José Manuel Marín Ureña: "Ángeles y demonios en el teatro de la generación del 27" (29 págs)
Revista STICHOMYTHIA, 3 (2005) ISSN 1579-7368

La imagen del ángel, tanto en su vertiente celestial como en su lado más siniestro, ha sido uno de los recursos más eficaces para las necesidades expresivas de los autores de muy diferentes tiempos. La presencia angélica puede atestiguarse a lo largo de toda nuestra historia literaria, invadiendo los dominios de la poesía, la narrativa y el teatro. Las potencias divinas han sabido adaptarse a las exigencias de cada género literario. Por lo que respecta al dominio dramático, los ángeles, especialmente aquellos que fueron destinados a penar en el infierno, se han constituido en inestimables personajes que siempre deben ser asumidos a la hora de valorar la evolución de las producciones teatrales. El imperio angélico, con Satán a la cabeza, vivirá su momento más esplendoroso de manos de los dramaturgos barrocos, entre los cuales sería Calderón el autor que coronara al ángel caído gracias a la maestría de su poliédrica representación. Las entidades aladas continuarán su andadura ya en el siglo XX. Uno de los puntos culminantes de su devenir contemporáneo vendrá dado por la obra de los poetas del 27, entre cuyos libros la figura del ángel obtendría grandes beneficios. Aunque será el ámbito poético la principal cuna para los ángeles en la generación del 27, lo cierto es que también en el terreno teatral se produce la intervención de estas fuerzas espirituales. Apenas conocido este derrotero de los ángeles textuales, vamos a mostrar la repercusión que estos seres llegaron a tener en la dramaturgia del 27. Nos adentraremos inicialmente en el funcionamiento de los emisarios célicos y los ángeles heresiarcas en los principales cultivadores del teatro en el 27, Rafael Alberti, García Lorca y Pedro Salinas, para terminar nuestro viaje con el análisis de unas piezas bastante olvidadas de Gerardo Diego, Manuel Altolaguirre y Dámaso Alonso.

1. Rafael Alberti: ángeles pictóricos.

Dos son las obras dramáticas que aglutinan la aparición de la figura del ángel en el medio teatral, *Santa Casilda* y *Noche de guerra en el Museo del Prado*. En *Santa Casilda* los ángeles van a ser de modo general producto de una hibridación formal vanguardista y funcional clásica, es decir, los espíritus celestes en lo que respecta a la misión que desarrollan responden a las expectativas de los parámetros católicos con los que el receptor pueda leer la obra, pero en el apartado nominal muchas de las criaturas

divinas ostentan una fuerza rupturista, probablemente por estar impregnados de la esencia constructiva de *Sobre los ángeles*, obra que se fraguó por el mismo período que *Santa Casilda*. La primera manifestación sobrenatural angélica será el ángel de las almenas o de las torres, que se aparece a Casilda con el fin de socorrer a la desesperada joven. Arquetípicamente, el espíritu actúa de mensajero, transmitiendo además uno de sus más tópicos anuncios, aquel que invita al humano a la realización de un viaje. Casilda no duda en entregarse a la voluntad del ser que lo guía debido a su alta condición, un hecho que atestigua y fortalece su fe en Dios. Más tarde, cuando Casilda relata al Conde la revelación que se le ha concedido, el amado preguntará a Casilda cómo era el ángel con el que se comunicó. En la respuesta de Casilda emergen los primeros datos notables y llamativos sobre la fisonomía del ángel. "Azul y blanco." (1990, 79) es la información que se comunica. Como veremos, muchos de los ángeles de *Santa Casilda* están caracterizados cromáticamente, circunstancia que se puede ligar a la pasión de Alberti por lo pictórico. La obediencia de Casilda a la orden del ángel de las almenas se va exhibiendo en diferentes momentos. Una servidumbre que la santa proyecta incluso sobre otros individuos: "Niño, el ángel manda: tú / y yo le obedeceremos. " (1990, 87). La relación de Casilda con los ángeles irá paulatinamente acrecentándose hasta el extremo de conformarse casi como una visionaria: "... Siempre / Los veo... ¡Salvad al Conde! / ¡Bajad!" (1990, 96). Este grado de intimidad con los espíritus celestes se prolonga hacia el amado de la santa, el Conde: "Adiós. Un ángel nos ve. / Él vela por ti y por mí." (1990, 97).

La confianza de Casilda y el Conde en los ángeles no se verá defraudada ya que, cuando ambos se encuentren en peligro ante los moros, cuatro ángeles bajarán para su salvaguarda. Cada uno de estos ángeles está definido de acuerdo a tres parámetros compenetrados entre sí: color, identidad, rol. El primer ángel, azul, que se encargará de velar por Casilda, se presenta así: "Yo soy el ángel del sueño, / me llamo el ángel sonámbulo." (1990, 105). Designación semejante a la de los ángeles sonámbulos de *Sobre los ángeles*. Este mensajero divino parece ser aquel ángel de las almenas que indicó a Casilda el camino que debía seguir. Conserva el color azul con el que Casilda lo describió al Conde; se determina como ángel del sueño, entroncando con el hecho de que el ángel de las torres se apareció a Casilda después de despertar a ésta de su sueño;

además, su cometido es la protección de la santa. El segundo ángel, verde, enviado para proteger al Conde, es bien diferente del ángel sonámbulo: "Yo el que alienta en las prisiones: / soy el ángel presidiario." (1990, 105). De modo coherente, el ángel de los presidios es la égida de quien estuvo encarcelado. El cromatismo verde de este espíritu, que puede connotar la libertad, es más desautomatizador que el azulado velo del ángel de los sueños previo. No obstante, podemos rastrear otros ángeles verdes en el panorama literario. Ya en la *Divina comedia*, caminando Dante y Virgilio en el Purgatorio hacia el valle donde descansan los grandes monarcas, observa la pareja el descenso de dos ángeles verdes tanto en sus vestiduras como en su plumaje: "Verdes como las hojas más tempranas / sus ropas eran, y las verdes plumas / por detrás las batían y aventaban." (2000, 338). Mucho más cercanos temporalmente al texto de Alberti son los ángeles verdes de Gabriel Celaya que en *Marea del silencio* tienen la capacidad de despertar los ojos de las estatuas inertes: "Ángeles verdes, / ángeles sabios, / paseaban serenos por los prados / con una flor de plata en la boca / y un compás en la mano. // Ángeles del aire verde [...]" (1969, 58).

El tercer espíritu del cuarteto angélico de *Santa Casilda*, marcado con el rojo de la furia, puede ser identificado con el arcángel militar San Miguel: "Yo, el ángel que en las batallas, / más cabezas he cortado." (1990, 105). Dada su especialidad bélica, a este ángel le está encomendada la defensa de la santa y del Conde: "Mi espada irá ante vosotros." (1990, 106). Finalmente, y de amarillo, el cuarto ángel que no es otro sino el omnipresente espíritu celestial del corpus angelológico de Alberti, San Rafael, según se puede deducir a partir de sus palabras: "Yo el que enseña los caminos: / el de los extraviados." (1990, 105). De nuevo el ángel de Tobías, el custodio que cuida de enderezar nuestra andadura: "Yo guiaré vuestros pasos." (1990, 106). El tercer ángel volverá a intervenir cuando Casilda y el Conde sean atacados por los soldados que pretendían capturarlos. En el momento de materializar la promesa que había realizado a los dos mortales, el ángel rojo aparece bajo una nueva imagen. Como ángel del altar, sale de una ermita con su espada para lidiar contra aquellos que persiguen la muerte de sus protegidos. Sin embargo, su actuación no es completamente triunfante, pues no ha podido impedir el asesinato del Conde. Más que imposibilidad, el ángel ha llegado tarde a cumplir su empresa, lo cual originará el llanto y la pregunta de Casilda: "Ángel mío, mi buen ángel, / mira al Conde niño muerto. / ¿Por qué has llegado tarde?" (1990, 129).

El ángel se excusará remitiendo a la noción de los propósitos crípticos del Altísimo que tiene todo dispuesto según su plan divino: "Sólo, sólo Dios lo sabe." (1990, 129). Casilda, no satisfecha con esta respuesta, volverá a alzar su voz con la pregunta que la embarga amargamente; por qué el ángel se retrasó, es decir, por qué Dios no ha impedido el derramamiento de sangre de su amado. Lo cierto es que ya aquí se atisban los vientos de la incapacidad de los ángeles para solventar determinados asuntos, aun cuando el espíritu celeste se escude en los designios de Cristo, coyuntura que culminará en *Noche de guerra en el Museo del Prado*.

En el Epílogo de *Santa Casilda* encontramos una alta concentración de espíritus alados mediante los que se pretende expresar la glorificación y santificación de Casilda en su ascenso a la morada de Dios. Un original ángel biógrafo, cuya labor es la de fijar en una escritura eterna el devenir vital de Casilda, es utilizado por Alberti como un recurso narrativo que le facilita el relato del final de la historia de la santa. La exposición del ángel biógrafo se verá interrumpida por seis ángeles que, además de construir un templo, relacionándose de esta forma con el poema de Alberti "Los ángeles albañiles", coadyuvan con la tarea del biógrafo aportando las informaciones que ellos van conociendo conforme se va aproximando el último suspiro de Casilda en este mundo. La muerte de la santa viene anticipada por la presencia de su ángel de la guarda vistiendo telas de luto, cerrando con su negra aparición todo el arco cromático que a lo largo de la pieza dramática han ido describiendo los espíritus celestiales. Entre unos tradicionales ángeles músicos, españolizados con unas guitarras que han sustituido a laúdes, arpas y cítaras, el ángel biógrafo firmará la última página de su libro por orden del ángel de la guarda que, con los coros divinos, ya se prepara para recibir a una nueva santa.

Junto a la directa plasmación de la figura del ángel en esta obra teatral, cabe destacar también el proceso de angelización de Casilda por parte del Conde y continuado por la propia santa. El Conde, en una posición ennoblecedora de la imagen de su amada, la convierte en un arcángel al que ha apresado: "Si mi madre vive, / cuando a ti te vea, / dirá que traje un arcángel, / por prisionero de guerra." (1990, 113). Lo que principia como un tópico amoroso obtiene cierto desarrollo en el juego dialéctico que se establece entre los amantes. Así, Casilda, limitando el alcance de la loa

del Conde, teme por lo que dirá la madre de éste cuando busque en su espalda las plumas azules de sus alas. El Conde, sosteniendo la condición angélica que ha atribuido a Casilda, pero que ésta ha minimizado, representa con audacia las palabras con las que su madre explicará la ausencia de las extremidades aladas en la bella joven: "Que yo te las cortaría / para que tú no te fueras." (1990, 113).

La otra obra teatral en la que se aprecia la temática de lo angélico es *Noche de guerra en el Museo del Prado*. Como sucede con otras creaciones angélicas en la poesía de Alberti, las figuras de este drama parten de modelos pictóricos, algo que viene facilitado por el lugar en el que se desarrolla la acción, el Museo del Prado. Por un lado, hemos de destacar, aunque reducida, la utilización de un componente diabólico tradicional a través de la personalidad del Buco: "Cerrando la comitiva, a lomos de una figura toda negra que representa un Buco de grandes y retorcidos cuernos, va algo o alguien tapado totalmente por un trapajo." (1991, 218). Este Buco, demonio fuertemente bestializado y disforme, es el núcleo infernal de los aquelarres que, en esta ocasión, se inspiran en las creaciones artísticas goyescas, sobre todo en *Asamblea de brujas*, una de las pinturas negras explícitamente mencionadas y descritas: "Después, "La asamblea de brujas" (*aparece este cuadro*), de los más feroces espantajos, atónitos los rostros ante la oscura plática del gran Buco, el demonio cabrío, barbón y cornudo." (1991, 192). Goya siempre atrajo la mirada de Alberti, como demuestran algunos textos dedicados al pintor español: "Goya" en *A la pintura*, o "Goya. Aguafuerte de España". Pero en *Noche de guerra en el Museo del Prado* es más relevante la faz luminosa de las jerarquías celestes, representada por la intervención de los arcángeles San Gabriel y San Miguel. Como indica Torres Nebrera, los arcángeles son personajes que encarnan dentro del universo de la pieza teatral un período mítico (Alberti, 1991, 108). A propósito de la escena en la que participan dos de los tres arcángeles más conocidos se han vertido diferentes interpretaciones. Así, para Ruiz Ramón, este episodio angélico, junto con el de Venus y Adonis, amplía semánticamente el contenido del drama en la dirección de una plasmación de las víctimas de la agresión (1975, 218). Ricardo Doménech, en la misma línea, ve en Gabriel un símbolo de la pureza y la belleza, de la armonía universal que ha sido perturbada (1972, 109). Crispin considera que la pareja de arcángeles no es índice de ninguna ruptura de la armonía sino que encaminan a un nuevo orden, es decir,

son el sustento de una fe marxista (1985, 3). Idea con la que no comulga Hermans, que estima que Adonis, el Rey y Gabriel son muestras de seres humanos que, como todo el mundo, pueden sentir temores y penas (1989, 216).

Gabriel y Miguel, como antes lo fue el Buco, pero ahora con mayor intensidad y protagonismo, son personajes que resucitan de sus respectivas bases artísticas. Linda S. Materna ha comentado en este sentido el complejo proceso de vivificación del arte (1990, 20), entroncando la obra de Alberti con *Los Santos* de Pedro Salinas. Gabriel, vestido con túnica de color rosa pálido, es el arcángel de *La Anunciación* de Fra Angélico. Este cuadro y sus ángeles han tenido cierta incidencia en la literatura española contemporánea, como ya prueba el mismo drama de guerra de Alberti. Luis Felipe Vivanco escribió un poema con el mismo título que el cuadro de Fra Angélico, "La Anunciación", articulado según los dos momentos separados cronológicamente pero unidos en su obra por el pintor renacentista. Vivanco advierte en el episodio de la expulsión de nuestros Primeros Padres la aureola no demasiado terrible de que está revestido el Arcángel del paraíso que lleva a cabo el destierro. El espíritu del hombre moderno brota al describir a este ángel frente a la clásica visión que se hubiera ofrecido en épocas antiguas: "El Ángel policía -¿ángel de la guarda?- los echa de allí, como coloso funcionario, cumpliendo órdenes superiores." (2001, II, 226). La segunda parte del texto de Vivanco se centrará en el episodio del anuncio de Gabriel a la Virgen, destacando el valor de la relación entre el mensajero y María: "No hay nada romántico y teatral entre ella y el Ángel." (2001, II, 227). Gil Albert en *Cómo pudieron ser* elabora una pequeña prosa llamada "La Anunciación y fray Angélico" en la que el tema es abordado desde otra perspectiva. Gil Albert viaja hasta la época del creador de *La Anunciación* con el fin de describir cómo se produjo la gestación del cuadro por parte de Fra Angélico. La recreación que hace el poeta es muy bella, sobre todo en lo que respecta a la figura del ángel: "De lo hondo de los azules cae una gotita de oro, brillando, escintilando. Y es un Ángel. Se paró, respirando aún atmósfera de la Gloria, traída con el aleteo." (1982, 46-47). El resto del escrito de Gil Albert es un elogio de la pintura de Fra Angélico por medio de la visita de un caballero francés que quedará extasiado al observar la modernidad de *La Anunciación*, anulando las consideraciones

de la orden a la que pertenecía Fra Angélico sobre el primitivismo del quehacer artístico de éste.

La novedad del Gabriel de *Noche de guerra en el Museo del Prado* es el ejercicio deconstructivo que se practica sobre él. María ha desaparecido de los ojos del arcángel cuando iba a transmitir su mensaje y, después de este suceso, ya no es capaz de recordar su comunicado: "¿Cómo seguía el divino mensaje? (*Deletrea, esforzándose por recordar*) Dios te sal-ve, Ma-ría... ¡Oh! ¡Qué triste enviado al que la luz se le vuelva tiniebla, al que anunciando el sol, no queda entre sus manos sino un cristal sin brillo de la noche!" (1991, 213). La pérdida de funciones de los ángeles será uno de los tópicos en el tratamiento de las figuras angélicas en la literatura contemporánea, aprovechando esta coyuntura cada autor de acuerdo a sus propósitos expresivos. José María Valverde recurre a la imagen de un ángel confuso para representar la realidad del hombre moderno que no reconoce en su interior la presencia de Dios: "Como un ángel que ya no se acordara / de lo que es, y aún trajera el mensaje en su frente, / tú le tienes... Detrás de ti se esconde [...]" (1996, 30). El ángel de Torrente Ballester en *El milagro del joven Tobías* tiene serias dificultades para poder realizar su trabajo de mensajero. Así, para llevar la oración de Sara al Señor debe tomar notas taquigráficas en un cuaderno (1938, 35). Incluso el propio espíritu celeste se reirá de las irregularidades que existen en el desempeño de su oficio cuando se dirija a Raghel: "Vengo de hacer un camino largo. Fui a llevar un mensaje. ¿No te gustaría llevar mensajes a donde yo los llevo? Es divertida faena. A veces se tropieza con un cometa peregrino, o resbalas por el arco iris. A veces se te cae el mensaje, y viene volando desde allá arriba, volando, volando, y rebota en un planeta, se engancha en la esquina de una estrella..." (1938, 44). El Gabriel de Alberti va perdiendo, como el arcángel Rafael de *Sobre los ángeles*, su naturaleza angélica pues la dimensión divina que él encarna se ha derrumbado, ha muerto porque ya no es útil. No es época de esperanza sino de actuación, y sólo la resistencia y el combate labrarán un futuro en el que pueda renacer un ser como Gabriel. La caída del arcángel mensajero se va eslabonando en toda una serie de elementos ajenos a la esencia de una criatura supraterrenal que así lo denuncian: alicortado, llanto de dolor, ignorancia y, sobre todo, su mano ensangrentada. Gabriel ha descendido a la verdad del mundo de los mortales. Pero junto a Gabriel permanece intacto Miguel, el arcángel de la guerra.

La entereza que mantiene Miguel obedece al plano celestial del que es estandarte, la contienda. Si Miguel no sufre la distorsión de Gabriel, se debe al hecho de que la beligerancia, y no la paz y sosiego del arcángel mensajero, es el contenido del tiempo en que se desarrolla la obra. El único ángel superviviente del cielo es aquel que en las circunstancias que se viven conlleva la única ligazón de la tierra con el cielo, el horror del conflicto. Por otro lado, Miguel aparece vestido de rojo, como el ángel defensor de *Santa Casilda*. Al igual que sucedía con Gabriel, San Miguel también deviene de un marco artístico. En este caso, se trata del retablo anónimo de Arguis. El pequeño retablo del siglo XV, que se puede contemplar en el Museo del Prado, pertenece a una iglesia en honor a San Miguel del siglo XII en la población de Arguis.

2. Federico García Lorca: la deconstrucción del ángel.

El teatro lorquiano apenas dará cabida a las fuerzas destructivas angélicas, a diferencia de lo que, según veremos, sucederá con los ángeles que permanecieron junto a su Creador. Es en la juvenilia donde la figura del diablo cobra sus mayores dimensiones. Así, la católica confrontación entre Dios-Bien y Satán-Mal es empleada por Lorca en la elaboración del sucinto escrito teatral "Dios, el Mal y el Hombre". Dios aparece dormido junto a un imaginado árbol de la Paz. Pero el Padre celestial no se halla solo: "A sus pies vigila un monstruo viejo, alado y demoníaco, y sobre sus manos exangües tiene una paloma ciega." (1996b, 107). Lorca no va a nombrar directamente a Satán, pero su ser descansa en esa bestia diabólica que se identificará a sí misma de este modo: "Me llamo Mal." (1996b, 109). La fuerte ligazón del demonio con el mal no tiene su correspondencia antitética en la asociación entre Dios y el bien: "[...] es la negación de la bondad divina lo que constituye el núcleo del mensaje –radicalmente herético- de este fragmento dramático." (Martín, 1986, 225). La solidez del dominio infernal contrasta con un Dios gravemente deturpado que, durmiéndose, cede a la pavorosa solicitud del monstruo satánico: "¿Me dais permiso para jugar con esos juguetes?" (1996b, 108). Unos juguetes que no son otros sino los mortales, criaturas inútiles para poder resistir los caprichos de un demonio aburrido y de un Dios que,

habiendo entregado a sus creaciones de barro, pide que se le despierte únicamente si sucede algo importante. Hemos de reconocer que Lorca, al hacer partícipe de las desgracias de los seres humanos a Dios, aun siendo el demonio el auténtico sayón, rompía una de las dificultades de la religión cristiana, el riesgo constante de caer en una visión dualista –Dios del Bien, Dios del Mal-, que Lorca sí había planteado en "Mística en que se trata de Dios", cuando constituye una creencia monoteísta. Con todo, la heterodoxia del poeta granadino es relativa ya que la dramatización que pone por escrito es una acentuación del tolerante comportamiento del mal por parte de Yahvé, como se puede ver a través de la figura del mal´ak en el Génesis, el Éxodo, el libro de Job, de los Números, de los Jueces, o el Primer y Segundo Libro de los Reyes. Por otro lado, la indolencia, casi debilidad, de un Dios despreocupado, que se declara cansado por estar haciendo una mala digestión y que duerme abandonando a los mortales, a los que designa como juguetes feos, supone una ilustración de la descomposición de las fuerzas del bien que terminará afectando a los mismos ángeles, como de inmediato comprobaremos

También es el teatro de juventud lorquiano el que hará uso de la imagen de los ángeles puros. Ahora bien, y como ya hemos indicado, los espíritus celestiales quedarán ensombrecidos por los procesos deconstructivos a los que van a ser sometidos. El ejercicio de desautomatización del prototipo del ángel judeocristiano no es en los primeros años de Lorca fruto de la aplicación de las recodificaciones de los programas vanguardistas sino necesaria proyección expresiva, aunque ofrezca semejanzas con el violento lenguaje de los ismos, de la posición crítica del poeta hacia los dogmas católicos. La descomposición que van a experimentar las huestes angelicales constituye una de las secuelas de las modificaciones que la imagen de Dios presenta en los textos juveniles de Lorca. Si el Sumo Creador dejaba de ser representante de una bondad infinita para convertirse en una deidad despreocupada que condescendía con el mal al no poner impedimentos para la proterva acción del príncipe demoníaco contra los mortales, los espíritus que habitaban su morada, los ángeles, esto es, la cara del Altísimo vuelta hacia la humanidad, no podían ser concebidos desde una perspectiva muy diferente. La caída de la gloriosa visión consagrada de las entidades celestiales estaba asegurada. El proceso desviacionista de la imagen angélica sigue tres ejes

fundamentales que se refieren a desmembraciones de índole funcional, anatómica y nouménica, según iremos comprobando. Uno de los textos en los que podemos contemplar la desintegración de los espíritus celestes es la pequeña pieza dramática *Sombras* en la que asistimos a un diálogo de ultramundo entre esencias difuntas. Dentro de una filosofía de la reencarnación, la segunda sombra hará constar sus reparos con respecto a la percepción más consolidada de los cielos en la que se ubican tanto Dios como sus emisarios alados: "Yo creía a pies juntillas en la gloria... (y si no, los jesuítas me hubieran echado de la oficina)... en la gloria con ángeles, arcángeles, tronos y dominaciones, pensaba tocar mi trompeta correspondiente lleno de beatitud frente a la Santísima Trinidad etc. etc., y ya ve usted: me muero para convertirme en lechuga y sabe Dios, digo Dios no..., bueno, quien sea, en qué me convertiré." (1996b, 307-308). El vulgar receptáculo de la sombra, una lechuga, fragmenta el ideal de un reino célico en el que, como vemos, Lorca cita algunos de los coros angélicos. El sueño utópico es ya el último reducto, el único espacio en el que los espíritus celestiales podrán pervivir con el aura sublime que durante siglos les fue consustancial. En contraposición a las fantasías humanas, la realidad que Lorca nos comunica desde tierras de ultratumba. La majestuosidad formal de los ángeles se ha derrumbado, el esplendor antaño adorado y exaltado es brisa del pasado sustituida ahora por un retrato poco dignificante de los servidores de Cristo: "[...] me encontré en un campo rarísimo lleno de trajes de bailarinas y de levitas de políticos, donde una ángela jovencita con la boca pintada y las alas de cartón me dijo: "Caballero, ya es usted una sombra, va usted a las nubes por toda la eternidad. Tenga cuidado con el reúma"..." (1996b, 307). Este espíritu celestial hembra del que habla la primera sombra aún es capaz de sostener con cierta consistencia su rol de mensajero, pero su apariencia se halla gravemente trastocada. La transfiguración abarca cuatro aspectos. Se trivializa la exultante imagen de los ángeles mediante el detalle de la boca pintada, artificio cosmético propio de las mortales. La ineficacia e invalidación de las tareas de los espíritus puros, que habíamos vinculado previamente con el tratamiento que Lorca ofrecía de Dios, se columbra, aunque todavía mantengan sus funciones, por unas extremidades aladas hechas de cartón, inútiles pues para el vuelo y más cercanas a los adornos de disfraces o a los complementos de marionetas. Objetualización o muñequización de un espíritu al que, además, se le dota

de sexualidad y de edad. La especificación femenina del ángel podría no resultar novedosa, pero sí lo es la voz gestada por el poeta para encerrar esa particularización del espíritu alado, ángela. *Sombras* no es el único texto en el que el granadino se decide por la utilización de una variante femenina en el gremio angélico. En uno de sus poemas tempranos, los cielos también cuentan con la presencia de esta especie espiritual, que Lorca aprovechará para desgastar aún más la figura de Dios haciendo de las ángelas objetos del deseo de Jehová: "Había domado sus fuertes pasiones / Pero todavía miraba a las ángelas..." (1996a, 505). Más ángelas tendremos oportunidad de analizar en otro boceto dramático, *Jehová. Sombras* no nos descubre solamente la dimensión deconstructiva de los ángeles en su faceta formal y constitutiva sino que también testimonia la corruptibilidad de las funciones de los espíritus celestiales. En el universo de almas que la pequeña pieza de Lorca esboza, los fantasmas de los vivos tienen dificultades para conocer el sendero que les encamine a su destino. Los ángeles no podrán solventar esta problemática, escudándose en la ignorancia de Cristo que, inevitablemente, repercute en el cometido de sus siervos divinos: "Acaba de descender de los otros espacios un mensajero diciendo que ha encontrado a Cristo en un rincón apartado de la inmensidad y le ha dicho formalmente que Él no sabe qué camino conduce al reino del Padre." (1996b, 311). El tiempo de la omnisciencia se ha desvanecido, y los ángeles no pueden cumplimentar sus empresas debido a las deficiencias de Cristo. La deturpación funcional del espíritu celeste afecta a un tipo concreto angélico, el ángel psicopompo o conductor de almas, que ya no tiene los recursos suficientes para guiar las almas de los difuntos a la morada de Dios.

El escrito en el que Lorca va a extremar hasta límites insospechados su labor desautomatizadora de los ángeles es otra sucinta obra teatral, *Jehová*. En esta pieza pueden relevarse dos circunstancias que nos ayudan a comprender de un modo más correcto los planteamientos del poeta en relación con el nuevo estado que viven los espíritus alados. Así, en varios momentos del texto se insiste en una diferenciación temporal que implica la existencia de dos etapas en la historia de la morada santa. Primeramente, el pasado, tiempo en el que hemos de localizar una visión más moderada de la situación que se vive en los cielos; la hora en la que el orden y la congruencia eran el estatuto que regía la sociedad divina. A pesar de la organización existente en esta fase

inicial, el enfoque clasicista socialmente aceptado en torno a los ángeles no era elemento articulador de los espíritus puros. Posteriormente, la anarquía, el desequilibrio, caos que se apodera de del imperio de Yahvé envenenando a todos los habitantes de estos dominios. Jehová no puede más que llorar la pérdida de su antiguo reino y recordar lo que ahora ya no son sino ruinas de esplendores de los que sólo el olvido disfrutará: "¡Ay, dónde se fueron los buenos tiempos del Sinaí! Los días felices en que ardió la zarza de Horeb." (1996b, 326). Es el dolor de haber sido dueño de una realidad inconmensurable que se ha extinguido: "¡Llevé el infinito sobre mis hombros, pero el infinito se ha desmoronado!" (1996b, 327). El segundo factor que hemos de comentar es precisamente la causa por la que se origina una escisión en dos fases con tintes antagónicos en el devenir de los cielos, a saber, el deseo de los pobladores célicos por imitar a los mortales, hecho crucial en la deconstrucción de los ángeles. Jehová es diáfano en este sentido, "Desde que en mi corte entró la fatal manía de imitar a los hombres hemos degenerado lamentablemente, y la imitación es cosa despreciable." (1996b, 323). Insistamos en que, pese a que las nuevas modas en el palacio de Dios alteran las configuraciones de los espíritus alados, Lorca revela conatos desviacionistas del modelo tradicional de los ángeles en la primera próspera época del empíreo. No debemos obviar que los propósitos del granadino de reconversión de los ángeles están favorecidos por el planteamiento genérico de la obra que, como indica Andrés Soria, entroncaría con el teatro para muñecos (Lorca, 1996b, 51).

El tránsito de un período a otro en los territorios ultraterrenos va a venir marcado mediante referencias de Jehová a cambios planteados en los espíritus alados, constituyendo estas transformaciones un mapa costumbrista de la vida de estos mágicos seres. Estas modificaciones se materializan en los ángeles femeninos o ángelas. Uno de los servidores de la cohorte célica ofrece a Yahvé la posibilidad de gozar sexualmente de las ángelas con el fin de librar al Creador de su aburrimiento: "Os advierto que acaban de llegar tres ángelas nuevas que están diciendo "comedme". ¿Queréis que las traiga a vuestra augusta presencia?" (1996b, 323). Jehóvá rechazará esta oferta no por falta de interés sino por la circunstancia de que debido a su edad ya no es tiempo para deleitarse en esos recreos del placer, aunque también arguye como motivo las nuevas costumbres adoptadas por las ángelas en el calco de las acciones de la raza humana:

"[...] y además vendrán con los labios pintados. Cuando yo era joven las ángelas eran más naturales." (1996b, 323). Recordemos el ángel femenino de boca encarnada que se aparecía a uno de los espíritus en *Sombras*, noticia que nos permite conocer el período de la historia celestial en el que transcurre la trama de esa obra teatral. La poderosa crisis del imperio de Dios, plasmada en los nuevos usos y estilos de los espíritus alados, tiene otra de sus manifestaciones en el ángel con el que Jehová conversa durante toda la pieza. Este ángel custodio del Supremo disgusta a su protegido por los bigotes y el peluquín con el que se adorna, pero sobre todo por el vanidoso comportamiento que supone el empleo de perfumes: "Además, hueles de una manera intolerable. Antiguamente mis ángeles se perfumaban con filosofía, con metafísica, con poesía... con amor de mí, pero ahora veo que os perfumáis con agua de colonia, hasta con éter." (1996b, 324). Nuevamente, el objeto suscitador de la crítica abre las puertas a la remembranza de las mejores tendencias de antaño. El enfado al que ha dado lugar el acicalamiento del ángel acompañante de Dios es punto de arranque para fustigar los hábitos de los espíritus más jóvenes, de los que sólo sabemos su condición divina por su designación angélica: "[...] vi pasar por delante de mi nube un grupo de ángeles jóvenes que llevaban sombrero calañés; alguno iba vestido de torero, y esto, ¡vive Yo!, no se puede tolerar." (1996b, 325). Si la culpa del ocaso de los ángeles debe buscarse en la obsesión de los espíritus celestes por asemejarse a los mortales, el protector de Jehová matizará esta influencia separando a partir de la edad a la corte angélica en dos agrupaciones, ángeles jóvenes y viejos. Son los espíritus de menor edad los que actúan a modo de espejo de las actividades de los humanos pues "[...] los ángeles jóvenes, como los pobres no pueden mirar hacia arriba..." (1996b, 323). Así, no debe sorprender encontrar a unos futuristas ángeles deportivos: "Sé que con Venus juegan al foot-ball los ángeles atletas..." (1996b, 328). No obstante, el vigilante espiritual de Jehová se siente deudor de los hombres al haber obtenido de ellos beneficios como son los merengues, por los que tendrá gran debilidad el Altísimo. Por ello, el ángel advierte a Jehová: "No te extrañe, Señor, que en el cielo imitemos a la humanidad." (1996b, 329).

A pesar de las consideraciones hacia sus compañeros en las jerarquías celestes por parte del ángel protagonista de la pieza dramática junto a Jehová, el espíritu anciano es una figura altamente desautomatizada, para lo que sólo sería necesario tener en

cuenta su inserción en las coordenadas temporales. Lorca nos describe a esta esencia del bien como un ángel viejo de cara despintada y alas pegadas con sindetikón (1996b, 321). Este espíritu anciano tiene dos funciones a su cargo. Por un lado, se manifiesta en calidad de médico de Jehová. Así, le recomienda el lugar más adecuado para reposar debido a que su temperatura es agradable, le indica la realización de ejercicios con el fin de mejorar la salud, e incluso tiene aspirinas previniendo cualquier empeoramiento del estado de Jehová. La atención farmacéutica prestada por el ángel está provocada por el hecho de que Yahvé está padeciendo un resfriado. El pensamiento que se desgaja de este insólito acontecimiento es que el cielo está enfermo, es decir, la esperanza de los católicos es un anhelo corrupto. Los padecimientos no finan una vez que los mortales abandonan su planeta de sufrimientos, pues las enfermedades siguen vigentes e incluso con mayor virulencia, si observamos que ni siquiera Dios es inmune a los trastornos. Un testimonio que ya anticipaba este horror venía dado por la ángela de *Sombras*, advirtiendo a uno de los espíritus que tuviera cuidado con el reúma. Los ángeles, criaturas siempre inferiores a su Creador, no podrán resistir las embestidas de las enfermedades si un resfriado ha conseguido contagiar a Jehová. Ahora bien, la situación que deben soportar los espíritus celestes reviste mayor dureza e implica el punto álgido deconstructivista de la figura del ángel. Cuando el ángel amonesta a Jehová para que se proteja, remite a un caso ilustrativo de su posible futuro: "Tened mucho cuidado, porque un catarro en estas alturas y con vuestras edad es cosa de mucho peligro. ¡Acordaos del pobre San Miguel!" (1996b, 322). A través de Jehová conoceremos lo que sucedió exactamente al arcángel guerrero: "Muerte horrible la suya. En mi larga vida no vi semejante pulmonía... Ni mi poder ni todos los médicos del infierno lograron arrancarlo de la muerte." (1996b, 322). El mundo parece mejor residencia que una morada santa en la que el todopoderoso arcángel rector de las milicias angélicas ha sucumbido. Por otro lado, el segundo cometido del espíritu que vela por la salud de Jehová es el de consejero del Altísimo. Una labor que probablemente se le adjudique en virtud de su gran sabiduría ya que es un ángel ilustrado, espíritu con estudios: "[...] fui doctor en Filosofía y Letras." (1996b, 334). El rol admonitorio del anciano espíritu se revelará de gran trascendencia en el momento en el que Jehová, iracundo, decide aniquilar definitivamente a los mortales. El ángel frenará los devastadores impulsos

descontrolados de Yahvé valiéndose de una estratagema en la que invoca la necesaria toma de contacto previa con el príncipe de los infiernos (1996b, 333). Una consulta que Jehová aceptará por complacer a su custodio personal.

Ángeles médicos, ángeles atletas, ángelas seductoras, y también ángeles camareros: "*Aparece un ángel sirviente con dos filas de botones dorados en las alas que ofrece a Jehová un plato* [...]" (1996b, 328). Este criado celestial, angélico Ganímedes vulgarizado, se ocupa de facilitar a Jehová los ansiados merengues que solicita en desesperado vocerío. Sólo en una escena de la obra parece alumbrar un atisbo de la dignidad de los ángeles bíblicos, aunque Lorca desencajará de nuevo el encuadre clásico por una imagen turbia. Jehová, dispuesto a fulminar al género humano, convoca a su corte celestial: "¡Hola, ángeles, arcángeles, tronos y dominaciones! ¡Acudid!" (1996b, 332). Coros, jerarquías, voces en definitiva de una estructuración estratificada de los palacios de Dios. La sistematización angélica enmohecida en *Jehová* parece renacer en la llamada del Supremo, pero todo es ilusorio. Los diferentes órdenes, o categorías como los denomina Lorca, son espíritus de cartón con los ojos iluminados por detrás, movidos por unos hilos que manejan personas invisibles (1996b, 332). El fenómeno de muñequización o el carácter de marionetas es aún más acentuado en los ángeles inicialmente más arquetípicos que en los espíritus deturpados de modo directo por Lorca. Los ángeles de la tradición judeocristiana son vacíos cuerpos sin identidad controlados y sometidos a la voluntad de Jehová. Lorca los contempla como niños de escuela (1996b, 333) que responden aquello que su Maestro desea escuchar. Pueriles seres que ante la revelación de Jehová de que los hombres no creen en su existencia gritan al unísono: "¡Nos parece muy mal!" (1996b, 333).

3. Pedro Salinas: apariencias y verdades.

La pieza teatral en la que Salinas incorpora de modo más notable el componente angélico es *La fuente del Arcángel*. La imagen del ángel en este escrito va a encontrar su expresión en la piedra de una escultura de San Miguel que preside, según se anticipa en el título de la texto, una fuente. Ubicada en el centro de la plaza de un pueblo andaluz, Alcorada, esta imagen pétrea desempeñará un papel fundamental en el

desarrollo de la acción. Es en la primera acotación donde Salinas proporciona información sobre la fuente y su ángel magnífico: "La domina una imagen de San Miguel Arcángel con coraza, casco y una espada flamígera. A sus pies, la taza semicircular de la fuente. El agua mana de tres caños, en la pared. Donde termina la taza hay cuatro gradas, que siguen el contorno de la taza." (1992, 215). Como podremos apreciar, la función literaria que Salinas concederá al arcángel será la de encaminar hacia lo invisible, lo trascendente, si bien en esta obra no será el ángel en sí mismo el elemento exponente de la irreductible verdad que da sentido a la vida sino un medio comunicante o, más bien, una máscara que soterra la verdad del misterio indescifrable del amor. Por tanto, el arcángel se articula de acuerdo al conflicto entre realidad y fantasía, bajo el que pueden agruparse todos los escritos teatrales de Salinas (Moraleda, 1993, 163). En principio, la fuente aparece como un símbolo religioso devocionario del pueblo. Sin embargo, rápidamente la efigie de San Miguel se torna para doña Gumersinda en un peligro que acecha a sus sobrinas Estefanía y Claribel, como se desprende del diálogo que sostiene con doña Decorosa. Doña Gumersinda teme que, debido a que el ventanal de la habitación de sus niñas ofrece la vista de la fuente, sus sobrinas lleguen a contemplar los lujuriosos actos que se cometen bajo la imagen del arcángel por los jóvenes libertinos, muchachos que se acercan a San Miguel empujados por la leyenda: "Esa superstición de que novios que vengan a hablarse una noche lunera al pie de la fuente todo les saldrá bien..." (1992, 220). Gumersinda todavía no se ha repuesto de la visión de una pareja que se besaba junto a la fuente. Para las dos devotas señoras de Alcorada el contraste entre los valores puritanos desprendidos por el arcángel y las libidinosas acciones cometidas ante él es escándalo imperdonable: "¡Qué sacrilegios, Dios mío! ¡Que vengan a ampararse, como quien dice, bajo las alas del Arcángel para esas porquerías!" (1992, 223). Salinas va previniendo sobre la relación entre las vetas cristianas y paganas que culminará con el descubrimiento del secreto del arcángel. Para acabar con las situaciones que se producen enfrente de su hogar, doña Gumersinda solicitará al Padre Fabián que retire la escultura del arcángel. Será el religioso quien revele a Gumersinda y a los lectores la verdadera identidad de San Miguel. Gracias a sus estudios y conocimientos de arqueología regional, el Padre Fabián tuvo acceso al misterio de la fuente, un dato que nunca ha querido hacer público,

pero que ahora se ve en la necesidad de relatar a doña Gumersinda con el fin de hacerla desistir del proyecto que, aun loable, es imposible de cumplir: "Figúrate mi asombro al descubrir que debajo de esos pegotes de yeso, la coraza, el casco, con que lo cristianizaron unas almas ingenuas y bien intencionadas, yacía en verdad una imagen en mármol de Eros, del propio Eros..." (1992, 235). Con las palabras del sacerdote los planos de la apariencia y de la verdad quedan perfectamente trazados: San Miguel (máscara) / Eros (realidad). El ángel, en consecuencia, es el canal para alcanzar el contacto con la transrealidad amorosa. Si en otras composiciones poéticas detrás de la falsedad del entorno yacía la pureza de la luz angélica, la llama de la esencia plena, en *La fuente del Arcángel* es la figura del espíritu celestial la que entorpece el lazo con lo sublime. Con todo, el ángel siempre se manifiesta como una criatura vinculada con lo incognoscible amoroso, ya sea representándolo o tamizándolo. La consumación del universo escondido tras los atavíos militares de San Miguel acaece en el momento en que el arcángel se despoja de sus atributos para ser sólo Eros o Florindo, el caballero que ha rescatado a Claribel de su prisión de engaño. Juntos, Claribel y su amante, como el poeta y su amada, partirán hacia los dominios de la espiritualidad.

Como indica Pilar Moraleda, "[...] la nueva realidad que se descubre como auténtica se sitúa también en el ámbito de la producción artística, o, lo que es lo mismo, en el mundo de la imaginación creadora." (1985, 34). La superposición de estadios de realidad la logra Salinas mediante una acumulación de creaciones escultóricas en la que el ángel encierra al dios pagano Eros. Pero en esta concatenación de personalidades cristianas y clásicas se aposenta algo más que una manifestación de una constante poética de la obra de Salinas, de la que los espíritus celestes son uno de los recursos preferidos por el escritor para dar vida textual. A partir de la ligazón de mitos que en la escultura arcangélica de la fuente se gesta, Pérez Romero se retrotrae hasta la metáfora bíblica "Dios es amor" para advertir el desarrollo en la tradición literaria de "[...] una red metafórica que gira en torno a *Charitas* y *Cupiditas*, introducida en el ámbito literario como consecuencia del conflicto en que se mueve el hombre renacentista [...]" (1995, 53). Mas no este hecho el más notorio en la combinación obrada por Salinas entre lo grecolatino y cristiano en la materialidad de una escultura con doble cuerpo. El hallazgo arqueológico del Padre Fabián responde a una realidad histórica, a una fase del

proceso constructivo artístico de la figura de los mensajeros de Cristo en la que los espíritus celestiales tomaron rasgos o se asociaron con determinados valores de personalidades de las religiones paganas: "[...] con toda probabilidad, las primeras representaciones de los ángeles como figuras aladas, que desde el s. IV extienden su vuelo hasta el mundo moderno, son derivaciones de los seres alados de la cultura helénica." (Jiménez, 1982, 169). En este sentido, sobresalen las figuras de Hermes, Dédalo, Ícaro y, por supuesto, Eros. José Jiménez ha planteado en su ensayo *El ángel caído* la asociación entre el ángel y Eros (1982, 170-171). Platón consideraba a Eros como un ser entre mortal e inmortal cuya función era la de mediador, descifrando y comunicando a los dioses contenidos humanos y a los hombres mensajes divinos. Si esta descripción esencial y teleológica de Eros es fácilmente aplicable al ángel, también lo serán las diferentes fisonomías adoptadas por el dios del amor: joven hermoso –concomitante con las visiones idealizantes antropomórficas de los ángeles-, hermafrodita alado con cuatro cabezas –entroncando con imágenes angélicas de los profetas bíblicos- (Izzi, 1996, 164), o niño alado –semejante al prototipo que de los querubines se tiene desde el Barroco-.

La utilización de la figura del ángel en la modalidad escultórica se da también en *La isla del tesoro*, donde los espíritus celestes ya no son habitáculos que acogen en su interior el signo preciso de la dimensión inaprehensible del sentimiento amoroso, sino que ellos mismos ostentan el carácter de líderes de lo invisible, de la autenticidad que, en este caso, ansían conseguir los amantes. Así, Severino se percata del cuaderno o tesoro que Marú ha descubierto en la habitación del hotel. Será Marú quien solicite a Severino que lea algunas líneas del mágico hallazgo para conocer su contenido. En la lectura de Severino, se va conformando la personalidad de un hombre en busca de su amada ideal, a quien él reconocería mediante una sencilla prueba, proponerle el viaje de novios con el que siempre ha soñado: "Por ejemplo, a ver ángeles. Camino de ángeles. Peregrinación de dos en busca de imágenes angélicas. Subiríamos a las torres de las catedrales a mirar de cerca esas esculturas que allá en lo alto apenas se distinguen y que acaso son más bellas que las que vemos aquí abajo. Escrutaríamos los fondos de los cuadros de gloria a ver si dábamos entre esos coros de ángeles con uno que..." (1992, 107). Esta aventura de la pareja en prosecución de recreaciones angélicas artísticas es

una apuesta por asir la verdad de cada uno de ellos, por apresar el destino que es inherente a dos mortales cuya unión se ha cimentado en la conjunción entre esencias complementarias. La espiritualidad del ángel es el único remanso para dos amantes ideales.

En otras obras dramáticas de Salinas los personajes pueden servir de base para establecer implicaciones con la imagen de los espíritus celestiales e infernales o con determinados episodios en los que éstos han intervenido. Algunos casos son evidentes: el gerente luciferino de *El director*, la diabólica belleza miltoniana del chico del ascensor en *El Parecido* y de Julia Riscal, en contraposición con la hermosura angélica de una Julia no histórica, en *Ella y sus fuentes*, o el aura satánica del dictador en *Judit y el tirano*. Más interesantes son los ecos angélicos de *Sobre seguro*. Ángel, el niño deficiente al que se pretende asesinar para que los aseguradores puedan demostrar la eficacia de sus empresas, reproduce la pureza e inocencia de los espíritus divinos. Petra, la madre del niño, distante del parecer del resto de su familia, confía en que su hijo no ha muerto, en que su adorado niño permanece en el cielo en el que siempre lo ha visto, sin haber sucumbido y descendido a los abismos como sí ocurrió con los espíritus rebeldes: "Mi Ángel no ha caído..." (1992, 158). Finalmente, puede vislumbrarse la temática de la alianza con el diablo en una adaptación en la que los aseguradores, modernos demonios, entregan un recibo, recuerdo de las antiguas cédulas, en la que Petra debe firmar para hacerse con los beneficios de la muerte de Ángel. La madre del desaparecido niño no aceptará lo que ella considera una venta: "Y ahora quieren ustedes que yo tome el dinero de la venta, que yo lo venda, ¿no?" (1992, 154). Una venta que sí estaba apoyada por los otros dos hijos de Petra, Eusebio y Águeda, y por el marido de la misma, de revelador y mítico nombre, Fausto, deseoso de aprovechar la tragedia familiar.

4. Gerardo Diego: los ángeles de la escena.

La incursión en el medio teatral por parte de Gerardo Diego con su retablo poético *El cerezo y la palmera* no supone el olvido de unos ángeles fuertemente asentados en su poesía. Muy al contrario, los espíritus celestes ocupan una posición

notoria en la construcción de la obra dramática: "Un importante elemento de la estructuración escénica de la pieza y una de las figuras claves de su modernidad lo constituye la presencia de los dos Ángeles, figuras tan queridas por Gerardo Diego, que enmarcan la escena y presiden el desarrollo del retablo." (Serrano y Paco, 1996, 21). Diego nos ofrece bastante información sobre los dos ángeles que van dirigiendo el discurrir de la obra en las palabras introductorias del libro y en las acotaciones dispersas a lo largo del mismo. Así, el poeta perfila con corrección la situación y finalidad de los espíritus divinos: "[...] entre la escena de la acción y el público se interpone un primer plano ocupado por los dos Ángeles Intérpretes que señalan, predicen o exaltan lo que va a ocurrir o está sucediendo en el Retablo animado." (1996, II, 587). Entre la acción plasmada en la escena y los receptores existe un nivel en el que se ubican dos ángeles que sirven de intermediarios, de filtro de la ficción en su camino hacia la realidad del espectador o lector. En este sentido, el rol de las entidades celestiales en su aparición teatral es derivación de su función tradicional que los concibe como canales en las relaciones de Dios para con los mortales. De hecho, en los primeros discursos inaugurales de los ángeles en *El cerezo y la palmera*, las mismas entidades de la corte de Dios se definen a sí mismas según las coordenadas tópicas de la imagen angélica: "Soy el ángel mensajero." (1996, II, 593) dirá el primer ángel, mientras que el segundo, en una línea similar, se pronuncia del siguiente modo, "Soy el ángel enviado, el mediador por el aire." (1996, II, 593).

Los dos ángeles intérpretes de *El cerezo y la palmera* deben mucho al arquetipo del ángel judeocristiano, del que Gerardo Diego nunca gustó desprenderse, pero también son susceptibles a las modificaciones que han de asumir por el lugar que se les ha asignado en la pieza teatral. En la primera acotación de la obra, el poeta nos da indicios de la apariencia de los ángeles, su voz, así como del valor concedido a estos personajes: "A los dos ángeles los ve el autor femeninos, gemelos pero distintos en color y voz, aguda y grave. Su dicción y su sentido rítmico para el verso deben ser irreprochables. Ellos son los verdaderos protagonistas." (1996, II, 593). Son tres las fuentes que podemos concretar para el conocimiento de la exterioridad de los ángeles: acotaciones como la que acabamos de transcribir, testimonios de los mismos espíritus divinos, y observaciones de personajes de la acción dramática. El análisis conjunto de

estas consideraciones de diferente origen arroja una conclusión a propósito de los ángeles intérpretes, la transformación de la verdadera faz de estas entidades sublimes en una figura con unos hábitos que pueda ser visualizada por los ojos de los hombres, es decir, lo inaprehensible se corporeiza. Las entidades aladas del empíreo apagan sus flamígeras esencias revelándose en la materialidad más familiar a los hombres de la tierra. Así, al comienzo de la pieza teatral, uno de los ángeles afirma: "[...] troqué por miembros donceles / mis llamas de espíritu puro." (1996, II, 594). Su compañero ultraterreno, más adelante, señala cómo sus formas han mutado hacia los rasgos que facilitan su identificación a los humanos: "Los dos a un tiempo mismo vestimos estos hábitos / de ángeles a la moda de los humanos ojos. / Para que nos conozcan abrimos alas de arpa / donde ensayan sus soplos los vientos del abismo." (1996, II, 624). No obstante, a pesar de los esfuerzos de los ángeles por acomodarse a los esquemas del pensamiento humano, todavía cabe la posibilidad del error en el reconocimiento del rostro de los espíritus divinos, como le sucede a Nandón: "Mirad allí, en el cielo / rompiendo nubes / guapos toros con alas [...]" (1996, II, 651). Destaca aquí, por otro lado, la ligazón entre lo ángelico y el mundo taurino típica de algunas obras poéticas de Diego. La convicción de las entidades aladas de evolucionar externamente para procurar una aproximación a las limitaciones de la mente de los hombres tiene otras repercusiones que exceden las dimensiones formales, puesto que afectan a la elección del número de ángeles intermediarios. La unidad espiritual que lo angélico conforma en derredor del Altísimo se bifurca al desenvolverse en la esfera terrestre pues asimila una directriz entitativa de los mortales en su devenir vital, la dualidad que dimana y se proyecta desde el principio doble consustancial al individuo que lo escinde en materia y esencia. La realidad del género humano, que yace también en sus actividades y en su mundo, lo transcribe un orden superior que se manifiesta en pareja de ángeles. Los espíritus del empíreo no son ajenos a esta circunstancia: "Por eso somos dos, porque se haga tangible / la dualidad de todo destino aquí en la tierra. / Dos como cuerpo y alma, como montaña y mar, como poesía y música que se buscan amantes." (1996, II, 624).

La comprensión de *El cerezo y la palmera* no es posible sin tener en cuenta a los ángeles intérpretes. Son estas criaturas las que van guiando el suceder de la acción que se nos va comunicando en las diferentes escenas bíblicas. Mensajeros ya no de los

dictados de Dios sino de la inspiración del literato, son variadas las funciones con que los ángeles serán instrumentalizados por Diego en su relación con respecto a la acción. Una de las tareas más frecuentes de las que se encargarán los espíritus divinos será la narración de los acontecimientos. Autorizados por Diego, los ángeles usurpan los poderes de un narrador y nos van relatando la historia, a veces en un estilo muy tradicional: "Era José un hombre bueno / que labraba la madera. / y era su esposa María / en tierras de Galilea." (1996, II, 597). El grado de implicación de los espíritus alados en misiones narrativas es tan acusado, que incluso pueden ser los ángeles los que den entrada a los parlamentos de los personajes de la fábula dramática. Muy ilustrativo es el momento en el que el segundo ángel da paso al discurso de María: "Y levantando los ojos / dice con su voz más tierna:" (1996, II, 597). En su condición de narradores, los ángeles intérpretes no se circunscriben a una enumeración de los sucesos que van contemplando, pues la descripción del universo vivo que se extiende ante ellos es otra vertiente de la que no prescinden. Brillante y delicada es la pintura de las entidades celestiales a propósito de la visión de la caravana de los tres Reyes Magos: "Los fragosos camellos componen en un friso / recortado de luna una sierra de sierras." (1996, II, 692). Los ángeles no van a permanecer indiferentes ante los hechos de los que van dando cuenta a los receptores, no son criaturas pasivas, reproductoras inertes de las secuencias que la vida va tejiendo. La relación de los espíritus celestes con la historia se plantea en dos direcciones. Por un lado, las entidades gloriosas pueden llegar a inmiscuirse en el propio desarrollo de la trama. En la interferencia de los ángeles, seres que en principio únicamente nos narraban las peripecias de una aventura bíblica, se aprecia una graduación en la intensidad con que se produce. La invasión de los espíritus celestes en el universo teatral puede limitarse a una ligera influencia sobre los personajes. De este modo, a veces los ángeles hablan provocando que algún sujeto de la acción crea haber escuchado una voz. Los espíritus célicos pueden incluso revelarse a los personajes fomentando la sorpresa en sus gestos: "Se incorporan los ángeles y aumenta la luminosidad de sus cuerpos. Sara y Azarías, para quienes hasta ahora eran invisibles, los contemplan atónitos." (1996, II, 607). Pero los ángeles llegarán a internarse plenamente en unos hechos de los que ellos no eran partícipes. Inicialmente una de las criaturas de Dios muestra cierta indecisión al preguntar a su compañero,

aunque su objetivo es firme: "Ángel de enfrente, dime, / dime, ángel del equilibrio: / ¿y si entráramos dentro / de la escena? ¿Ahora mismo?" (1996, II, 705). Pero finalmente los dos ángeles intérpretes abandonarán sus habituales posiciones y se trasladarán al espacio referido de sus discursos para fusionarse con la materia narrada. Así nos lo avisa una de las acotaciones de Diego: "Los dos ángeles descienden de sus rocas, entran en escena y se acercan al grupo." (1996, II, 708). La otra modalidad en que los espíritus alados se vinculan con los acontecimientos es la que configuran los comentarios que los ángeles realizan sobre la acción, adoptando normalmente un tono dubitativo. Los espíritus puros titubean en torno al sentido de determinados sucesos. Será el segundo ángel aquel en el que la incertidumbre se presente de manera más consistente, lo cual justifica que esta esencia celestial considere a su acompañante como el ángel del equilibrio, puesto que resuelve los secretos que le resultan incomprensibles.

Los espíritus divinos son también un recurso empleado por Diego para suavizar los cambios espaciales de una escena a otra. Gracias a los ángeles es menos abrupta la entrada al segundo cuadro de la tercera jornada, donde la localización de la acción se ha trasladado a Egipto. Las criaturas aladas, que se habían dormido, despiertan. El primer ángel, en su línea habitual, ignora el lugar en el que se encuentra y pregunta con el fin de conocer su ubicación: "¿Qué tierra es ésta, dime? ¿Qué paisajes, qué luces, / qué carraca de azudas, qué viajar de canales?" (1996, II, 704). Finalmente, los ángeles averiguarán que se hallan en Egipto, aportando datos descriptivos del entorno así como de sucesos de la historia bíblica que en ese lugar acontecieron. Pero la importancia de los ángeles intérpretes no radica con exclusividad en sus implicaciones con la trama principal de *El cerezo y la palmera* debido a que los mensajeros de Cristo fraguan otro nivel de acción secundaria. La palabra de los ángeles, el diálogo continuado que en ocasiones entablan entre los dos soterra las vivencias de los personajes de los episodios de las Sagradas Escrituras para abrir otro plano cuya actividad se sustenta en el verbo creador de los ángeles. Los espíritus traductores pueden llegar a conversar no sobre el discurrir de los hechos del segundo marco teatral sino sobre asuntos en los que ellos son el núcleo del contenido. En el primer cuadro de la segunda jornada los ángeles discuten a propósito del origen e identidad de cada uno de ellos, anulando con sus intereses la trama que nos relataban.

Antes de concluir el análisis de *El cerezo y la palmera*, hemos de advertir que, si bien es cierto que los ángeles intérpretes son los verdaderos protagonistas, estos espíritus no son los únicos representantes del angelismo a lo largo del libro. No debemos olvidar la presencia de criaturas aladas que, incardinadas en el eje de la acción, aparecían en los escritos bíblicos. Rescatemos, así pues, al mensajero de Dios destinado a anunciar a los pastores el nacimiento de Jesús, la venida del Mesías: "La estrella desaparece y en el mismo instante surge envuelto en luz deslumbradora el Ángel Lucero. Los pastores caen aterrados." (1996, II, 639). Con todo, Diego no se constriñe a realizar un calco del ángel bíblico. Expande la escena de la revelación a los pastores e incluso dota de nombre propio al espíritu angélico.

5. Manuel Altolaguirre: los ángeles de la muerte

Las circunstancias vitales de Altolaguirre, con la defunción de sus padres que tanto marcaría al poeta, hará de la muerte uno de los temas de mayor calado en su producción. La figura del ángel no va a ser indiferente a esta temática nacida para Altolaguirre no sólo de su experiencia sino del contacto con el romanticismo. Durante siglos los ángeles han mantenido una intensa relación con las tinieblas de la muerte, generalmente quitando la vida a los humanos, anunciando el fin de sus días, o guiando sus almas una vez que abandonaban su morada en la tierra. Altolaguirre propicia el encuentro del ángel con la muerte en su obra poética, pero también a través de una obra teatral, *Amor de dos vidas*. Como veremos, dos son los momentos en los que los ángeles intervienen en esta pieza. El texto comienza en una sala de un bar en el que observamos dos parejas que, finalmente, descubrimos que constituyen dos edades diferentes de unos enamorados, Juan y María. Las coordenadas con que el lector se sumergía en la obra dramática se alteran. Quienes hablan entre sí son personajes del mundo de ultratumba que parecen estar en espera. El diálogo entre los diversos Juan y María será interrumpido por la llegada de una Señora, acompañada de un niño y una niña, última representación temporal de la pareja de amantes, la infancia. Las declaraciones de la Señora permiten asegurar que los enamorados se hallan en un espacio previo a su ubicación definitiva después de la muerte. Así, ante las preguntas de los niños a propósito del lugar al que se dirigen, la Señora incorpora el tema de la redención y la

condena a través de los destinos celestiales e infernales: "Si eres buena, a ver las flores; si eres mala, a la carbonería." (1989, 182); "A la playa, si eres bueno; si eres malo, a la carbonería." (1989, 182). Serán los ángeles los que acoten con exactitud el ámbito escenificado por Altolaguirre. La Señora se prepara para el inicio del trayecto con los jóvenes, que viajarán en el corazón de los ancianos, y los niños. Sin embargo, la andadura no puede principiar sin el auxilio de los ángeles: "Pero antes tienen que llegar los ángeles." (1989, 183). La anciana declara no haber visto nunca ningún espíritu celestial, pero la Señora aclara por qué en esta ocasión podrá ser contemplado: "Sólo se hacen visibles a los moribundos." (1989, 183). Altolaguirre destierra las revelaciones de ángeles al más allá reforzando de este modo los límites entre la realidad y lo sobrenatural. Por otro lado, el comentario de la Señora delimita ya con detalle el área en el que la acción transcurre, a saber, el instante en el que los mortales van a expirar, es decir, la encrucijada entre la vida y la muerte. Será también la Señora la que precise el cometido de los emisarios divinos: "Dividen los aires y hacen posible mi camino." (1989, 183). Ángeles psicopompos, sin duda, guía de las almas de difuntos. El carácter tutelar de los psicopompos se muestra especialmente notorio en la obra de Altolaguirre. Sin su orientación, se hará imposible avanzar entre las nieblas de la muerte. La voz de los ángeles se adelantará a su presencia física: "La señora dispondrá cuándo tenemos que hacernos visibles." (1989, 184). Mas no es de la Señora de quien depende ese mandato: "Dios es quien tiene que señalar el momento." (1989, 184). Que los mensajeros alados no materialicen todavía sus anatomías es índice de que la muerte aún no se ha consumado para los enamorados, en los que debe existir algún atisbo de vida. Es interesante el número de ángeles que iluminarán los pasos de los mortales, dos. Altolaguirre, en consecuencia, asigna un lazarillo celestial a cada uno de los miembros de la pareja de amantes, Juan y María. Los ángeles harán visibles finalmente sus cuerpos gloriosos: "Los Ángeles resplandecen con luz propia." (1989, 184). Emblemas de la muerte, la apertura del enigma angélico a las almas de los humanos es signo indeleble de que el tiempo vital en el mundo ha concluido. Así, en la siguiente escena, incardinada en el plano terrenal, unos camareros han de llevar a una casa de socorro los cuerpos de los ancianos Juan y María.

La Señora, los adolescentes y los niños aparecen en el segundo cuadro en un jardín edificado sólo por un oscuro castillo situado al fondo. La fortaleza está habitada por un siniestro hombre de horrible aspecto que enturbia la belleza y serenidad del paisaje. La imprudencia de uno de los niños mojándose en las aguas del estanque, a pesar de la prohibición de la Señora, desencadena el nacimiento de las tinieblas, situación que fuerza al grupo de viajeros a refugiarse en el castillo. La Señora advertirá, acercándose al Hombre de negro, que en la imposibilidad del amor con María, en la renuncia a este ideal yace la salvación para él. El Hombre, que acepta este martirio, sentirá entonces renacer su alma entre la luz: "Nunca comprendí lo que era el amor y ahora que renuncio a ella, ahora que estoy dispuesto a sacrificarlo todo, es cuando la luz entra en mi alma." (1989, 189). La misericordia divina es infinita, rescatando por mediación del poder amoroso entre el oleaje de la nada a quien estaba sentenciado a penar por su pecado. La condena del Hombre no necesitaba ser anunciada puesto que la figura que le seguía, a diferencia de los ángeles de Juan y María, clamaba por su origen el encierro en los infiernos: "Siempre me acompañó un hijo de las tinieblas." 81989, 189). La salvación por el amor despojará al diablo de su víctima, mudando el signo de la compañía sobrenatural: "Por primera vez veo un ángel." (1989, 189). A diferencia de lo sucedido con las almas de la pareja de enamorados, el Hombre no ha podido contemplar, debido a su culpa, el rostro de un ángel puro. El consuelo del primer contacto con el ángel libera al Hombre maldito de su penar con el espíritu infernal y de la aflicción del abandono de la pasión hacia María: "Sólo después de haberte visto puedo resignarme a perderla." (1989, 189). El ángel alzará su voz con un mensaje en el que junto a su presentación, en la que se vincula directamente con la muerte, se manifiesta una circunstancia que conlleva la redención final para el Hombre: "Soy el Ángel de la Muerte, que sólo se hace visible a los moribundos." (1989, 189). Explicábamos más arriba que los ángeles ofrecían su verdad formal en el abismo de la expiración, y así se desprende de las palabras del espíritu de la Muerte. Ahora bien, el universo que envuelve al Hombre es bien diferente de aquel en el que se hallan los que, como Juan y María, van a abandonar su hogar en a tierra. Por consiguiente, el espacio hacia el que se aproxima el Hombre, nuevo moribundo, es la vida. Esta alteración del comportamiento del ciclo natural implica una recodificación del rol del emisario

celestial, de forma que el ángel porta no un comunicado de muerte sino de vida, de resurrección, que transmite en paradójica expresión: "Por amor eres el primer suicida en la muerte." (1989, 189). La potencia divina escatológica, en fin, se despedirá invitando al Hombre a lo que estima "[...] el gran sacrificio de volver a la tierra." (1989, 189). En la distancia, columbramos los ángeles medievales que depositaban de nuevo en sus cuerpos las almas por las que habían luchado contra las fuerzas satánicas.

6. Dámaso Alonso: ángeles bíblicos.

Dámaso Alonso realizó una breve incursión en el terreno teatral con una pieza que no ofrece gran interés, *Aquel día en Jerusalén*, un auto de la Pasión de Jesucristo para emisión radiofónica que, con un prólogo y tres cuadros, fue estrenado el 28 de marzo de 1945. En el tercer cuadro, cerrando la obra a modo de colofón laudatorio, unos ángeles elevan sus voces mientras el cuerpo de Jesús es transportado hasta el sepulcro. Es uno de los discípulos de Jesús el que, coincidiendo con la función de la corte angélica, advierte el canto de las potencias divinas, signo de que la muerte no ha vencido la misión del Hijo de Dios: "[...] oíd cómo los ángeles cantan ya el triunfo de la resurrección." (1998, 678). El optimismo del discípulo es constatado por la música de los coros celestiales, gozosa melodía que invita a la alegría por quien va a resucitar:

¡Oh vosotros los que vais
a enterrar al Salvador,
decidnos, ¿por qué lloráis?
¡Cantad su gloria, mejor!
Porque ya
pronto resucitará.
Cual hombre pagó el tributo
el que Dios eterno es.
Lo que hoy os sirve de luto
júbilo será después.
Porque ya
pronto resucitará.
(1998, 678)

Los ángeles de este auto de Alonso no tienen una correspondencia exacta en las Sagradas Escrituras, puesto que ningún coro de espíritus celestes se revela en el

momento en que se traslada el cuerpo del Mesías a su sepultura. El referente de los espíritus cantores de *Aquel día en Jerusalén* son los ángeles que se manifiestan en la tumba de Jesús anunciando la resurrección del Señor ante la desaparición de su cuerpo, a pesar de que no en todos los Evangelios se especifica la naturaleza angélica de estos mensajeros. San Mateo sí afirma la llegada de un ángel después de un terremoto (28, 2). Dos son los ángeles que cita el evangelista San Juan (20, 12). San Marcos, en cambio, sólo habla de un joven vestido con larga túnica blanca (16, 5). San Lucas nos narra el encuentro de las mujeres de Galilea con dos varones de resplandeciente vestidura (24, 4), si bien posteriormente serán designados como ángeles (24, 23).

BIBLIOGRAFÍA

ALBERTI, Rafael, *Santa Casilda*, ed. Luis GARCÍA MONTERO, Cádiz, Fundación Rafael Alberti- Diputación Provincial de Cádiz, 1990.

- *El hombre deshabitado. Noche de guerra en el Museo del Prado*, ed. Gregorio TORRES NEBRERA, Sevilla, Alfar, 1991.

ALONSO, Dámaso, *Poesía y otros textos literarios*, ed. Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1998.

ALTOLAGUIRRE, Manuel, *Obras completas, II. (Garcilaso de la Vega, Teatro, Guiones cinematográficos)*, ed. James VALENDER, Madrid, Istmo, 1989.

CELAYA, Gabriel, *Poesías completas*, Madrid, Aguilar, 1969.

CRISPIN, John, "Los tres paraísos: religioso, estético y marxista en *Noche de guerra en el Museo del Prado*", *Ínsula*, 1985, octubre, 467, 3.

DANTE, *Divina comedia*, ed. Giorgio PETROCCHI y Luis MARTÍNEZ DE MERLO, Madrid, Cátedra, 2000.

DIEGO, Gerardo, *Obras completas. Poesía*, 3 vols. (I, II, III), ed. Francisco Javier DÍEZ DE REVENGA, Madrid, Alfaguara, 1996.

DOMÉNECH, Ricardo, "Introducción al teatro de Rafael Alberti", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1972, enero, 259, 95-126.

GARCÍA LORCA, Federico, *Poesía inédita de juventud*, ed. Christian DE PAEPE, Madrid, Cátedra, 1996a.

- *Teatro inédito de juventud*, ed. Andrés SORIA OLMEDO, Madrid, Cátedra, 1996b.

GIL ALBERT, Juan, *Obra completa en prosa*, 3 vols., Valencia, Alfonso el Magnánimo, 1982.

HERMANS, Hub, *El teatro político de Rafael Alberti*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1989.

IZZI, Massimo, *Diccionario ilustrado de los monstruos: ángeles, diablos, ogros, dragones y otras criaturas del imaginario*, Barcelona, Alejandría, 1996.

JIMÉNEZ, José, *El ángel caído*, Barcelona, Anagrama, 1982.

MARTÍN, Eutimio, *Federico García Lorca, heterodoxo y mártir. Análisis y proyección de la obra juvenil inédita*, Madrid, Siglo XXI, 1986.

MATERNA, Linda S., "Ideology and the vivification of art in Pdero Salinas´ *Los santos* and Rafael Alberti´s *Noche de guerra en el museo del Prado*", *Hispanófila*, 1990, septiembre, 100, 15-28.

MORALEDA, Pilar, *El teatro de Pedro Salinas*, Madrid, Pegaso, 1985.

PÉREZ ROMERO, Carmen, *Ética y estética en las obras dramáticas de Pedro Salinas y T. S. Eliot*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1995.

RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español: siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1975.

SALINAS, Pedro, *Teatro completo*, ed. Pilar MORALEDA, Sevilla, Alfar, 1992.

SERRANO, Virtudes, Mariano de PACO, "*El cerezo y la palmera*: el escenario de un poeta", *Ínsula*, 1996, 597-598, 22-23.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, *El viaje del joven Tobías: milagro representable en siete coloquios*, s. l., Ediciones Jerarquía, 1938.

VALVERDE, José María, *Poesías reunidas*, Barcelona, Lumen, 1996.

VIVANCO, Luis Felipe, *Obras*, 2 vols., ed. Pilar YAGÜE y José Ángel FERNÁNDEZ ROCA, Madrid, Trotta, 2001.