

Alma y vida (1902) de Benito Pérez Galdós: aportaciones para su consideración como drama modernista

Salvadora Luján

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, España

Abstract This article focuses on the 1902 play *Alma y vida* by Benito Pérez Galdós. The main objective is to analyze the modernist features present in the play within a theoretical framework that views *Modernismo* as a cultural movement transcending “art for art’s sake”. The context of the play’s creation and staging, as well as the conception of *Modernismo* during the author’s time, is outlined. Additionally, the traces of this aesthetic in the author’s other works are examined. This allows us to consider *Alma y vida* as a modernist drama.

Keywords Pérez Galdós. Alma y vida. Theater. Modernism. Galdosian theatre.

Índice 1 Introducción. – 2 Galdós y el Modernismo: más allá del ‘arte por el arte’. – 3 *Alma y vida*: drama modernista. – 4 A modo de conclusión.



Peer review

Submitted 2024-03-08
Accepted 2025-10-22
Published 2025-12-12

Open access

© 2025 Luján | CC-BY 4.0



Citation Luján, S. (2025). “*Alma y vida* (1902) de Benito Pérez Galdós: aportaciones para su consideración como drama modernista”. *Rassegna iberistica*, 48(124), 249-266.

DOI 10.30687/Ri/2037-6588/2025/25/002

249

1 Introducción

Los estudios sobre la literatura modernista se han multiplicado en los últimos años y han permitido desterrar tópicos un tanto caducos y ofrecer una visión más amplia de esta estética.¹ Las apreciaciones actuales entroncan con la perspectiva de la época finisecular y la inmediatamente posterior, como se mostrará en el epígrafe siguiente.

Si atendemos al contexto creativo, las nuevas condiciones sociales, la crisis de valores, acentuada o agravada por el «desastre del 98», señalan el final de un realismo que confiaba en una inmanente evolución de la sociedad burguesa, y como la idea de revolución latente hace que el mundo de mañana sea imprevisible, la realidad de hoy solo puede proyectarse en el futuro a través de un ideal (el del creador) (Serrano, Salaün 1991, 179). Si hay algo que tienen en común las tendencias estéticas de finales del XIX y principios del XX es que todas se hacen eco y responden a las crisis del momento. Común al ámbito occidental:

El final del siglo XIX trae, por tanto, la unión de todas las generaciones de intelectuales, con un frente común y con el objeto de responder a las mismas necesidades. El europeísmo cultural, sumado al caos posterior al Desastre, va a potenciar la aparición de múltiples estéticas en la España de las primeras décadas de 1900. (Fernández Cordero 2014, 222)

No se trata de realizar una revisión del modernismo, inabordable, sino de enmarcar la obra de un autor considerado el hito del realismo decimonónico y su incursión en la nueva estética, como escritor e intelectual permeable a las nuevas líneas creativas. Este breve

1 A grandes rasgos podríamos decir que -dejando a un lado los debates teóricos que se produjeron ya en la época finisecular e incluso antes si se toman como punto de partida las polémicas entre 'arte por el arte' y 'arte docente' en el entorno del krausismo español-, el debate modernista en España se consolida en los años treinta del siglo XX, cuando Juan Ramón Jiménez y Federico de Onís coinciden en su consideración sobre el carácter universal del modernismo y, un tiempo después, Pedro Salinas expone su interpretación como una renovación reducida a los elementos formales. Comienza a germinar así la concepción que contrapone el modernismo hispanoamericano y el español, que se consolida con la oposición entre el modernismo y la generación del 98. Después decaerá el interés hasta la década del cincuenta del siglo XX, en la que surgen varias contribuciones. Como ejemplo de la confrontación está Díaz-Plaja (1951); mientras que en los sesenta aparecen varios estudios que tratan de retomar las ideas de Onís y Juan Ramón Jiménez, como Ricardo Gullón (1963), quien trata de demostrar que los cambios formales propios del modernismo responden a cuestiones más profundas, idea retomada por Octavio Paz (1974) que contribuye a desterrar la consideración del modernismo hispanoamericano como una revolución meramente formal. Afortunadamente, la mayor parte de los estudios actuales ofrecen una visión más abarcadora: Ignacio Zulueta 1988; Ricardo Gullón 1980; Joan Oleza 1989; 2007; Suárez Miramón 2006, entre otros.

excuso es necesario para entender, tanto la significación de *Alma y vida* (1902) en la producción de Galdós, como su aportación a la renovación estética del teatro. Es necesario contemplar de forma abarcadora las transformaciones sociales del momento con la necesidad de los artistas e intelectuales de liberarse y romper con los moldes del siglo XIX para crear nuevas estructuras y formas de expresión, pues en la base de este fenómeno, como sostiene Zavala (2001), se encuentra el descubrimiento de la realidad como una dimensión fragmentaria imposible de percibir y plasmar objetiva y totalmente, «de que el ‘realismo’ dista de cercar lo Real, es más bien su mueca» (2001, 17). «Lo Real» se aborda desde múltiples lugares y formas y su relación con el lenguaje que lo transmite ha dejado de ser unívoca. Lo simbólico, lo maravilloso, lo fantástico o lo mitológico amplían, enriquecen y matizan la base realista decimonónica.

Galdós, atento indagador de nuevas formas creativas, se suma al proceso de cambio estético. Preocupación por la innovación que queda patente en obras y en testimonios que se rastrean en toda su producción, como ejemplo baste la entrevista de 1904 con Luis Bello:

Busco... busco... Naturalmente al escribir hay siempre que buscar. [...] A mí me gusta meter exabruptos. Romper. Por lo demás, el estilo no deja de construirselo un escritor mientras no deja de escribir. Cada uno hace estilo a su manera. (Luis Bello, «Aniversario de Galdós. Diálogo antiguo», *El Sol* (Madrid), 4 de enero de 1928)²

Esta experimentación estética acompaña a Galdós en su extensa producción, y es en *Alma y vida* (1902) donde se inscribe en las nuevas estéticas, el simbolismo francés y modernismo hispánico, como explica él mismo en el prólogo. Obra que debe entenderse como juego de influencias y experimentación que le permite volcar las nuevas problemáticas sociales y abordar temáticas ya transitadas, desde la madurez creativa de sus casi sesenta años y la solidez del escritor consagrado.

El objetivo de este artículo es mostrar que *Alma y Vida* (1902) puede considerarse modernista y que esto no es incompatible ni menoscaba el valor de Galdós como máximo exponente del Realismo, justo, al contrario, ayuda a reforzar el genio creador del autor canario, que fue capaz de adaptarse a los tiempos y de evolucionar en su quehacer literario a través de la experimentación formal de las nuevas tendencias.

² Cita tomada de Schraibman 1967, 182.

2 Galdós y el Modernismo: más allá del ‘arte por el arte’

Partimos, por una parte, de la perspectiva de Carlos Bousoño (1981) para delimitar los períodos literarios, así que consideramos las creaciones literarias como productos estético-culturales arraigados al contexto en el que nacen. También contemplamos la teoría de la creación y recepción de estudiosos como Labov (1978), Bajtín (1982; 1989) y Calsamiglia y Tusón (1999), para situarnos en que toda obra está siempre condicionada por la capacitación técnica e interlocutiva de los receptores. Atendiendo a estas coordenadas, de la numerosa bibliografía sobre el Modernismo, y sus múltiples perspectivas y vías de estudio y análisis, nos interesa destacar aquí como aspecto esencial de convergencia su condición de pluralidad en formas expresivas, como reseña Ferrada Alarcón: «la visión interior del modernismo, es decir, la voz de sus propios gestores, [...] constituyó un modo de alteridad que impactó socialmente, generando de esa manera la idea de un pensamiento y una sensibilidad, asentados en una estética discontinua» (Ferrada Alarcón 2009, 60).

Es un acercamiento al Modernismo entendido como una suerte de diálogo entre la historia literaria y la cultural, que desborda la forma canonizada del movimiento y que, en su dimensión de dualidad (literaria y cultural), ofrece distintas lecturas en su recepción (Ferrada Alarcón 2009).

Si nos situamos en una perspectiva de extremos, que ya en España fue objeto de polémicas entre los krausistas, la obra de Galdós forma parte de lo que entonces se llamó arte docente y que ahora conocemos como arte social o comprometido. Pero partimos de una concepción que concilia ambas posturas, pues el hecho de que una obra tenga contenido social no implica, necesariamente, la exclusión de la belleza y la transmisión de emociones. Tal y como ha estudiado Gómez Martínez (1987), las ideas de los krausistas españoles o institucionalistas pueden parecernos a veces contradictorias, pues «por una parte se declaran entusiastas defensores del ‘arte por el arte’, y al mismo tiempo nos recuerdan, una y otra vez, la necesidad de un ‘fondo’ para llegar a conseguir la obra de arte con valor eterno y universal» (Gómez-Martínez 1987, 214).

Esta aparente contradicción no se debe a un eclecticismo forzado, sino que es parte esencial de la armonía krausista: la convicción de que en la belleza se dan unidas la verdad y la bondad. El ideal modernista puede sintetizarse, siguiendo a este investigador, en que «la obra de arte tiene vida cuando es auténtica. Tal autenticidad no reside en la adopción más o menos fiel de ciertos cánones preceptivos externos, sino en la expresión sincera de la vida interior del escritor» (Gómez-Martínez 1987, 220). Aduce esta explicación para aclarar uno de los postulados del ensayo de Manuel de la Revilla (1877) sobre esta cuestión: «No es la idea la que da vida a la obra de arte, sino el

sentimiento que en ella palpita, reflejado en la bella forma». Unas palabras que recuerdan a las esbozadas por Galdós en el prólogo de *Alma y Vida* y que explican su intención creativa:

vaciar en los moldes dramáticos una abstracción, [...] la melancolía que invade y deprime el alma española de algún tiempo acá, posada sobre ella como una opaca pesadumbre [...] Veía yo como capital signo para expresar tal sentimiento el solemne acabar de la España heráldica llevándose su gloriosa leyenda y el histórico brillo de sus luces declinantes. (Pérez Galdós 1902, Prólogo, VII)

La obra modernista, siguiendo a Ferrada Alarcón (2009), es anverso y reverso de una identidad y una liberación emotiva, es lo distinto, y esto ocurre porque existe un yo (el artista) que diseña objetos artísticos en una sintaxis personal, que intenta la forma y el equilibrio perfecto entre el sonido y el sentido. Esto hace Galdós en *Alma y Vida*, trata de volcar en los moldes dramáticos una emoción, una abstracción, una liberación emotiva, sugiriendo simbólicamente las causas de ese sentimiento, y lo hará ambientando sonoramente el drama y embelleciéndolo con decorados preciosistas, sobre todo en el segundo acto, dotando de misterio y decadencia la atmósfera, sobre todo en los dos últimos actos, equilibrando fondo y forma. No existe, por tanto, una oposición entre Modernismo y contenido comprometido. De hecho, si atendemos a la revisión crítica que se está haciendo desde Hispanoamérica, coincidimos con las apreciaciones de investigadores como Montaldo y Tejeda (1995), Gastello Salazar (2005) o Urreojola (2002).

Del mismo modo, para el caso de España, inicialmente se instaló esta polarización entre los conceptos Generación del 98 (contenido sobre forma) y Modernismo (forma sobre contenido), que aún no ha sido superada del todo, si bien parte de la crítica ha esbozado los fundamentos para una reinterpretación, cuyo germen estuvo siempre presente, recuérdense los textos de Federico de Onís (1934) y Juan Ramón Jiménez (1935). Tal y como demuestra Suárez Miramón (2006), la pérdida de las últimas colonias españolas en 1898 no genera un movimiento literario, sino que es el detonante que conduce tanto a escritores consagrados como a los más jóvenes a transformar la lengua literaria para expresar la crisis del fin de siglo, pero el descontento social y la denuncia ante una realidad que disgusta a los intelectuales precede al desastre concreto y se anticipa en la literatura. De manera que se desarrolla una corriente crítica iniciada ya en la Restauración bajo la influencia krausista que llevará a un cambio estético en el que precursores como Galdós y Pardo Bazán coincidirán con los jóvenes Baroja, Unamuno, Darió, Maeztu o Juan Ramón Jiménez en su postura crítica, que enlaza con la consideración krausista de la ‘utilidad del arte’, que no se contrapone a la belleza

y que se refleja también en el ensayo ganador del concurso «¿Qué es el Modernismo?» lanzado por *Gente Vieja*,³ precisamente en el año 1902, el del estreno de *Alma y Vida*. El ganador del concurso, Eduardo L. Chavarri, lo define como un «renacimiento», una reacción «contra el espíritu utilitario de la época, contra la brutal indiferencia de la vulgaridad» y resalta el espíritu de rebeldía, una nueva expresión literaria que consiste en «pintar el alma de las cosas» con «palabras o giros peculiares del lenguaje, contrastes determinados de color, especiales sucesiones armónicas», pero sin «afectación del estilo», sino haciendo que «la palabra sea emoción íntima que pasa de una conciencia a otra». Afirmaciones que recuerdan al prólogo de *Alma y Vida*, donde Galdós afirma:

No es condición del arte la claridad, sobre todo esta claridad de clave de acertijo que algunos quieren [...]. También puede lograrse el ideal dejando ver formas vagas, bastante sugestivas para producir una emoción que no se fraccione, sino que se totalice en la masa de espectadores y unifique el sentimiento de todos. (Pérez Galdós 1902, Prólogo, XXI)

Para Chavarri, el modernismo es un movimiento general, con un espíritu del que participan los jóvenes y los autores consagrados.⁴ Parte de la crítica sigue mostrando reticencias a que la obra galdosiana sea estudiada bajo esta perspectiva revisionista, a

3 En 1902 la revista *Gente Vieja* lanzó, en los números 39 a 46, el concurso. Años más tarde, en 1907, *El Nuevo Mercurio* lanzó una encuesta similar. Con las publicaciones de las dos revistas tenemos cincuenta y ocho opiniones sobre el modernismo, que suponen para el investigador actual una rica muestra de la consideración crítica que recibió en su época, tanto por parte de defensores como de detractores. Para más información sobre estas encuestas confróntese Lily Litvak 1975; Ricardo Gullón 1980; José Carlos Mainer 1988; Ignazio Zulueta 1988; Celma Valero 1993.

4 Apreciación seguida por parte de la crítica, por ejemplo, en el año 1902 sitúa Carlos Mainer (1986) el inicio de la «Edad de Plata de la literatura española», en la que incluye a 'viejos' y 'nuevos' escritores; una línea similar sigue el estudio de Spires (1988) y más recientemente y de forma específica para la narrativa modernista, destacamos el estudio de Garrido Ardila (2013).

pesar de los estudios que demuestran que el autor dio entrada a las corrientes finiseculares.⁵

En el prólogo de *Alma y Vida*, Galdós esgrime varias consideraciones que enlazan con las características del Modernismo hispánico, como el hecho de estar dirigida a un público especializado; el simbolismo, la atmósfera sonora y el acompañamiento musical, el esteticismo de los decorados, etc., características acometidas por el autor y que sitúan su alineación en la estética finisecular, entendida como expresión del artista de su disconformidad con el mundo circundante a través de nuevas formas expresivas que rompen con el encorsetamiento decimonónico. Características que, como se verá, no quedan solo en una intención, como sostienen algunos críticos como Isaac Rubio (1974), sino que se constatan en la obra y se rastrean en el proceso creador del autor, pues el contraste entre manuscrito, *princeps* y edición de 1902, revela, entre otras cosas, la preferencia de Galdós por eliminar detalles explicativos para mantener la atmósfera sugerente. Ha ido evolucionando artísticamente y ha sabido aunar lo mejor de ambas concepciones, dotando de belleza la forma en que envuelve el contenido de su mensaje, tomándole el pulso a los cambios y transformaciones de la crisis finisecular, empapándose de los nuevos aires creativos que se van desarrollando en Europa y adaptándolos, como siempre ha hecho, a la realidad española y a sus necesidades creativas.

En suma, una visión más amplia del Modernismo posibilita la concepción de esta obra de Galdós como drama modernista, en tanto

5 Sobre todo, en las dos últimas series de los *Episodios Nacionales*, aunque podemos encontrar estudios que apuntan a un proto-modernismo ya en la tercera serie, así, por ejemplo, Coffey (2001) reseña la huella modernista *La campaña de maestrazgo* (1899), y concluye que «el simbolismo complicado que está en el corazón de la estética modernista encuentra un eco en este Episodio galdosiano» (Coffey 2001, 194). Una huella modernista que también se encuentra en el lenguaje y la ambientación del último episodio de esta serie, *Bodas reales* (1900), tal y como ha constatado Rodríguez Acosta (1990). Del mismo modo, otros investigadores han estudiado los rasgos modernistas de dos episodios de Galdós publicados el mismo año que estrenó *Alma y vida*, *Narváez* (1902) y *Las tormentas del 48* (1902), obra en la que, como ya advirtiera Casalduero se aprecia «el juego impresionista de colores y un ambiente casi modernista poco frecuente en el mundo novelesco de Galdós» (1951, 172-7), por lo que este episodio, como afirma Ávila Arellano, constituye: «un esfuerzo de contención modernista y de depuración expresiva a favor de la densificación simbolizadora del lenguaje» (2001, 176). Otros investigadores como Schraibman han afirmado que el estilo de la vejez del autor canario parece «reflejar el estilo de la época, el modernismo» (1961, 582); y, por su parte, Ricardo Gullón enumera elementos modernistas en el episodio *Cánovas* (1912), mientras que Alan Smith, al estudiar su obra dramática *Bárbara* (1915), concluya que: «podemos señalar que el teatro galdosiano, del cual hemos visto solo una pequeña parte, es ricamente mitológico, naturaleza que se puede considerar provechosamente dentro del discurso del Modernismo europeo» (Smith 2001, 539). Del mismo modo, podemos encontrar estudios que señalan rasgos modernistas otras obras, sobre todo en *El abuelo* (1897) y *Cassandra* (1906) o *En el caballero encantado* (1909); incluso en *Nazarín* (1895), en la que Garrido Ardila (2013) considera que ya ensaya la interiorización psicológica propia de la novela modernista.

que refleja una perspectiva del Modernismo como la que prevalece en el ensayo premiado en *Gente Vieja* (1902), que entraña con la concepción de movimiento cultural de modernización estética, de carácter universal, que clausura el siglo XIX e inaugura el XX, que predomina entre el Simbolismo y las Vanguardias, y que en todo el ámbito hispano alcanzó una expresión particular, tal como comenzaron a teorizarlo Federico de Onís (1934) o Juan Ramón Jiménez (1934/1953), y como lo desarrollaron después, no sin bastantes contradicciones entre unos y otros, Rafael Ferreres (1981), Ricardo Gullón (1980), Richard Cardwell (1993), John Butt (1993) o F.J. Blasco (1993). Del mismo modo, en la renovación teatral del momento, el hecho de no poder desarrollarse mediante un estilo unitario forma parte de su esencia modernista/simbolista y, por tanto, «la indefinición e incluso la contradicción forman parte inherente del Simbolismo, de forma general o específica, incluso en el marco de la trayectoria de un mismo escritor, sea Ibsen o Galdós». (Soriano-Mollá 2006, 35-6).

En este contexto se estrena *Alma y Vida* (1902), en pleno fervor modernista (véanse notas 3 y 4) con un Galdós impregnado de esta atmósfera.⁶ A pesar de que existen estudios que rastrean el modernismo en la obra galdosiana antes y después del estreno de *Alma y vida*, bastantes de ellos niegan su carácter modernista, aun afirmando la importancia de esta obra para el teatro del autor y aceptando la innovación formal, como Isaac Rubio (1974) o Rubio Jiménez (2020); o bien conceden que sobre una base realista, el autor superpone un marco formal y elementos estéticos procedentes del simbolismo y del modernismo (Amor del Olmo 2002; 2020; Fernández Cordero 2014). Pocos⁷ son los que afirman que se trata de un drama modernista, Menéndez Onrubia señala en 1993:

No voy a entrar ahora en disquisiciones teóricas sobre nuestro confuso, tardío y selectivo teatro modernista. Se suele citar a Jacinto Benavente y su obra *La noche del sábado* de 1903 como el principio de la renovación teatral modernista en los teatros comerciales. Sin un estudio comparativo más detenido no se pueden

⁶ Además de la información que el propio autor introduce en el Prólogo de *Alma y vida* sobre el proceso de documentación de la obra, en el que menciona el viaje con Gómez Carrillo a París en 1901, para visitar el archivo del teatro de la Ópera de París y poder dotar a la pastorela del «ornato y escenificación adecuada», otros investigadores han reseñado la importancia de este viaje en la estética galdosiana, entre otros Étienvre 1976; Menéndez Onrubia 2005; Smith 2010; Soriano-Mollá 2020.

⁷ Existe ya una considerable bibliografía que concede a Galdós un importante papel en la renovación del teatro español, no obstante, de entre la bibliografía consultada, nos parece que los estudios que más se acercan a la concepción modernista de *Alma y vida* son los de Amor del Olmo (2002; 2020) y Menéndez Onrubia (1993; 2005) y Soriano Mollá (2006).

adelantar conclusiones al respecto, pero me atrevo a proponer que se comience a tener en cuenta también este gran esfuerzo galosiano en el mismo sentido de *Alma y vida*. (1993, 241).

Uno de los motivos de esta reticencia de la crítica a considerar la obra en la estética modernista, es que hace falta un estudio abarcador sobre el teatro modernista en España⁸ y, por otro lado, que el teatro de Galdós ha sido estudiado de forma tardía y aún escasa. Además, como ya se ha comentado, la falsa correspondencia entre ‘arte por el arte’ y el Modernismo, entendido como un arte puramente formal y desprovisto de contenido, posiblemente han llevado a la cautela de considerar obras de un autor claramente comprometido como Galdós, dentro de la estética modernista y, por último, el hecho de que aún existe cierta resistencia a sacar a Galdós del encasillamiento de solo representante del realismo, aunque, afortunadamente, cada vez son más los investigadores que consideran al autor como inclasificable, pues, tal y como afirma Sobejano:

Galdós dramaturgo, como Galdós novelista, no se deja fácilmente encasillar; es partidario del realismo, pero su apetito de trascendencia le conduce, desde las tempranas alegorías de *Gloria* o *Doña Perfecta*, muy cerca de los predios del ensueño visionario. (Sobejano 1970, 53)

Y será en *Alma y vida* donde ese ensueño visionario se funda definitivamente con diversos elementos que enlazan con el Modernismo y, dentro del enfoque teórico esgrimido, permiten considerar esta obra como un drama modernista.

3 ***Alma y vida: drama modernista***

Como se ha apreciado, diferentes elementos estético-formales la alinean con las corrientes estéticas finiseculares, en concreto con el Modernismo. En primer lugar, debemos volver a recordar la intencionalidad expresa del autor en el Prólogo, tras su viaje a

8 Como ha señalado, entre otros, Andrés Amorós (1989) «el teatro contemporáneo es una de las grandes Cenicientas de nuestra investigación. Amplísimas parcelas están reclamando un estudio, puesto al día, que no se limite a lo puramente literario sino que intente recoger la complejidad del fenómeno escénico», apenas se ha estudiado la influencia modernista en grandes dramaturgos del periodo. Solo podemos señalar trabajos clásicos como el de Gustavo Fabra (1969), que distingue dos modernismos en el teatro: el naturalismo a lo Ibsen, que influirá en Galdós; y el simbolismo a lo Maeterlinck, que influirá en Azorín y Valle-Inclán. Otro trabajo importante es la tesis doctoral de Cabo Martínez (1986), sobre la que volveremos.

Francia para preparar el estreno allí de *Electra*. No en vano, entre las constantes indagaciones teatrales de Galdós, los años 1901-02 representan un punto de inflexión en su carrera teatral. Durante este período, se aventuró en la experimentación con la estructura de la tragedia moderna y se esforzó por perfeccionar los elementos de la teatralidad desde una perspectiva simbolista más audaz y completa y, de hecho, tal y como han reseñado Soriano-Mollá (2006) o Márquez Montes (2020), entre otros, el prólogo de *Alma y vida* (1902) se erige como uno de los textos críticos cruciales que analizan las incursiones simbolistas de Galdós.

No es este el espacio para hacer un análisis literario profundo de la obra que, por otra parte, ya ha sido realizado por otros investigadores,⁹ nos ceñiremos solo a ejemplificar los rasgos que permiten incluirla dentro del teatro modernista. Para ello, además de contemplar las características generalmente esbozadas para el Modernismo, nos centraremos en las enumeradas por Cabo Martínez (1986), estudio que profundiza y parte del análisis de una selección de autores y obras para, por una parte, confirmar que existió un teatro modernista en nuestro país y, por otro, sistematizar sus características, que confrontaremos con *Alma y vida*. En primer lugar, la investigadora establece que el teatro modernista español se sitúa en la horquilla temporal que abarca desde 1883, con el estreno de *Silenci* de Adriá Gual, hasta 1941, tras el estreno *Maria Antonieta* de Luis Fernández Ardavín. El drama galdosiano se sitúa dentro del período. Además, la investigadora sostiene que una parte de los dramaturgos modernistas españoles se evaden al pasado nacional «buscando la belleza que no les ofrece el presente» pues la reconstrucción idealizada, impresionista, de la historia de España «constituye en sí una dura crítica a la modernidad de la época y el progreso». Acudirán a las leyendas, el folklore, los místicos, etc., y de la historia buscarán los momentos crepusculares, «especialmente las épocas decadentes». Recordemos que la trama de *Alma y vida* se sitúa en junio de 1780, «los años precursores de la Revolución francesa» (Pérez Galdós 1902, Prólogo, XXX). Emplaza la acción en la antesala de la caída del absolutismo en Europa y, en gran medida, muestra las problemáticas sociales que propician la revolución, que es respuesta al poder tiránico ejercido por la aristocracia y sus caciques. Tal y

⁹ Entre las que podemos destacar, por orden de aparición, las ediciones de Isaac Rubio (1987) Amor del Olmo (2002) o la de Rosario de la Nuez Torres (2006). Además del artículo de Escobar Bonilla (2002-03), o la edición digital más reciente, llevada a cabo por quienes firman este artículo, publicada de forma resumida en la web del Proyecto de investigación *ESCANARIO GALDÓS. Textos, pensamiento y escenarios de Benito Pérez Galdós*, que de forma completa saldrá publicada por la editorial Verbum en breve. También hay que citar Isaac Rubio 1974; Heard 1980; Rubio Jiménez 1982; Arias Careaga 1993; Menéndez-Onrubia 1993; 2005, entre otros.

como señala Arias Careaga: «Nos encontramos así ante uno de los aspectos más interesantes de *Alma y vida*: el tiempo histórico y su relación con el momento de producción de la obra» (1993, 23).

Galdós explica en el Prólogo su intención de «vaciar en los moldes dramáticos una abstracción, [...] la melancolía que invade y deprime el alma española de algún tiempo acá, posada sobre ella como una opaca pesadumbre» (Pérez Galdós 1902, Prólogo, VII); continúa más adelante: «Nació *Alma y vida* del pensamiento melancólico de nuestro ocaso nacional» (XXII). Por tanto, la intencionalidad de Galdós es clara, desea expresar su perspectiva sobre los problemas contemporáneos de la sociedad española, pues el universo arcaizante de *Alma y vida* propone una retrospección histórica que avanza sintéticamente e introspectivamente suscitando el análisis y sugiriendo emociones e ideas. Entronca con otro de los rasgos del teatro modernista español esbozados por Cabo-Martínez (1986), que «Bajo su apariencia esteticista y evasiva este teatro supuso una labor de descrédito de los ideales burgueses» y que, inicialmente «tuvo un cariz progresista, aunque con el paso del tiempo fuese cediendo a los gustos del público y de la misma crítica» (1986, 23). Así, al igual que en obras posteriores del autor como *Bárbara* (1905), *Alceste* (1914) y *Santa Juana de Castilla* (1918), en *Alma y vida*, siguiendo la teorización sobre el drama moderno de Szondi (1994, 32), el pasado se inscribe en simbólico y distanciador, en cuyos moldes se filtran los valores del presente, porque ese pasado constituye un referente, próximo o lejano, con el que el público puede, simbólica y sensiblemente, identificarse, puesto que está ideado según sus valores, ideas, intereses y preocupaciones. En este sentido, debemos mencionar el rastreo realizado por Galdós con ayuda de sus amigos Estrañi y Navarro Ledesma, con quienes se carteó en 1901 para que le asesoren en la búsqueda de obras que le ayuden a recuperar el habla dialectal de los pastores (Menéndez Onrubia 2005).

Cabo Martínez (1986) también afirma que el teatro modernista español es análogo al simbolista europeo y, precisamente, uno de los motivos más reseñados en la prensa de la época tras el estreno de *Alma y vida* fue que el público no supo captar ese simbolismo. Galdós ocupa gran parte del prólogo en realizar una defensa abierta del Simbolismo teatral, ya no solo de ideas como en obras anteriores,¹⁰ sino también como proyecto escénico. Es decir, propone símbolos que son metáforas de la realidad, los cuales, crean un lenguaje autosuficiente y sugestivo (oscuro y arcaizante en ocasiones). El espectador queda así confrontado a una realidad distinta cuyas correspondencias debe desentrañar. Galdós intentó que su obra

10 Piénsese, por ejemplo, en *Los condenados* y su prólogo.

transmitiera de manera más efectiva la crítica social a un público poco receptivo al Simbolismo teatral.

La sugestión, lo vago y misterioso, y las interioridades de los personajes y las realidades sociales que representaban no eran captados por la mayoría de los espectadores, si bien cumplen con la función de «tratar de superar la monotonía del teatro precedente y coetáneo identificado miméticamente con la realidad», otra de las características del teatro modernista español enumeradas por Cabo-Martínez (1986). En el prólogo Galdós respalda ese Simbolismo como consecuencia de la situación de crisis y la atmósfera de desintegración en las que se vivía en los primeros años del siglo XX (Pérez Galdós 1902, Prólogo, VI-VII).

El autor deja claro, además, que es una obra hija de su tiempo, un teatro que surge motivado por las circunstancias socioculturales del momento, otra de las características del teatro modernista esbozadas por Cabo Martínez. Junto con el tema de los sueños, una atmósfera onírica que también está presente en *Alma y vida*, sobre todo, al final del segundo acto:

LAURA.— Se va: huye... era un sueño...

[...] LAURA.— [...] Nada, nada: sueño... sombra que pasa. (Se lleva la mano á los ojos. La recogen en brazos.) (Pérez Galdós 1902, 166-7)

La protagonista parece estar inmersa en una atmósfera de ensueño que le impide distinguir entre realidad y fantasía, como una princesa en su castillo de marfil, ajena a lo que ocurre en sus tierras. Este onirismo se une al hilo lúgubre que la rodea en toda la obra, y que se sugiere ya desde la primera escena a través de los parlamentos de Monegro: «la señora, por causa de su natural desmedrado y mísero, tiene la vida pendiente de un cabello... vida infeliz, que más bien parece muerte disimulada...» (Pérez Galdós 1902, 10); y que podemos apreciar en un fragmento de la escena IV del último acto, en el que crea una atmósfera decadente y sombría con algunos chispazos de luz, «tenebroso y resplandeciente» como define la protagonista el reino prometido por las brujas al recordarlo en su delirio, un quiero y no puedo de Laura, como la España del momento:

LAURA.— ¡Oh, qué desdicha! Quiero dejar tras de mí un rastro luminoso, y no dejo más que tinieblas. (Con expresión mística, mirando vagamente y hablando á media voz.) ¿Estaré dormida... soñaré? (Pérez Galdós 1902, 268)

A esto se suma que algunos parlamentos que muestran este onirismo presentan variaciones con respecto al manuscrito, lo que revela que Galdós pretende mantener lo sugestivo, frente a lo explicativo o descriptivo propio del Realismo decimonónico. Así, en la escena IX del

tercer acto, en el manuscrito leemos: «LAURA.— Me ha deslumbrado el resplandor del cielo. He visto ¡Oh! he visto un caballo que volaba por los aires entre llamas y ahora... no veo, no veo», mientras que en la edición de 1902 el autor depura el lenguaje, incorporando sugerión y simbolismo:

LAURA.— Me ha deslumbrado el resplandor del cielo. (Con desvarío.) He visto, ¡oh!..., he visto el caballo de fuego... Juan Pablo, caballero en él, era el rayo que encendía los aires... Brujas, viejecillas locas, corred tras él, decide... decide... (Desfallece inclinando la cabeza en el hombro de Toribia.). (Pérez Galdós 1902, 217)

Laura, por momentos parece sometida a una angustia agónica que la lleva a un deseo de purificación por la naturaleza, como si tendiera a sumergirse en la armonía cósmica enlazando su conciencia con la del mundo, como si las cosas tuvieran un ser vital:

LAURA.— ¡Incomparable! Cogía yo la verbena con tanto afán, como si en cada plantita le quitara á la Naturaleza un pedazo de vida para ponérmele a mí. (Se sienta.) (Pérez Galdós 1902, Acto I, escena VI)

Palabras que trasladan a los versos que Rubén Darío le dedicó a Paul Groussac:¹¹ «Las cosas tienen un ser vital; las cosas | tienen raros aspectos, miradas misteriosas; | toda forma es un gesto, una cifra, un enigma; | en cada átomo existe un incógnito estigma; | cada hoja de cada árbol canta un propio cantar | y hay un alma en cada una de las gotas del mar». En relación con el misterio de las fuerzas de la Naturaleza y el esoterismo, propios del Modernismo, no es de extrañar tampoco que desde la primera escena de la obra, el tiempo en que transcurre sea sugerido desde la fiesta de San Juan, con la significación mágica que comporta, y que Laura y su prima, la marquesita, estuvieran ausentes del castillo cuando es apresado Juan Pablo, por ir a recoger verbenas. De hecho, la verbena es una planta a la que se atribuían poderes curativos y poderosos para atraer el amor y la paz y que, además, fue utilizada en la ornamentación de la arquitectura modernista, ya que aportaba un aire de deleite estético, sofisticación y sensualidad. Unas flores con las que Laura habla, sugiriendo nuevamente capacidades misteriosas, reveladoras a la naturaleza en la escena IX del tercer acto: «LAURA.— (Acariciando

11 Estos versos pertenecen al poema «El coloquio de los centauros», incluido en *Prosas Profanas y otros poemas* (1896), donde, una vez más Rubén Darío, plasma poéticamente un tema que es consecuencia de la metafísica esotérica, y que le sirve de trama interpretativa: la misteriosa o enigmática escritura del universo.

el ramito). Flores que habláis con vuestro aroma, decidme cosas gratas». (Pérez Galdós 1902, 219). ‘Cosas gratas’ que contrastan con el sonido de los truenos que se detalla en la acotación que sigue a este parlamento «(Suenan truenos lejanos». Este juego genera una atmósfera de sugerencia en la que parece que la naturaleza habla con Laura, le anuncia presagios tumultuosos.

Otras tres características tradicionalmente relacionadas con la estética modernista están presentes también en esta obra: la conexión con la música, el preciosismo aristocrático y la depuración del lenguaje. Cuando se cotejan el manuscrito, la *prínceps* y la edición de 1902, es indudable que Galdós depura el lenguaje de los personajes, como se ha visto en algunos de los ejemplos ya citados, al igual que los espacios, de manera que en su armónica conjunción nazcan nuevas significaciones, suscitando la intuición y la sugestión del espectador. Por otro lado, además del esteticismo con el uso de del metateatro, con la representación de la pastorela en el segundo acto, donde tanto los elementos decorativos de la escenografía como los parlamentos abundan en la atmósfera preciosista, con expresiones que recuerdan la cromática modernista como «vestido de diosa, azul y oro» (Pérez Galdós 1902, 111) o con el nombramiento de elementos de la tradición castiza embellecidos con ornamentos propios de esta estética, por ejemplo, cuando un poco antes, Teresa de Argote describe el elemento que ha escogido para vestir la cabeza de Laura como un «airoso morrión formado con rosas y plumas» (Pérez Galdós 1902, 110). Además, hay que mencionar el engalanamiento de Laura antes de su muerte, porque quiere «estar más bella», poner sobre sí todos los signos de [su] grandeza... para ennobecer, para ilustrar» la vida que le ha dado Juan Pablo, quiere que la vea «en todo el esplendor de su jerarquía» (Pérez Galdós 1902, 280). Y se enumeran algunos elementos de su rico joyero, que generan una atmósfera preciosista que, por un lado, se intensifica con la atmósfera poético-onírica en boca de Laura, cuando habla de los diamantes, en cuyas luces la protagonista ve «una conversación de rayos entre la luna y el sol» (Pérez Galdós 1902, 281) y, por otro, contrasta con la preocupación de sus acompañantes y con el desenlace funesto.

En cuanto a la conexión del teatro modernista con la música, también se percibe desde el prólogo:

Sobre esta visión, fundamento de cuya solidez no respondo, tracé y construí la ideal arquitectura de ALMA Y VIDA, siguiendo, por espiritual atracción, el plan y módulos de la composición beethoveniana, y no se tome esto á desvarío, que el más grande de los músicos es quien mejor nos revela la esencia y aun el desarrollo del sentimiento dramático. (Pérez Galdós 1902, Prólogo, VII-VIII)

Lo indudable es que la música está presente en toda la obra, incluso en boca de los personajes de clase popular, Tora se encara, en la escena III del tercer acto, con Monegro y tras cantarle las verdades, zanja la discusión con estas palabras: «Y si quiere echarme, me voy, que á mudarme pronto de casa aprendí con los caracoles... Sábelo, sépalo; y si las sonajas oír no quiere, no las menee» (Pérez Galdós 1902, 182-3). Pero, posiblemente, además de en la propia estructura de la obra, donde con mayor intensidad encontramos música, palabra y sugestión, es en el segundo acto, ocupado casi por completo por la representación de la Pastorela, desde el inicio de la primera escena se sitúa al espectador en este sincretismo artístico a través de las palabras de Doña Teresa: «Así lo dispuso Laura; y yo como autora lo apruebo. Juntaremos las dos poesías, el verso sonoro y la elegante ropa» (Pérez Galdós 1902, 82). Parlamento que fue depurado por Galdós, haciéndolo más sugestivo y musical que en el manuscrito, donde claramente era más descriptivo: «...lo apruebo; pues conviene juntar las dos poesías, la que se habla con verso bueno, y la que se viste con elegantes ropas». Además, este fragmento, junto con los decorados al estilo parisino, como ya se ha comentado, también ejemplifica el preciosismo de todo este acto, donde son habituales las alusiones a la vestimenta, los adornos y la escenografía de la Pastorela, que dota a la obra de esa atmósfera virada hacia la belleza. Y que contrasta con otros momentos en que se busca lo maravilloso, la ensoñación y lo misterioso, sobre todo, en las escenas del mismo acto donde participan las brujas. Por otro lado, la sugerente simbiosis entre música y palabra aparece incluso en clave humorística, en este parlamento de Lainez: «Estudiaré en la noria, que aquel llorar de los canjilones, con golpe de música ó verso, parece que ayuda» (Pérez Galdós 1902, 86).

Galdós imprime en esta obra su malestar por la larga crisis que atraviesa España, con voz propia sugiere el sentimiento melancólico que se respira en la época, y con hondo latido del espíritu muestra su compromiso con la España de su tiempo. Palpitación en la que son evidentes sus sueños, sus esperanzas, su verdad: la búsqueda de una libertad espiritual y personal para la sociedad española; utilizando nuevas formas, las del Modernismo, «que no significaba retórica, falsedad ni esteticismo gratuito. Todo lo contrario: equivalía a mayor verdad, emoción humana y poesía, desterrando los viejos convencionalismos de guardarrropía» (Amorós 1992, 1605), como ha hecho Galdós en esta obra que, tal y como se ha expuesto, puede ser considerada un drama modernista.

4 A modo de conclusión

Si bien las primeras obras conocidas de Galdós podrían ser reducidas a la estética realista del determinismo, es indudable que la evolución estética y vital del autor permite incluirlo en otras corrientes estéticas y, dentro del marco teórico esgrimido, *Alma y vida* puede considerarse un drama modernista, al menos un antecedente, que constituye, sin duda, una pieza fundamental para entender el valor de la obra teatral del autor canario y la dimensión y complejidad de toda su obra. Un drama en el que Galdós, como se ha demostrado, introduce elementos claramente modernistas, empezando por la propia intención de creación y el reflejo de su malestar ante la situación de España, la elección del tiempo dramático y el espacio escénico, así como lo simbólico de los nombres de los personajes; además del tono espiritualista, la atmósfera onírica y lúgubre, la identificación entre música y trama, el uso de la sugerencia por encima de la apelación directa, las expresiones simbólicas, los préstamos de Lope, Enzina y los convencionalismos dieciochescos, depurando el lenguaje, a veces oscuro, otras ambiguo o arcaizante, cuya intencionalidad se constata con el cotejo de variantes entre el manuscrito y la primera edición impresa. Todos estos elementos sitúan la obra galdosiana en la misma línea que las creaciones simbolistas/modernistas coetáneas de Cataluña y Europa. Y, una vez más, invitan a repensar la producción de Benito Pérez Galdós como inclasificable desde el punto de vista del purismo del canon literario tradicional.

Galdós vierte en esta obra su preocupación y su desconsuelo por esa crisis que atraviesa España y que él, certamente, sitúa bastante más atrás del 98, una crisis que el escritor transita doblemente (1868 y 1898) de manera personal y la convierte en arte. Porque Pérez Galdós, como lo fue Cervantes en su momento, es un escritor que toma plena conciencia de su función como intelectual comprometido y escritor consciente del carácter literario de su obra, a la que trae, no ya la realidad, sino su percepción del mundo, el imaginario y las preocupaciones de su época. Y en *Alma y vida*, tal y como se cierra de manera circular y entre sombras fúnebres, nos da la visión del mundo de un intelectual angustiado ante una sociedad sin alma, en la que Laura, como el Don Quijote al que dedica su Letanía Rubén Darío,¹² está «coronada de luz y de tristeza» y como a él la circundan «rudos malsines» y «falsos paladines». Roguemos, pues, como Darío, porque «casi ya estamos sin savia, sin brote, sin alma, sin vida, sin luz, sin Quijote», lloraremos con Juan Pablo, pues «Entre [nosotros] siguen reinando la maldad, la corrupción, la injusticia. ¡Llorad, vidas sin alma, llorad, llorad!» (Pérez Galdós 1902, 288), o, mejor aún, trabajemos

12 Rubén Darío (1905), «Letanía de Nuestro Señor Don Quijote», *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas*.

incansablemente, buscando nuevas formas, como lo hizo Galdós, para denunciar la injusticia social y proponer soluciones.

Bibliografía

- Amor del Olmo, R. (2020). «Los condenados y Alma y vida: Tropiezo de un consagrado autor teatral». *Don Galán: revista de investigación teatral*, 10, 18-26. <https://www.teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum10/monografico/los-condenados-y-alma-y-vida/pagina8.html>.
- Arias Careaga, R. (1993). «Alma y vida, el origen de un fracaso histórico». *Verba hispánica: anuario del Departamento de la Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana*, 3, 15-26. <https://doi.org/10.4312/vh.3.1.15-26>.
- Bajtín, M. (1982). *Estética de la creación verbal*. Madrid: Siglo XXI
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Blasco, Francisco J. (1993). «De 'Oráculos' y de 'Cenicientas': la crítica ante el fin de siglo español». Cardwell, McGuirk 1993, 59-86.
- Bousoño, C. (1981). *Épocas literarias y evolución. Edad Media, Romanticismo, Época Contemporánea*. Madrid: Gredos.
- Butt, J. (1993). «Modernismo y Modernism». Cardwell, McGuirk 1993, 38-58.
- Cardwell, R.; McGuirk B. (eds) (1993). *¿Qué es el Modernismo? Nueva encuesta, nuevas lecturas*. Boulder (CO): Society of Spanish and Spanish-American Studies, 39-58.
- Cabo Martínez, M.R. (1986). «El teatro español modernista (1900-1920)». *Magister. Revista miscelánea de investigación*, 4, 249-52.
- Calsamiglia, E.; Tusón, A. (1999). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel.
- Cardwell, R. (1993). «Una hermandad de trabajadores espirituales: los discursos del poder del modernismo en España». Cardwell, McGuirk 1993, 165-98.
- Escobar Bonilla, M.P. (2002-03). «Estudio literario de *Alma y Vida*». *Philologica canariensis*, 8-9, 87-116.
- Fernández Cordero, C. (2014). *Ideología y novela en Galdós (1901-1920)*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid.
- Ferrada Alarcón, R. (2009). «El modernismo como proceso literario». *Literatura y Lingüística*, 20, 57-71. <https://dx.doi.org/10.4067/S0716-58112009000100004>.
- Ferrerres, R. (1981). *Los límites del modernismo y del 98*. Madrid: Taurus
- Garrido Ardila, (2013). «Itinerario de la novela modernista española». *Revista de Literatura*, 75(150), 547-57. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2013.02.022>.
- Gastello Salazar, G. (2005). «Encuentros y desencuentros del Modernismo: José Martí y José Asunción Silva». *Kipus: revista andina de letras*, 19, 143-50. <https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/kipus/article/view/5029>.
- Gómez-Martínez, J.L. (1987). «Krausismo, Modernismo y ensayo». Schulman, I. (ed.), *Nuevos asedios al modernismo*. Madrid: Taurus, 210-26.
- Gullón, Ricardo (1980). *El modernismo visto por los modernistas*. Barcelona: Labor.
- Heard, M. (1980). «La dualidad esencial de "Alma y vida"». *Actas del Segundo Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 223-32.
- Labov, W. (1978). «La transformation du vécu attravers la syntaxe narrative». *Le parler ordinaire*, vol. 1. Paris: Minuit.

- Márquez Montes, C. (2020). «Benito Pérez Galdós y su pensamiento teatral en una encrucijada de la escena española». Caldevilla Domínguez, D. (coord.), *X Congreso Universitario Internacional sobre Contenidos, Investigación, Innovación y Docencia: (CUICIID 2020). Libro de Actas*. Madrid: Sociedad Española de Estudios de la Comunicación Iberoamericana (SEECI), Universidad Complutense de Madrid-Fórum Internacional de Comunicación y Relaciones Públicas (Fórum XXI).
- Menéndez Onrubia, C. (1993). «El melancólico declinar de la tradición española en Cuba y el particular simbolismo modernista galdosiano en *Alma y Vida*». *Actas del V Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*, vol. 2. Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo de Gran Canaria, 231-41.
- Menéndez Onrubia, C. (2005). «“Alma y vida” del telar a la escena». *Isidora: revista de estudios galdosianos*, 1, 33-54.
- Montaldo, G.; Tejeda, N.O. (1995). «El modernismo en Hispanoamérica». *Diccionario encyclopédico de las letras de América Latina (DELAL)*. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho-Monte Ávila.
- Palomo Vázquez, M.P. (1998). «Le 98 d'une autre génération». *Les écrivains espagnols face à la crise de 1898. Études rassablées et présentes par Geneviève Fabry*. Lovaina: Les Lettres Romanes, 7-15.
- Pérez Galdós, B. (1902). *Alma y vida, drama en cuatro actos precedido de un prólogo*. Madrid: Obras de Pérez Galdós.
- Pérez Galdós, B. (1968). *Obras Completas*. Tomo VI. *Novelas. Teatro. Miscelánea*. Introducción, biografía, bibliografía, notas y censo de personajes galdosianos por F. Sainz de Robles. Madrid: Aguilar.
- Pérez Galdós, B. (1990). *Ensayos de crítica literaria*. Edición de L. Bonet. Barcelona: Península.
- Pérez Galdós, B. (2002). *Alma y vida, drama en cuatro actos precedido de un prólogo*. Edición de R. Amor del Olmo. Santander: Tantín.
- Pérez Galdós, B. (2006). *Alma y vida*. Introducción, notas y análisis literario de R. de la Nuez Torres. Las Palmas de Gran Canaria: Anroart.
- Philips, A.W. (1979). «Galdós y Valle-Inclán. A propósito de un texto olvidado». *Anales galdosianos*, 14, 105-15.
- Rubio Delgado, I. (1974). «*Alma y vida*, obra fundamental del teatro de Galdós». *Estudios Escénicos*, 18, 173-93.
- Rubio Jiménez, J. (2020). «*Alma y vida*: El teatro de Galdós en la encrucijada de dos siglos». *Segismundo*, 35, 189-209.
- Schraibman, J. (1967). «Los estilos de Galdós». *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*. Nimega: Instituto español de la Universidad de Nimega, 573-83.
- Serrano, C.; Salaün, S. (1992). *Histoire de la littérature espagnole contemporaine XIXe-XXe siècles. Questions de méthode = Actes du colloque organisé à la Sorbonne par le CRID les 2, 3 et 4 mars 1989*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Sobejano, G. (1970). «Razón y suceso de la dramática galdosiana». *Anales Galdosianos*, 5, 39-54.
- Soriano-Mollá, D.T. (2006). «En los albores del simbolismo teatral: Galdós entre encrucijadas europeas». Lozano Marco, M.A. (coord.), *El simbolismo literario en España*. Alicante: Universidad de Alicante, 131-96.
- Suárez Miramón, A. (2006). *El modernismo: compromiso y estética en el fin de siglo*. Madrid: Ediciones Laberinto.
- Szondi, P. (1994). Teoría del drama moderno. Barcelona: Destino.
- Zavala, I.M. (2001). *El rapto de América y el síntoma de la modernidad*. Valencia: Montesinos.
- Zulueta, C. (1968). *Navarro Ledesma: el hombre y su tiempo*. Madrid: Alfaguara.