho fan en la doble vessant de forma i contingut. L'aparença formal permet la immediata reacció del receptor, però és només el vehicle per a una anàlisi integral dels conceptes, funcions

¹¹ M. Bakhtin, *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Austin, Texar UP, 1984, pàg. 127.

¹² M. Bakhtin, *op. cit.*, pp. 53-54: *I will deal only very briefly with the problem of the so-called 'fourth drama', that is, the satyr play. In most instances this drama, which follows upon the tragic trilogy, developed the same narrative and mythological motifs as had the trilogy that preceded it. It was, therefore, a peculiar type of parodying-travestyng contre-partie to the myth that had just received a tragic treatment on the stage; it showed the myth in a different aspect.* El raonament de Bakhtin explícita també com hi va haver una fase anterior a la de la parodització pròpiament dita, *op. cit.*, pàg. 55: *When taken together with such figures as 'the comic Odysseus', and 'the comic Hercules' the 'fourth drama', which was an indispensable conclusion to the tragic trilogy, indicates that the literary consciousness of the Greeks did not view the parodic-travestyng reworkings of national myth as any particular profanation of blasphemy.* És aquesta fase la que nosaltres anomenem la de la paradoxa.

¹³ R.B. Branham, *Unruly Eloquence: Lucian and the Comedy of Traditions*, Harvard, Harvard UP, 1979, pp. 129-130. Vegeu també B. Baldwin, «Lucian as a Social Satirist», *CQ* 11 (1961), pp. 199-208.

¹⁴ L. Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, Alcan 1924, pàg. 82.

i conseqüències d'aquell(a) o d'allò objecte de parodització. Així, si apliquem la nostra consideració al domini de les arts plàstiques, s'ha assenyalat com al Renaixement Bandinelli, Tiziano i Boldrini activaren els mecanismes de la crítica amb la parodització del mite de la mort de Laocoont i els seus fills, representats com a simis.¹⁵ Bo i tornant al camp de la literatura, un dels millors exemples d'aquest tractament paròdic es troba a l'obra de Góngora, amb el seu tractament del mite de Piram i Tisbe. Ja abans de l'any 1589 Góngora se n'havia ocupat al romanç CXVII, *Llegó a una venta Cupido*, al qual seguiren el romanç XXVIII, *Arrojóse el mancebito*, datat el 1589, el romanç LV, *De Tisbe y Píramo quiero*, datat potser cap al 1604, i el romanç LXIII, *Aunque entiendo poco griego*, datat el 1610.¹⁶ Altrament dit, la parodització del mite de Piram i Tisbe fou per a Góngora un tema recurrent,¹⁷ que per més de vint anys va esdevenir el contrapunt d'històries amoroses més edulcorades com les de la novel·la cavalleresca i la comèdia, gèneres que el poeta cordovès potser no estimava gaire. La datació dels poemes gongorins és posterior de pocs anys a la paròdia del Laocoont.¹⁸

Drama i paròdia a l'Espill

Si toquem la veritat, el motiu de l'amant esdevingut assassí, i personificat com a regla general per una dona, hauria passat de l'escena tràgica, on hauria esdevingut força habitual gràcies a la

¹⁵ Ja va tractar de la paròdia com a eina per al renovellament de la creació literària, amb repercussió a les arts plàstiques, tot citant el cas del Laocoont, J. Burkhardt, *The Civilisation of the Period of Renaissance in Italy I*, Cambridge UP 1997, pp. 221-222 (= *Die Cultur der Renaissance in Italien*, Leipzig, Seemann Vg., 1860, pp. 90-91). Vegeu al respecte M. Winner, «Zum Nachleben des Laokoon in der Renaissance», *Jahrbuch der Berliner Museen* 16 (1974), 83-121.

¹⁶ A. Carreira (ed.), *Luis de Góngora. Romances I-IV*, Barcelona, Quaderns Crema, 1998 (I, pp. 477-488 per al romanç XXVIII, II, pp. 147-152, per al romanç LV, i pp. 223-241, per al romanç LXIII, i III, pp. 107-111, per al romanç CXVII).

¹⁷ Sobre la tendència de Góngora a fer servir les al·lusions mitològiques amb una intencionalitat satírica, d'acord amb l'estètica paròdica de l'Europa de mitjan segle XVI en endavant –i amb arrels a l'humanisme trescentista, com hem vist més amunt–, vegeu J. Redondo, «Observaciones sobre la recepción de la mitología clásica en la obra de Góngora», in J.A. López Férez (ed.), *La mitología clásica en la literatura española. Panorama diacrónico*, Madrid, Ediciones Clásicas, 2006, 425-449, pàg. 448.

¹⁸ La paròdia del Laocoont ha sigut datada als anys cinquanta del segle XVI, cf. M. Muraro & D. Rosand, *Tiziano e la silografia veneziana del Cinquecento*, Vicenza, Neri Pozza Ed., 1976, nr. 49.

força al·lusiva del mite, a gèneres que l'haurien rebut mitjançant una transformació paròdica, com a part del renovellament del sistema literari a partir del segle V a.C. i al llarg dels dos segles següents.

El nostre motiu, en la variant de l'homicidi voluntari, es troba també a l'*Espill* atribuït al metge valencià Jaume Roig.¹⁹ A la primera part, que és la que ens presenta continguts aparentment autobiogràfics, el jove estudiant de medicina ens relata un episodi esdevingut a París, on havia arribat després d'haver fet uns primers estudis a Lleida –també a la ciutat del Sena, per cert, li havia ocorregut algun esdeveniment més aviat desagradable–:

En lo giner / una polida, / galant, ardida, / gentil burgesa, / flor de bellesa / de tot París, / un jorn de pris / on io junyí / e lo guanyí / a sa requesta, / me mostrà festa, / e'm féu saber / son bon voler, / lo grat e alt, / ab prou desalt / de son burges, / car l'entramès / bé'l conegué. / La que hu tixqué / e ordidora / fon la traïdora / de sa cambrera, / falsa tercera; / ella hu tractà / i'ns afrontà. / Ans que hi entràs / ni m'hi trobàs, / cert no hi cabí / ni res sabí. / Feta l'ampresa / ordena presa / aquella nit / a son marit / perquè dormís. / Com ho sentís / en la sabor: / —Beveu, senyor / —dix— l'hipocràs. / Com se'n calàs / una gran tassa, / ell begué'n massa; / lo fort dormir / fon tost morir.²⁰

L'autor del poema fa ús d'una narrativa àgil, per a la qual les cobles comediades forneixen un vehicle rítmic molt adient. Els personatges del present passatge reben una no gaire extensa caracterització, abundosa en adjectius adreçats a la figura de la bella, i tampoc no es queda curta la de la cambrera. Resta per escatir si la intenció era només la d'endormiscar el marit, i aquest malau-

¹⁹ J. Guia, *Ficció i realitat a l'Espill: una perspectiva fraseològica i documental*, València. Publicacions de la Universitat de València, 2011, pàg. 24: *De l'existència de l'Espill no se'n va tenir cap notícia ni se'n coneix cap referència anterior a l'edició del 1531. En tota l'abundosa documentació relativa al metge Jaume Roig (?-1478), fins i tot l'inventari de la seua biblioteca, no n'hi ha cap rastre, ni de l'obra ni de l'autoria. Com tampoc no se'n coneix cap menció al si de la dinàmica activitat literària valenciana (tertúlies, edicions...) de la fi del segle XV. (...) L'atribució d'autoria a) apareix en el context d'una presentació mistificadora de l'obra, com ho és la portada de l'edició prínceps (1531), b) no figura al manuscrit, c) apareix amb un retard d'algunes dècades respecte al temps de l'escriptura de l'obra i respecte a l'any de la mort de Jaume Roig. Vegeu la ressenya de J.L. Sirera, *Estudis Romànics* 34 (2012), 572-575.*

²⁰ J. Roig, *Espill*, vv. 1512-1554.

radament va ingerir tot el contingut de la copa fins a provocar la seua mort, o si d'antuvi era previst que així ho fes. Per als versos precedents no coneixem cap altre passatge semblant al de l'*Espill*, a tota la literatura antiga, que el següent d'Antifont:

ἡ δὲ παλλακὴ τοῦ Φιλόνεω τὴν σπονδὴν ἅμα ἐγγέουσα ἐκείνοις εὐχομένους ἃ οὐκ ἔμελλε τελεῖσθαι, ὧ ἄνδρες, ἐνέχει τὸ φάρμακον. καὶ ἅμα οἰομένη δεξιὸν ποιεῖν πλέον' δίδωσι τῷ Φιλόνεω, ἴσως <ὄς>,²¹ εἰ δοίη πλέον, μᾶλλον φιλησομένη ὑπὸ τοῦ Φιλόνεω: οὐπω γὰρ ἤδει ὑπὸ τῆς μητριᾶς τῆς ἐμῆς ἐξαπατωμένη, πρὶν ἐν τῷ κακῷ ἤδη ἦν: τῷ δὲ πατρὶ τῷ ἡμετέρῳ ἔλασσον ἐνέχει. καὶ ἐκείνοι ἐπειδὴ ἀπέσπεισαν, τὸν ἑαυτῶν φονέα μεταχειριζόμενοι ἐκπίνουσιν ὑστάτην πόσιν.²¹

La meuca de Filòneos, que llavors els abocava el vi de la libació – mentre ells feien vots, ai ciutadans!, pel que no havia d'acomplir-se–, hi vessa la metzina. I en creure, al mateix temps, que feia bé, li'n posa més a Filòneos, potser perquè es pensava que, si li'n posava més, seria més estimada per ell, car encara no s'adonava gens que era enganyada per la meua madrastra, fins que es va trobar al bell mig de la desgràcia; al meu pare, però, li'n posa menys. I, tan bon punt ells acaben de fer la libació, tot prenent a les mans llur propi homicida, beuen el seu darrer glop. Filòneos, doncs, mor de seguida, en aquell mateix instant...²²

Alguns crítics moderns han sigut del parer que aquest discurs antifonteu no es correspondria amb un cas real, ans hauria estat compost com a model oratori, de manera similar a les *Tetralogies*. Així, Wilamowitz-Möllendorf es negava a atribuir a Antifont, reputat un autor sempre solemne i auster, la pensada d'anomenar Clitemnestra la madrastra, el que només podria explicar-se per la inautenticitat del discurs;²³ Thiel apuntava al fet que el nom d'un dels protagonistes, Filòneos, semblava inventat *ad hoc*, atès que es tractava d'algú que feia negocis a mar.²⁴ La metodologia, comuna a ambdós crítics, raïa en l'aplicació del principi que els noms suposadament inventats eren propis dels discursos d'exercici dels alumnes de l'escola oratòria.

²¹ Antipho I 19-20.

²² Antipho I 19-20, trad. J. Redondo (ed.), *Antifont de Ramnunt. Discursos II*, Barcelona, Fundació Bernat Metge, 2004, pp. 39-40.

²³ U. von Wilamowitz-Möllendorf, «Die erste Rede des Antiphons», *H 22* (1887), pp. 194-210, pàg. 203.

²⁴ J.H. Thiel, «De Antiphontis oratione prima», *Mnemosyne* 55 (1927), pp. 321-334 i 56 (1928), pp. 81-92, pàg. 322.

En la nostra opinió, no som del parer que *Contra la seua madrastra*, per emmetzinament sigui una mera invenció només arran de tan pobres arguments, però el que sí resulta evident és que aquest discurs, probablement el més antic del corpus, és el que més s'atansa als usos de la tragèdia. El passatge antifonreu comparteix amb l'escena tràgica el tractament d'un tema que la tradició literària hauria reelaborat a partir d'uns arquetips originats en la realitat.²⁵ Des del punt de vista de la ficció dramàtica, hem de tornar a esmentar Thiel quan assenyala com Antifont no havia pogut saber res del diàleg entre la madrastra i la concubina.²⁶ El nostre rètor, doncs, imitava els autors tràgics no només pel que fa a la llengua,²⁷ ans també mitjançant l'ús de tècniques narratives habituals a l'escena.

El mateix Thiel comparava la madrastra del discurs antifonreu amb el personatge de Deianira.²⁸ De fet, hi ha un lligam poderosíssim que uneix el mite, la llegenda, la realitat i la paròdia: el personatge no humà i mut, però evident actor de la tragèdia, que esdevé auxiliar de l'amant assassina: el pèplum al cas de Deianira, la copa al cas de la madrastra atenesa i de la mestressa parisina. Les belles paraules de Sòfocles ens ajudaran a entendre el que significa aquesta prenda d'amor esdevinguda instrument de mort: Deianira el qualifica de δώρημ' ἐκείνω τάνδρι τῆς ἐμῆς χερός (v. 603), *regal de les meues mans per a honor d'ell, del meu espòs*, el

²⁵ P.A. Watson, *op. cit.*, pàg. 72: (...) *We can conclude that the prominence of the stepmother motifs in tragedy and elsewhere is a reflection of the matter that stepfamilies, and stepfamily disputes over inheritance issues, were a common phenomenon in 4th and 5th century Athens.* Una segona reflexió matisa el parer de l'autora, *op. cit.*, pàg. 91: *While the stepmother of Attic tragedy is obviously not a direct mirror of a phenomenon encountered in real life, the popularity of this subject reflects the social milieu in which the tragedies were composed.* Pàg. 209: (...) *The majority of the stepmother myths, if not originating at that period, enjoyed a special popularity in Attic tragedy. It seems a reasonable assumption that the stepmother themes treated in the plays of Sophocles and Euripides can be viewed in the light of Athenian contemporary society.*

²⁶ J.H. Thiel, *op. cit.*, pàg. 333.

²⁷ J. Redondo, *op. cit.*, pp. 22-24, pàg. 33, n. 27, pàg. 34, n. 30, pàg. 35, n. 36, pàg. 39, n. 55, pàg. 40, n. 56, pàg. 44, nn. 71 i 72, i pàg. 45, n. 74; «Modernidad, sofisticada y talento creativo en la obra de Antifonte de Ramnunte», in F. Cortés Gabaudan & J.V. Méndez Dosuna (edd.), *Dic mihi, Musa, virum. Homenaje al Profesor Antonio López Eire*, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2010, 569-576, pp. 571-573.

²⁸ J.H. Thiel, *op. cit.*, pàg. 329.

que singularitza l'objecte i l'integra dins l'estreta relació entre tots dos amants; tot seguit Deianira li diu a Licas, el seu missatger: διδοὺς δὲ τόνδε φράζ' ὅπως μηδεὶς βροτῶν / κείνου πάροιθεν ἀμφιδύσεται χροΐ, / μηδ' ὄψεται νιν μήτε φέγγος ἡλίου, / μήθ' ἔρκος ἱρὸν μήτ' ἐφέστιον σέλας / πρὶν κείνος αὐτὸν φανερός ἐμφανῶς σταθεὶς / δείξῃ θεοῖσιν ἡμέρα ταυροσφάγῳ (vv. 604-609), *i en lliurar-li-ho, digues-li que cap ni un mortal hi embolcalli el seu cos abans que ell, i que tampoc no el vegin ni la llum del sol ni el sagrat clos ni el resplendor de la llar abans que ell plantat dret a ulls de tothom el mostri als déus el dia de l'escorxament del bou*. Per consegüent, el pèplum representa un instrument que resulta fàcil de personificar, com de fet opera Antifont quan diu del dissortat Filòneos i del seu amic τὸν ἑαυτῶν φονέα μεταχειριζόμενοι, *tot prenent a llurs mans llur propi homicida*.²⁹

La narració sofòclia ens ha posat al descobert el paper d'un altre actor, Licas a *Les Traquíinies*, la concubina al discurs d'Antifont, i la cambrera a l'*Espill*. Tots tres acompleixen les ordres de l'amant assassina, amb la diferència que el text de l'*Espill* fa de la cambrera l'autora de la conxorxa, en tant que instigadora del crim. Tot i la diferència pel que fa a l'autoria intel·lectual del crim, aquesta és la concomitància més sorprenent entre els textos d'Antifont i de l'autor de l'*Espill*: Antifont diu textualment: εἰ οὖν ἐθέλοι πείθεσθαι, ἔφῃ ἰκανῆ εἶναι ἐκείνη τε τὸν Φιλόνεων φίλον ποιῆσαι καὶ αὐτῇ τὸν ἑμὸν πατέρα, εἶναι φάσκουσα αὐτῆς μὲν τοῦτο εὖρημα, ἐκείνης δ' ὑπέρρημα, *ço és, li comunicà, doncs, que, si la volia obeir, estava disposada a fer que s'amistancés amb Filòneos, i ella, amb el meu pare, tot dient que la idea era seva; a l'altra, però, li corresponia d'executar-ho*.³⁰ A l'*Espill*, tanmateix, tot el pes descansa sobre la sirventa: *La que hu tixqué / e ordidora*³¹ / *fon la traïdora / de sa cambrera, / falsa tercera*. Temps enrere ja advertíem aquesta coincidència entre l'orador atenès i l'autor de l'*Espill*.³²

L'autor de l'*Espill*, per tant, no va voler o no va saber aprofitar el ben dramàtic motiu de l' enamorada que involuntàriament mata el seu amant, el que tampoc no fa impossible que s'hagués inspi-

²⁹ Antipho I 20, trad. J. Redondo, *Antifont de Ramnunt. Discursos II*, pàg. 40.

³⁰ Antipho I 15, trad. J. Redondo, *Antifont de Ramnunt. Discursos II*, pàg. 36.

³¹ La *duplicatio* dels verbs *teixir* i *ordir* es registra sovint a les primeres parts del poema: vv. 138-139, 672 i 686, 1530-1531 i 2990-2991.

³² J. Redondo, *Antifont de Ramnunt. Discursos II*, pàg. 41, n. 62: *La coincidència dels motius es deu o a un fet fortuït, cosa que tampoc no s'hauria de descartar, o, més aviat, a la continuïtat d'un tòpic literari etc.*

rat directament en el discurs antifonteu. Tampoc no sabem fins a quin punt el seu relat podria recolzar en un fet real, atesa l'abundor de materials literaris inserits dins una pretesa autobiografia que es revela poc fiable. Però sí que estan garantides la correspondència entre l'escena tràgica i la cort judicial, per un costat, i entre el mite i la realitat social, per un altre, així com la transformació de l'antic mitema en un tòpic literari unit sempre a la narració de relats eròtics d'inafausta solució. I doncs, l'arribada dels textos d'Antifont s'havia produït a l'època en què l'*Espill* fou compost: dins la transmissió d'aquest orador, els còdexs Marcianus i Burneianus 96 són còpia ambdós del Laurentianus, un manuscrit recent, datat al segle XV; la còpia fou feta a Florència al mateix segle XV i probablement al mateix *scriptorium*.³³ Els treballs de Guia han mostrat com el *terminus post quem* del poema s'ha de situar els anys posteriors al 1479,³⁴ el que fa versemblant la integració de materials narratius d'interès pel seu efectisme. D'altra banda, la datació de l'*Espill* coincideix prou amb l'època en què Burkhardt situa l'eclosió d'una estètica de la paròdia³⁵.

En conclusió, hem vist com una certa època de la tragèdia va explotar un determinat tema mític, i com la rellevància social d'alguna de les seues variants en va fer matèria de l'oratoria àtica primer i de la tragèdia llatina després; hem vist també com el tema fou temps a venir sotmès al tractament de la paròdia; per fi, registrem el tema a una obra quatre-centista, amb uns paral·lels que fan pensar en la recepció del mateix a partir d'un passatge de l'oratoria³⁶

³³ J. Redondo, *Antifont de Ramnunt. Discursos I*, Barcelona, Fundació Bernat Metge, 2003, pp. 73-74.

³⁴ J. Guia, *op. cit.*, pp. 225-229.

³⁵ J. Burkhardt, *op. cit.*, pàg. 222.

³⁶ L'autor de l'*Espill* ja des del proemi de l'obra evidencia el seu coneixement de la tradició literària clàssica, cf. J. Redondo, «Une autre fable pour l'*Espill*: l'avare qui cache son or», *Reinardus* 26 (2014), pp. 161-173. Precisament l'origen del motiu emprat es troba a Antifont, frg. 128 ed. Blass, per bé que en el nostre parer hauria arribat a l'*Espill* mitjançant el gènere de la comèdia. Però hi ha encara d'altres tres passatges d'interès per a la recepció d'Antifont; es tracta en primer lloc dels versos 1028-1037: *A tració, / io ja dormint, / son fill venint / per son consell / ab lo coltell / perquè'm matàs, / com s'acostàs / hagué terror, / e, fent remor, / moguí'm un poc*. El text recorda a bastament Antipho VI 69: *d'altra banda, no fa gaire temps un noieta, encara no de dotze anys, va intentar assassinar el seu amo; i, si en veure's guanyat per l'espaordiment, tan bon punt aquest es va posar a cridar,*

REDONDO, Jordi, «Dramatisme i paròdia d'un motiu i real i literari: amors que maten», *SPhV* 18, pp. 343-354.

RESUM

Un cert període de la tragèdia àtica s'interessa pel tema mític de l'amant assassí, que recull també l'oratória i que temps a venir serà objecte de paròdia. Les relacions intertextuals amb un pasatge de l'*Espill* suggereixen una recepció directa, que s'hauria produït a partir del discurs d'Antifont *Contra la seva madrastra, per emmetzinament*.

MOTS CLAU: Mitologia, tragèdia, oratória, paròdia, recepció.

ABSTRACT

A particular period of the Attic tragedy has a special interest for the mythical theme of the lover-killer, a subject also dealt with among the orators, and later on derived into an object of parody. The intertextual relationships attested at the *Espill* suggest a direct reception of the theme, that would be originated in the Antiphontean discourse *Against his stepmother, for poisoning*.

KEYWORDS: Mythology, tragedy, oratory, parody, reception.

no se n'hagués anat fent-se escàpol tot deixant-li clavat el ganivet al coll, ans hagués gosat quedar-s'hi, s'haurien perdut ben bé tots els de dins (trad. J. Redondo, *Antifont de Ramnunt. Discursos II*, pàg. 93). Els altres dos passatges estarien també manllevats a *Contra la seva madrastra, per emmetzinament*, tot i que el primer es combinaria amb un motiu de l'Odissea, cf. vv. 1375-1351: *Per tals peccats / fon ben rodada / i turmentada; / moltes cremades, / de ses criades, / a llur mal grat*, cf. Antipho I 20: *a compte d'aquestes accions, la qui es va prestar al servei, malgrat no ésser culpable de res, ja té l'estipendi de què era mereixedora, puix que va ésser lliurada al botxí després h'haver estat torturada a la roda* (trad. J. Redondo, *Antifont de Ramnunt. Discursos II*, pp. 40-41); el segon exemple torna a presentar-nos la temàtica del primer discurs antifonteu, cf. vv. 1604-1613: *mas un fill bord / que el mort tenia, / la persegua / fort bravament; / diligentment / ne féu l'enquesta; / a sa requesta / instant forment / pel parlament / fon condemnada* etc. El principi de la convergència suggereix que l'autor del poema català va tenir present el primer discurs d'Antifont per a l'elaboració d'aquesta secció de l'obra.

