



Nova Tellus

ISSN: 0185-3058

novatellus@yahoo.com

Centro de Estudios Clásicos

México

Gómez Cortell, Clara

Entre la realidad y la ficción, la razón y la locura: el drama coral como terapia individual y social

Nova Tellus, vol. 35, núm. 2, julio-diciembre, 2017, pp. 9-44

Centro de Estudios Clásicos

Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=59153816001>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Entre la realidad y la ficción, la razón y la locura: el drama coral como terapia individual y social*

Between Reality and Fiction, Reason and Madness: the Choral Drama
as Individual and Social Therapy

Clara GÓMEZ CORTELL

Universidad de València

claragomezcortell@gmail.com

RESUMEN: Desde la función *política* de la tragedia griega, las diferentes formas dramáticas occidentales han asumido de manera más o menos explícita unas funciones del espectáculo dramático que integran bajo distintas acepciones la pretendida *kátharsis* aristotélica, en ocasiones para rechazarla y evitarla, que incluso van más allá del *prodesse et delectare* horaciano, tendiendo hacia una función terapéutica individual y social en unas formas dramáticas de elevado trasfondo coral en las que los límites entre realidad y ficción, entre cordura y locura se difuminan hasta llegar a confundirse, en las que la llamada “cuarta pared” deja de existir. El objeto de este trabajo es realizar un breve recorrido por esa realidad dramática que conecta con los orígenes mismos del drama occidental a través de formas festivas carnavalescas y se proyecta a las más avanzadas vanguardias artísticas, pues en ellas se combina texto dramático, canto, música y danza en un todo que es la obra de arte.

ABSTRACT: From the overtly political means and functions of the ancient Greek tragedy, modern western drama styles and genres have openly assumed or adapted some of the methods of the dramatic spectacle that integrate (in different ways) within themselves the Aristotelian ideal of *kátharsis*. They do this under varying forms and for different purposes —some of them avoid and reject *katharsis* directly— and sometimes they even go beyond Horatio’s ideal of *prodesse et delectare*, heading towards a personal (and social) therapeutic purpose in some dramatic forms in which the limits between reality and fiction or care and insanity begin to be blurred and lost, until the fourth Wall itself ceases to exist. The aim of this study is to briefly inspect the dramatic reality that connects the origins of western drama through carnival festive forms and develops into the most artistically advanced avant-gardes, as they combine dramatic text, song, music and dance into a whole: the work of art.

PALABRAS CLAVE: Tragedia griega y teatro occidental; dramas corales; Lope de Vega; Beys; Sade; Charcot; Brecht; vanguardias artísticas; “la cuarta pared”; terapia dramática.

* El presente trabajo forma parte del proyecto de investigación FFI2015-63836-P de la Dirección General de Investigación Científica y Técnica del Ministerio de Economía y Competitividad.

KEYWORDS: Greek Tragedy and Western Drama; Choral Drama; Lope de Vega; Beys; Sade; Charcot; Brecht; Avant-gardes; “The Fourth Wall”; Dramatic Therapy.

RECIBIDO: 27 de diciembre de 2016 • ACEPTADO: 1 de abril de 2017.

DOI: 10.19130/iifl.nt.2017.35.2.766

Où est la réalité, où est la folie?... Pendant un instant, on ne sait plus...

Alfred Marchand, 17 mars 1888

1

Aristóteles, que escribió sobre casi todo, también lo hizo sobre tragedia y en su *Poética* nos habla entre otras cosas del coro. Desde el Estagirita hasta nuestros días, el estudio del coro trágico y, por lo tanto, del significado de las partes corales, no ha estado en absoluto exento de dificultades, ya que más que la observación directa y el análisis de los coros de las tragedias griegas, más que las ideas expuestas por este filósofo fue la preceptiva aristotélica, el conjunto de principios y reglas puestas a su nombre, lo que influyó en la evolución del coro. Esto ya se evidencia en el *Ars poética* de Horacio,¹ cuyas exigencias a los coros, en particular la de *prodesse et delectare*, se materializan a costa de las exigencias de las ideas de Aristóteles,² como podemos observar en las tragedias de Séneca, en las que la trama de la obra suele servir de pretexto para las reflexiones del coro de naturaleza marcadamente filosófica, por lo general estoica, lo que confiere a sus tragedias un carácter abiertamente didáctico,³ estableciendo la pauta que seguirán otros pensadores.⁴ Con ello el carácter dramático de los coros senequianos se desdibuja como personaje y la acción dramática prácticamente discurre al margen de él, alejándose por ello abiertamente de los presupuestos aristotélicos.⁵

¹ Cf. Mañas Núñez 2012, pp. 223-246.

² Desde la competición de los tragediógrafos librada en las *Ranas* de Aristófanes, la finalidad de la obra poética ha sido y sigue siendo objeto de polémica, en la que se enmarca la aseveración de Horacio en el verso 333 de su *Ars poética: aut prodesse volunt aut delectare poetae*; “Los poetas quieren o ser de utilidad o entretenér”. Las propuestas surgidas de esa polémica han girado de un modo u otro en torno a esa afirmación horaciana; sobre esto, cf. Gentili 1984-1985, pp. 17-35.

³ Cf. a este respecto García Fuentes 1999 y Martina 1996, entre otros.

⁴ P. ej. Jean-Paul Sartre con *Les mouches* (1943) y *L'être et le néant* (1943).

⁵ Cf. Scattolin 2011.

La influencia de la tragedia de Séneca se deja sentir en el drama humanista de finales del siglo XV, con tragedias divididas en actos por cantos corales. En el drama clásico francés, en Racine y en Corneille, el coro se siente como un elemento superado por la propia evolución del arte y de los gustos estéticos, por lo que adquiere la forma de una persona de confianza, lo que está en estrecha relación con la sustitución del espacio cívico⁶ de la tragedia griega por un espacio cerrado, con frecuencia una habitación palaciega, territorio inmediatamente familiar al protagonista.⁷ Por su parte, la tragedia barroca alemana se mantuvo fiel al modelo senequiano, con una división en actos mediante cantos corales en los que, al igual que en las tragedias de Séneca, la finalidad de los cantos era situar en un plano general los sucesos y conflictos desarrollados por la acción dramática de los personajes, llegando incluso a configurar entreactos de carácter alegórico. Conectando con la idea general de que la obra dramática debe *prodессe et delectare*, función que se atribuye fundamentalmente al papel del coro en la obra, de un modo tal que mueva al espectador que contempla lo que sucede en el escenario a reflexionar sobre ello y a hacer efectivos los resultados de esa reflexión en él mismo y en el grupo humano al que pertenece, desarrolla su teoría

⁶ Detrás de lo que acontece ante los ojos de los espectadores de una tragedia griega subyace la *polis*, ese microcosmos del que el ser humano forma parte. En cuanto a esto son interesantes las palabras de Mossé 1984, p. 155: “les choses ne sont pas aussi simples. Et si la cité nouvelle et le nouvel ordre civique sont présents dans la tragédie, c'est au deuxième niveau, masqués en quelques sorte derrière le conflit tragique”.

⁷ A este tratamiento del espacio se unen cambios en el reparto y en la presencia escénica: el coro desaparece de la mayoría de las obras clásicas y es reemplazado por un tipo individual de personajes que se hallan en un espacio cerrado: los confidentes (“vallets” y “suivantes”), que cumplen hasta cierto punto con algunas de las funciones del coro griego. En Racine lo más próximo que encontramos a un coro es esa caterva de acompañantes mudos que en su *Andrómaca* lleva Orestes y que, en el texto escrito, no la percibiríamos si no apareciera en la lista de personajes. Pero una cosa es la obra escrita y otra las posteriores puestas en escena. Lucio Izquierdo indica en relación con la tragedia de Racine, según la traducción de Llaguno, *Athalia o la descendencia de la estirpe de David por el infante Joás*, llevada a escena en Valencia en 1802, que la prensa anunció al público como elemento llamativo “los vistosos trajes, los coros y todo el aparato teatral”. Ese mismo año, también en Valencia, se representó la tragedia de Voltaire *Semíramis, reina de Babilonia*, de la que la prensa anunció que “será exornada con todo teatro, y una primorosa música en sus intervalos”. Así pues, las interferencias de prácticas habituales en otros géneros más populares eran muy frecuentes, incluso en obras de autores tan conocidos como Racine y Voltaire, cf. Izquierdo Izquierdo 1989, pp. 257-306.

dramática Friedrich Schiller, que alcanzará su máximo desarrollo en las ideas dramáticas y en las obras de Bertolt Brecht,⁸ porque ambos toman como mecanismo clave de la función de la obra dramática la identificación de los espectadores con la acción dramática, que en el caso de Schiller es el objetivo buscado, mientras que en el de Brecht el evitado.

Las ideas de Schiller,⁹ como lo fueron las de Horacio, no proceden en realidad de la tragedia griega, sino del desarrollo de la preceptiva aristotélica, como podemos apreciar en el prólogo a *Die Braut von Messina*, “Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie”.¹⁰ Para Schiller el coro es un elemento de la obra que dificulta la ilusión dramática hasta el punto de impedir la identificación del espectador con lo que acontece en el escenario y con los personajes, por eso dificulta el fin último de la tragedia que no es otro, según la preceptiva aristotélica, más que generar en el espectador temor y compasión (φόβος καὶ ἔλεος)¹¹ y producir en él una purificación psíquica, esto es, la tan discutida *kátharsis*. En la investigación de Max Kommerell acerca de la teoría de la tragedia,¹² que articula en torno a Corneille y Lessing, leemos en las páginas 101 s., dentro del capítulo 1 “Κάθαρσις” (pp. 81-134): “Uno de los espectáculos más atractivos que ofrece la gran polémica germano helénica es presenciar cómo la autoridad de un gran pensador antiguo, justamente allí donde su opinión permanece oscura, convierte en creador al intérprete moderno, lo empuja a la creación hermenéutica”.¹³

⁸ Sobre el coro en el teatro de Brecht en el marco de las corrientes teatrales del pasado siglo, cf. Baur 1999, pp. 51-74.

⁹ Barone 2004.

¹⁰ Schadewaldt 1969.

¹¹ Acerca de estos controvertidos conceptos, cf. Koch 1969 y Massenzio 1972.

¹² Kommerell 1990.

¹³ El término *kátharsis* aparece por vez primera en el ámbito de la teoría poética en Aristóteles, *Política*, allí deja pendiente su explicación para la *Poética*, donde vuelve a emplear el término pero vinculado a la definición de la tragedia, 49b 28, sin ulterior explicación. La oscuridad en la que permanece envuelto el concepto de *kátharsis* ha dado lugar a gran número de trabajos y comentarios que le han atribuido diferentes significados; a este respecto, cf. Sánchez Palencia 1996, Golden 1973, Vöhler & Seidensticker (eds.) 2007, Vöhler & Linck (eds.) 2009, entre otros. Josef Breuer y Sigmund Freud, iniciadores del psicoanálisis, denominaron método *kathartico* a la expresión de una emoción presente reprimida o recuerdo pasado reprimido durante el tratamiento, en estado hipnótico o mediante la terapia cognitiva, esto generaría un “desbloqueo” súbito de dicha emoción o recuerdo, pero con un impacto duradero, lo que luego permitiría al paciente entender

La función didáctica que en la teoría de Schiller debe desempeñar el coro es el eje que articula las reflexiones y la obra dramática de Brecht a través del “extrañamiento”, *Verfremdung*.¹⁴ En el prólogo a su *Antigone-modell* escriben Brecht y Neher: “Die hellenische Dramaturgie versucht durch gewisse Verfremdungen, besonders durch die Einschnitte für die Chöre, etwas von der Freiheit der Kalkulation zu retten, die Schiller nicht weiß, wie sicherzustellen”.¹⁵

Ya Max Reinhardt se propuso borrar los límites entre realidad y ficción, pues en sus espectáculos, donde participaba un gran número de personas de diferente procedencia conformando una verdadera masa humana que actuaba como tal,¹⁶ la propia realidad era utilizada en el espectáculo convertida en ficción y la ficción en realidad. El coro fue, junto con la máscara, uno de los procedimientos que el expresionismo rescató del teatro griego con un mismo objetivo: reemplazar a los personajes individuales por tipos de repertorio y figuras alegóricas para de ese modo lograr la superación de los límites de la individualidad. El coro expresionista evolucionó hacia una representación abstracta de la masa, tal como aparece en *Masse Mensch* (1921) de Ernst Toller, o en *Gas II* (1920) de Georg Kaiser. Expresionistas como August Stramm, Herwarth Walden, Lothar Schreyer, entre otros, se propusieron rescatar la idea del teatro como *kátharsis* colectiva, que no guarda ninguna relación con la *kátharsis* que Brecht se propone evitar por medio del “efecto de extrañamiento”, *Verfremdungseffekt*, eje en torno al cual gira el teatro de Brecht, con dicho mecanismo impide que los espectadores se sumerjan en un mundo ilusorio, para así evitar la *kátharsis* tal y como la entendía Schiller.¹⁷

Como se puede apreciar, la idea aristotélica de *kátharsis* puede entenderse de formas diversas, aunque el efecto que produce es en esencia el mismo. Brecht rechaza el espectáculo como hipnosis o anestesia: el espectador debe mantenerse intelectualmente activo. El “extrañamiento”,

mejor dicha emoción o acontecimiento e incluso hablar sobre ello; acerca de un desarrollo de este concepto de *kátharsis* y su posible relación con formas dramáticas, cf. Turri 2015.

¹⁴ Brecht debe al modo de interpretación de Helene Weigel, quien fuera su esposa, gran parte de los procedimientos estilísticos que fijó en la teoría del “extrañamiento”, cf. Sánchez (ed.) 1999, p. 265.

¹⁵ Brecht & Neher 1949, p. 6.

¹⁶ Cf. Flashar 1991.

¹⁷ Thiele 1991.

la no implicación emocional del espectador, permite que éste contemple al ser humano en su grandeza y miserias, y de esa contemplación debe surgir la comprensión; pues lo que se contempla no se reconoce gracias al extrañamiento, esto permite su conocimiento. La máxima griega *páthei máthos* (πάθει μάθος)¹⁸ en esa contemplación se produce desde la distancia, contemplando al ser que sufre, y de dicha contemplación ha de surgir el conocimiento y la toma de conciencia, proceso que hallamos también en Brecht.¹⁹ En el diálogo que mantienen Bertolt Brecht y Sófocles, un diálogo ficticio obra de Walter Jens, donde uno y otro exponen y discuten su concepción del teatro, se observan los puntos de coincidencia en lo que atañe al efecto sobre los espectadores y a los procedimientos empleados para ello. Y así, por ejemplo:

BRECHT: (*sin inmutarse*): Ahora hablo yo (*a Sófocles*). Ahora ya no hablamos de *tu teatro*, sino del *mío*, del que yo llamo teatro épico. Un teatro donde se narra y se alecciona; pero se alecciona de manera entretenida, un teatro donde no hay que dejar la cabeza en la guardarrropía, un teatro en el que los actores no son Antígona y Edipo, sino que *muestran* a Antígona y a Edipo desde la posición del que se asombra y se contradice. Un teatro donde lo natural adquiere el carácter de lo inusual mediante cambios que provocan extrañamiento;²⁰ [...]

SÓFOCLES: ¿Extrañamiento, dices? ¿Sí? ¿Es que no es extrañamiento que actores masculinos representen a las mujeres, que los coros interrumpan la acción con historias y comentarios? [...] ¿Hablas de extrañamiento? Pero, amigo, ésta es una palabra griega. Léela. *Xenos*. Un concepto de la retórica: quien quiera convencer a su público tiene que lograr que quede atónito, mostrando lo usual y ya olvidado bajo una nueva luz, como algo extraño.²¹

En torno a unas formas parateatrales o teatrales —depende de quién las considere— y de unas metateatrales vamos a hacer girar este breve

¹⁸ A., A., 177. Cf. Clinton 1979.

¹⁹ Brecht 1980, p. 5: “Es ist nicht genug verlangt, wenn man vom Theater nur Erkenntnisse, aufschlußreiche Abbilder der Wirklichkeit verlangt. Unser Theater muß die Lust am Erkennen erregen, den Spaß an der Veränderung der Wirklichkeit organisieren. Unsere Zuschauer müssen nicht nur hören, wie man den gefesselten Prometheus befreit, sondern auch sich in der Lust schulen, ihn zu befreien. Alle die Lüste und Späße der Erfinder und Entdecker, die Triumphgefühle der Befreier müssen von unserm Theater gelehrt werden”.

²⁰ Brecht está parafraseando su *Über Politik auf dem Theater* (1980, p. 39): “Gesucht wurde eine Art der Darstellung, durch die das Geläufige auffällig, das Gewöhnliche erstaunlich wurde. Das allgemein Anzutreffende sollte eigentlich wirken können, und vieles, was natürlich schien, sollte als künstlich erkannt werden”.

²¹ Andresen & Bañuls (eds.) 1998, pp. 101 y 103.

recorrido por la función terapéutica de las formas dramáticas corales en general a través de las representaciones de la locura en particular, una función terapéutica presente tras el problemático término aristotélico de *kátharsis*. Desde la función *política* de la tragedia griega y del teatro épico de Bertolt Brecht, las diferentes formas teatrales occidentales han asumido de modo más o menos explícito unas funciones del espectáculo dramático que van más allá del simple divertimento, incluso del *prodesse et delectare* horaciano. Pero en pleno siglo XIX, en la Francia surgida de la Revolución, se dan las condiciones para la floración de unas formas que prefiguran el psicoanálisis de Freud y que al mismo tiempo influyen directa e indirectamente en las corrientes artísticas de vanguardia. Sin ir más lejos, la relación del pasado, del mundo de la antigua Grecia, y del presente con la figura de Freud²² se puede ver, por ejemplo, en la importancia de la interpretación de los sueños, uno de los motivos recurrentes en la tragedia griega clásica.²³ La Francia surgida de la Revolución y la Atenas surgida de la llamada Revolución clisténica, que se desarrolla por completo en el siglo V a. C., tienen puntos en común que favorecen el desarrollo de las artes y de la cultura en general.

2

La Revolución francesa, la gran revolución burguesa, consecuencia natural de la Ilustración, hace de la sociedad francesa la más dinámica y admirada por los sectores socialmente avanzados de los diferentes pueblos, a la vez que la convierte en un modelo temido por aquellas clases dirigentes que veían en ella una amenaza real y objetiva a los privilegios que los distintos régímenes gentilicios preservaban. Dos aspectos concretos nos interesan de ese proceso: el que se refiere a las instituciones para enfermos mentales y el que alude a la situación de las artes escénicas, dos aspectos que en la figura de Jean-Martin Charcot y en una institución hospitalaria, la Salpêtrière, se entrecruzan para fundirse en uno.

2.1. La historia teatral y médica de la Salpêtrière inicia en los tiempos en que poco a poco, a partir del s. XVIII, en plena Ilustración europea se va

²² Cf. Benthien, Böhme & Stephan 2011.

²³ Cf. Naf 2004; Vinagre Lobo 1996 y 2011.

abriendo paso un concepto médico de la locura. En esta historia una figura importante es Philippe Pinel (1745-1826), nombrado por la Comuna en 1793, durante la Revolución, director médico del Asilo de Bicêtre, la sección para hombres de la Salpêtrière y, más tarde, en 1795, director de la Salpêtrière. En el periodo que dirigió la institución liberó a los enfermos mentales de las cadenas con las que eran reducidos y propuso la creación de un cuerpo especializado de médicos dedicados a la atención de los enfermos. A partir de sus propuestas empiezan los avances en el conocimiento de las enfermedades mentales.²⁴ De 1862 a 1890 al frente de la Salpêtrière estuvo Jean-Martin Charcot. Un discípulo suyo, Pierre Janet (1859-1947), protagonizará un enfrentamiento con Sigmund Freud sobre sus teorías psicoanalíticas y simbólicas.²⁵

A ese dinamismo surgido del proceso revolucionario no es ajeno todo aquello que hace referencia a las artes escénicas ya desde el comienzo. La ley decretada por la Asamblea Nacional Constituyente el 12 de enero de 1791 relativa a los espectáculos, que en su articulado empezaba proclamando que “Tout citoyen pourra éllever un théâtre public, et y faire représenter des pièces de tous les genres”, sienta las bases en la Francia surgida de la Revolución para el auge de las más diversas formas dramáticas, en particular de los espectáculos más populares, como el café-teatro, el *vaudeville* o el circo, entre otros, que pronto se ven muy influidos por la curiosidad en aumento a lo largo del s. XIX por el saber antropológico, nosológico y médico, un siglo caracterizado por el interés hacia las exhibiciones corporales pseudocientíficas. Más tarde, gracias al decreto de Napoleón III del 6 de enero de 1864, el Imperio instaura la “liberté des théâtres”,²⁶ y pone fin a todo control administrativo sobre las artes escénicas, a excepción de la censura.²⁷ Tal es el marco en el que Charcot desarrolla su actividad científico-teatral, las “leçons du mardi” y las “leçons du vendredi”, junto con la celebración del *Bal des folles* que tenía lugar cada año en la Salpêtrière, coincidiendo con la

²⁴ Discípulo de Pinel fue Étienne Esquirol (1782-1840), que le sucedió al frente de la Salpêtrière en 1820.

²⁵ Autor de *Contribution à l'étude des accidents mentaux chez les hystériques* (1893), tesis doctoral dirigida por el propio Charcot, y de varios trabajos sobre automatismos y sonambulismo, recopilados y publicados a principios del s. XX en su obra más importante, *Les médications psychologiques*.

²⁶ Yon (dir.) 2010.

²⁷ Hemmings 1994.

festividad de la Mi-Carême,²⁸ y, a menor escala, el *Bal des enfants épileptiques*, actividad científico-teatral que nos servirá de eje para articular este trabajo acerca del teatro como terapia individual y social.

Un notable antecedente de las representaciones de Charcot son las actividades teatrales desarrolladas por Donatien Alphonse François de Sade, más conocido como el marqués de Sade, de 1803 a 1813 en el asilo de Charenton para enfermos mentales, donde, internado por “demencia libertina”, pasó los últimos años de su vida. Su director, François Simonet de Coulmier, firme defensor del teatro como terapia, le ayudó al construir un teatro donde Sade dirigió las obras dramáticas que iba escribiendo, en ellas implicó como actores a los internos con quienes

²⁸ La Mi-Carême o Fiesta de las Lavanderas (*Fête des Blanchisseuses*) pronto pasó a ser la fiesta de las mujeres de París en el marco del Carnaval parisino. Dicha festividad con los años cayó en el olvido hasta que en 2009 reapareció bajo el nombre de Carnaval de las Mujeres (*Carnaval des Femmes*), en el que ellas suelen vestir de blanco para mantener la antigua tradición de las lavanderas. Coinciendo con el inicio del Carnaval también en Valencia se celebraban fiestas similares, algunas aún están vigentes. A esto hace referencia Alfons Llorenç, en el artículo “Foll i innocents”, publicado en *El País*, el 28 de diciembre de 1999: “Hoy, fiesta de los Inocentes, empieza la estación de las libertades. Se abre un periodo carnavalesco de licencias y transgresiones: De Nadal a Carnestoltes, set setmanes desimbotles. Lope de Vega conoció de cerca la celebración y en *Los locos de Valencia* Verino señala: ‘Hoy, día de los Santos Inocentes, / hace Valencia fiesta en esta casa / que se llama porrat en nuestra lengua’. Otro personaje añade: ‘Quitárnoss las prisiones, / que es día de libertad, / en que toda la ciudad / hace aquí sus estaciones’, la fiesta grande del primer manicomio del mundo. En las catedrales un bisbetó de los monaguillos presidía la liturgia, al tiempo que los escolanos echaban del coro a los canónigos cuando se cantaba el versículo del Magnificat: ‘Deposituit potentes sede et exaltavit humilis’. En la replega, se ofrecían hortalizas. Los ‘Folls’ del Camp de Mirra (L’Alcoià) protagonizan la colecta, dando a besar una nineta, piden almoineta per a les animetes vives. Son los restos de las medievales misses de l’ase, con burro en la sede y el gregoriano coronado con bramidos de solípedo, desaparecidas en la riada de Trento; Valencia y Morella aun mantienen viva la Degolla dels Innocents del ‘Misteri del rei Herodes’, documentada desde 1404 y asociada ahora a la procesión del Corpus. En Artana (la Plana Baixa), el rei de Miques ordenaba que ningú camine ni dret ni gitat, ni recte ni tort, ni assentat ni ajupit y en la Vilavella (Plana Baixa) el ayuntamiento de farsa de els Tomasetz no permitían ni estar al sol ni a l’ombra, ni dins de casa ni fora, ni anant ni estant parat... En Jalance (Valle de Ayora), en un ambiente orgiástico, los ‘locos’ se constituyen en autoridad municipal y, como en Ibi (l’Alcoià), entre amantats y enfarinats, forman un consistorio de broma para cocer sin fuego, labrar sin arado o coser sin hilo, al tiempo que su satírico pregón saca a la luz pública los trapos sucios del año”. No hay que olvidar que las fiestas de carácter carnavalesco y transgresor están en los orígenes mismos de la tragedia y la comedia en Grecia.

llegó a formar una verdadera compañía en la que él mismo actuaba. Las representaciones, a las que asistía la alta sociedad de París, seguidas de una cena, tuvieron tal éxito que en ellas puntualmente llegaron a participar conocidas profesionales del teatro.²⁹ Finalmente, el 6 de mayo de 1813 fueron prohibidas por orden ministerial. Inspirado en estos hechos, Peter Weiss escribe en 1963 una obra de título muy descriptivo, *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade*, más conocida por *Marat/Sade*.³⁰ Dicha obra tiene lugar en el histórico asilo de Charenton, siguiendo los modos del metateatro, e incorpora elementos dramáticos procedentes de Antonin Artaud y de Bertolt Brecht.³¹

2.2. Los orígenes del proceso revolucionario francés y la sociedad resultante presentan notables analogías con otro proceso que dio pie a un marco social y político en el que el teatro brilló con luz primigenia, una luz que se proyecta a lo largo de la historia hasta nuestros días, nos referimos al siglo v a. C. ateniense.

En los orígenes de la democracia, en el marco de un proceso convulso se alumbra una sociedad, materializada en la Atenas del siglo v a. C., el llamado Siglo de Pericles, cuyos fundamentos y estructuras constituyen el modelo incuestionable de todo sistema democrático a lo largo de la historia. Se puede fijar el inicio de ese proceso en la acción conciliadora de Solón, seguida de las medidas de Pisístrato, el gran tirano de Atenas,³² entre ellas la instauración de las Grandes Dionisias con sus

²⁹ Du Plessix Gray 2000, p. 410.

³⁰ Sobre el coro en *Marat/Sade* de Peter Weiss, cf. Baur 1999, pp. 150-155.

³¹ En torno a su relación con la preceptiva aristotélica y su evolución, cf. Marchand 1988.

³² En sus orígenes el término “tirano” (*τύραννος*) no poseía un valor peyorativo, aunque en la Grecia antigua designaba también un poder absoluto; su acción de gobierno no siempre fue negativa, de ahí que en ocasiones se utilice como sinónimo de rey (*βασιλεὺς*): tal es el uso que hace Sófocles en *Edipo Rey*, v. 588, puesto en boca de Creonte. A este respecto se debe distinguir entre las tiranías que proliferaron en Grecia al final de la época arcaica, consecuencia de las crisis económicas, y las que se originan del mal uso que de un poder absoluto puede hacer aquel que lo detenta. Cuando las estructuras de la vieja estructura gentilicia comenzaron a debilitarse, un hombre procedente de una de las grandes familias, a menudo hábil político, con el apoyo del pueblo y enfrentándose a los suyos, tomaba el poder y lo ejercía llevando

concursos dramáticos que se celebraban anualmente, todo ello unido a la llamada Revolución clisténica, comparable en muchos aspectos con la Revolución francesa,³³ y a la propuesta de Temístocles, aprobada por la Asamblea ateniense,³⁴ que convirtió a Atenas en la mayor potencia naval. Esto le confirió el protagonismo indiscutible en el rechazo de la agresión persa, hizo de dicha ciudad y su sistema político el más dinámico y admirado por los diferentes pueblos griegos, a la vez temido por aquellas clases dirigentes que veían en ella una amenaza real y objetiva para los

a cabo reformas necesarias que por una vía constitucional no eran posibles, con ellas socavaba el viejo sistema gentilicio, por eso la tiranía desempeñó un papel necesario e inevitable en una etapa de transición hacia el nuevo sistema democrático. La victoria sobre los persas, cuya importancia para la consolidación del régimen democrático en Atenas es incuestionable, consolidó un proceso cuyos inicios podemos situar en las reformas implementadas por Solón y que culminó con las reformas de Clístenes, un proceso en el que la tiranía fue esencial, en especial por su política de prestigio “nacional”, con la que contribuyó a afirmar entre los atenienses la conciencia de formar parte de una unidad superior a la de la familia, a la del *oikos*, y despertar en ellos “la conciencia nacional”. Por ello, sobre Pisístrato, el gran tirano ateniense, escribe Mossé 1971, pp. 24 y 28: “Socieux d’affirme l’unité de l’Attique, il favorise le développement des cultes autour desquels pouvaient se rassembler tous les Athéniens, [...] Clisthène, en créant les tribus nouvelles, intégrait plus étroitement les différentes parties de l’Attique et achevait l’œuvre unitaire déjà amorcée par Pisistrat”.

³³ Clístenes creó una institución nueva, el Consejo de los 500, fundado en una nueva división del Ática en 10 tribus, 30 circunscripciones, las *trityas*; un nuevo calendario *bouléutico* basado en el calendario solar; nuevas asociaciones cultuales fundadas sobre las 10 tribus. La estructura clisténica se basaba en el sistema decimal, que a partir de entonces se identificaría con el sistema democrático. Todas estas innovaciones han sido comparadas con las de la Revolución francesa: la creación de una Asamblea Legislativa elegida, fundada sobre la nueva división de Francia en 83 Departamentos y 500 distritos; la introducción de una religión nueva, la creación de un calendario también nuevo y la implantación del sistema decimal. La religión y el calendario fueron rápidamente abandonados, pero la Asamblea Legislativa y las divisiones territoriales permanecieron y ejercieron una influencia profunda. Las reformas de Clístenes tuvieron una suerte similar: hubo que reajustar el calendario nuevo al viejo calendario lunar y las nuevas organizaciones cultuales no se enraizaron, pero el Consejo fue a lo largo de todo el periodo clásico uno de los principales órganos del Estado ateniense, al igual que la Asamblea y el tribunal popular, y la redistribución del Ática fue el fundamento de una estructura política que se mantuvo con ligeras modificaciones más de 700 años.

³⁴ En el año 483, los atenienses descubrieron una importante veta de plata en las minas del Laurión en el Ática, que ya eran explotadas, Temístocles los convenció para que en lugar de repartirse la plata entre ellos la dedicasen a la construcción de trirremes de guerra.

privilegios oligárquicos que los diferentes regímenes no democráticos preservaban. Tal situación guarda notables analogías con la que se vivió en la Europa del siglo XIX, en el periodo entre la Revolución francesa y la Revolución rusa. En Atenas, a lo largo del siglo v a. C., florecen distintas formas dramáticas, en particular una estrechamente vinculada con la *polis* democrática hasta el punto de ser una institución del Estado ateniense, la tragedia.

Del mismo modo que la influencia de los modelos clásicos funciona en los autores a diferentes niveles de conciencia,³⁵ Charcot, gran lector de los autores antiguos,³⁶ en sus representaciones se sirve de forma más o menos consciente de los modelos clásicos. Los testimonios y las anotaciones de sus cursos muestran cómo se deja llevar por esos modelos y evoca un cuadro de Frans Hals o de Diego Velázquez, cita versos de Racine, de Molière, de Dante o de Shakespeare, del que es un lector incondicional. En efecto, Charcot tiene la costumbre de hacer referencia a los personajes del dramaturgo inglés, así como a las descripciones de las distintas enfermedades en la literatura. Se sirve de ellos para ilustrar los casos y para explicar mejor los síntomas. No es casual que Shakespeare condensara en sus dramas muchos de los arquetipos psicológicos desarrollados siglos después por la psiquiatría moderna, del mismo modo que antes hiciera la tragedia griega de la que bebe el mismo autor inglés. Otelo y sus celos patológicos, Hamlet y su complejo edípico, nexo de unión señalado por el propio Freud entre Sófocles y Shakespeare, o los conflictos planteados en *Macbeth* o en *El rey Lear* han sido analizados desde una perspectiva psicopatológica por numerosos psiquiatras a lo largo de los años.

³⁵ Eugeni d'Ors, quien inició su actividad periodística bajo el pseudónimo de Xenius, escribió un aforismo cuya versión al español se puede leer en la fachada norte del Casón del Buen Retiro, en Madrid, que en gran medida se ajusta a lo dicho. Reza el aforismo: “Fora de la Tradició, cap véritable originalitat. Tot lo que no és Tradició, és plagi” (“Glossari. Aforística de Xènies”, XIV, *La Veu de Catalunya*, 31-X-1911).

³⁶ Léon Daudet, para el que Charcot “aura eu le rare mérite d'avoir compris que l'art et la science doivent se comprendre, se compénérter et s'entr'aider”, lo describe en sus crónicas con las palabras que siguen: “Son érudition était immense. Il connaissait à fond les poètes, notamment Eschyle, le Dante et Shakespeare, plusieurs philosophes, surtout les grecs, la peinture européenne, et il admirait Beethoven, en détestant Wagner qu'il trouvait, non sans raison, emphatique et diffus. [...] La science dans sa bouche perdait tout caractère livresque ou artificiel, devenait quelque chose de vivant, de pathétique, d'immédiat”; Daudet 1929, pp. 428 y 188 respectivamente.

Pero el influjo de los clásicos va todavía más lejos y se deja sentir en la estructura física de su teatro y en los elementos dramáticos que lo integran, dando como resultado en estos últimos formas dramáticas en extremo singulares, como ocurre con el coro y su relación con los protagonistas.

2.3. La estructura física del espacio en el que desarrolla sus representaciones Charcot es en extremo singular tanto por su configuración como por la de los espectadores que atrae. Dispone en la Salpêtrière de una gran sala con gradas que tiene capacidad para 400 personas; a continuación están los asientos frente al estrado donde él se instala. Cuenta con todo el equipamiento necesario y las novedades instrumentales más modernas, como aparatos de proyección fotográfica y microscópica. Por otra parte, como subraya Charles Férey: “il a été un des premiers à utiliser les projections dans l’enseignement médical”.³⁷ Además, dicha plataforma se encuentra siempre llena de esquemas de croquis, de ilustraciones de anatomía y de reproducciones detalladas de los experimentos y observaciones de cada investigación. Estos elementos constituyen el paradigma de la científicidad, de la figura médica que forman Charcot y la Salpêtrière, creada en nombre de la investigación metódica y racional, todo un montaje escenográfico cuyo proceso creativo aproxima a Charcot a la tragedia griega, en particular a Sófocles quien, ya se sabe, desarrolló la escenografía notablemente.

Las instalaciones del Amphithéâtre Charcot en la Salpêtrière³⁸ son tan extraordinarias que atraen espectadores de todas las esferas sociales: médicos, por supuesto, pero también figuras de la cultura de las más diversas procedencias, como la célebre bailarina Jane Avril,³⁹ recogida

³⁷ Férey 1894, p. 416.

³⁸ Los documentos fotográficos de la Salpêtrière y las historias de sus históricas también han sido llevados al cine en numerosas ocasiones; al inicio de *Freud, la pasión secreta*, de John Huston, sobre la vida del psicoanalista, estrenada en 1962, Huston recrea el ambiente de la Salpêtrière al reproducir con gran exactitud el escenario recogido en la obra pictórica de André Brouillet en el que Charcot realizaba las sesiones de los martes. Más recientes son *A Dangerous Method*, de David Cronenberg, estrenada en el Festival de Venecia de 2011; *Hysteria*, de Tanya Wexler, estrenada en 2011, y sobre todo *Augustine*, de Alice Winocour, presentada en el Festival de Cannes de 2012, acerca de la relación de Charcot con Augustine Gleizes, una joven de 19 años, una de sus pacientes favoritas.

³⁹ Hija de un supuesto noble italiano y de una conocida *demi-mondaine*, cuando Jeanne Louise Beaudon nació —éste era su verdadero nombre—, el padre las abandonó a

en la Salpêtrière de niña, donde destacó en la danza, amiga íntima de Toulouse-Lautrec, quien la inmortalizó en sus carteles y bocetos, o actrices como la admirada Rachel, famosa por interpretar a las heroínas de las tragedias de Corneille, Racine y Voltaire, que pusieron de nuevo de moda la tragedia clásica frente al drama romántico, una actriz que fue el modelo reconocido por Sarah Bernhardt, quien también se contaba entre los espectadores; figuras de la literatura, como los hermanos Goncourt, Maupassant, Daudet, y también periodistas importantes. Así, un personaje tan singular como Octave Mirbeau,⁴⁰ quien en sí mismo y en sus obras representa la diversidad de los espectadores que asistían a las obras que Charcot montaba en la Salpêtrière, en su faceta como cronista describió la *mise en scène* del espectáculo en *Les chroniques du Diable* (1885) con las siguientes palabras:

L'amphithéâtre est une longue salle, dont la moitié environ est occupée par les gradins. Toutes les fenêtres sont hermétiquement closes et bouchées. Par un rayon de jour ne vient percer d'une flèche blanche la lumière sombre des becs de gaz aux globes dépolis. Les hautes murailles peintes en rouge donnent à cette lumière une qualité spéciale. Les gradins restent vides; dans l'autre partie de la salle quelques rangées de chaises se font face, entourant un espace assez restreint, réservé au professeur, à ses sujets et à ses aides; deux petites tables avec peu d'instruments d'électrisation, des tableaux de démonstration, un grand tableau noir: voilà la mise en scène.⁴¹

2.4. Si las instalaciones del Amphithéâtre Charcot en la Salpêtrière son tan extraordinarias, aún lo son más las soluciones que él presenta en la adaptación de unidades dramáticas de difícil traslación, entre ellas el coro y su relación con los personajes y lo que en la tragedia es el plano trágico de acción.

ambas. Atormentada por los maltratos propinados por su madre alcohólica, Jeanne fue internada en la Salpêtrière, allí comenzó a bailar en los espectáculos que organizaban las internas, despertando admiración. Dada de alta a los 16 años, se ganaba la vida bailando en el Barrio Latino, hasta que en 1888, contratada por el *Moulin Rouge* y por el *Jardín de París*, cambió su nombre por el de Jane Avril.

⁴⁰ No sabemos en qué medida los espectáculos de Charcot influyeron en la dramaturgia de Mirbeau, quien con sus seis piezas breves en un acto, muy innovadoras, publicadas con el nombre de *Farces et moralités* (1904), anticipa el teatro de Bertolt Brecht, Marcel Aymé, Harold Pinter y Eugène Ionesco.

⁴¹ Mirbeau 1995, p. 122.

Como ya señalamos, de todas las unidades dramáticas que integran la tragedia griega, el coro presenta más problemas para interpretarlo y para valorar su función,⁴² así como sus posibilidades de traslación a una forma dramática moderna. Hasta bien entrado el siglo XX, los investigadores, preocupados más por la fijación del texto, en lo que respecta al coro se ocuparon sobre todo de su división en semicoros.⁴³ Pero pronto se dejó a un lado eso para centrarse en el estudio del papel del coro en la acción dramática.⁴⁴ El punto de partida de estas consideraciones las más de las veces ha sido una interpretación en ocasiones no muy afortunada del verbo συναγωνίζομαι empleado por Aristóteles al referirse a la acción del coro.⁴⁵

Pero que el coro tenga en mayor o menor medida la condición de personaje en la tragedia no significa, y ahí radica precisamente el problema de interpretación de este conocido pasaje de la *Poética*, que su participación sea activa, o al menos que lo sea en el mismo plano que los protagonistas y en un sentido análogo. Desde la posición medial que ocupa entre éstos y el público el coro más que actuar interactúa, pues su acción es siempre *respuesta* a una acción de los personajes principales.

Como señala Aristóteles, el coro debe συναγωνίζομαι (*synagonídosomei*), que en el mejor de los casos se traduce en una colaboración en la acción,⁴⁶ que es siempre subsidiaria a la desarrollada por el héroe trágico.

⁴² No debe ser ajeno a ello el hecho de que muy pronto se comenzara a reflexionar en torno al coro de las tragedias. Se sabe que Sófocles reflexionó acerca de la tragedia y escribió un tratado *Sobre el coro*, como testimonia Suida, s. v. Σοφοκλῆς (*TrGF* IV, T 2, 7-8 Radt), que por desgracia no ha llegado hasta nosotros.

⁴³ Cf., por ejemplo, Westphal 1869 o Muff 1882.

⁴⁴ Cf. Helmreich I 1915, II 1917; Helg 1950, que adolece de interpretaciones personales; Rode 1965, quien se centra en el estudio de la estructura formal del coro. En este contexto ha gozado de una especial atención el estudio de los elementos rituales y culturales, y su reelaboración por parte de Esquilo, cf. en este sentido Hözlé 1932, o el clásico estudio de Kranz 1933.

⁴⁵ Po., 1456a 25-30: “Y el coro debe ser considerado uno de los actores, no sólo ser una parte del conjunto sino también colaborar en la acción (συναγωνίζεσθαι), no como en Eurípides, sino como en Sófocles. En los demás [autores] las partes cantadas en nada son más propias de la fábula que de otra tragedia; por eso entonan cantos intercalados, habiendo sido Agatón el primero en iniciar tal práctica”.

⁴⁶ El modo en el que los diferentes coros trágicos desempeñan el papel de un “personaje que colabora” en la acción difiere según los tragediógrafos y las tragedias; puede incluso en casos extremos, como el del coro de la *Antígona* de Sófocles, no tener las ideas muy claras y oscilar entre diferentes posicionamientos, como señala Rösler 1983, pero

Su posición medial, pues, subsidiaria de los protagonistas, que en el caso de las representaciones de Charcot son él mismo y en parte la enferma, coincide en gran medida con los colaboradores de Charcot, ubicados entre ambos y el público, con los que interactúa. Así, pues, el coro, y en esto también coinciden coro trágico y colaboradores, interactúa, pero su acción es *respuesta* a una acción de los protagonistas. La condición de estos colaboradores y las circunstancias en las que desarrollan su acción determinan que el carácter de ella se encuentre desprovisto de elementos emocionales, frecuentes en los coros trágicos griegos.⁴⁷

Se sabe que el paradigma del que se sirve Aristóteles es fundamentalmente la tragedia de Sófocles,⁴⁸ cuyos coros en general producen la impresión de encontrarse más implicados en la acción. Pero esto en realidad no es así; los héroes trágicos sofocleos son más humanos que los de Esquilo, sobre todo por la naturaleza de las acciones que desarrollan y lo que les mueve, razón por la cual el coro puede identificarse más con ellos, esto subraya aún más si cabe el carácter subsidiario de sus acciones, que en el caso concreto del espectáculo de Charcot presenta la forma de colaboración completa subordinada a las directrices del maestro. El coro de *Edipo Rey*, el de *Antígona*, etcétera, contemplan la caída de unos seres elevados por una supuesta buena fortuna que, en realidad, los ha conducido al más lamentable de los destinos. En este sentido, los coros de las tragedias de Sófocles conectan también con el público, en la medida en que éste observa expectante las desventuras de los héroes trágicos. También los personajes de Charcot, las enfermas con las que comparte el protagonismo, con sus historias bien conocidas por todos, están muy próximas a esos héroes trágicos de corte sofocleo, por lo que contribuyen notablemente a la conformación de una verdadera tragedia que trasciende el estrecho marco del anfiteatro en el que Charcot desplie-

todos tienen una cosa en común, el no entrar en el plano trágico de acción; a este respecto, cf. Bañuls Oller 2001.

⁴⁷ Así, por citar un par de ejemplos, el coro de *Persas* desarrolla una acción en respuesta a la acción de Jerjes, es por tanto la reacción a la acción del héroe trágico, una acción que es la expresión dramática del sufrimiento y del dolor ocasionados por la acción desmedida de Jerjes. Las mujeres que conforman el coro de *Medea* de Eurípides gimen, imploran, se muestran horrorizadas ante lo que sucede, golpean desesperadas las puertas de palacio, pero no les es posible evitar la muerte de los hijos de Medea a manos de su madre.

⁴⁸ Cf. García Bacca 2003, entre otros.

ga su obra, al conectar a través de ellas mismas con la triste realidad de sus vidas. Un buen ejemplo de ello es el caso de Jane Avril, testigo excepcional de la tramoya de los espectáculos de este autor, que comenta:

C'était un spectacle comique pour moi que de voir ces toquées s'en revenir si fières et ravies d'avoir été choisies et distinguées par le "maître"!

Dans ma petite jugeote, je m'étonnais chaque fois que d'aussi éminents savants pussent être dupés de la sorte, quand moi, si minime pourtant, je connaissais leurs comédies!⁴⁹

Las internas son conscientes del papel que deben representar y saben que se les ha asignado uno preciso, que deben y saben representar a la perfección. Los espectadores de las grandes crisis de histerismo en la Salpêtrière y los médicos asistentes reconocen la grandilocuencia teatral desplegada por las pacientes de Charcot. A las histéricas que tienen los papeles más importantes se les compara con actrices en la cima de su gloria profesional. Ellas se consideran verdaderamente enfermas, ya que interiorizan ese estado, por eso llevan a la escena un personaje perfecto. Todo está calculado, medido, regido en su actitud, y todos los movimientos, los gestos, las contorsiones, las maneras son descritas en tratados. Jane Avril proporciona un enfoque interior, la perspectiva de la histérica: “Je me rappelle que j'étonnai tous les assistants et que, tout émue de confusion, je fus félicitée, complimentée, embrassée. J'eus donc un véritable succès!”⁵⁰

El gusto inherente al histerismo por la simulación ocasiona que las enfermas se sientan felices de estar allí. Las exhiben, las interrogan, se burlan de ellas haciéndoles contar sus historias.

Las “leçons du mardi” y las “leçons du vendredi” son representaciones dominadas por una atmósfera académica, pero Charcot a partir de ellas crea un nuevo tipo de espectáculo en el que la música y el baile disipan por completo esa atmósfera académica, un espectáculo que, al igual que los anteriores, gira en torno a las histéricas: se trata del *Bal des folles* que se celebra una vez al año coincidiendo con la Mi-Carême. Y aunque a diferencia de los otros espectáculos, éste carece de texto teatral y ensayo previo, el *Bal des folles* tiene una estructura fija y jerarquizada; las locas, ataviadas con disfraces, los invitados, la música,

⁴⁹ Avril 1933, p. 18.

⁵⁰ Ibid., p. 23.

que crea un ambiente acorde al espectáculo, e incluso las interacciones entre el público y las histéricas, en no pocas ocasiones planificadas por los colaboradores de Charcot. Ahora no se trata de demostrar la destreza de éste, sino de mostrar las instalaciones del Hospital a todo París, de hacer patente la eficacia de los equipos médicos, e indirectamente sacar a la luz su contenido humano. A diferencia de las “*leçons*”, del desarrollo del *Bal des folles* no dan cuenta las anotaciones de los colaboradores de Charcot, sino los numerosos testimonios periodísticos y los relatos de los invitados. Las enfermas deseosas de erigirse en *vedettes* hacen todo lo que se les pide. El testimonio de una de las participantes, Jane Avril, nos proporciona una idea bastante precisa de ese ambiente:

Un soir que je n'ai jamais oublié, une grande fête, suivie d'un bal masqué, y fut organisée dans un des pavillons du docteur Voisin. Nombreux y assistèrent des futurs ‘as’ du corps médical. L'on m'avait déguisée en ‘Descente de la Courtille’ [...] À peine venait-on d'attaquer les premières mesures d'une valse que, soulevée de terre par son rythme entraînant, je m'élançais comme un ‘cabri’, emportée dans un éblouissant tourbillon, sans plus rien voir ni personne! J'avais jusque-là ignoré ce qu'étaient un bal, la musique et la danse! [...] Ce fut irrésistible!⁵¹

Así describe Jean Avril el aspecto más impactante del *Bal des folles*, organizado por Charcot, al que asisten la prensa de París y los médicos más célebres del país, junto a artistas de renombre y las más relevantes personalidades de la burguesía, entre otros.

Según relata Alfred Marchand en una breve pero muy precisa crónica del *Bal des folles*: “Un de nos artistes, ayant eu la bonne fortune d’assister aux curieux spectacle que présente le bal des folles, donné chaque année à la Salpêtrière”, donde ellas “paraissent s’amuser franchement, goûter un plaisir sincère”,⁵² porque son, a pesar de todo, las estrellas del espectáculo. En el Baile de las Locas (*Le Bal des folles*) la “cuarta pared”, la que separa a los espectadores de la acción dramática no sólo es echada abajo, sino que acaba siendo inexistente, como concluye el afortunado artista invitado en la crónica que ofrece:

Il est près de onze heures: le bal va finir.

On sort, et l'on se retrouve dans l'immensité et dans la solitude des chemins,

⁵¹ Avril, op. cit., pp. 22-23.

⁵² Marchand 1888, pp. 170 y 171.

avec des sortes d'hallucinations, des sensations vagues, une déroute complète des idées... Où est la réalité, où est la folie?... Pendant un instant, on ne sait plus...⁵³

“¿Dónde está la realidad, dónde está la locura?...” Detrás de esas palabras hay una primera toma de conciencia de la verdadera realidad, la que subyace en las risueñas y despreocupadas protagonistas del *Bal des folles*. En esas circunstancias, pues, en ese baño febril de realidad aparentemente risueña y despreocupada, el distanciamiento se hacía aún más necesario, pero en este caso se trata de un distanciamiento por parte de los propios espectadores sumergidos en una ficticia realidad que les aturde, distanciamiento necesario para la toma de conciencia de la dura realidad nada risueña que palpita detrás de cada una de las protagonistas, algo similar a lo que sucede con la tragedia griega, en la que detrás de lo que acontece ante los ojos de los espectadores se encuentra la *polis*, ese microcosmos del que el espectador forma parte. Una realidad más real que la subyacente, presente también en el *Bal des folles*, como refiere Gabriela Zapolska, invitada a uno de ellos, ante la realidad semioculta de la Salpêtrière, una realidad que se desborda e invade el entorno, trasluciendo su demudado interior, donde la fragancia de los diferentes perfumes, la música, la danza, la magnificencia de los colores, de los ropajes, en oscuro contraste con el frac de “les organisateurs du bal”, con el edificio de ventanas pequeñas, débilmente alumbradas, de las que emergen imágenes y sonidos que dejan a aquellos que desde el baile los perciben “comme pétrifiés, comme retenus par l'épouvante et l'effroi”, como a Gabriela Zapolska:

J'écoute et je sens que mon sang se glace. De derrière les barreaux parvient un long gémississement incessant, un rire étouffé, des pleurs, la plainte de voix féminines, entremêlées comme des litanies de condamnés, comme une succession de démons dissimulés qui, dans la nuit noire, se raconteraient de sanglantes visions. Les voix de ces folles tapies dans des coins circulent à travers des barreaux, d'une cellule à l'autre et en direction du couloir qui est éclairé. Elles se propagent et se figent dans l'air comme des larmes qui se pétriferaient pour se déverser avec un bruissement de graviers. Il n'y a personne pour écouter cette litanie, personne pour en faire l'analyse, ni pour se demander quelle en est l'origine! [...] On voudrait alors tomber à genoux devant ce tombeau qui renferme des âmes humaines, comme devant un autel dédié à une horreur inexplicable, sur lequel ces âmes brûleraient pour l'éternité. On voudrait aussi écouter, écouter jusqu'à l'aube cette

⁵³ Ibid., p. 171.

mélodie mystique et incompréhensible, ce chant aux intonations de cimetière désert qui, venu de l'autre côté des barreaux, s'en va vers le lointain, jusqu'aux fenêtres éclairées des salles où le bal se déroule, se mélange avec la musique de la danse et revient de nouveau, obstiné, terrible, implacable — à la poursuite d'une aurore lumineuse qui, parce qu'elle est recouverte par les plis d'un linceul mortuaire, ne parviendra jamais à éclairer ces grilles de tous ses feux!⁵⁴

3

En las representaciones que Charcot ofrece en la Salpêtrière, ese coro tan singular formado por sus colaboradores se ajusta perfectamente al funcionamiento de los coros de las tragedias griegas del modo más completo, un coro que en el *Bal des folles* se diluyó en sus componentes primigenios, lo que se ve reforzado por el ambiente carnavalesco.

Del coro trágico griego no se puede afirmar lo que escribe el autor de los *Problemata*,⁵⁵ que es “un auxiliar inoperante”, *ηηδευτής ἀποκατός*. La lectura atenta del pasaje entero, y sobre todo de su contexto, indica que Aristóteles no dice que el coro deba implicarse en la acción como si fuera un personaje más, sino más bien expresa la exigencia de que el contenido de sus cantos sea acorde al contexto, y no “cantos intercalados” que puedan servir indistintamente tanto para una tragedia como para otra. Con ello el Estagirita se refiere a un proceso que puede tener su origen en Eurípides⁵⁶ y es continuado por Agatón, un proceso por el que la acción desarrollada por los coros acaba siendo unos interludios —ἐμβόλιμα les llama Aristóteles— ajenos a la acción dramática y como tales intercambiables de unas tragedias a otras.⁵⁷

⁵⁴ Zapsolska, reconocida actriz y escritora polaca, afincada en París de 1889 a 1895 como corresponsal de varios periódicos de Varsovia, para los que escribió numerosos artículos, asistió invitada a un *Bal des folles*, sobre el que redactó una crónica en la que el contraste entre la apariencia y la realidad es muy notable; cf. Zapsolska 2004.

⁵⁵ Ps.-Arist., *Pr.*, 19, 48.

⁵⁶ *Po.*, 1456a 25-32. Con todo, depende de cómo se interpreten los cantos corales eurípideos, pues su conexión con la acción dramática puede ser mayor y sobre todo más profunda que las de los coros de Sófocles; cf. Morenilla Talens 2013, pp. 105-130, entre otros.

⁵⁷ De algo similar se quejará Leconte de Lisle con relación a la puesta en escena de *Les Érinnies*, tragedia en dos partes, “Klytaimnestra” y “Orestès”, en verso, con un prólogo e interludios para orquesta de Jules Massenet. El director del Odéon, Félix Duquesnel,

En la medida en que la acción del coro discurre por el plano general, no por el particular del héroe trágico, se puede afirmar de forma amplia que el coro suele ser portador de intereses y valores superiores de carácter general, son los que el autor pone en boca de ellos. La función del coro es mediadora en un sentido amplio: media entre los personajes, media entre los espectadores y la acción comentándola y al mismo tiempo integrándola en el contexto general del pensamiento o, si se prefiere, del particular del autor.

Se puede afirmar que el coro suele ser portador de intereses y valores que el autor quiere comunicar al público por medio de su obra, como con acierto indica U. Wilamowitz al referirse en concreto al segundo estásimo del *Edipo Rey*,⁵⁸ o, dicho de otro modo, las palabras del coro, sus intervenciones, todo lo que de él sale está regido por el autor, que en el caso de Charcot se cumple en todo.

3.1. Por el marco en el que este médico desarrolla la acción, por la relación que desarrolla con sus colaboradores, por su protagonismo como personaje y a la vez como verdadero autor y director de escena, por todo ello Charcot focaliza esa relación entre coro y autor subrayando que va más allá, que asume también en esa relación compleja que sustenta en su persona la condición de corifeo, un corifeo en extremo singular, lo que, por un lado, lo aproxima al coro de colaboradores, por otro, a la histérica, a la que comprende.

Del conjunto del coro griego se destaca el corifeo, su función en tanto que es desempeñada en el conjunto coral por una sola persona adquiere una mayor individualidad, destacando del resto de coreutas y desarrollando un papel más próximo a un personaje y al autor. La figura del corifeo se halla en los orígenes mismos de la tragedia, cuando

impuso la orquestación de Jules Massenet a Leconte de Lisle, quien no la aceptó de buen grado, y con razón, pues Léon Blum, en su faceta de crítico literario, reprocha en términos muy duros a Massenet el haber concebido una música que no guarda relación alguna con la obra: “Sur un poème tranquille et serein jusque dans sa violence volontaire, à la fois cruel et pur, tout inspiré de la nudité farouche d’Eschyle, animé par la plus altière et la plus grave mélancolie, M. Massenet a appliqué une musique sans noblesse et sans lignes, tendre, caressante, sensuelle, toute en sonorités et en grâces, totalement dépourvue d’unité et de vigueur. Il n’est pas question de nier la valeur propre de cette musique. Mais en jouant cette suite d’orchestre, sans le texte, aux Concerts Colonne, et le texte au Théâtre-Français, sans la musique, tout serait au mieux”, Blum 1912, pp. 296-298.

⁵⁸ Cf. Wilamowitz-Moellendorff 1899, pp. 55-80.

del coro se destaca uno de sus miembros que interactúa con el resto; paulatinamente su acción irá adquiriendo mayor independencia hasta revestir los rasgos característicos de algún personaje. Charcot asume una función compleja, ya que es el verdadero protagonista de la acción dramática, protagonismo que comparte con la enferma, pero, al mismo tiempo, en tanto que con sus preguntas e indicaciones dirige a los coreutas, esto es, a sus colaboradores, adopta el papel de corifeo, y esa posición privilegiada permite que se refuerce la vinculación de éste con el autor y se focalice en el propio Charcot. Este coro tan peculiar por sus coreutas, ubicado en un marco de acción científico-médico, se ve revestido de unos rasgos de carácter plenamente modulados por ese corifeo tan especial que integra en sí las condiciones de autor, de director de escena y, junto con la enferma, de protagonista.

3.2. El hecho de que el espectáculo gire fundamentalmente en torno a mujeres presas de crisis de histeria aproxima las representaciones de Charcot a las tragedias de Eurípides, a quien se acusó de misoginia.⁵⁹ Las razones por las que éste lleva a escena a gran número de mujeres presas de pasiones y sentimientos violentos nada tienen que ver con esa supuesta misoginia —que por otro lado era una actitud general en la cultura griega muy bien atestiguada en su imaginario colectivo—,⁶⁰ sino con el hecho de que es más fácil presentar un personaje femenino presa de tales pasiones y sentimientos que uno masculino, pues esto último hubiera provocado muy probablemente la risa o la indignación de los espectadores. Algunos protagonistas de Eurípides, por ejemplo Medea, se articulan fundamentalmente según dos momentos: uno de pasión descompuesta y desmesurada al que sigue otro en el que el personaje se muestra en posesión de una lucidez y rigor extremos. Este modelo ha dejado trazos en otras tragedias eurípideas, en particular en dos que, como *Medea*, representada en el 431 a. C., se encuentran entre las más antiguas que han llegado hasta nosotros. Medea tiene para su articulación un referente en la *Alcestis* de la tragedia homónima (438 a. C.) y en la *Fedra* de Hipólito (428 a. C.).⁶¹ La intervención con la que la

⁵⁹ Para una apropiada valoración, cf. Sousa e Silva 2007.

⁶⁰ Cf. Bañuls Oller & Morenilla Talens 2011.

⁶¹ Por lo que toca al uso de este procedimiento en Sófocles, con modalidad diferente y sin el carácter provocador que asume en Eurípides, cf. Di Benedetto 1983, pp. 46-47.

hechicera desde el interior de la casa expresa con una pasión violenta su odio por Jasón se puede comparar, por el ansia con que la mujer se desfoga y por el modo mismo de expresarse, con aquella con la que, al inicio del *Hipólito*, Fedra da rienda suelta a su delirante pasión; y por lo que respecta al estilo presenta también notables puntos de contacto con el delirio de *Alcestis*. En *Medea*, vv. 96 ss., la mujer que Jasón ha abandonado por otra da rienda suelta a su rabia y a su dolor a través de frases rotas por la emoción, en las que se vislumbra con inmediatez la extrema tensión interna del personaje. Fuera de Eurípides este fenómeno se observa también en los otros tragediógrafos, pero limitado al género de los coreutas, pues es más fácil y culturalmente verosímil presentar a mujeres presas del pánico —el coro de *Siete contra Tebas* es paradigmático a este respecto— que a hombres.

En el caso concreto del espectáculo de Charcot, además de otras razones de índole cultural, está el hecho de que la histeria se clasificaba como una dolencia típicamente femenina, si bien ya comenzaba a abrirse paso la idea de una histeria masculina.⁶²

El texto teatral, es decir las lecciones publicadas de los cursos impartidos en la Salpêtrière, reenvía siempre a la construcción clásica de las diferentes estructuras dramáticas, las cuales refuerzan la consideración de estos cursos clínicos como teatro, y en el caso del anual *Bal des folles* nos reenvía a los orígenes mismos del drama. Es interesante ver cómo Charcot combina sus oficios de maestro, de escenógrafo, de actor y hasta de promotor en un ambiente que mezcla el espectáculo vivo y el empirismo clínico. Lo que llamaremos actores secundarios, o hasta los accesorios humanos de esta comedia, son un complemento colocado para facilitar la mecánica escénica. Así, todos los comediantes en escena —Charcot, la histérica presentada aquel día, sus posibles compañeras y los internos del servicio— conocen sus papeles, y nada es dejado al azar. De modo análogo a los coros de las tragedias griegas, los colegas y los

⁶² Pérez-Rincón 1998, cap. IX, dice: “Al mismo tiempo que amplió la sintomatología de la histeria y precisó sus causas y mecanismos, Charcot la sacó no sólo de la patología del sistema nervioso, sino que rompió la ancestral y bien acreditada conexión de la histeria con el útero —tanto el somático como el metafórico—. Una de sus mayores aportaciones fue, sin duda, el establecimiento de la histeria masculina como una categoría nosográfica de pleno derecho [...]. No obstante, la idea de la existencia de una histeria masculina no fue tan fácilmente aceptada por el gran público, que hasta nuestros días sigue utilizando el vocablo preferentemente en femenino”.

discípulos del maestro están en escena, pero no juegan un papel significativo, esto coincide plenamente con el plano de acción del coro griego, que jamás entra en el plano trágico de acción, reservado en exclusiva a Charcot y a sus enfermas. La ubicación de los colaboradores entre el público y los protagonistas, y el jugar un papel necesario, pero no significativo, los aproxima notablemente a los coros trágicos griegos.

El médico está colocado en el centro del estrado; sus colaboradores y sus pacientes, sentados en sillas alrededor de él mientras las histéricas entran y salen de la escena si es necesario. Como una máquina bien engrasada, todo es objeto de un minucioso estudio previo, nada queda a la improvisación. Si Charcot plantea una cuestión, la histérica ya sabe lo que debe responder. Si pide la ayuda de uno de sus colaboradores, éste se encuentra preparado para aplicar todos los instrumentos en el escenario. Al igual que el coro trágico griego, estos colaboradores interactúan con Charcot, pero su acción es respuesta a una acción de él, quien es el verdadero protagonista de la obra, protagonismo dramático que comparte con la “enferma”. Autor de la obra, protagonista, director del coro de colaboradores ubicados entre el público y el escenario, Charcot reúne en su persona una serie de competencias que le aproximan al tragediógrafo clásico. Así, en el hecho de participar como personaje principal de la obra este autor coincide con los tragediógrafos griegos, al menos hasta Sófocles.

Por la impronta que en los espectadores dejó su interpretación del juego de la pelota en su *Nausícaa*, una de las primeras tragedias que llevó a escena y con la que obtuvo el primer premio, sabemos que Sófocles poseía un dominio excelente del arte de la danza, pues en ella él mismo representó el papel principal, como testimonian Ateneo⁶³ y Eustacio.⁶⁴ También representó el papel protagónico en su tragedia *Tamiris*, donde desplegó sus habilidades con la cítara. Pero Sófocles no estaba dotado de una voz potente,⁶⁵ por eso debió ser el primero en romper con la

⁶³ Ath., I, 20 f: “Y cuando representó el *Tamiris*, él mismo tocó la lira y de modo magistral jugó a la pelota cuando representó su *Nausícaa*”.

⁶⁴ Eust., *Comentario a la Ilíada*, 381, 10, y *Comentarios a la Odisea*, 1553, 63.

⁶⁵ Por las dimensiones del teatro las cualidades exigidas a un actor eran claridad, potencia e intensidad de voz, ya que ésta debía llegar lejos y escucharse con claridad. Como encarnaban diferentes personajes en una misma tragedia, debían poseer la capacidad de modular con fineza y precisión los registros de su voz para adaptarla a los distintos sentimientos de un mismo personaje y a los diferentes papeles que tenían que representar en una misma obra. La propia lengua griega da testimonio de ello a través del vocabulario

tradición según la cual el autor de la tragedia asumía también el papel principal de la obra, tal y como hacía Esquilo.⁶⁶ La muy incipiente profesionalización de los actores debió influir sin duda en el abandono de esta práctica por parte de los autores griegos, no es casual que fuera a lo largo de la década del 457-447 a. C. cuando por vez primera se premiara a los actores en las Grandes Dionisias; el primer testimonio data del 447 a. C.⁶⁷ Con todo, la práctica de que el autor seleccionara a los actores que representarían su obra se mantuvo.⁶⁸

Pero hay algo más que comparten la tragedia griega y las representaciones de Charcot, el que en el trasfondo de éstas, como ya señalamos, palpitan verdaderas tragedias, pues en ellas hay un potencial trágico subyacente de primer orden que aflora en la mente de los espectadores, conocedores de las historias de las protagonistas y del posible destino que sobre ellas se cernía. El caso de Jean Avril resulta paradigmático, como el de Marie Wittmann, conocida como Blanche (1859-1913), y el de Augustine.⁶⁹

que le dedica: la lengua griega tiene alrededor de ciento treinta adjetivos compuestos cuyo segundo elemento significa voz (-φωνος) y cuyo primer elemento la califica; a este respecto, cf. Buck & Petersen 1945, pp. 267 s. Además, un *buen* actor debía ser también un buen cantor, porque podía asumir papeles en los que los personajes masculinos o femeninos cantasen en determinados momentos, como el coro. Se trata de unos momentos excepcionales donde a través del canto se expresan emociones intensas. Por ello se prestaba mucha atención a las cualidades y defectos de la voz de los actores.

⁶⁶ Cf. *Vita Sophoclis*, 4 (Test. 1, 2 1 s. Radt).

⁶⁷ Para la polémica sobre la fecha, cf. Pickard-Cambridge 1988, p. 72, quien se inclina por el 447 a. C., apoyándose en la primera vez que tenemos testimonio de ello.

⁶⁸ Sobre los procedimientos en general, cf. Seidensticker 2010 y Di Benedetto & Medina 2002.

⁶⁹ Louise Augustine Gleizes, protagonista indiscutible de la *Iconographie Photographique de La Salpêtrière*, de Bourneville y Régnard (1876-1880), joven empleada doméstica que entró a dicho hospital a la edad de 15 años, por Bourneville sabemos que había sido violada a los 13 años por su patrón. Cansada de ser la *vedette*, Augustine se fugó de la Salpêtrière, poco después se halla su rastro en el libro de admisiones del Hospital de la Charité, donde había estado seis días. A partir de ahí nada se supo de ella, únicamente su nombre reapareció en 1928 en el célebre manifiesto de Aragon y Breton “Le cinquantenaire de l'hystérie (1878-1928)” (1928, pp. 20 y 22): “Nous, surréalistes, tenons à célébrer ici le cinquantenaire de l'hystérie, la plus grande découverte poétique de la fin du XIX^e siècle, et cela au moment même où le démembrement du concept de l'hystérie paraît chose consommée. Nous qui n'aimons rien tant que ces jeunes hystériques dont le type parfait nous est fourni par l'observation relative à l'aide de la délicieuse X. L. (Augustine) entrée à la Salpêtrière dans le service du docteur Charcot le 21 octobre 1875,

El teatro como terapia del que era un firme defensor François Simonet de Coulmier, el protector del marqués de Sade, también en la línea de Charcot, extiende su función terapéutica a los espectadores y a través de ellos a la sociedad en su conjunto con estas escenificaciones donde realidad y ficción dramática se confunden, como muy bien expresa aquel artista que tuvo la fortuna de ser invitado a un *Bal des folles*, “Où est la réalité, où est la folie?...”. Bajo ese cuestionamiento yace una toma de conciencia de la realidad, una realidad nada amable y aún menos aceptable.

3.3. Detrás de las representaciones de Charcot, e incluso en ellas, hay un componente de tragedia humana difícil de obviar, como también lo hay en la primera escenificación dramática de un Hospital de locos, *Los locos de Valencia*, de Lope de Vega, compuesta a partir de su estancia en dicha ciudad entre 1589 y 1590, publicada en 1620, comedia urbana impregnada de una singular atmósfera carnavalesca, que añade a su condición de obra maestra un valioso interés antropológico y literario, pues se trata de la primera representación dramática de una institución de esa naturaleza en el teatro europeo.⁷⁰ Por su valor de testimonio histórico “entresacando de la obra datos que nos sirvan para realizar una construcción histórica médica objetiva y rigurosa” leyó *Los locos de Valencia* Juan Ramón Zaragoza Rubira, médico, académico y escritor.⁷¹

La realidad que subyace en esta obra de Lope de Vega tiene sus orígenes en el Renacimiento y en la reacción de la iglesia ante la perdida de influencia en los diferentes ámbitos de conocimiento, lo que le lleva a afianzar su poder sobre el campo de la locura, un poder que ejerció a lo largo de todo el Medievo, en el que la teología cristiana consideraba esos “trastornos de conducta” como señal inequívoca de la guerra que Dios y el diablo libran por la posesión del alma, esto es, como una psico-

à l'âge de 15 ans et 1/2, comment serions-nous touchés par la laborieuse réfutation de troubles organiques dont le procès ne sera jamais qu'aux yeux des seuls médecins celui de l'hystérie ? [...] L'hystérie est un état mental plus ou moins irréductible se caractérisant par la subversion des rapports qui s'établissent entre le sujet et le monde moral duquel il croit pratiquement relever, en dehors de tout système délirant. Cet état mental est fondé sur le besoin d'une séduction réciproque qui explique les miracles activement acceptés de la suggestion médicale (ou contre-suggestion). L'hystérie n'est pas un phénomène pathologique il pleut à tous égards être considéré comme un moyen suprême d'expression”.

⁷⁰ Tropé 1999.

⁷¹ Zaragoza Rubira 1964, p. 414.

maquía.⁷² La locura así concebida servía para justificar la necesidad de la existencia de la Inquisición y de sus actuaciones sobre la población.⁷³ En el *Malleus maleficarum*, el tratado más importante que se haya publicado en el contexto de la persecución de brujas y la histeria brujeril, un libro exhaustivo sobre la caza de brujas, que, después de ser publicado primero en Alemania en 1487, contó con docenas de nuevas ediciones, se difundió por Europa y ejerció un profundo impacto en los juicios contra las brujas, la enfermedad mental está definida como una forma de brujería o posesión demoníaca cuyo tratamiento pasaba por la tortura o la hoguera para “liberar” el alma de la enferma. En ese contexto, los locos eran considerados posesos, en particular las mujeres, muchas fueron acusadas de brujería.⁷⁴ Esa fue una de las razones por las que en los estatutos del primer Hospital para enfermos mentales del mundo, el que fundó el padre Joan Gilabert Jofré en Valencia en 1410,⁷⁵ el Hospital de los Pobres Inocentes,⁷⁶ aprobados por el rey Martín I el Humano el 15 de marzo de 1410, se determinaba que la institución hospitalaria “debe ser totalmente laica y de hombres llanos en lo tocante a categoría, jurisdicción y toda clase de tratos”, con lo que se la sustraía al poder de la iglesia.⁷⁷

⁷² Cf. Porter 1989, pp. 27-28.

⁷³ Cf. Szasz 1970.

⁷⁴ Cf. Tropé 2010a, pp. 291-310, y 2010b, pp. 465-486.

⁷⁵ Bajo la advocación de Nuestra Señora de los locos e inocentes desamparados (Nossa Senyora dels bojos i innocents desamparats) el padre Jofré funda el primer manicomio u hospital psiquiátrico del mundo. Cf. Tropé 1996, pp. 307-318; sobre su evolución, Tropé 1997, pp. 141-154.

⁷⁶ Por primera vez en todo el mundo, era un establecimiento para hombres y mujeres que habían perdido la razón a quienes se proporcionaba un tratamiento sanitario específico, basado en ejercicio, juegos, trabajo, entretenimiento, dieta e higiene (los varones trabajaban en la huerta y las mujeres tejían), si los facultativos consideraban que eran curables; o se les daba alojamiento y manutención, si eran incurables. Por consiguiente, y también por primera vez en la historia universal, los locos no sólo eran liberados de sus cadenas, sino que eran considerados y tratados como enfermos. El modelo fue copiado muy pronto en otros lugares: en 1425 se fundó el Hospital de Nuestra Señora de Gracia, en Zaragoza; en 1436, el Hospital de los Inocentes de Sevilla; en 1456, el de Palma de Mallorca, dentro del Hospital General; en 1480, el Hospital de los Inocentes, en Toledo; en 1489, el de Valladolid, y en 1567 fray Bernardino Álvarez fundó el Hospital de San Hipólito para enfermos mentales en la Ciudad de México, el primero dedicado sólo a la atención de enfermos mentales en América. Cf. López Ibor 2008, pp. 1-9, y Viqueira 1965.

⁷⁷ Salvo muy contadas excepciones, como fue el caso del Hospital de los Pobres Inocentes de Valencia, en el funcionamiento de estas instituciones las razones de orden social

El argumento de esta comedia de Lope de Vega es muy diferente a las habituales de capa y espada. La realidad que subyace en la obra tiene poco de ficción, ya que en la época de dicho autor los caminos estaban transitados por gente muy diversa que se movía por diferentes razones de un lugar a otro: músicos, buhoneros, compañías de teatro de la legua, moriscos y judíos a los que les resultaba poco seguro permanecer mucho tiempo en un mismo lugar, gente que marcha a un exilio voluntario huyendo de algo, gente, en suma, que sobrevivía en la pobreza y la necesidad más extremas al borde siempre de la desesperación. Cuando empieza la acción, a las puertas de Valencia, junto a la Puerta de los Inocentes, en pocas palabras, cerca de la Casa de los Locos, han acampado algunos pequeños grupos. Entre ellos está Floriano, un joven que decide simular locura para esconderse en el Hospital de Valencia y escapar al castigo de un crimen del que se cree autor, y también Erifila, una joven morisca que, para evitar un matrimonio concertado por su padre, ha huido de casa con la ayuda de un criado que la despoja de todas sus pertenencias y la abandona medio desnuda delante de la puerta del mismo Hospital, donde los administradores la creen enajenada y la ingresan. Todos, en fin, tienen razones personales para entrar en el manicomio, para fingirse locos, y de ese modo pasar inadvertidos al amparo de la institución hospitalaria.

4

En el interior de la Salpêtrière, donde tiene lugar la representación, a través de las enfermas de Charcot, las heroínas con las que comparte el protagonismo, aflora un mundo en parte oculto y en parte bien conocido; por un lado, la Salpêtrière, donde mujeres de diferente procedencia se encuentran acogidas, ese lado oscuro de la sociedad, que en una de sus manifestaciones extremas allí se hace aceptablemente visible en las representaciones, por otro lado, y a través de las enfermas el mundo

prevalecieron sobre las terapéuticas, por lo que su finalidad no siempre declarada fue la de preservar la tranquilidad pública y salvaguardar a la sociedad de aquellos que en su opinión provocaban escándalo o transgredían el orden moral estipulado y atentaban contra las buenas costumbres. Los hospitales para enfermos mentales eran, en suma, un instrumento del Estado establecido para silenciar a quienes, con su manera de pensar, sentir o comportarse, cuestionaban o amenazaban los valores de las clases dominantes.

del que ellas mismas proceden, un mundo en el que estados de pobreza extrema y necesidad, unidos por lo general a situaciones de injusticia y opresión, pueden generar manifestaciones y actuaciones socialmente no tolerables, tipificadas como “trastornos de conducta” que mueven al grupo social a actuar sobre ellas limitándolas a espacios cerrados con fines restrictivos más que terapéuticos. Se trata en suma de ocultar una realidad social considerada molesta e intolerable. Cuando Jean-Martin Charcot comenzó a trabajar en la Salpêtrière en 1862 la institución albergaba cerca de 4300 mujeres, una mezcla heterogénea de delincuentes, prostitutas,⁷⁸ mendigas, epilépticas, histéricas y dementes, que él mismo describió como un “museo patológico vivo”. Las causas de su enfermedad, el origen de sus dolencias suele encontrarse, en primer lugar, en su condición de mujeres, lo que las hace en extremo vulnerables en una sociedad que las humilla, que las condena a arrastrar una vida miserable, esto puede generar en ellas sentimientos y pasiones violentas. Por el hecho de ser mujeres la sociedad las predispone de forma natural a ello.

Y al igual que tras las escenificaciones de Charcot y de sus celebrados Bailes de las locas subyace una realidad nada amable, en *Los locos de Valencia*, de Lope de Vega, a través de ese microcosmos que es el Hospital de los santos Inocentes se vislumbra esa misma realidad acrónica.

Son dos las representaciones del Hospital de Inocentes de Valencia ofrecidas por Lope de Vega,⁷⁹ en *El peregrino en su patria*⁸⁰ y en *Los locos de Valencia*, que influyeron sobre la tragicomedia de Charles Beys *L'Hospital des fous*,⁸¹ de 1635, cuya versión modificada se publicó en 1653 con el título de *Les Illustres fous*,⁸² con las que también comparte el componente metateatral.⁸³ A pesar de que ambos autores tratan el

⁷⁸ Para la colaboración de las instituciones médicas y la Prefectura de policía de París en el “tratamiento” de las prostitutas, cf. Besnard 2010.

⁷⁹ Cf. Tropé 2004.

⁸⁰ Sobre su relación con la narrativa griega, cf. Lara Garrido 1984a y 1984b. Acerca de su recepción en Francia, cf. Tropé 2010c.

⁸¹ La fuente de inspiración de la que se ha servido Charles Beys para *L'Hospital des fous*, ha sido sin duda *Los locos de Valencia* de Lope, sin que por ello debamos excluir una posible influencia en ambos, Lope y Beys, del *Hospidale* de Gazoni (1586), principalmente por las estrechas relaciones entre Italia y España en aquellos años.

⁸² Cf. Poulet 2010, pp. 65-88.

⁸³ Publicada en 1620 y protagonizada por personajes de comedia, *El peregrino en su patria* incluye un auto sacramental al final de cada uno de sus cuatro primeros libros —en

mismo tema del hospital de enfermos mentales, las obras de Lope y la de Beys son muy diferentes. Lope de Vega representa un universo de segregación cuidadosamente delimitado, donde la locura muestra su rostro más festivo, si bien dentro del orden establecido; por el contrario, Charles Beys, sirviéndose de un juego ambiguo en el que la frontera entre Hospital y el mundo del exterior se difuminan hasta llegar a desaparecer, invita a la reflexión individual en torno a la cordura y la locura propias. Como concluye Hélène Tropé:

De toute évidence, Beys connaissait les conventions de la “littérature de la folie asilaire”, inaugurée en Italie par Garzoni et en Espagne par Lope de Vega. Puisant aux sources espagnoles principalement, il a tiré pleinement parti, à des fins comiques, du thème de l’asile. Mais il a enrichi la tradition littéraire du spectacle de l’hôpital à des fins philosophiques en insufflant à sa création la verve satirique de la *Moria* érasmienne qui révèle l’omniprésence de la folie dans le monde et fait tomber les masques des faux sages. Il a écrit à une époque (1634) et dans un pays (la France) où les fous n’étaient pas encore tous enfermés. Dès lors, en étroite relation avec le *topos* du théâtre du monde, il a utilisé le thème de l’hôpital des fous à des fins éminemment satiriques à travers ce jeu de miroir édifiant qui, inversant les rapports entre sagesse et déraison, invite très directement les spectateurs à réfléchir sur leur propre folie et celle de leurs semblables.⁸⁴

Estas palabras de Hélène Tropé, que cierran la cita, evocan aquellas de Alfred Marchand, con las que cerraba la crónica del 17 de marzo de 1888 de un *Bal des folles*, palabras que hemos utilizado como *motto* de este trabajo, pues recogen muy bien la idea general del efecto sobre los espectadores que este tipo de representaciones debían tener: “Où est la réalité, où est la folie?... Pendant un instant, on ne sait plus...”, y es que, como en la tragedia griega, “lo que en realidad importa son las preguntas, no las respuestas, las preguntas que llevan al hombre a pensar,

conjunto los textos dramáticos ocupan más de un tercio de la obra. Estos autos sacramentales han sido considerados tradicionalmente por la crítica injertos de nula conexión con el marco narrativo de la peregrinación de sus protagonistas, así, p. ej. Vossler 1933, p. 174. Otros, por el contrario, como Avalle Arce, en su edición de esta novela, 1973, p. 24, sostiene que “en el *Peregrino* la inclusión de obras dramáticas cumple, en primer lugar, una función estructurante, ya que éstas son el instrumento de la simetría arquitectónica de la novela”. Con ello tenemos una versión renovada de la antigua polémica de los supuestos *embólima* esgrimidos por Aristóteles, a la que ya nos hemos referido, reeditada y trasladada a esta obra.

⁸⁴ Cf. Tropé 2007, p. 135.

a tomar conciencia”.⁸⁵ Y desde ese estado de turbación al espectador le irá surgiendo el conocimiento que le podrá mover, ya fuera de la ficción, a la toma de conciencia de la realidad que subyace en el trasfondo de lo que ha contemplado, y ahí coincide plenamente con la función de la tragedia griega sobre los espectadores.

BIBLIOGRAFÍA

- ANDRESEN, Karen & José Vicente BAÑULS (eds.), *Sófocles y Brecht (Talk Show) de Walter Jens*, Valencia, Serv. Publ. Universidad de Valencia, 1998.
- ARAGON, Louis & André BRETON, “Le cinquantenaire de l'hystérie (1878-1928)”, *La Révolution Surréaliste*, 11, 1928, pp. 20-22.
- AVALLE ARCE, Juan B. (ed.), *El peregrino en su patria*, de Lope de Vega, Madrid, Castalia, 1973.
- AVRIL, Jane, *Mes Mémoires*, Bourlapapey, Bibliothèque Numérique Romande, 1933. <https://ebooks-bnr.com/ebooks/pdf4/avril_mes_memoires.pdf> [consulta: 20 de noviembre de 2016].
- BAÑULS OLLER, José Vicente, “Tragedia griega y compromiso político”, en Karen Andrensen, José Vicente Bañuls Oller & Francesco De Martino (eds.), *El teatre, eina política. Homenatge de la Universitat de València a Bertolt Brecht amb motiu del Centenari del seu naixement*, Bari, Levante Editori, 1999, pp. 35-49.
- BAÑULS OLLER, José Vicente, “Los coros femeninos de las tragedias griegas”, en Francesco De Martino & Carmen Morenilla (eds.), *El fil d'Ariadna*, Bari, Levante Editori, 2001, pp. 37-60.
- BAÑULS OLLER, José Vicente & Carmen MORENILLA TALENS, “Formas trágicas del *logos oblicuo*”, en Francesco De Martino & Carmen Morenilla Talens (eds.), *Teatro y sociedad en la Antigüedad Clásica. La mirada de las mujeres*, Bari, Levante Editori, 2011, pp. 21-102.
- BARONE, Paul, *Schiller und die Tradition des Erhabenenn*, Berlin, Erich Schmidt, 2004.

⁸⁵ Bañuls Oller 1999, pp. 48 s., afirma: “Los festivales dramáticos son festivales políticamente-religiosos que en el plano individual tienen una clara función ética y en el plano colectivo una clara función política. Por todo ello la tragedia griega es un género dramático profundamente político. En sentido estricto, la tragedia no actúa directamente sobre la *polis*, sino indirectamente, la tragedia actúa sobre el espectador como individuo, para a través de él, de su acción posterior en la colectividad en su condición de ciudadano, actuar sobre la *polis*. En tragedia lo que en realidad importa son las preguntas, no las respuestas, las preguntas que llevan al hombre a pensar, a tomar conciencia. Y es esa la gran pregunta que plantea la tragedia, pregunta que se concreta de forma diferente en las diferentes tragedias”.

- BAUR, Detlev, *Der Chor im Theater des 20. Jahrhunderts: Typologie des theatralen Mittels Chor*, Theatron, Bd. 30, Tübingen, Niemeyer, 1999.
- BENTHIEN, Claudia & Hermut BÖHME & Inge STEPHAN (hrsg.), *Freud und die Antike*, Göttingen, Wallstein Verlag, 2011.
- BESNARD, Tiphaine, *Les prostituées à la Salpêtrière et dans le discours médical, 1850-1914. Une folle débauche*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- BLUM, Léon, *Au Théâtre: Réflexions critiques*, 4 vols., Paris, Librairie Paul Ollendorff, 1906-1912.
- BRECHT, Bertolt, *Über Politik auf dem Theater*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1980.
- BRECHT, Bertolt & Casper NEHER, *Antigonemodell 1948*, Berlin, Gebrüder Weiss, 1949.
- BUCK, Carl Darling & Walter PETERSEN, *A Reverse Index of Greek Nouns and Adjectives Arranged by Terminations, with Brief Historical Introductions*, Chicago, The University of Chicago Press, 1945.
- CLINTON, Kevin, “The Hymn to Zeus. πάθει μάθος, and the end of the parodos of Agamemnon”, *Traditio*, 35, 1979, pp. 1-19.
- DAUDET, Léon, *Souvenirs des milieux littéraires, politiques, artistiques et médicaux*, Paris, Nouvelle Librairie Nationale, 1929.
- DI BENEDETTO, Vincenzo, *Sofocle*, Firenze, La Nuova Italia, 1983.
- DI BENEDETTO, Vincenzo & Enrico MEDDA, *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino, Einaudi, 2002.
- DU PLESSIX GRAY, Francine, *Marqués de Sade. Una vida*, Barcelona, Vergara, 2000.
- FÉRÉ, Charles, “J.-M. Charcot et son oeuvre”, *Revue des deux mondes*, 4ème. période, 22, 1894, pp. 410-424.
- FLASHAR, Hellmut, *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit 1585-1990*, München, C. H. Beck, 1991.
- GARCÍA BACCA, Juan David, *Introducción literaria a la filosofía*, Barcelona, Anthropos Editorial, 2003.
- GARCÍA FUENTES, María Cruz, “Presencia horaciana en los coros de Séneca”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 16, 1999, pp. 89-106.
- GENTILI, Bruno, “Il coro tragico nella teoria degli antichi”, *Dioniso*, 55, 1984-1985, pp. 17-35.
- GOLDEN, Leon, “The purgation theory of catarsis”, *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 31/4, 1973, pp. 473-479.
- HELG, Walter, *Das Chorlied der griechischen Tragödie in seinem Verhältnis zur Handlung*, Diss. Zürich, Buchdruckerei Oberwinterthur, 1950.
- HELMREICH, Friedrich, *Der Chor im Drama des Aischylos*, Progr. Kempten im Allgäu: Kgl. Humanistischen Gymnasium I 1915, II 1917.
- HEMMINGS, Frederic William John, *Theatre and State in France, 1760-1905*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- HÖLZLE, Rudolf, *Zum Aufbau der lyrischen Partien des Aischylos*, Diss. Freiburg 1932.

- IZQUIERDO IZQUIERDO, Lucio, “El teatro en Valencia”, *Boletín de la Real Academia Española*, t. 69, cuaderno 247, 1989, pp. 257-306.
- KOCH, Hans-Albrecht, “Ein peripatetisches Interpretament zu φόβος καὶ ἔλεος”, *Hermes*, 97, 1969, pp. 255-256.
- KOMMERELL, Max, *Lessing y Aristóteles. Investigación acerca de la teoría de la tragedia*, trad. Francesco L. Lisi, Madrid, Visor, 1990.
- KRANZ, Walter, *Stasimon. Untersuchungen zu Form und Gehalt der griechischen Tragödie*, Berlin, Weidmann, 1933.
- LARA GARRIDO, José, “*El peregrino en su patria* de Lope de Vega desde la poética del romance griego”, *Analecta Malacitana*, VII, I, 1984a, pp. 19-52.
- LARA GARRIDO, José, “La estructura del romance griego en *El peregrino en su patria*”, *Edad de Oro*, 3, 1984b, pp. 123-142.
- LÓPEZ IBOR, Juan José, “La fundación del primer hospital psiquiátrico del mundo”, *Actas Españolas de Psiquiatría*, 36/1, 2008, pp. 1-9.
- MAÑAS NÚÑEZ, Manuel, “La *Epistula ad Pisones* de Horacio: su normalización como *ars poetica* hasta el Renacimiento”, *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 32/2, 2012, pp. 223-246.
- MARCHAND, Alain Bernard, “Mimèsis et catarsis: de la représentation à la dénégation du réel chez Aristote, Artaud et Brecht”, *Philosophiques*, 15/1, 1988, pp. 108-127.
- MARCHAND, Alfred, “La folie costumée”, *L'Univers illustré*, n° 1721, 17 mars 1888, pp. 170 s. <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5735544z.item>> [consulta: 30 de octubre de 2016].
- MARTINA, Antonio, “Alcune osservazioni sul coro della tragedia latina dalle origini a Seneca”, en Luigi Castagna (ed.), *Nove studi sui cori tragici di Seneca*, Milano, Vita e Pensiero, 1996, pp. 17-36.
- MASSENZIO, Marcello, “La poesia come fine: la desacralizzazione della tragedia. Considerazioni sulla *Poetica* di Aristotele”, *R&C*, 1, 1972, pp. 285-318.
- MIRBEAU, Octave, *Les chroniques du Diable. Textes choisis, présentés et annotés par Pierre Michel*, Paris, Diffusion les Belles Lettres, 1995.
- MORENILLA TALENS, Carmen, “Evocaciones luctuosas en el estásimo I (432-486) de *Electra* de Eurípides”, *Minerva*, 26, 2013, pp. 105-130.
- MOSSÉ, Claude, *Histoire d'une démocratie; Athènes. Des origines à la conquête macédonienne*, Paris, Points, 1971.
- MOSSÉ, Claude, *La Grèce archaïque d'Homère à Eschyle*, Paris, Ed. du Seuil, 1984.
- MUFF, Christian, *Der Chor in den Sieben des Aeschylus* (Osterprogramm des König-Wilhelms-Gymnasiums zu Stettin), Halle am Sale, Richard Mühlmann, 1882.
- NAF, Beat, *Traum und Traumdeutung im Altertum*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2004.
- PÉREZ-RINCÓN, Héctor, *El teatro de las histéricas: de cómo Charcot descubrió entre otras cosas, que también había histéricos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

- PICKARD-CAMBRIDGE, Arthur W., *The Dramatic Festivals of Athens*, 2^a ed. revisada con suplemento y correcciones, Oxford, Clarendon Press, 1988.
- POULET, Françoise, “L’asile dans le théâtre: la folie comme miroir tendu au spectateur dans *Les illustres fous de Charles Beys* (1653)”, *Métathéâtre, théâtre dans le théâtre et la folie*, 2010, pp. 65-88. Mis en ligne en Mars 2010. <<http://www.umr6576.cesr.univ-tours.fr/publications/metatheatre>> [consulta: 25 de noviembre de 2016].
- PORTRER, Roy, *Historia social de la locura*, Barcelona, Editorial Crítica, 1989.
- RODE, Jürgen, *Untersuchungen zur Form des Aischyleischen Chorliedes*, Diss. Tübingen, 1965.
- RÖSLER, Wolfgang, “Der Chor als Mitspieler. Beobachtungen zur *Antigone*”, *Antike und Abendland*, 29, 1983, pp. 107-124.
- SÁNCHEZ, José A. (ed.), *La escena moderna. Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*, Madrid, Akal, 1999.
- SÁNCHEZ PALENCIA, Ángel, “Catarsis en la *Poética* de Aristóteles”, *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*, 13, 1996, pp. 127-147.
- SCATTOLIN, Paolo, “Aristotele e il coro tragico: (*Poetica* 12, 18)”, en Andrea Roldighiero e Paolo Scattolin, “... un enorme individuo, dotato di polmoni soprannaturali”: *funzioni, interpretazioni e rinascite del coro drammatico greco*, Verona, Fiorini, 2011, pp. 161-215.
- SCHADEWALDT, Wolfgang, “Antikes und Modernes in Schillers *Braut von Messina*”, *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft*, 13, 1969, pp. 286-307.
- SEIDENSTICKER, Bernd, *Das antike Theater*, München, Beck, 2010.
- SOUZA E SILVA, Maria de Fátima, “Eurípides misógino”, en F. Javier Campos Dároca, F. Javier García González, Juan Luis López Cruces y Lucía Romero Mariscal (eds.), *Las personas de Eurípides*, Amsterdam, Hakkert, 2007, pp. 133-190.
- SZASZ, Thomas, *The Manufacture of Madness. A Comparative Study of the Inquisition and the Mental Health Movement*, New York, Harper & Row, 1970.
- THIELE, Michael, *Negierte Katharsis: Platon - Aristoteles - Brecht*, Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris, Peter Lang, 1991.
- TROPÉ, Hélène, “Poder real, locura y sociedad: la concepción de los locos en los privilegios fundacionales otorgados al Hospital de Inocentes de Valencia por los monarcas aragoneses (1409-1427)”, en *El poder real en la Corona de Aragón (siglos XIV-XVI)*. Actas del XV Congreso de Historia de la Corona de Aragón, tomo I, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, 1996, pp. 307-318.
- TROPÉ, Hélène, “Locura y sociedad en la Valencia de los siglos xv al xviii: los locos del Hospital de los Inocentes (1410-1512) y del Hospital General de Valencia (1512-1699)”, en *La locura y sus instituciones*. Actas de las II Jornadas de Historia de la Psiquiatría, Valencia, Diputación de Valencia, 1997, pp. 141-154.
- TROPÉ, Hélène, “La representación dramática del microcosmos del Hospital de los locos en *Los locos de Valencia* de Lope de Vega”, *Anuario Lope de Vega*, V,

- Prolope* (Departament de Filologia Espanyola de la Universitat Autònoma de Barcelona), 1999, pp. 167-186.
- TROPÉ, Hélène, “Desfiles de locos en dos obras de Lope de Vega: *Los locos de Valencia* y *El peregrino en su patria*”, en Isaías Lerner, Robert Nival & Alejandro Alonso (eds.), *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. II, Newark, Juan de la Cuesta, 2004, pp. 555-564.
- TROPÉ, Hélène, “Variations dramatiques espagnoles et françaises sur le thème de l'hôpital des fous aux xv^e et xvi^e siècles: de Lope de Vega Carpio à Charles Beys”, *Bulletin Hispanique*, 109/1, 2007, pp. 97-135.
- TROPÉ, Hélène, “La Inquisición frente a la locura en la España de los siglos XVI y XVII (I). Manifestaciones, tratamientos y hospitales”, *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, 30/106, 2010a, pp. 291-310.
- TROPÉ, Hélène, “La Inquisición frente a la locura en la España de los siglos XVI y XVII (II). La eliminación de los herejes”, *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, 30/107, 2010b, pp. 465-486.
- TROPÉ, Hélène, “La recepción en Francia de *El peregrino en su patria* de Lope de Vega”, en Pierre Civil et Françoise Crémoux (eds.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (París, 9-13 de julio de 2007: Nuevos caminos del hispanismo), Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, vol. 2 [CD-ROM], 2010c.
- TURRI, Maria Grazia, “Transference and katharsis, Freud to Aristotle”, *The International Journal of Psychoanalysis*, 96/2, 2015, pp. 369-387.
- VINAGRE LOBO, Miguel Ángel, “Die griechische Terminologie der Traumdeutung”, *Mnemosyne*, 49/3, 1996, pp. 257-282.
- VINAGRE LOBO, Miguel Ángel, *Los libros griegos de interpretación de sueños*, Zaragoza, Libros Pórtico, 2011.
- VIQUEIRA, Carmen, “Los hospitales para ‘locos e inocentes’ en Hispanoamérica y sus antecedentes españoles”, *Revista de Medicina y Ciencias Afines*, 22/270, 1965, pp. 1-34.
- VÖHLER, Martin & Dirck LINCK (eds.), *Grenzen der Katharsis in den modernen Künsten. Transformationen des aristotelischen Modells seit Bernays, Nietzsche und Freud*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 2009.
- VÖHLER, Martin & Bernd SEIDENSTICKER (eds.), *Katharsiskonzeptionen vor Aristoteles. Zum kulturellen Hintergrund des Tragödiensatzes*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 2007.
- VOSSLER, Karl, *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid, Revista de Occidente, 1933.
- WESTPHAL, Rudolf Georg Hermann, *Prolegomena zu Aeschylus' Tragödien*, Leipzig, B. G. Teubner, 1869.
- WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, Ulrich, “Exkurs zum Oedipus des Sophokles”, *Hermes*, 34, 1899, pp. 55-80.
- YON, Jean-Claude (dir.), *Les spectacles sous le Second Empire*, Paris, Armand Colin, 2010.
- ZAPOLSKA, Gabriela, “Bal des folles à la Salpêtrière” [Przegląd Tygodniowy, 16 avril 1892], *Madame Zapolska et la Scène parisienne*, textes traduits du polo-

nais par Lisbeth Virol et Arturo Nevill, Montreuil-sous-Bois, La Femme Pres-sée Editions, 2004. <<http://seine-vistule.blogspot.com.es/2009/05/le-bal-des-folles-la-salpetriere.html>> [consulta: 18 de noviembre de 2016].

ZARAGOZA RUBIRA, Juan Ramón, “El hospital de Inocentes de Valencia en la obra de Lope de Vega”, *Medicina Española*, 51, 1964, pp. 413-424.