

Apariciones espectrales en la tragedia española del siglo XVI

Emilio Pascual Barciela
Universidad de Burgos (*)

1. INTRODUCCIÓN

El teatro, y en concreto la tragedia, desde sus orígenes clásicos hasta la modernidad, podría concebirse, más allá de taxonomías genéricas y formalistas, como un reflejo de los sentimientos y las creencias de una comunidad¹. Cabría tal vez considerar la idea de que el escenario, en tanto que espacio mimético en la creación artística que se revela idóneo para la confrontación dialéctica de concepciones antagónicas, con frecuencia se haya convertido, mediante un cuidadoso proceso de expresión dramática, y potenciado por el uso de recursos técnicos, en un contexto especular privilegiado. El ser humano ha proyectado a lo largo de la historia su mirada sobre esa manifestación de la cultura que es la tragedia, lo que le permitió espejarse, recibir el reflejo de imágenes impactantes y sobrecogedoras que apelaban a lo más profundo de su conciencia. Esta concepción de la tragedia como espejo antropológico será la idea sobre la que pivotará este trabajo.

Cuando nos acercamos al teatro español del Siglo de Oro, concretado en la tragedia de finales del siglo XVI, que es el objeto de estudio en este trabajo, llama la atención una constante que recorre de forma transversal este inmenso patrimonio teatral², y es que durante generaciones diversos

* Agradezco a la Dra. María Luisa Lobato su atención y las acertadas sugerencias.

1 Jacqueline DE ROMILLY, *La tragedia griega*, Madrid, Gredos, 2011, p. 9; Carlos GARCÍA GUAL, *Enigmático Edipo: mito y tragedia*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 119-120; Bernhard ZIMMERMANN, *Europa y la tragedia griega: de la representación ritual al teatro actual*, Madrid, Siglo XXI, 2012, p. 11.

2 Christophe COUDERC, *Le théâtre tragique au Siècle d'Or: Cristóbal de Virués, Lope de Vega, Calderón de la Barca*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012;

tragediógrafos se sintieron atraídos por lo misterioso y lo sobrenatural³. El lector o espectador comprueba con rapidez la presencia de aspectos que la razón no puede aprehender, ni encontrar una respuesta inmediata que satisfaga su curiosidad. Al acometer la lectura analítica de algunas piezas conservadas y, en el mejor de casos, visualizarlas en el escenario, surge de inmediato esa duda hermenéutica, enmarcada en el vértice pragmático de la recepción, de si la intencionalidad de los dramaturgos antiguos y modernos, aunque separados por una amplia distancia secular, hubiera sido la de mostrar el enigmático poso cultural que aludiese a la estrecha relación que existiría entre dos ámbitos aparentemente distantes: por un lado, el mundo terrenal (o físico), asociado a la vida corpórea e inmediata; por otro, el mundo ultraterrenal (o espiritual), el trasmundo que simbolizaría el espacio etéreo y contiguo⁴.

Entre ambos parece mediar una distancia insalvable, pero el espacio escénico, reconvertido en un *speculum* multidimensional, donde se proyecta todo lo que sucede alrededor, tanto lo perceptible, como lo oculto y secreto, ha tendido a conectarlos de forma estilizada en el marco de la tragedia. Estos ámbitos se representan a través de una triple división zonal que tiende a asociar cada espacio a un lugar determinado y en el que los personajes ocupan su sitio en el microcosmos teatral. La tierra sería el ámbito de lo corpóreo, representado como plano intermedio en el que los personajes vivientes –si se permite la expresión– desarrollan su actividad. El plano espiritual se vincularía a la parte superior escénica y simbolizaría lo celestial. Pero también tenemos una zona inferior que apuntaría al enigmático nivel subterráneo, que es la sombría espacialidad de ultratumba. Allí habitan unos personajes misteriosos que son los espectros, las sombras, las visiones, las almas y los espíritus, quienes abandonaron su armazón física, pero cuyas entidades fantasmagóricas siguen perviviendo con paso errante en esos parajes de lo indefinido. La característica que el contexto trágico actualiza es una combinación entre diversos niveles de realidad –mundo terrenal y mundo espiritual–, los

Françoise GILBERT y Teresa RODRÍGUEZ, *Le théâtre tragique au Siècle d'Or*, Neuilly, Atlande, 2012.

3 Para ahondar, desde un punto de vista histórico, en la presencia y función de lo sobrenatural en el género de la tragedia remitimos a Charles Edward WHITMORE, *The supernatural in tragedy*, Cambridge, Harvard University Press, 1915.

4 María Pilar COUCEIRO, «El paso del trasmundo en el Siglo de Oro», *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 33, 2008, pp. 317-386.

cuales se entrecruzan cuando los personajes espectrales deciden por algún motivo romper esa jerarquía para atravesar un perímetro delimitado por fronteras difusas.

2. ANTECEDENTES LITERARIOS

Nuestro estudio consistió en observar cómo en la tragedia española renacentista, que consideramos una forma de complejo dramatismo, se plasmó ese encuentro maravilloso, inusual, entre esferas metafísicas, y qué consecuencias se desencadenaban en el nivel espectacular en el instante en el que los llamados personajes espectrales decidían por diversas razones transgredir e invertir ese frágil orden cósmico aparentemente fijado. El objetivo fue analizar la presencia recurrente de los actantes espectrales y determinar sus diferentes funciones en la representación. La tragedia reflejó ese choque portentoso con profundidad. Por eso, al tratar con una perspectiva histórico-comparada las apariciones fantasmagóricas sería necesario remontarnos, al menos como apelación a la conciencia de nuestra propia historicidad, a los orígenes grecolatinos con el fin de atestiguar cómo los antiguos dramaturgos fueron los primeros que plasmaron este tipo de escenas.

En la Antigüedad no solo tragedia como cauce de expresión sino también la figura del fantasma tenía sus remotos antecedentes. En las culturas de Grecia y de Roma el personaje espectral se anclaba en contextos rituales en los que primaba una tonalidad sacra⁵. Los dramaturgos los denominaron con un léxico diverso. En la tragedia griega, aunque se podían encontrar varios términos, como *ψυχή* y *δαίμων*, la palabra es-

5 La concepción de vestigio ritual la encontramos en Esteban Antonio CALDERÓN DORDA, «El concepto de religión en Esquilo: reflexión terminológica», *Emérita: Revista de lingüística y filología clásica*, 81, 2, 2013, pp. 295-313; Gilbert MURRAY, *Esquilo, el creador de la tragedia*, Buenos Aires, Espasa, 1955; Francisco RODRÍGUEZ ADRADOS, *Fiesta, comedia y tragedia. (Sobre los orígenes griegos del teatro)*, Barcelona, 1972. Para profundizar en los fantasmas en la literatura griega y su proyección posterior, véase Elsa GARCÍA NOVO, «Las dos caras del protagonista en los *Persas* de Esquilo», *Cuadernos de filología clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, 15, 2005, pp. 49-62; Mercedes AGUIRRE CASTRO, «Fantasmas trágicos: algunas observaciones sobre su papel, aparición en escena e iconografía», *Cuadernos de filología clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, 16, 2006, pp. 107-120; y *Fantasmas, aparecidos y muertos sin descanso*, ed. Mercedes Aguirre Castro, Cristina Delgado Linacero y Ana González-Rivas, Madrid, Abada, 2015.

pecífica para referirse al espectro fue la de *εἶδωλον*, sinónimo de aparición, fantasma e imagen. En época romana, en la tragedia de Lucio Anneo Séneca, se empleó el vocablo *umbra*, traducido como fantasma. Hemos de incidir en esas apariciones que se producen en las tragedias de Esquilo. En *Persas* encontrábamos al espíritu del rey Darío sobre su tumba, tras ser invocado en un sacrificio fúnebre por su mujer, la reina Atosa. El episodio acaecía en un contexto ritual. Tras las libaciones sacrificiales, la tierra se abría y de las profundidades surgía el monarca⁶. En *Euménides* aparecía el espíritu de Clitemnestra, como *dea ex machina*, en escena para pedir a las Erinias que vengaran la muerte que había sufrido a manos de su hijo Orestes. Pero notemos la diferencia en que el fantasma de Darío era benigno, puesto que su misión era informativa y profética. Al contrario, el espíritu de Clitemnestra era iracundo y su discurso tenía el fin de alentar la venganza sangrienta. Este aspecto reaparecerá en *Hécuba* de Eurípides. En el espacio más elevado del teatro que simbolizaba el cielo se presentó el espectro de Polidoro, hijo de Hécuba, que regresaba del Hades con una misión: informar al público sobre los antecedentes de la trama y explicar los sucesos futuros⁷ al revelar la verdad sobre su muerte. Poliméstor le asesinó para robarle sus riquezas, arrojando su cadáver al mar. Ahora su cuerpo vagaba a merced de las olas que, lentamente, lo acercaban a la costa, donde su madre lo reencontrará y reconocerá, provocando su conmoción trágica⁸.

Esta segunda vertiente que desencadenará una semántica trágica se plasmará con una expresividad retórica espectacular en la tragedia latina de Séneca. En sus obras no atisbamos la ritualidad sagrada tan marcada. Más bien el fantasma se empleaba como convención teatral que imprimía dramatismo, al tiempo que su uso se vio favorecido por la transmisión mítica. Pero en estos ejemplos se observaba el *pathos* trágico. Séneca empleó los fantasmas maléficos, infernales, que solían ocupar la posición inicial en el prólogo. Procedían del mundo infernal, del espacio de ul-

6 Para conocer el desarrollo y las implicaciones de esta enigmática escena ritual, véase Charles E. MUNTZ, «The invocation of Darius in Aeschylus' *Persae*», *Classical Journal*, 106, 3, 2011, pp. 257-272.

7 Sobre la figura espectral en Eurípides, véase Ernest Heinrich KLOTSCH, *The supernatural in the tragedies of Euripides*, Chicago, Ares Publishers, 1919.

8 AGUIRRE CASTRO, «Fantasmas trágicos», p. 115, detalló que Polidoro «es el fantasma de alguien que nadie sabe que ha muerto y su presencia revela su propia muerte».

tratumba, caracterizado como lugar tenebroso (*locus horridus*). Podían dirigirse al público para adelantar cuestiones de la trama o entablar un diálogo con otro personaje. Al ser fantasmas infernales su presencia servía para impregnar la escena de un ambiente criminal. En ocasiones eran invocados en contra de su voluntad para generar esa atmósfera malsana. Así le sucedía a Tántalo en *Tiestes* y a Tiestes en *Agamenón*. Las furias les obligaron a regresar al palacio en que habitaron para contaminar el espacio donde se producirá la tragedia⁹.

En todo caso, pensemos que en aquellas culturas la figura fantasmagórica también se utilizó con otros fines, bastante alejados de lo que se considera una semántica trágica. Aquí tendríamos la vertiente lúdica, como se observaría en la comedia grecolatina, por ejemplo: en *La aparición* de Filemón, Teogneto y Menandro; y en *La comedia del fantasma* de Plauto. Asimismo, reaparecerá en el teatro español del Siglo de Oro, como en *El galán fantasma* de Pedro Calderón de la Barca¹⁰. En el marco de la comedia el personaje espectral cumplía una finalidad cómica, generando situaciones hilarantes a partir del equívoco y del enredo. Por el contrario, en esta reflexión nos interesará recuperar la visión trágica de las apariciones espectrales, sin obviar que su proyección se podría analizar en otras tradiciones dramáticas, como la tragedia renacentista italiana, que fue la bisagra que conectó la producción grecolatina y la renacentista española, así como en la tragedia barroca francesa y en la isabelina inglesa.

Para comprender mejor la inserción de las figuras espectrales en la tragedia española renacentista es necesario destacar, como punto de partida, la importancia de la reflexión aristotélica sobre la tragedia griega, entendida como un arte escénico global. En la *Poética* de Aristóteles podríamos insertar la figura espectral, vinculada por extensión a las apariciones divinas que solían presentarse para generar emociones

9 Carmen BERNAL LAVESA, «Los prólogos de las tragedias de Séneca: *Hercules furens*, *Agammon* y *Thyestes*. Estructura y función», *Studia philologica valentina*, 12 (Ejemplar dedicado a: *Les espèces narratives al relat i a l'escena*), 2010, pp. 1-29.

10 En relación al personaje del fantasma en la comedia grecolatina y su proyección en el teatro español del Siglo de Oro, véase Jordi PÉREZ ASENSIO, «El fantasma cómic: entre Menandre i Calderón de la Barca», en *Elementos sobrenaturales en las literaturas clásicas y su recepción*, coord. Ángel Narro Sánchez, Madrid, Editorial Académica Española, 2014; y Noelia IGLESIAS IGLESIAS, «Introducción», en Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *El galán fantasma*, ed. Noelia Iglesias Iglesias, Madrid, Cátedra, 2015, p. 22.

en el público, resolver la trama y provocar efectos espectaculares que entraban en la esfera de lo sorprendente y lo maravilloso. Aristóteles apelaba al espacio escénico para evidenciar su concepción de la tragedia como un espectáculo en el que los recursos escenográficos desempeñaban un papel crucial. La emoción se podía provocar con la expresividad del lenguaje que potenciaba los efectos acústicos y visuales. Pero el medio más efectivo, aunque se alejase del arte poético, era el escenográfico, la tramoya, la maquinaria, el *attrezzo* y el desempeño actoral¹¹.

Aquí se situarían dos recursos imprescindibles: una plataforma que se situaba en la parte superior desde la cual los actores que representaban a las divinidades, los fantasmas o los espíritus se dirigían verbalmente a los personajes humanos que intervenían en la acción y que se encontraban en la parte inferior. Este recurso marcaba, simbólicamente, la diferencia entre el mundo terrenal y el trasmundo. En estas secuencias solía ser necesaria una grúa con poleas que trasladaría a los personajes a la parte superior o, por el contrario, que regresaran a la zona inferior. Aunque lo podían hacer a través de una escalera, la máquina era idónea para asombrar al espectador.

Sin ocultar que su presencia se podría analizar en otras tradiciones dramáticas, como hemos comentado más arriba al destacar la tragedia grecolatina, italiana, francesa e inglesa¹², en esta ocasión quisiéramos centrarnos en las apariciones espectrales que se suceden en la tragedia española renacentista. Las piezas que conforman el *corpus* objeto de análisis y los personajes constituirán, en base a una serie de variables analíticas, una muestra representativa, aunque sabemos que el catálogo podría ampliarse de una manera sustancial, si se tuvieran en cuenta

11 Máximo BRÍOSO SÁNCHEZ, «Sobre las convenciones escénicas de la tragedia y la comedia clásicas», en *Aspectos del teatro griego antiguo*, ed. Antonio Villarrubia Medina y Máximo Brioso Sánchez, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, pp. 173-263; «Sobre la maquinaria teatral en la Atenas clásica: el *ekkyklema*», *Habis*, 37, 2006, pp. 67-85.

12 En la tragedia griega destacó el fantasma de Polidoro en *Hécuba* de Eurípides. En la tragedia de Séneca se presentaba, por ejemplo, el espíritu de Apsirto en *Medea* y de Aquiles en *Las Troyanas*, véase Daniel OGDEN, «Fantasmas romanos», en *Fantasmas, aparecidos y muertos sin descanso*, pp. 101-116. En la tradición trágica italiana podríamos mencionar a Selina en *Orbecche* de Giraldo Cinzio, Hamlet en *Hamlet* y Banquo en *Macbeth*, de William Shakespeare. A propósito de la presencia de los fantasmas en las tragedias del eminente dramaturgo inglés, redirigimos a Eusebio de LORENZO, «Fantasmal Shkspr», en *Fantasmas, aparecidos y muertos sin descanso*, pp. 201-216.

otros criterios. En sentido diacrónico, estudiaremos a Polidoro en *Hécuba triste* de Fernán Pérez de Oliva; doña Inés en *Nise laureada* de Jerónimo Bermúdez; Tolomeo en *Alejandra* de Lupercio Leonardo de Argensola; Eliodora y Tracildoro en *El príncipe tirano* (comedia) de Juan de la Cueva; y Siqueo en *La honra de Dido restaurada* de Gabriel Lobo Lasso de la Vega.

El análisis de la figura espectral en el *corpus* trágico se ha realizado en base a una serie de variantes. La sistematización de variables permitió fijar un patrón analítico aplicable a nuestro objeto, a saber: el título de la obra, los nombres de los personajes, su estatus, su función y posición en la estructura. El personaje admitía una clasificación gradual, ya que los dramaturgos utilizaron diferentes términos para definir las figuras, permitiendo categorizar varios tipos de espectros. Se apuntan los efectos que generaban, diferenciamos los contextos en que se presentaban, los lugares desde los cuales podían surgir y a dónde se dirigían, y discernimos el posible uso de recursos escénicos¹³.

3. APARICIONES ESPECTRALES EN LA TRAGEDIA ESPAÑOLA RENACENTISTA

La relación entre el mundo terrenal y el mundo de ultratumba se podría detectar en la tragedia en un nivel microestructural, es decir, el que se presenta en la cadena discursiva a través de reflexiones entre los personajes sobre el destino humano, como el diálogo que mantendrán el rey don Pedro y el condestable en *Nise laureada* (1577) de Jerónimo Bermúdez, episodio que retomaremos en las conclusiones de este trabajo. En otro nivel, que será más importante por sus implicaciones semióticas, se produciría la conexión de forma efectiva con la intervención escénica en el desarrollo de la trama de actantes que proceden de uno de los contextos, lo que generaría situaciones de impacto emocional, que serán las que abordemos en esta investigación.

13 Hemos de recordar que en este trabajo prescindimos de otras figuras señaladas por María del Valle OJEDA CALVO, Mercedes de los REYES PEÑA y José Antonio RAYNAUD MONTERO, *Comedia y Tragedia de 'El Príncipe Tirano'*, Sevilla, Junta de Andalucía, Conserjería de Cultura, Centro Andaluz de Teatro-Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, 2008, p. 91. En unos casos porque se daban en digresiones retrospectivas que reducían su realización escénica, como la sombra de Siqueo en *Elisa*

Estas escenas emotivas se polarizan a su vez en dos fases relacionadas que se pueden desencadenar de forma independiente, aunque lo habitual es que se produzcan de manera alternada, estableciendo un viaje de ida y otro de regreso. Nos referimos a las llamadas *anábasis* y *catábasis*. La característica principal es que los protagonistas realizan dos movimientos contrarios. En la *anábasis* un personaje que falleció, pero cuyo espíritu habita en el mundo de ultratumba, traza un movimiento ascendente para regresar al mundo terrenal con alguna finalidad. Por el contrario, en la *catábasis* el actante que vive en el mundo terrenal desciende al inframundo para cumplir su misión¹⁴. De ambos casos tenemos constancia textual por diversos casos muy significativos en la tradición mitológica grecolatina. Recordemos, por ejemplo, que Homero y Virgilio en *Odisea* y *Eneida*, respectivamente, describieron los viajes de Ulises y de Eneas al mundo de ultratumba. Se trataba de un viaje iniciático en el que tenían que encontrar conocimiento. Las escenas que protagonizaban eran conmovedoras, porque descubrían en ese momento en el que estaban en la morada de los muertos el trágico fallecimiento de sus seres queridos. Ulises contemplará con asombro y dolor el alma de su madre Anticlea, quien había fallecido en Ítaca por la nostalgia que le produjo

Dido de Virués. En otras ocasiones por su brevedad, como el espíritu de Áyax en *Muerte de Áyax Telamón* de Juan de la Cueva. No contabilizamos las que perseguían la *admiratio*, como el espíritu de Isabela en *Isabela* de Argensola. No mencionamos las vinculadas a seres infernales, como en *Atila furioso* de Virués. Aunque resaltaban los efectos emotivos de Atila al contemplar la «sombra» (v. 1754) o «fantasma» (v. 1756). No incluimos la «sombra horrenda» (v. 1384) a la que Constantino se refería en *La destrucción de Constantinopla*. Tampoco el alma que aparecía en *Numancia* de Cervantes al tratarse de un caso especial. Allí el espíritu, convocado por Marquino a través de una escena nigromántica, regresaba en forma de espectro para ocupar su forma corpórea, así que se incluyó en las *dramatis personae* con el término «el cuerpo». Diferentes serían las que se enmarcan en el teatro del siglo XVII: el espectro en *El caballero de Olmedo* de Lope de Vega, la estatua del Comendador en *El burlador de Sevilla* de Tirso de Molina y el espíritu esquelético de Aquiles en *El mayor encanto amor* de Calderón de la Barca.

14 El descenso al Hades aparecía en *Odisea* de Homero. Ulises viajó al inframundo y se produjo el inesperado reencuentro con el alma de su madre, cuya muerte desconocía. Anticlea le informó de la causa que provocó su fallecimiento (XI, vv. 202-203). En *Eneida* de Virgilio Eneas retornó al Hades y se reencontró con el espíritu de su padre Anquises. Pilar GONZÁLEZ SERRANO, «*Catábasis* y resurrección», *Espacio, tiempo y forma. Serie II, Historia antigua*, 12, 1999, p. 1, explicó que «la idea de *catábasis*, del descenso al infierno (*inframundo*), y la posterior salida del mismo, –*anábasis* o resurrección– aparece inmersa, desde la más remota antigüedad, en el marco de las creencias funerarias».

no ver el regreso de su hijo. Mientras que Eneas se reencontró con el espíritu de la difunta Dido¹⁵.

En estos casos nos situábamos ante una escena paterno-filial y amoroso-sentimental. Pero no eran apariciones en sentido estricto, sino reencuentros y reconocimientos en el trasmundo. Aunque ambos ejemplos muestran características que permanecerán en las apariciones espectrales de la tragedia española en el siglo XVI, hemos de introducir un matiz diferenciador, puesto que nuestro trabajo se acercará al regreso que un personaje difunto realizaba desde el espacio del reposo hasta el mundo terrenal. A partir del *corpus* y las variantes fijadas analizaremos, en orden diacrónico, las figuras espectrales en la tragedia española renacentista.

3.1. Polidoro en *Hécuba triste* (1586, póstuma), de Fernán Pérez de Oliva

En *Hécuba triste* de Fernán Pérez de Oliva¹⁶, pieza que recreó *Hécuba* de Eurípides, el personaje espectral que encontramos es el de Polidoro, hijo de Hécuba. El dramaturgo lo definía con el término «alma», lo que nos indicaba su rango tipológico. Teniendo en cuenta su incidencia en la trama, era un personaje importante, pero revelará un estatus dramático secundario. El «alma» de Polidoro se manifestaba voluntariamente en el prólogo, adoptando una posición inicial. En este caso ningún personaje en el plano intradiegético reconocía su identidad, sino que sería el público el que, a nivel extradiegético y rompiendo la ficción, padecía el efecto pragmático, al contemplar la visión fantasmagórica, siendo una emoción basada en el espanto, como se deducía por las palabras del espectro: «Si vosotros que tan espantados miráys, [...]». La función que cumplía era informativa y proléptica. Primero al revelar su identidad: «yo soy el alma de Polidoro, hijo del rey Príamo». Después al explicar las razones que le llevaron a su fatídica situación, como un personaje fantasmal, al describir

15 Juan Ramón MUÑOZ SÁNCHEZ, *De amor y literatura: hacia Cervantes*, Vigo, Editorial Academia del Hispánico, 2012.

16 Citamos por Fernán PÉREZ DE OLIVA, *Teatro*, ed. George C. Peale, Córdoba, Real Academia de Córdoba, 1976. Para profundizar en la vida, la obra y el contexto histórico del autor, véanse los trabajos de Alfredo HERMENEGILDO, *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta, 1973; Pedro RUIZ PÉREZ, *Fernán Pérez de Oliva y la crisis del Renacimiento*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1987; Elena PELLÚS PÉREZ, *Entre el Renacimiento y el Nuevo Mundo. Vida y obras de Hernán Pérez de Oliva (¿1494?-1531)*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2015.

que un supuesto amigo familiar, Poliméstor, motivado por su afán codicioso le asesinó para arrebatarle sus riquezas: «muerte cruel que me dio Polimnéstor, rey de Thracia [...]. El ciego amor del thesoro no le dexando sentir mis lástimas, [...]».

En este momento no reclamaba la sangrienta venganza, pero lo hará más tarde de una forma indirecta, convirtiéndose en un alma vengativa que buscará esa justicia que se le negó en vida. Un aspecto importante era que Polidoro realizó un viaje de partida y otro de regreso. Al morir su cuerpo y su alma se separaron. Cuando Poliméstor arrojó su cadáver al mar, su espíritu se dirigió al mundo de ultratumba: «El cuerpo él lo echó en las aguas de la mar, en cuyas ondas agora anda; y yo, aborreciendo esta lumbre que da lugar a tales maldades, decendí al infierno».

Pero más tarde, aterrado por las visiones que encontró en ese remoto lugar («andando por sus sombras tristes errado con la luz temerosa do penan los malos vi grandes compañías de almas rezientes que entonces avían ydo»), abandonó «aquella horrible región» para regresar al mundo terrenal o, mejor dicho, al mundo celestial («me vine a este ayre»). El que aludiera a ese ámbito nos indicaba que, posiblemente, el alma habría podido aparecer en el lugar elevado del escenario con la ayuda de una máquina que le trasladó en suspensión al lugar celeste. Así lo ratificó anteriormente: «agora vengo de las hondas cavernas del infierno, llenas de espanto y tinieblas, a ver otra vez esta lumbre del cielo».

Después el alma realizó un regreso del más allá, para informar al público sobre su verdadera identidad, explicar antecedentes de la trama, revelar la verdad trágica (su asesinato) y reclamar de manera indirecta la venganza, haciendo que su cuerpo fuera por las olas hasta recalar en la costa donde lo descubrirá su madre en estado de conmoción trágica.

3.2. Doña Inés en *Nise laureada* (1577) de Jerónimo Bermúdez

Este es un ejemplo complejo a nivel hermenéutico. Se encuentra en *Nise laureada* (1577) de Jerónimo Bermúdez¹⁷. El núcleo temático dramatizó el asesinato de doña Inés, prometida de don Pedro, por los consejeros del reino, a quienes el rey don Alfonso, persuadido por razones políticas, permitió realizar la injusticia. La aparición espectral es escu-

17 Citamos por Jerónimo BERMÚDEZ, *El tirano en escena. Tragedias del siglo XVI*, ed. Alfredo Hermenegildo, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.

rridiza porque no aparecía en la nómina de *dramatis personae*. Pero quisiéramos argumentar que Inés se presentaba, si no de forma efectiva, sí, al menos, como imagen fantasmagórica difusa y de la que se podría percibir su voz en escena.

El episodio ocupó una porción mínima en la mitad de la obra. Solo unos versos del acto tercero. Pero han despertado el interés de la crítica por su riqueza interpretativa¹⁸. El contexto era crucial porque nos situábamos en un ámbito fúnebre de marcado carácter ritual. Don Pedro acudió al sepulcro en el que enterraron a su amada. Como un héroe atormentado lamentaba su muerte y, dirigiéndose a ella para reconvertirla en una interlocutora simbólica, le preguntaba retóricamente dónde se hallaba: «Agora grito yo: ¿dónde te has ido? / ¿Al cielo por no verme? / ¿Al cielo por no oírme?» (vv. 1168-1170). Sus palabras se perciben como un apóstrofe ritual, una especie de invocación al más allá, de ahí que su regreso no fuera voluntario, sino que habría respondido a esa llamada que se emitió desde el mundo terrenal y que llegó al mundo espiritual.

Consideramos en sentido ritualístico el hecho anterior en el que don Pedro se hubiera referido de forma retrospectiva al asesinato de Inés, cuyos gritos parecieron surcar la distancia para llegar, sincrónicamente, a sus oídos, aunque intuyera la tragedia como un presagio funesto: «[...] bien oyo los gemidos, / bien oyo los quebrantos de tu pecho. / Gritabas tú por mí, señora mía, / de aquellas crudas fieras salteada; / querías darme aquel postrer aliento / para conforto d'esta triste vida» (vv. 1171-1176). Al actualizar su dolor en forma de quejas se presentaban connotaciones antropológicas. La expresividad de sus invocaciones funerarias, como libaciones de carácter discursivo, se convertirían en el detonante para que la difuminada aparición fantasmagórica surgiera en escena:

18 Patrizia BOTTA, «Las muertes de Inés de Castro», en *La violencia en el mundo hispánico en el Siglo de Oro*, ed. Juan Manuel Escudero y Victoriano Roncero López, Madrid, Visor, 2010, pp. 25-27, expuso que a los hechos históricos sobre este episodio se sumaron elementos legendarios de tradiciones orales y locales, como la aparición fantasmal de la heroína. De la leyenda de Inés de Castro en el teatro español del Siglo de Oro se ha ocupado María Rosa ÁLVAREZ SELLERS, «Una historia convertida en mito: Inés de Castro, de António Ferreira a Luis Vélez de Guevara», en *Inés de Castro. Studi. Estudios. Estudos*, ed. Patrizia Botta, Ravenna, Longo Editore, 1999, pp. 155-174.

posible figura espectral—. Dicha figura requeriría la realización de un movimiento proxémico, ya que tendría que subir desde la zona inferior de la tumba, el sepulcro en el que había sido enterrada, lo que hubiera requerido el uso del escotillón, y luego una máquina con poleas para situarse en la zona superior. Es complejo determinar su realización escénica por la ausencia de acotaciones explícitas. Pero suponemos que su amada regresó en forma de espíritu del mundo de ultratumba con una funcionalidad sentimental²¹.

A nivel pragmático, el Rey se asombraba al escuchar la voz humana («Voz humana la que así me asombra») y al reconocer en la «sombra» difusa la identidad de doña Inés. Si reparamos en las palabras que el coro dirigió a don Pedro en el momento precedente se intensificaría esta interpretación. Allí anticipó la escena al referir que la joven se comunicaría con él: «Recuerda, o claro Delio, que te llama / aquella ilustre Nise [...]» (vv. 1069-1070). Aunque no habría constancia de que el reencuentro se representara, se sugería en la siguiente descripción del coro:

CORO El eco que resuena
 del grito de tu pecho lastimado
 te trae como en pena
 con la sombra abrazado
 de aquella que tan triste te ha dejado.
 [*Nise lastimosa*, vv. 1180-1184]

La presencia espectral había desencadenado una reacción tan emotiva que don Pedro habría tratado de abrazar la imagen de doña Inés («con la sombra abrazado», v. 1183). El episodio generó una primera idea que enfatizó el pesimismo al no llegar a producirse ese contacto físico, quedando en un abrazo frustrado entre los amantes. Parecía que la frontera entre los vivos y los difuntos era infranqueable por el plano corpóreo. El coro evidenció que la sombra se desvanecía, imposibilitando al reencuentro sentimental y provocando el sufrimiento de don Pedro: «triste te ha dejado» (v. 1184).

21 Patrizia BOTTA, «El fantasma de Inés de Castro», 1996, pp. 87-95, analizó en textos literarios del Siglo de Oro la escena en la que se representaba la «revivificación» de doña Inés.

Siendo cautelosos a la hora de interpretar esta secuencia, nuestra intención sería la de proponer la lectura en términos espectrales²². Se trata de la emotiva escena en que los amantes se reencontraban con la sentimentalidad de que doña Inés falleció, pero había decidido regresar del mundo de ultratumba para presentarse ante don Pedro con el fin de revelar, aunque solo fuera un instante, con un leve susurro, que su alma seguía presente, que habría podido abandonar su nítida forma corpórea pero no su recuerdo que permanecía incólume. Lo que nos haría evocar los versos que en *El mayor encanto, amor* (1635), pieza mitológica de Calderón de la Barca, pronunciará la joven Flérida, convertida en tronco por la maga Circe como castigo por amar a Lísidas: «[...] alma el cielo le dio al sujeto humano / [...] Luego mudarme en tronco no es mudarme, / porque, si no me quitas toda el alma, / todo el amor no has de poder quitarme» (vv. 867-870). En la obra que nos ocupa, la presencia espectral proyectó la sentimentalidad del amor constante más allá de la muerte. Al concluir la tragedia, don Pedro aludirá al trasmundo, donde se reencontrará eternamente con su amada (vv. 2259-2279)²³.

22 Para sostener esta interpretación, podríamos trazar dos ligeros paralelismos con la tradición mitológica grecolatina. Aunque se percibirán diferencias, pues nos encontraríamos ante una *catábasis*, esto es, el movimiento en el que un personaje que vivía en el mundo terrenal descendía al inframundo para cumplir una misión, además de un valor semántico de carácter materno y paterno-filial. En la *Odisea* de Homero, Ulises viajó al mundo de ultratumba y se reencontró inesperadamente con el alma de su madre Anticlea, produciéndose un emotivo y trágico reencuentro en el más allá. El héroe homérico quiso abrazarla para demostrarle el afecto filial que sentía, pero no lo consiguió porque la sombra se esfumó en el aire: «quise al alma llegar de mi madre difunta. Tres veces a su encuentro avancé, pues mi amor me llevaba a abrazarla, y las tres, a manera de ensueño o de sombra, escapóse de mis brazos» (vv. 205-208). Virgilio en *Eneida* plasmó el descenso de Eneas al inframundo, donde protagonizó un emotivo reencuentro paterno-filial con el espíritu de su padre Anquises. El héroe quiso abrazarla pero la imagen se desvanecía: «Cercarle quiso / con los brazos el cuello por tres veces, / y otras tantas en vano aprisionada, / aura ligera, se esfumó su imagen / cual sueño volador» (vv. 1007-1011). Las sombras desaparecían, como en el caso de don Pedro ante el espíritu de Inés en *Nise laureada*.

23 BOTTA, «El fantasma de Inés de Castro», pp. 91-92, explicó que «la evocación de Inés no nace como imagen visual que se aparece, sino se va insinuando como impresión acústica, o como voz que se oye (no sabemos si proferida por el *Eco*, como dicen las rúblicas, o si forjada por el mismo D. Pedro cual proyección de su propio sentir, como sugiere el *Coro*) [...] de repente, la que parecía ser tan solo una voz [...] se va plasmando, nítida, en perfil visual, que el rey D. Pedro hasta llega a abrazar, figurándose en su contorno plástico. [...] no presenta bien a las claras al fantasma de Inés hablando directamente con D. Pedro sino que atribuye al *Eco* sus palabras: pero dicho artificio no altera la impresión de diálogo entre los dos amantes».

3.3. Tolomeo en *Alejandra* (1585) de Lupercio Leonardo de Argensola

La figura fantasmagórica se observa también en *Alejandra* de Lupercio Leonardo de Argensola²⁴. La trama se iniciaba cuando los consejeros Rémulo y Ostilo revelaron a Orodante, el supuesto copero del Rey, información esencial que permanecía oculta. Aquel desconocía que era el hijo del rey Tolomeo. Rémulo narraba la antigua conjura que se produjo para deshacerse del monarca y le revelaba su auténtica identidad, como hijo legítimo. Una vez que recuperó su estatus, la acción girará a la tragedia, ya que descubría que Acoreo, quien ocupaba el trono, asesinó a su padre. Trazadas estas líneas argumentales, y cuando la acción había avanzado hasta llegar al punto climático en el que Orodante se disponía a capturar al asesino paterno, acaecía el suceso sobrenatural. La escena se sitúa en mitad de la trama, por lo que no es resolutive, pero producía efectos pragmáticos de sorpresa y admiración.

El difunto rey Tolomeo, como figura espectral que en el texto se define como «alma» y «visión» había decidido regresar por su propia voluntad del inframundo para visitar a quien le quitó la vida. El personaje accedía al escenario desde la parte inferior en la que se encontraba su sepulcro («que el suelo encierra», v. 530). Aquí destacó, sobre todo, la prenda que portaba el personaje. Nos referimos a la camisa manchada con la sangre que vertió la noche en la que fue asesinado. Este objeto en el nivel escénico potenciaba la tragicidad, como explicita la acotación: «*aparécesele el alma de Tolomeo con la camisa sangrienta*».

El espíritu increpaba a su interlocutor: «¿Adónde vas, tirano endurecido?» (v. 1771). En principio, Acoreo no reaccionaba al quedar impresionado ante la visión espectral, como demostraba su discurso exclamativo e interrogativo: «¡Oh, cielos! ¿Qué visión es la que veo?» (v. 1772). En ese momento no conseguía reconocer su identidad, de modo que el sentido visual era insuficiente. Pero Tolomeo insistía para disipar las dudas y desencadenar la agnición: «¿De qué te turbas? ¿Hasme conocido?» (v. 1773).

La interlocución del espíritu demoraba el reconocimiento de la identidad para aumentar el suspense. Ante la imposibilidad de que el monarca consiguiera descubrir quién era, el espectro revelaba su propia identidad: «Yo soy el rey difunto Tolomeo» (v. 1774). El dramaturgo impidió que

24 Citamos por Lupercio Leonardo de ARGENSOLA, *Tragedias*, ed. Luigi Giuliani, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009.

conociéramos la respuesta de Acoreo al truncar el diálogo de forma brusca, pero el discurso del monarca es diáfano, como se manifiesta en la siguiente intervención:

VISIÓN ¿Pensabas que los dioses en olvido
han puesto tu delito? Di, Acoreo:
¿no ves que estas heridas y señales
dan voces a los dioses inmortales?
¿No ves que esa corona no consiente
estar en la cabeza de un tirano?
Pues hoy la perderás infamemente,
y dejarás el cetro de la mano.
[*Alejandra*, vv. 1771-1782]

Tolomeo amonestaba a Acoreo para que comprendiera que un monarca tiránico no era merecedor de su corona²⁵. El alma había regresado para amonestar al personaje con un fin moralizador, anticipando su derrota que restablecería el orden y la justicia, en cierta manera la misma función reflexiva que desempeñó el espíritu de Darío en *Persas* de Esquilo. La presencia fantasmagórica cumplió en este caso una misión proléptica o vaticinadora en un contexto espectacular destinado a conmocionar al auditorio a través de emociones vinculadas a la maravilla y al horror.

3.4. Eliodora y Tracildoro en *El príncipe tirano* (1588) de Juan de la Cueva

En *El príncipe tirano* (comedia) de Juan de la Cueva²⁶ la presencia sobrenatural de las figuras espectrales se manifestó con relevancia y ni-

²⁵ Pedro Calderón de la Barca reflejará en *El mayor encanto, amor* una secuencia de índole similar. El espíritu de Aquiles regresaba del hades, presentándose ante Ulises y generando la anagnórisis, véase Emilio PASCUAL BARCIELA, «A propósito de la anagnórisis en una comedia mitológica temprana de Calderón de la Barca: *El mayor encanto, amor*», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 30, 2012, pp. 89-103; y Frederick de ARMAS, «Timantes y el arte de la pintura en *El mayor encanto amor*», *Anuario Calderoniano*, Volumen extra, 1, 2013, pp. 97-114.

²⁶ Citamos por Juan de la CUEVA, *Comedia y Tragedia de El Príncipe Tirano*, edición, introducción y notas de María del Valle Ojeda Calvo, Mercedes de los Reyes Peña y José Antonio Raynaud, Sevilla, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura,

tidez escénica²⁷. Observamos la aparición de las «almas» de la princesa Eliodora y del cortesano Tracildoro, las cuales se incluyeron en la nómina de *dramatis personae*, lo que indicaba su estatus principal. Las secuencias se sitúan en mitad de la trama, pero el papel cognitivo de los personajes, gracias a su carácter omnisciente, permitía que cumpliesen una función informativa y resolutive. Se trataba de espíritus mensajeros que regresaban, en principio por propia voluntad (vv. 759-ss.) y después a través de una *invocatio* (vv. 937-ss.), del inframundo para revelar secretos o enigmas, desempeñando un papel determinante para resolver el conflicto planteado por una trama basada en un desfase epistémico entre la mentira y la verdad.

Siguiendo el desarrollo temático, en la primera jornada de la obra *Agelao*, el rey de Colcos, había decidido concertar la boda su hija Eliodora con el rey Lido para que fuese heredera del reino. El hermano de la joven, el malvado príncipe Licímaco, aceptó las nupcias con agrado ante el monarca, pero su aparente dicha será una muestra de su hipocresía, ya que, junto al adulador cortesano Tracildoro, quien alentará la acción criminal para medrar, tramará un plan fatídico para deshacerse de la muchacha con el fin de convertirse en el único heredero²⁸. La muerte de la princesa alcanzará la forma de un injusto sacrificio²⁹. El asesinato de sangre familiar se mostrará con expresa crueldad en el escenario. Al grito cruento de Licímaco («¡Muere!», v. 489), alentado con saña por Tracildoro («¡Dale así, dale!», v. 495), el príncipe propinaba

Centro Andaluz de Teatro-Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, 2008.

27 Sobre los fantasmas en el teatro de Cueva puede consultarse Linton L. BARRETT, «The Supernatural in Juan de la Cueva's Drama», *Studies in Philology*, 36, 2, 1939, pp. 147-168.

28 Aunque no la hemos considerado en nuestro análisis, también es relevante la presencia sobrenatural de la furia Aletto, como una figura infernal, pues su actuación favorecerá la decisión sangrienta de Licímaco, véase Marcela TRAMBAIOLI, «Las divinidades nefastas: desde la tragedia clásica hasta la fiesta teatral de la España barroca», *Criticón*, 120-121, 2014, pp. 305-327.

29 Esta dinámica que concluía en sacrificios humanos fue un motivo recurrente en la tragedia española del siglo XVI, véase Alfredo HERMENEGILDO, «Semiosis teatral de la violencia: el siglo XVI español», en *Violencia en escena y escenas de violencia en el Siglo de Oro*, ed. Ignacio Arellano y Juan Antonio Martínez Berbel, New York, IDEA, 2013, pp. 119-120, donde ya apuntaba que «la mimesis de apropiación, origen de los enfrentamientos en la tribu humana, queda neutralizada con la eliminación, con la oblación de la víctima elegida, de la víctima inocente».

una serie de violentas puñaladas para asesinar a su hermana, cuyo cadáver enterró en el jardín exterior del palacio para ocultar la verdad nefanda (vv. 501-502). Y, además, para no dejar ningún testigo que lo delatara también quitó la vida a su cómplice (vv. 522-ss.), sepultando su cuerpo en la misma fosa (vv. 529-531).

Las dos figuras que en la segunda jornada aparecerían en el escenario, generando una secuencia espectacular gracias al uso de recursos técnicos, fueron las almas que volvían del inframundo para revelar la verdad. La jornada comenzaba con las amargas quejas de Agelao por la muerte de su hija (vv. 881-ss.) –muerte que atribuyó a dos personajes inocentes (Gracildo y Mérope) al haber confiado en las falsas palabras de Licímaco– y la desasosegante persecución de las dos sombras desconocidas (vv. 921-ss.). El monarca pretendía resolver estos misterios con la ayuda del mago Crátilo, quien con una *invocatio* (vv. 953-ss.) pedía a las almas que revelasen la «verdad pura» (v. 980)³⁰. Su discurso se convertía en un apóstrofe mágico-ritual («[...] os mando, os apremio y pido / que me sea respondido / quién sois y lo que buscáis», vv. 973-975)³¹ para que se produjera la *catábasis*, escena potenciada por el espacio escénico, ya que los personajes se situaron en la fosa en que enterraron a las víctimas. El alma de Eliodora surgía del escotillón que representaba su sepulcro. Su función dramática era informativa al revelar su identidad y proléptica al solicitar acciones futuras:

ALMA DE PRINCESA Yo soy tu hija Eliodora,
muerta por la cruda mano
de ese tu hijo y mi hermano [...]
Pídote, Rey, solamente
no la venganza, que el cielo
dará venganza a mi duelo
como quien mi angustia siente,
mas que me des sepultura,
porque, donde ahora verás

30 Rinaldo FROLDI, «Reconsiderando el teatro de Juan de la Cueva», en *El teatro en tiempos de Felipe II: Actas de las XXI Jornadas de teatro clásico, Almagro, 7, 8 y 9 de julio de 1998*, coord. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, p. 25.

31 Rinaldo FROLDI, «Reconsiderando», p. 25.

que me abscondo, hallarás
mi real cuerpo sin ventura.

[*El príncipe tirano*, vv. 989-1016]

A diferencia de otras figuras espectrales, Eliodora no reclamaba venganza, sino una digna sepultura para poder descansar. Pero la consecuencia más relevante fue, además de la *admiratio* que producía en Agelao («¡Hija, vida de mi vida [...]», v. 1017) (y por extensión en el público), la de esclarecer el enigma. En segundo lugar, aparecía el alma de Tracildoro. Crátilo conjuraba al espectro para que revelase «la verdad en todo» (v. 1049). De nuevo cumplirá una función informativa, como indicaba el verbo cognitivo «Sabrás, poderoso Rey» (v. 1061). Allí revelaba su identidad antiheroica: «Yo soy Trasildoro, / traspasador del decoro, / de la fe y divina ley» (vv. 1062-1064). Después explicó su participación en el crimen y su muerte a manos de Licímaco. Se trataba de una confesión con la que el alma atormentada quería limpiar su conciencia por el «yerro cometido» (v. 1119). El personaje reconocía su culpabilidad y asumía las consecuencias de su malsana forma de actuar:

ALMA DE TRACILDORO [...] aconsejele, ¡ay de mí!,
que para alcanzar la empresa
diese muerte a la Princesa,
la cual dio a ella y a mí;
porque, habiéndole ayudado
a darle muerte a la hermana,
movido de furia insana,
contra mí se volvió airado
y, traspasando mí pecho
con la rigurosa daga,
conmutó en muerte la paga
que esperaba de aquel hecho.
Con ella me dio el entierro
y, por cubrir su maldad,
con fiera riguridad
culpó a otros de su yerro.
Así te aviso, alto Rey,
que Mérope y su marido
en el caso sucedido
son libres por justa ley.

Los que en esto son culpados
solo el Príncipe y yo fuimos,
los que la maldad hecimos,
no los que están condenados.

[*El príncipe tirano*, vv. 1089-1112]

Los efectos pragmáticos vinculados a la conmoción trágica se proyectaban en el Rey al conocer la verdad funesta: «¡Oh terrible suceso! ¡Oh fiero hecho! / ¡Oh caso el más atroz y más notable / que se ha visto jamás ¡Oh duro estrecho / que causará mí muerte miserable!» (vv. 1121-1124). Las dos almas actuaron como mensajeros con información crucial para el desenlace de la microtrama³². El engaño quedó al descubierto y la realidad triunfó sobre la apariencia gracias a la revelación efectuada por los espíritus que poseían un carácter omnisciente. El Rey condenó a los culpables (Licímaco y Tracildoro) y liberó a los inocentes (el matrimonio formado por Gracildo y su esposa Mérope), lo que restableció el orden y conllevó la justicia poética, de modo que la funcionalidad fue también resolutive (vv. 1125-ss).

3.5. Siqueo en *La honra de Dido restaurada* (1587), de Lasso de la Vega³³

La última escena a la que nos referiremos es una de las más conmovedoras desde el punto de vista sentimental que encontramos en la tragedia española del Siglo xvi. Se trata de la aparición fantasmagórica del difunto Siqueo ante su esposa Dido, que son dos personajes principales³⁴. Aunque su inserción se halle en una microtrama que se desarrolla y resuelve en la primera jornada, el emotivo reencuentro amoroso ocupa una posición final, provocando el instante climático tras un desarrollo dramático *in crescendo*. Los antecedentes marcan una diferencia en dos partes para incrementar la tragicidad. El comienzo acentuaba el amor sincero entre los amantes. Pero el codicioso Pígmalión, hermano de la reina, romperá la armonía en las esferas amorosa, social, familiar, divina

32 FROLDI, «Reconsiderando», p. 25.

33 Citamos por LASSO DE LA VEGA, *La honra de Dido restaurada*.

34 Para ahondar en el tema de Dido en la literatura española y su relación con las fuentes clásicas, véase María Rosa LIDA DE MALKIEL, *Dido en la literatura española*, London, Tamesis Books, 1974.

y política³⁵ en tanto, que, movido por viles intereses económicos, ordenó en secreto y como autoridad real a uno de sus secuaces que asesinara a su cuñado para robarle su tesoro³⁶.

El crimen no se mostró ante el espectador, reduciendo la morbosidad truculenta, pero la estampa en la que el sicario accedía a la escena, portando en sus manos la cabeza cercenada de Siqueo, para comunicar a Pigmalión que cumplió su decreto introducía el componente del horror típico de la tragedia renacentista³⁷: «Para testimonio claro / de lo que mandó tu alteza, / te traygo aquí la cabeça / del muerto Sicheo auaro» (vv. 423-426). Aquel recibe la noticia con extrema frialdad, concibiendo el asesinato en términos de «sacrificio» (v. 427), pero él mismo comenzaba a tener conciencia por el «delicto cruento y riguroso» que había cometido en el seno de la familia («contra mi propia sangre cometido», v. 432; «su propio hermano del marido / con sangriento rigor la ha despojado», vv. 446-447), lo que entroncaba con la consideración aristotélica para construir una trama trágica, ya que los crímenes debían producirse entre familiares que actuaban de forma consciente del hecho nefando.

Una vez que se provocó la tensión trágica, Dido ponía el punto de inflexión al entrar en el escenario, imbuida en la ignorancia al desconocer el paradero de su esposo, lo que generaba un contraste entre la realidad y la apariencia que en seguida culminará el descubrimiento de la trágica verdad. Ante la negativa de Pigmalión para responder dónde estaba Siqueo, Dido se sumía en la duda y lamentaba su situación: «¿Adónde estás, Sicheo, esposo amado, / que a mis humildes queexas no respondes?» (vv. 469-470)³⁸.

35 Alfredo HERMENEGILDO, «Introducción», en LASSO DE LA VEGA, *La honra de Dido restaurada*, pp. 37-ss.

36 Pigmalión amortigua su responsabilidad al declinar, en primera instancia, la materialización del crimen en uno de sus sicarios y al justificar la muerte de Siqueo por los vaivenes de la fortuna. Pero su modo de proceder le convierte en un tirano transgresor del orden.

37 Sobre el motivo de la cabeza cortada en el teatro español del Siglo de Oro, véase Ignacio ARELLANO, «Cabezas cortadas y otros espectáculos: violencia, patetismo y truculencia en el teatro de Calderón», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 44-1, 2014, pp. 199-213; Pierre CIVIL «De quelques décapitations: images et théâtralité en Espagne au Siècle d'Or», *Littératures classiques*, 3, 73, 2010, pp. 55-65.

38 HERMENEGILDO, «Introducción», 1986, p. 42, consideró que el grito iconiza la «soledad existencial de la heroína».

En nuestra opinión, estas palabras lanzadas al viento se convertían en una especie de libación discursiva, un apóstrofe ritual con valor apelativo que llegaría hasta los oídos de su esposo, quien se encontraba en el trasmundo convertido en fantasma, si bien en la nómina de *dramatis personae* lo encontrábamos caracterizado con su nombre propio. Pero lo más relevante era que, aunque carecíamos de acotaciones explícitas que nos indicasen el uso del escotillón o de máquinas para trasladar al personaje, el espectro regresaba del más allá en forma de espíritu para reencontrarse con su amante y revelarle la verdad³⁹:

SICHEO Salgo del reyno obscuro entristezido
 respondiendo a tus queexas y a contarte
 mi desastrada, aduersa y triste suerte
 y el miserable origen de mi muerte.
 [*La honra de Dido restaurada*, vv. 475-478]

El episodio presentaba en primera instancia una profunda sentimentalidad. La forma con la que Siqueo se dirigía a su esposa demostraba su amor incólume. No había podido olvidar ni su nombre ni su imagen en el reino donde vagaban las almas. Se trataba, por tanto, de una «declaración amorosa»⁴⁰:

SICHEO Que aunque las negras aguas he gustado
 con que el desnudo espíritu se oluida
 y he los Campos Elyseos pissado,
 morada a solas almas concedida,
 no estoy de ti, mi Dido, no, olvidado,
 que el alma a pena eterna conduzida
 en el mayor tormento aliuiio siente,
 mil vezes repitiendo el nombre ausente.
 [*La honra de Dido restaurada*, vv. 479-486]

39 Virués en *Elisa Dido* plasmó el regreso del espíritu de Siqueo, pero lo hizo a través de una narración retrospectiva enmarcada en un sueño. Lasso de la Vega representa en escena la aparición espectral. Para ver las diferencias dramáticas entre ambas escenas, véase Alfredo HERMENEGILDO, «Introducción», en Cristóbal de VIRUÉS, *La gran Semíramis. Elisa Dido*, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 71-72.

40 HERMENEGILDO, «Introducción», 1986, p. 43.

En la segunda fase, la imagen espectral, que aparecía con las marcas corporales del crimen en su pecho, lo que introducía la estética macabra para provocar el horror, cumplía una función informativa, como indicaba el verbo epistémico «Sabrás» (v. 487), al confirmar la veracidad de los hechos. En efecto, su objetivo era descubrir el fatídico secreto, indicando a su asesino que se encontraba en el seno familiar. En consecuencia, consideramos que el personaje espectral podría funcionar en este caso como una especie de intermediario comunicativo entre ambos mundos. El espíritu actuará como un gozne o bisagra, ya que permitiría que la esfera humana y la dimensión espectral se vincularan en un contexto marcadamente cognitivo, facilitando el reconocimiento de la verdad⁴¹:

SICHEO Sabrás que tu cruel y vil hermano,
de mi oculto thesoro desseoso,
con proceder sangriento de tirano
y con trato fingido y cauteloso,
en sacrificio áspero, inhumano,
abrió, qual ves, el pecho de tu esposo,
dando a su cobdicioso y torpe vicio
nombre de acepto y grato sacrificio.

[*La honra de Dido restaurada*, vv. 488-495]

Más adelante, y al tratarse de un personaje omnisciente, el fantasma desempeñó una misión profética, vaticinadora y proyectiva hacia el futuro, anunciando a Dido los pasos que debía realizar para fundar la ciudad de Cartago. El espíritu no reclamaba venganza sangrienta contra el causante de su muerte, sino que se mostraba moderado, lo que contrastaba con las dinámicas trágicas que presentaron otros dramaturgos renacentistas, como Virués y Argensola. Siqueo no ordenó la muerte del tirano, sino la huida para fundar una ciudad con un monarca que se basara en la justicia⁴²:

SICHEO Y a los fines del Africa llegando,
no cesse hasta hallarlos tu huyda,
donde será por ti, Dido, fundada

41 HERMENEGILDO, «Introducción», 1986, p. 43, apuntó con muy buen criterio que el fantasma de Siqueo actuaba como un «vehículo de comunicación».

42 HERMENEGILDO, «Introducción», 1986, pp. 40-42.

vna ciudad insigne y celebrada.
 Leuantarás muralla inexpunable,
 fuerte defensa de la tiria gente,
 y vn templo sumptuosíssimo y loable
 dedicado al gran loue omnipotente.
 Seráte en esto el hado fauorable.

[*La honra de Dido restaurada*, vv. 507-515]

Tras una rápida despedida («Y con esto me voy de tu presencia», v. 517) con la que daba paso a la *anábasis*, caracterizada por el dolor resignado, el fantasma de Siqueo, que había sido plenamente efectivo a nivel escénico, puesto que su interlocutora pudo contemplarle y escucharle con claridad, llegábamos a la escena en la que el dramaturgo concedió voz a la propia heroína, lo que completará no solo el círculo comunicativo, sino también el clímax de la primera jornada⁴³. El parlamento de la reina presentaba una honda intensidad en la expresión de emociones y sentimientos tras el reencuentro marital, un llanto que aparecerá recorrido por el «campo semántico del dolor»⁴⁴. Cabría añadir que el planto, que sería, posiblemente, uno de los más emotivos de la tragedia renacentista, representó la soledad absoluta de la mujer infeliz que perdió a su esposo, simbolizando la destrucción del amor y la desintegración de la armonía cósmica, como se evidencia en las palabras de la heroína:

DIDO	¡O caso luctuoso, espectáculo triste, aduersa suerte, daño irreparable! Sicheo, caro esposo, di, ¿cómo te partiste dexándome en biudez tan miserable? Mi quexa lamentable rompa el injusto cielo, injusto y vengatiuo, y a Júpiter nociuo
------	--

43 HERMENEGILDO, «Introducción», 1986, p. 43, adujo que «la última etapa de este largo proceso, en que va aumentando paulatinamente la tensión trágica, es el gran llanto de Dido».

44 HERMENEGILDO, «Introducción», 1986, p. 44.

de oy más por vario dios le tenga el suelo.
 Y mi dolor sintiendo
 salid sin duelo, lágrimas, corriendo.

[*La honra de Dido restaurada*, vv. 519-531]

Las lágrimas vertidas por la heroína de forma constante a lo largo de su emotivo llanto, siguiendo un tópico muy frecuente en la tragedia renacentista, se funden con los elementos de la Naturaleza, que se compadecen y conmueven ante su dolor:

DIDO Ya en la selua frondosa
 mi dolor publicando
 la contraria corneja se recrea
 y, con lengua enojosa
 mis congoxas sembrando,
 en esto su siniestra boz emplea.
 No ay peña que no sea
 tocada de mi llanto,
 ni risco leuantado
 que ya no esté ablandado
 y conmouido a mi áspero quebranto.
 Pues esto conociendo,
 salid sin duelo, lágrimas, corriendo.

[*La honra de Dido restaurada*, vv. 545-557]

4. CONCLUSIONES

El análisis de la figura espectral en el *corpus* trágico nos posibilita ofrecer un esbozo de conclusión. La sistematización de variantes nos permitió fijar un patrón analítico que aplicamos al objeto. En primer lugar, el título de la obra. Después el estatus (principal o secundario) y los nombres de los personajes. El siguiente aspecto fue determinar su función en la trama, ya que su presencia podía tener un fin informativo, profético, analéptico, resolutivo, sentimental, rogativo, auxiliar, maligno, vengativo, etc. Su papel dramático en el desarrollo de la trama nos permitía situar, *grosso modo*, su posición estructural en tres segmentos: inicial, medio y final. Asimismo, el personaje admitía una clasificación gradual. Partiendo de que en las obras analizadas los dramaturgos uti-

lizaron términos diferentes para referirse a estas figuras, que podían adquirir una entidad más o menos marcada, se establecía una categorización en la que se distinguían los siguientes tipos: fantasma, espíritu, sombra, alma, visión e incluso se atisbó una presencia difuminada, carente de nítida corporeización, cuando la voz sepulcral aparecía en escena y el espectro tenía forma vaporosa, ya que no se interpretaba con absoluta claridad su aparición escénica.

Estas entidades de índole sobrenatural nos parecen relevantes a nivel espectacular, puesto que su presencia en las obras, al tratarse de apariciones repentinas e inesperadas, contribuye a la consecución de una serie de emociones (admiración, maravilla, terror, sentimentalidad, etc.) en los demás personajes que las contemplan y reconocen, así como en el público que asiste a la representación. Su incidencia contribuye a potenciar el espectáculo al permitir la utilización de recursos escenográficos (máquinas, poleas, escotillones, etc.). Cabe señalar que en la mayoría de las escenas sus intervenciones son nucleares, es decir, centrales en la sucesión de los hechos al constituir fenómenos prodigiosos en el marco de la trama. Aunque se podría restar cierta importancia en las secuencias en que el personaje espectral aparecía como una mera imagen onírica, es decir, en el marco de un sueño protagonizado por uno de los personajes, lo que mermaba su condición espectacular, así como las ocasiones en las que dichas figuras se mencionan solo como una referencia sin relevancia auténtica en el curso de la acción. En los casos en los que se potenció la teatralidad escénica, que son, a nuestro modo de ver, los más decisivos, las figuras espectrales solían ir acompañadas por un vestuario que las caracterizaba como personajes diferenciados y enigmáticos. Procedían del trasmundo, del más allá desconocido y secreto, pero llevaban las prendas que las caracterizaban en vida, lo que aumentaba el dramatismo en el caso de los espíritus que fueron asesinados, porque incluso aparecían manchados con la sangre que derramaron en aquel momento fatídico (por ejemplo, Tolomeo en *Alejandra* de Argensola) o con las heridas en su propio cuerpo (por ejemplo, Siqueo en *La honra de Dido restaurada* de Lasso de la Vega). Pero, sobre todo, destacó que la irrupción del espectro en el escenario llegaba con efectos que incrementaban el *pathos* al comprobar cómo el mundo terrenal y el espiritual se aunaban en el mismo plano de realidad, trastocando el orden cósmico. Y habría que considerar el lugar desde el que los espectros procedían y, al contrario, el espacio al que aquellos se dirigían.

A nivel argumental la función de los personajes espectrales ocupa una amplia gama de variantes: su aparición en escena podía consistir en informar sobre detalles esenciales de la trama, revelar secretos, alentar venganzas sangrientas, reclamar una justicia que se les habría negado en vida, solicitar sepultura, resolver enigmas, vaticinar sucesos trágicos, expresar sentimentalidad, ofrecer vaticinios y soluciones proyectivas, etc. Por tanto, aunque el personaje fantasmagórico se utilizó con fines que englobamos en el marco de una semántica esencialmente trágica, su función podía alcanzar una tonalidad religiosa, funeraria, moralizante y amorosa.

Las figuras espectrales, tras aducir algunos ejemplos de varias tragedias españolas del Renacimiento, ofrecen una excelente oportunidad para la realización de diversas posibilidades de análisis hermenéutico y puesta en escena dramática. A partir de una serie de variantes analíticas, los personajes que proceden del trasmundo generan episodios de gran hondura trágica y potencialidad teatral⁴⁵.

En conclusión, podríamos exponer que la tragedia como subgénero dramático parece erigirse en un contexto especular, reflectante, en el que el lector/espectador, al espejarse en la representación, oscila entre dos mundos: el terrenal y el espiritual. El contraste entre la tierra y el cielo, el mundo físico y el espacio inmaterial, resulta diáfano. Así se podía comprobar en el diálogo que el rey don Pedro y el condestable mantenían en *Nise laureada* (1577), de Jerónimo Bermúdez, sobre el destino humano, siendo cada uno de ellos representante de los dos espacios⁴⁶. Cuando el Rey decía: «Bien es el remirarnos en la tierra» (v. 1324). Su interlocutor le replicaba: «Y bien el espejarnos en el cielo» (v. 1325). Este breve diálogo de carácter esticotímico contrapone, dialécticamente, dos ontologías. Pero, además, esta deixis espacial kinésica, que en el teatro se ofrece en las didascalias⁴⁷, quizá evocaba, desde una sutil visualidad, la confrontación filosófica platónica y aristotélica, tal

45 HERMENEGILDO, *La tragedia*, p. 488, concluía que los tragediógrafos españoles renacentistas «usaron, con enorme eficacia, la presentación en escena de seres sobrenaturales, dioses o espíritus».

46 Citamos por Jerónimo BERMÚDEZ, *El tirano en escena. Tragedias del siglo XVI*, ed. Alfredo Hermenegildo, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.

47 Sobre las didascalias en el teatro, véase Alfredo HERMENEGILDO, *Teatro de palabras: didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2001.

como Rafael Sanzio plasmó en su *Escuela de Atenas* (1509-1511), en cuyo centro aparecían representados los dos pensadores más importantes de la Antigüedad. El pintor renacentista italiano dotó a sus figuras de una marcada teatralidad que les confería un gran dinamismo. Del mismo modo que en el diálogo escénico, en la obra pictórica elaborada por Rafael, el pensamiento basado en el idealismo de Platón se revelaba mediante su gestualidad, ya que señalaba con su dedo índice la espacialidad celeste, mientras que, al contrario, el empirismo, o racionalismo, de Aristóteles se percibía a través de su pose corporal, cuando extendía su brazo al frente con la palma de su mano invertida para indicar la zona terrenal. Y, precisamente, podríamos situar allí, en ese lugar intermedio caracterizado por la indeterminación bipolar, en ese movimiento fluctuante que el ser humano mantendría ante lo insondable, esto es, entre el acercarse y el distanciarse de cada espacio en la representación que ofrece la tragedia, donde encontremos su mayor atractivo y, posiblemente, una de las razones que han sustentado su existencia, como una privilegiada manifestación artístico-cultural, a lo largo de la historia hasta la actualidad.

BIBLIOGRAFÍA

Obras

- ARGENSOLA, Lupercio Leonardo de, *Tragedias*, ed. Luigi Giuliani, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2009.
- ARISTÓTELES, *Poética*, edición bilingüe, ed. Antonio López Eire, Madrid, Istmo, 2002.
- BERMÚDEZ, Jerónimo, *El tirano en escena. Tragedias del siglo XVI*, ed. Alfredo Hermenegildo, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.
- CUEVA, Juan de la, *Comedia y Tragedia de El Príncipe Tirano*, edición, introducción y notas de María del Valle Ojeda Calvo, Mercedes de los Reyes Peña y José Antonio Raynaud Montero, Sevilla, Junta de Andalucía, Conserjería de Cultura, Centro Andaluz de Teatro-Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía, 2008.
- HOMERO, *Odisea*, introducción de José Manuel Fernández Galiano y traducción de José Manuel Pabón, Madrid, Gredos, 1982.

- PÉREZ DE OLIVA, Fernán, *Teatro*, ed. George C. Peale, Córdoba, Real Academia de Córdoba, 1976.
- LASSO DE LA VEGA, Gabriel Lobo, *La honra de Dido restaurada*, ed. Alfredo Hermenegildo, Kassel, Reichenberger, 1986.
- VIRGILIO, *Eneida*, ed. Juan Carlos Fernández Corte, Madrid, Cátedra, 2004.

Estudios

- AGUIRRE CASTRO, Mercedes, «Fantasmas trágicos: algunas observaciones sobre su papel, aparición en escena e iconografía», *Cuadernos de filología clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, 16, 2006, pp. 107-120.
- AGUIRRE CASTRO, Mercedes, Delgado Linacero, Cristina y González-Rivas, Ana (ed.), *Fantasmas, aparecidos y muertos sin descanso*, Madrid, Abada, 2015.
- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa, «Una historia convertida en mito: Inés de Castro, de António Ferreira a Luis Vélez de Guevara», en *Inés de Castro. Studi. Estudios. Estudios*, ed. Patrizia Botta, Ravenna, Longo Editore, 1999, pp. 155-174.
- ARADRA SÁNCHEZ, Rosa María, «Los ritmos del eco. Variaciones sobre la repetición», *Castilla. Estudios de Literatura*, 6, 2015, pp. 205-227.
- ARELLANO, Ignacio, «Cabezas cortadas y otros espectáculos: violencia, patetismo y truculencia en el teatro de Calderón», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 44-1, 2014, pp. 199-213.
- ARMAS, Frederick de, «Timantes y el arte de la pintura en *El mayor encanto, amor*», *Anuario Calderoniano*, Volumen extra, 1, 2013, pp. 97-114.
- BARRETT, Linton L., «The Supernatural in Juan de la Cueva's Drama», *Studies in Philology*, 36, 2, 1939, pp. 147-168.
- BERNAL LAVESA, Carmen, «Los prólogos de las tragedias de Séneca: *Hercules furens*, *Agammenon* y *Thyestes*. Estructura y función», *Studia philologica valentina*, 12 (Ejemplar dedicado a: *Les espèces narratives al relat i a l'escena*), 2010, pp. 1-29.
- BOTTA, Patrizia, «El fantasma de Inés de Castro entre leyenda y literatura», en *Studia aurea: actas del III Congreso de la AISO (Toulouse, 1993)*, eds. Ignacio Arellano, Carmen Pinillos, Marc Vitse

- y Frédéric Serralta, Pamplona, Universidad de Navarra, 1996, vol. 2, pp. 87-96.
- «Las muertes de Inés de Castro», en *La violencia en el mundo hispánico en el Siglo de Oro*, ed. Juan Manuel Escudero y Victoriano Roncero López, Madrid, Visor, 2010, pp. 25-46.
- BRIOSO SÁNCHEZ, Máximo, «Sobre las convenciones escénicas de la tragedia y la comedia clásicas», en *Aspectos del teatro griego antiguo*, ed. Antonio Villarrubia Medina y Máximo Brioso Sánchez, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, pp. 173-263.
- «Sobre la maquinaria teatral en la Atenas clásica: el *ekkyklema*», *Habis*, 37, 2006, pp. 67-85.
- CALDERÓN DORDA, Esteban Antonio, «El concepto de religión en Esquilo: reflexión terminológica», *Emerita: Revista de lingüística y filología clásica*, 81, 2, 2013, pp. 295-313.
- CIVIL, Pierre, «De quelques décapitations: images et théâtralité en Espagne au Siècle d'Or», *Littératures classiques*, 3, 73, 2010, pp. 55-65.
- COUCEIRO, María Pilar, «El paso del trasmundo en el Siglo de Oro», *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, 33, 2008, pp. 317-386.
- COUDERC, Christophe, *Le théâtre tragique au Siècle d'Or: Cristóbal de Virués, Lope de Vega, Calderón de la Barca*, Paris, Presses Universitaires de France, 2012.
- FROLDI, Rinaldo, «Reconsiderando el teatro de Juan de la Cueva», en *El teatro en tiempos de Felipe II: Actas de las XXI Jornadas de teatro clásico, Almagro, 7, 8 y 9 de julio de 1998*, coord. Felipe B. Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, Servicio de Publicaciones, 1999, pp. 15-30.
- GARCÍA GUAL, Carlos, *Enigmático Edipo: mito y tragedia*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2012.
- GARCÍA NOVO, Elsa, «Las dos caras del protagonista en los *Persas* de Esquilo», *Cuadernos de filología clásica: Estudios griegos e indoeuropeos*, 15, 2005, pp. 49-62.
- GILBERT, Françoise y Teresa RODRÍGUEZ, *Le théâtre tragique au Siècle d'Or*, Neuilly, Atlante, 2012.
- GONZÁLEZ SERRANO, Pilar, «*Catábasis* y resurrección», *Espacio, tiempo y forma. Serie II, Historia antigua*, 12, 1999, pp. 129-180.

- HERMENEGILDO, Alfredo, *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta, 1973.
- «Introducción», en Gabriel Lobo LASSO DE LA VEGA, *La honra de Dido restaurada*, ed. Alfredo Hermenegildo, Kassel, Reichenberger, 1986, pp. 1-79.
 - *Teatro de palabras: didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2001.
 - «Introducción», en Cristóbal de VIRUÉS, *La gran Semíramis. Elisa Dido*, ed. Alfredo Hermenegildo, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 11-94.
 - «Semiosis teatral de la violencia: el siglo XVI español», en *Violencia en escena y escenas de violencia en el Siglo de Oro*, ed. Ignacio Arellano y Juan Antonio Martínez Berbel, New York, IDEA, 2013, pp. 119-127.
- IGLESIAS IGLESIAS, Noelia, «Introducción», en Pedro Calderón de la Barca, *El galán fantasma*, ed. Noelia Iglesias Iglesias, Madrid, Cátedra, 2015, pp. 11-91.
- KLOTSCH, Ernest Heinrich, *The supernatural in the tragedies of Euripides*, Chicago, Ares Publishers, 1919.
- LIDA DE MALKIEL, María Rosa, *Dido en la literatura española*, London, Tamesis Books, 1974.
- LORENZO, Eusebio de, «Fantasmal Shkspr», en *Fantasmas, aparecidos y muertos sin descanso*, ed. Mercedes Aguirre Castro, Cristina Delgado Linacero y Ana González-Rivas, Madrid, Abada, 2015, pp. 201-216.
- MUNTZ, Charles E., «The invocation of Darius in Aeschylus' *Persae*», *Classical Journal*, 106, 3, 2011, pp. 257-272.
- MUÑOZ SÁNCHEZ, Juan Ramón, *De amor y literatura: hacia Cervantes*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2012.
- MURRAY, Gilbert, *Esquilo, el creador de la tragedia*, Buenos Aires, Espasa, 1955.
- OGDEN, Daniel, «Fantasmas romanos», en *Fantasmas, aparecidos y muertos sin descanso*, ed. Mercedes Aguirre Castro, Cristina Delgado Linacero y Ana González-Rivas, Madrid, Abada, 2015, pp. 101-116.
- PASCUAL BARCIELA, Emilio, «A propósito de la anagnórisis en una comedia mitológica temprana de Calderón de la Barca: *El mayor*

- encanto, amor*», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 30, 2012, pp. 89-103.
- PELLÚS PÉREZ, Elena, *Entre el Renacimiento y el Nuevo Mundo. Vida y obras de Hernán Pérez de Oliva (¿1494?-1531)*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2015.
- PÉREZ ASENSIO, Jordi, «El fantasma cómic: entre Menandre i Calderón de la Barca», en *Elementos sobrenaturales en las literaturas clásicas y su recepción*, coord. Ángel Narro Sánchez, Madrid, Editorial Académica Española, 2014, pp. 161-172.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco, *Fiesta, comedia y tragedia. (Sobre los orígenes griegos del teatro)*, Barcelona, 1972.
- ROMILLY, Jacqueline, DE, *La tragedia griega*, Madrid, Gredos, 2011.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, *Fernán Pérez de Oliva y la crisis del Renacimiento*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1987.
- TRAMBAIOLI, Marcela, «Las divinidades nefastas: desde la tragedia clásica hasta la fiesta teatral de la España barroca», *Criticón*, 120-121, 2014, pp. 305-327.
- WHITMORE, Charles Edward, *The supernatural in tragedy*, Cambridge, Harvard University Press, 1915.
- ZIMMERMANN, Bernhard, *Europa y la tragedia griega: de la representación ritual al teatro actual*, Madrid, Siglo XXI, 2012.