COMPARACIÓ DE L'APLICACIÓ DE LA TEORIA ARISTOTÈLICA DE LA TRAGÈDIA EN LES OBRES DE MEDEA I ÈDIP REI

Maria Teresa Valls Belso

Treball de Recerca

Tutora: Ruth Ribó

2023-2024

IES Manuel Blancafort

1r Batx B

“Els corrents dels rius sagrats s'han
girat cap amunt i la justícia i totes les
altres formes s’han trastocat a
l’inrevés.”

-Eurípides, *Medea* (S.V aC)-

“que terrible és conèixer allò que no
aprofita a qui ho coneix”

-Sòfocles, Èdip Rei (S. V aC)-

Agraïments

M’agradaria agrair a la meva tutora, Ruth Ribó, per haver-me guiat i ajudat en tots moments.

També voldria agrair al professor de filosofia, Àngel Garcia, per haver proporcionat material bibliogràfic i informació que m’ha permès desenvolupar el treball.

Resum/Abstract

El treball que a continuació es desenvolupa pretén oferir una anàlisi del grau en què les tragèdies de *Medea* d'Eurípides i *Èdip Rei* de Sòfocles segueixen la teoria aristotèlica de la tragèdia, que trobem exposada en la *Poètica.*

El treball es troba articulat entorn dues seccions. Per una banda, en la secció inicial s'estableixen els criteris d'Aristòtil i els conceptes que regeixen el seu pensament. Per l'altra, la següent part es basa en l'anàlisi comparativa de les dues tragèdies.

Tot orientat a poder determinar fins a quin nivell es pot afirmar que les obres segueixen els principis aristotèlics de la tragèdia.
Dedicant especial atenció a les característiques bàsiques d'una obra tràgica i mitjançant una tasca bibliogràfica s'identifiquen les característiques que s'ajusten els criteris exposats i les que no ho fan.

The study that follows aims to provide an analysis of the extent to which Euripides' "Medea" and Sophocles' "Oedipus Rex" adhere to Aristotle's theory of tragedy as outlined in "Poetics".

The work is structured around two sections. On one hand, the initial section establishes Aristotle's criteria and the concepts that govern his thinking. On the other hand, the following section is based on the comparative analysis of the two tragedies.

All of this with the intention of determining to what extent it can be affirmed that the works adhere to Aristotelian principles of tragedy.
With particular attention being paid to the basic characteristics of a tragic work and through bibliographic research, the characteristics that meet the criteria were outlined and those that do not were identified.

SUMARI

INTRODUCCIÓ **1**
TEORIA DE LA TRAGÈDIA D'ARISTÒTIL **2**
0. Aristòtil: Teleologia i Eudaimonisme 2
1.1 Definició de la tragèdia 4
1.2 Parts quantitatives de la tragèdia 4
1.3 Unitats de la tragèdia 5
1.3.1 Faula, Caràcter i Pensament 6
1.4 L'argument 7
1.4.1 Simple i complex 8
1.4.2 Peripècia, reconeixement i patiment 8
1.4.3 Tipus de reconeixement 8
1.5 Catarsi: Por i compassió 9
1.5.1 Mecanismes 9
1.5.2 Personatges 9
ANÀLISI COMPARATIVA **11**
2.1 Parts quantitatives de la tragèdia 11
2.1.1 Medea 11
2.1.2 Èdip Rei 14
2.2 Pes de la faula i el caràcter 17
2.2.1 Medea 17
2.2.2 Èdip Rei 23
2.3 Argument 26
2.3.1 Medea 26
2.3.2 Èdip Rei 29
2.4 Catarsi: Por i compassió 31
2.4.1 Medea 31
2.4.2 Èdip Rei 34
CONCLUSIONS **38**
BIBLIOGRAFIA **40**

INTRODUCCIÓ

Abans de la tria definitiva del tema a desenvolupar volia fer un treball entorn de les figures femenines mitològiques. Però en veure que la idea abastava un camp massa gran va sorgir la idea de centrar-se en una única figura femenina. Més concretament, una figura que vingués del món clàssic grec, així podria aplicar coneixements de les classes de grec. A partir d'aquí va aparèixer el personatge de Medea, que era interessant com a figura femenina.

Després d'haver llegit *Medea* d'Eurípides, vaig destacar-ne els aspectes que em semblaven interessants d'analitzar, però faltava algun element per poder completar el treball, i per això vam afegir *Èdip Rei*.

Els aspectes a comparar estaven determinats, però no hi havia una part teòrica que donés suport a la pràctica, i per això es necessitava una obra que fes una descripció de com havien de ser les tragèdies i aquestes condicions les complia la *Poètica* d'Aristòtil.
Finalment, després d'haver adaptat els aspectes a comparar al contingut de la *Poètica* els objectius del treball ja estaven clars.

En el meu treball analitzaré dues tragèdies clàssiques com són Èdip Rei de Sòfocles i Medea d'Eurípides a través dels criteris sobre la tragèdia que ens presenta Aristòtil en la *Poètica.* L'objectiu final és poder observar en quins aspectes les tragèdies compleixen els elements que Aristòtil considera necessaris i si en algun cas es desvien del patró. A més, a través de l'anàlisi comparativa poder veure les diferències en la manera en què els dos autors componien les obres, les diferències entre els personatges principals i la seva relació amb Aristòtil.

Per assolir els meus objectius, primerament destacaré les parts de la *Poètica* que siguin crucials per poder entendre les tragèdies segons Aristòtil. A més, ressaltaré els conceptes en grec més essencials per poder entendre de manera més completa les definicions i explicacions de l'autor. Això, que serà el que formarà la part teòrica, ho podré fer a través de les edicions bilingües de l'obra.

Per altra banda, la part pràctica es basarà en la recerca bibliogràfica de llibres i articles on s'analitzin les obres a més de reflexions personals on, a través dels criteris desenvolupats a la part teòrica, s'examinaran les obres.

Per finalitzar, personalment espero que aquest projecte m’aporti diverses coses. Primer de tot, eines que en el futur em siguin útils a l'hora de plantejar altres treballs. A més, espero adquirir coneixements entorn el món de la tragèdia grega, la filosofia d'Aristòtil i, en conseqüència, conèixer característiques de la mentalitat grega i de la seva cultura.

TEORIA DE LA TRAGÈDIA D'ARISTÒTIL

0. Aristòtil: Teleologia i Eudaimonisme

La *Poètica* (*Περὶ Ποιητικῆς*) és una obra d'Aristòtil, escrita el segle IV aC, on traça els criteris a través dels quals s'han de regir les arts imitatives, entre elles la tragèdia.
Però abans d'endinsar-nos en la *Poètica,* per comprendre amb més profunditat a Aristòtil i la seva obra necessitem entendre dos conceptes.
Primer de tot trobem el Teleologisme, també conegut com a finalisme, que es podria definir com l'explicació o teoria del fi (*télos*). Bàsicament, és un model explicatiu que intenta respondre a la pregunta de per què canvia la naturalesa de les coses.
Aristòtil ens diu que tots els éssers i la mateixa naturalesa tendeixen a assolir la perfecció què els és pròpia mitjançant canvis immanents (interiors, no produïts per l'exterior). En resum, les coses estan compromeses a ser realitzades, per exemple, l'arbre és el *télos* (el destí) de la llavor.

Les causes per explicar qualsevol procés de canvi les va classificar en quatre grups:

- **Causa material**: Relativa al subjecte al qual afecta el canvi, allò de què està fet una cosa.
- **Causa formal**: La forma, essència o naturalesa de la matèria.
- **Causa eficient (o agent)**: L'agent extern que produeix el canvi per causa de la seva actuació.
- **Causa final**: La finalitat que impulsa a l'agent, l'objectiu del canvi.

Seguint el raonament d'Aristòtil, si els canvis són immanents en els processos naturals, podem veure que les causes en aquests tipus d'evolució seran dues: la material i la formal (que englobarà tant l'eficient com la final).

El teleologisme és crucial per entendre l'ètica aristotèlica, basada en l'eudaimonisme. Com ja hem vist anteriorment, tot el que existeix té un fi propi i arribar fins a aquest fi comporta el bé i l'obtenció de la perfecció. Aquest fi, per l'ésser humà és la felicitat: l'eudaimonia.
Per tant, l'objectiu de les persones és ser feliç. Ara bé, què és la felicitat segons Aristòtil?, i, com s'aconsegueix?

El bé (com a sinònim de felicitat) és un estat interior i assolible que s'obté en tenir coneixements per saber com actuar i dur a terme accions humanes. Aquests coneixements es basen en un element que ens permet actuar de manera correcta: la virtut (*areté*).
La virtut seria un estat estable i intermedi entre dos extrems no desitjables, el defecte i l'excés.

Trobem dos tipus de virtuts, per una banda, les morals, que dominen les tendències impulsives de l'ànima humana i s'obtenen per hàbit (*éthos*): la fortalesa, la temprança i la justícia. Per altra, les intel·lectuals, que serveixen viure de manera reflexiva i s'assoleixen a través de l'aprenentatge i la reflexió: la prudència i la saviesa.

Viure segons aquestes virtuts aporta la felicitat. Però tot i poder aprendre-les això no significa que la persona hagi d'actuar bé necessàriament. Les accions voluntàries, que requereixen deliberació i raonament depenen únicament de nosaltres, que hem de voler el bé, però només podem saber què és bo si som virtuosos. Serà la voluntat la que determinarà si som bons o dolents.

En últim lloc, tot i haver-ne mencionat d'altres, Aristòtil conclou en el seu llibre *Ètica a Nicòmac* que l'activitat més humana és la contemplació teòrica: la saviesa (*sophia*).

Per tant, recuperant la *Poètica*, tenim l'ètica, que s'encarrega de la conducta humana i tenim les belles arts, que intenten imitar aquesta naturalesa.

La tragèdia, integrant de les belles arts, té una funció pedagògica. Ha de servir perquè l'ésser social de la polis es realitzi cívicament. A través de les accions que observa el ciutadà, es produeix un procés d'educació moral en el qual la persona reflexiona sobre la situació dels personatges i, inevitablement, sobre qüestions morals i les ensenyances que conté l'obra. Tot això, combinat amb el procés de purgació (catarsi), que es produeix a causa dels sentiments de por i compassió que sent el ciutadà, permet que la tragèdia no només tingui una funció terapèutica a causa de l'alliberament de sentiments sinó que també condueixi a l'ésser humà cap al seu *télos*.

1.1 Definició de la tragèdia

La definició original de la tragèdia segons Aristòtil és la següent:

> *"Περὶ (μὲν) οὖκ τῆς ἐν ἑξαμέτροις μιμητικῆς καὶ περὶ κωμῳδίας ὕστερον ἐροῦμεν· περὶ δὲ τραγῳδίας λέγωμεν ἀπολαβόντες αὐτῆες ἐκ τῶν εἰρημένων τὸν γινόμενον ὅρον τῆς οὐσίας. ἔστιν οὖν τραγῳδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἑκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φοβόυ περαίνουσα τὲν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. λέγω δὲ ἡδυομένον μὲν λόγον τὸν ἔχοντα ῥυθμὸν καὶ ἁρμονίαν καὶ μέλος, τὸ δὲ χωρὶς τοῖς ἔδεσι τὸ διὰ μέτρων ἔνια μόνον περαίνεσθαι καὶ πάλιν ἕτερα διὰ μέλους."*

La traducció duta a terme per J. Farran i Mayoral és la següent:

> "*la imitació (μίμησις) d'una acció seriosa (πράξεως σπουδαίας) i completa (πράξεως τελείας) que té una certa extensió, feta en llenguatge plaent, el qual tindrà formes diferents i separades, segons les seves diverses parts; que representa els personatges fent-los actuar i no servint-se de la narració, i per mitjà de la compassió (Έλεος) i de la temença (Φόβος) opera la purificació (Κάθαρσις)"* Per llenguatge plaent es refereix a aquell dotat de ritme, harmonia i cant, i per formes diferents i separades es refereix al fet que algunes parts es duen a terme a través dels metros i d'altres a través, en canvi, del cant." [1]

1.2 Parts quantitatives de la tragèdia

Les parts intrínseques de la tragèdia són quatre: el pròleg (*πρόλογος*), l'episodi (*επεισόδιον*), l'èxode (*ἔξοδος*) i la part coral: pàrode (*πάροδος*) o estàsim (*στάσιμον*). Aquestes són les parts comunes en totes les tragèdies, llavors en trobem d'altres com els cants des de l'escena i els *komos* (passatges lírics cantats per un personatge o dos durant un episodi).

El pròleg és la part que trobem abans del pàrode. L'episodi, que trobem entre parts corals, és la part més important, ja que és en aquesta part on es desenvolupa més l'argument. La part coral la trobem entre episodis i és on l'autor dona veu al cor

[1] Aristòtil. Poètica. 2a edició. Barcelona: Edicions 62, 2012. ISBN 978-84-297-6250-1

perquè facin reflexions morals, polítiques o també comentant el que està succeint. Finalment, l'èxode la part completa després de la qual no trobem una part coral.

1.3 Unitats de la tragèdia

Entorn a les unitats de la tragèdia Aristòtil hi dedica un apartat en el capítol VI i diu així:

> *"Ἐπεὶ δὲ πράττοντες ποιοῦνται τὴν μίμησιν, πρῶτον μὲν ἐξ ἀνάγκης ἂν εἴη τι μόριον τραγωδίας ὁ τῆς ὄψεως κόσμος, εἶτα μελοποιία καὶ λέξις· ἐν τούτοις γὰρ ποιοῦνται τὴν μίμησιν. λέγω δὲ λέξιν μὲν αὐτὴν τὴν τῶν μέτρων σύνθεσιν, μελοποιίαν δὲ ὁ τὴν δύναμιν φανερὰν ἔχει πᾶσαν. ἐπεὶ δὲ πράξεώς ἐστι μίμησις, πράττεται δὲ ὑπὸ τινῶν πραττόντων, οὓς ἀνάγκη ποιούς τινας εἶναι κατά τε τὸ ἦθος καὶ τὴν διάνοιαν, διὰ γὰρ τούτων καὶ τὰς πράξεις εἶναί φαμεν ποιάς τινας, πέφυκεν. αἴτια δύο τῶν πράξεων εἶναι, διάνοιαν καὶ ἦθος, καὶ κατὰ ταύτας καὶ τυγχάνουσι καὶ ἀποτυγχάνουσι πάντες. ἔστιν δὲ τῆς μὲν πράξεως ὁ μύθος ἡ μίμησις· λέγω γὰρ μύθον τοῦτον, τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων, τὰ δὲ ἤθη, καθ' ὁ ποιούς τινας ἡ εἶναί φαμεν τοὺς πράττοντας, διάνοιαν δέ, ἐν ὅσοις λέγοντες ἀποδεικνύασίν τι ἢ καὶ ἀποφαίνονται γνώμην. ἀνάγκη οὖν πάσης τραγωδίας μέρη εἶναι ἕξ, καθ' ὁ ποιά τις ἐστὶν ἡ τραγῳδία· ταῦτα δ' ἐστὶ μύθος καὶ ἤθη καὶ λέξις καὶ διάνοια καὶ ὄψις καὶ μελοποιία, οἷς μὲν γὰρ μιμούνται, δύο μέρη ἐστίν, ὡς δὲ μιμοῦνται, ἕν, ἃ δὲ μιμούνται, τρία, καὶ παρὰ ταῦτα οὐδέν. τούτοις μὲν οὖν οὐκ ὀλίγοι αὐτῶν ὡς εἰπεῖν κέχρηνται τοῖς εἴδεσιν· καὶ γὰρ ὄψεις ἔχει πᾶν καὶ ἦθος καὶ μῦθον καὶ λέξιν καὶ μέλος καὶ διάνοιαν ὡσαύτως."*

Utilitzant la traducció de J. Farran i Mayoral, el fragment en català seria així:

> "Puix que es practica la imitació per mitjà de personatges actuants, és abans de tot necessari que l'arranjament de l'espectacle constitueixi una certa part de la tragèdia; després vindran la melopea i la dicció, car és per mitjà d'aquests elements que es practica la imitació. Anomeno dicció la mateixa composició dels versos; quant a la melopea, les seves propietats són totes ben conegudes. Puix que es tracta d'una imitació d'acció, executada per alguns personatges actuants, els quals necessàriament han de tenir unes certes qualitats distintives de caràcter i de pensament (car són aquestes coses que ens fan dir que les accions són tals o tals) és per natura que hi ha dues causes de les accions: el pensament i el caràcter; i, segons aquestes, reïxen o fracassen tots els homes. Ara bé, la imitació de l'acció constitueix la faula. I anomeno aci

> Faula, la combinació dels fets; Caràcters, allò per què diem ésser tals o tals els personatges que actuen; Pensament, tot allò que, en el que diuen, serveix per a fer una declaració o per a revelar una intenció. Necessàriament, doncs, tota tragèdia consta de sis parts que fan que sigui de tal o tal manera: són la Faula, els Caràcters, la Dicció, el Pensament, l'Espectacle i la Melopea. Als mitjans pels quals s'imita, corresponen dues parts; a la manera com s'imita, una; a l'objecte que s'imita, tres; i cap més no n'hi ha després d'aquestes. Entre els poetes no són pocs, es pot ben dir, els que han usat d'aquestes formes; perquè efectivament, tota tragédia comporta Espectacle, Carácter, Faula, Dicció, Melopea i Pensament, de la mateixa manera." [2]

Per tant, segons l'autor de la *Poètica* tota tragèdia necessita sis parts que determinaran com serà. Aquestes parts són: la Faula (*μῦθος*), els Caràcters (*ἤθη*), la Dicció (λέξις), Melopea (*μελοποιία*), el Pensament (*διάνοια*) i l'Espectacle (ὄψις).

Dins d'aquests elements podem crear dos grups. Tenim les parts que serveixen per dur a terme la imitació: la Dicció i la Melopea i les parts que s'imiten: la Faula, els Caràcters i el Pensament.

Amb el concepte de Dicció, Aristòtil es refereix a la composició de versos i amb el de Melopea a l'harmonia i ritme dels versos.

Ara ens centrem en les parts que s'imiten. Primer de tot, trobem l'element que Aristòtil considera més important: la Faula o la combinació dels fets i les accions.
Seguidament, Aristòtil ens parla dels dos elements que causen les accions: els Caràcters, allò que determina com són els personatges, i el Pensament tot allò que diuen els personatges i ens serveix per saber el que pensen i les seves intencions.

1.3.1 Faula, Caràcter i Pensament

Després d'haver definit breument els tres conceptes podem veure com es relacionen entre ells i la seva importància en la tragèdia.

Aristòtil ens diu:

> "la tragèdia no és la imitació de persones sinó d'acció, de vida, de felicitat i dissort. (....) És, doncs, pel caràcter que els homes són tals o tals, i, per les accions feliços o contraris" [3]

[2] Aristòtil: op. cit., pàgina 8
[3] Ibídem

Aquí realça la importància de l'acció, la faula, per davant del caràcter. És a través de les accions dels personatges que podem descobrir el seu caràcter, no al contrari, ja que l'objectiu principal de la tragèdia són les accions.
La conclusió que ens presenta Aristòtil sobre la faula i el caràcter és que sense acció no hi podria haver tragèdia, però sense caràcter sí que podria haver-n'hi. A partir d'aquí aplica un exemple: si trobéssim una tragèdia on predominen discursos plens d'elocució, i on el pes de la trama es veiés reduït pels caràcters no tindria el mateix èxit que una obra que comptés amb un argument i trama molt més rica, ja que allà, segons l'autor és on trobem els elements que commouen l'ànima.

Havent vist la relació entre Faula i Caràcter, podem centrar-nos, ara, en les diferències entre Caràcter i Pensament.

Aristòtil defineix el concepte de Caràcter com: "allò que manifesta una decisió, allò que un prefereix o vol evitar en certes situacions." [4] Discursos on el personatge no té res a evitar o preferir mostren una falta de caràcter.
En canvi, el següent element, la manera de pensar (Pensament) la descriu així: "consisteix en saber dir les coses que hi ha en la faula i les que li escauen" Es troba en discursos a través dels quals es demostra que una cosa és o no és o en els que expressen pensaments generals.

1.4 L'argument

Com ja s'ha afirmat anteriorment la trama dels fets, l'argument, és la part més essencial de la tragèdia i aquesta imita una acció completa que compta amb una certa extensió. Ja que sense l'existència d'una extensió determinada no podem tenir una acció completa, amb un principi, una mitja part i un final. L'extensió ha de ser adequada, o sigui, substancial però alhora fàcil de recordar pels espectadors. A més, dit argument no es pot centrar en un sol ésser sinó que ha de narrar els fets en la seva totalitat. Aristòtil ens diu que les històries no s'han de centrar en un personatge, sinó en una única acció, de manera que si canviéssim qualsevol element d'aquesta unitat, la trama no funcionaria.

La versemblança és una característica important en l'argument. Tot i que no es narra un fet real s'ha de buscar narrar el que podria succeir i ser creïble. Aristòtil posa d'exemple el fet d'utilitzar noms que han existit, que són convincents. Però també afirma que no és necessari seguir aquesta regla, ja que trobem obres completament fictícies que no per això són menys destacables i versemblants.

[4] Aristòtil: op. cit., pàgina 8

1.4.1 Simple i complex

Aristòtil presenta una classificació de dos tipus d'arguments: el simple i el complex, diferència regida per l'acció que imiten.
Entén per simple aquella acció que succeeix de manera contínua i unitària i on el canvi de fortuna es produeix sense peripècia ni reconeixement. Conceptes que definirem a continuació.
En canvi, trobem un argument complex quan el canvi de fortuna és acompanyat per reconeixement, peripècia o les dues coses.

1.4.2 Peripècia, reconeixement i patiment

Com a parts importants de l'argument Aristòtil en destaca tres: la peripècia, la reconeixement i per últim, el patiment.

Peripècia (*περιπέτεια*) es refereix al canvi de les accions en sentit contrari, en contra del curs natural/versemblant de les coses. Aristòtil utilitza el moment en què un personatge arriba amb la intenció d'alegrar a Èdip amb bones notícies, però en descobrir la seva identitat l'efecte és contrari a la intenció.

Reconeixement (*ἀναγνώρισις*) és el canvi de la ignorància al coneixement, el moment en què l'amor pot passar a odi o la fortuna pot convertir-se en infortuni. Segons Aristòtil el reconeixement més bell és el que succeeix a la vegada que la peripècia. En aquest cas l'exemple d'Èdip tornar a sorgir, el moment de reconeixement seria quan finalment s'adona que és l'assassí del seu pare i el marit de la seva mare.

El patiment (*πάθος*) és una acció destructora o dolorosa com per exemple morts públiques (no necessàriament en escena), dolors, ferides, etc.

1.4.3 Tipus de reconeixement

Trobem quatre possibles tipus de reconeixements. Primerament, el reconeixement per indicis, en el que a causa de proves o pistes, un personatge aconsegueix reconèixer un fet o algú. Per exemple, quan Odisseu torna a casa és reconegut per la seva dida a causa d'una cicatriu que té al peu. Després trobem l'inventat pel poeta, del qual Aristòtil no n'és gaire admirador, ja que el troba forçat i sense esforç per part de l'autor. Aquest es basa en què un personatge reconegui obertament la seva identitat. El tercer seria el reconeixement per record, que es basa en el fet que una història, cançó o algun altre element despertin en el personatge un record o la realització de la seva identitat. Finalment, l'últim tipus és per sil·logisme, o sigui,

una conclusió a través la deducció de dues premisses que finalment relacions entre elles.

1.5 Catarsi: Por i compassió

La tragèdia ha d'imitar accions que inspirin temor o compassió, ja que és propi d'una imitació de tal naturalesa. Aquests elements portaran a la catarsi, la purificació.

1.5.1 Mecanismes

Si es vol aconseguir crear aquest efecte en l'espectador s'ha de tenir clar certs mecanismes per despertar aquests sentiments. S'ha de crear situacions humanes i terribles, sobretot a través de la trama. L'espectacle pot influenciar aquest procés, però el que s'ha d'assolir és que l'argument de la tragèdia estigui tan ben entrellaçat i desenvolupat que si qualsevol simplement l'escoltés, s'horroritzaria i a la vegada sentiria compassió.

L'objectiu de l'autor és buscar a través de la imitació el resultat de les dues emocions i això ho aconseguirà, en part, a través dels fets terribles i els fets lamentables.

1.5.2 Personatges

En el capítol XIII Aristòtil descriu com han de ser els personatges en ordre que la tragèdia produeixi l'efecte desitjat:

"Ὧν δὲ δεῖ στοχάζεσθαι καὶ ἃ δεῖ εὐλαβεῖσθαι συνί στάντας τοὺς μύθους καὶ πόθεν ἔσται τὸ τῆς τραγωδίας ἔρ γον, ἐφεξῆς ἂν εἴη λεκτέον τοῖς νῦν εἰρημένοις. ἐπειδὴ οὖν δεῖ τὴν σύνθεσιν εἶναι τῆς καλλίστης τραγωδίας μὴ ἁπλὴν 30 ἀλλὰ πεπλεγμένην καὶ ταύτην φοβερῶν καὶ ἐλεεινῶν εἶναι μιμητικήν (τοῦτο γὰρ ἴδιον τῆς τοιαύτης μιμήσεώς ἐστιν), πρῶτον μὲν δῆλον ὅτι οὔτε τοὺς ἐπιεικεῖς ἄνδρας δεῖ μεταβάλλοντας φαίνεσθαι ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν, οὐ γὰρ φου βερὸν οὐδὲ ἐλεεινὸν τοῦτο ἀλλὰ μιαρόν ἐστιν· οὔτε τοὺς μοχθηροὺς ἐξ ἀτυχίας εἰς εὐτυχίαν, ἀτραγῳδότατον γὰρ τοῦτ' ἐστὶ πάντων, οὐδὲν γὰρ ἔχει ὧν δεῖ, οὔτε γὰρ φιλάνθρωπον οὔτε ἐλεεινὸν οὔτε φοβερόν ἐστιν· οὐδ' αὖ τὸν σφόδρα πονηρὸν ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μεταπίπτειν· τὸ μὲν γὰρ φιλάνθρωπον ἔχοι ἂν ἡ τοιαύτη σύστασις ἀλλ' οὔτε ἔλεον οὔτε φόβον, ὁ μὲν γὰρ περὶ τὸν ἀνάξιόν ἐστιν δυστυχούντα, ὁ δὲ περὶ τὸν ὅμοιον, ἔλεος μὲν περὶ τὸν ἀνάξιον, φόβος δὲ περὶς τὸν ὅμοιον, ὥστε οὔτε ἐλεεινὸν οὔτε φοβερὸν ἔσται τὸ συμβαῖ ὁ μεταξὺ ἄρα τούτων λοιπός. ἔστι δὲ τοιοῦτος ὁ μήτε ἀρετῇ διαφέρων καὶ δικαιοσύνῃ μήτε διὰ κακίαν καὶ μοχθηρίαν μεταβάλλων εἰς τὴν δυστυχίαν ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν τινὰ τῶν ἐν μεγάλῃ δόξῃ ὄντων καὶ εὐτυχίᾳ, οἷον Οἰδίπους καὶ Θυέστης καὶ οἱ ἐκ τῶν τοιούτων γενῶν ἐπιφανεῖς ἄνδρες. ἀνάγκη ἄρα τὸν καλῶς ἔχοντα μύθον ἁπλοῦν εἶναι μᾶλλον ἢ διπλοῦν, ὥσπερ τινές φασι, καὶ μεταβάλλειν οὐκ εἰς εὐτυχίαν ἐκ δυστυχίας ἀλλὰ τούναντίον ἐξ εὐτυχίας εἰς δυστυχίαν μὴ διὰ μοχθηρίαν ἀλλὰ δι' ἁμαρτίαν μεγάλην ἢ οἷου εἴρηται ἢ βελτίονος μᾶλλον ἢ χείρονος.

σημεῖον δὲ καὶ τὸ γιγνόμενον· πρῶτον μὲν γὰρ οἱ ποιηταὶ τοὺς τυχόντας μύθους ἀπηρίθμουν, νῦν δὲ περὶ ὀλίγας οἰκίας αἱ κάλλισται τραγωδίαι συντίθενται, οἷον περὶ Ἀλκμέωνα καὶ Οἰδίπουν καὶ Ὀρέστην καὶ Μελέαγρον καὶ Θυέστην καὶ Τήλεφον καὶ ὅσοις ἄλλοις συμβέβηκεν ἢ παθεῖν δεινὰ ἢ ποιῆσαι. ἡ μὲν οὖν κατὰ τὴν τέχνην καλλίστη τρ γῳδία ἐκ ταύτης τῆς συστάσεώς ἐστι. διὸ καὶ οἱ Εὐριπίδῃ ἐγκαλοῦντες τὸ αὐτὸ ἁμαρτάνουσιν ὅτι τοῦτο δρᾶ ἐν ταῖς τραγῳδίαις καὶ πολλαὶ αὐτοῦ εἰς δυστυχίαν τελευτῶσιν. τοῦτο γάρ ἐστιν ὥσπερ εἴρηται ὀρθόν· σημεῖον δὲ μέγιστον· ἐπὶ γὰρ τῶν σκηνῶν καὶ τῶν ἀγώνων τραγικώταται αἱ τοιαῦται φαίνονται, ἂν κατορθωθώσιν, καὶ ὁ Εὐριπίδης, εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ, ἀλλὰ τραγικώ τατός γε τῶν ποιητῶν φαίνεται. δευτέρα δ' ἡ πρώτη λεγομένη ὑπὸ τινῶν ἐστιν σύστασις, ἡ διπλῆν τε τὴν σύστασιν ἔχουσα καθάπερ ἡ Ὀδύσσεια καὶ τελευτῶσα ἐξ ἐναντίας τοῖς βελτίοσι καὶ χείροσιν. δοκεῖ δὲ εἶναι πρώτη διὰ τὴν τῶν θεάτρων ἀσθένειαν· ἀκολουθοῦσι γὰρ οἱ ποιηταὶ κατ' εὐχὴν ποιοῦντες τοῖς θεαταῖς. ἔστιν δὲ οὐχ αὕτη ἀπὸ τραγωδίας ἡδονὴ ἀλλὰ μᾶλλον τῆς κωμῳδίας οἰκεία· ἐκεῖ γὰρ οἳ ἂν ἔχθιστοι ὦσιν ἐν τῷ μύθῳ, οἷον Ὀρέστης καὶ Αἴγισθος, φίλοι γενόμενοι ἐπὶ τελευτῆς ἐξέρχονται, καὶ ἀποθνῄσκει οὐδεὶς ὑπ' οὐδενός."

Els homes bons (*ἐπιεικεῖς ἄνδρας*) no poden aparèixer passant de la felicitat a l'infortuni, ja que això produeix repugnància. Ni els mals homes (*μοχθηροὺ*) poden aparèixer passant de la fortuna a l'infortuni, ja que és una de les situacions menys tràgiques imaginables i no és ni humà, ni compassiu ni terrible.
La compassió sorgeix quan l'individu en qüestió no es mereix el seu infortuni.

L'heroi tràgic ideal és aquell personatge intermedi, el qual no destaca per les seves virtuts, però tampoc es sumirà en la dissort per la seva malícia sinó per algun error (*ἁμαρτία*). L'error no ha de ser moral sinó intel·lectual, fruit de la ignorància. A més, també pot ser provocat per la *ὕβρις*, ira desmesurada que et fa traspassar límits.
En ser una persona que l'espectador pot identificar com a normal, ens podem identificar amb ella i sentir que la seva situació és injusta, aquí entra la compassió. A la vegada, en sentir-nos identificats veiem que si això li ha passat al personatge també ens podria passar a nosaltres, aquí sorgeix la por.

Per tant, Aristòtil considera que perquè una tragèdia sigui correcta, ha de tenir un final marcat per la dissort i l'infortuni del personatge. Així es crearan els sentiments que guiaran cap a la catarsi de l'individu.

ANÀLISI COMPARATIVA

2.1 Parts quantitatives de la tragèdia

Iniciarem l'anàlisi comparativa enumerant les parts quantitatives de les dues tragèdies i comentant el contingut de cada part. Està formada per un Pròleg, un Pàrode, cinc episodis amb Estàsims entremig i finalment, un èxode.

2.1.1 Medea

L'obra de *Medea*, escrita per Eurípides, està formada per totes les parts necessàries d'una tragèdia segons Aristòtil.

Primer de tot, inicia amb un **Pròleg**: "Quan la divinitat s'irrita contra una família, atreu les pitjors desgràcies."
La Dida pronuncia un monòleg. Desitja que Jàson mai hagués aparegut a les terres de la Còlquida i així cap de les desgràcies ocorregudes haurien passat. Medea es troba abatuda, ja que Jàson l'ha traït al tenir intencions de casar-se amb la filla de Creont, rei de Corint. Entra en escena el Preceptor acompanyat dels fills i confessa el rumor de l'expulsió de Medea i els nens per voluntat del rei. La Dida, decebuda amb Jàson i temorosa de la reacció de Medea, demana al Preceptor que allunyi als nens de la mare, convençuda que la seva còlera caurà sobre algú tard o d'hora.

Seguidament, trobem la primera part coral, el **Pàrode**: "La fi, la mort vindrà aviat".

En aquest fragment s'introdueix el cor de dones corínties que senten els plors de dins el palau i la Dida els explica la situació. Jàson ha abandonat el llit nupcial, lloc on Medea profereix crits inconsolables, desitjant la seva pròpia mort. El cor avisa que no es desesperi en excés pel seu marit, ja que la justícia celestial de Zeus farà el necessari i demana parlar amb Medea per anunciar-li un missatge afable i dissuasiu.

A continuació hi ha l'**Episodi I**: "com a dones que som i que no sabem res de bo, per maquinar atrocitats som les més capaces".

Medea es presenta davant les dones de Corint queixant-se del seu marit, la vida de les dones i el tractament que reben aquestes per part de la societat. Jàson té un palau, una família, amics…, en canvi, ella es troba sola en un país llunyà. Demana al cor que no expliqui els seus plans i el cor accepta animant-la a venjar-se del seu marit.
Apareix Creont, el pare de la nova dona de Jàson, i ordena que mare i fills marxin immediatament de Corint per por que els hi faci alguna cosa a ell, Jàson i la seva

filla. Medea demana quedar-se, però no el convenç, ara bé, aconsegueix apel·lar a la compassió de Creont perquè li concedeix un dia més a palau per preparar la partida.
El que no sap ell és que ella té intenció de posar fi a la vida del pare, la filla i el marit fent servir verí. En tornar a estar a soles es pregunta a on anar quan tot hagi passat.

Entre episodis hi ha l'**Estàsim I***:* "La fidelitat als juraments ha desaparegut"
El cor sent la venjança de Medea com una venjança col·lectiva de les dones cap als homes. A més, remarquen la situació de la protagonista, sense marit, sense pàtria on poder tornar, en una terra estrangera i miserable.

En **l'Episodi II** hi trobem una conversa entre Medea i Jàson: "Els humans haurien d'engendrar fills d'alguna altra manera i no hauria d'existir la raça de les dones d'aquesta manera no existiria cap mal per als homes."

Apareix Jàson a escena. Justifica l'exili de Medea, però diu que mai es desentendria d'ella i els seus fills. Les paraules boniques no enganyen a Medea que li retreu que ella va fer-ho tot per ell, arruïnant el seu propi casal, i, en canvi, ell ha trencat el jurament que van fer conjuntament en desitjar el llit d'una altra dona. Jàson desmenteix que Medea tingués un paper important en les seves gestes i justifica el seu nou casament per estar assegurant una bona vida als seus fills. Tot i això, Medea sap veure la injustícia camuflada en explicacions embellides. Finalment, Jàson ofereix ajuts per a quan marxin, però Medea els rebutja.

El cor de dones torna a intervenir a **l'Estàsim II**: "No hi ha pena més gran que la d'estar privats de la pàtria!"

El cor parla sobre els beneficis de l'amor, però també els mals que pot portar si és violent. Demana que Cipris mai llanci malestars en el seu matrimoni. Acaben parlant sobre la pena que suposa un exili de la teva pàtria.

Episodi III: "Quin guany tinc a la vida? No tinc ni pàtria, ni casa, ni refugi dels meus mals".

Egeu, el rei d'Atenes, entra a escena després d'haver viatjat al casal de Febos. Ella li explica la situació i suplica que l'ajudi. Egeu afirma que si en el futur passés per casa seva, seria protegida per ell, i ho promet per la Terra i el Sol a causa de la demanda d'alguna garantia per part de Medea.
En marxar Egeu, Medea explica el seu pla al cor. Dirà a Jàson que accepta el seu matrimoni, però demanarà que els seus fills es puguin quedar. Seran ells els portadors d'uns regals mortals a la nova muller del seu marit (un peple i una diadema amb verí). Ara revela la part més terrorífica del pla, matar els seus fills perquè ningú els hi pugui prendre i fer mal al seu marit. El cor intenta dissuadir-la, però no ho aconsegueix.

Després de la revelació de Medea trobem l'**Estàsim III**: "On trobaràs, a la teva ànima o al teu braç, el coratge..?"

El cor es pregunta si la ciutat d'Atenes acollirà a l'assassina i no creu que ella sigui capaç de trobar el coratge per matar els seus fills.

Episodi IV: "els obsequis convencen fins i tot als déus."

Medea professa la seva acceptació de la decisió de Jàson i el convenç del fet que els seus fills s'han de quedar allà. Per fer-ho enviarà unes joies i una diadema a la noia perquè convenci al seu pare, el rei. Tot forma part del pla que ha expressat anteriorment.

Estàsim IV: "Al voltant de la seva cabellera s'hi posarà Hades."

El cor lamenta la mort cada vegada més propera dels nens i la núvia. Jàson està portant la mort fins a aquests sense saber-ho. Ploren també pel dolor de la mare.

Episodi V: "És del tot necessari que morin; I com cal els mataré jo mateixa, que els vaig infantar."

El preceptor anuncia a Medea que els nens no hauran d'anar a l'exili i no entén la desconsolació de Medea en saber-ho. A partir de la sortida del preceptor d'escena Medea es dirigeix als seus fills i narra tot el que es perdrà en marxar i no veure'ls mai més. Durant un instant decideix no dur a terme els seus plans, però ràpidament es treu la idea del cap i es dona forces per fer-ho: seria una covarda si no castigués els seus enemics com és degut.
Arriba un missatger anunciant la mort de la princesa i el seu pare. Medea rep la notícia exultant, i demana al missatger que narri els fets. Després d'haver vist les joies i les súpliques de Jàson la princesa ha acceptat l'anul·lació de l'exili dels infants. Però en posar-se els ornaments, de la corona en sortia foc i el peple devorava la seva carn. Finalment, quan la seva figura era irreconeixible ha aparegut el pare i en abraçar-la ha patit el mateix destí que la filla. Ara jeuen tots dos morts, l'un al costat de l'altre.
El cor considera les calamitats que han ocorregut a Jàson com un acte de justícia i senten compassió per la princesa.
Medea es prepara per dur a terme el seu pla.

Estàsim V: "Oh llit de les dones, abundós en dolors, quantes desventures has causat ja als mortals!"

El cor es dirigeix a Hèlios (avi de Medea) i demana que l'observi i l'aturi. Se senten crits dels infants i el corifeu es planteja entrar per aturar a Medea, però finalment no ho fa i mentre els nens moren el cor narra la història d'Ino, una dona que també va matar els seus fills.

Èxode: "Els déus marquen el destí de les persones de maneres insospitades."

Jàson apareix buscant als seus fills, ja que tem que els hi vulguin fer mal després de les accions de Medea, però es troba amb l'anunci de l'assassinat d'aquests per part de la seva mare. Mentre intenta obrir les portes Medea apareix dins d'un carro arrossegat per dragons, un regal del déu Sol. Jàson desitja la mort de Medea i recalca que mai cap dona grega hauria fet el que ella ha gosat fer. Però ella respon que Zeus sap com ell l'ha tractada injustament i que la mort dels nens ha sigut per culpa de la bogeria paterna. La discussió continua i el pare demana poder enterrar els nens, però ella es nega, quan els hagi enterrat a Corint fugirà cap a Atenes.

2.1.2 Èdip Rei

En l'obra d*'Èdip Rei* també hi trobem totes les parts intrínseques de la tragèdia. Té un pròleg, episodis amb parts corals (estàsims i pàrodes) intercalades i finalment un èxode.

Pròleg: "Tu, doncs, oh millor dels mortals!, salva la ciutat, i defensa la bona fama del teu nom, perquè aquesta terra t'aclama com a salvador ..."

El poble de Tebes, representat per un sacerdot, s'adreça a Èdip, després que ell mateix preguntés al poble la causa de la seva aflicció. El poble, confiant en el que ja ha sigut el seu salvador anteriorment, demana que trobi una solució a la pesta que està consumint la ciutat. Èdip mostrant la seva preocupació per la ciutat, informa que ha enviat a Creont, el seu cunyat, a parlar amb l'Oracle de Delfos per així poder trobar una solució a la situació. Creont arriba i informa que el déu Apol·lo ha afirmat que per alliberar la ciutat de la taca produïda en aquell indret han de trobar l'assassí de l'antic rei, Laios. Davant la pregunta d'Èdip sobre si algú va veure alguna cosa Creont afirma que només hi ha un testimoni dels fets i que aquest va fugir després d'afirmar que els culpables van ser un grup de bandits.
A partir d'aquest moment, l'objectiu d'Èdip serà trobar l'assassí i purificar la ciutat de Tebes.

Pàrode: "si mai quan una calamitat amenaçava la nostra ciutat, heu destruït la flama horrible del sofriment, feu ara també acte de presència."

El cor (representació del poble de Tebes) prega per l'ajuda dels déus i descriu la seva precària situació. La presència del destructiu Ares i l'obscur Hades està acabant amb la ciutat i els seus habitants.

Episodi I: "que terrible és conèixer allò que no aprofita a qui ho coneix".

Èdip demana al poble que es pronunciï si algú sap qualsevol cosa de l'assassinat i remarca les conseqüències que patirà el culpable. El Corifeu proposa fer cridar a Tirèsies, l'endeví, i Èdip explica que ja el va fer cridar. En aquell moment arriba l'endeví i Èdip suplica la seva providència per ajudar-los. Davant la demanda del rei, Tirèsies es nega a parlar. Això fa que la ira d'Èdip augmenta per moments i que arribi a titllar de pidolaire i bruixot, a més d'haver conspirat amb Creont per aconseguir el poder. L'episodi s'acaba amb un presagi obscur pel futur d'Èdip i pel futur de l'assassí.

Estàsim I: "el savi endeví em confon amb les seves paraules"
El cor relata com les Fúries perseguiran a l'assassí i com les paraules de Tirèsies ("tu ets l'assassí que busques" dirigit a Èdip) els confonen. Però no creuen que Èdip tingui res a veure perquè no hi ha cap relació lògica i a més va ser ell qui els va salvar de l'esfinx.

Episodi II: "Em sembla que fa poc, sense saber-ho, he llançat contra mi les malediccions més terribles."

Creont afirma que ell no va conspirar mai per obtenir el tron, però la ira encara domina a Èdip, que vol la mort del seu cunyat. No és fins després que Iocasta i Corifeu demanin que doni fe al jurament d'innocència de Creont que Èdip accepta deixar-lo marxar. La seva muller, Iocasta, pregunta la causa de la seva ira i després d'escoltar l'acusació d'assassí de Tirèsies explica per què les paraules de l'endeví no s'han de creure tan fàcilment. Laios estava destinat a morir en mans del seu fill segons Tirèsies, però al final el van matar un grup de bandits. En escoltar la narració de la mort de l'antic rei la por comença a envair a Èdip. Ell mateix, fugint d'una profecia que deia que mataria el seu pare i es casaria amb la seva mare, va matar a un grup de viatjants en un lloc similar i en un temps similar al de la mort de Laios. La por i el dubte entrenen en els cossos dels presents. Només queda una opció, parlar amb l'únic testimoni viu dels acompanyants de Laios perquè confirmi que van ser un grup de bandits els assassins, no un sol home.

Estàsim II: "l'orgull engendrà el tirà"

El cor té por que el seu governant sigui un tirà governat per la *hybris*. Finalment, expressa la seva preocupació, si no es troba l'assassí de Laios i els seus actes no es condemnen significaria la fi del culte als déus.

Episodi III: “quina temença ens envaeix quan veiem tan torbat al timoner de la nostra nau!”

Arriba un missatger de Corint amb la notícia de la mort de Pòlib, el pare d’Èdip. Això suposa un alleujament, ja que Èdip no ha matat el seu pare com deia la profecia, però encara queda la part de casar-se amb la seva mare, cosa que preocupa a Èdip. Però el missatger, que abans havia treballat a les muntanyes, revela que la seva preocupació és infundada, ja que realment no era fill de Pòlib i la seva esposa. Ell mateix l’havia entregat a la parella després que un pastor de Laios li entregués. El Corifeu expressa la possibilitat que el pastor sigui el testimoni que estan buscant, però demana a Èdip que pregunti a Iocasta. Aquesta, visiblement alterada demana a Èdip que no pregunti més i intenta canviar de tema, però en veure que no ho aconsegueix entra a palau embogida.

Estàsim III: Quina de les nimfes de llarga vida va infantar-te …?

El cor, ara que saben que Èdip no és fill de Pòlib, inventa diferents històries mítiques sobre el seu naixement, sempre fent-li costat i sense acusar-lo de res.

Episodi IV: “Oh llum!, que et veig ara per darrer cop”

Arriba el testimoni que estaven buscant i després de negar-se a parlar confirma la història que ha explicat el missatger. Va ser ell que li va donar el nen per salvar-lo. Iocasta li havia donat perquè el matés per por als oracles divins. En escoltar-ho Èdip ho entén tot i entra precipitadament a palau. Finalment, sí que va matar al seu pare, Laios, i es va casar amb la seva mare, Iocasta, com va dir l’Oracle.

Estàsim IV: “...no puc considerar feliç res que sigui mortal”

El cor ja no pot donar suport a Èdip i reflexiona sobre la inseguretat de la vida humana.

Èxode: “Mireu-lo, aquest és Èdip, aquell que desxifrava els enigmes més famosos, aquell que era l’home més poderós, la sort del qual era vista no sense enveja pels ciutadans: a quin tràngol de terribles infortunis ha arribat.”

El missatger surt de palau i narra els fets desoladors que acaben d’ocórrer. En entrar a palau, Iocasta proferia el nom de Laios i gemegava en el llit nupcial recordant el seu fill i espòs. Després, s’ha suïcidat, en entrar a la cambra, Èdip, enmig de la seva bogeria, l’ha deslligat i s’ha clavat les fíbules del vestit per no poder veure-hi mai més. Ara, demana que obrin les portes perquè tothom vegi aquell que ha matat el seu pare i el que s’ha casat i ha tingut fills amb la seva mare. Demana que desterrin la taca que condemnava la ciutat, ell mateix. Creont creu que han d'esperar les instruccions dels déus, però ja es coneixen, d'Apol·lo ja va indicar

que l'assassí ha d'abandonar Tebes. Abans d'anar-se'n, demana parlar amb les seves filles i es lamenta perquè no podran trobar esposos amb aquest tràgic llinatge familiar. Finalment, Creont i Èdip entren a palau.

2.2 Pes de la faula i el caràcter

Aristòtil ens diu que l'element més important d'una tragèdia ha de ser la faula per davant de tots els altres però, sobretot, per davant del caràcter. En aquest apartat analitzarem quin és el pes dels dos elements en les tragèdies i si la relació entre ells concorda amb la visió d'Aristòtil.

2.2.1 Medea

Considerant que les accions anteriors a l'inici de la tragèdia són un element configurador del caràcter dels personatges i les seves futures accions, necessitem entendre quins són els fets que condueixen a la faula de l'obra i la seva resolució, per entendre així els dos elements analitzats en aquest fragment.

En el cas de Medea, segons Grimal[5], el mite comença a Tessàlia (regió situada al nord de Grècia). En una de les seves ciutats, Iolcos, hi regnava el rei Èson. Però aquest va ser destronat pel seu germanastre Pèlias. El nou rei, temorós de què el fill d'Èson, Jàson, poses en perill el seu poder, l'envia en una missió tècnicament impossible, la recerca del velló d'Or.
Jàson haurà de dirigir-se cap a terres estrangeres, a la Còlquida, on a la ciutat d'Ea un rei anomenat Eetes salvaguarda el velló. Per aconseguir-ho serà acompanyat per un conjunt d'homes (Argonautes) i navegarà amb la nau Argo. Construïda amb fusta de Pèlion i roure de Dodona, que va ser un regal d'Atena, la nau va rebre la protecció de la deessa Hera.

Després d'haver superat moltes adversitats durant el viatge finalment arriben al seu destí. Jàson demana el velló a Eetes, però aquest no té la intenció de donar-li. Afrodita infondrà amor per l'heroi grec en el cor de Medea, filla d'Eetes i coneguda fetillera. Serà gràcies a ella, descendent d'un llinatge poderós: neboda de Circe i neta d'Hèlios, que Jàson superarà totes les proves que el rei li imposarà i aconseguirà el velló.

Amb la promesa de casament, la parella fuig de terres bàrbares. Certes versions expliquen que Medea va matar el seu germà petit, Apsirt, que els acompanyava. El

[5] *Diccionario de mitología griega y romana* de Pierre Grimal: https://atirolimpo.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/01/pierre-grimal-diccionario-de-la-mitologc3ada-griega-y-romana.pdf

va tallar a trossos i el va tirar a mar perquè així el seu pare es parés a recompondre els trossos i no els pogués atrapar.

Després de marxar de la Còlquida, retornen els dos junts a Iolcos. Però davant de la notícia que Pèlias ha matat els pares de Jàson, Medea du a terme una venjança. Promet a les filles que si trossegen el seu pare i el couen, amb la màgia que ella proporcionarà, es tornarà jove. Les noies ho fan, però Medea no compleix la seva part del tracte.

Jàson i Medea hauran de fugir de Tessàlia i serà llavors quan arribaran a Corint, terra de Creont. Anys després d'haver-se instal·lat en aquelles terres, havent tingut dos fills junts, Jàson tindrà la intenció de casar-se amb Creusa, la filla del rei, sense informar a la seva dona. És en aquests moments en què *Medea* d'Eurípides comença.

En l'inici del pròleg trobem un parlament de la Dida on ens descriu el caràcter fort i salvatge de la protagonista:

> "Ella està abatuda, sense menjar, lliurant el cos a la tristor, consumint-se dia rere dia entre llàgrimes, des que s'ha vist ultratjada pel seu espòs. (...) Ella maleeix els seus fills i no s'alegra de veure'ls, i tinc por que no maquini res d'inesperat, [puix la seva ànima és obstinada i no suportarà veure's ultratjada. Jo la conec bé i m'horroritza que vagi a clavar-se un ganivet esmolat al fetge, tot entrant en silenci a la cambra on hi ha parat el llit, o que vagi a occir el rei i l'espòs i després li vingui un mal pitjor], perquè ella és de témer. No serà gens fàcil a qualsevol víctima del seu odi endur-se la corona de la victòria."

Aquí ja se'ns deixa veure que Medea, a ulls de la serventa, no és una dona de caràcter dèbil sinó que el seu caràcter la fa capaç de fer coses terribles i cruels.
Seguidament amb l'arribada dels fills i el preceptor en escena, la Dida diu el següent:

> "Afanyeu-vos a entrar a palau, no deixeu que us vegi ni us hi atanseu. Guardeu-vos del seu temperament feréstec, el seu caràcter terrible i la seva ànima despiadada."

En l'article *Conceptos ético-psicológicos en la tragèdia d'Eurípides* trobem una anàlisi dels conceptes grecs destacables d'aquest fragment:

> *"σπεύδετε θᾶσσον δώματος εἴσω*
> *καὶ μὴ πελάσητ' ὄμματος ἐγγὺς*
> *μηδὲ προσέλθητ', ἀλλὰ φυλάσσεσθ'*
> ***ἄγριον ἦθος** στυγεράν τε φύσιν*

φρενὸς αὐθάδους.”

El terme *phren* (que es pot traduir com ment) acompanyat per l'adjectiu *αὐθάδης* (arrogant, tossut) destaca el caràcter fort i egocèntric de la dona que és propi d'una naturalesa inhumana i com a salvatge que és, indomable (*ἄγριον ἦθος*). Per tant, hi ha qui considera, com l'autora de l'article, Noelia Cendán Teijeiro que: *"el temperamento de la protagonista no responde a una emoción transitoria provocada por el abandono de Jasón, sino a una atrocidad estable y persistente en su conducta por naturaleza (phýsis)."* [6]

La mitologia grega ens presenta constantment éssers híbrids, de naturaleses animals i humanes o barreges entre déus i humans. Com ens diu Coria:

> “*En la tragedia, y en Medea de Eurípides en particular, esta tensión entre tres órdenes ontológicos diferentes pero con puntos de contacto se pone de manifiesto de manera problemática en la figura de su protagonista.”* [7]

Per una banda, Eurípides la marca com a una heroïna més enllà del pla humà, fet transformador del seu caràcter cap a una versió més temible.

El llinatge de Medea va més enllà dels Déus Olímpics, ella descendeix del tità Hèlios, que a la vegada prové de les divinitats primordials: Gea i Urà, tant per genealogia paternal com maternal. Per tant, ella, com ens diu Anne Burlett en Medea and the Tragedy of Revenge: “*represents in herself not so much the religion of the proud Olympians as the very magic of the older gods*”

El poder que això suposa allunya, en certa manera, a Medea de la condició humana i, en conseqüència, ens aporta una visió sobrehumana de la qual l’autor n’és conscient i ens deixa clar a través de diversos elements com el llenguatge imperatiu propi dels déus que utilitza durant l’obra o la supèrbia i crueltat que podem veure en ella. La prova final la tenim, com bé destaca Coria, en l’Èxode: “*huye en el carro de su abuelo Helios, sin que pueda alcanzarla la justicia humana*”. [8]
Per altra banda, Eurípides en destaca la naturalesa animal, no sorprèn, per tant, quan en cert moment la Dida l’arriba a comparar amb una lleona: “la mirada ferotge de la mare, com si es tractés d’una lleona, espanta als meus criats..”

---

[6] Cendán Teijeiro, Noelia. (2016). Conceptos ético-psicológicos en la tragedia de Eurípides (phrḗn, sōphrosýnē y aidṓs como mecanismo de caracterización y comunicación dramática en Medea, Hipólito, Bacantes e Ifigenia en Áulide) [Tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela]. Repositorio Institucional Da USC. http://hdl.handle.net/10347/14707

[7] Coria, M. (2014). Medea de Eurípides: el personaje y el conflicto trágico. Lecturas filosóficas [Tesis de doctorat, Universidad Nacional de Rosario]. Facultad de Humanidades y Artes.

[8] Ibídem

Aquesta suposada naturalesa salvatge de Medea és un aspecte molt important del seu caràcter, ja que està directament connectat amb la seva característica de forastera i la xenofòbia que rep en conseqüència. Medea és una estrangera originària de la Còlquida que es troba en terres llunyanes i això la convertirà en un exemple de com no han de ser les dones gregues. De fet, en trobem moltes referències directes en el text, que són recordatoris constants a la protagonista de la seva existència intrusiva. En l'episodi II Jàson es refereix al fet d'haver-la portat a terres gregues com a una salvació, ja que l'ha treta de terres bàrbares i incivilitzades. A més, Medea dirigint-se a Jàson sobre per què no la va informar de la seva boda diu el següent: "No era això el que et retenia, sinó el pensament que un matrimoni amb una dona forastera t'hauria de dur cap a una vellesa sense glòria." I finalment, en l'èxode Jàson exclama: "No hi ha cap dona grega que hagués gosat mai fer això!"

Ara bé, una situació paradòxica sorgeix entre la dona grega i bàrbara en la mateixa Medea. L'autora de *Medea de Eurípides: el personaje y el conflicto trágico* destaca aquest fet:

> *"La hechicera bárbara también es, paradójicamente, o por lo menos en la presentación que ella hace de sí misma, una mujer ateniense tradicional entregada a un hombre en una boda que es deshonroso abandonar. Una mujer extranjera, conocedora de artes mágicas, símbolo de la otredad si se quiere, se convierte en una mujer intelectual, sabia, sometida a la envidia de su entorno social y que argumenta sólidamente como el mejor de los sofistas."*[9]

Certament, un altre vessant del caràcter de Medea que es destaca constantment és la seva saviesa. Diversos personatges i ella mateixa utilitzen l'adjectiu *sophós* (savi, persona dotada d'intel·ligència) per referir-se a ella, cosa que és anormal per una dona i, de fet, encara la senyala més com a perillosa.
Medea en un parlament diu:

> "Per això, com que soc sàvia, per als uns soc objecte de gelos i per als altres indolent, per a d'altres d'un altre caràcter i per a la resta esquerpa." i poc després Creont pronuncia això: "car ets una dona irascible -igual que passa amb un home- i és més fàcil de vigilar que no pas una sàvia de caràcter eixut."

Constantment estem destacant característiques que converteixen a Medea en una "estranya", una estrangera, però no ens podem centrar només en el sentit geogràfic. Ella també és una estrangera dins els estàndards del seu propi gènere i això pot ser

[9] Coria, M.: op. cit., pàgina 24

la clau per interpretar l'obra i la paradoxa que podria suposar el fet que un home com Eurípides decidís que una heroïna com ella fos la protagonista.

Trobem una dona sense marit i amb dos fills, fet que podria passar a qualsevol dona, i de fet, això és un dels elements que atrauen la simpatia del cor de corínties. En el *ρῆσις* de l'Episodi I es veu com clarament utilitza la seva habilitat retòrica i reivindica la figura de les dones com a conjunt per atreure el favor del cor (solidaritat genèrica). A través de descripcions de situacions que qualsevol dona podria patir, atrau la compassió i el sentiment de protecció del cor, que es pot veure identificat en el discurs, per després fer ús d'aquest sentiment que ha generat a favor seu i centrar-se en ella i la seva situació. Ràpidament, es diferencia d'entre el grup i veiem que la seva actitud envers la circumstància serà discordant. En l'article Stereotype and Reversal in Euripides' 'Medea', l'autora ens diu:

> *"she differs from them* (referint-se a les dones corínties) *and by implication the general run of Greek women in that she will not acquiesce in her circumstances and she will not, therefore, stay in the labeled pigeon-hole into which society has put her".*[10]

Des de ben principi deixa clar que no està disposada a callar i es dissocia del rol esperat a les del seu gènere, ella lluitarà.
La seva lluita podria ser considerarà com a "desesperada" o "fruit de la gelosia d'una dona" però en l'article de Barlow se'ns presenta una altra perspectiva:

> "*Medea shows all the firm resolve and daring associated with these great male heroes: she is concerned with τιμή , 'honor', with εὐκλεέστατος βίος (810), 'glory'; she is concerned at humiliation by her enemies, and determined to go to extreme lengths, including her own death if necessary, that her enemies may not laugh at her. The language she uses is that of ultimate daring and courage.*
> *Her concern with broken oaths is not "childish surprise at falsehoods and broken promises" but in the great masculine heroic tradition of anger against insult and impeachment of honor."*[11]

És a causa d'aquesta promesa que Jàson ha trencat, després que ella ho fes tot per ell, que matarà als seus fills, per poder infligir el màxim dolor a qui ara és el seu enemic.

---

[10] Barlow, S. A. "Stereotype and Reversal in Euripides' Medea"; dins de Greece & Rome, 1989, Cambridge University Press, 36(2), 158–171.

[11] Ibídem

Això serà possible, en part, a causa de la seva intel·ligència combinada amb l'estereotip de comportament femení. Fets que permeten que manipuli fàcilment els personatges que apareixen en l'obra.

En el cas del rei Creont podrà utilitzar-lo per poder quedar-se un dia més i dur a terme el seu pla. A Egeu, rei d'Atenes, el manipularà perquè prometi acollir-la a casa seva. Finalment, en el cas de Jàson, a través d'un text de to sarcàstic des de la visió del lector, fingirà arrepentiment:
"Per què he embogit i estic en contra d'aquestes sàvies decisions? Per què considero enemics els sobirans d'aquesta terra i el meu espòs, que actua de la manera més adient per a nosaltres…?"
I gràcies a tots aquests actes durà a terme la seva venjança, podrà tenir una terra a on anar i resoldre així la situació prèvia de crisi per al personatge en la qual arrenca l'obra.

En l'article A critique of Aristotelian Evaluation of Euripide's Medea, l'autor destaca la importància de l'acció en l'obra:

> *"Medea as a character is irrefragably a very fundamental part of the tragedy, and she also takes place in most scenes of the play. However, it is not Medea's character that is emphasized during this tragedy. It is rather the tragic story of her, and eventually of her family that is at the center. The fact that Jason has betrayed her is neither a sheer nor a direct repercussion of her character, nor can her last action be claimed to be an absolute result of her evil character, but rather an inevitable consequence of the plot. Obviously it cannot be claimed that everyone in her shoes would behave the same way as she did; there surely is a linkage to her character. Nevertheless, it is the plot that drove her to the edge and left her no choice other than her final act. In connection with this, the ingenuity of Euripides's version of the play is exhibited through the monologue aforementioned,* (referint-se a l'instant en què Medea sembla a punt de decidir no cometre parricidi) *where Medea considers her options and decides her final act, hinting that it is the course of events, hence the plot that pushed her to this end."* [12]

En conclusió, com diu l'article darrerament mencionat, el caràcter de Medea és una part important de l'obra i juga cert paper en l'acció, ja que la nostra naturalesa ens fa reaccionar als fets de certes maneres o altres. Però, són els fets passats i la faula la que es troba en el centre i la que inevitablement empeny a Medea cap a la seva acció final.

[12] Bilgili, H. "A Critique of Aristotelian Evaluation of Euripides's Medea" ; dins de Kaygı, 2020, Bursa Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi, 19(1), 239-261.

2.2.2 Èdip Rei

De la mateixa manera que s'han narrat les accions anteriors a l'acció a *Medea,* és necessari saber els fets que condueixen el desenvolupament d'*Èdip Rei.* En aquest cas, durant l'obra sí que hi ha més explicacions sobre les accions anteriors a la faula. Això és normal, ja que el descobriment de les accions passades és una part fonamental del procés d'autoconeixement d'Èdip.

Les accions anteriors a l'obra comencen amb una profecia dirigida a Laios, rei de Tebes, la qual afirma que morirà en mans del fill que infantaran ell i la seva dona, Iocasta. A causa d'això després del naixement del seu fill el porten a les muntanyes perquè mori, però un pastor de Laios el troba penjat en un arbre i el salva. Aquest fet que pot semblar insignificant, en realitat, forma part d'una gran pista sobre qui és Èdip. Si ens fixem en el nom d'Èdip veiem que ve del grec *Οιδίπους:* Οίδι significa inflats i πούς prové de *πούς, ποδός (ό)* que vol dir peus. El mateix nom ens indica la identitat d'Èdip, ell és el nen que van penjar dels peus a un arbre i per això se li van inflar.
El pastor entregarà l'infant a un altre pastor i aquest entregarà el nadó al matrimoni format per Pòlib i Mèrope, de Corint. En la celebració d'un banquet un home va referir-se a Èdip com a fill adoptat, això va sembrar el dubte en Èdip i tot i la negació dels seus pares, decideix visitar l'Oracle de Delfos. La pitonissa tot i no respondre al dubte que li va presentar ell va ser la portadora d'una temible revelació: "Et casaràs amb la teva mare, donaràs vida a un llinatge no permès entre els homes i seràs l'assassí del pare que et va donar la vida". Amb la intenció d'evitar la profecia, decideix fugir de casa seva.

Durant la seva fugida, en una cruïlla de camins, es troba amb una comitiva que li barra el camí i en un atac d'ira els mata a tots.
En arribar a l'entrada de Tebes es troba amb la criatura que atemoreix a tota persona que vulgui entrar a la ciutat: l'esfinx. La criatura, amb cos de lleó i cara i pits de dona, planteja el mateix enigma a tothom i si no l'encerten els mata. L'enigma diu així: Quin és l'animal que camina amb quatre potes al matí, amb dues al migdia i amb tres al vespre? Èdip va ser el primer a encertar-ho: l'home.
Les conseqüències d'aquesta gesta van ser el nomenament d'Èdip com a rei de Tebes i la seva unió amb Iocasta, la dona de l'antic rei. Després d'aquests fets, inicia la tragèdia de Sòfocles.

El caràcter d'Èdip se'ns presenta molt clarament en el pròleg, només amb les primeres paraules que ell mateix pronuncia:

> "Fills meus, estirp nova de l'antic Cadme, ¿què vol dir aquesta actitud de suplicants amb què us presenteu, coronats amb aquests rams d'oliveres? Tota la ciutat és plena d'encens, i per tot ressonen els cants

de peans i els laments. M'ha semblat que era just d'assabentar-me'n jo personalment, fills meus, que no pas sentir-ho de la boca de missatgers. Per això aquí em teniu disposat a escoltar-vos jo mateix…

(....)

"¿Quins són els vostres temors i les vostres demandes? És el meu desig ajudar-vos en tot."

L'actitud paternal i compassiva que adopta cap al poble de Tebes és palpable a través de les seves paraules. Karl Reinhardt en el seu llibre *Sòfocles* en diu que en aquest fragment Èdip es mostra com: "el mortal portador de gràcia, el guia, el suport, el salvador, el rei que gaudeix del favor dels déus i que no només es representa a si mateix sinó a tots els altres." [13]
Reinhardt també destaca com l'autor aconsegueix exaltar la grandesa d'Èdip: *"Se le rodea de una delegación de suplicantes llenos de respeto que postran ante él como ante un dios: de manera que sus palabras, dirigidas a ellos, empiezan como las de un padre."*[14]

Per tant, en els moments inicials de l'obra tenim a un rei humil, proper i humà.
És a partir de la resposta del poble i la de l'Oracle de Delfos que Èdip s'imposarà la tasca de buscar l'assassí de l'antic rei Laios. L'acció iniciarà i aquest líder anirà perdent aquelles qualitats de caràcter tan admirables.

L'aparició de Tirèsies serà un punt d'inflexió en el desenvolupament de l'actitud i el caràcter d'Edip. L'endeví que com diu Reinhardt: "calla y sin embargo revela"[15] provocarà la *ὕβρις* d'Èdip. Passarem del respecte inicial cap al savi, a la confusió per la seva negativa a parlar i finalment davant de paraules com aquestes: "Tu ets l'assassí que busques", Èdip passarà a acusar no només Tirèsies sinó també a Creont d'haver conspirat per aconseguir el poder. La ira envaeix a l'heroi i això el fa estar més cec davant la veritat que mai.

Aquell home que demanava la paraula del seu poble es nega a escoltar qui pot obrir-li els ulls i acusa el seu cunyat de traïció. Descriu la situació una frase de M.ª del Pilar Hernán-Pérez Guijarro en un article anomenat *Identidad y carácter en Edipo y Segismundo* que diu: "Teme ser atacado como hombre poderoso, sin poder imaginar la realidad." [16]

---

[13] REINHARDT, Karl. Sófocles. Barcelona: Ediciones Destino, 1991. ISBN 84-233-2007-3
[14] REINHARDT, Karl: op. cit., pàgina 28
[15] Ibídem
[16] Hernán-Pérez Guijarro, M. "Identidad y carácter en Edipo y Segismundo"; dins de Fortunatae: Revista canaria de Filología, Cultura y Humanidades Clásicas, 2012, Universidad de La Laguna, 23, 31-39.

Però tot i la por a ser atacat podem veure que Èdip mai desisteix en la seva búsqueda. Un article de Magdalena Cueto Pérez ens diu el següent:

> "*en Edipo está presente esa excelencia de carácter, que se manifiesta en su voluntad de saber a cualquier precio y en sus nobles decisiones, pero su conocimiento es el de un «hombre medio» que interpreta erróneamente las circunstancias, desconoce a los demás y se desconoce a sí mismo, aunque, persuadido de estar en posesión de la verdad, incurra en hybris."* [17]

A continuació serà el cor el que expressarà certa inquietud sobre el caràcter del seu líder. En veure com la ira l'està envaint el cor pronuncia aquesta frase: "l'orgull engendrà el tirà". Si busquem la definició del terme tirà trobem el següent: "Persona que exerceix autoritat d'una manera opressiva, sense gaire respecte als altres."[18] I també podem trobar altres definicions que s'ajusten més a Èdip, per exemple, David García Pérez en el ho explica així: *"El tirano se define porque cree con una ciega certeza que la razón sólo le asiste a él."*[19] Però, a més d'aquestes descripcions és important recordar el moment en què es va escriure l'obra, el S.V aC. El concepte de tirania es contraposa totalment a la democràcia grega.

Per tant, a mesura que avança l'acció, la persona que hem conegut al pròleg canvia notablement. En aquest cas, el caràcter del protagonista va canviant a mesura que l'acció es va desenvolupant i va descobrint qui és ell mateix.

El que no pateix cap canvi és la voluntat que Èdip té per descobrir la veritat. Albin Lesky destaca com Èdip podria haver: *"dejado caer sobre las cosas el velo que él mismo había levantado"* [20] , però no ho fa. Fins i tot quan és plenament conscient del que va passar no s'acovardeix i ho explica tot al poble de Tebes. Per ell és inconcebible que la veritat es quedi sota el vel, ha de sortir i pagar-ne les conseqüències.

Aquest fet no només ens mostra el caràcter d'Èdip sinó també la visió grega del destí. El télos d'Èdip era l'oracle,a partir d'aquí el seu final ja estava escrit. L'heroi tràgic no pot lluitar contra la seva dissort, ja que, encara que ho intenti, com fa Èdip, és una llavor que porta dins seu i inevitablement creixerà.

En conclusió, també en aquest cas, l'acció predomina en importància en contraposició al caràcter.

---

[17] CUETO PÉREZ , M. "Sobre la definición de tragedia"; dins de ACTIO NOVA: Revista De Teoría De La Literatura Y Literatura Comparada, 2021, UAM, 5, 285–329.
[18] Gran diccionari de la llengua catalana
[19] García Pérez, David. "La peste del tirano Edipo: política, medicina y desmesura"; dins de Nova tellus, 2021, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 39(1), 27-43.
[20] LESKY, Albin. La tragedia griega. Barcelona: El acantilado, 2001. ISBN 84-95359-19-7

2.3 Argument

En aquest apartat em centraré en l'argument de les obres. Compleixen el parer d'Aristòtil sobre un bon argument? Els podem considerar un argument simple o complex? Per respondre a les preguntes hem de saber trobar elements com la peripècia, la reconeixement, la versemblança i el patiment.

2.3.1 Medea

Aristòtil presenta certs criteris per aconseguir un bon argument, entre ells el fet que la història s'ha de centrar en una única acció, no pas en un personatge, de manera que si canviéssim qualsevol element de la unitat, la trama no funcionaria.
Es podria pensar que la tragèdia es centra en Medea com a personatge, però com hem vist anteriorment és l'acció la que fa avançar l'obra.
No és Medea l'epicentre, sinó com ens diu Bilgili: "*It is rather the tragic story of her, and eventually of her family that is at the center*."[21] És la caiguda en desgràcia de Medea i, en conseqüència, de la família que formava juntament amb Jàson i els dos fills.
Això ho podem afirmar perquè l'autor no ens explica qui és Medea i la seva vida detalladament sinó que només menciona els elements relacionats amb ella que influeixen en l'acció i la història que està narrant.

Aquesta història succeeix en un sol dia, que, de fet, és la mesura perfecta segons Aristòtil, ja que ens permet recordar la història fàcilment, però també és suficient perquè l'autor desenvolupi una història substancial, sense que sentim que és incompleta i sense explicacions innecessàries, element que Eurípides també compleix. Cada diàleg es produeix per alguna raó i mai trobarem addicions innecessàries en el conjunt.

Hi ha un altre factor que contribueix en la bona mesura de l'argument. No hem d'oblidar que Aristòtil considera que "la belleza es cuestión de tamaño y orden"[22]. La simetria de la qual Eurípides va dotar l'obra és un element que contribueix en grans mesures a aquesta qualitat. En la imatge inferior, es pot observar com les accions de les parts contràries s'emmirallen entre elles.

[21] Bilgili, H.: opt.cit., pàgina 27
[22] Copleston, Frederick. *Historia de la filosofía Volumen I: De la Grecia Antigua al mundo cristiano.* Editorial Ariel, 2011. ISBN 978-8434469501

Figura 1

Pròleg	Pàrode	Episodi 1	Estàsim	Episodi 2	Estàsim 2	**Episodi 3 (central)**	Est. 3	Episodi 4	Estàsim 4	Episodi 5	Estàsim 5	Èxode
Medea (esposa) plora	cor	Creont fa mal a Medea	Ninguna terra acollirà Medea	Medea-Jàson enemics	cor	(Medea-Egeu) Medea suplica, accepta i promet Punt Central: Pla de mort (Medea - Corifeu) Planeja venjança	cor	Medea-Jàson "amics"	Atenes acollirà Medea	El missatger narra que Medea ha fet mal a Creont	cor	Jàson (espós) plora

Representació de la simetria argumental de *Medea*[23]

En el pròleg escoltem el personatge de Medea plorar, en l'èxode serà Jàson qui ho farà. En l'episodi I Creont causa malestar a Medea en obligar-la a exiliar-se, serà en l'últim episodi en que Medea matarà a Creont i la seva filla.
En l'episodi II, Medea i Jàson són enemics, en el IV (tot i ser part del pla de Medea) se suposa, a ulls de Jàson, que tornen a ser "amics".
És interessant veure com en l'episodi IV, Eurípides posa en boca de Medea paraules anteriors de Jàson, un dels exemples més clars és quan ella parla de les dones com a una desgràcia de la manera en que ho ha fet el seu espòs en l'episodi II.

Per últim, trobem l'episodi III, el central, que s'emmiralla amb si mateix i les dues parts que el formen. A la primera part veiem una Medea en posició de súplica cap a Egeu, al marxar el rei d'Atenes arribarem a l'epicentre de l'obra, Medea ens informa de la seva intenció parricida. I a partir d'aquí, en la segona part de l'episodi veiem una Medea que planteja el seu pla de venjança, amb una actitud notablement diferencial a l'anterior.

Igualment d'important és la versemblança de l'argument. Si estem imitant la naturalesa a través de la tragèdia, és coherent haver de dotar aquesta de credibilitat.

Tenim dos vessants de Medea, una que aporta versemblança i l'altra que més aviat el contrari. La que podem observar més durant l'obra és la primera, la Medea com a dona, casada i amb fills. Si obviem les referències a la naturalesa salvatge de Medea, la història podria ser protagonitzada per una dona qualsevol. Potser de

[23] Taula extreta de: *La Medea de Eurípides: composición triádica y simétrica en función del contenido*

manera intencionada, Eurípides mai es refereix a Medea com a una fetillera tot i que és coneguda per ser-ho. A més, mai la veiem dur a terme cap embruix en l'escenari. L'únic element de la trama que altera aquesta credibilitat és el desenllaç, quan intervé Hèlios i un carro amb dragons alats.

Finalment, Aristòtil diferencia entre un argument simple o complex. Per poder classificar *Medea* primer de tot hem de buscar la peripècia, el canvi del curs natural de les coses.
Medea és un cas especial en el sentit en què en començar l'obra es podria considerar que aquest canvi ja s'ha produït. Medea es casa amb Jàson, fan un jurament d'unió sagrada que haurà de durar per sempre. Però en el moment en que Medea descobreix que Jàson té intenció de casar-se amb la filla de Creont es produeix de manera paral·lela la reconeixement, ja que passa de la ignorància al coneixement, i la situació canvia sobtadament de sentit. Bilgili destaca el moment del canvi a través de les paraules de la Dida: *"Jason's house? It no longer exists; all that is finished".*[24]
Aquest procés conjunt (peripècia i reconeixement) és, de fet, el que Aristòtil considera el més bell de tots.

Per tant, a l'inici de l'obra trobem a una protagonista que ja ha passat pel procés de peripècia i reconeixement.
Tota la faula que es produirà a continuació serà el camí cap al *pathos*, l'assassinat dels seus fills.
Hi ha autors que consideren el patiment, no només una acció, sinó un estat. En l'article *Medea de Eurípides el personaje y el conflicto tràgico* ens parla de la visió de Crisip, segons la qual l'estat de patiment de Medea durant tota l'obra, la porta a considerar racional els seus plans de venjança. Aquest *pathos* constant segons el filòsof grec porta a que la seva actitud sigui : *"a recognition, but deliberate rejection, of what a reasonable human being would do in these circumstances*". [25]

Seguint aquesta línia de pensament podríem considerar que el dolor constant cega a Medea i en el moment en que mata els seus fills es produeix un reconeixement, es desperta de l'estat de dolor i veu l'atrocitat que ha dut a terme.

Aquesta ceguesa de l'heroïna, causada per la hybris, rep en grec el nom d'*ate.* La ira no li permet veure la realitat dels seus actes ni el seu destí.
Per tant, tot i que les accions de Medea estan causades, en part, per aquesta ira cegadora veiem, durant tota l'obra, una Medea decidida. L'ate no desapareix en Medea, ja que després d'haver dut a terme el *pathos* marxa de manera triomfant amb els cadàvers dels seus fills.

[24] Bilgili, H.:op. cit. pàgina 27
[25] Coria, M.: op. cit., pàgina 24

Així doncs, tot i que no trobem els tres elements explícitament en l'obra, hi estan presents i són una part necessària de l'argument. Per tant, trobem un argument complex, però d'una manera particular, sense que hi hagi un pes dins l'obra per cadascun dels elements.

2.3.2 Èdip Rei

Èdip Rei és una obra que segueix el procés d'autoconeixement d'Èdip, i per tant es centra en una sola acció. Aquesta acció, com en *Medea*, es produeix en el curs d'un sol dia.

En aquest cas, afirmar que l'obra consta d'un argument complex és relativament senzill, ja que, com s'ha vist en la part teòrica, el mateix Aristòtil l'utilitza com a exemple per mostrar els elements d'un argument d'aquestes característiques.

Si seguim l'ordre cronològic en que trobem els esdeveniments hem de començar amb la Peripècia. Aristòtil ens indica el moment en què succeeix, en l'arribada del missatger de Corint a l'episodi III.
Al arribar, el missatger pronuncia unes paraules, no plenament conscient del significat d'aquestes en el futur: "Vinc de Corint i el missatge que tot seguit et donaré d'una banda et farà feliç (no podria ser altrament), però també et causarà aflicció."
La noticia de la qual és portador és la mort de Pòlib, el suposat pare d'Èdip. La suposada aflicció seria la pena per la mort de l'ésser estimat, i l'alegria vindria per la confirmació de que Èdip no ha matat el seu pare.
Però el temor pel compliment de l'altra part de la profecia (el casament amb la mare) que expressa Èdip dona lloc a la Peripècia:

> *"MISSATGER: Doncs, ¿saps que no tens cap raó de tenir por?*
> *ÈDIP: ¿Com que no, si soc fill dels dos?*
> *MISSATGER: Perquè Pòlib no tenia amb tu cap relació de sang."*

L'afirmació del missatger, que provenia de la bona intenció d'apaivagar les preocupacions d'Èdip aconsegueix l'efecte contrari. Aporta la peça que faltava per resoldre la investigació sobre l'assassí de Laios i causar la resolució tràgica de l'obra.
Però també trobem altres maneres d'interpretar aquest *pathos,* per exemple Magdalena Cueto Pérez en el seu article sobre la tragèdia ens parla d'Èdip com una successió contínua de peripècies:

> *"cada una de las acciones emprendidas por el rey tebano –desde que envía a su cuñado Creonte a consultar el oráculo hasta que interroga al criado que lo ha salvado- produce un efecto contrario al esperado e*

implica un progresivo proceso de reconocimiento que culmina en el pathos final: todo se ha revelado contra la proairesis del protagonista, tanto los hechos que ha llevado a cabo en el pasado, parricidio e incesto, como su investigación en el presente de la tragedia: cada paso que da para hallar al culpable del antiguo crimen, la mancha que contamina a la ciudad, lo implica irremediablemente como asesino y como pharmakós. La investigación emprendida por Edipo, su deseo de saber a cualquier precio, es lo que convierte al rey tebano en sujeto de la peripecia trágica, con independencia de que otros personajes, como el citado mensajero corintio, o la reina Yocasta, que con la intención de tranquilizar a su esposo consigue producir gran turbación en su ánimo, yerren con sus revelaciones en su pretensión de liberar a Edipo desus cada vez más acuciantes sospechas."[26]

Aquest pathos consecutiu sorgeix inicialment a causa de la necessitat de la societat de tenir un culpable de la pesta. Tebes està decaient a causa de l'epidèmia que arrasa la ciutat. El càstig que estan reben a causa de l'assassinat de Laios necessita un remei purificador.
Aquest remei és conegut en grec com a *pharmakós* i es podria traduir al català com a boc expiatori. La necessitat de trobar un responsable i fer-lo fora de la ciutat serà la que causarà la investigació d'Èdip i finalment el seu exili.

A continuació, després de la revelació sobre Pòlib i el seu fill, el reconeixement arribarà per Èdip a l'episodi IV. A través de la narració sobre el nen que Iocasta va fer abandonar a les muntanyes per part del missatger i el criat, la història es farà més clara que mai i Èdip acabarà exclamant:

> "Ai! Ai! Tot ha esdevingut clar. Oh llum! que et vegi ara per darrer cop, perquè s'ha aclarit ben bé que he nascut de qui no podia, convisc amb qui no podia i he matat a qui no podia."

Com es veu l'exemple anterior, les referències a la llum i també a la foscor són constants. La foscor és l'estat en el que està sumit Èdip, la falta de coneixement i la ira causen la seva ceguesa i per tant el seu estat permanent en la obscuritat.

En canvi, la llum simbolitza la veritat, allò que Èdip cerca durant tota l'obra i que finalment, quan obre els ulls per primer cop serà una de les passes cap el *pathos*, l'acció dolorosa i destructora. Aquesta acció, com en la majoria de tragèdies, no la veiem en escena sinó que és narrada pel missatger.

[26] CUETO PÉREZ , M.: op.cit., pàgina 29

Però abans del punt culminant del *pathos* trobem un fet determinant, que és el suïcidi de Iocasta en la cambra nupcial. Els efectes d'aquest esdeveniment són doblament culpidors al recordar que Iocasta és la dona però també la mare.
La revelació del que ha passat a ulls d'Èdip causa l'acció dolorosa, que és narrada pel missatger:

> "ha arrencat (referint-se a Èdip) les fíbules d'or treballat amb què ella adornava els seus vestits i aixecant-les se les ha clavades als ulls tot cridant que mai veuria els mals que havia sofert ni els mals que havia fet, i que tan sols en la foscor veuria els que no hauria d'haver vist mai.."

El *pathos*, per tant, es produeix amb l'encegament voluntari d'Èdip amb les fíbules del vestit d'ella. Després d'haver vist finalment la llum, Èdip decideix condemnar-se a viure sempre més en la foscor. De totes maneres quan tenia vista era igual de cec
.

2.4 Catarsi: Por i compassió

Aristòtil ens parla de la catarsi com aquella purificació de l'espectador a través dels sentiments de por i compassió que ha de despertar l'obra. En aquest apartat veurem si els personatges encaixen en l'esquema d'heroi tràgic que Aristòtil considera necessari per inspirar aquests sentiments i com es produeix la catarsi.

2.4.1 Medea

Hem vist abans que el personatge ideal per inspirar por i compassió és aquell entremig, que no destaca ni per la seva bondat ni per la seva malícia.
La seva dissort, que és inevitable perquè ho dicta el *télos*, no serà causada per la seva maldat sinó per algun error fruit de la ignorància (*ἁμαρτία*).

Podríem argumentar que Medea encaixa en la primera part de la definició, ja que, Medea ens presenta l'assassinat dels seus fills com a un fet inevitable: "*In the case of Medea, before she puts her plan into action she stresses the point that she "must" kill her own sons and that it is "inevitable". She even thinks that "no other thing is possible"* [27] El que farà és necessari, no només per infligir dolor al seu espòs, sinó per la seguretat dels seus fills i pel seu propi l'honor.

Ara bé, el desenllaç de l'obra és clarament fruit de la voluntat de Medea, no podem parlar d'un error. Però, si sabem que el final tràgic de l'obra es produeix per les

[27] Bilgili, H.: opt.cit., pàgina 27

accions voluntàries de Medea, per què sorgeix un sentiment de compassió a part del temor?

Primer de tot, tenim la visió grega del destí, que considera que l'heroi tràgic no pot evitar-lo encara que vulgui perquè ja es troba en el seu ser. De la mateixa manera que Èdip no va poder evitar el seu final, Medea du a terme la seva venjança perquè el seu destí ho dicta.

El temor cap a ella se'ns expressa des del primer discurs de la Dida: "ella és de témer" i aquesta sensació anirà augmentant a mesura que la protagonista va narrant el seu pla i el du a terme. El sentiment engrandeix quan recordem qui és Medea, una dona que ha matat el seu propi germà i Pèlies amb els seus poders de fetillera, que provenen d'un sagrat i antic llinatge. Està disposada a fer tot el que calgui per destruir qui li ha fet mal, nombroses vegades menciona que no permetrà sota cap circumstància que ella sigui la riota dels seus enemics.

Però, de la mateixa manera que la Dida expressa temor, també podem veure comprensió i empatia. Ben mirat, trobem aquests mateixos sentiments personificats en el cor de dones Corínties. Ja s'ha mencionat abans com el cor veu a Medea com una representació de les dones, i, inevitablement li dona el seu suport.
Aquestes figures femenines de l'obra entenen el patiment de *Medea* i culpen a Jàson per la dissort d'aquesta. I, fins a cert grau, això també ho fa l'espectador.

Sabem que Medea ha arribat a fer atrocitats per a Jàson, i ell, com a recompensa, la traeix.
Eurípides ens presenta un Jàson que fa oblidar el gran heroi grec, sabem que legalment no ha fet res impensable, no ha comès cap injustícia, però la moral humana i natural ens diu que les seves accions no són justes. En el llibre *La deriva de los héroes de la literatura griega*, de Carlos García Dual se'ns parla d'aquesta qüestió:

> *"Jasón podrá objetar que su acción ha sido razonable y provechosa para todos los implicados, pero no deja de ser una figura deplorable ante ese sentimiento de justícia más profundo y auténtico, tal como lo concibe Eurípides."* [28]

Segons l'autor, al costat de Medea, Jàson no pot semblar sinó "un miserable"

A partir d'aquesta problemàtica Eurípides ens presenta un debat sobre l'existència d'una ètica superior i fa ressorgir la pregunta sobre si Medea és un personatge moral. A través de l'afirmació: "La seva dissort no serà causada per la seva maldat

[28] GARCÍA GUAL, Carlos. La deriva de los héroes en la literatura griega. 2a edició. Madrid: Ediciones Siruela, 2020. ISBN 978-84-17996-97-0

sinó per *ἁμαρτία"* veiem que Aristòtil considera que un heroi tràgic ha de ser moral, la seva dissort no pot estar marcada per la falta d'aquesta qualitat. Això és així perquè, per Aristòtil i els grecs, el món està sotmès a un ordre superior al control dels éssers humans.

Recordem que ell també observa que la virtut de cadascú s'ha de treballar per poder actuar de manera virtuosa; dominat per la fortalesa, la temprança i la justícia. El bé d'una persona existeix quan du a terme accions humanes virtuosament.
Si revisem ràpidament les accions de Medea observem que ella traspassa aquest estat intermedi (la virtut) a causa de la *hybris*.

Justament el que veiem en l'obra és un intent d'Eurípides de qüestionar les regles que regeixen la moral i la cerca de la reflexió per part de l'espectador.
No podem dir que estigui promocionant un fet tan terrible com l'assassinat d'uns fills com a moral, però ens planteja dubtes ètics:

> "*Medea herself confesses that what she did was "impious" and "evil-hearted", so it is obvious that this is not a manifestation of evil as the new good. However, what he does is a reevaluation of right and wrong."*[29]

En resum, el que tenim de moment és una obra moralment ambigua on trobem motius per sentir por, però també elements que enfondeixen compassió, com poden ser el fet de ser traïda, exiliada, estar sola en una terra estrangera i voler protegir la teva família. La seva figura de dèbil mare abandonada i poderosa dona venjativa va alternant de la mateixa en què els nostres sentiments cap a ella ho fan.

Ara que tenim el *phobos* i l'*eleos* identificats, ens falta analitzar com es produeix la culminació de la tragèdia, la catarsi. Aristòtil creu que perquè es creïn els sentiments que guiaran cap a ella, l'obra ha de tenir un final marcat per la dissort i l'infortuni del personatge i aquí és on trobem una problemàtica.
En l'èxode, després d'haver perpetuat l'infanticidi, Medea és capaç de fugir de Corint amb un carro arrossegat per dragons enviat per Hèlios (*deus ex machina*) i sent portadora dels cadàvers dels seus fills, que enterrarà al santuari d'Hera Acrea, on ella vol. Sabem que tot acaba com ho desitjava ella, per tant, trobem catarsi en l'obra?

El primer fet que allunya el final de *Medea* de la bona consideració d'Aristòtil és finalitzar amb un *deus ex machina*. El filòsof grec considera que és un desenllaç forçós i, fins i tot, fet amb poc esforç perquè no sorgeix de l'acció. Això ho deixa ben clar al dir: "el desenllaç ha de resultar de la història mateixa, no com a la *Medea".*[30]

---

[29] Bilgili, H.: opt.cit., pàgina 27
[30] Aristòtil: Poètica. Barcelona: Editorial Alpha, 2019. ISBN 978-84-9859-320-4

Però tot i això, no és del tot forçat ja que, en el cas de Medea, ve justificat per la seva ascendència, és el carro d'Hèlios.

Per altra banda, en certa manera, Medea ha hagut d'apartar la seva condició de mare per poder dur a terme una venjança que fereix a Jàson, però que, inevitablement, també la fereix a ella: "*mai més veurà els fills* ***nascuts de mi***". Això comporta la dissort del personatge, però no seria una raó suficient, ja que l'èxode no fa cap intent de minimitzar la victòria de Medea, sinó que, a més, podem veure com els rols s'han intercanviat, ara es Jàson qui és lamenta desesperadament. Com diu cert moment el cor: "*els corrents del riu sagrat s'han girat cap amunt*".

A *Euripides' "Medea": Vengeance, Reversal and Closure*, però, trobem una reflexió interessant sobre l'exaltació de la violència de l'heroïna en l'èxode:

> *"Medea's monumentalization of her violence reflects the work of the play itself: an attempt to crystallize into symbolic form an experience whose conflicts, paradoxes, and contradictions defy logical resolution, and to contemplate the potential chaos and meaninglessness of human life through aesthetic structures - which perhaps is all that art can do."* [31]

En conclusió, Medea és una obra que produeix tant por com compassió, però que aporta una catarsi poc arquetípica. No veiem una purgació tan literal com es veu en el cas d'Èdip, però això no minva la funció pedagògica de l'obra.
És innegable que l'autor deixa a l'espectador amb conflictes interns entorn dels esdeveniments que acaben de presenciar, i això, és justament l'objectiu d'una tragèdia, educar al ciutadà a través de les obres.

2.4.2 Èdip Rei

A Èdip el podem identificar fàcilment com l'heroi tràgic ideal. La seva dissort, determinada per l'oracle de Delfos, no prové de la voluntat sinó de la ceguesa.

Sabent que Èdip encaixa en els criteris d'heroi tràgic podem centrar-nos en la cerca de la por i la compassió. Les referències a aquests sentiments en l'obra són constants, fins i tot en la primera pàgina, moment en què Èdip s'està adreçant al poble tebà: "Quins són els vostres **temors** i les vostres demandes? (....) Seria, certament, insensible si no sentís **compassió** davant la vostra actitud."

La por estarà present constantment. Si ens hi fixem, és aquesta el motor que inicia les accions que condueixen a l'obra. La por dels personatges a acceptar el seu

[31] SEGAL, C. "Euripides' Medea: Vengeance, Reversal and Closure"; dins de Pallas, 1996, Presses Universitaires du Midi, 45, 15–44.

destí. Èdip és abandonat pel temor dels seus pares i ell tornarà al seu lloc de naixement per la mateixa raó.

En el cas d'Èdip, durant el desenvolupament de l'acció, en el seu interior s'anirà traçant una dansa entre por i esperança que es produeix a causa de, com diu Reinhardt,: *"un estado suspendido entre la salvación y el aniquilamiento"*.[32] Sobretot en l'instant en què Èdip revela que va matar un home a prop d'on va morir Laios, però no sap si el rei va ser assassinat per un grup de bandits o una persona.
En aquest moment de l'obra es veu clarament la por d'Èdip cap a ell mateix.
Es pot dividir les pors d'Èdip en dues: la por a l'oracle i la por de ser ell qui ha matat a Laios, però, com ja sabem, totes dues es complementen mútuament. El que cal destacar és que aquestes dues pors existeixen entorn les seves pròpies accions, o sigui, ell mateix.

El personatge de Iocasta és una gran representació de la combinació d'aquests dos sentiments. En sentir les sospites d'Èdip sobre ser ell mateix l'assassí, ella argumenta que de la mateixa manera que l'oracle de Laios no va complir-se, el d'Èdip tampoc ho farà. Està negant l'autoritat dels déus. Però en l'Episodi III la veiem fent una ofrena a Apol·lo, els fets no concorden, i és que no només sent compassió per Èdip i el vol ajudar com sigui, sinó que té por que les sospites siguin reals.
Finalment, quan és conscient de la veritat intenta apartar a Èdip d'ella: "No vulguis esbrinar nèciament les coses que han estat dites." La por al que passarà i la compassió cap al futur de l'heroi, fan que calli. I aquests mateixos sentiments indicats cap a ella mateixa faran que es suïcidi.

Iocasta no és l'única que calla per compassió cap a Èdip. Tirèsies és el gran exemple, sap la veritat, però es nega a explicar-la. De la mateixa manera en què el criat, antigament el pastor de Laios, intentarà amagar el que sap.

Però, deixant de banda els personatges de l'obra, com percep l'espectador els sentiments que produeixen la catarsi?

Per una part, en veure que Èdip no és conscient del seu error involuntari podem sentir empatia cap a ell, no té la totalitat de la culpa sobre les seves espatlles. Tothom pot cometre errors sense saber-ho, això invoca la compassió.

A més, com es diu a *Oedipus Rex as the Ideal Tragic Hero of Aristotle:*

> *"His emotions, his thoughts, even his errors, have an ardent generosity which stirs our deepest sympathy. But his nature is plainly imperfect, as*

[32] Reinhardt, Karl: op. cit., pàgina 28

Aristotle says the nature of a tragic hero should be, and from the beginning he was not likely to attain perfect happiness". [33]

Per l'altra, els fets que ens permeten empatitzar són els que també ens produeixen el temor. De la mateixa manera que tothom pot equivocar-se, tothom pot acabar com Èdip. La fragilitat amb la qual conta la vida humana i la facilitat amb què l'heroi passa de ser el famós Èdip al dissortat Èdip no pot fer res més que generar consternació i així bé ens ho recorda el cor en la seva última intervenció:

> "Habitants de Tebes, la nostra pàtria, mireu-lo, aquest és Èdip aquell que desxifrava els enigmes més famosos, aquell que era l'home més poderós, la sort del qual era vista no sense enveja pels ciutadans: a quins tràngols d'infortuni ha arribat. És l'últim dia de la vida el que ha de considerar qualsevol mortal i ningú no pot ésser tingut per ser feliç abans de passar el terme de la seva existència sense haver patit cap pena".

A través de reflexions com aquestes és quan veiem més clarament la funció educativa de la tragèdia. En aquest cas, per exemple, el cor està educant l'espectador entorn del fet que la vida dels éssers humans pot canviar de manera sobtada, ja que el destí només el saben els déus.

Per tant, si tenim els elements necessaris perquè es produeixi la purificació ara només fa falta analitzar-la.

La recerca de la purificació en l'obra és crucial. Des de l'inici Creont anuncia que hi ha un taca de la qual s'han d'alliberar, segons ordres de Febos, si volen alliberar a Tebes de la pesta que està arrasant la ciutat. Aquesta taca és l'assassinat de Laios i per exterminar-la han de trobar l'assassí, el *pharmakós.*

A partir d'aquí l'espectador és conscient de la ironia tràgica, és el mateix Èdip de qui cal netejar la ciutat. Perquè es produeixi la catarsi, Èdip ha de descobrir qui és i marxar. I això mateix es produeix en l'èxode, caracteritzat per la dissort de l'heroi.

A continuació d'haver descobert la veritat, Èdip entra a palau i en veure que Iocasta s'ha suïcidat utilitza les fíbules d'or per clavar-se-les als ulls. Aquell que era cec de coneixement, no podrà veure mai més la llum del sol i es mostrarà davant el poble de Tebes tal i com és, la taca que destruïa la la ciutat. Com diu Carlos García Gual: *"El héroe que salvara antaño a Tebas de la terrible amenaza de la Esfinge con su sabiduría vuelve a salvarla, pero ahora a costa de su propia destrucción y su destierro"*. [34] En ple *pathos* es produeix la catarsi.

---

[33] Barstow, M. "Oedipus Rex as the Ideal Tragic Hero of Aristotle"; dins de The Classical Weekly, 1912, The Johns Hopkins University Press, 6(1), 2–4.
[34] García Gual, Carlos: op.cit., pàgina 37

Creont, compassiu, permet que Èdip parli amb les seves filles per última vegada i el fa entrar a palau a esperar la voluntat dels déus, però sabem que serà desterrat de la ciutat, vagant per altres ciutats fins a la seva mort.

En conclusió, Èdip es pot classificar com l'heroi tràgic ideal segons Aristòtil. No només el seu final està marcat per la dissort sinó que és causat per la falta de coneixement, fets que inspiren por i compassió.

CONCLUSIONS

L'objectiu plantejat entorn de les obres de Medea i Èdip Rei es basava a determinar en quin grau segueixen o no la teoria aristotèlica de la tragèdia.

A partir de la hipòtesi inicial i l'anàlisi posterior podem concloure que Èdip Rei segueix la teoria aristotèlica de la tragèdia en major grau que Medea.

A través de l'anàlisi del pes de la faula i el caràcter es pot observar que tant Medea com Èdip es veuen impulsats per les circumstàncies i les accions passades més que per les seves característiques internes.

En el cas de Medea, tot i la seva complexitat de caràcter, la seva evolució com a personatge i les seves accions són respostes a la circumstància en la qual es troba. Trets de caràcter com la saviesa o la naturalesa estrangera són factors importants, però són un element dins d'una narrativa més gran, les accions que dirigeixen l'heroïna cap al seu destí tràgic.

En el cas d'Èdip, veiem un protagonista que clarament està subjugat al seu destí i a les accions que el porten cap a ell.

Per tant, trobem dues tragèdies que es desenvolupen a través de les accions i concorden amb la idea plantejada per Aristòtil, presentant a l'acció per davant els aspectes psicològics dels personatges.

Per altra banda, en relació amb l'argument, veiem més grau de diferència entre les obres. Totes dues presenten arguments complexos i mostren concordança en els principis de la unitat de l'acció i la seva durada. Però en el cas de Medea se'ns presenten elements necessaris d'aquesta complexitat abans d'iniciar l'obra, fet que discorda amb Èdip, que encarna de manera esquemàtica els principis argumentals d'Aristòtil. Tot i això, les dues obres s'adhereixen als criteris.

Amb l'últim punt comparatiu veiem com la figura de Medea és capaç de despertar els sentiments de por i compassió en l'espectador a través de les seves intencions i la seva situació. Tot i que el desenllaç pot ser considerat deficient des del prisma aristotèlic, el final de l'obra du a terme una funció pedagògica i en conseqüència catàrtica.

La figura d'Èdip se'ns presenta com l'exemple per excel·lència de l'heroi tràgic segons Aristòtil. A través de la seva ceguesa i finalment la revelació tràgica sobre la seva veritable identitat, es genera la combinació necessària per a la purificació.

Per tant, tot i que Medea pugui no encaixar completament, tant Èdip com aquesta obra ofereixen exemples d'un dels objectius principals de la tragèdia: despertar les emocions de l'espectador i produir un efecte catàrtic.

En conclusió, a través dels aspectes analitzats de les dues tragèdies es pot concloure que tot i que Èdip Rei segueix més estríctament els principis exposats, tant l'obra d'Eurípides com la de Sòfocles compleixen la teoria aristotèlica de la tragèdia.

BIBLIOGRAFIA

Aristòtil. *Poètica.* Madrid: Alianza Editorial, 2004. ISBN 84-206-5809-X

Aristòtil. *Poètica.* 2a edició. Barcelona: Edicions 62, 2012. ISBN 978-84-297-6250-1

Aristòtil. *Poètica.* Barcelona: Editorial Alpha, 2019. ISBN 978-84-9859-320-4

Barlow, S. A. "Stereotype and Reversal in Euripides' *Medea*"; dins de *Greece & Rome*, 1989, Cambridge University Press, *36*(2), 158–171.

Barstow, M. "Oedipus Rex as the Ideal Tragic Hero of Aristotle"; dins de *The Classical Weekly*, 1912, The Johns Hopkins University Press, *6*(1), 2–4.

Bilgili, H. "A Critique of Aristotelian Evaluation of Euripides's Medea" ; dins de *Kaygı,* 2020, Bursa Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi, 19(1), 239-261.

BONGIE, E.B. "Heroic Elements in the Medea of Euripides"; dins de *Transactions of the American Philological Association*, 1974, The Johns Hopkins University Press, 107, 27–56.

Burnett, A. "Medea and the Tragedy of Revenge"; dins de *Classical Philology*, 1973, The University of Chicago Press, *68*(1), 1–24.

Cendán Teijeiro, Noelia. (2016). *Conceptos ético-psicológicos en la tragedia de Eurípides (phrḗn, sōphrosýnē y aidṓs comovmecanismo de caracterización y comunicación dramática en Medea, Hipólito, Bacantes e Ifigenia en Áulide)* [Tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela]. Repositorio Institucional Da USC. http://hdl.handle.net/10347/14707

Copleston, Frederick. *Historia de la filosofía Volumen I: De la Grecia Antigua al mundo cristiano.* Editorial Ariel, 2011. ISBN 978-8434469501

Coria, M. (2014). *Medea de Eurípides: el personaje y el conflicto trágico. Lecturas filosóficas* [Tesis de doctorat, Universidad Nacional de Rosario]. Universidad Nacional de Rosario. Facultad de Humanidades y Artes.

CUETO PÉREZ , M. "Sobre la definición de tragedia"; dins de *ACTIO NOVA: Revista De Teoría De La Literatura Y Literatura Comparada,* 2021, UAM, 5, 285–329.

duBois, P. "Ancient Tragedy and the Metaphor of Katharsis"; dins de *Theatre Journal*, 2002, The Johns Hopkins University Press, 54(1), 19–24.

Esteban Santos, A. “La Medea de Eurípides: composición triádica y simétrica en función del contenido.”; dins de *Minerva. Revista De Filología Clásica*, 2017, Universidad de Valladolid, 27, 53–76.

Eurípides. *Medea.* Barcelona: Ediciones Clásicas, 2004. ISBN 9788478825356

GARCÍA GUAL, Carlos. *La deriva de los héroes en la literatura griega.* 2a edició. Madrid: Ediciones Siruela, 2020. ISBN 978-84-17996-97-0

García Pérez, David. “La peste del tirano Edipo: política, medicina y desmesura”; dins de *Nova tellus*, 2021, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 39(1), 27-43.

GRIMAL, Pierre. *Diccionario de la mitología griega y romana*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2010. ISBN 9788449324574

Hernán-Pérez Guijarro, M. “Identidad y carácter en Edipo y Segismundo”; dins de *Fortunatae: Revista canaria de Filología, Cultura y Humanidades Clásicas,* 2012, Universidad de La Laguna, 23, 31-39.

LESKY, Albin. *La tragedia griega.* Barcelona: El acantilado, 2001. ISBN 84-95359-19-7

MOSSE, Claude. *La mujer en la Grecia clásica.* Madrid: Editorial Nerea, 1990. ISBN 84-86763-29-0

REINHARDT, Karl. *Sófocles.* Barcelona: Ediciones Destino, 1991. ISBN 84-233-2007-3

Rodríguez Rivada, David (2020). *Medea en la tradición clásica: breve estudio comparativo de cinco versiones significativas. De la tragedia de Eurípides a las óperas de Charpentier y Cherubini, pasando por Ovidio y Séneca.* Universidad de Santiago de Compostela.

Schollmeier, P. “Purgation of Pitiableness and Fearfulness”; dins de *Hermes*, 1994, Franz Steiner Verlag, 122(3), 289–299.

SEGAL, C. “Euripides’ Medea: Vengeance, Reversal and Closure”; dins de *Pallas*, 1996, Presses Universitaires du Midi, 45, 15–44.

Sòfocles. *Èdip Rei.* Barcelona: Penguin Random House, 2022. ISBN 987-84-19013-74-3

Sousa, A.A.A. “El θυμός en Eurípides y la peripecia trágica”; dins de *Clásicos en escena ayer y hoy,* 2020, Coimbra: Imprensa da Universidade, 19-33.

VIDAL GONZÁLEZ, José., RODRÍGUEZ ALCAIDE, Carme. *Història de la filosofia. Pensament i ciutadania.* Barcelona: Editorial Barcanova, 2009. ISBN 9788448924461