

GANIVET Y ZORRILLA: HUELLAS DE *DON JUAN TENORIO* EN *EL ESCULTOR DE SU ALMA*

En el año 1878, Granada recibe a José Zorrilla para coronarlo como Poeta Nacional. Este acontecimiento popular, que dio lugar a una larga celebración, seguramente siguiera en el imaginario popular durante la infancia de Ganivet, máxime cuando el escritor vallisoletano todavía se sobreviviría a sí mismo hasta 1893, además de la popularidad de algunos dichos que circulaban en la ciudad como aquel «vate vete», alusivo a la prolongada estancia en la ciudad nazarí del laureado poeta. Por otro lado, el pinciano, entre otras obras de ambiente legendario musulmán, había dado a las prensas un poema narrativo titulado *Granada* (1852)¹, que repercutiría en el autor de *Granada la bella*². A estas relaciones textuales, que van más allá de las «angustias de las influencias», entre José Zorrilla y Ángel Ganivet se va a dedicar este trabajo, que recorrerá las menciones y opiniones de Ganivet sobre el autor romántico con especial atención a *El escultor de su alma* y sus relaciones intertextuales con el *Don Juan Tenorio*.

¹ En 1885 Zorrilla publica también *Granada mía. Lamento muzárabe*, folleto en el que narra la toma por los cristianos de la ciudad nazarí.

² En la correspondencia familiar, en carta fechada el 11 de julio de 1895 se alude al envío de esta obra del vate pinciano a su madre (*Correspondencia* 246).

La primera mención de Zorrilla que encuentro en la producción ganivetiana aparece en una carta enviada a Navarro Ledesma el 20 de septiembre de 1892:

Tú detestas a Quintana no porque sea malo, sino porque se entusiasma con los adelantos del siglo; te cargan los coloristas de media alfanjía, como Velarde o Ferrari, no tanto porque no valen, cuanto porque se dedican a colorear los campos, los valles y las flores. Te gusta Zorrilla porque es cantor del *tiempo viejo*. Todo esto revela claramente una aptitud. Zorrilla, sin embargo, se ha fijado también en la parte exterior de la vida de la Edad Media y ha empleado los procedimientos románticos. Con menos fantasía y con menos música quizás se pudiera adelantar más recorriendo el mismo camino que él ha recorrido. (Ganivet, *Epistolario* 308-09).

La siguiente mención está en la «Carta de Bélgica. Novedades teatrales», fechada en Bruselas, febrero de 1893, y correspondiente al manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid, Ms 21811-5³. Texto destinado seguramente a *El Defensor de Granada*, como el primero de los artículos de Ganivet que se conoce: «Un festival literario en Amberes», publicado en el mismo periódico el 21 de agosto de 1892. En esta «Carta de Bélgica» nos da su opinión sobre el teatro español del momento, donde no falta Zorrilla: «en nuestro tiempo, si se exceptúa el teatro de Ibsen, del fecundo y genial dramaturgo noruego, que ha realizado en la dramática empresa semejante a la de Emilio Zola en la literatura novelesca, no hay en Europa escena que aventaje a la española, en la que figuran desde Zorrilla y Tamayo hasta Echegaray, Sellés y Galdós». A su vez, recuerda su reciente muerte, producida ese mismo año, y destaca dos aspectos: su españolismo, su entronque con la veta popular, algo de que hacía gala el propio escritor⁴, además de ser muy importante para el granadino (hay que recordar su obsesión por aquello que se entronca con la tierra, el llamado espíritu territorial), a la vez que su rechazo de la imitación extranjerizante:

³ Editado por Ricardo de la Fuente Ballesteros y Luis Álvarez Castro (Ganivet, *El escultor* 73-78) y más recientemente por García Lara (Ganivet, *Artículos* 67-72).

⁴ Como dice Zorrilla: «Cristiano y español, con fe y sin miedo, / canto mi religión, mi patria canto» (*Granada* I, 41). Ya en 1838, al publicar el segundo volumen de sus *Poesías*, señala que en la redacción de ese tomo había tenido presentes dos cosas: «la patria en que nací y la religión en que vivo. Español, he buscado en nuestro suelo mis inspiraciones. Cristiano, he creído que mi religión encierra más poesía que el paganismo» (Zorrilla, *Obras* I, 494).

Los imitadores de Wagner representan hoy en la música algo semejante a lo que en España los imitadores del gran poeta que acabamos de perder, de Zorrilla. De poeta tal no bastaba asimilarse los procedimientos artísticos; hubiera sido necesario, y esto no es posible, asimilarse su espíritu, tan amplia y castizamente nacional que él solo rivalizaba con el que varias generaciones acumularon en nuestro riquísimo Romancero. (Ganivet, *Artículos* 65-66 y 70).

En todo caso, en una carta a Navarro de 1893 le da noticia de una obra que está escribiendo (*La conquista del Reino de Maya*) y añade que la está transformado de tal manera que «en vez de obra de imaginación que debiera ser, y de imaginación zorrillesca, sea obra de empuje, de fuerza» (Ganivet, *Obras* II, 895). Tal vez el sentido que haya que dar a esta cita sea que en vez de una obra convencional está dando forma a un texto que rompe radicalmente con los modelos al uso, y de ello es muy consciente, sabiendo que su producto no va a reportarle ni dinero ni inmortalidad, sino más bien disgustos (Ganivet, *Obras* II, 896).

En otra carta de 1894 la emprende contra Pardo Bazán, a la que pinta realizando «adaptaciones industriales» de Coppée, Tolstoi o Gautier echándolos a perder por su falta de tiempo, «no por incapacidad», pues lo que censura Ganivet es el «vivir en la corte y jugar al cortesano», de ahí la comparación con Zorrilla, Pereda o Verdaguer, a los que califica de regionalistas puros. Zorrilla también lo es «a su modo, puesto que vivía en una región separada de la nuestra por unos cuantos siglos» (Ganivet, *Obras* II, 980). Y a continuación entra en uno de sus temas favoritos: «la urgencia de relajar los tan funestos vínculos sociales que desde principios de siglo se han ido amarrando y estrechando después con auxilio de los ferrocarriles» (Ganivet, *Obras* II, 980-81). Es decir, la prisa, el exceso de comunicación, la falta de tranquilidad, el necesario aislamiento para crear.

En *Granada la bella*, Ganivet cita en un par de ocasiones a Zorrilla. En la primera de ellas afirma la importancia de la fusión cultural entre los cristianos y los árabes, algo que Zorrilla ha sabido ver y ha interiorizado en su poema. Este influjo árabe lo conecta Ganivet con el misticismo, que él detecta en el vallisoletano, y define como la cristianización de la sensualidad mora que forma parte del carácter nacional, según se puede ver en una figura señera como Santa Teresa:

El arte oriental no puede ser granadino, porque nosotros no somos orientales; lo arábigo se hizo místico, y un arte exclusivamente descriptivo, sensual, por muy brillante y suntuoso que sea, no nos satisface. El artista español que por su temperamento se acercó más a

los arábigo y sufrió con más intensidad la influencia de nuestro ambiente, Fortuny, no se limitó a recoger formas exteriores, sino que las vivificó con un fondo psicológico que él con su arte personal les infundía. Zorrilla fue más lejos, y en su poema oriental de *Granada* concibió la estupenda idea, no realizada del todo, de la metamorfosis de Alhamar. A los que no ven en el gran poema más que un alarde de fantasía al modo arábigo, les ruego que se fijen en el *pensamiento oculto* del poeta. A primera vista, resalta el intento de fundir en una sola las dos epopeyas cristiana y africana, y más adentro se encuentra la labor de fusión metafísica y religiosa de los tenaces y esforzados caballeros que tan bravamente lucharon siglo tras siglo. (Ganivet, *Obras I*, 47-48)

En suma, ese influjo psicológico que los árabes entregan a España es lo que Zorrilla representa. Como dice el andaluz en su *Idearium*:

En general puede establecerse como ley histórica que donde quiera que la raza indo-europea se pone en contacto con la semítica, surge un nuevo y vigoroso renacimiento ideal. España, invadida y dominada por los bárbaros, da un paso atrás hacia la organización falsa y artificiosa; con los árabes recobra con creces el terreno perdido y adquiere el individualismo más enérgico, el sentimental, que en nuestros místicos encuentra su más pura forma de expresión. Los árabes no nos dieron ideas, su influjo no fue intelectual, fue psicológico. La distancia que hay entre una mártir de los primeros tiempos del cristianismo y Santa Teresa de Jesús marca el camino recorrido por el espíritu español en los ocho siglos de lucha contra los árabes. Así pues, los que con desprecio y encono sistemáticos descartan de nuestra evolución espiritual la influencia arábiga cometen un crimen psicológico y se incapacitan para comprender el carácter español. (Ganivet, *Idearium* 265)⁵.

⁵ La misma idea se repite en *El provenir de España*: «En España se ha batallado siglos enteros para fundir en una concepción nacional las ideas que han ido imperando en nuestro suelo, y a poco que se ahonde se descubre aún la hilaza. En Granada, por ejemplo, no hay artísticamente puro nada más que lo arábigo, y aun debajo de esto suele hallarse la traza del arte romano. Lo que viene después tiene siempre dos caras, una cristiana y otra clásica, como en las esculturas de nuestro insuperable Alonso Cano, o una cristiana y otra oriental, como en el poema admirable de Zorrilla. La primera habla al espíritu; la segunda a los sentidos, que también son algo para el hombre. La esencia es siempre mística, porque lo místico es lo permanente en España; pero el ropaje es vario, por ser varia y multiforme nuestra cultura» (Ganivet-Unamuno, *El provenir* 129-30).

Al analizar la obra de Jonas Lie, recurre a la comparación con Zorrilla para explicar la figura del *trolld*⁶ en sus cuentos fantásticos:

Para formar una idea aproximada del *trolld*, tenemos un ejemplo en los gnomos con que la fantasía genial de Zorrilla pobló nuestra Alhambra, único paraje quizás en toda España que se presta a servir de asilo a estas pequeñas tribus poéticas; y a pesar del tiempo transcurrido, aún no se sabe si los gnomos se aclimatarán, si lo que fue capricho de un poeta se convertirá en fecunda amalgama de lo oriental y lo septentrional en nuestro suelo» (Ganivet, *Hombres* 315).

Además de estos juicios directos, su aprecio por Zorrilla también se plasma indirectamente, pues con él relaciona con entusiasmo a Runeberg⁷ y Vilhelm Krag; al primero por el mérito de sus leyendas en verso (Ganivet, *Cartas* 298) y al segundo por su habilidad versificadora (Ganivet, *Hombres* 365). Precisamente en el inicio del artículo dedicado a Krag hace Ganivet una interesante distinción entre dos clases de poetas: el versificador y el pensador, a quienes identifica respectivamente con un gimnasta y un actor. Escribe al respecto Ganivet:

el versificador nos sorprende con la armonía y la sonoridad de sus primeras composiciones y nos hace pensar que tenemos delante a un genio portentoso; mas pasada la primera impresión sus músicas nos parecen monótonas y aun la forma exterior que antes nos seducía se nos figura que, falta de idea interior, comienza a arrugarse como los vestidos que están mucho tiempo colgados en el clavijero. A la inversa, el poeta pensador es al principio prosaico y ni siquiera se diría que es poeta; sólo cuando las ideas trabajando en la forma, consiguen ajustar a su medida el ropaje poético, se cae en la cuenta de que *aquello* que empezó tan míseramente llevaba dentro de sí un germen robusto y de larga vida. (Ganivet, *Hombres* 363-64).

⁶ Así lo escribe Ganivet, pero se tiene que referir al *troll* o 'duende' de la mitología escandinava.

⁷ De éste dice: «es comparable a nuestro Zorrilla»; «todas sus obras son el catecismo poético de este país»; «cancionero de la edad heroica de Finlandia»; «No es Runeberg un genio innovador, ni que asombre por su profundidad, pero es un artista equilibrado y armónico. Y tiene además en un país como éste, dividido en dos nacionalidades de raza, el mérito de haberse aproximado más que ningún otro poeta sueco al espíritu finlandés». (Ganivet, *Cartas* 298).

En su opinión, ambos registros poéticos son aceptables sin que ninguno suponga mayor mérito que el otro, y a modo de ejemplo se refiere a Zorrilla y Campoamor: «Zorrilla, que era versificador, [...] con el tiempo, ahondando en el filón de nuestras leyendas históricas y populares, fue poeta grandísimo; Campoamor, médico y filósofo, empezó por escribir versos prosaicos, casi aleluyas, creó al fin la dolora, que es poesía legítima, aunque murmuren los *clásicos*» (Ganivet, *Hombres* 364).

Hasta aquí las menciones que Ganivet hace de Zorrilla y que, como hemos visto, son básicamente positivas. Si bien el autor granadino tiene claro que su estilo no está en conexión con el del poeta romántico, como se podía leer en la primera de las citas, hay algunos aspectos con los que se identifica: su entronque con lo popular, con el meollo de la nación⁸, y dentro de esto la fusión de lo cristiano y lo árabe, que le parece algo propio del ser español y que une con el misticismo teresiano⁹.

Pero es el *Don Juan Tenorio*, obra de la que nunca se ocupa¹⁰, la que parece haber dejado más honda huella en su única obra teatral, *El escultor de su alma*. Algo, por cierto, a lo que no son ajenos los contemporáneos, pues este drama late con frecuencia en numerosas obras decimonónicas como intertexto fundamental¹¹. El paralelismo entre ambas obras ha sido señalado en varias ocasiones por Paulino Ayuso («Literatura» 185), Díaz de Alda (Ganivet, *El escultor* XLVI) y Ricardo de la Fuente Ballesteros y Luis Álvarez Castro (Ganivet, *El escultor* 45; Ganivet, *Teatro* 77). Así, por ejemplo, se pueden aducir algunos elementos escenográficos semejantes: «(*Suena el toque de oración por la galería abierta. CECILLA se acerca a la entrada, se arrodilla y reza*)»

⁸ Nelson Orringer habla en su edición al *Idearium* de «autoctonismo nacional» (18).

⁹ La idea que desarrolla Ganivet en el *Idearium* en relación con esto se puede resumir como sigue: las influencias semíticas «activaron» el cristianismo español nativo y formaron el producto cultural del misticismo de Santa Teresa: enérgico, original, abierto y no agresivo.

¹⁰ Aunque el personaje del Don Juan no parece seducirle mucho, Pío Cid con su fuerte voluntarismo es presentado con una indubitable capacidad de atracción. Podemos encontrar entre los personajes tenorioscos en *Los trabajos* además de al propio protagonista, que domina a hombres y mujeres y que seduce de forma admirable a Martina y a la Condesa de Almadura, a Juanito Olivares, que era «jugador y andaba siempre metido con la gente del trueno» (Ganivet, *Obras* II, 463) y del que dice que tenía «fama de Tenorio, pero Tenorio achulado, puesto que siempre andaba entre mujeres de mal vivir, y aun se decía que las explotaba» (*Obras* II, 463-64).

¹¹ Sólo aquí recordar el trabajo fundamental a este respecto de Ignacio Javier López, *Caballeros de novela*.

(*El escultor* 105)¹². También en la obra de Ganivet suenan «lejanas chirimías» (*El escultor* 161), que vuelven a aparecer en el final de la obra (*El escultor* 165), además de otros claros reflejos a los que se aludirá según avancemos en el análisis.

De las tres invariantes del mito tradicional, según Rousset: el difunto, las mujeres y el héroe, Ganivet se va a quedar con la rebelión del héroe y con la mujer. Hay transgresión, se plantea el castigo y la salvación, y, aunque no haya Convidado, se mantiene el elemento sobrenatural. Doña Inés aquí se desdoblada en Cecilia --la mujer de Pedro Mártir-- y su hija --Alma--, y se acomoda a una de las ideas obsesivas del protagonista, *alter ego* del propio autor¹³. Recordemos que éste busca la libertad (*Initium vitae libertas*), obsesionado por el ideal autocreativo¹⁴ y enfrentado a los enemigos de este ideal: fe, amor y muerte, que se corresponden con los tres actos de este auto sacramental. No voy a entrar en los diversos niveles de lectura de esta obra, ya analizados en la citada edición, sino a centrarme en un aspecto que conecta la obra de Zorrilla con la de Ganivet y que plantea aspectos hermenéuticos dignos de ser considerados¹⁵. Lo primero significativo es comprobar que la importancia capital de la figura femenina tanto en la obra de Ganivet como en la del vallisoletano, algo de lo que era muy consciente el segundo al valorar por encima del burlador su creación de la novicia. Dice Zorrilla:

¹² Todas las citas de esta obra por la edición de Ricardo de la Fuente Ballesteros y Luis Álvarez Castro (*El escultor*). Existe también una edición más moderna, preparada por los mismos autores, publicada por la Diputación de Granada.

¹³ Quiero aclarar que no confundo autor con personaje, sino que en el caso de Ganivet, y como atestigua una sólida bibliografía, el elemento autobiográfico es de tal calado que no se puede dudar de la evidencia de la hipóstasis de sus obsesiones en un personaje como el protagonista de su obra, puesto que existen un sin fin de interconexiones entre sus creaciones y sus avatares biográficos. Vid. al respecto los trabajos de Puertas Moya, Álvarez Castro (*El universo femenino*) o mi trabajo en prensa «Tanatología ganivetiana», entre otros muchos.

¹⁴ Como dice Seco de Lucena en la presentación del drama: «En todas las obras de Ganivet, salvo las de índole meramente crítica, hay un pensamiento fundamental ...: el alma humana posee una fuerza creadora casi omnipotente y su verdadera misión no es otra sino la de obrar sobre sí misma para su propio perfeccionamiento» (Seco 12).

¹⁵ Paulino Ayuso estudia la obra como el conflicto entre autonomía y heteronomía («Literatura»); Guerrero Ruiz arguye, siguiendo las ideas del modernismo teológico, que el Escultor logra finalmente crear un alma inmortal y que su muerte es una espera de la «glorificación»; Díaz de Alda Heikkilä cree en la redención del protagonista; Shaw subraya la ambigüedad del drama (69); etc.

Mi obra tiene una excelencia que la hará durar largo tiempo sobre la escena, un genio tutelar en cuyas alas se elevará sobre los demás Tenorios: la creación de mi doña Inés cristiana; los demás Don Juanes son obras paganas; sus mujeres son hijas de Venus y de Baco y hermanas de Príapo; mi doña Inés es la hija de Eva, antes de salir del Paraíso, flor y emblema del amor casto, viste un hábito y lleva en el pecho la cruz de una Orden de caballería. (Zorrilla, *Obras II*, 1802)

Esto ha llevado a la mayoría de la crítica a ver en el poeta «cristiano y español» un ejemplo del conservadurismo, mientras que otros, como Navas Ruiz, realizan una lectura contrapuesta, con la que estoy totalmente de acuerdo:

Resulta un tanto paradójico que Zorrilla, considerado el escritor más conservador de su tiempo, haya sido quien plasmara la metáfora más acertada del poder libertador de la ideología liberal. Su *Don Juan* responde a las víctimas del odio, la represión y la venganza con un mensaje a la vez político y ético: el fin de las estatuas del Antiguo Régimen, el desafío a la autoridad caprichosa, la libertad de elegir destino y dueño del corazón, la fuerza irresistible del amor cuyas leyes nacen del individuo y no de la sociedad, la solidaridad humana. *Don Juan* responde también a las víctimas de una religión fanática y obtusa, la del Antiguo Régimen. [...] Es en este contexto de una religión humanitaria y liberal donde se inserta *Don Juan Tenorio* (Navas XXVII-XXVIII).

Interpretación coincidente con la de Ganivet, que ve a Zorrilla como «hombre de *ideas avanzadas*», además de «nuestro cantor tradicional» (*Granada la bella* 50). No voy a entrar a discutir sobre este tema, lo que me llevaría a desviarme del objeto de este trabajo. Aunque habría que matizar una interpretación como la de Navas¹⁶, pues Zorrilla era muy consciente de su conservadurismo premeditado como medio para congraciarse con su padre¹⁷, en la posición del vallisoletano hay algo muy genérico y en conexión

¹⁶ La lectura de Navas debería tornasolarse a través de la idea del cambio generacional que supone el triunfo del Romanticismo. Estamos ante una nueva *episteme* que da nuevos poderes al amor y a la capacidad regeneradora de la mujer, como se manifiesta en Hoffmann, Merimée o Blaze de Bury, antecedentes todos del *Don Juan* de Zorrilla.

¹⁷ Como dice en sus *Recuerdos del tiempo viejo*: «Mi idea fija era hacer famoso el nombre de mi padre, para que éste, volviéndome a abrir sus brazos, me volviera a recibir para morir juntos en nuestra casa solariega de Castilla; única ambición mía y único bien que Dios no ha

con su idea de España, que es lo que en el fondo le aproxima a Ganivet. Me refiero a ideas como el rechazo de lo extranjero frente a los elementos propios de la identidad nacional¹⁸, o su visión del cristianismo como fundamento de la idiosincrasia de lo español, más allá de contradicciones, que las tiene Zorrilla, como sus manías anticlericales y antipapales. En cualquier caso, el poeta se identifica con el pueblo de quien es simple portavoz, representando para Ganivet lo que él llamó el espíritu territorial del país --ya señalado anteriormente--, concepto complejo próximo a la

querido concederme. [...] Y puse mi empeño en probarle que la fama que yo había dado a su apellido, la debía sólo al trabajo y al favor del pueblo, no por haber vendido mi pluma a un partido contrario a sus opiniones [...]».

«Usted era carlista y optó por la emigración: no creí decoro del hijo no ser nada en el Gobierno que no había aceptado el padre; he rechazado todo lo que se me ha ofrecido [...]

Pero si yo he hecho milagros por usted... Me he hecho aplaudir por la milicia nacional en dramas absolutistas como los del rey Don Pedro y Don Sancho: he hecho leer y comprar mis poesías religiosas a la generación que degolló los frailes, vendió sus conventos y quitó las campanas de las iglesias: he dado un impulso casi reaccionario a la poesía de mi tiempo; no he cantado más que la tradición y el pasado: no he escrito ni una sola letra al progreso ni a los adelantos de la revolución, no hay en mis libros ni una sola aspiración al porvenir. Yo me he hecho así famoso, yo, hijo de la revolución, arrastrado por mi carácter hacia el progreso, porque no he tenido más ambición, más objeto, más gloria que parecer hijo de mi padre y probar el respeto en que le tengo...» (Zorrilla, *Obras II*, 1782).

¹⁸ Las citas al respecto se pueden multiplicar, en cualquier caso, ya desde el comienzo de su carrera literaria va a liderar la reacción españolista frente a los escritores galicanos. En las palabras liminares de la edición de *Cada cual con su razón* (editada en 1839) dice Zorrilla: «El autor de *Cada cual con su razón* no se ha tenido jamás por poeta dramático. Pero indignado al ver nuestra escena nacional invadida por los monstruosos abortos de la elegante corte de Francia, ha buscado en Calderón, en Lope y en Tirso de Molina, recursos y personajes que en nada recuerdan a Hernani y Lucrecia Borja. Y por si de estas sus creencias literarias se les antojara a sus amigos o a sus detractores señalarle como partidario de escuela alguna, les aconseja que no se cansen en volver a sacar plaza la ya mohosa cuestión de clasicismo y romanticismo.

Los clásicos ya verán si en esta comedia están tenidas en cuenta las clásicas exigencias. La acción dura veinticuatro horas; cada personaje no tiene más que un objeto, al que camina sin pisodios ni detenciones, y la escena pasa en la casa del Marqués de Vélez.

Los señores románticos perdonarán que no haya en ella verdugos, esqueletos, anatemas ni asesinatos. Pero aún puede remediarse. Tómese cualquiera la molestia de corregir la escena final, y con que el marqués dé a su hija un verdadero veneno, con que él apure el soberano licor que en el vaso quede, con que el rey dé una buena estocada a don Pedro, y la dueña se tire por el balcón, no restará más que hacer sino avisar a la parroquia de San Sebastián, y pagar a los curas los responsos y a los sepultureros su viaje al cementerio de la puerta de Fuencarral» (Zorrilla, *Obras II*, 2207).

«intrahistoria» unamuniana¹⁹. Recordemos, también, que la postura contra lo extranjero en Ganivet y la defensa de lo auténtico, de lo verdaderamente español, se ha interpretado como un rechazo de la modernidad hegemónica impuesta por los materialistas y avanzados países europeos (Torrecilla 3-6), una defensa de lo propio frente a lo foráneo, y que es algo con lo que nos topamos también en Zorrilla, primero atrincherándose tras el pasado medieval y nuestros siglos de oro, para, más tarde, fustigar a su siglo que ha abandonado la poesía por la prosa, a Dios por el vil interés material:

Llámate siglo de la luz; yo lo creo
 que eres, según se escribe, el de la tinta;
 que eres siglo de fósforos y globos,
 sólo siglo de luz para los bobos.
 Hijo del filosófico ateísmo
 del pasado este nuestro, himnos a coro
 entonó a la virtud y al patriotismo;
 mas renegado vil, su Dios fue el oro,
 su ley, su fe, su ciencia fue empirismo,
 cínica hipocresía su decoro.
 Y con la cruz y el látigo en la mano,
 Padre se hizo llamar y fue tirano (Zorrilla, *Obras I*, 1396)

Por otro lado, el conflicto presente en el *Don Juan Tenorio*, además de la recurrencia al mito, consiste en la dualidad libertad carnal frente a racionalidad, lo que podríamos traducir como imaginación frente a razón. Más allá del juego de seducción y de la textualidad como máquina de la comedia de enredo, el amor de Don Juan por Doña Inés está fundado en la

¹⁹ Como dice en *El porvenir de España*: «Lo que yo llamo espíritu territorial no es sólo tierra, es también humanidad, y sentimiento de los trabajadores de los que usted habla» (Ganivet-Unamuno, *El porvenir* 174). Para Frattale, «De ese espíritu del terruño o aliento vital insuflado a los pueblos por su Gran Madre, la tierra, origen (*génie*) y matriz de lo individual, lo auténtico, lo propio de cada pueblo ('lo puro español'); de ese espíritu, pues, eterno y en el fondo inalterable inalterable (aunque sujeto a evolución) como el espacio físico —el duro suelo— que habita, debería sacar fuerzas y energías la España casta y virgen de Ganivet para la completa y armoniosa realización de su ser.»

«Si Unamuno se refiere a España y su historia con metáforas dinámicas, agónicas (el mar, las olas en movimiento, la tempestad, ríos que discurren sobre capas de sedimentos seculares), Ganivet las define con imágenes y símbolos inmutables, arquetípicos. España es, para él, una Virgen casta, la Concepción Inmaculada, la Gran Madre del Espíritu y de las Ideas, proyección trascendente de otra madre, no menos grande, la Tierra, origen y destino de todo lo que es.» («Estudio preliminar», Ángel Ganivet, *Idearium español* 30-31).

imposibilidad de realización terrena, pues la seducción, el eros, se difiere más allá de la posesión. Es decir, se transgrede la imagen del Burlador, que es seducido por la virtud de Doña Inés, hasta entrar en los límites de lo celestial, pues ese amor sobrepasa lo terreno; un amor que encuentra en la novicia el intento de salvar a Don Juan del infierno. Doña Inés es la pureza, es la representación de lo femenino esencial (Baudrillard 11-12) que anula la racionalidad y que elimina lo real, lo social; es el complemento de la locura dionisiaca de Don Juan, que no sólo es carnalidad, sino que también es ágape, deseo de un más allá que no se relaciona con lo objetual. De la misma manera, en *El escultor*, Pedro Mártir, que es ateo, como el propio Ganivet, quiere crear un Dios en la tierra (v. 83) para poder amar al mundo, hasta que finalmente encuentre también el amor más allá del mundo racional y corpóreo²⁰. Este amor será su hija, que se convierte así en su particular Doña Inés, si bien hay un desdoblamiento entre Alma y Cecilia, pues ambas comparten el salvífico rol de la novicia de Zorrilla.

Todo esto a partir del odio a la materia, de su rechazo del cuerpo y sus pulsiones, que es lo único que explica la petrificación final de su hija y del propio protagonista en el cierre de la pieza, así como la obsesión por el dogma de la Inmaculada que persigue al autor desde los orígenes de su carrera literaria. Como dice en *El escultor*: «¡Desprecia ese cuerpo inerte, / que es el nido de tu muerte! / Ese es el caos, donde yace / la luz que en tu muerte nace» (versos 101-104). Este deseo de liberación de las cadenas que impone la naturaleza corpórea, le lleva a sobreponer la pulsión contemplativa —una de las reiteraciones ganivetianas— a la actividad —otro de los conceptos claves de su pensamiento—²¹. La contemplación, lógicamente, sólo puede conseguirse merced a la potenciación de lo interior, es decir, de la fuente del noúmeno (de la Fuente Ballesteros, «Mundo»), y una de las maneras para acceder a la visión de las esencias será la vía estética, asunto conectado con la deuda ganivetiana con Schopenhauer (de la Fuente Ballesteros, «Ganivet y Schopenhauer», Santiáñez-Tió 81).

En suma, ese rechazo de la materia, ese asco por nuestras sevicias físicas, le lleva a otro de sus temas más reiterados: el relativo a las ideas

²⁰ Para un estudio del concepto del amor y de las diversas representaciones de la mujer tanto en este drama como en el resto de la producción ganivetiana, véase el libro de Álvarez Castro *El universo femenino de Ángel Ganivet*.

²¹ Como señala Herrero: «Esta superioridad de la contemplación sobre la vida activa es esencial al hombre; es decir, la más alta operación del alma humana es la visión del mundo ideal y, especialmente, la contemplación del Amor Supremo, del Artífice. La vida activa se justifica solamente cuando persigue la realización de algún ideal» (*Ángel* 17 y 281-283).

madres²², a la vez que a la obsesión por la pureza, por la espiritualización. De aquí la aparición del dogma de la Inmaculada Concepción, unido siempre a la virginidad de María hasta confundirse con ella, algo que le reprocha Unamuno en *El porvenir de España*²³. A lo que contesta Ganivet:

El dogma de la Inmaculada concepción se refiere, es cierto, al pecado original; pero al borrar este último pecado da a entender la suma pureza y santidad. El dogma literal se presta además a esa amplia interpretación, porque las palabras *concebida sin mancha* dicen al alma del pueblo dos cosas: que la Virgen *fue concebida* sin mancha, y que *es concebida* sin mancha eternamente por el espíritu humano. Hay el hecho de la concepción real, y el fenómeno de la concepción ideal por el hombre de una mujer que, no obstante haber vivido vida humana, se vio libre de la mancha que la materia imprime a los hombres. Preguntemos uno a uno a todos los españoles, y veremos que la Purísima es siempre la Virgen ideal, cuyo símbolo en el arte son las Concepciones de Murillo. El pueblo español ve en este misterio, no sólo el de la concepción ni el de la virginidad, sino el misterio de toda una vida. Hay un dogma escrito inmutable, y otro vivo, creado por el genio popular (Ganivet-Unamuno, *El porvenir* 124-125).

Es decir, su visión es la del pueblo español que también confunde ambos conceptos y que le había llevado en el *Idearium* a proponer a la Inmaculada como modelo de representación de la propia España, símbolo de la espiritualización de la materia, de la pureza absoluta²⁴.

²² Concepto que toma de la idea-fuerza de Alfred Fouillé (Robles Egea 201-221) y que en la historia de España estas ideas madres serían: senequismo, cristianismo y espíritu territorial (todas ellas se identifican con las tradiciones del pueblo. Para una discusión actualizada léanse las páginas que le dedican a este asunto Orringer (*Ángel Ganivet*) (41-50) y Ardila (168-173).

²³ Dice el escritor vasco: «Así me explico también que al principiar su libro confunda usted el dogma de la Concepción Inmaculada con el de la virginidad de la madre de Dios» (Ganivet-Unamuno, *El porvenir* 110).

²⁴ Sobre este tema se han demorado particularmente Herrero («Spain» 247-256 y «Ganivet precursor del 98») y Paulino («La secularización» 217-221). Esta idea de la pureza la podemos ver también en *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, cuando éste proyecta hacer el retrato de la Duquesa, está viendo diversas fotografías y se pone melancólico al ver una foto de ella en la que todavía no estaba casada y comenta: «para el hombre que ve a una mujer casada ya y contempla la imagen de esa misma mujer cuando era pura como una flor que comienza a entreabrir su cáliz a la luz que ha de marchitarla» (*Obras*, II, 557). Vid. también el trabajo citado de Frattale y la cita antes transcrita de las pp. 30-31.

Cecilia encarna la fe y el sacrificio²⁵, como Doña Inés --recordemos la tirada de Brígida ante Don Juan en el acto segundo de la primera parte de la obra describiendo a la novicia--, y como ella se presenta como una mujer inexperta en las cosas del mundo:

Yo no tenía experiencia
del mundo ni del amor...
Amarte a Ti con fervor...
¡ésta era toda mi ciencia!
Mi fe, la fe que me diste,
la fe que tu gloria alcanza.
Mi esperanza, la esperanza
que en el alma me pusiste. (vv. 191-8)

Con su fe está segura de poder cambiar el destino del artista: «Tú sabes que con mi fe / a este ciego arrancaré / de su espantoso destino» (vv. 224-226). También ella ha dado vida y honor (v. 260)²⁶, y también invoca al Dios de la clemencia²⁷, del perdón; si bien tiene sus dudas pues cómo puede haber perdón para una persona como su marido, que es ateo (v. 377), y que llega a decir: «¡Yo tengo mi fe en mí mismo, / y tú la pones en Dios!» (vv. 396-397).

Decidido Pedro, como hemos visto, a anteponer su libertad a todo lo demás, proyecta marcharse y nada hay que le pueda retener en su hogar, ni tan siquiera su hija recién nacida. Ante la firme postura del artista, Cecilia se resigna a dejarle partir, y en tono profético le asegura que, cuando regrese, ella estará muerta (como sucede en el *Don Juan Tenorio*, pues, al regreso de Don Juan, Doña Inés ha muerto ya). En todo caso, ella le regala antes de salir una máxima:

Lleva siempre en la memoria
esta piadosa sentencia:

²⁵ «Yo sufriría al perderle, / mas gozosa le perdiera / sí, perdiéndole, supiera / que en los cielos he de verle.» (vv.175-178).

²⁶ En el *Tenorio* es Don Juan quien está dispuesto a «perder vida y honor» (v. 1297) por Doña Inés, según le dice a ésta Brígida en el acto II de la primera parte. En cualquier caso, ella pierde vida y honor por causa del seductor. Todas las citas se realizan por la edición de Biblioteca Nueva.

²⁷ La Estatua del Comendador hace referencia al Dios de la clemencia en vv. 3428 y 3448. Y para siempre queda emparentado con Don Juan a través de los dos versos finales del drama: «es el Dios de la clemencia / el Dios de Don Juan Tenorio» (vv. 3814-3814).

«Sin fe se puede vivir,
 mas no se puede morir.»
 Ella te dará prudencia
 en cuantos trances te hallares.
 [...]
 Y al volver a estos lugares
 deshecha ya tu ambición,
 este encargo cumplirás...
 A nuestra hija le darás...
 un beso... y el corazón... (vv.486-498)

A pesar de su firme decisión, el artista se debate entre su deseo de ir a tierras lejanas y el amor por su mujer e hija, y antes del triunfo del impulso hacia la libertad, su titubeo (*El escultor* 114) trae consigo un nuevo intertexto donjuanesco. Al igual que en la obra de Zorrilla, cuando en la segunda parte, primer acto, después de la salida del Escultor del panteón Don Juan, éste se dirige a las estatuas y se manifiesta la máquina sobrenatural con la aparición de la Sombra de Doña Inés --que en la mente del libertino se interpreta como un momento de locura, de «febril exaltación» o «delirio»--, en la obra ganivetiana se habla de «sombras», «espectros», «locura» y él también conversa con las imágenes esculpidas:

¿Estos deseos que en tropel
 me arrastran con ansia impura
 al mundo de la locura?
 ¡Oh! ¿Qué lágrimas son éstas
 que, como espadas enhiestas,
 hiriendo sin compasión
 me suben del corazón?
 ¡Libertad! ¡Qué cara cuestras! (vv.575-582)

Al igual que en el *Tenorio*, han pasado varios años cuando se inicia el segundo acto. Cecilia ha muerto y su hija, Alma, ya es una jovencita. En vez del taller del artista con sus estatuas ahora nos encontramos con un «jardín de un carmen de la Alambra» (*El escultor* 119). La hija introduce el intertexto de la estancia en Italia de su padre --en referencia al espacio diegético del *Don Juan Tenorio* («dicen que estuvo en Italia», v. 623)--, si bien el propio Escultor no especifica y dice que «Estuve en países extraños...» (v. 685).

El tema de la Virgen se anticipa por medio del romance que canta un ciego (vv. 631-642), así como de un verso que parece interpolado del *Tenorio* --«Si el verme te causa enojos» (v. 963)²⁸--, hasta que Pedro Mártir comienza a elaborar la imagen de la Inmaculada: «...que eres / única entre las mujeres / que embellecen la creación» (vv. 1022-1024). Todavía no se da a conocer a su hija, pero ésta ya invoca al Dios de la bondad para que encamine a su padre hasta ella:

¡Contempla esta soledad
en que vivo, e intercede
con el que todo lo puede!
¡Implora al Dios de bondad
para que tenga piedad
e infunda amor en la mente
de mi pobre padre ausente!
Que con su luz le ilumine
y a mis brazos le encamine,
que ya le aguardo impaciente. (vv.1031-1040)

Frente a los objetos preciosos que Pedro Mártir muestra a Alma --perlas, diamantes, oro-- ésta reacciona negativamente, como Doña Inés: «Bellas vuestras perlas son, / mas tomadlas, no las quiero. / A esas perlas yo prefiero / la paz de mi corazón» (vv. 1174-1177)²⁹. Al rechazar tales dádivas ella hace profesión de amor filial, pues afirma desear sólo a su padre (vv. 1262-1263). El Escultor entonces afirma que el amor entre su hija y él no puede ser compartido con nadie --Alma ama a Aurelio--, a lo que Alma contesta:

Vuestro amor es egoísmo
y es locura y es pecado...

²⁸ Cuando Brígida anima a Doña Inés a seguir leyendo la carta le dice «vuestros lindos ojos, / no los tornéis con enojos» (vv. 1653-1654), y cuando Don Juan, en la escena del sofá, explica a Doña Inés que es amor el escucharle complacida: «escucharme sin enojos» (v. 2216).

²⁹ Esa misma paz del corazón es robada por Don Juan: «¿Quién roba la dulce calma / de mi corazón?» (vv. 1742-1743). Los regalos son también un elemento propio de la teatralidad donjuanesca; recordemos el libro de horas en el que va la carta a Doña Inés en la obra de Zorrilla, o los regalos (joyas) que ofrece el seductor a Teresa en la obra de Dumas, *Don Juan de Marana*, que servirán para mostrar la ligereza de ésta (vid. al respecto mi trabajo «*Don Juan Tenorio* frente a Dumas»).

que al prójimo está mandado
 amarle como a sí mismo...
 Amar a todos debemos,
 a cada cual a su modo,
 y amar a Dios sobre todo
 si el cielo ganar queremos.
 Sólo a Dios hay que adorarle,
 y el hombre que audaz pretende
 igualársele, le ofende,
 pues sólo debe imitarle. (vv. 1326-1337)

A partir de aquí Pedro le muestra el carácter engañoso y vano de los objetos que antes le había ofrecido, y le abre su corazón aunque sin descubrir todavía su identidad, jugando a la ficción de que si encontrase a su hija le diría esas mismas palabras:

Esa verdad la diría
 cuando en amor abrazadas
 y a los espacios lanzadas
 juntas su alma y la mía
 fueran, y allá, desde el cielo,
 vieran aquí a los humanos
 cual enjambre de gusanos
 que hormiguean por el suelo...
 ¿Qué es el hombre? Un muladar
 en donde cae una perla.
 ¡Ay del que no sabe verla
 y la deja mancillar!
 ¡Amor! Eterna mentira;
 sólo un amor me fue fiel:
 el odio duro y cruel
 que a mi alma el mundo inspira.
 Y este odio es amor santo,
 es la flor de la belleza
 que sacude la impureza
 que manchó su limpio manto.
 ¡Ah! Si yo tuviera fe,
 también en Dios pensaría,
 y pensando en Él vería
 con amor cuanto se ve...
 Mas ¿dónde, en qué, mi amor fundo,

si estoy con el cielo en guerra?
 ¡Creando un Dios en la tierra,
 para amar en él al mundo! (vv. 1362-1389)

Es decir; en primer lugar, la coincidencia tenoriesca, sus almas unidas lanzadas a los espacios celestiales, y luego, de nuevo, su afirmación de su odio al mundo, a la materia, que sólo mancha. ¿Dónde puede fundamentar su amor si está en guerra con el cielo? He aquí la paradoja, pues quiere crear un Dios en la tierra «para amar en él al mundo». Ganivet, en su ideal autocreativo que busca no tener nada que ver con la torpe y sucia materia, quiere estar por encima de la escoria terrenal y en ese ser superior amar el mundo.

El amor es el principio definidor de un héroe como Pío Cid, el protagonista de *Los trabajos*, y que en su yo profundo trata de hacerse uno con la naturaleza a través del amor, de los grandes ideales humanos (las «ideas madres» son las fuentes de inspiración ética o estética, son los principios últimos de la acción) y de la superación de la carne³⁰. En cualquier caso, en *El escultor* ese amor se objetiva en la hija de Pedro, un amor que implica una inequívoca naturaleza incestuosa³¹ y que complicó desde el principio la recepción de la obra. Pero lo mismo que Ganivet estaba seguro de que el final lo «arreglaba todo»³² --puesto que la imagen cristiana todo lo tapaba, la imagen del amor, del perdón que se podía entender como el arrepentimiento--, también el amor del escultor es un «sueño soñado», pues eso es su hija para él; de manera que se inclina frente a su creación, su Dios, su propia hija. Y lo mismo que Don Juan se enamora de la virtud de Doña Inés, así él confiesa: «admiro tu honestidad / y adoro tu santidad» (vv. 1604-1605), y concluye que «vas a matar la muerte» (v.1607). Una paradoja, sí, pero que está en el fundamento del final de la obra, pues la petrificación no es otra cosa que la muerte --además de los significados presentes y latentes

³⁰ *El escultor de su alma* es la entrega final de la saga de Pío Cid, que ha pasado por ser un sujeto traído y llevado por la voluntad (*La conquista del Reino de Maya*), a encarnar el ideal ascético (*Los trabajos*), hasta llegar en esta obra al ideal autocreativo y la sublimación.

³¹ Confiesa el escultor a su hija: «Sé que es un crimen nefando / que sienta por ti este amor» (vv. 1507-1508)

³² En carta a Seco de Lucena dice: «Aunque en algún punto hay algún concepto fuerte en labios del protagonista, esto no importa, pues el final lo arregla todo» (114). Así Castroviejo lo cree al reseñar el estreno de la obra en 1899: «el espíritu antirreligioso de Pedro Mártir queda al final vencido». También Herrero: que «la escena final representa la conversión de Pedro Mártir a la fe católica, lograda por la intervención divina que ilumina a Alma con su luz y que, mediante tal iluminación, transforma la rebelión del escultor en sumisión y adoración» (*Ángel* 190).

de la conversión lítica--. La muerte no sólo es la cristalización de la personalidad, la fijación de la misma, sino que para Ganivet significa la última *ratio* para alcanzar un estado de pureza, una eliminación de la materia, pues «el espíritu quiere / liberarse de la materia» (vv. 1623-16249). Da igual que creyese o no. La muerte es una proyección, un deseo, una ilusión que va más allá de la racionalidad, pues ésta ya no da más de sí, el cuerpo oscuro y sus pulsiones tiran con fuerza, la idealidad forma parte de esa irracionalidad inmarcesible, de aquí el rechazo de la racionalidad que, por otra parte, está presente en el ateísmo ganivetiano, en su rebeldía. No puedo estar de acuerdo con los que quieren ver sólo su solipsismo o los que enfatizan la búsqueda de la ataraxia para explicar la postura de Ganivet. Cerezo Galán interpreta el final de la obra como muerte liberadora:

pero no tanto de la carne y la materia como de la secreta adhesión al propio yo. En este punto, la muerte en la piedra no significa ya la eternidad de la forma, sino la renuncia a toda forma, la voluntad de extrema desposesión, y quizá por ello la única forma que le queda al hombre, según Ganivet, de realizar su ensueño de divinización: la identidad de la *summa potestas* con la nada. (30)

Así, la petrificación en esta obra tendría un sentido nirvánico, el «deshacimiento del último ídolo, la propia alma, en que había encarnado su culto egolátrico del yo» (30)³³. En todo caso hay que volver a ese «vas a matar la muerte», pues aquí está todo; el espíritu liberado de su escoria (v. 1624) consigue a través del tránsito liberarse del amor carnal, tal como lo supera el Escultor frente a su hija:

Ignoras que el noble asiento
del vivir es el tormento...

³³ Cerezo explica la crisis ganivetiana como el resultado de un callejón sin salida, al dejar de tener sentido su ideal autocreativo: «No se puede interpretar el exaltado idealismo ganivetiano como salida a una crisis nihilista, cuando es más bien el desencadenante de esta crisis ante la inviabilidad del ideal autocreativo. [...] Se puede, en efecto, trabajar por la especie, en una obra interminable, en el instinto de reproducción o en el acarreo del conocimiento objetivo o en el desarrollo tecnológico, pero en el ideal autocreativo hay una obra individual, propia y exclusiva del yo. El sentido de ésta tiene que estar al margen de la tiranía de la especie. Se apoya íntegramente en un acto de fe moral o de adhesión al propio poder del espíritu. [...] La pasión autocreativa o cae en un hipócrita esteticismo o se despeña en nihilismo ante la imposibilidad de garantizar su exigencia incondicionada. Este fue el caso de Ganivet» (34).

y el placer vida perdida.
 ¡Al amor esclavizamos
 y las huellas materiales
 que en las carnes virginales
 deja el amor que anhelamos,
 cadenas son que forjamos! (vv. 1640-1647)

De nuevo vuelve a aparecer la imagen de la pureza, de nuevo la Inmaculada Concepción, Virgen ante todo, pues para nada han tenido que ver sexo y materia con la concepción de Jesús, y ella misma está más allá del pecado original, es decir, que ha abolido el pecado:

¡Qué noble eres, Alma mía!
 y más que noble eres buena
 y más que buena eres pura
 y más que pura eres bella...
 Entre todas las mujeres,
 bendita sea tu belleza. (vv. 1658-1663)

Este es el momento en que Alma, arrobada por las palabras del padre y su beso en la frente, llena de una «dicha tan pura» (v. 1665), muere «en la gloria eterna» y queda petrificada. Después de esto suenan «lejanas chirimías» (*El escultor* 161) y empiezan las visiones. Primero la de la hija, y cuando el Escultor pide luz para verla aparece Cecilia haciendo honor a su nombre --ella representa entonces la luz de la fe: «Yo soy la luz de la fe / que estás a gritos pidiendo» vv. 1696-1697), lo mismo que Pedro hacer honor al suyo al producirse la petrificación--, y le incita, como Doña Inés, al arrepentimiento: «Antes te has de arrepentir / has de doblar la rodilla / que sólo aquel que se humilla / puede a los cielos subir» (vv. 1726-1729).

Lejos de hacerlo, el Escultor se rebela y se siente capaz, espada en mano, de enfrentarse a Dios en un arranque propiamente donjuanesco: «¡Al mismo Dios si se opone / le paso de parte a parte!» (vv. 1768-1769). Cecilia vuelve a invocar al Dios de Don Juan, el de la clemencia: «Mi fe no puede domarle / pues inmensa es su impiedad. / ¡Señor! Tu inmensa bondad / sola, puede conquistarle» (vv. 1770-1773). Es el momento en que reaparece Alma transfigurada en la Virgen y vuelven la chirimías tenoriescas a sonar. Reza la acotación: «(*Se abre el telón de fondo y aparece ALMA, como estatua de una Virgen, en una gloria. Su traje, idéntico al en que quedó petrificada; pero tiene además aureola de santidad. Suenan cerca las chirimías*)» (*El escultor* 165).

Es interesante comprobar cómo esta versión definitiva del texto ganivetiano se acerca más al modelo de Zorrilla, con la explicitación de la

imagen de la Virgen, que la versión preliminar contenida en el manuscrito que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 22987/10 f. 29. En él se dice: «(Huye, cae de sus manos la vela apagada. Se vuelve y desde el dintel ve la claridad en el cielo y queda estática ante una luz que comienza a surgir en el fondo; Alma aparece transfigurada como una estatua del pudor, con las manos en el pecho, los ojos bajos y la cabeza adornada con la corona de azahar)».

De esta forma el Escultor se petrifica, suelta la espada, cae de rodillas, y aunque en ningún momento pronuncia palabras de arrepentimiento, la acotación final indica que queda petrificado con los brazos en cruz y «adorando a su hija» (*El escultor* 166). El final del manuscrito de la Biblioteca Nacional añade algunos versos: «(Queda petrificado.) (Cae lento el telón.) (Suenan con brío las chirimías y una voz repite arriba con tono apocalíptico:) [tachado: “Vida y muerte sueño son / y todo en el mundo sueña”] ELLA: Sueño es la vida en el hombre / Sueño la muerte en la piedra / Y sólo empieza a vivir / Quien muere en la luz eterna)», solución similar a la que aparece en la colección de manuscritos de la Diputación de Granada: «(Quédase inmóvil. Suenan más fuertes las chirimías y una voz enérgica de arriba dirá “Vida y muerte sueño son...”»)» (*Manuscritos* 57).

Estos versos aludían a los que dice Pedro Mártir después de la petrificación de su hija, de clara raigambre calderoniana: «Vida y muerte sueño son / y todo en el mundo sueña... / Sueño es la vida en el hombre / sueño es la muerte en la piedra» (vv.1670-1673). Esta idea de la petrificación es una constante en Ganivet. Ya se encuentra en «Las ruinas de Granada», relato en el que un sabio y un poeta visitan las ruinas de la ciudad andaluza que fue hace años destruida por una erupción volcánica. El poeta ve en el volcán una especie de «escultor» y comenta cómo esos seres convertidos en piedra son «otra forma de vida, en la que ya el hombre no es necesario, en que la idea vive y habla en el aire, inspirada por la poesía que brota de las ruinas» (Ganivet, *Obras* II, 712). Un instrumento, el «ideófono», transforma los pensamientos del artista en poemas: Primero, uno dedicado a «Los torreones de la Alhambra», cuyos últimos cuatro versos epifonemáticos nos explican el deseo de ser piedra para soñar largos siglos hasta caer en la nada. El segundo de los poemas tiene una clara identidad con el final de *El escultor*, pues incluye los siguientes versos: «Vida y muerte sueño son / y todo en el mundo sueña». Mejor que ver, hablar o vivir, «vale más la muerte en piedra», y por ello, «si todo en el mundo sueña / yo doy mi vida de hombre / por soñar, muerto en la piedra» (*Obras* II, 719-720). Esta es la forma de desatarse del mundo, el triunfo de la idea y del espíritu, pues sólo después de morir se puede llegar a algo que se relacione con esa plenitud del amor que para nada tiene nada que ver con la realidad terrena. Es lo que leemos en otro relato, «De mi novia la que murió. En el Avellano»: «yo estoy viviendo una ilusión

imposible, con un amor que no ha de tener nunca realidad sino después de morir» (Ganivet, *Obras* II, 732). En *El Escultor* se declara explícitamente «sólo triunfa el que muere» (v. 1627). La piedra como «idea madre» es explícita también en este texto:

Las ideas que los hombres tenemos deben ser como piedras y los cargos que ejercemos como cántaros; ocurra lo que ocurra, debe de romperse el cántaro. Cargos hay muchos e ideas pocas; respetemos la pureza de nuestras ideas y no la alteremos en beneficio de los fugaces intereses de nuestro medro personal, exagerado o mal comprendido (Ganivet, *Cartas* 88-89).

Ganivet es muy diferente de Zorrilla --éste no es un intempestivo como aquél--, pero ha encontrado en el vallisoletano la «apoteosis del amor» y diversos modelos para situaciones y personajes que se traducen en las numerosas coincidencias detectadas entre sus respectivos dramas. Ciertamente estamos ante otro paradigma y la teatralidad zorrillesca se ha transformado en algo totalmente diferente; ha quedado el aparato, pero la enloquecedora acción y la velocidad propias de Don Juan³⁴, al igual que su dicción³⁵, han desaparecido. El doble formato de comedia de capa y espada y de magia aquí se ha transformado en un auto sacramental sin sacramento --en una anticipación ganivetiana que ve en este género una forma renovadora del teatro español--, pero a pesar del paso de más de medio siglo entre una y otra obra, el Dionisos de los tiempos modernos se transfigura en la prometeica rebelión de Pedro Mártir, que espera en el amor más allá de la muerte la perfección que la corporeidad le niega.

RICARDO DE LA FUENTE BALLESTEROS
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID

³⁴ Para el modelo teatral y la teatralidad de este drama romántico véase mi introducción a la edición de *Don Juan Tenorio*.

³⁵ Esa dicción, conectada con las palabras de Don Juan que seducen a la cándida Doña Inés, ya desde la carta (Pérez Firmat), es algo inherente al personaje de Don Juan, desde Tirso a Molière y, particularmente, en la versión de Zorrilla. Tema éste sobre el que han disertado con agudeza Fernández Cifuentes y La Rubia Prado.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ CASTRO, Luis. *El universo femenino de Ángel Ganivet*. Granada: Diputación Provincial y Fundación Caja de Granada, 1999.

ARDILA, J. A. G. *Etnografía y politología del 98. Unamuno, Ganivet y Maeztu*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

BAUDRILLARD, Jean. *Da sedução*. Trad. Tânia Pellegrini. São Paulo: Papirus Editora, 4ª ed., 2001.

CASTROVIEJO, Amando. «El escultor de su alma Pedro Martín», *El Defensor de Granada*. 4-3-1899.

CEREZO GALÁN, Pedro. «Ángel Ganivet: el excéntrico nihilista de la modernidad», GALLEGO MOREL, Antonio y SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (eds.), *Ganivet y el 98*, Granada, Universidad, 2000, pp. 11-43

CRUZ CASADO, Antonio. «El escultor de su alma y el simbolismo finisecular europeo», GALLEGO MOREL, Antonio y SÁNCHEZ TRIGUEROS, Antonio (eds.), *Ganivet y el 98*, Granada, Universidad, 2000, pp. 231-241.

FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis. «Don Juan y las palabras», *Revista de Estudios Hispánicos* 25 (1991): 77-101.

FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de la. «Ganivet y Schopenhauer: pensadores intempestivos», *Anales de Literatura Española* 12 (1996): 89-100.

———. «Mundo fenoménico/mundo nouménico: una clave finisecular (Unamuno/Ganivet)», RUANO DE LA HAZA, J.M. (ed.), *La independencia de las últimas colonias españolas y su impacto nacional e internacional*, Ottawa: Ottawa Hispanic Studies 24, 1999. 245-260.

———. «Don Juan Tenorio frente a Dumas». *Hecho teatral* 7 (2007): 5-24.

———. «Tanatología ganivetiana». *Anales de Literatura Española Contemporánea* [en prensa].

FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de la y ÁLVAREZ CASTRO, Luis. «Tres artículos desconocidos de Ángel Ganivet». *La nueva literatura hispánica*, 1 (1997): 7-20.

GANIVET, Ángel. *Correspondencia familiar (cartas inéditas) (1888-1897)*. Ed. Javier Herrero. Granada: Lit. Anel, 1967.

———. *Cartas filandesas. Hombres del Norte*. Ed. Fernando García Lara. Estudio preliminar y notas Nil Santiáñez Tió. Granada: Diputación de Granada y Fundación Caja Granada, 1998.

———. *El escultor de su alma*. M. Carmen Díaz de Alda Heikkilä, estudio preliminar; José A. González Alcantud, epílogo). Granada: Universidad, 1999 (facsimil de la primera edición de 1904).

———. «El escultor de su alma» y otros textos dramáticos. Edición crítica de Ricardo de la Fuente Ballesteros y Luis Álvarez Castro. Valladolid: *Universitas Castellae*, Colecc. Ediciones críticas Siglo Diecinueve, 2000.

———. *Artículos, relatos y fragmentos*. Ed. Fernando García Lara. Granada: Diputación de Granada y Fundación Caja Granada, 2003.

———. *Idearium español*. Ed. Fernando García Lara, estudio preliminar y notas de Loretta Frattale. Granada: Diputación de Granada/Fundación Caja de Granada, 2003.

———. *Idearium español y El porvenir de España*. Ed. Nelson Orringer. Salamanca: Almar, 1999.

———. *Manuscritos de Ángel Ganivet en la biblioteca de la Diputación de Granada con una bibliografía anotada de Nil Santiáñez-Tiό*. Granada, Diputación Provincial, 1998 (CD Rom).

———. *Obras Completas*. Madrid: Aguilar, 1943.

———. *Epistolario*. Ed. Fernando García Lara. Granada: Diputación de Granada, 2008.

———. *Teatro y poesía*. Ed. Fernando García Lara. Introd. y notas Ricardo de la Fuente Ballesteros y Luis Álvarez Castro. Granada: Diputación de Granada, 2005.

GARCÍA RUIZ, Victor. «El puesto de Ángel Ganivet en el teatro modernista. Los aledaños estéticos de *El escultor de su alma*». M. Carmen Díaz de Alda Heikkilä (ed.), *Estudios sobre la vida y la obra de Ángel Ganivet*. Madrid: Castalia, 2000. 95-106.

HERRERO, Javier. *Ángel Ganivet: un iluminado*. Madrid: Gredos, 1966.

———. «Ganivet precursor del 98. La virgen contra la hetaira». *RILCE* 13:2 (1997): 99-119

———. «Spain as Virgin: radical Traditionalism in Ángel Ganivet». *Homenaje a Juan López Morillas*. Madrid: Gredos, 1982. 247-256.

LA RUBIA PRADO, Francisco. «Actos de habla y lenguaje figurativo: La doble historia de *Don Juan Tenorio*». *Letras Peninsulares* 13:2-3 (2000-2001): 441-65.

LÓPEZ, Ignacio Javier. *Caballero de novela: ensayo sobre el donjuanismo en la novela española moderna*. Barcelona: Puvill Libros, 1986.

MONTES HUIDOBRO, Matías. «*El escultor de su alma*: el discurso escénico de Ángel Ganivet», *RILCE* 13:2 (1997): 131-151.

NAVAS RUIZ, Ricardo. «Estudio preliminar». José Zorrilla, *Don Juan Tenorio*. Barcelona: Crítica, 1993. Ed. de Luis González Cifuentes.

PAULINO AYUSO, José. «Ángel Ganivet: la secularización de la religión en el modernismo». *Ilu. Revista de ciencias de las religiones* 3 (1998): 209-211.

———. «Literatura y autocreación: Ganivet y Unamuno en sus dramas». *RILCE* 13:2 (1997): 173-199.

PÉREZ FIRMAT, Gustavo. «Carnival en *Don Juan Tenorio*». *Hispanic Review* 51 (1983): 269-280.

PUERTAS MOYA, Francisco Ernesto. *La escritura autobiográfica en el fin del siglo XIX: el ciclo novelístico de Pío Cid considerado como la autoficción de Ángel Ganivet*. (Tesis doctoral).

———. *La identificación autoficticia de Ángel Ganivet*. Logroño: SERVA, 2004.

———. *De soslayo en el espejo (Ganivet y el héroe autobiográfico en la modernidad)*. Torrejón de la Calzada (Madrid): Juan Pastor, 2005.

ROBLES EGEA, A. «El neoidealismo y la rebelión de Ángel Ganivet contra el positivismo: sobre Alfred Fouillée y la teoría de las ideas». *RILCE* 13.2 (1997): 201-221.

ROUSSET, Jean. *El mito de Don Juan*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

SANTIÁÑEZ-TIÓ, Nil. *Ángel Ganivet, escritor modernista*. Madrid: Gredos, 1994.

SECO DE LUCENA, Francisco. «Algo acerca de Ganivet», GANIVET, Ángel, *El escultor de su alma*. Granada: Imprenta de *El Defensor de Granada*, 1904. 3-35.

SHAW, Donald. *La generación del 98*, Madrid, Cátedra, 1997.

TORRECILLA, Jesús. «La modernidad de Ganivet», *Ínsula* 615 (1998): 3-6.

ZORRILLA, José. *Granada. Poema oriental, precedido de la Leyenda de Al-Hamar*. Madrid: Imprenta y Litografía de los Huérfanos, 1895, 2 vols.

———. *Obras completas*. Ed. Narciso Alonso Cortés. Valladolid: Santarén, 1943. 2 vols.

———. *Don Juan Tenorio*. Ed. Ricardo de la Fuente Ballesteros. Madrid: Biblioteca Nueva, 2003.