

Fantasmas trágicos: algunas observaciones sobre su papel, aparición en escena e iconografía

Mercedes AGUIRRE CASTRO

Universidad Complutense de Madrid

RESUMEN

Este artículo revisa las más importantes apariciones fantasmales en la tragedia griega, insistiendo en algunos aspectos en cuanto a su carácter y su papel en la obra. Asimismo trata de ver la relación entre estos fantasmas de la tragedia y algunas representaciones iconográficas sobre cerámica ática y suri-tálica que pueden aportar ciertas ideas, sobre todo en cuanto a la manera como eran concebidos y su puesta en escena. De éstas es particularmente interesante –y será objeto de un estudio e interpretación más detallados– la imagen sobre una nestóride lucania relacionada con la aparición del fantasma de Clitemestra en *Euménides*.

PALABRAS CLAVE

Fantasmas, tragedia, teatro, representación, iconografía, necromancia.

ABSTRACT

This article reconsiders the most significant ghostly appearances in Greek tragedy, emphasizing certain aspects concerning their character and their role in each play. At the same time it aims to point out the relationship between these tragic ghosts and a number of iconographical representations in Attic and South Italian pottery, with the aim of putting forward ideas about how tragic ghosts were conceived and represented on stage. Especially interesting –and the subject of a more detailed study and interpretation– is the image on a Lucanian nestoris connected with the appearance of Clytemestra's ghost in *Eumenides*.

KEY WORDS

Ghosts, tragedy, theatre, stage, iconography, necromancy.

En un trabajo anterior abordé el tema de los fantasmas en la literatura griega y sus representaciones en el arte¹. Quisiera ahora volver a él centrándome en algunas de las

¹ Aguirre, M. «The Visit of the Dead: Images of Ghosts in Ancient Greek Literature and Art», comunicación presentada en el congreso organizado por el Institute of Classical Studies de Londres y la Universidad de Welling-

apariciones espectrales de la tragedia, en donde los fantasmas pueden estar presentes como personajes de la obra. Es mi intención también ver si estas escenas dramáticas tienen alguna repercusión en la cerámica griega y si podemos poner en conexión algunas imágenes artísticas con ellas.

Hickman, en su libro de 1938², ya hizo un estudio y una catalogación de estos fantasmas según su conducta, su presencia real en escena, su función, etc. Algunos de estos tipos los encontrábamos ya en Homero: el muerto que solicita ser enterrado para poder descansar en paz, el que tiene dotes proféticas, etc., pero los fantasmas de la tragedia que tienen que ser, en ocasiones, interpretados por un actor, ofrecen algunas características que les son particulares en cuanto a su manera de ser concebidos.

Haciendo una previa consideración sobre los casos en los que tradicionalmente —según las creencias griegas— los muertos podían volver a la tierra, sabemos que eran los muertos prematuros (ἄποροι), los que morían violentamente (βιαιοθάνατοι), o los que no habían sido enterrados debidamente (ἄταφοι) los que se suponía que tenían capacidad de regresar y aparecerse a los vivos³. Sobre esta misma idea podemos clasificar también a los espectros dramáticos, según la actitud o la forma en que se presentan y su papel en la obra. En ellos vemos ya cómo el tipo de muerte afecta a su condición en el mundo subterráneo y a su intención de aparecerse a los vivos.

Un fantasma —podríamos llamarlo «amistoso»— que interviene en la acción de la obra es el fantasma de Darío en *Los Persas*, que sería el más antiguo ejemplo de un espectro en escena⁴. Su aparición se asemeja especialmente a la de Tiresias en el canto 11 de la *Odissea*. Darío no se presenta voluntariamente, ni le mueve ningún propósito personal para aparecerse a los vivos —no entraría por tanto en ninguno de los casos que acabo de citar—, sino que simplemente acude cuando es invocado por el coro. Esta invocación va acompañada de las ofrendas de Atossa a los dioses subterráneos y de gritos y lamentos llamando a la Tierra, a Hermes y al rey de los muertos (...καὶ ψυχαγογοῖς ὀρθιάζοντες γόοις v. 687) para que envíen desde las profundidades al alma de Darío⁵.

ton (Nueva Zelanda) «Good Deaths, Bad Deaths» (Londres, 2003), que será próximamente publicada en el *BICS* (*Bulletin of the Institute of Classical Studies*).

² Hickman, R.M. (1938). Dedicados también al estudio de los fantasmas trágicos están los recientes trabajos de Bardel, R. (2000 y 2005).

³ Cf. por ejemplo Johnston, S.I. (1999): 127, ss.

⁴ Cf. Hall, E. (1996): 151. Según algunos estudios esta sería la escena de este tipo más grande de toda la literatura, cf. Bardel, R. (2000): 156.

⁵ Tenemos aquí un típico ritual de necromancia, es decir, de invocación a los muertos, que debía ser una práctica tradicional entre los griegos, atestiguada desde Homero (cf. por ejemplo Johnston, S.I. (1999): 84, ss; Ogden, D. (2001); Bremmer, J. (2002): 71-76.). Precisamente el tema de Odiseo invocando el alma de Tiresias fue dramatizado también por Esquilo en *Los Psychagogoi*. En *Los Persas* este motivo que encontramos en el mito aparece en un tema histórico, pero hay que tener en cuenta, como acabo de decir, que hay evidencia de que este tipo de rituales eran practicados en la realidad, aunque no necesariamente tendrían que corresponder con exactitud con estos

Los enérgicos gritos de invocación están mezclados con palabras de elogio y alabanza al muerto, así como con quejas por las desgracias que les han sobrevenido, pero en ningún momento el coro manifiesta temor por la aparición fantasmal, ni siente la necesidad de protegerse de ella. Los términos que aluden al fantasma coinciden con los habituales nombres que se le dan en otros testimonios literarios y no parecen significar distintas categorías dentro de éstos. Así ψυχή es la palabra usada por primera vez por el coro para referirse a él (v. 630), y luego lo llaman δαίμων (v. 642), aunque el nombre genérico que se usa ya en el *dramatis personae* de la tragedia es εἶδωλον.

El fantasma expresa en primer lugar la dificultad para los muertos de abandonar el Hades. Pero la persuasión del coro con sus invocaciones ha actuado como una fuerza irresistible y le ha impulsado a utilizar su influencia en el mundo subterráneo: ὅμως δ' ἐκείνοις ἐνδυναστεύσας ἐγὼ ἦκω (vv. 691-692)⁷.

Como otros fantasmas de la literatura griega, Darío conserva sus sentidos: ve, habla⁸, es tan auténtico, tan vivo, que incluso se alude a su peculiar tiara real y a su calzado, atuendo con el que se espera que haga su aparición. Ello basta para caracterizarlo igual a como era en vida⁹.

Su función principal en la obra es la de profetizar y dar consejos, porque el conocimiento del pasado, presente y futuro es parte de la condición de las almas de los muertos, según aparece ya en Homero. Sin embargo Darío, al parecer, no conoce los sucesos que han llevado a Jerjes al desastre —por lo que el coro y Atossa se los tienen que relatar—; tampoco se refiere a su propia muerte y sus circunstancias, aunque sí conoce bien su pasado así como lo que va a ocurrir y por eso manifiesta sus inquietudes, sintiéndose involucrado en los sucesos de su patria igual que si estuviera vivo. Incluso en lo que concierne a su hijo, aunque sin ningún sentimiento de culpa. Sus palabras y su presencia añaden sin duda más dolor a la situación en la que se encuentran los vivos, en este caso los persas que han sufrido la derrota.

Darío ha recibido las honras fúnebres y habita ya en el Hades. Es un fantasma «tranquilo» que aun después de muerto recibe las expresiones de elogio que pronuncian el coro y Atossa acerca de su grandeza, tanta que el coro se refiere a él como el dios de los persas (v. 643) y la propia Atossa le envidia por estar muerto. Se marca aquí, pues, una

ejemplos literarios. Dicho motivo es utilizado aquí como un efecto dramático que probablemente causaría un gran impacto en los espectadores. Por otro lado, para Ogden, D. (2001): XXI el que aparezca en *Los Persas* estaría influido por la existencia de los magos persas, aunque la existencia del mismo motivo en *Psychagogoi* podría sugerir que el tema no es únicamente bárbaro (cf. Bardel (2005): 87).

⁶ Cf. Bardel, R (2000): 141 ss.

⁷ Cf. Johnston, S.I. (1999): 118. Sobre la Persuasión en el teatro griego cf. Buxton, R (1982).

⁸ Aparentemente con una voz normal que no tendría las características de la de ciertos fantasmas, por ejemplo la de los pretendientes de la *Odisea* (24.5-9) (cf. Ogden, D. (2001): 227).

⁹ Es típicamente homérica esta imagen del fantasma igual a como era vivo. Otros testimonios manifiestan asimismo que los fantasmas al aparecerse podían llevar objetos que le eran característicos en vida (cf. Ogden, D. (2001): 221).

oposición entre la felicidad del muerto y las desgracias de los vivos. Él ha muerto con todos los honores y en el Hades goza de poder y respeto¹⁰.

La puesta en escena de este momento de *Los Persas* ha sido objeto de diversas interpretaciones. Está claro que el público tenía que ver a Darío y reconocerlo claramente. Por otro lado, las referencias a su tumba –a la que se hace la invocación y por donde supuestamente tenía que aparecer– sugieren que ésta formaba parte del decorado¹¹.

No existe ninguna imagen en la cerámica griega que muestre claramente a Darío surgiendo de su tumba y apareciéndose frente a Atossa y un coro, pero la imagen de una hidria ática de figuras rojas de Corinto del Pintor de Leningrado (480-450 a.C.) que representa a un rey de vestimenta oriental surgiendo por detrás de una pira, a unos danzantes orientales y a un flautista podría recordarnos de alguna manera la escena teatral de la invocación a Darío¹². También podemos poner en relación con ella una cratera de columnas ática en el Museo de Antigüedades de Basilea (480-490 a.C.) que muestra a seis figuras idénticas cuyo aspecto sugiere el uso de máscaras y que se trata de un coro. Con su postura y sus brazos se dirigen –en una especie de danza– hacia un altar o tumba sobre la que hay una pequeña figura humana. Esta imagen parece indicar la existencia de rituales y cantos hechos por un coro destinados a invocar a un muerto para que se aparezca e incide en la idea –que ya he comentado– de que los rituales de necromancia debían ser bastante comunes en esa época. Sería por tanto un importante testimonio para confirmar el motivo de la invocación a un fantasma en la tragedia, aunque no una exacta reproducción de la representación de la escena de *Los Persas*¹³.

Muy diferente en cuanto a su intención y su papel en la obra es el fantasma de Clitemestra en *Euménides*. Éste se aparece al coro de Erinias dormidas y las incita a despertar y no dejar su tarea de perseguir a Orestes (vv.94-139).

¹⁰ Aunque en Homero encontramos la idea de que cualquier situación sería preferible a la de estar muerto (en palabras de Aquiles en *Od.* 11, 487-491), sin embargo en la mayoría de los testimonios –sobre todo de la tragedia– prevalece esa idea de desear una muerte gloriosa y digna antes que una vida de sufrimiento, dolor y, sobre todo, deshonor (cf. Esteban, A. (2004): 223 y 236).

¹¹ Para Arnott, P. (1962): 58-59, la tumba de Darío podría estar representada por el propio altar, aunque se podría objetar que las palabras del coro implican una tumba elevada sobre la que se aparecería el fantasma. Hickman, R. M. (1938): 24-25 piensa que la tumba sería un elemento escénico de ese momento y que habría algo para ocultar a Darío de la vista hasta su aparición pues hubiera sido absurdo que saliera por la puerta como los demás actores mientras duraba la invocación del coro.

¹² Para Webster, T.B.L. (1967): 3 y 46, esta imagen podría ilustrar la aparición de Darío en *Los Persas*, y, de acuerdo con ella, la pira sobre el *ekkyklema* sería la forma de mostrar la tumba de Darío en escena.

¹³ Aunque hay quienes piensan que simplemente representa un ritual relacionado con el culto a Dioniso, para Taplin, O. (1997): 69-70 esta imagen junto con la anterior serían los únicos ejemplos en la cerámica ática del siglo V a.C. que mostrarían realmente la representación de una obra teatral. Además, su importancia viene dada también por ser un valioso testimonio en el siglo V a.C. del motivo de la invocación a un muerto por un coro trágico, motivo que sería anterior a Esquilo, cf. por ejemplo Green, J. R. (1991): 34-35; Bardel, R. (2000): 154 y Bardel, R. (2005): 102-103. Para la presencia del ritual en la tragedia cf. por ejemplo Wiles, D. (2000): 44.

Hay quienes piensan que este fantasma no salía realmente a escena y era representado sólo por la voz del actor e igualmente que las Erinias no aparecían en escena hasta que se despertaban y cantaban la párodo¹⁴. Sin embargo, sus palabras sugieren que el fantasma sí estaba presente. Los testimonios antiguos refuerzan esta hipótesis y según Hickman¹⁵ Clitemestra era realmente un personaje en escena, con gestos y poses dramáticas que apoyaban la fuerza y espectacularidad del momento. Además este papel debía ser interpretado por un actor diferente, probablemente ya por un tercer actor¹⁶. Teniendo en cuenta que el muerto violentamente que no ha sido vengado era considerado por los griegos como una constante fuente de peligro para los vivos –individualmente así como para la ciudad– que había siempre que aplacar¹⁷, podemos imaginar el efecto que la aparición del fantasma de Clitemestra podía producir en los espectadores. Indudablemente su presencia en escena tenía que sobrecoger al público, que ya estaría impresionado por la aparición de las Erinias –descritas anteriormente por la Pitia y por Apolo como un espectáculo horrible de ver, comparables a las Gorgonas.

La aparición fantasmal de Clitemestra forma parte del sueño de las Erinias¹⁸. De modo que, lo mismo que el fantasma de Patroclo en la *Ilíada* (23.65-92), Clitemestra está aquí en dos planos: como muerto que ha vuelto del Hades, y como un sueño, uniéndose en escena en ese momento el mundo de los vivos, el de los muertos y el mundo irreal de los sueños. Cuando las Erinias despiertan, se supone que Clitemestra desaparece (v.140). La razón de su aparición es –como ya he dicho– hacer reproches a las Erinias que parecen haber descuidado momentáneamente su cometido, alentándolas y recordando cómo ella siempre les ha ofrecido sacrificios apropiados a su carácter nocturno, infernal y terrible (νυκτίσεμνα δεῖπνα ἐπ' ἐσχάρῃ πυρὸς ἔθνον, vv. 108-109). No es por tanto un fantasma amistoso sino vengador que no actúa por su propia mano sino como instigador de la venganza en las Erinias.

Su conocimiento se limita a las acciones que han dado como resultado su muerte. Recuerda quién la ha matado –Orestes– y que todavía no ha sido castigado. Su situación es la típica del muerto que no puede descansar porque su muerte ha sido violenta y aún no ha sido vengada¹⁹. Su presencia en cierto modo sería superflua, en el sentido de que ya las Erinias cumplían su misión de perseguir al culpable del crimen y representaban las fuerzas sobrenaturales que actuaban sobre Orestes. Sin embargo, la intervención de Clitemestra desde el mundo del Más Allá sirve para recordar e insistir en lo que ha ocurri-

¹⁴ Cf. Podlecki, A. (1989):12; Taplin, O. (1997): 362, ss. Sobre la presencia o no de las Erinias en escena y su actuación en *Coéforos* y *Euménides* cf. Brown, A.L. (1983): 13-34.

¹⁵ Hickman (1938): 38.

¹⁶ Ashby, C.(1999): 132-133

¹⁷ Cf. Johnston, S.I. (1999): 129, ss.

¹⁸ La propia Clitemestra se identifica a sí misma como un sueño en v.116 (cf. Podlecki, A. (1989): 139).

¹⁹ Johnston, S. I. (1999): 129 y 142 y ss.

do en el pasado y hacer más terribles aún los hechos del presente, a la vista de su capacidad de volver del mundo de los muertos. Es, sin duda, un importante punto en la obra que relaciona el pasado con el presente y determina la continuidad de la acción. En toda la *Orestía* los hechos del pasado afectan al presente, pero aquí es la propia Clitemestra la que viene del pasado y, aun después de muerta, impide que las Erinias descansen y hace que sigan torturando a su asesino Orestes²⁰.

Clitemestra alude a su estado en el mundo de los muertos, donde al parecer recibe reproches por su crimen por parte de los otros muertos que conocen su pasado²¹: Ella siente vergüenza (αἰσχρῶς δ' ἀλῶμαι v. 98), pero ¿cuál es su vergüenza? ¿Haber matado a Agamenón o haber sido matada sin vengarse por ello? Según dice, los dioses no han apoyado su crimen, ni sienten que su muerte deba ser vengada, sólo las Erinias responden a la justicia que ella cree que merece. No cuenta, pues, con la aprobación y protección de los dioses. Y termina con la frase: «He hablado porque se trata de mi vida» (ἀκούσαθ' ὡς ἔλεξα τῆς ἐμῆς περὶ ψυχῆς vv. 114-115). Efectivamente es su «vida» como alma entre los muertos y su necesidad de vengarse para poder «vivir» con ellos o para que sus acciones de venganza la rediman ante los vivos. De nuevo la importancia de las acciones del mundo de los vivos en el de los muertos y viceversa. El orden que debe restablecerse en el mundo de los vivos —y que simbolizan las Erinias, Apolo y Atenea— también debe restablecerse en el de los muertos. Esto nos muestra la similitud entre ambas sociedades²².

A continuación de esta escena las Erinias tienen que continuar con su tarea, porque, mientras dormían, Orestes ha escapado. La aparición en sueños de Clitemestra ¿la ha asustado? ¿O simplemente les ha recordado cuál es su deber? El coro de Erinias dice después que el reproche de Clitemestra les ha producido un «pesado escalofrío» (...βαρὺ τι περιβαρυ κρύος ἔχειν v.161) lo que muestra el poder que Clitemestra ha tenido sobre ellas. Movidas por esos «banquetes nocturnos» y por la aparición del fantasma en sus sueños²³ seguirán persiguiendo a Orestes. En definitiva, el papel de enloquecer a Orestes les corresponde a ellas, no a la madre asesinada.

Los abundantes testimonios iconográficos de Orestes y las Erinias en la cerámica ática y suritálica están sin duda influenciados por las representaciones teatrales de *Euméni-*

²⁰ Es cierto que al tratarse de un fantasma que se aparece en sueños no sería totalmente necesaria su presencia. Las Erinias podían haber mencionado su sueño, como por ejemplo ocurre con el fantasma de Agamenón que se aparece en sueños a Clitemestra en *Electra* de Sófocles. La presencia del fantasma aquí como personaje de la obra resalta aún más la situación de Orestes.

²¹ En esta ocasión el rechazo por parte de los otros muertos es diferente que en la *Iliada* (23. 72-74) donde los muertos no dejan a Patroclo atravesar las puertas del Hades. En el caso de Clitemestra parece que los muertos la juzgan de alguna manera por su crimen.

²² Johnston, S.I. (1999): 150, ss.

²³ Los reproches de Clitemestra parecen —según sus propias palabras— más efectivos durante el sueño que en la vigilia. Sobre la interpretación de los versos 104-105 cf. Podlecki, A. (1989): 138.

des²⁴. De éstos dos en particular tienen una relación evidente con la escena que estamos comentando: Una es una cratera apulia de figuras rojas del Museo del Louvre del pintor de las Euménides (390-380 a.C.) que muestra a Orestes sentado al pie del *omphalos* y a la izquierda a un grupo de tres mujeres de las cuales dos están dormidas y la tercera –vestida distinta– está pintada vuelta hacia ellas. Esta figura ha sido interpretada como Clitemestra en el momento de despertar a las Erinias según la escena de *Euménides*, y, de hecho, abajo aparece otra Erinia ya despertándose. La escena –que va acompañada por otra en el mismo vaso en la que aparece Apolo purificando a Orestes– no parece tener un carácter teatral, aunque está claramente inspirada por este momento de la tragedia. La imagen de Clitemestra no tiene ningún elemento especial que sugiera que se trata de un *eidolon* o fantasma, sino que parece un personaje cualquiera.



FIG. 1. Nestóride lucania de figuras rojas. Pintor de Brooklyn-Budapest (380-360 a.C.). Museo Nacional de Nápoles.

Un comentario más detenido merece la imagen de una nestóride lucania de figuras rojas del Museo Nacional de Nápoles del Pintor de Brooklyn-Budapest (380-360 a.C.) (FIG.1), en la que se ve a Orestes de pie en el centro, desnudo, con un manto colgando de sus brazos, en el acto de desenvainar su espada. A cada lado de él hay una Erinia, representadas en su habitual iconografía de mujeres vestidas con túnicas –en este caso sin alas– y con una serpiente enroscada en cada brazo.

La escena, pues, es inconfundible: las Erinias amenazando a Orestes, en un momento que se puede relacionar sin duda con la tragedia de Esquilo. Pero la Erinia de la derecha lleva un espejo en la mano en el que se ve la cara de perfil de una mujer con corona que ha sido interpretada como la cara de Clitemestra. Esta única y fascinante imagen plantea una serie de cuestiones interesantes: Podría tratarse del espejo de la propia Clitemestra, el objeto de su arreglo personal, que habría conservado la marca de su rostro en él y de esta forma las Erinias estarían utilizando su imagen para recordar a Orestes el matricidio. Sin embargo, resulta más fácil suponer que se trata de una interpretación de la aparición del fantasma de Clitemestra²⁵. Es ésta, sin duda, una extraña forma de representar la escena: por un lado, el espejo es un atributo desconocido en la iconografía

²⁴ Sobre las representaciones iconográficas de las Erinias, particularmente en la escena de Orestes en Delfos cf. LIMC III, 1, 825-843; Sarian, H. (1986): 25-35; Knoepfler, D. (1993).

²⁵ Cf. por ejemplo, Knoepfler, D. (1993): 72. Frontisi-Ducroux, F.-Vernant, J.P. (1998): 153-154 se cuestionan si se trata de una impronta dejada en la superficie del espejo que se reactiva con los poderes de las Erinias o si es el propio espectro de Clitemestra pasando a través del espejo para aparecerse a los vivos.

fía de las Erinias, por otro, es el único caso en la cerámica griega en que se representa un *eidolon* o alma de un muerto en un espejo²⁶.

El espejo aparece casi siempre representado como un objeto relacionado con el mundo femenino, formando parte de la toilette y adorno de la mujer: en escenas de gineceo, escenas relacionadas con la preparación de la novia, o escenas mitológicas de diosas (como las del juicio de Paris), llevado por Afrodita o Helena. También puede aparecer en escenas de carácter funerario, generalmente en las manos de una mujer, la difunta, a la que rodean otros objetos característicos de su ajuar²⁷.

Podríamos preguntarnos si los griegos otorgaban también al espejo un carácter mágico, unos poderes capaces de convertirlo en una vía de paso entre los dos mundos y permitir entonces al muerto penetrar en el mundo de los vivos. Si esto es así, esta imagen sería un testimonio claro de la relación entre el espejo y el mundo de los muertos y plantearía la posibilidad de que un habitante del Hades pudiera aparecerse a los vivos a través de él²⁸. De esta forma Clitemestra estaría representada no como un personaje real al que podría confundirse con un vivo —como en la cratera que hemos visto antes— sino como algo incorpóreo: una imagen en un espejo.

Si en Homero un *eidolon* viene a ser una especie de «doble» de la persona, en cierto modo un reflejo de lo real²⁹, sin duda la imagen de una persona en un espejo sería la mejor manera de representar otro *eidolon*, es decir, el fantasma —en este caso el fantasma de una obra dramática. El pintor del vaso ofrece aquí su propia interpretación de la escena partiendo de dos supuestos: que el espejo podía servir para conjurar a un muerto o para cierto tipo de magia, en una palabra, que tenía una conexión con lo sobrenatural; que un personaje que es un fantasma es un *eidolon* y un *eidolon* en Homero es un «doble» o reflejo de la persona real. Su interpretación contrasta con las habituales representaciones de los *eidola* en la cerámica³⁰, pero el artista parece querer caracterizar claramente a éste como un «doble» de la persona, aunque incorpóreo, desprovisto de fuerza y otras capacidades físicas.

²⁶ Sobre el espejo como motivo iconográfico y el reflejo del rostro en el espejo cf. Balensiefen, L. (1990).

²⁷ Cf. Frontisi-Ducroux, F.-Vernant, J.P. (1998): 153, ss.; Balensiefen, L. (1990): 28-29.

²⁸ Para Balensiefen, L. (1990): 169, ss. no hay ningún otro documento ni literario ni arqueológico que muestre que el espejo desempeñaba un papel en el culto a los muertos; su presencia en tumbas con ajuares demostraría únicamente que se trataba de un objeto de uso cotidiano en la vida del difunto. Sin embargo el espejo era ciertamente utilizado en la antigüedad para un tipo de adivinación —la llamada catoptromancia— y sin duda, como esta imagen confirmaría, existía algún tipo de relación entre el espejo y el mundo de los muertos. Las propiedades del espejo, capaz de reflejar una imagen cambiada de la persona que se contempla en él, le proporcionan un carácter un tanto «mágico» y sobrenatural. La idea de una imagen reflejada en un espejo o en un objeto que hace las veces de él aparece además en varios mitos: Narciso o la Gorgona Medusa.

²⁹ Cf. Bardel, R. (2000): 144-145.

³⁰ De las posibles maneras en que encontramos representado un fantasma en la cerámica griega no hay ningún ejemplo como éste. Los fantasmas —o las almas de los muertos en el Hades— suelen ser representados como minúsculas figuras aladas o como personas reales. (Cf. por ejemplo Sourvinou Inwood, C. (1993): 336-337, Bardel, R. (2000): 149.)

A pesar de que —como ya he dicho— este caso sea único, el carácter funerario de la iconografía de las Erinias junto con la relación del espejo con personajes femeninos facilita la interpretación de esta imagen en el sentido de expresar la capacidad de estas divinidades infernales de hacer aparecer la imagen de un muerto. Si en *Euménides* Clitemestra se aparece a las Erinias en su sueño, aquí unas Erinias bien despiertas traen al mundo de los vivos esa imagen fantasmal conjurada a través del espejo. Inspirada por la representación de la tragedia de Esquilo, no trata de ser una imagen de ésta propiamente dicha, sino una particular visión del pintor del vaso de la aparición de Clitemestra incitando a las Erinias a su venganza contra Orestes.

En *Hécuba* de Eurípides tenemos otro ejemplo de fantasma, en este caso el de Polidoro, el hijo de la reina troyana que fue alejado de la guerra cuando era muy joven y entregado a Poliméstor para que se hiciera cargo de él, siendo después asesinado por el propio Poliméstor.

Como en el caso de Clitemestra este fantasma aparece por su propia voluntad y su intención es la de solicitar que su cuerpo sea enterrado para así poder descansar en el mundo de los muertos. Otra típica situación que podemos comparar con la de Elpenor en el Canto 11 de la *Odisea* y asimismo con la —ya mencionada— situación de Patroclo en la *Iliada*.

El fantasma era representado por un actor que recitaba el prólogo de la tragedia. Sería, por tanto, visible para el público lo mismo que cualquier otro personaje, pero no dialoga con ningún actor. Su función es, por un lado, la misma que la de cualquier personaje de tragedia que recita el prólogo: ponernos en antecedentes o en situación sobre lo ocurrido. Por otro lado, ser testimonio de que algo terrible va a pasar, anticipar lo que Hécuba va a conocer pronto: la muerte de su hijo y la próxima muerte de su hija.

Alude en su monólogo a que ha abandonado la morada de los muertos, por lo que, a pesar de ser un muerto que aún no ha sido enterrado, al parecer su situación no es la habitual en estos casos —es decir, no poder entrar en el Hades— sino que está ya allí como un muerto más. Pero también habla de su situación como cadáver llevado por las olas, ἄκλαυστος, ἄταφος «sin ser llorado, sin tumba» (vv.28-30). Y dice también que se dirige flotando hacia su madre y que se aparecerá a ella para conseguir su sepultura. Y, efectivamente, Hécuba, cuando sale a escena, habla de una visión nocturna que ha tenido (v.73).

Polidoro está a la vez en tres planos: uno, en el personaje que recita el prólogo —el *eidolon* o fantasma—, que es real en escena; otro, en el sueño de Hécuba, y otro, en el cuerpo sin vida que llega a la playa —que no se ve pero del que se habla— y que más tarde será encontrado y reconocido. La principal razón para haber vuelto al mundo de los vivos es la de pedir los ritos funerarios y una tumba. Nada nuevo, pues. Pero es también el fantasma de alguien que nadie sabe que ha muerto y su presencia revela su propia muerte. Y además no informa sólo de su situación, sino también a la de otro muerto, Aquiles, que

se ha aparecido sobre su túmulo para reclamar la muerte de Políxena³¹. Aquiles es, por tanto, otro fantasma en esta obra, pero en este caso no es un personaje ni está representado por ningún actor y la razón de su presencia es diferente, ya que viene a reclamar algo que él personalmente desea: la sangre de la joven troyana, aunque él esté ya debidamente enterrado y goce de su descanso entre los muertos³². Sin embargo, la aparición de Aquiles tiene en cierto modo más importancia y repercusión en la obra que la propia aparición de Polidoro, a pesar de que en ese caso no sea más que la referencia a algo externo y que no se ve en escena.

Polidoro tiene también una función profética, al anunciar lo que ha de ocurrir. Y todo ello para producir más dolor en Hécuba y quizá más compasión hacia ella por parte de los espectadores probablemente sobrecogidos ya por la presencia de este fantasma³³. La idea que sugieren ambas apariciones es de nuevo testimoniar la influencia constante de los muertos sobre los vivos y de los vivos sobre los muertos. En esta ocasión puede ser todavía más palpable que en otros casos de la tragedia griega. Por otro lado, Polidoro —como los dioses de los prólogos de Eurípides— no es una propia figura dramática. Puede discutir y predecir sucesos futuros como un narrador que se dirige únicamente al público³⁴.

En la obra perdida de Sófocles *Políxena* —de la que sólo sobreviven escasos versos— sabemos que también intervenía el fantasma de Aquiles. Su presencia queda clara por el fragmento 523 y parece que su intervención podía ser similar a la de Polidoro en *Hécuba*³⁵.

Con la tragedia *Hécuba* o con la ya mencionada *Políxena* se ponen en relación las imágenes de dos boles áticos con relieves del s.IV a.C. que representan el sacrificio de Políxena. En ellas aparece la figura de Aquiles —con su nombre inscrito sobre él—, vestido de guerrero y sentado sobre un montículo. Su presencia parece indicar que se trata de una versión de este mito influenciada por la tragedia en donde la figura del fantasma de Aquiles sobre su túmulo la distinguiría de otras imágenes del mismo tema de época anterior³⁶.

El fantasma de Polidoro tampoco se diferencia mucho de cualquier personaje vivo en cuanto a su presencia en la obra. Es un personaje más y tiene una función muy clara, ya que sus conocimientos exceden los de cualquier vivo en el sentido de que sabe o anticipa suce-

³¹ Sobre la tradición literaria de la aparición del fantasma de Aquiles cf. Michelakis, P. (2002): 76, ss.

³² La aparición del fantasma de Aquiles es mencionada de nuevo en dos ocasiones: por la propia Hécuba (vv. 92-97) y por el coro (vv.109-115).

³³ Para Hickman, R.M. (1938): 57 y 59 el papel de Polidoro es más bien decorativo, en cambio el de Aquiles, al causar la muerte de Políxena, incrementaría la emoción que Hécuba produciría en el público.

³⁴ Cf. Michelakis, P. (2002): 61.

³⁵ Para Collard, C. (1991): 130 la idea del fantasma de Polidoro en *Hécuba* derivaría del de Aquiles en *Políxena*, quien podría quizá recitar también el prólogo. Sobre si el fantasma de Aquiles aparecía en escena sobre su tumba y en qué momento de la obra cf. Bardel, R. (2005): 92-99. Concluyen a favor de la hipótesis de su aparición por ejemplo Pearson, A. C. (1917) vol.II: 163 y Bardel, R. (2005): 98.

³⁶ Séchan, L. (1967): 320-321. Estas imágenes podrían apoyar la hipótesis de la presencia del fantasma de Aquiles en escena, quizá precediendo la escena del sacrificio.

sos; sin embargo, éstos podrían también haber sido dados a conocer de otra manera, lo mismo que en *Edipo Rey* no hace falta que el fantasma de Layo comunique a Edipo o Creonte quién lo mató. En la tragedia siempre podía haber un relato de acontecimientos anteriores o posteriores por parte de mensajeros o adivinos. Pero indudablemente el efecto no es el mismo. El hecho de que sea el propio Polidoro el que comunique su estado como muerto añade más dramatismo a la escena que si un mensajero diese la noticia de su asesinato.

No existen representaciones iconográficas de Polidoro que se refieran a su aparición como fantasma en la tragedia *Hécuba*. Para Bardel³⁷ no es de extrañar que la escena no haya inspirado a los pintores de vasos ya que, al recitar el prólogo al comienzo de la obra, Polidoro se encontraría solo en escena en ese momento y resultaría por tanto desprovisto de contexto. Sin embargo, si tenemos en cuenta que los artistas a veces pintan varias escenas de una secuencia narrativa en una sola imagen, no hubiera sido extraño encontrar representada la figura de Polidoro junto con otros personajes.

Tenemos por tanto en estos fantasmas en escena tres casos distintos en lo que se refiere a su situación como muertos, su razón para volver a la tierra y su papel en la obra. Otras alusiones en varias tragedias a espectros que se aparecen en sueños³⁸ mostrarían la popularidad de este tema relacionado con el teatro. Aunque seguramente no sólo con el teatro, pues las fuentes contemporáneas de la tragedia proporcionan también información sobre la reciprocidad entre los vivos y los muertos, y los testimonios se irán haciendo más frecuentes posteriormente. Con un claro antecedente en Homero, por un lado, y por otro, bajo la influencia de las creencias populares de la época, la aparición de un fantasma como parte de una obra dramática será un elemento bastante apreciado por los autores trágicos. Si pensamos que la muerte es un tema central en la tragedia griega³⁹ no debe extrañarnos que los muertos mismos acaben siendo un personaje más. Además, el tratamiento de los fantasmas en la tragedia añade elementos de reflexión sobre la concepción para los griegos del muerto que regresa a la tierra⁴⁰. Así se muestra que, aunque estas apariciones fantasmales sean en cierto modo bastante significativas y relevantes en la obra, en realidad su actuación física sobre los vivos —en estos casos como en otros testimonios— es mínima. Su ocasional presencia en sueños indica esa falta de corporeidad o de poder físico, pues ya desde Homero los fantasmas de los muertos se caracterizan por ser insustanciales⁴¹. Incluso aquí, cuando tienen la carne y los

³⁷ Bardel, R. (2000): 157

³⁸ Hickman, R.M. (1938): 62 recoge los casos de apariciones de fantasmas en sueños en la tragedia.

³⁹ Esteban, A. (2004): 222, 223 y 251.

⁴⁰ Cf., por ejemplo, Johnston, S. I. (1999): 142, ss.; Bardel, R. (2000): 153, ss. Aquí se confirma también cómo el tipo de muerte afecta a la condición del muerto. En los tres casos ellos son conscientes de su propia situación como muertos, lo que ya encontrábamos en Homero.

⁴¹ Ogden, D. (2001): 220.

huesos del actor que los representa, su influencia no es tampoco grande desde el punto de vista físico.

No sabemos con total certeza si los espectadores esperaban que estos fantasmas tuvieran un aspecto especial, terrorífico o sobrenatural. Ellos no vienen a asustar ni se refieren a su estado físico como algo desagradable o decrepito tras haber estado ya muertos por algún tiempo. Es posible que lo que era visible para el público tuviera algún rasgo que los identificara y marcara su carácter, pero los textos no nos dejan sacar conclusiones en este sentido, sino más bien la idea de que se presentaban caracterizados como el personaje que eran en vida: en el caso del fantasma de Darío, caracterizado como un rey persa; la reina Clitemestra probablemente tal y como apareciera viva en *Agamenón* o *Coéforos* (¿quizá manchada de sangre ahora?) y Polidoro podría llevar túnica negra, apropiada para una persona en actitud de duelo⁴².

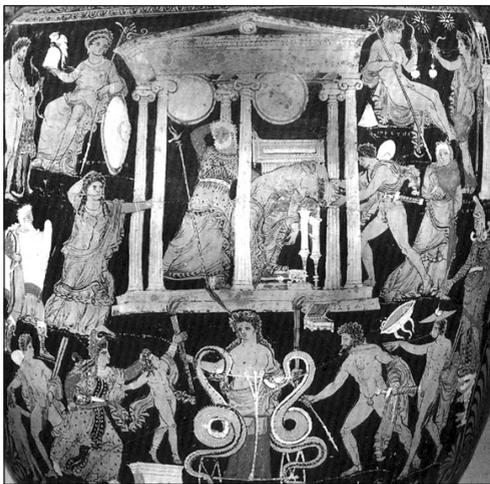


FIG. 2. Cratera de volutas apulia. Pintor del Hades (330-320 a.C.). Munich.

Una única imagen en la cerámica griega parece mostrar un auténtico fantasma en escena⁴³. Pero no se trata de ninguno de los personajes ni de las obras que acabo de comentar sino una escena de una versión no conocida de *Medea* que aparece sobre una cratera de volutas apulia del Pintor del Hades (en Munich, 330-320 a.C.) (FIG.2) en la que un personaje a la derecha vestido con ropa oriental lleva sobre él el nombre εἶδωλον Ἀήτου. Este personaje aparece sobre lo que para algunos es una columna de humo, para otros una roca, pero ha sido claramente identificado como el fantasma de Eetes que podría

⁴² Llevados por la habitual apariencia de los fantasmas en nuestra ficción actual, podríamos pensar que vestían una túnica blanca y una máscara especial. Según Winckler, J.J. (1980): 160, ss., tres serían los aspectos de los fantasmas para los griegos según nuestros testimonios: negros, blancos o semejantes a humo. Tanto el negro como el blanco sugieren la idea de algo sobrenatural que asusta (negros como la noche, blancos como un pálido cadáver o los blancos huesos de un esqueleto). Más frecuentemente nos encontramos con el color negro, así en los leцитos funerarios áticos, en Homero o en Luciano (cf. Ogden, D. (2001): 224; Felton, D. (1999): 14-18), el blanco en cambio sería excepcional. Asimismo la descripción de los fantasmas como algo incorpóreo, parecido a aire o humo aparece ya desde Homero. En Eurípides (*Fenicias*, v.1543) se habla de un πολλῶν αἰθέρος ἀφανές εἶδωλον. Por otro lado, como ya hemos visto, la idea de que los muertos se aparecen tal como eran en vida la encontramos en Homero (*Il.* 23.65-67). Los espectros de la tragedia no parecen haber sido caracterizados como tales sino como el personaje que son (si acaso con una máscara blanca, cf. Winckler, J.J. (1980): 164).

⁴³ Bardel, R. (2000): 141, ss.

haber aparecido —semejante al fantasma de Darío— en una tragedia sobre el tema de Medea —como las figuras que le rodean dejan claramente ver—. No sabemos nada sobre esta tragedia, ni por supuesto sobre el papel que podría desempeñar en ella el personaje de Eetes, pero sin duda esta imagen nos da testimonio de la frecuencia con que el motivo del fantasma en escena era utilizado por los poetas trágicos hasta el punto de inspirar a un pintor para representarlo sobre un vaso de cerámica y nos podría ayudar a ver cómo era la puesta en escena de una escena teatral de este tipo. Por otro lado, esta imagen muestra que la iconografía de los fantasmas de la tragedia se asemeja a la iconografía general de un muerto cuando éste es representado con el mismo aspecto que un vivo. Lo que el artista representa aquí es sin duda el personaje o el actor que hace el papel. Nada que ver con la interpretación de la nestóride lucania de la aparición de Clitemestra a las Erinias —como ya vimos— o con las minúsculas figuras aladas que representan en ocasiones los muertos en el Hades⁴⁴. Las imágenes artísticas relacionadas con estos espectros dramáticos no aportan mucho al estudio de su puesta en escena o su caracterización, pero al menos confirman su existencia.

Como ya dije, si el tema de la aparición de los muertos a los vivos era algo común en la época y aceptado dentro de las creencias de los griegos, sin duda encajaba bien en la tragedia, donde las cosas son siempre llevadas hasta sus límites, donde los sentimientos, las acciones y los sucesos son siempre extremos, desmesurados⁴⁵.

La tradición del fantasma en escena trascenderá más allá del teatro griego, inspirando a través de los siglos a nuestro teatro occidental para llegar a ser un motivo utilizado por autores dramáticos, cobrando una singular fuerza en contextos donde ya está desprovisto del carácter y el significado que tenía para los griegos.

En fin, hoy como entonces, el mundo de los vivos y el de los muertos puestos a la vez sobre un escenario.

BIBLIOGRAFÍA

ARNOTT, P. (1962), *Greek Scenic Conventions*. Oxford.

ASHBY, Clifford (1999), *Classical Greek Theatre, new views of and old subject*. Iowa.

BALENSIEFEN, L. (1990), *Die Bedeutung des Spiegelbilder als ikonographisches Motiv in der Antiken Kunst*. Tübingen.

⁴⁴ En general la ambigüedad y la falta de consistencia son una característica de las representaciones de los muertos en la cerámica griega (cf. Nota 30). Hay quien piensa que los fantasmas dramáticos interpretados por una persona viva podrían haber influido en la representación en la cerámica de los fantasmas como personas igual a los vivos (cf. Balensiefen, L. (1990): 173).

⁴⁵ Los vivos y los muertos están constantemente intercambiando sus puestos en el drama del siglo V y sus mundos están sin duda muy próximos. Cf. Johnston, S. I. (1999): 24.

- BARDEL, Ruth (2000), «Eidola in Epic, Tragedy and Vase Painting» en Rutter, K.R. -Sparkes, B.A. *Word and Image in Ancient Greece*. Edimburgo:140-160.
- (2005), «Spectral Traces: Ghosts in Tragic Fragments» en McHardy, F. -Robson, J. -Harvey, D., *Lost Dramas of Classical Athens*. Exeter: 83-112.
- BREMMER, Jan (2002), *The Rise and Fall of the Afterlife*. Londres.
- BROWN, A.L.(1983), «The Erinyes in the *Oresteia*: real life, the supernatural and the stage», *JHS* 103 :134-34.
- BUXTON, Richard (1982), *Persuasion in Greek Tragedy*. Cambridge.
- COLLARD, C. (1991), *Euripides Hecuba*. Warminster.
- ESTEBAN, Alicia (2004), «La muerte como idea central en Eurípides» en López Férez, J.A., *La tragedia griega en sus textos*. Madrid.
- FELTON, D. (1999), *Haunted Greece and Rome, Ghost Stories from Classical Antiquity*. Austin.
- FRONTISI-DUCROUX, Francoise-VERNANT, Jean Pierre (1998), *Ulisse e lo specchio. Il femminile e la rappresentazione di sé nella Grecia Antica*. Roma.
- GREEN, J.R. (1991), «On Seeing and Depicting the Theatre in Classical Athens» *GRBS* 32: 15-50.
- (1994), *Theatre in Ancient Greek Society*. Londres.
- KNOEFLER, D.(1993), *Les imagiers de l’Orestie*. Neuchâtel.
- HALL, Edith (1996), *Aeschylus Persians, Translation and Commentary*. Warminster.
- HICKMAN, R.M. (1938), *Ghostly Etiquette on the Classical Stage*. Iowa.
- JOHNSTON, Sara Iles (1999), *Restless Dead. Encounters between the Living and the Dead in Ancient Greece*, Londres.
- MICHELAKIS, Pantelis (2002), *Achilles in Greek Tragedy*. Cambridge.
- PODLEKI, A.(1989), *Aeschylus Eumenides. Introduction, Translation and Commentary*. Warminster.
- OGDEN, D. (2001), *Greek and Roman Necromancy*, Princeton.
- PEARSON, A.C. (1917), *The Fragments of Sophocles*. Cambridge.
- SARIAN, H. (1986) «Reflexions sur l’iconographie des Érinyes dans le milieu grec, italiote et étrusque» en *Iconographie Classique et identités regionales*, BICS suppl., 14, Londres.
- SECHAN, L. (1967), *Études sur la tragédie grecque dans ses rapports avec la céramique*. Paris.
- SOURVINOU-INWOOD, Christine (1993) *Reading Greek Death*. Oxford.
- TAPLIN, Oliver (1977), *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*. Oxford.
- (1997), «The pictorial record» en Easterling, P. *The Cambridge Companion of Greek Tragedy*. Cambridge.
- WEBSTER, T.B.L. (1967), *Monuments Illustrating Tragedy and Satyr Play*. Londres.
- WILES, D.(2000), *Greek Theatre Performance*. Cambridge.
- WINCKLER, J.J. (1980), «Lollianos and the Desperadoes», *JHS*, 100: 155-183.