"EL ESCULTOR DE SU ALMA" DE ÁNGEL GANIVET: UN DRAMA SIMBOLISTA

Agustín Muñoz-Alonso López
Universidad de Castilla-La Mancha

El propósito de estas páginas es aportar alguna sugerencia respecto al lugar que debería ocupar la única obra dramática de Angel Ganivet dentro de la historia del teatro español, ya que bien el resto de su obra ha merecido cierta atención, no ha ocurrido lo mismo con este drama, al que siempre se ha valorado prescindiendo de su especificidad teatral.

En noviembre de 1898, pocos días antes de suicidarse, Ganivet envió a sus amigos de Granada el drama titulado *El escultor de su alma.* Les pedía que estrenaran la obra en su tierra y que destinaran los derechos de autor como contribución para una estatua del artista granadino Alonso Cano. El estreno lo llevó a cabo la compañía de Francisco Fuertes formando parte de los actos de homenaje de la ciudad al gran escritor desaparecido. La obra se publicó unos años después, en 1904, en la "Imprenta de El Defensor de Granada", con un extenso prólogo de Francisco Seco de Lucena, y se puede encontrar en el Vol. V de las Obras Completas de 1923 y en la edición que publicó Aguilar en 1942 con prólogo de Melchor Fernández Almagro.[1]

Francisco Seco de Lucena se refiere al estreno de la obra destacando su enorme éxito, el deslumbramiento de un público que "tributó a la obra y al autor una ovación tan entusiasta como no

[1] Francisco Seco de Lucena: "Algo acerca de Ganivet", prólogo a la edición de Angel Ganivet, *El escultor de su alma*. (Drama místico), Imprenta de El Defensor de Granada, Granada, 1904, págs 3-35. Los datos señalados se encuentran en las págs. 30 y 34. Las ediciones de *Obras Completas* en: "Madrid, Victoriano Suárez, 1923, vol. V", y en "Madrid, Aguilar, 1942, tomo II."

se ha oído otra en el coliseo granadino".[2] Sin embargo, esta hiperbólica alabanza hay que entenderla dentro del contexto de homenaje por el escritor y amigo recién desaparecido ya que tiempo después algunos de estos amigos y destinatarios de la obra expresaron una opinión muy diferente respecto a lo que sintieron al conocer la obra teatral de Ganivet. Es el caso de Nicolás María López, que en el prólogo a su edición de cartas de Ganivet escribe: "Yo leí esta obra, intensa y desgarradora con el asombro de siempre; pero a este asombro se mezcló un verdadero pánico; las alucinaciones, la pasión, las ideas, la locura de Pedro Mártir (el protagonista de la obra), me parecieron las mismas de Ganivet, y me infundieron la sospecha alarmante de que su pensamiento se hundía en el abismo de la locura y de la muerte...".[3] Y aún más explícito es otro de sus amigos, Manuel Gómez-Moreno, que en un artículo titulado "Recuerdos de un condiscípulo" rememora cómo ante la petición de Ganivet de estrenar su obra, "sacaron la impresión de que sería un disparate intentarlo, y veladamente se lo hicieron saber en una carta, que hubo de llegar a sus manos pocos días antes del suicidio; y aquí fue la consternación de ellos temiendo si habría contribuido al desastre."[4] Y esta primera impresión de sus amigos es la que, normalmente, han compartido quienes se han acercado a la obra. Por ejemplo, Andrenio en el primer trabajo importante sobre el drama, publicado en septiembre de 1904, concluye que la obra "deja la impresión de un boceto, de una cosa incompleta".[5] Francisco García Lorca destaca que su principal valor es que "nos permite llegar a los centros irradiantes" de los conflictos del autor, después de valorar negativamente la oscuridad y la ineficacia de los símbolos empleados.[6] Y para Castilla del Pino, la obra debería analizarse con detenimiento porque contiene la clave de los "dinamismos psíquicos más hondos" del autor, es decir, que se

---

[2] Ob. cit., pág 3.

[3] Cito por Melchor Fernández Almagro, "La poesía de Ganivet", en *Insula*, nº 228-229, 1966, pág 24.

[4] Manuel Gómez-Moreno, "Recuerdos de un condiscípulo", en *Revista de Occidente*, nº 33, diciembre de 1965, pág 330.

[5] Andrenio (Eduardo Gómez de Baquero), "El escultor de su alma , drama místico en tres actos, de Angel Ganivet, con prólogo de D. Francisco Seco de Lucena", en *La España Moderna*, septiembre de 1904, pág. 185.

[6] Francisco García Lorca, *Angel Ganivet. Su idea del hombre*, Buenos Aires, Losada, 1952, pág. 39.

trata de un espléndido documento clínico.[7] En cierto modo, la última obra teatral de José Martín Recuerda, *Los últimos días del Escultor de su alma*, no está tampoco muy lejos de esta consideración.[8] Pero, tal vez, la opinión más desfavorable en todos los sentidos sea la que podemos encontrar en la obra que Antonio Espina dedicó al autor. Según Espina, la lectura de *El escultor de su alma* hace pensar en el desequilibrio del autor, y tampoco se defiende por la calidad de sus versos. Debería quedar al margen de su obra, no sólo por su escaso valor literario, sino por su dolorosa significación como reflejo del desorden espiritual del autor. Opina, incluso, que ha sido una inconsciencia el llevarla a escena.[9]

A diferencia de todas estas opiniones anteriores, Javier Herrero considera el drama como la clave de toda su obra desde el punto de vista filosófico y religioso. Piensa que es donde alcanza su cima el pensamiento de Ganivet. Claro que su magnífico trabajo sobre el pensamiento de Ganivet no analiza *El escultor de su alma* como pieza dramática.[10]

Hay indicios claros de que la obra que Ganivet envía a sus amigos poco antes de su muerte era fruto de una meditada elaboración que contradice la opinión de que se trata de la tardía manifestación de un estado anímico alterado. Y, además, Ganivet parece mostrar plena conciencia respecto a su propósito artístico dentro del campo teatral. En el trabajo V de *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid* el protagonista comenta al personaje llamado Moro que ya tiene escrita una tragedia cuya acción se desarrolla en la Alhambra y que refleja "la tragedia invariable de la vida".[11] Javier Herrero ha probado documentalmente que esa obra iba a formar parte de la segunda parte de Pío Cid, de un capítulo que se iba a titular: "Pío Cid acomete la renovación del teatro español".[12] Y a esta aspiración de Ganivet de sumarse a la "renovación del teatro español", como también *haría, por ejem-*

---

[7] Carlos Castilla del Pino, "Para una patografía de Angel Ganivet", en *Insula*, nº 228-229, 1966, pág. 5.

[8] José Martín Recuerda, *Los últimos días del escultor de su alma*, Centro Andaluz de Teatro, 1995.

[9] Antonio Espina, *Ganivet. El hombre y la obra*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1954, págs. 119-121.

[10] Javier Herrero, *Angel Ganivet: un iluminado*, Madrid, Gredos, 1966, pág. 133.

[11] Angel Ganivet, *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, (Ed. de Laura Rivkin), Madrid, Cátedra, 1983, pág. 374.

[12] Ob. cit., pág 135.

plo, Unamuno, hay que añadir que en el epistolario de Nicolás Mª López se pueden encontrar testimonios en los que Ganivet presume de haber logrado una obra "única" en España en la que se mezcla realismo y simbolismo religioso, lo que le permite referirse a un "género inexplorado". En otro epistolario, el de Francisco Navarro Ledesma, hay, además, una referencia a otra obra teatral, lo que muestra un interés por el género más persistente de lo que en principio puede parecer. En una carta del 12 de abril de 1897 incluye una relación de las obras que tiene pensado escribir y allí se encuentra el título de una comedia en tres actos titulada La casa eterna junto con la "Tragedia mística" que terminará siendo *El escultor de su alma.*[13]

En cuanto a ese "género inexplorado" al que se refiere Ganivet, ya Seco de Lucena lo presenta como un cruce entre lo viejo y lo nuevo, tal como el autor lo explicaba en el segundo capítulo de *Granada la bella,* y afirma Lucena que "Preocupándole la decadencia de nuestro teatro hizo en *El escultor* una valiente tentativa encaminada a marcar los rumbos de la reconstitución posible del arte dramático mediante la adaptación de lo genuinamiente nacional, lo que goloriosamente fructificó en siglos pasados, al espíritu de la época". Y, en concreto, se refiere a la adaptación de los autos sacramentales del Siglo de Oro "a las ideas y aspiraciones de nuestros días".[14]

No sería difícil encontrar ejemplos de ese cruce entre modelos teatrales del Siglo de Oro y los que reflejan el "espíritu de la época", pero aquí únicamente quiero destacar que esos modelos remiten a Ibsen y al Simbolismo. Del primero se podría recordar la semblanza de Ganivet en *Hombres del norte,* aunque el propio protagonista de El escultor de su alma enlaza claramente con esos personajes ibsenianos que buscan incesantemente el camino de su transformación espiritual. Y del segundo, Laura Rivkin ya pone en la pista del interés del autor por el simbolismo.[15]

Las referencias anteriores nos han aportado algunas vías de acercamiento al entorno estético y conceptual en el que se puede enmarcar *El escultor de su alma,* pero aún no hemos conseguido

---

[13] *Francisco Navarro Ledesma, "Epistolario", en Revista de Occidente, nº 33, diciembre de 1965, pág. 305 y 306.*

[14] *Ob. cit., págs. 30 y 31.*

[15] *En la Introducción a su edición de Los trabajos del infatigable creador Pío Cid, ed. cit., págs. 48-55.*

precisar mínimamente el lugar de la obra dentro de un contexto teatral en el que adquiere su auténtico sentido. Y, tal vez, la mejor vía de acercamiento sea prestar atención al montaje de la obra que en mayo de 1908 llevó a cabo un grupo teatral empeñado en una labor de renovación teatral que seguía los cauces abiertos años antes por Antoine y los simbolistas. Se trata del "Teatro de Arte" promovido por Alejandro Miquis, cuya trayectoria ha estudiado y sacado a la luz Jesús Rubio Jiménez.[16] Y la primera obra que eligieron fue *El escultor de su alma*, que se representó en el "Teatro de Ciudad Lineal" el 26 de mayo de 1908. Lo interesante del hecho es que si, como vimos, el estreno de 1899 estuvo en gran medida mediatizado por el deseo de homenajear al amigo recién desaparecido, en esta ocasión la obra es elegida por un grupo como el del "Teatro de Arte" para presentar ante el público unos nuevos postulados teatrales que pretenden, como afirman en su "manifiesto", "elevar el nivel intelectual, moral y estético del teatro".[17] Se trata, por tanto, de una elección meditada y consciente, de una opción estética que para Alejandro Miquis y sus compañeros era representativa de los nuevos caminos de renovación que debía seguir el teatro español.

La repercusión en la prensa fue totalmente positiva, se ensalzó la labor de Miquis al frente del proyecto, a los actores, el montaje e, incluso en alguna ocasión, se entró en el análisis de la complejidad simbólica de la obra. Pero lo interesante es que esa complejidad, vaguedad o hermetismo, no es enjuiciada como un carencia artística o de composición , o, incluso, como vimos, fruto de un desequilibrio psíquico. Ni tampoco la carencia de acción o la peculiar caracterización de los personajes es observada como inconsecuencias creativas o defectos de composición. Muy al contrario, es interesante constatar cómo la obra es observada ahora desde unos presupuestos artísticos que la dotan de pleno sentido. Y a través de esos presupuestos es posible encontrar su coherencia artística y también situarla en el lugar que, artística y teatralmente, le corresponde. Es lo que hace, por

---

[16] *Jesús Rubio Jiménez, "El teatro de Arte (1908-1911): un eslabón necesario entre el modernismo y las vanguardias", en El teatro poético en España, Universidad de Murcia, 1993, págs. 133-156.*

[17] *En Jesús Rubio Jiménez, "El teatro de Arte...", Ob. cit., pág. 138.*

ejemplo, el crítico de "España Nueva" , que alude explícitamente a Antoine para enmarcar el entronque renovador del montaje para despúes describir rasgos de una obra inequívocamente simbolista: "Esa incesante lucha de Pedro Mártir, la monotonía de la acción y, más que nada, el pesimismo de que la obra se halla impregnada envuelven el ánimo en un ambiente de tristeza..." Y justifica, además, de forma natural la presencia de Ibsen: "tiene el sello de las obras de Ibsen sin que por eso deje de descubrirse en él los reflejos del espíritu meridional del autor."[18] Algo que destaca también el crítico de "El País": "¿No os estremece esta obra siniestra y desoladora? Posee la solemne, la severa belleza de las obras concebidas entre las brumas del Norte, lo que supone una frialdad cerebral sorprendente en escritor que debió saturarse junto a la Alhambra, de color y de luz."[19] Y, por último, lo que escribió el propio Miquis en el "Diario Universal": "es la más hermosa y completa amalgama de la dramaturgia modernísima, septentrional, y nuestra dramaturgia castiza, meridional; la más asombrosa muestra de fecundación espiritual hecha a destancia (...) la obra de un Ibsen granadino de tan potente espíritu que no necesitó las brumas agobiadoras del Norte para concentrarse."[20]

Creo que las palabras de Miquis y, lo que es más importante, su apuesta estética al montar la obra, nos permite destacar algunos de los rasgos que presenta la obra desde la perspectiva estética y conceptual de la renovación teatral de finales y principios de siglo y supeditar a esa perspectiva los análisis que se han elaborado sobre la obra exclusivamente como un eslabón, más o menos importante, de su obra global.

Por supuesto, sería necesario un análisis detallado que no voy a ofrecer aquí, pero sí, al menos, algunos rasgos orientados en esa dirección. Y, el primero, el propio título y su calificación de "Drama místico", que, independientemente de que coincida o no con la evolución espiritual del propio autor, lo importante es que Ganivet explora una inquietud metafísica a partir de presupuestos estéticos cercanos al simbolismo. Presupuestos que evidencian la ambigüedad, el hermetismo y el enigma consustancial a

---

[18] *Firma "Pablillos" en España Nueva (27 de mayo de 1908).*

[19] *El País (27 de mayo de 1908).*

[20] *Alejandro Miquis, "Teatro de Arte. El escultor de su alma", en Diario Universal (27-V-1908).*

esa inquietud y que, al mismo tiempo, le sirven para dotarla de sentido pleno, de un sentido estético que acoge la angustia y el desasosiego como uno más de sus componentes. Y es entonces cuando las palabras de Ganivet a Nicolás Mª López refiriéndose al sentido de su drama: "parece escrito por un creyente", adquieren su verdadera dimensión, cercana a presupuestos en los que la ambigüedad y el misterio son recalcados como componentes estéticos que no precisan la ratificación vital de una confesión.

La clave de esos componentes estéticos la podemos encontrar en las "Indicaciones para la representación" que preceden a la obra y que, sorprendentemente, no se reproducen en las *Obras Completas*. A partir de esas indicaciones es como, creo, debe entenderse, no sólo una posible puesta en escena, sino la propia interrelación simbólica de los distintos elementos de la obra. Así lo entendió el "Teatro de Arte", y Alejandro Miquis en su reseña periodística destacó, además, un detalle que no debe quedar desapercibido porque remite direntamente al concepto de la puesta en escena que consideraron idóneo para la obra, un detalle en el que se resume una posición escénica que significa en la época una clara voluntad de ruptura: "sorprendió al público la supresión del apuntador".

Señala Ganivet en esas "indicaciones" que "Es esencial que el teatro esté casi a oscuras en los autos primero y tercero. El segundo es en primavera". Sí, pero como se indica en una acotación, a la puesta del sol, y conforme va discurriendo la acción , la luz se va haciendo más ténue hasta que "La escena queda casi a oscuras, gradualmente". No es necesario recalcar la fundamental importancia que la luz y la oscuridad tienen en la escenografía simbolista, pero sí que en *El escultor de su alma* tiene un papel fundamental, hasta el punto de conformar cuadros de una gran plasticidad, y que el propio autor precisó que "El drama no es de acción sino plástico". Se podrían señalar diversos ejemplos, pero me voy a limitar a uno. En el Auto primero, que transcurre en un "Estancia subterránea de una torre de la Alhambra", la luz es una luz débil que procede de un condelabro sobre una mesa. Cuando llega Cecilia, la mujer del protagonista, "andando con sigilo" desde un oscuro corredor, trae un cabo de vela que pone también sobre la mesa y llega un momento en que la acción se inmoviliza: el escultor dormido sobre una mesa y la mujer rezando arrodillada mientras se escucha a lo lejos el toque de

oración y la temblorosa luz de las velas proyecta la sombra de las estatuas que llenan la estancia. Y a la plasticidad del cuadro hay que añadir la blancura de las ropas de ambos, de Pedro Mártir y de Cecilia, cuya etérea presencia es descrita con su "túnica blanca, vaporosa.../Suelto al aire el espléndido cabello/ formando un marco de oro al rostro bello".

Me voy a referir, por último, al estatismo de la acción y al ritmo verbal, aspectos que evidencian claramente la filiación simbolista de la obra. Señala Ganivet: "aunque no están marcadas las escenas, deben marcarse en las pausas con una nueva agrupación de personajes. La declamación muy lenta en los actos primero y tercero y natural en el segundo." Esa lentitud está, además, contínuamente remarcada en las acotaciones , que precisan la tonalidad y reiteradamente acentúan, con indicaciones de "pausa", el estatismo de una acción en la que también aflora una violencia de pesadilla.

Tal vez, la complejidad simbólica de la obra radique en que no permite una explicación más clara que la de los sueños, el sueño de Pedro Mártir cuando se queda dormido, casi al principio de la obra, abrazado al trozo informe de arcilla que ha modelado con sus lágrimas. En estas páginas he pretendido apuntar que tal complejidad no es el simple reflejo de la confusión personal del autor en la etapa final de su vida, sino una consciente opción estética. Las "Indicaciones para la representación" a las que he hecho referencia así parecen indicarlo, aunque su no inclusión en la edición de las *Obras Completas* y un cierto desinterés por abordar el drama sin ideas preconcebidas hayan contribuido a no tenerlo en cuenta.