

LO FANTASMAL EN EL TEATRO DE FRANCISCO NIEVA: UNA APROXIMACIÓN

Matteo De Beni

Universidad de Verona

Desde siempre la literatura fantástica ha estado poblada de fantasmas, hasta el punto de que se puede considerar al espectro como uno de los seres imaginarios idiosincrásicos de esta modalidad narrativa; de hecho, las «historias de fantasmas» son un verdadero subgénero.

En esta comunicación me centraré en los espectros que aparecen en tres textos de Francisco Nieva, con toda certeza uno de los dramaturgos más destacados de la escena española contemporánea. Este autor ha creado un universo teatral de seres imaginarios; entre todos ellos los fantasmas son de los que más acercan su obra a la narrativa fantástica del siglo XX,¹ mientras que otras criaturas ficticias de Nieva pertenecen más bien al mundo de lo maravilloso.²

El corpus seleccionado comprende obras pertenecientes a toda la trayectoria artística del autor: *El fantasma del Novedades*, compuesta entre los 40 y los 50 —pero publicada en 1996—, *El espectro insaciable* (1970) y *Los mismos* (2005).³ Se trata de tres modalidades distintas del uso de lo fantasmal en el teatro; las obras, sin embargo, comparten unas características fundamentales: la distorsión del orden cronológico habitual, que genera a estos espectros teatrales, y la ambigüedad que se desencadena al difuminarse la frontera entre los dos mundos presentes en los textos, es decir, el supuestamente «real» —el mundo cotidiano—, y el Más Allá; sería muy interesante analizar la eficacia de estos

¹ Sobre las teorías de lo fantástico me limito a recordar los muy citados estudios de Caillois (1965), Todorov (1970), Rabkin (1976), Jackson (1981), Alazraki (1993), Ceserani (1996) y las más recientes contribuciones de Campra (2000) —del cual cabe destacar la atención hacia la figura del fantasma— y Lachmann (2002). Sobre la literatura fantástica en España se señalan Risco (1982 y 1987), González Castro (1996) y Roas (2002).

² Para un análisis panorámico de los seres imaginarios de este autor, véase De Beni (en prensa).

³ Las primeras ediciones de los tres dramas son respectivamente: Nieva, 1996; Nieva, 1987; Nieva, 2005.

rasgos fantásticos en la puesta en escena de las obras, todavía no estrenadas oficialmente en las tablas.⁴

El primer texto, *El fantasma del Novedades*, es una pieza muy breve⁵ que lleva el subtítulo oximórico de larga tradición de *Sainete trágico*, lo cual indica que la pieza mezcla lo cómico —un rasgo que se desencadena gracias al lenguaje utilizado—, con lo trágico, que es debido, como veremos, a la muerte del protagonista masculino.

La acción se desarrolla a comienzos del siglo XX en la casa de los porteros del Novedades, un teatro madrileño que fue destruido por un incendio en 1928; la atmósfera es favorable a la aparición de un fantasma, pues es un día de noviembre y llueve. Tirita, la sirvienta de los porteros, nos informa a través de un monólogo de que siente una atracción por un «subversivo» conocido con el nombre de Ciclón filipino⁶; a continuación, este último le revela que la ama, después de salir sin ninguna explicación de un arcón llevando el traje de escena de don Juan Tenorio; con este disfraz, Ciclón llega a ser un epígono degradado del libertino y gracias a este elemento lo fantástico adquiere un matiz paródico destacado: «Se abre de repente un arcón y, como de una trampilla de teatro, surge CICLÓN FILIPINO con el mismo traje endemoniado y rojo de Don Juan» (Nieva, 2007a: 56).⁷

El rasgo fundamental de la obra estriba en que Ciclón es una especie peculiar de espectro, una visión fantasmagórica rompedora del normal orden cronológico: «voy a morir», afirma el joven, «sabes muy bien que tengo algo de irreal [...] Imagina que soy un sueño» (Nieva, 2007a: 57). Desde nuestra perspectiva, el fragmento más interesante y sorprendente es aquel en el que Ciclón le relata en directo a Tirita su misma muerte: la escena se divide entonces en dos planos, que representan otras tantas acciones simultáneas y que, sin

⁴ De *El fantasma del Novedades* citamos la lectura dramatizada durante el IV Salón internacional del Libro Teatral (Madrid, 7-10 de noviembre de 2003) a cargo de Paz Padilla, Mariano Alameda y María Luisa Merlo, con dirección de Juanjo Granda.

⁵ Pertenece a una colección de obras cortas titulada *Centón de teatro* (Nieva, 2002a), de la que existe una edición anterior con un número menor de piezas (Nieva, 1996).

⁶ Ciclón es un cajista perseguido por la policía por haber impreso unos papeles de Pablo Iglesias (1850-1925), fundador del Partido Socialista Obrero Español y de la Unión General de Trabajadores.

⁷ El carácter metateatral del recurso del arcón-trampilla es evidente, aún más por situarse la acción dentro de un teatro.

embargo, pertenecen a dos momentos distintos del tiempo: en primer plano actúan Ciclón disfrazado de don Juan y Tirita; en segundo plano, en cambio, se ofrece la escena de la muerte de Ciclón. En resumidas cuentas, Ciclón aparece en el mismo momento en dos puntos del espacio, en uno ya fantasma, en el otro a punto de ser matado: se produce así una distorsión temporal, una incongruencia inexplicable. No por azar, el elemento cronológico adquiere un relieve fundamental, que se destaca gracias al reloj con cadena con el cual Ciclón mide continuamente el tiempo que le queda.

Según las mismas palabras de Ciclón, bajo la mirada del joven y de Tirita se ve pasar a un hombre perseguido por un grupo de policías; el fugitivo es el mismo Ciclón: los policías disparan y él cae muerto. La secuencia de Ciclón perseguido y asesinado por los policías es perfectamente mimética, «realista», y es confirmada también por la intervención de Madama Pimentón, una vieja mendiga que viene a anunciar la muerte del joven. Por el contrario, el primer nivel muestra la escena «fantástica», con el fantasma, una criatura que además representa aquí la prueba de una ruptura del flujo del tiempo, puesto que el espectro aparece antes de la muerte del ser humano.⁸

Se puede conjeturar incluso que el espectro es en realidad el resultado de una visión premonitora de Tirita o el fruto de un sueño; las mismas palabras de los personajes sugieren esta última posibilidad:

TIRITA. – [...] ¿por qué se me aparece usted así y vestido con... tanto protocolo de carnaval? ¿Es que estoy soñando?

CICLÓN. – Entre una cosa y otra. Todo es como un sueño fugaz en este mundo. (Nieva, 2007a: 56)

De todas formas, el fantasma de Ciclón desaparece en el mismo arcón por el cual había venido al mundo de los vivos, desvaneciéndose sin dejar rastro.

⁸ Otro espectro teatral enamorado que merece la pena recordar es el Astolfo de *El galán fantasma* (Calderón, 1999), aunque en este caso el protagonista se limita a fingirse muerto. Sobre el personaje del espectro enamorado véase también Profeti (2004), que analiza esta comedia áurea y sus reescrituras en otras lenguas.

Finalmente, señalamos que *Las galas del difunto* (1926) de Valle-Inclán permite una interesante comparación con esta pieza. Primero, ambas obras parodian el *Don Juan Tenorio* (1844) de Zorrilla: en el esperpento del dramaturgo gallego, por ejemplo, el protagonista lleva el terno del muerto para aludir al convidado de piedra, mientras que en *El fantasma del Novedades*, como ya hemos indicado, Nieva le pone a su personaje el traje de escena de don Juan para insinuar su identificación con la figura del célebre libertino; sin embargo, si en el primer caso el joven Juanito Ventolera se limita a aludir al difunto, en el segundo el protagonista es un fantasma auténtico. Recordemos que, en la escena en cuestión de *Las galas del difunto*, doña Terita, la boticaria, tiene que defender su honor de viuda de las alegres propuestas amorosas de Juanito (escena VI), *alter ego* venido a menos de don Juan al igual que Ciclón. En la obra de Nieva, la protagonista quiere ser una chica «decente», sin embargo, ella también es objeto del juego paródico, puesto que tiene dos *lapses* de matiz erótico; de hecho, antes le revela a Ciclón: «Me siento violada, digo violenta»; luego le confiesa: «pensaba que también iba a darle una desilusión, encontrándome usted en pelos y desnuda... de un buen traje corriente» (Nieva, 2007a: 56). Por último, sugerimos la semejanza entre los nombres de las dos mujeres, la joven Tirita y la doña Terita valleincliniana, aunque probablemente sea un hecho accidental.⁹

El espectro insaciable también es una pieza en un acto. Los protagonistas son los jóvenes Rafael y Rodrigo; el primero lleva tres días encerrado en su cuarto y el amigo logra descubrir el secreto de su reclusión voluntaria: Rafael está muy turbado porque, después de la puesta de sol, desde su ventana ve la calle de su casa como era medio siglo antes, incluso con las mismas personas, como el sereno y el farolero. Se trata de un agujero en el tiempo, como apunta Rodrigo trastornado (Nieva, 2007b: 1086). De hecho, el elemento cronológico es enfatizado más veces a través del ruido de unas campanadas y del tictac de relojes (Nieva, 2007b: 1089, 1091 y 1099); además, estos sonidos que miden el paso del tiempo se oyen en la oscuridad, lo cual resalta la atmósfera de misterio.

⁹ El nombre de Tirita parece más bien proceder de «tiritar», con referencia al carácter melodramático de la joven.

Cabe subrayar que la sombra tiene un papel importante en la obra: un oscuro muy dramático separa las tres escenas en que está dividida y marca asimismo los momentos de mayor suspense; resultan así las tres microunidades en que se divide el texto:

- a. La primera es la que ya hemos contado, en que se nos pone al tanto — igual que a Rodrigo— del enigmático fenómeno de la calle que cambia por la noche.
- b. En la segunda, Rodrigo, que se había desmayado, se despierta; Rafael vuelve al cuarto por la ventana y le cuenta al amigo que ha estado en el piso de abajo, en que también el tiempo ha retrocedido medio siglo. Era la casa en que vivía su abuelo con Martina, su madre, que había muerto cuando el protagonista tenía dos años. Rafael acaba de verla mientras la jovencita, su propia madre, duerme.
- c. La última unidad es aquella en que Rafael y Rodrigo bajan juntos al piso de abajo, donde encuentran a Martina despierta. En el desenlace se produce la simultánea transformación de Rafael y de su madre: mientras él habla y actúa cada vez más como un niño, ella va portándose cada vez más como una madre celosa y severa. Finalmente, se realiza la separación entre los dos mundos: Rafael le da la mano a su madre, es atraído irresistiblemente hacia ella, mientras Rodrigo intenta inútilmente salvarle del agujero temporal que le atrapa.

Es significativo que volvemos a encontrar en primer lugar en este contexto la bipartición del espacio, un recurso ya presente en *El fantasma del Novedades*: por un lado, el plano supuestamente real, que se identifica con la habitación de Rafael, en que actúan al principio él mismo y su amigo Rodrigo; por otro lado, la dimensión que inexplicablemente aflora desde el pasado y que se ve a través de la ventana del cuarto del protagonista: la misma realidad paralela que se ha materializado también en el piso de abajo. La relación entre los personajes (y el lector-espectador) por un lado y la dimensión de lo imposible por el otro se concreta en tres etapas que corresponden a las tres escenas que acabamos de destacar: en la primera, los dos amigos tienen un contacto visual con el plano del pasado y lo narran; en la segunda, Rafael, que

ha tenido un contacto directo con este «otro mundo», cuenta su experiencia a Rodrigo; en la tercera y última, los dos protagonistas se sumergen en la dimensión fantástica y esta vez también el lector-espectador puede asistir de manera directa a la acción. En resumidas cuentas, Nieva ha creado un clímax, ha venido preparando a su público para la última escena, que cobra sentido gracias a las dos primeras: de hecho, al principio el lector-espectador sabe de la existencia de un fenómeno inexplicable solo a través de lo que dicen los dos protagonistas, que, al describir lo que ven, subrayan la separación de los dos planos, el normal y el fantástico, señalando la alteridad de los paseantes de la calle misteriosa: «Llaman, son ellos. Ahí están los otros, los distintos, los muertos. Han oído pedir socorro y suben, suben desde el otro mundo, llaman aquí desde otro tiempo» (Nieva, 2007b: 1089). En la última escena, en cambio, se produce el paso de la narración a la presentación: así el elemento fantástico se concreta y se revela.

No es casual que Rafael para sumergirse en la otra dimensión, la del pasado que ha vuelto, tenga que descender por la ventana: se produce así una *catábasis* que lleva al protagonista a un inframundo en el que no solo encontramos a su madre, Martina, sino también a Foch, un perro disecado; el animal es una especie de can Cerbero monocéfalo: de hecho, si en un primer momento es «*impresionante y con el rojo brillo de la lámpara en sus ojos de cristal*» (Nieva, 2007b: 1094), luego, al producirse el desenlace fatal, se anima, cobra vida, mientras el viento y unas campanas acentúan el aspecto siniestro de la escena: «El perro se anima y gruñe. Se encienden sus ojos satánicos. Las cortinas ondulan misteriosamente. Se escuchan profundas campanadas. Rumor de viento» (Nieva, 2007b: 1099).

La «otra» dimensión, la fantástica, se presenta como mortífera y seductora a la vez: Rafael la describe como «algo divino, algo infernal» (Nieva, 2007b: 1090), mientras apunta que los que «miran desde la calle, miran desde el pasado... Es irresistible, es lo más irresistible de todo [...] ellos miran inocentemente, pero sientes que te miran unos muertos. Unos muertos» (Nieva, 2007b: 1086). Luego, cuando Rafael ve por primera vez a su madre Martina afirma: «He de verla otra vez, no puedo dejar de mirarla. Me llama, me atrae, es

como si me fuera la vida en ello» (Nieva, 2007b: 1093). Es evidente que el protagonista siente una atracción edípica por la madre y que esta le corresponde. La aparición de Martina es la materialización de un espectro interior de Rafael, el de la madre muerta cuando él tenía solo dos años; sin embargo, la regresión de Rafael hacia el seno materno no se limita al proceso psíquico,¹⁰ sino que llega a ser aquí un hecho físico, además de fatal para el joven. La madre represiva, a la que Rafael ha dado la mano, es el centro del agujero temporal: el joven es atraído «irremisiblemente al pozo de sombras en donde gruñe el perro con sus ojos en ascua», mientras Rodrigo queda al otro lado, en el plano cotidiano —identificado aquí por la luz—, «enmarcado con una trágica silueta en la claridad del balcón» y podrá «comenzar la ascensión hacia su presente» (Nieva, 2007b: 1099) por la misma ventana por la cual los dos jóvenes habían bajado a la otra dimensión.

El tercer y último de los textos de nuestro corpus es *Los mismos*, cuya composición le fue sugerida al dramaturgo por la exitosa película *Los otros* (2001) de Alejandro Amenábar. Lo primero que quiero destacar es el subtítulo, *Nocturno para chico y fantasmas*, puesto que se trata de un sintagma muy sugerente por varias razones: recalca lo fantasmal y, por otra parte, se infiere la andanza musical de la obra; recuérdense los famosos nocturnos, sobre todo los de los músicos románticos y de Gabriel Fauré (1845-1924)¹¹.

El ambiente es surrealista, según lo describe la acotación inicial: «Un espeso jardín azul al atardecer. En el ambiente se diluyen, con amplio vuelo espacial, las notas de un piano – espectral y presente – que mueve los recuerdos del pasado» (Nieva, 2007c: 1221); se concretan el elemento musical sugerido por el título y además un «jardín azul», que, como afirma Juan Francisco Peña, «introduce el matiz surrealista que domina en toda la obra» (Nieva, 2005: 179); además, en *Los mismos* la ruptura de las fronteras que separan lo cotidiano de lo oculto produce una atmósfera de ensueño que envuelve el enredo, a los

¹⁰ La regresión en psicología es el «Retocesos a estados psicológicos o formas de conducta propios de etapas anteriores, a causa de tensiones o conflictos no resueltos» (RAE, 2001).

¹¹ Como apunta Juan Francisco Peña en su edición de la obra, «Según indicación del propio Nieva, la música que preside la redacción y desarrollo de *Los mismos* fue los *Nocturnos* 12 y 13 para piano del compositor francés Gabriel Fauré» (Nieva, 2005: 217).

personajes y a veces hasta al lector-espectador, quienes se encuentran cara a cara con lo inexplicable. En este sentido, merece ser destacado un pasaje del largo parlamento inicial de Genciano, el viejo jardinero que ejerce el papel de presentador, el cual, con sus palabras, anticipa el aspecto fantástico del texto:

Yo he muerto hace más de cuarenta años. Los muertos siempre tenemos mucho que contar, cuando nos dan esa oportunidad. Ahora la tengo, por obra de un poder que desconozco. Estoy muerto, es verdad, pero también fue una verdad, que ahora resucita, que soy el jardinero y guardián de este parque tan bello y tan vasto. Y, asimismo, de la casona cerrada de los Baro, sus riquísimos y siempre ausentes propietarios, que aún corren su vida por ahí, pasado tanto tiempo. (Nieva, 2007c: 1221)

En el *incipit* aparece también Gustavo, un adolescente de catorce años que vive con su abuela en la casa de al lado de la de los Baro y que suele jugar en este jardín surreal.

En la parte central se desarrolla el enredo. Han pasado seis años; Gustavo regresa a la casa de la abuela después de haber terminado sus estudios. El joven habla con la anciana de la «casa cerrada» y la mujer recuerda a los propietarios, los tres hermanos Baro: Ulises, Helena y Amanda. Gustavo recibe una llamada telefónica de Ulises Baro, que le invita a su casa. Para salir, Gustavo se descuelga por la ventana de su habitación; se trata de la misma acción que cumple Rafael en *El espectro insaciable* y que ya hemos comentado: al descender por una ventana, estos personajes bajan a una dimensión onírica y oculta, en que se mezclan atracción y muerte.

En la casa de los Baro, Gustavo descubre que los tres hermanos no han cambiado su aspecto exterior durante sesenta años, permaneciendo inmutables a pesar del paso del tiempo. En realidad envejecen por dentro, incluso tienen una forma de locura, acaso una demencia senil, pero mantienen sus apariencias de jóvenes gracias a un proceso misterioso aprendido de una tribu del Amazonas. Los tres hermanos, que parecen los mismos de antaño —y de allí el título de la obra— ya son otros, son distintos, se han podrido en el interior, «Están vivos por fuera y muertos por dentro» (Nieva, 2007c: 1255); ellos mismos

hacen hincapié en lo artificial de su condición: «Pasado tanto tiempo», afirma Helena, «es imposible corresponder con la juventud verdadera [...]. Somos como unos brujos, unos tristes brujos que se mueren de tedio, en una caja de caudales y de narcisismo», mientras Ulises apunta: «Jóvenes de aspecto y viejos por dentro, se puede convertir en un martirio de Satanás» (Nieva, 2007c: 1238).

Los tres falsos jóvenes sienten una atracción por Gustavo, que les corresponde; incluso, quedan todos sumergidos por el placer sensual. No por azar, la fascinación por lo prohibido y lo secreto es uno de los rasgos más destacados de los personajes de Nieva.

Después de otros acontecimientos, una noche los Baro dejan la casa. En seguida, las criadas de la abuela de Gustavo oyen un disparo; la anciana comenta incrédula: «Sería un portazo. En las casas que se abandonan, los fantasmas que se quedan van dando portazos» (Nieva, 2007c: 1264). Sin embargo, como descubrimos a continuación, el tiro en realidad ha matado a Genciano. Comenta una de las criadas: «No hace dos días que él mismo me lo soltó tan frescamente, y pensaba yo que era una broma. “Estoy muerto –me dijo–. No me importa lo que puede ser de mis huesos”. Era un fantasma. Ya le encontraba yo mala cara. Pero, ¿cómo podía ser un fantasma sin haberse muerto?» (Nieva, 2007c: 1265).

La obra se cierra de manera circular: se consume así la ruptura de la frontera entre vida y muerte. Genciano, que se ha suicidado, se queda para siempre en el parque —el «*jardín secreto*» (Nieva, 2007c: 1265) en que lo hemos encontrado en el *incipit*—, junto con el «alma» de Gustavo adolescente, mientras que, en la dimensión «real» y cotidiana, el Gustavo adulto, después de perdida la inocencia de la infancia, envejece como todo el mundo.

Para concluir, cabe subrayar que los elementos escenográficos y sonoros sugeridos por el autor en las acotaciones enfatizan la atmósfera de misterio de la obra: a los *Nocturnos* del piano se unen el rumor de viento y el uso eficaz y simbólico de las luces y las sombras; de hecho, la casa de la abuela del protagonista se caracteriza por la luz natural (Nieva, 2007c: 1226 y 1262), mientras que en la mansión de los Baro, que Gustavo visita por la noche, se halla la iluminación artificial de velas y lámparas (Nieva, 2007c: 1232); además,

en la casa de los tres *snoobs*, que encierra la dimensión onírica y fantástica, aparecen fantasmagorías producidas por una «antigua lámpara para niños» que «proyecta sobre los muros imágenes que giran» (Nieva, 2007c: 1255) y Ulises, que parece venir del pasado, «Sale de las sombras [...], vestido [...] a la moda de otro tiempo» (Nieva, 2007c: 1233). Muy significativos son los cambios repentinos que recalcan momentos de gran tensión dramática: antes de ser llamado al teléfono por Ulises – y de esta manera entrar en contacto con el mundo espectral de los Baro – Gustavo se duerme; mientras tanto, «Cambia por completo y rápidamente la luz. El viento se mezcla con las ráfagas del reincidente piano. Es casi de noche. Suena el teléfono» (Nieva, 2007c: 1229). Más adelante se produce un cambio opuesto, es decir, Gustavo, que se encuentra en la mansión de los Baro, vuelve a casa:

Se anima el cuadro antiguo, titilan las luces, las notas del nocturno se insinúan débilmente durante unos segundos de expectación, pero una ola de ensordecedora hibridez las cubre y, bajo su estruendo, se produce el fundido.

El comedor en casa de la ABUELA. Por la mañana, ante una mesa puesta para el desayuno. (Nieva, 2007c: 1240).

Estos efectos escenográficos contribuyen al ritmo dramático de la obra acompañando los pasos entre una y otra ambientación —la casa de la abuela y la de los Baro— y asimismo difuminan los límites entre la dimensión cotidiana y la fantasmagórica, entre la realidad y el ensueño.

BIBLIOGRAFÍA

- ALAZRAKI, Jaime (1993): *En busca del unicornio. Los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid: Gredos.
- CAILLOIS, Roger (1965): *Au coeur du fantastique*, Paris: Gallimard.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1999): *El galán fantasma*, en *Casa con dos puertas, mala es de guardar. El galán fantasma* (ed. José Romera Castillo), Madrid: Libertarias / Prodhufi.
- CAMPRA, Rosalba (2000): *Territori della finzione. Il fantastico in letteratura*, Roma: Carocci.
- CESERANI, Remo (1996): *Il fantastico*, Bologna: Il Mulino.
- DE BENI, Matteo (en prensa): «La teratología fantástica del teatro de Francisco Nieva», en María Cecilia Graña (ed.), *Secondo Quaderno del Dottorato in Letterature Straniere e Scienze della Letteratura*, Verona: Fiorini.
- GONZÁLEZ CASTRO, Francisco (1996): *Las relaciones insólitas. Literatura fantástica española del siglo XX*, Madrid: Pliegos.
- JACKSON, Rosemary (1981): *Fantasy. The literature of subversion*, London / New York: Methuen.
- LACHMANN, Renate (2002): *Erzählte Phantastik: zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*, Frankfurt am Mein: Suhrkamp.
- NIEVA, Francisco (1987): *Fantasía, humor y terror: No es verdad, El espectro insaciable, El corazón acelerado*, Madrid: Librería La Avispa.
- (1996): *Centón de teatro* (ed. Juan Francisco Peña), Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares (Aula de Artes Escénicas y Medios Audiovisuales de la Fundación General de la Universidad).
- (2002a): *Centón de teatro 2* (ed. Juan Francisco Peña), Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares (Aula de Artes Escénicas y Medios Audiovisuales de la Fundación General de la Universidad).
- (2002b): *Las cosas como fueron. Memorias*, Madrid: Espasa Calpe.
- (2005): *¡Viva el estupor! Los mismos. Dos comedias televisivas* (ed. Juan Francisco Peña), Madrid: Espasa Calpe.

- (2007a): *El fantasma del Novedades. Sainete trágico* (ed. Juan Francisco Peña), en *Obra completa*, vol. I, *Teatro*, Madrid: Espasa Calpe, 2 vols., pp. 51-59.
- (2007b): *El espectro insaciable. Comedia dramática* (ed. Juan Francisco Peña), en *Obra completa*, vol. I, *Teatro*, Madrid: Espasa Calpe, 2 vols., pp. 1079-1099.
- (2007c): *Los mismos. Nocturno para chico y fantasmas* (ed. Juan Francisco Peña), en *Obra completa*, vol. I, *Teatro*, Madrid: Espasa Calpe, 2 vols., pp. 1219-1267.
- PEÑA, Juan Francisco (2001): *El teatro de Francisco Nieva*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 2 vols.
- PROFETI, Maria Grazia (2004): «Dal Galán fantasma al Fantasma amoroso», en Valentina Nider (ed.), *Teatri del Mediterraneo. Riscritture e ricodificazioni tra '500 e '600*, Trento: Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Scienze filologiche e storiche, pp. 1-18.
- RABKIN, Eric S. (1976): *The Fantastic in Literature*, Princeton (New Jersey): Princeton University Press.
- RAE (2001): *Diccionario de la lengua española (vigésima segunda edición)*, Madrid: Espasa Calpe.
- RISCO, Antonio (1982): *Literatura y fantasía*, Madrid: Taurus.
- (1987): *Literatura fantástica de lengua española: teoría y aplicaciones*, Madrid: Taurus.
- ROAS, David (2002): *Hoffmann en España. Recepción e influencias*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introduction à la littérature fantastique*, Paris: Editions du Seuil.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (1996): *Las galas del difunto*, en *Martes de Carnaval. Esperpentos* (ed. Jesús Rubio Jiménez), Madrid: Espasa Calpe [19ª ed.].
- ZORRILLA, José (2003): *Don Juan Tenorio* (ed. Aniano Peña), Madrid: Cátedra [23ª ed.].