

LITERATURA Y AUTOCREACIÓN: GANIVET Y UNAMUNO EN SUS DRAMAS

José PAULINO AYUSO

Universidad Complutense de Madrid

BIBLID [0213-2370 (1997) 13-2: 173-199]

Esculpir es metáfora que sirve para expresar la relación entre la vida y el arte, el tiempo y la eternidad en el drama de Ganivet y en la poesía de Unamuno. A partir de esa semejanza, el artículo aborda la común concepción del teatro como drama autobiográfico, de ideas y simbólico, dentro de un proyecto renovado, y sus diferencias técnicas en la construcción. Se analiza de modo particular El escultor de su alma de Ganivet.

The word esculpir as a metaphor expresses the relation between life and art, time and eternity in Unamuno's poetry and Ganivet's works. From this point of view, the article presents their common idea of autobiographic, symbolic and idealistic theater, as well as the technical differences in their dramatic construction. Ganivet's El escultor de su alma is specifically studied.

Al proponer como cuestión las relaciones literarias de Ángel Ganivet y Miguel de Unamuno, surge la perspectiva particular del teatro, menos frecuentada que otras, con la comparación de ambos autores, tan extraños y aparentemente fallidos dramaturgos, con obras contemporáneas en la escritura, próximas en la intención, a mi juicio, semejantes y diferentes en los recursos técnicos. *El escultor de su alma*, única pieza teatral terminada por Ganivet, se escribe aparentemente hacia 1898, se estrena en Granada el 1 de marzo de 1899 y en Madrid, por el Teatro del Arte de Alejandro Miquis, el 30 de mayo de 1908. Primera edición, con prólogo de Francisco Seco de Lucena, en 1904. *La Esfinge y La venda*, de Unamuno, se escriben en 1898 y en 1901. La primera de ellas se estrena en Las Palmas el 24 de febrero de 1909.

Unamuno escribió a Ganivet acerca del primero de los dramas (García Blanco 1959, 13), citándolo como *Gloria o paz*. Así que las circunstancias imponen esa comparación, que es una idea dispersa en muchos sitios y ya formulada expresamente por Manuel García Blanco en su conferencia “Ángel Ganivet y Miguel de Unamuno (Afinidades y diferencias)” (1965, 350).

La línea de mis reflexiones quiere seguir más la idea del teatro y sus condiciones, para no reiterar lo ya dicho acerca de los dos ensayistas (Gallego Morell). Pero la primera sugestión del título de Ganivet nos encamina hacia la poesía de Unamuno. El detalle del empleo común de una misma palabra –un mismo oficio, metafóricamente traído– es lo primero que llama la atención.

Son inolvidables los versos de Unamuno en “Credo poético”:

No te cuides en exceso del ropaje,
de escultor, no de sastre, es tu tarea,
no te olvides de que nunca más hermosa
que desnuda está la idea.

[...]

Que tus cantos sean cantos esculpidos...

Sujetemos en verdades del espíritu
las entrañas de las formas pasajeras,
que la Idea reine en todo soberana;
esculparamos, pues, la niebla. (Alvar 1975, 59-60)

Coincidencia reveladora tal vez de una semejante concepción eternizadora de la palabra y del arte, de la permanencia de la forma, donde se debían reunir el sentimiento, la emoción y el pensamiento. Explícitamente lo dice Unamuno en este poema o en el siguiente del mismo volumen, “Denso, denso”. Implícitamente lo encontramos por todo el drama de Ganivet. La escultura, como

la palabra, es superación del tiempo y expresión del espíritu aunque la palabra poética tiene una cualidad particular que es la intensidad emotiva del ritmo. Y Ganivet escribe su obra sobre un escultor en verso. Así encontramos de alguna manera que la inmortalidad corporal, el libro-hombre de Unamuno, puede equivaler al hombre que se hace a sí mismo obra de arte, corporeidad del espíritu, forma del ideal. Porque la tarea del artista, en ambos casos, es la de dar forma eterna en la materia al alma, la cual opone Unamuno a la trivial de revestir o adornar (tarea de sastre) y Ganivet a la vaciedad de las obras exteriores.¹

La vida propuesta, la que al arte asoma y en él se perpetúa, es la vida interior. Dar forma a ideas sentidas, pasadas por las entrañas, es como esculpir su alma. Este término que utiliza Ganivet parece poder corresponder a las "entrañas" de Unamuno (Paoli, 80-82). Cantar para no morir (del todo) es esculpir la niebla, dar a luz las entrañas, para Unamuno, mientras el personaje de Ganivet busca no morir al dar forma perenne a su alma.²

Semejante idea del arte, como superación de un destino mortal y expresión de la congoja que acarrea, aparece en la poesía de Unamuno y en el drama de Ganivet con otra imagen mítica común: la Esfinge (en el poema "Hermosura" del autor vasco y Auto I de Ganivet, II, 735).

Finalmente, la idea unamuniana de creación poética como paternidad, que da al mundo obras –hijos– que le sobrevivirán, está implícita también en la relación establecida por Ganivet, desde el comienzo, entre Pedro y Alma, su hija, que le lleva a poder decir en el final de la obra: "¡Es mi hija, es mi creación!" (1962, II, 805); y después: "¡Alma! ¡Mi hija!... ¡El ideal!.../ ¡La Fe!.../ ¡Mi

¹ Estatuas que me miráis:/ .../ ¿también vosotras pensáis/ y vuestra idea expresáis/ como hombres de carne y hueso?/ ¡No! ¡Sois figuras de yeso!.../ ¡cáscaras huecas sin peso! (Ganivet, II, 736).

² Porque esta estatua soy yo/ Mi obra está dentro de mí.../ ¡Que sólo el que crea en sí/ puede afirmar que creó/ y que algo al morir dejó! (Ganivet, II, 738).

obra maestra!" De nuevo queda expuesta la identidad última entre el artista y su obra, al entender ésta como la expresión absoluta y necesaria de una interioridad espiritual, creación que es autocreación (¿eternizadora?) (Alvar 1975, 57-58).

También por el camino de la prosa y del ensayo podríamos acudir a un mismo punto de convergencia respecto de esta cuestión. La idea central sería la de la vida como creación continua y la búsqueda de un centro interior, el entañamiento frente a la dispersión exterior.

Esta breve introducción no quiere proponer un campo de coincidencias demasiado amplio. Aspira solamente a mostrar cómo ambos autores, muy dentro de su momento histórico y cultural, el Modernismo, haciendo la crítica de las ideas recibidas, conforman el arte con las más entrañadas inquietudes, y que la literatura es también para ellos el instrumento adecuado para expresar esos problemas de la realidad espiritual y de la tendencia hacia la eternidad. Establece así el marco general para intentar una aproximación a las ideas que dan origen y fundamento a los dramas respectivos y a los problemas de sus técnicas teatrales.

Tales ideas esenciales aparecen en la forma conceptual que adquieren las inquietudes vitales, vinculadas con los problemas religiosos. De manera que la obra literaria se hace portadora y testigo de los procesos interiores de sus autores y de su personalidad. Así lo ha reconocido la crítica, desde Francisco Seco de Lucena a Hans Jeschke —cada uno a su modo—. Un paso más allá nos lleva a entender ese esfuerzo creador como proyección autobiográfica. Esto es algo peculiar de Unamuno y de Ganivet: considerar el teatro —precisamente el teatro, aunque no sólo— como un modo de proyección que permite identificar al autor con el personaje. De modo más inmediato ocurre esto en *La Esfinge* y con mayor distancia de mediación simbólica en *La venda* y *El escultor de su alma*.

En uno de los últimos estudios sobre la obra de Ángel Ganivet (Santiáñez-Tiό 1994), se dedica un apartado al asunto de "Auto-biografía y autocreación", referido a las novelas de Pío Cid. Ahí se cita ya la tradición crítica que ha establecido la correspondencia de los episodios novelescos con los hechos reales. Pero se añade con precisión: "Lo fascinante de la novela no reside en la inclusión de ciertos datos biográficos de Ganivet, sino en la refundición de éstos en un proyecto de mayor empeño... Ganivet se propone algo más que documentarnos su existencia". Y por ello disemina su voz y su personalidad en una pluralidad de personajes (Santiáñez-Tiό 1994, 345).

Dos de los críticos que señalan también la correspondencia respecto de Pedro Mártir en *El escultor de su alma*, son Javier Herrero (1966a, y 1966b, 134) y Gonzalo Sobejano. El primero considera el drama la culminación biográfico-poética de toda su obra y tragedia de la vida interior de Ganivet (Herrero 1966b, 141). Ya había situado Antonio Espina esta obra en relación con la preocupaciones y estado mental del autor. Entiende que es una muestra del desequilibrio que le dominaba, hasta el punto de que "el documento literario se convierte con frecuencia en documento clínico" (Espina, 117).

Los datos de la vida civil de Ganivet que podemos atribuir a Pedro Mártir son naturalmente escasos, dada la índole del drama. Su nombre, de evidente significado simbólico, por Mártir, ya que se forja con el dolor (*Artis initium dolor*), pero también por Pedro (piedra en el Evangelio) al tratarse de un escultor, puede hacer alusión a la calle donde nació Ganivet en Granada (*El libro de Ganivet*, 51). La ambientación de la obra, dentro del palacio de la Alhambra, también nos refiere a contextos vitales del autor y a algunos de sus trabajos literarios, como las páginas de *Granada la bella*, "Las ruinas de Granada (Ensueño)" o *Los trabajos de Pío Cid*. Precisamente de "Las ruinas de Granada" se toma la des-

cripción lírica de las torres en el Auto de *El escultor* y el poema final —con los cambios imprescindibles— para el Auto III: “Vida y muerte sueño son/ y todo en el mundo sueña...”.

Pero lo esencial es que Pedro Mártir resulta el símbolo dramático que muestra el proceso interior de Ganivet, personaje de una autobiografía del deseo, de la aspiración insatisfecha. Su evolución marca las tensiones y crisis del proceso espiritual del autor, precisamente en relación con los motivos centrales de la lucha: la fe religiosa, la autocreación personal, la consumación artística (Shaw 1968, 77).

Inmediatamente lo compara con Unamuno por este motivo. Pero la comparación puede ser más exhaustiva, porque también Unamuno hace del teatro medio de proyección autobiográfica de aspectos de su vida, de modo que muestra sin desvelar, diciendo el personaje lo que diría el autor, contando lo que a él mismo le sucedió y, sobre todo, hace de la escena espacio confesional, planteando, como drama de personajes y debate de ellos, lo que constituía su problema más intenso de esos años, el proceso espiritual a partir de la crisis de 1897. Darle al teatro esta característica de “drama de conciencia” es propio del momento y de autores que buscan, en toda su obra, la exposición de preocupaciones personales y toman de éstas el impulso para crear, con la idea común de que “la literatura es una manera que el hombre tiene para autocrearse” (Santíñez-Tió 1994, 352).

Es innecesario insistir en el trasfondo biográfico de las obras unamunianas. Basta recordar desde la páginas de García Blanco hasta el libro de Ricardo Gullón *Autobiografías de Unamuno*. Pero al tratar del teatro, pude en tiempos establecer la correspondencia de episodios reales con su versión escénica en *La Esfinge* aceptando la plena denominación para ella de *drama confesional*.³

³ Afirmado así por Unamuno en carta a Clarín de 9 de mayo de 1900: “En mi drama me he confesado”; ver García Blanco, 1959, 15. Se explica en un denso comentario de Pilar Palomo.

A partir de los datos biográficos conocidos y, sobre todo, del *Diario*, se podía establecer toda una tupida trama como tejido vital del extraño y problemático Ángel.⁴ Las “rarezas” del personaje –tan criticado por los amigos lectores de Unamuno– parecían venir de los conflictos interiores del autor, directamente transcritos. Algo así ocurre con Pedro Mártir, cuya peripecia vital resume, simbólicamente, las aspiraciones insatisfechas de Ganivet.

Así podemos entender que, desde esta base común del autobiografismo íntimo como contenido esencial del drama, el teatro temprano de Unamuno y la obra de Ganivet se presentan con ciertos rasgos comunes: constituyen un teatro de conciencia, de una conciencia escindida y en lucha, que busca su autorrealización; es una conciencia religiosa en crisis; la representación reviste la forma de drama de ideas, expresadas en forma simbólica y alegórica. Hay, sin embargo, evidentes diferencias de concepción dramática y de técnica que tendremos que exponer posteriormente, al desarrollar y precisar estas semejanzas apuntadas ahora.

La primera cuestión será describir, en lo posible, el drama místico de Ganivet, según una lectura directa del texto. Porque la perceptible oscuridad de su expresión y la sobrecarga simbólica no hacen fácil la interpretación. Y aún menos fácil si atendemos a las significaciones atribuidas a los personajes⁵ y a los rótulos de cada auto: “Auto de la fe”, “Auto de amor”, “Auto de la muerte”.

⁴ La importancia del *Diario* como texto de referencia se ha visto ahora completada con la novela –también ceñidamente biográfica– *Nuevo Mundo*. (Madrid, Trotta, 1994). De este texto se ha servido Ricardo Senabre para el Prólogo a su edición del Teatro de Unamuno en el volumen de *Obras Completas* de la Biblioteca Castro.

⁵ En las “Indicaciones para la representación” que acompañan la primera edición del drama, por Francisco Seco de Lucena, se lee: El Escultor (el hombre natural). Cecilia (la mujer creyente). Alma (la creación humana). Aurelio (la vanidad humana).

El Auto primero tiene una distribución ternaria: el Escultor solo; el Escultor y Cecilia; el Escultor solo. La parte central ofrece una división interna en dos momentos: entrada de Cecilia y monólogo de la mujer; diálogo de los dos personajes. Ideológicamente, el curso de la obra se proyecta y desarrolla en estos tres momentos. Se parte de un planteamiento crítico de la incertidumbre de la vida, en que cada noción básica se convierte en su contraria; así el hombre se encuentra encerrado en un círculo de contrastes y oposiciones, sin alternativa: placer/ dolor, amor/ muerte. Y el conocimiento es imposible, pues la idea se hace ilusión. De ahí la necesidad afirmada de salir de ese círculo, de romper las limitaciones. Pero esa libertad produce dolor: "De la libertad brota/ dolor que jamás se agota" (Ganivet, II, 735). Se reitera la pregunta crítica del conocimiento: "¿Quién la realidad penetra/ del mundo?" La única verdad es la muerte.

Es así una situación de sinsentido, de falta de conocimiento y de realización (las obras externas son fútiles y caducas). Se impone dar un sentido a la vida, que es lo mismo que realizarse o construirse a sí mismo, espiritualmente: "la estatua soy yo". La situación de ignorancia y de encerramiento vital está presentada por la escenografía: el hombre se encuentra en un lugar oscuro y oculto, encerrado con sus obras que son yeso vacío.

Cecilia resume, al aparecer, la pretensión de El Escultor: de su alma "formar un Dios proyecta" (739). Pero confía en arrancarle de su soberbia con su fe. Por tanto, a la aspiración de El Escultor, a su idea de huir ("Quiero luchar. ¡Quiero ser! La vida es nada sin libertad") ella va a oponer la vida familiar, fundada en el amor y en la fe religiosa. Así se plantea la oposición de los dos modelos, el de la autonomía de la conciencia y de la vida como autocreación (dolorosa); y el de la heteronomía (dependencia de Dios y del otro) y la vida como felicidad tranquila, quieta, basada en un orden divino dado e inmutable. Pero ante el ofrecimiento de Cecilia,

El Escultor elige la autonomía: "Yo tengo mi fe en mí mismo", y la libertad: "Y mi gloria es libre y cierta!"

Así, en el tercer momento, El Escultor, solo, debe luchar con los fantasmas y terrores de su ánimo y con las voces que aún le atan a ese mundo de oscuridad y de apariencias. Busca en la libertad crear un sentido de la vida que no existe previamente al ejercicio de la misma libertad y así identifica libertad, sentido y vida. Y lo anunciado antes se repite ahora: "¡Libertad, qué cara cuentas!" (756). Al salir del escenario, el hombre rompe el círculo de las contradicciones en que está colocada su vida; pero la ruptura produce dolor, pues ese amor y esa fe (Cecilia) eran, hasta el momento, toda la vida, recibida y poseída. Lo bello y valioso.

Los tres momentos se resumen, pues, en planteamiento (del encerramiento filosófico y vital); alternativas de solución (rechazadas); ruptura interior y exterior (libertad). Y dentro de este desarrollo encontramos un importante anuncio que anticipa las escenas finales de la obra. Cecilia avisa a El Escultor de que volverá, todavía vivo, y que ella estará muerta.

El simbolismo lo podemos fijar en algunos objetos de la escenografía, ya explicada en su aspecto vital e ideológico. Cecilia afirma expresamente que es "cárcel oscura" (740). Con lo cual, las referencias textuales, contextuales y escenográficas a Calderón se anudan fuertemente. Las esculturas son las obras materiales, yeso vacío, inerte y parodia de una verdadera creación. Frente a ellas (¿decepción del arte?) se levanta la verdadera tarea humana. Y, finalmente, el alma en sus proyecciones materiales: la única presente entonces es un trozo de barro, informe como corresponde a ese momento inicial, al que el escultor se abraza. Es, por tanto, imagen adecuada a su idea de configurarse a sí mismo. Aun sin figura, está viva y creada por el dolor.

Parece desprenderse con claridad de este primer Auto que, como anunciaba, la obra de Ganivet es un drama que escenifica el

movimiento y contenido de la conciencia. No hay acción exterior, sino exposición y debate. Tampoco hay verosimilitud ni referencias concretas a tiempo histórico o cronológico. Las precisiones espaciales se convierten en alegóricas.

Dos momentos parece ofrecernos la acción del Auto II, con una transición: la representación del amor humano, natural y feliz, de los jóvenes Aurelio y Alma, cuyo referente mítico es el Edén o Paraíso Terrenal, tal como la escenografía y las palabras de Aurelio presentan; y la sustitución de esa relación por la presencia y el amor conflictivo del Padre-Mendigo, que es El Escultor incógnito.

El primer momento tiene un aire de época bastante convencional. Lo que interesa destacar es cómo el presagio o sombra de un padre desconocido ha comportado la inquietud y aun la destrucción de ese Paraíso, de que se queja Aurelio (768-769). Ese sentimiento de la existencia del padre lleva –con brusquedad escénica– a su aparición física, bajo el disfraz de Mendigo. Las cosas no han cambiado y él sigue en su empeño, no logrado, a pesar de la vejez. Él, que buscaba la libertad, se presenta como “un esclavo que ha sufrido/ largo y duro cautiverio” (785). El disfraz de Mendigo, obligado para no ser reconocido, puede también encerrar el símbolo de ese fracaso, de la pobreza última, a pesar de ciertas riquezas que posee.

Pero aparece un aspecto nuevo: la emoción del regreso y del encuentro –con el recuerdo de la esposa muerta– se convierte en amor hacia la hija. Reconoce no haber podido librarse de la relación amorosa con el pasado: “Conmigo siempre llevaba/ un amor que murió aquí” (778). Y reconoce abiertamente la recuperación del amor: “y al cabo de mi camino,/ bajo este cielo divino,/ hallo el amor que perdí...” (779). De este modo, a la imagen de la vida-sueño, se añade la del despertar viendo a la madre en la hija, a la

hija-amante: "Detrás del vivir soñando/ viene el vivir sin soñar" (787).

Por esta razón se repiten palabras y conceptos del Auto I, con cambios significativos. Alma trata de orientar a El Escultor, de modo semejante a la madre, hacia el reconocimiento de Dios. El Escultor de nuevo propone la divinización del alma, que ahora no es un presentimiento vago o una materia informe, sino su propia hija, otro ser ante él: "Si yo a una hija encontrara/ haría de ella un Dios" (789). Alma entiende la tentación (modelo mítico) y huye. Se repite, pues, de algún modo la situación inicial con un nuevo contexto.

Además tenemos el monólogo lírico significativo, tomado de "Las ruinas de Granada". Las piedras de La Alhambra parecen eternas, se mantienen idénticas a sí mismas, sin conciencia, hasta el momento mismo de la muerte. Ideal del hombre que toma esa existencia inerte de la piedra, sin memoria, sin conciencia y, por tanto, sin dolor.

También aquí hay que destacar los símbolos. He propuesto la significación del jardín. El momento del día es el opuesto al del Auto I: si éste era el de la noche hacia el alba, ahora estamos en el día hacia el comienzo de la noche. El símbolo del diamante como riqueza interior (o imagen espiritual) se prolonga también desde el Auto I (755). Ahora se especifica el diamante entregado a la hija como el alma del Padre. Pero todo se descubre como mentira, falsedad. Al concluir, se descubren dos luces con valores claramente opuestos: la luz ideal, de lo alto o del cielo, que corresponde a Alma y es luz del espíritu; o la luz fatua, en la cueva-sepulcro, que dirige hacia el centro de la tierra (de sí mismo también). Esta es la que El Escultor sigue.

El Auto II parece menos claro en su enlace entre la situación dramática y los símbolos que le dan transcendencia. Nos queda la impresión clara de la decepción, fracaso y pesimismo de Pedro.

Pero el camino positivo, representado por Alma, tiene un aspecto inquietante por la referencia al incesto. Esto aparte, no se percibe relación alguna expresa entre la escultura "informe" del Auto I y esta hija joven del II. La acción muestra la vuelta exigida por la salida anterior, pero en una transición aún incompleta, que deja todas las cuestiones abiertas. Y parece que esta vuelta puede representar una *inversión conceptual*: los valores proclamados por El Escultor en su voluntarista decisión de autocreación no se han llegado a realizar y ahora intenta encontrarlos en este regreso. No estaban fuera, sino dentro de su espacio. El escultor, con todo, no abandona su idea de autonomía y su voluntad: la fe fundaría el amor,

Mas ¿dónde, en qué, mi amor fundó,
si estoy con el Cielo en guerra?
¡Creando un Dios en la Tierra,
para amar en Él al mundo!

(790)

El Auto III es el de la muerte. Vuelve a suceder en el interior de la cueva o cripta. Y lo podemos considerar en dos partes que tienen como eje la escena de la sumisión y sacrificio de Alma con la repentina renuncia del Padre. Antes, éste pretendía desposarla, poseyendo así el ideal encontrado al volver de su desengaño vital. Luego, Alma se inmortaliza en estatua y Cecilia aparece (como había anunciado) para indicarle a El Escultor el único modo —religioso— de poder ver a este alma feliz.

En la simbología propia destaca la cueva, con su doble valor de espacio de nacimiento y muerte (útero y sepulcro), destrucción y sublimación; pero también con el contraste de la oscuridad de la vida humana, en su esfuerzo, frente a la luz de la fe ofrecida por las figuras femeninas. Así, la cueva es también el reducto de la conciencia para la revelación. Se incluye el símbolo de la estatua, piedra con belleza artística y valor intemporal, absoluto. Con todo ello, encuentro ciertas resonancias escenográficas del acto último

de *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, con su parafernalia de estatuas, luces, nieblas y músicas (chirimías), apariciones femeninas que conminan amorosamente a la salvación del pecador, quien románticamente desafía el poder supremo.

En la primera parte del Auto, El Escultor ofrece por dos veces el resumen de su vida y de su pretensión. Él abandonó a la mujer que quiso darle la fe, pasó su vida en el riesgo y en la incertidumbre existencial, y, al regresar para morir, encuentra la belleza y plenitud que le hacen renacer espiritualmente. Esta historia es el resultado de una ilusión empeñada, de una fe. El propósito de El Escultor muestra un ideal religioso secularizado, es el ideal cristiano del alma sin fe religiosa y emplea los mismos términos de "alma inmortal" y "fe". Por ello es motejado por Cecilia como blasfemo. Él convierte su sueño –su ideal o proyecto humano absoluto– en la divinidad: "un sueño agitó mi vida/ y este sueño fue mi Dios..." Al regresar de ese sueño, cumplido su fracaso existencial, "hallo en ti el sueño soñado...y adoro el Dios que he creado" (797).

La cuestión es que reconoce que esa realidad no está en él y, por tanto, no le pertenece, aunque es el resultado de su unión con Cecilia, que dejó atrás. Aquí me resulta algo difícil encajar el proceso de la acción con el simbolismo de los personajes. En cualquier caso, confiesa: "Ahora que voy a morir/ despierto y veo surgir/ la escultura de mi fe. Pero esta fe no está en mí,/ y esta fe debe ser mía..." (797).

La resistencia de ella lleva al Padre a renunciar.⁶ Renuncia final, pérdida que libera a Alma hacia la plenitud y la pureza. El Escultor emplea en su elogio palabras que remiten a fórmulas de

⁶ Yo también esclavo he sido/ y tu hermosura serena/ fue mi última cadena.../ Mas he luchado y vencido/ y a un mundo nuevo he nacido (802). El desecho carnal y posesión egófica es un desvarío imposible, como indica la violencia del incesto. La renuncia establece la relación puramente espiritual con el ideal descubierto, no producido.

oración mariana (el avemaría y otras). Y ella queda de algún modo eternizada al convertirse en piedra. La vuelta de Cecilia es ahora más espiritual, más simbólica también, como corresponde a su carácter de espíritu. Él pide luz y ella se la ofrece: "Yo soy la luz de la fe/ que estás a gritos pidiendo". Pero ante su rebeldía final, le abandona con un ruego a Dios. Y cuando a sus ojos aparece la estatua divinizada de Alma, El Escultor muere también petrificado, adorándola.

Hasta el fin, pues, se mantiene ese dilema ofrecido y representado en el Auto I: autocreación o busca de una realización absoluta de la vida, entendida como libertad y como riesgo; o bien, aceptación de la fe religiosa como luz que permite ver de otro modo la realidad. La diferencia está en que el segundo momento es "de vuelta": se ha producido el desengaño y el hombre descubre que su sueño le estaba esperando en su centro. Pero, que a la vez, es independiente de él; vinculado a él como su obra, no le pertenece. El símbolo del alma-barro informe es ahora el símbolo del alma, mujer perfecta y forma espiritual. Al hombre, que según la máxima, puede vivir sin fe, se le ofrece la fe religiosa necesaria para morir.

A este respecto parece adecuado recordar un texto del *Idearium Español* que muestra bien el proceso general de *El escultor...* aunque es del todo ajeno a esta obra: "Podemos alejarnos cuanto queramos del centro ideal que nos rige; podemos describir órbitas inmensas; pero siempre tendremos que girar alrededor del eterno centro" (Ganivet, I, 165).

La cuestión decisiva para entender finalmente la obra reside en descifrar el desenlace maravilloso. Y caben tres soluciones, ya ofrecidas por la crítica anterior: El Escultor, por gracia, llega de repente a una visión de fe, que eso representa Alma; o bien, El Escultor sigue en su empeño y adora su propio ideal divinizado, que es Alma. Tal vez, entre la fe en la divinidad o la divinización

de la fe humana, del sueño creador, Ganivet prefiere dejar el final abierto.

La imagen de Alma –vestido blanco, manos juntas sobre el pecho– evoca la de la Virgen María como Inmaculada. Y Ganivet había comenzado el *Idearium* proponiendo que en el dogma de la Inmaculada (que él parece entender como virginidad, erróneo pero perfectamente adecuado en el contexto de la obra dramática), se hallaba un ideal humano, un misterio que enlazaba con el alma nacional española. Quitemos esto último y tendremos el modelo mítico-religioso de la visión. Pero la ambigüedad no desaparece. Esta Inmaculada podría ser el resultado de un ideal, de un deseo humano de ser y de existir en plenitud que ha creado una forma divina. Al adorarla, se adora el ideal buscado y que no se ha logrado realizar: es decir, se le sigue adorando como lo absoluto, virginal y luminoso inaccesible. Así se puede interpretar el final desde la repetición de versos como los siguientes: “Y aunque eres mi hija te adoro/ y de rodillas te imploro...” (797). Aquí lo dice Pedro cuando ella vive. Pero luego repite: “¡Y ahora como a un Dios te adoro!/ ¡Es mi hija, es mi creación!” (805).

Sin embargo, entre un momento y otro se interpone la presencia de Cecilia, que viene a ofrecer “la luz de la fe/ que estás a gritos pidiendo”. Ella misma resume el conflicto de pensamiento/ fe, autonomía/ heteronomía en estos términos: “Puede la humana criatura/ crear una obra y amarla.../ Mas la luz para mirarla/ la tiene Dios en la altura” (805). El Escultor la rechaza, en un acto de blasfemia rebeldía y ella “deja caer la luz apagada” y sale diciendo: “Mi fe no puede domarle” (807), pero pide a Dios misericordia para él.

Javier Herrero interpreta así la escena: “Esas blasfemias se cortan en el drama por la súbita intervención divina que convierte al escultor; expresión –este dramático episodio– de la experiencia que transformó también al Ganivet destructor” (1966b, 47). Debo

reconocer que, prescindiendo de la relación Pedro-Ganivet, la escena no me parece que ocurra así. Ella le abandona y le deja en la oscuridad. Las blasfemias no se cortan por la intervención divina.

Pero entonces se abre la visión de Alma divinizada (aureola de santidad) y El Escultor exclama, a mi juicio sin resolver la ambigüedad: "¡Alma! ¡Mi hija!... ¡El ideal!.../ ¡La Fe!... ¡Mi obra maestra!" (808). Y mi duda se mantiene porque se mezclan los términos de la autorrealización (el ideal, mi obra) con los religiosos (la fe). Pero hemos citado bastantes textos en que los términos fe y alma se referían al empeño o proyección trascendente del espíritu humano y no a la relación con Dios. No tienen un inequívoco sentido religioso.

El drama representa el desgarramiento del sujeto contemporáneo, semejante al que hizo tema habitual Unamuno, escindido entre contradictorias propuestas que no puede dilucidar. Y, entre ellas, la religiosa es central, si aceptamos la perspectiva de Gutiérrez Girardot de ver el Modernismo como un proceso de secularización de la religión, que implicaría el uso de imágenes religiosas y cristianas de forma no religiosa.⁷ Pero, con ello, se muestra una tensión interior en la conciencia y en el arte. Aquí encontramos la secularización de la religión y la integración humana de sus ideales; y también percibimos la sacralización del arte, la presentación de éste como un camino de sublimación y construcción espiritual, y la figura del artista como el héroe literario moderno y representante de una inquietud humana que el arte anterior y la sociedad habían ocultado o ignorado.⁸

⁷ "Un fenómeno del que son síntomas estas crisis, estas pérdidas y recuperaciones de fe, estos *sincretismos* o el *espiritualismo* de la época, esto es, el fenómeno de la secularización" (Gutiérrez Girardot, 26).

⁸ Escribe Javier Herrero: "Y ese hombre nuevo, que renace del hombre viejo por el dolor, es tanto el artista como el religioso; no hay una distinción real entre la creación artística, la actividad ética o la contemplación religiosa" (1966b, 154).

Mi incertidumbre ante la interpretación puede venir de una deficiencia en la lectura y comprensión del texto. Hay, sin duda, signos contradictorios y pasos violentos, como el de la oscuridad a la luz, que deben ser interpretados.⁹ O tal vez, y es la propuesta que en realidad ofrezco, sea que Ganivet deja abierta esa relación entre los dos términos (humano y divino, artístico y religioso, intelecto y fe, autonomía y heteronomía) pues no ha logrado una síntesis o un acuerdo, que su época tampoco alcanzará, y por ello es deliberadamente ambiguo, como si más que una solución al dilema apuntara a una finalidad o una necesidad hacia adelante. También a un ideal: en palabras de Cecilia, “crear una obra y amarla” y, a la vez, “verla con luz divina”.

Y así tenemos que entender la doble “petrificación” del final. Alma era estatua viva y es estatua de piedra; pero, según Cecilia, vive en el cielo. Y en la piedra alcanzamos la visión de la gloria. En el caso de *El Escultor*, él también accede, en la adoración de su ideal, a un estado de eternidad (Pedro = piedra) en que cesa el dolor de la vida, la tensión por las contradicciones, la congoja y la conciencia, y se convierte en la escultura de sí mismo. Y creo que puede observarse esta transformación desde los dos textos *previos* que Ganivet incorpora a su obra. Del primero ya he hablado. En el segundo se dice: “más que la vida del hombre/ vale la muerte en la piedra”. Y después: “Yo doy mi vida de hombre/ por soñar muerto en la piedra” (803-804). La decepción y la idealización confluyen hacia esta forma de solución del conflicto, así como el valor de la fe religiosa y del esfuerzo ideal propio del

⁹ Las posturas de los críticos son bastante distintas. Por un lado, Javier Herrero y por otro Donald L. Shaw, en interpretaciones opuestas. Pero ya Antonio Espina y Melchor Fernández Almagro habían hablado, respectivamente, de “muestras de anomalía mental” y de “pura tiniebla”... Y añade el segundo: “Sin que nos sea dado vislumbrar el sentido, Alma se petrifica” (272). Gonzalo Sobejano escribe: “Ángel Ganivet, o Pío Cid, o Pedro Mártir arrancan del cero de la incredulidad en busca de un sentido del vivir. Las diversas etapas de esta búsqueda se llaman: humanitarismo, caridad, deificación del yo” (150).

hombre. Recordemos que, en las indicaciones para la representación Alma, era "la creación humana".

Establecido que Unamuno y Ganivet, por los mismos años, entienden el teatro como un medio adecuado para la expresión de sus conflictos íntimos, y expuesta una lectura posible del drama simbólico del segundo, para acercarnos a su comprensión, hemos de precisar los elementos comunes y las diferencias técnicas.

Ante todo, coinciden las obras de ambos en ser dramas de la conciencia religiosa con un proceso equivalente de destrucción, pérdida o abandono de la fe religiosa y un esfuerzo para regresar o reencontrar ese valor absoluto. En ambos parece negada la vía racional y se impone la constatación de un infatigable deseo de eternidad, a pesar del desfallecimiento de la vida. El movimiento o proceso de los personajes Pedro y Ángel les lleva a renunciar a lo que son o han sido.

En *La venda* y *El escultor* encontramos toda una construcción que desarrolla significados contenidos en los personajes y acciones simbólicos. Es comprensible que ciertos aspectos complementarios sean también próximos de algún modo, como el empleo, peculiar en cada uno de ellos, de la oposición luz/ oscuridad, el movimiento "de vuelta" hacia un lugar retirado, íntimo: la casa del Padre en *La venda*, la casa de Felipe en *La Esfinge* o la cueva de La Alhambra en *El escultor*. La cualidad de busca se muestra así en el desplazamiento del lugar entre escenas del drama. Y, sin arbitrariedad, también se puede proponer una función semejante para la mirada en el espejo, de Unamuno, y la contemplación de las estatuas e imágenes, de Ganivet.

Coinciden en ser también dramas de ideas, expuestas en forma de debate por parte de Unamuno y más metafórica y líricamente por Ganivet; pero lo que ocurre en el escenario depende directamente de los conceptos o "filosofía de la vida" de sus autores. El tema de la vida es sueño de Ganivet tiene su paralelo en el mundo

como representación unamuniana. Y los conceptos básicos de vida / muerte / fe / libertad se encuentran continuamente presentes en los parlamentos de los personajes y deciden sobre el curso de las acciones.¹⁰

En cuanto a la técnica teatral se impone la mayor proximidad entre *El escultor de su alma* y *La venda*, porque toda la acción debe ser interpretada en un segundo nivel de significado. *El escultor* es además un drama plástico y escrito en verso, cuyo planteamiento trata de imitar, aunque con originalidad, el auto sacramental. Unamuno, en su teatro, establece un conflicto entre personajes y prefiere siempre la prosa, más apta para el intercambio conceptual.

Ahora bien, estas mismas diferencias sirven para observar cómo hay rasgos comunes en la caracterización de los personajes principales, Pedro y Ángel: ambos son dos tipos egocéntricos (y Sobejano les podría calificar a los dos de soberbios) que actúan en función del esfuerzo por hacerse a sí mismos, construirse una identidad en la política y en el arte. En ambos, el esfuerzo termina en fracaso y se abre hacia una cierta o posible aceptación de la fe religiosa como fundamento de la inmortalidad personal.

Como dramas de conciencia, estas obras recurren con frecuencia al monólogo o al soliloquio. Unamuno defiende este procedimiento y lo emplea en *La Esfinge*. Pero todavía es más evidente y apurado su uso en *El Escultor*, construido en gran medida a base de parlamentos monologales. Es la forma habitual de expresión de la interioridad conflictiva del personaje.

Me parece que puede constituir otro rasgo de semejanza el desenlace, dramáticamente cerrado (con la muerte en todos los casos) pero interpretativamente abierto... Al fin, los problemas si-

¹⁰ Para Ganivet es preciso recordar el lema ARIMI, tal como se explica en *Los trabajos de Pío Cid*, "Trabajo Quinto" (Rivkin, 365). Ver la interpretación de Huttman (1967). El contenido de ese lema parece ser también explicado conceptualmente en las estrofas primeras del drama que he comentado anteriormente.

guen abiertos para sus autores y cada uno de ellos ofrece una faceta o aspecto: necesidad de la vuelta a una situación armónica que representa la experiencia infantil, en Unamuno; acceso a una revelación final (¿en su identidad?) del ideal humano y de la fe religiosa, en Ganivet.

Podemos volver a recordar que la literatura, también la dramática, era para Ganivet y Unamuno algo más que utilidad u oficio. Representaba una necesidad íntima, vital, pues ambos se hacían de este modo a sí mismos, al configurarse espiritualmente en la escritura. La tarea de autorrealización o escultura, proclamada por los dos autores, se manifiesta entonces en la construcción dramática que ofrece la vida de sus personajes, empeñados en ese esfuerzo de ser, de hacerse sobreponiéndose a sí mismos y a su ambiente, a las ideas recibidas y a los principios religiosos, movidos por una inquietud radical. La agonía como modo de existencia es el carácter de unos personajes concebidos en un ejercicio de escritura como lucha y automanifestación.

La conclusión de estas relaciones nos lleva a ver en qué medida Ganivet y Unamuno vinculaban su obra dramática con la renovación del teatro español y cómo su práctica no cumplía, sin embargo, sus propósitos. Ambos tienen idea de que se termina una época de teatro y piensan en una alternativa. Ganivet habla del teatro igual en todas partes por ser puro artificio (Seco, XIX, 1962, I, 828), y Unamuno de "teatro de teatro", copia mimética de sí mismo. Su conocimiento de las direcciones del teatro vigente, psicológico, social o simbólico, les invita a buscar un nuevo camino que reúna la tradición de un género español como la obra clásica o el Auto sacramental (teatro de ideas, de conceptos) y la modernidad que implica proyección de la subjetividad, de la interioridad (el alma de que habla Unamuno).

Ganivet rechaza el teatro artificioso y el teatro como comercio (Seco, XIX, 1962, I, 828-830); y muestra un interés curioso por

los cuadros vivos o plásticos a que se dedicaba parte de la buena sociedad finesa y puede que también por ello su único drama esté concebido estáticamente como una sucesión de cuadros plásticos de muy pocas figuras. En *Hombres del Norte* rechaza el teatro de tesis, que él denomina “comedias demostrativas” (1962, II, 1037) y el “teatro social”. Sin embargo, comenta y alaba algunas obras de Björnson por su teatralidad y movimiento y llega a afirmar: “Porque en teatro lo bueno y lo que dura es lo psicológico” (1962, II, 1056).

En cambio, describe con gusto la primera parte de la obra del mismo Björnson *Sobre las fuerzas* (o “Más allá de nuestro poder”) porque es una obra religiosa que trata desnudamente de la posibilidad del milagro, con una duda final: el espectador no sabe si ha habido milagro auténtico o muerte por sugestión de los dos protagonistas. Respecto de Ibsen –hacia el que se muestra reticente– lo asemeja a Nietzsche (1962, II, 1043) y formula lo que le parece la clave del éxito: producir un “efecto”, presentando “situaciones en armonía con el estado del espíritu público” (1962, II, 1046). El otro dato que podemos retener es la apreciación del símbolo encarnado en *Brand* y *Peer Gynt*: “la fuerza, pues, de Ibsen está en ese simbolismo concentrado que anima a sus personajes y sugestiona el espíritu del espectador que lo comprende” (1962, II, 1052). Aunque no duda en anteponer a éste el “más profundo, más bello y más comprensible” simbolismo de Calderón.

Se nos dibuja así, en la fluidez de unos comentarios descriptivos, el mapa de los gustos y preferencias de Ganivet, que, de algún modo, confluyen hacia el modelo de obra dramática que él ensaya, buscando un género nuevo –esto me parece clave– dotado de fuerza, expresión del estado de conciencia de la nueva

sociedad, inquietante espiritualmente, simbólico y enlazado con el mejor teatro clásico español.¹¹

Esta obra se titulaba inicialmente *Creación* y estaba incluida dentro del vasto proyecto de los doce trabajos de Pío Cid. La nota manuscrita de Ganivet, vista por Herrero (1966b, 135; Gallego Morell) confirma sin duda esta identidad y lleva a suponer que Ganivet pudo escribir el drama incluso antes que *Los trabajos...* (Herrero 1966b, 135), aunque pudiera retocarlo después, pues el manuscrito aparece con tachaduras. No lo cree así Seco de Lucena (1904) y le sigue Melchor Fernández Almagro (270).

La importancia de la obra viene apoyada en dos razones. Primera, la inclusión del drama en la novela se hace en el contexto de un Trabajo en el que el personaje "acomete la renovación del teatro español"... En ese momento "Pío Cid escribe *La Creación...* Se traslada *La Creación* íntegra" (Rivkin, 28). Segundo, que, sacado de su contexto, pero mencionado en el Trabajo Quinto, se presenta como el testamento espiritual del autor, y así se envía a su amigo Seco de Lucena, poco antes del suicidio. El texto de la novela es conocido y repetidamente citado, pero señalemos de él, en relación con esas dos razones propuestas, que se trata de una tragedia, o, más aún, de la representación de "la tragedia invariable de la vida" (Rivkin, 374), en que se da cuenta de una ley nueva que Pío Cid ha concebido, es decir, se trata de una obra de pensamiento que liga la renovación posible del género a la necesidad de vuelta hacia el pasado.

Y aunque nada se dice de ella, excepto que se sitúa en La Alhambra, el comentario aquel referido a la obra de Björnson acerca del final abierto, dudoso, me hace pensar de nuevo si

¹¹ Escribía, por su parte, Ganivet el 11 de noviembre de 1898 a su amigo Francisco Seco de Lucena: "En suma, la obra es una adaptación de los autos sacramentales al espíritu realista de la época. La idea, en buenas manos, daría juego, porque si España ha de tener un teatro suyo propio, ha de ser por ese camino" (Luis Seco de Lucena, 1962, 113).

acaso la ambigüedad del desenlace no estaba ya pretendida (aunque con ello, la misma descripción de la obra y de su importancia que hace Pío Cid en la Fuente del Avellano, vendría a resultar bastante irónica, pues prometía ofrecer en ella una ley que quedaba incierta...). Pero es mera sospecha por mi parte.

El caso de Unamuno nos ofrece una situación semejante. Su primer trabajo teórico sobre la materia se titula "La regeneración del teatro español" y es de 1896. ¿Habría concebido ya Don Miguel la idea de escribir dramas en serio? Ese texto parece una conjunción de ideología popular, tradicionalismo artístico y voluntad de unir el teatro clásico y nacional (o mejor, popular) con el drama de ideas moderno. Tradición y modernidad, con lo hondamente popular espontáneo y con la reflexión artística. Unamuno parece distinguir, en su larga exposición, dos conceptos: el de "reforma", que puede lograrse con la incorporación de las tendencias modernas del teatro; y la "regeneración", lo verdaderamente hondo, cuya condición básica es "que torne a ser popular" (1959, 1149).

En su diagnóstico insiste en que el mal más característico es que el teatro vive de sí mismo y ya no del pueblo. Es un "teatro de teatro" para esa parte reducida, artificiosa y quinta esencia de la rutina, que es el público teatral. Por tanto, su salvación está en volver al pueblo. Acepta las fórmulas que se dan en su momento, Calderón por un lado e Ibsen por otro: "lo sensato es juntarlos". Pero, como decía, esto puede sólo contribuir a la reforma. Lo radical está "en saber dar en el popularismo actual, no nacional sólo..." (1959, 1141).¹²

¹² Estará bien recordar a este propósito lo que publicaba Ganivet en *El Defensor de Granada*: "Las grandes obras las crean los grandes hombres; pero las escuelas las forman los pueblos en que esos hombres nacen. Si el pueblo no cumple su deber, los grandes hombres se quedan en medianos y los medianos desaparecen" (Seco de Lucena, 1962, 147).

En el siguiente escrito "Teatro de Teatro", de 1899, critica de nuevo el teatro reiterativo –artificial, decía Ganivet– frente al que propone un teatro directo, de primer grado, de la vida misma, cuyo modelo ahora es Ibsen. Y en la defensa de un teatro vivo y de un teatro de ideas se remonta a Calderón, a Tirso de Molina y a los Autos sacramentales. Encontramos aquí las bases teóricas que se aplican a su propia producción teatral, ya en marcha. Sin ligarlos tan expresamente como Ganivet a la necesidad de reforma, sus primeros dramas manifiestan ese contenido vital y anímico propio. Por otra parte, el rechazo de lo "teatral" por su exceso o de las convenciones del drama realista (sin encontrar otra fórmula mejor) parece haber impulsado a Unamuno (como a Ganivet) a prescindir voluntariamente –y a pesar de las reiteradas advertencias de sus amigos– de los recursos habituales en la construcción del drama, cuyas limitaciones técnicas han sido suficientemente analizadas y resaltadas (Shaw 1977 y 1986). Y aún más radicalmente que Ganivet, rechaza la pretensión comercial, y dice que "el empresario es el microbio del teatro".

Con todo ello volvemos al punto de partida: la semejanza de intenciones y presupuestos en los intentos dramáticos primeros de Unamuno y en *El escultor de su alma* de Ganivet, que lleva a la concepción de un teatro problemático, de ideas y simbólico, como indagación y expresión de un proceso de autobiografía espiritual; algo que, queriendo ser nuevo y universal, resulta a la postre particular en demasía¹³ para servir de modelo o estímulo a la renovación de un teatro nacional, a pesar de la explícita y pretendida relación de ambos con los modelos europeos dominantes.

¹³ Ya Jiménez Iñundain critica la obra de Unamuno en el punto esencial de que un drama espiritual ha de ser vivo, humano, y el suyo no lo es: "Quiere usted pintar un estado de alma y se pinta a sí mismo con toda exactitud. Supone con esto que ha hecho una obra real y humana, y es todo lo contrario. No hay en ella nada humano en el protagonista y menos en su mujer" (García Blanco 1959, 23). Acerca de Ganivet, pueden recordarse las opiniones menos favorables de sus biógrafos y críticos, antes recogidas.

OBRAS CITADAS

- El libro de Ganivet*, ed. facsimilar, Granada, Universidad, 1995.
- Alvar, Manuel (ed.), Unamuno, Miguel de, *Poesías* [1907], Barcelona, Labor, 1975.
- Cerezo Galán, Pedro, *Las máscaras de lo trágico (Filosofía y tragedia en Miguel de Unamuno)*, Madrid, Trotta, 1996.
- Espina, Antonio, *Ganivet. El hombre y la obra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1972.
- Fernández Almagro, Melchor, *Vida de Ganivet*, Madrid, Revista de Occidente, 1952.
- Gallego Morell, Antonio, ed., *Estudios y textos Ganivetianos*, Madrid, C.S.I.C., 1971.
- Ganivet, Ángel, *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1962, 2 vols.
- García Blanco, Manuel, *En torno a Unamuno*, Madrid, Taurus, 1965.
- (ed.), Unamuno, Miguel de, *Teatro Completo*, Madrid, Aguilar, 1959.
- Gutiérrez Girardot, Rafael, *Modernismo*, Barcelona, Montesinos, 1983.
- Herrero, Javier, "El elemento biográfico en *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*", *Hispanic Review*, 34.2, 1966, 95-110 (1966a).
- , *Ángel Ganivet: un iluminado*, Madrid, Gredos, 1966 (1966b).
- , "Spain as Virgin: Radical Traditionalism in Ángel Ganivet", en *Homenaje a Juan López Morillas*, Madrid, Castalia, 1982, 247-256.
- Hutman, Norma Louise, "El escultor de su alma (La búsqueda de nuevas dimensiones teatrales)", *Papeles de Son Armadans*, 40, 1966, 265-286.

- , “Ganivet como innovador”, *Hispanófila*, 30, 1967, 33-46.
- Miquis, Alejandro, “El teatro del Arte”, *Nuevo Mundo*, 4 de VI, 1908.
- Palomo, Pilar, “El proceso comunicativo de *La Esfinge*”, en *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta, 1975, 145-166.
- Paoli, Roberto, *La poesia di Unamuno*, Firenze, Vallecchi editore, 1975.
- Paulino, José (ed.), Unamuno, Miguel de, *La Esfinge. La venda. Fedra*, ed. de José Paulino, Madrid, Castalia, 1987.
- Rivkin, Laura (ed.), Ganivet, Ángel, *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, Madrid, Cátedra, 1983.
- Rubio, Jesús, *Ideología y teatro en España. 1890-1900*, Zaragoza, Universidad/ Pórtico, 1982.
- Santiáñez-Ti6, Nil, *Ángel Ganivet, escritor modernista. Teoría y novela en el fin de siglo español*, Madrid, Gredos, 1994.
- , *Ángel Ganivet: una bibliografía anotada. 1892-1995*, Granada, Diputación/ Caja Granada, 1996.
- Seco de Lucena, Francisco, (pról.), “‘Algo acerca de Ganivet’ en *El escultor de su alma*”, Granada, 1904, en Ganivet, Ángel, *Obras Completas*, vol. 5, Madrid, Francisco Beltrán, 1926, 5-39.
- Seco de Lucena Paredes, Luis (ed.), *Juicio de Ángel Ganivet sobre su obra literaria. (Cartas inéditas)*, Granada, Universidad, 1962.
- Shaw, Donald L., “Ganivet's *El escultor de su alma*: An Interpretation”, *Orbis Litterarum*, 20, 1965, 297-306.
- , “Three plays of Unamuno: A survey of his dramatic technique”, *Forum for Modern Language Studies*, 13, 1977, 253-263.
- , *La generación del 98*, Madrid, Cátedra, 1978 (2ª ed.).

———, “Sobre algunos aspectos técnicos del teatro de Unamuno”, en *Volumen homenaje. Cincuentenario Miguel de Unamuno*, Salamanca, Casa-Museo, 1986, 501-514.

Sobejano, Gonzalo, “Ganivet o la soberbia”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 104, 1958, 133-151

Ynduráin, Francisco, *Clásicos modernos. Estudios de crítica literaria*, Madrid, Gredos, 1969.

