

La *Fedra* cristiana de Halma Angélico a partir de la *Fedra* de Miguel de Unamuno

Lorena Alemán Alemán
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria
lorena.aleman102@alu.ulpgc.es

Palabras clave:

Fedra. Mito. Cristianismo. Halma. Unamuno.

Resumen:

La adaptación de *Fedra* de Miguel de Unamuno se caracteriza por la modernización del mito de la tragedia de Eurípides y, además presenta por primera vez la formalización de una *Fedra* cristiana. El autor proyecta en ella los preceptos de una ideología que marca el carácter de la mujer del siglo XX y sirve de precursor para otras versiones que desmitificarán la figura de la heroína clásica. Así, Halma Angélico nos presenta en *La nieta de Fedra* su versión de esta figura griega marcada por un moralista entorno cristiano que la reprime, plasmando el carácter más realista de la mujer de su tiempo.

The Christian *Fedra* of Halma Angélico from the *Fedra* by Miguel de Unamuno

Keywords:

Fedra. Mith. Christianity. Halma. Unamuno.

Abstract:

The adaptation of *Fedra* by Miguel de Unamuno is characterized by the modernization of the myth of the tragedy of Euripides and also presents for the first time the formalization of a christian *Fedra*. The author projects in her the precepts of an ideology that marks the character of the woman of the twentieth century and serves as a precursor to other versions that will demystify the figure of classical heroine. Thus, Halma Angelica presents in *Fedra's Granddaughter* her version of this greek figure marked by a moralistic christian environment that represses it, reflecting the most realistic character of the woman of his time.

INTRODUCCIÓN

La literatura universal está colmada de diferentes versiones de la mitología griega, caracterizadas entre sí por el contexto y el estilo de sus autores. Aristóteles, en su *Poética* [2009: 55-64] advierte que el tratamiento de estos mitos debe realizarse sin descomponer la estructura argumental, de manera que su evolución no deteriore el verdadero significado de la historia, lo cual no implica que los autores modernos no puedan dar un punto de vista original del relato.¹

Así, este estudio se centra en las diferencias entre las dos adaptaciones del mito de Fedra realizadas por Miguel de Unamuno y Halma Angélico. En la mitología griega, la hija del rey Minos, Fedra, es raptada por Teseo, de cuya unión nacen Acamante y Demofonte. Teseo había tenido anteriormente otro hijo con una amazona, Hipólito, un gran aficionado de la caza, de modo que la diosa Afrodita, en venganza hacia la diosa Artemisa, provocó que la madrastra del joven se enamorara locamente de él. Fedra, que le revela sus deseos, es rechazada rotundamente y se suicida para salvar su honor. En su lecho de muerte, su nodriza deja una nota culpando falsamente a Hipólito por haber intentado violarla, así que, Teseo, furioso, ordena al dios Poseidón la muerte de Hipólito.

La figura de Fedra fue dramatizada en el año 428 a. C. mediante la tragedia griega de Eurípides, titulada *Hipólito*,² diferenciándose, sobre todo, en el desarrollo del personaje de Fedra, pues es ella quien injuria a su hijastro frente a Teseo, lo que se convierte en el germen de su culpa y su posterior suicidio. A partir de esta se suceden múltiples versiones y adaptaciones que llegan hasta el siglo XXI, y hasta tal punto se ha popularizado que pasa por ser la figura mitológica más representada junto con la de Medea. No obstante, son fundamentalmente tres las que destacan

¹ Véase los capítulos VI y VII en los que Aristóteles argumenta la importancia de la estructuración para la realidad poética del mito.

² «Lo primero que cabe destacar de la historia de *Fedra* es que aparece en la literatura enfatizando más la figura del hijo que la de la madrastra. De hecho, las primeras obras llevan el título de *Hipólito*». *Cuadernos Pedagógicos*, 98-99: 11.



por marcar una notable evolución del mito en cuanto a carácter y argumento. Estas son las escritas por Séneca, en el siglo I d. C.; por Jean Racine, en el siglo XVII; y por Miguel de Unamuno, en el siglo XX. Séneca introduce una novedad al ser el primer dramaturgo en dar mayor énfasis a la figura de Fedra al llevar por título el nombre de la heroína. Además, es la primera vez que la historia comienza con Teseo en el inframundo, de modo que justifica los sentimientos de Fedra hacia su hijastro, similares en edad, al creer a su esposo fallecido. En 1677 el francés Jean Racine recrea la historia añadiendo importantes innovaciones, como el personaje de Aricia, de la que Hipólito se enamora provocando la ira de Fedra. En este caso, los celos ocupan el eje central de la obra y, frente a la focalización de la heroína en Séneca, se crea en esta un ambiente de misoginia que señala a la mujer como un ser destructivo y culpable de toda desgracia, como lo fueron Eva o Pandora.

Por otro lado, Miguel de Unamuno en su *Fedra* traslada el mito griego hasta el año 1910³ y le proporciona cualidades propias de la mujer de su siglo. Tras quedarse huérfana, Fedra es educada en un convento de monjas hasta ser acogida por su nodriza, Eustaquia, para contraer matrimonio con un hombre de mayor edad, un acaudalado labrador llamado Pedro. Unida en matrimonio, Fedra se enamora de su hijastro, Hipólito, un muchacho aficionado a la caza y sin interés aparente en casarse. Fedra confiesa a Hipólito sus sentimientos, pero el joven la rechaza, de modo que, invadida por el rencor, lo acusa falsamente ante Pedro de querer conquistarla. Este expulsa a su hijo de la propiedad, lo que provoca el sentimiento de culpa de Fedra, que muere de *pasión*. En una larga agonía fuera de escena, deja una carta a padre e hijo confesando su embuste y

³ Fedra fue compuesta entre 1910 y 1911, pero no es representada hasta 1918 en el Ateneo de Madrid y publicada hasta 1921 en el N.º 9 del Vol. II de *La Pluma*. Véase la «Introducción al Vol. III de las *Obras completas* de Unamuno, p. 18. Más datos al respecto aporta Aurora López basándose en la «Introducción» de M. García Blanco al vol. XII de las *Obras completas* de Unamuno: «Aunque no se estrena hasta 1918, y no se publica hasta 1921, la *Fedra* de Unamuno circula ya a finales de 1911, llegando una copia al actor Fernando Díaz de Mendoza, el marido de María Guerrero, y al hispanista italiano Gilberto Beccari, que la traducirá y publicará en italiano». López, 2016: 62.



facilitando la reconciliación entre ambos.

Como podemos observar, Unamuno versiona el mito según sus principios morales y lo sitúa en su contexto. Al respecto cabe destacar el concepto de «mito literarizado» creado por Siganos [1993: 32], referido a la necesidad de actualizar un mito que, por su lejanía en el tiempo, resulta difícilmente identificable. Pero, ¿qué ocurre cuando esta manera de «literarizar» un mito se emplea para explicar el origen de una problemática en su propio contexto? Es decir, la obra no se escribe para crear una nueva versión de personajes actualizados, sino que estos son un mero conducto para plasmar el estado crítico de una civilización concreta. Precisamente esto es lo que propone Halma Angélico, quien, a través de su versión de Fedra, proyecta el modo en que las mujeres españolas de comienzos de siglo, instruidas mediante la moral cristiana, seguían un patrón de comportamiento con el que solo ellas salían perjudicadas.

Halma Angélico⁴ publica por primera vez su versión del mito de Fedra en el año 1922 bajo el título de *Berta* y con seudónimo de Ana Ryus. Ocorre a tan solo un año de la publicación de la *Fedra* de Unamuno, y tras cuatro años de asistir, con toda probabilidad, a su estreno en el Ateneo de Madrid.⁵ Aun así, no es hasta 1929 cuando la autora vuelve a publicar su obra con el título *La nieta de Fedra*, aludiendo explícitamente al mito, y con el seudónimo definitivo de Halma Angélico.

La Fedra clásica se corresponde con el personaje de Berta, educada en firmes convicciones religiosas por su madre, Ángela. Al descubrir que su madre es soltera, estalla en ira contra ella provocándole un paro cardíaco. A partir de este momento, como afirma Plaza-Agudo [2015: 731], la obra se convierte en un «drama de honor al más puro estilo calderoniano».

⁴ Para conocer los datos de esta autora nacida en 1898, véase Nieva de la Paz, 1992.

⁵ Angélico pudo conocer la versión de Unamuno «por su representación primero y, aunque con un margen de tiempo realmente escaso, por su publicación en *La Pluma* después». Nieva de la Paz, 1994: 20. «Tres años después de la composición de la *Fedra* unamuniana, se estrena en Madrid, el 12 de diciembre de 1913, *La Malquerida* de Jacinto Benavente, [...] reescritura más alejada del problema amoroso familiar que sirve de núcleo a las versiones de Fedra». López, 2016: 62.



Diecisiete años después, Berta está casada con Martín Conde, un adinerado hacendado de Navarrosa. Ambos poseen hijos de matrimonios anteriores: Ángela, de Berta, y Lorenzo, de Martín. Este, a pesar de ser seminarista, muestra interés por Ángela, pero quien está enamorada de él es Berta, su madrastra. Una noche, haciéndose pasar por Ángela, revela al joven sus deseos reprimidos y es descubierta por Ángela y Martín. Para que Lorenzo y su hija puedan estar juntos, confiesa su pecado y ruega a su marido que la mate; pero él, iracundo, ordena la boda de ambos jóvenes y la condena a una vida de dolor y resignación, pues tendrá que ver al hombre que ama siendo feliz con su hija y soportar la humillación a la que su marido la someterá en privado.

En resumen, una Fedra subyugada que dista bastante de la *heroína cristiana* de Unamuno, como analizaremos a continuación.

DOS PERSPECTIVAS DEL MITO

Miguel de Unamuno nos presenta a comienzos del siglo XX a una «Fedra cristiana», tal como manifestó en el estreno de la obra en el Ateneo de Madrid el 25 de marzo de 1918,⁶ y para crear a una heroína moderna era fundamental separarla del contexto pagano de la Antigua Grecia y situarla en la contemporaneidad,⁷ convirtiendo su obra en una auténtica *tragedia cristiana*. Esta plantea dos temas en torno a la figura de Fedra: la presencia del destino ineludible y la muerte como método redentor; con lo que el autor

⁶Efectivamente, «para algunos de los críticos de esta tragedia unamuniana, la mayor novedad de ella reside en el viraje cristiano que da a su heroína [...]. En ella el destino conserva su tremendo poderío, pero su ímpetu se estrella contra la verdad incommovible [...]». García Blanco, 1965: 125.

⁷«[...] la Fedra de Unamuno [...] abandona el escenario palaciego de la Grecia clásica para situar su obra en un ambiente atemporal, aunque cercano al posible público o lector. Este cambio afectará también al nombre de los personajes, pero más importantes aún son las variaciones en su psicología, con una protagonista a la vez entregada a su pasión y luchando por no caer en ella; un Hipólito que resulta ante todo un buen hijo, que intenta comprender a su madrastra, que se apiada de ella, y del que no aparecen esos rasgos misóginos que caracterizaban al protagonista de Eurípides y Séneca; y un Pedro muy distinto del Teseo [...] más parecido al tópico del caballero español, buen cristiano, buen padre y buen esposo, y muy preocupado por el honor y la honra suya y de su familia». *Cuadernos Pedagógicos*, 98-99: 12-3.



se asegura de que su protagonista logre la profundidad del héroe trágico, que es incrementada por el pensamiento cristiano. No obstante, como afirma Carmen Morenilla [2008: 442], esta Fedra «es más débil que las heroínas clásicas, no hay en ella lucha, sino que se abandona a la fatalidad [...] acude a la religión en busca de ayuda [...]».

Con todo, el autor lleva a cabo una *modernización*⁸ del personaje mitológico, utilizando como fuentes de inspiración las tragedias de Eurípides y Racine, pero manteniendo la línea argumental: la madrastra enamorada de Hipólito, el repudio de este y las acusaciones contra el joven ante su padre. Todo lo demás es nuevo, como han señalado Sánchez-Lafuente y Beltrán Noguier [1997: 40]: «su Fedra es una Fedra cristiana [...] que al propio tiempo es pecadora y castigada por su culpa». A través de esta figura femenina, Unamuno intenta abrir una nueva etapa en la creación de «caracteres dramáticos» [Sánchez-Lafuente y Beltrán Noguier, 1997: 39] que se muestren como individuos con conciencia propia y, en efecto, se «anticipa» a la antiheroína que años después concebirá Halma Angélico con su libre adaptación del mito, en la que, como bien apunta Nieva de la Paz [1994: 20]: «la primera coincidencia importante consiste en la modernización de la historia y de sus personajes».

Sin embargo, Halma Angélico aborda el mito con un carácter más «humanizado», como reconoce en el *Prólogo* [1929: 9]: «Aun sin tener una razón muy directa el título con sus personajes, he querido nombrar mi obra de este modo por respeto a la valía del asunto, y, ya que varios maestros de la Literatura, entre ellos Racine y nuestro gran Unamuno [...]». Con la alusión a sus precedentes, la dramaturga se asegura de crear una línea de continuidad en la vida literaria de esta heroína, también cristiana, pero bastante alejada de la que acababa de presentar Unamuno, pues estamos ante «la misma compilación tejida de diferente modo [...]» [Angélico, 1929: 9]. La obra supone, en palabras de Nieva de la Paz [1994: 20]: «la

⁸ Según el dramaturgo: «Así, esta mi *Fedra*, que no es sino una modernización de la de Eurípides, o mejor dicho, el mismo argumento de ella, solo que con personajes de hoy en día, y cristianos por tanto –lo que la hace muy otra–...». Unamuno, 1996: 214.



continuación en la línea de dignificación y humanización del personaje mítico iniciada por Séneca».

Ciertamente, encontramos en *La nieta de Fedra* múltiples resonancias que confirman la inmediata influencia del escritor bilbaíno. Por ejemplo, el personaje del médico está presente en los dos textos, siendo original de Unamuno, y en ambos permanecen con vida tanto Hipólito como su padre. Además, son versiones en las que los personajes, en mayor o menor medida, son nombrados de modo distinto a sus referentes originales:

MITO GRIEGO	<i>FEDRA</i> MIGUEL DE UNAMUNO	<i>LA NIETA DE FEDRA</i> HALMA ANGÉLICO
Fedra	Fedra	Berta
Pacífae, madre de Fedra		Mónica, madre de Berta
Teseo	Pedro	Martín Conde
Hipólito	Hipólito	Lorenzo
Acamante Demofonte, hijos		Ángela, hija de Fedra ⁹ Martinillo, hijo de Fedra/Martín*
Nodriz de Fedra	Eustaquia, nodriza	Paula, criada y confidente
	Marcelo, médico	Don Braulio, médico
	Rosa, criada	Paz, chica de los recados
		César, primer marido de Berta
		M. ^a Misericordia
		Román, seminarista

⁹ Respecto a la segunda fuente de Halma Angélico, la *Fedra* de Racine, advertimos otras coincidencias en personajes como el de Aricia, primera vez insertado por el dramaturgo francés e incluido en la obra de Angélico como la propia hija de Fedra. De modo que, la autora hereda a Aricia, procedente de Racine, como Ángela; y al médico Marcelo, de Unamuno, como el Doctor Braulio –ambos ausentes tanto en el mito como en la tragedia de Eurípides–.



		Tía Nela/Mela
		Sebastián y Cosme
		Padre Bartolomé
		Hombre de las cédulas
*Personaje aludido en pág. 122. No se incluye en el listado principal.		

Fedra es, en ambas obras, devota y con firmes convicciones morales, pero la de Unamuno, al carecer de una figura maternal, destaca por la humildad y la docilidad, mientras que la de Angélico sí tuvo una madre de la que recibió su férrea ideología cristiana y a la que mostró una firme aversión hasta su muerte, algo que marcará su carácter recio y amargo. De hecho, Berta no solo es distante del resto de caracteres dramáticos, sino también del lector, ya que la autora nos la presenta de manera que nos es difícil identificarnos con ella: «se manifiesta sobre todo en la presentación “exterior” y alejada de la figura de Berta, de cuyos sentimientos y luchas apenas sabemos nada» [Nieva de la Paz, 1994: 20]. Además, la acumulación de cualidades negativas hacen de ella una mujer pusilánime e intolerante, cuya moral no se corresponde coherentemente con sus actos. De modo que la autora se asegura de crear a un personaje femenino que no solo es incomprendido por su entorno, sino también fuera de la obra.

Por el contrario, no sucede lo mismo con Mónica, la madre débil y enfermiza, que es injustamente reprendida por no haberse ajustado a la moral de una sociedad asfixiante y misógina. Berta la desprecia y fallece en un total estado de indefensión. Pero su nieta Ángela le da al final una lección de moral y tolerancia. Mónica y Ángela son personajes sin equivalencias en la obra de Unamuno, pero en esta son esenciales para entender las sólidas creencias de Berta y para poner en el punto de mira la rivalidad con su propia hija.

En este punto, debemos partir de las dos líneas que establece Nieva



de la Paz [1994: 20] para diferenciar a la Fedra de ambos autores. En primer lugar, se refiere al proceso de inversión de Angélico con la «dignificación de la protagonista», que había realizado Unamuno dándole muerte como única vía para la reconciliación paterno-filial, y que la autora acaba por humanizar sin darle un grandilocuente final trágico. En segundo lugar, destaca el desinterés de la misma hacia la creación de profundos personajes, pues otorga mayor importancia a la denuncia social que a la identidad del carácter. Pasa así de la indagación de conflictos individuales al reflejo objetivo de conflictos colectivos, como declara María Valero de Mazas en el *Prólogo*: «¡alerta! a la necesidad de crear los nuevos Códigos para los nuevos hombres...» [Angélico, 1929: 7].

Desde luego, estamos ante un nuevo enfoque de la figura heroica de Fedra como víctima de un entorno en el que se halla incomprendida, y plantea, como indica Duno [1997: 71], «la marginación a la que está sometida la mujer de su época». Con ello, introduce explícitamente el tema del «depredador masculino» al que hace referencia Wilcox [2005: 563] y que en versiones anteriores no había sido determinante. La autora se aleja de la profundización psicológica de la madrastra¹⁰ para centrarse en los prejuicios morales de una sociedad que utiliza la doctrina cristiana para privar a las mujeres de libertad, premiando con el título de honradez la docilidad de quienes la acatan, y con desdén a las que osan salirse de la norma. Según Nieva de la Paz [1994: 18]:

Halma Angélico transforma en él profundamente la figura de la trágica madrastra, convirtiéndola en un anti-prototipo de libertad amorosa y sexual –en contra del paradigma de recreación más frecuente del mito de Fedra–, cuya desgraciada vida denuncia mejor que cualquier alegato la necesidad de un cambio de mentalidades, de una nueva moral más justa que liberase a las españolas de los años 20 de innumerables ataduras sociales.

También la autora muestra su preocupación por otros asuntos al

¹⁰ Si bien estamos ante un texto cargado de didascalias en las que la autora se preocupa por describir meticulosamente las acciones de los personajes.



margen de la condición femenina, puesto que la figura de Fedra es rodeada de personajes secundarios que plantean graves problemas en la sociedad de su época, como son algunos de los enumerados por Wilcox:¹¹ el hambre, la pobreza, el analfabetismo, el alcoholismo, la ausencia de terratenientes, la falta de vocación en el sacerdocio o la emigración.¹² En definitiva, una Fedra más cerca de la realidad social que del discurso religioso.

A partir del análisis planteado, establecemos una nueva diferenciación de ambos modelos de *Fedra* basándonos en tres aspectos:

- 1) la dicotomía constructiva-destructiva de la familia;
- 2) los códigos de la maternidad;
- 3) el cristianismo.

LA FAMILIA COMO ENTE *CONSTRUCTIVO/DESTRUCTIVO*

El entorno familiar que se refleja en ambos casos es el del medio rural de la segunda década del siglo XX. Estamos, por tanto, en un ambiente en el que la influencia religiosa sobre la población se hace mucho más notable que en las zonas urbanas, con «ideas, creencias y prejuicios muy semejantes» [López, 2016: 62]. La jerarquía familiar se basa en firmes convicciones morales donde el mayor beneficiado será el hombre, situado a la *cabeza*, mientras la gran perjudicada será la mujer. Nos referimos, por supuesto, al patriarcado.

Para Unamuno, la familia es el pilar fundamental sobre el que se cimientan los valores de una sociedad civilizada. Por supuesto, se refiere al modelo tradicional de familia formado a partir de una unión matrimonial firme y convencional: «La familia se percibe como el territorio del amor y el orden que el sujeto no puede alcanzar legítimamente fuera de ella. [...] se

¹¹ «Various secondary characters enact the socio-political problems of the day: poverty, hunger, starvation; illiteracy and alcoholism; absentee landowners; unenlightened priests; the loss of young males, first to the armed forces and then to emigration». Wilcox, 2005: 558.

¹² «el problema de la emigración, causado por suprimir los grandes hacendados el arriendo de sus tierras a los que las cultivan, prefiriendo proceder a la venta». López, 2016: 61.



identifica con el concepto capitalista de la propiedad y defiende la ordenación jerárquica de sus componentes» [Navajas, 1998: 116]. Asistimos, por tanto, a una conexión con el cristianismo mediante «una imposición ritual de la ley matrimonial» [Navajas, 1998: 123], que aparece tantas veces reflejada en otras obras del autor, como *La tía Tula* o *Raquel, encadenada*, con mujeres dominadas por una fuerza masculina.

La Fedra unamuniana no logra remediar sus dificultades por la falta de madre, que murió cuando aún era un bebé, y no cesa de verla en sueños como si fuera un recuerdo vivo: «Sí, aunque te parezca mentira me acuerdo de esa madre de la que perdí toda memoria..., ¿toda...?, de esa madre a la que apenas conocí. Paréceme sentir sobre mis labios su beso, un beso de fuego en lágrimas, cuando tenía yo..., no sé..., dos años [...] Como algo vislumbrado entre brumas» [Unamuno, 1996, 223]. Claramente, Fedra revela un sentimiento de desamparo provocado por la ausencia de una figura maternal, protectora, en la que buscar apoyo para sus conflictos emocionales, pese a haber contado con el cuidado de su nodriza: «No, no podemos dejarlo y menos ahora; necesito de estos recuerdos» [Unamuno, 1996, 223]. Fedra es tan huérfana de padres como de ideales. Una vez que Fedra confiesa su engaño y se dispone a morir, su carta consigue unir a Pedro y a Hipólito en un mismo dolor, que soportan apoyándose uno al otro. De nuevo, Unamuno nos muestra que la familia actúa como un *ente constructivo* cuyos obstáculos solo sirven para fortalecer los cimientos.

Todo lo contrario sucede con el concepto de familia sugerido por Halma Angélico, ya que los personajes de *La nieta de Fedra* viven una auténtica calamidad por un conflicto materno-filial. En contraposición a la Fedra unamuniana que anhela a una madre que no conoció, Berta es fuertemente influenciada por la suya, de ahí que vea el acto de Ángela como una incoherencia: «¡Qué vergüenza! ¡Yo hija de quién...! [...] Ya no podré volver a ser lo que he sido. ¿A quién podré mirar cara a cara sin



sonrojarme?» [Angélico, 1929: 69]. Según Wilcox,¹³ la obra trata de marcar una «ilegitimidad» que puede estar presente en el núcleo familiar desde una perspectiva «religiosa, cultural y psicológica», y que en este caso se explora a través del vínculo madre-hija.

Por consiguiente, Halma Angélico considera a la familia como un *ente destructivo* que marca de forma negativa la personalidad de cada uno de sus integrantes. Las palabras de A. Jodorowsky [2005: 237] en su estudio sobre el poder de la genealogía aportan una magnífica argumentación a esta idea sobre las familias: «» nos hacen daño, es como una trampa, nos acortan la vida, nos fastidian psíquica y socioculturalmente, nos proporcionan un limitado nivel de conciencia, nos sacan de nuestro ser esencial, nos inculcan ideas que no son nuestras [...]». Efectivamente, Berta es educada en la represión y la obstinación de la moral cristiana. Sus ideas suponen un obstáculo para respetar la libre elección de su madre de no querer ser una mujer casada, pero también le impiden poner fin a su deshonra tras quedar al descubierto su amor por Hipólito, ya sea mediante el suicidio o el abandono del núcleo familiar: «¿Por qué no me educó para lo mismo, ya que la sociedad me hará responsable de una culpa que yo no he cometido?» [Angélico, 1929: 70]. De modo que el castigo por su intolerancia será cargar con una familia que la despreciará de por vida, pues su hija la verá como una amenaza; su yerno, como una depravada; y su marido, como una «¡Ramera!», calificativo con el que se cierra la obra, como una sentencia rotunda que marca el inicio de una penitencia.

También advertimos esta crítica a la imposición ideológica a través de otros personajes como Lorenzo, que a comienzos de la segunda jornada cuestiona su propia fe:

LORENZO.— Fue voluntad de mi madre que yo me ordenara sacerdote;
toda la ilusión de su alma devota era tener un hijo que

¹³ «These plays deal, respectively, with illegitimacy from a religious, a cultural, and a psychological perspective. Halma Angélico also explores it from the perspective of the mother/daughter bond». Wilcox, 2005: 559.



llegara a decir misa; todas sus aspiraciones de creyente se cifraban en eso, mirándolo, como así es, bendición especialísima de su Dios... En su humilde sencillez, no reparaba en si mi virtud sería la suficiente para tan alto ministerio, y apenas cumplidos doce años, metieronme en el Seminario... Allí estudié, procurando no dar queja a nadie de mi conducta... [Angélico, 1929: 89-90]

En resumen, la autora plasma a Berta como la víctima de un concepto familiar impuesto prácticamente por responsabilidades morales: para dar un padre a su hija, para no ser una mujer *sin marido*, una mujer *sin hombre*, una mujer *sola*. El modo en que concluye su drama es una crítica al ideal de «mujer sin» con el que la sociedad amenazaba a la población femenina, y que generaba un sentimiento de terror ante la posibilidad de no poder formar una familia, ya sea cualquier familia. Esta problemática está estrechamente vinculada con el concepto de maternidad, que también difiere bastante de una Fedra a otra.

LOS CÓDIGOS DE LA MATERNIDAD

El tema de la maternidad ocupa un lugar primordial en muchas de las obras de Unamuno, pues, como hemos señalado, el conflicto interno de personajes como las de *La tía Tula* o *Raquel, encadenada* parten del hecho irrealizable de ser madres. Es más, la carencia de hijos en una mujer es directamente vinculada con el prototipo de ser incompleto, una idea contemplada en estudios como el de Navajas [1998: 132-3]:

La maternidad constituye el referente central para el tratamiento de la mujer. Para Unamuno las mujeres son, ante todo, madres. Ese reduccionismo es un signo destacado que sitúa con precisión el contexto ideológico del autor. [...] Esa es la razón de que Tula, a pesar de su trabajo para todos los miembros de su familia y de su magnánimo sacrificio por el bienestar de los demás, se considere como incompleta.

En Fedra, la situación de su protagonista casi la sitúa en un estado de paranoia, agravado por un sentimiento de desamparo y soledad que la



sumergen en un estado de enajenación,¹⁴ lo que explica que sea capaz de señalar al hombre que ama como culpable de seducción. Todo ello contra las advertencias de su nodriza, Eustaquia, que, como un *alter ego* de Fedra, insiste en reconducirla hacia el buen camino, lejos de Hipólito: «[...] la dualidad ama-nodriza no es más que una prolongación de la esquizofrenia del alma de Fedra» [Sánchez-Lafuente y Beltrán Noguer, 1997: 43].

La problemática de la infertilidad se manifiesta también en los personajes masculinos mediante el complejo de inferioridad de aquellos que no ven aumentada su descendencia. Ocurre, por ejemplo, con Ramiro en *La tía Tula*, pues considera que su identidad masculina se pone en entredicho a consecuencia de no poder tener hijos; lo que afecta a su inclusión en la sociedad y conlleva a su imposibilidad de perdurar en el tiempo. En *Fedra*, esta problemática se muestra claramente en Pedro desde el momento en que se lamenta de no haber tenido hijos con Fedra, a lo que sumamos su preocupación por la descendencia de Hipólito, es decir, por la continuidad de su apellido:

PEDRO.– Corre el tiempo, nosotros solos con él, yo caminando a viejo y..., ¡vamos!, te lo diré de una vez, Fedra, ¡sin perspectivas de nietos! [...] yo, pues no tengo hijos de ti, quiero tener nietos de él. [...] hay una edad en que se debe pensar tomar estado y no vivir como un hongo... [Unamuno, 1996: 227-8]

Con Martín Conde vemos una actitud similar, pues también se centra en sus posibilidades de tener nietos desde el momento en que su hijo decide abandonar el seminario: «¡Dame un abrazo, muchacho! ¡Ya tengo hijo! ¡Ya puedo tener la esperanza de que pronto me harás abuelo!» [Angélico, 1929: 140]. En términos generales, las ansias de procreación determinan la acción de los personajes unamunianos, así como el tema de sus obras, que prácticamente gira en torno a la percepción de la maternidad/paternidad como la consagración de una existencia. De ahí que Fedra se sienta culpable

¹⁴ «El conflicto, el “drama” [...] es el de la enajenación producida por la pasión. [...] es la gran tensión en que se debate y que terminará con su muerte, puesto que no hay otro modo de librarse de la pasión». Sánchez-Lafuente y Beltrán Noguer, 1997: 43.



e incompetente como mujer y como esposa: «¡Madre! ¡Qué nombre tan sabroso!» [Unamuno, 1996: 224].

Sin embargo, este motivo adquiere otros matices en el discurso de Halma Angélico, por ejemplo, en dramas como *Al margen de la ciudad*, con el personaje de Elena, frustrada por no ver cumplido su deseo de ser madre, pero es en *La nieta de Fedra* donde la maternidad se presenta desde un enfoque novedoso, más negativo que en Unamuno, a través de dos de los personajes principales: Mónica y Berta. A través de la primera, la autora realiza una crítica a la sociedad que criminaliza a las madres solteras, marcadas de por vida por el sentimiento de culpa, y en ocasiones obligadas a fingir circunstancias que encubran su deshonor. La madre de Berta simula un estado de viudedad para ser aceptada por una sociedad que, en caso contrario, la marginaría y la vería como una delincuente: «¡Claro, como debajo del cabeza hay una hija de diez y ocho años, se quiso disimilar [...]! ¡Más vergüenza es lo que hacía falta! [...] Y hasta parece una casa decente. ¡Fíese usted de las apariencias!» [Angélico, 1929: 44]. Pero lo que la sociedad no ve es el acto de honestidad por parte de una mujer que no antepone sus propios principios a los de los moralistas, como asevera Ricci [2006]: «Como madre soltera, cría a su hija Berta sola, porque prefirió no darle un padre a su hija, en lugar de casarse con un hombre que no le gusta».¹⁵

Las secuelas de esta represión ideológica son encarnadas por su propia hija, que tendrá que pugnar entre seguir sus sentimientos o mantenerse leal a los principios morales con los que fue educada. González Naranjo [2011: 220-1] emplea la dualidad «pasión/razón» para referirse a la tendencia de los dramaturgos para plasmar didácticamente dos conductas antitéticas, observando en la obra de Angélico lo siguiente:

Mónica, la madre de Berta, representa la pasión, aunque sabía cómo

¹⁵ «Mère célibataire, elle élève seule sa fille Berta, parce qu'elle a préféré ne pas donner un père à sa fille, plutôt que d'épouser un homme qu'elle n'aime pas, explique-t-elle». Ricci, 2016.



conciliar la fe y los impulsos cristianos, porque decidió ser madre soltera y preservar su fe.

Por esta razón, Mónica decidió criar a su hija con una sólida educación cristiana: el resultado es Berta, que representa la razón y la intolerancia de la sociedad hacia las madres solteras.¹⁶

La postura que adopta la autora destaca el valor de las mujeres que deciden ser madres solteras, no solo por el sacrificio que conlleva hacerlo en solitario tras el abandono del hombre, sino por enfrentarse a un juicio moral que las oprime. Como sostiene Ricci [2006]: «La elección de permanecer soltera está cargada de consecuencias, ya que tiene que enfrentar el anatema de la sociedad y los reproches de su propia hija [...]. Este trabajo es también una condena de la hipocresía de la sociedad que hace desaparecer a las madres solteras...».¹⁷ Asimismo, Angélico reflexiona sobre las consecuencias de esta «sociabilización de la culpa», puesto que muchas veces las mujeres se ven obligadas a tomar decisiones radicales, como el abandono o el asesinato de sus hijos: «[...] una socialización de la culpa incluyendo en ello la educación que lleva a demonizar a las mujeres cuando son capaces de matar a sus bebés, sin culpar a la propia sociedad por ello» [López, 2016: 64]. La dramaturga considera que la sociedad es la principal responsable por no educar en valores, sino en prejuicios, y por no protegerlas psicológicamente. Según Plaza-Agudo [2015: 734]: «Reflexiona, así, en voz alta sobre cómo estas, condicionadas por las normas morales con respecto a su comportamiento sexual, se ven obligadas a tomar decisiones criminales, por las que luego serán también condenadas».

Por supuesto, detrás de esta idea está la religión cristiana, que orienta las mentalidades de sus discípulos hacia el sectarismo y la intransigencia,

¹⁶«Monica, la mère de Berta, représente la passion, encore qu'elle ait su concilier foi chrétienne et pulsions, car elle a décidé d'être mère célibataire en conservant sa foi. Pour cette raison, Monica a décidé d'élever sa fille avec une forte éducation chrétienne: le résultat c'est Berta, qui représente la raison et l'intolérance de la société face aux mères célibataires». Ricci, 2016.

¹⁷«Le choix de rester célibataire est lourd de conséquences, puisqu'elle doit faire face à l'anathème de la société et aux reproches de sa propre fille [...] Cette œuvre est aussi une condamnation de l'hypocrisie de la société qui bannit les mères célibataires...». Ricci, 2006.



que nuestra autora, a pesar de ser católica, también condena brillantemente mediante la tríada femenina de *La nieta de Fedra*.

EL CRISTIANISMO

La heroína griega abandona el portentoso Olimpo para recrearse en una discreta mujer cristiana, la propia del siglo XX. La adaptación de Unamuno nos presenta a unos personajes fácilmente identificables con el mundo cotidiano, aun sin perder el carácter trágico de su protagonista: «estamos ante una Fedra formalmente cristiana, marcada por una educación religiosa nada liberadora» [Nieva de la Paz, 1994: 20]. En efecto, se trata de una evolución «formal» del personaje, pues, aunque se somete a una evidente cristianización, es un proceso que había sido iniciado tímidamente por Racine:

[...] se mueven constreñidas por su condición de amas de casa rurales, por la sociedad ancestral que las rodea, pero sobre todo por su férrea ideología cristiana, de la que no se había librado tampoco la Fedra de Racine, por más que el dramaturgo francés pretendió mantener su drama en el pasado clásico. [López, 2016: 63]

El siguiente paso lo dará Halma Angélico, que continúa con esa evangelización del mito y nos muestra a una Fedra más humana, medrosa y obstinada, que no se permite quebrantar el decoro que tanto le ha costado mantener: «la conducta moral se convierte, así, en un elemento determinante de la identidad de la mujer», de manera que Berta «tiene el deber de defenderlo» [Plaza-Agudo, 2015: 731]. Ella fue educada por su madre bajo la rectitud del cristianismo, que solo buscaba protegerla de decisiones que pudieran calumniarla o aislarla de la sociedad, como le ocurrió a sí misma. Pero esta influencia religiosa hace de Berta una mujer fría y distante, que no se expone al sentimentalismo por miedo a sucumbir a las bajas pasiones. Como apunta Plaza-Agudo [2015: 728]: «incapaz de perdonar a su madre Mónica su “pecado de juventud”, [...] se ve enfrentada a su propio “crimen”



al haberse enamorado de su hijastro Lorenzo». Finalmente, cuando consigue desprenderse de sus imposiciones y da rienda suelta a sus deseos reprimidos, es juzgada y condenada al escarnio doméstico. En definitiva, un ser dependiente y, a la vez, víctima, de su entorno.

Tanto la adaptación de 1910 como la de 1922 presentan un aspecto esencial en el tratamiento del cristianismo: el concepto de la culpa, derivado hacia el recurrente tema de la «madre culpable» [Sánchez-Lafuente y Beltrán Noguera, 1997: 44]. Los personajes de Unamuno se reafirman en esta idea de que el origen de toda desgracia radica en la mujer, la eterna culpable de la estabilidad del paraíso –en este caso, del núcleo familiar–. Como dice Pedro: «¿No sabes lo que es culpa? ¡Fue la mujer, la mujer, la que introdujo la culpa en el mundo!» [Unamuno, 1996: 248]. De este modo, el autor se acerca un poco más a esa perspectiva misógina¹⁸ desde la que se plasmó a la heroína de Racine. Por otro lado, Halma Angélico también utiliza esta referencia al *Génesis* a través del patriarca Martín Conde, para plasmar un ejemplo de conducta retrógrada: «Adán pecó doblemente por tonto, pues al fin Eva se dejó engañar de un ser muy superior a ella, como era Lucifer, criatura perfecta..., mientras que Adán se dejó convencer por uno inferior, como dicen que la mujer es con respecto al hombre...» [Angélico, 1929: 111]. Sin embargo, en la escena siguiente el personaje de Ángela se refiere a este motivo con un irónico comentario: «¡Llamarme ángel a mí!... No olvides que soy mujer...» [Angélico, 1929: 115]. Respecto al tema señala Navajas [1998: 123-4]:

De modo paralelo a como Eva perturba el orden paradisiaco, Fedra, subvierte el orden de la familia y el texto la juzga como culpable por

¹⁸ «En el prólogo a *La tía Tula*, Unamuno se refiere a la domesticidad de la mujer como un rasgo que la retiene en la apacibilidad del hogar al margen del peligro de las aventuras que el hombre persigue: “Va, pues, el fundamento de la civilidad, la domesticidad, de mano en mano, de hermanas, de tías”. Unamuno, ed. 1981: 15. La tranquilidad doméstica es un concepto con una doble faz: por una parte, de un modo favorable, se asocia con la paz y la dicha incontaminadas por las impurezas del mundo externo al hogar; por otra, sin embargo, conlleva el aislamiento, la no participación en un mundo considerado como más amplio y significativo que el limitado al hogar. [...] una paz elusiva por la subordinación al sistema patriarcal». Navajas, 1998: 126.



su incapacidad para dominar su deseo. Fedra recibe, por tanto, una sanción drástica mientras que Hipólito y su padre se reconcilian. La mujer, en este caso, aparece como un ser que puede desestabilizar solo temporalmente el orden patriarcal. El orden se restablece finalmente y Fedra es excluida de él por no ser compatible con sus regulaciones.

Esta especie de *delito sagrado* es frecuente en algunas figuras mitológicas que, al igual que Fedra, han perdido la orientación sucumbiendo al pecado, hasta el punto de ser deformados psíquicamente. Nos referimos a lo que Ries [2011: 226] denomina «banalización»¹⁹ del héroe trágico: «Es la falta de toda elevación, la caída constante, la bajeza. Es el descenso del nivel individual, el abandono del esfuerzo evolutivo». Un ejemplo de ello es Edipo, culpable de ignorancia, de parricidio y de incesto; se convierte así en el símbolo del vicio, igualmente atribuible a Fedra, y, de una manera más explícita, a Berta: «el pecado de la “carne” –presentado por el clero tradicional como padre de todos los otros– y la honra de la mujer como sola base de su estimación social» [Nieva de la Paz, 1994: 22]. Al fin y al cabo, Mónica es un símbolo de la religión cristiana que intenta redimir a la mujer acentuando su dignidad para contrarrestar sus pecados del pasado –y del suyo–, lo que implica que deba convertirse en una *santa que no peca*:²⁰ «Desde el Renacimiento a la mujer se le había hecho portadora de la honra del hombre colocándola en un pedestal de moralidad» [Duno, 1997: 72].

Así pues, Fedra y Berta no solo se sienten culpables por estar enamoradas de su hijastro,²¹ pues en el segundo caso la culpa es aún mayor, al sentirse responsable de la muerte de su madre. Además, no solo quiere a un hombre mucho más joven que ella, sino precisamente el hombre del que está enamorada su propia hija. Esto último la llevará a ser condenada por una sociedad en la que «moral, consciencia y ley psíquica establecen la

¹⁹ El héroe puede ser objeto de *nerviosidad*, que es la «evaporación del espíritu», o de *banalización*, cuando sucumbe a «deseos materiales y sexuales». Ries, 2011: 223.

²⁰ De hecho, llama la atención otro título de Halma Angélico: *Santas que pecaron: Psicología de pecado de amor en la mujer*, novela publicada en 1935.

²¹ Hipólito también se siente invadido por la culpa, tanto por haber provocado el deseo en su madrastra, como por no haberse dado cuenta a tiempo: «[...] Y yo, yo tengo la culpa. [...] ¡Qué torpes, qué brutos somos los hombres! [...] No vemos la sima hasta que estamos a su borde». Unamuno, 1996: 259-60.



escala de valores» [Ries, 2011: 223].

Efectivamente, el origen de la desgracia de Berta se encuentra en la moral cristiana que la convierte en una víctima que sacrifica sus deseos por el bien común y, al mismo tiempo, en el verdugo que, por un momento, intenta trincar la felicidad de su hija a costa de la suya. Cada desviación en el recto camino de la honradez trae consigo una mala consciencia, como también revela Ries [2011: 223]:

La moral [...] es la adaptación del sentido evolutivo de la vida, la satisfacción del deseo esencial obtenido con el dominio de los múltiples deseos y con su armonización, la economía del placer, una valorización supraconsciente que busca realizar la satisfacción esencial, el goce.

La consciencia es el presentimiento y la presencia de las leyes fundamentales que gobiernan la vida. La consciencia establece también, a cada desviación, el tormento de la culpabilidad.

Con todo, la obra de Angélico es una denuncia a la hipocresía moral de la España del siglo XX, basada en una educación excluyente y represora que presiona a las mujeres con un modelo de comportamiento que las cohibe. En palabras de Nieva de la Paz [1994: 21]:

Al caracterizarla negativamente no se trata de restablecer la convención moral, de reforzarla atacando su amor adúltero por el hijastro, sino por el contrario, de mostrar en ella a la mujer destruida por un medio. Berta no ha vivido una vida auténtica, no se conoce a sí misma ni acepta su origen ni su verdadera naturaleza. El orgullo de su aparente «pureza» se muestra finalmente absurdo. La condena moral, absurda también, puesto que el juez [Berta] se convirtió finalmente en acusado [...].

Esa aún es la realidad de las mujeres de la España rural y pequeño-burguesa, prisioneras de la represión, sujetas a las reglas del patriarcado: «A la mujer española de principios de siglo se le había designado un papel mariano como modelo ideal a seguir y cualquier desviación del mismo resultaba su exclusión de la sociedad» [Duno, 1997: 72]. De este modo, Angélico canaliza su preocupación por ellas a través del personaje de



Ángela, que representa el progreso y la libertad femenina, y aboga por una transformación completa, desde la creación de valores auténticos hasta la independencia de la mujer, lo cual solo puede lograrse mediante la inclusión de una cultura y enseñanza cimentadas en la igualdad.

CONCLUSIÓN

El final de la obra escrito por Unamuno confirma su intencionado «enfoque cristiano», no solo por la muerte del pecador que conlleva a su redención, sino por la reconciliación paterno-filial que surge de la confesión de Fedra, de modo que Hipólito, al no morir, no se victimiza. Asimismo, Fedra es una figura prácticamente *beatificada*, pues aborda temas como la soledad y la maternidad frustrada,²² frecuentes en el imaginario del autor: «Unamuno reitera en sus tragedias temas constantes en su restante obra, como el de la maternidad, el cristianismo y la esencia de la tradición española; [...] y el problema de la adecuación a la moral cristiana de la que consideran la protagonista de la obra» [Morenilla, 2008: 439]. Además, la sitúa en una posición desfavorecida por su enlace con un hombre que roza la ancianidad y, al final, su suicidio viene dado por el sentimiento de culpa impuesto por la moral cristiana, de modo que deviene en una *mártir* que sacrifica su vida por la armonía familiar, pagando el precio de su pecado y sirviendo de ejemplo para la sociedad. Como señala Nieva de la Paz [1994: 20]: «[...] dignificada por la revelación de la verdad y su suicidio final, frente a la mentirosa venganza implícita en la muerte de la Fedra griega».

Por ello, la versión de Unamuno aún está ligada a la tragedia griega, pues esta Fedra creada en 1910 no deja de ser la heroína de Eurípides que rinde tributo a sus pecados a través del suicidio. Además, en este aspecto, la Fedra de Unamuno no se corresponde del todo con el espíritu cristiano, puesto que su fe no le permitiría el suicidio como vía de escape, ya que la condena del cristianismo es explícita. Sin embargo, en la Berta de Halma Angélico sí podemos advertir a esa cristiana abnegada, esa mujer devota del

²² Véase *Cuadernos Pedagógicos*, 98-99: 16-17.



siglo XX totalmente anulada como ser humano y privada de libertad tanto física como psicológicamente. Así, la autora demuestra que su pensamiento es acorde a su literatura,²³ con una Fedra cristiana que no es capaz de poner fin a su vida como las anteriores, en efecto, por razones ideológicas.

Por el contrario, Miguel de Unamuno no deja de ser ese ser excepcional contradictorio por naturaleza, que pese a definir a su heroína como la primera Fedra cristiana, no tiene reparos en matarla de «pasión»,²⁴ sin aludir explícitamente cómo, para liberarla de la culpa y redimirla de sus enredos. Quizás el suicidio no estuviera en la mente del autor desde un principio, quizás cambió de opinión una decena de veces antes de darle ese final. Quizás, y es mucho suponer, el Unamuno existencialista de esta época dialoga a solas con esa Fedra, deseosa de morir para huir de una realidad tormentosa, como quiso hacerlo su Augusto Pérez en *Niebla* (1914). Definitivamente, frente a esta Fedra sacada del evangelio, Berta es una cristiana verdaderamente humanizada que sacrifica sus deseos por un fin banal. En otras palabras, mientras Unamuno responde al «a quien mucho ama mucho se le perdona», Angélico muestra la verdadera realidad española de «los trapos sucios se lavan en casa».

Cierto es que la versión unamuniana rompe completamente con el modelo griego, pero Halma Angélico va más allá al canalizar mediante el mito las consecuencias del cristianismo en las mujeres españolas de comienzos de siglo, de manera que es capaz de pasar del *mythos* al *lógos*, de la mitología a la historiografía, mostrando didácticamente los motivos que originan la misoginia del último siglo. La autora refleja así la realidad de las mujeres de su tiempo, subyugadas a los dogmas morales del cristianismo que les enseñaba –les enseña– los valores de la mansedumbre hacia los

²³ Halma Angélico ha sido considerada una escritora contradictoria, por ser a la vez católica y anarquista, e incluso acusada de contrarrevolucionaria tras el estreno en 1938 de *Ak y la humanidad*, pese a su activismo anti-fascista y su militancia en la Confederación Nacional de Trabajadores (CNT).

²⁴ HIPÓLITO.– ¿Se muere? ¿De qué?
EUSTAQUIA.– ¡De pasión!
Unamuno, 1996: 259.



hombres y, en términos generales, hacia una sociedad en la que deben pasar como inmaculadas. Es decir, las mujeres *son* lo que *deben ser*, y el *ser* se basa en el *aparentar*. Por ello, debemos referirnos a *La nieta de Fedra* como una crónica documental, una obra de tesis, en la que la autora se aleja de la heroína que muere para mitigar el daño emocional de sus ultrajes y nos presenta a una antiheroína que vivirá en silencio bajo el yugo de la vergüenza y la resignación. La verdadera Fedra cristiana del siglo XX.

BIBLIOGRAFÍA

- ANGÉLICO, Halma, *La nieta de Fedra*, Madrid, Talleres Tipográficos Velasco, 1929.
- _____, *Santas que pecaron: Psicología del pecado de amor en la mujer*, Madrid, Aguilar, 1935.
- _____, *Ak y la humanidad*, Madrid, ADE, 2001.
- _____, *Al margen de la ciudad*, Madrid, ADE, 2007.
- ARISTÓTELES, *Poética*, Buenos Aires, Colihue, 2009.
- Cuadernos Pedagógicos*, Centro Dramático Nacional, N.º 11, Temporada 98-9.
- DUNO, Douglas J., «La reivindicación de la mujer en el teatro de Halma Angélico», en *Alaluz. Revista de poesía, narración y ensayo*, Vol. XXIX, N.º 2, 1997, pp. 71-82.
- EURÍPIDES, *Hipólito*, Madrid, Ed. Promoción y Ediciones, 1984.
- GARCÍA BLANCO, Manuel, *En torno a Unamuno*, Madrid, Taurus, 1965.
- GARCÍA GUAL, Carlos, *Mitos, viajes, héroes*, Madrid, Taurus, 1983.
- GONZÁLEZ NARANJO, Rocío, «Halma Angélico et la conciliation espagnole d'avant-guerre: le christianisme opposé à la révolution (féministe)», en V.V.A.A., *Regards Croisés Sur l'Identité et l'Alterite. Dans les Sciences de l'Homme et de la Societe*, Limoges, PULIM, 2011, pp. 215-27.
- JODOROWSKY, Alejandro, *Psicomagia*, Barcelona, Siruela, 2005.
- LÓPEZ, Aurora, «Adaptación de un tema clásico a una tendencia del teatro



- español del siglo XX: *La nieta de Fedra* de Halma Angélico», en Andrés Pociña y Aurora López (eds.), *Otras Fedras: Nuevos estudios sobre Fedra e Hipólito*, Univ. de Granada, 2016, pp. 55-65.
- MORENILLA, Carmen, «La obsesión por Fedra de Unamuno (1912), Villalonga (1932) y Espriu (1978)», en Andrés Pociña y Aurora López (eds.), *Fedras de ayer y de hoy: Teatro, poesía, narrativa y cine ante un mito clásico*, Univ. de Granada, 2008, pp. 435-80.
- NAVAJAS, Gonzalo, *Miguel de Unamuno: Bipolaridad y síntesis ficcional. Una lectura posmoderna*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1998.
- NIEVA DE LA PAZ, Pilar, «Tradición y vanguardia de las autoras teatrales de preguerra: Pilar Millán Astray y Halma Angélico», en Dru Dougherty y M.^a Francisca Vilches (eds.), *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1939)*, Madrid, Tabapress, 1992, pp. 429-38.
- _____, «Recuperación y transformación de un mito: *La nieta de Fedra*, drama de Halma Angélico», *Estreno*, Vol. 19, N.º 2, Otoño 1994, pp. 18-22.
- PLAZA-AGUDO, Inmaculada, «Modelos de identidad femenina en el teatro de Halma Angélico», en *Anales de Literatura Española Contemporánea*, Vol. 40, N.º 2, 2015, pp. 723-50.
- RACINE, Jean, *Fedra*, Barcelona, Orbis, 1983.
- RICCI, Evelyne, «Halma Angélico: l'Avant-garde au féminin?», en Françoise Étrienvre (coord.), *Regards sur les Espagnoles créatrices (XVIII^E-XX^E siècles)* [En línea], París, Presses Sorbonne Nouvelle, 2006, pp. 165-79. Consultado el 23 de septiembre de 2019: <<https://books.openedition.org/psn/1066#bodyftn2>>
- RIES, Julien, *El mito y su significado*, Barcelona, Ed. Azul, 2011.
- RYUS, Ana, *Berta*, Madrid, Imprenta clásica española, 1922.
- SÁNCHEZ-LAFUENTE, Ángela, y Beltrán Noguer, M.^a Teresa, «Influencia de la *Fedra* de Séneca en la *Fedra* de Unamuno», en *Myrtia*, N.º 12,



1997, pp. 39-46.

SÉNECA, Lucio Anneo, *Fedra*, Universidad de Sevilla, 1994.

SIGANOS, André, *Le Minotaure et son mythe* (Prefacio de Pierre Brunel), París, Presses Universitaires de France, 1993.

UNAMUNO, Miguel de, «Fedra», en *La Pluma*, Vol. 2, N.º 9, Madrid, Imprenta artística de Sáez hermanos, 1921.

_____, *La tía Tula*, Madrid, Akal, 1981.

_____, *Obras completas*, Vol. III, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1996.

_____, *Niebla*, Madrid, Cátedra, 2007.

WILCOX, John C., «Women playwrights in early twentieth-century Spain (1989-1936): gynocentric perspectives on national decline and change», en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, Vol. 30, N.º 1-2, 2005, pp. 551-67.

