

**El mito de Fedra en el marco de los debates
europeos entre modernización e identidad
(D'Annunzio y Unamuno)**

*Sandro Abate
CONICET
Universidad Nacional del Sur-UNPSJB*

RESUMEN

Desde Eurípides y Séneca, sin olvidar a Racine y Garnier, el mito de Fedra ejerció una especial fascinación sobre el arte y renovó periódicamente su vigencia. La poética de grandes sectores artísticos de finales del siglo XIX, articulada por la remisión al código clasicista y por el apartamiento de toda forma de arte vulgar o burgués, produjo las dos últimas versiones de esta tragedia. la *Fedra* de Gabriele d'Annunzio (1909) y la *Fedra* de Miguel de Unamuno (1911), estrenadas en Milán y Madrid, respectivamente.

En su conjunto podría decirse que ambas producciones responden al renovado impulso clasicista que ha caracterizado a este segmento cultural que se extiende entre fines del siglo XIX y hasta la Primera Guerra Mundial. Pero a pesar de ello, las dos tragedias consideradas en particular divergen profundamente en los planteos preferenciales que formulan y en los intereses culturales y dramáticos que sus respectivos autores colocaron en escena. Sus respectivos marcos ideológicos –nietzscheano en un caso y cristiano en el otro- explican muchas de estas divergencias.

Periódicamente en la historia de la cultura europea, los mitos clásicos han vuelto a revalidar su vigencia como portadores de los valores y conflictos más profundos del hombre occidental. Y el mito de Fedra no fue la excepción. Después de haber sido escrito por Eurípides en la Atenas clásica, renació en la Roma pagana de Séneca, en la Versalles cortesana de Racine y Garnier y en el Londres victoriano de Swinburne. La poética de grandes sectores artísticos de finales del siglo XIX, articulada por la remisión al código clasicista y por el apartamiento de toda forma de arte vulgar o burgués, produjo las dos últimas versiones de esta tragedia mítica: la *Fedra* de Gabriele d'Annunzio (1909) y la *Fedra* de Miguel de Unamuno (1911), estrenadas en Milán y Madrid, respectivamente.

En su conjunto podría decirse que ambas producciones responden al renovado impulso clasicista que ha caracterizado este segmento cultural que se extiende desde el

afianzamiento del modelo capitalista e imperialista de las potencias europeas del último tercio del siglo XIX hasta el conflicto armado con el cual colapsó este modelo en la Primera Guerra Mundial. Pero a pesar de ello, las dos tragedias consideradas en particular divergen profundamente en los planteos preferenciales que formulan y en los intereses culturales y dramáticos que sus respectivos autores colocaron en escena y que resultan en gran medida opuestos. La hipótesis que quisiera arriesgar en este trabajo es que, a pesar de la proximidad temporal en la que fueron compuestas, estas dos tragedias –las versiones más modernas del mito de Fedra- constituyen proyecciones estéticas que responden a formaciones culturales divergentes, reconocibles en términos de tendencias modernizadoras (en el caso D’Annunzio) e identitarias (en el caso de Unamuno).

En su documentado estudio sobre el teatro de Gabriele d’Annunzio, Emilio Mariano señala que la consideración que la crítica ha hecho sobre el mismo parte de dos lugares comunes: que la bibliografía específica es escasa o parcial y que la vocación teatral del autor italiano ha sido a menudo subvaluada.

Al margen de las formulaciones que el crítico esgrime para desmentir esos argumentos - a menudo precipitados- que se fundan en la consideración de una poética general que, a lo largo de su obra, atraviesa todos los géneros, lo cierto es que la producción dramática de D’Annunzio se inicia tardíamente con respecto a la lírica o a la narrativa. Su primer estreno, *La città morta* (1898), se produce cuando ya tenía publicado el 80 por ciento de su obra narrativa y el 50 por ciento de su lírica; pero, por otra parte, también es cierto que el lugar que el teatro ocupa en su *opera omnia* no es despreciable ni mucho menos, dado que en este género compuso una tercera parte del total de su voluminosa producción ficcional: concretamente, una docena de tragedias en italiano y otras cinco piezas en francés.

Salvando otras consideraciones de oportunidad comercial –nunca del todo desdeñables para cualquier evaluación dannunziana-, existen dos fuertes motivaciones que, sin duda, debieron haber incidido en este tardío pero decidido “desembarco” en el género teatral: los descubrimientos arqueológicos de la cultura minoica en el escenario del Egeo y su propio descubrimiento de Nietzsche. En el primero de los casos, como señala Marabini Moevs, se trata de las excavaciones en la acrópolis de Micenas (1876), de las misiones en el santuario de Zeus en Olimpia y en el de Apolo en Delfos (1893), y de las investigaciones en la Acrópolis de Atenas (1885). Dichas misiones dejaron al descubierto el mundo desconcertante y maravilloso del arte griego en la edad arcaica y

sentaron las bases documentales para posibilitar una suerte de nuevo resurgimiento de la cultura clásica, en un motivado impulso que abarcó a todas las artes durante el último tercio del siglo XIX y hasta por lo menos la Primera Guerra Mundial.

Las notables intuiciones y observaciones de F. Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia* (1872) constituyen la otra vía a través de la cual D'Annunzio llegó al teatro en las postrimerías del siglo XIX. Sus principales ideas, como los valores instintivos de la cultura clásica presocrática (sobre todo de matriz cretense), la oposición a la moral evangélica, la afirmación del sentimiento de potencia del hombre frente a la divinidad, llegaron indirectamente a manos del autor italiano, como observa Paratore (1982), a través de una antología traducida al francés en 1893 por P. Gautier Bach y Adolphe Wagnon, titulada *A travers l'oeuvre de Frederic Nietzsche. Extraits de tous ses ouvrages*, y más tarde, en 1901, por medio de la primera traducción francesa de *El nacimiento de la tragedia*.

Ambas motivaciones –arqueológicas y filosóficas- despertaron el interés de Gabriele d'Annunzio y, como él, de gran parte del mundo intelectual de su época, y lo aproximaron con curiosidad al mundo clásico. Dicha curiosidad no tardó en culminar con un vuelco rotundo de sus intereses creativos hacia la tragedia a partir de su viaje por el Egeo y de su relación sentimental y profesional con la actriz Eleonora Duse, ambas circunstancias acontecidas en 1895. Este viaje marcaría definitivamente su pensamiento y su obra, tal como es posible apreciar en estas líneas que, desde las puertas de Micenas, le escribió a su editor:

“Il mio lungo e vago sogno di dramma –flutuante- s'è infine cristallizzato. A Micene ho riletto Sofocle ed Eschilo, sotto la porta dei Leoni. La forma del mio dramma è già chiara e ferma. Il titolo: *La città morta*”.¹

Su alianza con la Duse –considerada, junto con Sarah Bernhardt, la actriz más importante del momento- le suministró la oportunidad de producir sus textos para una intérprete de garantizada excelencia y reconocido talento en el circuito teatral europeo. No cabe menoscabar esta motivación para evaluar el acercamiento de D'Annunzio al teatro, sobre todo si se tiene en cuenta que la etapa sustancial de su creatividad dramática coincide con su convivencia con la actriz y que casi todas las obras fueron escritas para que ella las interpretara.

Tal magnitud adquirió el entusiasmo teatral de este momento que en una crónica publicada en *La tribuna*, en 1897, titulada sugestivamente “La rinascenza de la tragedia”, llegó a expresar:

“Discesa all’ultimo grado dell’abiezione, divenuta un’industria ignobile nelle mani di fabbricatori destituiti d’ogni intelligenza e d’ogni cultura, accomunata ai segreti artifizii con cui le cortigiane sapienti tentano di eccitare la lussuria senile, l’opera drammatica resta tuttavia la sola forma vitale con cui i poeti possano manifestarsi alla folla e darle la rivelazione della Bellezza, comunicarle i sogni virili ed eroici che trasfigurano subitamente la vita” (D’Annunzio, 2003: 264-265),

toda una confesión de adhesión nietzscheana, que no tardará en fructificar en su primera tragedia estrenada, como dije, apenas un año más tarde.

En síntesis, con Nietzsche nace su producción trágica en italiano, con la Duse se desarrolla pasando desde la materia clásica a la escena de ambiente costumbrista abruzzese –*La hija de Iorio* (1904), su éxito más resonante- y culminando con la *Fedra*, en 1909, obra compleja, en la que la crítica no ha reparado suficientemente, a pesar de la rica variedad de intereses mitológicos y tradicionales, estilísticos y sociológicos, filosóficos y biográficos, que en ella aparecen involucrados².

Si bien no es mi propósito aquí detenerme en un planteo de tipo comparativo que involucre la *Fedra* de Gabriele d’Annunzio en relación con las que le precedieron³, convendrá referirse a la postura que el autor italiano asumió frente a la materia mítica que tenía delante, para evaluar el singular tratamiento que su propia versión de la tragedia le impuso y para vislumbrar luego el marco de confrontaciones que es posible establecer entre él y Unamuno.

En una entrevista que fuera publicada por el *Corriere della sera*, días antes del estreno en Milán, el autor aclara que no estuvo tan interesado en la exactitud erudita de su investigación, sino que las imágenes antiguas pasaron por su obra como signos puros de belleza patética. Incluso los trágicos antiguos –aclara- habían tratado el mito con libertad creativa:

“...i tragici greci rimaneggiavano i miti con la più grande libertà... Di tutte le più note peripezie mi sono giovato ad arte per rinnovarle; chè la vera invenzione

consiste nel trarre dal vecchio il nuovo inaspettatamente” (D’Annunzio, 2003: II, 1418)

Y en efecto la acción central aparece entrecruzada por episodios de otras leyendas y relatos míticos que hasta en algunos casos son ajenos a la historia de Fedra. Se inserta en el texto dannunziano, por ejemplo, la historia de Capaneo, uno de los siete contra Tebas, y el relato de la inmolación de su mujer Evadne, para dar lugar a la inclusión del discurso heroico y de la sublimación del amor; se articula también la historia del rey Adrasto y su caballo Arión –que aquí aparece obsequiado a Hipólito y le provocará la muerte- para dar lugar al discurso hípico desplegado con detallismo naturalista; y hasta se incorpora un relato de evocación de la Elena adolescente, que Teseo le daría a su hijo como mujer, para dar lugar a la inclusión del discurso hedonista de ensoñación lúbrica y contenido parnasiano.

Pero más significativa aún es la inclusión de dos personajes (que podrían considerarse “fccionales”, en la medida en que no provienen ni siquiera del repertorio mítico), inventados por D’Annunzio y que –sin llegar a constituirse en protagonistas- adquieren un singular relieve para el desarrollo de la tragedia, sobre todo porque las funciones que desempeñan en la acción facilitan el planteamiento de las claves en las que es posible interpretar la obra: me refiero a la Esclava tebana y al Pirata fenicio, quienes aparecen respectivamente en el primer y segundo acto. Es posible sostener que ambos, a partir de su función, subrayan un aspecto sustancial de la personalidad de Fedra, y habilitan –en mi opinión, que trataré de fundamentar aquí- sendas claves de lectura de la tragedia en dirección filosófico-moral, en un caso, y sociológica, en el otro.

La Esclava tebana, Ipponde, es uno de los tres dones que el rey Adrasto envía a Hipólito, junto con su caballo Arión y un cáliz de plata de doble asa. En el final del primer acto, Fedra la sacrifica en una cruel escena cargada de violenta dramaticidad. El diálogo entre ambas se compone de los terribles vaticinios de la tebana y de la ferocidad de la hija de Pasifae, que exhibe allí su condición de heroína de despiadada inmoralidad, sacrificándola con sus propias manos, al atravesarla con la misma aguja que recoge su pelo. Dice la anotación del autor, que acompaña la escena:

“Fulminea si toglie dalle trecce l’ago crinale e trafigge la vittima ponendole su la bocca la sinistra mano e rovesciandola nella fossa a piè dell’ara solenne. Brevemente quella si dibatte e geme” (D’Annunzio, 2001: 61).

La acción irriga la concepción de una Fedra feroz y despiadada, alejada sin duda de la condición gemebunda y dubitativa de muchas de las que le precedieron, y la inscribe en una concepción nietzscheana del héroe, en clave de superhombre, que “ha bisogno di rompere in qualche modo la legge comune, di commettere un delitto (...) egli è sempre, per così dire, in uno stato di grazia efficiente, perchè il suo atto genera un cerchio di potenze più alte, una sovrabbondanza di vita superna” (Destri, 1970: 75).

La de D’Annunzio es una Fedra inmoral que atenta sistemáticamente contra la opresión, la divinidad y las virtudes cristianas, que no responde a códigos morales preestablecidos, que se identifica a partir de su condición arcaica, de su cuna bestial, del rencor vindicativo contra sus opresores y contra el destino que la han golpeado.

En el acto II, tras la llegada de Hipólito a la acción, tiene lugar el arribo del segundo de los personajes ajenos a la estructura del mito, llamado por D’Annunzio el Pirata Fenicio, y caracterizado por cuatro adjetivos que lo presentan en su condición de mercader: “asciuto e adusto, audace e scaltro” (D’Annunzio, 2001: 91), “seco y adusto, audaz y astuto”. Con él, el escenario se carga de objetos suntuosos, mercancías que trae para ofrecer a la reina. La escenografía se corresponde, en ese momento, con un gran mercado de artículos provenientes de los lugares más exóticos, un gran mercado en el que el Pirata Fenicio pregona su mercancía, la elogia según las leyes de la oferta y la demanda:

“Guarda
questa collana delle pietre verdi” (D’Annunzio, 2001: 94)

“Ecco uno scettro” (D’Annunzio, 2001: 95)

“Guarda. In questo alabastro
è un collirio con l’ago suo di legno” (D’Annunzio, 2001: 96)

“Non mi lasciare
Anassa, questo peplo istoriato” (D’Annunzio, 2001: 97)

“Guarda questo pugnale con suo manico
quattro teste di donna in foglia d’oro” (D’Annunzio, 2001: 97).

Fedra se siente atraída por cada uno de esos productos, aun sin olvidar que lo que verdaderamente le interesa es el nepente y el acónito, fármacos que utilizará para el desenlace de su plan vengativo. En este escenario de conducta económica capitalista que parece sugerir la acción, la hija de Pasifae es la feroz consumidora de bienes de la sociedad moderna, que cifra sus valores en términos de mercado y de dinero.

Las ofertas del Pirata, en esta escena, son interrumpidas por Hipólito, cuya ingenua curiosidad pasa por alto los valores de ese mercado y sólo se interesa por los viajes, los deportes, las gentes, las armas, las luchas referidas por el Fenicio; es decir que su interés se cifra en términos de los atributos que hacen a la cultura que, en esta lectura, podríamos denominar antiburguesa y que se identifican con motivos tradicionales del mundo aristocrático y cortesano, reunidos aquí a partir de su auténtica naturaleza residual.

Hipólito, con su carga de valores de espiritualidad, con su heroísmo clasicista y antimaterialista, representa en la tragedia la última esperanza de hacer resurgir el humanismo en un mundo regido por la competencia y el imperativo de la utilidad. Su ética heroica lo lleva a convertirse en el instrumento de la venganza de Fedra contra Teseo y contra el mundo que la ha sometido. Esta es, efectivamente, la última esperanza que anuncia el Aedo:

“Io son colui’l qual porta le parole
che traggono più presto il pianto agli uomini
ma riemprono d’orgoglio il cuor nasconsto
e consacrano l’ultima speranza” (D’Annunzio, 2001: 108)

y que Teseo reconoce haber aniquilado al final:

“... ho ucciso quella che nessuno
degli uomini mortali e degli Iddii
eterni uccise mai:
la speranza” (D’Annunzio, 2001: 152).

Esta es la lectura en clave sociológica que cabe hacer de la *Fedra* de D’Annunzio, “la dimostrazione dell’impraticabilità del classicismo come ideale nostalgia della perfezione di un mondo dominato dalla ragione nel cuore de un mondo ferito

dall'industrializzazione e dall'economicità" (Barberi Squarotti, 1982: 127), la tragedia de la inviabilidad del clasicismo en la era del imperialismo capitalista de mercado, de la industrialización deshumanizadora, desintegradora de la espiritualidad, la tragedia de la irrecuperabilidad del mundo clásico, tal vez la más anticlasicista de sus obras. Con *Fedra*, D'Annunzio clausura su producción trágica en italiano. El género será a partir de allí para él apenas un mero ejercicio de virtuosismo en lengua francesa.

La resignificación que el mito de Fedra adquiere en el texto del escritor italiano habla más de sus propias condiciones de recepción y recreación, en pleno contexto europeo de economía capitalista, de su visión del mundo, que del mito en sí mismo. Más allá de su aproximación intelectual al universo cretense y a sus historias bestiales, D'Annunzio concibe a su *Fedra* desde su propia condición alienada de artista moderno, de superhombre derrotado por la desacralización del arte y por las leyes del mercado que le niegan todo espacio a la heroicidad.

La Fedra de D'Annunzio aparece rodeada de objetos utilitarios y suntuosos, en una escenografía superpoblada de artículos y materiales en la que ella encuentra su medio natural. Sostiene una conducta competitiva cuando destruye a sus potenciales rivales, víctimas inocentes del monopolio de su bestialidad irracional. Es metódicamente calculadora en el momento de dominar sus emociones y sentimientos, a los cuales utiliza como instrumentos para alcanzar sus propósitos. Es, en definitiva, la imagen sublimada de la moderna economía capitalista de mercado.

A diferencia de Eurípides y de Racine, la Fedra de D'Annunzio triunfa sobre sus rivales, ya sean estos opresores o inocentes, como las potencias hegemónicas del sistema capitalista de mercado triunfaban sobre los países periféricos, transformándolos en proveedores de materias primas, como también la bestialidad pragmática que regula las leyes de producción triunfaba sobre la espiritualidad del arte y colocaba al artista en un nuevo laberinto de Creta –como el que se reproduce en la edición *princeps* de la tragedia⁴- donde lo aguarda el mismo y atroz Minotauro del tedio.

Distante de la sofisticación estética y dramática de la *Fedra* dannunziana, la tragedia de Unamuno⁵ se destaca por su austeridad escénica y diverge profundamente en sus planteos ideológicos. La acción, si bien se ubica en la sociedad moderna, pretende estar despojada de marcas de temporalidad y mantiene los nombres de Fedra e Hipólito pero reemplaza a Teseo por Pedro. Con la mínima escenografía de una mesa y tres sillas, los personajes secundarios –apenas tres- son pasivos para la acción. De esta manera

procuraba el autor español lo que él llamó el efecto de “desnudez trágica”, en una carta que hace las veces de “Exordio” a la edición, y que está cargada de indicaciones preceptivas y diatribas contra la ornamentación escénica, seguramente en clave antidannunziana⁶. De hecho, su obra debió esperar varios años para estrenarse y sólo se estrenó en el Ateneo de Madrid y no en un teatro del circuito comercial.

A pesar de la proximidad de su antecedente italiano y de que era imposible que no lo conociera –porque constituyó un éxito y porque D’Annunzio era ampliamente reconocido fuera de Italia-, Unamuno sólo menciona a Eurípides y Racine como precedentes del mismo argumento generador de su tragedia, a la cual muchos críticos han visto como “esplicitamente contrapuesta alla tragedia del Pescarese come ripresa intenzionale del dramma in ambiente contadinesco, cioè di primitività meramente sociale, in netta opposizione agli oropelli ellenizzanti ed estetizzanti profusi dall’immaginario nella sua opera del 1909 (Paratore, 1966: 46).

El conflicto, obviamente, está radicado en Fedra, pero esta vez Fedra es cristiana, y esta condición ideológica explica su conducta y sus planteos internos. Sobre ella pesa constantemente el remordimiento y el cargo de conciencia del pecado, como en esta ocasión en que, al comienzo del segundo acto, se lo confiesa a Eustaquia, el ama:

“No me brotan las oraciones libremente. Algunas veces he intentado rezar, pero se me resiste, pienso en otra cosa, en él, y esto me parece sacrilegio... No es posible, no... me faltan ganas de rezar...” (Unamuno, 1969: 83).

Una y otra vez se encomienda a la Virgen de los Dolores, como cuando le pide a Eustaquia que, luego de su muerte, entregue la carta que contiene su confesión:

“Toma esta carta. Es mi última confesión, la de mi crimen; es la verdad entera. Sin ello la Virgen, mi Virgen de los Dolores, no me perdonaría” (Unamuno, 1969: 103).

A pesar de la fatalidad de su amor inmoral, su condición piadosa de cristiana es la que desencadena la resolución de suicidarse. En otras palabras, Fedra aquí se suicida para evitar el enfrentamiento entre padre e hijo, porque no soporta la idea de haber sido la causa de la discordia familiar. Su muerte, así, es un sacrificio en aras de un bien mayor (un bien que –como el de la familia- responde a valores sociales instituidos por la

sociedad cristiana y burguesa) y ella adquiere con el suicidio, paradójicamente, condiciones de verdadera mártir.

La *Fedra* de Unamuno es un drama de la paradoja, pero sobre todo del agonismo. Esta condición agonística, concordante con el resto de su producción y de su pensamiento, cobra relieve con el cambio de domicilio ideológico de la tragedia, al trasladarla de su contexto original, que opone la cultura ateniense con la presocrática, a un contexto cristiano, donde la cultura la reescribe en términos de pecado y piedad. Y agonística, sobre todo, porque lo hace en el contexto moderno antievangélico del pensamiento nietzscheano, contemporáneo suyo.

El acceso ilimitado a la cultura universal y el dominio sobre una amplia gama de culturas subordinadas, la victoria del modelo tecnológico y de la implacable mecánica materialista, la vindicación elitista del poder, permiten acceder, en el caso de D'Annunzio, a una representación teatral legible en clave modernizadora. Por el contrario, la reivindicación de lo peculiar, el reconocimiento de una dimensión propia y periférica, el rescate del modelo espiritualista, la garantía igualitaria del dictamen popular, hacen de la *Fedra* unamuniana una tragedia de dimensiones identitarias.

El sesgo contracultural que es posible adivinar a partir del contraste de las dos, responde a formulaciones ideológicas en crisis, que no sólo se reconocen desde la diversidad nacional. Más allá de ello, se trata de la crisis del modelo hegemónico capitalista que estalla a fines del siglo XIX y es capaz de contener y proyectar –al mismo tiempo– el alegato optimista y la impugnación emergente.

Notas

1. Cito el texto de esta carta, del estudio de Mariano (6).
2. La *Fedra* de D'Annunzio fue estrenada en el Teatro Lírico de Milán, el 11 de abril de 1909. Los roles protagónicos fueron interpretados por T. Franchini, Gabriellino d'Annunzio, C. Galvani y G. Tempesti.
3. Además del *Hipólito* de Eurípides y de la *Fedra* de Séneca, otras versiones dramáticas y literarias más próximas a D'Annunzio son las de Robert Garnier (1573), Jean Racine (1677) y el poema del inglés Algernon Swinburne (1866).

4. El tema del laberinto en la versión dannunziana de esta tragedia es tratado en el capítulo “Il mito di Fedra” del libro de Giachery.
5. La *Fedra* de Unamuno fue escrita en 1911 pero recién se estrenó en 1918 y debió esperar tres años más para ser publicada, en 1921.
6. No es mi propósito profundizar en un planteo comparatista que involucre a D’Annunzio y Unamuno ni a las numerosas expresiones antidannunzianas que contienen los ensayos del español. Remito, en este sentido, al estudio de Morelli (1999), que a su vez contiene diversas referencias a las aproximaciones críticas que le precedieron.

Obras citadas

BARBERI SQUAROTTI, Giorgio (1982) *Invito alla lettura di D’Annunzio*. Milano: Mursia.

D’ANNUNZIO, Gabriele (2001) *Fedra*. Milano: Mondadori (edición de Pietro Gibellini).

D’ANNUNZIO, Gabriele (2003) *Scritti giornalistici*. Milano: Mondadori (a cura di A. Andreoli).

DESTRI, Giovanni (1970) “La poetica drammatica di G. D’Annunzio”. *La rassegna della letteratura italiana*, 74-1, 61-89.

GIACHERY, Emerico (1968) *Verga e D’Annunzio*. Milano: Silva editore.

MARABINI MOEVS, Maria Teresa (1982) “Gabriele d’Annunzio e l’arte classica”. *Quaderni del Vittoriale* 34-35, 183-202.

MARIANO, Emilio (1978) “Il teatro di D’Annunzio”. *Quaderni del Vittoriale* 11, 5-35.

MORELLI, Gabriela (1999) “D’Annunzio in Spagna”. *Itinerari dannunziani*. Bergamo: Ateneo de Scienze, lettere e arti di Bergamo.95-102.

PARATORE, Ettore (1982) “D’Annunzio e Wagner”. *Quaderni del Vittoriale* 34-35, 67-82.

PARATORE, Ettore (1966) “La morte di Fedra in Seneca e nel D’Annunzio”. *Studi dannunziani*. Roma: Morano ed..

PUPPA, Paolo (1982) “D’Annunzio: teatro e mito” *Quaderni del Vittoriale* 36, 124-147.

UNAMUNO, Miguel de (1969). *Teatro*. Barcelona: Editorial Juventud.