José Manuel Marín Ureña

# La figura del ángel en la Generación del 27

UNIVERSIDAD DE MURCIA

fundaciónséneca
AGENCIA REGIONAL DE CIENCIA Y TECNOLOGÍA

Plan de Ciencia y Tecnología
Región de Murcia
2003-2006

LA FIGURA DEL ÁNGEL EN LA GENERACIÓN DEL 27

© José Manuel Marín Ureña

© Fundación Séneca

Realización:
Cuaderna Editorial - cuaderna@telefonica.net

# ÍNDICE


**El ángel, el hombre y la palabra** ..... 9

**Bases teóricas** ..... 13
Objeto de estudio ..... 13
*El ángel judeocristiano* ..... 14
*El ángel literario* ..... 20
Naturaleza del objeto de estudio ..... 30
Espacio de análisis ..... 45

**Una historia, un legado** ..... 51
El nacimiento de una bestia ..... 51
En los claustros del alma ..... 80
Bajo la idiosincrasia de una época ..... 102
El imperio de la razón ..... 132
Y el hombre tocó al ángel ..... 142

**El siglo XX y la Generación del 27** ..... 173
Modernismo y 98 ..... 173
Los tres maestros de una generación ..... 188
*De sentimientos y paraísos recobrados* ..... 188
*El telar de los sueños* ..... 191
*El mundo angélico de Gabriel Miró* ..... 194
Otros caminos del novecentismo ..... 202
Los ángeles sometidos: Gómez de la Serna ..... 203

**Rafael Alberti**
**San Rafael, marinero de sombras y de angustias** ..... 209
Génesis: en el principio fue la luz ..... 210
Apocalipsis: la ira de Dios ..... 249
Los ángeles en la obra poética posterior a Sobre los ángeles ..... 301
El ángel en el teatro de Alberti ..... 305

**Gerardo Diego**
**El ángel proteiforme** ..... 313
De amores y ángeles ..... 315
En el ruedo celestial ..... 325
Los acordes de Dios ..... 330
El Edén ..... 334
Los ángeles primigenios ..... 338
Sueño de piedra y agua ..... 349
Los ángeles de la escena ..... 374

**Federico García Lorca**
**Los caudillos arcangélicos y las llagas de la carne** ..... 381
Satán o la incertidumbre de un alma ..... 382
Las potencias celestiales: revolución y memoria ..... 402

**Pedro Salinas**
**El ángel de la transrealidad amorosa** ..... 429
Un ángel solitario ..... 432
Del sentimiento al ser ..... 437
Plétora angelical ..... 442
La figura del ángel en la obra dramática ..... 459

**Jorge Guillén**
**Cántico angélico, clamor demoníaco** ..... 465
Cántico: tiempo de luz, horizonte de tinieblas ..... 469
Clamor: el imperio del rebelde ..... 480
Ángeles y demonios en los tres últimos ciclos de Aire nuestro ..... 496

**Vicente Aleixandre**
**Poeta angélico** ..... 503
Huellas angélicas hasta Sombra del paraíso ..... 507
Sombras demoníacas, paraíso angélico ..... 512
El adiós del ángel ..... 534

**Luis Cernuda**
**El ángel apolíneo del deseo** ..... 539
Los ángeles como objeto de la pasión homosexual ..... 540
El otro yo ..... 561

**Emilio Prados**
**El ángel anagógico** ..... 573
Mística del ángel ..... 577
*El mensaje divino de la naturaleza* ..... 577
*Alas de libertad* ..... 580
Jardín angélico ..... 584
Retórica del ángel en tiempos de guerra ..... 598

**Dámaso Alonso**
**Sólo Dios basta** ..... 605
Primeras tentativas ..... 606
Entre la materia y lo sublime ..... 607
En soledad con Dios ..... 612
Ángeles en la mirada humana ..... 614
Un testimonio teatral ..... 619

**Manuel Altolaguirre**
**El ángel del 27** ..... 623
Un ángel caído ..... 624
El poeta: ángel del hombre ..... 629
Sueños de pureza ..... 631
*El ángel de la naturaleza* ..... 635
*Ángeles del amor* ..... 638
*Ángeles de la muerte* ..... 641
Un guión de cine ..... 645

**Consideraciones finales**
**La gnosis del ángel** ..... 649

**Bibliografía** ..... 655

# La figura del ángel en la Generación del 27

# El ángel, el hombre y la palabra

## EL ÁNGEL, EL HOMBRE Y LA PALABRA

Sospechar la nada abriendo los abismos para encarcelar lo intangible. La palabra y el espíritu, con corona para ambos. El verbo, esencializado; lo invisible, próximo. El ángel se ha visto sorprendido, asaltado desde el ámbito más imprevisible. El emisario, el portador del mensaje, de la voz de la divinidad, vivencia las consecuencias de su poder verbal. El lenguaje, pero desde el tratamiento más emocionado y amoroso que los mortales han tallado con él, la literatura, terreniza una entidad incorpórea que acaba existiendo en una nueva dimensión. Con su canto poético el hombre ha desvelado la faz de una silueta perdida en los vientos que entrelazan lo sublime y lo material. Éste es el eje del devenir que experimentarán entre sí las dos creaciones de Dios. El encuentro del ángel con el hombre es la andadura de dos compañeros antagónicos ontológicamente desde el conocimiento hasta la identificación, desde la distancia hasta la fusión. La individualidad angélica y humana se irá tornando en un conato por apresar el mortal esa entidad celestial, lo cual no es sino la búsqueda o el recorrido por conseguir asir el propio yo.

Ante la Sagrada Escritura se alza una extensión de agua cristalina, transparente, brillante, que acaricia con simpatía las figuraciones angélicas que se concretizan en sus renglones, pero esas aguas no se mantienen incólumes, sino que varían según los impulsos y fuerzas que las circundan. Entonces, accedemos al cambio, un nuevo rumbo, la variación que se proyecta sobre la imagen reflejada para, sin olvidar su raigambre, perpetuarla en una nueva creación.

El verbo poético del hombre desenvuelve un nuevo cosmos para el ángel, un mundo gestado con verdades de otras realidades, pero al que se adhieren componentes de un imaginario de época y personal que irá emergiendo con más fuerza hasta que la imagen angélica sólo halle su finitud en los lindes del estro artístico. Asentado en este plano el ángel, el texto literario queda destacado como segunda fuente escritural para el descubrimiento y el conocimiento de unas criaturas que desde épocas antiquísimas han acompañado al hombre en su historia en lucha por la pervivencia de una espiritualidad que, en ocasiones, se ha visto arrasada por los propios mortales.

# Bases teóricas

# BASES TEÓRICAS

La clarificación o establecimiento de unos principios teóricos que deben tenerse en cuenta antes de adentrarnos en el análisis pueden ser perfectamente reconocidos a partir de una disección componencial del título que hemos escogido para nuestro estudio. De este modo, discernimos tres ámbitos que merecen ser comentados, a saber, los que atañen al objeto de estudio, a su naturaleza, así como al espacio en el que pretende ser tratado.

## 1. Objeto de estudio

El elemento que va a ser centro de nuestro análisis es la figura del ángel. Sin embargo, debemos advertir inicialmente una diferenciación entre la imagen angélica religiosa y su manifestación literaria. No es nuestro propósito la elaboración de un estudio teológico o, lo que sería más preciso, angelológico con respecto a esa entidad. La atención recaerá sobre la plasmación poética que del ángel han realizado una serie de autores que hemos seleccionado, los poetas del 27, elección en torno a la cual más adelante precisaremos diversas cuestiones. Ahora bien, es imprescindible tener como referente constante el marco en el que estos escritores desarrollan su aportación en el cultivo del ángel en el medio literario. Ese contexto global se circunscribe esencialmente al dominio judeocristiano occidental, que es el que se corresponde con la esfera cultural en la que se incardinan los miembros del grupo del 27. Es en este diálogo entre el autor y su cultura donde surge un conflicto. La entrada de los ángeles en la esfera artística implica ciertos problemas en su conceptualización, especialmente en el siglo XX, en tanto en cuanto se produce la confrontación entre la conformación ya establecida tradicionalmente del ángel, que es en sí ya bastante compleja por la mezcolanza de influencias de que está impregnada, y la renovada visión que el creador persigue concretar mediante su utilización.

La base angélica que recibe un autor occidental dimana de diferentes focos. Se admitirá como punto de arranque fundamental las representaciones que del ángel pueden rastrearse en la Biblia, aunque no sea excesivamente prolija en descripciones detalladas sobre ángeles. Parte de las caracterizaciones que de este tipo de imagen se reproducen derivan de la religión asiriobabilónica. Se suele reiterar así el débito del ángel con respecto a los toros alados guardianes mesopotámicos. Los autores de las primeras representaciones artísticas de ángeles se enfrentarían con la dificultad que supone carecer de una tradición a la que seguir o imprimir modificaciones (AA. VV., 1950, I, 652). Los cristianos primitivos se decantarían por unos ángeles humanizados, jóvenes y sin alas. La ausencia de extremidades para el vuelo parece justificarse a partir de un rechazo de las creaciones aladas del paganismo. A pesar de ello, desde el siglo V se provee a los ángeles de alas (Pérez Rioja,

1980, 66), lo que parece atestiguar el triunfo final del peso de las figuraciones paganas, como es el caso de Hermes, Eros y otras deidades griegas[1].

La literatura, por tanto, va a encontrar bifurcada su área de referencia. Por un lado, recibe el peso bíblico. Por otro lado, el de las materializaciones artísticas[2]. No obstante, lo más sobresaliente es que la propia literatura va a erigirse ella misma en un arquetipo de estructuración angélica original, con el que podrá igualmente autoinfluenciarse, esto es, la literatura nutriéndose a sí misma. El caso más notorio en esta línea lo manifiesta el Satán que John Milton ofrece en *El Paraíso perdido*. Con esta obra principia la imagen de un diablo hermoso, poderoso, soberbio y rebelde, alejado de las vertientes monstruosas que habían ido fraguándose hasta ese momento. La proyección de la aportación miltoniana ha sido enorme, como tendremos ocasión de observar a lo largo de este estudio. Aun cuando en el terreno literario no todas las contribuciones en la verbalización de los ángeles alcancen las cotas del poema de Milton, sí que se suman en una suerte de vertebración de un universo angélico particular que termina por hacer la competencia y superar las propuestas bíblicas. Debido a esta importancia, consideramos que es posible plantear, paralelamente a la disciplina conocida como angelología[3], una angelología literaria que se encargaría del examen de la particular plasmación que la literatura ha realizado de los entes angélicos.

Seccionada ya la figura del ángel en su vertiente puramente religiosa y artístico literaria, cabe proponer una serie de precisiones a propósito de cada una de ellas con el fin de que el examen posterior evolucione con claridad.

### 1.1. El ángel judeocristiano

Ya hemos señalado cómo la impronta bíblica se ha dejado sentir con fuerza en todos los ejercicios de literaturización de ángeles. Conviene concretar en este momento el hecho

---

1 En torno al influjo de prototipos griegos en la construcción del ángel se detiene José Jiménez en la sección "Espíritus de la mediación" de su ensayo *El ángel caído*, pp. 169-180 (v. Bibl.).

2 Una explícita declaración sobre la ascendencia de un modelo artístico en la gestación y plasmación literaria de su ángel manifiesta H. G. Wells en el capítulo XX de *The wonderful visit*, titulado "Paréntesis sobre los ángeles": "Vamos a explicarnos. El Ángel de esta historia es el Ángel del arte y no aquel que sería irreverente tocar. No es ni el Ángel de los sentimientos religiosos ni el Ángel de las creencias populares. [...] Pero este Ángel contra el cual disparó el vicario no es, repetimos, ningún ángel de esta clase, sino el ángel del arte italiano, polícromo y alegre" (1982, 1437). Incardinada en el período literario que más nos interesa, descubrimos una obra con una impronta de un molde artístico previo, *Ángeles de Compostela* de Gerardo Diego. En esta dirección, podrían citarse las vinculaciones con la esfera artística que se han buscado a propósito de los ángeles albertianos de *Sobre los ángeles*, o las referencias pictóricas que el mismo Rafael ha poetizado en su libro *A la pintura*. No podemos obviar cómo este procedimiento también se practica en la elaboración de los poemas sobre los tres grandes arcángeles en el *Romancero gitano* de Lorca. En otras ocasiones el escritor opta por la incorporación de un constructo artístico imaginado en el interior de la propia obra, sin acudir a moldes externos, como sucede en la composición dramática de Pedro Salinas *La fuente del Arcángel*.

3 Rama de la teología que se encarga del estudio de la doctrina bíblica de los ángeles. Se ocupa del análisis de temas como el origen de los ángeles, su número, morada, existencia, naturaleza, clasificaciones o actividades. En lo que concierne a la denominación de esta disciplina, podemos observar una oscilación nominativa entre angelología y angeología, aunque es la primera la dominante. De hecho, esta variación también puede leerse en inglés: angelology frente a angeology.

de que al hablar de ángeles entendemos y afrontaremos tanto los que, según la Sagrada Escritura, permanecen junto a Dios, como los que fueron precipitados al abismo, esto es, los ángeles caídos o demonios, con Satán a su cabeza. Estos ángeles rebeldes siguen conservando su poder, con la deficiencia de haber perdido la gracia divina. De esta forma, en nuestro viaje angélico literario tendrán cabida los ángeles que no pecaron y los que optaron por un lado más oscuro. Del mismo modo que en los demonios es perceptible un remanente divino de pureza, en los comúnmente llamados ángeles buenos reside cierto sesgo de maldad en su plasmación bíblica que suele ser obviado, y que será como veremos una de las claves de la obra de los escritores del 27.

Por otro lado, no hay que obviar una realidad importante en torno a la angelología bíblica bastantes veces soterrada, a saber, su carácter sucinto. La exposición que la Biblia registra acerca de ángeles, ya sean luminosos o perversos, es irregular y poso sistemática. En este sentido, no llega a recogerse ningún fragmento, escena o episodio de sincera raíz teológica sobre los ángeles. Así lo ha reconocido, entre otros autores, Malcolm Godwin: "Es lógico suponer que todo lo que se quiera saber sobre los Ángeles –sus nombres, atributos y funciones– debería encontrarse en la Biblia cristiana. En cambio, éste es en realidad el último lugar donde se puede encontrar esta información" (1995, 10). Una lectura del texto sagrado cristiano nos revela claramente que las secciones en las que más interés se aprecia en la recreación de ángeles son los apartados descriptivos, como ocurre con la visión de los querubines por parte del profeta Ezequiel, o la monstruosa aparición de la bestia satánica en el Apocalipsis de San Juan. Incluso pasajes bien asentados en la tradición se convierten en breves menciones o confusas referencias en la Biblia. Pensamos fundamentalmente en las causas de la rebelión de Lucifer, en la batalla entre ángeles o la existencia de ángeles custodios. Para poder tener acceso a este plano es necesario acudir a la literatura apócrifa. Obras como el Libro de los Jubileos, el Testamento de Rubén, los Libros de Adán y Eva o los escritos en torno al personaje de Enoch, se tornan en cuna de grandes pilares angelológicos que han pervivido durante siglos en las mentes del colectivo humano y que han llegado a filtrarse en las páginas bíblicas.

Esta última apreciación nos es útil para enlazar con otro aspecto que nos atañe para poder iniciar un análisis de la figura del ángel en obras literarias, a saber, las categorías angélicas. Nos ocuparemos del examen de todas las variedades angélicas de las que los autores escogidos han hecho uso. La teoría sobre las diferentes especies de ángeles es aceptada por la Iglesia, pero no está expuesta en la Biblia sino que deviene de una obra del Pseudo Dionisio Areopagita[4], *La Jerarquía Celeste*. Considerada como la obra más

4 Un Dionisio de Areopagita aparece citado en el Nuevo Testamento. Miembro del Areópago, tribunal de Atenas, fue convertido por San Pablo tras escuchar su discurso: "Mas algunos hombres se unieron a él [Pablo] y abrazaron la fe, entre ellos Dionisio el Areopagita, y una mujer llamada Dámaris, y otros con ellos" (Hech., 17, 34). Un escritor muy posterior adoptaría ese nombre como pseudónimo, creando un engaño que, en cierta medida, ha servido para consolidar su obra: "Aunque no podemos saber con qué ánimo, Pseudo-Dionisio asumió la identidad de este honrado converso, y sus textos, no muy cristianos, adquirieron un enorme prestigio para muchos teólogos, Tomás de Aquino entre ellos" (Bloom, 1997, 61). La presencia de este particular individuo puede rastrearse también en obras literarias, como es el caso de la *Divina comedia* de Dante. Cuando éste llega a la esfera del sol, el orbe donde circulan los espíritus sabios, una luz que no es sino Tomás de Aquino, va identificando el resto de luminarias, desvelando en una de ellas a Dionisio: "Ve la luz de aquel

importante en la historia de la angelología (Bloom, 1997, 62), la contribución angelológica del Areopagita está más próxima a las ideas platónicas que al espíritu bíblico. El fuerte impulso platónico se puede atestiguar fácilmente observando la delimitación del concepto de jerarquía: "A mi juicio, jerarquía es un orden sagrado, un saber y un actuar lo más próximo posible de la Deidad. [...] Hace que sus miembros sean imágenes de Él bajo todos los aspectos, espejos transparentes y sin mancilla, que reflejan el brillo de la luz primera y de Dios mismo" (1996, 132). El propio Dionisio reconocerá que su examen de las jerarquías seguirá, pero sólo en la medida de lo posible, lo que la Sagrada Escritura revela "[...] de modo simbólico y anagógico" (1996, 120), admitiendo más adelante que su estratificación jerárquica no ha sido recogida de la Biblia sino de su maestro Hieroteo. El resultado de la actividad de este converso es un diseño gradativo angélico más próximo a la creación que a la inspiración divina o bíblica, sin adentrarnos en los excesos que aventura en el tratamiento del plano formal de los ángeles. Con todo, la categorización de Dionisio es la que ha permanecido hasta hoy día, habiendo sido asumida por uno de los autores que más ha contribuido a la estabilización de la angelología cristiana, Santo Tomás de Aquino. De este modo, se distinguen tres jerarquías compuestas cada una de ellas por tres grados. Tanto las jerarquías como los órdenes están dispuestos en una escala descendente según se van alejando del núcleo que supone Dios. El sistema[5], por tanto, quedaría del siguiente modo:

**Jerarquía superior**
Serafines
Querubines
Tronos

**Jerarquía media**
Dominaciones
Virtudes
Potestades

**Jerarquía inferior**
Principados
Arcángeles
Ángeles

---

cirio, junto a ella / que aun en carne mortal por dentro supo / la angélica natura y sus oficios" (2000, 584). Más tarde, habiendo conducido Beatriz a Dante hasta el cielo cristalino y describiendo las diversas jerarquías angélicas, aprovecha la dama para indicar cómo el Areopagita ha registrado toda esta estructura celestial: "Y Dionisio con tanto deseo / a contemplar se dedicó estos órdenes / que como yo, los nombre y los distingue" (2000, 708).

5 Esta articulación de estadios angélicos va a penetrar en diversos textos literarios. Muy presente está en la *Divina comedia*, donde se introduce una modificación al conjunto de jerarquías. En la explicación que Beatriz va transmitiendo a Dante acerca de la estratificación de los ángeles se aprecia la ausencia de una vinculación entre los dos primeros grados de la última escala y sus criaturas correspondientes, de forma que Principados y Arcángeles quedan ligados a un plano dual: " Luego en los dos penúltimos festejos / Principados y Arcángeles dan vueltas; todo el último de ángeles dichosos" (2000, 708). Solita Salinas de Marichal

Que la Biblia no acoja un desarrollo detallado de esta ordenación[6] tan cerrada y conclusa no es óbice para afirmar que todas las especies angélicas indicadas anteriormente son citadas en algún momento en el texto sagrado[7]. La categoría más referenciada es la de ángel, aunque no deberíamos caer en el error, y es compleja la diferenciación, de no discernir entre ángel como orden, esto es, el grupo de mensajeros más cercanos a los mortales, y ángel como marbete que aglutina todas las variedades de entidades divinas[8]. Los querubines ocuparían la segunda posición en lo que respecta a

---

crea ver una originalidad en lo que respecta al número de órdenes angélicas en la *Divina comedia*: "Dante distingue, además, otra curiosa categoría angélica" (1988, 187). Para ello se basa en los siguientes versos: "Están mezcladas [las almas] con el coro infame / de ángeles que no se rebelaron, / ni por lealtad a Dios, sino a ellos mismos" (2000, 91). Este fragmento se incardina en el momento en que Dante, guiado por Virgilio, inicia su andadura por el Infierno, en un espacio previo al río Aqueronte, donde han sido atrapados los indiferentes, los tibios. No obstante, no parece que el matiz introducido por Dante permita colegir un nuevo orden angélico, puesto que las categorías obedecen a la naturaleza de cada especie, en tanto que el eclecticismo de esos ángeles es una actitud, un posicionamiento que los empuja a un estado, distinto del que viven ángeles o demonios, pero que no deja de ser un elemento ajeno a su esencialidad.

En *La Rebelión de los Ángeles* de Anatole France, Arcadio, ángel protector de Mauricio, ante la incertidumbre de Gilberta acerca de la condición celestial del mismo, recita las jerarquías celestes situándose a sí mismo en el lugar que le corresponde con el fin de atestiguar su procedencia divina: "Hay tres jerarquías de espíritus celestes, compuestas cada una por nueve coros; la primera comprende a los Serafines, los Querubines y los Tronos; la segunda a las Dominaciones, las Virtudes y las Potencias; y la tercera a los Principados, los Arcángeles y los Ángeles propiamente dichos. Yo pertenezco al noveno coro de la tercera jerarquía" (1995, 66). En un texto como es las *Elegías de Duino* de Rilke, considerado por algunos como el fundante de la dirección moderna del ángel, donde se ha evitado cualquier entronque con la concepción judeocristiana para clarificar el sentido de la imagen del ángel, no es posible obviar la circunstancia de la presencia del término jerarquía en la "Elegía ", "¿Quién, si yo gritara, me oiría desde las jerarquías / de los ángeles? [...]" (1998, 61), o la utilización de las órdenes angélicas por parte de algunos críticos para esclarecer los versos definitorios del ángel ya en la "Elegía ". El escritor francés Baudelaire sentía que Dios tenía asegurado para el poeta un lugar entre las santas legiones para vivir el espectáculo de los Tronos, Virtudes y Dominaciones, según expresa en el poema "Bendición". Por otro lado, el poema "Chârites" de Rubén Darío, composición integrante de *Cantos de vida y esperanza*, y que más adelante abordaremos, se nutre también de la especial disposición de las especies angélicas.

6 Frente a la división tradicionalmente aceptada de los ángeles, podemos leer una original distribución a partir de los comentarios que el visionario Emanuel Swedenborg despliega en *De Caelo et ejus Mirabilibus et de Inferno*, resultado de sus conversaciones con los antes aludidos. Según el visionario, el cielo está escindido en dos reinos, el Reino Celestial y el Reino Espiritual. De igual modo, existen ángeles celestiales y ángeles espirituales, en función del grado en que reciben las emanaciones de Dios. Los ángeles celestiales son, a su vez, ángeles interiores y superiores. Tanto los ángeles celestiales como los espirituales sólo pueden comunicarse unos con otros a través de los ángeles celestiales-espirituales. Por otro lado, Swedenborg añade a la bifurcación de reinos una estratificación triple en el cielo, que supone la existencia de un cielo íntimo o tercero, intermedio o segundo, y externo o primero. Los ángeles del tercer cielo son ángeles celestiales; los del segundo, ángeles espirituales; el tercero acoge a ángeles celestiales y espirituales naturales. En el interior de cada cielo, debido a la presencia de dos niveles, entiende Swedenborg una separación entre ángeles externos e internos. Atendiendo a las sociedades que conforman los ángeles, habrá ángeles ubicados en el centro de una sociedad y ángeles situados alrededor. Los que no constituyen o forman parte de una sociedad son los denominados ángeles supremos.

Todo este confuso entramado de especies y ángeles tuvo una fuerte contestación en otro autor que también ha colaborado en la expresión literaria de ángeles, William Blake. El poeta, en *Las Bodas del Cielo y el Infierno*, fustigó la falta de novedad en las propuestas de Swedenborg y su superficialidad basándose en que "[...] ha conversado con ángeles, todos ellos religiosos, y no con los demonios, que sin excepción detestan la religión, porque era incapaz de hacerlo a causa de sus fatuas nociones" (1999, 435). Blake sentencia sin pudor que la obra de Swedenborg "[...] es el contenido o índice de libros previamente publicados" (1999, 435).

7 No nos deja de sorprender con respecto a este aspecto que la *Enciclopedia del católico* afirme que en la Biblia sólo son citadas cuatro jerarquías: tronos, dominaciones, principados y potestades (Bosan, 1951, 55).

8 Es una cuestión interesante plantearse por qué se ha empleado el término ángel para abarcar todas

su presencia en la Sagrada Escritura. De hecho, constituyen momentos destacados en el devenir bíblico. Basta recordar los querubines que Yahvé situó ante el Árbol de la Vida para impedir que nuestros Primeros Padres se alimentaran del fruto que les proporcionaría la inmortalidad (Gén, 3, 24), o la impresionante visión del profeta Ezequiel (Ez., 10, 1-22). El querubín será además, junto con el arcángel, uno de los tipos angélicos más aprovechados por la literatura. Los restantes órdenes apenas son mencionados en la Biblia. Sólo a través de Isaías sabemos de los serafines (Is., 6, 2-6). Los arcángeles no han corrido mejor suerte (1 Tes, 4, 16), aunque les cabe el honor de constituir la única categoría que posee nombres propios, Miguel, Gabriel y Rafael. Principados, potestades, dominaciones y tronos, este último plasmado sólo en una ocasión (Col., 1, 16), encuentran lugar únicamente en las epístolas paulinas, con la excepción de la sucinta indicación de las potestades por parte del apóstol San Pedro en su primera carta (1 Pedro, 3, 22). El escaso valor que se concede a estas clases se constata a través de la circunstancia de que la plasmación de éstas se produce siempre de manera conjunta, enumerativa, seriada: "Porque persuadido estoy de que ni muerte, ni vida, ni ángeles, ni principados, ni cosas presentes, ni cosas futuras, ni potestades, [...] ni otra creatura alguna podrá separarnos del amor de Dios, que está en Cristo Jesús Nuestro Señor" (Rom., 8, 38-39), "[...] y sentándolo a su diestra en los cielos por encima de todo principado y potestad y poder y dominación [...]" (Ef., 1, 20-21), "[...] pues por Él fueron creadas todas las cosas, las de los cielos y las que están sobre la tierra, las visibles y las invisibles, sean tronos, sean dominaciones, sean principados, sean potestades" (Col., 1, 16). Finalmente, las virtudes, además en su alomorfo denominado autoridad, al igual que los serafines y los tronos, existen en la Biblia gracias a una oportunidad (1 Pedro, 3, 22).

Uno de los acontecimientos más destacados, y a la vez extraño, en la angelología bíblica cristiana procede de San Pablo, en cuyas epístolas llega a integrar a dos de las categorías angélicas, principados y potestades, en el orbe diabólico. Así sucede explícitamente en dos ocasiones. Primeramente en la Carta a los Efesios donde, al centrarse en el combate del cristiano contra las fuerzas malignas, precisa la verdadera dimensión de la lucha: "Porque para nosotros la lucha no es contra sangre y carne, sino contra los principados, contra las potestades, contra los poderes mundanos de estas tinieblas, contra los espíritus de la maldad en lo celestial" (Ef., 6, 12). Ya en la Carta a los Colosenses San Pablo convierte la entrega de Jesús por los hombres en una sustracción de la escritura de los pecados de éstos: "La quitó de en medio al clavarla en la Cruz; y despojando (*así de aquélla*) a los principados y potestades denodadamente los exhibió a la infamia, triunfando sobre ellos en la Cruz" (Col., 2, 14-15). Estos dos momentos dibujan un espacio desconocido, que no suele sopesarse al proceder a análisis de ángeles en diferentes áreas artísticas, como es el caso de la literatura. En fin, estas intervenciones paulinas vienen a

---

las variedades de esta especie. El mismo Dionisio de Areopagita reflexiona sobre este asunto en el capítulo quinto de *La Jerarquía Celeste* concluyendo finalmente que "Si la Escritura emplea el mismo nombre para todos los ángeles es porque los poderes celestes tienen en común una capacidad, inferior o superior, para identificarse con Dios y entrar, más o menos, en comunión con la luz que viene de Él" (1996, 142). Con todo, no se llega a responder al motivo que suscite la elección del vocablo ángel frente a otros posibles.

corroborar una curiosa proposición de Harold Bloom en su obra *Presagios del milenio*, que el convertido Saulo no era muy amigo de los ángeles: "No parece exagerado afirmar que para éste todo ángel es potencialmente un ángel caído hasta que se demuestre lo contrario [...]" (1997, 59).

Como ya dejamos indicado más arriba, también vamos a proceder al análisis de la literaturización en manos de los escritores del 27 del lado más oscuro de los enviados celestiales, el representado por Satán y su corte de demonios. Y es que "El Diablo es, ante todo, un ser de naturaleza angélica. Ha sido creado por el mismo Dios" (Urbano, 1990, 23) o, como precisa José María Souvirón, "No hay que olvidar que el demonio es un ángel. Caído, pero ángel [...]" (1967, 32). El laconismo bíblico con respecto a los ángeles que ya advertimos previamente se convierte en un aserto más certero en el caso de los diablos. Este carácter sucinto se aprecia a través de tres aspectos. La figura de Satán, o de cualquier otra imagen demoníaca, no tiene cabida en ninguno de los libros que edifican el Antiguo Testamento, como han hecho patente diversos especialistas (Bloom, 1997, 65; Minois, 2002, 24). La presencia del término satán, como podemos hallarlo preferentemente en el libro de Job, no evidencia un principio maligno del pecado sino que debe interpretarse como un servidor de Dios, encargado de las tareas más negativas, con el fin de extraer la veta de maldad que cabría asignar al mismo Yahvé. De este modo, satán acaba convirtiéndose en un título, un indicador de la condición de oponente, una modalidad de ángel. En este sentido, el nacimiento de la figura del diablo debe buscarse en el repertorio de apócrifos[9]. Si bien es cierto que la figura del diablo se muestra plenamente consolidada en la sección neotestamentaria, puesto que de hecho esta imagen se torna en uno de los polos necesarios para el funcionamiento coherente de la misión de Jesús en la tierra, hay que admitir que su plasmación es altamente reiterativa, informativamente vacía, restrictiva en lo que respecta a los matices que alumbra. Sus grandes momentos pueden concretarse, dentro de un relato suficientemente amplio como es el Nuevo Testamento, en el episodio de las tentaciones a Jesús[10], en la ingente cantidad de casos de posesión y, finalmente, en su rol crucial en el escrito apocalíptico de San Juan. La ausencia del diablo en el Antiguo Testamento, y su agarrotamiento en el Nuevo Testamento, va anejo a un extremado laconismo, cuando no silencio, a propósito de capítulos nucleares en el devenir del diablo. De esta forma, el Génesis calla en todo momento la asentada identificación de la serpiente tentadora con Satán, delegando dicha responsabilidad en el Apocalipsis, "Y fue precipitado el gran dragón, la serpiente antigua, que se llama el Diablo y Satanás, el engañador del universo" (Apoc., 12, 9), circunstancia que ha llevado a algunos a colegir a partir de este hecho una motivación que justificaría la entrada en la

9 Para conocer en profundidad la génesis del diablo en medios externos a los textos veterotestamentarios es imprescindible la lectura del capítulo "Personificaciones hebreas del mal", en *El Diablo*, pp. 178-221 (v. Bibl.) de Jeffrey Burton Russell, autor clave en los estudios sobre el concepto de diablo. Mucho más sintetizada, pero con gran sistematicidad y claridad expositiva, es la visión de Georges Minois en *Breve Historia del Diablo* (v. Bibl.), destacando el título que encabeza la sección que aborda la cuestión que tratamos, "Nacimiento clandestino del diablo judeocristiano", pp. 31-47.

10 Este episodio, además, sólo se desenvuelve con cierta longitud en los Evangelios de Mateo y Lucas. En el Evangelio de Marcos el suceso es muy escueto, y termina por desaparecer en el Evangelio de Juan.

Biblia del texto de San Juan en un género únicamente explotado por esta manifestación. La narración de la caída de los ángeles a partir de su rebelión contra Dios apenas es tratada en la Biblia. Si ésta es la realidad que encuentra el lector al internarse en las Sagradas Escrituras en torno a grandes acontecimientos, el corolario que se impone es la futilidad de una búsqueda de temas vinculados a una angelología demoníaca o demonología, esto es, no se hallarán datos acerca de las variedades de diablos, su vida en el infierno o las funciones que ahora desempeñan.

Estas lagunas bíblicas en la construcción o elaboración de un orbe infernal concluso han dejado una puerta libre a la imaginación de teólogos, místicos, visionarios o artistas, generando una dimensión luciferina elaborada a distancia de la mirada ortodoxa cristiana. Así pues, uno de los textos pilar de una sistematización jerárquica diabólica, aunque extrema, es el *De praestigii Daemonum* de Johann Weyer, donde cuenta la cifra de 7.405.926 demonios, separados en setenta y dos compañías, divididas en 1.111 legiones de 6.666 miembros cada una (Izzi, 1996, 136). Mas, sin duda, las diversas disciplinas artísticas han aprovechado este campo apenas hollado para desenvolver la inspiración. Pintura, escultura, literatura, y otros campos, acogen y trabajan una veta que permanecía intacta, virgen. En el terreno literario, todos los géneros han expandido episodios bíblicos en torno a la figura de Satán[11] o sus demonios, los han transformando obrando variaciones en diferentes niveles, o se han decantado por la originalidad creativa. Ejemplificaciones míticas en este sentido se hallan en la *Divina comedia* y especialmente en *El Paraíso perdido*. Fijando la atención en nuestra literatura, cabe destacar de qué manera el vacío informativo dejado por la Biblia permite el planteamiento de toda una demonología en el tratado tercero del *Jardín de flores curiosas* de Antonio de Torquemada, sobre el que ahondaremos posteriormente.

### 1.2. El ángel literario

Aun estando íntimamente ligada con elementos expuestos más arriba, es la faz literaria del ángel la que a nosotros nos incumbe, preferentemente en su expresión a través del grupo del 27. Si es fácil encontrar la figura del ángel en todas las religiones más asentadas, o al menos una funcionalidad similar aunque se oculte con otra denominación, también lo es en la pluralidad de las más destacadas literaturas. Así, el ángel, un componente inicialmente superfluo o marginal, constituye una de las vías de máximo rendimiento y constante presencia en la literatura, además de en el arte en general. Nuestra literatura no ha sido ajena a ello. Desde la cuentística medieval, viajando por el teatro aurisecular o la poesía dieciochesca y decimonónica hasta arribar al siglo XX, ámbito de especial expansión y transformación para el ángel debido fundamentalmente a los radicales cambios que se han vivido durante este período. Cada época ha hecho suya a través de diferentes recursos

11 Vicente Risco considera ridículo intentar describir la lucha en el Cielo entre ángelas fieles y rebeldes, como ha hecho John Milton. Según Risco, donde la Biblia ha dicho algo es ociosa la reiteración (1985, 38). Cuesta bastante considerar el poema miltoniano como una mera repetición del mensaje bíblico.

artísticos la imagen angélica para dotarla de sus peculiaridades, de su idiosincrasia, generándose progresivamente una acumulación de sentidos. Este patente arraigo de mensajeros divinos en las artes ha conducido a algunos a codificar como angelismo lo que sería una tendencia general de cultivo de temas angélicos en poesía y pintura (Sainz de Robles, 1972, 57).

Ahora bien, la vertiente literaria del ángel origina un problema que ya dejamos indicado anteriormente, a saber, el conflicto que se produce en el encuentro entre una forma ya conceptualizada en sus líneas maestras y el particular enfoque que el creador pretende imprimir. El ángel no es nunca un hallazgo sino una herencia. Es el descubrimiento de un proceso, de una tradición, de un trabajo. Ante el ángel sólo se puede anhelar la transformación, el cambio. El ángel se reveló. El tiempo de la luz y del milagro ha pasado. Hay que entender y asumir que todo escritor que aspire a una poetización de la imagen del ángel se acerca a una entidad cuyo nacimiento es textual y artístico. Somos receptores de una figura configurada en esencia escrituralmente. El ángel es un texto, pero un texto abierto, esto es, maleable, apto para la transformación, para el progreso, lo que podría convertirlo para muchos en mito en tanto que emana del ángel una calidad de pervivencia en el tiempo gracias a su disposición a la adaptación. Esta ductilidad de la imagen del ángel puede comprenderse si nos detenemos en su mecanismo de existencia. El propio origen de la noción de ángel como medio para apresar y cerrar el vacío entre una Superioridad y la pequeñez humana (Revilla, 1999, 34) explica, atendiendo a la zona designada, la fluctuación significativa de la misma, erigiéndose finalmente en símbolo de lo invisible (Cirlot, 1998, 82; Pérez Rioja, 1980, 65). Crisol, por tanto, del misterio, de un universo inaprehensible, de intensidad mínima, mas de ignota extensión; espacio para ser inundado de ser, de emoción, de la vida del otro. Ángel a quien entregar nuestro yo, al ser una entidad que se ejecuta en un plano en el que se activa el lado más profundo, interno, sentimental, en suma, invisible de cada mortal. El significado profundo de la naturaleza angélica, como prueba su recurrencia en las diversas manifestaciones religiosas, es responder a una necesidad, cercar al hombre de una espiritualidad accesible que sea lenitiva para su paso por el mundo. Esta particular articulación del ángel que hemos descrito se torna altamente productiva en la esfera de la creación, en tanto en cuanto el artista supone un acendramiento e intensificación de todo el material vivencial humano[12]. Como dispositivo de perfeccionamiento emocional, el artista es el acierto para que fructifique la relación entre lo divino y lo humano. El resultado último del ángel es el de una figura con una referencialidad abierta y expansiva cuyos lindes serán fijados por las propias limitaciones de la inspiración del artista. Estamos, en consecuencia, ante un componente especialmente apto

12 En *Derribado arcángel*, obra de bíblico título que representa el enfrentamiento de una mujer contra Satán, la poetisa Carmen Conde alude precisamente a esta circunstancia. El grado de personalización del arcángel es máximo. Existente para todos, pero diverso según quien lo genere. Ahora bien, Conde convierte a la colectividad en una unicidad de la que sólo son esperables lugares comunes. La levantina, en cambio, con altivez se ve a sí misma como el mejor cauce para fecundar al ángel, partiendo de que la sensibilidad está más acusada en ella que en otros mortales, convirtiéndose en un arrasiador de las potencias demoníacas: "Es que yo soy tu medida, es que ninguna tierra / será capaz de darte lo que yo te daría, / si en lugar de negarme a que germines, corras, / yo te hiciera mi agua, calentara tu grano" (1967, 719).

para la creación debido a su potencial de adaptabilidad. Pedro Salinas, en una conferencia pronunciada en la Residencia de Estudiantes con motivo de una de las obras que más ha contribuido en el sector literario a favor del ángel, *Sobre los ángeles* de Rafael Alberti, apostillaba sobre esta versátil dimensión del ángel: "Ahora bien, esa condición de ser puramente espiritual es la que hace al ángel más atractivo para el arte. El ángel no puede tener cuerpo, él espíritu. Y el arte se propone, precisamente, dotarle de una materialización, sea en colores, en líneas, en palabras" (Bayo, 1974, 123). Cierto es que estas palabras aparentan ir encaminadas a la construcción puramente formal del ángel, mas si se continúa leyendo el texto de la conferencia se apreciará un posicionamiento en Salinas que pudiera ser denominado como forma conceptual en el que la variación externa de la imagen del ángel va aneja a un específico pensamiento.

Ajustándonos al dominio literario, el diálogo entre el escritor y el arquetipo angélico que el pasado le proporciona se resuelve en diferentes niveles, de modo que podría establecerse una escala gradual en lo que respecta a la presión que el yo autorial ejerce sobre la figura del ángel:

1) Primer grado:

El autor sigue muy de cerca el modelo que encuentra en la tradición sin introducir ningún tipo de novedad. Su misión no se encamina hacia la originalidad sino hacia la exaltación del elemento que ha escogido, dado que su propia estructuración es ya lo suficientemente atractiva y el objeto de su atención. A partir de esta base inicial, pueden discernirse dos planos:

1.1) Acomodación plena al molde primitivo. La intervención del autor se convierte en una mera reproducción de lo ya conocido. Importaba el hecho en sí, y de ese modo se pretende comunicar al lector. Son los abundantes casos de textos en los que se representa la aparición de la Virgen rodeada de su corte celestial o el calco del episodio de la Anunciación del arcángel Gabriel.

1.2) Textos laudatorios de la figura angélica, en su vertiente celestial o luciferina, construyendo de este modo una composición que engrandece una determinada imagen, aunque sin alejarse del marco del modelo. La imaginación del escritor avanza con respecto al estadio anterior en la medida en que la loa requiere normalmente una visión más amplia que el origen. Señalamos dos poemas de diferentes épocas que van dirigidos a una misma personalidad: un soneto dedicado al arcángel San Miguel del Marqués de Santillana, y otro poema al mismo arcángel guerrero de Bartolomé Leonardo de Argensola.

2) Segundo grado:

*Amplificatio* de los componentes heredados. Esta *amplificatio* puede entenderse en tres direcciones o ejes:

2.1) Desarrollo de determinados episodios en los que participan ángeles con bastante

13 Una excepción la constituye la temática de la identificación del ángel con el poeta, que será practicada con frecuencia en el siglo XX, como tendremos ocasión de comprobar en la obra poética de Vicente Aleixandre.

libertad por parte del creador, pero sin que éste se entregue a la manifestación de elementos que potencialmente no estaban implícitos en el arquetipo del que parte. Podemos recordar dentro de este grupo las peleas que en la época medieval se entablan entre ángeles y demonios por la posesión de las almas de los muertos, como ocurre abundantemente en las *Cantigas de Santa María* de Alfonso X el Sabio.

2.2) Propuesta de escenas que, aun arrancando de un concreto modelo asentado, se extienden en un conjunto de aconteceres, informaciones y matices que el original no contenía, con lo que se enriquece la fuente a través de la aportación literaria. Esto es lo que sucede con el extenso tratamiento que Milton realiza de la lucha entre las huestes celestiales en *El Paraíso perdido*. El episodio del conflicto entre ángeles viene recogido en la Sagrada Escritura, pero Milton penetra en unos detalles que provienen de su inspiración.

2.3) Gestación de espacios originales de concurrencia para los ángeles y los demonios, si bien el origen bíblico de las figuras no se desvanece. Muy frecuente es este procedimiento en las obras dramáticas del período aurisecular. En *El diablo predicador* de Luis Belmonte Bermúdez, el diablo, tras recorrer las diferentes partes del mundo con el fin de conocer quiénes le son fieles, pretende acabar con un convento de frailes. La imagen del diablo, siendo tradicional, está incardinada en un capítulo de libre creación de un dramaturgo.

3) Tercer grado:

Aunque se puede observar fácilmente la raigambre bíblica del ángel, es patente en el autor una voluntad de modificación que, frente a los planos anteriores, asciende sobre el mero trastrocamiento del espacio en el que ejerce sus acciones el ángel para filtrarse en la configuración del ser alado. Las operaciones llevadas a cabo por el escritor pueden proyectarse en tres dimensiones:

3.1) El ángel puede verse afectado en su naturaleza experimentando ya un proceso que conduce a la pérdida de su esencia para ser progresivamente sustituida por el yo del autor, mas sin que se produzca todavía una verificación plena de componentes del mundo interno del creador dado que siempre habrá algún elemento que lo impedirá. Estamos, con todo, en el escalón previo a las fusiones de autor y ángel que culminarán en el siglo XX, y claramente en diversas obras de los autores del 27. Buen representante español de este nivel es Gabriel Miró con su estampa "El ángel" perteneciente a *El ángel, el molino, el caracol del faro*. Sabemos que este ángel forma parte de los coros divinos, y así lo observamos al comienzo de la estampa volando a través de los cielos. Mas se trata, como ya comentaremos, de un nuevo ángel. Las alteraciones vividas en la novelística del siglo XX terminan por afectar a sus personajes, y este ángel no escapa a ello. Éste debe ser entendido como una proyección del héroe o personaje de la nueva novela lírica. El ángel mironiano es, por tanto, un ser plenamente lírico, es una mirada, un enfoque, una visión. La perspectiva del autor, Gabriel Miró, adornada con las vestiduras de un ángel pero que, progresivamente, va desciñendo porque quiere ser sólo eso, contemplación, amor al mundo.

3.2) En este plano el ángel no es desarticulado en un sentido nouménico, puesto que el autor practica su actividad en una vertiente de modificaciones mórficas. Debe advertirse

que, del mismo modo que los cambios en la dirección anterior se construyen en una evolución que emerge de un modelo previo, también ahora la transformación es un vacío impuesto a un original. Normalmente, la mutación irá inevitablemente ligada a un deterioro de valores internos ya determinados, mas éstos se materializan como consecuencia. Acudimos para clarificar lo expuesto a *Los cantos de Maldoror* de Lautréamont. En el "Canto segundo" Maldoror se halla ante una lámpara de mechero de plata a la cual maldice por no permitir que reinen las oscuridades en el interior de las catedrales. Rompiendo la cadena de la lámpara decide llevársela, pero ésta se transforma en un ángel. Delimitado como un enviado del Señor y armado con una espada se enfrentará a Maldoror. Éste sólo aspira a poner sus labios en la mejilla del mensajero celeste. Lo conseguirá. Surge entonces el cambio: "¡La mejilla blanca y rosa se ha vuelto negra como el carbón! Exhala miasmas pútridos. Tiene gangrena, no se puede dudar. El mal corrosivo se extiende por toda su cara, y, desde allí, ejerce su furia sobre las partes bajas; en seguida todo el cuerpo no es sino una extensa llaga inmunda" (1988, 201). Esta metamorfosis, que es ante todo el signo no del poder maligno de Maldoror sino de las nuevas posiciones de dominio de los literatos ante el ángel, es decir, de su capacidad desautomatizadora, conlleva un nuevo condicionante interno en el ángel, la corruptibilidad.

3.3) Desviaciones funcionales. La labor creativa del escritor se extiende sobre las funciones o actividades propias del ángel con la finalidad de modificarlas o suplantarlas. Una coyuntura, que se acentuará en el siguiente nivel, en la que participan gran cantidad de textos vanguardistas o de aire renovador. Las greguerías de Ramón Gómez de la Serna recubren esta modalidad de desautomatización: "Los ángeles de la guarda de los músicos debían pasarles las hojas de las partituras" (1955, 360); "Las chaquetas se alargan por detrás porque el ángel de la Guarda nos tironea muchas veces" (1955, 684). Un arquetipo, el ángel de la guarda, es implicado en una suerte de alteraciones ingeniosas de sus cometidos de vigilancia.

4) Cuarto grado.

Este nivel supone una acentuación de los diversos focos revisados en el plano anterior. Podemos concretar dos vertientes:

4.1) Este grado, que se erige en el mecanismo de tratamiento del ángel más extendido en el siglo pasado, implica una absoluta atracción de la imagen angélica al mundo interno del autor que ha escogido esta figura. Cabe hacer dos anotaciones con respecto a esta fase de literaturización del ángel. Aunque en ocasiones se hable, o hablemos, de una identidad entre el ángel y el creador, una fusión o incorporación del yo del autor en la entidad alada, el funcionamiento de este plano no responde generalmente[13] a estas aserciones. Por un lado, conviene sustituir el término identificación por el de proyección. Por otro lado, no es toda la realidad interna del creador la que se incorpora al ángel, sino tan sólo una parcela, un matiz. De esta forma, para Alberti el ángel puede ser cuna de su sentimiento de ira, como para Rilke representa su anhelo de un mundo desobjetualizado. Por tanto, podemos colegir que en esta dimensión se plasma un proceso de proyección por parte de un sujeto, el escritor, de una determinada inquietud, de un sesgo ontológico, en otro ser, el ángel, del cual la criatura divina carecía inicialmente y que se convertirá en su núcleo,

soterrando el resto de constituyentes propios en mayor o menor grado, mas sin llegar a la anulación plena. Apostamos con estas últimas palabras por una pervivencia, aunque sea mínima, del modelo original[14]. La huella del pasado persiste con excesiva fuerza en la mente del receptor, por lo que los conatos de los artistas por borrar el arquetipo podrán aproximarse a la desintegración pero no la realizarán de una manera completa[15]. Finalmente, y a ello atenderemos cuando nos ocupemos en profundidad de la obra de los poetas del 27, nos adentraremos en los modos de plantearse escrituralmente la proyección del autor en la figura del ángel.

4.2) Desautomatizaciones extremas de índole formal o funcional que afectan a un ángel cuya ligazón con el pensamiento ortodoxo está desterrada, si bien, como dijimos más arriba, implícitamente persiste. De hecho, la desviación sólo puede operar en tanto que las expectativas de recepción estén activas para ser sesgadas. La literatura vanguardista más agresiva es un exponente de este capítulo.

Con esta distribución no pretendemos practicar ningún tipo de reduccionismo ni encorsetamiento sobre el empleo del ángel en el medio literario, sino intentar sistematizar una realidad múltiple con el fin de que aparezca más diáfana. Siempre se podrá aportar algún uso particular de la imagen angélica que es externo a las clasificaciones previamente diseñadas, lo cual no será más que una prueba de la riqueza de la literatura. Por otra parte, tanto en un autor como en una misma obra pueden tener cabida uno o varios de los grados que hemos determinado. Nuestro diseño de niveles viene a constatar finalmente la polivalencia que el ente angélico encierra y el inestimable recurso que se entrega al artista para su quehacer.

Junto a las divisiones que hemos marcado, encontramos otro campo de cultivo de la figura del ángel por parte de los autores. Lo escindimos de la articulación previa debido a que en ésta la focalización obra sobre el ángel en sí, mientras que en la modalidad que ahora exponemos la atención se desvía hacia otro sector como ahora precisaremos. Nos estamos refiriendo con todo ello al área de la elocutio. El ángel servirá a los escritores para la elaboración de todo el aparato de imaginería. Como hemos advertido, en este dominio el ángel no es la parte resaltada sino factor aplicado a otra realidad que es la que prima. En la determinación de la naturaleza del objeto de estudio profundizaremos sobre este capítulo.

Las diversas modalidades de expresión del ángel que hasta aquí hemos desglosado no son sino la constatación de un elemento que se extiende a través de todos los períodos

---

14 Ya señaló Mijail Bajtin que la forma estética somete la realidad a una unidad nueva "[...] la ordena de una manera nueva: la individualiza, la concreta, la aísla y la concluye, pero no anula en ella lo conocido y valorado [...]" (1989, 35). De este modo, el sentido último de los elementos seleccionados para la creación permanece, aunque sea tamizado, ya que "La actividad estética no crea una realidad totalmente nueva" (1989, 35).

15 Uno de los literatos en los que la crítica más ha insistido en la falta de conexión entre sus ángeles y los judeocristianos es Rainer Maria Rilke. Sin embargo, los especialistas, y aquí el estudioso es un magnífico sustituto de la impresión del lector, recurren frecuentemente al ángel bíblico para el análisis de los ángeles de Rilke. El análisis contrastivo existe porque la naturaleza verbalizada permite en su fuerte arraigo a la tradición ese tipo de disquisiciones.

históricos de la literatura[16]. Nuestras letras se han visto envueltas entre los vuelos y cánticos de los ángeles y el azufre de las criaturas diabólicas. El ángel, es verdad, se revela por la llamada del creador, pero detrás de todo escritor hay una época. Los imperativos culturales existen y penetran en las sociedades y hombres que están bajo su dominio. Las obras literarias, en la medida en que son un producto humano, son receptáculos de la asimilación que su gestador haya realizado del medio en el que vive. Es la interpretación lotmaniana de la cultura como un sistema cuyas manifestaciones concretas son textos de esa misma cultura. Mas no sólo los textos sino también sus componentes. El ángel puede observarse como un signo cultural abierto, esto es, no limita únicamente sus fronteras por el camino de las posibilidades del artista sino también por las líneas de desarrollo y transformación que las culturas sean capaces de producir. Comprender al ángel es interpretar un mundo y conocer a un hombre. La vida del ángel es trasunto de un modo de enfocar la realidad. Resulta, por tanto, natural que el Romanticismo recupere y sienta pasión por Satán pero incidiendo en su rol de rebelde contra Dios.

Se ha subrayado que, a pesar de la entrega plurisignificativa del ángel que ya hemos estudiado, la historia ha tendido hacia una comunidad experiencial por etapas, volcando la idiosincrasia del momento, hasta el brusco dinamismo que en el siglo XX se ha proyectado sobre la imagen angélica: "El ángel de otros tiempos es una experiencia compartida en la unidad de la visión y de la imagen" (Jiménez, 1982, 120). Hasta tal punto se constata este cambio, que algunos críticos, como es el caso de Massimo Cacciari, contemplan al ángel contemporáneo como un ser que ha perdido su destino, su misión, y se sume en una suerte de confusión divinizada paralela a la crisis que experimenta el hombre.

Todo ello, aunque ahora establezcamos unas matizaciones, viene auspiciado por una cultura, la del siglo XX, que ha promovido una exacerbación del yo individual. Las profundas transformaciones acaecidas en el seno de la ciencia, con descubrimientos como la estructura de la materia, agrietan los pilares de una razón consolidada que se resuelve en un desasosiego, en un estado alejado de fuertes asideros que puede entenderse y representarse por medio del principio de indeterminación de Heisenberg, el cual, aplicado al nivel del conocimiento humano, define la incapacidad para fijar unos valores concretos e inmutables fracturando una posible observación plenamente objetiva. Como consecuencia, el ser humano se halla en un entorno cambiante, que no es capaz de apresar. La razón no basta, ya que la realidad exige más para poder ser captada, intuida. Paralelamente los pensamientos filosóficos varían su rumbo para internarse en un cuestionamiento similar al

16 No parece verosímil la afirmación que José María Souviron plantea en *El principio de este siglo: la literatura moderna y el demonio*: "Desde la antigüedad a nuestros días se ha escrito mucho sobre el demonio, pero la mayor parte de estos libros, hasta mediados del siglo XV , eran tratados teológicos o comentarios doctrinales. A partir de la Revolución Francesa es cuando el tema penetra en la literatura propiamente dicha, particularmente en la novela y la poesía" (1967, 36). En el caso particular de la literatura española, ya que el estudio de Souviron aborda el ámbito europeo, el diablo es una figura recurrente ya desde la cuentística medieval, a lo que podría sumarse su importancia en la producción de los místicos y en el teatro de los Siglos de Oro. De hecho, la vertiente negativa de los ángeles ha sido más cuidada y trabajada literariamente a lo largo de la historia hasta el siglo XX que la de los ángeles que permanecen junto a Dios. Reside aquí una de las causas que ha favorecido, en detrimento de los ángeles fieles, un gran número de análisis sobre la literaturización del diablo.

de la ciencia a propósito del mundo y de la andadura del hombre en el mismo, como prueba la difusión de corrientes irracionalistas, vitalistas y, especialmente, del Existencialismo. Estas revoluciones que experimenta el pensamiento moderno invitan al hombre a dar cuenta de sí mismo, a sopesarse en el universo del que forma parte. Aun estando constreñido por la confusión, el ser humano se observa, a pesar de que sólo pueda afirmarse en la incertidumbre. Se han reiterado, y es materia ya consagrada, los sentimientos de angustia, desazón y desasosiego que inundan al hombre moderno a causa de la situación ya detallada. Una no plenitud que se desenvuelve de una u otra forma en las diversas manifestaciones artísticas. Esta noción, convertida ya en un tópico, de crisis es la que conduce a José Jiménez a dar esta explicación sobre la figura del ángel en el mundo contemporáneo: "El ángel de la modernidad refleja en su confusión, en lo borroso de sus líneas, el tormento del hombre moderno por la dilatación de su hacerse, de su devenir, en lo desconocido del futuro. Sin presente, sin identidad, sin una fundamentación de lo sentidos de la vida, el hombre moderno no encuentra ninguna expresión de un proyecto en el que realizarse como ser humano. Por eso, el ángel es, a un tiempo, expresión de su zozobra, de su tormento, pero también proyección en la imagen del anhelo de salvación, de identidad, del hombre moderno" (1982, 154). Resalta el hecho de que el mismo autor, en una cita expuesta más arriba, interpretara, con el fin de marcar una escisión en su literaturización, que la figura del ángel en períodos pasados ofrece una unidad en su plasmación, cuando al perfilarla en su configuración en el siglo XX seguimos observando la misma ley que dictó para los tiempos pretéritos, de forma que el ángel será ahora el reflejo del tormento, a la vez que puerta a la esperanza, del hombre moderno. La respuesta en el campo literario siempre la tiene alguien, los textos. Con esta afirmación quisiéramos enmarcar las teorizaciones totalitarias, y aún más en el estudio de un elemento tan delicadamente sutil y matizado como es el del ángel. El afán paradigmático no debe coartar las vidas textuales. Hipótesis globalizadoras como la de José Jiménez se fracturan en su zona de aplicación con acudir a las producciones de los literatos y comprobar que la plantilla aportada no encierra a éstas, hecho derivado esencialmente de la volubilidad designativa del ángel, que será muy aprovechada en el siglo XX.

Coincidimos, aunque parcialmente, con los autores que definen como característico de la figura del ángel en el mundo contemporáneo su psicologización por parte de un creador. Mas debemos establecer matizaciones en dos sentidos. Primeramente, hablar de unidad de visión del ángel en el pasado empobrece una realidad literaria mucho más rica y entraría en conflicto con los acercamientos críticos sobre la imagen angélica o demoníaca en autores determinados, ya que con sólo el análisis de uno de ellos obtendríamos el panorama completo de toda un época. Bien distinto se nos muestra el diablo en el terrorífico retrato que nos da Quevedo en un soneto y el simpático personaje de *El Diablo Cojuelo*. Es cierto que la pluralidad de estructuraciones que en el período moderno se ha ejercido sobre las entidades angélicas supera las variaciones que la tradición ha gestado, especialmente debido a que en el pasado se ha optado por un seguimiento cercano de los modelos bíblicos que implica el desarrollo de un conjunto de líneas temáticas que en el siglo XX se disuelven en tanto que cada escritor recrea su propio camino. Pero, aun dentro de esos bloques semánticos, la tradición literaria ha sabido imprimir modificaciones,

transformaciones de gran valor que superan la idea de una mentalidad común pétrea. Así, el diablo, en *El jardín engañoso* de María de Zayas, por no sucumbir ante su orgullo, es capaz de obrar un acto de bondad. Recordemos a este propósito la explicación que ofrecimos sobre el fenómeno que denominamos *amplificatio* en torno a la imagen angélica. Por otro lado, la personalización del ángel no es un proceso ajeno a las configuraciones del pasado ya que pueden rastrearse antecedentes en la labor llevada a cabo por los escritores místicos, como ya estudiaremos, y que persisten, mas no de una manera tan aguda como sucederá en el siglo XX, en el período decimonónico.

Ubicándonos ya en el siglo XX, cabe señalar que la personalización del ángel no es la única vía de tratamiento literario de esta figura sino una tendencia más, un grado de cultivo más según la escala que confeccionamos. Encontramos, de este modo, obras que suponen la ampliación de episodios bíblicos con participación de ángeles, como ocurre en *Mujer sin Edén* de Carmen Conde, partiendo de la escena en que Yahvé sitúa a unos querubines para guardar el Árbol de la Vida, o en *Cuando los ángeles hablaban con los hombres* de Jesús y José de las Cuevas, texto inspirado en la Anunciación de Gabriel a María y en el mensaje del nacimiento de Jesús por boca del mismo ángel a los pastores. No obstante, existe una fuerte y original corriente en la que el ángel moderno está tallado a partir de la pasión y vida de un literato. Ahora bien, esta especial configuración no debe conllevar generalizaciones, como la de José Jiménez, debido a las variadas interioridades de los autores, a pesar de que es fácil perseguir en el siglo XX unas constantes de comportamiento y de pensamiento en crisis, que han llevado con frecuencia a encasillar a los escritores y artistas en general en idénticas posiciones. El ángel puede instituirse en una encarnación del sufrimiento humano, pero es mucho más. Anunciábamos más atrás que la cultura moderna es un enfatizador del yo interno ya que dispone al hombre hacia una tesitura en la que debe enfrentarse con un medio mutable, inseguro, debiendo resolver su ubicación en el mismo. El corolario para esta situación pudiera ser una tríada sujeto-mundo-angustia, de la que normalmente es el tercer miembro el que recibe la atención para delimitar al ángel moderno. Sin embargo, apreciamos que es el primer componente el que prima en la literaturización del ángel en su dimensión psicologizada. Aunque Jiménez asegure la proyección de un individuo en el ángel, es el sentimiento de desasosiego el que acaba centralizando su discurso. Sin embargo, postulamos que la relevancia dada en la cultura moderna al mundo interno del hombre, como testimonian la novela lírica, el surrealismo o, campo que pronto atenderemos, el psicoanálisis, favorece una comprensión de la estructuración literaria del ángel como canalizador de determinados aspectos de la psique del creador, con lo que esa figura no se torna en sustituto de la totalidad del ser que lo reclama, como ya precisamos, sino de una o varias parcelas, que pueden estar en consonancia con ese espíritu abisal de desazón y soledad, pero que también pueden comprehender otras inquietudes, otros intereses, siempre bajo el signo del yo, forjándose consecuentemente una imagen teleologizada para la descarga emocional, esto es, el ángel literario se revela como un constructo ficcional lenitivo. Como tendremos ocasión de analizar, ninguna relación existe entre los sentimientos volcados por Alberti en algunos de sus ángeles y los que incorpora Luis Cernuda, con la excepción de la base común de ser exponentes de una interioridad humana.

A este asentamiento del ángel en los espacios profundos del ser han colaborado los psicoanalistas, pero no sólo por el descubrimiento de aspectos ocultos de la mente humana, participando como una disciplina más en esa cultura de mundos internos, sino, en un camino poco atendido, por el tratamiento directo de las imágenes del ángel y del demonio. Para muchos psicoanalistas el diablo se vertebra como el lado oscuro de la personalidad, idea a partir de la cual se pueden establecer diversas perspectivas. Así, Freud, según afirma Minois, considera que el diablo podría ser la faz negativa del padre (2002, 149). Pero tal vez es a Carl Gustav Jung a quien más se deba en la iniciática profundización sobre ángeles y demonios en el terreno del psicoanálisis, especialmente desde su teoría de los arquetipos. Como puede concluirse de la lectura de *Arquetipos e inconsciente colectivo*, el arquetipo es una estructura recurrente, asociada al inconsciente colectivo, pero también al individual ya que todo arquetipo "[...] al conciencializarse y ser percibido cambia de acuerdo con cada conciencia individual en que surge" (1988, 11). El arquetipo posee una expresión simbólica que emerge en sueños, visiones personales, y, en un marco más amplio, en mitologías y folklore de diversas regiones. Tanto el diablo como el ángel constituyen dos arquetipos. Jung llega a emplear el nombre *Lucifer* para definir un arquetipo, si bien duda debido a los prejuicios que tal denominación conlleva (1988, 44). El diablo pervive como el motivo sombrío, maligno. Jung explica la formación del arquetipo diablo desde la percepción humana que se tiene de Yahvé (1988, 95-96). En un principio, Yahvé es un aglutinador de los pilares del bien y del mal forjando una imagen ambigua. El único medio para poder purificar la figura de Yahvé consistiría en reconducir todo el mal hacia otra existencia, el diablo, encarnación de todo lo perverso. Con la finalidad de evitar los peligros politeístas que esta situación implicaba se interioriza el mal en el hombre. Consecuentemente, el diablo es el universo de tinieblas de cada ser humano. En cierta medida, Jung psicologiza lo que es una realidad histórica constatable. Por lo que respecta a los ángeles, Jung los estima como la imagen arquetípica del mediador, la conciliación entre la materia y el espíritu (Pérez Rioja, 1980, 66), en suma, del individuo que está buscando la realización plena de su yo cósmico (Godwin, 1995, 222).

Esta aportación se enmarca en un siglo donde, más allá de todo corpus literario, el fenómeno angélico parece desbordar e implicar a toda la cultura. Espacios antes desconocidos, como es el caso del cine, acogen a esta figura. Recuérdense títulos como *El cielo puede esperar* de Ernst Lubitsch o, sobre todo, debido a que visualiza un tema de gran fortuna en literatura que analizaremos en profundidad, *Cielo sobre Berlín* de Win Wenders. En consonancia con esta cuestión, sobresale, ya que es uno de los autores que centrará nuestro estudio, Manuel Altolaguirre con un guión de cine titulado *El Cantar de los Cantares* en el que se recrean mensajeros celestes. Escultura y pintura también acuden al ángel, pero apreciándose una actitud obsesiva, como demuestran las formalizaciones de Paul Klee. Ángeles y diablos se han infiltrado en la vida moderna[17]. Nicolás Corté ha seriado un

17 Muy llamativa es la postura de Vicente Risco insinuando que el psicoanálisis y tres de los ismos más renombrados del siglo XX, cubismo, dadaismo y surrealismo, son manifestaciones de Satán (1985, 267). Con todo, esta afirmación no es extraña en un autor que incluso cree ver la posibilidad de influencia del diablo en la doctrina del amor cortés: "El amor cortés es, en manos del diablo, uno de los más poderosos instrumentos de paganización de la vida, de introducción paulatina de lo profano y mundano, del naturalismo." (1985, 184).

conjunto de títulos de revistas de los grandes agitadores del siglo XIX, como son Marx, Saint-Simon o Proudhon, en los que ya se constata la penetración del diablo en la esfera social: *Satán*, *Lucifer*, *El Anticristo*, *El Ateo* ... (1958, 139). Avanzando a través de todo el siglo XX hasta sus últimas décadas, el ángel se ha vuelto un recurso extraño y anacrónico en un contexto cada vez más racional (Hervás, 2000, 14; Olivier, 2001, 13). En la actualidad los ángeles, benefactores e infernales, están sometidos a un proceso de vulgarización[18] que tiene su reflejo en una utilización incontrolada de estas imágenes en los sectores más dispares, como publicidad[19], canciones o decoración.

## 2. Naturaleza del objeto de estudio

Si hasta este momento hemos dilucidado las dimensiones del ángel con el fin de discernir su rol como modelo o arquetipo fijado por la tradición y su funcionamiento plenamente literario, se hace necesario acometer una cuestión referida a esta última vertiente, y que los estudios sobre el ángel en este campo parecen obviar, a saber, la determinación ontológica literaria del ángel en los textos de creación, esto es, qué es o cómo se define literariamente el ángel. Ya hemos procurado establecer la disección de las múltiples modalidades de manifestación escritural del ángel proponiendo un arco que se extiende desde la fidelidad a un molde original hasta el más libre ejercicio imaginativo del autor. Sin embargo, ahora focalizamos nuestra atención en la esencia, no en el fenómeno. Perseguimos penetrar la naturaleza del ángel en el medio literario, lo cual contribuirá aún más a la delimitación del concepto de ángel.

Encontramos en este capítulo dos problemas. El primero, evidente, es el que afecta a la dificultad de ofrecer una respuesta. El segundo, íntimamente ligado al anterior y fomentado desde la misma crítica especializada, se circunscribe al contenido que se piensa como significado del término seleccionado para designar el hecho que aspiramos aclarar. Algunos vocablos no exigen esfuerzos de precisión gracias al consenso en torno a su sentido, pero de otros, en cambio, sólo se pueden esperar valoraciones diversas según la fuente a la que se ha acudido. Con todo, lo más relevante no es el término que se asigna sino el contenido que se entiende bajo la nomenclatura empleada.

Realizadas estas precisiones, de forma liminar hay que reconocer una realidad que no parece rebatible, la diversidad de naturalezas que el ángel es capaz de acoger al ser plasmado en una obra. En este sentido, las denominaciones que pudieran ser empleadas pueden dividirse en dos parcelas. En la primera de ellas se encontrarían todos aquellos términos que ofrecen una delimitación teórica bastante asentada, ya sea porque se ha llegado a un acuerdo o porque, aun existiendo diferentes interpretaciones, cada una de

18 Para Harold Bloom los orígenes de esta domesticación de los ángeles pueden encontrarse en la humanización estética por parte de los pintores del Renacimiento italiano (1997, 48).

19 Philippa Olivier dedica un breve capítulo de su libro *Los Ángeles*, pp. 101-104 (v. Bibl.), para comentar la relación entre el ángel y la publicidad. Olivier comentará incluso la penetración del vocablo ángel en el lenguaje común.

éstas presenta un correcto desarrollo. En otro campo se incardinarían los vocablos en torno a los cuales reina cierta confusión nocional en su estricta aplicación en literatura. De este modo, éstas son las designaciones que consideramos pueden reflejar las variedades nouménicas del ángel en la producción literaria:

Primer campo: Tema / motivo, símbolo, personaje, figura retórica[20].
Segundo campo: figura, imagen[21].

Detallaremos ahora la vinculación del ángel con cada una de estas categorías propuestas:

– *Tema / motivo.*

Binomio de términos ligados al orbe semántico de todo texto, con frecuencia suelen ser identificados en su significación o utilizados como sinónimos, especialmente en caracterizaciones genéricas. A ello debe añadirse que el motivo suele estar dotado de una polisemia en su definición debido a su empleo en diversas ramas del saber crítico, dificultando aún más su área de aplicación. Principiando por la asimilación del ángel a la noción de tema, es observable en los críticos literarios de forma general una tendencia a la visualización del ángel como concreción temática, aunque no figuren en sus horizontes intereses definitorios al hablar de tal tipo de entidad. Son muy diversos los lugares en los que se puede corroborar esta asociación. Leopoldo de Luis, en su edición de *Sombra del paraíso*, apostilla en nota a pie de página a propósito del ángel del poema "Arcángel de las tinieblas" que "Literariamente, el tema se da mucho en el Romanticismo y, posteriormente, entre los superrealistas. En la generación del 27 es frecuente" (Aleixandre, 1990, 101). En *La poesía de la generación del 27*, indagando en la presencia del diablo en Luis Cernuda, José Luis Cano no duda en calificar como tema al ente rebelde en múltiples ocasiones. *Topos* será el vocablo al que se acoja Wladimir Krysinski en su análisis semiótico de los ángeles albertianos. En fin, serían cuantiosos los testimonios en esta línea. Sin embargo, consideramos que la interpretación del ángel como tema no es adecuada, motivada muy probablemente por una confusión derivada del funcionamiento del símbolo como veremos más adelante.

Sostenemos que en escasas ocasiones el ángel y el demonio pueden articularse como unidades temáticas en obras literarias, aunque efectivamente podrían llegar a conformar un

20 Como parte de las figuras retóricas se suele valorar al símbolo, si bien lo hemos extraído y separado de ese conjunto debido a la importancia que posee el ángel en su consideración simbólica frente a su apreciación como figuras de orden metafórico o comparativo.

21 Tanto en el título de este estudio como a lo largo del desarrollo del mismo la intención que anima la referencia al ángel como figura o imagen no conlleva ningún valor técnico, esto es, no nos comprometemos con ninguna significación que estos términos puedan recibir desde ramas determinadas, ya sea teoría literaria o cualquier otra disciplina. Imagen y figura los empleamos como pareja de sinónimos con un sentido genérico de elemento, representación, objeto, la significación básica que recoge todo diccionario. La apropiación de estas denominaciones con fines más especializados impeliendo su conversión en descriptores del ser literario del ángel será un problema que atenderemos más adelante, y es el fundamento de su inclusión en este apartado.

tema. Para exponer las motivaciones de esta afirmación debemos recurrir al concepto de tema. Se entiende por tema "[...] la idea central o motivo fundamental de una obra literaria" (Ayuso de Vicente, 1990, 370), "[...] la idea central en torno a la cual gira un poema, relato u obra dramática" (Estébanez Calderón, 1996, 1030). El tema es, por tanto, el núcleo semántico de una composición, el ámbito de contenido hacia el que convergen todos los elementos de la obra, ya que tratan de representarlo. No es frecuente que el ángel focalice en un texto la atención. Cuando, sin embargo, se produce en el lector esta impresión, el ángel suele actuar como componente a partir del cual se construye un sentido superior que es el que se arroga el título de verdadero tema. El ángel se define, consecuentemente, en calidad de instrumento de elaboración literaria mediador entre el receptor y una estructura significativa más elevada a la que representa o hacia la que encamina. Esta valoración del ángel está ligada al proceso de proyección de faces internas del autor en dicho elemento, abocando a un estado textual en el que lo relevante es la dimensión del yo creador que se ha vertido, independientemente de la reordenación utilitaria del ángel, que lo aleja de toda contemplación temática. El ángel, en un paralelismo funcional con su misión en el mundo judeocristiano, es sólo camino, guía hacia un concepto más profundo, aunque su luminosidad a veces ciegue. Incluso en escritos de evidente raigambre bíblica en la plasmación del ángel asoma por encima del mensajero divino un nivel en el que se identifica el tema, como podemos ejemplificar a través del siguiente poema, "Ángel con un niño muerto", de Carlos Rodríguez Spiteri en una obra que despliega una extensa angelología, *Las voces del ángel*:

> Con las amapolas de la muerte,
> buscas al niño perdido entre espigas;
> al pálido niño con la flor del tilo.
>
> Con tus plumas, abres
> las alas mojadas de lágrimas
> como un suspiro en la montaña de sal.
>
> Con el consuelo del velo en los ojos,
> llevas al niño en tu regazo al cielo,
> mientras corre su sangre de grosella.
>
> El barro, las ralces, las lilas,
> el niño muerto entre violetas,
> y los campos pisados por sus pies desnudos.
> (1950, 33)

A pesar de que el ángel es el elemento dominante del poema en torno al cual se van sucediendo los versos, no constituye una formalización del eje temático, ya que el núcleo semántico del texto, como se columbra a través de diferentes recursos, uno de ellos el propio ángel, es la muerte. El ángel, en su rol de psicopompo o guía de almas, supone la

activación del principio temático de la muerte. El poeta se apodera del ángel para conseguir una expresión determinada de un universal del sentimiento.

Otro poema puede ser útil para clarificar que lo expuesto hasta ahora también es verificable en la literaturización de la parte maligna angélica. Los primeros versos de la segunda composición de *Derribado arcángel* de la cartagenera Carmen Conde son una buena ilustración:

> Lentos demonios claros, tenaces embajadas
> que a la carne otra carne emite persistente,
> van domando la hostil pesadumbre al alma
> que resiste, asfixiada, el sin aire del celo.
> (1967, 679)

Al igual que observábamos en el caso anteriormente propuesto, aquí Conde hace uso de unos demonios que no son el objeto tematizado. Estos diablos de la carne, atosigantes seres que perforan el alma de la poetisa en labor incesante por menoscabar las fuerzas de una mujer, recogen en su esfuerzo destructivo de desgaste la idea del placer, el deseo o la lujuria, que es el material nocional que late tras las palabras carmencondianas.

Una de las razones que permite desahuciar al ángel de su potestad semántica central reside en la estimación cualitativa de esta criatura. El modelo que se ha ido forjando y del que dispone todo autor no es sino una figuración ajena al ser humano y que, por tanto, está alejada de los mortales en tanto que no implica ninguna manifestación emocional, esto es, no responde a ninguna carga interna humana. No se canta lo que no se siente. Alzar al ángel al pedestal temático es una apuesta arriesgada puesto que se edifica la obra sobre la distancia, coyuntura que el fustigamiento sentimental del escritor ha resuelto en reiteradas ocasiones insuflando al ángel la vida ausente que terminará por generar su atractivo como recurso literario aunque no alcance su victoria como núcleo compositivo ya que es el aliento otorgado al ser alado la aspiración final[22].

Partiendo de una consideración objetiva radical de una asunción del ángel como tema, la categorización genérica de las obras incardinadas en este marco sería de orden extraliterario, internándose en el campo del tratado teológico o angelológico, que es el orbe en el que se acometen vías de discusión regidas por el ángel como centro de atención. No obstante, sin extremar los presupuestos, la literatura puede orientar al ángel como tema en algunas ocasiones que pueden escindirse en dos direcciones:

Obras en las que se dedican esfuerzos al análisis del ángel en su condición puramente bíblica, gestando todo un conjunto de aportaciones que acercan el texto al tratado teológico, si bien el grado de indagación es más superficial que en este último. A este

22 No obstante, es posible localizar textos en los que el ángel, a pesar de que no esté atravesado por ningún vector interno del autor, sigue sin encumbrarse a la categoría de tema sirviendo únicamente de recurso para la expresión del verdadero propósito, como puede leerse en el "Himno al ángel custodio del gran duque" de Pedro Espinosa, los dirigida verdaderamente al duque en un proceso de hiperbolización que se resuelve en un trastrocamiento de obligaciones al no ser ya el duque quien debe dar gracias a Dios por su ángel sino éste por tener al duque como protegido.

propósito se encamina el comienzo de *La conversión de la Magdalena* de Pedro Malón de Chaide, donde se establece una diferenciación entre el hombre y el ángel para continuar con una explicación sobre el modo de manifestarse el amor en las naturalezas angélicas. Muy destacado es el ya citado anteriormente tratado tercero del *Jardín de flores curiosas* en el que se discuten cuestiones tan diversas como las referidas a los nombres de los demonios, la caída de los ángeles rebeldes, las funciones de los diablos, la existencia de ángeles de la guarda o la corporeidad de los ángeles.

Textos laudatorios de la figura del ángel en cuyo destino no se halla más que el enaltecimiento de dicha entidad, sin contener una voluntad por traspasar el objeto de la loa para ascender a un plano superior, puesto que en el elemento alabado reside el principio y el fin de la composición. Además de los poemas ya citados del Marqués de Santillana y Bartolomé Leonardo de Argensola dedicados al arcángel San Miguel, podemos recordar también las composiciones que en *Himnodia* Don José María Vaca de Guzmán y Manrique realizó por las festividades del día uno y dieciocho de marzo para la alabanza del ángel de la guarda y del arcángel San Gabriel respectivamente, o el "Himno a los ángeles" de Juan Arolas, un texto en el que se recogen otras vías temáticas destacadas.

Una vez delimitada el área de contacto entre el ángel y el concepto de tema, nos ocupamos ahora de la determinación del ángel como motivo. El motivo, frente al tema, ofrece una oscilación formulatoria nocional que dificulta su exacta concreción. Tomashevski, al advertir algunas reservas con respecto al motivo, lo define desde la perspectiva de la poética histórica comparativa como "[...] unidad temática que se encuentra en diversas obras, como por ejemplo el rapto de la novia, los animales que ayudan al protagonista a rematar sus empresas, etc" (1976, 203). En una clara dependencia con respecto al concepto de tema, como ocurre en la teoría dramática (Estébanez Calderón, 1996, 701), podría colegirse, debido a las escasas ocasiones en que el ángel es el elemento tematizado, que su consideración como motivo será aún menor en tanto que dependerá de su capacidad cuantitativa de aparición como tema. Este planteamiento es correcto en una valoración individual y aislada del ángel, pero no desde el momento en que esta figura se inserta como elemento de un conjunto temático estructural mayor. Del examen de las caracterizaciones y clasificaciones realizadas de los motivos se desprende una distinción entre motivos que están construidos sobre la unicidad componencial, como puede comprobarse en el motivo de la amazona, y motivos que se forjan por combinatoria, constatable en los motivos del amor contrariado por la sociedad o el viejo y la niña. Aunque el ángel no conforme casi nunca un motivo por sí mismo, sí accede a este nivel en concilio con otras unidades. De hecho, el *Diccionario de motivos de la literatura universal* de Elisabeth Frenzel no recoge en su listado de motivos ni al ángel ni al demonio, pero se atestigua su presencia en la modalidad de motivos de articulación múltiple. La presencia de los ángeles caídos se recoge en el motivo que Frenzel denomina "Aliado del diablo", marbete bajo el que se extienden los múltiples modos en que pueden desarrollarse las relaciones entre los mortales y los demonios, siendo especialmente relevante el pacto de un hombre con el demonio. La adscripción de los ángeles bondadosos a un motivo de estas características se produce a partir del que Frenzel precisa como "Visita de Dios a la tierra", ya que una de las posibilidades de descenso de Dios a nuestro mundo se realiza por medio de una criatura angélica, debido a que

ésta es una encarnación de la divinidad hasta el punto de que el ángel se torna no en una sustitución de Dios sino en Dios mismo. No obstante, aunque Frenzel no lo sistematice en su obra, existe toda una serie de motivos[23] en esta línea en la que ángeles y demonios participan y que la tradición, como ya veremos más adelante, se ha ocupado de consolidar mediante su utilización reiterada. Así sucede con las relaciones amorosas entre ángeles y mortales, los combates angélicos por el alma del hombre o la idolatría del diablo por el mundo de las brujas.

En otras ramas de los estudios literarios se ha empleado el motivo con formulaciones conceptuales diferentes. Tomashevski, en el campo del formalismo, ha teorizado sobre el motivo afirmando que éste designa las unidades mínimas no analizables del material temático de una obra (1976, 293). Esta noción, sin embargo, no ofrece atractivo para nuestro propósito ya que no se define con ella una categoría ontológica universal literaria, esto es, no refleja un modo de ser de un elemento en la obra sino un modo de construcción, puesto que es un instrumento para el análisis formal originado desde la teorización. Por ello, siempre que el ángel sea cuna para la detección de un motivo en la interpretación formalista será también otra realidad en lo que afecta a su naturaleza.

Por otro lado, Carlos Reis, al intentar clarificar el alcance de la noción de tema, propone para ello una demarcación de los conceptos de tema y motivo arrancando de las apreciaciones de Jacinto de Prado Coelho que le llevan a concluir la exacta incardinación del "[...] *tema* y sus manifestaciones al nivel del texto, y el *motivo* en el espacio subtextual de la germinación y maduración de las manifestaciones temáticas" (1979, 112). Este planteamiento del motivo lo aleja a un dominio extratextual que tampoco responde a la índole definitoria que buscamos para el ángel en su expresión literaria. El ángel, en el nivel textual, esconderá unas determinadas motivaciones (religiosas, psicológicas...), aunque éstas no serán los parámetros que deban centrar el estatuto esencial del ángel.

Esta comprensión del concepto de motivo es identificable con la noción de tema elaborada por Jean Paul Weber en el campo del análisis temático desde la orientación del psicoanálisis, concibiendo el tema como un acontecimiento o situación infantil con posibilidad de manifestarse en una obra literaria directa o indirectamente (Le Galliot, 1981, 155). Aunque en la siguiente cala sobre la visión del ángel como símbolo retomaremos esta definición de tema, nos centramos ahora en la concepción de motivo en este campo: "[...] el motivo es el elemento lingüístico recurrente y explícito que autoriza al crítico a suponer un retorno persistente y casi obsesivo. El motivo es, por lo tanto, la traducción lingüística del tema; las ocurrencias de la palabra "pájaro" en los textos de Mallarmé traducen el tema simbólico del Pájaro muerto [...]" (Le Galliot, 1981, 156). Podemos calificar al ángel como motivo en esta dirección interpretativa al ser en muchos momentos, como ahora veremos al articularse en la modalidad de símbolo, una nominación textual reiterativa directa que es trasunto de una realidad semántica oculta cercana a los supuestos de Weber sobre el

23 A partir de aquí aludiremos indiferentemente como motivo o tema a estos vectores semánticos múltiples que implican la intervención de ángeles o demonios, ya que tanto un término como otro evocan el asentamiento literario de esas vías. Cuando se haga necesario algún tipo de precisión, se escogerá tema para una vete de amplia irradiación, y motivo para una de menor área de aplicación.

tema, y decimos cercana basándonos en que parece estricta la dependencia que se hace entre la expresión de un acontecimiento del creador y su localización única y exclusivamente en el período infantil. A pesar de que esta noción de motivo es allegable al ángel, no debemos confundir los conceptos. Defender al ángel como un motivo en la mentalidad de Weber no es un camino que desemboque en la identidad real del ángel, al ser el motivo simplemente una traducción escritural, pura materia textual, si bien con un fondo de complejos del autor. Las nociones de tema y motivo en el análisis temático psicoanalítico están muy próximas en su funcionamiento a las de significado y significante, esto es, una secuencia material (motivo) es la plasmación de una dimensión más profunda. Mas se trata de dos caras de una entidad, el signo. Nadie afirmaría que un término como *árbol* es únicamente un significante, pues es signo, significado y significante. Así pues, el ángel no es esencialmente motivo. Siendo motivo, acarreará un determinado contenido extraído de las interioridades de un autor, pero tampoco se erigirá en tema. Motivo y tema serán los encuadres del ángel cuando éste actúe como símbolo.

– *Símbolo.*

El símbolo es una de las categorías que mejor se corresponde con el empleo literario del ángel. En reiteradas ocasiones el ángel posee un funcionamiento simbólico[24], especialmente en la época contemporánea, período en el que ha aflorado el simbolismo con gran ímpetu como ha demostrado en numerosas ocasiones Carlos Bousoño. No obstante, una de las notas más llamativas en la utilización del ángel con fines simbólicos reside en que el ángel es ya previamente un símbolo. Ya comentamos páginas atrás el valor del ángel como símbolo de lo invisible. De este modo, si su aparición es nula en el caso de diccionarios de índole temática, sí que figura en cualquier compendio de símbolos. Por tanto, la labor literaria superpone un rol simbólico a un componente ya simbólico por sí mismo, aunque este nivel esté tan consolidado que permanece vivo pero imperceptible.

De modo general se entiende por símbolo un signo que evoca una realidad sugerida o evocada por él (Estébanez Calderón, 1996, 993). El ángel se ajusta plenamente a esta formulación, fundamentalmente por las particularidades que en la contemporaneidad se le han otorgado. El proceso de proyección desde los abismos del ser del creador hasta el ángel convierte a esta figura en reposo de una realidad distinta de su naturaleza, pero evocada por el ángel en la medida en que un individuo, el autor, ha insertado parte de su yo en un ente ajeno al observar posible esta operación por las especiales características leídas en el ángel. Consecuentemente, si del símbolo se sostiene que es un signo motivado, en el ángel, en tanto que símbolo, existe esa motivación que, aun no percibida por el receptor, se produce en la medida en que el autor la contempló en el momento de gestación. El ángel ha atravesado la barrera del simbolismo humano colectivo para penetrar

24 Baudelaire explicita en un poema, "Lo irremediable", la ligazón entre el ángel y el símbolo. El poeta sería un conjunto de elementos entre los que se halla "[...] un ángel, imprudente viajero / a quien ha tentado el amor de lo deforme, / en el fondo de una pesadilla enorme / debatiéndose como un nadador [...]" (1999, 243). Al final de la composición se devela el misterio de esta enumeración mediante su función de símbolo: "Símbolos claros, cuadro perfecto / de una fortuna irremediable, / que hace pensar que el Diablo / hace siempre bien todo lo que hace" (1999, 245).

en el simbolismo del individuo, en el grado máximo de lo que la crítica francesa de principios del siglo XX calificó como "simbolismo que busca" (Mallarmé, 1995, 17), hecho que dificultará la comprensión del significado profundo del ángel en la literatura contemporánea, y consiguientemente en la producción de los autores del grupo del 27.

El universo que se esconde tras las alas angélicas no será sino el tema de la composición en la que aparece, es decir, el autor tematiza su mundo. Este entronque entre símbolo y tema ha sido puesto de manifiesto por Carlos Reis al estimar al símbolo como "[...] proceso de representación mediata de las líneas de fuerza temáticas que estructuran una obra [...]" (1979, 215). La organización del ángel en clave simbólica justifica en cierta medida algunas confusiones que han desembocado en una interpretación temática del ángel. Esta valoración puede obedecer a dos causas. Por una parte, la conversión del ángel en símbolo provoca, como es propio del símbolo, que en los textos en los que se convoca al ángel de manera notoria todo el cosmos semántico se encuentre soterrado, iluminando en consecuencia a la figura angélica hasta el punto de canalizar todo el contenido, con lo que su identificación con el tema se aprecia obvia a partir de su relevancia. La técnica de ocultación que conlleva todo símbolo favorece su lectura como elemento temático y no como trasunto de otra realidad, aún más en la época contemporánea en la que este procedimiento se potencia hasta unos límites en que la dificultad en la detección del tema incrementa las posibilidades de no ver más allá de la materialización del ángel. Por otra parte, la andadura tan próxima entre el símbolo y el tema de una composición puede propiciar en el receptor una asimilación entre simbolizador y evocado de modo que no se diferencien y se fusionen, delegando nuevamente en el ángel una naturaleza que no le corresponde.

La articulación simbólica del ángel en dos planos según las peculiaridades que ya hemos advertido en varios momentos sobre la apropiación de mundos internos del creador tiene concomitancias con la noción de tema en el análisis temático de perspectiva psicoanalítica de la que ya adelantamos algunos rasgos anteriormente. Desde una consideración extrema de la infancia, el tema se contempla como una plasmación de una situación infantil que, al apuntar hacia el yo creador, "[...] no puede menos de evocar entonces lo que el psicoanálisis freudiano llama *complejo* (con la diferencia de que no es forzosamente inconsciente) [...]" (Le Galliot, 1981, 155). Sin participar exclusivamente de comportamientos condicionados por la infancia, cierto es que el ángel es en muchas ocasiones en el siglo XX una encarnación de los complejos del escritor, que traslada sus infiernos, sus deseos frustrados, sus inquietudes hacia una imagen que queda traumatizada, sangrante de la psicología del otro, de su invocador.

Uno de los críticos que más ha colaborado a favor de la sistematización del fenómeno de la simbolización ha sido Carlos Bousoño, que ha desplegado su teoría sobre el símbolo en varios libros como *Teoría de la expresión poética*, *El irracionalismo poético (el símbolo)* o *Superrealismo poético y simbolización*. Los fundamentos de su aportación se reiteran de una obra a otra. Aunque las modalidades que distingue dentro del fenómeno simbólico general adolecen de estar determinadas a partir de una consideración asociativa de relaciones entre elementos, basándose en una sintaxis expresiva y dejando poco espacio para una simbolización representada por la capacidad significativa de un único componente, evidentemente en génesis con su cotexto, que sólo parece tener cabida en

la categoría de los símbolos heterogéneos, la propuesta de Bousoño nos es útil para descubrir particulares formas simbólicas de activación del ángel. Siguiendo la doctrina de Bousoño, el ángel puede comportarse de acuerdo a alguno de estos modos[25]:

a) Símbolo heterogéneo: asociación coherente con un significado lógico sobre la que se extiende otra asociación de valor emotivo. En un poema de José Ángel Valente, "Destrucción del solitario", se plantea este doble nivel de lectura:

> Durante toda la noche,
> en una vigilia superior a mis fuerzas
> que, de tarde en tarde, un ángel
> descendía a avivar
> (a veces, lo confundía
> con el alba, pero
> el alba no podía venir)
> pensaba.
> (1999, 26)

El enunciado de Valente presenta una construcción que no estorba una cómoda lectura literal, mas con la cobertura mágica que siempre implica la aparición de un ángel. Sobre este inicial estadio se agrega un nivel más profundo en el que el ángel y su descenso reconducen nuestra mirada hacia la llegada de la inspiración, otorgando al texto un valor metapoético.

b) Imagen visionaria: relación emocional no lógica entre dos planos por medio de un elemento ausente en cada uno de esos planos. Este tipo de imagen podemos ejemplificarla en la obra poética del mismo Carlos Bousoño, cuando expresa en "El guijarro":

> Porque un mero guijarro
> Es tan inverosímil como un ángel,
> [...]
> (1998, 467)

Esta imagen es además de una gran utilidad ya que el autor revela cuál es la vinculación personal que sostiene entre el guijarro y el ángel, la inverosimilitud. Se trata, por tanto, de una asociación no lógica a través de la cualidad de lo inverosímil que es ajena

---

25 El hecho de que las variedades simbólicas que diferencia Bousoño partan de asociaciones y supongan la incorporación de conceptos como los de coherencia y logicidad complica la aplicación de sus postulados al ángel. Así, y especialmente en el caso de atribución de funciones imposibles a un plano, cabría cuestionarse qué tareas o acciones se podrían pensar como no creíbles para un ángel. Por ello, habría que acudir al modelo tradicional del ángel consolidado por el tiempo para que todo lo que se desplace del mismo sea estimado como una desviación o una adjudicación de funciones, cualidades o comportamientos incoherentes según su estructuración.

tanto al guijarro como al ángel. Con respecto a este último plano, la inverosimilitud que pudiera anexionarse al ángel sería sólo una reacción estimativa humana, mas no un sema del concepto ángel.

c) Visión: atribución de funciones o propiedades imposibles a un plano forjando una emoción que el autor ve como real. En "La tormenta", Gerardo Diego visiona un momento de este fenómeno climático de esta forma tan bella:

> El ángel leñador blande y arroja
> el hacha, ciega y lívida, a destajo.
> Tiembla el tronco infeliz, tiembla la hoja.
> (1996, , 951)

Las limitaciones de los ángeles tal vez sólo alcancen a su inmortalidad, que no eternidad, y a su conocimiento, pero ello no es óbice para que la imagen de un ángel leñador con un hacha no se nos muestre como impropia e inconcebible. Mas la asociación que Diego crea puede resultar verosímil en el momento de la gestación al intentar aprisionar la fuerza y rapidez de un relámpago en la tormenta.

d) Símbolo homogéneo: se afirma algo no imposible, aunque poco verosímil, existiendo una significación escondida. La primera composición de *Canciones del farero* de Emilio Prados es una buena muestra de un símbolo homogéneo en sus dos últimos versos:

> (Tres ángeles enlutados
> sobre la mar se han sentado)
> (1999, , 181)

Aunque no es muy coherente el asentamiento de unos ángeles sobre las aguas, no nos parece una acción imposible para unos seres dotados de la capacidad de vuelo. Sin embargo, Prados no quiere comunicar únicamente el mensaje que se lee en un primer estadio sino que, por encima de esos ángeles oscuros, puede intuirse otro espacio significativo que refiere la caída de la noche.

– *Personaje*.

Ángeles y demonios también pueden funcionar como personajes en relatos, obras dramáticas y poemas de fuerte carga narrativa. Pérez Rioja, en su *Diccionario de personajes y escenarios de la literatura española*, incorpora al diablo (1997, 85) como personaje destacado de la producción literaria española, pero no opera de igual modo con el ángel, que no presenta ninguna entrada. Por otra parte, la información que Pérez Rioja proporciona sobre el diablo como personaje es bastante escasa pues se circunscribe a comentar, sucintamente además, el tema de gran fortuna del pacto con el diablo.

A lo largo del devenir histórico de la literatura española puede observarse el empleo de ángeles en calidad de personajes, rol desempeñado tanto por criaturas infernales como

por los miembros de las huestes celestiales. Si bien esta conversión de los ángeles en impulsos dinámicos se despliega por todos los períodos de nuestra literatura, el ángel personaje tiene dos momentos culminantes. El primer escenario en el que los ángeles adquieren corporeidad actuante se concreta en los relatos de la Edad Media, según dos modalidades genéricas:

a) Cuentos. La cuentística medieval está anegada de ángeles, especialmente en su vertiente diabólica. Unos ángeles que comparecen en las dos formas de presentación del material cuentístico:

a.1) Colecciones de cuentos como el *Calila e Dimna*, *Sendebar* o *El conde Lucanor*.

a.2) Cuentos insertos en obras más amplias. Así sucede con el "Ejemplo del ladrón que vendió su alma al diablo", relato incorporado en el *Libro de Buen Amor*.

b) Lírica de propósito narrativo. En este ámbito sobresalen los *Milagros de Nuestra Señora* y gran parte de las *Cantigas de Santa María*.

El segundo campo de acusada manifestación del ángel como personaje se fragua en las obras dramáticas del teatro aurisecular. El diablo será un personaje recurrente. Frecuentemente abordado desde los parámetros de los textos dramáticos más graves con sus múltiples apariciones en autos sacramentales y comedias hagiográficas, también obtiene un tratamiento interesante desde la perspectiva de las obras de orientación cómica. Los más grandes dramaturgos de la época, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina, dedican sus esfuerzos a la plasmación de la figura luciferina en obras de desigual calidad, algunas de las cuales han conseguido gran renombre, como es el caso de *El mágico prodigioso* o *El condenado por desconfiado*.

Partiendo del análisis de los diferentes enfoques de tratamiento de los que los autores se han servido en su adaptación literaria de la figura del ángel como personaje, pueden colegirse algunas constantes que facilitan su incardinación dentro de las variedades clasificatorias que la crítica ha establecido en torno a la categoría de personaje. De este modo, el ángel es perceptible en muchas ocasiones como un tipo. El mundo narrativo medieval, en su constante reiteración de la figura del diablo, diseña una imagen en la que se reconoce todo un conjunto de rasgos fijos y característicos como son su condición de tentador y embaucador. Con el teatro aurisecular, y siguiendo con la imagen del demonio, se avanza un poco más en su profundización y expansión psicológica. Su importancia en el avance y construcción de la trama ha crecido y ello ha conducido a una reconversión de su estructuración para un ajuste pleno con su nuevo valor en el desarrollo de la obra. Finalmente, el ángel puede alcanzar el estadio de personaje individual. A este nivel lo ha elevado Gabriel Miró en su ya citada estampa "El ángel". En esta narración el ángel es vida en proceso. El personaje duda, ama, sufre, en suma, siente. Estaríamos ante lo que Forster denominaría un personaje redondo[26].

---

26 No podemos dejar de resaltar, a pesar de pertenecer a un periodo tan lejano como el siglo XV, la riqueza psicológica que para esta época supone el Satán de John Milton. Al comienzo del "Libro V", Satán se lamenta del pecado que ha cometido, sosteniendo que su suerte podría haber variado si hubiera sido creado

En lo que respecta a la jerarquía de los personajes dentro de la obra en la que aparecen, los ángeles pueden encarnar personajes principales o secundarios, inclinándose más por la asunción de funciones secundarias. Es frecuente, en este sentido, la aparición de una figura principal en torno a la cual los ángeles o demonios realizan o justifican sus acciones. Sin embargo, la literatura española, en su evolución, ha sabido encontrar en los ángeles una fuente poderosa de creación y les ha otorgado el protagonismo de la historia. La narrativa decimonónica, fundamentalmente a través de su producción cuentística, fue esencial para el asentamiento del ángel como personaje principal canalizando todo la acción de la obra.

– *Figura retórica.*

Para los creadores literarios, ángeles y diablos han sido un buen material de base para la gestación de toda su imaginería verbal. La polivalencia de los espíritus angélicos en su dimensión formal e interna es una fuente de matices inestimable para el escritor en el momento de cubrir la directriz semántica que pretende plasmar en la figura retórica que persigue. El estudio de todo el aparato retórico diseñado tomando como constructo al ángel nos permite concretar unos contextos con elevado índice de recurrencia de las imágenes que nos ocupan:

1) Empleo frecuente en textos laudatorios o con una evidente intención por parte del creador de enaltecer a una persona, normalmente movido por la amistad. Ésta será una de las vías hacia la que los miembros del grupo del 27 más se inclinen, angelizándose unos a otros.

2) Exaltación de la naturaleza mediante la vinculación de elementos de la misma con la figura del ángel. En ocasiones, se genera un ambiente de divinización del entorno. Al igual que ocurría con la veta anterior, los poetas del 27 también acudieron a este camino de figuración consiguiendo aciertos de gran belleza y originalidad como examinaremos en su momento.

3) Descripción de seres según tres focos de atención:

3.1) Caracterización de la arquitectura externa del ser. Esta modalidad puede dirigirse hacia la totalidad corporal del individuo o, de forma más sutil, matizar, tanto positiva como negativamente, determinados rasgos. Así, tópico de gran fortuna será la identificación de la mujer con el ángel en una metaforización que dimana normalmente de la belleza femenina.

---

como un ángel de un orden inferior. Aun así, duda con respecto a su capacidad para resistir la arenga revolucionaria de ángeles superiores, perpetrando entonces de nuevo su traición a Dios. Asume que es culpable pues el pecado se ha medido en función del uso de la libertad, y él se ha definido a sí mismo en la línea de la maldad. Sólo surge una luz en su pensamiento: "¿No hay lugar para el arrepentimiento, / No queda ninguno para el perdón?" (1998, 182). Posteriormente, una vez que se ha provocado la caída de Adán y Eva, Satán, al ver descender al Hijo de Dios, tiene sentimientos de culpabilidad (1998, 413). En fin, el Satán miltoniano es una criatura ambigua, no definida unilateralmente por el sesgo del mal, sino que para él la maldad es un camino, pero de sufrimiento, ya que es la única opción que le queda conociendo que Dios lo ha apartado de su lado y jamás recibirá la redención.

3.2) Revelar la raíz esencial maligna o bondadosa de las almas de los seres. Será común, de este modo, la imbricación entre niños y ángeles en una comunión de estados puros.

3.3) Delimitar estados sentimentales propios de los seres humanos, ligando de este modo al ángel con conceptos de carácter abstracto.

Dentro y fuera de estos espacios que hemos determinado, las figuras retóricas que presentan mayor índice de utilización del ángel como formante de las mismas son la metáfora y el símil y, circunscrita al período contemporáneo, la imagen visionaria, según denominación de Carlos Bousoño. Dado que los poetas del 27, cuya aportación a la figura del ángel es nuestro propósito, pertenecen al siglo XX, cabe comentar algunos aspectos sobre las figuras retóricas con ángeles en este enclave temporal. Inicialmente, podemos contemplar una continuación en el cultivo, aunque escaso, de la metáfora y el símil con respecto a lo que la tradición había venido realizando. En una intensificación de la libertad creadora, se tallan metáforas y símiles audaces con mayor extrañeza en el componente que sirve de enlace o más dificultad para la búsqueda de las concomitancias sémicas entre los planos, si bien el contacto existe: "La caída de vuestros cabellos es el ángel que me eterniza señora [...]" (Larrea, 1989, 121); "Veloces ascensores que perforan el techo / –son ángeles– escapan" (Celaya, 1969, 270); "Dios está cerca, el trigo / se dobla como un ángel / anunciador que siente / la bendición del aire" (Rosales, 1981, 89).

Junto a la línea de prosecución de la labor pretérita en la formación de metáforas o símiles y la tendencia más arriesgada de expresión de estas figuras, se suma una vía de acusado incremento de agresividad semántica que se refleja en las ya comentadas imágenes visionarias. Estas imágenes, a pesar de su innovación y carácter rupturista, ofrecen una serie de rasgos relativamente estables cuando acogen al ángel en su estructuración. La imagen visionaria está conformada habitualmente según la modalidad de una comparación, pero también es frecuente que adopte el sistema expresivo de una metáfora. El elemento perspectivizado, esto es, el núcleo de la imagen, aquel componente sobre el cual se concentra el poder deconstructivo del creador pues constituye el foco a partir del cual se practica el ejercicio de desviación, no suele ser el ángel, que construye el otro plano, sino una realidad de orden abstracto. Por tanto, el esqueleto de la imagen se sostiene en una asociación entre un plano abstracto y otro plano con función desautomatizadora donde se localiza el ángel. El plano del ángel normalmente se encuentra desarrollado, expandido, agregando de este modo una desautomatización adicional sobre el mismo plano desviacionista que convierte a la imagen en un espacio de relaciones lógicas nulas. La transgresión semántica que, a su vez, recibe el ángel se formula mediante adjetivaciones, complementaciones nominales o proposiciones de relativo. Por tanto, el esquema de la imagen visionaria que estamos analizando podría mostrarse como sigue:

$$\mathbf{A}\ (\text{realidad abstracta}) \leftrightarrow [\mathbf{B}\ (\text{Ángel}) + \mathbf{C}\ (\text{Complementación})]$$

Unos ejemplos de la poesía española contemporánea serán un magnífico colofón ilustrativo de lo expuesto a propósito de la imagen visionaria: "Porque él nos dejó su tristeza /

sentada al borde del cielo como un ángel obeso" (Larrea, 1989, 191); "[...] hasta el mismo instante en que mecemos a la tristeza / en nuestros brazos como a un ángel atormentado de insomnios, / como a un ángel mustio que desmayara [...]" (Molina, 1982, I, 20); "Trémulo, transparente, / me quedé sobre el viento, / igual que un vaso limpio / de agua pura, / como un ángel de vidrio / en un espejo" (Prados, 1999, I, 288). No obstante, como ya hemos indicado, este modelo de imagen visionaria es únicamente una conceptualización de una regularidad expresiva, mas no de una constante pétrea, con lo que las variaciones sobre el modelo propuesto son posibles. Estas modificaciones, en lo que respecta al primer plano de la relación, implican la sustitución de la realidad abstracta por una material y, en el segundo plano, la ausencia de complementación al ángel.

– *Figura, imagen.*

Con estas denominaciones viajamos a un terreno más problemático en la medida en que no existe una definición sólida de las mismas dentro del campo de los estudios literarios para designar algún tipo de procedimiento fuera del ámbito de los recursos retóricos. Que no se observe un asentamiento en las nociones de figura e imagen no debe movernos a inferir que no se ha llevado a cabo un empleo de alguna de estas voces con pretensiones técnicas bien delimitadas, como ahora señalaremos. En un panorama general, y siguiendo las diversas acepciones de las que nos informa el *DRAE*, figura e imagen son sustantivos sinónimos, pues para la definición de imagen se recurre a figura. El eje sobre el que se articulan todas las variantes de sentido de figura e imagen es el concepto de representación, sustitución. Esta virtud especular los permite concebir como signos, referentes del otro. Según las coordenadas que acabamos de trazar, el ángel se puede asir al sentido nuclear de figura e imagen puesto que la modelización secularmente labrada de esta entidad no es sino una representación con la que se anhela columbrar un principio espiritual invisible inaprehensible. Los mortales hemos procurado, para superar nuestras deficiencias o carencias cognoscitivas, una materialización sígnica que nos encauce hacia lo divino. Y esto es algo que ya había visto el Pseudo Dionisio Areopagita en *La Jerarquía celeste*: "Mas las jerarquías inmateriales se han revestido de múltiples figuras y formas materiales a fin de que, conforme a nuestra manera de ser, nos elevemos analógicamente desde estos signos sagrados a la comprensión de las realidades espirituales, simples, inefables. Nosotros, los hombres, no podríamos en modo alguno elevarnos por vía puramente espiritual a imitar y contemplar las jerarquías celestes sin ayuda de medios materiales que nos guíen como requiere nuestra naturaleza[27]" (1996, 121). El Pseudo Dionisio habla explícitamente de figura y signo (sagrado), atribuyendo a los dos una significación o un valor de representación, imagen para esas "[...] inteligencias que carecen de figuras" (1996, 123).

27 El Pseudo Dionisio no sólo considera que la utilización de imágenes para representar a los ángeles tiene una motivación en la imposibilidad humana de comprehender lo superior sino que, además, las figuraciones angélicas nacen de una necesidad peculiar: "[...] es muy conveniente que para el vulgo permanezcan veladas con enigmas sagrados las verdades que contienen acerca de las inteligencias celestes. No todos son santos y la Sagrada Escritura advierte que no conviene a todos conocer estas cosas" (1996, 125).

En dos de los estudios críticos más destacados sobre el cultivo del ángel en el siglo XX podemos constatar la incorporación de las voces figura e imagen: *El ángel caído: La imagen artística del ángel en el mundo contemporáneo* de José Jiménez, y *The Figure of the Angel in Contemporary Spanish Poetry* de Jeanne Carole Wallace. La aparición del término imagen en el ensayo de José Jiménez no es ociosa y, así, se esfuerza el autor por desglosar la codificación que él entiende como inherente a una imagen. Ésta no es sino una fijación de experiencias humanas, una condensación, previa a la materialización en signo, de una visión. Jiménez propone, en suma, una adaptación funcional de la noción de representación propia de la imagen al contexto sociocultural humano. Aunque no podemos dejar de reconocer los aciertos en la matización del sentido de la imagen, sí que es admisible el hecho de que la significación encauzada por la imagen podía haber sido apresada por otras denominaciones como figura, o incluso símbolo. Este deslizamiento nominal anejo al concepto de representación se revela en una de las conclusiones de Jiménez en su teorización sobre la imagen en un entrecruzamiento de términos: "[...] la vida se nos haría pedazos si no tuviéramos una *figura* para darle forma, una *imagen*. En otros términos: experiencias irrepetibles son las que todos vivimos, pero sólo su fijación en el *símbolo* permitirá su comunicación y aprovechamiento por los otros. Ésa es la verdadera 'eternidad' de las imágenes: la fugacidad de su sentido" [cursiva nuestra] (1982, 200). Con todo, Jiménez apuntará una diferenciación entre imagen y símbolo, haciendo de la imagen una forma de conocimiento más amplia que el símbolo, aunque éste puede llegar al nivel de la imagen.

Ahora bien, los postulados de Jiménez se encaminan a la elaboración de una teoría general de la imagen de índole antropológica. Sin embargo, nuestro cometido es averiguar si figura o imagen pueden servir para la identificación ontológica literaria del ángel en un contexto determinado. Podemos afirmar que en los estudios críticos de textos de creación se ha recurrido al término figura con la finalidad de referenciar al ángel, pero no como mero elemento deíctico sin un sentido técnico, sino conceptualizado en una dirección determinada. Luis Felipe Vivanco en su *Introducción a la poesía española contemporánea*, en el capítulo "Luis Cernuda, en su palabra 'vegetal' indolente", expone lo siguiente: "Una figura sería un complejo de imágenes sometidas a proceso de personificación" (1974, 271). Considera como figuras al ángel y al demonio, según se plasman en la producción poética de Luis Cernuda. La posición adoptada por Luis Felipe Vivanco evidencia una imbricación de salvedades con respecto a las voces figura e imagen en su instrumentalización técnica que deben ser destacadas y tratadas.

Todo ángel es figura pues siempre es representación y, consecuentemente, está asaeteado de ser en la medida en que toda construcción por imágenes es una producción mental humana. Este planteamiento es el que subyace a la definición de Vivanco, quien practica una modificación del concepto básico con el fin de adecuarlo a sus propósitos analíticos. Reside aquí una de las reticencias más notorias al sentenciar una significación para figura en el ámbito literario que, sin tradición crítica que sirva de apoyo, se aproxima a una necesidad de cercar un fenómeno textual como es el ángel bajo una formulación apropiada. Cabe advertir otro problema con respecto a la noción de figura en sí misma más allá de las motivaciones de la definición. Para convertir la voz figura en un término que autentifique la esencia literaria de un elemento es exigible que su significación

no coincida o atraviese el radio semántico de otra denominación. Sin embargo, esta coyuntura sí se da en la afirmación de Luis Felipe Vivanco. Ese complejo de imágenes sometidas a proceso de personificación es una de las faces constructoras del proceso de simbolización más puramente contemporáneo según el cual el autor psicologiza un componente que, en su multiformidad estructural, y ampliando la anterior visión teórica de la figura, conduce a una dimensión superior evocada. De este modo, la utilización de figura en crítica literaria tiene que venir animada por su capacidad para cubrir una manifestación no sistematizada, esto es, procurar la revelación de lo ignoto desde el concepto. En tanto que no exista un sentido nuevo que fijar, figura es una redundancia técnica.

En fin, por todo lo expuesto, concluimos que figura e imagen no son vías de precisión de la naturaleza ontológica literaria del ángel, en la medida en que no se instituyen como bisagras de realizaciones plenas nouménicas del ángel en las producciones textuales, si bien confirman su utilidad como designativos genéricos del ángel en su delineación como representación o signo.

## 3. Espacio de análisis

Una vez detallado el elemento que vamos a analizar, y reveladas sus variaciones ontológicas en las producciones literarias, nos cuestionamos ahora por el ámbito autorial y textual en el que perseguimos el estudio de la figura del ángel. La generación del 27, según se lee en el título otorgado a esta investigación, constituye nuestro dominio de trabajo. Ahora bien, conviene solventar qué concebimos bajo el marbete generación del 27. No pretendemos adentrarnos en una disquisición en torno a la noción de generación y, más exactamente, sobre la concreción histórico literaria que nos compete, aunque parece imprescindible la explicitación de unos principios mínimos sobre este asunto. Inicialmente, advertimos que tras la denominación de generación del 27 no alienta un afán apologético sobre la misma. En una combinación entre moda y acierto analítico, parece cada vez más insostenible en la crítica actual un posicionamiento justificante de la existencia de una generación del 27 o de cualquier tipo de reconducción nominal de este fenómeno, como es el caso del acogimiento a grupo poético, con el fin de desligarse de la denominación de generación pero sin plantear un distanciamiento profundo real. Mateo Gambarte ha desarticulado la adaptación de los cimientos teóricos del concepto generación a la conocida como generación del 27 en sus múltiples y heterogéneas designaciones, relativizando uno de los bastiones más sólidos en su defensa, como es la amistad de sus componentes o miembros (1996, 169). Gambarte es férreo en su sentencia sobre la existencia de los poetas del 27 como fruto terminológico crítico, pero no como materialización en el devenir histórico literario: "[...] podremos concluir que es incuestionable que existe el nombre de generación del 27. Que exista su realidad, parece un hecho más difícil de aceptar" (1996, 166). Y es que, como indica Javier Pérez Bazo, "El empeño de explicar la historia literaria según ritmos naturales o ciclos de extremosa rigidez sólo aboca a la deformación periodológica y a bastardas conclusiones que además de confundir lo biológico con lo cultural advierten un fluir de generaciones literarias con dudosa precisión matemática" (1998, 16).

Pese a todo lo expuesto, la denominación de generación del 27 se nos proclama como inevitable en un sentido meramente referencial. La fase crítica que vive la generación del 27 en el presente se encamina a una liberación nouménica de amarras y lastres que, ya en un futuro, derivará en una marginación o destierro terminológico, estimulado fundamentalmente mediante transformaciones en las bases educativas. Es cierto que se han adelantado ya categorías periodológicas bien fundadas y sostenidas para temporalizar una extensión en la que se incardina la tradicional generación del 27, como la que ha formulado Pérez Bazo por medio de la noción de Vanguardia en una interconexión de criterios artísticos y cronológicos. En este sentido, podríamos haber optado por un estudio de la figura del ángel en los escritores de la Vanguardia española. Sin embargo, apreciamos esta nomenclatura aún temprana para su empleo en la titulación de una investigación, ya que es superada por la potencia deíctica de la consolidada generación del 27, circunstancia que nos ha impulsado a la elección de esta nominación.

Valorada la focalización que trasluce bajo nuestro empleo de generación del 27, tenemos que diseñar el mapa de personalidades que van a ser atendidas en su rol de gestadores de ángeles literarios. La deturpación que sobre la realidad viva ha dimanado de la aplicación de generación del 27 sobre un período del desarrollo creativo español ha tenido consecuencias a propósito de la nómina de integrantes. El replanteamiento que esta situación exigía parece haber hallado consenso en el mundo de los especialistas: "Prácticamente, todos los estudiosos coincidimos en la necesidad de relativizar, por lo menos, el alcance de aplicación del marbete *generación* [...]" (García de la Concha, introd., 1998, 24). De esta forma, es conocido que, junto a una serie de autores vanguardistas siempre rescatados, existe toda una constelación de escritores más olvidados, algunos de gran calidad, que se suman en la conformación real de toda una época. Ahora bien, sostenemos que ese núcleo de autores, hacia el que la centralización de miradas, cierto es, ha soterrado la obra de otros muchos, incluso de individualidades que podían haber sido ingresadas en esa minoría, es demarcado por méritos propios. Por ello, nuestro estudio se va a articular esencialmente a partir del análisis del eslabonamiento de diez personalidades consolidadas, a saber, Rafael Alberti, Jorge Guillén, Pedro Salinas, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Federico García Lorca, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda, Emilio Prados y Manuel Altolaguirre. Intentaremos analizar el tratamiento que cada uno de estos escritores ha hecho de la imagen del ángel a través de toda su producción literaria central, esto es, poesía, narrativa y teatro, haciendo además uso de todo el material ensayístico y epistolar que rodea a estos creadores, y sin desestimar ámbitos específicos, como es el guión de cine, en los que los citados autores también volcaron su arte. No obstante, ya hemos recalcado que los llamados poetas del 27 fueron siempre estas diez figuras, pero no sólo ellos. Así, a partir del eje constructivo que para nosotros supone el núcleo delimitado iremos incorporando las aportaciones literarias en torno al ángel de gran número de esos otros escritores no tan destacados. La finalidad es doble. Por un lado, buscamos refrendar la verdadera realidad que fragua tras la categorización crítica de generación del 27. Por otro lado, y este aspecto es capital en nuestra investigación, asistimos al proceso de literaturización del ángel en un contexto de época amplio que nos autoriza a afirmar su presencia no como un cultivo aleatorio y dispar sino en calidad de fenómeno general. Precisamente, siguiendo esta

dirección de comprensión global, y en paralelo a la prolongación temporal de la obra de los autores base de nuestro estudio, nos acercaremos a la producción literaria de diversos autores de la posguerra española que contribuya a una intelección plena de la materialización del ángel en el decurso de nuestras letras desde los lindes que signan las obras de los poetas del 27.

La abundancia de ángeles en los autores vertebradores de nuestro estudio, así como en todos los que forman parte de la Vanguardia española, e incluso en el período de la posguerra española, dibuja una tupida espesura angélica que debe ser atendida en la medida en que se ilumina una constante literaria. El aleteo de estas criaturas se refleja en los títulos de importantes obras como *Sobre los ángeles* o *Ángeles de Compostela*. Este descenso celestial o ascenso infernal no es sólo una objetivación que nuestra indagación textual ponga de relevancia, ya que autores del momento, y es éste un testimonio de gran valor, son plenamente conscientes de la atmósfera angelical que los envuelve. Un poeta y también crítico, Luis Cernuda, avisa precisamente de la moda de los ángeles tras indicar la fecha de publicación de *Sobre los ángeles*, 1929, en sus *Estudios sobre poesía española contemporánea*: "Como las princesas durante los años modernistas, los ángeles estuvieron literariamente muy de moda entonces, sobre todo en Francia, donde la mayoría de los comentaristas estaban de acuerdo en que Rimbaud, por ejemplo, había sido un ángel" (1994, II, 222). Esta sucinta, pero muy diáfana, indicación de Cernuda contiene dos aspectos destacados. Explicita que su comentario se ciñe a la dimensión puramente literaria del ángel. Por otra parte, la asociación comparativa con las princesas modernistas nos desvela el empleo de ángeles como un fenómeno cuantitativamente poderoso. Junto a la declaración cernudiana, podemos situar un artículo titulado "Los ángeles atareados", absolutamente olvidado por la crítica, en el que José María Pemán hace del ángel el centro de su reflexión. Pemán, como había observado Cernuda, recoge lo que no es sino una tendencia de la literatura de la época: "Parece que hay en la literatura, en la poesía, un renacimiento de atención y simpatía hacia las cuestiones angélicas. Cocteau crea "El Ángel Heurtebise"; Rafel Alberti escribe "Sobre los ángeles"; casi todos los poetas nuevos adornan sus coplas con angelitos más o menos de confitería" (1950, 301). En este documento se esbozan importantes vetas de análisis. Así, Pemán ya se adelanta a la crítica actual en su consignación de proyección de sesgos del yo autorial, aunque lo incardine en el marco más amplio del hombre y en una labor más constreñida de impresión de mundos internos en el ángel al limitarse a índices de aspiración: "En cuanto hay en torno de estas criaturas, de materia libre y disputable, ha ido dejando la Humanidad la cifra y representación de sus anhelos, haciendo siempre "del ángel" algo así como la quintaesencia del hombre soñado en cada momento; el arquetipo y la meta de perfección en cada instante, buscado y perseguido" (1950, 299). Finalmente, aprecia Pemán esa vía desautomatizadora angélica al desgarrar a estos seres divinos de su aura bíblica y arrojarlos hacia una instrumentalización que los engarza en un ciclo nuevo de ilimitadas funcionalidades externas a su sentido íntimo: "[...] ángeles de la época, ángeles atareados, que van y vienen, ocupados en un fin que está fuera de ellos" (1950, 301).

Ahora bien, no todo en el ángel es modernidad. La figura del ángel en los autores de la generación del 27 suele estar vinculada o ser una materialización de una de las

características que la crítica más ha resaltado de ese conjunto de escritores, la combinación de la tradición y la vanguardia, pero en dos direcciones. Así, el ángel puede estructurarse en su individualidad como un agente de activación de principios desautomatizadores vanguardistas sin perder su nexo con el pasado. Ya expusimos anteriormente que la imagen del ángel en su tratamiento literario más violento nunca llega a lanzar un adiós definitivo hacia su modelización arquetípica. De ahí que la laceración vanguardista sobre el ángel siempre florezca en cohabitación, vida conjunta con el esfuerzo milenario. Sin embargo, el ángel puede no experimentar operaciones transformacionales y extender sus alas o sus tentaciones como secularmente ha hecho. Mas este ángel tradicional, aun reconociendo su identidad, puede perder sus asideros exógenos, fluir entre espacios ignorados. De este modo, ya sea por combinatoria interna o por mezcolanza externa, el ángel es una reunión entre piedra y fuego.

Con el fin de poder alcanzar una correcta comprensión de la figura del ángel en la obra de los autores del 27, en especial en aquellos diez que concentrarán los mayores esfuerzos analíticos, es necesario un conocimiento exacto de lo que la tradición literaria española, y más en unos autores que recurrieron a ella con frecuencia, como hemos podido ver plasmado en la misma imagen angélica, ha aportado en su desarrollo. Profundizar entre el ramaje angélico pretérito español nos otorga unos preciosos elementos para el trabajo crítico sobre los autores del 27. Se determinan con coherencia y en su contexto las fuentes autóctonas que nutren algunas manifestaciones angélicas de los escritores vanguardistas. Una aproximación al vivir literario del ángel será una antorcha con la que poder apreciar con justeza qué senderos se perpetuaron en la producción de los escritores del 27 sin que ellos lo persiguieran voluntariamente, las auténticas innovaciones que introdujeron, algunas de las cuales podían haber sido anticipadas aun de forma más rudimentaria, y las modificaciones sobre vías ya consolidadas. Por encima de todo ello, accedemos a una sistematización de la figura del ángel en su proceso evolutivo a través de la literatura española, visión diacrónica que desvela en el ángel una recurrencia que invita a contemplar los ángeles artísticos del 27 en su adecuado posicionamiento sincrónico, al tiempo que la omnipresencia angélica contemporánea se muestra no como una tendencia desarraigada sino como otro mirar en unos ojos que han contemplado toda una historia.

No deja de ser llamativo en este sentido que, a pesar de las numerosas obras literarias vinculadas al ángel, algunas de ellas de gran importancia, no exista ningún estudio de conjunto que aborde esta figura en las letras españolas. Sí que podemos hallar algunos análisis parciales, mas no son muy abundantes. Es el caso de trabajos como *El ángel caído* de José Jiménez, *El príncipe de este siglo: la literatura moderna y el demonio* de José María Souvirón, *Der Engel in der modernen Spanischen Literatur* de Hildegard Baumgart o *The figure of the Angel in Contemporary Spanish Poetry* de Jeanne Carole Wallace. Ruiz casanova (2000, 11) ha comentado precisamente la necesidad de una obra que se encargara de abordar uno de los ángeles más literaturizados, el demonio, y pudiera llamarse *El demonio en la literatura española*. Además, como es posible advertir en algunos títulos, los textos citados están centrados en el período contemporáneo de la literatura, aunque en algunas ocasiones se remonten a épocas anteriores, ya sea coyunturalmente o con cierto espíritu sistematizador.

# Una historia, un legado

## UNA HISTORIA, UN LEGADO

### 1. El nacimiento de una bestia

Si Lucifer y su corte fueron expulsados del reino celestial, las llamas tartáricas no han sido el único refugio para estas criaturas desterradas, ya que la literatura medieval española se convirtió en otro espacio de reposo para los ángeles rebeldes. Los autores medievales se sintieron mucho más atraídos por las posibilidades que les ofrecía la figura del demonio frente a las que leyeron en los ángeles benefactores, promoviendo unas diferencias extensivas no sólo a un nivel cuantitativo sino también a la riqueza de tratamiento, factor que en cierta medida explica la proliferación crítica en torno a la imagen demoníaca en nuestras letras medievales y la ausencia de estudios que planteen algún acercamiento hacia las manifestaciones de ángeles fieles. Nuestro Medievo huele más a azufre que a flor divina, condena más que purifica.

El modelo satánico preferido, si bien son escasos los episodios descriptivos de ángeles, es el que se acoge a un arquetipo monstruoso[28], en una línea de inspiración que se inclina con convicción hacia el diseño bestial apocalíptico, aunque ridiculizado, antes que enaltecer a Satán con el aura de su perdida gloria. El acercamiento más destacado a lo que será la versión satánica miltoniana se puede encontrar en el *Libro de Alexandre*. La Naturaleza, temerosa de las desmedidas e incontenibles ambiciones de Alejandro, desciende a los infiernos para dialogar con Satán y conseguir su ayuda para detener al mortal endiosado. Tras una prolija descripción de los dominios luciferinos, Belcebú acude ante la Naturaleza, "[...] pero camió el ábito con que solié andar, / ca temié que la dueña poders' yá espantar. // Priso cara angélica, qual la solié aver / quando enloqueçió por su bel pareçer" (Anónimo, 1995a, 538). Con todo, las distancias con respecto a la propuesta de Milton son notorias puesto que el diablo se reviste de una faz angélica mas sólo como máscara para tamizar el horror que esencialmente continúa siendo su físico. Una operación de mudanza formal que no debe confundirse con los momentos en los que el diablo se esconde en la figura de un ángel de luz, buscando siempre en estas situaciones el engaño, hecho que en la visita de la Naturaleza no se produce dado que el cambio externo obedece a una probable motivación de orgullo y, fundamentalmente, de cortesía, teniendo en cuenta además que, como se dirá más adelante en la obra, fue la Naturaleza quien obtuvo para Satán y los suyos el infierno como lugar en el que poder residir. El diablo, cuyo prestigio en el arte de la astucia se pone en juego ante la tarea encomendada

28 La culminación descriptiva medieval del diablo como un ser hórrido aglutinador de fealdades se encuentra en la visión de Dite que ofrece Dante en el "Canto XXXV" de la *Divina comedia*, pp. 283-285 (v. Bibl.). Sobre el antiguo esplendor se extiende ahora un manto de monstruosidad inversa a su belleza ya extinta: "Si igual de bello fue como ahora es feo [...]" (2000, 283). Bestia deforme con tres cabezas, alas de murciélago, barbado e impregnado de bebas sanguinolentas es la pintura que Dante eternizó.

por la Naturaleza, convocará a su corte con el fin de hallar el mejor medio para obstruir las acciones de Alejandro[29].

Sin embargo, como hemos advertido, no es éste el camino habitualmente practicado por los escritores medievales, que plasman la faz más deturpada del monarca de los infiernos, siguiendo posiblemente el precepto según el cual la maldad de un ser debe traslucirse en su fisonomía, a la vez que la expresión de esta fealdad, al realizarse con un propósito más burlesco y denigrante que con la pretensión de exponer al público la auténtica naturaleza de lo grotesco y abominable, cumple una función liberadora, catártica. Ya señalamos que son escasas las informaciones que sobre el aspecto del diablo pueden conseguirse en las obras literarias, hasta el punto de que algunos acuden a otras fuentes artísticas para extraer esos datos: "Aunque podemos sacar algunas pistas de su apariencia en los textos, [...] no es nada en comparación con lo que se puede ver en las extraordinarias miniaturas de las *Cantigas de Santa María*" (Cárdenas-Rotunno, 1999, 209). Centrándonos nosotros en el campo textual, la caracterización del diablo suele realizarse de manera indirecta, es decir, no asistimos a un retrato en presencia sino que, mediante algún recurso particular, se refieren determinados rasgos formales. Así sucede en la cantiga 74, en la que un pintor dota a la Virgen en sus cuadros de gran belleza, mientras que el diablo es representado de modo muy contrario: "E ao demo mais feo d'outra ren / pintava el sempr' [...]" (Alfonso x, 1986, 242). El demonio preguntará por qué lo ha dibujado en forma tan monstruosa, cuestión extraña en boca del ángel caído dado que parece no reconocerse como un ente horrible o, en una nueva manifestación de orgullo, no desear que se ponga de relieve su fealdad. La respuesta que dará el pintor se vincula con la ley expuesta más arriba a propósito de las consecuencias físicas que una interioridad maligna conlleva[30]: "'Esto que ch'eu faço é con gran razon, / ca tu sempre mal fazes, e do ben non / te queres per nulla ren entrameter.'" (1986, 242). Esta historia también se encuentra en *El libro de los enxemplos*, donde se añaden algunas informaciones adicionales sobre el aspecto del diablo: "Dicen que un pintor pus al diablo con cuernos é con dientes agudos, el mas feo é espantable que pudo [...]" (Sánchez de Vercial, 1860, 493). En esta ocasión, la justificación que da el pintor a la pregunta del diablo se basa en que su creación ha sido fiel a su modelo.

Otro procedimiento que colabora para el establecimiento de la grotesca visión del diablo son las referencias despectivas sobre la apariencia de individuos o grupos humanos utilizando como patrón la fealdad del diablo. En el *Libro de Buen Amor*, cuando Don Amor aconseja al Arcipreste, le previene contra un tipo de mujer monstruosa cuyos rasgos se asimilan a los del diablo: "Guarte que non sea bellosa nin barbuda, / atal media pecada el huerco la saguda" (Ruiz, 1988, 186). Incardinado en la propensión a la demonización de

---

29 En el "Libro " de *El Paraíso perdido*, John Milton también recreará una reunión de diablos en la que Satán desea averiguar la conveniencia de una guerra abierta o la utilización de una astucia encubierta en su combate contra Dios.

30 Vicente Risco, adoptando una actitud inquisitorial, convierte esta tendencia en una verdad absoluta desde la que toda distanciamiento es un error: "Se engañan los que han querido representarlo adornado de una belleza triste o de una hermosura siniestra. No puede ser así, porque lo siniestro no puede ser hermoso, y porque su sentimiento no es la tristeza, sino la rabia" (1985, 45).

todo aquel que es contemplado como enemigo o distinto, el *Poema de Fernán González* nos ofrece una terrible caracterización de los moros de manera hiperbolizada: "Venien y destas gentes syn cuento e syn tiento, / non eran d'un logar nin d'un entendimiento, / mas feos que Satan con todo su convento / quando sal del infyerno suzio e carvoniento" (Anónimo, 1970, 117). Esta demonización de lo foráneo tiene su culmen en el tópico de la vinculación entre Mahoma y el diablo, como se expresa en la cantiga 328: "[...] e corrudo del Mafomet e deitado en eixillo / el e o diab' antigo que o fez seu avogado" (Alfonso X, 1989, 159). La dependencia de Mahoma con respecto al diablo, sirviéndose éste de aquél para sus objetivos, tiene un gran desarrollo en el capítulo XVII de la *Vida de Sanct Isidoro* del Arcipreste de Talavera. Mahoma anda por tierras de Córdoba enseñando una falsa doctrina y, según se nos dice, dejando un dragón en los lugares en los que no se le quiere recibir. Debido a la cercanía de San Isidoro, que se halla en Sevilla, el diablo, camuflado bajo la figura de un ángel de claridad[31], aconseja a Mahoma que se marche y parta hacia África, por donde desplegará las enseñanzas que él le transmita ya que ni los ángeles podrían contener a San Isidoro. La discusión iniciada entre el diablo y Mahoma, a partir de la incomprensión del profeta de las limitaciones de las entidades aladas para con un mortal, desvela una exhibición de agudeza del diablo para salvar las suspicacias que va planteando Mahoma.

Siendo escasas las ocasiones en las que se nos esboza una pintura del diablo, su arquetipo está presente en la mente de los mortales, situación que condiciona al príncipe de las tinieblas a adoptar subterfugios para evitar su identificación. Así lo ha reseñado María Idalina Resina Rodrigues con respecto a la aparición del diablo en las *Cantigas de Santa María*: "Se as gentes o sabem negro, se o identificam pela fealdade e pelo tom da pele, há que tomar de vez en quando medidas para passar despercebido e fugir a suspeitas" (1985, 482). Una de sus principales técnicas para soterrar su temible rostro es el disfraz. Durante la Edad Media, los teólogos discutirían sobre la esencia de la corporeidad angélica demoníaca[32] adoptando soluciones que siempre se alejaban de los extremos, esto

31 Aparece ya en la literatura medieval española el tópico del demonio como ángel de luz que tendrá una gran fortuna en etapas posteriores, especialmente entre los místicos. El origen de este motivo que esconde una seria advertencia se remonta hasta la Segunda Carta a los Corintios en la que San Pablo, al denunciar a los falsos apóstoles, educa que no debe extrañar el embaucamiento en los ministros de la justicia "[...] pues el mismo Satanás se disfraza de ángel de luz" (2 Cor., 11, 14).

32 Las reflexiones sobre la naturaleza del cuerpo de los ángeles constituyen uno de los temas fundamentales de la angelología. La postura de la Iglesia Católica, aunque no se interna de manera definitiva en este asunto, es bastante clara según se expresa en el *Catecismo*: "La existencia de seres espirituales, no corporales, que la Sagrada Escritura llama habitualmente ángeles, es una verdad de fe" (Santa Sede, 1992, 80), "En tanto que criaturas puramente espirituales, tienen inteligencia y voluntad [...]" (Santa Sede, 1992, 81). Por tanto, la Iglesia entiende una ausencia de materia en los ángeles, que sólo viven en tanto que esencias. La doctrina eclesiástica que no acepta la corporeidad en los ángeles arranca ya desde el Concilio V de Letrán. Es ésta la dirección tomada por uno de los máximos representantes de la angelología, Santo Tomás, quien en su *Tratado de los ángeles* asegura que los ángeles carecen de cuerpo (1959, 651). Partiendo de esta premisa, Santo Tomás considera que la aparición de los ángeles sólo puede realizarse mediante la asunción de un cuerpo (1959, 654), en la medida en que son puros espíritus invisibles. La Biblia no es muy precisa en la delimitación de los elementos constitutivos de los ángeles. Los numerosos episodios de posesión invitan a colegir que sólo unas entidades etéreas podrían instalarse en el interior de los mortales para conseguir dominarlos. De hecho, en todos estos casos de posesión se denomina a los demonios como espíritus, término que no sugiere ningún tipo de materialidad. Sin embargo, sí hay algunos testimonios que proporcionan informaciones

es, puro espíritu o materia absoluta (Minois, 2002 ,54). Esa fluctuación entre lo etéreo y lo corporal facilita a los demonios una morfología con capacidad para la maleabilidad y, por tanto, para la asunción de las más diversas apariencias. Una de las formas de las que el diablo más gusta revestirse es la de mujer. Con hábitos femeninos lo vamos a hallar en el cuento octavo del *Sendebar*, en el que el hijo de un rey es abandonado por el privado junto a una fuente sin revelarle éste que las aguas de ese manantial convierten a quien las toma en mujer. El joven, bebiendo agua, mutará en mujer, pero un diablo, teniendo piedad por su infeliz situación, se transformará en dueña para que, transcurridos cuatro meses, ambos vuelvan a sus estados primitivos. En *El libro de los enxemplos* varios relatos nos dan cuenta de diablos ocultos bajo el manto de mujeres que pretenden la condena de personajes con un fuerte sentimiento cristiano. Así, en el exemplum XLIV, un fraile descarriado tiene como compañera de su viaje de huida de la orden a una vieja de setenta años, que no es sino el demonio, que intentará evitar que fray Drodo lo recupere impeliendo su arrepentimiento. Un obispo, en el relato CCCXXXII, será víctima de los encantos de un diablo que se ha maquillado con las galas de una bellísima mujer que, de acuerdo con sus palabras, sólo desea estar con Dios. Uno de los aspectos más interesantes del cambio formal del diablo es que éste se manifiesta como una transformación evolutiva, ya que durante el transcurso de la acción la hermosura de la falsa fémina irá acrecentándose con el fin de potenciar su influencia. Finalmente, en otra historia, un monje confiesa a otro, para relajar su tensión por el sufrimiento que le asesta el pecado de la carne, cómo el diablo le incitó a pensamientos lujuriosos con la imagen de una mujer negra.

Ahora bien, estas particulares simulaciones femeninas del diablo no deben confundirse con las apariciones de diablos femeninos, esto es, diablesas[33]. El cuento sexto del

a través de las que se insinúa cierta cuerpo en los ángeles. San Pablo, en su Carta a los Hebreos, explicando la superioridad de Cristo sobre los ángeles, indica lo siguiente: "El que hace de sus ángeles vientos y de sus ministros llamas de fuego" (Hebr., 1, 7). Ya en la Carta a los Tesalonicenses había especificado que los ángeles que estaban junto al Señor Jesús en los cielos se manifestaban "[...] en llamas de fuego [...]" (2Tes, 1, 8). Esta ligazón de los ángeles con el viento y, especialmente, con el fuego como descriptores del mismo se reitera en otros lugares de la Sagrada Escritura. Juan, en el Apocalipsis, nos describe de este modo al ángel que, surgido tras la sexta trompeta, profetiza lo que sucederá con la séptima: "Y vi a otro ángel poderoso que descendía del cielo, envuelto en una nube, con el arco iris sobre su cabeza. Su rostro era como el sol, y sus pies como columnas de fuego" (Apoc., 10, 1). Los escritos veterotestamentarios también recogen estas caracterizaciones. Así, sobresale la flamígera visión del profeta Ezequiel sobre los querubines: "Estos animales tenían el aspecto de ascuas encendidas, semejantes a antorchas que como fuego resplandeciente discurrían por en medio de esos seres vivientes; y del fuego salían relámpagos" (Ez., 1, 13). Recordemos la aparición del ángel de Yahvé a Moisés en forma de llama en la zarza. En el mismo libro del Éxodo Yahvé acompañará a su pueblo mediante un ángel que los guiará por el día como columna de nube y los iluminará durante la noche como columna de fuego. Que la imagen del fuego es prolífica en la Biblia para figurar a los ángeles es algo que ya apuntó Dionisio el Areopagita (1998, 177). En estas líneas, algunos autores como Orígenes han adjudicado a los ángeles cierto cuerpo sutil semejante al fuego. En El Corán apenas se vierte ningún rasgo que nos permita conocer la materia de los ángeles, si bien según la tradición islámica los ángeles están compuestos por luz. Sólo sobresale la declaración de Iblis, nombre con el que se denomina a Satán, cuando, negándose a prosternarse ante Adán, justifica su actitud basándose en su naturaleza superior: "Es que soy mejor que él. A mí me creaste de fuego, mientras que a él le creaste de arcilla" (c 7, 12). Los seres que más se aproximan en el texto coránico al trazado bíblico de los ángeles como fuego, viento o nube son los llamados genios, entidades malignas y bondadosas intermedias entre los ángeles y los hombres: "Hemos creado al hombre de barro arcilloso, maleable, mientras que a los genios los habíamos creado antes de fuego de viento abrasador" (15, 26-27).

33 En la tradición hebrea es posible reconocer una figura diabólica femenina, Lilith. Está registrada en las Sagradas Escrituras, aunque de una manera circunstancial (Is., 35, 14). Dependiendo de las fuentes, Lilith

*Sendebar* nos narra el episodio de un príncipe que, habiéndose perdido al ir de caza, se encuentra con una moza que se lamenta por no hallar el camino para llegar a su hogar. El hijo del rey la auxiliará y la conducirá a un pueblo donde la muchacha entrará en una casa. Ante la tardanza de la joven, el príncipe se acercará a observar qué sucede "[...] e vio que era diabla que estava con sus parientes [...]" (Anónimo, 1995b, 97). El joven conseguirá salvarse de ella gracias a la intervención divina. María Jesús Lacarra explica la presencia de una diablesa como traducción de un efrit[34] islámico (Anónimo, 1995b, 99). En el mismo *Sendebar* el cuento diecisiete nos descubre a una diablesa que yace junto a un mortal con el que ha llegado a tener un hijo[35]. Decidiendo un día abandonarlo, le concede el privilegio de pedir tres deseos. Subyace aquí de manera muy patente la vinculación entre la diablesa y un efrit o genio, que es la figura tradicionalmente ligada a la concesión de los deseos.

La frecuencia con que la mujer sirve de máscara mortal para el diablo entronca con la tendencia medieval de misoginia. Una corriente que, en su utilización del diablo para denostarla, no se detiene simplemente en estas escenas analizadas con un diablo humanizándose en mujer. Son reiterados los retratos físicos de mujeres cuyo aspecto poco agraciado se apoya en una referencia al diablo. Ya tuvimos ocasión de comprobar esta realidad previamente en un fragmento del *Libro de Buen Amor*. Pero también sucede en el "Ejemplo XXXV" de *El conde Lucanor*, en el que comparece una mujer fuerte y brava, un diablo (Juan Manuel, 1994, 148), con la que nadie desea casarse. En el *Corbacho* se plantea una curiosa situación en la que es la misma mujer la que denigra a otra. La belleza es un universo de enfrentamientos. Así, una doncella, intentando desvirtuar la hermosura ajena, desvela la monstruosidad que anida tras la blancura de su enemiga acudiendo a los tópicos negativizadores del modelo formal del diablo: "[...] y dicen las gentes que fulana es hermosa. ¡Oh Señor, y qué cosa es el favor! No la han visto desnuda, como el otro día en el baño; más negra es que un diablo y flaca como la muerte; sus cabellos, negros como la pez y crespos; la cabeza, grande [...]" (Martínez de Toledo, 1970, 68). Esta imbricación entre el diablo y la mujer que anega la literatura medieval fructifica en un pensamiento cruel que convierte a la mujer en un instrumento terrestre del diablo. Sempronio, en su monólogo misógino, se lo enuncia a Calisto en la *Celestina*: "Por ellas es dicho: arma del diablo [...]"

---

ha sido vista como la primera esposa de Adán o la compañera de Lucifer. Incuestionables son sus orígenes mesopotámicos. Sobre la figura de Lilith puede consultarse *El diablo* de J. B. Russell, p. 94 (v. Bibl.) o *Ángeles* de Malcolm Godwin, pp. 81-83 (v. Bibl.).

34 Los efrits o ifrits, aunque pueblan la cuentística oriental, como sucede en la colección de *Las mil y una noches*, apenas son citados en El Corán, donde únicamente son referidos en una ocasión ( 27, 39). Los ifrits son una variedad de entre el conjunto de genios, de los que ya reseñamos algunos aspectos anteriormente, y son considerados como la especie más poderosa entre sus semejantes.

35 Las diablesas o diablos en forma de doncella que copulan con humanos reciben el nombre de súcubos. Se empleará el término íncubo para los diablos que, metamorfoseándose bajo la piel de un hombre, tengan unión carnal con mujeres. La creencia en íncubos y súcubos tuvo fuerte arraigo durante toda la Edad Media hasta finales del siglo XV (Izzi, 1998, 247). En cambio, en *El Victorial* de Gutierre Díez de Games, en una exposición en torno a un tema que tendrá cierta continuidad en nuestras letras como es la ascendencia paterna satánica de Merlín, se niega la posibilidad de reproducción del diablo: "Merlín fue un buen hombre e muy savio. Non fue hijo del diablo, como algunos dizen, ca el diablo, que es sprito, non puede engendrar; provocar puede cosas que sean pecado, ca éste es su oficio" (1993, 264).

(Rojas, 1993, 108). En este sentido, unos de los textos que más ha extremado esta teleologización satánica de la mujer es un relato de *El libro de los enxemplos*. En el relato CCXXXVII, una anciana acude a ver al abad Arsemio, pero éste se mostrará arisco con la señora anhelando que el recuerdo de la misma se borre de su corazón. La tristeza de la mujer derivará en enfermedad, lo que motivará la visita de un arzobispo que, para su consuelo, le argumentará de este modo: "Tú non sabes que las mujeres son amigas del diablo, é el diablo por las mujeres pelea contra los sanctos; é por esto te dijo aquello el abad: mas siempre ruega por tu ánima" (Sánchez de Vercial, 1860, 506). Tal es el aura luciferina que desprende la mujer en el Medievo, que la única salvadora de orden femenino capaz de aproximarse al hombre sin infligir perjuicios es la Virgen, como se exalta en las *Cantigas de Santa María*: "Ca ela faz todo ben entender, / e entendendo nos faz connocer / Nostro Senor e o seu ben aver / e que percamos do demo pavor [...] // en cujo poder outras donas van / mete-los seus, e coita e afan / lles fazen soffrer, atal costum' an [...]" (Alfonso X, 1988, 86). La veta misógina no descarta una materialización masculina por parte del diablo, corporeidad a la que también se adhiere con reiteración. En figura de hombre lo vemos, junto con un ladrón, siguiendo los pasos de un religioso y su vaca con el fin de arrebatar al buen cristiano su animal en un cuento del *Calila e Dimna*. Como mozo se aparece en el relato CLX de *El libro de los enxemplos*. Pero el texto más asombroso en lo que respecta a la facultad del diablo para mutar su forma es un cuento del ejemplario que acabamos de mencionar en el que la técnica del disfraz es ejercida por toda una colectividad de diablos que reestructuran su ser en los de hombres y mujeres mortales. En el exemplum XLI toda una agrupación de diablos acude a cenar a casa de un buen hombre adoptando las apariencias de los vecinos que duermen. En alguna ocasión el diablo no se complace con simular el diseño de un humano, sino que encarna la apariencia de un ser concreto. Santiago es la personalidad suplantada por el diablo en la cantiga 26, una historia que también puede leerse en el milagro octavo de los *Milagros de Nuestra Señora*.

A veces, la importancia del nuevo ser en el que el diablo se desvela incide en el cargo o actividad que desempeña, ya que es eje para la evolución de la acción. Como adivino, en la cantiga 17 de las *Cantigas de Santa María*, o como filósofo, en el exemplum CCV de *El libro de los enxemplos*, se identifica el diablo en la corte de un rey con ánimo de denunciar, gracias a las expectativas que suscita su posición de hombre sabio, la incorrecta y reprobable conducta de una mujer que ha asesinado al hijo que ha tenido en un acto de incesto. Por otra parte, el diablo en el relato LXXVII, también de *El libro de los enxemplos*, se enviste el sayo de pontifical significándose como el alto grado de la contrapartida de la Iglesia Católica en un templo satánico cuya edificación se ha gestado desde el dinero de un usurero.

El diablo, en su objetivo por conseguir la perdición de los hombres, puede atacar a las bases emocionales de todo mortal mediante el empleo del disfraz. Para ello, mimetiza la apariencia de un familiar ya muerto. Una santa mujer, en el exemplum CCCLXXVIII de *El libro de los enxemplos*, recibe la visita de su fenecido hijo, aunque realmente es el Maligno que pretende acabar con la vida de la mujer. En este relato sí se produce un proceso de asunción corporal puesto que, como veremos más adelante, el diablo puede optar por la posesión del cuerpo de un muerto.

El demonio puede disimularse en figuras menos dignas como son las de animales, pero que se corresponden más con el arquetipo fisonómico que los receptores poseían del diablo. En los *Milagros de Nuestra Señora*, en la historia de "El monje embriagado", el diablo se animaliza en tres ocasiones bajo las formas de toro, can y león[36] saliendo al encuentro de un monje ebrio que se dirige a su iglesia. La visión del demonio como león, que es la última metamorfosis del diablo en esta historia, tiene antecedentes muy remotos, pues ya en la Primera Carta del apóstol San Pedro se nos advierte: "Sed sobrios y estad en vela: vuestro adversario el diablo ronda, como un león rugiente, buscando a quien devorar" (1 Pedr., 5, 8). Otra modalidad animal que el diablo presenta, según nos muestra otra cantiga alfonsí, la 82, es el cerdo. Un monje, acostado en su lecho para dormir, ve venir hacia sí toda una piara de cerdos satánicos comandados por un hombre negro que les ordena perturbar la paz del santo hombre. También en este episodio pueden rastrearse fuentes bíblicas. Los evangelistas San Mateo (8, 28-34), San Marcos (5, 1-20) y San Lucas (8, 26-39) nos narran un caso de posesión, con pequeñas diferencias dependiendo del Evangelio escogido, en el que Jesús, al exorcizar a los demonios, recibe la petición de estas criaturas infernales para poder introducirse en unos cerdos cercanos. Será San Lucas quien nos informe sobre el motivo que movió a los diablos a inclinarse por este deseo, y es que el abismo al que deberían regresar se les mostraba como un anatema frente a una estancia en una piara de cerdos.

El diablo, en fin, se erige en un mosaico de rostros acechantes, creando el pánico sobre el otro, la incertidumbre, el misterio del horror bajo la ternura a unos hombres que sólo pueden responder sobre la verdad de su ser, cuya seguridad es el diálogo en soledad o elevar un palabra hacia un Dios o una Virgen que los liberten de ese encadenamiento tantálico. Pero la lucha es más grave, es el combate contra un adversario dotado de plena conciencia de su estrategia, hasta el punto de aprovechar la duda sembrada para triunfar equivocando al mortal que es lanzado a la destrucción de una verdad envuelta en el engaño por la misma mentira. Trágica es así la decisión a la que mueve un diablo con aspecto humano a un ermitaño en una narración de *El libro de los enxemplos*: "Cata que el diablo verná en figura de tu padre con una asegur, é tú arrebátagela é mata al diablo" (Sánchez de Vercial, 1860, 451).

La condición espiritual del diablo no sólo es útil para poder tornarse en las figuras que sus objetivos precisen sino que también favorece su penetración en los cuerpos humanos dando lugar al fenómeno conocido como posesión[37]. Los casos de posesión

---

38 En la cantiga 47 de las *Cantigas de Santa María*, que recoge la misma trama, la figura del can no aparece, teniendo su correlato en un hombre de aspecto feroz y oscuro.

37 Las posesiones se convierten en una de las escenas más reiteradas en los textos neotestamentarios, plasmadas en los cuatro Evangelios y en los Hechos de los Apóstoles. Cabe destacar algunos rasgos en torno a estos sucesos. Por un lado, su frecuencia tan elevada nos conduce a atribuir a un hecho tan anómalo una cotidianidad inusual. Ello nos indica un sentido oculto que no es sino el servicio que todas las posesiones prestan para un enaltecimiento de la personalidad de Jesús en tanto en cuanto éste se manifiesta como exitoso exorcista delineando lo que es la matriz de todos los Evangelios, a saber, el combate y triunfo de Jesús sobre Satán: "Ahora es el juicio de este mundo, ahora el príncipe de este mundo será expulsado" (Juan, 12, 31). Y es que el ángel rebelde, descartando el duelo entre Jesús y las tentaciones que le propone Satán, sólo se aparece a través de los mortales poseídos. Lo cierto es que Jesús se revela como un exorcista consumado. Hasta tal punto es esto así, que muchos considerarán que Jesús sana a los enfermos de espíritus mediante

son numerosos en la literatura castellana medieval, especialmente en obras hagiográficas en las que sirven para autentificar y reforzar la imagen de los santos. La adaptación de una posesión a un contexto literario puede devenir de una fuente bíblica. Así, la cantiga 343 de Alfonso X hace explícito el débito con las Sagradas Escrituras: "Ca diz eno Evangeo dun ome que non falava, / en que jazia o demo [...]" (1989, 194). Al igual que sucedía, según ya hemos indicado en una nota previa, en los Evangelios de San Marcos y San Lucas, los demonios que se internen en los humanos pueden adquirir un rol delator de aquel que se halla ante ellos, como manifiesta el exemplum CCXXII de *El libro de los enxemplos*: "E luego el spíritu maligno le tomó á los pies de aquel sancto homme, é por la boca dél comenzó el diablo á dar grandes voces: 'Isahac, Isahac me lanzara, Isahac me lanzara aquí'. E fasta allí non se sabie el nombre deste peregrino, é este diablo lo descobrió que decie que aquel lo sacarie de allí" (Sánchez de Vercial, 1860, 501). Una variante interesante de estos espíritus conocedores de la identidad de su adversario ampliando sus facetas cognoscitivas nos la ofrece Don Juan Manuel en *El conde Lucanor*. En el "Exemplo XL" una mujer endemoniada, en un paralelo de la figura de la adivina, es consultada con el fin de averiguar si el alma de un senescal ascenderá a los cielos o, por el contrario, se quemará en los fuegos eternos. La segura condena del senescal servirá de punto de arranque para un discurso sobre la conveniencia de un arrepentimiento temprano de los pecados, no instigado por la proximidad de la muerte.

Las modalidades con que los autores reflejan las posesiones en sus obras son variadas. En este sentido, el caso más reiterado y sencillo es el control que un demonio toma sobre un determinado individuo. En la *Vida de San Millán de la Cogolla* el demonio domina la voluntad de un clérigo, del siervo de un señor o de una mujer llamada Colomba. Otra variedad que puede establecerse es que la posesión de una persona sea realizada por un

---

el poder de Belcebú: "Por obra del príncipe de los demonios lanza a los demonios" (Mt., 9, 34). Incluso el mismo Jesús será visto como un poseso: "[...] los judíos respondieron diciéndole: '¿No tenemos razón en decir que Tú eres un samaritano y un endemoniado?'" (Juan, 8, 48). Será Jesús quien conceda a sus apóstoles la capacidad para poder exorcizar los diablos: "Y constituyó a doce para que fuesen sus compañeros y para enviarlos a predicar, y para que tuvieran poder de expulsar los demonios" (Marc., 3, 14-15). Y es que la curación de posesos será una de las misiones que Jesús encomiende a sus discípulos en su apostolado por el mundo: "Sanad enfermos, limpiad leprosos, echad fuera demonios" (Mt., 10, 8). Aunque será en los Hechos de los Apóstoles donde los doce ejercerán su dominio sobre los espíritus malignos, ya en los Evangelios se evidencia el poder que les ha sido otorgado: "Expulsaban también a muchos demonios, y ungían con óleo a muchos enfermos y los sanaban" (Marc., 6, 13). No obstante, en los Evangelios de San Mateo (17, 14-21), San Marcos (9, 14-29) y San Lucas (9, 28-36) se inserta un caso de posesión de un joven a quien no consiguen salvar los apóstoles, circunstancia que enfurece a Jesús debido a las implicaciones que el fracaso supone en lo que respecta a su fe: "Oh, generación incrédula y perversa, ¿hasta cuándo estaré con vosotros y tendré que soportaros?" (Luc., 9, 41). Pedro recordará ya en los Hechos de los Apóstoles las curaciones de endemoniados realizadas por Jesús: "[...] Jesús de Nazaret, el cual iba de lugar en lugar, haciendo el bien y sanando a todos los oprimidos por el diablo, porque Dios estaba con Él" (Hech., 10, 38). Finalmente, debe destacarse una función que las posesiones conllevan a partir de la lectura de los Evangelios de San Marcos y San Lucas y que, en menor medida, pervive en los Hechos de los Apóstoles. Los diablos que se han aposentado en los cuerpos humanos delatan la identidad de aquel que pretende expulsarlos signando, además, su potestad sobre ellos: "¿Qué tenemos que ver contigo, Jesús de Nazaret?" (Marc., 1, 24). Jesús, que no aspira a que su naturaleza sea conocida de este modo, siempre mandará a los demonios callar. Los espíritus infernales obrarán consecuentemente como índices de aquellos que falsamente se arrogan una autoridad sobre las criaturas malignas: "A Jesús conozco, y sé quién es Pablo, pero vosotros, ¿quiénes sois?" (Hech., 19, 15).

conjunto de espíritus. En la cantiga alfonsí 110, varios diablos atrapan a un hombre: "[...] cinco diabos hua sazon / s'assuaron e fillaron enton / todos un ome polo mal bailir" (Alfonso X, 1988, 34). La confesión del diabólico gremio puede ser la vía que seria el número de entidades que se oculta en la materia humana, como ocurre ante las preguntas de San Millán en la historia de Berceo: "Díssoli, "Cinco somos los que aquí moramos [...]" (1967, 111). Posesiones múltiples también se recreaban en la Biblia, habiendo alcanzado especial renombre el relato del poseso en el que sus agresores se hacían conocer como legión. El ataque del diablo puede, aun estableciendo una vinculación entre una unicidad tanto en el plano del agresor como en el de la víctima, proyectarse sobre un colectivo, como bien demuestra una extensa escena de la *Vida de San Millán de la Cogolla* (1967, 116-120). En esta misma obra los demonios parecen divertirse a través de un juego de posesiones simétricas, de forma que en un matrimonio cada uno de los miembros está encadenado por una pareja de diablos (1967, 112-113).

De entre el mosaico tipológico de posesiones que los diablos llegan a dibujar, hay dos casos notorios. La cantiga 67 de las *Cantigas de Santa María* nos enseña a un demonio que, maldiciendo a un buen hombre cristiano, anhela finar con él recurriendo para ello a la posesión del cuerpo de un bellísimo joven ya fenecido. La muerte, por tanto, no es una barrera que elimine el alcance de las garras del Maligno. Mas, sin duda, la situación más sorprendente que hemos localizado en lo que atañe a posesiones diabólicas es la que narra un relato perteneciente a *El libro de los enxemplos*, en el que nada menos que una lechuga es el lecho en el que se ha aposentado el diablo, trasladándose posteriormente al interior de una monja cuando ésta come la lechuga endemoniada. Las palabras del diablo desprenden una graciosa inocencia: "[..] yo, ¿qué fice? Staba sentado sobre la llechuga, é ella vino é me comió" (Sánchez de Vercial, 1860, 453).

A pesar de todo lo expuesto, no siempre es el demonio el verdadero promotor de la posesión ya que la entidad maléfica puede no ser sino un instrumento al servicio de intereses divinos superiores. El Arcipreste de Talavera, en la *Vida de Sanct Isidoro*, nos acerca a un demonio a quien se le obliga por parte de San Isidoro a tomar posesión de un fraile ocupado en deturpar libros sagrados, y así lo confiesa el mismo encargado de tan peculiar tarea: "[...] respondió que a intercesión de sanct Isidoro Dios le había dado lugar atormentase y matase aquel fraile por la obra tan mala que estava faziendo [...]" (Martínez de Toledo, 1962, 156).

Una de las características de las posesiones humanas sobre las que la literatura más ha incidido es el hecho de que la tutela del diablo sobre el mortal no se desarrolla de manera constante y continua sino a modo de embestidas en diferentes momentos del día, con lo que permite espacios de lucidez y autocontrol para el individuo, admitiéndose una conciencia en el hombre sobre el trágico estado en el que se halla. Cada una de las sacudidas practicadas sobre el agredido no tiene por qué manifestarse del mismo modo, construyendo consecuentemente todo un repertorio satánico de vehementes acometidas. Una diáfana ejemplificación nos prestan las diferentes consecuencias externas que a un hombre le produce la estancia de un demonio en su ser en la *Vida de Santo Domingo de Silos*: "Avié un fuert demonio, prendiélo a menudo, / oras lo facié sordo, oras lo facié mudo, / faciél a las devezes dar un grito agudo, / el mal huésped faciélo seer loco sabudo"

(Berceo, 1992, 150). En la misma obra de Gonzalo de Berceo, una mujer manifestará los ataques del diablo quedando sin voz o perdiendo la memoria (1992, 158-162). La posesión puede alcanzar un tono muy grave. En la cantiga alfonsí 197 asistimos a la tragedia de un joven que es asaltado por el diablo hasta siete veces al día muriendo finalmente en una violenta agresión. Sin embargo, en ocasiones, el humano plantea resistencia al diablo en su pretensión de invadirlo. Otra cantiga, la 192, nos asoma a un hombre que, lamentando que su moro cautivo no tenga fe en la Virgen, lo encierra en una bodega donde acudirá el diablo para poseerlo. Mas el diablo se verá sorprendido por la disposición del moro: " [...] mais defendendo / ss'o mour, e tremendo / muit'e contendendo, / ll' o dedo coller / na boqu'e gemendo / e fort'esrtengendo / tod'e desfazendo, / llo fezo perder" (Alfonso X, 1988, 220).

La sed posesiva del diablo no parece saciarse con el señorío sobre los descendientes de Adán y Eva, sino que también ansía el Maligno la potestad sobre los hogares de éstos. En varios relatos hallamos viviendas bajo el yugo diabólico en las que la influencia infernal se materializa de diversos modos. *El libro de los enxemplos* contiene una historia en la que el obispo de Milán, durmiendo en una casa de Constantinopla, es asediado acústicamente durante la noche por un concierto de sonidos del diablo que comienza a "[...] bramar commo leon é balar commo oveja, é roznar commo asno, silbar commo serpiente, é gruñir commo puerco, é facer commo gato [...]" (Sánchez de Vercial, 1860, 488). Ya en la *Vida de San Millán de la Cogolla* se nos introduce en la casa de un senador en la que habita un demonio cuya primordial ocupación consiste en mantener sucia la vivienda del senador echando estiércol en la comida del noble hombre o volcando al suelo el contenido de vasos (Berceo, 1967, 113-116). El milagro de la liberación de este hogar gracias a la intervención de San Millán está referido en la *Vida de Santo Domingo de Silos* como plano comparativo con la similar acción que obrará santo Domingo: "Oímos esto misme de señor San Millán, / que fiço tal miráculo to lo leí de plan, / de casa de Onorio segudó un satán, / que facié continencias más suzias que un can" (Berceo, 1992, 100). El demonio doméstico contra el que debe enfrentarse el santo se entretiene en esta ocasión infundiendo miedo a una señora mediante su transformación en serpiente modificando su volumen corporal.

El método usual para arrojar al exterior a los demonios que se han apoderado de un humano o una casa es el exorcismo[38]. Para exorcizar a un diablo los caminos son diversos, no infiriéndose de los textos una homogeneidad en el tratamiento. Una simple oración puede ser la vía para alejar el aura maldita. En muchos momentos los santos recurren a la imposición de la señal de la cruz. Someter al poseso a escuchar una misa es también un modo de acabar con el lastre diabólico. En una apología de la fuerza divina de los santos, acercar a un hombre endemoniado al sepulcro de algún santo es suficiente para provocar la huida del espíritu maligno. En este sentido, puede recordarse cómo

38 A este respecto nos dice el *Catecismo*: "Cuando la Iglesia pide públicamente y con autoridad, en nombre de Jesucristo, que una persona o un objeto sea protegido contra las asechanzas del maligno y sustraído a su dominio, se habla de *exorcismo*. [...] El exorcismo intenta expulsar a los demonios o liberar del dominio demoniaco gracias a la autoridad espiritual que Jesús ha confiado a su Iglesia" (Santa Sede, 1992, 383).

San Pablo conseguía exorcizar demonios tan sólo mediante la aproximación al poseso de objetos que el discípulo de Jesús había tocado: "[...] de suerte que hasta los pañuelos y ceñidores que habían tocado su cuerpo, eran llevados a los enfermos, y se apartaban de éstos las enfermedades y salían los espíritus malignos" (Hech., 19, 12). Caso excepcional de salvación de una mujer atenazada por el diablo es el que transcribe la *Vida de Santo Domingo de Silos*, donde la endemoniada recibe la visita de un ángel, nada menos que el mismo arcángel San Miguel, que la guía hacia Santo Domingo para que purifique su ser, si bien después de esta aparición los ataques del demonio alcanzarán una gran virulencia (Berceo, 1992, 158-162). Mayor solidez se desprende del exorcismo de casas bajo tiranía del diablo, puesto que es el agua bendita el elemento que siempre se utiliza.

Ahora bien, la cercanía del diablo al hombre puede no obedecer a un deseo de aquél por arrastrar a éste hacia las oscuridades sino a la voluntad del mismo mortal por establecer un contacto con el Maligno con el fin de que lo auxilie en una determinada cuestión, aunque a veces es el mismo diablo el que articula los acontecimientos para desembocar en esta situación. El tema del pacto con el diablo, que es el planteamiento al que nos estamos refiriendo, ha sido una de las vetas semánticas que más productividad ha supuesto para nuestras letras y las literaturas de otros países[39]. El pacto con el diablo presenta unas constantes en su desarrollo que pueden esbozarse del siguiente modo: un hombre, que sufre algún tipo de tragedia, encuentra solución a su problema mediante la ayuda del diablo, concedida a partir de alguna condición, generalmente la entrega del alma, que se autentifica con un documento firmado. El modelo más conocido de pacto con el diablo es la famosa leyenda de Teófilo[40]. Quien mejor ha literaturizado esta historia en la literatura española medieval es Gonzalo de Berceo en los *Milagros de Nuestra Señora*. Anthony J. Cárdenas-Rotunno, en su aproximación al diablo en textos castellanos del Medievo, propone una diferenciación del ente infernal, basándose en una terminología de J. B. Russell, entre *Dominus* y *Dummteufel*, esto es, la faz de un diablo príncipe y la de un diablo bufón más cómico. Siendo evidente que es esta última dimensión la que más se ha llevado a cabo en las producciones medievales, Cárdenas-Rotunno resalta la única manifestación de un diablo *Dominus*: "El único diablo príncipe encontrado es [...] el diablo del relato del milagro de Teófilo así como lo cuenta Berceo (milagro 25) y Alfonso X (Cantiga 3)" (1999, 202). Ciertamente el diablo de Berceo se formaliza como una criatura idolatrada, a la que se denominará rey, y distante, sensación que acentúa la mediación que un judío supone en la concreción del pacto. La versión de la tercera cantiga de Alfonso X, en cambio, es muy breve y, aun manteniendo los principales elementos, resalta con especial interés el momento del arrepentimiento. Más extensa que la aportación alfonsí, pero muy alejada del milagro

39 *Fausto* de Goethe se estima como la consagración literaria del tema del pacto con el diablo. En lo que se refiere a nuestra literatura, las uniones con el diablo serán muy recurrentes en el periodo suriseculer y decimonónico. Ya en el siglo XX ofrece gran interés una pequeña obra dramática de José María Pemán, *Margot y el diablo*, en la que se ridiculizan muchos constituyentes tópicos que encierran las alianzas de un mortal con el diablo, como es el motivo de la invocación. El pacto con el diablo también lo podremos encontrar en la obra dramática de Alejandro Casona.

40 A propósito de los orígenes de la historia de Teófilo puede consultarse COHN, Norman, *Los demonios familiares de Europa*, Madrid, Alianza, 1980, p. 295, y, especialmente, las páginas que le dedica J. B. Russell en *Lucifer*, pp. 88-92 (v. Bibl.).

de Berceo, es el relato de Teófilo que forma parte de *El libro de los enxemplos*, que no ofrece ninguna novedad. No ocurre así, en cambio, con la narración que sobre el mismo tema se encuentra en los *Castigos e documentos del rey don Sancho* (Sancho IV, 1860, 215). Inicialmente el demonio comunica al judío que haga a Teófilo firmar el documento que certifique su entrega, pero será el mismo demonio disfrazado de judío quien solicitará a Teófilo que le haga entrega de la carta.

La notoriedad de la leyenda de Teófilo convierte al personaje en una referencia inestimable para ensalzar la bondad de una Virgen que perdona y libera de los lazos flamígeros al humano más perdido y condenable. Así, en el *Duelo de la Virgen el día de la Pasión de su Hijo,* de Gonzalo de Berceo, se dice de la Madre Celestial: "Madre qe a Teófilo, qe era desperado, / tú li ganest la gracia del tu santo Criado [...] ( 1980, 211). Palabras semejantes se pueden localizar en otra obra de Gonzalo de Berceo, *Los loores de Nuestra Señora*: "Qui en ti entendió nunca fue engannado, / quanto en ti metió bien lo cogió doblado; bien lo sabié Teófilo, el que fue renegado, / ca por tu guinage fue, Madre, revocado" (1975, 105). Por otra parte, e incardinándonos en el *Libro de Buen Amor*, partiendo de la idea de Nepaulsingh que observa a Juan Ruiz en su narrativización como un abogado del diablo que ansía fundamentalmente mostrarse como ejemplar cristiano, Daniel O. Mosquera interpreta un paralelismo entre la historia del Arcipreste y la de Teófilo (1997, 597).

Junto a los tratamientos de la historia de Teófilo y el diablo, hay todo un conjunto de textos en los que también se produce una utilización de la alianza entre un hombre con el Maligno. El "Exemplo XLV" de *El conde Lucanor* propone el encuentro de un hombre antiguo rico con el diablo. Don Juan Manuel determina como carencia de su personaje el dinero, a la vez que no promueve una invocación del diablo sino un hallazgo de la criatura infernal. El diablo no se oculta sino que se identifica, proclamando su poder al exponer el problema del paupérrimo hombre. Como argüía Mefistófeles en *Fausto*, "No soy omnisciente, pero sé muchas cosillas" (Goethe, 2001, 150). La polionomasia diabólica[41] se activa en esta narración ya que el diablo informa a su siervo que, cuando se halle preso, no dude en llamarlo como don Martín. El relato de Don Juan Manuel nos asoma además a una unión con el diablo que termina de forma trágica para el mortal, debido posiblemente a la ausencia de arrepentimiento y a la voluntad de moralizar desde el pensamiento de que la persistencia en el mal camino conduce inevitablemente hacia el desastre. Si en este cuento la influencia del diablo va a inclinar al latrocinio a un hombre necesitado de dinero, en el *Libro de Buen Amor* (Ruiz, 1988, 437-443) el demonio procurará mantener en su decurso criminal a un ladrón, de modo que el pacto en este relato trastroca las intencionalidades profesadas por los miembros participantes de la alianza enraizando en la personalidad satánica el anhelo iniciático de consecución de la unión con un mortal. De igual modo que en el "Exemplo XLV", el fin del ladrón será hacer compañía a los diablos en su llameante hogar. Mas la salvación para los pecadores que solicitan el auxilio

41 Un estudio de las diferentes denominaciones del diablo en el periodo literario que estamos acometiendo, aunque circunscrito a un sector temporal del conjunto, puede verse en GUTIÉRREZ MARTÍNEZ, María del Mar, "El nombre del diablo en la literatura medieval castellana del siglo X ", *Barcao*, 1998, 1º sem., 134, 39-54.

de los diablos existe siempre que la Virgen sienta el amor hacia su ser celestial en los corazones humanos. Ya el arrepentimiento mostrado por Teófilo a la Virgen le valió la recuperación de la cédula firmada, como también en la cantiga 281 de las *Cantigas de Santa María* la Virgen accede al socorro de un pobre caballero gracias a que no negó a la Madre de los cielos cuando el diablo le ordenó esa acción. Estos resultados convierten a la Virgen[42] en uno de los mayores enemigos a los que el diablo debe hacer frente.

El precio que normalmente el humano que firma una alianza debe pagar al diablo por su favor es su alma, ya que el ángel caído sólo ansía desmontar toda la creación de Dios y poblar su morada con la nueva criatura favorita del Supremo. Sin embargo, las exigencias del diablo pueden encaminarse a elementos externos a quien participa en el pacto. De esta forma, el relato CXCIX de *El libro de los enxemplos* nos narra una historia en la que el diablo solicitará a un caballero arruinado la mujer de éste. El fracaso de las ambiciones del espíritu rebelde es inevitable pues su novel siervo, como cualquier otro individuo, no tiene potestad sobre la venta de otros seres. Mientras que en *El libro de los enxemplos* no se nos especifica por qué el demonio desea a la mujer del caballero, esta precisión sí se nos concede en la versión que de este cuento figura en los *Castigos e documentos del rey don Sancho*: "E esto facia el diablo porque habia grande envidia de la devocion que la noble dueña habia en la Virgen María, é del servicio que la facia de noche é de dia; é trabajábase por la facer caer en algund error ó peligro" (Sancho IV, 1860, 216).

Aneja a los pactos con el diablo podemos estimar la invocación, en la que no existe una explicitación de alianza alguna pero sí se crean lazos entre un humano y el demonio. Actividad propia de nigromantes, es ejercida, según se nos cuenta en el *Corbacho*, por un aparentemente bondadoso ermitaño y un caballero en un gabinete secreto desconocido por todos, pero descubierto al gobernador del lugar por un pintor que retrataba a ambos personajes en ese habitáculo oculto (Martínez de Toledo, 1970, 126). La invocación puede evolucionar desde la llamada al mandato y la exigencia, denigrando la figura del demonio que aparece sometida a los delirios volitivos de un mortal. En la cantiga alfonsí 125, un clérigo impondrá a unos demonios que muevan el sentimiento de una doncella para que lo ame, amenazándolos que, de lo contrario, los encerrará en una redoma. Una divertida situación nos brinda *El libro de los enxemplos*, donde en el exemplum XLII un individuo realiza una invocación al demonio sin ser consciente de ello, aunque motivado esencialmente por una interpretación literal por parte del diablo de las palabras de un sacerdote: "[...] un sacerdote [...] dijo á su servidor: 'Ven acá, diablo, descálzame'. É luego se comenzaron las correas de las calzas á desoltar ante que el servidor veniese, por lo cual apareció que el diablo á quien nombrerar fue luego allí presto para facer lo que le mandara" (Sánchez de Vercial, 1860, 457). Sin embargo, el diablo no siempre se ajusta a los propósitos de la persona que lo convoca. En el exemplum CCXCIII, el diablo intentará engañar a un caballero que sospecha que su mujer comete adulterio cuando hace comparecer al diablo para averiguar la verdad sobre esta posible traición.

42 En el Apócrifo Evangelio de Bartolomé, Belial, que ha sido llamado por Jesús a petición de los apóstoles, se quejará en su extenso discurso contra la Virgen, puesto que aquel que ha empleado a la mujer para hacer pecar ha sido finalmente vencido por una de ellas (Santos Otero, ed., 4, 51).

El paradigma de invocación al diablo lo podemos escuchar de boca de una mujer que se muestra muy cercana a las huestes del mal, Celestina, en cuyo discurso, del que sólo reproduciremos un fragmento inicial, se produce un interesante fenómeno de hibridación:

> Conjúrote, triste Plutón, señor de la profundidad infernal, emperador de la corte dañada, capitán sobervio de los condenados ángeles, señor de los sulfúreos fuegos que los hervientes étnicos montes manan, governador y veedor de los tormentos y atormentadores de las pecadoras ánimas, regidor de las tres furias, Teslfone, Megera y Aleto, administrador de todas las cosas negras del reyno de Stigie y Dite, con todas sus lagunas y sombras infernales y litigioso caos, mantenedor de las bolantes harpias, con toda la otra compañía de espantables y pavorosas ydras.
>
> (Rojas, 1993, 157)

Celestina acude al diablo para que encauce correctamente las acciones que va a realizar con el fin de obtener la unión entre Calisto y Melibea. Sin embargo, el nombre seleccionado por Celestina para reclamar la ayuda del Maligno, Plutón, no pertenece a la tradición judeocristiana sino a la esfera del paganismo grecolatino. Plutón es el dios de los infiernos en la mitología romana, y en el parlamento de Celestina se le van asignando elementos que son parte integrante de ese universo, pero es llamativo que también se le adjudican vetas propias del orbe judeocristiano, como es el ser el capitán soberbio de los ángeles condenados. Este fenómeno de hibridación de componentes de una tradición y otra será común en los primeros estadios literarios, lo cual no hace sino atestiguar fases de la evolución histórica conceptual y formal del diablo en su aglutinación de rasgos de diversos orígenes. En *Fausto* de Goethe esta conjunción parece escindirse definitivamente. En la segunda parte de la obra, cuando Fausto pide a Mefistófeles que haga aparecer a Helena y Paris para que el emperador en cuya corte se inicia la acción de esta sección los vea, Mefistófeles se muestra distante con respecto a ese mundo: "El mundo pagano no me concierne a mí; habita su infierno particular" (2001, 280). Pero el poder de Celestina para convocar a esta entidad mixta parece superado por la madre de Pármeno pues, según le confesará al mismo la alcahueta, su progenitora dominaba a las tropas infernales con gran autoridad: "¿Qué más quieres, sino que los mesmos diablos la havían miedo? Atemorizados y espantados los tenía con las crudas bozes que les dava. [...] Tumbando venían unos sobre otros a su llamado. No le osaban dezir mentira, según la fuerça con que los apremiaba" (1993, 210).

Más allá de alianzas o invocaciones, el momento en el que el diablo y su corte pueden apropiarse de un alma para que los acompañe en el infierno es la muerte, siempre que el individuo cuyo hálito cesa haya llevado un comportamiento que le impida el ascenso a los cielos. Pero la piedad divina provoca que los diablos no tengan segura potestad sobre las almas pecadoras, lo cual deviene en graves enfrentamientos entre los espíritus malignos y los miembros del imperio de Dios. En la literatura medieval española abundan las historias en las que se recogen los problemas a los que debe hacer frente el alma de una persona al fenecer cuando ha mostrado una conducta poco recta

durante su vida. En estas narraciones, como hemos indicado, es figura inexcusable el demonio, pero también se presentarán los ángeles celestiales, con lo que estos relatos adquieren para nuestro análisis un gran valor en tanto que es uno de los pocos ámbitos en nuestras letras medievales en los que podremos contemplar la plasmación de estos seres puros.

El conjunto de estas historias reúne una serie de características bien definidas. Constan de un prototipo humano cuya vida progresa bajo la sombra del pecado o bien, aun caminando por una senda de bondad, caen en un proceder grave[43]. Así, puede establecerse una colectividad en la que se situarían religiosos fornicarios y avaros, ladrones, usureros, crueles caballeros, ... Sin embargo, todos estos personajes obran siempre con un pequeño gesto la acción mínima para encontrar en el cielo alguien que los ampare, normalmente la Virgen. En el segundo relato de los *Milagros de Nuestra Señora* basta que el sacristán se arrodillara ante la estatua de la Virgen para que ésta sienta compasión. Será San Pedro quien se apiade de un monje porque se ordenó en un monasterio consagrado al santo, según se cuenta en el milagro séptimo de la obra de Berceo. En la cantiga 45 de las *Cantigas de Santa María* era suficiente que un caballero aspirara en un futuro a edificar un monasterio, o en la cantiga 182, que un ladrón depusiera sus delictivas actividades en las festividades de la Virgen. Pero estas intervenciones benefactoras no impiden el conflicto. Los demonios, muy veloces, esperan la cesación de la vida del pecador para arrancar su alma[44]. Son varias las direcciones que desde este punto pueden plantearse. Aunque no es norma, los diablos pueden no hallar resistencia en sus anhelos por apoderarse del alma debido a que ese ser no tenía posibilidad de salvación, como sucede con el avaro del exemplum XLVIII de *El libro de los enxemplos*. Pero lo usual es una vehemente disputa de los diablos con alguna entidad que se aproxima para evitar el desastre. Este protector, que no debe confundirse con el intercesor final que libertará el alma perdida aunque a veces existe una identidad, se verá en principio limitado ante los argumentos demoníacos. Así, en "El sacristán fornicario" de los *Milagros de Nuestra Señora*, los ángeles deben rendirse ante las evidencias denunciadas por la tropa de diablos. De igual modo, Santiago, en "El romero engañado por el enemigo malo", pierde autoridad para detener a los diablos en su cometido pues el derecho sobre el alma recae en ellos: "¿A la razón derecha quieres venir contrario?" (Berceo, 1995, 106). En ocasiones, los impedimentos no los proponen

43 Una excepción se plantea en la cantiga alfonsí 115 ya que un personaje debe soportar la persecución del diablo por una culpa de su padre. Un matrimonio, habiendo obtenido ya los hijos deseados, opta por la castidad, mas el marido, incitado por el diablo, decide yacer con su mujer a pesar de la negativa de ésta. La mujer maldecirá el fruto de esa unión, provocando que el diablo sentencia su dominio sobre el niño a partir de los quince años de edad. Este anatema lo encontraremos, como ya veremos, en un texto del siglo XV, *La espantosa y admirable vida de Roberto el Diablo*.

44 En *Fausto* de Goethe, Mefistófeles tendrá graves problemas para asir el alma de Fausto una vez muerto. Mefistófeles hará un interesante comentario a propósito de la diferencia entre atrapar un alma en el pasado, modalidad que se ajusta a los textos medievales que analizamos, y en el tiempo presente: "Antes, volaba el alma con el último suspiro: panisma yo en acecho, y lo mismo que el gato con el más ágil ratón, ¡zas! Ya la tenía fuertamente cogida en mis garras. Ahora ronces y se resiste a abandonar el lúgubre sitio, la asquerosa morada del ruin cadáver, hasta que a la postre los elementos antagonistas le arrojan con ignominia, y entretanto yo me consumo horas y días haciéndome la fastidiosa pregunta: ¿cuándo?, ¿cómo? y ¿dónde?" (2001, 424). La incertidumbre de Mefistófeles sobre la salida del alma le moverá a situar unos diablos guardianes que vigilan el alma.

los demonios sino el mismo Cristo, como sucede en "San Pedro y el monje mal ordenado": "Essi por qui tú ruegas, fincada tu rodiella, / nin obrava justicia nin vivié sin mancilla [...]" (Berceo, 1995, 100). Pero el habitual lance entre los demonios y sus contrarios puede solventarse con rapidez ante el temor que inspira en los poderes malignos la réplica del custodio del mortal. Un ángel recuerda a los ángeles caídos en "El labrador avaro" de los *Milagros de Nuestra Señora*, cómo el alma que encadenan rezaba siempre el Ave María. Al escuchar el nombre de la Virgen celestial, los diablos huirán temerosos. Con el fin de evitar una reyerta entre espíritus angélicos por un alma humana, se plantean una serie de historias en las que los personajes contemplan el asalto demoníaco de un alma y la ascensión a los cielos de otra entre la divinidad de los ángeles, promoviendo en los testigos el temor, pero sobre todo la esperanza. En *El libro de los enxemplos* se recogen dos relatos en esta línea. Verdaderamente sanguinaria es la descripción expresada sobre la extracción que el demonio hace de un alma en el exemplum CCXXIV: "[...] é vió que estando ya para morir, que el diablo metió un fierro de tres dientes á las entrannas del corazon, é torciéndolas por grande spacio, arrancó el ánima con grand pena é levóla para el infierno" (Sánchez de Vercial, 1860, 502). Un caballero que teme su condena, de acuerdo a lo que nos narra el exemplum CCCLVI, decide entrar en una orden religiosa y guardar silencio, pero la visión de la captura del alma de otro caballero por unos demonios a la muerte de éste lo atemoriza e inunda de pena. Sin embargo, la esperanza y la alegría reinarán en su ser al observar cómo unos ángeles transportan el espíritu de otro caballero que únicamente había prometido incorporarse a la orden en un futuro. También la cantiga 75 dibuja una fuerte escisión, esta vez entre la casa de un rico usurero quien, a punto de expirar, encuentra su hogar rodeado de un ejército de demonios en espera de sumar un alma más en el infierno, y la humilde vivienda de una anciana devota de la Virgen odorífera de una pureza diáfana.

Cuando la contienda por el alma humana no parece encontrar salida, se procede a adoptar un mecanismo que clarifique la verdad, esto es, se desarrolla un juicio. Un esbozo de juicio se plasma al final del ya citado milagro octavo de Gonzalo de Berceo, en el que Santiago, ante la mala disposición de los demonios, convoca a la Virgen como juez para su causa: "Seedme a judicio de la Virgo María [...]" (1995, 107). Más elaborado es el juicio que en *El libro de los enxemplos* narra el exemplum LXIV. Un rico receptor de Constantinopla de nombre Pedro se revela despiadado para con los más pobres del lugar. Sin embargo, un pobre confía en que, si se acerca a casa de Pedro, éste le dará una limosna. Pedro, estando en la calle, verá al mendigo llamando a la puerta de su casa y, con el fin de espantarlo, le arrojará un trozo de pan que el miserable se llevará corriendo suponiendo cierta bondad en el adinerado hombre. Muerto Pedro, comienza su juicio en el que demonios y ángeles van pesando[45] en una balanza los bienes y males que ha obrado durante su vida.

---

45 Este control de las acciones humanas por parte de los ángeles tiene fundamento en las Sagradas Escrituras. Aunque vinculado al Juicio Final y no al juicio particular de cada uno al morir, Jesús en la explicación a sus discípulos de la parábola de la cizaña atribuye a los ángeles el rol para sopesar la maldad y bondad de los humanos condenándolos o salvándolos: "El hijo del hombre enviará a sus ángeles, y recogerán de su reino todos los escándalos, y a los que cometen la iniquidad, y los arrojarán en el horno del fuego; allí serán el llanto y el rechinar de dientes. Entonces los justos resplandecerán como el sol en el reino de su Padre" (Mt., 13, 41-43). El mismo fondo oculta la parábola de la red de acuerdo con las aclaraciones de Jesús: "Saldrán

La tristeza de los ángeles sobreviene al contemplar cómo la balanza se inclina poderosamente hacia el extremo de los demonios, hasta el momento en que un ángel sitúa en la balanza el trozo de pan lanzado por Pedro contra el hambriento, nivelando las fuerzas. Este motivo del peso de las bondades y maldades es manifiesto en el exemplum LXVII cuando San Benito entrega todos sus bienes espirituales a un hombre para que puedan ser pesados en su juicio. El demonio, muy ladino, aprovecha esta coyuntura para atemorizar a San Benito puesto que no tiene medios para poder vencer en un juicio. Sin embargo, un ángel reconvendrá al diablo aduciendo que la misericordia de la acción que ha realizado supera todas las bondades que pudiera haber acumulado.

Las culminaciones de todo el diseño judicial en torno al alma humana nos la proporcionan dos textos. El primero posee una orientación teórica en su tratamiento del tema. Así, en el *Corbacho* se instituye perfectamente quiénes desempeñan los diferentes roles en el curso del juicio para aquel que no haya optado por la seguridad del paraíso al seguir una férrea moral con principios:

> [...] tendrá a nuestro Señor Dios por juez para sentenciar, el espíritu maligno para demandar, e su ánima será el reo; abogados della, la Virgen sin mancilla, santos e ángeles del paraíso; abogados de Satanás serán la corte infernal; procurador del ánima, el ángel a quien de su corazón fue encomendada; procurador contrario, el enemigo que pone la demanda; los testigos del alma serán Dios, el ángel e su conciencia; testigos del ángel malo serán las obras malas que cometió en vida; el proceso del ánima será la vida e el tiempo cómo lo gastó; notario será el mundo do lo cometió; la sentencia serála condenación o la salvación eternas, sin más apelación.
>
> (Martínez de Toledo, 1970, 54)

---

los ángeles y separarán a los malos de en medio de los justos [...]" (Mt., 13, 49). El laconismo de la Biblia sobre este asunto, que como hemos visto es una tendencia general en lo que se refiere a cuestiones angelológicas, se compensa con las informaciones que nos aportan los apócrifos, como suele suceder. En el Libro de Juan arzobispo de Tesalónica, la Virgen da un extenso discurso en el que describe con precisión la actuación de los ángeles después de la muerte de un individuo: "Es de saber que son dos los ángeles que vienen por el hombre: uno el de la justicia y otro el de la maldad. Ambos entran en compañía de la muerte. Ésta (al principio) molesta al alma, (después) vienen estos dos ángeles y palpan su cuerpo. Y, si ha hecho obras de justicia, el ángel bueno se alegra por esto, pues el ángel malo no tiene nada en él. Entonces vienen más ángeles sobre el alma, cantando himnos ante ella hasta el lugar donde están todos los justos. Mientras tanto, el ángel malo se aflige, pues no tiene parte en él. Pero, si se da el caso de uno que haya obrado la iniquidad, se alegra también aquél (ángel malo) y toma consigo otros espíritus malignos y se apoderan (todos) del alma arrancándola. Mientras tanto, el ángel bueno se aflige en extremo" (Santos Otero, ed., 1996, 614). La idea de unos ángeles que en la oscuridad de la muerte interrogarán al difunto para arrojarlo al infierno o asegurarle el paraíso se reitera en el Corán: "Los ángeles dirán a aquéllos a quienes llaman y que han sido injustos consigo mismos: '¿Cuál era vuestra situación? [...]'. Esas tales tendrán la gehena como morada. ¡Mal fin...!" (4, 97); "Así retribuya Dios a quienes Le temen, a quienes, buenos, llaman los ángeles diciendo: '¡Paz sobre vosotros! ¡Entrad en el Jardín como premio a vuestras obras!'" (16, 31-32). La tradición islámica denomina Munkar y Nakir a estos ángeles que según las conductas llevadas durante la vida fijan el destino final del individuo. La importancia y constante referencia amenazante sobre la actividad de estos ángeles tiene su complemento en una concepción de los ángeles custodios en calidad de guardianes, vigilantes de nuestra vida, que siempre atentos van registrando todos nuestro actos: "¿O creen que no Nos enteramos de sus secretos y confidencias? ¡Claro que nos enteramos! Y nuestros enviados, junto a ellos, toman nota" (43, 80); "[...] pero hay quienes os guardan: nobles, escribas, que saben lo que hacéis" (82, 10-12). Nada escapará a una mirada que no cesa, para quien siempre es vigilia.

Aunque con una exhaustividad que no llegará a plasmarse en las obras literarias, se determinan algunas funciones centrales que, de acuerdo con los textos, siempre ejercerán las mismas personalidades. En este sentido, sobre los roles desempeñados por los ángeles la Biblia nos ofrece algunas novedades. De esta forma, el evangelista Lucas indica que los ángeles pueden ocupar la categoría de jueces: "Yo os lo digo: a quien me confesare delante de los hombres, el Hijo del hombre lo confesará también delante de los ángeles de Dios" (Lc., 12, 8). Una de las noticias más asombrosas es la que nos comunica el apóstol San Pablo en su Primera Carta a los Corintios al citar a los ángeles como criaturas que deberán pasar el juicio de los santos: "¿No sabéis que juzgaremos a los ángeles?" (1Cor., 6, 3).

Frente a la perspectiva teórica de las palabras del Arcipreste de Talavera, un documento inestimable en lo que respecta a estos juicios con ángeles y demonios que comentamos es el *Auto de acusación contra el género humano*, que puede entenderse como una de las máximas realizaciones prácticas de las ideas expuestas en el *Corbacho*. Lucifer desea emprender una causa contra el género humano, nombrando como su procurador a Satanás. Se aprecia ya una tendencia habitual en las obras que necesitan nombrar a diversas entidades demoníacas, a saber, la utilización de distintas voces designativas del príncipe de las tinieblas para identificar a varias personalidades. Una de las denominaciones escogidas para referir a un espíritu maligno será Carón, originando esa dinámica de hibridación cultural que ya fue atendida en la invocación de Celestina. Satanás, fiscal del infierno, solicitará a Dios un juicio contra el género humano presentando un pergamino en el que Lucifer certifica y autoriza a Satanás para que lidere esta causa. El arcángel Gabriel encuentra lugar en este universo jurídico, es el encargado de llamar a juicio a las partes implicadas. La Virgen, si bien con protestas de Satanás que entiende que la relación entre ella y Dios juez puede influir en la sentencia final, será la abogada. El juicio se desarrollará a través de toda una dialéctica argumentativa en la que el diablo recurrirá a citas de las Sagradas Escrituras y a razonamientos como el que se cuestiona por qué los ángeles fueron condenados en cuanto pecaron mientras que con el hombre no se siguió ese proceder.

El resultado general de los juicios sobre almas pecadoras suele ser, además del fracaso de los demonios, la resurrección del individuo de vida reprobable al depositar de nuevo el alma en su cuerpo con el fin de que pueda hacer penitencia. Desenlace diferente es el que leemos en la cantiga alfonsí 96. Un hombre devoto de la Virgen es degollado sin haber cumplido penitencia. Habiendo rescatado la Virgen su alma de los diablos, es devuelta al cuerpo mutilado. Al paso de unos frailes, cabeza y cuerpo piden confesión. Una vez concedida, el cuerpo se descompone.

Todo este despliegue imaginativo de los autores castellanos medievales sobre las andanzas del demonio no es óbice para que descuiden cuestiones angelológicas nucleares como es el episodio de la caída de los ángeles[46]. La literatura medieval castellana,

46 Los motivos que se esgrimen como causa de la caída de los ángeles son fundamentalmente dos, la soberbia, que es el principal, y la lujuria, existiendo una tercera vía que supone una particular interpretación combinatoria de las dos anteriores. En la Biblia son muy escasas las referencias al destierro de los ángeles al

siguiendo la más férrea dirección teológica, estima la soberbia como el pecado por el que Lucifer y todos sus ángeles fueron condenados y encadenados en el infierno. No obstante, los escritores medievales no suelen manifestar ninguna oscilación, como sucede en el campo de la angelología, en lo que se refiere a la delimitación de la soberbia, esto es, a los espacios hacia los que apunta ese pecado. De esta forma, se determina que la soberbia de Lucifer no se origina por una negativa del ángel a arrodillarse ante el hombre o un desacato directo de un principio superior, sino por los deseos de esta criatura de ocupar el lugar de Dios, de modo que la soberbia luciferina puede leerse como ambición. El Arcipreste de Hita en su *Libro de Buen Amor* aduce la soberbia como el sentimiento que perdió a Lucifer, aun cuando no define en qué consiste esa soberbia: "Por tu mucha sobervia feziste muchos perder, / primero muchos ángeles, con ellos Lucifer, / que por su grand sobervia e su desagradescer / de las sillas del cielo ovieron de caer" (1988, 130). El testimonio de Juan Ruiz nos enseña dos constantes más en las argumentaciones medievales sobre la rebelión y destierro de los ángeles. Por un lado, una correcta utilización del nombre Lucifer,

---

infierno. Cuando los discípulos cuentan con sorpresa a Jesús cómo los demonios se sujetan a su nombre, el Mesías responde: "Ya veía a Satanás caer como un relámpago del cielo" (Lc., 10, 18). Mínimamente más precisa se muestra San Pedro en una de sus epístolas: "[...] a los ángeles que pecaron no los perdonó Dios, sino que los precipitó en el tártaro, entregándolos a prisiones de tinieblas, reservados para el juicio [...]" (2Pedr., 2, 4). Sin embargo, el apóstol no define cuál es el pecado que los ángeles pudieron llegar a cometer. El apóstol San Judas, en cambio, sí sugiere la lujuria como el origen de la expulsión de los ángeles: "También a los ángeles que no guardaron su principado, sino que abandonaron la propia morada, los tiene guardados bajo tinieblas en cadenas perdurables para el juicio del gran día. Así mismo, Sodoma y Gomorra y las ciudades comarcanas, que de igual modo que éstos se habían entregado a la fornicación, yéndose tras carne extraña, yacen para escarmiento sufriendo el castigo de un fuego eterno" (Judas, 6-7). La teoría que cimenta el pecado de los ángeles en la lujuria está desarrollada esencialmente en los apócrifos, sobre todo en El libro de Enoch donde se relata la unión carnal de los ángeles con bellas mortales. Una versión que arranca de un controvertido fragmento del Génesis: "Cuando los hombres comenzaron a multiplicarse sobre la tierra y les nacieron hijas, y vieron los hijos de Dios que las hijas de los hombres eran hermosas, tomaron de entre todas ellas por mujeres las que les agradaron" (Gn., 6, 1-2). Esta línea será muy aprovechada por la literatura como ya veremos. Teológicamente, no obstante, la doctrina que se ha impuesto es considerar la soberbia como la causa primera de la rebelión de los ángeles. Así lo afirma Santo Tomás en su *Tratado de los ángeles*. Partiendo de los pecados propios de una naturaleza espiritual, colige que el único desvío sólo puede derivar de no observar la regla del superior, por lo que "[...] el primer pecado del ángel no pudo ser más que el de soberbia" (1959, 832). Admite Santo Tomás una segunda clase de pecado en el ángel, la envidia, visible en el sentimiento que despertó en el diablo la creación humana. La soberbia es también el origen de la rebeldía de Lucifer en el Corán, donde el señor de los infiernos recibe el nombre de Iblís. La historia que narra el Corán, aun determinando como génesis de la caída la soberbia, difiere en su proyección con respecto a Santo Tomás, evidenciando el problema que en el ámbito teológico existe en cuanto al acuerdo sobre el ámbito hacia el que se dirige la soberbia, circunstancia que se resuelve en diferentes corrientes de interpretación. Sin ahondar en este campo, el Iblís coránico revela su soberbia al no querer prosternarse ante el hombre. Su motivo lo expresa con convicción a Dios: "Es que soy mejor que él. A mí me creaste de fuego, mientras que a él le creaste de arcilla" (7, 12). La réplica de Dios es inmediata y pone de relevancia la soberbia de Iblís: "¡Desciende, pues, de aquí! ¡No vas a echártelas de soberbio en este lugar...!" (7, 13). Esta versión, junto con la que apela a la lujuria, circula a través de la literatura apócrifa de un modo muy semejante. En el Evangelio de Bartolomé, Belial, contestando a la pregunta de Bartolomé a propósito de la causa por la que fue derrocado, informa que "Cuando yo retorné del mundo, me dijo el arcángel Miguel: *Adora esa figura que ha hecho Dios según su beneplácito*. Yo me di cuenta de que había sido hecha de barro [y dije] *Yo fui hecho de fuego y agua y con anterioridad a ésta; yo no adoro al barro de la tierra*" (560). Duns Scoto (Risco, 1985, 35), así como todos los escotistas, propone una posición intermedia entre la lujuria y la soberbia denominada lujuria espiritual o complacencia en sí mismo, en su propia belleza y perfección. Una noción que ha sido criticada en la medida en que no se asigna a Lucifer un pecado preciso. Finalmente, Malcolm Godwin ha examinado siete leyendas que versan sobre la caída de los ángeles, pp. 78-91 (v. Bibl.).

que no Satán, para designar a una exaltada y alabada entidad angélica que, aún dotada de gracia, condujo a muchos ángeles hacia el abismo y, por otro lado, una recurrente referencia al vacío dejado en sus sillas celestiales por los ángeles al caer, cuya ocupación será en ocasiones empleada en calidad de premio o recompensa esperanzadora.

Jorge Manrique, partiendo de sus desmedidas pretensiones en el amor, sí considera ya la soberbia de Lucifer como un conato por intentar ser como su creador: "Y assí como Lucifer / se perdió por se pensar / igualar con su señor, / assí me vine a perder / por me querer igualar / en amor con el amor" (1993, 110). En *El Victorial*, Gutierre Díez de Games recrea las posibles palabras que Lucifer enunció en el momento de emprender su temerosa acción: "Subiré sobre el cielo e pomé la mis silla en la parte de Aquilón, e seré igual al muy alto Criador" (1993, 261). Díez de Games acoge ya el motivo antes indicado de las sillas vacías que se descubren como un horizonte de ánimo, en este caso para todos los caballeros que luchan por la fe católica: "En galardón, tienen aparejadas en la gloria aquellas sillas celestiales que Luzifer e los malos ángeles perdieron por su sobervia" (1993, 230). Según Games, si la soberbia fue lo que motivó la pérdida de las sillas, sólo la humildad será el camino para que quien ansíe sentarse en ellas lo consiga. El Marqués de Santillana tampoco obviará el sentido profundo de la soberbia luciferina, incidiendo aunque levemente en la grandiosidad de esta traicionera criatura de Dios: "Lucifer sobervioso / quisso conquerir su sylla / al trono muy glorioso / del que por gran maravilla / lo fiço más escelente / de todas las criaturas [...]" (López de Mendoza, 1988, 342). López de Ayala en su *Rimado de Palacio* entronca con el molde general de pensamiento que estamos exponiendo cuando se adentra en una poetización de los pecados capitales: "El primero es sobervia, en que el ángel pecó, / Muy linpio e muy noble, qual Dios a él crió. / Lucifer en el cielo luego en sí pensó / de ser egual a Dios, e por ende cayó" (1971, 55). López de Ayala se extenderá temporalmente en sus comentarios para señalar cómo después de la caída de Lucifer Dios firmó una paz con los ángeles buenos haciéndolos estables con el fin de que reinara la tranquilidad (1971, 125). En fin, la conjunción de todas las directrices que hemos perfilado en torno a la caída de los ángeles se cita en el capítulo octavo de los *Castigos e documentos del rey don Sancho*: "[...] é salvando las nuestras almas dio carrera por do fuese llenas las filas del cielo, las cuales eran vacías por la caida de Lucifer é de sus malos ángeles. Mas hay algunos que no son semejables á Jesucristo en obediencia, mas son semejables á este Lucifer, que Dios le crió mas noble é mas bello é mas luciente que todos los otros ángeles, é despues como malo fue desobediente a él, é tomó soberbia en sí, é dijo que pornia su silla á aquilon, é seria semejante al fijo de Dios, é por esta desobediencia fue echado del paraíso é del cielo en los abismos" (Sancho IV, 1860, 100).

El episodio de la caída de los ángeles puede ser utilizado como elemento constructor de una historia. Prueba de ello es el exemplum CCCXXXII de *El libro de los enxemplos*. Un diablo disfrazado de bella mujer que sólo desea unirse con Dios busca la ayuda de un obispo. Éste, emocionado por la disposición de la dama, la acoge en su palacio. Pasado el tiempo, un peregrino llamará a la puerta del hogar del obispo, pero no será admitido hasta que resuelva unos acertijos propuestos por la falsa mujer. En el último misterio, se cuestiona al peregrino con respecto a la distancia que existe entre la tierra y el cielo. La respuesta del peregrino, arrogándose una astucia superior a la del diablo, remite al mito de la caída

de los ángeles, que sirve simultáneamente para delatar el engaño al que se encuentra sometido el obispo: "[...] ea él lo sabe mejor que yo, ca él medió ese espacio cuando cayó del cielo, é yo nunca lo así medí; ca non es mujer, mas diablo que tomó figura de mujer" (Sánchez de Vercial, 1860, 527).

Estos ángeles caídos serán siempre vistos en nuestro Medievo literario como la causa de todo mal. Sus actividades fundamentales son el engaño y la tentación, decantándose en ocasiones por un método más agresivo como es el asesinato, plasmado en los exemplos XVI y CCCLXXVIII de *El libro de los enxemplos* o en la cantiga 119 de Alfonso X, en la que una hueste de demonios procurará tirar a un hombre a un pozo hirviente. Aunque en su período de gracia divina los demonios traicionaron a Dios, ahora se revelan extremadamente fieles a su perverso cometido. Esto es así hasta el punto de que en el "Exemplo XLII" de *El conde Lucanor* un diablo está apenado y triste porque no es capaz de provocar la ruptura en un matrimonio. Un cuento en el que además se produce una alteración de los roles de la alianza demoníaca, ya que será una mortal la que preste auxilio al diablo. Esta fidelidad a las misiones encomendadas no impide la hilaridad de un diablo ante el fracaso de un compañero. En *El libro de los enxemplos* un santo preguntará a un demonio por qué ríe, respondiendo el espíritu lo siguiente: "Vi á mi compannero ir cabalgando sobre la falda luenga de una mujer, et ella cogióla contra sí, é mi compannero cayó en el lodo" (Sánchez de Vercial, 1860, 532).

La maldad de los demonios puede reconducirse como una modalidad en la que la justicia divina se hace presente en nuestro mundo contra aquellos que atentan contra los cielos, erigiéndose así las fuerzas diabólicas en el brazo de Dios. En la cantiga 38 de las *Cantigas de Santa María* un tahúr arroja una piedra contra una imagen de Jesús partiendo uno de sus brazos. Inmediatamente aparecen unos demonios que acaban con la vida del tahúr. Es otro gesto herético, renegar de Dios y de la Virgen, el que en *El libro de los enxemplos* implica que un hombre sea atacado por un colectivo demoníaco para finar seccionado en dos partes "[...] desde cima de la cabeza fasta los piés así commo si fuera fendido con una sierra [...]" (Sánchez de Vercial, 1860, 511). En otra narración de este mismo ejemplario un pariente de un caballero no cumple al morir éste el encargo prometido de repartir a los pobres el dinero de la venta de un caballo, ya que será el familiar del difunto quien se quede con el beneficio. Esta actuación propiciará el arribo de unos demonios que se llevarán vivo al traidor a las llamas del infierno. La implantación de un orden terrestre desde las alturas con la mediación de los espíritus malignos, oculta una profunda significación que se circunscribe al hecho de que los diablos, incluso en su esfera de villanía y angustia, tienen fe, aunque sea originada por el pavor. De esta forma, una historia de *El libro de los enxemplos* nos sorprende con un diablo prosternándose ante un sacerdote que lleva el cuerpo de Dios (Sánchez de Vercial, 1860, 540). Muy bien lo expresó el apóstol Santiago en su epístola: "También los diablos creen, y tiemblan" (Sant., 2, 19).

El tratamiento literario de los ángeles benefactores con respecto a los rebeldes fue menos fructífero, en tanto en cuanto la expresión de los miedos, tornando la palabra escrita en un medio liberador y dogmático, venció a la materialización de una esperanza que coartaba un diablo con capacidad para embaucar bajo los hábitos de un ángel de luz. Índice de una menor fertilidad en el desarrollo de ángeles en el Medievo es la frecuencia con

que los seres alados son vinculados con episodios bíblicos en los que ejercían alguna función, desestimando los autores vías de trabajo personal aun inspiradas en los mismos terrenos ya hollados por los ángeles. El culto mariano tan arraigado en la Edad Media favorece una reiteración de la escena de la Anunciación a María por parte del arcángel Gabriel, que dan a conocer entre otros las composiciones de lírica religiosa del *Libro de Buen Amor*, especialmente los "Gozos de Santa María", las *Cantigas de Santa María*, siendo el eje de la cantiga 415, o el *Duelo de la Virgen el día de la Pasión de su Hijo* (Berceo, 1980, 186). Pero son muchos más los cuadros angélicos de procedencia bíblica que desfilan por textos de diferentes especies genéricas: el anuncio del nacimiento de Sansón a la estéril madre de éste en la *Cárcel de amor* (San Pedro, 1995, 75)[47], el ángel que detiene al brazo de Abrahám en el sacrificio de su hijo Isaac según narra una composición del *Romancero* (Anónimo, 1994, 369)[48]. En ocasiones puede producirse incluso una confusión en la valoración de determinadas escenas de las Sagradas Escrituras, algo patente en la mezcla que Gonzalo de Berceo erróneamente realiza en el *Poema de Santa Oria* entre el sueño de Jacob con la escala por la que circulan ángeles[49] y el combate que mantuvo con un ángel descoyuntándole éste la articulación del muslo[50]: "Quando durmié Jacob cerca de la carrera, / vido subir los ángeles por una escalera, / aquesta reluzía, ca obra de Dios era, / estonz perdió la pierna en essa lit vezera" (1992 ,187). La intervención de un ángel para curar la ceguera de José con respecto a María[51] (Lázaro Carreter, ed., 1988, 108) y la revelación del ángel a los pastores sobre la llegada del Salvador[52] (Lázaro Carreter, ed., 1988, 110) tienen cabida en la *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor* de Gómez Manrique. En esta breve pieza dramática asistimos a una expansión de una muy sucinta referencia bíblica a la alabanza de los ángeles ante el nacimiento del Mesías[53]. Gómez Manrique hace de los tres arcángeles, Gabriel, Miguel y Rafael, los portadores de una exaltación que el dramaturgo proyecta no hacia la figura del Niño Dios sino hacia la de la Virgen María. De la tríada de arcángeles, sólo Gabriel es el único que no se identifica ante María, posiblemente porque ya era conocido de ella desde la comunicación del nacimiento del Hijo de Dios. San Miguel se caracterizará como el vencedor de los ejércitos comandados por Lucifer[54],

47 Cfr. Juec., 13, 3.
48 Cfr. Gén., 22, 11-12.
49 Cfr. Gén., 28, 12.
50 Cfr. 32, 22-30.
51 Cfr. Mt., 1. 20-21.
52 Cfr. Luc., 2, 10.
53 Cfr. Luc., 2, 13-14.
54 En este sentido es de gran importancia el testimonio que podemos haller en *El Victorial* sobre los ejércitos de Dios. Se estima que los caballeros del Altísimo se dividen en tres órdenas, el primero de los cuales está constituido por los ángeles, que pelearon contra Lucifer cuando se rebeló. Una batalla que aún no ha cesado puesto que los ángeles deben proteger ahora a los mortales de los zarpazos de las huestes diabólicas. Concluirá Díaz de Games que "Desta cavallería es caudillo San Miguel Arcángel, e defensor de la Iglesia de Dios" (1993, 229). El combate entre Miguel y los ángeles contra Lucifer y sus siervos lo recogen las Sagradas Escrituras en el Apocalipsis del apóstol San Juan (12, 7-9). La integración de los ángeles en una semántica militar puede también apreciarse en el *Poema de Fernán González*, donde San Pelayo con el fin de mover al combate al conde don Fernando lo alienta comunicándole el apoyo que obtendrá de Dios y de sus ejércitos: "Otros varnan y muchos comma en visión, / en blancas armaduras angelas de Dios son, / treyan cada vno la cruz en su pendon [...]" (Anónimo, 1970, 123).

concretando sobre él una visión militar[55] que será la que generalmente materialicen los autores medievales. Recuérdese, puesto que ya comentamos este texto, que en uno de los casos de posesión de la *Vida de Santo Domingo de Silos*, el arcángel Miguel limitaba su cometido a la transmisión de un mensaje. Como iremos observando a lo largo de este estudio, la evolución de San Miguel será una de las más fascinantes. Por último, Gómez Manrique dispensa a san Rafael el título de jefe de las cuadrillas celestiales, cargo no usual en este ángel, pero justificado por la ambigüedad funcional del mismo frente a los arcángeles Miguel y Gabriel.

La Virgen actúa numerosas veces como imán para los ángeles, siendo frecuentes las apariciones de María rodeada de una legión de ángeles que contribuyen a su glorificación y engrandecimiento. Los ángeles muestran su cariño y amor a la Virgen conformando un cortejo que ilumina su figura. Incluso algún ángel, como ocurre en la cantiga alfonsí 405, desciende de las alturas para postrarse ante la imagen de la Madre de Jesús. Aunque el colectivo angélico que envuelve a la Reina de los cielos suele estar subyugado por la importancia y potestad de la Virgen, puede llegar a erigirse en el núcleo discursivo. Así, en la cantiga 420, Alfonso X va desglosando los órdenes de las diversas jerarquías, si bien la intención inmediata es sublimar a María en su dimensión de mujer bendita:

> [...]
> beeyta a conpanna que t' ouv'aconpannada,
> d'angeos mui fremosos precisson ordiada,
> e beeyta a outra d'archangeos onrrada
> que te receber veo, de que fuste loada,
> e beeyta a oste que Tronos é chamada
> e Dominationes, que te foi enviada.
>
> Beeyta u ouviste en sobind' encontrada
> Princeps, Podestades deles grand'az parada,
> beeyta u Cherubin e Seraphin achada

55 Esta perspectiva queda evidenciada en un soneto del Marqués de Santillana, autor proclive a las representaciones angélicas:

> Del celestial exército patrón
> E del segundo choro más preciosa,
> De los ángeles malos dampnación,
> Miguel Arcángel, duque glorioso;
> Muy digno alférez del sacro pendón,
> Invencible cruzado victorioso,
> Tú debellaste al crüel dragón
> En virtud del excelso poderoso.
> Por todos estos premios te honoramos
> E veneramos, príncipe excellente,
> E por ellos mesmos te rogamos
> Que ruegues al Señor Omnipotente
> Nos dignifique, porque poseamos
> La gloria e todas glorias precedente.
> (López de Mendoza, 1988, 73).

t'ouveron, ca tan toste deles fust' aorada,
e beeyta u fuste das vertudes cercada
[...]
(1989, 347)

La distribución de los diversos coros es absolutamente arbitraria y no sigue la ordenación establecida por el Pseudo Dionisio Areopagita, de modo similar a como sucede en una composición del Marqués de Santillana en la que el noble medieval versifica una visión del templo de Dios, las jerarquías angélicas y la rueda que mueven estos espíritus celestes. Mas en Íñigo López de Mendoza brota en un momento una voluntad delimitativa que no hallábamos en Alfonso X, si bien se va a mostrar errático en su precisión el poeta:

Commo en tiara papal
Parescen las tres coronas,
Vi yo las yllustres zonas
Del convento angelical:
Ángeles la principal
E los archángeles luego,
Infusos de santo fuego
De la gracia divinal.

Virtudes non discrepavan
Destos, segundo e primero,
Mas era choro tercero
E más alto se elevavan;
Las potestades loavan,
E principatus a aquél,
En cuyo aspecto miravan.

E vy las dominaciones,
Los tronos e cherubines,
E los sltos seraphines
Con todas sus perfecciones;
[...]
(1988, 366).

A partir de las palabras del Marqués de Santillana las virtudes conformarían el tercer coro de la estratificación angélica, cuando la doctrina de Dioniso el Areopagita y la de Santo Tomás, siendo la teoría de este último la que siga el Marqués según confiesa más adelante, nos enseña que las virtudes construyen el coro quinto.

Los escritores medievales, aunque no con la profusión que impregna a la figura del diablo, han sabido trabajar la imagen del ángel otorgándole un estatuto literario destacado,

si bien partiendo siempre de unos parámetros teleológicos bíblicos. De este modo, son tres las dimensiones funcionales del ángel que la literatura medieval va a abordar esencialmente:

El ángel mensajero.
El ángel auxiliador.
El ángel portador de almas.

La conceptualización del ángel en calidad de mensajero supone adentrarnos en la misión más arquetípica y tópica de estos seres alados que, como es bien sabido, se cimenta en la propia etimología del término ángel. El ángel, consecuentemente, es el medio por el que Dios transmite sus designios a los mortales, salvando la imposibilidad de un encuentro directo entre el Todo y la nada que abocaría a una disolución de esta última. La labor de los ángeles como mensajeros está fuertemente atestiguada en diversas producciones medievales. La búsqueda de San Pelayo en el *Poema de Fernán González* se ejecutará gracias a la noticia de un ángel (Anónimo, 1970, 35). Se plasma aquí uno de los principales contenidos o cometidos de los mensajes de los espíritus divinos, a saber, el impulsar a un sujeto o una colectividad a un viaje o recorrido que los conduzca a otro lugar por algún motivo determinado. Semejante objetivo tiene la aparición del arcángel San Gabriel, que es además el mensajero por antonomasia, al Cid mientras sueña impulsándolo a que se marche de las tierras en las que se encuentra (Anónimo, 1990, 151). En el relato CCCLIII de *El libro de los enxemplos*, un ángel comunica a un santo que, si desea conocer un modelo de mujer pura, se dirija a un convento que él le indica. El propósito de inducción al viaje del mensaje del ángel cobra grandes dimensiones en el *Libro de Apolonio*, puesto que no sólo multiplica los destinos a los que debe ir Apolonio, Éfeso y Tarso, sino que adopta la técnica bíblica de propuesta de un espacio donde, una vez que el receptor de la voz angélica ha arribado, se deben esperar nuevas instrucciones[56].

Otra vertiente muy atendida en las misivas de los ángeles es la revelación a una mujer de su condición de encinta. Ésta es la revelación que un ángel ardiente descubre a la duquesa Beatriz en *La gran conquista de Ultramar* (Anónimo, 1979, 169), información que la entidad supraterrenal acompaña de un breve relato sobre la futura vida de la niña que vendrá al mundo. Este hecho parece entrar en contradicción con uno de los preceptos expuestos por Santo Tomás en su *Tratado de los ángeles* en cuanto al conocimiento de los sucesos futuros por parte de los ángeles: "[...] el entendimiento del ángel, como, por lo demás, cualquier otro entendimiento creado, no alcanza a igualarse con la eternidad divina, y, por consiguiente, no hay entendimiento creado que pueda conocer los futuros tal como son en sí mismos" (1959, 731). No obstante, Juan de Mena no dudaba en calificar a la Providencia como "Angélica imagen [...]" (1989, 216) en el *Laberinto de Fortuna*.

56 Podemos rememorar el ángel que se aparece en sueños a José y le ordena que marche a Egipto con María y Jesús donde permanecerá hasta que reciba un nuevo aviso (Mt., 2, 13). Ubicado José en Egipto, el ángel se muestra nuevamente para indicarle que se encamine a Israel, pues ya ha muerto Herodes (Mt., 2, 20).

Aunque no es habitual en los enviados divinos ya que la revelación fina en el límite en el que el misterio pervive, el ángel que se aparece a Beatriz en *La gran conquista de Ultramar* no propone ninguna objeción cuando la duquesa ansía conocer cuál es el linaje del Caballero del Cisne. Resultado similar obtiene la exigencia de un hombre que no se levantará hasta haber recibido una explicación de por qué un buen religioso ha sido muerto por un animal en una celda mientras que un malvado rico es enterrado con grandes honores, según nos cuenta *El libro de los enxemplos* (Sánchez de Vercial, 1860, 456). Estas historias abren la puerta hacia una variación en la significación de los mensajes angélicos que se orienta en una vía en la que la información de lo comunicado no interesa como fin en sí mismo sino como conducto a través del cual se aclara un enigma informativo externo, esto es, el contenido de la transmisión del ángel no es sino la traducción verbal de un acontecimiento oscuro que debe ser descifrado para su comprensión. En suma, el ángel actúa como intérprete de una visión encriptada[57], lo cual favorece la utilización en esta modalidad de relatos de la alegoría como procedimiento que sirve para la articulación de la escena que desde la perspectiva humana se muestra inaprehensible. En *El libro de los enxemplos* el alma de un hombre observa con ignorancia el paisaje de un valle negro envuelto en tinieblas con cuatro fuegos. Serán los ángeles quienes iluminen el pensamiento del mortal al dilucidar que el valle no es sino nuestro mundo, y las llamas, una representación de los cuatro pecados que destruyen el mundo, mentira, codicia, discordia y crueldad (Sánchez de Vercial, 1860, 507). En la narración CCCXCV del ejemplario que acabamos de citar, un religioso que es conducido al infierno necesita las palabras de un ángel para entender el sistema de tortura que contempla.

Don Juan Manuel, en *El conde Lucanor*, aprovechará sabiamente la misión del ángel como mensajero para poder reconvertir a esta criatura en narrador de una historia. En el "Exemplo tercero", un ermitaño, al que se le ha comunicado que su compañero en el Paraíso será el rey Ricardo, se muestra entristecido ante este destino, moviendo a Dios a enviar a un ángel que le descubra la grandeza de su futura pareja. Se inicia así un relato inserto en el marco más amplio de la narración de Patronio, donde es el ángel quien desempeña el papel de narrador, rol basado en su tradicional labor de transmisor de noticias.

El comunicado del ángel puede orientarse no únicamente a la entrega de un contenido de índole fundamentalmente informativa, ya que puede articularse desde una voluntad de modificación de conductas humanas a partir de dos vertientes, a saber, el consejo y la reconvención. En el exemplum LVI de *El libro de los enxemplos* un ángel advierte sobre los peligros y pecados de la vida mundana a un ermitaño rendido por su entrega solipsista y decidido a internarse de nuevo en el mundo. En otro relato de *El libro de los enxemplos* un abad, habiendo expulsado a un monje que había sido encontrado culpable de un pecado, es visitado por un ángel que le imposibilita la entrada en su celda

57 La conversión de lo ignoto en realidad diáfana por parte del ángel es una labor que anticipan ya las Sagradas Escrituras, especialmente en dos momentos. Por un lado, las diversas intervenciones esclarecedoras del arcángel Gabriel apartando las tinieblas de las visiones del profeta Daniel. Por otro lado, no podemos olvidar cómo el Apocalipsis fue revelado a San Juan por la mediación de un ángel que descifraba los secretos de ese cosmos nebuloso: "Revelación de Jesucristo, que Dios, para manifestar a sus siervos las cosas que pronto deben suceder, anunció y explicó, por medio de un ángel, a su siervo Juan" (Apoc., 1, 1).

y le critica fuertemente por haber juzgado a un ser antes de que lo haya hecho el mismo Dios (Sánchez de Vercial, 1860, 484).

Como especificamos más arriba, otro de los planos que el ángel integra es el de auxiliador. Son muy variados los modos y situaciones en que los ángeles intervienen con el fin de asistir a algún ser. En la cantiga 55 de las *Cantigas de Santa María* hallamos a un ángel asistiendo en el parto a una monja que quedó embarazada de un abad amigo suyo, para posteriormente trasladar a la criatura recién nacida a un lugar seguro. Los *Castigos e documentos del rey don Sancho* nos cuentan la historia de un caballero que es sustituido por un ángel en el combate contra los moros mientras que termina de escuchar una misa (Sancho IV, 1860, 94). No obstante, la suplantación de identidades por parte de un ángel no siempre está encaminada a procurar un bien directo a una persona sino que puede obedecer a la intención de imponer un castigo, como le sucede al rey del "Exemplo LI" de *El conde Lucanor*, ya que un ángel al fingirse como el monarca lo obliga a experimentar el dolor y sufrimiento de la pobreza.

El ángel en su mediación salvífica para con los mortales ha gestado un prototipo concreto que integra esta dimensión como su eje y fundamento. Con ello nos referimos al ángel custodio[58]. Si el concepto de un ángel que cuida de los humanos no deja de ser en la Biblia la persecución de un fantasma, su presencia es notoria en la literatura castellana medieval. El Arcipreste de Talavera en su *Corbacho* se extiende sobre la figura del ángel custodio pero incardinado en una reflexión más amplia que en cierta medida termina coaccionando la interpretación del guardián celeste en una dirección. El Arcipreste se plantea el libre albedrío de los mortales en cuanto a la realización de malas obras, coligiendo que cada ser es dueño de sí mismo y, por tanto, depende de él la opción entre el bien y el mal. En esta disquisición interviene como uno de los elementos a tener en cuenta el ángel custodio, ya que supondría una influencia exógena en lo que se refiere a la libre elección humana. Con la finalidad de evitar una interferencia del ángel protector en la sentencia sobre la independencia de todo ser humano al fraguar su decisión entre los polos del mal y el bien, el Arcipreste constriñe las capacidades del ángel individual de cada uno a una labor de consejero sin implicaciones de actuación física:

---

58 La creencia en el ángel custodio no es una doctrina de fe. De hecho, esta figura apenas aparece mencionada en la Biblia. Encontramos en las Sagradas Escrituras algunas referencias genéricas que parecen entroncar con la imagen de un ángel guardián. En este sentido podemos leer unas palabras de los Salmos: "Pues Él te ha encomendado a sus ángeles, / para que te guarden en todos tus caminos. / Ellos te llevarán en sus manos, / no sea que tropieces tu pie contra una piedra" (90, 11-12). Ya en el Evangelio de San Mateo se columbra al custodio en la apología de Jesús con respecto a los niños: "Guardaos de despreciar a uno solo de estos pequeños, porque os digo que sus ángeles, en los cielos, ven continuamente la faz de mi Padre celestial" (Mt., 18, 10). La figura del ángel custodio se muestra más explícita en Los Hechos de los Apóstoles. Pedro, liberado de la prisión, acude a casa de María. Al llamar a la puerta, acude una criada que reconocerá a Pedro y así lo hará saber a los que están en la casa. Sin embargo, éstos considerarán que sólo puede tratarse de "[...] su ángel" (Hech., 12, 15). Los apócrifos, como ya hemos comprobado en alguna ocasión, son más concisos en esta cuestión. En la Historia de José el carpintero, José, en el momento de expirar, traza la compañía angélica del hombre desde su nacimiento hasta su ascensa, ya muerta, hacia Dios: "No permitas que aquel ángel que me fue dado el día en que salí de tus manos vuelva hacia mí airado su rostro a lo largo de este camino que emprenda hasta ti, sino que se muestre más bien amable y pacífico" (Santos Otero, ed., 1996, 340). La noción de unos ángeles custodios está firmemente asentada en los escritos coránicos, aunque encauzadas en una visión de vigilancia y control sobre el humano más que de protección y salvaguarda: "Da lo mismo que uno de vosotros diga algo en secreto o lo divulgue, se esconda de noche o se muestre de día. Tiene, por delante y por detrás, pegados a él, que le custodian por orden de Dios" (13, 10-11).

> [...] ¿No dio Nuestro Señor Dios a cada criatura un ángel bueno que le aconseje, porque a veces la criatura turbada de voluntad desordenada, casi ciega, e inducida e aconsejada por el enemigo Satanás, o por otros contrarios e enemigos que la criatura tiene, como es el mundo, sus haberes y deleites, e como la criatura a las veces con estas turbaciones, por la flaqueza de la carne, se inclina antes a estas cosas que no a servir a Dios. Pero le dio el ángel bueno, que le recuerda que hace mal contra Dios e contra el consejo que le dio y contra su conciencia que siempre le acusará por lo mal hecho".
>
> (Martínez de Toledo, 1970, 109).

Al Marqués de Santillana debemos la mejor loa a la imagen del ángel custodio, si bien la alabanza del escritor medieval va dirigida a su protector personal:

> De la superna corte curïal
> E sacro socio de la gerarchía,
> Que de la diva morada eternal
> Fuste enviado por custodia mía,
> Gracias te fago, mi Guarda espicial,
> Ca me guardaste fasta en este día
> De las insidias del universal
> Nuestro adversario, e fuste mi gula.
> E así te ruego, ángel, ayas cura
> Del curso de mi vida e brevedad,
> E con diligencïa te apresura,
> Ca mucho es débil mi fragilidad;
> Onesta vida e muerte me procura,
> E al fin con los justos santidad.
>
> (Lopez de Mendoza, 1988, 77)

En el primer cuarteto, Íñigo López de Mendoza declara el origen del ángel custodio al que le ha sido encargada su protección, vinculando al ser alado con la noción de jerarquía. Lo cierto es que no existe una tradición que establezca el lugar que correspondería al ángel guardián entre los diferentes coros de la jerarquía celeste. Dionisio el Areopagita no proporciona ninguna información al respecto. Sin embargo, se suele admitir que los ángeles que tienen la misión de socorrer a los hombres durante su vida se incardinarían en el noveno orden de la tríada inferior, puesto que es el coro más cercano a los mortales. Ya en el segundo cuarteto del soneto se produce el agradecimiento al ángel por la labor de amparo que con éxito se ha realizado hasta el momento presente, definiendo este esfuerzo, como también sucedía en el testimonio del Arcipreste de Talavera, como un freno contra los poderes del Maligno. Finalmente, los tercetos condensan un ruego final que, arrancando de la victoria que sobre el diablo hasta ahora se ha ido manteniendo, solicita el amparo para el resto de la vida, especialmente en la hora de la muerte, para poder morar en los

cielos entre los puros de corazón, deseo similar al que late en el ánimo de José en la apócrifa Historia de José el carpintero.

En *El libro de los enxemplos* concurren algunos relatos en los que ya se aprecia una tradición que establece no sólo un ángel custodio sino también un demonio individual, de modo que todo mortal se halla bajo la influencia constante del bien y el mal. Si el laconismo es la directriz seguida por la Biblia en la aportación de datos sobre los ángeles custodios, la figura de un diablo personal no obtiene ningún acercamiento. Sólo hay un comentario de San Pablo en el que cabría vislumbrar la existencia de esta entidad, aunque a veces se ha entendido que las palabras del apóstol ocultan una referencia a una enfermedad que sufría: "Y a fin de que por la grandeza de las revelaciones, no me levante sobre lo que soy, me ha sido clavado un aguijón en la carne, un ángel de Satanás que me abofetee, para que no me engría" (2Cor., 12, 7). Lo que bíblicamente es un vacío, literariamente es una realidad. De este modo, en el ya aludido *El libro de los enxemplos* figura una narración en la que un monje llamado Geraldo goza de la virtud de poder visualizar el ángel bueno o el demonio que, en forma de estrella negra, acompaña a cada individuo (Sánchez de Vercial, 1860, 479). En esta historia no se plantea una cohabitación entre ángel y demonio sino la presencia de uno de ellos dependiendo de la conducta de la persona. Una simultaneidad que sí se manifiesta en el exemplum CCLXI, donde un hombre santo contempla a un monje rodeado de un diablo que va adoptando diversos aspectos femeninos y un ángel indignado por la indolencia del religioso en sus ocupaciones cristianas. Postula una posición intermedia a las dos situaciones vistas en los textos anteriormente comentados el relato CCLXV, en el que el ángel y el demonio cercan a la vez a un mortal pero con diferencias de proximidad de acuerdo con la fe demostrada por el individuo sobre el que concurren. Será en esta pequeña prosa la oración el condicionante que atrae al ángel hacia su protegido y aleja al demonio, aunque su poder se sostiene como amenaza constante.

Otro ámbito en el que el ángel comporta una importancia destacada es en los viajes de almas. Ya atendimos con profundidad los combates que se entablaban por la posesión de las almas entre diablos y personalidades de la corte divina. Con el fin de conseguir la salvación del mortal se devolvía el alma al cuerpo, pudiendo de esta forma realizar una penitencia. Serán habitualmente los ángeles los que se encarguen de transportar el alma al cuerpo promoviendo la resurrección de un individuo. En la *Vida de Sanct Isidoro* del Arcipreste de Talavera, una mujer relatará una vivencia personal de ultratumba al referir cómo su alma y la de su hijo fueron atrapadas por los demonios, pero el poder de la oración de San Isidoro liberó sus almas, siendo devueltas a sus cuerpos por la intercesión de una criatura celestial: "E vino luego un Ángel e tornónos a los cuerpos" (Martínez de Toledo, 1982, 104).

En esta ligazón de los ángeles con las almas sobresale su especialización como psicopompos o guía de almas. Ya en la mitología grecolatina son varias las personalidades que desempeñan la labor de psicopompo. Por encima de todos, destaca la figura de Caronte y su barca, pero también Hermes tenía a su cargo el conducir a los infiernos las almas de los muertos que serían sometidas a juicio ante el tribunal de Minos, guiando de nuevo estas almas a la tierra, después de haber transcurrido mil años desde que les sorprendiera la muerte, para introducirlas en cuerpos nuevos (Humbert, 1990, 67). Orfeo se convierte por breve espacio de tiempo en guía de almas al acompañar a su Eurídice en su

salida de los infiernos, mas su ansiedad lo hará fracasar. La asociación de esta tarea de conductor de almas a los ángeles no es algo innovador, pues puede verificarse en la misma Biblia. En el episodio del rico Epulón y Lázaro, este último es transportado por los ángeles al morir a los brazos de Abraham: "Y sucedió que el pobre murió, y fue llevado por los ángeles al seno de Abrahán" (Luc., 16, 22). Conocemos también a través de las Sagradas Escrituras que el Arcángel Miguel está al cuidado de las almas de los difuntos y es él quien las pasará el día del Juicio Final separando a los elegidos y a los réprobos.

Son numerosos los testimonios literarios medievales que nos muestran a los ángeles orientando a las almas en su andadura hacia el empíreo, mas hay un sector sobre el que siempre se resalta este hecho con la pretensión de glorificar sus personalidades, los santos. Las obras hagiográficas medievales configuran como tópico constructivo la revelación de la ascensión del alma de los santos cuando fenecen. Así, podemos leer cómo los ángeles van recogiendo las almas de estos bienaventurados en la *Vida de San Isidoro* (Martínez de Toledo, 1962, 152), la *Vida de Santo Domingo de Silos* (Berceo, 1992, 131), el *Poema de Santa Oria* (Berceo, 1992, 188) o la *Vida de San Millán de la Cogolla* (Berceo, 1967, 131), aunque en la *Vida de San Ildefonso* será la virgen la que traslade al alma (Martínez de Toledo, 1962, 60).

## 2. En los claustros del alma

La entrada en el Renacimiento supone la aparición de una valiosa manifestación literaria, la mística, que será crucial para la evolución del ángel, aunque sólo en lo que respecta a su faz maligna, el demonio[59]. El viaje hacia los espacios del alma propio de la producción mística implica un tratamiento del demonio desde una perspectiva interna que, si bien se plantea en los diversos autores de una manera común y genérica sin oscilaciones subjetivas forjando una comunión experiencial, construye un capítulo clave en tanto en cuanto puede afirmarse que se sitúa como antecedente de los procesos de psicologización del ángel tan característicos del siglo XX. De esta forma, acudir a la tradición nos permite comprehender de un modo correcto las fases del fenómeno de personalización del ángel y no consolidarlo como gestado y trabajado entre los lindes del siglo XX, puesto que vive un pasado en el que ya se aprecian conatos de un entrecruzamiento de la imagen angélica y el universo de un yo. No se puede sostener que los místicos practicaran ya una proyección de facciones de su ser sobre la entidad demoníaca, pero sí es posible observar cómo este espíritu abandona su materialización externa conformada como una representación de la

59 La crítica se ha inclinado especialmente por el estudio del demonio en la obra de Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz. Para Santa Teresa puede consultarse LLAMAS MARTÍNEZ, Enrique, *Introducción a la lectura de Santa Teresa*, Espiritualidad, 1978; HLEBTSCHUK, Bohdan Jaroslav, "A Study of the Devil in the Writings of Santa Teresa de Jesús", *Dissertation Abstracts International*, 1978, 39. A propósito del diablo en San Juan: ST JOSEPH, Lucian Maria de, "Le démon dans l'ouvre de Saint Jean de la Croix", *Etud Carmelit*, 1948, 86-97; RODRÍGUEZ, José Vicente, "La imagen del diablo en la vida y escritos de San Juan de la Cruz", *Revista Espiritual*, 1985, 44, 301-338.

maldad para incardinarse en los corredores del alma humana. Los místicos no esperan asustadizos el acercamiento del demonio desde fuera sino que miran en ellos mismos, pues es en su orbe interno en el que se va a producir la batalla entre las fuerzas. En este mundo el hombre está arrojado a la lucha contra el demonio en espera de la recompensa que Dios otorgará a los sufrimientos. La noción de combate, tan reiterada en los Evangelios neotestamentarios a través del enfrentamiento entre Jesús y Satán, se perpetúa ahora buscando el diablo una nueva víctima, el hombre. Un conflicto sobre el que los místicos incidirán en numerosas ocasiones: "La vida del hombre no es otra cosa sino una continua batalla que tenemos mientras vivimos y se acaba con la muerte. El campo donde se da es este mundo, los soldados son todos los hombres, los enemigos son los vicios, y el demonio, mundo y carne [...]" (Malón de Chaide, 1957, II, 25). De la tríada hostil compuesta por mundo, carne y demonio, San Juan de la Cruz ya advierte que las armas del demonio son las más peligrosas ya que se fortalece de las astucias de los otros dos enemigos (1991, 756). El demonio acecha, pero desde dentro, en una suerte de principio activo perverso que atenta contra lo más íntimo del ser humano mediante tentaciones y engaños procurando su condena, mas con una constancia y persistencia que nos mueve a intuir en el sujeto agredido no sólo un temor hacia los vehementes empujes diabólicos cimentados sobre las debilidades personales sino un miedo del ser hacia sí mismo, conociéndose culpable, de forma que sobre el diablo se opera en ocasiones un fenómeno de desprendimiento o liberación de unas responsabilidades que son individuales. San Ignacio de Loyola, en una carta dirigida a sor Teresa de Rejadell, manifiesta una sincera actitud en la que no se exime de ninguna culpa utilizando a los demonios: "Porque así como no me tengo de salvar por las buenas obras de los ángeles buenos, así no me tengo de dañar por los malos pensamientos y flaquezas que los ángeles malos, el mundo y la carne me representan" (1963, 664). Es la conducta de cada ser el verdadero ángel o demonio para cada uno, convirtiendo al mortal en dueño y guía de su destino hacia los cielos o el sufrimiento del infierno.

Desde estas coordenadas que acabamos de describir, los textos de los místicos españoles pueden ser interpretados como un completo manual de instrucciones bélico que contiene valiosas informaciones a propósito de la guerra que debe librarse contra el príncipe de las tinieblas. El enemigo es temible y ladino, por lo que hay que estar preparado y advertido ante sus argucias. Debemos recordar que el enfrentamiento tiene lugar en un ámbito preciso, el alma, y entre dos oponentes, diablo y hombre, es decir, no es un encuentro entre colectivos sino entre individualidades, aunque el sector maligno puede venir expresado por una agrupación de espíritus con el fin de hiperbolizar la presión sobre el humano. Consecuentemente, la batalla adquiere unas características bien definidas como lid de orden espiritual. En el *Libro de la Vida*, Santa Teresa refrenda esta dimensión del enfrentamiento cuando relata un ataque del demonio: "Acabado todo, sería como desde tres u cuatro horas, me resolvió el demonio una batalla espiritual [...]" (1990, 424). Vamos a internarnos en el sistema que la reflexión sobre la producción mística establece en lo que respecta a los asaltos del Maligno. El diablo desvela su astucia desde el comienzo de su cruzada contra las almas de los mortales, ya que modificará sus procedimientos de incitación al pecado dependiendo de la condición del sujeto hacia el que dirige su acción. La multiplicidad humana tiene su correlato en una variedad de enfoques ofensivos.

San Ignacio de Loyola ha puesto por escrito esta circunstancia discerniendo dos modalidades demoníacas de aproximación al alma dependiendo de la conciencia de los individuos. En los *Ejercicios Espirituales* San Ignacio de Loyola habla de ánimas gruesas y delgadas. Las conciencias anchas son aquellas que no perciben gravedad en los pecados, de forma que el diablo promoverá una acentuación de este modo de razonar, haciendo ver "[...] que el pecado venial no sea nada, y el mortal venial, y el muy gran mortal poca cosa [...]" (1963, 660). Por el contrario, las conciencias delgadas categorizan como pecado las más ínfimas faltas, procurando para estos casos el diablo "[...] formar peccado adonde no es peccado, assí como en una palabra o pensamiento mínimo [...]" (1963, 286). Por consiguiente, el grado óptimo para hacer frente a la amenaza de Satán es el equilibrio entre los extremos, una intelección coherente y adecuada del pecado y su materialización en nuestra persona. Fray Luis de Granada, no obstante, no se manifiesta muy optimista en su *Guía de pecadores* ya que estima que hasta ahora las sociedades humanas han entregado todo al diablo, al mundo y la carne (1966, 100). El pesimismo del místico dominico es relativizado por San Juan de la Cruz, quien confiando en el poder de Dios no cree que el alma pueda ser dañada de manera sustancial por el demonio, con la salvedad de que el hombre opte por ofrecerse al ángel caído, es decir, "[...] si no fuese que el alma estuviese dada a él por pacto voluntario [...]" (1991, 399), abriendo el capítulo de las alianzas con el diablo pero con el toque psicológico propio de la literatura mística en la que la unión con un espíritu infernal no interesa como narración de una ficción sino en lo que concierne al análisis de los efectos que ese acto reprehensible origina en los abismos del ser. Esta estructura de constelación cuyo núcleo es el alma en torno a la cual giran el demonio y sus tentaciones junto a Dios y sus criaturas aparece bien dramatizada en una obra del *Códice de Autos Viejos* titulada *Farsa del sacramento llamada la esposa de los cantares*, en la que el Alma es visitada por la Hipocresía, que le comunica, en una conversión contextual con tintes amorosos del estado pecaminoso, las quejas de su galán Satán al ver que su amada quiere volver con su Esposo.

Siguiendo las directrices de la producción mística española renacentista, los ataques del diablo pueden agruparse en dos campos, uno de ellos que responde a la modalidad de realización, y otro, a la determinación del tipo concreto de agresión. En lo que compete a la forma en que se lleva a cabo el asalto del alma hay una coincidencia, basada en presupuestos medievales, según la cual el demonio opera como si se tratara del asedio a un castillo. La configuración de la vida espiritual del hombre como una fortaleza es fácilmente constatable en *Las Moradas* o *Castillo interior* de Santa Teresa de Jesús. La amenaza del demonio se extiende a través de casi todas las moradas del castillo, aun cuando en algunas el escudo contra las asechanzas sea más sólido: "Mirá que en pocas moradas de este castillo dejan de combatir los demonios" (1999, 231). San Ignacio de Loyola profundizará en las semejanzas entre la conquista de un castillo y el dominio al que aspira el demonio sobre el alma, advirtiendo que tanto en un caso como en otro se persigue siempre la localización del punto débil por el que iniciar la labor para sojuzgar a la víctima, otorgando al diablo honores militares: "[...] así como un capitán y caudillo del campo, asentando su real y mirando las fuerzas y disposición de un castillo, le combate por la parte más flaca, de la misma manera el enemigo de natura humana, rodeando mira en torno todas

nuestras virtudes theologales, cardinales y morales, y por donde nos halla más flacos y más necesitados para nuestra salud eterna, por allí nos abate y procura tomarnos" (1963, 282). El aura castrense del diablo será reiterada por San Ignacio de Loyola en diversos lugares de su producción, perpetuando su imagen de jefe de las huestes celestiales ya desempeñada en el combate contra los ejércitos del arcángel Miguel.

Por otra parte, el demonio despliega un variado arsenal de medios para infligir la angustia en el alma humana. En un alarde de sutileza, el demonio se inclina por la utilización de pequeñas tentaciones mediante las que, debido a su discreto carácter, se accede a la victoria al pasar desapercibidas. Sobre estas minusvaloradas tentaciones ha advertido Santa Teresa en *Camino de Perfección* (1991a, 66) y en el *Libro de las Fundaciones*, en el que la mística avisa de la puerta que para amenazas mayores supone la caída en los primeros escalones (1991b, 264). En esta línea bélica más indirecta, en la que el demonio prefiere la condena de un individuo basándose en una ofensiva seccionada en fases, la alteración del ánimo volcándolo a un estado de tristeza es una vía fructífera. La depresión que imprime el ángel rebelde en un mortal provoca consecuentemente una actitud acre y reticente con respecto a todos aquellos asuntos que se relacionan con Dios, lo cual subsume al hombre en un abandono de las labores cristianas que no sólo puede arrojarlo del lado del Padre sino que lo aparta de instrumentos para la defensa misma del diablo, como es el caso de la oración. Ante este peligro, San Ignacio urge a sus receptores para que no decaigan: "[...] si nos abaja y deprime, alzarnos en verdadera fe y esperanza en el Señor [...]" (1963, 660). La aflicción en la voluntad humana puede no estar impuesta directamente por el diablo sino que emerge como consecuencia de los obstáculos que la criatura maldita propicia para frenar todas las empresas que el hombre de buena fe quiere iniciar. Si antes era San Ignacio de Loyola quien empujaba a sus hermanos a continuar la vida superando la coyuntural zozobra, es ahora Santa Teresa la que ofrece luz para no sucumbir ante el fracaso de las acciones emprendidas: "Digo ánimo, porque son tantas las cosas que el demonio pone delante a los principios para que no comiencen este camino de hecho [...]" (1990, 192).

Dos sentimientos dañinos y antagónicos, si bien terminan por tener una misma raíz, que el demonio suele promover en el espíritu humano, y es ésta una cuestión en la que los místicos insisten con frecuencia, son el orgullo y la falsa humildad. La soberbia, de acuerdo con la exposición de la Biblia[60], las teorizaciones teológicas y las aportaciones literarias medievales, se había convertido en un elemento consustancial al diablo, con lo que era fácil prever que intentaría inculcar esa emoción en las almas de los humanos. Así,

60 Aunque en las Sagradas Escrituras no se indica que sea la soberbia la causa de la caída de los ángeles, sí que se configura a Satán como un ser imbuido de orgullo, especialmente en dos episodios, como también ha visto Nicolás Corté en *Satán, el adversario*. En las dos escenas que a continuación señalaremos la soberbia emana de una proposición del diablo a otro ser. En el Génesis, Eva es movida a degustar del fruto prohibido relatándole la serpiente infernal los beneficios divinos que obtendrá: "[...] pues bien sabe Dios que el día en que comiereis de él, se os abrirán los ojos y seréis como Dios, conocedores del bien y del mal" (Gén., 3, 5). De hecho, la expulsión de nuestros Padres del Paraíso se cimentará en este pecado de orgullo, factor que propicia en los místicos un estado de alerta permanente. Ya en los escritos neotestamentarios, el mismo Jesús es tentado ofreciéndole Satán el dominio sobre los reinos que divisa desde una montaña siempre que se arrodille ante él (Mt., 4, 8-9).

el demonio puede motivar una errónea creencia en la posesión de unas virtudes (Jesús, 1991a, 249) o una bondad o santidad de la que se carece (Loyola, 1963, 659). Si pecaminosa es una soberbia fundada en la irrealidad, no lo es menos la ambición de imposibles aunque la finalidad sea la de servir al mismo Dios (Jesús, 1999, 458). Y es que los místicos, aun cuando la intencionalidad subyacente sea loable, huyen de todos aquellos actos que potencialmente pudieran llevar aparejada cierta aura de altivez. Al igual que antes había acontecido con la sensación de pesadumbre, también ahora San Ignacio de Loyola propone una recomendación, a saber, rebajar nuestra altanería acudiendo a nuestros pecados y miserias, es decir, recordando nuestra baja condición (1963, 660). Pero, como San Juan de la Cruz (1991, 394) ha prevenido, siendo la soberbia el marco principal en el que el demonio se mueve, también puede el maestro de la mentira encauzar a los hombres por una vía aparentemente contraria representada por la humildad. Todos los místicos aludirán siempre a este motivo con el sintagma *falsa humildad*, relevando de esta forma lo que no es sino un camuflaje para una modalidad de soberbia, esto es, el amor propio basado en la satisfacción personal de vivir ajeno a aspiraciones desmesuradas e inmerso en un estado sencillo y modesto. Este ataque que convierte al individuo en partícipe de convicciones luciferinas mediante un proceso que gesta el orgullo por una negación del mismo se dispone como un mecanismo que se ajusta a la esencia de Satán en dos sentidos, en tanto que supone una conjunción de la arrogancia de Satán, que es el fin al que se empuja al hombre, y el engaño, plasmado en el disfraz con que se presenta la soberbia, al tiempo que este procedimiento no es sino una variedad del principal instrumento del diablo en su afán destructivo de la raza humana, la negación de sí mismo[61]. Con todo, la falsa humildad no siempre se acoge a la perspectiva que acabamos de detallar. Los místicos recogen otra vía de lectura en la que la ofensiva del diablo extrema hasta tal punto la fijación por la humildad en un individuo, que margina cualquier atisbo de Dios, aun siendo real, por un temor a caer en un engrandecimiento de su persona al considerarse dignos de que Dios se muestre para ellos.

Otra de las planificaciones maquinadas por el diablo, concomitante con la falsa humildad, es la aproximación del espíritu rebelde al alma humana con dulces y buenas proposiciones con las que, una vez ya instalado en el ánimo del mortal, poder torcer más fácilmente

61 La significación de la trampa de la negación del diablo oscila dependiendo de las interpretaciones de los autores. Para unos, esa negación es precisamente la justificación de la existencia del diablo ya que, en la medida en que se insiste en el rechazo de una realidad, más patente se está haciendo su vigencia. De este parecer es Georges Minois que, partiendo de la célebre frase de Baudelaire "El más bello ardid del diablo es hacer creer que no existe", afirma que "El argumento es, en efecto, imparable: cuanto más se demuestra que el diablo no existe, más queda probado que existe" (2002, 137). Negar al diablo, para otros, como es el caso de Nicolás Corté (1958, 53), es la idea que el mismo diablo anhela esculpir en las mentes humanas puesto que, de no existir Satán, la obra de Dios perdería su sentido. Ya comentamos anteriormente que los Evangelios están construidos sobre la matriz del enfrentamiento entre Jesús y Satanás. El Hijo vino a este mundo para librarnos de las cadenas del Maligno. Esta vertiente es la que se materializa en las palabras que el diablo dirige a Margot en una pequeña pieza teatral de José María Pemán que ya citamos, *Margot y el diablo*: "Yo siempre intento empezar negando: "el diablo no existe"... Porque, claro, si creen en el diablo, pues ya en seguida se ponen a creer en el Otro, ¡y ya está uno perdido!." (1953, 1292). En la actualidad prima una tendencia en la que se identifica al diablo con la nada. Para esta cuestión puede consultarse la obra de Risco, *Satanás, historia del diablo*, p. 27 (v. Bibl.).

su voluntad hacia los derroteros de la ruina, dado que, como aprecia agudamente San Juan de la Cruz, el diablo "[...] sabe que el mal conocido apenas lo tomarán" (1991, 183). San Ignacio de Loyola codificará esta modalidad ofensiva argumentando reiteradamente que el diablo entra con el otro y sale consigo, y la reconducirá en una suerte de medio para auxiliar al prójimo modificando el mecanismo empleado por el diablo. Así, debemos tamizar o disimular los males que tiene el otro con el fin de alabar y enaltecer algún bien concreto que posea (1963, 678).

El demonio puede recurrir al empleo de visiones para engañar al alma ya que, al ser un medio al que también acude Dios, siembra una incertidumbre en el hombre a propósito de la fuente que ha generado la imagen, facilitando al tentador un acercamiento altamente peligroso. No todas las visiones son iguales en su configuración. Santa Teresa, en misión admonitoria, expone en diferentes lugares de su obra, especialmente en *Las Moradas*, la distinción existente entre visiones intelectuales e imaginarias. Las personas que tienen el primer tipo de visión no contemplan ninguna materialización externa sino que sienten la presencia de Dios, es decir, podría entenderse como una imagen de índole emocional. En el caso de las visiones imaginarias sí se produce una aparición o figuración de algún o algunos seres, constituyéndose esta variedad de visión como la más apta para ser manejada por el diablo en tanto que la revelación visual supone la activación, cuando menos, de uno de los sentidos humanos y, por tanto, el engaño en este campo es más factible. No obstante, si las visiones imaginarias proceden del Padre, la gloria y provecho que proporcionan superan a las visiones intelectuales (Jesús, 1999, 403).

San Juan de la Cruz se muestra optimista con respecto a la deturpación de las visiones por parte del diablo, pues afirma que, mientras las imágenes de Dios no se pueden contener, las de raíz infernal sí se pueden detener (1991, 320). Sin embargo, el demonio producirá con las visiones imaginarias efectos similares a los que pudiera ofrecer el Altísimo, entroncando consecuentemente este modo de ataque con el que acabamos de examinar previamente. No nos hallamos ante un diablo mutando mórficamente, antes bien, lacerado por el proceso global de psicologización del diablo, el método del disfraz se espiritualiza paralelamente. El diablo, en suma, adornará sus oscuros designios con componentes familiares para los humanos vinculados a una esfera sobre la que sólo Dios tiene potestad de convocación, y que el ángel caído recrea fingidamente: "Porque uno de los medios con que el demonio coge a las almas incautas con facilidad y las impide el camino de la verdad del espíritu es por cosas sobrenaturales y extraordinarias de que hace muestra por las imágenes, ahora en las materiales y corpóreas que usa la Iglesia, ahora en las que suele fijar en la fantasía debajo de tal santo o imagen suya" (Cruz, 1991, 469). En un texto que no pertenece al ámbito de la mística, el *Jardín de flores curiosas* de Antonio de Torquemada, encontramos una reflexión similar a la que acabamos de citar de San Juan de la Cruz, en la que se explica que las apariciones de ánimas, aunque puedan ser verdaderas, son ilusiones del diablo en la mayoría de las ocasiones (1983, 293). La incertidumbre que el diablo consigue sembrar en las mentes humanas es una victoria en dos direcciones, dado que puede obtener la caída de un alma al confiar en una falsa visión, mientras en los más precavidos emerge una reticencia hacia toda manifestación divina pues se desconoce si es el bien o el mal el impulso que late tras ella, como le sucede a Santa Teresa en el *Libro de*

*las Fundaciones*: "Luego, se añadía el temor si era ilusión lo que en la oración había entendido, que no era la menor pena, sino la mayor; porque me daba grandísimo temor si me había de engañar el demonio" (1991b, 67). Santa Teresa, pese a todos los peligros que rodean al alma, es capaz de extraer un pensamiento positivo del cerco diabólico con visiones imaginarias. Las formalizaciones que el diablo representa falseando símbolos significantes de la divinidad o la figura del mismo Cristo pueden medrar la fe del creyente ya que, aunque no sean auténticas, las ficciones gestadas por el diablo únicamente contribuyen a grabar con más amor el sentimiento hacia el Creador en el corazón (1991b, 102). Con todo, no conviene fiar de las ilusiones del diablo. Uno de los medios para penetrar el fundamento de las visiones que se tienen es acudir a los confesores, pues ellos determinarán la naturaleza tentadora o celestial de las mismas. Ésta es una de las recomendaciones que realiza Santa Teresa de Jesús en *Las Moradas* (1999, 407). Ahora bien, cabe reconocer que la Santa no siempre ha visto con buenos ojos el oficio de los confesores. Éstos suelen atemorizar a todo aquel que se acerca a ellos relatando alguna visión, puesto que admiten con frecuencia como más razonable una influencia infernal: "Que, cierto, no espanta tanto decir que les representa el demonio muchos géneros de tentaciones ni de espíritu de blasfemia y disbaratadas y deshonestas cosas, cuanto se escandalizará de decirle que ha visto o habládola algún ángel, o que se le ha representado Jesucristo crucificado, Señor Nuestro" (1991b, 101).

El control que el demonio puede llegar a ejercer sobre las visiones de los místicos no va a impedir que el monarca infernal se desvele en ocasiones con su auténtico rostro. Prolífica es la producción de Santa Teresa de Jesús frente a la de otros místicos en la contemplación de demonios. Estos cuadros satánicos pueden reflejar en determinados momentos la desazón que anega el alma de la mística. Así, en el *Libro de la Vida*, asiste a una escena en la que unos demonios juegan con su alma como si se tratara de una pelota (1990, 360). Ya bajo el manto de la nocturnidad sufrirá Santa Teresa la persecución de unos demonios que buscan ahogarla (1990, 370). Mas la Santa no se va a hallar desvalida ante los envites de los demonios, pues la égida de Dios la salvaguarda: "Otras veces vi multitud de ellos en rededor de mí, y parecíame estar una gran claridad que me cercaba toda, y ésta no les consentía llegar a mí" (1990, 371). Algunas de las visiones que nos relata la mística guardan semejanzas con pinturas literarias medievales que ya analizamos. De este modo, Teresa de Ávila es testigo de una pelea entre ángeles y demonios (1990, 371) que, si bien es una traslación dimensional de un enfrentamiento entre gente de oración y otros que no lo eran, recuerda los conflictos que sobre la posesión de un alma se entablaban entre ángeles divinos y condenados. Como en el Medievo, el más allá se abre para poder observar el maltrato de los demonios hacia un individuo al que le ha sido negada la salvación (Jesús, 1990, 455). Por otra parte, todas estas visiones son una puerta que nos conduce a una comprensión del modo en que se conforma el plano externo del diablo. El modelo medieval de un diablo bestial y monstruoso es el que continúa vigente: "Llegando una vez a comulgar vi dos demonios con los ojos del alma más claro que con los del cuerpo, con muy abominable figura. Paréceme que los cuernos rodeaban la garganta del pobre sacerdote [...]" (Jesús, 1990, 454). En esta confesión se signa nuevamente la transformación de la imagen del diablo ya que su salida a escena no se ajusta a una corporeización tangible aun cuando sólo sea

desde una óptica individual, sino que la realidad de la presencia diabólica deviene de una revelación espiritual, diseñando una morfología que sólo subsiste en una perspectiva interna cuya falta de asideros se muestra en la incapacidad de la objetivación descriptiva que permite intuir la dubitación en torno a la acción de los diablos sobre la garganta del sacerdote. El arquetipo monstruoso del diablo también lo suscribe Santa Teresa de Jesús por medio de la remembranza en el *Libro de las Fundaciones* de las visiones de otra Santa, Catalina de Cardona: "[...] los demonios, que le aparecían como unos alanos grandes y se la subían por los hombros, y otras como culebras; ella no les había ningún miedo" (1991b, 243). Fray Luis de Granada, en su *Guía de pecadores*, asiéndose al molde disforme del diablo, concluye como uno de los tormentos que cargarán los condenados en el infierno la contemplación de las criaturas malditas (1966, 49).

El culmen de las agresiones a los humanos por medio de visiones imaginarias que perturban la claridad del alma con la adopción de unas fingidas vestiduras puras se aposenta en el engaño del diablo al disponerse como un ángel de luz, es decir, al rodearse del aura angélica pretérita. Este modo de embaucamiento, que ya había tenido incidencia en la literatura medieval a través de la designación *ángel de claridad* que aparecía en la *Vida de Sanct Isidoro* del Arcipreste de Talavera, se erige en el Renacimiento en un lugar común no sólo en la producción mística sino también en las restantes obras de creación. Santa Teresa de Jesús es asidua a este tópico. En el *Libro de la Vida* ya desvela la capacidad del diablo para poder modificar su aspecto en el de una entidad celestial: "[...] que, aunque sea de Dios, alguna vez podrá trasfigurarse el demonio en Ángel de luz [...]" (1990, 221). Ya en *Camino de Perfección*, Santa Teresa expande el juicio sobre la falsedad externa a todos los que son enemigos de Dios, destacando la calidad de disfraz propia de los que se tornan en ángeles de luz: "Los que temen –y es razón teman y siempre pidan los libre el Señor de ellos– son unos enemigos que hay traidores, unos demonios que se transfiguran en ángel de luz; vienen disfrazados" (1991a, 248). Especial fortuna cobra el motivo del demonio como ángel de luz en *Las Moradas*. Adopta la Santa en esta obra una postura pedagógica con respecto a la posibilidad del ángel caído de recuperar hábitos lumínicos: "[...] mas es mucho menester no nos descuidar para entender sus ardides y que no nos engañe hecho ángel de luz [...]" (1999, 231). En los comentarios de Santa Teresa es perceptible que uno de los propósitos del diablo al disfrazarse de ángel de luz se ha cumplido, a saber, instigar la incertidumbre no pudiendo asegurar el alma la realidad de Dios ante el pavor de que sea el demonio quien se oculta ante ella: "[...] queda el alma dudosa de qué fue aquello, si se le antojó, si estaba dormida, si fue dado de Dios, si se transfiguró el demonio en ángel de luz" (1999, 303). La dirección admonitoria seguida por Santa Teresa en *Las Moradas* es la que exhibe también Fray Luis de Granada en *Guía de pecadores*, principiando en una objeción hacia todo aquello que se revele como una imagen desprovista de maldad: "Prudencia es también entender las artes y celadas del enemigo, sus entradas y sus salidas, y sus reveses, y no creer a todo espíritu, ni dejarse vencer de cualquier figura de bien; pues muchas veces Satanás se transfigura en ángel de luz, y trabaja por engañar siempre a los buenos con especie de bien" (1966, 169). San Juan de la Cruz no se muestra indiferente ante el tópico del demonio angelizado (1991, 416). Pero, como hemos señalado, este topos no es exclusivo del ámbito de la mística. De este modo, y como era

de esperar, el *Jardín de flores curiosas* incorpora entre sus abundantes reflexiones en torno al mundo de los demonios, concretamente en el capítulo sobre las metamorfosis diabólicas, el motivo que tratamos, referenciando la fuente bíblica originaria: "Según lo que dice San Pablo, no solamente pueden tomar las formas de los cuerpos que habemos dicho, pero también transformarse en ángeles de luz para engañarnos" (Torquemada, 1983, 278). La poesía renacentista también se ha convertido en receptora de esta veta semántica. Baltasar del Alcázar la desarrolla en una epístola dedicada a su hermano en la que medita sobre la presión que el diablo puede operar sobre el ser humano. En la composición, la presencia del diablo se escinde en un doble nivel que, desde un primer plano de visión individual del ángel rebelde, se prolonga hasta una segunda dimensión en la que se materializa como producto artístico la imagen inicial, eslabonándose ambas vertientes en un plano final diseñado por el mensaje del conjunto poemático. En el nivel primario, el diablo es visualizado como un ángel de luz, circunstancia que provoca el desconocimiento por parte del poeta de la esencia perversa de la criatura que admira. Una de las novedades introducidas por Baltasar del Alcázar es, aun siendo sucinto, el detallismo descriptivo al poetizar la imagen de ese ángel luminoso, dado que el procedimiento habitual es la denominación del demonio como ángel de luz, mas sin entrar en ningún tipo de particularidad: "Movióme a sustentar esta porfía, / habérseme el traidor aparecido / en un ángel de luz el primer día, / con un semblante ilustre, esclarecido, / y con una beldad y entendimiento / que cegaran la luz de nuestro sentido" (2001, 275). Los encantos del ser que se aparece al poeta son los que le impelen a materializar esa belleza de la que no puede sustraerse: "Hermano y señor mío, yo he pintado / mil veces al demonio, tan hermoso / y de tan raras partes adornado" (2001, 275). Nótese que la perspectiva adoptada es la de una escritura realizada desde la conciencia libertada a propósito de un momento pretérito en el que se vivía bajo el yugo del engaño. De ahí que en el presente pueda evidenciarse la faz real de la entidad que lo embaucaba. Sin embargo, esta focalización, que da comienzo desde el conocimiento no sólo de que fue Satán quien se aproximó al poeta sino también de haber sido esclavo de una artimaña del príncipe infernal, no es una aporía para una sucinta recreación en la imagen del diablo, desvelando cierta fascinación hacia su figuración. De hecho, una vez que se confiesa el descubrimiento del entramado demoníaco, no se produce variación alguna en el diseño aspectual de la criatura a la que el propio Alcázar calificó de traidor.

Teniendo en cuenta todos los recursos de los que dispone el diablo para apropiarse del alma de los humanos evitando su ascenso a los altares divinos, se impone como necesario el auxilio de Dios o de alguna de las personalidades cercanas a Él. Aun cuando esta ayuda se produzca, cierto es que habrá situaciones en las que la acción del diablo no va a encontrar ningún impedimento del Altísimo. Esta coyuntura ya se manifestó en algunos textos medievales de las *Cantigas de Santa María* y *El libro de los enxemplos*. El fundamento de las concesiones de Dios al diablo para que pueda actuar sobre los mortales constituye otro espacio en el que es posible verificar la evolución de la figura del diablo como imagen sometida a los impulsos internos del hombre. De este modo, se van a consolidar dos vertientes, desde una interpretación etiológica, en lo que respecta a la apertura de fronteras al demonio contra el ser humano. Por un lado, existe una perpetuación de la vía tradicional, la que se había trabajado en el Medievo, que concebía al demonio como

un instrumento de la justicia de Cristo para con aquellos que habían cometido algún hecho reprobable o llevaban una conducta torcida. En este sentido se expresa en un determinado momento San Juan de la Cruz: "Y desta manera da Dios licencia al demonio para que ciegue y engañe a muchos, mereciéndolo sus pecados y atrevimientos [...]" (1991, 364). Muy diferente es el equívoco en el que cae Pedro Malón de Chaide en *La conversión de la Magdalena*. Reproducimos el fragmento en el que Malón de Chaide confundirá, si bien es un error tradicional, demonios con ángeles: "[...] Dios usa de los demonios como verdugos de justicia y ejecutores de sus castigos. [...] Cuando el pueblo de Dios estaba en Egipto y quiso sacarlos a la tierra de promisión, por estorbarlo Faraón, envió Dios muchas plagas con que castigó a los gitanos [...]" (1957, I, 212). Inicialmente, el comentario del místico agustino parece ir referido a los demonios, pero la ejemplificación que propone nos alumbra para comprender que alude a una categoría de ángeles específica, que no forma parte de la corte demoníaca. En torno a esta cuestión ya aportamos algunos datos, pero conviene que precisemos ahora. Diferentes especialistas, sobre todo J. B. Russell, han clarificado el proceso por el cual se arrebató a Yahvé todo atisbo de maldad. Dios se escinde en dos colectivos, los bene ha-elohim y los mal'ak Yahvew. Estos últimos, que son los que nos competen en este momento, son servidores de Dios, espíritus a los que se encargan cometidos negativos, asumiendo la faz oscura de Yahvé. Son los ángeles que en el Antiguo Testamento se les nombra como un satán, un oponente. Uno de estos ángeles es exactamente el que indica Malón de Chaide en el episodio de las plagas de Egipto, destacándose fundamentalmente en su rol de ángel exterminador.

Por otro lado, el permiso que el demonio recibe de Dios para llevar a cabo sus pretensiones puede responder a un sentido diferente del que acabamos de ver y que se corresponde con los condicionantes del demonio en la producción de los místicos. Así, el demonio se torna en un filtro para el alma, es decir, es un medio de que se sirve Dios para obtener una purificación y autentificación de la valía de las almas a través del desasosiego y sufrimiento que experimentan en su resistencia contra el Maligno. Ésta es la consideración que leemos en *Las Moradas* de Santa Teresa (1999, 329), pero también en el mismo San Juan de la Cruz (1991, 580), que ya participaba de la opinión anteriormente explicada. En este acendramiento del alma, San Juan distingue una variación en la que es un ángel fiel, aunque éste no deja de ser trasunto del mismo Cristo, el que tolera la intervención del demonio sobre un individuo: "[...] cuando el ángel buen permite al demonio esta ventaja de alcanzar al alma con este espiritual horror, hácelo para purificarla y disponerla con esta vigilia espiritual para alguna gran fiesta y merced espiritual [...]" (1991, 581).

Los asedios del diablo, ya sean con el beneplácito de Dios o sin él, no obtendrán una respuesta pasiva de los místicos, muy al contrario, la resistencia y la lucha serán norma para ellos, puesto que en su firmeza y victoria se asienta la recompensa que el Padre pueda ofrecerles. Dadas las características que hemos ido anotando sobre el demonio y sus modos ofensivos, los mecanismos de protección se encauzarán en una línea semejante. Ante un diablo psicologizado cuyas armas están diseñadas no desde la materialidad sino desde la necesidad de provocar una corrupción del mundo interno del hombre, es evidente que el amparo debe buscarse en unos instrumentos a la medida. La defensa lo será siempre de orden espiritual, si bien se plasmará de diversas formas. Santa Teresa, en el

*Libro de la Vida,* preferirá promover en su corazón un sentimiento de humillación cuando el diablo la empuje hacia la soberbia (1990, 230). La penitencia es también un sendero para la consecución del triunfo, como nos cuenta Santa Teresa en uno de sus poemas en el que un guerrero aparece como modelo: "Con armas de penitencia / Ha vencido a Lucifer" (1984, 35). En ocasiones, el encadenamiento del diablo sólo es factible con alguna ayuda externa, que sólo se recibe gracias a la fidelidad y la fe en Cristo. Así, en otra composición poemática Santa Teresa confía la salvación de su alma al amor de Dios (1984, 43). Más diáfano sobre la incapacidad del alma humana para escapar a los lazos del demonio, precisando una intervención ajena, es San Juan de la Cruz, relevando al ángel como imprescindible escudo: "[...] no es en mano del alma poderse librar hasta que *el Señor envía su ángel* (como se dice en el salmo) *en derredor de los que temen, y los libra* (33,8) y hace paz y tranquilidad [...]" (1991, 803). En fin, la oración se erigirá en el recurso óptimo para combatir los engaños y tentaciones desestabilizadoras de Satán en tanto en cuanto supone una conjunción entre la voluntad de un mortal por no sucumbir y la incorporación potencial de la acción divina. Sobre la efectividad de las oraciones, San Juan de la Cruz nos relata en el *Cántico espiritual* cómo nuestras peticiones se elevan hasta Dios atravesando los diferentes coros angélicos que van transmitiendo de unos a otros esas llamadas gemebundas (1991, 750). Esta imagen ascensional de la oración entre las jerarquías de ángeles también es plasmada por Diego de Hojeda en *La Cristiada* (1971, 69).

El tratamiento místico de los ángeles no ofrece el grado de implicación que hemos examinado en la representación de la figura del demonio. El ángel es observado desde la distancia convirtiéndose esencialmente en objeto de disquisiciones que lo concluyen como un producto característico de reflexiones teológicas, como ahora veremos. Sin embargo, encontramos una excepción en el acercamiento a los ángeles a través de algunas visiones de los místicos en las que se genera un sentimiento de intimidad con la criatura alada que la despoja de la frialdad de las teorizaciones. La mejor manifestación en esta línea es el conocido éxtasis de Santa Teresa descrito en el *Libro de la Vida*, en el que Bernini se inspiró para su conjunto escultórico:

> Quiso el Señor que viese aquí algunas veces esta visión: vía un ángel cabe mí hacia el lado izquierdo, en forma corporal; lo que no suelo ver sino por maravilla. Aunque muchas veces se me representan ángeles, es sin verlos, sino como la visión pasada que dije primero. En esta visión quiso el Señor le viese así: no era grande, sino pequeño, hermoso mucho, el rostro tan encendido que parecía de los ángeles muy subidos que parece todos se abrasan. Deben ser los que llaman cherubines, que los nombres no me los dicen; mas bien veo que en el cielo hay tanta diferencia de unos ángeles a otros, y de otros a otros, que no lo sabría decir. Veíale en las manos un dardo de oro largo, y al fin del hierro me parecía tener un poco de fuego. Éste me parecía meter por el corazón algunas veces, y que me llegaba a las entrañas. Al sacarle, me parecía las llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios. No es dolor corporal sino espiritual, aunque no deja de participar el cuerpo algo, y aun harto.
>
> (1990, 352)

Aunque todavía no se produce el fenómeno de psicologización del ángel, como ya habíamos analizado con respecto a la figura del diablo, puesto que además la vinculación del mensajero con el arquetipo tradicional judeocristiano es notoria y no busca ser fracturada, la criatura celestial se encuentra subsumida de tal modo en el orbe emocional de la Santa que casi se concreta como un recurso funcional para justificar y ensalzar el sentimiento amoroso hacia Dios, constituyéndose en su condición causal en un primer estadio del proceso afectivo. No es un ángel que desde la distancia, con su propia presencia o el dictado de su palabra, conmociona a alguien en un determinado sentido, sino un ángel implicado directamente en la pasión de una mortal. Por otra parte, Santa Teresa estima como anómala y extraordinaria la aparición de un ángel con forma corporal, dado que en sus visiones no suelen adoptar ningún tipo de materialización. Lo cierto es que los místicos no se extienden sobre la corporeidad de los ángeles, pero la posición fundamental es la que interpreta que los servidores de Dios son puros espíritus. Malón de Chaide habla de los ángeles como "[...] espíritus intelectuales [...]" (1957, I, 102). Fray Luis de Granada en la *Introducción del Símbolo de la Fe* define a los ángeles de este modo: "[...] son espíritus puros y no tienen necesidad de lugar corporal en que estén" (1989, 122). En terrenos literarios externos a la mística, hay una coincidencia en esta cuestión angelológica. En el *Jardín de flores curiosas* se llega a la determinación de que los ángeles no poseen cuerpo pero pueden formarlo. En la *Silva de varia lección*, bien que a propósito de los demonios, se aduce su ausencia de materia al elucidar por qué éstos huyen al sonido de las campanas: "Y no parezca impossible lo que dixe porque no tengan cuerpos ni oídos para oír, como sean inteligencias incorpóreas, porque es assí que las inteligencias y espíritus las cosas que no pueden comprehender con el sentido corpóreo, porque no le tienen, con conocerlas y entenderlas comprehenden [...]" (Mexía, 1989, 600).

Santa Teresa nos proporciona algunos datos sobre la fisonomía de la que el ángel se ha revestido. Sabemos que es pequeño, hermoso y de faz encendida. A partir de estos rasgos concluye que debe ser un querubín, pues el ángel no confiesa su nombre o categoría[62]. Dámaso Chicharro nos recuerda en nota a pie de página en su edición del *Libro de la Vida* cómo el padre Báñez apostillaba que la descripción de Santa Teresa se asemejaba más a la de un serafín (Jesús, 1990, 353). El parecido se establece inicialmente por la caracterización flamígera del rostro del ángel, que recuerda a la visión de Isaías, pero existen otras concomitancias en lo que concierne a la acción y forma en que el ángel imprime el amor de Dios en el alma de Santa Teresa, si seguimos los comentarios que el Pseudo Dionisio de Areopagita nos comunica en *La Jerarquía celeste* sobre la capacidad de los serafines para "[...] grabar su impronta en los subordinados prendiendo y levantando en ellos llama y amor parecidos; poder de purificar por medio de llama y rayo luminoso [...]"

62 Esta reticencia de los ángeles para revelar su identidad se halla también en la Biblia. En un episodio que ya citamos en el que un ángel de Yahvé visita a la madre de Sansón, Manué, esposa de ésta, pregunta al ángel por su nombre. El mensajero no satisfará su curiosidad: "¿Por qué preguntas por mi nombre, siendo él admirable?" (Juec., 13, 18). La imbricación entre Yahvé y el ángel es tan fuerte, que la especie angélica pierde toda importancia ante la naturaleza suprema que acaba suplantando cualquier nominación angélica.

(1996, 146). Correspondiéndose con los datos que ofrece Dionisio, el ángel de la visión de Santa Teresa infunde en ella el amor empleando un dardo luminoso. Pero, por encima de todo, sobresale la distinción de pequeñez que la mística aprecia en el ángel. Este aspecto, que no se recoge en los trazados que se realizan de los diferentes coros angélicos en la medida en que es una consecuencia de una morfología fingida, sí parece relacionarse con los querubines en lo que es uno de los grandes misterios de la evolución artística. Las irracionales imágenes bíblicas de los querubines experimentaron una modificación que los convirtió en pequeños ángeles gorditos. Es éste un proceso sobre el cual no se conoce qué motivó originó este profundo cambio, aunque la realidad es que los querubines aniñados anegan todo el arte barroco. En este sentido, la apreciación de Santa Teresa sobre el tamaño del querubín que se le revela parece tener alguna conexión con el nuevo estadio formal de esta especie angélica. Finalmente, es la hermosura otro de los descriptores del querubín teresiano. La utilización del ángel en el Renacimiento como apoyatura desde la que loar la belleza femenina será una constante en todos los géneros literarios. Muy recurrente es en la poesía de Fernando de Herrera, que reitera de modo persistente las expresiones de *angélica armonía* y *angélica belleza* para divinizar la imagen de la mujer. En *Las seiscientas apotegmas* de Juan Rufo, el perfecto modelo de belleza que es el ángel permite la elaboración de dichos ingeniosos también con fines laudatorios hacia el sector femenino: "Ana, de anas como vos / no hay acá tapicería, / sino allá en la jerarquía / de los ángeles de Dios" (1972, 239). Una mujer será ennoblecida mientras realiza sus tareas: "No he visto ángel con trabajo sino a vuesa merced" (1972, 211).

El cierre de la visión de Santa Teresa en el que se condensan las más fuertes emociones que implica el estado extático ha sido en alguna ocasión entendido desde coordenadas sexuales, concibiendo valores fálicos en el dardo del ángel. Estos parámetros también han sido aplicados al grupo escultórico de Bernini. El ángel dibuja en su rostro una sonrisa que, ciertamente, se acerca más a lo malicioso, mientras que en la representación de la Santa parece haber primado más la voluptuosidad que la espiritualidad, tornando en goce humano lo que no era sino una experiencia mística. Apuntamos estas consideraciones sobre el texto literario y la obra de Bernini con el fin de consignar unas cualidades que pueden ser vislumbradas en las entidades angélicas, como así sucederá y detallaremos. De hecho, el mismo diablo ha sido visto por los psicoanalistas como símbolo sexual de los placeres prohibidos por la sociedad y la cultura (Minois, 2002, 148).

Pero el gran tema que centra la atención de los místicos en torno al ángel es la exégesis sobre la comparación entre el hombre y el ángel. Sobre esta cuestión nos dice Joaquín Maristany del Rayo lo siguiente: "[...] motivo enraizado en la tradición, recibió nuevo lustre en el Renacimiento (Pico della Mirandola, Erasmo, Lefevre d'Etaples, Cipriano de la Huerga, fray Luis) [...]" (1996, 345). Entre los místicos españoles, hay dos autores que profundizan especialmente en la reflexión a propósito de este asunto, Pedro Malón de Chaide y Fray Luis de Granada. Malón de Chaide expone sus principales argumentaciones en *La conversión de la Magdalena*, las cuales vamos a procurar sistematizar junto a las aportaciones de Fray Luis de Granada, plasmadas fundamentalmente en la *Introducción del Símbolo de la Fe* y *Guía de pecadores*, y las de algún otro místico. De modo general, Malón de Chaide entiende que ángeles y hombres son las más nobles y excelentes criaturas de

Dios. Sobre todas ellas se proyecta la iluminación divina, lo cual las convierte, como advierte con insistencia Fray Luis, en imágenes de Dios. Esta junción angélica y mortal de índole platónica, en tanto que ambas entidades son concreciones que encaminan hacia el Altísimo, tiene un desarrollo que permite la determinación de un conjunto de elementos comunes a las dos creaciones de Dios. Aunque Malón de Chaide escinde al hombre y al ángel por la calidad de las naturalezas de cada uno, "La una era espiritual del todo, y la otra metalada, que es el hombre" (1957, I, 53), es admisible una semejanza a partir de la presencia de un contenido espiritual en el ángel, puesto que así se conforma de modo pleno, y en el hombre, en donde el alma representa esa sublimidad. En esta línea discurre Fray Luis de Granada, "Pues como nuestra ánima sea espíritu, como son los ángeles [...]" (1989, 442). Frente a ello, existe un efecto de distanciamiento que no sólo se encierra en el hecho de que en el hombre resida una facción animal, de la que ya hablaremos, sino en la posesión de un cuerpo corruptible del que los ángeles carecen, como ya examinamos de acuerdo con el pensamiento renacentista. Si es el alma una ligazón entre el ángel y el hombre en lo que respecta a la espiritualidad, en un afán pormenorizador dos de las tres potencias del alma, voluntad y entendimiento, van a ser punto de contacto entre ambas criaturas. Por la voluntad, tanto ángeles como humanos aman, si bien como ahora detallaremos el modo en que se manifiesta el amor en cada ser difiere. Mediante el entendimiento, ángeles y humanos logran conocer. Las dos criaturas comparten incluso la misma limitación en cuanto al entendimiento, a saber, la carencia de la omnisciencia que sólo pertenece al Padre. Por último, los hombres gozan al igual que los ángeles de libre albedrío, una libertad cuya máxima expresión se halla en la ruptura del precepto de Dios a los hombres prohibiéndoles comer del fruto del Árbol del Conocimiento y en la rebelión de los ángeles comandados por Lucifer. A partir de estas interconexiones todo son diferencias que podemos concretar en varios puntos dominados por una idea nuclear en los místicos, la inferioridad del hombre con respecto al ángel. Un primer elemento que separa a unos y otros es el destino al que pueden aspirar. Así, los ángeles están inmersos en un proceso lineal en el que su funcionalidad se circunscribe a ser "[...] pajes de su casa [...] (Malón de Chaide, 1957, I, 53). En cambio, el hombre debe atravesar un camino de angustias para, saliendo de él, acceder a la gloria y al triunfo (Malón de Chaide, 1957, I, 53). Por otra parte, y como ya dejamos indicado, el modo de sentir el amor hacia Dios en ángeles y mortales no es semejante. La noción central en torno a este sentimiento en los ángeles, reiterada por todos los místicos, es el ardor amoroso, en consonancia con muchas de las representaciones formales de los ángeles. Santa Teresa, en *Las Moradas,* nos describe a los espíritus angélicos como "[...] siempre abrasados en amor [..]" (1999, 387). Malón de Chaide es quien más se detiene en el devenir amoroso angélico. Se pueden determinar dos fases según sus comentarios. En un primer momento, y entroncando con la doctrina más asentada, los ángeles arden en un dulce fuego, se abrasan en unas llamas que los impulsan hacia lo que es el principio y fuente de todo; entonces, lo inefable, que sólo las contradicciones del lenguaje místico permiten hacer intuir: "Allí se encienden y no se queman; arden y no se consumen; apúranse y no se gastan" (1957, I, 56). En un segundo momento, el amor desciende para consolidarse entre los espíritus celestes, amándose unos a otros, pues en cada uno de

ellos brilla el fulgor del rostro de Dios[63]. También Malón de Chaide detalla el sentimiento del amor en el hombre. La hermosura de Dios despierta un amor en los mortales que se encauza como apetito o deseo que podrá verse elevado hasta el deleite (1957, I, 64). En suma, podemos establecer que las discordancias más destacadas entre el amor en los ángeles y en el hombre obedecen a que en los primeros encontramos una pasión desatada en presencia del objeto anhelado, factor que exacerba las manifestaciones amorosas, mientras que en los hombres la emoción se ejecuta en ausencia del ser impulsor del amor con las consecuencias que esta coyuntura implica en la exteriorización sentimental. Es ésta una disección que ya San Juan de la Cruz había esbozado: "Lo cual hacen los unos contemplándole en el cielo y gozándole, como son los ángeles; los otros, amándole y deseándole en la tierra, como son los hombres" (1991, 765). Fray Luis de Granada, ante la imposibilidad del hombre por alcanzar la plenitud afectiva del ángel, invita en *Maravilla del Mundo* a imitar el proceder angélico, haciendo los mortales "[...] a su modo en la tierra lo que hacen los ángeles en el cielo, que es, estar siempre actualmente amando, y reverenciando, y adorando y alabando aquella soberana Majestad" (1988, 129). Una idea que aparece también en la *Introducción del Símbolo de la Fe* (1989, 295).

Otra franja de fricción entre el hombre y el ángel deriva del grado de perfección de cada uno de ellos. En los ángeles la perfección es connatural a ellos, es decir, es una cualidad innata que Dios les ha concedido. Para el hombre la perfección es un desiderátum, un objetivo por el que luchar durante toda la vida y al que nunca se arribará, si bien del mayor o menor acercamiento a ese ideal dependerá la estancia del hombre una vez que haya concluido su tiempo en este mundo. Este desajuste entitativo entre el ángel y el hombre es el motivo que mueve a Malón de Chaide a cuestionarse por qué Dios habrá fijado su atención sobre unos seres muy inferiores a las huestes angélicas (1957, II, 111). Mas la miseria que puede sobresalir en el hombre en su contraste con los ángeles puede ser empleada de manera pedagógica. Así, San Ignacio de Loyola propone la comparación con la gloria de los ángeles para que, consecuentemente, aparezcan diáfanos nuestros pecados (1963, 224). Malón de Chaide advierte cómo el modelo angélico puede ser útil para evitar el ensoberbecimiento de algunos que magnifican las virtudes humanas (1957, I, 101). Por otro lado, la definición del nivel de perfección del ángel y el hombre está estrechamente vinculada con las repercusiones del pecado en ambos seres. Debido a la noble condición y excelencia de los ángeles, el pecado supone en ellos la sentencia y castigo inmediato. Por ello, la rebelión de Lucifer conllevó directamente su caída y expulsión a los infiernos[64]: "[...] sólo un pecado se cargaron todos los espíritus que cayeron [...]; y con ser casi innumerables, fue tanto el peso de sólo aquel pecado, que los despeñó más desapoderados y furiosos que un rayo" (Malón de Chaide, 1957, I, 120). La perfección de los

63 Emanuel Swedenborg en *De Caelo et ejus Mirabilibus et de Inferno* va a recoger también estos dos niveles en su visión sobre la plasmación del amor en los seres celestes: "La Divinidad que crea el cielo es el amor, porque el amor es conjunción espiritual; conjunción de los ángeles con el Señor, y de los ángeles entre sí [...]" (1991, 36).

64 Conviene mencionar la reflexión de Santo Tomás en su *Tratado de los ángeles* sobre la influencia del pecado de Lucifer en el resto de ángeles que lo acompañaron en su revuelta: "El pecado del primer ángel fue para los otros la causa de pecar, no coactiva, sino a modo de exhortación persuasiva" (1959, 848).

ángeles anula cualquier posibilidad de remisión del pecado. La misericordia para con ellos carece de sentido pues su elección del mal no es un error sino una convicción providencial[65]. Malón de Chaide justifica así que los ángeles no obtengan el perdón: "Y si me dices, Dios y Señor de mi alma, que los ángeles pecaron y no los perdonaste, es verdad; pero no se visten de tierra ni están tapiados ni emparedados en barro como el miserable del hombre" (1957, I, 243). El motivo de la redención de los ángeles se puede leer también en la *Farsa theologal* de Diego Sánchez de Badajoz, en la que un pastor pregunta a un teólogo por qué Dios perdonó a Adán pero no a Lucifer. El teólogo fundamenta su respuesta en el hecho de que el hombre fue engañado, en tanto que el diablo obró libre de presiones externas en su decisión: "[...] tuvo el hombre escusación / porque le fue hecho engaño, / pero el demonio, en su daño, / nadie le dio ocasión" (1985, 105). Además, la naturaleza superior de los ángeles no permite las concesiones a las que sí obliga la imperfección humana. Estas disquisiciones son la puerta hacia un enfrentamiento entre la naturaleza humana y angélica[66]. Para Malón de Chaide, el hombre dispone de una naturaleza mucha más grosera que la de los ángeles (1957, II, 49). San Juan de la Cruz marca posicionalmente la calidad de las esencias del hombre y el ángel en una composición poética: "En el alto colocaba / la angélica jerarquía; / pero la natura humana / en el bajo la ponía, / por ser en su compostura / algo de menor valía" (1991, 87). Pero Fray Luis de Granada va a ponderar este contraste enalteciendo la naturaleza humana al rememorar la sublimación que en este sentido dimana del misterio de la Encarnación (1989, 295). Con todo, su ínfima condición espiritual es la que le abre al hombre la esperanza de la gloria eterna gracias a la oportunidad de la rectificación. Como ha indicado Massimo Cacciari en *El Ángel necesario*, "El hombre dispone de una vida para pasar del pecado al arrepentimiento; la libertad del Ángel es, por el contrario, inexorable [...]" (1989, 109). Es Fray Luis de Granada quien mejor ha profundizado en el entramado interno del hombre. Ya dijimos anteriormente, basándonos en Fray Luis, que yacía en el hombre un vector espiritual que servía de estímulo para asentar una similitud con el ángel, aunque también hemos observado cómo los mortales no son sólo espíritu sino también tierra, barro. Esta mezcolanza de elementos tan dispares la ha expresado Fray Luis mediante una dualidad de gran

65 Los teólogos nos explican que las decisiones de un ángel se realizan contemplando a la vez todas las ventajas y desventajas que ese camino conlleva. Conocen a modo de fulgor todas las implicaciones de la opción que van a tomar, de forma que para ellos no se plantea la rectificación. Malón de Chaide razona en esta dirección: "[...] el demonio no entiende por discursos de silogismos, adivinando e infiriendo unas cosas de otras [...] sino que juntamente, en viendo una cosa, ve todas las razones que él puede conocer en tal cosa, y después no le queda facultad para conocer otras de nuevo" (1957, , 48). Por tanto, la conciencia de pecado en las criaturas angélicas es plena, no como en el hombre, haciendo del perdón para ellos un acto incongruente pues jamás habrá arrepentimiento. Todo ello se imbrica con el tema de la apocatástasis o redención de los ángeles caídos cuando llegue el Juicio Final, aunque se mantiene el problema nuclear de la más que dudosa contrición de Satán.

66 Ramón Hervás elabora una curiosa teoría que identifica las naturalezas del hombre y del ángel en los albores de los tiempos. Parte de la premisa de que los ángeles están constituidos por aire y fuego. Desde este presupuesto, revisa la creación del hombre por Dios. Cristo diseña su nueva criatura por medio de barro al que le sopla (viento) para darle vida, encendiendo a la vez en su interior la llama (fuego) del espíritu. La caída del hombre por la tentación de la serpiente desembocará en la pérdida del fuego interno. De esta modo, los mortales no sólo sentirán la nostalgia del Paraíso sino también la de haber sido desposeídos de su esencia angélica.

calado teológico, el caballo y el ángel[67], estructurando al alma como "[...] una criatura que fuera juntamente ángel y caballo, pues nuestra ánima ejercita en nosotros los oficios destas dos tan diferentes criaturas, pues ella entiende como ángel, y come y engendra como caballo" (1989, 411).

Fuera de las digresiones comparativas entre el hombre y el ángel, que son espacios de concurrencia temática para el ángel, continúan vigentes en la mística algunas líneas angelológicas del pasado. La doctrina en torno al ángel custodio pervive en el Renacimiento reforzando los puntos fundamentales que en el Medievo se habían establecido. En el *Libro de la Vida* Santa Teresa de Jesús es cómplice de la teoría, más popular que bíblica, de la existencia para todo hombre de un protector celestial que lo induce hacia el bien y un demonio particular que limitará en la medida de lo posible los beneficios de su adversario. Así, Santa Teresa razona que su asistencia al confesor se debe al triunfo de su ángel guardián sobre el diablo (1990, 406). También en el *Jardín de flores curiosas* Antonio de Torquemada se muestra partícipe de un cerco sobre el hombre de dos potencias angélicas contrarias (1983, 256), incidiendo como ya hizo el Arcipreste de Talavera en que la acción del ángel guardián se reduce a ser un impulso sobre el mortal, delegando en éste la responsabilidad final sobre su decisión (1983, 364). Una circunstancia que San Juan de la Cruz percibe con mayor minuciosidad. El ángel, aun cuando no siempre es capaz de mover el deseo del hombre, sí que libera el entendimiento del mismo (1991, 156), lo cual ya es suficiente para poder individualmente despojarse del pecado y pretender la virtud. Unos ángeles protectores que para Fray Luis de Granada evidencian la preocupación de Dios por los hombres (1989, 563). No sólo los ángeles custodios se mantienen en el pensamiento de los escritores místicos, sino también los ángeles en calidad de guía de almas.

Pero más allá de las indagaciones de los místicos, interesa por su relevancia un texto que hemos citado ya en varias ocasiones, el *Jardín de flores curiosas*. El tratado tercero de esta miscelánea representa un completo compendio demonológico. Antonio, que es el interlocutor sobre el que recae toda la labor informativa, promulga una salvedad inicial, no ser teólogo, que puede ser aplicada al conjunto de toda la literatura que aborda la figura del ángel, reafirmando nuestros presupuestos introductorios sobre la distancia entre la doctrina ortodoxa y las aportaciones de los creadores que nos animan al establecimiento de una angelología puramente literaria. Desde esta premisa, son cuantiosas las cuestiones suscitadas a propósito de los demonios por parte de Antonio. Así, serán atendidos nombres clásicos, Lemures y Lamias, mediante los que se verbalizaba la figura diabólica, aunque son vocablos a los que la literatura renacentista española no dispensa espacio, puesto que prefiere como alternativas a diablo o demonio los términos bíblicos de dragón, como puede leerse en la poesía de Fray Luis de León (1998, 160) o Fernando de Herrera (1985, 261), y serpiente, también manifiesto en la poesía de Fray Luis (1998, 174). Antonio de Torquemada

67 Esta pareja es utilizada por Carmen Conde en su poema en prosa *El Arcángel* para caracterizar dos dimensiones del ente celestial que la visita: "Caballo y ángel, arcángel" (1967, 222). El ángel es la mitad de luz que hay en nosotros o, más bien, en algunos de nosotros y siempre en el Arcángel. Una pureza angelical que es fácilmente allegable a un concepto clave de la poética de Conde, la figura del héroe bello y fuerte. La imagen del caballo, frente al ángel, actúa como manifestación de arrebatada pasión, de las exaltadas apetencias carnales. En suma, el arcángel aparece configurado en un entrecruzamiento entre lo divino y lo material.

da entrada en diversos lugares de su obra a un tema que los místicos habían encauzado sobre todo como un capítulo para extender el contraste entre ángeles y hombres, a saber, la caída de los seres celestiales. Torquemada participa de la idea que gradúa la caída de los ángeles, de forma que algunos quedaron en zonas intermedias entre el cielo y el infierno puesto que su pecado no fue de gran determinación y vehemencia (1983, 253). Estos demonios habitan el aire, la tierra y el agua y son precisamente los que amenazan constantemente a la raza humana. El tema de la expulsión de los ángeles al infierno tendrá especial incidencia en la poesía de Francisco de Aldana, con el que el renacentista aspira a desvelar el inmenso poder de un Dios que no duda en destruir su propia obra: "Mira que, Dios para sí solo habiendo / el edificio angélico formado, / cayó gran parte dél al bajo centro" (1966, 28).

No elude Torquemada la reflexión sobre las posibles relaciones amorosas entre ángeles y humanos, negando su existencia con el apoyo de autoridades (1983, 281). Si fuera un ángel puro el que lujuriosamente se aproximara a una mortal, el absurdo provendría de la incapacidad del ángel para causar daño en el hombre, puesto que esa unión implicaría el pecado por parte de la criatura de barro. El demonio, por otro lado, no perseguiría el deseo o la satisfacción personal sino la condena del humano. No obstante, no se niega la realidad de la atracción de los hombres hacia las entidades divinas. De este modo, Torquemada inserta en su libro un cuento en el que una joven y hermosa doncella se enamora del diablo y se dejará quemar viva para no renunciar al ser con el que cree que compartirá la eternidad. Como ya veremos, una historia similar será recogida por Emilia Pardo Bazán. Situación distinta nos describe otro relato en el que el demonio finge la figura de un caballero del que una dama está prendada. Con este recurso, el demonio llegará a casarse y yacer con la mujer embaucada. Frente a la narración anterior, la mortal carece de conciencia sobre la identidad del ser con el que mantiene relaciones. Este tema de la unión de ángeles con humanos está vinculado con el motivo, que ya vimos en la Edad Media, de la paternidad demoníaca de Merlín, hecho que favorecería y apoyaría el trato carnal entre demonios y mujeres. Torquemada va a desistir de toda responsabilidad sobre la declaración de la autenticidad del caso: "[...] pero si es así, nosotros podrémoslo decir, y no afirmar, y dejarlo a solo Dios que sabe la verdad [...]" (1983, 280). Una ascendencia diabólica, aunque no paternidad[68], que sí envuelve al protagonista de *La espantosa y admirable vida de Roberto el Diablo* debido a la maldición que la duquesa lanza sobre el posible fruto de una concepción que nunca llegaba: "Agora concibiesse yo y fuesse del diablo, pues que Dios no lo quiere, y assí gelo ofrezco y hago presente si concebir me haze" (Anónimo, 1968, 43). Roberto vivirá una evolución gradativa ascendente de aproximación al diablo que, en su punto álgido, derivará en un camino de descenso de acercamiento a Dios. Son tres los momentos que pueden determinarse en el proceso de diabolización de Roberto. Nacido entre signos apocalípticos, Roberto despliega ya en su infancia agresivas actitudes hacia su entorno: gritos al ser bautizado, maldades contra sus compañeros o mordiscos en los pechos de las amas que le dan de mamar. Serán los niños los que tallen el sobrenombre

68 No es cierto el aserto de Arturo Morgado García en *Demonios, magos y brujas en la España moderna* declarando que Roberto es hijo del diablo y la duquesa. Roberto es fruto de la unión entre el duque y su mujer, pero el anatema de ésta sobre su criatura le impone una dependencia con respecto al Maligno.

de Roberto el Diablo. El asesinato está presente en este período vital, en el que Roberto acuchilla a su maestro. En una segunda fase, Roberto es armado caballero, pero el oficio de armas no es un lenitivo para sus perversiones que, muy al contrario, se acrecientan aprovechando sus nuevos conocimientos de combate. La angustia a la que la población está sometida, obligará al duque, padre biológico de Roberto, a ordenar la captura del alocado joven. Cuando Roberto es informado de la noticia, se accederá al nivel más profundo de ligazón con el diablo ya que el desesperado Roberto sentenciará su entrega a los espíritus malignos: "[...] renegando y escupiendo de Dios y de toda la corte celestial, y maldiziendo padre y madre y parientes y a sí mismo. Y llamando a grandes bozes los diablos del infierno, ofrecióles su cuerpo y alma con quanto tenía, y a ellos solamente pedía consejo y favor" (Anónimo, 1968, 46). Sin embargo, cuando la madre de Roberto le relate el origen de su destino, el maldecido imprecará al diablo y comenzará una regeneración por medio de la penitencia que finará con su absolución y redención.

El arte mágico obtenido como un favor de los diablos es asunto extensamente desarrollado en el *Jardín de flores curiosas*. Torquemada propone una serie de distinciones. La magia o nigromancia es escindida en dos direcciones, una natural, y otra, oscura, que es la que procede de la ayuda de los espíritus infernales. Esta última vertiente de nigromancia puede rastrearse en las Sagradas Escrituras (1983, 287). Ninguno de estos nigromantes tiene control alguno sobre los demonios, y sólo encuentran el respaldo de estos seres condenados por la mediación de pactos y alianzas. El grado de implicación de estos magos con el demonio permite diferenciar entre encantadores, los que "[...] pública y descubiertamente, tienen tratos y conciertos con los demonios [...]" (1983, 305), y hechiceros, aquellos que "[...] aunque no dejan de tener familiaridad y conversación con el demonio, es de tal manera, que ellos mismo apenas entienden el engaño que reciben [...]" (1983, 305). Una ejemplificación del arte nigromántico teorizado por Torquemada lo podemos leer en la patraña cuarta de *El Patrañuelo* de Joan Timoneda. En ese relato se nos narra la historia de una romana que enferma estando su marido en la guerra. Atendida por un médico, entabla con él una relación que se verá sobresaltada por la llegada del cónyuge quien, avisado sobre la situación de su esposa, la invita a ir a la Piedra de la Verdad. Gestando una cadena de ayudas, la romana pedirá socorro al médico que, a su vez, acudirá a un nigromante. Éste apelará al auxilio de un diablo. De esta manera nos caracteriza Timoneda al diablo convocado: "Entre todos los demonios para esto invocados, uno, llamado Zelbi, muy familiar y compañero de Nabuzardán, apropiado para toda cautela y engaño [...]" (1986, 142). Junto al fenómeno de creatividad nominal para designar a un diablo, se observa la ruptura de uno de los rasgos que Torquemada planteaba en la llamada de un nigromante a un diablo, la condición superior del ser infernal que es reclamado (1983, 288), ya que Zelbi es descrito como una entidad muy familiar, nada distante.

El tema de la posesión demoníaca es uno de los bastiones del tratado tercero del *Jardín de flores curiosas*, tanto desde una perspectiva teórica como práctica con la utilización de cuentos. En el orden exegético se considera que la posesión es siempre realizada por un demonio, nunca por el alma de un difunto, lo cual es creencia popular que se resuelve como imposible en cuanto no es concebible que residan dos almas en un mismo

cuerpo (1983, 302). Según Torquemada, y enlazando con la noción de la existencia de un demonio personal paralelo y contrapunto del ángel custodio, es el demonio que más nos ha acompañado durante nuestras vidas el que con más seguridad lleve a cabo la posesión (1983, 302). Una última reflexión destacada refiere el motivo por el que los demonios se apropian de los cuerpos de los mortales. Como en otros muchos casos, Antonio de Torquemada parte de autoridades para la elaboración de sus comentarios. Basándose en otros, afirma que el calor de la materia humana puede atraer a los demonios que viven en un universo helado. Sin embargo, Torquemada reprende a esta argumentación que unos seres que son únicamente espíritus no necesitarían del calor natural corporal (1983, 304). Como hemos señalado, las ejemplificaciones de las posesiones demoníacas se plasman en un conjunto de relatos. Éstos se distribuyen en dos agrupaciones. Por un lado, una serie de cuentos en los que el fenómeno de la posesión se proyecta, como ya pudimos ver en varios textos medievales, sobre una casa. Esta operación es realizada por los denominados trasgos o demonios familiares. Todas estas narraciones tienen una estructuración similar. Uno o varios personajes mantienen una actitud incrédula con respecto a que un demonio habite una determinada casa, pero saldrán de su error al ser sometidos a las burlas y juegos del diablo rey del hogar. Dirección diferente late en las narraciones en las que se nos revela la entrada del diablo en los cuerpos de animales. Todo este material cuentístico del *Jardín de flores curiosas* revela al tiempo la pervivencia de la figura del diablo en la producción narrativa menor, un hecho que puede refrendarse, también para los ángeles puros, con la lectura de los *Cuentos folklóricos españoles del Siglo de Oro* en los que se reiteran motivos que ya estudiamos en la literatura castellana medieval, como el ángel que suplanta la identidad de un individuo (Chevalier, 1983, 81), o la mujer vendida al diablo con el fin de afianzar una alianza con el diablo (Chevalier, 1983, 151). Cuentos similares podremos hallar en obras que se vertebran con la inserción de este tipo de relato dentro de un nivel superior. Así ocurre en la *Silva de varia lección* en la que Pedro Mexía recupera el relato del pobre encarcelado por un tirano que escapa de la prisión con ayuda del diablo, visitando el infierno y conociendo el destino que espera a su captor (1989, 679-682).

Pero el demonio no sólo se hace presente en los mortales ocupando sus cuerpo sino también con su aparición en los espacios oníricos que abre Morfeo. Para Torquemada, las ofensivas del diablo en los sueños de los humanos se basan en la génesis de las fantasías que mejor se ajustan a los anhelos más apremiantes y bajos de todo individuo (1983, 329). Así, el diablo procura, sobre todo, componer cuadros que muevan al pecado de lujuria, sin desestimar las posibilidades que emanan de la avaricia, y el empleo de procedimientos que lleven al hombre a obrar desatinos, como sucederá en un cuento en el que se relata cómo un sonámbulo es embaucado por el demonio para arrojarse desde un puente a un río (1983, 329-331). El mecanismo onírico puede servir al diablo para hacer burlas de obsesiones particulares. De este modo, en un relato del *Buen Aviso y Portacuentos* de Joan Timoneda, el diablo entregará en sueños a un hombre extremadamente celoso de su mujer un supuesto anillo con el que evitará cualquier infidelidad de la esposa. Al despertar el enfermo de celos, descubre la sorprendente realidad: "[...] hallando, sin lo querer, / el dedo puesto de dentro / en aquel pozo sin centro / de su querida mujer" (1989, 128).

Finalmente, las alusiones a los ángeles fieles en el *Jardín de flores curiosas* son muy escasas y se circunscriben fundamentalmente a las referencias a los custodios que ya anotamos más atrás. Con todo, sobresale una interpretación sobre el querubín guardián del Paraíso fuera ya del tratado tercero de la obra de Torquemada. Partiendo de la premisa de que el Paraíso terrenal estaba ubicado en una zona habitada, cercana a diversas poblaciones, el querubín, al igual que la espada flameante, es visto como un método de Yahvé para impedir la entrada a cualquier ser (1983, 219). Cierta deturpación encierran estas palabras con respecto al episodio del Génesis en el que se nos informa que el querubín cumplía la misión de obstaculizar tan sólo a Adán y Eva el acceso al Árbol de la Vida. Además, el querubín sólo inicia su cometido una vez que la pareja humana ha cometido el pecado, pero no vigila el Paraíso antes de la caída de Nuestro Padres. Este querubín va a ser uno de los ángeles más literaturizados siendo sometido a diversas modificaciones. Ya en el *Auto de la prevaricación de nuestro padre Adán* se le convierte en el ejecutor de la expulsión de Adán y Eva, rol que desempeñaba Yahvé en el Génesis. El anónimo creador del auto concede al querubín potestad oral, cuando en el relato bíblico venía marcado por el frío silencio. Así, el ángel ordenará la salida inmediata de Adán y Eva. En todo momento, explicita que su tarea no es sino la activación de los designios divinos, con lo que se evidencia la funcionalidad del ángel como brazo de Dios y se sugiere la identificación entre Yahvé y ángel tan característica de los textos neotestamentarios. El ángel irá más allá de su quehacer al intentar librar su ser de los azotes gemebundos de los dos mortales, atribuyendo a ellos la raíz de la tragedia que ha comenzado: "[...] quéjate de tu pecado: / de mí ninguno se queje" (Pérez Priego, ed., 1988, 163). Otra novedad que encierra el auto deriva de la misericordia para con Adán y Eva al hacer que el ángel los acompañe hasta el nuevo lugar en el que deberán residir una vez desterrados del Paraíso. Cristóbal de Castillejo acometerá en sus *Obras morales y de devoción* el motivo del querubín vigilante pero desde una perspectiva temporal diferente. Trasladándose hacia un hipotético futuro, Set, el tercer hijo de Adán y Eva, se dirigirá al Paraíso con el fin de obtener aceite del Árbol de la Vida con el que poder revivir a un Adán ya muy envejecido. Al llegar Set al Edén, se encuentra con San Miguel, arcángel que le impedirá avanzar. Castillejo, no conforme con labrar otra realidad desde el vacío bíblico, modifica la categoría angélica ubicada en la entrada del Paraíso tornando al querubín de las Sagradas Escrituras en el arcángel San Miguel[69]. El jefe de las huestes celestiales explicará a Set las razones por las que no puede ceder a sus peticiones: "[...] Porque Adán perdido había / La gracia cuando pecó / Que de no morir tenía [...]". (1958, 209). Los versos de Castillejo nos sirven para corroborar que las únicas personalidades angélicas relevantes bíblica y literariamente continúan siendo los arcángeles.

Por otra parte, y finando ya nuestro recorrido por la literatura renacentista, el teatro del siglo XVI no rechazó la imagen del ángel y, aún menos, la del diablo. J. Felipe Alonso valora del siguiente modo al diablo en la dramaturgia del quinientos[70]: "El teatro clásico a

69 Las leyendas más cercanas a la operación realizada por Cristóbal de Castillejo son las que nos hablan de Miguel como el ángel que instruyó a Adán y Eva tras la expulsión del Paraíso.

70 Además del estudio de Felipe Alonso, son útiles dos trabajos clásicos para comprender la figura del demonio en el teatro del Renacimiento: v. J. P. W. Crawford, "The Devil as dramatic figure in the Spanish

mi juicio se asienta en tres pilares temáticos fundamentales: el honor y el sentimiento caballeresco; el amor, en sus dos niveles, espiritual y material; y el demonio con toda su parafernalia: maligno, tentador, infierno, unido a las artes adivinatorias y brujería" (1995, 61). El demonio, aun más desarrollado que el ángel como personaje dramático, no alcanza todavía la complejidad de que se le dotará en el teatro barroco. Cierto grado de elaboración ostenta Lucifer en el ya citado *Auto de la prevaricación de nuestro padre Adán*, y así lo reseña Miguel Ángel Pérez Priego en su edición del *Códice de autos viejos*: "[...] Lucifer cobra una categoría dramática que en cierta medida le aproxima al personaje trágico y patético en que lo convertirá el teatro barroco [...]" (1988, 149). Lucifer es configurado como un ser angustiado, atosigado por el destino que ha tenido que sufrir en contraposición al hombre, que ahora reina en el Edén. Impregna el discurso de Lucifer, cuyo nombre divino aún mantiene a pesar de mostrarse como ángel caído, el recurrente tema místico de la comparación entre el ángel y el hombre, con el consecuente corolario de la superioridad del primero sobre el segundo, pero expuesto desde el prisma angélico, que no humano, hecho que motiva en Lucifer, a partir de la combinación entre su orgullo y la directriz de la inferioridad de los mortales, el llanto ante su situación y la furia contra el hombre.

Las peleas por las almas entre diablos y ángeles nutren algunos de los dramas renacentistas. Su semilla se halla en el conspicuo *Auto de la Barca de la Gloria* de Gil Vicente, tan allegado a la filosofía de las danzas de la muerte. El diablo, por mediación de un subordinado, Patudo, y aquí se activa la creación onomástica aunque sea de índole popular, convoca a la Muerte ya que sólo recibe las almas de gente de estamentos sociales ínfimos. La Muerte, generosa con el diablo, le llevará almas de hombres poderosos. Los ángeles no velarán por las almas de estos mortales al no atisbar esperanza para ellas, si bien el espíritu del conde sí merece el apoyo de un ángel: "¡Oh, Virgen, Nuestra Señora! / Sed Vos su socorredora / en la hora de la muerte" (1996, 155). Si bien la intervención del *Deus ex machina* al final salva a los pecadores, la actitud combativa de los ángeles por su redención está muy atenuada con respecto a los posicionamientos habituales en los textos medievales, lo cual agudiza la crítica contra los personajes retratados en ultratumba. Otra reyerta, esta vez entre los pecados capitales, capitaneados por Lucifer, y las virtudes, con Cristo a la cabeza, es la que Diego Sánchez de Badajoz representa en la *Farsa del juego de cañas*.

La fuerte raigambre de la figura del diablo en la dramaturgia renacentista queda patente por la utilización del demonio incluso en el teatro jesuítico desarrollado fundamentalmente en el ámbito escolar con fines pedagógicos. En este contexto sobresale una obra escrita en latín, *Lucifer Furens*, de uno de los autores más destacados dentro de la Compañía de Jesús, el Padre Pedro Pablo Acevedo. En esta composición Lucifer, temiendo que un niño que ha nacido sea el Salvador, manda a un mensajero para que compruebe la veracidad de sus miedos. El mensajero corrobora las sospechas del príncipe infernal, que se retirará enfurecido a los abismos tartáricos. A lo largo de todo el texto van emergiendo

---

Religious Drama before Lope de Vega", *Romanic Review*, 1910, 302-312 y 374-382; Flecn akoska, Jean Luis, "Les rôles de Satan dans les pièces du *Códice de autos viejos*", *Revue des Langues Romanes*, 1963, lxxv, 195-207.

diversos motivos tradicionales vinculados con el demonio. De este modo, el tema de la caída de los ángeles es esbozado por el mismo Lucifer al relatar su antiguo esplendor, determinando el ansia de usurpación del trono de Dios como la causa de su expulsión junto al resto de seguidores. Los roles arquetípicos de embaucador y tentador se funden con rasgos propios de personajes clásicos, como es el caso de Hércules, gestando un personaje bíblico pagano. Por otra parte, la agónica incertidumbre del ángel rebelde a propósito de la posible llegada del Salvador será un tópico representado en otras obras, así como la delegación por parte de Lucifer de todo un conjunto de tareas que le competen a él en servidores menores realzando su imagen de monarca de los infiernos, si bien Lucifer rechazará el título de majestad debido a la situación que vive: "[...] no me llames rey después de esto: ese nombre ya ha sido eliminado del todo, pues el poder real del Infante ha perdido nuestro reino [...]" (Picón, coord., 1997, 107). Finalmente, las consecuencias pedagógicas de la obra dramática sobre los infantes de las escuelas se materializan en el propio texto mediante la burla de unos niños hacia el diablo, al disfrazarse uno de ellos de ente infernal acogiéndose a la forma de un toro. La asociación entre Satán y el toro será una vinculación de gran rendimiento literario que arribará hasta nuestros días, y tiene su base en la intelección bestial denigrante del demonio y en los procesos de representación artística diseñados con el concurso de componentes animales. Ya Baltasar del Alcázar, al hablar de la fiesta taurina, identifica al toro con el diablo: "Dijéronle compadre, desatino / grande es el que hacéis, porque el torillo / es Satanás que del infierno vino" (2001, 304).

Con respecto a los ángeles, los dramaturgos no demuestran la creatividad que parece inspirarles el diablo. Los ángeles no salen a escena si no tienen un sustento bíblico tras ellos, concentrándose sus intervenciones esencialmente en su prototípica labor como mensajeros. Muy reiterada será la aparición de ángeles anunciando el nacimiento de Jesús, como ocurre en el *Auto pastoril Castellano* o en el *Auto de los Cuatro Tiempos* de Gil Vicente, y en piezas teatrales de Juan del Encina. El autor salmantino también dará cabida en su producción a los ángeles que revelan la Resurrección del Señor. El episodio del auxilio de un ángel a Agar en el desierto será el núcleo del anónimo *Auto del destierro de Agar*. Diego Sánchez de Badajoz seleccionará otro momento de la historia de Abraham en el que se muestran los enviados de Dios, la visita de tres ángeles humanizados al padre del pueblo elegido, para construir su *Farsa de Abraham*.

## 3. Bajo la idiosincrasia de una época

Si la figura del ángel dispone de una maleabilidad que le permite desterrar todo anacronismo a pesar del *continuum* temporal amaneciendo en cada período como reflector de las nuevas inquietudes humanas, esta capacidad es sabiamente activada por los artistas del Barroco, ya sea proponiendo nuevos espacios de protagonismo para el ángel o auspiciando nuevas lecturas de vías consagradas. El ángel todavía no ha conseguido debelar literariamente al diablo, que prosigue su andadura victoriosa en el terreno de la escritura. Y es que los contrastes inherentes a la imagen del diablo convierten al señor de los infiernos en un elemento más apetecible para los barrocos que unos ángeles que todavía no

habían logrado un desarrollo que los alejara de su apariencia de entidad monocorde. La naturaleza del diablo parecía haber sido gestada expresamente para el siglo XVII al encerrar la contradicción en una criatura que fue ángel y descendió a ser espíritu infernal. Lucifer encajaba en su devenir vital el culmen de los principios del bien y del mal con todas las consecuencias antitéticas que de ellos se desprendían, como sucedía en el plano formal al bestializar la belleza divina en la caída a los abismos. Un ente superior habitaba ahora las profundidades, y la luz se había ensombrecido. La alegría y los cantos celestiales cesaban para ser sustituidos por la tristeza y los gritos doloridos de unos diablos que penarían eternamente. El ángel que vivía para servir a Dios y fundirse en su amor elegía un destino antagónico, dedicaría sus esfuerzos a la destrucción del hombre, una vida enfocada a buscar el sufrimiento del otro. Las dos faces encarnadas por la creación de Dios vendrían a ser reveladas por una mutación nominal. Lucifer, el portador de la luz, dejaba paso a Satanás, el adversario.

Las argucias del diablo también parecen responder a las coordenadas barrocas ya que sus principales armas, como son el engaño y las ilusiones, evidencian ese espíritu de época que contempla la realidad con reservas, conociendo que nada es lo que aparenta ser. En este sentido, la figura del diablo es un instrumento óptimo para los escritores del Barroco. Quien extremará estos presupuestos en su producción será Miguel de Cervantes, que va más allá en la utilización del diablo con el fin de mostrar la inconsistencia de la vida humana. Se ha indicado que el análisis de la figura del diablo en Cervantes exigiría un acercamiento a su pensamiento religioso, muy difícil de delinear (Hasbrouck, 1992, 117). Mauricio Molho, que también participa de la opinión anterior, partiendo de la tendencia laica de Cervantes, concluirá a propósito de la presencia del demonio en sus escritos que "[...] el Demonio domina el concepto de la vida moral y de sus prácticas transgresivas. Él es quien da fe de la obra divina. [...] Si no hubiera Diablo, ¿qué sabríamos de Dios?" (1992, 31). La interpretación de Molho se corresponde con la función del diablo en el Nuevo Testamento, otorgando pleno sentido a la misión de Jesús, y en el conjunto de la religión cristiana, en la que es necesaria la existencia del diablo como aglutinador de las maldades. Sin embargo, desde nuestra perspectiva, estas reflexiones confieren al demonio un posicionamiento que, aunque bien argumentado, no se amolda a un hecho clave en las plasmaciones directas del diablo, a saber, que el príncipe de las tinieblas apenas aparece en la obra cervantina, es decir, su revelación es fundamentalmente fingida. Ya no es el diablo quien se disfraza de mortal para pasar inadvertido entre sus víctimas, sino el propio hombre quien se apropia del rostro satánico. De esta forma, Cervantes invierte el mecanismo de la temática del ser y parecer intrínseca al diablo en sus embaucamientos. Así, lo que se revela como diabólico oculta otra realidad. Es lo que ocurre en el entremés de *La Cueva de Salamanca*. Pancracio, marido de Leonarda, ha de marcharse cuatro días. Leonarda y su criada Cristina aprovecharán esta ausencia para estar con el sacristán y el barbero. Un percance en una rueda obligará a Pancracio a regresar a su casa, en la que no sólo se hallan los amantes de Leonarda y Cristina, sino también un estudiante al que han dado cobijo por una noche. El estudiante solucionará el conflicto al conseguir engañar a Pancracio haciéndole creer que, a través de unas artes mágicas aprendidas en la cueva de Salamanca, invocará a dos demonios en figura humana, que no serán sino el sacristán y el barbero. La recurrencia con

la que el demonio se ha camuflado en un rostro humano posibilita al estudiante la gestación de su fantasía, de un enredo en el que un mortal se finge en un diablo que se esconde en un cuerpo humano, de modo que la forma falseada es la forma verdadera. El estudiante entrará en la carbonera, lugar en el que se esconden el sacristán y el barbero, puesto que, como sutilmente discierne el joven, la calidad de estos demonios no reside tanto en convocarlos como en aconsejarlos, es decir, el estudiante debe dar las instrucciones necesarias para que sus ficticios diablos representen adecuadamente su papel. Paralelamente al caso del *baciyelmo* del *Quijote*, el estudiante obrará una creación léxica, *sacridiablo*, que conjuga el plano real y el imaginario de la situación que ha conformado. Cervantes, agudamente, trabajará un camino poco transitado. Si en gran número de obras en las que el demonio se transforma en humano la parte maligna asoma en determinadas actitudes, gestos o intervenciones, en *La Cueva de Salamanca* el componente humano será el que emerja inevitablemente, constituyéndose así unos diablos muy particulares. Conocemos que es probable que los diablos hayan recibido el bautismo, según se desprende de las palabras del mismo encantador: "¿Adónde hay diablos bautizados, o para qué se han de bautizar los diablos? Aunque podrá ser que éstos lo fuesen, porque no hay regla sin excepción [...]" (1992b, 250). Unos diablos que, como todo hombre, tienen hábitos alimenticios. Será el barbero quien, asumiendo con autenticidad su personaje, se atreva a establecer una diferenciación infernal insólita: "Sí comen algunos, pero no todos, y nosotros somos de los que comen" (1992b, 252). Si bien esta consideración dual es original, la aseveración sobre la alimentación de los diablos, y de los ángeles en general, es un problema de orden teológico[71]. La condición de educados galanes del barbero y del

71 La Biblia nos aporta informaciones sobre la alimentación de los ángeles, pero algunas no son muy coherentes entre sí. En el Génesis encontramos a los ángeles comiendo en dos ocasiones. Por un lado, llegan ante Abraham tres ángeles a los que agasajará. Recogerá Abraham diversas viandas que ofrecerá a unos ángeles que no las rechazarán: "Después tomó requesón y leche y el ternero que había aderezado, y se lo puso adelante; y mientras comían, él se quedó de pie junto a ellos, bajo el árbol". (18, 8). Más adelante, dos de éstos ángeles se dirigen a Sodoma donde hallan a Lot. Éste, como ya había hecho Abraham, desea acogerlos en su casa. Los ángeles, que se resistirán inicialmente a la invitación, terminan accediendo, y volverán a comer como antes: "Pero instóles de tal manera que se encaminaron y fueron a su casa, donde les preparó un banquete y coció panes ázimos; y comieron" (19, 3). En cambio, el ángel que se revela al padre de Sansón, Manué, no satisfará la educada propuesta de éste para comer cabrito: "[...] Por más que me retengas no comeré de tu alimento; mas si quieres preparar un holocausto, lo has de ofrecer a Yahvé [...]" (Juec., 13, 16). En esta ocasión el ángel parece ceder todo impulso individual ante la omnipotencia de Cristo, hecho no extraño en un ángel que, como ya observamos, renunciaba a nominarse pues su persona carecía de valor frente a su Creador. Un texto del libro de Tobías permite esclarecer la aparente contradicción entre la visión que de la alimentación de los ángeles se da en el Génesis y en el libro de los Jueces. Cuando el ángel se da a conocer a Tobías y su hijo, confiesa o desvela el sentido ficticio de las actividades alimenticias mostradas ante la pareja de mortales: "Vosotros creíais por cierto que yo comía y bebía con vosotros; mas yo me sustento de un manjar invisible y de una bebida que no puede ser vista de los hombres" (12, 19). Por tanto, el ángel se nutre de un alimento trascendente, aunque la lectura no propone tanto una necesidad nutricional superior cuanto una imagen que expresa la vida que insufla el cuerpo y la sangre de Dios. Santo Tomás de Aquino, que aborda este tema desde la estimación de las funciones corporales que puede asumir un ángel al adoptar un aspecto humano, conjugando las enseñanzas bíblicas, concluye que los ángeles fingen comer ya que su alimento es de índole espiritual: "Pero el alimento que tomaron los ángeles, ni podía convertirse en el cuerpo que llevaban unido, ni, dada la naturaleza de aquel cuerpo, podía el alimento convertirse en él, y de aquí que aquella comida no era verdadera comida, sino figura de la comida espiritual. Que es precisamente lo que el ángel dijo a Tobías [...]" (1959, 859). Santo Tomás no especifica la significación de ese alimento espiritual. No vamos a encontrar muchos más datos en El Corán, donde lo que sí observamos es que, en contraposición a la Biblia, los ángeles que visitan

sacristán dota a sus interpretaciones de una humanidad que configura una inusitada visión del diablo como un ser cortés que es capaz de introducir en sus parlamentos fórmulas cristianas: "Nuestro Señor pague a vuestras mercedes la buena obra, señores míos" (1992b, 253). La vehemencia de los impulsos humanos en la figuración diabólica se hace más notoria a cada instante, culminando al final del entremés al hacer al diablo poetizar y danzar para asombro de los presentes.

En *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* el diablo continúa siendo una invención debido a la voluntad de Isabela Castrucha que finge una posesión diabólica en un episodio ubicado al final del tercer libro. El primero en darnos noticia del estado de Isabela es un médico que, dubitativo entre el diagnóstico de la locura y la posesión por parte de un espíritu infernal, opta por las dos para no errar en sus apreciaciones. Como ahora indicaremos, la incertidumbre del médico sobre la enfermedad de Isabela no es ociosa. La situación en la que se halla la bella Isabela es la propia de todo decorado preparado para la realización de un exorcismo, puesto que se encuentra atada en una cama para impedir cualquier violencia a la que el supuesto demonio pudiera moverla. Todo exorcista cuenta con un arsenal de elementos para obrar la salida del diablo del cuerpo del poseso, como son la confesión, la sagrada comunión, las oraciones, los sacramentos, objetos benditos, un crucifijo, la señal de la cruz, reliquias e invocaciones en el nombre de Jesús (Risco, 1985, 196). El tío de Isabela, angustiado al ver a su sobrina endemoniada, utilizará dos instrumentos de los que acabamos de mencionar, la cruz y el agua bendita, que son de los útiles más populares. Sin embargo, todo obedece a un artificio de Isabela, que pretende recuperar a su amado Andrea Marulo. El falso demonio habitante en Isabela pone como condición para salir de la doncella la presencia del joven Andrea. Una mortal, diabólicamente, se adueña de un procedimiento del mismo demonio para embaucar a su entorno confiriendo, además, a la posesión una finalidad que ni el mismo Satán, el príncipe del engaño, había practicado a través de ella. La declaración hecha por Isabela termina por confirmar a muchos que la joven está endemoniada pues participa de unos conocimientos que no es posible que tenga. Con todo, Isabela va introduciendo en su discurso indicios de cordura y lucidez, aunque éstos no son comprendidos por sus interlocutores: "[...] porque no estoy tan loca como parezco, ni el que me atormenta es tan cruel que dejara que me muerda"

---

a Abraham no tomarán la comida que se les da (11, 70). La literatura, como ya ha sucedido en otros momentos, tiene sus respuestas. En *La Rebelión de los Ángeles*, Anatole France no duda en adjudicar la sensación de hambre a los ángeles, los cuales digieren los alimentos de una manera concreta: "Cuando les aguijonea el hambre, los ángeles necesitan comer igual que los animales terrestres, y los alimentos que ingieren, transformados por el calor digestivo, se asimilan a su sustancia celestial" (1995, 72). En la misma obra, cuando los ángeles rebeldes llegan a la morada de Satán, éste les ha preparado un abundante manjar: "Cestos de frutas y panales de miel os esperan a la sombra de aquel frondoso árbol" (1995, 227). Facultades nutritivas atribuye también John Milton a sus ángeles en *El Paraíso perdido* por boca del arcángel Rafael cuando conversa con Adán: "[...] esas inteligencias puras / requieren igualmente su sustento / Cual sucede a los seres racionales; / Ya que contienen estas dos substancias / Todas las inferiores facultades / De los sentidos, con las cuales oyen, / Ven, huelen, tocan y gustan. Y al gustar / Digieren, asimilan y convierten / Lo corpóreo en incorpóreo [...]" (1998, 239). Frente a ello, el Ángel protagonista de *The wonderful visit* niega que las criaturas angélicas coman. De ahí que al humanizarse y, según la postura de Wells al respecto, sentir consecuentemente hambre, el ángel no sea capaz inicialmente de delimitar con precisión qué siente: "–Y, ¿sabe usted?, también experimento unas sensaciones curiosísimas en la boca... casi como si... ¡es tan absurdo...! casi como si tuviera necesidad de meter cosas en ella" (1962, 1435).

(1997a, 621). El engaño individual se tornará en engaño colectivo cuando Auristela y sus acompañantes, a los que Isabela confesará la verdad del caso, apoyen la teoría de la acción demoníaca. Si bien la estratagema de simularse como endemoniada es producto de las intenciones de Isabela, la fantasía se basa también en una locura real de amor, de modo que el amor aparece identificado con lo infernal, como advertirá en varias ocasiones la amante de Andrea. Rememorando el testimonio del poseso de Gergesa, Isabela se verá invadida por huestes de diablos: "[...] una legión de demonios tengo en el cuerpo, que lo mismo es tener una onza de amor en el alma [...]" (1997a, 625). La imbricación entre el plano amoroso y el luciferino es plena: "Mis amorosos pensamientos son los demonios que me atormentan [...]" (1997a, 626). Desde luego esta vinculación del amor con el diablo no es algo novedoso dado que ya en el *Libro de Buen Amor* se producía esta filiación. Por otro lado, todo el relato de Isabela Castrucha sorprende por su realismo, desde el potencial fantástico que posee, en un género como la novela bizantina volcado hacia la desmesura imaginativa. En consecuencia, no es extraño pensar que Cervantes no estuviera muy a favor de la autenticidad de los casos de posesiones por el diablo, entroncando con la idea que empezaba a formarse sobre este tema. Los fenómenos de posesión comienzan a verse como resultado de enfermedades mentales y neurosis[72]. Como informa Georges Minois, "En España, de forma sorprendente, los inquisidores se muestran muy escépticos ante los fenómenos diabólicos" (2002, 101).

En el *Quijote* hay dos escenas que siguen la directriz que hemos analizado en el entremés de *La cueva de Salamanca* y *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. La primera se concreta en el episodio de las Cortes de la Muerte, en el que desfila un grupo teatral que no se ha despojado de sus trajes. Uno de los personajes, el que sirve de carretero, representa a un feo demonio, mientras que otro encarna a un ángel. La irrealidad de este diablo puede situarse en un tercer grado dentro de una escala en la que participan los textos cervantinos previamente observados. Así, en un primer nivel, la historia de Isabela Castrucha nos propone la creación por parte de un individuo de una fantasía diabólica en el interior del mismo, sólo teniendo constancia de la presencia del demonio a través de las palabras del afectado. La criatura infernal no es observada materialmente, pero se sabe que existe en el cuerpo de un mortal por las palabras de éste. *La Cueva de Salamanca* nos conduce a un segundo nivel en el que un sujeto impregna con su imaginación una realidad externa y tangible conformando como diablos a unos seres concretos. En esta ocasión, los espíritus infernales son captados por el sentido de la vista, pero su condición infernal sólo obtiene como apoyo los argumentos que los personajes van desarrollando, pues formalmente no hay indicios de entidades malignas. Finalmente, en la aventura de las Cortes de la Muerte la realidad se muestra desde el principio disfrazada, no siendo necesario un liminar ejercicio de creatividad mental para gestar apariencias demoníacas aunque éste llegue a producirse. De este modo, aunque el personaje que actúa

72 El *Catecismo* de la Iglesia Católica previene contra estas situaciones antes de iniciar cualquier exorcismo: "Muy distinto es el caso de las enfermedades, sobre todo psíquicas, cuyo cuidado pertenece a la ciencia médica. Por tanto, es importante asegurarse, antes de celebrar el exorcismo, de que se trata de una presencia del Maligno y no de una enfermedad [...]" (Santa Sede, 1992, 383).

como diablo reconocerá inicialmente su caracterización fingida de diablo, acabará asumiendo cierta vinculación con el ser evocado por sus vestiduras al adjudicarse la virtud de la omnisciencia, si bien ni el demonio ni los ángeles guardan una sabiduría absoluta: "[...] y yo, de Demonio, y soy una de las principales figuras del auto, porque hago en esta compañía los primeros papeles. Si otra cosa vuestra merced desea saber de nosotros, pregúntemelo, que yo le sabré responder con toda puntualidad; que como soy demonio, todo se me alcanza" (1992a, II, 104). El comentario del carretero revela, por otro lado, la preponderancia de la figura del diablo en los autos sacramentales, que ya estudiaremos, frente a la de los ángeles benefactores. No obstante, a pesar de que a don Quijote se le presenta ya la misma realidad deturpada, su juicio opera de manera lógica ante el enredo: [...] es menester tocar las apariencias con la mano para dar lugar al desengaño" (1992a, II, 105)). Sancho, sin embargo, colaborará a inclinar a don Quijote hacia la creencia en la verdad no sólo de la figura del demonio sino también de la del ángel, aunque con un buen propósito. Después de un altercado, don Quijote se dispone para embestir a los miembros de la compañía. Sancho, atento como siempre al peligro de su señor, procura convencer al hidalgo de la desventaja de su empresa: "[...] y también se ha de considerar que es más temeridad que valentía acometer un hombre solo a un ejército donde está la Muerte, y pelean en persona embajadores, y a quien ayudan los buenos y los malos ángeles [...]" (1992a, II, 107). La protección del escudero es loable, pero su reflexión peca de incoherencia por la imposibilidad de que ángeles y demonios auxiliaran conjuntamente a un grupo humano. De hecho, no será este argumento el que detenga a don Quijote sino la prueba de la ausencia de un caballero andante en las filas de sus enemigos.

La segunda escena en la que encontramos otro individuo haciéndose pasar por diablo es producto de los divertimentos de los duques. En la oscuridad del bosque, y en una confusión de sonidos, aparece una figura en traje de demonio a la que el duque preguntará por su cometido. El modo de iniciar su respuesta, "Yo soy el Diablo" (1992a, II, 290), es índice de la auténtica raíz humana de este demonio construido para un espectáculo lúdico. Así, la identificación que de su recreación realiza el actor muestra la falta de confianza en el poder evocativo de las vestiduras con las que se ha camuflado, necesitando de la palabra para cerrar una imagen que podría no ser conocida desde el plano de la pura formalidad. Por otra parte, la presentación del diablo es algo poco frecuente en el príncipe infernal que gusta de velar su ser por medio de diversas artimañas, especialmente a través de disfraces. En los casos en los que el diablo no impide que otros averigüen su personalidad, no suele producirse una revelación directa por parte del espíritu maligno puesto que éste transmite una información envuelta en presuposiciones y elisiones nucleares sin que llegue a nombrarse. Pero la carga humana que trasluce el demonio no es patente únicamente en las palabras de apertura de su parlamento, ya que los equívocos en lo que respecta a la sapiencia del diablo restringen su visión como una entidad auténtica. El primer percance es destacado por el propio duque que duda de la realidad del diablo al no ser capaz de reconocer quién era don Quijote, error que busca ser solventado con esta justificación: "[...] porque traigo en tantas cosas divertidos los pensamientos, que de la principal a que venía se me olvidaba" (1992a, II, 290). Errático se muestra también el fingido diablo al no acertar a indicar correctamente la persona que lo ha enviado. Señalando como inductor al

caballero Montesinos, conocemos al avanzar el relato que es Merlín quien ha ordenado al diablo la búsqueda de don Quijote: "El Diablo, amigo Sancho, es un ignorante y un grandísimo bellaco: yo le envié en busca de vuestro amo [...]" (1992a, II, 300). Como ya había sucedido en el entremés de *La Cueva de Salamanca*, el intérprete del diablo no parece controlar las expresiones que utiliza, introduciendo fórmulas cristianas en su discurso, hecho que no pasa desapercibido a Sancho: "[...] este demonio debe de ser hombre de bien y buen cristiano, porque, a no serlo, no jurara *en Dios y en mi conciencia*" (1992a, II, 290). Por último, el diablo recibe en esta aventura de don Quijote unas atribuciones que no se corresponden con las que habitualmente ostenta. De este modo, se le hace servidor de un superior que le encarga la comunicación de un mensaje, angelizando en cierta medida al diablo desde una óptica funcional, aunque a veces los diablos menores ejercerán como canales de información entre Satán y Dios.

No debemos obviar la figura de Merlín en el *Quijote* con la que Cervantes se suma a la nómina de autores que habían planteado el tema de la posible ascendencia demoníaca del mago. Ya en el episodio de la cueva de Montesinos, el caballero alude al hechizo al que está sometido por culpa de Merlín, sobre quien niega la paternidad diabólica: "[...] y lo que yo creo es que no fue hijo del diablo, sino que supo, como dicen, un punto más que el diablo" (1992a, II, 199). En la ficción de los duques que hemos comentado más arriba será un falso Merlín el que directamente sentencie el engaño al que la tradición ha sometido al mundo sobre su imagen: "Yo soy Merlín, aquel que las historias / dicen que tuve por mi padre al diablo / (mentira autorizada de los tiempos) [...]" (1992a, II, 295).

Junto a alguna obra dramática, uno de los lugares en los que Cervantes sí afirma la existencia del diablo es la historia que narra Berganza sobre la Cañizares en *El coloquio de los perros*. No obstante, la cadena de personajes y alteraciones en la transmisión del relato no posibilita que podamos determinar que nos hallamos ante una relato diferente de los que ya hemos comentado. Dejando de lado esta salvedad, Berganza nos introduce en el mundo de la brujería en el que la figura del demonio tiene una gran importancia. Muchas de las cuestiones que se plantean a lo largo de la narración de Berganza son concomitantes con las teorizaciones que en el *Jardín de flores curiosas* se daban sobre el mundo de las brujas y sus aquelarres. Destacaremos los aspectos más relevantes. La Cañizares cree que la madre de Berganza es una famosa bruja, la Montiela. Al igual que Celestina se consideraba inferior a la madre de Pármeno en el dominio de los diablos, la Cañizares no posee el arrojo de la Montiela para conjurar tan ingente cantidad de demonios: "Verdad es que el ánimo que tu madre tenía de hacer y entrar en un cerco y encerrase en él con una legión de demonios no le hacía ventaja la Camacha. Yo fui siempre algo medrosilla; con conjurar media legión me contentaba" (1997b, 337). Los aquelarres de las brujas constituyen uno de los espacios que más han incentivado la imagen de un diablo monstruoso con rasgos animales. Esta dimensión bestial del diablo viene referida en la denominación que la Cañizares emplea para designar a su amo, "[...] mi cabrón [...]" (1997b, 339). La concepción de la Cañizares sobre el diablo se engarza en una tendencia brujesca que no duda en calificar de mentiroso y falso al demonio, de lo cual son prueba algunos cuentos insertos en el *Jardín de flores curiosas* en las que unas brujas son embaucadas por el Maligno. De hecho, la Cañizares lee en las respuestas que da el diablo a las brujas una conclusión altamente

peligrosa para el sostenimiento del respeto hacia la autoridad infernal por sus súbditos: "[...] él no sabe nada de lo por venir ciertamente, sino por conjeturas"[73] (1997b, 339). Gran interés posee la confesión que la Cañizares nos comunica del propio diablo según la cual el ángel rebelde no puede actuar sin el consentimiento de Dios, amplificándose por tanto la instrumentalización que de las entidades malignas ya hemos observado en textos de períodos anteriores. Finalmente, sobresale en el relato de Berganza el altercado que sufre al ser visto por la gente como un animal endemoniado. Cervantes, como ya había ocurrido en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, escenifica un cuadro en el que cualquier actividad de un falso poseso, pasando por el filtro de la obsesión, es concretado como un signo de la influencia demoníaca. Así, la velocidad con la que Berganza escapa no puede ser fruto sino de los trucos del diablo para desaparecer cuando lo desea. Esta virtud del diablo la convierte Cervantes en un recurso humorístico en el episodio del falso diablo que persigue a don Quijote en el engaño de los duques, pues, ante la imposibilidad del demonio ficticio de desvanecerse, éste debe marcharse andando.

Otra vertiente angélica que va a ser desarrollada por los escritores barrocos desde los presupuestos de su época será el tema de la caída de los espíritus celestes, que en autores como Quevedo se convertirá en una auténtica obsesión. Un período atravesado por el sentimiento de inestabilidad, de incertidumbre hacia la vida, no podía sino potenciar sus miedos al saber que unos seres superiores a la raza humana no pudieron escapar al mal y sucumbieron ante el castigo de Dios. La caída de los ángeles despliega un velo caliginoso sobre la mirada del hombre hacia el porvenir. Un vacío crece para el hombre que deberá sobrevivir a la prueba que no superaron unos espíritus tradicionalmente concebidos como perfectos. Son muchos los textos en los que se especificará como motivo de la tragedia de los ángeles el pecado de soberbia, perpetuando así las interpretaciones literarias del pasado. Quevedo reiterará este pensamiento en varias composiciones poéticas. Así, en un poema moralista a propósito de la soberbia introduce como ejemplificación el motivo de la caída angélica: "Ésta, en el reino de la paz eterna, / con máquinas de viento, con escalas, / fue el primer tropezón de plumas y alas, / primera fundadora del Infierno" (1983, 109). El orgullo no tiene cabida en el cielo y de ello es conocedor no sólo quien lo exige sino quien ha sido desterrado por esa causa: "El cielo, que soberbia no consiente / (sábelo el Serafín inobediente) [...]" (Quevedo, 1983, 317). En *El sueño de la muerte* Quevedo concibe la soberbia como uno de los elementos constitutivos de la materia de los demonios, y así se observa en el proceso de fabricación de esas criaturas por parte de la Ingratitud (1993, 337). Lope de Vega precisará el sentido del orgullo luciferino como una reticencia del ángel a adorar a su maestro y creador (1983, 423). El motivo del destierro de las huestes capitaneadas por Lucifer al infierno puede servir debido a sus características para la elaboración de escritos de índole admonitoria. Desde una óptica pesimista, Quevedo mueve a sus lectores para que se encaminen por el camino recto pues Dios parece inclinado tanto a subyugar al enemigo como a no redimir a los perdidos:

73 El Satán de Anatole France en *La Rebelión de los Ángeles* es tan consciente de su falta de omnisciencia que renuncia a aprender más con el fin de que no queden al descubierto todos los conocimientos que no poseía en un principio.

"Disponed medios a mejores fines, / dad crédito a tan altos testimonios, / que quien hizo de arcángeles demonios, / mal hará de demonios serafines" (1983, 110). Quevedo, desencantado con el mundo, insistirá en diversos lugares de su obra en esa visión temerosa de Cristo como el poder que aherrojó a los ángeles traidores.

Consabida es la posibilidad de diversos enfoques de tratamiento de una misma veta semántica dependiendo de la intencionalidad que persiga el autor en un determinado momento. Así, tanto podemos emocionarnos con el más encendido elogio a una dama como sonreír ante una despiadada sátira contra ella. La temática de la caída de los ángeles no es ajena a estas modificaciones según el registro que pretenda cultivarse. Si ya hemos estudiado cómo la osadía y castigo de los ángeles puede erigirse en un concreto modelo de comportamiento en una perspectiva moralista, no podemos obviar la existencia de una visión burlesca de este tema. Describiendo Quevedo una fiesta en la que cayeron todos los toreadores, el poeta no duda en otorgar la máxima experiencia en caídas a los serafines en tanto que fueron los inventores de este arte (1983, 747). En el *Alguacil endemoniado* Quevedo hará uso de la conversión de los ángeles en demonios para lanzar sus invectivas contra los alguaciles: "[...] los demonios lo fuimos por querer ser más que Dios, y los alguaciles son alguaciles por querer ser menos que todos" (1993, 162). Pero es sobre todo en *El Diablo Cojuelo* donde más se incide en la dimensión cómica del desventurado episodio de los ángeles en su afán altanero. La explicación que el Diablo Cojuelo da a don Cleofás sobre el origen de su nombre es ya una primera muestra de la conversión humorística de la precipitación de los ángeles al infierno: "[...] me llamo desta manera porque fui el primero de los que se levantaron en el rebelión celestial y de los que cayeron y todo; y como los demás dieron sobre mí, me estropearon, y ansí quedé más que todos señalado de la mano de Dios y de los pies de todos los diablos y con este sobrenombre [...]"[74] (Vélez de Guevara, 1999, 16). Más tarde, al regresar el Diablo Cojuelo junto a don Cleofás después de visitar terrenos turcos, el espíritu pregunta si ha sido muy prolongada su ausencia. Don Cleofás, con el fin de indicar la tardanza del diablo, rememora sarcásticamente el viaje de los ángeles desde las alturas hasta los abismos: "Menos se tardó vuesa merced desde el cielo al infierno, con haber más leguas, cuando rodó con todos esos príncipes que no han podido gatear otra vez a la maroma de donde cayeron" (Vélez de Guevara, 1999, 53). La caída de los ángeles se convierte en fuente de medición, en este caso temporal, como ya había ocurrido en una narración de *El libro de los enxemplos* en la que se empleaba para determinar la distancia entre cielo e infierno. La discusión entre don Cleofás y el Diablo Cojuelo por el retraso de éste provocará que el mortal acuse a su compañero infernal de diablo villano. El tullido diablo destacará su antigua digna naturaleza utilizando anfibológicamente el verbo *descender*, que remitirá tanto a un valor de ascendencia como al mito de la caída: "[...] porque decendemos todos de la más noble y más alta Montaña de la tierra y del cielo, y

74 Aunque aquí no llega a producirse una confluencia de elementos infernales de orden cristiano y pagano, como sucede en la *Celestina* o en *La Cristiada*, sí puede columbrarse en el relato del Diablo Cojuelo sobre las causas de su nominación una base mitológica grecolatina en la historia de Vulcano, el cual, ante su horrido aspecto, fue expulsado por Júpiter, quien lo arrojó desde las alturas, rompiéndose una pierna al caer.

aunque seamos zapateros de viejo, en siendo montañeses todos somos hidalgos [...]" (Vélez de Guevara, 1999, 54). Finalmente, en otra escena, don Cleofás se muestra intrigado por el conocimiento de los secretos de los astros de los cielos e interroga al Diablo Cojuelo ya que, debido a su antigua vida en las cumbres, debe poseer una gran sabiduría sobre el mecanismo universal. Pero el demonio familiar advertirá que, al precipitarse los ángeles a los infiernos, no tuvieron tiempo para reparar en las estrellas del firmamento. Desde este comentario, el diablo hila una sátira contra la astrología al declarar que, gracias a que Lucifer arrastró consigo la tercera parte de las estrellas, como es sentencia bíblica, se puede obrar un menor número de engaños en relación con los cuerpos celestes (Vélez de Guevara, 1999, 76).

Con bellos fines poéticos el mito de la caída de los ángeles rebeldes puede ser adaptado a contextos temáticos específicos con los que inicialmente no mantenía ninguna conexión. El ámbito amoroso es uno de los espacios que puede nutrirse de la estructura semántica de la tragedia de los espíritus celestes. Así sucede en un soneto de Quevedo en el que se invierten algunos elementos del arquetipo. Leamos los dos cuartetos:

> Padre, yo soy un hombre desdichado.
> Tan nuevo pecador y endurecido,
> que, por haber el cielo pretendido,
> ardo en el fuego eterno condenado.
>
> Un ángel verdadero me ha engañado;
> por pretender la gloria me he perdido;
> la esperanza y la fe me han destruido;
> hacerla buenas obras fue pecado.
> (1983, 620)

Ya no son ángeles sino un mortal el que es condenado. Gran parte de las modificaciones entitativas ejercidas sobre el molde original de la ruina de los ángeles obedecen a factores intrínsecos del nuevo cerco semántico. De este modo, se accede a lo emocional desde el orbe físico. La pena del hombre la sufrirá internamente, en su infierno de amor no correspondido, manteniendo la soberbia como causa de este ocaso. El orgullo es plausible gracias a la superior condición del objeto hacia el que se proyectan los anhelos, una dama divinizada al observarse como ángel verdadero. De aquí dimana la fuerza que impulsa el trastrocamiento componencial que anteriormente anunciábamos. Frente a la maldad aneja a las aspiraciones de Lucifer y sus ángeles, el enamorado del soneto quevedesco propone unos anhelos dirigidos desde unas coordenadas benignas y espirituales. Atribuirse el amante una conducta pecadora en su afán por acariciar a la dama no es sino un medio para sublimar aún más a su ángel terrestre.

Juan de Jáuregui, por otra parte, se apropiará de la raíz del declive angélico, el orgullo, en la construcción de un fragmento poético metaliterario. En una correspondencia de la pluma de escritura con la pluma de las extremidades aladas de los ángeles que metonímicamente los refiere, el poeta entiende como fútil los conatos de su instrumento de

redacción por alcanzar a plasmar un motivo inaprehensible, la asunción de la Virgen: "[...] es vano orgullo que llegar presuma / el frágil vuelo de una débil pluma" (1973, 169).

La leyenda del derrumbe de una sección del edificio angélico arrastra otro motivo fuertemente asentado en el Barroco español, principalmente por el carácter lenitivo que presenta en un período marcado por el desasosiego. Con todo ello nos referimos a la esperanza que se tiende al hombre para poder ocupar las sillas perdidas por los ángeles que pecaron, una ilusión que se consolida al saber que a un mortal, San Francisco, se le ha otorgado la silla del mismo Lucifer. Quevedo advierte en sus versos este alentador beneficio obtenido por San Francisco: "La silla más excelsa, más gloriosa, / que perdió el serafín amotinado, / premió a Francisco la humildad [...] (1983, 304). Queda apuntado por Quevedo la clave para poder acceder a las sillas de los espíritus celestes, a saber, desarrollar durante el devenir vital una virtud, la humildad, opuesta al pecado cometido por los ángeles, la soberbia. Esa valoración reposa en las palabras de Vélez de Guevara en *El Diablo Cojuelo*: "[...] aquel humilde y seráfico portento que en el palacio de Dios ocupa la silla de nuestro soberbio príncipe Lucifer" (1999, 102). Más explícito es Lope de Vega, el cual trató profusamente el tema de San Francisco como relevo celestial de Luzbel: "La Humildad le ha prometido / la silla, que por soberbia / perdió en el cielo Luzbel, / para que se asiente en ella" (1983, 549). Lope dedicará varias composiciones a San Francisco, en algunas de las cuales asistimos al extraordinario fenómeno de conversión angélica de un humano en vida: "¡Oh serafín soberano, / glorioso aun estando vivo, / pues la llaga del costado / se la dieron muerto a Cristo!" (1983, 531). Este hecho constituye una de las escasas manifestaciones inversas a los procesos de humanización que los ángeles experimentarán en períodos posteriores de la literatura, transformaciones que no deben confundirse con los disfraces humanos que los ángeles pueden emplear en sus descensos a nuestro mundo. La grandiosidad de un hombre, Francisco, angelizándose suponía el apoyo necesario para todos aquellos que aspiraban a las sillas angélicas y que, ya durante su estancia en la tierra, aspiraban a mudar su ser. Dos grandes problemas que deberán ser superados en el intento de imitar a las naturalezas angélicas serán el sexo y la comida. De hecho, se estima que ya Catalina de Siena atravesó fases de un trastorno de anorexia en un intento por aproximarse a ese ideal de unas criaturas que no comían nada sustancial sino sólo la Palabra de Dios (Godwin, 1995, 276).

El aliento anímico que al hombre dispensa el espacio glorioso liberado por los ángeles que fueron desterrados no puede obviar la amenaza del Maligno. La imagen de Lucifer no presenta modificaciones con respecto a lo que las obras literarias habían dictado hasta entonces, si bien pudiera apreciarse una agudización en la monstruosidad del regente de los infiernos. La inestabilidad de la época encuentra una materialización en el desequilibrio formal de una criatura que, además, contrasta con el esplendor que antiguamente poseía. La vida es un espejismo y los humanos están sojuzgados por un destino tantálico. Lucifer es la prueba de que el mismo Dios crea ilusiones. Forjó una belleza en la que anidaba el mal, y lo apolíneo se descompuso. Nació la bestia. Nadie mejor que Quevedo traza en un soneto el horror de un ser perdido en su deformidad:

¿No ves a Behemot, cuyas costillas
son láminas finísimas de acero,
cuya boca al Jordán presume entero
con un sorbo enjugar fondo y orillas?

¿Por dientes no le ves blandir cuchillas,
morder hambriento y quebrantar guerrero;
que tiene por garganta y tragadero
del infierno las puertas amarillas?

¿No ves arder la tierra que pasea,
y que, como a caduco, tiene en menos
el abismo que en torno le rodea?

Sus fuerzas sobre todos son venenos:
Él es el rey que contra Dios pelea,
Rey de los hijos de soberbia llenos.
(1983, 163)

Nos hallamos ante un caso en el que el texto literario se acoge a un arquetipo previamente diseñado por las Sagradas Escrituras, ya que el retrato de Quevedo se basa en la prolija descripción del libro de Job (40, 41) sobre Behemot[75], una misteriosa bestia que algunos autores la han concebido como semejante al diablo. Quevedo no practica un ejercicio de amplificación sobre el modelo ya que los detalles que Yahvé ofrece a Job sobre Behemot superan las dimensiones del soneto del poeta barroco. Quevedo se inclina por la selección de los elementos más sobresalientes en la caracterización del monstruo y por la precisión identificativa, es decir, procura revelar y hacer patente que Behemot no es sino otro nombre con el que poder designar al diablo. Esta dimensión es la que recubre los dos últimos versos del soneto en los que diáfanamente se determina a Behemot como el contrario a Dios y se le concede el título de monarca sobre los anegados por el sentimiento de soberbia, el pecado que en el Barroco se asociaba de modo constante a Satán.

Aun disforme, el cuadro quevedesco del diablo que acabamos de ver ostenta cierta originalidad en sus trazos al acogerse el escritor a un molde específico poco visitado por los artistas. Sin embargo, los consabidos rasgos de Satán los vamos a encontrar en la visión que Quevedo recrea en *La Hora de todos y la Fortuna con seso* sobre Plutón: "[...] dios dado a todos los diablos, con una cara afeitada con ollín y pez, bien zahumado con

75 La postura más generalmente admitida es la que considera que Behemot es una mitificación de un hipopótamo. Algunos trazos del dibujo que sobre Behemot da Yahvé en el libro de Job se acercan a ese animal, como es el hecho de que el agua del Jordán le llegue a la altura de la garganta. Massimo Izzi (1998, 70) nos informa de otras interpretaciones para este ser ligadas siempre al mundo animal. Así, el naturalista alemán del siglo XV , D. G. Messerschmidt, vio en Behemot a un mamut. Roy Mackal gasta una hipótesis según la cual Behemot sería el más antiguo testimonio de un dinosaurio africano llamado por los indígenas Mokelambembe.

alcrebite y pólvora, vestido de cultos tan oscuros que no le amanecía todo el buchorno del sol, que venía en su seguimiento con su cara de azófar y sus barbas de oropel, planeta bermejo y andante [...]" (1975, 62). Remitiendo nuevamente Quevedo al personaje clásico latino, pero inmerso en un cerco de diablos judeocristianos, Plutón recibe los tradicionales atributos satánicos de oscuro cromatismo, que es el rasgo más desarrollado, y faz barbada. También Plutón será la personalidad seleccionada por Quevedo en su *Discurso de Todos los Diablos*.

El Barroco incide con tal fuerza en el orbe grotesco e informe del diablo que éste podría convertirse en óptimo objeto de estudio para la teratología. La demencia mórfica de Satán es tal, que en el sueño del *Infierno* Quevedo, al llegar a la guarida en la que yace Lucifer con unas diablas, no tiene valor para penetrar en la galería, mas no por temor al espíritu maligno sino por incapacidad para resistir su visión: "No entré dentro porque no me atreví a poder sufrir su aspecto disforme [...]" (1993, 264). Debido a los valores de desfiguración que adquiere la imagen del diablo, ésta puede ser convertida en un elemento útil para referenciar cualquier aspecto negativo. De este modo, Quevedo dedica un soneto a una "Hermosa afeitada de demonio" (1983, 574), en el que la semejanza del maquillaje con el diablo no se basa únicamente en la semántica de lo monstruoso, sino en la facultad de ambos para tamizar la realidad, para engañar soterrando las verdades. A veces, la fealdad de un rostro femenino sólo es posible comunicarla estableciendo una relación con el diablo, como realiza Quevedo en "Pintura de la mujer de un abogado, abogada ella del demonio" (1983, 959). Esta técnica la extrema Juan de Jáuregui, al hacer que las imperfecciones de una dama superen de tal modo las del diablo que éste acaba altanero de su belleza: "Hoy buscas matrimonio, / y no hallarás, según tus calidades, / marido en el demonio; / porque, después que mira tus fealdades, / que agora yo deslindo, / presume Satanás de airoso y lindo" (1973, 122). Sin embargo, los demonios no se muestran excesivamente contentos con estas consideraciones de los ángeles rebeldes como depósitos de malformaciones y rasgos animales. Así lo confiesa en un discurso sarcástico un demonio que ha poseído el cuerpo de un alguacil en el *Alguacil endemoniado*:

> Mas dejando esto, os quiero decir que estamos muy sentidos de los potajes que hacéis de nosotros, pintándonos con garras sin ser avechuchos; con colas, habiendo diablos rabones; con cuernos no siendo casados; y mal barbados siempre, habiendo diablos de nosotros que podemos ser hermitaños y corregidores. Remediad esto, que poco ha que fue Jerónimo Bosco allá, y preguntándole por qué había hecho tantos guisados de nosotros en sus sueños, dijo que porque no había creído nunca que había demonios de veras.
>
> (Quevedo, 1993, 171)

El Diablo Cojuelo también se lamentará de las burlas a las que someten a los diablos unos ciegos al entonar una letrilla: "¿Qué te parece los testimonios que nos levantan estos ciegos y las sátiras que nos hacen?" (1999, 71). Pero Quevedo no cesará de atribuir malformaciones a los diablos. En el ya citado sueño del *Infierno* habrá diablos corcovados, cojos, con cazcarrias, romos, calvos, mulatos, zurdos, cluecos, zambos, con espolones,

grietas y sabañones. Todo un desfile terminológico despectivo, si bien algunas complementaciones han perdido hoy día cualquier halo de negatividad, factor que atestigua cómo las valoraciones descriptivas del diablo se ajustan a la idiosincrasia de un determinado momento histórico. Esta combinatoria de rasgos físicos es aprovechada por Vélez de Guevara para proporcionarnos una de las mejores pinturas de un espíritu del mal, el Diablo Cojuelo:

> [...] un hombrecillo de pequeña estatura, afirmado en dos muletas, sembrado de chichones mayores de marca, calabacino de testa y badea de cogote, chato de narices, la boca formidable y apuntalada en dos colmillos solos –que no tenían más muela ni diente los desiertos de las encías–, erizados los bigotes como si hubiera barbado en Hircania, los pelos de su nacimiento ralos, uno aquí y otro allí, a fuer de los espárragos, legumbre tan enemiga de la compañía que si no es para venderlos en manojos no se juntan [...].
>
> (1999, 18)

Ya conocemos cómo el diablo puede camuflar su esencia grotesca materializando ese universo de apariencias consustancial al siglo XVII, pero el sentimiento de incertidumbre también se refleja en la multiplicidad de nombres con que se identifica al ángel caído. Una constelación nominal tras la que sólo existe un ser. La criatura desintegrada verbalmente con el fin de perturbar el juicio y atosigar a la raza humana revelándose con diversas faces. En *El sueño de la muerte* Quevedo partirá de esta polionomasia diabólica con el fin de satirizar las infinitas nomenclaturas de medicamentos que sugieren invocaciones de demonios: "[...] *Buphthalmus*, *Opopanax*, *Leontopetalum*, *Tragoriganon*, *Potamogeton senos pugillos*, *Diacathalicon*, *Petroselinum*, *Scilla*, *Rapa*" (1993, 322). La riqueza designativa del diablo se corresponde con una profusión de especialidades en los ángeles condenados, demostrando los autores barrocos una exuberancia imaginativa que compite con la de los tratados demonológicos, si bien este despliegue creativo sirve a objetivos burlescos. En *El Diablo Cojuelo*, los intentos de don Cleofás por acertar la identidad del diablo que ha localizado en una redoma abren una catalogación de espíritus infernales gracias a las respuestas que el encarcelado demonio ofrece. De esta forma, conocemos que Lucifer es el demonio de las dueñas y escuderos; Satanás, el de los sastres y carniceros; Belcebú, el de tahúres, amancebados y carreteros. Pero, en la confección de unos diablos tecnificados, sobresalen especialmente las últimas páginas del *Discurso de Todos los Diablos* de Quevedo. Allí desfilan las más variopintas entidades infernales: demonios de los ladrones, del tabaco y del chocolate, del cohecho, de los enredos, de los enamorados, de las monjas, o de los juzga-mundos.

Por otra parte, algunos de los grandes temas vinculados al demonio en épocas anteriores no pierden vigencia. Los juicios por el alma de los mortales, que exigen la comparecencia de los ángeles fieles, tienen expresión en el *Sueño del Juicio* de Quevedo, en el que ángeles y demonios vuelven a actuar como abogados defensores y fiscales respectivamente. Son frecuentes los episodios de posesiones demoníacas, de los cuales ya habíamos tratado el caso fingido de Isabela en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Como ya hemos

analizado con otros motivos, las posesiones de cuerpos por parte del demonio pueden ser enfocadas desde diversos puntos de vista. El registro satírico es la directriz seguida por Quevedo en el *Alguacil endemoniado*, donde un diablo se queja por tener que habitar en un alguacil, promoviendo una modificación en los conceptos de agresor y víctima: "[...] me debéis llamar a mí diablo alguacilado, y no a éste alguacil endemoniado" (1993, 162). El Diablo Cojuelo recurrirá a la posesión de un escribano para poder escapar de los diablos que buscan capturarlo (1999, 128). Las interpretaciones supersticiosas que convierten enfermedades reales en posesiones demoníacas son reflejadas en *La Hora de todos y la Fortuna con seso* (Quevedo, 1975, 161). Miguel de Molinos, en su *Guía Espiritual*, previene cómo en los momentos de tribulación se hace necesaria la obediencia en un mentor. Una vez iniciado este camino, las angustias y confusiones incrementarán provocando en el individuo la creencia de estar dominado, poseído por un espíritu maligno, cuando no es así, debiendo proseguir en su andadura hasta alcanzar la liberación de los lazos del desasosiego (1977, 170). Alonso de Ledesma hará uso del sistema constructivo de los episodios de posesión para referir los efectos amorosos causados por una dama: "Un demonio en carne humana / oy me han sacado del cuerpo / a quien yo tuve por Ángel, / y fue demonio en los hechos" (1978, 266).

La literatura religiosa del XVII perpetuará los vectores centrales sobre el demonio de la producción mística renacentista. La principal obra del místico heterodoxo Miguel de Molinos, la *Guía Espiritual*, a la que ya hemos aludido, confirma el aserto que hemos realizado. El texto aparece dominado por la idea mística de un demonio más vivo como concepto que como un enemigo materializado, es decir, el diablo se alza en calidad de enemigo cuya amenaza se extiende a un nivel mental. Molinos reitera algunas de las clásicas ofensivas del demonio, como son los conatos por fomentar la tristeza en las almas humanas (1977, 186) o el eterno engaño de la transfiguración en ángel de luz (1977, 142). También persiste la visión utilitaria del diablo como un ser que con sus perversas acciones favorece a los mortales en el desarrollo de una vida provista de dolor que asegure la estancia junto a Dios en los cielos (1977, 212).

El cultivo literario de los ángeles que no pecaron aún no alcanza en el Barroco los niveles de desarrollo del tratamiento de los espíritus caídos, aunque se aprecia un crecimiento del interés por la imagen angélica, especialmente por una de sus concreciones, como más adelante veremos. El peso de determinadas escenas bíblicas en las que intervienen ángeles no desaparece, y los autores no temen acogerse a ellas. Soto de Rojas, en la descripción de su jardín en *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, sitúa un relieve en el que aparece tallada la expulsión de Adán y Eva del Edén por un querubín: "Paraíso cerrado, / acero que empuñó filos ardientes, / querubín enojado / destierra inobedientes" (1993, 99). Como es habitual en estas breves recreaciones, siempre el autor introduce leves modificaciones con respecto al original con el ánimo de conseguir algún efecto. Así, Soto de Rojas ha reducido el número de ángeles que en el Génesis comparecen en este episodio, además de convertir al querubín en el ejecutor del destierro de la pareja humana, ya que fue Dios quien los expulsó, siendo el querubín únicamente un instrumento para evitar el regreso de los mortales condenados. Soto de Rojas concede al querubín una importancia superior que la que otorgaba el Génesis, posiblemente, con el

fin de ganar en espectacularidad visual para su creación. Alonso de Ledesma, en un romance de fuerte carga simbólica de sus *Conceptos espirituales y morales*, versifica la misma historia del Génesis: "El huerto es de la Esposa / mejor que no aquel terreno / à quien un Archangel guarda / con una espada de fuego" (1978, 196). En esta ocasión, Ledesma se ha inclinado por el cambio de la especie angélica que Dios situó en el Paraíso, aunque su funcionalidad es la primitiva. Otro episodio de las Sagradas Escrituras que halla eco en el ámbito literario es el rescate de Pedro de la prisión por la mediación de un ángel que romperá sus cadenas. El texto de los Hechos de los Apóstoles (12, 7-10) lo poetiza Juan de Jáuregui (1973, 160). No obstante, los escritores pueden renovar contenidos bíblicos tradicionales. La adoración de los pastores al niño se convierte bajo la pluma de Antonio de Ledesma en un coloquio entre un pastor y un ángel (1978, 77-79). Una conversación en la que, debido a los interlocutores, parecía inevitable una aproximación al tema de la comparación entre naturalezas angélicas y mortales, enfrentamiento que el propio ángel resuelve con rapidez anteponiendo al pastor a su palabra pues estima el ser celestial que está dialogando con el hermano de su Creador. La elección de la categoría angélica por parte de Ledesma, un serafín, debido a su principal característica, el ardor amoroso, se corresponde plenamente con su misión de adoración al Hijo de Dios. Con todo, el sentido profundo ontológico de este ángel no se cimenta en el nivel superficial de una entidad divina que venera a Jesús. Su significación alcanza los valores conceptuales que el ángel ya adquiría como miembro de la pareja que también componía el caballo, según ya estudiamos. Así, el ángel es la calidad divina de la que el Mesías está inundado, de igual modo que el pastor constituye su mitad humana. Por tanto, el ángel y el pastor configuran las dos faces que nutren la figura del Enviado.

Un terreno que permite colegir cierto entusiasmo hacia la imagen angélica es el descriptivo. Los ángeles comienzan a dejar de ser meras referencias para atraer la atención de los literatos sobre las posibilidades de su ser. Así, no podemos dejar de lado la importancia que Gabriel cobra en el poema épico culto de temática religiosa de Diego de Hojeda, *La Cristiada*, publicado en 1611. La propuesta de Hojeda en cuanto al tratamiento de ángeles se incardinaría, de acuerdo con la escala que elaboramos al inicio de este estudio, en el plano de la *amplificatio*. Ello es aplicable a las dos grandes escenas en las que Gabriel aparece en *La Cristiada*, el consuelo a Jesús en el Monte de los Olivos y la Anunciación a María. Son dos momentos sobresalientes en su condición de exaltación de la figura angélica hasta tal punto que el poema épico de Hojeda es una de las primeras manifestaciones literarias en las que el ángel compite ya con la figura demoníaca en calidad de constructo textual. Prueba de este aprecio por la imagen del ángel reside en la atención al ser alado en sí mismo y no por sus específicos cometidos, sobre todo cuando éstos repercuten positivamente en el ser humano. En la literatura castellana medieval ya tuvimos ocasión de comentar dos textos dominados por el ángel, dos sonetos del Marqués de Santillana, uno de ellos dedicado al arcángel Miguel, en los que el ángel era únicamente un receptor de alabanzas y los únicos datos que sobre él se ofrecían eran una versificación del modelo bíblico marcado teleológicamente. Hojeda, sin embargo, despliega una visión poética fisonómica y emocional del ángel mensajero. Cuando la exterioridad de los ángeles parecía carecer de atractivo en el medio literario, Hojeda compone una

muy pormenorizada y extensa descripción de Gabriel[76]. Rescatamos dos estrofas de la prolija caracterización:

> Lleva el rojo cabello ensortijado
> del oro fino que el Oriente cría,
> y en mil hermosas vueltas encrespado,
> que cada cual relámpagos envía:
> de un pedazo del iris coronado,
> del iris, que con fresco humor rocía
> el verde valle y la florida cumbre,
> cuando entre nieblas da templada lumbre.
>
> La vergonzosa grana resplandece
> en las mejillas de su rostro amable;
> y aljófar de turbada luz parece
> el sudor de su frente venerable:
> aspecto de un legado triste ofrece,
> que hace su hermosura más notable,
> cual invernizo sol en parda nube
> opuesta al tiempo, que al oriente sube.
> (1971, 75)

Se produce en este retrato un curioso fenómeno que revela a la vez el rendimiento de los elementos literarios. La pintura de Hojeda, que responde a una concepción plenamente humanizada del ángel, presenta el mismo sistema de construcción que los cuadros verbales femeninos, esto es, se ha reutilizado una *descriptio puellae* con el fin de emplearla para detallar los encantos externos de Gabriel. Si la prosopografía de la hermosura de la dama "[...] se pondera casi siempre con la descripción de su rostro" (Navarro Durán, 1995, 46), Hojeda obrará de este modo con el espíritu celestial, pues sólo en la estrofa previa a las citadas se aludirá al cuerpo del mensajero. Este cambio de destino objetual para esta modalidad de retratos es favorecida por dos factores. El ángel, en su condición de ser mágico y utópico, coincidía con la dimensión idealizante que el neoplatonismo estaba implantando en la visión de las damas. Asimismo, la conflictiva sexualidad angélica no era barrera que impidiera trasladar descriptores femeninos para abordar la formalidad de los mensajeros divinos. El otro ámbito en el que se observa una relevancia del ángel como una personalidad sobresaliente en su individualidad afecta al espectro sentimental, a pesar de las incorrecciones teológicas que ello conlleva. De este modo, el ángel quedará en suspenso al contemplar al Hijo de Dios convertido en un mortal: "Como caso tan grave comprende, / las plumas y la lengua le suspende" (1971, 77). Hojeda focaliza el sufrimiento de

76 Un análisis de los diferentes mecanismos estilísticos empleados por Hojeda en su diseño del ángel puede leerse en el comentario que se localiza en Díez de Revenga y Fiore t Durán, *La Poesía Barroca*, Madrid, Júcar, 1994, pp. 238-243.

Jesús en el Monte de los Olivos desde una perspectiva siempre soterrada, la del único testigo que vio a Cristo en la soledad de la agonía antes de la Crucifixión. Penetramos entre los intersticios palpitantes del ángel, configurándose éste como una criatura viva, sintiente. Cierto es que la angelología siempre ha negado cualquier atisbo emotivo en los ángeles, sin embargo la literatura no resistirá la oportunidad de humanizar aún más a los ángeles desde su potencial específico frente a las restantes artes para profundizar mundos internos y materializarlos a través de la palabra.

Con todo, las pinturas de los ángeles arrastran todavía un lastre que puede observarse en la majestuosa caracterización de Diego de Hojeda, a saber, la dificultad de las potencias divinas para liderar el conjunto de las piezas constructivas de una composición, la suficiencia para erigirse en corazón textual. Y es que los espíritus alados actúan como satélites de otros elementos nucleares en las producciones literarias. Pese a todo, fijaremos nuestra mirada en esos elementos angélicos adyacentes. Un examen de las representaciones de estos seres nos revela algunas constantes. Los autores coinciden en asignar a los ángeles detalles flamígeros, hecho que puede deberse a la influencia de la visión del profeta Ezequiel. Pedro Espinosa nos habla de un ángel armado de lumbre que mueve sus alas entre rojos fuegos (1975, 37). Un poema de Bartolomé Leonardo de Argensola nos acerca a un serafín que desciende como una exhalación ardiente dejando con su vuelo surcos de fuego (1974, I, 241). El cabello de dos ángeles es concebido con un cromatismo rojo en una composición de Lope de Vega (1983, 390). Este texto de Lope encierra uno de los tópicos que delinea con frecuencia la imagen del ángel, el color blanco. La piel de los ángeles no es sino una plasmación de su pureza interna. Frente a los aspectos más externos que acabamos de ver, suele haber consenso en una apreciación a propósito de los ángeles que se circunscribe más a un ámbito de detección intuitivo emocional, la candidez. Una ternura que se desprende del físico y de los movimientos de estas criaturas de Dios. Por otra parte, hay dos acciones que se reiteran en la materialización de los ángeles cuando éstos son captados por la vista de algún o algunos mortales. En un anhelo por apresar la magnificencia de estas divinidades, su vuelo se asemeja al paso de una cuchilla que abriera los cielos normalmente produciendo una estela incendiada. A su vez, se reproduce el batir de las extremidades aladas de los ángeles con el fin de fijar en cierta medida la sensación de movilidad. Este esbozo de sistematización no comprehende todas las versiones de ángeles que los barrocos pueden llegar a gestar. En este sentido, destacan los serafines que Pedro Espinosa sitúa en torno a la Virgen en una canción en alabanza de la misma ya que el diseño de estos ángeles supone una combinación entre una descripción castrense, más propia del arcángel San Miguel, y delicados rasgos en los que subyace el impulso amoroso vinculado a los serafines: "[...] y, armados de jazmines, / honor de los jardines, / calan yelmos de rosa, enristran lauras, / embrazan resplandor, anhelan auras, / combaten dulcemente / bien fijados agravios [...]" (1975, 122).

Ajustándose al curso de la tradición, el Barroco sólo rescata como individualidades entre las filas de ángeles las figuras de los arcángeles, especialmente la de San Miguel. En torno a este ángel destaca un magno texto sobre el que debemos detenernos. Bartolomé Leonardo de Argensola compondrá cuatrocientos versos en honor al jefe de los ejércitos celestiales. Como veremos, la creación de Argensola no es sólo un canto a San Miguel sino

una historia de los sucesos acaecidos en el cielo en los tiempos de la revuelta de Lucifer, en los que evidentemente el arcángel desempeñó una labor crucial. El texto se inicia con una llamada del poeta a San Miguel para que éste se presente, pero desprovisto de sus atributos bélicos. Argensola rechaza el contacto con el ángel bajo el arquetipo de guerrero que secularmente se ha ligado a él, es decir, no quiere la imagen que el modelo bíblico ha determinado, "[...] no cual te presentan tus historias [...]" (1974, II, 7). A pesar de ello, Argensola introduce rápidamente el motivo del enfrentamiento de Miguel contra Lucifer insertando, si bien forzadamente, un monólogo del ángel soberbio en el que delata sus objetivos de conquista y dominio de los reinos de Dios. Los desmedidos propósitos de Lucifer van a encontrar la oposición de San Miguel. El arcángel es identificado con una deidad pagana romana, abriendo Espinosa el capítulo de la imbricación del universo cristiano con el clásico grecolatino. Las comparaciones entre los ángeles y concretas personalidades del panteón romano es un fenómeno frecuente del que no se distancia el arcángel militar. De este modo, si en Plutón se ha visto el reflejo de Lucifer, o Mercurio ha sido espejo de los ángeles mensajeros, se verán como coherentes las concomitancias entre Miguel y Marte. Establecida esta similitud, Argensola describe al arcángel en dos fases cuya suma tiene como resultado la iconografía generalmente representada en las producciones de las diferentes disciplinas artísticas. Inicialmente San Miguel sólo se muestra revestido de una coraza protectora: "De oro cendrado y puro va ceñido, / el pecho de crisólitos lucientes [...]" (1974, II, 9). En un segundo momento, al ser elegido el arcángel como caudillo para encabezar la lid contra las tropas de Lucifer, Dios le otorgará un yelmo y una espada, completando consecuentemente el retrato prototípico del arcángel Miguel: "Esto diciendo, de esmeralda fuerte / le cubre un grande yelmo de infalible / promesa y esperanza de victoria; / y la espada le da fulmínea horrible, / con que guardó el jardín donde la muerte / fundó el principio a la inmortal historia" (1974, II, 9). Investido San Miguel, principia el combate entre las fuerzas fieles a Dios y las opositoras. Esta lucha se dispone en tres partes vertebradas en una gradación ascendente en lo que respecta al número de participantes. El enfrentamiento comienza con una liza personal entre Miguel y Lucifer. Percibiendo su derrota, Lucifer acude a sus poderes y se transforma en un dragón, penetrando en una segunda fase de la lucha. La dimensión bestial del ángel rebelde es puesta de manifiesto antes de que se acceda a su descenso a los infiernos y se convierta en demonio. Sin embargo, la astucia de Lucifer no obrará éxito sobre Miguel, quien vuelve a someterlo. Este hecho producirá la evolución de la contienda de lo individual a lo colectivo. Así, los seguidores de Lucifer acudirán en su auxilio y la lucha ampliará sus límites abriendo la fractura definitiva entre los ángeles que se internarán en un combate de dimensiones cósmicas. Mas los ejércitos rebeldes verán coartadas sus ansias de poder. Luzbel huirá con sus ángeles hacia los abismos para refugiarse: "Sale el más claro serafín escuro / por el abierto muro. Tras él con espantosas voces grita / la turba, y con furor se precipita" (1974, II, 14). Las complementaciones calificativas de Luzbel inciden en la doble faz angélica tan apropiada para enarbolar los contrastes barrocos. El novedoso matiz de la retirada sirve a Argensola para alumbrar cierta veta de cobardía en los ángeles insubordinados. Ya en el infierno, Satán dirigirá a sus tropas una arenga en la que vibran dos motivos que hemos comentado. Convencido de la superioridad de las naturalezas angélicas sobre los mortales, lamentará que sus sillas

sean entregadas a la raza humana, la nueva criatura preferida por Dios. Con el fin de acabar con esos seres conformados a partir del barro, Satán adoctrinará a sus seguidores iniciándolos en el arte de los procedimientos bélicos que deben emplear contra los humanos, entre los que sobresale la transformación bajo la figura de ángeles de luz. El discurso del regente de los abismos no pasará desapercibido a Miguel, el cual lanzará un aviso a los espíritus celestes a propósito de sus futuros cometidos en función de la influencia de Satán en los tres grandes espacios existentes. Sobre el cielo, la acción del maligno ha sucumbido. Éste orientará ahora sus esfuerzos hacia el mar y la tierra, y es allí donde los ángeles deben ofrecer su protección. Se atribuye así a San Miguel cierto parentesco con los ángeles custodios, algo que no es original pues ya en la apócrifa Historia de José el carpintero el arcángel guerrero era visto como un ángel guardián.

La figura del arcángel Miguel tampoco es ajena a las adaptaciones a diversos registros de creación literaria. Así lo observamos en dos composiciones poéticas de Quevedo en las que el autor barroco se sirve de la visión de San Miguel como ángel encargado de pesar las almas de los difuntos, separando a los justos y a los pecadores. En uno de los textos, de temática amorosa, el amante que está encarcelado se dirige a San Miguel informándole que no podrá pesar su alma dado que se la ha arrebatado Floris (1983, 487). Ya en el marco satírico, Quevedo revela en una quintilla mediante un uso anfibológico del verbo *pesar* las simpatías que despierta el Duque de Osuna y el escaso aprecio hacia Garci Pérez de Araciel: "[...] las almas pesó Miguel: / la de Osuna pesó a todos, / la de Pérez pesó a él" (1983, 1151).

Pero el Barroco va a favorecer especialmente la consolidación de unos ángeles que durante el Renacimiento habían sido muy cultivados, los custodios. La imagen de los ángeles guardianes penetró con fuerza en el siglo XVII auspiciada por la situación de crisis que se estaba sufriendo. En un ambiente vertebrado desde la falta de asideros en el que la religión se había convertido en uno de los caminos para poder salvar en vida una desorientación que conducía a la desesperación, los custodios se mostraban como un medio superior, de una espiritualidad no tan lejana como la de Cristo, que reconfortaba la dura existencia. La frecuencia con la que los ángeles protectores son convocados en las producciones literarias va gestando cierta conciencia de estos seres alados próxima a una categoría angélica individual, cuando sólo son espíritus celestes ejerciendo unas funciones determinadas de salvaguarda. A Lope de Vega debemos una de las composiciones más coherentes y unitarias en torno al ángel custodio. Lope estima que la presencia del ángel de la guarda es indispensable en la medida en que el hombre es incapaz de protegerse contra todas las amenazas que lo rodean por sí solo. A pesar de que el ángel protector es una entidad informativamente vacía desde la perspectiva bíblica, Lope se arriesga a proponer la procedencia y el motivo del nacimiento de esta modalidad angélica. Para Lope, el ángel de la guarda se incardinaría en la primera jerarquía y fue conformado en el momento en que Luzbel y sus huestes fueron arrojados al infierno, debido a que en ese instante amaneció un enemigo para los mortales. Por tanto, los custodios no son una especie creada desde el origen de los ángeles sino desarrollada a raíz de un acontecimiento trágico que motivó su realidad. Muy acertado Lope en la justificación de los ángeles de la guarda, no parece tan admisible la ubicación de estos espíritus en la primera jerarquía. La tradición ha considerado que los ángeles

protectores de los hombres se situaban en la tercera jerarquía, es decir, aquella en la que circulaban principados, arcángeles y ángeles. Este último coro, el noveno, era el que recibía las misiones en las que estaban implicados los mortales por cuanto "[...] su jerarquía es la más próxima a nosotros [...]" (Areopagita, 1996, 158). Por ello siempre se ha interpretado que los ángeles custodios procedían del noveno coro de la tercera jerarquía. En este sentido, Luis de Ribera, poeta renacentista, en un extenso texto cuyo encabezamiento atestigua la importancia del escrito sobre el tema que tratamos, "De las jerarquías y coros, nombres y oficios de los ángeles, y de su naturaleza, creación y glorificación", si bien altera algunos órdenes angélicos, localiza a los ángeles auxiliadores en el último escalón de las jerarquías celestes: "Ángeles que defienden la flaqueza / Humana, y con oculta compañía, / Esforzándola están á su pureza" (AA. VV., 1915, 283). Continuando con el poema de Lope, el ángel es concebido como una perpetuación de la labor salvífica que ya había comenzado con la Virgen y el nacimiento de Jesús, en una anómala alteración cronológica ya que la caída de los ángeles con el consecuente alumbramiento de los ángeles custodios es previa a la aparición del Mesías. Las últimas estrofas de la composición están destinadas a la descripción del ángel de la guarda pero desde unas coordenadas puramente militares: "¡Oh tú, soldado hermoso, / que coronado de diamantes puros, / con brazo poderoso, / alta la espada, nos fabricas muros / de tus fenicias alas, / y del altar del alma incienso exhalas!" (1983, 467). Esta configuración castrense arranca de una noción inherente por parte de Lope al ángel custodio según la cual el objetivo de este espíritu es una defensa constante contra los ataques de Satán al hombre, haciendo descender al custodio de entre los ejércitos que se enfrentaron a la amenaza de Lucifer: "Tú de la hierarquía / primera en la milicia soberana [...]" (1983, 467). Por todo ello, no sería inverosímil una lectura del poema de Lope teniendo como modelo de ángel guardián al arcángel Miguel.

Otro extenso poema dedicado a un ángel protector, al que ya hicimos alusión en la introducción a este estudio, es el "Himno al ángel custodio del gran duque" de Pedro Espinosa. El texto no es sino una loa a un noble utilizando la figura del ángel custodio como instrumento para divinizar al personaje ensalzado. Debido a la orientación laudatoria de la composición, la naturaleza del ángel de la guarda se ve afectada. De este modo, ante las grandiosas hazañas del duque, las acciones del ángel adquieren en algunos momentos un carácter frívolo y banal: "Cuando duerme, tus alas por cortinas, / con el dedo en la boca, lo entretienes, / representando imágenes divinas" (1975, 182). La narración de los favores del ángel para con el duque irá cediendo ante la remembranza de las virtudes del mortal, realizando Espinosa una inversión de roles en la que es el ángel el que debe estar agradecido a su protegido, puesto que los hechos del mortal garantizan al ángel su éxito facilitando su labor: "Correspondiendo, pues, a tu cuidado, / en tu abono han lucido sus acciones, / que aun crédito a los ángeles han dado" (1975, 183). Por otro lado, Espinosa supone otro eslabón en la cadena de asociaciones de los ángeles con deidades romanas. En esta ocasión, el poeta antequerano asimila el ángel tanto a Mercurio como al Amor.

La relación entre el ángel guardián y el protegido puede ir más allá del auxilio coyuntural de una presencia invisible a un hombre que, admirado de su fortuna, acaba elevando oraciones de agradecimiento a Dios o fortalece la convicción en su suerte personal. La familiaridad es la emoción que se establece entre San Raimundo de Peñafort y su ángel

custodio, de acuerdo con el poema de Bartolomé Leonardo de Argensola. La ayuda del ángel no se circunscribe a un período temporal ni el espíritu se manifiesta mediante recursos que velen su identidad, como sí ocurría entre el ángel y Tobías, episodio en el que el ser alado es visto como el prototipo de custodio: "Y no para breves días / se le presta apercebido, / ni en traje desconocido, / como al mancebo Tobías" (1974, 34). Entre San Raimundo y su ángel protector se crea un vínculo fraguado desde el conocimiento mutuo y el amor, que derriba las barreras de la compartimentación de custodio y amparado para que se abran los dos seres mutuamente. De este modo, se inicia un proceso de transferencia de las esencias de cada uno de ellos: "Y en estilo peregrino, / mas con trueco soberano, / él inmortal como humano, / y él mortal como divino" (1974, 34). Por lo que respecta al ángel, se atisba en estos últimos versos citados uno de los problemas que afectará al noveno coro de las jerarquías celestes debido a su proximidad con la raza humana, a saber, el posible deterioro del aura celeste para ir incorporándose progresivamente a la esfera de los mortales. En este sentido, el texto de Argensola nos descubre un estadio previo del ángel a lo que serán las futuras humanizaciones de ángeles, procesos en los que estas criaturas divinas evolucionarán hasta quedar convertidas en mortales.

Suele proclamarse una conciencia a propósito de la existencia de los ángeles custodios. Así, Lope de Vega, al tachar de errónea su conducta, proyecta su reconvención a una llamada de atención por parte de su propio ángel: "A mí mismo me doy confuso espanto / de ver que no me conozco, y no me enmiendo; / ya el Ángel de mi guarda está diciendo/ que me avergüence de ofenderte tanto" (1983, 355). La influencia del ángel protector puede guiar en cierta medida las acciones de los personajes en el conjunto de la fábula narrativa, como le sucede a Campuzano en la *Novela del casamiento engañoso*: "Aquí dio fin a su plática y yo di principio a desesperarme, y sin duda lo hiciera si tantico se descuidara el ángel de mi guarda en socorrerme acudiendo a decirme en el corazón que era cristiano y que el mayor pecado de los hombres era el de la desesperación, por ser pecado de demonios" (1997b, II, 289). A veces, parece que los custodios amplían los márgenes de sus empresas. Así, un ángel de la guarda tutela la visión de Quevedo en el *Sueño del Infierno*, asumiendo aquí el protector celestial esa función de algunos ángeles de lazarillos por espacios inhóspitos, especialmente el infierno, que ya hemos testimoniado en otro momento. Como era previsible, el ángel auxiliador no escapa a los lazos de la sátira. Un poema de Pedro Espinosa califica a un avaro como un ángel malo de la guarda (1975, 90), asimilación en la que, como suele suceder, surgen valores anfibológicos en el verbo *guardar*, sobre el que se resalta su significación de acumulación frente a la de salvaguarda.

Hemos dejado fuera de todas estas teorizaciones generales sobre la figura de ángeles y demonios un campo en el que estos espíritus cobran gran importancia durante el Barroco, el teatro, con el fin de realizar algunas apreciaciones particulares con respecto a este ámbito literario. Un subgénero dramático que se ha nutrido con profusión de ángeles y demonios, especialmente de estos últimos, es el auto sacramental[77], cuyo carácter

77 La seducción diabólica, como se informa en el reciente *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, es un factor clave a lo que coadyuvaba "[...] un tipo de música sensorial [...] y la propia presencia física del demonio en las tablas [...]" (Case, García Lorenzo y Vega García-Luengos, dirs., 2002, 271).

religioso favorecía la incorporación de seres angélicos. La relevancia de estas imágenes queda manifiesta en un episodio como el de las Cortes de la Muerte en el *Quijote*, donde dos actores van disfrazados de demonio y de ángel. Un episodio en el que la intervención más destacada del diablo se corresponde con la mayor preponderancia de la entidad maligna sobre sus congéneres celestiales. De hecho, la abusiva presencia del diablo en los autos sacramentales llegó a generar críticas y sátiras en autores de la época. En el *Discurso de Todos los Diablos* de Quevedo, Plutón se encuentra con un diablo que ha retrasado en exceso su vuelta a los infiernos. El diablo se defiende argumentando que durante diez años ha intentado conseguir que un mercader hurtase, y ha invertido otros diez años en evitar que devolviera lo que había robado. Plutón, acusando de bobo a su siervo, dicta sentencia: "Lleva ese demonio, y ponle pupilo de algún mal juez, donde aprenda a condenar; que éste se debe haber alquilado en los autos para diablo" (1999, 21).

Ya en las primeras manifestaciones de autos sacramentales comparecen ángeles y diablos, así como motivos clásicos ligados a estas criaturas. De este modo, la *Farsa sacramental de la residencia del hombre* se cimenta en un caso judicial sobre un alma que, a pesar de los cuidados de su ángel protector, ha insistido en el pecado. Será el ángel de la guarda quien actúe de abogado defensor contra un fiscal que encarnará, rompiendo la línea habitual, la conciencia y no un diablo. Lucifer hará en esta ocasión las funciones de testigo, junto con el mundo y la carne. Interesante es la adaptación al mundo pastoril que Joan Timoneda realiza en su *Auto de la oveja perdida* con dos personalidades sobresalientes dentro del universo de las jerarquías celestiales, el ángel custodio y el arcángel San Miguel. A Lucifer lo vamos a encontrar como uno de los miembros de ese alegórico manicomio que José de Valdivielso recrea en su obra maestra, *El hospital de los locos*. La locura de Lucifer se establece en dos direcciones. Por un lado, temáticamente, ya que constantemente remite a su caída de los cielos, un destierro que parece haber perturbado sus facultades. Llegará a aludir a su descenso desde una perspectiva jocosa. Por otro lado, el príncipe infernal se revela en sus acciones y palabras ahíto de soberbia. Parece cegado por no soterrar su antiguo esplendor y el orgullo se abre como el mejor camino para conservar en cierta medida la emoción de un poder oscurecido. La demencia de Lucifer estalla después de varias respuestas al alma acerca de su naturaleza angélica. Las preguntas del alma han asaeteado el orgullo de Lucifer, el cual descubre su dimensión bestial demoníaca que destruye toda la labor pública de dignidad que hasta entonces había venido trabajando: "Soy el diablo que os llebe. // Soy quien sé veberme un río / y tragarme entero un monte; / espantar esse oriçonte / quando al çielo desafío. // Soy quien bomita çentellas / del ynfierno de mi daño; / y soy un dragón que empaño / con mi aliento las estrellas" (Arias, ed., 1977, 258). Los gélidos vientos de los vuelos de los espíritus infernales envuelven los autos de los principales dramaturgos barrocos. Gran parte de los autos sacramentales de Lope de Vega[78] recogen la figura del ángel rebelde con sus atributos tradicionales. En *La siega* destaca el pormenorizado relato de la caída de Luzbel en boca de la soberbia, que narra la historia desde los parámetros formales del cuento, algo apreciable en el prototípico inicio

78 V. Flecniakoska, Jean-Luis, "Les rôles de Satan dans les 'autos' de Lope de Vega", *Bulletin Hispanique*, 1964, LXV, 30-44.

de esta modalidad de narración breve: "Erase un Ángel, que apenas / era que lo era un hora, / cuando mirándose en Dios, / pensó que era Dios su sombra [...]" (Arias, ed., 1977, 190). Aquí el ángel traicionero, en comunión con la doctrina coránica, decide no rendir pleitesía al hombre, un ser que ha sido conformado con un material miserable, la tierra. Con las necesarias alteraciones que toda expansión de la sucinta escena bíblica de la revuelta de los ángeles implica, Lope se manifiesta novedoso en uno de los planteamientos de Lucifer. Éste, ante su negativa de adorar al hombre, confía en que lo más beneficioso sería una partición del Imperio divino entre él y Dios. La amenaza de Luzbel finará en el combate entre ángeles, muy bellamente versificado por Lope, que justifica la imposibilidad de transmitir ese conflicto si no es remitiendo a modelos conocidos: "La guerra, puesto que importa / que como las de la tierra, / corporal la pinte agora [...]" (Arias, ed., 1977, 191).

Muy notoria es la estela diabólica en los autos sacramentales de uno de los dramaturgos que más y mejor ha construido la efigie de Satán en el ámbito literario, Calderón de la Barca[79]. Para Elizabeth F. Keating la evolución de Calderón provocará que el dramaturgo evite en sus autos sacramentales "[...] el peligro de hacer al diablo demasiado importante o destacado. Nos lo presenta como un ser malo, el símbolo de la envidia actuando solamente para la destrucción de la felicidad del hombre" (1978, 430). Acudir a los autos de Calderón que incorporan al diablo supone penetrar en un universo de matices en torno a este siempre enigmático ser. Así, en el auto sacramental de *La vida es sueño*, sorprende una declaración del príncipe de la mentira. La Sombra, quejosa por la creación del hombre, se dirige a Lucifer para advertirle de la situación. Lucifer, absolutamente consciente de su deturpación externa, pregunta quién lo ha hecho surgir para corromper la belleza del entorno: "¿Quién / pudo a su invocación / obligarme, rompiendo la prisión / de infaustos calabozos, a salir / a perturbar de tanto azul zafir / el puro rosicler, / pues demudaron, al llegarme a ver, / desde el mayor hasta el menor farol, / su faz la luna, y su semblante el sol?" (1978, 331). Con todo, el diablo no deja de estar sujeto a los presupuestos del auto sacramental, ya que al final de *La vida es sueño* todas las cuestiones planteadas por el espíritu maldito no son sino un instrumento para la exposición de verdades católicas: "La tarea del poeta, en la que don Pedro fue indiscutido maestro, consiste en convertir el argumento en metáfora de los conceptos teológicos que hay que trasladar al auditorio" (Pedraza, 2000, 259).

En el resto de géneros dramáticos ángeles y demonios parecen haberse instalado con comodidad. Las comedias del XVII contienen todo un repertorio de denominaciones diabólicas como Asmodeo, Astarot o Angelio, sin contar con los nombres más frecuentes y sus variantes. De entre los ángeles sólo brillan como siempre dos arcángeles, San Miguel y Gabriel. La polionomasia del diablo avanza de forma paralela a los múltiples disfraces que

---

79 La trascendencia de la contribución de Calderón al desarrollo del demonio como personaje literario se ha visto reflejada en los estudios críticos sobre esta parcela de la producción calderoniana. Texto básico en este campo es el estudio de CUVET, Ángel L., *El demonio en el teatro de Calderón*, Valencia, Albatros, 1977. Junto al artículo que citamos en la bibliografía, también son útiles: PARKER, Alexander A., "The Devil in the Drama of Calderón", en Bruce W. WARDROPPER (ed.), *Critical Essays in the Theatre of Calderón*, New York, New York University Press, 1965, 3-23; HERRERO, Javier, "The Baroque as Labyrinth: The Devil as Courtier in Calderón's Art", *Indiana Journal of Hispanic Literatures*, Bloomington, 1992, 1, 1, 183-184.

los diablos llegan a adoptar en el teatro barroco. Una de sus principales técnicas de engaño se ajusta, pues, plenamente a lo que no es sino un fundamento de esta dramaturgia gustosa de los equívocos. Pero a pesar de la ligazón entre el demonio y la mentira, no todos los mortales han aprendido a rechazar definitivamente esa ancestral seducción oscura. Los pactos con el diablo continúan vigentes. Éste es el tema nuclear de *El esclavo del demonio* de Mira de Amescua, obra cuyo título deja sentir ya la servidumbre de un mortal con respecto al espíritu caído. Antes de que don Gil consume la alianza con el diablo, Mira de Amescua dispone una serie de hechos que anticipan la aproximación de don Gil a los dominios satánicos. Así, don Gil confundirá la voz en sueños de Domingo, lacayo de don Diego, cuando sube a la habitación de Lisarda con la del diablo, sintiéndose condenado por su reprobable acción. Don Gil es consciente que haber optado por el pecado lo aleja de los brazos de Cristo. Finalmente, la asimilación de don Gil con la caída angélica implica no sólo el peligro al que se aproxima el mortal sino también una diabolización del personaje presagiando su entrega a la facción del mal: "Como en Dios no he confiado / y en mis fuerzas estribé / en el peligro pasado, / soberbia angélica fue / y ansí Dios me ha derribado" (1984, 85). La concepción de don Gil como ángel caído se prolongará a través de las palabras del mismo demonio en el encuentro entre el ente perverso y el humano: "Porque imitando me vas; / que en gracia de Dios me vi, / y en un instante caí / sin que pudiese jamás / arrepentirme" (1984, 113). En la llegada del diablo se produce una circunstancia que se reiterará en gran número de comedias barrocas, a saber, el personaje es capaz de detectar una dimensión extraña a su alrededor, una aura maligna que lo envuelve, de forma que el demonio, a pesar de sus disfraces, no puede retener las reacciones emocionales movidas por la presencia de su ser verdadero[80]. Será el frío la sensación que cubra el cuerpo de don Gil al ver al demonio: "Después que a este hombre he mirado, / siento perdidos los bríos, / los huesos y labios fríos, / barba y cabello erizado" (1984, 113). Más adelante, todo el coraje de Lisarda se verá reducido inexplicablemente hasta derivar en el temor debido a la cercanía del diablo: "¡Jesús! ¿De qué ha procedido / tan prodigioso temor? / ¿Adónde están el valor / y arrogancia que he tenido?" (1984, 117). En *El condenado por desconfiado* el miedo también inundará a Enrico al oír una voz, la del diablo, estando preso en el calabozo, reiterándose esos sentimientos delatores del espíritu infernal: "¿Quién llama? / Esta voz me hace temblar. / Los cabellos erizados / pronostican mi temor; / mas ¿dónde está mi valor?" (Tirso de Molina, 1990, 186). Sin embargo, no siempre es una variación interna del hombre lo que conduce a colegir la existencia de un ente diabólico, puesto que a veces se dan evidencias materiales que encaminan a la misma conclusión. El gracioso Clarín en *El mágico prodigioso* se extraña del olor a azufre que ha dejado el compañero que estaba con Cipriano: "[...] que del terremoto ha reventado / algún volcán, que mucho azufre he olido"

---

80 Esta situación se produce en el *Fausto* de Goethe. Estando en el jardín de Marta, la joven confiesa a Fausto su rechazo hacia Mefistófeles puesto que así lo siente en su interior: "Ese hombre que tienes a tu lado, me es odioso en lo más profundo de mi alma. Nada en mi vida me ha dado una tal punzada en el corazón como la fecha repulsiva de ese hombre" (2001, 203). Pero lo más interesante es que Goethe nos desvela el juicio de Mefistófeles ante la intuición de Marta: "Y en cuestión de fisonomías entiende de un modo magistral. Delante de mí, no sabe lo que le pasa. Mi pequeño disfraz le anuncia un misterio; ella huele que soy sin duda un genio o quizá el mismo diablo... [...]" (2001, 208).

(Calderón de la Barca, 1989, 105). Con todo, Clarín buscará justificar esta circunstancia suponiendo que el caballero que se ha marchado con Cipriano debía tener sarna, necesitando algún ungüento de azufre. Ésta será la misma postura que adopte fray Antolín ante el nuevo fraile que ha venido, que no es otro sino el diablo camuflado, en la obra de Luis de Belmonte Bermúdez, *El diablo predicador y mayor contrario amigo*: "Alguna sarna se cura / El padre; que el olorcillo / Es de azufre" (1951, 333). De hecho, en esta comedia se jugará con un repertorio de síntomas de una naturaleza diferente superpuesta en la de un humano. Así, de nuevo fray Antolín perseguirá una explicación para una anomalía física del recién llegado: "Dentro del pecho presumo / Que toma tabaco de hoja, / Porque el aliento que arroja / Por las narices es humo" (1951, 337).

El sobrecogimiento de don Gil en *El esclavo del demonio*, sin embargo, no será óbice para el establecimiento de la alianza con el demonio por medio de la tradicional cédula que compromete materialmente al mortal. Una cédula cuyo contenido será leído por el propio don Gil. La salvación del nuevo pupilo del diablo vendrá de la mediación del único ser divino del que no había renegado don Gil, su ángel custodio. Ello se corresponde con nuestra consideración sobre la proliferación de textos dedicados a los ángeles protectores, entendiendo a estos espíritus en calidad de lenitivo contra las adversidades de este mundo. En fin, el ángel intervendrá a favor de don Gil y se producirá una clásica batalla entre esencias puras y diablos por la conquista del alma del pecador redimido. La victoria se aposentará entre los justos, entregando un ángel la cédula a don Gil.

Otro pacto con el diablo viene recogido en *El mágico prodigioso* de Calderón de la Barca. Como en *El esclavo del demonio*, en la obra de Calderón el demonio aparece vestido de galán ante los ojos de su víctima: "Sorprende y admira la dignidad con que se retrata a este personaje maldito" (Pedraza, 2000, 154). Habitual es una presentación del demonio aludiendo, crípticamente para su interlocutor, al mito de la caída. Hay que sopesar la importancia que teatralmente tiene este recurso puesto que, con motivo de la utilización de disfraces, se hace necesario para que el espectador identifique rápidamente al personaje con el diablo un índice que descubra su realidad. En esta ocasión, el diablo encubre su destierro a los abismos con un contexto académico: "[...] tuve tan grande arrogancia / que a la cátedra prima / me opuse, y pensé llevarla, / porque tuve muchos votos [...]" (1989, 58). En el segundo encuentro entre Cipriano y el diablo, éste volverá a referir su expulsión relatando ahora la historia de un rey y un galán. Cipriano, enamorado de Justina, decidirá vender su alma al diablo a cambio del amor de la dama. El diablo aceptará el trato siempre que firme una cédula. A partir de aquí hallamos tres novedades por parte de Calderón en el desarrollo del pacto diabólico. En primer lugar, Cipriano duda de que quien le está ofreciendo la posibilidad de alcanzar a Justina tenga capacidades para ello. Por ello, el diablo, haciendo retirar a los criados, realizará una muestra de su poder desplazando una montaña. Es ésta una de las pocas ocasiones en las que el diablo hará ostentación de su poder con el fin de convencer a un mortal, si bien hay que advertir la relevancia que la acción del diablo tiene como componente espectacular en la escenificación de la obra. Por otro lado, cuando Cipriano descubra el engaño al que ha sido sometido por el diablo, deseará romper el pacto. El diablo niega que pueda obrar así. Ocurre entonces un acontecimiento insólito, Cipriano ataca físicamente con su espada al ángel rebelde, el cual, haciendo valer su

condición de espíritu, no es alcanzado. Por último, Calderón también se desentiende de la tradición en la recuperación final de la cédula por el humano. Así lo ha reseñado Elizabeth F. Keating, "El diablo no devuelve a Cipriano su contrato firmado, pero descubre que después de la muerte de Cipriano el contrato se queda en blanco" (1978, 434). En *El mágico prodigioso* asistimos además a una versión cómica del pacto diabólico. Si el gracioso de las comedias es en muchas ocasiones un espejo burlesco de las acciones de su amo, la alianza con el diablo también se verá implicada en esa transformación cómica. Clarín anhela adquirir los conocimientos mágicos que el diablo ha enseñado a Cipriano. Sospechando que el Maligno puede no acceder a sus pretensiones al no tener firmada una cédula con su sangre, Clarín sacará un lienzo sucio en el que escribirá con un dedo en el que se ha hecho una herida. El demonio rechazará a Clarín, el cual concluye que si el ángel caído ha desestimado su cédula sólo puede deberse a que ya sabe que irá al infierno.

Dentro de la temática de los pactos, no podemos obviar, aunque pertenezca al ámbito de la narrativa, la propuesta de María de Zayas en *El jardín engañoso*. La escritora combina originalmente los tópicos del pacto con otros intrínsecos a la figura de Satán. Constanza, una dama de Zaragoza, casada con un hidalgo llamado Carlos, es asediada amorosamente por Jorge. Constanza cederá a los deseos de Jorge si éste consigue crear para el día siguiente un fastuoso jardín en la puerta de su casa. Jorge venderá su alma al diablo a cambio de que el espíritu cumpla la fantasía de Constanza. La dama, al ver realizada su petición, sólo pensará en acabar con su vida pues ha puesto precio a su honor. Carlos, maravillado por la acción de su esposa, la detiene. Considera que Constanza debe marchar con Jorge. Será ahora Carlos quien emule las tentativas homicidas de Constanza. La muerte no se consuma gracias a Jorge, que revelará la verdad de todo lo acontecido, siendo él quien pretenda dar fin a sus días en este mundo. Inesperadamente el diablo aparece y rompe la cédula que encadenaba a Jorge. El motivo de esta actitud se concreta en la soberbia del diablo, de modo que ante la cadena de sacrificios que eslabonan Constanza, Carlos y Jorge, el ángel rebelde no podía quedar por debajo de ellos. Así, el diablo se inclina hacia el bien con el fin de revalorizar su imagen. Su éxito se plasma en la reflexión de los receptores que han escuchado esta historia de la narradora Laura. Ante la pregunta de Laura a propósito de quién había hecho más, todos coinciden en afirmar "[...] que el diablo, por ser en él cosa nunca vista el hacer bien" (1989, 191).

Una personalidad que no precisa de un pacto con el diablo es el Anticristo. Son diversas las teorías que existen en torno a este personaje, pero suele entenderse como un ser concreto que anticipa el regreso de Satanás a nuestro mundo. Esta figura constituye la pieza clave de un drama de Juan Ruiz de Alarcón, *El Antichristo*. Ruiz de Alarcón va a dotar al heresiarca infernal de los principales atributos de Satán, configurando un espejo humano de la deidad rebelde. La madre del Anticristo, después de que éste intente abusar de ella, le revelará su origen. En este testimonio la madre relata un sueño sobre su hijo que lo liga directamente con la caída de Luzbel. El niño es visto como una luz brillante que asciende a los cielos y osa provocar un incendio, mas en un instante es arrojada hacia el suelo como un nuevo Faetón (1966, 206). El Anticristo responderá a su progenitora con un discurso en el que abiertamente se confiesa portador del cetro de Lucifer o Plutón, aunando nuevamente contenidos cristianos y paganos mediante las denominaciones. Como su

maestro, el Anticristo será soberbio y lujurioso. La soberbia queda demostrada en el afán por la construcción de un templo con el que alcanzar el cielo. Las peticiones para conseguir mujeres con el fin de gozarlas nos asoman a la lujuria del Anticristo. El Anticristo también se asemeja a Satán en la utilización de un engaño similar al del disfraz diabólico de ángel luminoso ya que se presentará ante las multitudes como el Mesías. En correspondencia con las brujas, el Anticristo sufrirá el arte embaucador del diablo. Así, el diablo adoptará la forma de Sofía, muchacha a la que desea ardientemente el Anticristo, para consumar unos anhelos que estaban coartando la misión del elegido por el diablo.

En el pasado ya se conocía que el demonio no dejaba de estar bajo el mandato de Dios. En una época tan turbulenta como el Barroco esta coyuntura, en cierta medida tranquilizadora, no podía ser obviada. Sin embargo, un diablo vigilado por el Altísimo no siempre era una vía hacia la estancia en los cielos, como leemos en la tragedia de *El condenado por desconfiado* de Tirso de Molina. Al comienzo de la obra, Paulo, un ermitaño, después de haber agradecido a Dios la visión de la naturaleza que se le ofrece, tiene un sueño que se incardina en la temática de los juicios de almas. Como ya hemos observado en otros momentos, el cargo de fiscal es ejercido por Lucifer, mientras que el ángel de la guarda se encargará de la defensa. A pesar de los esfuerzos del ángel, la sentencia para Paulo es la condenación. Mas el mayor equívoco de Paulo será la incertidumbre que sobre su salvación genera el sueño. Ello alienta al diablo proclamando su derecho sobre un ser que ha pecado al dudar de la bondad de Cristo. Dios concederá al demonio la potestad para incitar con sus engaños a Paulo y probar la calidad de su fe. Estamos, por tanto, ante otra instrumentalización del diablo con el fin de servir a los propósitos del Creador. La aparición del diablo a Paulo bajo el aspecto de un ángel, reiterando el motivo del falso ángel de luz, indicándole el modo de poder averiguar su destino será el inicio del camino del ermitaño hacia los fuegos subterráneos.

Pero en otros momentos la obediencia del diablo a los mandatos de Dios se resuelve en un beneficio para los mortales. Esto es lo que sucede en la divertida comedia *El diablo predicador y mayor contrario amigo*. Luzbel quiere evitar que unos frailes conserven un convento, por lo que procurará impedir que les ofrezcan más limosnas. Debido a las intenciones del diablo la situación para los frailes empeorará más allá de los pronósticos del espíritu infernal. La tragedia de los religiosos obligará a San Miguel a criticar a Luzbel y ordenarle una tarea sorprendente, a saber, Luzbel deberá conseguir la conservación del convento y la obtención de alimento para los fieles de Dios. No podemos desestimar la coherente reflexión de Luzbel, el cual estima que su nueva misión podría propiciar una salvación directa de los hombres puesto que no hay ningún peligro al que tengan que enfrentarse. La conversión del diablo en un ser bondadoso representa uno de los mayores triunfos del contraste barroco. Quien antes fue un ser puro inclinado al mal es ahora un espíritu perverso que debe hacer el bien. Las contraposiciones son continuas en la medida en que el diablo se erige como un Luzbel custodio. El nuevo oficio del diablo, que optará por el disfraz de fraile, no es un factor pasivo sino que propicia un conjunto de consecuencias. El primer cambio se observa en el nivel nominal. El diablo se llama fray Obediente Forzado. En su sorprendente empresa, que implica una reactivación de obligaciones de su antigua naturaleza, Luzbel pedirá limosna, reñirá sabiamente a su fraile compañero o realizará

labores admonitorias. Por otra parte, el diablo se muestra menos cuidadoso que los ángeles en su acercamiento a los mortales para integrarse con ellos, ya que su dimensión sobrenatural es evidente en determinados momentos causando asombro entre la congregación de frailes. De este modo, sobresale la palidez de su rostro, sus ojos flameantes, su cuerpo sin sombra, su prodigiosa vista, su capacidad para trasladarse a gran velocidad de un lugar a otro, así como el hecho de no alimentarse ni dormir. Luzbel sólo revelará su identidad al final de la obra en la que recuperará sus funciones habituales al llevar el alma de Ludovico a los infiernos, siempre con el permiso de San Miguel.

El demonio puede ser un elemento coadyuvante del hombre no por directrices divinas sino por imposiciones humanas o, más certeramente, por mandato de algún nigromante. En *Las pobrezas de Reinaldos* de Lope de Vega, Malgesí, debido al encarcelamiento de Reinaldos, se ve en la necesidad de tornar a su antigua ciencia diabólica y romper las puertas que guardan al diablo. En pocas ocasiones hallaremos un grado de sumisión tal como el que este espíritu muestra, lo cual lleva a pensar en una concepción de esta entidad maligna como un medio para resolver con facilidad los conflictos hacia los que se ha dirigido la acción dramática. Malgesí y el demonio acudirán a la prisión donde se encuentra Reinaldos disfrazados de ermitaños, solicitando ver al preso para recuperar un dinero que robó de su convento. Ya en la cárcel, el espíritu fingirá ser Reinaldos para que el verdadero escape de ermitaño con Malgesí. El auxilio del ser maligno es extremo en esta situación, rememorando a los ángeles neotestamentarios liberadores de los apóstoles encarcelados. Posteriormente, al intentar asir Galalón y Florante al falso preso, éste desaparece y surge un grupo de demonios que los atacan. Una ofensiva cuya finalidad no reside en el posible daño al enemigo sino, de nuevo como componente constructivo, en revelar la huida de Reinaldos.

Frente al desbordamiento de matices de la figura del diablo, los ángeles muestran un mayor encorsetamiento, si bien logran en algunas obras cierta importancia como personajes. En las comedias barrocas los ángeles suelen tener sucintas apariciones en las que cumplen con sus cometidos tradicionales. Muy frecuente es el empleo de ángeles como mensajeros. El contenido de estas comunicaciones puede ser muy diverso. En *Las paces de los reyes y judía de Toledo* de Lope de Vega, al prometer el rey vengarse de todos aquellos que han colaborado en la muerte de Raquel, una brillante luz deja paso a un ángel que le advierte cómo Dios se halla ofendido por sus acciones que, de no enmendarlas, supondrán un castigo contra su persona, a saber, no habrá hijo varón que herede su trono. Junto a este tipo de amonestaciones, muy usuales, los ángeles suelen transmitir encargos o misiones del Altísimo, como el que encomienda un ángel a Barlán en *Barlán y Josafá*, otra comedia de Lope de Vega. El ángel informa a Barlán sobre el rey Abenir, monarca soberbio que pretende acabar con el cristianismo. Sin embargo, su hijo sí parece mostrar cierta inclinación hacia esta religión. Debido a ello, el espíritu puro ordena a Barlán que parta en su búsqueda y lo libere de su confusión introduciéndole en la senda del bien. Muy rudimentario es el modo en el que el ángel transportará a Barlán con el fin de ahorrarle días de camino. El ángel llevará a Barlán agarrando su cabello, quizá para salvar la dificultad en escena de que Barlán subiera encima del actor que interpreta al ser alado.

El mensaje de los enviados celestes puede tener una función reconfortante para con los mortales. Éste es el propósito de San Miguel en *La creación del mundo y primera culpa del hombre* al descender al lado de Adán cuando éste descubre que uno de sus hijos, Caín, ha acabado con la vida de su hermano Abel: "Primer mártir de su Iglesia / será, y en himnos alegres / celebrarán su martirio / los católicos y fieles" (Vega, 1972, 168). Persiguiendo levantar el ánimo de Adán, San Miguel le desvela la historia del porvenir de la humanidad, algo semejante a lo que ocurría al final de *El Paraíso perdido* de Milton en el que el mismo arcángel asciende a Adán hasta un monte en el que se le representan, visual y oralmente, los sucesos hasta el Juicio Final. Los ángeles pueden pasar de la palabra a la acción. De esta forma, su ayuda va más allá de la consolación verbal. Sus colaboraciones se concretan en contextos muy diversos, sorprendiendo a veces su grado de implicación. Asombro sentimos con los ángeles que auxilian a los cristianos en *El Antichristo*. El ejército del preferido de Satán intenta terminar con los fieles a Dios, pero éstos no se rendirán. Un cristiano acuchillará a un falso Elías. Junto al guerrero de Cristo aparece un ángel con una túnica blanca manchada de sangre y una espada en alto que también se ha sumado al combate. Por tanto, se admite la posibilidad en los ángeles de asesinar a mortales. El Anticristo llamará la atención sobre esas criaturas divinas cuyas espadas están humedecidas en coral. Un ángel también protegerá a Sofía cuando el Anticristo se acerca a ella. Oficio menos destructivo es el que desempeñan los ángeles en *Santa Teresa de Jesús* de Lope de Vega. En esta comedia unos ángeles se convierten en obreros que se encargarán de la edificación de una de las fundaciones de Santa Teresa, expulsando además a unos demonios que siempre derribaban la estructura de la construcción con palanzas y azadones. Las criaturas divinas están perfectamente caracterizadas con azadones y espuertas. Los ángeles justificarán su trabajo de albañilería en razón del destino del edificio: "En el templo de este suelo, / donde ha de ser Dios servido, / razón es hayan venido / los oficiales del cielo" (1965b, 287). Los ángeles se retirarán sin cobrar remuneración por sus servicios pues, como indica Santa Teresa, Dios les debe haber pagado. En otras ocasiones, el auxilio del ángel es crucial para la vida de un personaje. El hijo del rey Abenir no muere ahogado en *Barlán y Josafá* gracias a un ángel que con una cinta lo rescata de las aguas del río.

Los dramaturgos barrocos pueden recurrir a los ángeles no como meros personajes sino como instrumentos para el diseño de la obra en dos sentidos. Por un lado, los ángeles son un medio óptimo para dotar a la representación de una gran espectacularidad que sobrecoja a los espectadores. En este sentido, prodigiosa es la actuación de un ángel en *El sol parado*. El Maestre que persigue a los captores de Filena y Mengo pide a la Virgen que no avance más el día para que no llegue la oscuridad. Surge entonces un ángel que detiene el sol. Por otro lado, como también ocurría con el diablo, el ángel favorece la construcción de la acción del drama. En *Lo fingido verdadero* el plano real sentimental de Ginés en la representación teatral que está realizando queda al descubierto sobre el resto de la ficción a través de las palabras de un ángel que penetra en medio de la dramatización: "Dios oyó tu pensamiento, / que Dios su lenguaje entiende, / Ginés, y lo que pretende / tu alma, le da contento" (1964b, 99).

Las funciones tradicionales de los ángeles no desaparecen y son aprovechadas por los escritores del XVII. Como psicopompos se manifiestan al final de *El condenado por*

*desconfiado* guiando al alma de Enrico. La faz de San Miguel como pesador de almas tiene cabida en *Santa Teresa de Jesús* al iniciarse el tópico juicio entre ángeles y demonios por el alma de la mística. El ángel custodio, tan relevante en el Barroco como hemos hecho notar, es personaje fundamental en *La niñez del Padre Rojas*. El pequeño Simón, fiel amante de la Virgen, es tartamudo, pero un ángel, introduciendo un dardo de luz en su boca, le otorgará una perfecta dicción. Simón agradecerá a la Virgen este milagro y pedirá un guía que lo tutele y proteja. Será el arcángel Gabriel quien se convierta en el ángel guardián de Simón. Es extraño que siendo un arcángel el elegido para esta tarea, Gabriel ocupe un puesto más propicio para Rafael, el arcángel que siempre se ha instituido como prototipo de ángel de la guarda. La explicación de esta circunstancia parece residir en el hecho de que, al ser la Virgen quien ha propiciado este favor para Simón, ha enviado al arcángel más cercano a su persona y en el que más confianza puede depositar, Gabriel. Este arcángel cuenta a su protegido que lo salvaguardará de los peligros, pero que no podrá verlo. La reflexión de Simón al respecto no es sino un reflejo del proceso de representación mental que los humanos, incluidos algunos artistas, han hecho de los ángeles a partir de moldes artísticos, según ya comentamos al comienzo de este estudio. Del mismo modo que Simón se figura una imagen de Cristo desde las pinturas que sobre el Altísimo ha visto, también imaginará a Gabriel a pesar de que no pueda contemplarlo. Gabriel desplegará su manto protector tanto verbal como físicamente, es decir, las dos modalidades que anteriormente hemos determinado. En el campo de los mensajes, el arcángel avisará a Simón que el ayo que se ha presentado para adoctrinarlo a él y a su hermano es el Vicio. Gabriel incluso se acercará al Vicio para advertirle que se aleje de aquel a quien Dios ha elegido. Ya en el terreno de la acción, el arcángel anunciador deberá apagar un fuego que se ha producido en casa de Simón. En fin, la relación entre Simón y Gabriel evolucionará hacia una familiaridad como la que tenía aquel San Raimundo de Peñafort con su ángel custodio según nos contaba Bartolomé Leonardo de Argensola.

## 4. El imperio de la razón

El mejor comentario que puede servir de pórtico al análisis de los ángeles en este período es el que nos proporciona Azorín en su novela *El superrealismo*: "[...] en el siglo XVIII sólo en los vocabularios podían existir ángeles; siglo de negación, de crítica" (1999, 874). Pero incluso en las obras de ciencia, como el *Diccionario filosófico* de Voltaire, ya se comenzaba a restar gran valor a sucesos como las posesiones demoníacas (Urbano, 1990, 229). Efectivamente, no es ocioso afirmar que el espíritu ilustrado procuró desterrar cualquier atisbo de fantasías aladas o desconcertantes representaciones demoníacas del ámbito literario, teniendo en cuenta el componente sobrenatural e irracional que estas figuraciones significaban. El éxito de esta acción fue notorio ya que es muy difícil encontrar textos que incorporen en su construcción a ángeles o demonios. Entidad especialmente lastimada en este proceso fueron los ángeles puros en tanto que hasta entonces no habían gozado de un tratamiento tan amplio como el que se le concedió a sus congéneres

rebeldes. Y ello cuando en el Barroco parecía que estaban obteniendo un mayor seguimiento por parte de los creadores literarios. De este modo, las escasas apariciones de ángeles en el siglo XVIII se producían siempre en función de dependencia, es decir, el autor planteaba en su obra un determinado contexto en el que necesariamente tenía que comparecer el ángel. Así lo vamos a comprobar en "El Juicio Final", extensa composición poemática de don Alfonso Verdugo y Castilla. En el relato de este decisivo acontecimiento para el establecimiento del destino final de todos los mortales, Verdugo y Castilla se vale de los ángeles en dos momentos. En uno de ellos los ángeles cumplen un objetivo de ornamentación efectista, ya que sirven para anticipar la llegada de un Dios justiciero: "Rasgados ya los cielos á la saña / De la ardiente tonante batería, / Poblarse el aire, que de luz se baña, / De alígeras escuadras se veía. / El regio trono por la azul campaña / En las alas del viento descendía; / Anuncios de que viene ya cercano / El Dios de las venganzas soberano" (AA. VV., 1869, 133). Por otro lado, el poeta incide nuevamente, y así lo exigía la temática del escrito, en la faz del ángel como agente defensor de las almas humanas contra unos demonios que ostentan los puestos de fiscales. Más imaginativa, si bien sigue constreñida a un universo potencial bíblico, es la propuesta de fray Diego González en su prolijo poema didáctico "Las edades" que narra la creación del mundo y la caída y expulsión de la primera pareja humana. Los ángeles tienen un propósito bien definido en esta primigenia historia; ensalzar mediante su reacción la figura de Cristo y su amor hacia los mortales, cuando con toda su majestad Dios se inclina y hunde sus manos entre el barro para crear al hombre. Según fray Diego, es el espanto la emoción que arranca el gesto del Altísimo arrodillándose para tomar parte del lodo (AA. VV., 1869, 200). Quien podemos presuponer que no superaría esta sorpresa sería Lucifer, el cual jamás aceptó rendir sus rodillas ante un ser de materia tan baja. Por otro lado, se advierte esa tendencia de los escritores a vivificar a los ángeles atribuyéndoles sentimientos.

En otras ocasiones, el hecho que favorece la literaturización de un ángel puede ser más intrascendente que las escenas anteriormente descritas en torno al Juicio final o la conformación del ser humano. Dos celebraciones son el motivo para que José María Vaca de Guzmán y Manrique dedique unos versos a dos ángeles en *Himnodia*. La primera composición tiene como destinatario al ángel de la guarda en conmemoración del día primero de marzo. La estructuración del texto difiere de otros poemas dirigidos a ángeles custodios que hemos analizado en períodos anteriores. A pesar de que el escritor proponga como centro de su atención al ángel protector, lo cierto es que los principales focos de interés en el poema no recaen en la figura del ángel en sí misma sino en una serie de elementos anejos a ella. Así, la mitad del texto de Guzmán y Manrique está dominado por una representación de una concepción terrible del mundo y del hombre: "La enfermedad, la angustia, / El susto están contigo, / Y la muerte en el mundo / concluye tu destino" (AA. VV., 1869, 341). Con esta tremebunda valoración de la vida, un débito del Barroco, la necesidad de un ángel custodio es irremediable para evitar sucumbir a las voluntarias apetencias de adentrarse en el universo del misterio. La relevancia del ángel custodio no propende a Guzmán y Manrique hacia una recreación del ser angélico sino que el poeta dieciochesco se entretiene en los beneficios que el auxiliador divino propicia al hombre. Ventajas que, por otra parte, acaban condensándose en un solo hecho, el triunfo sobre

las asechanzas diabólicas. Un motivo que el poeta reitera en varias estrofas retratando un demonio monstruoso y, sobre todo, animalizado a partir de la utilización de la referencias bíblicas a Satán como serpiente, dragón o león. Ya en los versos finales del escrito poético la presencia del ángel se hace depender no tanto de la misericordia del Altísimo hacia sus desvalidas criaturas sino de una voluntad del hombre por aceptar la llegada y amparo del ángel enviado desde los cielos para aliviar las penas de esta vida. De lo contrario, los mortales se alzarán en sus propios destructores, "Serás en este caso / La parca de ti mismo" (AA. VV., 1869, 342).

El arcángel San Gabriel es la entidad angélica acometida en la otra composición poética de José María Vaca de Guzmán y Manrique celebrando en esta ocasión la onomástica del dieciocho de marzo. Del mismo modo que en el escrito anterior apreciábamos algunas variaciones en el tratamiento de la figura del ángel custodio, también ahora podemos advertir una perspectiva particular en la aproximación al arcángel Gabriel. Sólo en las dos primeras estrofas del texto se plasma la habitual dimensión laudatoria hacia la imagen del ángel. Es ésta una sección dispuesta en una sucesión de definiciones de la realidad que encarna Gabriel, destacando dos precisiones en torno al arcángel de entre el conjunto caracterizador. La primera impronta que nos ofrece Guzmán y Manrique es aquella que refiere la fundamental condición de Gabriel como el ángel encargado de la transmisión a los mortales de los mensajes más importantes, "Nuncio inmortal del cielo [...]" (AA. VV., 1869, 348). El otro rasgo relevado en el espíritu celeste lo convierte en jefe de la jerarquía de los arcángeles, un título que tradicionalmente había ostentado San Miguel, especialmente en su calidad de caudillo de las tropas divinas en su enfrentamiento contra los ángeles traidores. No obstante, el nombre de Gabriel posee una raíz sumeria que significa gobernador. De ahí que Gabriel haya sido concebido en algunos momentos como el gobernador del Edén y de los querubines, que no del orden arcangélico (Godwin, 1995, 42). Desde estas consideraciones iniciales la imagen de Gabriel se torna en objeto de una reflexión que lo integra en una evolución, escindida en dos momentos, que parte de la remembranza de un pasado en el que el arcángel se revelaba como asombrosa y temible aparición hasta un presente en el que la etérea criatura es una ausencia perdida en la distancia:

> Gabriel, que en otros tiempos,
> Midiendo las esferas,
> Comunicabas claros
> Destellos á la tierra;
> ¿Cómo es que ya en sus vastos
> Espacios no resuenan
> Tus voces, no desciendes,
> Y tu semblante alejas?
> (AA. VV., 1869, 348)

Esta intelección dual del arcángel Gabriel viene a reflejar una situación real que se plantea en la Biblia. Desde el momento en que Gabriel comunica a María el nacimiento del Mesías no encontramos manifestación alguna de ángeles en la historia narrada en los

Evangelios hasta la visión de los ángeles en el sepulcro de Jesús, con la excepción del ángel que, sólo según San Lucas, confortó a Jesús en el tiempo próximo a su crucifixión[81]. La razón de esta sequía de mensajeros divinos puede obedecer al hecho de que la estancia de Cristo en la tierra provoca una modificación de los parámetros de la relación de Dios para con los humanos, puesto que desde la separación entre el Altísimo y sus criaturas, exigiendo tal coyuntura el establecimiento de unos canales de información que cubren los ángeles, se accede a la convivencia de Cristo entre los hombres, siendo fútil las empresas de nunciatura para quien goza de la posibilidad de comunicar directamente sus dictados. José María Vaca de Guzmán y Manrique cederá gran parte del poema al desarrollo de las pretéritas escenas en las que Gabriel se descubría grandiosamente a determinados individuos. Así, recupera los tres principales episodios bíblicos en los que interviene el arcángel: las explicaciones y mensajes al profeta Daniel; el anuncio a Zacarías a propósito de la venida de Juan el Bautista; la revelación a María sobre el nacimiento del Mesías.

Caso excepcional frente a los textos que hemos comentado, en los que una determinada situación motiva la introducción del ángel como elemento participante, es una oda de Tomás José González Carvajal destinada exclusivamente al arcángel San Rafael, un ángel que siempre ha quedado solapado ante la fuerza de Miguel y Gabriel, cuyas acciones han obtenido una mayor trascendencia a lo largo de la tradición en tanto que intervienen en dos acontecimientos centrales en la historia del cristianismo, la derrota de Lucifer y sus secuaces, así como la revelación a la Virgen del nacimiento de Jesús. Probablemente los estudios teológicos hayan impulsado a González Carvajal a la realización de una composición en la que un ángel se convierte en la pieza fundamental, si bien la lectura del texto nos conduce a colegir cierta servidumbre en el arcángel con respecto a una raíz más profunda, una enfermedad, despertando en Rafael una rama particular de su iconografía. El poema de González Carvajal parte, como también veíamos en el de Guzmán y Manrique en torno al ángel custodio, con un juicio trágico sobre la existencia de la humanidad desde que Adán y Eva fueron expulsados del Edén. El mayor exponente de este desventurado suceder que es la vida en la tierra se concreta en la idea de la muerte. Un destino de agonía para el hombre que promueve en Dios la piedad hacia la raza pecadora. De este modo, Dios concede a los hombres el privilegio de descubrir en el reino animal, vegetal y mineral una fuente de la que poder extraer materiales para la elaboración de productos que consigan aliviar los dolores o evitar algunas embestidas de la muerte. Sin embargo, los útiles de los que Cristo ha provisto a unas criaturas tan débiles no impiden que una hoz continúe su infatigable tarea de siega en el mundo. La crudeza de las circunstancias obligará al Altísimo a tomar una medida más eficaz, enviar a uno de sus arcángeles, Rafael, con el fin de colaborar en el enderezamiento físico de unas naturalezas cuyo caminar es un proceso de deterioro y descomposición que fina en la desaparición material. Observamos, por tanto, que la faz de Rafael que González Carvajal rescata es aquella que lo liga con el campo de la curación y

81 En el apócrifo Evangelio del Pseudo Mateo, Gabriel permanece más tiempo junto a María. De acuerdo con el relato de unas doncellas a José conocemos que el arcángel desciende todos los días para hablar con María y proporcionarle alimento (Santos Otero, ed., 1996, 196).

la medicina. Esta dimensión está estrechamente vinculada con su primordial valoración como ángel custodio y está ya expresada en la significación de Rafael como "Dios sana"[82]. Por todo ello, a Rafael se le ha relacionado con la imagen de la serpiente. Aprovechando las facultades de Rafael para entorpecer las pretensiones de la muerte, el poeta lanza un grito de auxilio al arcángel para que lo recupere de su estado. La salvación llegará, y González Carvajal, así como el médico que lo atendía, no dudarán de que el nuevo amanecer dimana de la misericordia de Rafael.

Si los ángeles parecen proscritos del ámbito literario, la imagen del demonio no obtendrá mayores éxitos. De hecho, su cultivo, a pesar de su fuerte implantación en los diversos géneros de creación, desciende a niveles cercanos a los de los ángeles, bien que el diablo consigue imponerse en algunos textos con fuerza superior a la de sus antiguos compañeros celestes. Sin embargo, el diablo experimentará en este período una evolución que constituye un acontecimiento clave en la historia de la angelología literaria tanto en lo que respecta al mismo diablo como a los ángeles fieles y justos. En un principio, el diablo no es sino un signo reiterativo de las directrices que desde la Edad Media se habían ido siguiendo. El modelo de un diablo antítesis de la pureza y la belleza cuyo rostro sólo infundía pavor no perdía vigencia. En un soneto a Cristo crucificado de José Antonio Porcel es ésta la marca formal con que se presenta al diablo al inicio del poema, incidiendo en el tópico cromatismo sombrío a través de un recurso caracterizador sobradamente probado por Alfonso X en sus cantigas: "El demonio, feísimo avestruz, / Puso al hombre más negro que la pez, / Y por cosa que no importa una nuez, / Perdió, Señor, tu soberana luz" (AA. VV., 1869, 173). Absolutamente monstruoso es el cuadro que Torres Villarroel inserta en *Los desahuciados del mundo y de la gloria*, desplegando un inventario de atroces rasgos para describir al diablo que surge entre una turba de bestias mientras el narrador del espantoso suceso descansaba junto a las cristalinas aguas del Tormes:

> Descollábase entre la sombría y abominable porcada un etíope desentonado de estatura, con un tinajón de carne por cabeza, emparchado de pegotes, lleno de perigallos, un pedregal de diviesos en las narices, una nebulosa

---

82 Ya en la Sagrada Escritura se puede rastrear el carácter sanador de Rafael. Muy notorio se muestra en el libro de Tobías. Cuando el joven Tobías es atacado por un pez, Rafael le dice que lo agarre de las agallas y tire de él. Una vez el pez fuera del agua, Tobías sacará las entrañas del pez por consejo del espíritu alado. Al preguntar Tobías por las virtudes curativas de las partes del pez que ha extraído, Rafael responderá con una completa información sobre los beneficios de esos componentes del pez: "Si pones sobre las brasas un pedacito del corazón del pez, su humo ahuyenta todo género de demonios, ya sea del hombre, ya de la mujer, de tal manera que no se acercan más a ellos. La hiel sirve para untar los ojos cubiertos de cataratas, y sanarán" (Tob., 6, 8-9). En el Nuevo Testamento encontramos un episodio encuadrado en el mundo de los tratamientos al que ha sido asociado el arcángel Rafael. Únicamente en el Evangelio de San Juan se cuentan los milagrosos efectos del agua del estanque de Betesda bajo la influencia de un ángel: "Porque un ángel bajaba de tiempo en tiempo y agitaba el agua; y el primero que entraba después del movimiento del agua, quedaba sano de su mal, cualquiera que éste fuese" (Juan, 5, 4). Este ángel ha sido identificado con Rafael. Posteriormente, Rafael ha sido protagonista de algunas leyendas en las que se produce la activación de sus capacidades para rehabilitar a los seres humanos. Así, se habla de Rafael como el ángel que alivió a Abrahám del dolor de la circuncisión ya que el patriarca practicaría este rito en edad madura. También se ha creído que es el acompañante de Tobías quien responderá a Jacob después de que su muslo quede herido en el combate contra uno de los ángeles (Godwin, 1995, 46).

> caverna por boca, emboscada en montuoso pelambre y guarnecida de matorrales y zarzones, sin más dentadura que dos colmillos de jabato, que le hacían roscas sobre las orejas; resollaba por su horrible cóncavo el tufo del azufre, el humo de los condenados, y todo el hedor resinoso del infierno. Desde las clavículas le chorreaban dos pechugas como dos botijones que le cubrían las rodillas, foljas, blandujas, turradas, y tan denegridas como la materia de su cuerpo. Todo su corambre parecía salpicado de vejigones, grietas y roturas, y por todas se le escurría la podre a cuartillos, la sangre a azumbres, y la hediondez a cántaros.
>
> (1979, 67)

Uno de los pocos espacios en los que el diablo recibe un tratamiento relativamente amplio lo conforman las comedias de magia y de santos. En estas últimas el diablo no abandona sus disformes hábitos, aunque éstos no alcancen la virulencia de los anteriormente contemplados. De este modo, como nos indica Arturo Morgado García, el demonio se muestra "[...] disfrazado casi siempre con su ajustada ropa oscura ("de negro etíope") y largo rabo, tiene una personalidad un tanto grotesca. Su vocación de maligno queda siempre en entredicho, porque casi todo lo que proyecta termina saliendo al revés. Es la suya una lucha destinada al fracaso antes de iniciada, y todos lo saben" (1999, 36). Ramón de la Cruz no se desligará del modelo de un diablo hórrido en su sainete *El diablo autor aburrido* mediante la utilización de procedimientos cómicos, mas el comportamiento del diablo no se revelará irrisorio y torpe sino firme y decidido. Las burlas sobre el personaje satánico comienzan cuando el espíritu infernal se ve necesitado de luz para poder reconocer el lugar por el que camina. Y es que su condición de príncipe de las tinieblas no es freno para una queja contra la falta de visión por la ausencia lumínica, puesto que corre el peligro de romper una de sus astas. Sátira y molde bestial se aúnan en esta escena del sainete. Directamente serán estimados Soriano, Aldovera, Romero y Casas como diablos ridículos. A lo largo del sainete se pondrá en evidencia el estado al que el diablo ha llegado en las obras dramáticas. El monarca de los abismos no resiste más haber desempeñado durante mil temporadas el rol de cómico y desea ahora tornarse en autor de una pieza teatral. Por ello, cuando un miembro de una precaria compañía, Eusebio, concedería la autoría de una obra al diablo, éste comparece de inmediato, pero disfrazado de otro componente de la compañía, para aceptar tal responsabilidad. El desencanto de Eusebio deponiendo todo esfuerzo en la criatura infernal y la rápida reacción del siniestro ser reproducen con exactitud uno de los mecanismos con que en varias ocasiones se estructura el pacto de un mortal con el diablo. Por otra parte, y como ya hemos detectado especialmente en los dramas barrocos, la simulación externa de la entidad diabólica no es perfecta, produciendo algún síntoma anómalo que otro personaje siempre detecta aun cuando no le conduzca a concluir que se halla ante un espíritu maligno. Como es habitual, nuevamente es el olor la marca de la criatura de los infiernos al fingirse humano. Así lo expresa Espejo: "Parece Chinica... ¡Hombre... / qué mal hueles hoy!... ¡Aparta!" (1986, 259). Al final de la obra el diablo se despojará de su falsa apariencia para esclarecer su verdadera faz o, como él mismo confiesa, su figura ordinaria. Posiblemente jugando con un valor anfibológico que oscila entre los sentidos de

lo frecuente y lo vulgar, el diablo proyecta su desagradable morfología pero de un modo caricaturesco al aparecer con medias rojas y un corbatín negro. El cierre del sainete alberga otra burla con respecto a las actuaciones del diablo en las obras dramáticas. El jefe de las huestes satánicas ordena a sus demonios que se retiren sin romper el cielo raso, las esteras ni las tapias. Tadeo considera imposible la consumación de esa propuesta, pero el diablo le increpa recordándole lo que ocurre en tantas comedias. De este modo, tres diablos se hunden en el suelo, y dos escapan volando.

Muy distante de esta perspectiva del sainete es la consideración reflexiva que merece por parte de Benito Jerónimo Feijoo en su *Teatro crítico* una figura muy próxima al diablo, y que ya tuvimos ocasión de contemplar como personaje principal en una comedia de Juan Ruiz de Alarcón, el Anticristo. En una disquisición que abarca además la exégesis a propósito del fin del mundo, tema conexo a la irrupción del Anticristo en nuestro mundo, Feijoo introduce su explicación con una presentación de ese ser contrario a Dios partiendo de las palabras del apóstol San Juan. De acuerdo con la filosofía del *Teatro crítico* que persigue desmontar errores tradicionalmente admitidos, Feijoo intentará encauzar los equívocos que han convertido a determinados individuos en encarnaciones del Anticristo. Por último, el autor gallego rebatirá una serie de teorías en torno al origen del Anticristo para acabar admitiendo la postura de la Iglesia que sentencia unánimemente que el Anticristo vendrá de la progenie judía.

Pero, como ya hemos reseñado, hay un hecho que, después de los procesos de psicologización adelantados por los místicos renacentistas, será fundamental para una modificación de las coordenadas en las que se encuadra la figura del diablo, lo cual repercutirá incluso en la esfera de los ángeles santos. Crucial será el contacto e influencia de la obra de John Milton, *El Paraíso perdido*. El modelo satánico que plantea este poema épico suponía una ruptura con toda la tradición literaria que se había acogido a un diablo monstruoso y repulsivo. Las modificaciones que impone el texto de Milton se extienden en dos niveles. Uno de ellos es el que afecta a todo el aparato formal, e implica la evolución de Satán desde lo hórrido hasta una belleza neblinosa, pero aún vívida. El nuevo diablo, más príncipe que nunca, conserva parte de la hermosura celestial, aunque su luminosidad se haya visto alterada. Como asegura Mario Praz, "Con Milton, el Maligno asume de forma definitiva un aspecto de belleza decaída, de esplendor ofuscado por la melancolía y la muerte [...]. El adversario adquiere rara belleza [...]" (1999, 121). En el diablo de Milton las animalizaciones, "[...] vestigios de la tétrica figura del demonio medieval, han desaparecido para siempre" (Praz, 1999, 122). En definitiva, John Milton ofrece un cambio de perspectiva que provoca que Satán no sea visto como un demonio sino como un ángel caído, es decir, no interesa tanto una profundización en el lado sombrío que ha anegado a Lucifer al descender a un espacio de destierro cuanto el haz de gloria que aún permanece en su ser. Mas las transformaciones mórficas no discurren aisladamente puesto que también en el interior de Satán encontramos nuevos valores. El regente de los mundos inferiores ya no es una personalidad firmemente inclinada al mal, embaucadora e inmisericorde. Siguiendo el precepto según el cual las malformaciones externas del diablo no son sino la manifestación de la corrupción que anida en ese espíritu, la subsistencia del esplendor angélico pretérito sólo es posible si en el interior de la criatura expulsada de los cielos no

todo son sombras. En consecuencia, el Satán de *El Paraíso perdido* demuestra en el desarrollo de la obra meritorios valores de valentía, inteligencia, lealtad, arrepentimiento, entrega, y una rebeldía cargada de soberbia, pero no desquiciada sino bien fundada.

Las características que hemos detallado sobre la personal pintura que Milton vierte en su poema sobre el diablo representaban un giro tan extremo frente a la línea que durante siglos se había consolidado, que la asunción del nuevo enfoque debía acontecer de manera paulatina. No obstante, la irrupción de la magna creación de Milton no será tan escalonada como la asimilación de su paradigma de pensamiento. Marcelino Menéndez Pelayo, en su *Historia de las ideas estéticas*, recoge valiosas informaciones sobre la recepción del texto inglés (1940, 393-394). Luzán realizará algunos comentarios elogiosos acerca de Milton. En los *Orígenes de la Poesía castellana* de Velázquez aparece ya una referencia a una traducción de *El Paraíso perdido* de manos de D. Alonso Dalda, estimada como la única traducción existente en español del inglés. Arteaga dará noticia de otra traducción de Milton realizada por D. Antonio Palazuelos. Jovellanos hace una versión del primer Canto, mientras que Hermida y Escoiquiz se encargaron de verter al español todo el poema épico de Milton, "[...] menos infelizmente el primero que el segundo, pésimo y desmayado versificador, de tan mala memoria en las letras como en la política" (Pelayo, 1940, 394). José Luis Cano reseña además cómo Cadalso llegó a traducir algún fragmento de la fábula de Milton (1970, 239). Los diversos conatos por adaptar la obra inglesa a la lengua castellana no deben obliterar las consideraciones sobre el contenido del texto que se estaba traduciendo, que es el punto más interesante para nuestro estudio. En este sentido, son inestimables las declaraciones que expone el canónigo Juan de Escoiquiz en el prólogo de una de las dos grandes traducciones de *El Paraíso perdido* en el siglo XVIII. Escoiquiz comienza ya previniendo al lector en torno a la técnica empleada por Milton que torna en figuras materiales todo un conjunto de acontecimientos y criaturas que sólo son espíritu. El canónigo, por tanto, no está a favor de la corporeidad de los ángeles. Escoiquiz, con sus reiteradas advertencias en torno a este asunto, desea delimitar la realidad del universo celestial y el campo de trabajo del poeta inglés en el que por obligaciones literarias acude a imágenes tangibles. Si la concreción de los ángeles ya había suscitado ciertas reticencias en Escoiquiz, es lógico intuir que los cambios que Milton imprimió en Lucifer no serían bien recibidos por el canónigo, lo cual prueba cómo la aparición de *El Paraíso perdido* en España no conllevó inicialmente un acuerdo con sus presupuestos, si bien ya un elemento exógeno a la tradición había entrado en nuestro país. Para Escoiquiz, el carácter que poseen Satán y otros ángeles malos, es decir, su calidad moral, no debe confundir a los lectores, pues esas virtudes no las ostentan seres como ellos. La razón que nos da el traductor de Milton es que el escritor inglés optó por esta dirección con el fin de no hacer tan odiosa la figura del ángel caído a los receptores. En cambio, en los pasajes en los que Milton agudiza la parte oscura de los ángeles, Escoiquiz se muestra satisfecho, ya que en esos episodios se autentifica la esencia de estos entidades malditas: "Nada tengo que decir de las blasfemias que se ponen en boca de Satanás, de sus sequaces [...]" (Milton, 1844, I, 6).

Hasta aquí hemos examinado los trabajos de traducción que *El Paraíso perdido* suscitó, pero debemos sumar a su proyección en el período dieciochesco las produccio-

nes que surgieron inspiradas en el poema de Milton. Meléndez Valdés concibe un poema, *Caída de Luzbel*, que José Luis Cano calificará de mediocre. El palentino Manuel Pérez Valderrábano escribirá *La Angelomaquia o caída de Luzbel*[83], obra atravesada por una veta burlesca. Fomentaron notoriamente las creaciones dominadas por el mito de la caída de los ángeles los certámenes que bajo esta temática se impulsaron en el siglo XVIII. La Real Academia Española convoca en 1785 un concurso literario bajo este signo. En *El apologista universal* se conversará precisamente sobre la participación de *La Angelomaquia* de Valderrábano en esta cita de la Real Academia Española. Posteriormente, según señala Esteban Pujals en su edición de *El Paraíso perdido* (Milton, 1998, 59), la Academia de Letras Humanas de Sevilla abre otro certamen similar al anterior. El primer premio lo obtendrá Félix José Reinoso con *La inocencia perdida*, en tanto que el segundo recaerá en Alberto Lista con obra de igual título. Efectivamente la composición de Lista es más débil que la de Reinoso. Lo más destacado de estos escritos es advertir que, al igual que observamos en la traducción de Escoiquiz, sigue habiendo ciertas reticencias a asimilar de modo definitivo al arquetipo que plantea Milton, aunque Reinoso se aproxima más que Lista como ahora anotaremos. *La inocencia perdida* de Alberto Lista no dedica una gran extensión a la escena de la caída de los ángeles y el contacto inicial de los diablos con el infierno. Lista anota brevemente la expulsión de los ángeles seleccionando la causa habitual, pero agudizada, ya que el destierro obedece a un orgullo soberbio. Una gradación descendente dimensional nos conducirá por el infierno, descrito entre tinieblas y llamas, los ejércitos de diablos, cuyos gritos ensordecedores se oirán a lo largo de todo el poema y rugirán también en el poema de Reinoso, hasta arribar a la figura de Luzbel. El ángel rebelde conserva en este texto su nombre celestial. Sin embargo, apenas será utilizado esta denominación ya que será el título de rey y, sobre todo, la categoría de querubín los medios para aludir al diablo. Éstos son los únicos datos que aparecen sobre una criatura de la que no se ofrece ningún rasgo externo, de modo que el silencio de Lista en lo que se refiere a la formalidad del ángel concede que la imaginación del lector se acoja al modelo tradicional monstruoso, su referencia ineludible. Por otro lado, el marco espacial en el que se halla Luzbel y su ejército es un mar de fuego, ubicación semejante a la que Milton propone al inicio de su poema, la laguna Estigia. También se inspira Lista en el discurso que el diablo realiza a sus seguidores como arenga para principiar una nueva empresa contra Dios, acabar con el hombre. El odio hacia la reciente creación de Dios arranca fundamentalmente de la osadía del Altísimo de premiar a los mortales con las sillas que los ángeles rebeldes ocupaban en el cielo, recogiendo por tanto un tópico justificativo tradicional que resta originalidad a la figura de Luzbel. En *El Paraíso perdido*, Satán opta por el mal no por un deseo interno de acogerse a la destrucción sino porque el destino lo ha convertido en la antítesis de Dios. Por tanto, si Cristo fuera una representación del mal, Satán se volcaría hacia el

83 En *El apologista universal*, destacado periódico del P. Pedro Centeno, puede hallarse una amplia crítica de este texto en la que se discute sobre su reconocimiento público, las insaciables creaciones léxicas, su supuesta originalidad –se resta importancia a los antecedentes foráneos, como es el caso de Milton–, o el valor de las descripciones militares que se hacen de algunos ángeles, sobre todo San Miguel.

bien. Su obra reina por encima de las polaridades comprendidas emocionalmente ya que su vida es ser la contradicción de aquel que lo gestó de la nada.

El diablo de Alberto Lista se distancia del Satán miltoniano en dos aspectos básicos, a los que deberíamos añadir la incertidumbre mórfica fomentada sobre su imagen por el poeta del XVIII. El coraje y arrojo con que el inglés investía a Satán han desaparecido en *La inocencia perdida*. Prueba de ello es que en el canto poético de Lista el diablo no decide ser él quien se haga cargo de la tarea de corromper a la pareja de humanos con el fin de apartarlos del favor del Altísimo. Luzbel deposita toda la responsabilidad en dos agentes, la Astucia y la Soberbia. El valor sólo aparece como el recuerdo de la única gloria que puede rescatarse del combate de los ángeles contra el poder inmenso de Cristo. En cambio, en *El Paraíso perdido*, Satán, cumpliendo sus funciones de líder, asume él mismo esa misión que alberga gran peligro, una acción que ennoblece su figura: "[...] Su encomio / No deja de expresar la actitud noble / Que desprecia la seguridad propia / Para garantizar la general [...]" (Milton, 1998, 122). El segundo factor que escinde los diablos de Lista y Milton se encuentra en su grado de complejidad. El personaje del poeta dieciochesco es todavía un ser plano construido sobre la noción del mal y el odio, es decir, el modelo que normalmente se había plasmado en las producciones literarias. Como ya hemos comentado en otros momentos, el Satán de Milton está vertebrado desde los matices de comportamiento. El arrepentimiento y la misericordia conviven en su interior con la maldad y el odio. Satán es una criatura con vida.

*La inocencia perdida* de Félix José Reinoso está más próxima al poema épico inglés que el de Alberto Lista ya que sus concomitancias van más allá de las semejanzas a nivel constructivo. Éstas últimas similitudes también existen en el escrito de Reinoso, pues los ángeles yacen en el infierno en un lago oscuro y el diablo vuelve a levantar a sus secuaces con un discurso movilizador. Pero Reinoso, a diferencia de Lista, no presenta un diablo pétreo sino variable, aunque no alcance la riqueza del personaje de Milton. Así, cuando el ángel caído quiere vengar su afrenta aniquilando al hombre y su paraíso, siente desfallecer su convicción advirtiendo que los demonios no serán capaces de detener la fuerza de Cristo, el cual ya prefiere al ser humano antes que a ellos. Asombrosamente, el diablo depone sus ansias de triunfo, "Mas ¡ayi cedamos [...]" (1948, 510). Por primera vez el diablo no es ajeno a la realidad, la contempla y sólo puede extraer una conclusión a propósito del hombre: "Todo; todo le adora: fiel tributo / Le rinde todo [...]" (1948, 510). El dolor llaga a un ser que tuvo a Dios a su lado. Mas ya es tarde, por lo que el ángel apostará por una ofensiva final contra el hombre y no cederá en su "[...] obstinación; el fuego, el fuego ardiente / Solo quiero: Luzbel no se arrepiente" (1948, 511). La ausencia de arrepentimiento aparece como el camino elegido después de la reflexión, es la opción de alguien que ha roto las cadenas de la inmutabilidad.

Reinoso no llega a solucionar el problema de la valentía de Luzbel, pero sí adopta un procedimiento intermedio entre la postura de Lista y la de Milton. En el poema de Reinoso son dos, y no una como en Lista, las personalidades demoníacas destacadas, Luzbel y Satán. Los nombres que reflejan las dos faces del ángel rebelde, servidor de Dios y demonio, los separa Reinoso para designar dos seres. Milton ya había establecido una separación entre el jefe de los diablos, Satán, y su lugarteniente, Belcebú. Ahora bien, mientras

que en *El Paraíso perdido* es Satán el que se arroja al arriesgado viaje hacia el Edén, en *La inocencia perdida* de Reinoso Luzbel ordena tal cometido a su segundo, Satán. Al igual que en Lista, persiste la falta de compromiso de Luzbel, mas en Reinoso es una entidad angélica infernal quien intentará cumplir la perversa empresa. Con todo, el mayor punto de fricción de la composición de Reinoso con el Satán de Milton se circunscribe al plano mórfico. Reinoso no esconde el físico de Luzbel, que entronca con la bestia medieval que ha perdurado en el tiempo. Del siguiente modo se le caracteriza al salir del pozo infernal: "Tal raudo sale del abismo horrendo, / Envuelto en negras llamas el impío, / Y la garganta con rugido abriendo, / De fuego arroja ensangrentado río" (1948, 510). Sus cabellos han sido sustituidos por sierpes. Algo muy lejano de las continuas insistencias de Milton acerca de la dignidad angélica que envuelve no sólo a Satán, pero sobre todo a él, y al resto de compañeros celestes. El portaestandarte de Satán, Azazel, es visto como un querubín majestuoso. Pero, ante todo, el favorito del poeta inglés es el ángel proscrito: "[...] Él, por encima / De los otros en apostura y gesto, / Se erguía como una torre, orgulloso / Y eminente. Su figura aún no había / Perdido su esplendor original [...]" (Milton, 1998, 93).

En fin, el siglo XVIII, con todos sus desplantes hacia los ángeles fieles y condenados, supuso en su fase prerromántica un enriquecimiento con la introducción de una obra que descubría otro rostro en Satán, el del ángel melancólico. Esta contribución no sólo reestructuraba el sistema evolutivo de la figura del diablo sino también, como ya anotamos más arriba, el de los ángeles que permanecen junto a Dios en la medida en que se comenzaba a conformar una amplia esfera de lo angélico. El diablo volvía a aproximarse a sus antiguos congéneres. El ángel obtenía a través de su opositor una victoria artística que por sí solo no había siquiera acariciado.

## 5. Y el hombre tocó al ángel

El siglo XIX se va a erigir en un período de convivencia en lo que respecta a los sistemas de tratamiento literario de los ángeles, anticipando ya el funcionamiento dual que el ángel obtendrá por parte de los escritores en el siglo XX en una alternancia entre la vía tradicional de acercamiento a los seres alados y las nuevas propuestas de atracción y asentamiento de los mensajeros divinos en el reino de los intereses y emociones humanas. Aun cuando no tan evolucionados y profundos como se plasmarán en el siglo XX, los intentos de reconversión del ángel, desde el empleo de procedimientos artísticos, en un ser ajeno a su devenir milenario son patentes, y a ello ha colaborado la inestimable labor de los prerrománticos introduciendo con fuerza *El Paraíso perdido* de Milton, la continuación del fenómeno de psicologización principiado por los místicos, y, sorprendentemente, las particularidades de las directrices de unas corrientes, el realismo y el naturalismo, que, en apariencia, podrían haber supuesto tras las embestidas de la razón dieciochesca el fin de unas entidades sobrenaturales como son los ángeles.

El modelo que Milton había desarrollado en su poema épico no sólo suponía un cambio de perspectiva frente a las tópicas visiones monstruosas que del diablo se habían

venido predicando a lo largo del tiempo, sino que encerraba algo más. El hecho de que el Satán del escritor inglés se distanciara de la doctrina bíblica permitía ya intuir que su versión del traidor a Dios era el producto de una elección individual. Milton nunca concibió en Satán la historia de una deformación desde la luz hasta la locura antes que la tragedia de un ser. El más celebrado de los ángeles había cometido el error de rebelarse contra su Padre y ello lo condenó a ser expulsado a un espacio de angustia en el que debería sobrellevar el peso de sus pretensiones. Satán no pasó de ángel a demonio, puesto que lo único que difiere en él no es su esencia sino el universo fenomenológico que lo circunda con las consecuencias que esa circunstancia le impone. El apolíneo ángel primero de la corte celestial fue despreciado, apartado del lado de Aquel que lo creó. Ahora, siendo todavía ángel, penaría en un mundo que representaba su contradicción. Al influjo de este cosmos antitético no pudo sustraerse, y su luz, su belleza, si bien no se perdieron, se debilitaron. El destino maldito de un ángel pronosticaba el futuro de un hombre que no podía dejar de leer en la caída del intercesor de Cristo un recuerdo de su caída. El velo de lo diabólico, que siempre había conseguido tamizar los efectos de la pureza angélica, se rasgaba al asistir a la pervivencia del halo divino en su máximo dirigente. De hecho, Satán cogía el cetro del equilibrio. Su figura se ubicaba en una posición intermedia entre ángeles y demonios. No fomentaba el alejamiento que inspiraban los demonios a raíz de su fealdad y el temor que suscitaban, y se veía más próximo que unos ángeles perdidos en la niebla del idealismo. De este modo, los escritores del XIX leyeron en Satán todo un conjunto de valores que significaban una transposición de cualidades o apetencias humanas que concedían la posibilidad de una identificación entre el espíritu infernal y el hombre. El elemento primordial que descubre en la imagen del ángel condenado un reflejo de los mortales es la rebeldía, entendida como atrevimiento. Como en épocas previas, se observa nuevamente la activación del principio de acomodación de los ángeles a la idiosincrasia de la época. Sin embargo, ocurre en el XIX que los parámetros de los que se dota al ángel proceden del cerco interno del hombre. En este sentido, en la literatura española, aunque no con la frecuencia que podríamos determinar en manifestaciones foráneas, predomina el personaje que se subleva contra las normas impuestas y ejerce su voluntad con independencia de los daños que pueda llegar a causar. Su conducta se rige por una libertad de actuación extrema que no resiste la existencia de reglas o compromisos que lo sujeten y coarten la expresión de su ser. Este carácter osado se constata en don Félix de Montemar, el estudiante de Salamanca. Espronceda va eslabonando una cadena de cadáveres tras los pasos del estudiante en los inicios de su conspicua obra. Un hombre batido en un duelo, una dama, Elvira, que fenece ante la indiferencia de don Félix, y don Diego, hermano de Elvira, muerto cuando pretendía vengar el fallecimiento de Elvira. La altanería de don Félix no parece humana sino sobrenatural ya que, tras escuchar un suspiro, considera que debe ser Dios quien pretende asustarle, prefiriendo que sea el diablo: "Que entonces, vive Dios, quién soy supiera / el cornudo monarca del abismo" (1986, 125). No deja de ser llamativo el hecho de que el modelo bestial de diablo medieval continúa vigente en la mentalidad del personaje literario, un arquetipo que en el nivel superior de la narración de la historia ya ha sido sustituido por la imagen más refinada de Milton. Don Félix no oculta su osadía al hacerse el peligro más tangible y próximo con la

aparición de una misteriosa figura blanca femenina tapada, recuperando de nuevo la conformación más peyorativa del diablo con el fin de exaltar el coraje del estudiante: "Y aun cuando imposible sea, / y fuerais vos Satanás / con sus llamas y sus cuernos, / hasta en los mismos infiernos, / vos delante y yo detrás" (1986, 131). Después de ser testigo de su propio entierro, don Félix penetra en un recinto. Nos dará entonces Espronceda un retrato del estudiante en el que se produce la consumación de la identificación entre el Luzbel rebelde y el atrevido mortal:

> Grandiosa, satánica figura,
> alta la frente, Montemar camina,
> espíritu sublime en su locura,
> provocando la cólera divina;
> fábrica frágil de materia impura,
> el alma que la alienta y la ilumina
> con Dios le iguala, y con osado vuelo
> se alza a su trono y le provoca a duelo.
> Segundo Lucifer que se levanta
> del rayo vengador la frente herida,
> alma rebelde que el temor no espanta,
> el hombre, en fin, que en su ansiedad quebranta
> su límite a la cárcel de la vida,
> y a Dios llama ante él a darle cuenta,
> y descubrir su inmensidad intenta.
> (1986, 142)

La blanca visión que ha ido persiguiendo don Félix de Montemar se mostrará finalmente como un esqueleto, pero esta horrible revelación no mermará el arrojo de un don Félix que no pierde la compostura y aun es capaz de solicitar para su matrimonio al diablo como padrino. Del mismo modo que Luzbel no minimizó su rechazo contra el dictado de Dios una vez arrojado a los abismos, don Félix no altera su conducta ante el pórtico de su defunción.

En los relatos sobre este tipo de personajes, más luciferinos que satánicos, se suele buscar la redención del pecador, ya que su condición mortal, que es el gran punto de separación entre el hombre y el ángel rebelde, abre el sendero de la salvación. Recordemos en este sentido la historia de Teobaldo en la leyenda de Bécquer "Creed en Dios". Como algunas entidades literarias que hemos revisado, Teobaldo es maldito desde su nacimiento y, en correspondencia con los prototipos humanos diabólicos románticos, no puede evitar ensangrentar sus manos con la muerte de congéneres. Tampoco es un obstáculo, y he aquí otra nota distintiva de estas creaciones artísticas de la escritura, todo aquello que se incardina más directamente dentro de los límites de Cristo. La rebeldía de raigambre angélica de estos seres anula cualquier atisbo de temor hacia las posibles acciones que Dios pueda realizar en respuesta a su infame actitud. Así, Teobaldo no duda en arrojar unos perros contra un sacerdote cuando éste se niega a marcharse de su iglesia. La muerte del sacerdote

será detenida por la inesperada entrada de un jabalí, animal al que intentará dar caza Teobaldo. En su persecución, Teobaldo, tras coger el caballo que un paje amarillento le ofrece, se internará en un fantástico viaje que modificará todos sus planteamientos vitales. Una niebla envuelve a Teobaldo hasta que paulatinamente se abre ante sus ojos la maravilla del cielo, representada a través de las imágenes de ángeles. Bécquer construye un hermoso cuadro en el que se van detallando diferentes coros angélicos. El poeta se inclina más hacia la creación que a la plasmación de la doctrina de las jerarquías celestes, ya que algunas de las categorías de ángeles no están presentes en la visión de Teobaldo en tanto que son destacados algunas criaturas aladas no por el orden al que pertenecen sino por sus especiales funciones. La libertad de los ángeles en el medio literario se estaba consolidando pues, incluso en escenas en las que el peso de la ortodoxia judeocristiana debía ser notorio, el espíritu del autor comenzaba a situarse por encima de líneas constructivas ya trazadas. Bécquer se centra inicialmente en unos ángeles militares que conforman la faz más exaltada de Dios. La base para el diseño de estos servidores divinos beligerantes tiene algunas concomitancias con los rasgos caracterizadores del prototipo de ángel guerrero, San Miguel. A continuación nos sorprende un original arcángel que, en calidad de eco del gusto romántico por las escenas nocturnas, se encarga de trasladar el astro lunar. Este rol del arcángel entronca no sólo con una materialización de una determinada faz de la mentalidad romántica sino con una tradición que interpretaba que los ángeles movían las estrellas y los elementos. La escala de Jacob en conjunción con la labor de psicopompos será el fundamento de unos arcángeles que acompañan a los cielos a las almas de los justos. Los querubines paradisíacos y los serafines que cubren el rostro de Dios constituyen las dos últimas calas de la divina escena que contempla Teobaldo. El conato de Teobaldo por mirar la faz de Cristo lo hará descender, produciéndose así la identificación con Lucifer: "[...] ciego, abrasado y ensordecido, como cayó el ángel rebelde cuando Dios derribó el pedestal de su orgullo con un soplo de sus labios" (1969, 185). Como es habitual, el personaje que a lo largo de la obra va manifestando síntomas de una dimensión demoníaca acaba, finalmente, siendo ligado explícitamente con el ángel caído. Ya en la tierra, Teobaldo se arrepentirá de sus acciones y pedirá ser admitido dentro de la religión cristiana.

De entre los seres de ficción revestidos de una rebelde aura diabólica que acaban siendo perdonados por la benevolencia de Cristo sobresale una personalidad que se ha convertido en un prototipo, don Juan Tenorio. Son numerosos los momentos en el decurso del texto de Zorrilla en el que otros personajes, e incluso el mismo don Juan, demonizan a este héroe romántico. Se llega a la conclusión de que es probable que un demonio familiar ampare a don Juan, incidiendo de este modo en el miembro maligno de la pareja de ángeles que tradicionalmente se establecía que acompañaba a todo hombre. Así lo hace notar Brígida a Ciutti, "Preciso es que tu amo tenga / algún demonio familiar" (1993, 153). Sin embargo, Ciutti no estima que don Juan esté rodeado de una influencia infernal sino que él mismo es una presencia satánica que en forma mortal vaga por este mundo. Zorrilla escogerá el amor como la clave que aleja a don Juan de repetir el destino trágico del ángel Lucifer. Mas el amor que encarna Inés no será sólo un factor soteriológico sino un instrumento que, por encima del arrepentimiento, supone una conversión, como declara el

propio don Juan: "Su amor me torna en otro hombre / regenerando mi ser, / y ella puede hacer un ángel / de quien un demonio fue" (1993, 172).

Si la consideración de Luzbel desde los postulados miltonianos como un ser que se sublevó contra unas rígidas estructuras que lo encorsetaban en un sistema de jerarquías destinado a la alabanza de Dios ejerció en el espíritu celestial una transformación que lo hacía corresponder con vetas del pensamiento romántico, hubo otros rasgos que vinculaban al ángel caído con referentes humanos. Junto a la rebeldía existen otros trazos del mundo interno de Satán que atrajeron al hombre decimonónico, como es la soledad y la nostalgia de aquel al que se le ha desterrado de su espacio natural, así como los sentimientos de desazón y angustia ante la realidad en la que va a tener que desenvolver su vida. Pero incluso un elemento puramente formal, la belleza, también servía para atraer a Satán al ámbito de los intereses de los mortales en tanto en cuanto la hermosura del ángel maligno no era semejante a la de los ángeles, que poseían un encanto autosuficiente inmerso en las aguas de la pureza. Su esplendor es el de una belleza sensual, carnal y cautivadora, esto es, la fuerza de una imagen que invita a vencer las barreras de la inocencia e imbuirse de la locura de una atracción incontrolada motivada por una hermosura humanamente incomparable pero angélicamente alcanzable. Esta temática es planteada por Pardo Bazán en un relato corto, *Belcebú*. Justino Rolando, un italiano que ha llegado a casa del conde don Fernando de Aponte con una carta de recomendación de un amigo del conde, parece representar, en una niebla de secretismo, supersticiones y obsesiones, al diablo. En diversas ocasiones se reiterará la belleza del joven, que no perderá siquiera cuando al final de la obra es torturado con el fin de que confiese los objetivos que le han traído a la tierra de Estela: "El torso del reo estaba demacrado, pero era hermosísimo, de líneas helénicas de singular perfección" (2000, 53). El demonio había convertido su físico en una nueva arma, advirtiendo que no nos hallamos ante una situación en la que el diablo ha optado por mudar su apariencia en la de un mortal. Pardo Bazán recurrirá a un interesante mecanismo de índole artística para mostrar la evolución de la antigua bestia disforme a un individuo de asfixiante atractivo, dos etapas que no dejan de referenciar una misma entidad. De este modo, fray Diego, el único personaje que intuye en Justino los movimientos de un horror sobrenatural, confirmará sus temores al entrar en una iglesia a rezar. Descubre una verdad al contemplar una talla de San Miguel y el dragón, a saber, el parecido entre el rostro de Justino y la cabeza humana del dragón: "Un rayo de sol, al través de la ventana ojival, venía a iluminar la frente pálida y los ojos de vidrio del Malo, y fray Diego, espantado, creyó estar mirando la propia frente, los mismos ojos líquidos, submarinos del 'caballero'" (2000, 28). Una misma imagen recoge en su cuerpo la dimensión animal del diablo mientras que su faz dirige nuestra mirada hacia otro capítulo en la historia del diablo. Otro grupo escultórico similar podemos encontrar descrito por la pluma de Juan Valera en "La buena fama" (1995, 123), donde destaca la realista nota de fealdad que se asigna al arcángel guerrero, complemento para la espantable boca del demonio. La terrible belleza de Justino no pasará desapercibida en el hogar de los condes, especialmente para la hija de éstos, Columba. La protegida de fray Diego quedará encadenada por el llameante cromatismo verde de los ojos del italiano. La influencia que proyecta la apostura infernal de Justino es una amenaza que cumple dos importantes cometidos. Por un lado, consigue atraer junto a él a la víctima

que ha sido seleccionada. Por otro lado, y es esto una aportación que sólo la nueva efigie del diablo atesora, puede observarse en Columba una idea que facilitaría al diablo la condena de un mayor número de almas de las que hasta entonces había obtenido. Entregarse o pecar con una criatura bella parece una vía a la que un mortal puede encaminarse más coherentemente que la inclinación hacia una bestia degradada en su gesto. Es ésta una noción que Columba destaca al demostrar su desprecio hacia aquellas religiosas que fueron capaces de dejarse tentar por un espíritu abominable: "Estoy sujeta a ti por una fuerza que no comprendo. He oído en el convento hablar de monjas tentadas por el demonio de la impureza, que turbaba su sueño con asquerosas representaciones, y me parecía increíble que tan sucio dogal pudiera atar a un espíritu... ¡Cómo las despreciaba Rolando!" (2000, 46).

La implantación de Satán como ángel caído en el que aún perdura el recuerdo de su pretérita luminosidad, gesta un arquetipo mórfico que puede ser aplicado para las caracterizaciones de los mortales en una suerte de referente sustentador de un elogio de orden hiperbólico. Bécquer hará uso de este modelo en el inicio de "La ajorca de oro" para ensalzar las virtudes externas de una doncella: "Ella era hermosa, hermosa con esa hermosura que inspira el vértigo, hermosa con esa hermosura que no se parece en nada a la que soñamos en los ángeles y que, sin embargo, es sobrenatural; hermosura diabólica, que tal vez presta el demonio a algunos seres para hacerlos sus instrumentos en la tierra" (1969, 115). Estas palabras del poeta decimonónico encierran con precisión el sentido de la belleza satánica, cuyos rasgos ya hemos expuesto más arriba. Es una hermosura colindante con la que poseen los ángeles en lo que respecta a su orientación supraterrenal, pero desprovista de su grado de perfección, que la conforma como una hermosura muerta, inaprehensible, pétrea, maravillosa mas perdida en sí misma. El diablo manifiesta, en cambio, una belleza activa y emocional, irresistible, tan vital que puede abocar a los mortales hacia el abandono de los principios de Dios para yacer entre los sufrimientos del infierno.

En esta vertiente que estamos analizando en la que los ángeles comienzan a dejarse atravesar por el espíritu humano, podemos considerar crucial las derivaciones literarias que proceden de la intelección de Satán bajo el concepto de ángel caído. En otro momento ya advertimos que esta visión de Luzbel promocionaba, con menoscabo de lo demoníaco, el plano de lo angélico. El tema del ángel caído va a ser objeto de una fluctuación significativa que variará su poder referencial. Inicialmente, esta temática puede ser abordada desde unos parámetros ortodoxos que identifican a Luzbel como el ángel que fue precipitado desde las alturas, si bien siempre desde la óptica de la época. Así lo vemos en un muy extenso poema de Juan Arolas, "El ángel caído", que, desde la perspectiva romántica, no busca su elaboración en el tratamiento del espíritu rebelde en su vida en los abismos del mundo sino en la gloria previa a su declive. Tras una minuciosa contextualicación nocturna, el poeta recibe la visita de un ángel al que logra identificar como Ithuriel[84]: "¿Quién eres? ¿Eres Gabriel, /

84 Ángel bastante desconocido cuyo nombre puede rastrearse en algunos grimorios y ha sido relacionado con el planeta Marte. Su consagración literaria se produce gracias al poema épico de Milton, una obra en la que se podemos hallar un elevado número de ángeles individualizados a través de sus nombres propios. Gabriel será informado por Urial de la entrada en el Paraíso de un espíritu maligno, al que el arcángel asegura que dará caza al amanecer del día siguiente. Gabriel distribuirá a sus ángeles en dos grupos. El primero, destinado a la búsqueda de Satán, es comandado por Uziel. El segundo, compuesto por Ituriel y Zefón, debe

Conductor de querubines... / ¡Ah!... tu aliento de jazmines / Dice que eres Ithuriel:" (1982, II, 15). El poeta solicita de Ithuriel que le relate secretos de la región de la que procede. El ángel contará la historia de la caída de los ángeles rebeldes. El divino narrador establece la diferenciación entre los nombres de Luzbel y Satán, que evocan respectivamente la gloria y la condena del ángel que ansió el trono de Dios. Pero, como ya hemos indicado, es la faz celestial del soberbio ángel la que recibe la atención. Es éste otro recurso para poder materializar un agradable retrato de Lucifer sin necesidad de acudir al modelo de Milton. De esta forma, Arolas amplifica una faz del espíritu traidor desde el punto de vista descriptivo normalmente poco desarrollada y dominada por sucintas notas caracterizadoras:

> Sus cabellos (los límites no ignoro
> De tu razón, y humillo mis acentos)
> Eran un crespo mar con ondas de oro
> Levemente rizadas por los vientos.
>
> Sus ojos abrasaron con su fuego
> Débiles e inferiores criaturas:
> Si mundo hubiera entonces, mundo ciego
> Sería, si bajase a sus llanuras.
>
> Sus alas recamadas con festones
> De toda rica piedra se velan;
> Las plumas del pavón rudos borrones
> Al lado de las suyas formarían.
> (1982, , 17)

Este dibujo, ordenadamente realizado con encabezamientos estróficos simétricos en su inicio, está basado en las pinturas que sí existían, y ya hemos comentado, de otras criaturas angélicas que, a su vez, tomaban los tópicos de las composiciones en las que se loaba la belleza femenina. Sólo habrá un sector no concomitante con las formalizaciones de damas, representado por las alas de los ángeles, pieza corporal de la que aquellas carecen. Unas alas para las que Arolas acude a la tradición que vincula a los ángeles con piedras preciosas. En fin, esta maravillosa recreación será la única visión externa de Luzbel ya que, una vez indicada su caída, el poema finará, eludiendo las notas más desfavorables que pudiera inspirar el Satán infernal.

---

proteger a Adán y Eva. Estos dos ángeles encontrarán al ángel caído junto al oído de Eva transformado en un sapo. Iturial lo tocará con su lanza provocando que Satán recupere su aspecto original. Se ignora si Milton se acogió a algún antecedente para el desarrollo de Iturial o, por el contrario, es una creación puramente artística, aunque sí se puede afirmar que este espíritu celeste no aparece en la Biblia. Por otra parte, no podemos plantearnos ninguna duda a propósito de la dependencia del Iturial de Juan Arolas con el que comparece en *El Paraíso perdido*, pues así lo confiesa el escritor español: "Y Milton el inspirado, / Cuya dulce melodía, / Antes de ser tú llegado, / Recreaba el alma mía [...]" (1982, , 15). Una influencia que viene a constituir otra prueba de la sólida impronta que estaba depositando el texto de Milton en nuestras letras.

Ya dejamos anotado cómo la noción de ángel caído estaba impregnada de cierta volubilidad designativa. El ángel caído puede dejar de ser aquella criatura rebelde en la que el hombre columbra haces de su yo interno para acabar siendo un descriptor de los propios mortales. Esta caracterización de los seres humanos como ángeles caídos, que afecta tanto a hombres como a mujeres, se convertirá en un lugar común de la época y estará especialmente ligado con espacios semánticos amorosos, evolucionando ya hacia otros contextos en el siglo XX y los poetas del 27 como veremos. David W. Foster incluye esta temática en su índice de tópicos de la poesía romántica española advirtiendo la acomodación entre la doctrina del ángel y del hombre caídos (1969, 7). Así lo podemos observar en el poema "El hombre" de Juan Arolas. Tras definir agónicamente al hombre, con una ideología muy barroca, como un ser que debe desenvolverse en un mundo terrible estando abocado a la muerte, el poeta considerará al hombre un ángel caído: "¿Teme cieno pisar, ángel caído?" (1982, II, 9). Mientras que en esta composición la semántica amorosa está ausente, siendo la angustia que anega a Luzbel al tener que vivir en un lúgubre abismo el espejo en el que ve reflejadas sus circunstancias el hombre, este marco sentimental sí lo podemos corroborar formando parte de "La aparición de la Mergelina" del Duque de Rivas. A la luz del crepúsculo se alza sobre la arenosa playa una figura femenina, angélica silueta que, con la desaparición de la luz y la extensión de la noche, se marcha. Esa imagen divina en la tierra había cautivado al poeta que ahora, desaparecida ella, tiñe su existencia de tristeza y decaimiento, emulando la soledad del ángel que perdió todo al ser expulsado por Dios: "Y en la arenosa ribera / de negras sombras cercado, / cual ángel precipitado / de la soberana esfera / me hallo solo y prosternado" (1957, 531). La rebeldía no es, por tanto, el único vector emocional romántico que se puede rastrear en la personalidad de Satán. La decadencia de la inspiración poética, imaginada como estrella, debido a un alejamiento de la mujer amada es expresada por Espronceda mediante el empleo del concepto de ángel caído: "Pero tú conmigo lloras, / que eres el ángel caído / del dolor, / y piedad llorando imploras, / y recuerdas tu perdido / resplandor" (1979, 252). Rebeldía, soledad, pero también dolor rodea la figura del espíritu proscrito.

La mujer también es frecuentemente conceptualizada como ángel caído, incidiendo sobre todo a través de esta referencia en su aura divina. Enrique Gil y Carrasco, en un poema cuyo título ya nos anuncia la angelización de la dama, "La voz del ángel", define a su amante inaccesible ya en la distancia como ángel desterrado (1954, 44). Tal vez la mejor formulación de la mujer como ángel caído es la que nos entrega Espronceda en los conocidos versos del "Canto a Teresa" perteneciente a *El Diablo Mundo*:

> ¿Cómo calste despeñado al suelo,
> astro de la mañana luminoso?
> Ángel de luz, ¿quién te arrojó del cielo
> a este valle de lágrimas odioso?
> Aún cercaba tu frente el blanco velo
> del serafín, y en ondas fulguroso
> rayos al mundo tu esplendor vertía
> y otro cielo el amor te prometía.

Mas, ¡ay!, que es la mujer ángel caído
o mujer nada más y lodo inmundo,
hermoso ser para llorar nacido,
o vivir como autómata en el mundo;
sí, que el demonio en el Edén perdido
abrasara con fuego del profundo
la primera mujer, y ¡ay! Aquel fuego,
la herencia ha sido de sus hijos luego.
(1969, 62)

El poeta juega en estas estrofas, en las que Kevin S. Larsen aduce como trasfondo un texto de Isaías (2000, 63), con la restricción de privilegios que el destierro impuesto a Lucifer y al hombre les supuso por encima de la renuncia a sus espacios autóctonos. Luzbel, si bien conservó vestigios de su pretérita gloria, no pudo evitar ensombrecer su imagen en su estancia en el sepulcro al que fue arrojado. De igual modo, la salida de nuestros Primeros Padres al mundo los condujo hacia una dimensión en la que había instalado un horizonte ignoto para ellos, la muerte, un fin del que ya no podrían escapar. Para Espronceda este estigma que la raza humana ha sobrellevado desde el pecado original se revela ahora de manera notoria por medio de la letal enfermedad de su querida Teresa. Al fenecer su amada, aquella que sublimaba su discurrir en el mundo, se autentifica la intelección de la mujer como ángel que ya no tiene posibilidad de enfrentarse a la cesación vital, pues su inmortalidad cayó con su expulsión del cielo. Por otra parte, y como sucede también en *El estudiante de Salamanca*, en el texto aparece bifurcada la personalidad de Satán entre su consideración como ángel caído y su rol de tentador primigenio de Eva en el Paraíso. Esta circunstancia no es ociosa y nos invita a contemplar un grado más avanzado en la fluctuación de sentidos del ángel caído. Como ya veremos, y en los textos de Espronceda ya comienza a advertirse, el sintagma ángel caído dejará de tener como referencia a Satán para tornarse en una especie angélica diferente, a saber, un ángel que ha descendido a la tierra. Esta valor alternará con la significación habitual según se expresa en el arquetipo miltoniano.

La culminación de las asociaciones de hombres y mujeres con el ángel caído se halla en un texto no muy citado de Pedro Antonio de Alarcón, *Dos ángeles caídos y otros escritos olvidados*. El relato ofrece una original construcción que combina el género biográfico, el epistolar y la narración tradicional, con el fin de contarnos la relación amorosa entre Luis y Adela. Nuevamente la temática del ángel caído se incardina en unas coordenadas amatorias. Son tres los niveles que podemos determinar en esta obra con respecto a la vinculación de sus protagonistas con el orbe angélico. Al primer estadio accedemos a través de las informaciones de los diarios de Luis y Adela que edifican el inicio del relato. El amor entre los dos personajes es una realidad que consigue su mejor expresión en la angelización que cada uno de ellos hace del otro. Para Luis, Adela es el único ser humano que completa sus ideales. En tanto que Adela se corresponde con unos emociones utópicas, el corolario que se desprende es que Adela sólo puede ser un ángel, el ángel de sus ilusiones. En proceso similar, Adela cree ver en Luis una aureola de serafín. Aglutinando a los

dos personajes angélicos, aparece un elemento comprehensivo de igual naturaleza, el amor entre ambos, que Adela define como el sentimiento que los ángeles deben poseer hacia Dios. Sin embargo, la fractura de la pasión entre los amantes coartará las visiones gloriosas de Adela y Luis. La figura de Adela es la que explícitamente sufrirá una modificación de su estimación, tanto por parte de Luis como de la propia muchacha. La contextura angélica de Adela se convierte para Luis en una falsa apostura que adorna su auténtica naturaleza miserable. Las palabras de Adela son las que cifran el tema del ángel caído, ya que el desprecio de Luis la hace precipitarse del cielo en el que vivía a la tierra. No obstante, tiempo después de este incidente entre la pareja, estando en Venecia, Luis concibe a Adela como un ángel perdido al que pretende sustituir por otra mujer, por un ídolo de barro. El drama de los enamorados impulsará en el propio Pedro Antonio de Alarcón, en un fragmento metaliterario, la calificación de sus personajes como ángeles caídos. Finalmente, en un tercer nivel se gesta la reconciliación que reactiva el angelismo de los dos mortales por un bello procedimiento. Luis y Adela descubrirán que, a pesar de sus diferencias, es inevitable que sus almas no dejen de amarse. Se inicia así una purificación de sus seres degradados que Alarcón escenifica simbólicamente con el dichoso reencuentro de los ángeles custodios de Luis y Adela que se buscan en medio de la noche para alcanzar la unión, el amor renacido, al alba.

Ahora bien, y ya lo hemos reseñado, la idea de ángel caído que manifiestan algunas composiciones está liberada de su habitual significación, es decir, ya no es deíctico de aquel espíritu que se negó a seguir los mandatos de su Creador sino que, liberándose de toda la carga semántica negativa, acoge a las criaturas aladas que se han aproximado a nuestro mundo, a los ángeles que han caído voluntariamente a nuestra dimensión. Es ésta una técnica de gran eficacia para agudizar aún más el elogio hacia las damas, de forma que no se columbre por parte del lector ninguna ligazón con unos seres en los que, a pesar de su divinidad, pudo anidar el mal en su interior hasta intentar quebrantar los planes de Dios. Esta particular vertiente del ángel caído penetra en el poema "La inocencia" de Nicomedes Pastor Díaz. La amada, angelizada como es costumbre, abandona los cielos con el fin de hacer reposar el alma del poeta: "Y un ángel me depara de consuelo / De su altura bajado" (1970, 14). Con todo, pervive un elemento en esta disociación referencial del tema del ángel caído difícil de dominar en lo que respecta al proceso de recepción literaria, la connotación. Los esfuerzos de los escritores por depurar el contenido inherente a los ángeles caídos, eliminando cualquier atisbo de oscuridad que deturpe la referencia a estas criaturas, no pueden controlar el peso que la tradición ejerce en los sujetos lectores. Por ello, se llega a adoptar medidas que puedan paliar relativamente esta circunstancia. Especialmente curiosa es la postura que sostiene Nicomedes Pastor Díaz en su poema "A un ángel caído" en el que se combina de un modo particular el mito de la precipitación de los ángeles al infierno y la concepción angélica de la amada. En este sentido, Pastor Díaz concibe una interpretación personal a propósito del modo en que sucedió la tragedia de los ángeles. De forma liminar, el poeta se adapta a la doctrina cimentada en torno a este motivo. La vanidad de unos seres que suspiraron por igualar el poder que les concedió vida les abrió las puertas de su prisión de dolor. Con la pretensión de reforzar su teoría, el poeta, si bien no expone una descripción deformante de los

ángeles en el infierno, insistirá en que la nueva población infernal carece de cualquier eco de su gloria divina. Sólo les resta el recuerdo de la pérdida y, en un alarde invectivo, Pastor Díaz sí descubre todavía en los pecadores un resplandor, el que dimana de las llamas tartáricas. Esta patente voluntad por demonizar a los ángeles que cayeron a los abismos cobra sentido al observar cómo el escritor romántico distingue una variedad dentro de los espíritus que se rebelaron contra Dios:

> Pero tal vez no todos la sentencia
> De no amar, y el tormento merecieron;
> Pudo mirar la celestial clemencia
> Que, espíritus de amor, no le perdieron.
>
> Pudo ser que en las huestes celestiales
> Débiles almas ¡ay! También se hallaran,
> Que, sin ceder al crimen, criminales,
> Siguiesen a otros ángeles que amaran.
> (1970, 41)

De este modo, Dios escindió a los ángeles conjuradores en dos grupos de acuerdo con la calidad de su culpa, los genios infernales y los ángeles caídos. Así se lo hace saber el Altísimo a estos últimos: "Que otros serán los genios infernales; / Vosotros sed... los ángeles caídos!." (1970, 42). Los genios infernales son aquellos espíritus celestiales que en pensamiento y acto atentaron en la morada celeste y, consecuentemente, se les destinó a la oscuridad. En cambio, los ángeles caídos fueron desterrados a nuestros mundo por ser menor su implicación en la traición a Cristo. A estos ángeles no se les ha agostado toda su naturaleza superior, pues "Queda en sus labios perfume / De celestial ambrosía, / Y ese acento de armonía, / Que aún llega al cielo tal vez." (1970, 43). Sin embargo deberán sobrellevar una penitencia, asumir los sufrimientos de la vida de los mortales. Caminarán como ellos, solitarios, arrastrando el yugo de su condena. El ángel se torna en esta línea en trasunto de la figura del judío errante. Pero, ante todo, cabe advertir cómo en el Romanticismo se fragua ya otra modalidad de humanización de los ángeles que se reiterará durante el período del realismo y naturalismo, consolidándose ya en el siglo XX, a saber, la transformación de la esencia angélica de un mensajero divino en humana, modificación que se plasmará visualmente en la pérdida de atributos como son las extremidades aladas. En fin, estas originales entidades angélicas mortales que Pastor Díaz fantasea, que no comparten la culpa de los genios infernales, conforman la base para la justificación de la focalización de la mujer como ángel caído. A esta especie angélica pertenece la amada del poeta, el cual, no viendo correspondidos sus sentimientos, orientará sus anhelos hacia un genio infernal.

El motivo de la mujer como ángel caído convive con la consideración tradicional de la amada en calidad de ángel, una dirección que en la época que estamos analizando se plasma en una gran cantidad de textos en los que esa asociación no se muestra como mera referencia ornamental sino que se dispone como pieza destacada en la construcción de la composición. Podemos rescatar dos textos interesantes que responden a la aseveración

que acabamos de realizar. En el soneto "A un ángel" de Serafín Estébanez Calderón, la amante del poeta queda angelizada en dos dimensiones. Por un lado, su gloria se refleja en un tópico retrato formal. Por otro lado, el origen celestial de la dama, revelando mayor ingenio en el poeta, es la raíz de su carencia de emociones, "Y ni el odio ni amor manchan tu cielo" (1955, 94), sutil modo para justificar la indiferencia del objeto de sus deseos. El sueño de la mujer angélica, mas como formante en un episodio reflexivo sobre el sentido del mundo, lo hallamos en un preciosista poema de Juan Arolas, "El ángel y la rosa", un texto en el que ya podemos observar el grado de libertad al que los autores se acogen en el desarrollo de escenas plenamente originales en las que intervienen los ángeles. Arolas abre su composición con el diseño de un marco idílico auspiciado por un edénico diálogo entre bellezas. Un ángel, atraído por la belleza de una rosa, desciende de las alturas para respirar su perfume, iniciando una conversación con la flor. La rosa confesará su temor ante un sordo grito que ha escuchado, reverberación de las perversiones y calamidades que oprimen al mundo de los humanos. Sin embargo, la rosa relata al ángel cómo entre las tinieblas ha descubierto una criatura de gran perfección que excede su hermosura y semeja la imagen de un ángel. La espinosa flor acompañará esta referencia con una completa descripción, tópica y fácilmente allegable a un mensajero divino, con el fin de precisar a su interlocutor el ser que despertó su asombro. El espíritu alado anunciará a la rosa que el objeto de su incertidumbre es la mujer, consumando de este modo la angelización de las hijas de Eva.

La imbricación entre los planos angélico y humano no sólo se apoya en las consecuencias que se desprenden del poema de Milton sino que también tiene su fundamento en cimientos de la propia historia literaria española. Ya explicamos en qué medida los místicos se anticiparon a los procesos de psicologización de la figura del demonio. En el siglo XIX, algunos textos reproducen esta veta de personalización que será característica de la literatura posterior. Los autores decimonónicos avanzan sobre los místicos en lo que respecta a la explicitud en torno a la interpretación del diablo como un formante interno de la conciencia del hombre, superando la clásica visión del ángel condenado como una imagen determinada que lo representa y en la que se condensa el mal del universo. Evidencia lo expuesto el parlamento de Satán al comienzo de *El Diablo Mundo*. El propio demonio, a modo de introducción, se identifica con el espíritu de los mortales en el arco que tensa el orgullo que siempre acreditan con sus acciones y el fin catastrófico al que se ven abocados. Tras esta primera revelación el demonio se define no como una existencia real e independiente del hombre sino que aparece en una suerte de artificio de la raza humana, producto creado desde los rincones sombríos de la mente de unos seres que pretenden despojarse de un mal que sólo habita en ellos:

> Tú me engendraste, mortal,
> Y hasta me diste un nombre:
> Pusiste en mí tus tormentos,
> En mi alma tus rencores,
> En mi mente tu ansiedad,
> En mi pecho tus furores,

En mi labio tus blasfemias
E impotentes maldiciones;
Me erigiste en tu verdugo,
Me tribustaste temores;
Y entre Dios y yo partiste
El imperio de los orbes.
(1969, 18)

Espronceda altera la habitual explicación del origen del diablo como medio para apartar de Dios cualquier indicio incompatible con una idea de bien absoluto para adaptar este mecanismo al ser humano. De este modo, en una operación psicológica similar a la que algunos individuos realizan condensando en el espíritu infernal sus sentimientos sexuales reprimidos, el diablo se convierte en un baúl maldito en el que hombre arroja sus tinieblas exonerándose de sus culpas. Sin embargo, el ángel rebelde discierne entre el vuelo imaginativo de su contrario y la verdad, el hecho de que él no es sino una pieza del complejo humano: "Y yo soy parte de ti [...]" (1969, 18). La historia del diablo ha sido la historia de un desprecio, el del hombre hacia su faz satánica.

La deconstrucción del diablo en una imagen que sólo responde a los criterios personales de un individuo se proyecta también en un cuento de Emilia Pardo Bazán, "Cuento inmoral", relato en el que la psicologización del demonio conlleva un replanteamiento de un tema clásico vinculado al ángel caído, el pacto. Desiderio, joven perteneciente a una familia adinerada pero arruinada, se desliza entre las calles avergonzado del estado miserable en el que debe vivir. La codicia irá paulatinamente envenenando sus pensamientos. Su situación variará cuando una noche, dando vueltas en el camastro para conciliar el sueño, se le manifiesta el demonio. La narradora no tardará en matizar la naturaleza de este tentador: "[...] el cuartucho se iluminó con sulfúrea luz, y a la cabecera del pobrete se apareció el diablo... o por mejor decir, "su " diablo; lo que para Desiderio era realmente el espíritu maligno –llámese Satanás o Eblis- ; el Mal que en aquel instante actuaba sobre aquel hombre" (1990, I, 458). La indiferencia a propósito de los nombres que pueda recibir el diablo, aludiendo con Satanás y Eblis a las tradiciones judeocristiana e islámica respectivamente, desvía la atención desde las formalizaciones hacia las significaciones. Las nomenclaturas no deben impedir el acceso al sentido último, el principio del mal. Pero el diablo sólo puede torcer la voluntad de un mortal hacia este destino siempre y cuando el pecado que se promueve en el sujeto pueda ser desarrollado desde unos factores propios a su ser que, amplificados, hagan crecer una posibilidad de mal que anidaba en él. Consecuentemente, la visita del diablo a cada hombre es el encuentro de éste con una sección de su yo degenerado, con una propuesta dramatizada en figuras de uno para consigo mismo. Las nuevas coordenadas que trazan el diálogo de Satán y el hombre suponen, como indicamos, una reestructuración de la modalidad del pacto con Satán. Así lo concreta el mismo príncipe del engaño: "Hace cinco siglos, yo te haría firmar con tu sangre un pacto donde declarases que me vendías tu alma por los bienes de la tierra. Hoy todo ha progresado, hasta la fórmula de los pactos diabólicos. ¿A qué comprara almas que ya se entregan? El contrato es libre, eres dueño de romperlo a cada instante. Quedas en posesión de tu albedrío; puedes

sacudir mi yugo con solo resignarte a eterno trabajo y a perpetua miseria" (1990, I, 458). El diablo deja paso al hombre para que sea éste el inspector de una alianza que ha perdido todos sus componentes materiales. Por tanto, aquellos elementos que servían al diablo para probar ante las autoridades divinas la entrega voluntaria de la débil criatura de lodo carecen ya de valor. Y es que en el hombre se alberga su propio fiscal y defensor. El pacto con el diablo desvela su verdadero sentido como la entrega del hombre a un mal placentero, primitiva e inmediatamente satisfactorio. Se derrumban los pilares de un trato alumbrando así la realidad del ser humano que viaja desorientado entre el deseo y la conciencia, forjando una cédula cuya existencia se va actualizando en dependencia de la elección personal del hombre en cada instante.

Otro hecho que colaboró a imbuir en los ángeles trazos humanos que fracturaban su aura de entidades inaccesibles y distantes fue el movimiento realista. No deja de ser llamativa la circunstancia de que en la narrativa realista haya podido tener cabida una figura como el ángel, ya sea celestial o infernal, en la medida en que es un personaje caracterizado por una condición sobrenatural que no parece ajustarse a la matriz del realismo. El traslado de la realidad al interior de la obra literaria, las pinturas de costumbres, delineando a través de la escritura la vida cotidiana, constituían un ámbito aparentemente restringido para el ángel, criatura excesivamente fantástica para unos escritores cuyos ojos estaban posados en su entorno material. Sin embargo, a pesar de todas las dificultades que suponía un período que desarrollaba unos contextos opuestos a la naturaleza de los espíritus alados, los ángeles llegaron a ser cultivados, y no de un modo marginal. Las criaturas angélicas participaban en los textos haciéndose dueños de la acción. Ahora bien, su tratamiento presentaba unas características generalmente bien definidas. Los ángeles sufrirían la vehemencia del espíritu creador del momento y, en consecuencia, se manifestarían hasta cierto punto más realistas. Éste era el nuevo signo y el camino que posibilitaba a los ángeles su entrada en un reino excesivamente terrenal para ellos. Este impronta de realismo en los ángeles se consiguió mediante una humanización de los mismos expresada por diferentes vías. Emilia Pardo Bazán fue quizá la autora que con más ímpetu se entregó a esta tarea. El relato más débil en esta dirección es el cuento titulado "La aventura del ángel". Mariano Baquero (1949, 608) ha señalado en *El cuento español en el siglo xix* el parecido entre este cuento y otro de Gabriel Miró, "El ángel", advirtiendo que la misma idea de la narración de Pardo Bazán se da ya en un texto de 1855 aparecido en el *Semanario Pintoresco Español* firmado por A. F. denominado "El error de un ángel". Para Mariano Baquero los elementos que permanecerán más o menos deformados del cuento de Pardo Bazán en el de Miró serían el ángel humanizado, las mujeres y los desengaños. En "La aventura del ángel" un espíritu celestial es desterrado a nuestro mundo al haber cometido una falta. Después de la caída de Satán, todavía es posible en las esencias divinas supuestamente perfectas la existencia de errores. El ángel descenderá a la tierra, espacio que, en su configuración como destino de expulsión, queda negativizado. Las emociones que embargan al ángel en su estancia en la tierra son similares a las que se adjudicaban a Satán desde la perspectiva miltoniana, la soledad y el aislamiento, sentimientos que favorecían la identificación del romántico con el príncipe infernal. El dolor que procede de estas emociones lo atribuirá Pardo Bazán al contraste que la estancia en la tierra implica con respecto a la con-

vivencia que se da en las alturas, describiendo de esta forma un cuadro de costumbres celestial: "[...] los ángeles ni son hoscos ni huraños, sino sociables en grado sumo, como que rara vez andan solos, y se juntan y acompañan y amigan para cantar himnos de gloria a Dios, para agruparse al pie de su trono y hasta para recorrer las amenidades del Paraíso; además están organizados en milicias y los une la estrecha solidaridad de los hermanos de armas""(1990, I, 260). Este pequeña pintura de la vida supraterrenal encierra a unos ángeles reflejo de los grupos sociales humanos. Por otra parte, el ángel castigado ocultará su identidad bajo un disfraz de mortal. En este recurso no debería verse aún una humanización del mensajero de Dios pues ya en la Biblia, así como en gran cantidad de textos literarios anteriores al XIX, encontramos casos en los que los ángeles mutan su forma en la de hombres. Todavía no se ha alcanzado el nivel de la estampa mironiana en la que el espíritu celeste se va transformando en un ser humano perdiendo todos sus atributos angélicos. La esperanza para el aislado ángel de Pardo Bazán vendrá a partir de un recorte de periódico que leerá, en el que un poeta se dirige a su amada llamándola ángel. La inserción de un componente tan mundano como es el periódico, empleado aquí con el fin de burlarse de un tópico absolutamente desgastado, tiene su correspondencia en el texto de Miró con el tabaco que el Ángel decide fumar. El ángel proscrito, en una exhibición de ignorancia e inocencia, similar a la que caracteriza al ángel que H. G. Wells recrea en *The wonderful visit*, interpretará literalmente el poema del periódico, lo cual promoverá el consuelo de poder contactar con una criatura semejante a él que lo libere de la soledad. La influencia del motivo de la angelización de la amada afectará a dos seres. Primeramente al ángel, como hemos señalado, que no duda de la veracidad del texto que tiene en sus manos: "La poesía lo dice bien claro; que ha bajado del cielo, que está aquí en el mundo, por casualidad, y teme el poeta que se vuelva el día menos pensado a su patria." (1990, I, 261). Por otro lado, la dama que el ángel concebirá como un compañero desterrado no se extrañará de las alusiones del ángel verdadero, ya que estaba acostumbrada a ser vista en calidad de espíritu sublime por los poetas. Esta deformación receptiva de la mujer sirve a Pardo Bazán para criticar de manera cómica el tópico de la amante angelizada: "Así es como los ripios falsean el juicio, y los poetas chirles hacen más daño que la langosta" (1990, I, 261). Con todo, la joven doncella a la que acude el ángel sí es capaz de entender el doble plano que encierran las composiciones poéticas en las que aparece el tópico citado, de forma que la dama intuye aspiraciones amorosas en el ángel que la visita tras su enrejado. La falta de iniciativa de quien cree su galán hará que sea la dama la que tome la decisión de escapar de su hogar con el ángel. Ambos se refugiarán en el monte, pero el ángel continúa sin demostrar ninguna actitud que denote su amor hacia la mujer, lo cual motivará el enfado y huida de la dama tras dar un bofetón al ángel. Este innoble gesto desengañará al ángel acerca de la condición gloriosa de quien consideraba como un igual. Sin embargo, este episodio salvará al ángel de su destierro, siendo conducido de nuevo a las alturas. Se plantea aquí el tema de las relaciones entre ángeles y mortales pero desde un enfoque particular. Dios estima que su ángel ha superado la mayor tentación de la tierra, la mujer, pero lo cierto es que el ángel es absolutamente inconsciente de su victoria pues siempre creyó que se hallaba junto a otro ángel. De hecho, no manifiesta resistencia hacia ningún tipo de deseo que deba ser reprimido. No obstante, las últimas palabras con las que Pardo Bazán

cierra su cuento dejan entrever una luz de afecto y añoranza en las que puede esconderse el amor: "[...] pero al ascender, volvía la cabeza atrás para mirar a la Tierra a hurtadillas, y un suspiro hinchaba y oprimía su corazón. Allí se le quedaba un sueño... ¡Y olía tan bien el jazmín de la reja!" (1990, I, 262).

La humanización de los ángeles se eleva a cotas superiores en otro relato de Pardo Bazán, "Las armas del arcángel". El arcángel San Miguel, irritado por la iniquidad que se está extendiendo por la superficie de la tierra, solicita a Dios permiso para descender a nuestro mundo y acabar con esa terrible situación. Dios lo concede, pero le aconseja que realice su tradicional tarea de un nuevo modo, sin armas. El arcángel se verá sorprendido por la advertencia del Creador. Mas su asombro se incrementará cuando, tras acudir a San Francisco, éste le sugiere que no sólo vaya a la tierra desarmado sino también desnudo. San Miguel, incapaz de obrar sin sus instrumentos habituales, decide actuar de acuerdo al modo desde el que siempre ha obtenido el éxito. Así, se reviste de su armadura y toma su espada. Pardo Bazán se entretiene en la descripción clásica en la iconografía del arcángel militar, en la que no obstante se manifiesta la personalidad de una escritora que establece notas originales sobre un modelo arquetípico:

> No es la armadura de Miguel de esas pesadas y férreas medievales, ruidosas al moverse, como la del otro paladín San Jorge. Al contrario: se distingue por la ligereza, la gracia, la solidez exquisita de su materia y de su forma, y aparentemente desdeña proteger el noble cuerpo. La gola no oculta el cuello torneado; el peto y espaldar son dos joyas, delicadas como tales; el yelmo deja desbordarse la fluida cabellera, y el broquel apenas abarca la comba del gallardo pecho. Lo único terrible es la espada, de puño de rubíes y hoja de llama viva, ondeante, serpenteante; aquella misma hoja ante la cual huyeron del Paraíso, corridos y afrentados, el padre Adán y la madre Eva...
>
> (1990, V, 12)

Preparado el jefe de las huestes angélicas, San Miguel se dirige con sus tropas a la tierra comenzando una acción de justicia con el ánimo de aniquilar y exterminar a una raza que ha perdido toda su virtud y cohabita con el pecado. Este rol represor de los ángeles, que pronto será modificado en el cuento de Pardo Bazán, constituye una de las misiones tradicionales de los ángeles que, además, será tratada en otros textos decimonónicos. En un poema de Juan Valera, "El sueño de las tinieblas", observamos a un iracundo ángel del Señor que, después de atravesar los infinitos espacios, pulveriza las estrellas y desvía de sus órbitas a los planetas. Un ejercicio de destrucción que busca ser respuesta a la depravación del género humano. Composición que aborda directamente la imagen del ángel como adalid de la venganza es "El ángel exterminador" de Zorrilla, escrito recogido por Manuel Altolaguirre en su *Antología de la poesía romántica española*. Zorrilla amplifica de manera notoria uno de los ángeles bíblicos más misteriosos y del que apenas encontramos informaciones. Así, el autor de *Don Juan Tenorio* nos interna en la apartada y selvática morada de este dios fulmíneo que se ocupa de materializar la furia de Cristo. Ya lo hizo en el pasado, como se nos revela al historiar sus mortíferas acciones, y lo volverá a repetir en

el futuro en el que el ángel aparece como amenaza latente. Sin embargo, los tiempos han evolucionado y el arcángel San Miguel, nuevo ángel exterminador en el relato de Pardo Bazán, no conseguirá extirpar el mal que controla el universo de los humanos. Los mortales apenas sienten las embestidas de los ángeles que aparecen como impotentes criaturas ante el infierno mundano: "Y notó el Arcángel que las humanas hormigas contra quienes blandía su espada no morían; apenas leve quemadura marcaba en su piel la llama rubí de la hoja" (Pardo Bazán, 1990, IV, 13). El arcángel Miguel deberá despojarse de todos los atributos y galas de su persona para, desnudo de toda su gloria celestial, vestirse humildemente, mezclarse con las almas terrestres, vivir sus dolores y fatigas, con el fin de conseguir nuevas victorias. Los tiempos del belicismo han terminado; es un nuevo período y los males se han modificado, tornándose más complejos. El arcángel y su ejército deben hacerse hombres y sentirse como tales para arrancar las amenazas que anegan el mundo. La humanización de los ángeles, muy destacada en esta narración, se concreta como una necesidad para los espíritus celestes si quieren sobrevivir, en tanto que la ineficacia de su labor para con los mortales podría sumirlos en el olvido. No interesa que Miguel y sus huestes se disfracen de aquello que no son sino que tienen la obligación de vivir la realidad de otro ser. La imitación ha de dejar paso a un abandono del yo para asumir al otro, investigar su naturaleza, conocer su sistema mental, y finar de este modo con el problema. Este transformación que arroja a los ángeles a sufrir las penalidades de los hombres puede interpretarse como corolario de la evolución que otro ángel, Satanás, ya había ido fraguando. Del igual modo que el ángel caído va desgastándose como una imagen a la que se aplica toda suerte de perversiones y calamidades para ir abstrayéndose en una noción del mal que se cobija en las almas de los hombres, a los ángeles celestiales les urge progresar en su oficio salvífico con el fin de cumplir los objetivos de Dios. La modificación de la esencia de los ángeles venía exigida debido a que el perfeccionamiento de las ofensivas del diablo al erigirse en una amenaza interna hacía del combate entre ángeles y demonios una lucha no ya física sino de orden espiritual[85]. Esta dimensión del enfrentamiento de los ejércitos angélicos contra los infernales la refleja diáfanamente la misma Emilia Pardo Bazán en otro cuento, "Miguel y Jorge", respecto del que "Las armas del Arcángel" puede considerarse como su prehistoria. La escritora del diecinueve nos narra el encuentro de San Jorge con el arcángel Miguel junto a un río del Paraíso. En el relato Jorge encarna la modalidad bélica anclada en el pasado, un arte de la lucha como es la caballería cuya efectividad ya no es válida. Aunque Jorge no es plenamente consciente del anquilosamiento en el que está inmerso, sí percibe que no hay herederos para el estilo y disciplina de combate que él predica. En cambio, Miguel, si bien aún permanece con su indumentaria habitual, que Pardo Bazán vuelve a describir minuciosamente como en "Las armas del Arcángel", ha sabido

85 La concepción espiritual de la batalla contra Satanás se puede leer en las Sagradas Escrituras. Su mejor expresión la alcanza en la Carta a los Efesios en la que se van detallando las armas óptimas para que el creyente logre la victoria sobre el monarca infernal: "Embrazad en todas las ocasiones el escudo de la fe, con el cual podréis apagar todos los dardos encendidos del Maligno. Recibid asimismo el yelmo de la salud, y la espada del Espíritu, que es la palabra de Dios [...]" (Ef., 6, 16-17). Un armamento que se corresponde con los nuevos procedimientos que el arcángel Miguel debe adoptar en el relato de Pardo Bazán para reanudar sus antiguos éxitos sobre Satán.

acomodarse a las características del enemigo de los nuevos tiempos. Miguel aconseja a Jorge que viva de los recuerdos de una etapa ya obsoleta, pero muy hermosa; un comentario en el que el arcángel deja traslucir la añoranza por aquellas formas de enfrentamiento y todo el contexto que las rodeaba: "[...] las torres góticas con bizarras almenas, las fortalezas que antes que rendidas abrasó el incendio, los vidrios de colores donde campea arrogante el heráldico blasón, las ejecutorias en que narran altos hechos el fino pincel del miniaturista, los viejos romances que entonaron los juglares y los troveros [...]" (1990, I, 384). Éste es el universo de Jorge, al que Miguel perteneció y del que ha tenido que liberarse para adaptarse a otras circunstancias. Ya todo es distinto, como explicita el arcángel: "Bajo a la Tierra. Lucifer me pide batalla ahora, y dispara contra mí proyectiles hasta hoy no usados; sus armas son acuñadas monedas [...]" (1990, I, 385). Aún así, Jorge se ofrece a acompañar a Miguel en su defensa de la humanidad. Entrega que el caudillo angélico rechaza conociendo los sufrimientos que supondría para Jorge comprobar lo infructuoso de sus esfuerzos.

Dos de las aportaciones literarias más interesantes del realismo son obra de Clarín, "El diablo en Semana Santa" y "La noche-mala del Diablo", dos cuentos de diferente propósito en los que se plantea de un modo original el contacto con la esfera humana. En el primer relato que hemos mencionado, "El diablo en Semana Santa", la influencia del realismo es poderosa, lógico en uno de los autores españoles que más de cerca siguió esta directriz artística. Hasta tal punto es esto así, que podemos considerar que el diablo es un instrumento constructivo, más que un personaje, que colabora para el verdadero fin de la narración. El diablo no es aquí una figura que interese en sí misma puesto que sólo existe en función de su utilidad en el diseño de la composición. En este sentido, cabría preguntarse en qué medida se relaciona el plano humano con el diablo en tanto que el príncipe infernal no es valorado como auténtica figura actuante. Clarín no pretende humanizar al diablo dado que no persigue profundizar en rasgos del ángel caído, pero sí emplea al espíritu infernal como recurso que sirve de pórtico para el conocimiento de los mortales. El diablo es un filtro, una lente hacia la naturaleza humana. Esta instrumentalización del diablo, que acaba configurando una historia plenamente realista, se realiza en dos direcciones. En una primera vertiente, desarrollada al comienzo del cuento, se van eslabonando críticas al ser humano a partir de referencias al diablo. De este modo, la vanidad del ángel condenado es similar a la de los grandes de nuestro mundo; el respeto del demonio, siendo la encarnación del principio del mal, hacia su Creador es superior a la de los apologistas cristianos; el diablo causa mayor placer en los hombres que obrar el bien; las beatas exceden al diablo en murmuraciones y calumnias. El diablo se torna en el bisturí con el que Clarín va diseccionando a la sociedad de su entorno. Por otro lado, el diablo sirve de trasunto del narrador, en una personificación de su mirada que, al apostarse junto a las ventanas de la catedral, inicia una introspección, un análisis psicológico de los sujetos que hay en el interior del templo, haciendo Clarín nuevamente del diablo un elemento al servicio de los dictados del realismo. Desde el momento en que el diablo logra observar lo que sucede en el edificio religioso, "[...] y estirando el cuello, con postura violenta, pudo Satanás mirar por las ventanas de la catedral lo que pasaba dentro" (2000, I, 127), todo es investigación de tipos humanos. Destaca sobre todo el personaje del joven canónigo, del cual se nos reve-

la cómo durante los rezos su pensamiento se distrae con las sensualidades del género femenino, muy bien concretadas en la esposa del magistrado de mayor categoría del pueblo. Hacer depender del diablo el viaje por el interior de los seres de ficción permite a Clarín excusar irónicamente a sus creaciones: "Claro es que al magistral, sin las artes del diablo, jamás se le hubiera ocurrido mirar a aquella devota dama, famosa por sus virtudes y acendrada piedad" (2000, I, 130). El diablo que emplea Clarín en su relato no deja de ser una evolución perfeccionada de aquellas entidades infernales que desvelaban a un personaje las miserias de las gentes, como sucede en los *Sueños* de Quevedo o en *El Diablo Cojuelo* de Vélez de Guevara.

El otro relato de Clarín en el que hemos de fijar nuestra atención es "La noche-mala del Diablo". La vinculación del diablo con el plano humano se plasma en este cuento como una ausencia anhelada. Si el príncipe del engaño pudiera introducirse entre los mortales de una manera constante a través de un sucesor, tanto la implantación de una semilla del mal como la perpetuación de la figura de Satán en las mentes de los hombres se garantizaría. Sin embargo, ocurre una situación contraria a las pretensiones del espíritu infernal. Su comunicación con el mundo no tiene una base sólida. Por ello, Satanás es consciente de que ese distanciamiento acabará con él, lo sumirá en un olvido creciente que borrará las marcas de su imagen: "[...] me voy haciendo viejo; dentro de poco será cada día para mí un siglo; mis años caducos no serán respetables, seré el anciano chocho, sin grave dignidad, de que se burla el vulgo y que persiguen los pilletes, no el venerable patriarca que guía un pueblo; seré después algo menos que eso: una abstracción, un fantasma metafísico, un lugar común de la retórica; bueno para metáforas." (2000, II, 133). El diablo se desespera y siente temor debido a que no sólo debe afrontar su imposibilidad para prolongarse entre la raza humana sino que ha de asumir que su enemigo, Dios, sí ha podido descender entre los mortales haciéndose uno de ellos. El Hijo, Jesús, es la gran derrota del imperio del fuego. La humildad de Dios al renunciar a la gloria por salvar a su creación extenderá su reino para la eternidad. Su obra será reconocida año tras año en la conmemoración que todos los humanos realizarán del nacimiento del Mesías. La Nochebuena del Señor supone la segunda caída para Satán que, a pesar de su afán por imitar la acción del Altísimo, esa noche de alegría para ángeles y hombres se desliza entre el frío, en una sobrecogedora pero al tiempo bellísima escena descrita por Clarín, con el fin de dar entierro a su hijo "[...] muerto de helado, envuelto en un sudario hecho de nieve, de la nieve que nace de los besos sin amor del padre maldito que no puede amar [...]" (2000, II, 135). Con este colofón sólo podemos decir que el sempiterno eco que el demonio no logró para sí mismo se lo ha concedido la palabra escrita de un hombre de arte.

El espíritu realista propicia a través de la humanización la credibilidad para unos ángeles que se estaban aislando en su reino de pureza y alabanza a Dios. Además, los ángeles celestiales obtuvieron gracias a los escritores realistas un protagonismo del que hasta entonces no habían disfrutado de manera continua. Pero el realismo tuvo otra consecuencia para los espíritus alados, en este caso en lo que respecta al diablo. Si la figura de las criaturas celestiales se había naturalizado con su aproximación al mundo, el diablo perdió en artificiosidad al reducir su evidencia entre los hombres. Ya no se ansiaba la reproducción de un diablo monstruoso que se aparecía materialmente ante uno o varios sujetos. La

presencia del monarca de los abismos se cubriría con el velo del misterio, provocando que su identidad sólo pueda ser afirmada desde la intuición pero no desde la plena seguridad que otorga contemplar directamente a Satán. Con esta situación juega Valera en *Morsamor*. La acción de esta novela se localiza en un convento de franciscanos en el siglo XVI. Fray Miguel de Zuheros, hombre poco dado a la expresión de sus emociones, desearía poder llevar una vida significativa, adornada de aventura y fama. Desde el comienzo de la obra manifiesta su voluntad de un pacto con el diablo que le conduzca a la consecución de sus propósitos, si bien considera que el diablo no estimará sus intenciones de grandeza. La justificación de este abandono demoníaco la encuentra el fraile, adoptando una actitud de orgullo luciferino, en la incapacidad de los demonios para ayudar a alguien que es superior a ellos. Será el Padre Ambrosio, enigmático personaje instruido en las ciencias ocultas, quien le ofrezca a fray Miguel la posibilidad de colmar sus ideales rejuveneciéndolo. Ambrosio negará cualquier filiación de sus artes con el demonio, afirmando que su arte no está envenenado por el mal. Como puede observarse, el aura infernal ya principia a gravitar en torno al proyecto de fray Miguel. A éste recomendará Ambrosio que acepte en su futura andadura la compañía del hermano Tiburcio. En esta declaración se plasma ya la primera ambigüedad notoria sobre la realidad de la imagen del diablo: "En cuantas historias conozco de hombres que para medrar o para divertirse y holgarse se han dado al diablo, el diablo figura después constantemente al lado de ellos como ayudante o espolique, y tú no has de ser menos aunque distes muchísimo de haberte dado al diablo. Tendrás, pues, escudero, aunque natural y humano" (1970, 97). Aunque humano según las palabras del Padre Ambrosio, lo cierto es que Tiburcio no tarda en dar pruebas de unas capacidades sobrenaturales, como es el conocimiento de la identidad y la historia de diferentes personajes o la facilidad de aprendizaje de nuevos idiomas en dos o tres días. De este modo, Tiburcio se va a convertir a lo largo de toda la novela en el ser sobre el que se aposenta la incógnita de lo diabólico. El siguiente episodio que sugiere la naturaleza oscura con la que ha contactado Miguel se producirá en Portugal. Fray Miguel, ya Morsamor, siguiendo a la comitiva real entra en una iglesia de la que se verá obligado a salir, ahogado por un sentimiento de culpabilidad que le lleva a imaginar cómo tres poderosos ángeles lo expulsan del templo para que no lo profane con su presencia. Posteriormente, en una conversación que acabará centrándose en el amor, Morsamor concluirá que Tiburcio no conoce lo que es verdaderamente poético pues suele entregarse a cavilaciones diabólicas. Es entonces cuando por primera vez el mismo Tiburcio se asigna un componente diabólico: "Posible es que tenga yo algo de diablo, pero aun así, yo sería siempre un diablo muy puesto en razón y muy juicioso" (1970, 132). Tiburcio, no obstante, procurará convencer a Morsamor de que su rejuvenecimiento no se debe a Satanás sino a una ciencia correcta, a pesar de que le recuerda como modelos de comportamiento erróneo el clásico caso de Teófilo y de todos aquellos que buscaron auxilio en el diablo. Hasta este momento hemos comentado cómo el Padre Ambrosio, Morsamor y el propio Tiburcio han destacado valores demoníacos al hablar del acompañante del religioso convertido en aventurero. Pero ahora será el narrador de la historia quien insinúa algo más que una naturaleza humana en Tiburcio: "No acertaremos a explicar con qué arte diabólico Tiburcio había averiguado que al anochecer del día anterior dos gentiles damas, conocidas suyas, habían llegado a Cintra muy recatadamente

[...]" (1970, 143). El ambiente se enrarece aún más cuando se nos ofrecen los nombres de los escuderos de estas dos damas, Asmodeo y Belcebú[86].

Va a ser un relato de Morsamor el que posibilite la comprensión del motivo por el que Tiburcio pudiera ser una entidad infernal. Así, Morsamor cuenta cómo una vieja gitana le reveló que Beatriz, la única mujer que verdaderamente lo ha amado, fue muerta en un aquelarre por el diablo prometiéndole el ángel rebelde que Morsamor estaría junto a ella en el futuro. Debido a esta circunstancia, Morsamor sospecha que el diablo puede andar libremente entre ellos para cumplir su compromiso con Beatriz. Tiburcio cree que es factible la hipótesis de su señor, pues el libre albedrío del hombre permanecería intacto. El razonamiento de Tiburcio siembra en Morsamor la duda sobre el auténtico sentido del oficio del diablo. Tiburcio explicará cuál puede ser la labor del diablo, la cual puede interpretarse como la misión del mismo Tiburcio: "Vale e importa [...] para que el diablo, aunque no tuerza la voluntad del hombre ni destruya la responsabilidad de sus actos, encamine estos actos hacia un fin y según un plan predeterminado, al cual obedece el diablo muy a pesar suyo y sin el cual no consentiría Dios que tentase a nadie. Tal, a mi ver, es la utilidad del oficio diabólico. De donde se infiere que hasta el diablo es útil y dista mucho de estar de sobra" (1970, 211). La reflexión de Tiburcio entronca con el motivo del diablo instrumentalizado por Dios, muy bien desarrollado como vimos en *El diablo predicador y mayor contrario amigo* de Luis de Belmonte Bermúdez.

En dos escenas bélicas Morsamor cree ver en Tiburcio a un ser sobrehumano. En una de ellas la espada de Tiburcio la columbra transformada en una serpiente que perfora el pecho de los enemigos destrozando sus corazones. En otra, Tiburcio parece liderar una legión de demonios. Mas la confusión de la batalla y la exaltada imaginación de Morsamor le prohiben saber si es realidad o delirio lo que ha vislumbrado. Las informaciones a propósito del diabolismo de Tiburcio se irán sumando. En el país de los llamados mahatmas, Morsamor dialogará con Sankaracharia, el cual le comentará su relación con diferentes sabios europeos. En su discurso sobresale la referencia al doctor Juan Fausto, hom-

---

86 Dos denominaciones demoniacas que pueden encontrarse en la Biblia. Belcebú, el nombre más conocido de los dos, suele ser aplicado al monarca infernal, y así aparece recogido por los evangelistas. En el Antiguo Testamento, en cambio, en calidad de señor de las moscas, es el dios adorado por los filisteos en Acarón y al que Ocozías encamina a sus mensajeros para que consulten sobre su curación al haber caído de una ventana (4 Rey., 1, 2). Johann Weyer, el famoso demonólogo al que ya aludimos en la introducción de este estudio, lo describe como Señor Feudal Supremo de las Profundidades y fundador de la Gran Orden de las Moscas (Godwin, 1995, 95). En toda la demonología medieval aparece representado como una composición de formantes de diferentes animales (Izzi, 1998, 70). Por otro lado, Asmodeo es una divinidad persa que en las Sagradas Escrituras figura en el libro de Tobías. Asmodeo matará uno tras otro a siete maridos de Sara. Por ello se ha visto a este espíritu como el demonio de la ira y la lujuria. Éste es el sentido con el que aparece en el "Cuento fantástico" de Juan Aralas. En este relato en verso Satán pregunta a sus demonios quién ha causado más daño. En la exposición que Asmodeo realiza de sus obras se advierte su carácter de espíritu fascinado por el deleite: "Yo soy la lascivia impura, / Que vestida voy de flor, / Cubriendo con su frescura / Las llagas de mi dolor, / Y con noches mi locura""(1982, , 105). También podemos hallar a Asmodeo en un artículo de Larra, "El mundo todo es máscaras. Todo el año es Carnaval". Larra, que va recorriendo una fiesta de carnaval, decide descansar y queda dormido abriéndose así un capítulo onírico. En su sueño sentirá una fría presencia a la que acabará por identificar como "[...] Asmodeo, héroe del *Diablo Cojuelo*" (1992, 213). Prueba de las fluctuaciones de contenido que los nombres del demonio viven es el hecho de que, a diferencia de lo que leemos en la Biblia, durante la Edad Media, como nos informa Massimo Izzi, Asmodeo está especializado en las ciencias matemáticas y mecánicas (1998, 49).

bre con fama de brujo, del que se dice que va siempre acompañado de un demonio en figura de paje, siervo que no podemos evitar asociar con Tiburcio. En fin, todas las pistas que se van distribuyendo a lo largo de la obra inducen a Morsamor hacia la conclusión de que Tiburcio es un espíritu infernal. Pero Morsamor discierne entre diablos del infierno y diablos del purgatorio, recuperando en cierta medida la teoría de Tiburcio sobre la significación del demonio. De este modo, Tiburcio pertenecería a la categoría de unos supuestos diablos del purgatorio que desempeñarían el cometido de atormentar a las almas, pero no como castigo sino como método para purificarlas, pudiendo consecuentemente el diablo obtener la redención. Las dos clases demoníacas que Morsamor distingue parecen materializarse en el momento en que el antiguo religioso va a morir ahogado después del naufragio del barco en que viajaba. Tiburcio, habitante del purgatorio, intenta rescatar a su compañero mientras éste cree ver en su auxiliador cómo crecen unas negras alas. Asmodeo y Belcebú, que encarnarían a los diablos del infierno, tiran de las piernas de Morsamor para que perezca en el fondo de los mares. Tras perder Morsamor el conocimiento, lo hallaremos de nuevo ya viejo en el convento sin saber si lo vivido ha sido verdad o sueño de las artes mágicas del Padre Ambrosio. La obra no finará sin que se nos indique cómo el propio Padre Ambrosio sospecha en Tiburcio el disfraz de un demonio familiar que con permiso del cielo le ayuda en sus hechicerías para castigo de sus culpas, exponiendo una concepción similar a la de fray Miguel. El Padre Ambrosio se afianzará en sus convicciones cuando, al abandonar el cultivo de la magia, Tiburcio desaparezca sin que nadie pueda dar noticia sobre él. Con todo, la identificación de Tiburcio con un diablo permanece como un enigma para el lector, que sólo puede apoyarse en las impresiones de unos seres de ficción.

Otro título en el que un personaje revela un ambigüedad diabólica es *Belcebú* de Emilia Pardo Bazán, relato del que ya hemos analizado algunos aspectos. Aunque anteriormente hablamos de Justino Rolando como ejemplificación de un modelo bello satánico, debemos advertir que su absoluta vinculación con el diablo no es posible. La narración de Pardo Bazán puede interpretarse como una historia de supersticiones, obsesiones y patologías que desarrollarán los diferentes personajes. Fray Diego, el primero que siente un rechazo hacia la persona de Justino, parece condicionado por su función de inquisidor. El religioso está absolutamente dominado por los verdes ojos de Justino, la clave que le lleva a reconocer a su contendiente en el rostro humano de una figura con cuerpo de dragón que representa al diablo enfrentándose a San Miguel. Por otro lado, la congregación de brujas y hechiceros que adoran a Justino puede no ser sino la expresión del fanatismo de los habitantes de una población que han encontrado un sentido a sus existencias en la figura de un ser que, debido a determinados rasgos de su personalidad, ha sabido ubicarse como caudillo de un grupo de mortales ansiosos de mal. Por último, la confesión de Justino al ser torturado afirmando que el alma de la joven Columba le pertenece no tiene más valor que el de su palabras. El crédito a sus herejías deviene de unos inquisidores ávidos de escuchar precisamente lo que querían. El único acontecimiento de índole más sobrenatural, que únicamente podría justificarse por medio de una casualidad extrema, es la coincidencia de la muerte de Justino, dentro de un calabozo, y de Columba, transcurridos siete años desde los terribles sucesos que los inquisidores pretendieron ocultar a las gentes.

Examinada la influencia del modelo de ángel rebelde miltoniano, la prosecución de la psicologización del diablo, así como las particularidades que el realismo supuso para los ángeles, sólo nos resta detenernos en una cuestión más con respecto a la humanización de los ángeles. En el siglo XIX español cobra cierta relevancia el tema de las relaciones amorosas entre ángeles y mortales, si bien esta veta semántica se desarrolla con mayor fuerza en literaturas extranjeras, especialmente la francesa y la inglesa. Esta temática se refleja en una adaptación poética de Juan Valera titulada "El ángel y la princesa", donde las intenciones amorosas del ángel aún no se manifiestan con claridad. La muerte se aproxima veloz hacia una joven princesa de la que se ignora la causa de enfermedad. El rey, avisado de que puede tratarse de mal de amor, confiesa a su hija estar dispuesto a aceptar a cualquier persona si ello repercute en su mejoría. Sin embargo, la princesa morirá, aunque con unas extrañas marcas en su pecho. Un sabio que vivió en Palestina recuerda haber visto unas señales semejantes en unas ruinas junto a los cedros del Líbano en las que se podía leer cómo "Ángeles de Dios hablaban / del mundo en la edad primera / con las hijas de los hombres." (Valera, 1942, 1418). Late aquí el mito de los Bene-ha-Elohim que fueron enviados por Dios para el adoctrinamiento de la raza humana, pero cayeron ante la seducción de las mortales; una atracción que se ha identificado en la Biblia en un pasaje del Génesis (6, 1-4). Habiendo crecido un cedro en el lugar al que la princesa solía ir, el poeta nos cuenta, casi a modo de fantasía, la posible visita que allí recibiría de un ángel: "Desde entonces esa infanta / ni una vez rió siquiera. / Era un ángel quien le hablaba, / ¿de Dios o...? No hay quien lo sepa" (1942, 1418). Como es fácil apreciar, los sentimientos del ángel no se revelan explícitamente, aunque el silencio es buen confesor.

Más diáfano en el tratamiento de las relaciones entre los ángeles y las hijas de Eva es una composición de Ramón de Campoamor, "El licenciado Torralba". Cuatro ángeles descienden para conducir el alma de una niña hasta los cielos, pero el ángel Zaquiel quedará prendado de una mujer que ve en un jardín, Catalina. El ángel y la mortal iniciarán una intensa historia de amor que para Zaquiel supondrá la imposibilidad de regresar a su antigua morada. En este sentido, Gayle Shadduck ha comentado que los espíritus, al ser seducidos por las mujeres, y unirse sexualmente a ellas, no serán capaces de volver al cielo (cit. Losada Goya, 1994, 240). No obstante, en Zaquiel no se advierte tanto una incapacidad como una prohibición de Cristo por la falta que ha cometido. Pero incluso los amores entre un ángel y una mujer se pueden fracturar. Catalina fijará sus ojos en un hombre llamado Torralba, ser engrandecido al superar la atracción suscitada por un ángel. Zaquiel, que hubo de retirarse, regresará con el tiempo convertido en un diablo[87] con la intención de vengarse[88] y robar el amor de Torralba. Sin embargo, Catalina queda-

---

87 El peligro de la diabolización de un ángel por el amor hacia una mortal lo plasma Campoamor en otro poema de título muy orientador, "Conversiones". En esta composición un ángel y un diablo se enamoran de una mujer. Mientras que el diablo se diviniza y sube a los cielos, el ángel se terreniza y desciende a los infiernos.

88 Recurso de gran eficacia poética para sublimar el sentimiento amoroso hacia el ser querido será convertir al ángel en una criatura recelosa de la felicidad de la pareja humana. Así procede Gertrudis Gómez de Avellaneda: "Ventura tanta –que envidioso admira / El querubín que en el empíreo mora–" (1989, 57).

rá embriagada por el nuevo e infernal Zaquiel, extasiada ante la fragancia de la belleza maligna: "Viendo a Zaquiel en diablo convertido, / miraba Catalina / su amargo conreír de ángel caído, / sintiendo esa divina / tentación que da el fruto prohibido" (1972, 1243). A pesar de todo, esta nueva Eva volverá a abandonar a Zaquiel, esta vez por amor a la ciencia. Zaquiel parece estar destinado al sufrimiento de ver a su amada alejarse una vez que ha conseguido estar junto a ella. Por ello, es posible que razone como el diablo en otra composición de Campoamor, "No hay peor mal que los celos", en la que Lucifer minusvalora el dolor que imprimen las llamas en su carne en comparación con los celos que siente cuando un diablo mira a una muchacha rubia de la que se ha enamorado.

Relación más estable entre una mujer y el diablo es la que propone Pardo Bazán en "Posesión". Dorotea recibe la visita en el calabozo de un fraile que busca el arrepentimiento de la posesa para que no sufra la condena del dolor eterno. Pero la realidad que va a encontrar el fraile es bien diferente del resto de casos de endemoniadas que ha visto. Inmune a todos los métodos para exorcizarla, Dorotea, que no blasfema ni maldice, entronca con la postura de Columba en otro relato de Pardo Bazán, *Belcebú*. Su alma está poseída por el amor a Satán, mas no al demonio monstruoso al que idolatran las brujas y seduce lujuriosamente a las religiosas, sino al ángel de melancólica belleza miltoniano: "Un mancebo pálido y triste, pero hermoso, muy hermoso" (1990, I, 396). Así, la discusión entre Dorotea y su confesor será el desencuentro entre la nueva perspectiva enaltecedora del ángel caído, representada por el pensamiento y actitud de la mortal, y la incomprensión de quien todavía vive y reflexiona con concepciones medievales del diablo. De este modo, la entrega emocional de Dorotea es incomprensible para un fraile que moldea la figura del espíritu infernal como la de un macho cabrío con pezuña hendida y olor a azufre. Satán se ajustaba a los dos condicionantes que Dorotea exigía en la criatura ideal a la que deseaba, ser una personalidad extraordinaria que la amara con exclusividad. El ángel rebelde era un príncipe que, a diferencia de Jesús, no compartiría a Dorotea con nadie. Dorotea, además, había quedado conmovida ante el relato de Satanás sobre su caída y expulsión a los infiernos. El lado más desolador de la experiencia de Lucifer promovía un sentimiento sincero en una mortal, algo muy distante de la repugnancia que el monstruo infernal suscitaba en el atónito confesor del relato de la supuesta posesa. Dorotea no sólo le concederá su alma sino un amor que pueda compensarle de todo lo perdido, planteamiento sobre el amor similar al que embarga al ángel de Wells al final de *The wonderful visit*. La relación entre los dos seres de naturalezas tan distintas se sublimará al basar su cariño en el afecto espiritual, acogiéndose de esta forma a la gran ventaja que Dios siempre ofrecía a sus protegidos. La concupiscencia finó, y Satán es capaz de competir con su Creador en pureza de sentimientos. Una excelsitud que se extremará hasta tal punto, que inexplicablemente uno de los rasgos que caracterizará a la pareja de amantes es la castidad. Esta peculiar circunstancia ha sido estudiada por Carlos Ramos indicando que Pardo Bazán quería evitar cualquier crítica a su cuento, como ya había sucedido con el polémico relato "La sed de Cristo", por lo que la autora "[...] neutraliza esa posibilidad de manera radical al eliminar lo sexual de una lectura explícita de la historia" (1999, 221).

Todo el análisis que hasta aquí hemos desarrollado no debe soterrar el hecho de que los valores tradicionales literarios de los espíritus angélicos continúan vigentes en su

mayoría. Por lo que respecta a los ángeles que permanecen junto a Dios, hemos de decir que la función de custodio sigue viva aunque reducida a pequeñas referencias. Así, un ángel de la paz vela el sueño del hermano menor de Carolina Coronado en "A Emilio dormido" (1993, I, 167). La temprana muerte de una niña la poetiza la misma Carolina Coronado con la acción de un ángel guardián que se lleva rápidamente a la criatura de la tierra para que no sufra la furia del hombre (1993, I, 361). Ramón de Campoamor nos desvela en "Fuga de ángeles" cómo el ángel custodio de la mujer escapa cuando ésta cede a la tentación (1972, 299). Por otro lado, las almas justas de los hombres del diecinueve no deben temer pues los ángeles no han perdido su misión de psicopompos. Nicomedes Pastor Díaz confía en que el alma de su hermano muerto llegará a los cielos gracias a la tutela de un ángel (1970, 28). Convicción similar a la de Carolina Coronado al fenecer una amiga (1993, I, 368). En otra composición la poetisa aprovechará esta virtud de los ángeles para solicitar que la trasladen junto a su amado, pero sorprenderá la original actitud que manifiesta al final del texto, dando como pago a los ángeles el derecho para que la castiguen de manera violenta: "¡Destrozadme en los aires y bendigo / vuestra piedad y mi dichoso vuelo!" (1993, I, 419). La función prototípica de los ángeles como canales de información está muy presente en sus dos direcciones. Primeramente, como mensajero de la divinidad (Coronado, 1993, II, 576), pero también transportando las oraciones o plegarias de los humanos a los cielos. Esta última vertiente es el núcleo constructivo de un largo poema de José María Gabriel y Galán, "Mensaje". En este escrito viajamos con un ángel que lleva una canción del poeta dirigida a la Virgen del Pilar hasta su destinataria, reproduciendo exactamente el espíritu celeste las palabras del mortal: "Para ante vos presentarlo / debiera dulcificarlo, / ponerlo en habla divina; / pero es más bello dejarlo / con su rudeza pristina" (1941, 401). Plantea así el ángel el problema del lenguaje empleado por las criaturas aladas al comunicar los mensajes de la raza humana a alguna entidad divina. En fin, una perfecta y completa síntesis de todos los roles que los ángeles pueden desempeñar la hallamos en el "Himno a los ángeles" de Juan Arolas. Tras la expulsión de Adán y Eva del Paraíso, un sentimiento de tristeza inunda a los ángeles. Dios, para evitar la angustia de su corte angélica y favorecer a los mortales desterrados, encomienda a sus servidores divinos el alivio para la pareja humana. Desde este momento el texto de Arolas se convierte en una enumeración de las diversas empresas de los ángeles, entre las cuales sobresalen algunas bien conocidas como la función de custodio, conductor de almas o rector del movimiento de los astros.

También el demonio pasea en el siglo XIX por caminos ya hollados. El respeto hacia la figura consagrada del diablo puede observarse en *La mejor corona*, loa de Adelardo López de Ayala para celebrar el aniversario del nacimiento de Pedro Calderón de la Barca, dramaturgo clave en el desarrollo del diablo como personaje dramático. La tradición no ha sido olvidada, y el demonio, convocado por el Entusiasmo que ha llamado a las diferentes creaciones de Calderón para que lo enaltezcan, alaba al autor que ha sido capaz de apresarlo en la palabra escrita: "¿Quién a pintar mi pavorosa ciencia / y mi astucia infernal alcanzaría? / Sólo tú, Calderón, que en alto vuelo / sublime inspiración debiste al cielo" (1965, 364). La noción de un diablo perverso que, ante todo, ansía la caída del hombre permanece en la conciencia del diecinueve, como nos lo demuestra la definición que Larra

da sobre el espíritu infernal en su *Tratado de sinónimos*: "Parece que el diablo es en general el ángel malo y además maligno, y entendido en el concepto de que pone asechanzas al hombre y le pierde" (1960, 213). Este diablo, frente a las aportaciones idealizadoras del mismo período, perpetúa el modelo medieval bestial. Como macho cabrío se muestra a unas fieles servidoras en el relato de José María de Pereda "Las brujas" (1970, 130). Uno de los autores que más incide en el rostro disforme de Satán es Juan Arolas. Monstruoso nos lo revela en dos composiciones, "Cuento fantástico" y "El castillo maldito", cuyas acciones se localizan en dos espacios muy del gusto romántico, un monasterio y un castillo abandonados embrujados. Pero, sobre todo, debemos detenernos en un texto de su lírica religiosa, "El hombre". En este poema, después de un tratamiento trágico de la situación del ser humano en el mundo, asistimos al diálogo entre un ángel y Lucifer. La descripción del ángel rebelde, antítesis de la postura formal miltoniana y próxima a la visión de Dante, es una de las más detallistas y abominables sobre el monarca de los abismos en nuestra historia literaria:

Monstruo entre fiera, sátiro y arpía,
Conjunto abominable de torpeza,
Oprobio de la luz, baldón del día,
Alzaba como escollo su cabeza.

La ensortijaban sierpes por cabellos,
Que en sus sienes surcadas rebullían;
Eran de tigre en furia sus resuellos,
En tanto que las sierpes le mordían.

Cual de cerda que cría en selva brava
Jabalí montaraz, áspero bruto,
Era su lengua barba, y le tapaba
Con feo desaliño pecho hirsuto.

Negra sangre salía de su boca,
De tan amarga hiel, de tal ponzoña,
Que las piedras abrasa si las toca,
Y do cae la hierba no retoña.

Carbones encendidos son sus ojos,
Ata en nudos su cola serpentina,
Que se agita al rigor de sus enojos;
Tiene rostro infernal, forma ferina.
(1982, , 11)

El clásico pacto con el diablo, sin los avances que Pardo Bazán introduce en su "Cuento inmoral", sigue vivo[89]. Los elementos típicos de la alianza con el maligno se concitan en *El sacristán de Toledo* de Antonio García Gutiérrez. Hernando, con el fin de conseguir a su amada, firmará con sangre la venta de su alma en un seco pergamino. Valera, en un cuento titulado "La buena fama", comenta una distinción en el pacto que han abordado algunos estudiosos (Risco, 1985, 217). Por un lado, existe un pacto implícito, aquel que mantiene el diablo con mortales, generalmente hechiceros y brujas, a partir de un intercambio de favores. Por otro lado, el pacto explícito implica la materialidad de un documento en el que se asegura la entrega del alma por parte de un humano. Valera se quejará de uno de los rasgos más constantes en la plasmación literaria de esta modalidad de pacto explícito, a saber, el hecho de que normalmente el personaje que se encomienda al diablo logra salvarse al final gracias a la piedad divina después de haber obtenido lo que deseaba. Acudiendo al tópico caso de Teófilo, Valera critica e indica con humor el peligro que esta circunstancia supone: "[...] porque es feo faltar a lo pactado, aunque se pacte con el demonio, y porque envalentona a los pícaros a pactar con él, para engañarle y chasquearle [...]" (1995, 163). Esta idea la reitera Valera en una de sus narraciones inacabadas, "Currito el optimista". Currito, filosófico personaje inmerso en las aguas de la felicidad, se plantea acudir al diablo cuando ve que su matrimonio se derrumba. Señalará entonces Valera cómo el diablo ya no acude fácilmente a la invocación de los mortales a causa de los recelos que tiene contra ellos por sus experiencias con estos seres que "[...] después de lograr cuanto quisieron, con su ayuda, hicieron un poquito de penitencia, o, si no hubo tiempo, no hicieron ninguna, contentándose con un buen acto de contrición y se metieron de rondón en el cielo, dejándole con un palmo de narices [...]" (1995, I, 560). Una redención que no obtendrá, sin embargo, el superior de una iglesia en "El abad Duncanio" de Juan Arolas. El demonio juega en este relato con la ausencia de un pacto explícito. De hecho, su tentación al abad se basa en la entrega de un libro con el que obrar milagros sin que para este beneficio el abad deba conceder la potestad al espíritu maligno sobre su alma. Así, el abad hará uso del libro considerando que su destino está resguardado al no existir una venta del alma, como reflejaría la presencia de una cédula, pero su ingenuidad le hundirá en los infiernos.

Los episodios de posesión no se han desvanecido en el período decimonónico. Un caso curioso es el que se formula en un cuento inserto en "Los exorcizadores", relato que forma parte de los *Cuentos del hogar* de Antonio de Trueba. Un grupo de jóvenes ha constituido una colonia literaria y artística. Sólo un pobre chico murciano, Gumersindo, no solía intervenir, hasta que un día optó por contar una historia sobre unos exorcistas. En la narración de tintes cómicos un fraile es llamado para exorcizar a una mujer endemoniada. El religioso solicitará al demonio que salga del cuerpo de la mortal o, de lo contrario, tomará medidas. El espíritu, que recuerda la socarronería de ciertos diablos de Quevedo, se

89 En la prensa madrileña decimonónica se publicó una gran cantidad de relatos en los que "El demonio es uno de los personajes más representativos y abundantes [...]. Encarna en todos ellos al mal de origen sobrenatural, siguiendo las pautas establecidas dentro de la tradición religiosa" (Trancón Lagunas, 1999, 151). Precisamente uno de los temas en los que más abundan estos cuentos es el del pacto diabólico.

burlará de las amenazas del exorcista. De este modo, al ser un diablo ilustrado, se quedará en el interior de su víctima para escuchar los conjuros de sabor oratorio y literario del fraile. Éste es invitado por la familia a descansar, pero quedará vigilante junto a la endemoniada un lego que acompañaba al fraile. El joven, sin permiso de su superior, continuará el exorcismo, mas con una lectura de las oraciones tan espantosa, que el diablo tendrá que huir.

El tipo demoníaco que es embaucado por la astucia de un mortal es una veta explotada por la corriente del cuento popular, como atestiguan las narraciones recogidas por Fernán Caballero. En "Tío Curro el de la porra" se incardina el episodio del Marqués de Villena que, bajo las enseñanza del diablo, superará a éste en conocimientos. El mismo Lucifer en otro cuento, que Valera adaptó en forma versificada, es chantajeado por el hijo de un mercader que ha logrado amputarle la oreja. Otro hombre, Juan Soldado, también será una pesadilla para Lucifer, quien ordenará que cierren todas las puertas del infierno con el fin de que nunca pueda entrar su agresor terrestre. En "La suegra del diablo" el espíritu sombrío roza cotas de ridiculez al ser engañado en dos ocasiones. Primeramente, una anciana logra encerrarlo en una redoma. Más tarde, un soldado encontrará la redoma y, coaccionando al diablo que anhela alcanzar la libertad, lo pondrá a su servicio durante un tiempo. El ente maligno intentará escapar del control del soldado con una artimaña, mas el mortal mostrará mayor sagacidad, embaucando al diablo como ya hizo la anciana al comienzo.

# El siglo XX
# y la Generación del 27

# EL SIGLO XX Y LA GENERACIÓN DEL 27

El paso del siglo XIX a la producción de los poetas del 27 está marcado por un conjunto de escritores y obras que, en unas ocasiones, se adhiere a la tendencia tradicional en la representación de la imagen del ángel, pero en otros momentos introduce variaciones sobre el modelo consagrado, o propone aportaciones originales que, en suma, reconfiguran y actualizan el sistema angélico literario español con el que el grupo del 27 tendrá inicialmente el contacto más directo.

## Modernismo y 98

El modernismo no fue especialmente prolífico en el tratamiento de la figura del ángel en sus escritos, a pesar de que su apetencia por el escapismo a través de la evasión a ámbitos de idílica belleza podía haber repercutido en la utilización de ángeles para la gestación de esos espacios fantásticos. Sin embargo, los universos mágicos y mitológicos grecolatinos habían ganado la batalla a los ángeles, quizá debido a que los espíritus alados no colmaban las cotas de sensualidad que desprendían las personalidades del mundo clásico, ni se ajustaban a la naturaleza tan irreal y legendaria de seres como hadas y unicornios. Por otra parte, las manifestaciones modernistas de ángeles no suponen un impulso con respecto a lo que hasta entonces se había venido desarrollando. Así sucede con la composición más sobresaliente que aborda la imagen del ángel dentro del modernismo, "Cháritas" de Rubén Darío, poema integrante de *Cantos de vida y esperanza*. En este texto asistimos al ascenso del alma de Vicente de Paul recorriendo las diferentes especies que conforman las tres jerarquías angélicas:

> El alma de Vicente llega al coro
> de los alados ángeles que al triste
> mortal custodian: eran más brillantes
> que los celestes astros. Cristo: -Sigue
> -dijo el amado espíritu del Santo-,
> ve entonces la región en donde existen
> los augustos Arcángeles, zodíaco
> de diamantina nieve, indestructibles
> ejércitos de luz y mensajeras
> castas palomas o águilas insignes.
>
> Luego la majestad esplendorosa
> del coro de los Príncipes,

que las divinas órdenes realizan
y en el humano espíritu presiden;
el coro de las altas Potestades
que al torrente infernal levantan diques:
el coro de las místicas Virtudes,
las huellas de los mártires
y las intactas manos de las vírgenes;
el coro prestigioso
de las Dominaciones que dirigen
nuestras almas al bien, y el coro excelso
de los Tronos insignes,
que del Eterno el solio,
cariátides de luz indefinible,
sostienen por los siglos de los siglos,
y al coro de Querubes que compite
con la antorcha del sol.
Por fin, la gloria
de teológico fuego en que se erigen
las llamas vivas de inmortal esencia.

Cristo al Santo bendice
y así penetra el Serafín de Francia
al coro de los Ígneos Serafines.
(1995, 228)

Darío no se distancia de la distribución establecida por el Pseudo Dionisio Areopagita, aunque para referirse a los estratos angélicos no emplea la denominación de *órdenes* propia del autor de *La Jerarquía celeste*, sino la de *coro*, que inaugura Proclo. Las precisiones que el poeta nicaragüense va hilando sobre cada una de las categorías de espíritus celestes no se ajustan a las que determinó Dionisio, fundamentadas sobre todo en impresiones sugeridas por los nombres de los órdenes, pero sí se acogen ampliamente a las que el pensamiento teológico y la tradición apócrifa han ido asentando, produciendo de este modo un enriquecimiento que dotaba de contenido a los diversos niveles de ángeles otorgándoles una identidad determinada. Así, el alma de Vicente de Paul se detiene primeramente en el coro de los ángeles, que son interpretados como custodios; visión correcta, aunque limitada, de una categoría en la que se incardinó a los ángeles guardianes al ser el nivel más próximo a la raza humana. Para la descripción de los arcángeles, Darío escoge dos rasgos, guerreros y mensajeros, que toma de dos de las principales personalidades de este grupo, San Miguel y San Gabriel. La función de los principados como protectores de las naciones no se refleja en "Charitas", prefiriendo el poeta modernista su conversión en el rol de auxiliadores del espíritu humano. Con respecto a las potestades, Darío es fiel receptor de una de las evoluciones más significativas en la caracterización de los coros angélicos. Dionisio configuraba a las potestades como fuerzas armoniosamente dispuestas que, reflejando el buen orden

interno de las naturalezas divinas, se elevan hacia Dios. Este hecho ha motivado que las potestades sean consideradas en muchas ocasiones como la especie angélica encargada del gobierno de las estrellas y los elementos de la naturaleza, una dirección que Darío no incorpora a su poema, optando por otra vía en la que las potestades son articuladas como la guardia que vigila las posibles entradas en el mundo de los ejércitos satánicos. Muy sucintas son las informaciones que se dan a propósito de las virtudes, de las que Darío sólo nos indica su dimensión mística, un detalle que parece entroncar con esa visión tradicional que contemplaba como virtudes a los ángeles que presidían la Ascensión de Jesús. La misión de las dominaciones en calidad de tutoras de las almas de los mortales quedaría comprehendida en su labor de guardianes del mundo. La imagen que se presenta de los tronos, frente al resto de órdenes, es similar a la que podemos leer en *La Jerarquía celeste*, es decir, actúan como "[...] portadores de Dios [...]" (Areopagita, 1996, 147). La raigambre modernista del poema y de su creador emerge al definir a los tronos en una suerte de "cariátides de luz indefinible", acudiendo Darío a un elemento arquitectónico típicamente clásico que, al igual que los tronos, tiene una utilidad sustentante. Finalmente, de los querubines y los serafines se relevan los tópicos formales que los plasman como llameantes entidades. A la más alta categoría angélica, los serafines, arribará el alma de Vicente de Paul, fin necesario para extremar el elogio hacia el destinatario de "Cháritas". Un destino que estaba asegurado para quien ya era un serafín en su propio mundo, ampliando consecuentemente las dimensiones de la loa.

El modernismo hispanoamericano dio más y mejores frutos que su versión española en la materialización literaria de los ángeles. Si bien es cierto que este campo excede nuestros intereses, podemos abrir una pequeña ventana para contemplar una bella muestra en un soneto del colombiano Julio Flórez titulado "La lágrima del diablo":

Del infernal abismo, con estruendoso vuelo,
rasgando a la tiniebla, surgió Satán: quería
ver otra vez la comba donde se espacia el día,
ver otra vez su Patria, ver otra vez el Cielo.

Miró durante un siglo: cuando colmó su anhelo
y recordó el proscrito que allá no volvería,
con honda pesadumbre la formidable y fría
cabeza hundió en el polvo del solitario suelo.

Después... lanzó un sollozo que pareció un rugido,
y yerta, azul y amarga, pugnó una gota en vano
por no salir del ojo del gran Querub caído:

crujieron valle y cumbre y otero y bosque y llano,
porque la gota aquella, buscando inmenso nido,
formó, al rodar, la mole del pérfido Océano.

(Alonso, Galvarriato y Rosales, comps., 1969, 460)

Frente al poema de Rubén Darío, apegado en su exposición de la imagen angélica a la doctrina consolidada, el soneto de Flórez es receptáculo de las novedades planteadas por John Milton y trabajadas durante el siglo XIX. Las transformaciones mórficas no son el objeto del colombiano, que centra su mirada en el dolor de una criatura remozada desde el medio literario. Satán representa no ya al ser abyecto repudiado por Dios sino al ángel caído llagado por el sufrimiento de la soledad y apartamiento de su patria. La desazón romántica en su vertiente de desarraigo que el modernismo prolongó encontraba un retrato en la figura de un diablo en el que un cosmos de angustia quedaba cristalizado en la debilidad de una lágrima.

Ya en el terreno de la producción española cabe destacar dos obras, no por su calidad pero sí por la temática que encierran, del modernista bohemio Emilio Carrere. En la primera de ellas, *El diablo de los ojos verdes* de 1922, Carrere narra una historia cuya importancia se basa en el conflicto entre la postura tradicional sobre la creencia en la posesión demoníaca y la visión más avanzada, característica del período ilustrado en el que se sitúa la acción, que explica los episodios de endemoniados de acuerdo a unos parámetros que no tienen en cuenta una influencia sobrenatural. Monseñor Valenzuela visita el convento de las Ursulinas, del cual es fundador, donde le comunicarán que hay siete monjas endemoniadas. No tardará en confesar el Padre Luis de Velasco cómo por las noches se convierte en otro ser movido por un ardor amoroso satánico que le obliga a ir junto a las monjas, para las cuales él supone la encarnación de Satanás. Monseñor Valenzuela procurará frenar el brazo de la Inquisición contra su protegido gracias a que en la época en que viven el diablo ya ha comenzado a desacreditarse. La realidad de una época se afianza en el hecho de que sea un hombre de religión quien sea capaz de observar la falsedad de los sucesos que le son comunicados. Carrere colabora en la correcta comprensión de los acontecimientos del convento al suscitar la sospecha a partir de la temprana declaración del Padre Luis y la excesiva conciencia que posee sobre la situación que él y las monjas están viviendo. Monseñor Valenzuela deberá defender su perspectiva ante el inquisidor fray Orencio de Guzmán argumentando que las monjas de su convento no están enloquecidas por el emperador de las tinieblas sino por los ojos verdes del capellán. Los prejuicios deben caer para no deturpar la verdad de la naturaleza humana. El diablo es una concreción del pecado, pero no de su totalidad, puesto que el hombre también participa en él. Por ello, la existencia de un espíritu infernal no debe apartar la mirada de las acciones que los mortales obran desde sus propias convicciones. Así, Monseñor Valenzuela indicará al inquisidor que su enfoque no es el único camino para asir un sentido que explique los múltiples casos de posesas: "Buscad al diablo con la lente del fisiólogo mejor que con la lámpara de la teología [...]. Son unas terribles diablesas, en verdad: se llaman Epilepsia, histeria" (1922, 31). Las palabras del Superior del convento no impedirán que se abra un proceso en el que las monjas se intentarán exculpar haciendo una apología de su condición de endemoniadas y fantaseando las pruebas de la estirpe maligna del capellán: "Ese hombre era el diablo que me poseía. Su cuerpo era el de un murciélago enorme; las alas palpitaban sobre mis pechos y sobre mis ojos brillaban, en la sombra, sus pupilas verdes" (1922, 48). Sor Julia exhibe aquí el comportamiento que siempre despreció la Columba de Pardo Bazán en *Belcebú*, si bien es la puerta que le permite eximirse de una condena segura.

Más relevante es otra obra de Emilio Carrere, *Gil Balduquín y su Ángel*, texto de 1926, aún previo a los grandes pilares angelológicos de los poetas del grupo del 27, en el que destaca ante todo la implantación definitiva del tema de las relaciones amorosas entre un ángel y una mortal. Aunque de una orientación bien diferente, la narración de Carrere tiene bastantes similitudes en la plasmación de esta veta semántica con la estampa "El ángel" de Gabriel Miró publicada en *La Publicidad* el 28 de octubre de 1919 que, como veremos, es tal vez la más bella manifestación de principio de siglo en torno a los procesos de humanización de los ángeles. El escritor bohemio nos velata cómo un funcionario llamado Balduquín, desbordado por los problemas que asfixian su existencia, decide suicidarse. Ya muerto, Balduquín, que permanece en el lugar en el que apagó su vida, conoce a su ángel de la guarda, descrito tópicamente como un joven rubio con túnica blanca. Debe advertirse que su forma humana no se determina como disfraz sino que se revela como su auténtico aspecto, lo cual nos aproxima a la nueva naturaleza del ángel sin que aún se nos haga ninguna indicación directa. Balduquín reñirá a su ángel protector pues, dado el sufrimiento que ha padecido durante su estancia entre los vivos, desconoce qué ha podido hacer en su favor. El ángel no rectifica la opinión de su protegido pues reconoce haberse distraído con una musa deslumbrante de un teatrillo de la que se ha encaprichado. El amor será, como en muchas otras obras, el elemento que subvierte lo angélico en el espíritu celeste. El proceso de humanización del ángel de Balduquín se completa en tres fases. En la primera de ellas, como hemos podido observar, la entidad angélica siente una atracción hacia una mortal que lo mantiene en la tierra, lejos de su morada divina. El tránsito por el mundo de los hombres suele tener repercusiones en el exterior de los ángeles. De este modo, uno de los componentes formales que se resiente de la constante presencia dentro de la esfera mortal son las alas. El ángel auxiliador de Gil Balduquín carece de estas extremidades, ausencia que podría tener su origen en el alejamiento del custodio del seno de Dios, es decir, podría entenderse como un síntoma de su caída voluntaria a la esencia terrestre. Sin embargo, la explicación que el ángel da sobre la falta de una de sus piezas formales más recreadas por la concepción popular no apunta en la dirección que hemos descrito: "Actualmente hasta los ángeles tienen las alas cortadas. ¿No ves que eran de plumas? Y las plumas sirven para expresar el libre modo de pensar. Pero te diré que para volar no necesitamos gran cosa de ese plumado aditamento; nos basta con la imaginación [...]" (1926, 17). En este testimonio, con todo, resplandece más la voz crítica del autor contra la opresión del pensamiento que la verdad de un personaje de ficción[90]. En una segunda fase,

90 El motivo de las alas lo podemos hallar en diversas obras, más imbricado con la dinámica de conversión en la que se ha introducido el ángel. En la estampa de Miró que ya hemos citado, las prolongaciones aladas del ángel se han ido deformando progresivamente: "Las alas se me fueron secando y cayendo. Me quedan los bordes, ya viejos de los alones, que se han ido doblando en medio de la espalda" (1969, 744). Esta pérdida de las alas simboliza la absoluta humanización del ángel. Los restos de sus extremidades son ya sólo el recuerdo de lo que fue. En *The wonderful visit*, Wells juega ingeniosamente con el componente aladó de los ángeles. El doctor Crump va a observar las alas desde el prisma exclusivamente científico como una tumoración anormal, argumentando incluso sobre el plumaje del ángel: "-Húmero, radio y cúbito. Todo está aquí, claro está. El húmero está roto. Curiosa simulación tegumentaria de plumas ¡Válgame Dios! Casi es un ave. Será probablemente de un interés considerable para la anatomía comparada" (1962, 1446). Crump, que no sospechará en ningún momento que se encuentra ante un ángel a pesar de ver las alas del mismo, propone una amputación de esas excrecencias. También al ángel de Miró le sucedía esta curiosa situación: "Hay quien

el ángel no puede resistir el ansia de estar junto a su amada humana. Por ello, Gil Balduquín deberá en un momento coger a su custodio de la túnica para que no escape. Incluso teme dormir, debido a que brindaría una perfecta ocasión al espíritu para emprender la huida. Con el fin de solucionar este incomodidad, Balduquín establecerá un pacto con el ángel según el cual el guardián celestial podrá visitar a su amada, mientras duerme el difunto mortal, con el compromiso de regresar. El mensajero de Dios tardará en volver, pero ya es otro. Estando Balduquín en lo alto de una torre, aparece su ángel custodio "[...] vestido de americana y con un sombrerillo de topo, sobre la melena dorada" (1926, 49). La transformación del ángel es plena. De este modo, no podrá ascender hasta el lugar en el que está Balduquín puesto que ha perdido su facultad para el vuelo. El ángel converso relata a Balduquín lo acontecido: "He perdido mi naturaleza angélica por el amor de una tiple cómica. [...] Y te diré que, cuando nos entretenemos en el catre nupcial, no cambiaría ese minuto de paraíso humano por toda la eternidad del otro Paraíso!" (1926, 50). Sentimiento semejante inunda al ángel de Miró, si bien éste proyecta su amor no hacia una mujer sino hacia el mundo y su belleza. La creación terrestre se alza como un privilegio ignoto para los ángeles, un edén perdido en el que late la emoción del Ser que le dio existencia, un espacio tan fascinante como para que un ángel pueda morir en él.

Mayor entidad revisten las contribuciones de los escritores del 98 en la construcción de una angelología literaria española en evolución hacia el corpus escritural del grupo del 27. El primer autor en el que nos vamos a centrar es Azorín, que mostró especial interés por la figura del ángel benefactor. Esta inclinación se condensa en una obra de índole metaliteraria, *Superrealismo*, que por su fecha de publicación, 1929, no podemos estimarla como un texto incardinado en el pasado inmediato de la producción de los poetas del 27 sino, más bien, debemos contemplarla como una muestra más de la tendencia generalizada de cultivo de la figura del ángel en el período en el que ven ya la luz las aportaciones a esta imagen por parte de algunos escritores del 27. Y es que *Superrealismo* aparece el mismo año que *Sobre los ángeles* de Alberti. Ciñéndonos al análisis de la novela-ensayo de Azorín, la característica que hemos de anotar de forma liminar en su acercamiento al ángel es la visión tan tradicional que el autor de Monóvar despliega en contraste con la novedad del sistema constructivo del conjunto de la obra. Un clasicismo que se evidencia aún más si nos preocupáramos de contrastar el ángel azoriniano con los revolucionarios ángeles de Alberti.

---

me aconseja tratamientos ortopédicos y quirúrgicos creyéndome un poco jorobado" (1969, 745). Las alas del ángel de Wells, al igual que le ocurrió al de Miró, se van reduciendo y pierden su capacidad para volar: "El Ángel encogió lo que aún quedaba de sus alas" (1962, 1535), "Sus encogidas alas se extendieron un momento, pero volvió a ceer" (1962, 1549). Sobresale el comentario del doctor Crump interpretando que esa malformación en el ángel de Wells pudo ser la causa del nacimiento del mito de los ángeles. En *La Rebelión de los Ángeles* de Anatole France se ofrecen dos notas sobre las alas. Una de ellas entronca con el enfoque de Miró y Wells. Teófilo, ángel que como muchos otros vive en la tierra, tiene guardadas sus alas bajo una tela. Estas alas, que el antiguo espíritu contempla con añoranza, se van a ir corrompiendo inexorablemente, a pesar de las estrategias que empleará con el fin de conservarlas intactas. Por otra lado, Abdiel, también un ángel afincado en el mundo de los humanos, afirma que los nuncios de Cristo no tienen siempre por qué estar provistos de alas: "No todos los mensajeros del cielo soportan sobre sus espaldas esas extremidades con plumas que baten cadenciosamente las ondas del aire. Los Querubines pueden ser ápteros" (1995, 66).

*Superrealismo* es una obra que nos habla sobre todo de literatura, de creación y psicología, es decir, nos narra el proceso de génesis de una novela en la mente de un autor. De esta forma, aunque la figura del ángel no va a ser planificada o formulada de acuerdo con el carácter vanguardista y experimental que envuelve al plano estructural del texto que, precisamente por su diseño, oscila en la categorización genérica, no es menos cierto que al ángel lo hallamos en un contexto, los calabozos de la mente, que será el que le otorgue su peculiaridad como espejo del autor. En *Superrealismo* podemos distinguir dos líneas en lo que se refiere al modo en que Azorín discurre sobre la personalidad angélica; dos corrientes que son el resultado del análisis de las modalidades que pueden advertirse en la elaboración de esta peculiar novela. *Superrealismo* es fruto de la alternancia de dos momentos narrativos. Uno de ellos está orientado al examen del proceso creador, y se caracteriza por un estilo veloz, elíptico a veces, casi inconexo en menos ocasiones. Es la sección de laboratorio, la más adelantada, vanguardista, y fiel a los cambios que se habían estado produciendo en nuestras letras y continuaban conformándose. Este tipo de discurso se combina con partes en las que Azorín se infiltra en el mundo de la digresión, que puede ser más o menos amplia. Es en este campo en donde amanece la imagen más conocida del alicantino. Tanto en éste como en el sector anteriormente delimitado va a comparecer el ángel.

La faz más tradicional del ángel está reservada para los capítulos digresivos de *Superrealismo*. En la zona más puramente metaficticva, el ángel no es iluminado con el foco vanguardista, pero sí observamos al espíritu celeste desde una dimensión poco habitual, a saber, no ya como personaje en acción de una novela sino como ente haciéndose, fraguándose en el ideario de la composición. Así, accedemos a detalles que quieren ser aplicados a la figura del ángel con el fin de que se activen una vez que la obra estuviera volcada materialmente y que podrían pasar inadvertidos por su sutileza en una lectura del producto ya completo. Estas peculiaridades con las que Azorín inviste a su ángel hacen del ser divino una entidad, aun ligada a la doctrina ortodoxa judeocristiana y artística, con una autonomía precisa, con una personalidad que destaca al espíritu de entre la multiplicidad de apariciones narrativas que las literaturas nos han ido relatando durante siglos. Veamos, pues, qué medita el escritor tras el prototipo del ángel. Azorín, después de una revisión de los espacios que puede introducir, vislumbra un personaje, mas, no satisfecho con él, determina que tenga un encuentro con un ángel. La entrada del ángel no es arbitraria sino premeditada y con unos objetivos sólidos que, tal vez, pudieran escapar al receptor del texto si no tuviera en consideración los juicios del creador: "Lo del caballero mundano y cansado, improcedente, ya usado ese recurso; el ángel puede ser cosa atrevida; pero más sencilla, más natural" (1999, 865). El ángel funciona como elemento textual abstracto, es decir, como nunca lo hemos descubierto, rondando los pasillos internos de un artista. El viaje del ángel por los reinados literarios que la historia ha ido acumulando no es óbice para que Azorín sostenga que la intervención de un ángel es un procedimiento atrevido. No obstante, la novedad que Martínez Ruiz apostilla debemos encauzarla en otro sentido. El empleo de un ángel en un contexto encuadrado dentro de unas coordenadas netamente realistas es un terreno de trabajo virgen, puesto que en las situaciones más cotidianas en las que han podido aparecer ángeles existe algún factor del que

se deriva la presencia de éstos. De hecho, los relatos con ángeles de los escritores del realismo español llevaban consigo en mayor o menor grado una carga sobrenatural de la que el espíritu divino era una extensión. Azorín, en cambio, deposita a una criatura supraterrenal entre el vivir de los mortales, decisión que, aun osada, define como sencilla y natural, esto es, el ángel conecta con un plano exógeno a nuestro mundo, mas su descenso no implica que estemos ante un planteamiento artificioso. La naturalidad de la que nos habla Azorín también es patente en la manera en que el escritor planea el descubrimiento de la identidad del ángel, siempre con cautela y serenidad. Así, un viajero tendrá una avería en su coche. Otro automóvil se detendrá, bajando de él un ángel, pero disfrazado como un hombre del planeta, si bien se intuye algo más en él. El ángel y el viajero pasearán mientras un mecánico se encarga de la reparación. Ambos conversarán, demostrando el espíritu, con el fin de ir guiando hacia la verdad de su persona, un gran conocimiento de los enigmas de la vida. Es conveniente que se cree un lazo entre el ángel y el mortal, un delicado hilo que fomente alguna unión. Azorín estará preocupado por el momento idóneo en que debe producirse la revelación del mensajero de Cristo. Todos los detalles son importantes. De ahí que Azorín se demore en la concreción de los rasgos de la figura del ángel en medio de la carretera, siempre bajo el dictado de la naturalidad: "[...] imagen limpia, tersa; blanca como la estampa que acaba de salir de la prensa, entre las manos del grabador, junto a la ventana. Hojitas, millares de hojitas de los álamos que temblotean; sinfonía musical al céfiro" (1999, 866). El ángel y el hombre se separan. Para no dejar toda la responsabilidad del esclarecimiento de la personalidad del ángel al espíritu, Azorín opta por incentivar las suspicacias del mortal con respecto a la naturaleza del ser con el que anduvo cuando su coche se estropeó. La acción se traslada al castillo de Montealegre. Se sube por una escalera para divisar todo el paisaje. El viajero hace una fotografía. Entonces, un hecho insólito. Del mismo modo que las cámaras fotográficas han captado a las hadas, se muestra sobreimpresionada la imagen del ángel, a quien el hombre cree reconocer. Un corolario: "Ángeles que vienen del empíreo a la tierra y van de la tierra al empíreo" (1999, 868). Varias páginas de *Superrealismo* estarán dedicadas a comentar con insistencia la naturalidad con la que el ángel debe recrearse. En este afán por arrancar al ángel de su aura de irrealidad el nuncio de los cielos parece ser vinculado con un espacio que materializa los propósitos del escritor alicantino, la llanura, extensión más propicia para el ser divino que el tópico paisaje romántico de peñas y niebla. Al final de la obra se producirá la ansiada revelación del ángel. En una noche de luna sucede un nuevo encuentro entre el ángel y el humano. El mensajero celestial no necesitará de ninguna confesión, pues el mortal ya estaba prevenido. Sólo dos preguntas del ángel convierten un aparente diálogo entre iguales en una conversación entre naturalezas diferentes:

> –¿Me conoces?
> –Sí.
> –¿Me esperabas?
> –Sí.
> (1999, 940)

A lo largo de este diálogo el ángel cobrará unos valores que lo individualizan y hacen de él algo más que un enviado de los cielos. Es éste el momento en que el ángel azoriniano vuela con mayor fuerza por encima de la línea tradicional, si bien no se puede hablar todavía del ángel como una creación experimental, fundamentalmente debido a que la profundidad de que se le va a dotar, siendo una visión novedosa, no deja de constituir una variación sobre una funcionalidad clásica. Las visitas de los ángeles a nuestro mundo no han de oscurecer que las potencias divinas, como Dios, son esencias que están fuera del tiempo y del espacio. Su paso por la tierra es el tránsito desde lo indeterminado hasta el imperio de los límites. Consciente de la dimensión en la que se desenvuelve el ángel, el mortal pedirá al ente divino que le conceda la posibilidad de acceder mínimamente a la contemplación de lo infinito, de lo que está más allá de los parámetros que definen la realidad de la raza humana. El ángel es conocedor de la incapacidad que tiene el hombre para comprender siquiera una parcela del universo al que no pertenece. Mas, como prueba del cariño del ángel, le abre una puerta a la mente de un religioso que, y así se verá más adelante, está desarrollando una labor de escritura. Por tanto, el ángel ha dirigido al humano al único lugar que en la tierra reúne las características del plano que anhela atisbar. Y ese cosmos ininteligible no se halla lejos sino muy cerca, dentro de cada uno de nosotros, en el motor de nuestro pensamiento imaginativo. El ángel termina en consecuencia por co-fundirse con el mismo Azorín a partir de una superposición de niveles simétricos. Azorín fue el ángel que nos paseó por los resortes de la creación literaria. Este empleo del ángel en una suerte de trasunto del autor ya lo había reflejado con anterioridad Gabriel Miró en su estampa "El ángel", como analizaremos más adelante. Ahora bien, el rol del ángel permitiendo a un mortal ser testigo de sucesos a los que de otro modo no podría tener acceso es una virtud que los espíritus etéreos ya han exhibido en textos de la tradición, algunos de los cuales hemos analizado. Es una función que puede rastrearse en las mismas Sagradas Escrituras cuando un ángel transporta a san Juan para que vea el juicio de la ramera.

Como ya dejamos indicado, en los apartados digresivos que forman parte de *Superrealismo* el tratamiento del ángel se sitúa en el dominio de lo doctrinal. Podríamos decir abiertamente que Azorín abandona lo literario para dedicarse en calidad de teólogo moderno a la exposición de un esbozo de angelología, entendida ésta en su sentido de disciplina encaminada al estudio de los ángeles. El siguiente fragmento es un índice de hasta qué punto Azorín se involucra en la rama de la angelología al extenderse en comentarios a propósito de las jerarquías angelicales:

> Ángeles, millares, millones de ángeles. Tres jerarquías. La primera: serafines, querubines, tronos. La segunda: virtudes, potestades, dominaciones. La tercera: principados, arcángeles, ángeles. Los serafines corresponden a los apóstoles; los querubines, a los patriarcas; los tronos, a los profetas; las dominaciones, a los mártires; las virtudes, a las vírgenes; las potestades, a los confesores; los principados, a los continentes; los arcángeles, a los casados. Cada categoría en pureza, su correspondencia con una jerarquía celeste. Cada jerarquía celeste, sus excelencias. Los serafines son los representantes

> del amor puro; los querubines son los doctores de la ciencia de los santos; los tronos nos regalan la paz del espíritu; las dominaciones nos enseñan el arte de ser dueños de nosotros mismos; las virtudes nos indican el camino de la perfección; las potestades nos defienden del poder del demonio; los principados velan por la salud de los Estados del mundo; los arcángeles cuidan del bien común; los ángeles se hallan los más cercanos a nosotros, los pobres mortales, y entran en la esfera de nuestro vivir cotidiano.
>
> (1999, 868)

Azorín llega a cometer algún error, como ocurre en la alteración de los coros de la segunda jerarquía que él dispone en virtudes, potestades y dominaciones, cuando la serie consagrada es dominaciones, virtudes y potestades. Azorín no cesa su labor de tratadista en el repaso de las jerarquías sino que continúa adelante. Citará a Dionisio, claro exponente de sus pretensiones angelológicas, realizará un recorrido por las apariciones de ángeles en el Antiguo y Nuevo Testamento, se demorará en la figura de San Rafael después de haberse deleitado con la de San Gabriel, aunque obviará extrañamente al arcángel guerrero, reseñará algunas ropas con las se han vestido los ángeles, analizará el amor que los humanos puedan sentir con respecto a los ángeles, así como las tipologías de ángeles, para finar retomando la cuestión de los atavíos angélicos, interés que enlaza con el desarrollo de este asunto en *La Jerarquía celeste* de Dionisio.

Valle Inclán se sintió especialmente atraído por la personalidad del ángel caído. Ya en un concurso de cuentos convocado en enero de 1900 por el periódico madrileño *El Liberal* presentó un relato al que le daría el título de "Satanás", aunque era una reelaboración de la leyenda de Garín, con el que quedó en un puesto destacado entre las seiscientos sesenta y siete narraciones que fueron presentadas (Fernández Almagro, 1942, 71). Valle escribiría algunos relatos de corte tradicional, que podemos hallar en *Jardín umbrío*, en torno a vetas semánticas típicas relacionadas con la figura demoníaca. El tema de la posesión es una de las claves de "Beatriz", una historia en la que la joven hija de la condesa de Portadey se finge endemoniada para ocultar que ha yacido con un religioso, fray Ángel, considerándose por todo ello condenada ya en el mundo. El recuerdo de la Isabela Castrucho cervantina es inevitable, en tanto que ha quedado como modelo de mujer que falsea su condición de posesa. No obstante, los propósitos embaucadores del personaje de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* y Beatriz son bien diferentes. Caso real de posesión se produce en "Un ejemplo", inspirado en los episodios neotestamentarios de endemoniadas a las que Jesús exorcizó en su andadura terrenal. El tema del pacto con el diablo encuentra una pequeña expresión en "Mi hermana Antonia". Este cuento nos es narrado desde la perspectiva de un niño que observa el extraño acercamiento de un estudiante llamado Máximo Bretal a su hermana Antonia. Su madre, también preocupada por la actitud que manifiesta Antonia, consultará con su antiguo confesor, el Padre Bernardo, quien no guardará la confesión de un joven que, según su testimonio, realizó una alianza con el demonio con el fin de conseguir el amor de una mujer. Como es habitual en este tipo de situaciones, la cédula es un elemento recurrente, servida en este caso por un diablo configurado con un diseño medieval.

La perspectiva más tópica que hemos visto en *Jardín umbrío* en torno a la imagen del diablo desaparece en *La lámpara maravillosa*, una extraña obra en la que Lucifer recibe un tratamiento que oscila entre lo teórico estético y lo teológico. Se ha señalado que uno de los pilares de este peculiar texto, que propone una sistematización del pensamiento estético de Valle Inclán, es la prosecución de aquella realidad invisible que se halla más allá de los sentidos, ese ámbito en el que el tiempo pierde su autoridad y todo permanece en un quietismo divino. En esta línea de exégesis la figura del diablo ofrece ciertos atractivos en calidad de componente enriquecedor de la discusión. De esta forma, Satanás es exponente de una soberbia estéril. Sus aspiraciones por sustituir a Dios y detentar su cargo es una carrera que anhela lo eterno, la quietud, pero es una búsqueda infructuosa debido a que pretende tornar en intemporal lo dinámico, lo sensible, mas sin detenerse nunca en su acción, fluyendo, participando de un movimiento originado por su nacimiento y muerte en cada uno de los seres humanos, quedando consecuentemente atrapado en la dimensión opuesta que anhelaba, el mundo de lo fenomenológico.

En el campo poético Valle Inclán se valió de la entidad satánica, normalmente incidiendo en vetas características de su personalidad, como veremos que también hará Unamuno en algunas de sus composiciones. La lujuria, la pasión desenfrenada luciferina viene recogida en "Rosa de Belial", mientras que es en "Rosa del rebelde" donde se pone de relieve su talante insurrecto, creando además una novedad léxica que refiere la condición de insubordinado, *luzbeliano*. El diablo se asociará, por otro lado, a las oscuras causas que motivan una desgracia, la caída de una niña desde una vidriera que le producirá la muerte, según se refleja en "Fue Satanás". Los ángeles benefactores sobrevuelan ligeramente la poesía de Valle, pero sus intervenciones son sucintas y sólo recuperan lugares comunes. Cabe destacar alguna imagen retórica de la que forma parte el ángel en una relación donde la lógica entre los planos ya comienza a desvanecerse: "[...] aquel amor lejano se florece / como un arcángel en cautiverio" (2002, II, 1790).

La presencia de ángeles en Unamuno se condensa preferentemente en su producción poética de carácter religioso. De hecho, Unamuno, junto con Juan Ramón Jiménez y alguna composición de Antonio Machado, constituyen los pilares angelológicos fundamentales en el campo de la poesía contemporánea previos a los ángeles del grupo del 27. La temática religiosa de muchos textos unamunianos favoreció sin duda que el escritor bilbaíno se inclinara por el empleo de la figura angélica. Así, ya en su primer libro poético, *Poesías*, vamos a poder tomar contacto con los espíritus divinos. Unamuno adapta escenas bíblicas en las que participan ángeles, como sucede en "El Cristo de Cabrera" con la escena en la que un ángel desciende para consolar a Jesús en el Getsemaní. Este episodio del que sólo tenemos testimonio por el Evangelio de San Lucas, pero que ha tenido gran fortuna en el ámbito literario, posiblemente por las emociones que encierra, lo reproduce Unamuno casi literalmente desde las palabras transmitidas por el evangelista: "Bajó entonces del cielo / a confortarle un ángel / y en las angustias del dolor supremo / sudó gotas de sangre, / gotas que descendían a la tierra, / a la tierra, su madre [...]" (1958, 238). Si Unamuno no se revela en este poema como un gran innovador en sus referencias a los ángeles, tampoco lo será en "A sus ojos", texto en el que el mensajero celeste que llama a la muerte es concebido como un ángel de la libertad. Una modalidad angélica antigua que no entronca tanto con la doctrina bíblica sino con

la apócrifa. Mayor libertad asumirá el autor de *Niebla* en la representación de los ángeles en otra composición de *Poesías*, "Los ángeles de la guarda", a pesar de la visión tradicional que el título parece suscitar inicialmente. El texto guarda ciertas semejanzas con el final de "Dos ángeles caídos" de Pedro Antonio de Alarcón, relato que ya tuvimos ocasión de comentar, y, según veremos, con "Epitalamio" de Gerardo Diego. Unamuno y Alarcón coinciden en la utilización de los ángeles custodios como medio para la expresión de los amores de dos seres. En "Los ángeles de la guarda" la relación entre dos mortales se plantea en dos fases, materializadas en la consideración sobre los ángeles guardianes. La primera etapa corresponde a la niñez, es decir, aquel tiempo en el que entre los infantes tan sólo era posible la amistad, la ingenuidad y la inocencia. Es una época en la que la ausencia de pasión entre las pequeñas criaturas tiene como correlato la ignorancia en torno a lo que puedan comunicar entre sí los custodios de cada uno de ellos: "Nuestros sendos ángeles de la guarda, / el mío y el tuyo, / entre sí ¿qué se dicen cuando estamos tú y yo juntos?" (1958, 458). En una segunda fase se producirá el despertar sexual de la pareja, que Unamuno resuelve haciendo que el joven defina a su compañera la sexualidad de su ángel de la guarda, descubrimiento que obtiene al comprender el sentido amoroso que recogía el diálogo entre los espíritus auxiliadores de ambos: "¡Es ángela tu ángel! Mi creencia / mira, la fundo / en cómo se distrae, cual si al oído, / con disimulo, / mi ángel le goteara unos requiebros / puestos en punto" (1958, 458). Tal es la vehemencia de los sentimientos entre los ángeles, que el joven contempla la circunstancia de que ellos deban erigirse en salvaguarda de sus protectores debido a que el amor se está aposentando entre espíritus puros. Con esta última precisión parece justificarse la necesidad de que ese cariño sólo puede materializarse entre mortales, es decir, es una declaración según la cual la pareja humana es la que debe reconducir el amor.

En *Rosario de sonetos líricos*, de 1911, se encuentran dos piezas en las que la figura del ángel es dominante. La índole de estos poemas sigue siendo la religiosa, pero ahora los ángeles están imbricados con algunos de los grandes temas del pensamiento unamuniano con lo que los espíritus divinos ganan en profundidad. El soneto "A mi ángel" no es una composición en alabanza a un mensajero de los cielos. El título indica el destinatario de una súplica del poeta:

> Cúbreme con tus alas, ángel mío,
> haciendo de ellas nube que no pasa;
> tú proteges la mente a la que abrasa
> la cara del Señor, mientras el río
>
> del destino bajamos. Pues confío
> que cuando vuelva a la paterna casa,
> no ya velada la verdad, mas rasa,
> contemplar pueda a todo mi albedrío.
>
> Mira, ángel mío, que la vida es corta,
> aunque muy trabajosa su carrera
> y en ella no puede ir el alma absorta

de su Dios. Así espero a que muera
para verlo, pues única soporta
la muerte a la verdad nuda y entera.
(1958, 580)

Este soneto está atravesado por la complicada duda en la que se debatía Unamuno entre el *serse* y el *serlo todo*; incertidumbre en la que el ángel se revela como un intermediario que pudiera aguantar la tensión entre las dos apetencias. En una de las faces de su lucha interna, Unamuno, como es bien sabido, oscilaba entre la entrega al desarrollo profundo de su persona y, en una vertiente utópica, el anhelo de poder ser en todo, de alcanzar lo supremo, asir lo eterno. En "A mi ángel" Unamuno comunica cierta conciencia equilibrada, aunque gracias a la existencia de un ángel. Sabedor de que durante la escasa duración del reino de este mundo en su alma no van a poder convivir sus dos necesidades, opta por volcarse en sí mismo en tanto en cuanto lo infinito, esto es, Dios, es una seguridad que le espera tras la muerte. El planteamiento es correcto, mas con la incoveniencia de que para su éxito es obligatorio que el sujeto que debe llevarlo a cabo tenga la energía para construirlo en el vivir diario. Ahora bien, la renuncia temporal a Dios es excesiva para quien requiere lo sublime debido a su hambre de eternidad, de esencia. Es entonces cuando surge el ángel, la esperanza, la criatura que puede proporcionarle el auxilio para seguir su proyecto. De este modo, el ángel puede obnubilar su querencia de inmortalidad y transitar por la tierra en sí y por sí mismo hasta sumirse en el misterio de lo impenetrable que aguarda en su horizonte vital. No es arbitrario ni una licencia poética el modo en que Unamuno solicita al ángel que lo proteja contra la sed de lo infinito, ocultando el rostro con un ala. Es un motivo diseminado en nuestra historia literaria la aparición de ángeles que cubren su faz al ser incapaces de resistir la luminosidad del Altísimo, hecho cuya raigambre se halla en la Biblia, en la que los serafines velan con uno de sus tres pares de alas el rostro, lo cual evidencia las limitaciones de unas criaturas a quien no todo les es posible.

El segundo poema bajo el aura angélica que hemos destacado en *Rosario de sonetos líricos* es "El ángel negro", un soneto impregnado del espíritu moderno del ángel literario y que ya anticipa en cierta medida algunas composiciones del 27 en las que se plasma el fenómeno de personalización de los espíritus puros:

El ángel negro el corazón me toca
con sus alas llamándome del sueño
en que me finjo con carrera loca
romper el cielo en grupa a Clavileño.

Mi pobre frente en la caída choca
con la verdad de gesto zahareño,
que dura e inmutable como roca
sólo hiriendo alecciona a nuestro empeño.

Sumido entonces en mortal quebranto

tomo con la verdad odio a la vida,
y cobro de mí mismo un recio espanto,

pero me miras tú, compadecida,
y tus ojos me vuelven al encanto
del dulce ensueño en que verdad se olvida.
(1958, 585)

El conflicto entre razón y corazón, ensoñación y realidad se despliega en estos versos en los que el ángel, al contrario de lo que sucedía en "A mi ángel", no ejerce una función benefactora. El ángel negro rompe el viaje ilusorio del poeta sobre el corcel mágico Clavileño y lo devuelve a la angustia de la verdad, al mundo donde la muerte y la nada amenazan constantemente, auspiciando así el tedio hacia la vida donde sólo unos ojos puedan devolver al ser a su bienestar. Mas debemos centrarnos en la peculiar figura del ángel. Este ángel no representa a los espíritus celestes a los que estamos acostumbrados. Se intuye como una criatura diferente en tanto que no parece identificable con ninguno de los órdenes angélicos conocidos y, sobre todo, porque su funcionalidad la percibimos como novedosa, casi contradictoria con la misión que los ángeles deben desempeñar. El ángel negro unamuniano no es esperanzador, no reconforta como aquel que acudió junto a Jesús antes de que fuera crucificado, ni tampoco se mantiene en una postura ecléctica, sino que fomenta el sufrimiento en un ser humano al abandonarlo en medio de los vientos de la realidad. El castigo de este ángel, que se orienta hacia los habitáculos internos del poeta, se condensa lingüísticamente por medio de la complementación adjetival que lo acompaña, el cromatismo oscuro, un mecanismo que no puede dejar de recordar a las caracterizaciones de varios de los ángeles albertianos o al arcángel aleixandrino de *Sombra del paraíso*. El ángel negro, que aun siendo identificado con Satán también desautomatizaría el sentido de sus empresas, sólo puede ser conceptualizado como el ángel de la realidad, esto es, una especie de entidad divina inexistente dentro de la colonia angélica aceptada y determinada por todos pero vivo para el pensamiento de un autor, Unamuno, lo cual torna al espíritu en un objeto personalizado, gestado en una combinatoria de componentes tradicionales y presupuestos de un creador literario.

Como indica José Luis Cano "[...] el tema de Satán es frecuente en la poesía de Unamuno [...]" (1970, 239). La presencia maligna angélica se localiza ya en *Rosario de sonetos líricos*, aunque debe advertirse que la fuerza de las huestes fieles a Cristo es mayor en la obra unamuniana que la de los rebeldes. La influencia de Luzbel[91] queda materializada en dos sentidos. Por un lado, Unamuno resalta en el hombre determinados rasgos de la entidad infernal. Así, en un prototípico poema noventayochista, "Medina del Campo", tras describir Unamuno el paisaje con los trenes que lo cruzan, viaja hasta los habitantes de este espacio, unos seres en los que se ha asentado la avaricia del príncipe infernal.

91 Según informa el propio Unamuno, Luzbel era la forma, plenamente romanceada, preferida frente a Lucifer, denominación por la que no tenía especial aprecio pues "Me trae, además, recuerdos de una terrible impresión infantil" (1958, 857).

Novedosa es la visión que adopta Unamuno en la consideración de uno de los trazos nucleares de la figura de Luzbel, el orgullo. En "La unión con Dios", texto envuelto en las preocupaciones esenciales del pensamiento del bilbaíno, se vierte una concepción de la soberbia del ángel caído según la cual la ambición de Luzbel por ocupar el trono de Dios, por alcanzar un estado semejante al de su Creador debe traducirse como el intento máximo de una criatura por llegar a ser, esto es, por cumplir ese ideal unamuniano de existir y permanecer en todo, por penetrar en lo eterno. Por otro lado, junto a estos textos en los que se relevan circunstancias internas del ángel caído, Unamuno aborda directamente la persona del monarca de los abismos. Así lo demuestra en "Satán":

> ¡Pobre Satán!, botado del escaño
> del trono del Señor de las mercedes,
> tú que ablandar con lágrimas no puedes
> el temple diamantino de tu daño.
>
> Que no puedes llorar, Satán huraño,
> preso del miedo único en las redes,
> del miedo a la verdad, a la que no cedes,
> ¡pobre Satán, padre del desengaño!
>
> A vivir condenado sin remedio
> contigo mismo sin descanso lidias
> y buscando olvidarte y para el tedio
>
> matar es que la vida con insidias
> nos rodeas, teniéndola en asedio
> mientras el ser mortales nos envidias.
> (1958, 579)

Unamuno continúa aquí una tradición literaria, más foránea que autóctona, nacida en el siglo XIX en la que se manifiesta compasión hacia el diablo y su suerte. El soneto, como ya hemos observado en otras composiciones, recibe el peso de algunas líneas maestras del sentido de la vida unamuniano, con lo que la personalidad satánica se va apropiando de descriptores internos de un autor, si bien no desde un proceso de proyección sino de identificación. Al igual que en ocasiones le sucede a Unamuno, el diablo vive sumido en un engaño, una mentira que le facilita poder seguir en pie y actuando día tras día. Precisamente el padre del desengaño, una función que pudimos valorar como característica de Luzbel durante el período barroco, fomentará en su existencia la antítesis de este propósito, la falsedad. El ángel caído cubre con un velo la tragedia de un penar que será eterno, que no concluirá pues siempre es el principio. De este modo, la lucha del diablo es un combate interno por renunciar a una verdad que lo aniquilaría, por escapar a una realidad que le descubriría la dimensión de su condena. Mas, no obstante, la conciencia de su suplicio se atisba en la envidia a los humanos, aquellos seres

a quienes, más allá de que se hubieran convertido en los favoritos de Dios, se les concedió una senda, la muerte, para huir de su hogar de destierro. El motivo del padecimiento infinito al que está destinado el diablo sobrevive como referencia en *El Cristo de Velázquez*, obra ya de 1920, en la sección "Nube negra", donde se concibe como inacabable la caída de Luzbel de acuerdo con el presupuesto de una justicia impuesta de manera perpetua. En *El Cristo de Velázquez*, en lo que respecta a la imagen de los ángeles fieles, ésta se representa desde parámetros puramente bíblicos. Los textos de Ezequiel están presentes en "Querubín-libro", unos versos en los que, además, Unamuno identifica al ángel con la esfinge resaltando la dimensión enigmática que posee la criatura de Dios. La escala de Jacob por la que van desfilando los espíritus celestes es asimilada en "Escala" a la profunda significación de la cruz en la que Jesús fue ajusticiado. Por último, la victoria del brazo del arcángel guerrero sobre el dragón apocalíptico infernal lo podemos leer en "Miguel".

## Los tres maestros de una generación

Juan Ramón Jiménez en un comienzo y, posteriormente, Antonio Machado, ejercieron su magisterio sobre los poetas de la denominada generación del 27. Junto a ellos, debe situarse también una personalidad a la que los críticos no han dedicado la exhaustividad investigadora que para con los anteriores, Gabriel Miró[92]. Cada uno de los tres autores que hemos mencionado contribuyeron a la evolución de la figura del ángel en sus dos polaridades. De este modo, la importancia de su aportación es doble en tanto en cuanto no sólo colaboran en el progreso del ángel literariamente sino que además, teniendo en cuenta su relación con los autores del 27, el análisis de su obra es fundamental para comprender correctamente la producción angelológica de estos últimos.

## De sentimientos y paraísos recobrados

Si la producción de Juan Ramón Jiménez se revela como fundamental en nuestra historia literaria, no lo es menos su labor en la adaptación al medio poético de los espíritus divinos. Especialmente en sus primeros libros de poesía, Juan Ramón se muestra prolífico en la adaptación al verso de la figura de los ángeles que conforman la corte de Dios, no aquellos que sólo desprenden azufre. Al escritor de Moguer debemos el asentamiento de dos vías clave en la vida de los mensajeros celestes en el siglo XX. En primer lugar, y por encima de todo, Juan Ramón es la referencia española en el proceso de ligazón de los ángeles con el medio. Esta visión angelizada de la naturaleza no es desde luego algo exclusivo y original del andaluz universal, ya que es manifestada, entre otros, por los simbolistas

92 Francisco Javier Díaz de Revenga ha mostrado la consideración que el grupo del 27 tenía hacia la figura de Gabriel Miró en "Gabriel Miró y los poetas del 27", en ROMÁN DEL CERRO, J. L. (ed.), *Homenaje a Gabriel Miró*, Alicante, Universidad, 1979., 243-263.

franceses. Así, Rimbaud, piensa un rayo de luz como un alumbrador ángel blanco que descubre las presencias: "Allí abajo, lejos tras los enfermos, hubiese podido ver todo lo que ese rayo de luz despertaba de brotes, cristales y gusanos con su claridad, parejo a un ángel blanco recostado sobre su costado que removiera todos los reflejos infinitamente pálidos" (1999, 68). El ángel puede ser el único recurso para ensalzar una belleza del paisaje, elevándose a modelo comparativo, como ocurre en "Banderas de mayo": "El cielo es precioso como un ángel" (1999, 363). La misma intencionalidad descubrimos en los versos de Mallarmé del poema "Las flores": "El gladiolo bravío, con los cisnes de cuello fino, / y ese divino laurel de las almas exiliadas / bermejo como el puro dedo del pie del serafín / que sonroja el pudor de las auroras holladas [...]" (1995, 91).

El entrecruzamiento entre lo angélico y el entorno terrestre configurado por Juan Ramón puede ser sistematizado de acuerdo con cada uno de los elementos que se combinan. Desde el punto de vista de la entidad celestial, los ángeles pueden ejercer un rol activo sobre el medio o bien integrarse como formante, aunque sobrenatural, de la naturaleza. En lo que respecta al medio angelizado, Juan Ramón selecciona determinadas concreciones temporales, que pueden plasmarse como momentos del día, sobre todo amaneceres y atardeceres, o del año, es decir, estaciones. Primará la recreación de las fases del día, auroras y ocasos, cuya belleza hacía imposible la incorporación de demonios llameantes y facilitaba el idealizante paseo de ángeles puros. Ya en las tempranas *Rimas* podemos hallar la imbricación entre ángeles y las etapas temporales según se observan en la naturaleza. El atardecer de "El castillo" es una ejemplificación del modo en que los ángeles dirigen el acceso hacia la oscuridad proyectando su actividad sobre el paisaje: "Los ángeles serenos de la tarde / entre gasas los valles envolvieron / y empezaron a abrir esas estrellas / que alumbran la agonía de los cielos" (1959a, 109). La intervención directa de los ángeles también puede afectar al despertar del día: "Cuando nació la aurora, / los ángeles azules la llevaron" (1959a, 125). Las tareas que llevan a cabo estos ángeles, como ya puede observarse, se reflejan en complementaciones, hipálages en muchas ocasiones, que los identifican en su misión nunciatoria de ciclos temporales. Aquellos antiguos ángeles que tutelaban los viajes de las esferas, pero que la razón los apartó del pensamiento humano, reviven nuevamente en una leve desviación de sus funciones gracias a la belleza de unos versos que los necesita para engrandecer la expresión de los paraísos que nuestro mundo ofrece cada día. En "Alborada ideal" los ángeles no limitan su empresa a apagar las luces del anochecer para abrir las de la mañana sino que se integran en el escenario que se va dibujando conforme nace el nuevo día, un panorama en el que, como ya anunciaba el título del poema, los ángeles, lejos de ser una presencia exógena, se funden con un entorno que comparte su naturaleza grandiosa, construyendo un cuadro donde no se sabe dónde se esconden los límites entre lo terrestre y lo celestial:

> Se acercaban las voces. La sombría arboleda
> se esfumó entre las gasas de una nube de incienso,
> y unos ángeles, bellos como vírgenes blancas,
> en la nube perdían sus albísimos peplos;
> en la inmensa sonrisa de sus labios flotaba

la amargura infinita de los tristes recuerdos,
y en sus cándidos ojos insondables, habla
transparencia celeste de dulzores eternos.
Ante mí desfilaron; su canción cristalina
se alejaba en el aire... Ya los campos desiertos
se teñían de tenues claridades de rosa;
entre el vago verdor de los montes, muy lejos,
divisábanse apenas en las dormidas aldeas;
una mano invisible imponía silencio;
derramó la mañana el frescor de sus brisas...,
ya los ángeles iban por la escala del cielo.
Era la hora suavísima en que suben los ángeles
a apagar las estrellas con el roce de un beso.
(1959a, 131)

Los últimos versos de "Alborada ideal" los vuelve a utilizar Juan Ramón ligeramente modificados en la configuración de otro amanecer en una composición de *Arias tristes* mostrando la superposición que en ocasiones se produce de los elementos nocturnos sobre el plano diurno: "Alguna estrella perdida / tiembla y tiembla sobre el parque, / esperando que la duerma / algún beso de algún ángel" (1959a, 312). Las estrellas son las habitantes de la oscuridad que nos señalan en las alturas la cesación de la luz, pero junto a esos cuerpos celestes los ángeles parecen haberse acomodado a las horas del silencio. "...Ya el corazón se olvidaba / de la vida...; por los parques / todo era cosa de ensueño, / luz de estrellas, alas de ángeles." (1959a, 354) leemos en *Jardines lejanos*. Y es que además de auroras y atardeceres, Juan Ramón siente predilección por la noche, un momento que el poeta recrea con insistencia en sus *Pastorales*. La noche no es tan sólo la beldad de un cielo ausente sino el misterio, el enigma, esto es, otra realidad que el ángel también está facultado para sugerir por su esencia. Así, el ángel se convierte en descriptor de un tiempo que combina la serenidad y la incertidumbre de lo ignoto: "Es la hora del murciélago, / cuando el ángel toca el Angelus [...]" (1959a, 639). Aun enigmáticos, la ausencia de los ángeles en la noche es presagio de que algo tenebroso se extiende entre el ramaje caliginoso: "La noche estaba sin ángeles... / Una corneja cantaba / cerca..., lejos..., por los árboles." (1959a, 563). La vinculación entre el ángel y la noche alcanza tales cotas, que los astros son definidos por comparaciones con los espíritus de las alturas, como sucede en *Melancolías*: "[...] mientras la luna llena, cual un arcángel rosa, / inunda nuestra paz de músicas y cantos." (1959a, 1381). Lo cierto es que con estos símiles se despliegan imágenes en las que el ángel principia a ser desarticulado en su estructura formal e interna arquetípica, aunque aún no se planteen las agresiones que la vanguardia promoverá. Por otro lado, y ya lo anotamos, los mensajeros divinos pueden ornamentar, mas en menor medida, la llegada de estaciones. La aproximación del invierno vendrá anunciada por un ángel que teñirá de blanco las tierras con la fría nieve, según se nos comunica en un texto de *Elegías*: "El pueblo, envuelto en vagas y dulces muselinas, / está esperando un ángel que con su amor lo siembre // de plata... [...]" (1959a, 854). En ésta, así como en algunas

de las escenas temporales anteriormente comentadas, debe advertirse que Juan Ramón no pierde la referencia primigenia de los ángeles como mensajeros ya que ahora su actividad se circunscribe a la revelación de una determinada temporalidad.

Aunque el enfoque angelizado de la naturaleza es la principal aportación de Juan Ramón Jiménez, también debemos destacar la relación que establece entre los ángeles y determinadas emociones, algo que ya había anticipado mínimamente Bécquer. Ahora bien, ha de advertirse que los ángeles no son aún encarnaciones de sentimientos sino que únicamente colaboran como una pieza más en las sugerencias de un contexto preciso. Así, la tristeza que desborda al poeta es expresada entre muchos elementos por la campana que unos ángeles tocan en medio del silencio (1959a, 228). En cambio, una apacible sensación de felicidad puede brotar del aura angélica si escuchamos los versos de "La canción de los besos" (1959a, 1470). La suave ala de un arcángel es capaz de traducir los dulces encantos de un jardín en *La soledad sonora* (1959a, 1016). En algunas ocasiones, Juan Ramón se eleva y, adelantándose a la interconexión entre lo emocional y lo angélico, anuncia ya a unos ángeles exponentes de ríos profundos del ser humano. En una de las composiciones de *Elegías* los ángeles simulan la carga interna que el creador desea volcar en el papel con el fin de proceder a la formalización de su obra (1959a, 833). En *Diario de un poeta recién casado* los ángeles ya no circulan por el cielo o por la tierra sino que atraviesan las regiones invisibles de una mortal, su alma, un ámbito a través del que unos mensajeros celestes en corceles transportan el enigma del centro del cielo, aquello que confiere sentido a todo, o que otorga al poeta el fundamento de su vida, a saber, el amor del ser querido. El texto en el que con mayor explicitud encontramos la proyección de facciones personales sobre la figura del ángel es un temprano poema de *Ninfeas*, aunque no serán los espíritus divinos los escogidos por Juan Ramón sino los ángeles perdidos. Rememorando en cierta medida la mecánica, que no la significación, de los procesos de psicologización de los místicos, en "Mis demonios" las criaturas infernales representan tres estados anímicos que atormentan al escritor pero que no dejan de ser concreciones emotivas del código poético modernista, ensoñación, delirio y desencanto. Este carácter metaliterario es el que nos conduce a concluir que en el escrito es más poderoso un fenómeno de demonización que de humanización de entidades infernales, de modo que la orientación de la imagen del ángel hacia los senderos del alma humana todavía no ha logrado su grado pleno.

## El telar de los sueños

Antonio Machado apenas ahondó en el universo de los ángeles, pero sí que nos dejó algunos textos de gran importancia, gracias a la unidad de sentido que ese conjunto de poemas posee, en torno a un tema con el que los espíritus divinos e infernales se combinarán aproximándose de ese modo al plano de los mortales. Será la figura del diablo, no la de los mensajeros de Cristo, la que atraiga la atención de Machado. La trascendencia de la labor machadiana reside en la inclusión de la criatura infernal en el territorio de los sueños, una de las directrices semántica de su producción. Al entroncar al diablo con una

realidad onírica pero de raigambre personal, la del propio poeta, el ángel rebelde se transforma, dejando de ser el traidor de la historia bíblica que cayó a los abismos. Ahora, aun no abandonando su contenido natural, el demonio es la maléfica entidad de un ser humano, una sección desgajada de su interior, lo cual justificará la ambivalencia formal con que Machado nos lo describe en las escasas ocasiones en las que podemos hallarlo. Es el habitante de sus sueños, no el diablo común de los mortales. Machado favorecía el proceso de humanización, aunque sólo fuera en lo que respecta al episodio más tenebroso del imperio de los ángeles, por medio de un procedimiento, el sueño, con lo que se anticipaba al surrealismo en el establecimiento de uno de los focos que promoverían la plasmación de la figura del ángel como máscara de vectores mentales del hombre. La aparición del demonio onírico machadiano no es una apertura de un material psíquico de modo apacible, puesto que existe una tensión, el esfuerzo entre apetencia y resistencia:

> Y era el demonio de mi sueño, el ángel
> más hermoso. Brillaban
> como aceros los ojos victoriosos,
> y las sangrientas llamas
> de su antorcha alumbraron
> la honda cripta del alma.
> – ¿Vendrás conmigo? –No, jamás; las tumbas
> y los muertos me espantan.
> Pero la férrea mano
> mi diestra atenazaba.
> – Vendrás conmigo... Y avancé en mi sueño
> cegado por la roja luminaria.
> Y en la cripta sentí sonar cadenas,
> y rebullir de fieras enjauladas.
> (1997, 133)

Ramón de Zubiría ha descrito a este demonio como la "[...] síntesis de cuanto tienen de repulsivo y atractivo los sueños de nuestros más bajos instintos, arrastrando a un poeta hasta las "hondas criptas", infierno de su espíritu" (1981, 98). El modelo miltoniano que nutre al diablo de los sueños de Machado no es un artificio ornamental externo sino que posee su significación. Su carne es la materia del deseo, la invitación a lo prohibido, a las delicias sugerentes que burbujean en lugares perdidos de nuestra mente, la anarquía de lo que se anhela sin reglas que constriñan, una liberación que en su propia radicalización, en su desproporción, no sirve al bien del hombre sino que lo condena, lo aherroja, en definitiva, lo hace esclavo de sí mismo, de sus incontroladas y deturpadas pretensiones. A veces, el equívoco que propone el diablo, o al que nosotros nos entregamos, no es un engaño realizado desde coordenadas mórficas sino que el embaucamiento dimana de estadios más esenciales, de aquellos que lideran nuestra vida y que constituyen asideros sin los que avanzar es una exhibición de una personalidad que ha comprendido su sentido en la tierra:

Y el demonio de los sueños abrió el jardín encantado de
ayer. ¡Cuán bello era!
¡Qué hermosamente el pasado
fingía la primavera,
cuando del árbol de otoño estaba el fruto colgado,
mísero fruto podrido,
que en el hueco acibarado
guarda el gusano escondido!
(1997, 101)

Ramón de Zubiría interpreta al demonio de estos versos del poema "El poeta" como un tipo de espíritu infernal bello, pero parece más acertada la adjudicación de la cualidad de hermosura que encierra el adjetivo *bello* al jardín que el diablo recrea. El monarca desterrado corroe los esfuerzos del hombre por asumir su destino, un viaje con fin en el que el andar se hace cada vez más cansino y tedioso. El ser humano no sigue el ciclo de la luz solar que cada atardecer se va apagando en una culminación de excelencias cromáticas que deleitan a quienes lo contemplan. No. La antesala de la aniquilación absoluta es un templo a la decadencia, al horror, a la decrepitud de lo que una vez era esplendoroso. La añoranza de lo perdido, de aquella exultante brillantez es algo de lo que todo mortal debe desprenderse para no enraizar su vida en una verdad que, con la intervención del demonio, es ahora peligroso espejismo. En una línea existencialista, todo hombre debe reconocer con autenticidad su condición, aunque ello conlleve una angustia agónica. Es, por tanto, necesario descubrir el sentido de la realidad. Sin embargo, los procedimientos que nos abran el enigma de este mundo pueden ser erróneos. Este desvarío de los humanos causará en el diablo la carcajada, tal y como resuena en "Mi bufón":

El demonio de mis sueños
ríe con sus labios rojos,
sus negros y vivos ojos,
sus dientes finos, pequeños.
Y jovial y picaresco
se lanza a un baile grotesco,
luciendo el cuerpo deforme
y su enorme
joroba. Es feo y barbudo,
y chiquitín y panzudo.
Yo no sé por qué razón,
de mi tragedia, bufón,
te ríes... Mas tú eres vivo
por tu danzar sin motivo.
(1997, 250)

Este demonio, que recupera frente al primer poema que hemos citado de Machado el diseño medieval monstruoso, encarna en su deformidad un modo de conocimiento. En su libre danzar, en ese espíritu desatado sin orden asoma la vibración de la intuición. No es la primera vez que Machado va a recurrir a un elemento que simbolice la intuición, pues en alguna otra ocasión hará uso de la abeja con propósito similar. De acuerdo con las filosofías vitalistas, entre las que destacan los planteamientos de Henri Bergson, de fuerte presencia en algunas composiciones machadianas, la realidad es algo dinámico que sólo puede apresar la intuición, pero no la razón. El diablo intuitivo de "Mi bufón" es grotesco, mas tiene vida. Muy al contrario, el poeta está dominado por la razón, que vela su visión del universo, auspiciando la risa de quien sí comprende.

## El mundo angélico de Gabriel Miró

Las referencias a la figura del ángel están presentes en el corpus de Gabriel Miró de forma casi constante. La primera mención al ángel la podemos encontrar en *Del vivir* cuando una leprosa, que desea la muerte del hijo de un hombre para su propia consolación, es atravesada por el arrepentimiento: "¿No sería el brazo de un ángel que la arrojaba de aquella puerta para que entrase el otro?" (1969, 19). A partir de aquí el ángel va a ser empleado para los más distantes propósitos estilísticos. Así, puede ser instrumentalizado en calidad de elemento definitorio de personajes. Por un lado, la caracterización está encaminada a una arquitectura corporal meramente externa. Luisa, en *La palma rota*, verá de un modo peculiar el físico de Aurelio: "Hallábale ahora veladas semejanzas con rostros de pinturas de arcángeles y místicos [...]" (1969, 202). *Las cerezas del cementerio* nos acerca a una Isabel que no puede alejar de su mente el ser de Félix: "¡Oh, el hombre de belleza de Lucifer, el compadecido de su padre, y notado y temido de peligroso!" (1969, 383). Elvira, cuyos sentimientos en *El obispo leproso* hacia su sobrino no son todo lo castos que su hermano hubiera deseado, parece revelarlos cuando se dirige a Pablo con estas palabras: "- ¡Se te siente medrar! ¡Ni las sayas de tu madre ni las ropas de tu padre te aprovecharían! ¡Con esa cara de mujer guapeta y esa figura de ángel talludo, habrá que colgarte evangelios!" (1969, 1020). Incluso es posible una proyección de los rasgos angélicos en los personajes, fusionando lo humano y lo divino. Éste es el caso de la contemplación de los Reyes de Oriente en *Los tres caminantes*: "¿Serían tres ángeles? Tres ángeles de blancuras ajadas, extenuados, envejecidos de tanto caminar. Vendrían de las orillas del cielo, donde el cielo y la tierra tienen un vado de montes azules" (1969, 1221). Otra vía de aproximación a los ángeles desde la faceta externa es el disfraz, como nos muestran unas niñas en *El obispo leproso*: "Siete niñas: tres vestidas de ángeles, con los trajecitos blancos de primera comunión, alas doradas, tules y coronas, bandejas de flores y una esquila de plata [...]" (1969, 991).

Por otro lado, determinados rasgos de los personajes son resaltados y matizados por medio de la vinculación al ángel, lo cual genera normalmente unas bellas imágenes subjetivizadoras de la realidad de los mismos. De este modo, para Aurelio en *La palma rota* una no deseada respuesta por parte de Luisa torna su voz en agoreros sonidos celestes: "-

¡Tarde!- gimió Aurelio, oyendo en la mujer la voz de un ángel nuncio de desgracia y verdad-" (1969, 219). Será el propio narrador quien en *Dentro del cercado* vaporice el caminar de Laura al acercarse a la dueña: "Era su paso de aparición de ángel que anda deslizándose por las aguas y el viento" (1969, 260). Es precisamente en este tipo de realizaciones donde emanan esos valores líricos que tanto han sido comentados en la narrativa mironiana. Finalmente, en *Nómada* el ángel es asumido como veta espiritual en la interioridad de todo ser humano, en clave de uno de los movimientos que reside en él: "¡Los hombres, los hombres, ni eran perversos, ni ángeles, sino cruzados de todas condiciones, según se asentaban sus raigambres movedizas!" (1969, 181).

También el ángel se integra como rasgo de habla en esta línea de caracterización de entes literarios que estamos observando. Nos lo revela la reiterada expresión puesta en boca de Dulce Nombre en *Las cerezas del cementerio*: "- ¡Esa tu eterna alegría!... quiera el Buen Ángel..., quiera el Buen Ángel." (1969, 337). Hasta tal punto está unida esta modalidad oral a Dulce Nombre, que Félix se burlará de ello recibiendo una blanda reprimenda de su madre: "- Doce, trece, catorce..., dieciocho ¡Infinitos, tía! *¡Válgate el buen Ángel!*" (1969, 338). Un espacio discursivo donde fácilmente encuentra cabida el ángel es la oración. Dos de las oraciones en las que se cita al ángel en la obra de Miró, aun siendo diferentes, coinciden en el fragmento que alude a esa imagen. La primera oración depende de Laura en *Dentro del cercado*: "¿De quién es el niño? De María es. / ¿Dónde está María? En el Monumento. / La puerta cerrada y los ángeles dentro." (1969, 302). Será Agustina en *Años y leguas* quien nos proporcione la segunda oración: "Vengo a adorarlo / con gran sentimiento / porque Él es mi padre / que está como muerto, / las puertas cerradas / y los ángeles dentro" (1969, 1164). Rezando contemplamos también a una tía de Sigüenza en el *Libro de Sigüenza*: "El Ángel del Señor anunció a María... Y concibió por obra del Espíritu Santo." (1969, 627). En otros momentos la oración no se transcribe, pero conocemos la identidad del invocado de la misma, como ocurre en *Nómada*: "La madre invocaba a San Rafael y a San José" (1969, 170). Fuera del ámbito de las oraciones, los ángeles pueden servir para consolar al afligido como promesa de una felicidad venidera en la que hallarán el amor y el aprecio siempre anhelado. Así se actúa con los leprosos en *Del vivir*: "Y don Hermenegildo y el sacerdote, o don Hermenegildo y los hermanos del mal del moribundo le ayudan, le acompañan y consuelan, diciéndole de un vivir eterno en la sociedad de almas amorosas; allí, todo resplandece de hermosura; y los que sufrieron los males asquerosos que espantaron son llenos de gloria y majestad; los ángeles les dedican alabanzas [...]" (1969, 61).

Del ángel se servirá Miró, por otra parte, para el diseño y construcción de la visión de la naturaleza, concretamente en lo que respecta al espacio aéreo. El pasear de Sigüenza lo asoma en *Del vivir* a un espectáculo ambiental típicamente mironiano: "El cielo sedeño, luminoso, sonríe al campo, y allá, sobre los montes lejanos, sobre los bellos montes azules, nubes albas, resplandecientes, imitan espumas, fingen glorias de dioses, de corceles, de monstruos, de ángeles, con las blancas alas tendidas" (1969, 52). La Marina se alzará para Sigüenza en *Años y leguas* en deseado lugar debido a que, entre sus bellezas, emerge "[...] una palmera estampada en la gloria del mar y de nubes de ángeles" (1969, 1070). Miró exhibe una conexión más entre ángel y paisaje bastante alejada de la

topicidad que conllevan las anteriores alusiones. Una atmósfera muy peculiar envuelve el beso entre Félix y Beatriz en *Las cerezas del cementerio*:

> Después, al levantarse todavía abrazados, vieron una nube blanca y resplandeciente de figura de Ángel terrible como el que arrojó a Adán y Eva del Paraíso. Y los dos sollozaron.
>
> – ¡Madrina mía! ¡Beatriz!
>
> Salieron, y se besaron castamente delante de toda la tierra y de todo el cielo, y delante del Ángel que se desvaneció entre la niebla y la luna.
>
> (1969, 342)

La desaparición final de ese ángel-nube, que tiene como base sustentadora el querubín situado por Yahvé en el Génesis para evitar que nuestros Primeros Padres se acercaran al Árbol de la Vida, adquiere una carga expresiva o simbólica anteriormente inexistente, en tanto que autentifica la pureza de sentimientos entre Félix y Beatriz, contrastándolo con el pudoroso sentimiento que brota en Adán y Eva en el relato veterotestamentario movido por el acceso al fruto prohibido del conocimiento y que desencadenó la furia de Yahvé.

Las representaciones artísticas constituyen otra parcela a través de la cual Miró puebla su obra de ángeles, como también sucederá con los poetas del 27. En este campo será crucial la aparición del Ángel de Salzillo en su relación con María Fulgencia en *El obispo leproso* de la que más tarde nos ocuparemos. Al margen de este episodio, vamos a encontrar una abundante iconografía angélica, orientada especialmente hacia el orbe escultórico. En *El humo dormido* unos jóvenes rapaces acuden a limpiar una "[...] urna, que tiene dos ángeles de rodillas y un sol con dos rayos rotos" (1969, 716). El patrono de Oleza, ya en *Nuestro Padre San Daniel*, posee una fimbria que "[...] resplandece de cuernos de abundancia, de viñas y cabezas aladas de querubines [...]" (1969, 785). El altar de San Rafael y Tobías detendrá en la misma obra la atención de don Daniel, mientras una moscarda "[...] bordoneaba en las alas del Arcángel; rebotaba en el pie de Tobías [...]" (1969, 818). Las imágenes de dos ángeles contribuyen a desplegar un silencioso y sobrecogedor entorno en colaboración con la iluminación ante la visita de Elvira y Paulina al templo de San Daniel: "Las alas de los ángeles, dos ángeles grandes y rubios, que soportaban las lámparas desde las cornisas, tendían sus espectros por los muros. Un oscilar, una torcedura de luces, les comunicaba un vuelo silencioso de paños, y entonces por las mejillas de Nuestro Padre circulaba el brillo de su amoratamiento de ahogado" (1969, 906). Finalmente, e incardinado en la fijación de María Fulgencia por el Ángel de Salzillo y por cualquier objeto que a él remita en *El obispo leproso*, resalta la estampa regalada a Mauricio: "Una del Arcángel San Miguel que hunde su espada en un dragón peludo. El animalito me miraba todas las noches cuando yo me desnudaba.." (1969, 985).

El lado más oscuro de los ángeles, representado por Satán y sus demonios, no está proscrito de la obra de Miró. También ellos son origen de referencias o de pequeñas anécdotas que nos recuerdan constantemente su peligrosa existencia. Vicente Ramos en *El mundo de Gabriel Miró*, al ocuparse del tema de la muerte en el autor alicantino, dedica un epígrafe para hablar de espectros, ánimas y demonios, apuntalando la idea de que "Al

infinito y luminoso goce de vivir –tan típicamente mironiano- se opone la noche también infinita de la cesación de la vida. Luz y tinieblas ensambladas, en un rodar sin fin en el tiempo" (1970, 121). A propósito de los seres infernales Vicente Ramos acude a tres escenas. Recuerda unas palabras alusivas al Enemigo por parte de la tía de Ramonete en *Corpus*. Conviene hacer dos precisiones. Por un lado, ya en este cuento se aprecia la tendencia popular en los personajes de concebir al diablo o demonio como Enemigo. Por otro lado, en *Corpus* se establece un proceso gradativo ascendente en los parlamentos de la tía de Ramonete en lo que se refiere al Enemigo, puesto que aunque Ramos sólo cite un texto de ésta, lo designa en cuatro ocasiones. En un primer momento, al sentir Ramonete temor por creer percibir un fantasma, su tía le aconsejará lo siguiente: "¡Ay, hijo, Ramonete! Encomiéndate al buen Ángel; mira que recelo que todo eso es el Enemigo que te lo hace ver." (1969, 67). La maligna actividad se ejerce exteriormente, visionando los miedos infantiles. La caída de una calza de Ramonete será origen de otro comentario de la tía en el que se percibe cómo la acción demoníaca recae ya sobre el propio niño: "Obra es del Enemigo, hijo, Ramonete, para que no oigamos al señor predicador" (1969, 69). Un peldaño ascendemos en esta escala de presión demoníaca cuando al oír la tía que Ramonete se orina afirma: "¡En la casa de Dios esos pensamientos...! Reza, hijo, Ramonete, que todo es el Enemigo que te posee." (1969, 70). Lo diabólico funciona no ya sobre sino en el interior de Ramonete. La culminación de este desarrollo se alcanza al impulsar las fuerzas infernales el movimiento, la nefasta obra en Ramonete, derribando en la procesión la candela de la mayordoma al querer apartarse el muchacho de las gotas que sobre su cabeza desprendían los cirios. La tía no oculta su parecer: "¡Ay, hijo, Ramonete; hijo, Ramonete! ¿Te mordió alguna sierpe, o es que en verdad te ha poseído el Enemigo?" (1969, 72). Esta evolución de posesión diabólica, según se desprende de los pensamientos de la tía de Ramonete, va emparejada o es correlativa a la intensidad con que los comentarios o acciones del sobrino le afectan.

También se detiene Vicente Ramos en *Niño y grande* para incidir en la asociación que Hernando imagina entre el Enemigo y una serpiente o un macho cabrío. Ahora bien, este pensamiento está situado en un contexto más interesante en el que Hernando, a propuesta de su amigo Bellver, debe realizar un pacto con el diablo para conseguir ver desnuda a la criada de éste. La escena de invocación está narrada con simpatía y gracia por Miró, mostrando la anécdota en su conjunto inquietudes juveniles como son las orientadas al despertar sexual y a la curiosidad por el más allá. Con todo, sobresalen en este episodio las múltiples faces de que se reviste el ente diabólico, comenzando por la asimilación de Bellver a la serpiente del Génesis en su rol de primigenia tentadora, ahora de una Eva encarnada en Hernando: "Y habló Bellver haciendo un silbo de serpiente. Sentí que se me rizaba la nuca, que una frialdad viscosa resbalaba por mis hombros y me subía por el cuello, y que el encendido dardo de una lengua se sumía en mi oído que tenía enfermo, vertiéndome gotas de ponzoña" (1969, 441). Seguidamente, se manifiesta el contraste entre la concepción de Bellver del diablo como la anhelada fémina y la de Hernando que, aun como mujer, acostarse con el demonio "[...] equivalía a dormir con una sierpe gorda, escamosa, glacial, o con un macho cabrío, hirsuto, cornudo y todo" (1969, 442). Un educado ser infernal se revelará para sorpresa de Hernando al hacer la ceremonia ritual y confundir

inicialmente a un inspector con su invocado: "Lo de "Señor Hernando" en boca de Lucifer lo tuve por demasiada buena crianza" (1969, 442). Por último, el relato de Hernando a Bellver sobre lo sucedido destruye la imagen del diablo para rotarla casi en la de un ángel al mencionar la procedencia contraria de su visitante: "[...] sin sortilegios ni diabólicas artes, no subió, sino que descendió a mi lado la hermanita de Bellver, desnuda y casta como una tibia escultura [...]" (1969, 443).

La tercera y última referencia que cita Vicente Ramos recoge el testimonio de las gentes del arrabal que, en *Nuestro Padre San Daniel*, aseguraban que los ataques epilépticos de Cara-Rajada obedecían a un mal de demonios. No obstante, hay más lugares en la obra de Miró en los que podemos observar la figura del diablo. Así, en *Nómada*, don Diego la utiliza para comunicar a su hermana la actitud del pueblo para con él: "Ahí fuera son todos unos miserables. Me reciben como si vieran al Enemigo" (1969, 164). *Dentro del cercado* nos asoma a una asustadiza Martina que, en la nocturnidad, identifica a una cabra con el Enemigo, aunque por encima de ello destaca la descripción de la aparición del animal: "Una res, escapada de los establos, había subido por las ruinas del tapial, y desde lo alto miraba la noche. La cornuda silueta de la cabra se perfilaba, negra, endemoniada y siniestra, sobre el cielo encendido de luna rojiza. Los perros del ganado le ladraban empavorecidos" (1969, 260). En la misma dirección de la asociación de Martina hay que leer los avisos atemorizadores de las viejas a los niños al paso de las reses por el camino en una estampa rural de *El ángel, el molino, el caracol del faro*: "-¡Son las bestias negras de los demonios; los demonios hambrientos de pecadores, y como aquí no hay, embisten contra los portales y vallados! ¿No los veis?" (1969, 738). El demonio se convertirá en ocasiones, al igual que ya vimos que sucedía con el ángel, en recurso de caracterización. En *El obispo leproso* se nos dice que "Oleza tiene ojos de gato y de demonio que traspasan las paredes" (1969, 959), haciendo hincapié en el latrocinio de intimidades en este pueblo. No sólo sirve de descriptor espacial el diablo sino también de seres. "Vino Guillermo a nuestro lado cinco meses antes de su aciago viaje a Alemania. Estuvo muy sosegado y bueno; no nos parecía el arcángel maldito, la estrella hundida en el abismo" (1969, 375), se nos informa en *Las cerezas del cementerio*.

Las apariciones bíblicas del diablo tienen también su lugar al servicio de la pluma de Miró. Es lo que se advierte en *La conciencia mesiánica de Jesús* con el episodio de las tentaciones de Jesús por Satanás en el desierto de Judea: "Pero el espíritu de la tentación le hará que se asome desde una cumbre y que contemple la tierra dormida y hermosa, las ciudades blancas, los huertos deleitosos; le pondrá en el pináculo del templo desde donde puede precipitarse sin daño porque vendrían los ángeles a sostenerlo y lo dejarían gloriosamente en medio del mundo, y ante el prodigio los hombres le creerían" (1969, 1230). No obstante, en este fragmento se ha omitido la tentación de la gula plasmada en la invitación a la transformación de las piedras en pan tras el ayuno de Jesús durante cuarenta días. Base bíblica nutre además los casos de posesión diabólica que Miró cita, y que constituyen junto con la tentación ya vista y la obsesión la tercera de las modalidades en que el diablo daña a los hombres. Recordando lo sucedido con María Magdalena, de la cual arrojó Jesús siete demonios (Marc. 16:9), leemos en *Figuras de la Pasión del Señor*: "-¡El Señor me arrancó con el poder de su voz siete demonios inmundos que me devoraban las

entrañas!" (1969, 1236). Los exorcismos de Jesús para librar de los demonios, manifestación del poder divino, son frecuentes en el Nuevo Testamento (Mat. 12:22-30; Marc. 1:23-28; Marc. 9:14-29). Miró es consciente de este poder y así lo hace constar: "Sus cuerpos están poseídos del Espíritu de la Sangre enferma, del Espíritu del Silencio, del Espíritu de la Ceguera, del Espíritu de la Fiebre, del Espíritu del Maleficio. Son los endemoniados, y sólo el mago, el Rábbi, el taumaturgo piadoso sabe las palabras del exorcismo que libran del demonio" (1969, 1239).

Frente a estas menciones, escenas o anécdotas de ángeles, la presencia de éstos se da de modo nuclear en dos momentos. Por una parte, en el cuento o estampa titulada "El ángel", formando parte de *El ángel, el molino, el caracol del faro*. Por otra parte, en la novela *El obispo leproso*, donde incluso encontramos una sección bajo el nombre de "El ángel". Estas dos aportaciones son las que estudiaremos a continuación.

Para comprender el sentido del ángel en la estampa "El ángel" decidimos acometer su estudio desde dos dimensiones, a saber, sus posibles fuentes y el análisis del texto en sí en el conjunto de la narrativa de Miró. En lo que respecta a las fuentes distinguimos entre dos parcelas. Por un lado, lo que sería el armazón textual, la estructuración o formalización. Por otro lado, lo que atañe al sistema conceptual, de ideas que vibra tras los acontecimientos. Para el primer caso, a su vez, diferenciamos entre antecedentes absolutamente determinantes y antecedentes que sugieren semejanzas de formalización aun no habiendo bebido el alicantino directamente de ellas. La obra normalmente citada como fuente para la estampa de Miró, el sueño del *Esbozo de una moral sin obligación ni sanción* de Jean Marie Guyau, no formaría parte de las influencias en el armazón textual, como cabría deducir de la presencia de ángeles. En esta sección, y como antecedente determinante, estaría la obra de Wells *The wonderful visit*, que también manifiesta coincidencias de orden conceptual, aunque no sean tan llamativas como las del sueño de Guyau. Un análisis comparativo de la novela de Wells y la estampa de Miró permite apreciar las semejanzas visibles en el proceso de humanización que ambos ángeles viven en sus tres fases: física -pérdida de alas, jorobado, operación-, emocional inicial -descubrimiento primario de la naturaleza humana-, emocional secundaria -interiorización y asunción de la hórrida naturaleza humana revelada-. El fin de estas evoluciones será alzarse por encima de las tinieblas para encontrar un elemento que acabe salvando a la humanidad, y a ellos mismos, si bien la desemejanza de su conocimiento aleja a un ángel de otro, mostrando unas bases de pensamiento distintas, objetividad y subjetividad. De hecho, el relato de Miró tiende hacia ese descubrimiento como la esencia del mismo y del fundamento de su ángel. Mas no sólo el ángel, sino también la otra figura celeste del texto de Miró, el Querubín, halla correspondencia en la novela de Wells en el personaje del vicario. En cuanto a los antecedentes textuales no decisivos, pero que conforman tradición con el texto de Miró, sobresalen los cuentos ya analizados de Pardo Bazán, "La aventura del ángel", señalado por Mariano Baquero, "Las armas del Arcángel" y "Miguel y Jorge", que sirven para incidir en las humanizaciones de ángeles. Con respecto al episodio onírico de Guyau, la influencia se detecta en la causa o motivo por el que el ángel decide permanecer en la Tierra, el amor al mundo.

Cerrado este capítulo de ligazones literarias, nos adentramos en la estampa en sí para atender al sentido del ángel. La pareja objetividad / subjetividad que enfrentaba al ángel de

Wells y al de Miró reaparece en la estampa en el carácter tan alejado del ángel, todo sentimiento, y el Querubín, todo raciocinio, incapaz de entender a un ser divino que prefiere su estancia terrestre a la gloria de Dios. Estamos ante un ángel prosificado pero en nada narrativo, sino lírico. Su visión no es contemplativa sino impresionista. Es un nuevo ángel, distinto no sólo de sus congéneres en el cuento sino de las elaboraciones artísticas de ángeles previas al escritor. Ya indicamos al comienzo de este estudio al realizar una reseña sobre Miró, cómo las transformaciones en la novelística del siglo XX terminan por afectar a sus propios personajes y este ángel no es ajeno a esta situación. Este espíritu celeste debe ser considerado en una suerte de representación del héroe de la novela lírica. El mensajero divino es mirada humana, encarnación de un sentir que lo desgarra de las alturas para que comparezca en el mundo como uno más. Un ángel que consigue sobrevivir en la tierra precisamente gracias a su condición lírica, de héroe moderno. De este modo, la condición de personaje lírico como espacio ficcional de entrada de la subjetividad del autor, esto es, la humanización del ángel por medio del yo del autor gesta una dirección que seguirán los poetas del 27. Miró dio al 27 una figura con capacidad para que cada uno pudiera recrearse a sí mismo, y no lo aprovecharían en vano.

Es una de las más destacadas y conocidas obras de Gabriel Miró la que contiene la segunda importante aparición de la imagen del ángel. Un significado bastante diferente se desprenderá del análisis de este ángel con respecto al que acabamos de comentar en la estampa de "El ángel". La obsesión de una jovencita, María Fulgencia, con el Ángel de Salzillo y la pasión hacia Pablo será el contexto en el que se incardina el ángel, caracterizado por la pérdida constante de su designado, de forma que el espíritu celestial experimentará un proceso evolutivo que lo convierte en una forma oscilante. En *El obispo leproso* la figura del ángel irá modificándose paulatinamente en correspondencia a los cambios que María Fulgencia va viviendo en su historia. Las alteraciones, de este modo, no se dirigirán únicamente a la dimensión formal sino que, paralelamente, la significación del ángel irá variando, si bien para Hildegard Baumgart la imagen del ángel representa invariablemente al amor (1958, 36).

Exactamente se puede hablar de tres fases en la relación de María Fulgencia con el ángel. La primera fase viene representada por la talla de Salzillo. María Fulgencia queda absorbida por este ángel, por la obra de imaginería en sí y hará cuanto esté en su mano para apresarla. Estamos en las coordenadas de un amor divino, devocionario, cercano a lo patológico. María Fulgencia debió encontrar en el ángel el reposo emocional que hasta entonces nunca había tenido. Su estatismo, como imagen artística y sin vida que es, impide cualquier desastre desde su lado. Jamás morirá ni la abandonará. Hay que tener en cuenta en este sentido que María Fulgencia no está enamorada del evocado por la talla de Salzillo sino de la figura en sí misma. El ángel apareció en el momento justo para impedir la caída de la muchacha proporcionando un equilibrio que nadie más hubiera estado preparado para entregar. Su amado esta vez la va esperar eternamente o hasta que la muerte se la lleve a ella.

La segunda fase en la evolución del ángel se caracteriza por la proyección de la imagen de la talla de Salzillo en un ser humano, Pablo, promovida por el androginismo común de ángel y mortal. El proceso de neutralización del objeto amado inicia, de esta forma, un

viaje inverso ya que vuelve a humanizarse; el estatismo deja paso al dinamismo y se abre la puerta al peligro de la pérdida, al tiempo que la imagen angélica comienza a abstraerse. El ángel pasa a designar no ya una obra artística sino un ser en el que se creen apreciar los mismos valores. Está, en suma, conceptualizándose. Las modificaciones morfológicas que experimenta la imagen de Salzillo en esta segunda fase influyen en su significado, concretamente se va a ver alterado el concepto de amor. De un amor divino, devocionario, María Fulgencia se traslada a un amor humano, carnal. El deseo nutre esta relación.

La pureza de la imagen angélica con que María Fulgencia ha cubierto a su amado queda gravemente afectada en la escena en que Pablo se halla junto a sus compañeros en un episodio sexual con las sirvientas. El ángel va a dejar paso a una imparable humanidad. Abandonados los hábitos gloriosos y las concepciones angélicas, arrecian los sinceros sentimientos en pasión amorosa auténtica. El beso entre un hombre y una mujer arranca definitivamente a María Fulgencia de los brazos del Ángel de Salzillo y de su encarnación en Pablo. Pero recuperar el camino ya abandonado conlleva el peligro del fracaso, que sobrevendrá bajo una de las posibilidades más desarrolladas en los desenlaces de parejas en la narrativa de Gabriel Miró, los amores imposibles. Esta coyuntura empujará a María Fulgencia lejos de Pablo, mas escapará no con el infructuoso resultado de anteriores desgracias sino con una nueva luz, un triunfo, que nos describe la última etapa de la evolución del ángel. La fase final de desarrollo de la imagen angélica viene expresada en la confesión epistolar de María Fulgencia a Paulina, madre de Pablo. El grado de abstracción alcanzado por el ángel es pleno, de modo que se torna en puro concepto perdiendo toda capacidad designativa de antiguos valores. El sentido del ángel termina por ser la felicidad, el acceso, el conocimiento o, más bien, conciencia de un estado ideal pero real que siempre ha perseguido María Fulgencia y que, fundamentalmente, le da una coherencia y armonía necesarias, lo cual implica el final de toda una andadura de confusión, dudas, reacciones imprevistas. La vida de María Fulgencia se ha diseñado como un escalar sin asideros. La búsqueda de apoyos ha estado coartada por la propia ignorancia de María Fulgencia para vislumbrar sus anhelos. Será entonces Pablo quien se erija en vía encauzadora de la perdida muchacha. Él la sumerge en un mundo nuevo que la completa, la define en su ser. Aprehendida la nueva dimensión, el Ángel de Salzillo se hace ya innecesario: "Ya no voy a ver el *Ángel*" (1969, 1053). Y también Pablo parece prescindible en cierta medida ya que sólo fue alguien que la dirigió a la contemplación de la felicidad. Éste es el nuevo ángel. La mayor gracia que Pablo le ha obsequiado reside así en su promesa, como expresa María Fulgencia, que debe leerse como el reconocimiento de un estado estructurado vitalmente como meta, la felicidad, y apresado en ese ángel que siempre la acompañó. Esta revelación final del ángel como fin armonizador entronca con el significado último del Ángel de Salzillo. La paz y serenidad aportadas por este Ángel a Jesús iluminando su viaje hacia la cruz se perpetúa en ese ángel ya concepto que dota a María Fulgencia de una nueva mirada, la de aquella que sabe cuál es su destino. Por tanto, el ángel que principió siendo una obra de imaginería se torna finalmente en idea, concepto.

## Otros caminos del novecentismo

Junto a las novedades mironianas, la corriente tradicional no desapareció, no sólo por algunos momentos de la obra del propio Miró sino también por las actitudes de otros narradores como es el caso de Concha Espina que recopiló algunos cuentos de tipo popular en los que se constataba la presencia de ángeles y demonios. En "El ángel y el ermitaño", un santo hombre era auxiliado diariamente por un clásico ángel que descendía para darle alimento. El tema del pacto con el diablo tenía su lugar en la historia de "El rico avariento". Magnífica exhibición de la imaginación folclórica inundaba "La hija del diablo Siete rayos de sol", un relato en el que, además de adjudicar al diablo descendencia, sabemos que el príncipe infernal tuvo un tatarabuelo que perdió un anillo en el agua al pasar por el estrecho de Gibraltar.

Tampoco Pérez de Ayala se desvía de lo establecido, aunque en una de sus composiciones, como veremos, cuestiona ciertos planteamientos consagrados. En su poesía empleará la figura de los ángeles puros para forjar imágenes retóricas bastante desgastadas. Por otra parte, recreará a modo de cuento la leyenda de San Agustín, muy representada desde el siglo XV, en la que el doctor de la Iglesia se encuentra con un niño, un ángel disfrazado, que intenta introducir el mar en un agujero que ha excavado, mostrándole que esa acción ofrece más esperanza de resolución que la locura de San Agustín por comprender el misterio de la Trinidad desde la mente humana. Ya en *El Anticristo*, Pérez de Ayala se muestra más rupturista. Un grupo de monjas ha constituido un pequeño convento, una rama particular surgida por los deseos de la Superiora. Esta facción de religiosas se caracteriza por su pobreza y una obsesión por la figura del Anticristo. De entre todas las monjas Sor Resignación se manifiesta como la más dominada por la imagen del Anticristo. Ya desde el principio de la obra está interesada por conocer si la forma correcta es Anticristo a Antecristo. Incluso ha asimilado a su primo Ceferino con el Anticristo de acuerdo a presupuestos de orden mórfico e interno: "[...] un hombre escuálido, amarillento, emponzoñado y consumido por el abuso de todos los vicios" (1963, 1020). Ceferino no es el único ser que recibe la impronta del Anticristo, ya que las monjas conciben a Rosendo Toral, hombre para el que tejen sus iniciales en unas prendas con el fin de obtener algún dinero, como una personalidad demoníaca. Pero todo este cerrado mundo del diminuto convento, asfixiado por el peso de las fantasías del Anticristo, acabará en un viaje en barco que las monjas deben efectuar escapando de las revoluciones y altercados de la ciudad. En ese barco Sor Resignación va evolucionando, anhela vivir y huir de la prisión en la que ha ido sucumbiendo su espíritu. El naufragio del transporte marítimo será también el derrumbe de todo lo que hasta entonces había sido. Sor Resignación será rescatada de las aguas por Rosendo Toral, decidiendo entregarse a él en ese momento y abandonar sus votos. El Anticristo ha muerto y tras la máscara de los tormentos asoma la fuerza de un destino luminoso, de una pasión que ordena los laberintos del pasado.

## Los ángeles sometidos: Gómez de la Serna

La acción renovadora de Ramón Gómez de la Serna y sus greguerías fue decisiva en la moderna historia literaria española del ángel. Los espíritus divinos e infernales entraban en un universo hasta entonces desconocido para ellos, la vanguardia. Si los procesos de humanización de los ángeles, fluyendo entre sus cuerpos las esencias de los escritores, los fueron desprendiendo de la doctrina ortodoxa judeocristiana, la vehemencia desautomatizadora de la greguería, y posteriormente de los ismos más agresivos, distorsionaba la figura del ángel hasta un punto en que podía convertirse en una criatura desconocida para el Dios cristiano. Los desarrollos vanguardistas del 27 tenían así un firme apoyo y antecedente en el asombroso angelismo que las greguerías edificaban. Gómez de la Serna empleó frecuentemente la imagen del ángel, sobre todo en su dimensión celestial, aun cuando también aprovechó a las entidades infernales. Los ángeles serán sometidos a las diversas modalidades expresivas que presenta la greguería, a saber, el juego cómico, que es la vertiente que más les afecta, especialmente al diablo, los pensamientos de orden filosófico o metafísico, definiciones ingeniosas, insólitas relaciones léxicas, o sentencias de alto valor lírico. Una de las especies angélicas favoritas de Gómez de la Serna, recurrente en la lectura de las greguerías, es el ángel custodio:

> Los ángeles de la guarda llevan por partida doble la cuenta de los besos engañosos para el día de la acusación suprema. (1955, 87).
>
> Los ángeles de la guarda de los músicos deblan pasarles las hojas de las partituras. (1955, 360).
>
> Ante el mosquitero se pregunta el muy mirado si lo podrá traspasar el ángel de la guarda. (1955, 654).
>
> El más terrible y sutil ruido es el que producen las alas del ángel cuando se aleja del pecador (1955, 662).
>
> Las chaquetas se alargan por detrás porque el ángel de la Guarda nos tironea muchas veces. (1955, 684).
>
> Se le iba el ángel de la guarda dejándolo sin custodia, y entonces decidió cortarle un poco el ala (1955, 1196).

A pesar de las desviaciones que se proyectan sobre la imagen angélica, la aparición del ángel protector es una referencia que anima el modelo tradicional en un entorno diferente a los terrenos hollados por los mensajeros celestes. Y es que el grado deconstructivo al que se sujeta al ángel puede ser liviano: "El ángel no mueve apenas las alas para volar" (1955, 750). Sin embargo, en algunas greguerías se produce una intensificación del poder desautomatizador, ya sea sobre los ángeles o sobre algún instrumento ligado a ellos:

> ¿Los ángeles usan paracaídas? (1955, 39).
>
> La serpiente mide el bosque para saber cuántos metros tiene y dárselo al ángel de las estadísticas. (1955, 400).
>
> Las mariposas las hacen los ángeles en sus horas de oficina. (1955, 539).
>
> El ángel femenino tiene un ala negra y otra blanca: el ala de la cólera y el ala del amor. (1955, 691).
>
> Las espadas de los arcángeles son rayos con puño aislador. (1955, 1028).

La alteración de la codificación de la imagen del diablo vendrá motivada por parámetros de carácter burlesco, introduciendo generalmente para ello componentes tradicionales del arquetipo animal del ángel rebelde:

> Dios quiso poner un cascabel al diablo, pero se le escapó. (1955, 54).
>
> El demonio no es mas que el mono más listo de los monos. (1955, 127).
>
> La gran duda del atardecer que acongoja a la vieja dueña de un gato es si estará alimentando a Lucifer. (1955, 953).
>
> Cuando el diablo se casa con la bruja nace el plagiario. (1955, 1192).

A veces la originalidad que pueda suscitar una greguería no se basa en ningún tipo de creación inusitada ya que su contenido es real, es decir, tiene un fundamento bíblico, como sucede en la que a continuación citamos, donde el recuerdo de los serafines de Isaías es imborrable:

> El ángel pudo resistir la mirada de Dios porque se tapó el rostro con un ala. (1955, 1312).

Gómez de la Serna hará uso reiterado de los ángeles con el propósito de describir determinados objetos. Dependiendo de la naturaleza del elemento que es detallado, la imagen del ángel puede quedar enaltecida o denigrada:

> En el cisne se unen el ángel y la serpiente. (1955, 6).
>
> Las chispas son estornudos de Satanás. (1955, 96).

> En el piano de cola la música levanta su ala negra y nocturna de ángel caído queriendo ascender al cielo de nuevo. (1955, 313).
>
> Los ángeles del cine son ángeles negros. (1955, 595).
>
> Asoma el cuarto de pollo en el caldo de los convalecientes como un ala de ángel. (1955, 679).
>
> En las notas labiales del órgano se ve el soplo carilleno de los ángeles. (1955, 1491).
>
> En los ángeles de encaje que hay en algunos visillos está la más rica presencia angélica en plena calle. (1955, 1501).

Estas breves pinceladas angélicas pueden orientarse hacia la contextualización de espacios, entroncando incluso con la temática de angelización de la naturaleza en sus fases temporales:

> Lo más desolado del campo de batalla en el ocaso del combate es que los ángeles han huido también. (1955, 286)
>
> Hay una hora de los sueños dormidos en que se escapan por los balcones los ángeles del alba. (1955, 539).

# Rafael Alberti.
# San Rafael, marinero de sombras y de angustias

## RAFAEL ALBERTI
## SAN RAFAEL, MARINERO DE SOMBRAS Y DE ANGUSTIAS

El devenir contemporáneo de los ángeles en el ámbito literario español encuentra en la obra de Alberti una de sus más decisivas realizaciones, especialmente con la publicación en 1929 de *Sobre los ángeles*. Lo cierto es que frente a sus compañeros de generación, de entre los cuales sólo resuenan con fuerza los ángeles compostelanos de Gerardo Diego, la crítica ha exhibido mayor entusiasmo por el acercamiento y análisis de las criaturas angélicas fraguadas por el poeta gaditano, circunscribiéndose con frecuencia a las que pueblan las tenebrosas tierras de su principal obra angélica, para destacar, ya en menor medida, los espíritus divinos dispersos en su corpus poético previo, y abandonar el tratamiento de las referencias angélicas posteriores. Si esto es lo sucedido con las entidades angélicas de los períodos poéticos que siguieron a *Sobre los ángeles*, los ángeles de su teatro no han obtenido un destino muy diferente, si bien los arcángeles de *Noche de guerra en el Museo del Prado* no han pasado desapercibidos, aunque más bien debido a un interés por la investigación del texto teatral en sí mismo y no por la incorporación entre sus páginas de una veta de la corriente angelológica de Alberti y de la creación literaria del siglo XX. De hecho, estudios dedicados exclusivamente a la exégesis de la figura del ángel en la obra de Alberti, ignoran todo lo que no sea *Sobre los ángeles* y algunas composiciones poéticas previas a este libro. No podemos negar, claro está, que *Sobre los ángeles* se alza en la producción albertiana como un punto de fuga hacia el que convergen todas las aportaciones del autor en torno a la imagen de estos seres alados en la medida en que el despliegue de ángeles que ofrece y la profundidad de cada uno de ellos construye un escrito que aglutina los pilares de la teoría angelológica de Alberti. Ahora bien, la presencia de ángeles en los libros del gaditano recubre toda su vertiente poética, parte de su teatro, y de sus reflexiones en algunas prosas y en *La arboleda perdida*. En este sentido, podría hablarse de la existencia en Rafael Alberti de una angelofilia o pasión hacia la imagen del ángel, todo ello en un escritor que, a pesar de su fuerte iniciación familiar y académica en el catolicismo, terminaría abandonando a un Dios que, viviendo ajeno a los dolores de su pueblo, nunca pudo llegar a comprender. Esta actitud de Alberti para con el orbe del cristianismo, como le ocurre a otros escritores de la época, tiene unas consecuencias temáticas que pueden quedar elucidadas en el comentario que a propósito del cultivo temático que se lleva a cabo en la época anuncia Jorge Guillén en *Lenguaje y poesía*: "Los grandes asuntos del hombre –amor, universo, destino, muerte- llenan las obras líricas y dramáticas de esta generación (sólo un gran tema no abunda: el religioso)" (1999, 408). La precisión de Guillén sobre la ausencia de un contenido religioso en la obra de sus contemporáneos y compañeros podría reñir con la abundancia de ángeles, celestiales e infernales, que se deslizan entre sus libros. Esta inicial incongruencia viene a ser una puerta que nos conduce a la exacta comprensión del signo característico que adquiere el ángel en este nuevo siglo. La utilización de la figura del ángel por parte de los poetas del 27,

tanto los canonizados como los olvidados, así como en algunos escritores posteriores, no evidencia una voluntad del creador por desarrollar un motivo piadoso, sino que el ángel, aun cuando como ya expusimos al comienzo no puede ser desprovisto de su carga bíblica, sobre todo debido al horizonte de expectativas cuya lectura genera en el lector, es un medio empleado para la expresión de propósitos más relacionados con la necesidad de conseguir aflorar todo el material espiritual del hombre que crea. De este modo, el ángel, fuera de la destructiva imaginería vacía de los primeros ismos, es un exponente exacto de esos otros grandes temas que Jorge Guillén delimitaba como propios de su generación, amor, universo, destino, muerte. El ángel descubre el mundo interior del hombre. En lo que respecta a la pervivencia de la doctrina judeocristiana a través de los espíritus divinos, ésta se produce por tres derroteros. En primer lugar, aquel que ya hemos indicado, a saber, la imposibilidad del autor para despojar al ángel de su pasado histórico. En este viaje del ángel entre su pasado y las nuevas oscilaciones que le impone el artista, los mensajeros celestes se pueden manifestar más o menos cercanos a uno de los dos extremos. Por otro lado, la incursión del poeta en terrenos más anejos al ángel, según nos lo ha transmitido la tradición, acaecerá en los miembros de la generación del 27, y por supuesto en Alberti, no desde una posición de plasmación de una semántica devota sino desde los parámetros de ese neopopularismo que supone, como ya hicieron los poetas del Siglo de Oro, la recreación de formas tradicionales. Algunas, como es el caso del villancico, serán un elemento que fomentará la aparición de ángeles encuadrados en una dimensión bíblica, mas ello no es índice de luces primigenias sino del gusto de unos poetas por unos modelos en los que era inherente que se concitaran los ángeles más clásicos. Finalmente, no podemos descartar algunas obras en las que sí se observa una convicción por materializar un sentimiento religioso, propiciando un lugar menos disonante para el ángel, como podremos examinar en Gerardo Diego.

A partir de lo expuesto el sentido de los ángeles albertianos no se muestra incoherente con su posición antidogmática. Sin embargo, y así lo iremos anotando, la imagen angélica en Alberti está sutilmente apoyada en el arquetipo tradicional, tanto en los ángeles de sus primeras poesías como en las virulentas criaturas que lo desbordarán años después. De hecho, y como procuraremos revelar, los ángeles del gaditano conforman una línea evolutiva que nos enseña la diferencia entre una visión más popular de los espíritus puros, muy arraigada en la sociedad, hasta unos ángeles que, a pesar de la particular articulación artística a que son sometidos, no hacen sino atestiguar el plano más oscuro que en la Biblia encarnaban los ángeles que se encontraban junto a Dios, no ya aquellos que se rebelaron, incidiendo Alberti consecuentemente en unos episodios que han permanecido más desconocidos para el acervo cultural de los pueblos.

## Génesis: en el principio fue la luz

La asfixiante atmósfera católica que vivió Alberti, de la que más tarde hablaremos, pondría al escritor desde muy joven en contacto con los mensajeros de Dios. Aunque la amenaza de los castigos infernales supuso el establecimiento de un conflicto movido por

la urgencia de una conducta recta, moral y ética y los remordimientos que derivaban de cualquier acto que se apartara de ese comportamiento, no era todo el espectro divino una emanación de maldad. Existían unos ángeles benefactores, a los que debió conocer más por bellas composiciones de aire popular que por las palabras de los textos sagrados. Donde todo era amenaza, emergieron los cánticos de Navidad, anegados de espíritus alegres y cariñosos, sencillos, diáfanos, cercanos y transparentes, como el oleaje de su mar espumoso, que sólo traía un olor de paz y armonía: "Hojeaba yo los *Cantos populares españoles*, de Francisco Rodríguez Marín, deteniéndome en aquella parte dedicada a las coplas y villancicos de Navidad" (1998a, 27). Siempre, Lope de Vega y Gil Vicente. Estos dos autores, estimados por Alberti como los más grandes maestros en la trayectoria de la recreación de lo popular, según nos informa en "Lope de Vega y la poesía contemporánea" (2000, 153), le aportaron unos ángeles integrados en ese ingenuo ambiente navideño en el que el mal parecía sólo una anécdota. Así, Alberti recuerda en "La poesía popular en la lírica española contemporánea" (2000, 83) su lectura de los ángeles de Lope de Vega en los *Pastores de Belén* y los de Gil Vicente. Son ángeles que arrullan, que velan, un manto candoroso de protección para el Mesías que ha nacido. Mas el conocimiento de estos seres prodigio de bondad no dimanaba únicamente de la influencia de determinadas composiciones de corte popular. También en su hogar descubrió Alberti a esos ángeles en las formalizaciones que estas criaturas recibían por medio de los Belenes: "La Navidad, con sus Nacimientos, ocupa grandes y vagas zonas de mi sueño infantil" (1998a, 27). Ante todo, dos construcciones son las que quedaron grabadas en la mente de aquel Alberti niño, el Belén de Federico, el arrumbador de las bodegas, y el de su tío Vicente. Las dos creaciones eran, no obstante, bien diferentes. El de su tío Vicente era un Belén que se caracterizaba por lo extraño y sorprendente. Era un lugar rodeado de un halo de tristeza, de palidez. Una sensación de soledad que desprendían unas imágenes toscamente fabricadas con arcilla, con fango endurecido. Si bien Alberti no lo confiesa directamente, sus preferencias se dirigían hacia el Belén de Federico. El arrumbador había depositado en esa historia viva un aire poético, de gracia y luminosidad, donde resplandecía el "[...] genio popular andaluz" (2000, 26). Los ángeles de Lope y Gil Vicente cobraban vida en ese hermoso universo del que el joven sólo podía aspirar serenidad. Estas cálidas brisas angélicas se van filtrando en los ángeles de sus primeras poesías, y aun es posible seguir su rastro en textos mucho más tardíos. En *Canciones del Alto Valle del Aniene* se ubica un "Villancico para Carlo Toppi" en el que Alberti remite al anuncio de los ángeles a los pastores a propósito del nacimiento de Jesús (1988, 193). Pero estos espíritus divinos de los que Alberti no desconfía los hallamos ya en las composiciones poéticas anteriores a *Marinero en tierra*. En "Balcones" asistimos a la primera manifestación angélica escrita del gaditano. El poema, destinado a una muchacha llamada Sofía[93], configurado como un tríptico, nos ofrece dos incursiones de los mensajeros divinos:

93 Alberti desvela en *La arboleda perdida* quién es la joven de estos versos: "Esta Sofía era una niña de doce o trece años, a quien en los largos primeros meses de mi enfermedad contemplaba abstraída ante un atlas geográfico tras los cristales encandilados de su ventana. [...] Ella fue mi callado consuelo durante muchos atardeceres. [...] esta pura y primitiva imagen, de Sofía a la ventana, me acompañó por largo tiempo, llegando a penetrar hasta en canciones de mi *Marinero en tierra* [...]" (1998a, 174).

Te saludan los ángeles, Sofía,
luciérnaga del valle.
(1972, 6)

"Un ángel lleva tu trineo.
El sol se ha ido de veraneo.
(1972, 7)

La mayoría de los críticos limitan sus comentarios en torno a estos ángeles a reseñar su condición de componentes cristianos en la estructura de la composición (Jiménez Fajardo, 1984, 31; Laurenson, 1996, 156; Tejada, 1977, 130), siendo un anuncio de ángeles venideros. Solamente Salinas de Marichal advierte en *El mundo poético de Rafael Alberti* el débito de estos ángeles en su calidad de imágenes-sorpresa con el ultraísmo (1968, 181). "Balcones" está fechado en 1922, de forma que Alberti pudo fácilmente pasear por los versos vanguardistas de la revista *Ultra*, a la que llegó a entregarse como nos comunica en varios momentos de *La arboleda perdida*. Por las páginas de ese testimonio escrito del ultraísmo, Alberti pudo hallar a los ángeles como hasta entonces no había podido contemplarlos, aunque los ángeles ya habían sufrido la impronta desviacionista de las greguerías de Gómez de la Serna. Los mensajes y arrumacos de los ángeles de sus Belenes navideños eran actividades a las que los ángeles ultraístas habían renunciado para abandonarse a unas tareas lúdicas que distaban mucho de lo que la Biblia o la tradición popular describía. Frente a Gómez de la Serna, los escritores ultraístas agudizaron generalmente el tratamiento de los ángeles desde una focalización más intrascendente. En el número diecisiete de *Vltra* se publicaba "Aurora" de Isaac del Vando-Villar. En una vaga visión del amanecer el ángel custodio del poeta sustituía su rol de protector por la realización de pueriles divertimentos: "El ángel de mi guarda / con su trompeta de azucena / hacía burbujas de jabón" (Sarmiento y Barrera, eds., 1993). En estas imágenes todavía continuaban vivos componentes ligados al ángel, ya sea desde el arquetipo bíblico –presencia de la especie angélica auxiliadora-, ya sea desde el campo literario –ligazón del ángel con franjas temporales, como ya vimos en Juan Ramón Jiménez-. Esta vertiente de juego podía tornarse sarcástica, como se ve en el número 15 de *Vltra*, proyectándose sobre espacios propios de la vida de los espíritus puros: "El salón / de espera en el cielo un ángel en traje de recepción" (Sarmiento y Barrera, eds., 1993). Los ángeles eran capturados en unas acciones de las que sólo podía esperarse su vulgarización, ya que se alzaban en caricaturas de sus retratos como magníficas y poderosas entidades al servicio de un Dios omnipotente. Tanto en *Vltra* como en el resto de revistas del ultraísmo los ángeles ya no eran unos enviados del cielo que nublaban la mirada del humano que los contemplaba; tan sólo eran alegres niños que se entretenían despreocupados de sus labores y de los problemas de los mortales. En "Nocturno", Eliodoro Puche nos los descubre en sus felices pasatiempos: "Los ángeles juegan a las cuatro esquinas / en la inmensa plaza / celeste... // Llevan en las manos / filantes bengalas" (Díez de Revenga, ed., 1995, 131). En cualquier ambiente festivo los ángeles anhelan participar. En el espectáculo de fuegos artificiales que dibuja Francisco Vighi, incluso desde el plano puramente gráfico,

los espíritus divinos colaboran para que el despliegue de la pirotecnia sea de gran perfección: "Los angelitos disparan sus escopetas" (Díez de revenga, 1995, ed., 131). En fin, como hemos podido advertir, la figura del ángel en la esfera del ultraísmo está planteada desde unos presupuestos lúdicos y joviales, muy distantes de cualquier consideración seria, como se corresponde con el tono y el sentido habitual de esta modalidad poética (Díez de Revenga, ed., 2001, 17).

De acuerdo con la revisión de textos ultraístas que hemos realizado, cabría reflexionar si los ángeles albertianos de "Balcones" se corresponden con esa filosofía vanguardista. Los espíritus que sirven de pórtico a la composición, es decir, aquellos que saludan a Sofía, no parece que sean ángeles de naturaleza ultraísta sino más bien bíblica, dentro de la estela de los acontecimientos históricos navideños en torno al nacimiento de Jesús. Sofía es una nueva María. De este modo, al igual que la madre de Cristo recibió la reverencia de Gabriel[94], "Salve, llena de gracia; el Señor es contigo" (Lc, 1, 28), el arcángel que le comunica su elección como progenitora del Salvador, Sofía recibe el privilegio de ser destinataria de aquel saludo de esperanza para el mundo. De hecho, en la sección tercera de "Balcones" se explicita la identificación de Sofía con la Reina de los cielos: "[...] tú eres la Virgen María [...]" (1972, 8). Aquella en la que se depositó la redención para la raza humana se afirma ahora en la figura de una joven, Sofía, que, rememorando la función salvífica de su predecesora, liberta en el presente a un Rafael Alberti enfermo. Criatura semejante sólo puede ser objeto de una salutación de origen angélico divino. La segunda aparición del ángel en "Balcones", conduciendo un trineo en el que debe ir Sofía, imagen que se reiterará en "Santoral agreste" y en "Elegía del niño marinero" de *Marinero en tierra*, sí se relaciona más con las imágenes novedosas del ultraísmo, aunque no alcanza el grado lúdico y banal de los ángeles que anteriormente hemos examinado. El sesgo ultraísta, que sobresale más en otras figuraciones de la composición, se concentra en el elemento que dirige el ángel, el trineo, en la medida en que debiéramos esperar la presencia de otro medio de transporte. Es sólo en este segmento donde el carácter sorpresivo se revela, ya que la imagen completa que conforma el ángel es absolutamente tradicional. En el Antiguo Testamento, sobre todo en el Éxodo, el ángel del Señor se manifiesta como tutor del pueblo de Israel en su andadura. Mayores concomitancias con el ángel del trineo albertiano poseen los querubines que, a lo largo de la historia del arte, han acabado representando la función de aurigas, de portadores del trono de Dios, debido a su ubicación como figuras escultóricas que cubrían el propiciatorio que Yahvé mandó construir. Por otra parte, el glorioso conductor del trineo de Sofía encarna ya un valor que será determinante en la forja de los espíritus celestes que Alberti diseñará para sus futuras obras, erigiéndose en una de las claves interpretativas de *Sobre los ángeles*. Este ángel acoge la dimensión de guía, de rector de caminos, engarzando con la personalidad celestial que mayor atracción supuso para Alberti, el arcángel Rafael, cuyo nombre facilitará la identificación y los juegos literarios con el mismo escritor. La importancia de este

94 En El Corán no se produce el saludo del arcángel Gabriel a María (3, 39), situación que no debe extrañar debido a la falta de narratividad que el texto islámico presenta, volcado más hacia la sentencia y la doctrina.

carácter del ángel se corrobora en *Marinero en tierra*, pues casi todas las intervenciones de ángeles se hallan dentro del marco que configura el modelo de ángel guía y su concreción en la figura de San Rafael.

José Luis Tejada, en su estudio de la poesía primera de Rafael Alberti, al dedicar una sección de su libro al análisis estilístico, indica que los ángeles de *Marinero en tierra* formarían parte de un conjunto de alusiones mitológicas de carácter popular o folclórico en una línea de desacralización (1977, 422). Esta afirmación se corresponde hasta cierto grado con algunos de los ángeles de la primera obra de Alberti, pero no logra abarcar a todos, ya que la figura del arcángel Rafael que aparece en "Chinita" no se desliga de su arquetipo consagrado. La figura del ángel amanece con el poema inaugural de *Marinero en tierra*, "Sueño del marinero", señalando de modo notorio que se convertirá en uno de los personajes que circulen por los mares del poeta:

> ¡Gélidos desposorios submarinos
> con el ángel barquero del relente
>
> y la luna del agua por padrinos!
> (1972, 16)

Para Horst (1966, 178) este ángel barquero es un ser que preside el espíritu del mar. Sin embargo, este espíritu, en conjunción con la luna, está ennobleciendo la entrega que un Alberti marinero y una sirena realizan mutuamente para surcar los mares. En este ángel descansan dos signos que serán dos distintivos para la angelología que Alberti plasma en *Marinero en tierra*. Se produce un fenómeno de adaptación contextual de los espíritus celestes al rango semántico principal del texto, el mundo marino. Consecuentemente, los ángeles se ven afectados por el particular y añorado espacio en el que Alberti los hace comparecer, de forma que no se muestren como seres extraños sino como entidades perfectamente integradas en una esfera donde es el mar y no el cielo el paraíso que se rememora. En este sentido, Tejada establecía ese proceso de desacralización al que más arriba hemos aludido. De los ángeles no debemos esperar un completo conocimiento de las alturas sino una gran capacidad para poder desenvolverse entre los oleajes de las aguas. Con todo, los trazos tradicionales de los ángeles no van a ser eliminados en este procedimiento de traslación de las alturas a los mares, puesto que la nueva realidad a la que acceden se integrará con coherencia dentro de las empresas que anteriormente desempeñaban. La implantación de los mensajeros celestes en un universo diferente a su lugar autóctono no es una novedad que pueda ser adjudicada a la literatura del siglo XX ni una labor aislada de Alberti entre sus compañeros creadores. En García Lorca podremos observar cómo los ángeles experimentan una transformación que los subsume en la dimensión de los gitanos. Por otra parte, en el ángel barquero de Alberti se encuentra implícito el rol de guía en tanto en cuanto este espíritu es el gobernante de una embarcación y, por tanto, el que ha de orientar a quien suba en ella. Este motivo del ángel como luz que ilumina los pasos de otros domina varias composiciones de *Marinero en tierra*, las cuales pueden agruparse en dos bloques. Aquellos textos en los que uno o varios ángeles se revelan como directores de los

caminantes, promoviendo el buen fin de su viaje, y aquellos poemas donde la imagen del ángel guía se individualiza en el arcángel Rafael, prototipo de los ángeles encargados de velar por los viajeros.

Por otro lado, el ángel barquero del "Sueño del marinero" ha sido asociado por Solita Salinas con Gil Vicente (1968, 101). Ya comentamos en su momento la importancia del *Auto de la Barca de la Gloria*. Si Gil Vicente es la fuente española primordial del ángel barquero, no podemos obviar un referente extranjero en la *Divina comedia* de Dante. Al comienzo del "Purgatorio", Dante y Virgilio llegan a una playa desierta, en la que el mortal columbra la aproximación de una luz que conseguirá identificar gracias a la ayuda de Virgilio. Es un ángel que en una barca conduce un grupo de almas:

> Después al acercarse más y más
> el pájaro divino, era más claro:
> y pues de cerca no lo soportaban
>
> los ojos, me incliné, y llegó a la orilla
> con una barca tan ligera y ágil,
> que parecía no cortar el agua.
>
> A popa estaba el celestial barquero,
> cual si la beatitud llevara escrita;
> y dentro había más de cien espíritus.
> (2000, 298)

La grandiosidad de los ángeles no queda mermada por este oficio más humano que supraterrenal. El espíritu logra recubrir esta tarea de una beldad imposible cuando conocemos que los impulsos de la barca no devienen de remos y velas, los necesarios instrumentos para todo ser mortal, sino del movimiento de las alas del ángel. Más ángeles barqueros podemos descubrir no ya en tiempos pretéritos sino en los años de vida de Alberti. Así, el cartagenero Antonio Oliver también recogió esta imagen de criaturas etéreas inmersas en cometidos que parecen exigir esfuerzos de orden manual: "La luna va en la luna: remeros son los ángeles" (1991, 128).

Si "Sueño del marinero" puede ser considerado como uno de los textos regido por la temática del ángel guía, los otros poemas que configuran este ciclo semántico serán "Santoral agreste" y "Elegía del niño marinero". La escena representada en esa estampa infantil religiosa que es "Santoral agreste" es concebida por Horst como un cuadro en el que los ángeles se reducen a ser meros elementos decorativos (1966, 179). Mas la intervención de los arcángeles parece avanzar más allá de una misión exclusivamente ornamental en tanto en cuanto la visión que de ellos se transmite no se ajusta a la de un elemento pasivo sino dinámico, esto es, actúan. En consecuencia, los valores de los arcángeles no se constriñen únicamente a la aportación embellecedora de sus figuras sino también a los efectos o finalidades de sus acciones. Los tres arcángeles, en este sentido, se incardinan en la conceptualización albertiana del ángel como conductor. Aunque en esta ocasión no

nos encontramos ante unos espíritus encargados del gobierno de una embarcación, como ocurría en "Sueño del marinero" y veremos en la "Elegía del niño marinero", los tres arcángeles prestan sus servicios para que la Virgen pueda llegar a su destino, el puerto. Mientras que en "Balcones" y en la "Elegía del niño marinero" el auxiliado por los mensajeros celestes es siempre un mortal, es ahora una personalidad divina, la Virgen, la que es beneficiaria de la gracia de estos seres, como no podía ser de otro modo en una composición calificada de santoral por el poeta:

> Tres arcángeles van por las praderas
> con la Virgen marina al blanco puerto
> del pescado; ayunando, entre las fieras
> se disecan los Padres del desierto.
> (1972, 23)

"Santoral agreste" destaca además por ser el primer escrito de Alberti en el que el gaditano refleja una categoría angélica determinada, el arcángel; contribución que se verá complementada con la referencia a los querubines en "A Rosa de Alberti, que tocaba pensativa el arte". A Alberti debió inspirarle especial simpatía y cariño el coro de los arcángeles al conocer que su nombre era similar al de uno de los miembros de esta alta dignidad jerárquica. Estas semejanzas nos interrogan a propósito de la posible identidad de esos arcángeles, numéricamente precisados, que lideran la entrada de la Virgen al puerto. Para Solita Salinas estos arcángeles podrían ser eco del Gabriel lorquiano del *Romancero gitano*, recuerdo de las oraciones que la madre de Alberti le hacía repetir de niño, o de las visitas a la iglesia con ella (1968, 181). Tejada, apoyándose en la apreciación cuantitativa de los ángeles, estima que los tres arcángeles podrían ser aquellos que la tradición popular ha rescatado: San Miguel, San Gabriel y San Rafael (1977, 231). Si bien esta última lectura, imbricada con los apuntes de la infancia de Salinas, se muestra como la más coherente, hay un hecho que debe ser advertido con respecto a la individualización de los arcángeles del santoral. La ausencia de un artículo que anteceda a los arcángeles coarta su concreción, desembocando en una significación generalista, esto es, Alberti no parece que haya optado por textualizar unas imágenes angélicas determinadas, pues esos arcángeles no son manifestaciones de unas vidas con nombre. El motivo de esta circunstancia puede residir en los acontecimientos de la historia de Alberti sobre los que se ha edificado "Santoral agreste", el mundo de las procesiones. María asunción Mateo ha relatado la pervivencia en Alberti del interés por esta realidad: "Alberti recibió una formación religiosa nunca olvidada, hasta el extremo de que hoy, a sus noventa y un años, es capaz todavía de recordar la misa en latín o de entonar un canto gregoriano. Le sigue atrayendo el boato de las festividades religiosas y, como buen andaluz, el rito y ceremonial de las procesiones por las encaladas y estrechas calles de su tierra" (Alberti, 1994, 290). En "Santoral agreste" se recrea el descenso de la Virgen del Carmen, patrona de los marineros, al puerto y a las playas, hecho que no sucedía con otra advocación, la Virgen de los Milagros. La devoción que Alberti sentía hacia la Virgen del Carmen queda perfectamente expresada a través de los versos de las tres secciones de "Triduo del alba": "Que tú me salvarás, ¡oh marinera /

Virgen del Carmen!, cuando la escollera / parta la frente en dos mi navío [...]" (1972, 78). Por todo ello, los arcángeles que van guiando a la amada Virgen marina pueden tener un trasfondo real, de modo que Alberti tapizó con vestiduras gloriosas a aquellos que portaban la imagen de la Virgen en procesión por el puerto. Paralelo a esta sublimación de los pilares humanos de la Virgen del Carmen se produce la proyección de la tríada angélica, justificándose la delimitación numérica de los mismos.

En la "Elegía del niño marinero" volvemos a encontrar a los servidores de Dios enderezando el rumbo de una barca en la que ahora viaja un muchacho:

> Cinco delfines remeros
> su barca le cortejaban.
> Dos ángeles marineros,
> invisibles, la guiaban.
> (1972, 75)

Pero el decurso aventurero marítimo del joven presenta unas características que dotan a los ángeles de un aura que hasta ahora no había emergido. Horst ha hecho ver el fracaso de la protección divina (1966, 179) por parte de los espíritus divinos en la tutela de la travesía de un niño que, como se anticipaba en el sentido elegíaco del título, termina muriendo en las aguas al ser derribado de su embarcación. De este modo, estaríamos en un estado previo al ángel muerto del "Paraíso perdido" de *Sobre los ángeles* (Horst, 1966, 179). Sin embargo, conviene establecer algunas matizaciones. Es innegable que *Marinero en tierra* no es una obra creada sólo desde la luz, pues las sombras también anidan en ella. Con todo, los ángeles parecían ser una imagen que, aun pudiendo estar envuelta por lazos oscuros, se mantenía firme en su conformación interna bíblica. La derrota en la misión del ángel implicaría ya el inicio de la desintegración nouménica de este espíritu en un marco vital autorial –recuerdos de Alberti- y escritural –historia del niño marinero- poco propicio para ello. Durante su infancia y juventud, Alberti descubriría, y ya lo comentaremos en profundidad más adelante al ser un eje de *Sobre los ángeles*, un lado tenebroso en los ángeles que permanecieron junto a Dios. Incluso en el ejército de Cristo, existían unos servidores que distaban mucho de las gratas y pacíficas criaturas de las devotas oraciones. Por tanto, los ángeles podían cohabitar con lo sombrío sin que por ello dejaran de ser lo que son. Acerquémonos desde esta idea a la "Elegía del niño marinero". El pequeño se lanza al mar en una noche con luna en la que la tranquilidad y mansedumbre son las notas distintivas de las aguas que atraviesa: "¡Qué humilde estaba la mar!" (1972, 75). Es entonces, durante el viaje, cuando se activan las potencias angélicas. De esta forma, la acción de los ángeles se materializa a lo largo del ejercicio de navegación. El signo inequívoco de la dirección dinámica del auxilio de los espíritus puros es definido por la presencia y compañía de los delfines, siempre deseosos de escoltar objetos en movimiento. Delfines y ángeles desaparecerán cuando la barca se detiene, con el fin de que el niño pueda cumplir su propósito: "Tendió las redes, ¡qué pena!, / por sobre la mar helada" (1972, 75). El muchacho caerá trágicamente al mar y fenecerá, pero ello no debe hacernos colegir un error en unos ángeles cuya labor se centraba en el tránsito de un espacio a otro. Es aquí donde

yace la verdadera significación de los espíritus marineros. Los ángeles no son vencidos en su tarea de guía del niño al morir éste debido a que su intención es la de arroparle en su andadura hacia el abismo. Estamos, así pues, ante los ángeles de la muerte, las criaturas divinas que nos protegen en el último tramo antes de abandonar nuestro mundo. Es ese ángel que José solicitaba a Dios que estuviera a su lado hasta que su alma escapara de su cuerpo en la apócrifa historia de José el carpintero. La vinculación de los dos ángeles marineros al movimiento nos revela su función como custodios del peregrinar del niño desde la orilla de la vida al mar de la muerte. El viaje metafísico del niño no sólo tiene manifestación en las imágenes tradicionales de los ángeles y del mar sino también en el símbolo de la barca. Siempre en el fondo el *Auto de la barca de la Gloria* de Gil Vicente y mitos clásicos como el del barquero Caronte. Ahora bien, debemos discernir con claridad las empresas angélicas. Los ángeles de la "Elegía del niño marinero" no son psicopompos, como los muestra Gil Vicente o lo es Caronte, que no aceptaba en su barca a aquellos que estaban vivos. No son guías de muertos, el cortejo fúnebre de las almas que ya no residirán más entre los hombres. Su actividad se practica en vida, acercando a su fin a aquel ser para quien su tiempo concluyó. En esta línea cabe leer el calificativo que reciben los ángeles, *invisibles*. Es ésta la única ocasión, exceptuando los descriptores contextualizadores del ambiente de la obra, que en *Marinero en tierra* se aportan informaciones mórficas sobre el ángel. La invisibilidad de estas entidades no debiera ser considerada tanto la apuesta de Alberti por la estimación de los ángeles en calidad de seres incorpóreos cuanto como el signo de la ignorancia, el desconocimiento del mortal que avanza hacia su muerte en las tinieblas de una mirada que sólo tiene seguridad de su pasado.

Junto a los poemas en los que interviene el ángel como guía para diversos seres, encontramos otros escritos donde esa imagen angélica adquiere una personalidad definida en la figura de Rafael. Son dos las composiciones de *Marinero en tierra* que hacen uso de este arcángel protector: "Viajeros" y "Chinita". La concepción de San Rafael como arquetipo auxiliador de todos aquellos que han de recorrer caminos, a partir de una amplificación de la ayuda ofrecida a Tobías en su andadura hasta Rages según relata la Biblia, es la que Alberti plantea en "Viajeros", una dimensión que ya el propio título del poema revela. Así, un tradicional San Rafael se constituye en salvaguarda de una poética y norteña prima del gaditano que llega desde las lejanas tierras de Polonia:

> Dormida y rubia, en la roca.
> Dormida y rubia, llegada
> ayer tarde de Polonia.
> El arcángel de su guarda,
> San Rafael, la acompaña.
> (1972, 48)

La derivación nocional de San Rafael como ángel de la guarda debido a la protección que prestó a Tobías se encuentra en estos versos. Pero en "Viajeros" el arcángel experimentará una transformación desde las tareas de vigilancia que nos describen los primeros versos hasta la situación en la que se halla al finalizar el poema:

San Rafael se ha dormido,
despierto y rubio, en la roca,
despierto y rubio, llegado
ayer tarde de Polonia.
(1972, 49)

Aquella prima que arribaba dormida desde fríos territorios bajo la égida arcangélica es sustituida en su protagonismo por San Rafael, que asume las características de la viajera: cromatismo rubio del cabello y sueño. El cambio de focalización es notorio. Al comienzo es la familiar del poeta el personaje eje del trayecto, ubicándose el arcángel en su extrarradio como entidad que vela por su seguridad. Posteriormente, la muchacha ya no es referenciada. Su espacio es ocupado por San Rafael quien, aglutinando todos los elementos previos, se torna en el auténtico viajero. De este modo, se nos descubren como diferentes el San Rafael de la primera estrofa y el que cierra la composición. Concha Zardoya observa al arcángel de "Viajeros" como el máximo exponente angélico en *Marinero en tierra* de procesos de desdivinización y su correspondiente humanización (1975, 91). Efectivamente, se percibe en San Rafael un tránsito de lo angélico a lo humano. Mientras que en la franja liminar la intelección de Rafael como arcángel es diáfana, no lo es tanto en la última sección de la composición donde únicamente la adjetivación apocopada que acompaña a Rafael es remanente de su naturaleza divina. Y es que Alberti va a emplear en "Viajeros" un procedimiento similar al que tuvimos ocasión de analizar en "Santoral agreste". Si los arcángeles de ese santoral del Puerto de Santa María escondían una realidad viva, el arcángel de "Viajeros" también es cobertura de materia no ficcional. En este sentido, el fenómeno que se produce va más allá de la humanización de una figura angélica que reseña Zardoya. Hay humanización porque el arcángel era desde el principio un mortal, un poeta, Rafael, no el de las alturas, sino el de este mundo. El sueño poético en torno a una nórdica prima protegida por una fuerza celeste termina por ser el viaje del propio Rafael Alberti desde aquellas gélidas zonas que siempre le atrajeron. La asociación nominal de Alberti con el arcángel tendrá una relevancia nuclear en *Sobre los ángeles*. Y es que la figura de Rafael cautivó especialmente a Alberti entre el conjunto de huestes angélicas, a pesar de que en *Noche de guerra en el Museo del Prado* adquieran gran importancia los otros dos arcángeles, Gabriel y Miguel. No obstante, ni el espíritu mensajero ni el guerrero lograrán igualar la profusión con que Alberti cita a Rafael en su corpus literario. Es muy probable que a través de sus lecturas y estudios sobre historia sagrada el gaditano contemplara como más cercana y humana la actividad del arcángel Rafael frente a cualquier otra criatura etérea. Fue el ángel que mayor humildad demostró al descender de las alturas para mezclarse entre los mortales. Desnudo de la grandiosidad y boato que suelen ser inherentes a las apariciones de ángeles, Rafael acomete sus objetivos de manera sencilla y manual. La impresión de distancia y lejanía que otros espíritus suscitaban, aun cuando procuraran el bien para los hombres, queda anulada en Rafael que, disfrazado de mortal, seguiría a Tobías en su marcha a Rages y regresaría a casa del padre del joven, no revelando su naturaleza superior hasta la finalización de su empresa.

El mecanismo por el cual una persona, en este caso Alberti, es vinculada a un ángel basándose en su nombre será empleado por el poeta en otras ocasiones. Uno de los espacios en los que con más recurrencia se produce este hecho es el que configuran los escritos de carácter laudatorio, especialmente cuando la alabanza se dirige a alguien cuyo nombre es Ángel. Es ésta una técnica a la que se sumarán otros poetas tanto de su generación como de las posteriores. La obra en la que Alberti mejor aprovecha este juego entre nombres angélicos y humanos es en el drama de guerra *De un momento a otro*. Alberti ya señaló la calidad casi autobiográfica de esta producción teatral, así como el planteamiento que en ella se hacía con respecto al problema del intelectual burgués que se comprometía con la revolución proletaria (1978, 823). El protagonista de esta historia es trasunto de Alberti, pero el autor ha decidido cambiar su nombre verdadero por otro que también ofrece resonancias de los habitantes de las altas esferas, Gabriel. En diferentes momentos de esta pieza teatral se harán alusiones al eco angélico que manifiesta ese nombre, orientándolo cada personaje desde sus particulares condicionantes. Así, Ignacio, hermano de Gabriel, enfurecido por la actitud y la ideología que el joven comienza a mostrar, se refiere a él por medio de despectivos pronombres demostrativos, pues como confiesa a Araceli: "No merece el nombre que lleva. Por eso no le llamo de ningún modo" (1978, 842). Para Ignacio, por tanto, el grado de dignidad que Gabriel conlleva no concuerda o no es coherente con las acciones que su hermano está llevando a cabo. Otra escena en la que se releva el angelismo implícito en Gabriel se incardina en el segundo acto. Es un cuadro en el que Gabriel aparece rodeado de sus tías, construido sobre la realidad biográfica narrada en *La arboleda perdida* a propósito del catolicismo extremo y enfermizo que Alberti observaba en sus familiares. Las tías de Gabriel se muestran entusiasmadas por el hecho de que su sobrino las complazca para rezar todos unidos un rosario. Así se lo solicitará tía Gertrudis: "Un rosario con nosotras, en acción de gracias, te vendría bien niño. Anda, Gabriel, danos ese gusto. ¡Cómo la Virgen te lo iba a premiar aquí abajo!" (1978, 876). Será tía Josefa quien apele a Gabriel, con el fin de que satisfaga sus deseos, designando al arcángel del que recibe su nombre: "Tienes nombre de arcángel, Gabriel. ¿Por qué no imitas a tu santo?" (1978, 876). De este modo, Alberti, que ya poseía el nombre de una entidad divina, lo reemplaza por otro que también es signo de una criatura no terrenal al literaturizarse en personaje ficcional. Esta modificación referencial no es meramente arbitraria y ociosa. Primeramente, debe advertirse que hay una serie de valores en el Gabriel mortal generados por su bautizo angélico que hubieran cobrado mayor significación manteniendo el nombre del creador, Rafael. Gabriel es un ser que opta por abandonar la comodidad de su posición burguesa para compartir el sufrimiento de los oprimidos, es decir, realiza una travesía similar a la que obra Rafael para con Tobías. Con todo, la pureza que desprende el nombre de Gabriel es suficiente para ennoblecer y acentuar la actuación del muchacho al desvincularse de su pasado y arriesgarse a conformar otro destino. La indiferencia, alejamiento y superioridad del intelectualismo burgués es recreado por el universo de las jerarquías angélicas que se intuye en el nombre de Gabriel. Pocos ángeles concedieron atención a los hombres. Entre la cohorte empírea, cedió Rafael. Ahora perpetúa su estela un mortal-ángel, Gabriel. Los verdaderos beneficios del empleo del arcángel Gabriel se concretan al final de la obra dramática. Como ya hizo el arcángel anunciando a María que sería la madre de un niño que representaría la salvación para la raza humana, el

Gabriel ficcional de *De un momento a otro* es el mensajero del pueblo, de los indefensos, es la voz de los desamparados, su grito de resistencia: "¡Por la libertad! ¡Por la gloria de sus banderas! ¡Por el relumbre de su honor ante el mundo! ¡Adelante!" (1978, 906). Pablo definirá con agudeza a Gabriel: "Un corazón lleno de himnos" (1978, 906). Son los himnos del compromiso, no los cánticos de alabanza a Dios y a la Virgen de los espíritus celestes, vacías notas de belleza para quien no necesita la ayuda pues se halla por encima de todo. Gabriel desgarrará su voz a favor del otro hasta sus máximas consecuencias, la muerte.

Regresando a *Marinero en tierra*, la segunda composición poética en la que Alberti dispone del arcángel Rafael es "Chinita":

> ¡Contigo, Rafael Arcángel,
> patrón de los caminantes!
> Chinita blanca del río,
> se me ha perdido mi amante.
>
> Rodando, rodando al mar.
> ¡Contigo, Rafael Arcángel!
> ¡Que la mar nunca te trague,
> chinita de mi cantar!
>
> Yo no paro de llorar:
> se me ha perdido mi amante.
> ¡Chinita, Rafael Arcángel!
> (1972, 63)

Tejada aprecia en este breve poema un estilo de canción infantil de plazuela (1977, 331), aunque "Chinita" se asemeja más a un conato de oración infantil, influenciada seguramente por las que la madre de Alberti le enseñaba en su niñez. La visión que se da en el texto del arcángel Rafael, reiterado a modo de estribillo con finalidad vocativa, es plenamente folclórica al explicitar su consideración entre las gentes como patrón de los caminantes. La popularización, que es lo mismo que consolidación, de Rafael como protector de viajeros se produjo en el siglo XIX, período en el que también se fortalecía el modelo de Rafael auxiliador de enfermos. Junto a estas atribuciones de ámbito colectivo, Rafael ha sido valorado como ángel del sol y, desde los relatos de Enoch, como guía de almas, rol muy en consonancia con su tarea de salvaguarda en las peregrinaciones de los mortales.

La originalidad de "Chinita" reside en que Alberti incardina al Rafael protector de viajeros en un contexto amoroso. Horst, de acuerdo con su planteamiento con respecto a los ángeles de la "Elegía del niño marinero", colige que el arcángel de "Chinita" fracasa en su guía y protección (1966, 179). Pero el yo poemático no parece quejarse de la derrota de Rafael sino invocarlo con el fin de recuperar a su amante perdido. En un estado de pesadumbre y desconsuelo ante la desaparición del ser amado, se solicita al arcángel su guía, esto es, que permita columbrar el camino por el que poder llegar a su pareja querida. Ha de advertirse que el socorro de Rafael a los viajeros se articula fundamentalmente, según

el relato de Tobías, como un auxilio que favorezca arribar a un destino determinado, aun cuando durante el recorrido también se haga sentir el halo benefactor angélico. En "Chinita", como ya anticipamos, se produce la novedad de incorporar la temática amorosa, e incluso metapoética, tornando la andadura espacial en una búsqueda personal. La salvación ansiada en las exclamativas llamadas a Rafael, a quien la desesperada amante se entrega, conforman la tipificación de la composición como una oración teleologizada para la orientación hacia lo extraviado. Esta lectura se apoya, a su vez, en un poema posterior, de 1925, "El amante solo", cuyo epígrafe es "Oraciones a San Rafael":

> ¡Príncipe de los arcángeles,
> protege a mi dulce amante!
>
> Líbrala de las cadenas
> de los malos rondadores.
> ¡Protege nuestros amores!
> (1988, 711)

El aislamiento del amante se reitera en este escrito, si bien las causas difieren con respecto a "Chinita". Mientras que en este poema la soledad se gesta por la pérdida, en "El amante solo" lo motiva la separación. Esta diferencia es la que justifica la sutil distinción semántica del arcángel en las dos oraciones a San Rafael. Del patrón de los caminantes de "Chinita" se progresa al arquetipo de Rafael como ángel de la guarda en "El amante solo". Como es propio de toda oración, "El amante solo" se estructura en dos secciones: invocación y petición. Es habitual en la sección vocativa cierto grado de ponderación en la figura implorada, como así sucede. Rafael es categorizado como príncipe del coro de los arcángeles, deturpando las enseñanzas bíblicas y apócrifas. En esta exageración no sólo intervienen factores constructivos de toda oración sino también la pasión que Alberti sentía por su referente celestial. Sin embargo, el título de príncipe de los arcángeles recae no en Rafael sino en Miguel. Así lo declaran las Sagradas Escrituras a través del libro de Daniel: "[...] mas he aquí que Miguel, uno de los príncipes más altos, vino a ayudarme [...]" (Dan, 10, 13); "En aquel tiempo se alzará Miguel, el gran príncipe y defensor de los hijos de tu pueblo [...]" (Dan, 12, 1). No debemos obviar todas las leyendas que hacen del Lucifer arcangélico el príncipe de los ángeles, cargo que seguirá ostentando pero ya sobre los ángeles caídos en las tinieblas ardientes del infierno. En cambio, para Alberti, Rafael es el príncipe arcangélico al que dirige sus oraciones. La instrumentalización de los ángeles como receptores de estos textos religiosos fraguará en la composición de un libro por parte de Eugenio D'Ors. Si en 1939 aparecía su *Introducción a la vida angélica*, de la que ya hablaremos, en 1940 ve la luz *Oraciones para el creyente en los ángeles*.

Dos composiciones más de *Marinero en tierra* contienen referencias angélicas, si bien ya en una dirección diferente a los espíritus divinos que hemos analizado hasta este momento. En el primer texto, "A Federico García Lorca, poeta de Granada", otro poema estructurado a modo de tríptico a partir de tres de las cuatro estaciones del año, un ángel desciende de las alturas para realizar una ofrenda al autor de *Romancero gitano*:

Abandonando, dulce, sus altares,
quemó ante ti una anémona votiva
el ángel de los cantos populares.
(1972, 22)

Alberti se vale en estos versos del tópico que verbalizaba la inspiración, la gracia, la esencia del arte poético como ángel o musa, cuestión en torno a la que el mismo García Lorca profundizaría en su conferencia "Juego y teoría del duende". Esta imagen, empleada frecuentemente con fines laudatorios, será reiterada por Alberti en otras ocasiones para beneficio del artista elogiado. Así, en "Imagen primera de María Carmen [Postela]", la obra lírica de esta creadora se inflama de ese espíritu que paulatinamente ha ido desapareciendo: "Obra de bien, la suya, tocada de ángel, de esa Gracia que hasta la poesía de los últimos años ha perdido" (2000, 335). Y es que para Alberti la poesía era una disciplina que no se rige por parámetros terrestres sino que tiene su lugar en las alturas, junto a los ángeles, con los que se comunica en su incansable recorrido por el empíreo, según nos cuenta en "Palomita y galápago (no más artífices)": "Tú no ignorabas que la poesía tiene alas en los pies y mantiene relaciones directas con los ángeles. Que nunca jamás se para, porque como no pisa, va siempre por el aire y su parada sería mortal" (2000, 29). Aún le restaba a Alberti conocer desde esta lectura en el Lyceum club femenino el 10 de noviembre de 1929 la capacidad de la poesía para arraigarse entre los hombres en tiempos de muerte desprendiéndose de sus alas y perdiendo la comunicación con las jerarquías divinas.

Ahora bien, aunque el ángel que reverencia la imagen de García Lorca remite al tópico de la musa, el espíritu celeste no está plasmado por Alberti como referencia anecdótica puesto que goza de cierta autonomía. No es un elemento de pura imaginería folclórica sino una pieza actuante hasta el punto de que la última estrofa del poema está protagonizada por ese ángel de los cantos populares. La finalidad de la amplificación de este ángel-inspiración es magnificar la loa a García Lorca. De esta forma, un ángel abandona su estancia en los palacios celestiales para rendir tributo a García Lorca. El descenso lo realiza la criatura divina con gusto, libremente. Sobresale el carácter del objeto con el que el ángel va a enaltecer la figura del poeta granadino, una anémona, flor que se inserta en el decorado marino de la obra, paisaje visible en las tres secciones del poema que tratamos. La adoración del ángel al poeta se relaciona con la tradición coránica en la que los ángeles, con la salvedad de Iblis, se arrodillan ante la nueva creación de Dios: "Todos los ángeles, juntos, se prosternaron, / excepto Iblis, que rehusó unirse a los que se prosternaban" (15, 30-31). De hecho, la situación que describe Alberti es paralela a la que leemos en el Corán con respecto al primer hombre. Lorca, el Adán del genio popular, despierta en este mundo: "Despertaste a la sombra de una oliva, / junto a la pitiflor de los cantares. / Tu alma de tierra y aire fue cautiva." (1972, 21). Como ocurre en el Génesis y en las múltiples escenas coránicas sobre el origen del hombre, se revela la composición del alma del mortal. La criatura recién nacida es glorificada con la visita del ángel que deposita la anémona como símbolo de admiración.

El último poema de *Marinero en tierra* en el que podemos detectar el halo angélico es "A Rosa de Alberti, que tocaba pensativa el arte". En esta composición, de evidente influjo nostálgico becqueriano, contemplamos a Rosa de Alberti en la tierra acariciando su

arpa con suaves notas musicales hasta ascender, ya muerta, a los cielos, donde su imagen se ennoblece angelizándose:

> ¡Miradla querubín de querubines,
> del vergel de los aires pulsadora,
> Pensativa de Alberti entre las flores!
> (1972, 26)

En este escrito introduce Alberti una segunda categoría angélica, el querubín, después de los arcángeles de "Santoral agreste". Que el gaditano convierta a la joven en un espíritu celestial deriva tanto de una voluntad de exteriorizar la naturaleza sublime de su ser como de una implicación de su maravillosa labor terrestre musical con el arpa, arte al que los ángeles han estado ligados a lo largo del tiempo. Este último factor es el que nos puede desvelar la elección por parte de Alberti, autor que no suele retratar las diferentes especies jerárquicas, del coro de los querubines, de acuerdo a unos presupuestos que se originan en la historia artística y no en los textos bíblicos. A pesar de la fuerte asociación popular de los ángeles con el universo musical, ya sea en el nivel oral, normalmente por la vía coral, o en el nivel instrumental, a estos servidores de Dios no los vamos a poder observar en las Sagradas Escrituras entonando cantos acompañados de sus conocidos medios musicales, arpas y laúdes[95], con la excepción de los sonidos apocalípticos de las trompetas angélicas. Sin embargo, las representaciones de ángeles músicos no tardaron en poblar las parcelas artísticas, en especial la pintura. Sería tedioso el listado de cuadros en los que podríamos rastrear a los mensajeros celestiales dedicados a entonar hermosas melodías. Olivier (2001, 92) se centra en tres pinturas: los *Ángeles músicos* de Stefano da Verona, la anónima *Capa bordada*, y la *Coronación de la Virgen* de Fray Angélico. Pero son muchas más las obras que recurren al motivo de los ángeles y la música: los *Ángeles músicos* de Hans Memling, la *Asunción de la Virgen* de Correggio, el *Ángel músico* de Rosso Fiorentino, *Santa Cecilia y el ángel* de Carlo Saraceni, el *Ángel con violín* de Melozzo da Forlì o el *Angeli musicanti* de Bernardino Luini. En escultura no podemos olvidar las imágenes de ángeles músicos de Donatello en la Basílica de San Antonio de Padua. Dado que los serafines y los querubines formaban parte de la más alta jerarquía angélica, aquella que estaba más próxima a Dios y sobre la que recaía la función de servicio y alabanza, han sido estos dos coros los que se han ubicado en la esfera de lo musical (Olivier, 2001, 92).

La relación entre el arte de los pentagramas y los espíritus puros la aborda Alberti en composiciones poéticas posteriores. Esta imbricación se produce de forma relevante en una sección de *Pleamar* dedicada al laudista Paco Aguilar. Los últimos versos de "Invitación a un viaje sonoro" nos proponen un retrato idealizante de cada uno de los componentes que son necesarios para que exista un laúd y surja la melodía de sus cuerdas, es decir, el instrumento, pero también quien lo haga vivir: "[...] una mano con péñola a las cuerdas,

95 Éste es el motivo por el que Joan Wilhelm explica la significación del término *coro* aplicado a las agrupaciones de ángeles como una reunión de espíritus para alabar o disfrutar de la presencia, prescindiendo del valor musical que pudiera adjudicarse a esa denominación (2000, 38).

/ pluma y mano de ángeles, de un ángel" (1972, 661). Sólo una criatura de perfección sobrehumana conoce los secretos para extraer la armonía de un objeto de calidades divinas. En "Alemania" la implicación de los ángeles en la génesis de la música es muy pronunciada, hasta el punto de comprometer a sus mismos cuerpos. Los ángeles arrancarán algunas de sus plumas con el fin de que éstas les sean útiles para poder tañer los laúdes. El efecto de su acción es tal, que los espíritus se sumirán en un profundo sueño: "Se arrancaron las plumas / los ángeles. Tañendo / los laúdes celestes, / tranquilos, se durmieron" (1972, 671). La temática de los ángeles músicos se combina fácilmente con los elogios poéticos basados en la angelización del ser alabado. En las composiciones albertianas que se extiende desde 1945 a 1959 figura un texto dirigido a Pablo Casals en el que éste queda investido con hábitos gloriosos: "[...] y un ángel se hace hombre para divinamente / revelar a la tierra la música del cielo" (1972, 824).

Por último, "A Rosa de Alberti, que tocaba pensativa el arte" guarda algunas semejanzas con un poema de Bécquer, "Elvira", en el que también se canta la muerte de una dama, pero esta vez con un tono trágico muy superior al que envuelve al poema de Alberti. Bécquer no va a proceder a una angelización de la joven en las santas alturas, como sí hará el poeta gaditano, mas la presencia angélica sí se manifiesta en el texto del escritor romántico. La angustia que embarga a Bécquer viene encarnada en un arcángel de dolor que desgarra el velo de la noche en su viaje de angustia. Un arcángel que, en su fusión con los sentimientos del poeta, es esbozado como el impulso de escritura, la inspiración que en esos momentos de desazón mueve la mano del ser con el fin de volcar la pesadumbre en palabras. A pesar de esta ligazón tan contemporánea del ángel con un estado interno de un hombre, circunscrito a un episodio de creación artística, el espíritu celeste acaba adquiriendo cierta independencia, desvinculándose de los pozos emocionales de Bécquer, ya que en el último estadio el poeta cae y se ve incapaz de realizar la obra, cediendo toda la responsabilidad al arcángel: "Y entonces... mas no puedo; / tú, arcángel del dolor, toma la lira; / con acentos más dignos de mi Elvira / prosigue tú este canto / que ahoga en mis labios el acerbo llanto" (1969, 467).

La siguiente cala de Alberti en el mundo de los ángeles la hallamos en una de las dos estampidas reales, la "Estampida celeste de la Virgen, el Arcángel, el lebrel y el marinero", muy desatendida por los pocos críticos que han examinado la prehistoria angélica de Alberti. Esta composición, que algunos han calificado de poema escénico, recupera para el ángel muchos de los elementos que determinaban su figura en "Balcones" y *Marinero en tierra*. En esta miniatura dramática un marinero solicita a la Virgen que él, junto con su lebrel, se convierta en timonel de su barco. El arcángel intervendrá en tres ocasiones en este diálogo entre la Virgen y el marinero que se prolonga debido a la actitud reticente de la Madre de Jesús con respecto a la concesión del beneplácito al lebrel. A través de las primeras palabras del arcángel la criatura divina aparece configurada según su rol tradicional de intermediario entre entidades supremas y mortales, aunque se va a restringir una de las actividades integrantes de esa funcionalidad. El arcángel reclama la asistencia de la Virgen, de nuevo vinculada al ámbito marino, y llama su atención sobre el peregrino que con ella quiere comunicarse, realizando una presentación del mismo. El espíritu alado se limita a facilitar el acercamiento del peregrino a la Virgen, mas el mensaje, que debiera haber transmitido el espíritu

angélico, lo comunica directamente el mortal. En un segundo momento la primera parte del discurso del arcángel se dibuja como un eco de la respuesta de la Virgen al marinero con respecto a su petición de que tanto él como su lebrel puedan ser miembros de la tripulación de su embarcación: "La Virgen del mar quisiera / que el barco de la Alegría / tuviera solo por guía, / sin tu lebrel, tu bandera" (1972, 143). En este sentido, el ángel se muestra más en consonancia con su labor de traductor de los dictados de lo invisible para permitir la comprensión a los hombres. El resto del parlamento angélico no se estructura ya como reverberación sino que es fuente de nuevos contenidos que nos informan de dos cuestiones. Por un lado, conocemos cuál ha sido la reacción del marinero ante la negativa de la Virgen a aceptar su lebrel: "No, mi marinero, / no llores tú [...]" (1972, 143). Por otro lado, se nos indica que el posicionamiento de la Virgen no se ha dirigido únicamente a imposibilitar la incorporación conjunta del marinero y el lebrel, ya que la Señora de los cielos tampoco desea que el arcángel ruegue por el compañero del mortal. No obstante, las súplicas del marinero ablandarán el corazón de la Virgen. Es entonces cuando estalla el júbilo en el arcángel, arengando a sus ángeles y a los nuevos tripulantes de la embarcación:

> ¡Pronto, a remar, a los remos,
> mis ángeles remadores!
> ¡Las banderas arbolemos!
> ¡A las redes, pescadores!
> Y tú, marinero,
> mientras ladra tu lebrel,
> sé el más bravo timonel
> del celeste cañonero!
> (1972, 144)

Alberti vuelve a emplear en estos versos la formalización del ángel como remero, si bien en el caso del arcángel profundiza en esta dimensión. Así, el arcángel no se entrega al ejercicio del movimiento de los remos puesto que su cometido es más amplio, a saber, la dirección sobre todo un grupo de espíritus que sí están encadenados a la tarea de remar. De este modo, el arcángel es concebido en una suerte de cómitre celestial. La figura del cómitre pudo leerla Alberti en toda la literatura de cautivos aurisecular, especialmente en el ámbito de los romances.

En *El alba del alhelí* se localiza ya la primera composición de Alberti centrada en la imagen del ángel, "El ángel confitero", aunque el verdadero trasfondo del texto no sea el mensajero divino sino la sagrada familia, que recibe las ofrendas del ángel:

> De la gloria, volandero,
> baja el ángel confitero.
>
> – Para ti, virgen María,
> y para ti, carpintero,
> ¡toda la confitería!

– ¿Y para mí?
– Para ti,
granitos de ajonjolí.

A la gloria, volandero,
sube el ángel confitero.
(1972, 155)

La estructura del texto está enmarcada por el vuelo del ángel en su fase de descenso, entregando los presentes a María, José y Jesús, y ascenso, regresando a los cielos de los que había partido. Es evidente el carácter de canción navideña, de villancico que tiene "El ángel confitero", pudiendo perfectamente ubicarse en ese mundo infantil de Belenes en la vida de Alberti que ya comentamos. De este modo, el ángel se revela como un personaje más entre el conjunto de seres que, de acuerdo con los poemas que siguen a "El ángel confitero" en *El alba del alhelí*, se acercaron al portal a depositar sus homenajes. Como auténtica figurilla de Belén, el ángel encabeza la serie de todos aquellos que desean entregar sus regalos: el platero, el pescador, el zapatero o el sombrerero. Frente al resto, que encarna el cariño de la raza humana, el ángel representa la dimensión divina, el reflejo de que el Empíreo reconoce y no olvida al Mesías. No obstante, el mensajero divino está fusionado con los mortales aunque se articule como el brazo de Dios en la tierra. La proximidad del ángel con los hombres se manifiesta en dos aspectos. En primer lugar, por la índole de su ofrenda a Jesús, de gran humildad, ajonjolí. El tributo del espíritu celestial , a pesar de la naturaleza de quien lo entrega, no es superior al de los otros oferentes, e incluso queda por debajo de muchos de los presentes, como ocurre con el collar y el anillo del platero o los zapatitos de esmeralda con hebillas de platino del zapatero, fortaleciéndose un fuerte contraste entre el ángel y su obsequio. Por otra parte, la denominación que recibe el ángel, confitero, es una segunda vía de compenetración de la etérea criatura con los hombres, quedando todos los personajes comprehendidos bajo los parámetros del trabajo realizado manualmente.

Si bien la composición tiene una contextura muy tradicional, la escena descrita no tiene apoyo bíblico, como suele suceder con gran parte de las apariciones de ángeles en los villancicos. Estaríamos, consecuentemente, ante esa tendencia literaria en la que el escritor parte de un suceso para desarrollar un episodio que siempre pudo llegar a suceder. Juego similar al establecido por Alberti haciendo descender a un ángel con dulces para José y María, y ajonjolí para Jesús, podemos leer en la estampa cuarta de la obra teatral de Jesús y José de las Cuevas de 1946, *Cuando los ángeles hablaban con los mortales*. Aquí el ángel es una personalidad individual, Gabriel, concreción necesaria en la medida en que la obra se inicia con el anuncio del ángel a Zacarías y a María. A diferencia del ángel confitero albertiano, Gabriel no trae ningún presente pero es el encargado de ir dando paso a todos los personajes que desean agradar con sus ofrendas al recién nacido. Con el fin de obtener la identificación de cada uno de los tributos, Gabriel preguntará siempre cuál es el presente que se pretende dedicar al Mesías. Finalmente, el arcángel comunicará que desde ese desfile de culto a Jesús habrá un Belén en todos los hogares.

Debe advertirse que este poema angélico de Alberti es mucho más sorpresivo en su titulación que en su contenido, lo cual es de gran relevancia para el sentido del ángel. La estructura nouménica del ángel permanece intacta, encontrándonos en el segundo grado de la escala que establecimos al comienzo de esta investigación, de modo que el modelo tradicional continúa vigente, esto es, el ángel que desciende junto a Jesús existe fuera de la interioridad del autor y enlaza con el arquetipo ortodoxo, aunque su figura ofrezca un grado de humanización extremo, hasta el punto de poder ser visualizado como el ángel andaluz de la gracia en "[...] la graciosa familiaridad del diálogo y sobre todo en la selección de su regalo al Niño: los granitos de ajonjolí, en diminutivo [...]" (Salinas de Marichal, 1968, 184). Sin embargo, desde las posibilidades del aparato formal literario, Alberti se anticipa a los atrevimientos calificativos que reinarán en *Sobre los ángeles*, y que tendrán un puente en los ángeles albañiles de *Cal y canto* . La incidencia de la desviación todavía no es muy acusada debido a que las posibilidades semánticas del ángel son capaces de contener la significación de una adyacencia como la que supone el adjetivo *confitero*. Si Dios se había hecho presente en la tierra en el cuerpo de un hombre, un ángel podía apartar toda su gloria con el fin de practicar actividades más mundanas y vulgares para él. Mas el mecanismo de juntura entre el término *ángel* y una complementación imprevista yace ya en el ángel confitero.

La imagen del ángel confitero ha sido relacionada con el poema de Apollinaire "Le blanche neige" (Bowra, 1949, 72, cit. Salinas de Marichal, 1968, 183). La referencia más cercana en la composición de Apollinaire es la que nos habla de un ángel cocinero, "l'un est vêtu en cuisinier". Pero dentro de nuestra propia tradición, aunque en la rama pictórica, hay un cuadro que también nos remite de forma más amplia al enfoque de los ángeles inmersos en trabajos humanos, *La cocina de los ángeles* de Murillo, pintura de 1646 del Museo del Louvre a la que Pedro Salinas aludió sucintamente en su conferencia a propósito de *Sobre los ángeles* (Bayo, 1974, 123). No es habitual poder observar a los ángeles en esta disciplmna artística sometidos a la dureza de quehaceres materiales. Las obligaciones de los espíritus divinos en la pintura se reducían a las alabanzas, la música, la tutela de almas o el anuncio de mensajes. Los mayores esfuerzos que recaían en los ángeles tenían sus límites en cometidos como el del ángel del cuadro de Lorenzo di Credi de 1510 que había de dar la comunión a María Magdalena. En la obra de Murillo, en cambio, todo un colectivo angélico se desenvuelve con soltura en una cocina elaborando alimentos y manejando instrumental característico. Las arpas, clarines y laúdes han dejado paso a vasijas y morteros. Ángeles de aspecto adulto y espíritus aniñados, probablemente querubines no sólo por su forma sino por el período al que pertenece Murillo, han cambiado su morada de luz por los calores de una cocina. La naturalidad con la que se han adaptado a este nuevo espacio se vislumbra en la tranquilidad y serenidad con que dos de los ángeles dialogan entre sí en una pausa en medio de su labor. No obstante, los ángeles no han perdido el aura de nobleza que les es inherente. Sobre *La cocina de los ángeles* de Murillo, Pablo García Baena construyó un poema homenaje de igual título en el que diferentes personajes bíblicos, entre ellos los ángeles, cocinaban en el cielo: "[...] y los ángeles peinándose / el almíbar del cabello / rompen el alinde cande / de cornucopias de yelo. / Pinches son los serafines / y con albos pañizuelos / espejean como plata" (1998, 278).

A una línea plenamente tópica judeocristiana pertenecen los arcángeles de "Súplica", si bien los ángeles no aparecen en el poema directamente sino como elementos referidos en el discurso de un condenado como tercera opción en una escala de seres que pudieran propiciar su liberación:

> – INiñas, abrid las ventanas!
> Decidle a la carcelera...
>
> (Ya van aplaudiendo el aire
> las palomas mañaneras.)
>
> – IPalomas de pico blanco,
> decidle a la carcelera!...
>
> (La sombra del calabozo
> no siente el azul de afuera.)
>
> – IArcángeles de las torres,
> decidle a la carcelera!...
> (1972, 198)

Ansiando la salida de la prisión, el ajusticiado recurre a los arcángeles a través de una súplica u oración por la que pretende mover la voluntad de estas entidades puras. Como ha indicado Debicki, "A cada paso, el protagonista se ve obligado a dirigirse a seres menos aptos para salvarlo de una cárcel concreta" (1975, 130). En las criaturas a las que se encamina el ruego existe una gradación ascendente que evoluciona desde la dimensión terrestre –niñas, pájaros- hasta el nivel sobrenatural –arcángeles-, una progresión marcada además por la continua elevación de los espacios en los que se incardinan los destinatarios de la imploración y el mayor alejamiento del condenado con respecto a ellos. Por otra parte, sólo de las niñas espera el encarcelado una acción que le permita poder disfrutar de la libertad. En cambio, en los pájaros y arcángeles únicamente deposita la esperanza de que se comuniquen con la carcelera. El arcángel, por tanto, queda engarzado en su función más conocida y popular, correo de mensajes, mientras que la paloma parece ser conceptualizada en su variante de paloma mensajera. De este modo, la escala de aquellos que pueden hacer desaparecer los barrotes de la vista del preso no parece que ofrezca cada vez mayor incapacidad, idea que sugiere ciertas dudas al reflexionar sobre el primer miembro de la serie de invocados, las niñas, como el ser con mayores aptitudes para promover la salida del preso. La sucesión de personajes no depende tanto de sus posibilidades para el rescate, pues la debilidad de unas niñas es inferior a la poderosa acción arcangélica, como de la confianza del ajusticiado en que vayan a procurar su beneficio. El condenado, abandonado de Dios al haber llegado a prisión, no sentiría que los servidores del Altísimo iban a proteger a un mortal arrojado a las mazmorras. No obstante, las Sagradas Escrituras enseñaban cómo en más de una ocasión los espíritus celestiales se movilizaban para

rescatar a los fieles de Dios que habían sido hechos prisioneros. En los Hechos de los Apóstoles, el Sumo Sacerdote y los saduceos meterán a todos los apóstoles en la cárcel envidiosos de las acciones que estaban llevando a cabo, pero Dios permanecería junto a ellos y los libertaría por la intercesión de uno de sus ángeles: "Mas un ángel del Señor abrió por la noche las puertas de la cárcel, los sacó fuera [...]" (Hech., 5, 18). El episodio más sobresaliente de la fuerza salvífica de los ángeles lo encontramos en el prendimiento de Pedro por Herodes. Pedro espera en prisión a ser entregado al pueblo después de la Pascua vigilado por varios guardias en la puerta de su calabozo y atado con dos cadenas. En medio de la desesperación, el prodigio del ángel: "Y he aquí que sobrevino un ángel del Señor y una luz resplandeció en el aposento, y golpeando el costado de Pedro lo despertó [...]" (Hech., 12, 7). El ángel hará que las cadenas que sujetan a Pedro caigan, nublará la vista de los guardias y abrirá la puerta de hierro que daba a la ciudad.

Hay un rasgo interesante en la referencia a los arcángeles, ya que el condenado al dirigirse a ellos anota una precisión, a saber, no es cualquier espíritu al que se suplica que se comunique con la carcelera, puesto que se remite a los arcángeles de las torres. Esta misma modalidad de ángel la va a utilizar Alberti en su obra teatral *Santa Casilda*, una pieza que como ya examinaremos es prolífica en la presencia de seres angélicos, muchos de ellos tejidos con unas denominaciones anómalas para el contexto en el que se mueven. Casilda es pretendida por Alí, pero ella lo rechaza. Enfurecido, Alí se retira amenazando con revelar al padre de Casilda la relación que mantiene con el Conde, dejándose tentar por el cristianismo. La joven, desmayándose, apela a la clemencia divina, la cual se materializará en la aparición de un enviado, el ángel de las almenas que se yergue sobre el torreoncillo central del palacio. El ángel despierta a Casilda con su voz y la invita a bautizarse para sanar sus dolores. El ángel le indicará su destino, las aguas del lago de San Vicente en un monte de Castilla, rumbo que seguirá del brazo del Conde. Casilda preguntará la identidad de aquel que la guía. A pesar de las reticencias de los mensajeros celestes en la Biblia por manifestar su naturaleza, el ángel que auxilia a la joven mora no duda en hacerse conocer. Extrañamente, Casilda, sabiendo que se halla ante un ángel, le interroga para averiguar qué tipo de espíritu es. El protector del empíreo, que tampoco manifiesta ninguna sorpresa con respecto a la petición de Casilda, se descubre como un ángel similar al arcángel al que el preso solicitaba ayuda en el poema "Súplica": "El ángel de las torres" (1990, 69).

Una sucinta aparición angélica se produce en el poema "Las doce", la misma hora que marcaba el tiempo poético de otra composición de Jorge Guillén en *Cántico*, "Las doce en el reloj":

> (Las doce en la aldea.)
> ¡Sal a tu azotea!
> (¡El ángel las dio!)
> ¡Sal, que salgo yo!
> (1972, 173)

Mientras que Guillén era informado de la hora en que se encontraba por un reloj, y desde luego por la exultante belleza del entorno que lo circundaba, es un ángel el que

precisa al poeta gaditano la exactitud del momento en el que se halla. Partiendo de la función de mensajero característica de los enviados de Dios, el ángel convierte su anuncio en un aviso temporal. Del mismo modo que en Guillén con la llegada de las doce se abría un capítulo de exaltación de la plenitud y totalidad que lo anegaban convirtiéndolo en un dios en el centro de la naturaleza que se apoderaba de él con su portentosa beldad, para Alberti ese tiempo es el del amor, y su impulso para la unión de los amantes sólo podía cantarlo una naturaleza pura, un ángel. Las doce, tiempo cerrado, concluso, perfecto, la hora del ángel. Tejada ha reseñado el valor de los paréntesis de "Las doce" como acotaciones escénicas; los primeros, anotando la temporalidad; los segundos, indicando la acción teatral (1977, 598). De este modo, el ángel es instrumentalizado por Alberti en calidad de elemento contextualizante, si bien, según hemos comentado, ligado a la significación de la acción que se poetiza.

El resto de ángeles que comparecen en los poemas de *El alba del alhelí* presentan un punto en común, a saber, todos ellos se relacionan de un modo u otro con el universo del toreo, un ámbito que atrajo sobremanera a Alberti, así como a otros compañeros de su grupo poético. De hecho, una de las líneas en las que más profundizaron los escritores del 27 en la historia moderna del ángel residía en la ligazón de los espíritus angélicos con componentes del mundo taurino, circunstancia constatable como veremos en *La suerte o la muerte* de Gerardo Diego, si bien las aportaciones para la creación de una tauromaquia angélica no son exclusivas y originales del siglo XX. El primer poema de Alberti en el que la nobleza de los ángeles se filtra en los cosos terrestres es "Joselito en su gloria":

> Cuatro arcángeles bajaban
> y, abriendo surcos de flores,
> al rey de los matadores
> en hombros se lo llevaban.
> (1972, 210)

En estos versos[96] los arcángeles que transportan a Joselito ya muerto adoptan el rol tradicional de psicopompos o guía de almas que ya hemos analizado en múltiples textos de nuestra historia literaria. Con todo, la descripción de la acción de estos ángeles que conducen a Joselito hasta la Virgen de la Macarena está recubierta por una intención laudatoria hacia la figura del matador, es decir, los ángeles no se limitan a alejar el alma de Joselito de este mundo. Disponen una ornamentación floral para el camino por

96 Alberti recordará emocionado en "La poesía popular en la lírica española contemporánea" cómo estos versos fueron volcados al arte musical por unos cantaores: "Tienen la memoria, los oídos tan llenos de este ritmo, fácil de retener, que ya mismo, una noche, al cantar, en una taberna de Triana, cuatro versos míos, separados de una elegía que escribí a la muerte del matador de toros Joselito, y que habían publicado un año antes los periódicos de Sevilla. Los cuatro versos que por la ventana de la taberna salieron a buscarme decían así:

> *Cuatro arcángeles bajaban*
> *Y abriendo surcos de flores*
> *Al rey de los matadores*
> *En hombros se lo llevaban*"
> (2000, 81)

el que deben dirigir el espíritu del mortal que ahora habitará en la morada celestial. Pero, ante todo, sobresale el modo en que los arcángeles trasladan a Joselito, en hombros, como si se encontraran en el mismo ruedo. De esta forma, los psicopompos divinos se impregnan de la naturaleza de la realidad a la que pertenecía el difunto, adaptándose a la esencia de su entorno con el fin de plasmar un cortejo fúnebre de raigambre taurina. El entierro de Joselito es el de un superior, el del monarca de los matadores, y de acuerdo a su condición los ángeles lo levantan sobre ellos pues su dignidad es inferior. Bajo esta concepción regia de Joselito escoltado por los arcángeles late cierta similitud con la Ascensión de Jesucristo que tras su subida a las alturas dio paso a la aparición de dos ángeles o varones vestidos de blanco, autentificando la gloria a la que se encaminaba (Hech., 1, 10).

Por otra parte, Alberti mostró cierta predilección por la agrupación de los ángeles en una formación de cuatro miembros. Con funciones semejantes a la de los arcángeles psicopompos de "Joselito en su gloria", los espíritus celestes de "Poema inconcluso", integrantes del mismo coro, protegen el sueño mortal de la amante encubierta bajo la rosa: "Cuatro arcángeles de espumas / rosa, tu sueño velando" (1988, 712). Cuatro ángeles de diversos colores serán los que protejan en *Santa Casilda* a la joven mora y a su amado Conde. Pero es en *Sobre los ángeles*, en la segunda sección de "El cuerpo deshabitado", donde encontramos unos versos cuya estructuración es un calco de los que hemos citado de "Joselito en la gloria".

> Que cuatro sombras malas
> te sacaron en hombros,
> muerta.
> (1996, 74)

Sentido parecido a los cuatro arcángeles de "Joselito en la tierra" detectamos en el arcángel de otra composición de ambiente taurino en *El alba del alhelí*, las "Seguidillas a una extranjera", texto de mayor complejidad que el que acabamos de tratar. Una dificultad que se proyecta sobre la imagen del arcángel que desciende, como los ángeles que portaron a Joselito, de las alturas, aunque esta vez en un gesto más enigmático:

> ¿Por qué ocultas la cara
> tras la mantilla
> y rueda por el ruedo
> tu gargantilla?
>
> ¿Y por qué de la gloria
> baja y se eleva,
> a caballo, un arcángel
> que se la lleva?
> (1972, 211)

Una joven extranjera que es espectadora de una corrida de toros, parece experimentar en su ser la muerte que sufre el animal en la arena mientras es requebrada por los toreros. En el momento en que la sangre brota del toro, la muchacha foránea oculta su rostro tras la mantilla y, en una asunción simbólica del fallecimiento de la bestia, cae su gargantilla al ruedo, siendo recogida por un arcángel que baja desde el empíreo. La gargantilla-alma es llevada por la entidad divina al paraíso ultraterreno, en tanto que el cuerpo de la chica yace en una tribuna atravesado por la espada que escindió la vida del toro: "Y tú arriba, en los palcos, / crucificada / desgarrándote el pecho / con una espada" (1972, 212). Si ya genera cierto desconcierto la visión del ángel asiendo una gargantilla, no es menos sorprendente que realice su viaje encima de un caballo. Se reproduce aquí el fenómeno que ya se materializaba en "Joselito en su gloria" y en los ángeles de *Marinero en tierra*, esto es, la maleabilidad que el ángel ostenta en su calidad de figura literaria para poder amoldarse a específicos mundos temáticos. En la primera obra de Alberti era el espacio marino; ahora, la realidad del toreo. De esta forma, el arcángel, emulando a los picadores del coso, cabalga sobre un caballo en el ejercicio de su metafísica actividad.

Cierra el ciclo de composiciones de orden taurino entroncadas con la figura del ángel "El niño de la palma", un texto en el que se nos cuenta la valentía y diversión de un joven que ansía, armado con unas banderillas, acabar con la vida de un toro[97]. El angelismo se proyecta en el poema en dos direcciones. Por un lado, a través de la caracterización que Alberti hace del niño que se enfrenta al toro, algo que Salinas de Marichal ha hecho notar al hablar del "[...] niño-torero alado" (1968, 183). En un principio, el infante se asimila a un pícaro pájaro que no posa su pie en el suelo. Aunque con ello se pondera la velocidad de las carreras del muchacho, se sugiere que su cuerpo flota en el aire, una gracia que le conceden las extremidades aladas angélicas que ya comienzan a intuirse en la referencia al pajarillo. Son aquellas alas que en los *Versos sueltos de cada día* el poeta deseaba poseer para poder trasladarse de un lugar a otro: "¡Dios mío, si sintiera / el brotar de dos alas en mi espalda!... / Me detendría en la copa de los árboles" (1988, 561). Después de la primera indicación formal angélica del niño de la palma, Alberti nos proporciona otra indicación de su posible origen celestial: "De la gloria, a tus pitones, / bajé, gorrión de oro, / a jugar contigo al toro, / no a pedirte explicaciones" (1972, 213). Por tanto, la procedencia del niño alado no es terrestre, dado que el espacio desde el que ha viajado se halla en los cielos. La configuración alada del joven será reiterada ahora de manera más diáfana: "Alas en las zapatillas, / céfiros en las hombreras, / canario de las barreras, / vuelas con las banderillas" (1972, 213). La localización de los apéndices para el vuelo en las zapatillas no puede dejar de recordar la iconografía de Hermes,

97 Desde muchacho, Alberti demostró una gran pasión por el mundo de los toros, arte que con los medios de que disponía intentaba practicar como una diversión de juventud, recordando la alegría de este niño de la palma: "¿Qué verdadero niño andaluz no ha soñado alguna vez en ser torero? Daba la espalda del colegio a un gran ejido de retamas, adonde iban a pastar las vacas y torillos de mi tío José Luis de la Cuesta. A los once años de edad, y sobre todo cuando se alimentan ilusiones taurinas, se es ya todo un valiente. Íbamos unos cuantos a la hora del latín y las matemáticas [...] dispuestos a apartar un becerrillo o lo primero que se nos arrancara. [...] Cuando la corrida podía verificarse, consistía entonces en unos desordenados chaquetazos, varias revolcones con patadas, traducidos luego en indisimulables agujetas y negros cardenales" (1998a, 47).

precisamente una de las deidades paganas que colaboró en la estructuración del diseño de los intercesores entre Dios y los hombres. La imagen de las extensiones aladas angélicas se perpetúa en esos céfiros situados en las hombreras del niño, que a la vez agudizan la impresión de movimiento acelerado. Alberti recupera de nuevo la identificación del ángel torero con las aves, al concebirlo como un pequeño canario. Todo este proceso de conversión del infante torero en un travieso ángel banderillero es el corolario de una conceptualización divina de la personalidad del torero, de igual modo que otros escritores contemplaban la figura del poeta como un ángel caído en nuestro mundo. Este planteamiento de Alberti, que es espejo de su reverencia hacia la tauromaquia, se filtra en composiciones como en la dedicada a "Manolo Ángeles Ortiz" en su libro *A la pintura*: "De luz, de gracia, de raíz / que se enarbola en limonero, / de ángel con alas de torero: / Manolo Ángeles Ortiz" (1972, 812). Obsérvese que las alas del torero no son ya unas extremidades dibujadas desde el apoyo en el arquetipo de los espíritus divinos sino una pieza integrante de su anatomía, de modo que pueden ser definidas como un modelo particular. Así, Alberti no habla de un torero con alas de ángel en tanto en cuanto entiende como posible un ángel con alas de torero.

El segundo camino por el que se materializa el angelismo en "El niño de la palma" se concreta en la presencia directa de espíritus fieles:

> Ángeles con cascabeles
> arman la marimorena,
> plumas nevando en la arena
> rubí de los redondeles.
> La Virgen de los caireles
> baja una palma del cielo.
> (1972, 213)

Estos ángeles parecen descender junto con el joven torerillo, conformando entre todos el cortejo de la Virgen. Así como el niño de la palma lleva campanillas en las chorreras, estos ángeles van armados con cascabeles. La finalidad de estos enviados superiores, además de afianzar la faz angélica del joven que persigue al toro, es la de servir de complemento en la caracterización ambiental. Las impresiones de júbilo, alegría y desorden son sugeridas desde el nivel acústico a través de los cascabeles que los ángeles agitan, trivializando en cierta medida su clásico oficio de delicados músicos con arpas y laúdes. No obstante, cierta esencia de idealidad reposa en esas plumas angélicas que nievan, muy gongorinamente, sobre la plaza. Seguramente el movimiento de los ángeles sacudiendo los cascabeles provocó esta nevada de pureza. Como ya veremos en su momento, para Gerardo Diego el granizo se convertirá en canicas de unos ángeles de hielo.

La imagen de los ángeles nevando sus plumas, tan barrocamente vanguardista, va a encontrar continuación en el primer poema de *Cal y canto*, "Araceli", composición estimada por Luis Felipe Vivanco como el último de los grandes sonetos idealizantes y petrarquistas de la lírica europea (1974, I, 232):

No si de arcángel triste ya nevados
los copos, sobre ti, de sus dos velas.
(1972, 241)

El recubrimiento metafórico se ha agudizado con respecto a la formalización que se establecía en "El niño de la palma". Las plumas han desaparecido, quedando bellamente soterradas bajo unos copos de nieve, del mismo modo que las alas de los ángeles se han transformado en el orbe literario en dos velas. Mas, por encima de todo el ornamento retórico que despliega el poema y la imagen que hemos comentado, es notoria la calificación que recibe el arcángel como criatura taciturna. La explicación a este tipo de complementación podemos buscarla en el modo en que se articula la correlación, instrumento arquitectónico muy empleado durante el Barroco, a lo largo del poema. Alberti fractura el habitual sistema interno propio de la correlación, que supone la consecución de dos tiempos bien diferenciados. En una primera fase se desarrolla toda una serie de términos que, en un segundo momento, son recolectados. De este modo, son los mismos elementos los que se concitan tanto en una como en otra fase. Sin embargo, en "Araceli" existen divergencias entre los componentes iniciales y los que, posteriormente, son reagrupados. Los primeros están sellados con el sema de la negatividad por medio de las adjetivaciones o complementos nominales que van junto a ellos. Así, los arcángeles son tristes, los jazmines se muestran serios, la luna carece de habla, y los mármoles, al igual que el astro nocturno, son mudos. La recapitulación de todos estos elementos en la tercera estrofa prescinde ya de toda huella oscura, muriendo la apesadumbrada faz del arcángel: "Ara del cielo, dime de qué eres, / si de pluma de arcángel y jazmines, / si de líquido mármol de alba y pluma" (1972, 241). El poeta ambiciona enraizar a Araceli en el empíreo, el lugar que le pertenece desde su propio bautismo, como aprecia Alberti, Ara-celi, el altar del cielo. Por ello, el poeta se cuestiona a propósito de la naturaleza de esta gloria de la tierra entre una selección de maravillosas y sugerentes opciones que la ligarían con lo excelso, renunciando a escuchar una respuesta que implique su sepultura bajo un ídolo de hermosura fúnebre. No será la última vez que Alberti introduzca el plano angélico con el fin de honrar las virtudes internas o externas de una dama. En "Retornos del amor en las dunas radiantes" de *Retornos de lo vivo lejano*, si bien en una codificación muy tópica, los cabellos de la amada adquieren la brillantez de los angélicos: "¡Oh, sí, vuelve, retorna como entonces, tendida, / con tus rubios cabellos de ángel entre los pechos [...]" (1972, 927).

La obra a la que pertenece "Araceli", *Cal y canto*, supone dentro de la angelología de Alberti el primer giro importante en el diseño de las criaturas celestes debido a las embestidas que van a sufrir desde una de las vetas nucleares del libro, la vanguardia. La potencia rupturista de la literatura vanguardista va a revolucionar la figura del ángel en muchos de sus presupuestos consagrados, si bien Alberti y la poesía de *Cal y canto* será un perfecto exponente de aquella idea ya desarrollada al comienzo de este estudio en torno a la pervivencia de la base originaria a pesar del novedoso formato que los originales lenguajes venían imponiendo. Pero no todos los mensajeros de Dios se van a iniciar como neófitos del arte desautomatizador, pues algunos de ellos todavía sobrevuelan por territorios conocidos. Lo hemos podido contemplar en el gongorino arcángel de "Araceli",

pero también se encuentran anudados a la tradición los serafines que con su suave movimiento alado viajan sobre las aguas de los mares en "Reflejo":

> Vaga un aletear de serafines,
> Rondaflores del sol de las galanas.
> Una lluvia a los mares, de manzanas,
> Cae rodando entre alertas de jazmines.
>
> Túnicas crujen, y alas en bolina
> Rubias velas inscriben al Sur claro.
> Y en el agua, cabellos, flores, plumas,
>
> A la deriva de la ventolina,
> Huyendo, verdes, de la voz del faro,
> Coronan el mantel de las espumas.
> (1972, 242)

Los ángeles de este decorado marítimo han sido olvidados por la crítica que estudia la angelología de Alberti, posiblemente por no advertir que su estela se extiende por todos los versos del poema, más allá de la mínima y sucinta referencia explícita a los espíritus divinos. Si Alberti ya se había interesado por los arcángeles y los querubines, en "Reflejo" se inclina por otro coro de la jerarquía angélica, los serafines. La figura de los serafines se escinde en el poema en dos planos a partir del efecto reflectante que produce la superficie del agua. Así, por un lado, distinguimos la corporeidad material y real de unos ángeles que, como muchos otros, se sumen en el deleite de sus acciones desiertas de finalidad. Estos espíritus celestes que aletean en los aires, despreocupados de cualquier problema, son los mismos ángeles que poblaban la naturaleza de la poesía de Juan Ramón Jiménez, formando parte de los procesos de angelización de la naturaleza que entre los poetas del 27 alcanzaron algunas de sus mejores expresiones. En esta ocasión, es el amanecer el segmento temporal por el que se desliza el sublime caminar aéreo de estas criaturas celestiales. Como en Juan Ramón Jiménez, las notas de suavidad y levedad son las que impregnan los gestos de unas entidades ya delicuescentes en medio del cosmos vanguardista que iba asfixiándolas. Desde su aparición coincidente con la del astro flamígero, los serafines van a ser objeto de dos transformaciones que los asimilan a dos habitantes del medio naciente con la luz de la alborada. Los primeros seres con los que son identificados los ángeles son esos rondaflores del sol de las galanas. Ocultos bajo la imaginería barroca, se camuflan las pequeñas criaturas que revolotean alrededor de las flores o, más bien, de unas flores determinadas, las margaritas. Son los insectos, probablemente las abejas, que recogen el polen-sol de estas flores campestres. Los serafines son, por tanto, metaforizados como insectos a partir de concomitancias que se dirigen especialmente a la capacidad de vuelo y a la ejecución de tareas dentro de un marco preciosista. Pero, desde las trabajadoras abejas, los ángeles van a adoptar otro tipo de cobertura, que hasta cierto punto podía ser atisbada en una de las imágenes de "Araceli", aquella que hacía de las alas

de los espíritus divinos dos velas. Ampliando este enfoque, los ángeles se tornarán en esos bellos veleros que con la apertura del día surcan las aguas hacia destinos ignorados. Nuevamente, el ángel es involucrado dentro de las coordenadas de la sabiduría marinera de Alberti. Las alas de los serafines, como las velas, serán desplegadas, tirando de ellas por medio de la bolina o cabo. A través de esta cuerda, las alas angélicas permanecen tensas hacia proa, misión característica de la bolina, con el fin de conseguir que recojan la mayor cantidad de viento para la navegación. El crujir de las túnicas del ángel-velero nos revela que la tirantez a la que han sido sometidas las alas es absoluta. La divina embarcación está preparada para orientar su rumbo hacia el claro sur, dejando su imagen en el recuerdo de quien la contemple. Imborrables permanecerán esas velas aladas que, además, se benefician del cromatismo rubio, que en más de una ocasión ha precisado Alberti en otros poemas, de los cabellos de los serafines.

Si hasta ahora hemos revisado las variedades mórficas que los serafines han manifestado en su existir material y tangible por encima del mar, resta examinar una segunda realidad de los mensajeros divinos en la superficie de las aguas al ser reflejados por ellas. Todos los elementos que anteriormente habían sido vinculados con los ángeles –cabellos, flores, plumas- circulan guiados simplemente por el capricho de un viento variable en el espejo marino. Los diferentes atributos angélicos ilusorios se pueden discernir de los originales por su color, el verde, el signo cromático del espacio que les ha proporcionado una segunda vida. Para el mar no será infructuoso este retrato acuático de los seres angélicos, pues el premio que recibirá residirá en la naturaleza sublime de los sujetos reflejados que supondrán la imposición de una corona de dignidad posada sobre sus espumas.

La categoría de los serafines volverá a ser empleada por Alberti, pero sólo con un valor de pura imagen barroca en la descripción de unos árboles en su personal homenaje a Góngora que es la "Soledad tercera": "De troncos que, a columnas semejantes, / sostener parecían la alta esfera / de la noche, sin fin, muralla fiera, / cuyas siempre sonantes / hojas de serafines son el nido [...]" (1972, 276).

Un texto que sirve para ilustrar la transición del ángel tradicional al vanguardista es "Don Homero y doña Ermelinda". En un ambiente urbano claramente influenciado por la temática del futurismo, doña Ermelinda, que pasea junto a don Homero, se lamenta de no ser un ángel para poder obtener el presente que desea para su pareja:

> [...] –¡Ah, cuánto siento
> no haber nacido angelito
> para ofrecerte un lucero,
> como alfiler de corbata,
> [...]
> (1972, 292)

La visión más popular del ángel es la que se gesta en la mente de doña Ermelinda en su frustrado sueño de poder haber sido un ángel. Decimos popular, pero su concepción es más bien pueril, la propia de un niño que contempla a los ángeles como bondadosos seres candorosos muy próximos a él, un hecho que resplandece en el sufijo diminutivo de

*angelito*. Sin embargo, la sorpresa invade al lector cuando es conocedor de que las pretensiones angélicas de doña Ermelinda tenían su fundamento en un conato por apresar un lucero que poder regalar a don Homero como alfiler de corbata. Ciertamente la utilidad que doña Ermelinda buscaba en su nacimiento angélico podría entroncar con su perspectiva infantil de las criaturas divinas, pero se relaciona más con los juegos de imaginería ultraístas y con la línea un tanto grotesca del poema. La dignidad del ángel brilla todavía en el gesto del espíritu entregando un lucero del firmamento, aunque se percibe un desajuste al realizar el ángel una empresa que en absoluto se vincula con su oficio habitual. La desviación más notable es la que se instituye en la finalidad última del lucero, únicamente ser un alfiler de corbata. La vulgarización creada en el eslabón de cierre de la cadena de ensoñaciones de doña Ermelinda principia un proceso regresivo de deconstrucción que, atravesando al lucero, termina en el ángel. Así, el mensajero de las alturas de las oraciones infantiles, que se nos revelaba glorioso en su captura de un lucero, cae a nuestro mundo más moderno al tener como objetivo un alfiler de corbata. El descenso de los ángeles estaba ya asegurado, incluso desde el ámbito terrenal que más propicio les era, como podemos leer en "Nadadora": "Limones del Vaticano / bajan a la mar los ángeles, / rosarios y estampas" (1972, 300).

A partir de estos poemas, los restantes ángeles de *Cal y canto* se van a ver agredidos y desgarrados por los impulsos vanguardistas y el sólido contexto de vida urbana que vertebra la obra. Ya lo indicamos; la memoria nunca se pierde, y los ángeles conservarán vestigios de su imperio que, como veremos, variarán de un texto a otro. La función de psicopompo es la que pervive, mas profundamente alterada en la seriedad de su significación, en "Mi entierro", otro poema desterrado en los análisis de ángeles en Alberti:

> En mi ataúd, bostezando,
> carpa muerta, ¡qué aburrido!
> (*"¡Recitadme el atropello*
> *del día, el último grito!"*)
> viaje para un querube,
> sol de ultramarinos
> (*"¡Mi amor a las gastronómicas*
> *vírgenes de los hornillos!*
> *¡Peroles de luna ardiendo!*
> *¡Sartenes de albor cocido!"*),
> tirado por cuatro ocas,
> hervidas, al Paralso.
> (1972, 289)

El poeta nos cuenta paródicamente su entierro vestido como un tendero de una tienda de ultramarinos. El sudario que oculta el cadáver se ha convertido en el guardapolvo utilizado por el tendero. Conviene detenernos en el sentido que encierra el término *ultramarino*, pues tendrá importancia en la comprensión de la figura del ángel. *Ultramarino* conserva su semántica habitual como precisión de una modalidad particular de lugar de venta de

productos de alimentación. Pero, ateniéndonos a la veta temática de la muerte que recorre el poema, es posible leer un alcance significativo superior a partir de una escisión de la voz *ultramarino* en sus dos formantes principales. La partícula adverbial *ultra* refiere la idea de más allá, al otro lado. *Marino*, por otra parte, nos remite a la pasión de Alberti por recorrer como navegante los mares que siempre le fascinaron. En cierta medida, marino era su modo ideal de ser y estar en el mundo. En consecuencia, el vocablo *ultramarino*, sin obliterar su valor denotativo, necesario para la consecución del estilo sarcástico del poema, alude en otro nivel al estado posterior a la vida, la muerte, el territorio de ultratumba o de ultramarino. De esta forma, el poeta yace en su ataúd con un sudario que se relaciona, según precisamos, con el guardapolvo del tendero, en una perspectiva degradante, pero también con el ámbito en el que se encuentra, aquel que está más allá de este mundo.

Reposando en su féretro, la caracterización que se nos ofrece del modo en el que permanece el cuerpo del poeta es rupturista. Es identificado con una de las piezas que pueden venderse en una tienda de ultramarinos, una carpa, la cual carece de vida al igual que el difunto. Mas, aun habiendo entrado en el mundo de las sombras, el poeta declara estar bostezando, muy probablemente por la espera hasta que descienda hasta él el ángel que debe guiarlo al cielo o el demonio que lo suma en el infierno. Su aburrimiento se proyectará sobre la imagen del querube, que llega para trasladar el alma del recién fallecido. El viaje que ha de emprender el espíritu celeste con el alma humana se estima como cansino y carente de interés. Esta consideración supone ya un atropello para la dignidad de las funciones angélicas y se establece como el principio de un proceso degradante de la figura angélica. Inicialmente, el querube recibe el título de sol de los ultramarinos. La asociación del ángel psicopompo con el sol es una nota remanente de su divina procedencia. Recordemos que el espíritu celeste consagrado como regente del sol es Rafael, aunque Alberti se ha inclinado en la composición por el coro de los querubines. Fuera de esta información extraliteraria, el astro solar sugiere las notas de luz, camino, guía, destacando la faz del ángel como antorcha que orienta entre tinieblas, una dimensión inherente en su oficio de psicopompo. Si la tutela de las almas es la misión del querube solar, esta acción es ejercida sobre los ultramarinos, forma no ya adjetival sino sustantiva que, de acuerdo con el análisis expuesto más arriba, designa a los muertos. Por tanto, cobra pleno sentido la configuración de la entidad celestial en calidad de conductor –sol- de difuntos –ultramarinos-. Con todo, el empleo de la voz *ultramarinos* es el pórtico para la desautomatización del enviado por Dios con el fin de recoger las almas de los hombres. El ángel emprende su trayecto hacia el paraíso gracias a la ayuda de cuatro ocas. La exterioridad formal de las ocas enlaza con el retrato de los ángeles en lo que respecta a la posesión de dos alas plumadas. En este sentido, el vuelo de las extremidades aladas de las ocas se torna en sustituto de la actividad aérea de los mensajeros de Cristo. Los príncipes de los cielos se ven necesitados de la utilización de unas ocas para acompañar un alma a las santas moradas. Queda, así pues, anulado el rol primordial de las alas de los ángeles, unas prolongaciones de las que incluso pudieran carecer al hacer uso de unas ocas. La desacralización de la imagen arquetípica del ángel se agudiza cuando se nos comunica que las ocas que colaboran con el espíritu guía están hervidas, esto es, carecen de todo plumaje. En definitiva, el cuadro que se ofrece de los ángeles no es desde luego un episodio para el recuerdo de

su nobleza; un querubín, inválido de sus alas, recurre a unas ocas desplumadas, por estar heridas, en su camino hacia el paraíso.

El universo de la vida moderna que atraviesa *Cal y canto* será uno de los factores que contribuyan a la ligazón de lo angélico con aspectos hasta entonces nunca vistos en nuestras letras. La fuerza de las nuevas formas y estilos de vida forjan el sistema temático de "Sueño de las tres sirenas", en el que los antiguo hábitos acaban siendo arrinconados ante la pujanza del revolucionario presente. Los nácares de luna y las verdes colas de sirena deben dejar paso a las jóvenes de faldas y melenas cortas que circulan no ya por paraísos marinos sino por bares. Si es esto lo que sucede con respecto al plano femenino, en el ámbito masculino la transformación es también inevitable. No es el tiempo de novios marineros, ni de pescadores y carabineros por playas y bahías . Los hombres se distraen en otros lugares y de otros modos:

> SI por hoteles y confiterías,
> alfiler de sol puro en la corbata,
> ángeles albos de las neverías.
> (1972, 252)

Lo urbano –hoteles y confiterías- ha prevalecido para el hombre de hoy sobre los espacios naturales –playas y bahías-. En su hogar de cemento se siente definido el hombre actual, que encuentra su expresión en la imagen de los ángeles albos. La tez de los marineros bruñida por el calor del sol clarea en los rostros de quienes deambulan siempre bajo los techos de hoteles, confiterías y neverías. Estos ángeles contemporáneos no son identificados por su aura de excelsitud ni por sus majestuosas alas, sino por un índice del materialismo, quizá el único lugar en el que contemplarán una luz similar a la solar, el alfiler de corbata, como aquel que deseaba regalar doña Ermelinda a don Homero.

En una línea similar al poema que hemos tratado, "Carta abierta" encierra una conciencia en torno a una realidad provista de ingenios desconocidos anteriormente, si bien no se percibe con la misma intensidad en este escrito la melancolía y nostalgia hacia lo perdido que anidaba en "Sueño de las tres sirenas". Alberti canta a su amado cine, pero también al invento que posibilitaba el viaje instantáneo de la voz humana a otro lugar. Es aquí donde comparece el componente angélico, retomando uno de los pilares eje de la concepción de todo espíritu celeste, a saber, servir de vía de comunicación entre diferentes espacios:

> Vi los telefonemas que llovían,
> plumas de ángel azul, desde los cielos.
> Las orquestas seráficas del aire
> guardó el auricular en mis oídos.
> (1972, 308)

Una de las composiciones de *Cal y canto* en la que el modelo tradicional de los ángeles es más violentado, junto al reino celeste en el que habitan bajo la atenta mirada de Dios, es "Guía estival del Paraíso", un título en que ya se evidencia el poder destructivo con

respecto a lo tradicional. El cielo ya no es un edén cuya hermosura radica en la exultante naturaleza que cubre una infinita extensión. Un hotel es la oferta del paraíso después de nuestra muerte. El Altísimo se ha modernizado y nos promete una prolongación de las maravillas mecánicas que hemos creado en la tierra. Trenes, buques, ventiladores y, sobre todo, lugares para el recreo, las cantinas, a las que nos conducirán los ángeles, plenamente integrados en el nuevo espíritu celestial:

> San Rafael, plumado, a la Cantina,
> chófer de los colgantes corredores,
> por un sorbete lleva, sin propina.
> (1972, 258)

A pesar de incardinar a los ángeles en un marco muy distante del que dispensaban las Sagradas Escrituras o la historia literaria, los espíritus celestes conservan aún parte de su luz, hecho que facilita al lector el descubrimiento de sus personalidades. En los versos arriba citados, la pervivencia de los mensajeros divinos se concreta en la presencia de uno de los arcángeles, San Rafael, la entidad celestial preferida por Alberti como ya hemos tenido ocasión de observar, aparición que seguramente se deba a un interés del autor por participar en el circo mecanicista que está construyendo. La función del arcángel protector de Tobías continúa invariable, es decir, persiste como guía que dirige a quien lo desee hacia la cantina. Sin embargo, la desautomatización es inmediata, pues San Rafael lleva a cabo su cometido en un automóvil del que es chófer. Late aquí un recuerdo de los viajes de Alberti en un automóvil de su hermano recorriendo Castilla la Vieja, según nos narra en *La arboleda perdida* (1998a, 243). Aun cuando no se establece un estipendio monetario por los servicios, el arcángel exige un sorbete para acercar a la cantina a todo aquel que se muestre interesado. Tan humano se revela San Rafael en la petición y en la índole del objeto solicitado, que no es posible dejar de advertir el rostro de Alberti detrás del arcángel. Desde esta consideración, la precisión que a propósito del arcángel se realiza sobre su aspecto plumado adquiere mayor sentido, puesto que no estamos tanto ante una reiteración de un rasgo inherente al ángel en la mentalidad colectiva, ligando esa referencia a la posesión de unas alas que plasman esa faceta descriptiva, sino más bien ante un refuerzo angélico, aunque paródico en su verbalización, del Alberti arcangelizado en el escrito.

Viajamos con nuestro célico chófer San Rafael hasta la cantina, un lugar en el que vamos a poder encontrar más ángeles:

> ¡Al Bar de los Arcángeles! De lino,
> las cofias de las frentes, y las alas,
> de sidra y plumas de limón y vino.
> (1972, 258)

Los arcángeles de este bar son compañeros de aquellos ángeles de las neverías que vimos en el "Sueño de las tres sirenas". Ahora bien, mientras que estos últimos acudían a las neverías o locales de venta de bebidas en calidad de clientes con su alfiler de corbata,

los arcángeles del bar de "Guía estival del Paraíso" ostentan los cargos de personal encargado de servir. De este modo, si el alfiler de corbata signa a los ángeles como los seres que acuden al establecimiento para realizar una consumición, la cofia será en los arcángeles la marca de su condición de trabajadores o, más concretamente, de camareros. En el desempeño de esta labor, no muy elevada para quien es receptor de la luz de Dios, acaece un fenómeno de proyección de los productos con los que se comercia, bebidas y refrescos, sobre la exterioridad de los camareros celestiales. Consecuentemente, las extremidades aladas se vuelven de sidra, y las plumas de limón y vino. El grado de deconstrucción es de gran intensidad en estos momentos, aun cuando la imagen del ala con sus plumas supone la base de la arriesgada visión de Alberti. La influencia de la vinculación de las bebidas con los medios angélicos para el vuelo se restringe fundamentalmente al área cromática. La sidra sugiere un color ambarino en las alas de los espíritus mensajeros, en tanto que el vino podría orientarnos hacia una línea similar a la de la sidra o un color más oscuro. Un cromatismo que, según Manteiga, es un exponente del cielo al atardecer: "[...] the colors of the sky at sunset are revealed in the garb of an angelic figure" (1979, 51). Pero no todo es color. El limón, aun pudiendo entroncar su piel amarilla con los valores de la sidra y uno de los tipos de vino, refleja concomitancias de orden formal con las plumas de las alas de los arcángeles. Limón es una voz metonímica que designa media rodaja de esa fruta, esto es, el acompañamiento típico de muchas bebidas. Una media rodaja que emula en su contorno el dibujo de las plumas arcangélicas.

Pero en este campo celestial tan mundano no todos los ángeles están dedicados a conducir taxis o a trabajar como asalariados en un bar. Algunos espíritus celestes continúan inmersos en las actividades que les son más características, si bien éstas son relatadas de acuerdo con presupuestos futuristas:

> ¡Campo de aviación! Los serafines,
> la Vía Láctea enarenada, vuelan
> la gran Copa del Viento y los Confines.
> (1972, 258)

Dentro de la exaltación técnica y maquinista preconizada por el futurismo, los serafines son aviones que utilizan como pista de aterrizaje la Vía Láctea, que ha sido recubierta de arena con la finalidad de servir para tal propósito. Una lectura atenta del corpus literario de Alberti nos posibilita la determinación de una estética poética gestada en el juego entre aviones y ángeles. "Guía estival del Paraíso" no será la única composición en la que Alberti ligue los aparatos aéreos con los espíritus celestes. En "Sonríe China", ubicado en *La primavera de los pueblos*, el avión-ángel es víctima de las turbulencias: "Pero hasta el mejor ángel es esclavo del viento" (1978, 374). En esta ocasión el proceso es inverso al que se producía en el texto de *Cal y canto*, pues no es el ángel el que es observado como un avión, sino el medio de transporte el que se angeliza. Esta última vertiente es la que también se reproduce *Versos sueltos de cada día*. Al poeta se le disuelven los contornos de las prodigiosas nubes, aunque consigue contemplarlas en su interior al atravesarlas a bordo de un avión, ángel con motores y, consecuentemente, ruidoso:

Las nubes, sí, las maravillosas
nubes que he visto.
Mas yo las atravieso
metido en este ángel rumoroso
que me borra sus formas
y me hace verlas dentro,
iluminado humo transparente.
(1988, 586)

Alberti parecía gustar y tender a la conversión en ángeles de los vehículos para el transporte. No sólo los aviones entraban en el orbe angélico sino que hasta una bicicleta podía suscitar una impresión semejante. En "Balada de la bicicleta con alas", entre un conjunto de nombres que el poeta va seriando para bautizar a su bicicleta, encontramos como una de las opciones la referencia al arcángel Gabriel (1972, 1096). Pero, según indicamos, son los aviones los que van a propiciar en Alberti la recreación de un sistema de imágenes edificadas a partir de una interconexión entre las virtudes del transporte alado y los ángeles. El avión sitúa a Alberti en una posición que le facilita, de acuerdo a sus características, el tratamiento de determinados motivos angélicos o la referencia directa a los espíritus celestes desde la particular situación del poeta. Así pues, en "Sonríe china", poema que ya hemos mencionado, el aterrizaje del avión implica la remembranza del mito de la caída de los ángeles: "Descendemos. / La tiniebla perdura. / Se prohíbe fumar. / Y como los arcángeles caemos / sobre Praga, desde la altura" (1978, 371). *Versos sueltos de cada día* nos asoma a un Alberti que, en pleno vuelo por los cielos, se configura a sí mismo como ecuador sufriente entre dos realidades que testifican sus luces y sombras: "Estoy entre los peces y los ángeles, / quiero decir, aquí, lleno de angustia" (1988, 575). Por debajo del avión, los peces, es decir, el mar, la salvación, el reino de la infancia. Por encima del avión, los ángeles, no los espíritus que hemos analizado hasta ahora sino los que están a punto de amanecer, los crueles, los portadores de una crisis. La serenidad y la paz quedan coartadas ante el debate entre el paraíso marino y los virulentos desgarros. Pero en el viaje aéreo de Alberti, más arcángel Rafael que nunca, no todo es desequilibrio emocional, habiendo espacio para una sonrisa. De nuevo en *Versos sueltos de cada día*, Alberti afirma que en su trasiego aéreo no ha logrado ver a ningún ángel entre las nubes de los cielos más elevados (1988, 605). En otros momentos, el gaditano se inclina por una superposición de valores: "Desde sobre los ángeles un día / sin luz caí en Los Ángeles" (1988, 607). Existe un juego entre el lugar desde el que se desciende, las alturas que se hallan por encima de los mensajeros de Dios, y la denominación del destino en el que el avión se posa, Los Ángeles. Mas ha de reseñarse también el valor metaliterario que encierran los versos citados de Alberti, mostrando el tránsito desde *Sobre los ángeles*, cuya alusión es muy clara, hasta *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, obra representada en la magia cinematográfica de Los Ángeles, la ciudad de los ángeles del cine mudo.

Pero la composición de *Cal y canto* en la que los ángeles tienen mayor importancia y alcanzan más protagonismo, anticipando algunas líneas maestras del monumento literario de Alberti a los espíritus divinos, es "Los ángeles albañiles":

Escayolados de frío,
astrales blusas de nieve,
de los séptimos andamios
del Paraíso descienden,
dorados los palaústres,
por invisibles cordeles,
tres ángeles albañiles
para socavar mis sienes.

Al filo de una ventana
del segundo cielo, ausente,
y al libre y libre albedrío
del aire que vuelve y vuelve,
en rumbo de luces idas,
sin saber si van o vienen,
y en colcha de tersas cales,
desnudo, mi cuerpo duerme.

-Ángeles, ¿qué estáis haciendo?
Derribada entre mi frente,
mina de yeso, su sangre
sorben los cubos celestes,
y arriba, arriba y arriba,
ya en los columpios del siete,
los ángeles albañiles
encalan astros y hoteles.
(1972, 268)

La mayor parte de la crítica coincide en interpretar a los ángeles de este poema como un estadio previo a las intensas preocupaciones internas que vertebrarán *Sobre los ángeles*, afectando consecuentemente a la estructuración de las criaturas celestiales (Salinas de Marichal, 1968, 185; 1975, 69; Spang, 1973, 68; Zuleta, 1971, 322). Sorprende la opinión de Eric Proll apreciando del siguiente modo "Los ángeles albañiles": "Constituye, en efecto, tal poema un destello de luz en la sombra sobre el brillo rojo de los otros poemas de su sección [...]" (1982, 217). En suma, los especialistas atisban en estos ángeles encaladores de cielos una presencia minimizada de las tinieblas que desbordarán el mundo angélico de *Sobre los ángeles*. Sin embargo, a pesar de la relevancia que se concede a este poema en la evolución hacia los ángeles más surrealistas de Alberti, los comentarios de la crítica no van mucho más allá de la apreciación que hemos indicado o, en algunos casos, de una reiteración narrada de los versos del escrito.

En "Los ángeles albañiles" podemos discernir dos grandes núcleos que conforman los pilares del poema. Por un lado, unos seres a los que se adjudica el oficio de albañilería, los ángeles, y, por otro lado, la materia con la que esos espíritus desempeñan sus

tareas, la cal o yeso que se encuentra en la frente de quien es visitado por los ángeles. Detengámonos en la figura de los constructores divinos. No era la primera vez que los mensajeros de Dios habían de cambiar sus cometidos ultraterrenales por tareas en las que era necesario el uso de la fuerza física en mayor o menor medida, como recordamos en aquellos ángeles confiteros de *El alba del alhelí*. Nuevamente, la expresión ángel albañil resulta en este sentido desautomatizadora con respecto al modelo angélico que puede primar en la colectividad humana. Sin embargo, la asociación de los ángeles con el ámbito de la construcción, de lo arquitectónico no es tan original como en una primera impresión se nos pueda manifestar ni tan marginal a la doctrina ortodoxa. De hecho, si hojeamos las Sagradas Escrituras descubriremos diferentes episodios en los que los ángeles son comprehendidos en la esfera de la edificación, normalmente desde la perspectiva de la medición. En el libro del profeta Ezequiel, escrito que impresionó a Alberti y será clave para los ángeles posteriores, un ángel provisto de una cuerda de lino y una caña tomará incesantemente medidas para poder construir el altar de los holocaustos: "He aquí las medidas del altar en codos de codo y palmo: el canal, de un codo de alto y un codo de ancho, y el reborde que lleva en torno, un palmo" (Ez., 43, 13). De modo similar, en Zacarías aparece un ángel anotando la anchura y la longitud de Jerusalén (Zac., 2, 2). Otro ángel, ya con una caña más ornamentada, pues es de oro, va marcando las dimensiones de la ciudad de Dios al finalizar el Apocalipsis (Ap., 21, 15). La Biblia, en fin, enseñaba que los distantes y perfectos servidores de Yahvé podían escapar del cerco de la espiritualidad y sumergirse en actividades que los podían confundir con humanos. Si éste es el dictado que Alberti recibía de la Biblia, nuestra tradición literaria no se mantuvo ajena a la plasmación de ángeles entregados a la albañilería. Conviene, así pues, retroceder hacia aquellos ángeles obreros que ya analizamos en la comedia *Santa Teresa de Jesús* de Lope de Vega. Estos seres auxiliadores, caracterizados con azadones y espuertas, levantaban un templo sin pedir para ello ningún tipo de remuneración. Eran los albañiles de Dios. Unos ángeles semejantes a estos entidades divinas de Lope se darán en una pieza dramática de Alberti como de inmediato apuntaremos. Antecedentes bíblicos y literarios, pero también en uno de los campos que siempre atrajo a Alberti, el pictórico. Sin embargo, en este caso, el cuadro en el que Alberti pudo admirar la pintura de un ángel albañil no representaba exactamente esta imagen, sino que únicamente materializaba la figura de un ángel que, gracias a algunos elementos del mismo retrato y, sobre todo, a la imaginación del gaditano, acaba siendo visualizado como un espíritu obrero, aunque metafóricamente. Sabemos que Alberti contempló la modalidad del ángel albañil en una pintura porque él mismo lo confiesa en su libro *A la pintura*. En el poema "Zurbarán", el poeta nos regala esta descripción:

> La nube es un soporte, es una baja
> plataforma celeste suspendida,
> donde un arcángel albañil trabaja,
> roto el muro, en mostrar que hay otra vida.
> Mas lo que muestra es siempre un andamiaje
> para enganchar en pliegues el ropaje.
> (1972, 756)

Alberti no indica la obra de Zurbarán que le sugiere esa exégesis en la que habla de un arcángel albañil, pero podemos asegurar por los rasgos que presenta que se trata de la *Visión de San Pedro Nolasco*. En este cuadro un ángel revela una visión de la Nueva Jerusalén, que ha sido puesta en relación con Ávila, al santo mientras éste duerme, igual que el cuerpo del poeta en "Los ángeles albañiles". Efectivamente, la ventana que abre el espíritu alado está enmarcada en una nube levemente elevada y situada en un muro. Los andamiajes celestiales del poema de *Cal y canto* los encarna ahora el cuerpo del arcángel.

Por otro lado, además del poema que acabamos de citar de *A la pintura*, hay otras composiciones en las que Alberti recurre al prototipo del ángel obrero. En el epílogo de *Santa Casilda* hacen acto de presencia seis ángeles que se han encargado de construir durante el sueño nocturno de Casilda un templo. Estos ángeles están estrechamente ligados con algunos que ya hemos abordado, a saber, los espíritus bíblicos absortos en sus mediciones, los ángeles trabajadores de Lope y, por supuesto, los albañiles de *Cal y canto*. El primero de los seis ángeles entronca con los tres ángeles albañiles en tanto que cuenta cómo los espíritus celestes fueron descendiendo desde el cielo por una escala mientras Casilda estaba en brazos de Morfeo. El ángel de las mediciones del Apocalipsis con su caña de oro parece estar detrás del segundo ángel que, con un cordel de oro, traza una circunferencia, aunque la imagen del cordel no puede evitar la ligazón con los cordeles por los que bajan a la tierra los ángeles de *Cal y canto*. Raigambre bíblica reviste el tercer enviado de Dios, cuya misión es el cálculo de unos cimientos. El cuarto ángel supone un eco de los obreros divinos de Lope, pues es el que levanta la iglesia. Debe advertirse además que la leyenda de Santa Casilda ya había sido dramatizada por el mismo Lope de Vega, si bien la versión de Alberti difiere de la del escritor barroco. Un paralelo en nuestro mundo de los tres ángeles albañiles es el quinto ángel del epílogo de la obra teatral de Alberti. Aquellos encalan astros y hoteles; éste, las celdas de la iglesia. La gran diferencia estriba en la procedencia de la cal empleada para sus trabajos, ya que en "Los ángeles albañiles" la mina de cal es la frente del poeta, en tanto que el quinto ángel se sirve de "[...] la cal de la gloria [...]" (1990, 146). La última de las criaturas supraterrenales, el sexto ángel, al lastimarse en un ala se relaciona ya con otros ángeles, los espíritus alicortados de *Sobre los ángeles* y *Noche de guerra en el Museo del Prado*.

Alberti volvería a acudir a la referencia del ángel albañil en una composición de *Canciones del Alto Valle del Aniene* con la que pretendía elogiar al pintor Alejandro Kokocinski: "Casi impasible, mudo, silencioso, / Alejandro es la vida joven, dura, / dura demasiado, / abiertamente oscura, / ángel obrero en raudo y triste acoso [...]" (1988, 244).

El resultado de toda esta exposición es la afirmación de que la concepción de los ángeles como albañiles no es todo lo desautomatizadora que, en principio, se columbra, ni es una formalización aislada en el corpus literario de Alberti. De hecho, los ángeles albañiles deben mucho al original judeocristiano, no ya de un modo implícito sino explícitamente. La capacidad de extrañamiento de estas entidades deriva más de lo que hacen que de lo que realmente son, aunque en ocasiones estén veteadas por sentidos exógenos a la tradición. Las primeras informaciones que se nos suministran a propósito de estos ángeles son una combinación de la tópica descriptiva consagrada y la liberación de los sentimientos que en el poeta alimentan estas potencias celestes. Así, cuando Alberti nos sorprende con

unos ángeles escayolados de frío, definidos como astrales blusas de nieve, se apoya en el clásico cromatismo blanco de los ángeles que, esta vez, no nos adentra en la emoción de pureza sino en el valor connotativo de un abrazo gélido, esto es, de temor, miedo a aquellos que desde siempre han velado por nosotros. Los procesos de proyección de la materia abstracta del hombre comienzan a incidir en los ángeles albañiles que, no obstante, aún conservan intacta su identidad y personalidad, no co-fundiéndose todavía con su creador artístico.

Los espíritus divinos son albañiles por obligación, puesto que como se desprende de la lectura del poema de Alberti es fácil colegir que el cielo está en una fase de reparaciones. Los cielos se han convertido en andamios desde los cuales los ángeles pueden ejecutar sus actividades obreras. Al final del texto, observamos que las zonas que los ángeles deben encalar se encuentran situadas en las alturas, "[...] arriba, arriba y arriba [...]". Inesperadamente, una dificultad se interpone en la empresa de los ángeles. Carecen del producto con el que devolver la luminosidad a las deslustradas estancias de los cielos. Ante esta coyuntura, los espíritus optan por abandonar su hogar y dirigirse a nuestro mundo. Los ángeles partirán, según se nos dice, desde el séptimo andamio del paraíso. Alberti recurre a la antigua teoría de los siete cielos. El séptimo cielo, nivel en el que se encontraban los ángeles albañiles, es la morada de Dios, donde gobierna rodeado de serafines, querubines y tronos. En las narraciones de Enoch podemos asistir a la visita del profeta a este sagrado espacio al que lo conducen dos ángeles (Godwin, 1995, 128). En este sentido, los alarifes de Dios se muestran anclados en el pasado. Otro factor impulsor de un diseño cristiano de los ángeles albañiles arranca del modo en el que éstos acceden hasta el cuerpo del poeta para, más tarde, regresar a su lugar de origen. En un ambiente onírico los ángeles se dejan caer a través de unos invisibles cordeles para retornar después al séptimo cielo, un movimiento que recrea en la misma demarcación del sueño la escala que a Jacob se le reveló, contemplando a los ángeles bajando y subiendo por el trayecto delimitado por cielo y tierra.

El poeta preguntará sorprendido a los ángeles qué están haciendo con él, al ver que las antaño pacíficas criaturas dividen en tres su frente con la finalidad de extraer el yeso con el que enlucir los gloriosos atrios. La anormalidad del desarrollo de esta pesadilla onírica tiene su fundamento en algunos pensamientos de Alberti recogidos por el poeta en su libro de memorias. George W. Connell, en su estudio de los elementos autobiográficos en *Sobre los ángeles*, reproduce una confesión de Alberti que pone en relación con la labor de albañilería que los ángeles practican sobre las sienes del poeta: "Quise trabajar, hacer algo que no fuera escribir. Supliqué entonces a varios amigos arquitectos me colocasen de peón de albañil en cualquier obra. ¡Cómo! Imposible. Pensaban que era broma, una extravagancia o manera de llamar la atención" (Connell, 1975, 160). Aunque no negamos la posible vinculación con estas palabras, la declaración de Alberti es demasiado anecdótica y caprichosa, cuando además su prioridad es obtener un trabajo encauzándose la albañilería como una elección dentro de su anhelo, si la sopesamos en comparación con la profundidad de la realidad de "Los ángeles albañiles". Mas sí hay una parcela en la corriente reflexiva autobiográfica del gaditano que parece nutrir los versos en los que los ángeles desnudan la frente del poeta de yeso con el fin de completar su oficio en los cielos. En el

cuarto libro de *La arboleda perdida* Alberti despliega toda una filosofía vital en torno a la cal, elemento del que poeta se proclama descendiente:

> La cal es la hija del Mediterráneo, aunque atraviese el estrecho de Gibraltar y se expanda por las riberas atlánticas del norte africano, los pueblos de Cádiz, Huelva y Portugal. Yo soy un hijo hirviente de la cal, de su cegadora blancura esplendorosa, tendida, chorreada sobre los muros andaluces.
>
> (1998b, 294)

Alberti reconoce que la cal está presente en su vida desde su infancia en un dichoso rectángulo bañado con esta materia viva y luminosa (1998b, 294). En "Los ángeles albañiles" el yeso o cal del que se abastecen los espíritus supremos es identificado con la sangre del mismo poeta, tornándose de esta forma en sustancia que alimenta el ser de Alberti. No estamos ante una invención poética sino ante un hecho en el que el gaditano creía, es decir, que la cal recorre los conductos internos que lo componen: "De niño, arrancándola con las uñas, me comía la cal de las paredes, alimento que aún perdura en la corriente de mi sangre que ilumina, oculto, mis médulas" (1998b, 298). Por tanto, que la frente del poeta sea una mina de yeso es un corolario de la cal que a través del fluido sanguíneo se va extendiendo por el sistema corporal de Alberti. Saben los ángeles la naturaleza luminiscente de ese hombre-cal que reposa en la tranquilidad del sueño, y no se muestran dubitativos en proceder a succionar su blanca sangre. Es en este punto donde en los ángeles mejor se vislumbra la guadaña de la muerte que manejarán ya con maestría algunos emisarios de Dios en *Sobre los ángeles*. En la medida en que Alberti considera la cal como un componente de carácter vital que circula por su interior, la pérdida de esta base sustentadora implica el advenimiento de la muerte. No obstante, la finalidad última de los ángeles no obedece a un patrón de conducta maliciosa, pues sólo ansían embellecer nuevamente los aposentos de su Creador. La cal, con su luz, pureza, blancura y transparencia, puede restaurar los esplendores pasados. Alberti ya había visto la imagen de la gente resucitando la gracia de las paredes encaladas hace tiempo, cuidando especialmente la recomposición de las zonas más altas: "El amor a la cal, a que continúe siempre siendo blanco y su blancor no cese jamás de serlo, hace que casi todas las semanas hombres o mujeres encalen de nuevo lo ya encalado desde el comienzo, desde el nacimiento del muro. Bellas y tiernas imágenes de gente subida a veces en escaleras para igualar la cal en las partes más altas" (1998b, 297). Esta última acción se manifiesta como el correlato humano de la obra de los tres ángeles subidos al séptimo andamio, por lo que no puede descartarse que Alberti se inspirara en estas escenas de calle en las que hombres, profesando coyunturalmente las funciones de obrero, como les ocurre a los ángeles, animaban otra vez las secciones más elevadas de sus hogares. En los mediterráneos maestros andaluces constructores de mágicos y diáfanos pueblos, de paraísos terrestres que rivalizaban con la luz de Cristo, debió crecer la semilla que infundió en Alberti la génesis de unos ángeles albañiles. Una prueba de ello es la denominación que el gaditano otorga a estos sacerdotes de la cal, "Divinos albañiles populares [...]" (1998b, 297).

En fin, una vez que los ángeles se han apoderado del yeso que necesitaban para

cumplimentar su objetivo en la gloria, regresan a su lugar de trabajo, esta vez descrito desde la imaginería más puramente ultraísta, al rebajar lúdicamente el séptimo cielo a los columpios del siete. Allí, los espíritus obreros activan la blancura de los astros y de los hoteles, es decir, la de las dos grandes modalidades de paisaje, el eterno imperio de la belleza universal y los decorados del mundo moderno que en "Guía estival del Paraíso" ya se habían concretado. En suma, los ángeles albañiles están configurados por un entrecruzamiento de fuerzas dañinas y benignas, correspondiendo a estas últimas un mayor peso en tanto que son las que signan el sentido final de su actuación. Los ángeles no ambicionan el mal, su horizonte no se estructura como la prosecución del sufrimiento para un mortal. Sus miras se prolongan hacia el bien, pues es el embellecimiento del paraíso divino la meta que los reclama, si bien para ello han de dañar a un ser. No hay, en definitiva, en los espíritus celestiales acerba volición satánica, pero se reconoce ya en ellos la facultad para infligir sufrimiento aunque sea una exigencia de su deber.

## 2. Apocalipsis: la ira de Dios

*Sobre los ángeles* supone dentro del corpus literario de Alberti su mayor compendio de ángeles, además de constituir una de las más decididas apuestas en nuestras letras por la recreación artística de la figura del ángel. El análisis del nuevo reino angélico de Alberti implica no sólo el enfrentamiento con unas criaturas cuya textura artística las ha vuelto más complejas y oscuras sino que también se ha de lidiar con la más intrincada selva bibliográfica que con respecto a los ángeles de uno de los poetas del 27 existe, a pesar del defecto que la mayor parte de las aportaciones adolecen, como más tarde indicaremos.

El propio título de la obra que ahora tratamos es un índice, en una primera lectura, de la importante presencia que la figura del ángel tendrá a lo largo de toda la historia poética de Alberti. En principio, el libro nos anuncia, en una suerte de marca temática, el núcleo en torno al que van a girar las diferentes composiciones que lo integran. En este sentido, Alberti incluirá a los ángeles como uno de los grandes asuntos a los que ha dedicado sus escritos poéticos, según nos informa en "Balada de la bicicleta con alas" en *Baladas y canciones del Paraná*: "He escrito y publicado innumerables versos. / Casi todos hablan del mar / y también de los bosques, los ángeles y las llanuras" (1972, 1095). En esta línea exegética del título, se suelen recordar los valores que el término *sobre* puede tener: *acerca de* o *por encima de*. Morris, acudiendo a un testimonio de *Sermones y moradas*, concluye que, con *sobre*, Alberti expresa primordialmente la dominación y poderío sobre los ángeles (1960, 231). Sin embargo, el fundamento del título del libro angelológico del gaditano es más sencillo, como ha revelado Jean Cross Newman a través de una conversación grabada inédita con Alberti en Roma el 8 de octubre de 1973 en la que se hace saber que fue Pedro Salinas el principal artífice del sintagma *Sobre los ángeles*. Así lo rememoraba Alberti: "Hablamos de lo que yo estaba haciendo. Y yo dije, "Estoy haciendo un libro sobre los ángeles. Todavía el título no lo tengo, pero.." Con uno de esos repentes tan frecuentes en Salinas, éste replicó "¿Por qué no lo llamas Sobre los ángeles"? Y así quedó" (Cross Newman, 1976, 116).

Alberti ha proporcionado algunas pistas en *La arboleda perdida* que nos informan sobre los resortes de las figuras angélicas de *Sobre los ángeles*, así como del clima en el que esta obra fue alumbrada. Muy conocido y citado por la crítica es el fragmento en el que el poeta desvela el estado en el que se encontraba en el momento de iniciar la escritura de su tortuoso libro, aunque a nosotros nos interesan más las referencias en torno a la significación que para él encerraban los espíritus angélicos:

> Yo no podía dormir, me dolían las raíces del pelo y de las uñas, derramándome en bilis amarilla, mordiendo de punzantes dolores la almohada. ¡Cuántas cosas reales, en claroscuro, me habían ido empujando hasta caer, como un rayo crujiente, en aquel hondo precipicio! [...] ¿Qué hacer, cómo hablar, cómo gritar, cómo dar forma a esa maraña en que me debatía, cómo erguirme de nuevo de aquella sima de catástrofes en que estaba sumido? Sumergiéndome, enterrándome cada vez más en mis propias ruinas, tapándome con mis escombros, con las entrañas rotas, astillados los huesos. Y se me revelaron los ángeles, no como los cristianos, corpóreos, de los bellos cuadros o estampas, sino como irresistibles fuerzas del espíritu, moldeables a los estados más turbios y secretos de mi naturaleza. Y los solté en bandadas por el mundo, ciegas reencarnaciones de todo lo cruento, lo desolado, lo agónico, lo terrible y a veces bueno que había en mí y me cercaba.
>
> (1998a, 291-292)

En esta confesión o radiografía espiritual son varios los aspectos que deben ser reseñados. Por un lado, la concepción que el poeta plasma de los ángeles que viajarán con él en su obra se ajusta plenamente al sentido propio de la figura artística del ángel, es decir, un mecanismo que posee la virtud de poder amoldarse a las más diversas situaciones, capacidad que ha favorecido su perduración en las diferentes etapas de la historia literaria, y que, sobre todo, le ha permitido sobrevivir en el siglo XX, el período en el que cada autor aposentaba su particular cosmos vivencial en el ángel. El espíritu celeste supo defenderse ante la llegada del surrealismo con sus fuertes dosis de egotismo que rechazaban lo ajeno, todo aquello que no manaba de los linderos del yo. El ángel, en la distancia de su gloria, estaba perdido, pero al dejarse herir por la espada de los abismos del ser humano venció al olvido. Más adelante nos detendremos en el modo exacto en que el ángel se articula desde estos condicionantes en *Sobre los ángeles*. Por el momento, podemos advertir que Alberti estima que la imagen del ángel es trasunto de todo lo malo y bueno que había en él, de forma que el proceso de proyección de faces internas del escritor sobre los espíritus angélicos queda notoriamente sentenciado.

Por otro lado, es interesante cómo el poeta nos comunica la decisión de escoger a los ángeles como recursos literarios a través de los cuales poder volcar su ser en la escritura. Alberti habla de una revelación, estrenándose consecuentemente como un profeta contemporáneo. No es el autor el que acude a los ángeles, sino los ángeles los que se manifiestan a Alberti. Es ésta una apreciación en la que se puede atisbar cierto grado de individualidad en los espíritus divinos, así como el primer entronque con la tradición judeo-

cristiana. A Alberti se le aparecen los ángeles como también lo hicieron en el Antiguo Testamento a Isaías o Ezequiel y, en el Nuevo, a San Juan en su Apocalipsis, una serie de personalidades que nos vemos autorizados a convocar en tanto en cuanto su influencia nutrirá además varios de los tipos angélicos que pueblan *Sobre los ángeles*. El episodio narrado en *La arboleda perdida* convierte así a Alberti por unos momentos en un visionario de ángeles, como lo fueron más o menos profundamente otros artistas. William Blake, otro de los autores de los que se ha comentado que pudo dejar su impronta en *Sobre los ángeles*, fue famoso por sus numerosas visiones, en algunas de las cuales contemplaba a espíritus celestiales. Luis Cernuda señala precisamente uno de los más conocidos destellos gloriosos de Blake: "La visión divina la obtiene temprano y, diríamos, gratuitamente: ocho años tenía cuando vio un árbol poblado de ángeles [...]" (1994, II, 273). Swedenborg, del que ya expusimos algunos comentarios sobre su angelología, parecía haber sustituido la compañía humana por la de los servidores de Dios. Ibsen fue guiado por un ángel para ser testigo de la devastación de un mundo. El filósofo Jean Marie Guyau, sobre el que hablamos con relación a Gabriel Miró, había sido arrebatado por un ángel para encaminarlo hacia la morada de Cristo.

Si continuamos analizando las reflexiones de Alberti en *La arboleda perdida* se puede deducir que la gestación de los nuevos ángeles se escalona en tres fases:

1) La fuerte crisis que llaga la vida de Alberti en Madrid produce la primera oleada de ángeles. Son los espíritus que se le manifiestan en auxilio para la materialización de su sufrimiento, según las primeras declaraciones de Alberti en torno a los orígenes de *Sobre los ángeles* que citamos anteriormente. La asfixiante dinámica que anuda al ser gemebundo del poeta en su canto poético siendo acuchillado por las plumas angélicas la ha expresado Alberti, aunque refiriéndose a otro autor cuya impronta es notoria en *Sobre los ángeles*, Bécquer. En "Miedo y vigilia de Gustavo Adolfo Bécquer" el gaditano habla del escritor romántico, pero su reflexión sobre el poeta decimonónico es una confesión de su sufrimiento, del padecimiento que latía tras los ángeles que literaturizó: "Y el alma de Gustavo Adolfo se había abierto en la piel, barrenándoselas, esas hondas heridas, como cinco largos corredores oscuros, donde los pasos y los ruidos más leves despiertan en sus bóvedas los ecos más tristes y recónditos. Y no dormía. Y era en este sangrante estado de insomnio cuando las almohadas de su lecho se llenaban de rumores desconocidos y oía voces lejanas que le llamaban por su nombre, como desde el otro lado del mundo. Entonces tiene miedo" (2000, 51)

2) En un segundo momento, el poeta se traslada a la casona santanderina de José María de Cossío en Tudanca: "Y allí llegué con él, una noche de lluvia[98], a caballo, alumbrados por un farol, entre arroyos crecidos y golpes de ventisca" (1998a, 293). El nuevo

98 Las noches lluviosas son un verdadero leitmotiv a lo largo de *La arboleda perdida*, siendo la atmósfera de determinados episodios destacados en la vida de Alberti. Lo es durante la creación de *Sobre los ángeles*, pero fue también una tormentosa noche cuando nació el poeta: "[...] mi madre me echó al mundo en medio –me lo contó ella luego tantas veces– de una grande e inesperada tormenta" (1998b 389). Clima desapacible reinará el día de la primera comunión de Alberti (1998a, 17).

espacio en el que se halla Alberti es fuente para forjar más criaturas angélicas, inspiradas por los elementos circundantes y por una posición más serena en el escritor que anuncia un mayor control en el proceso de escritura: "Algo tranquilo en cierto modo, aumenté con bastantes poemas mi libro. Las tinieblas de los montes, la lucha de los vientos –el ábrego y el gallego-, unidas a aquellas soledades, me dieron nuevos ángeles para él" (1998a, 294). Y es que, como advierte Alberti, "Me influye siempre mucho el lugar en que escribo" (1972, 1103). Dentro de esta segunda fase de composición angélica se incorpora el episodio de la visita a la cueva de Altamira, lugar que impulsa el desarrollo de los habitantes del mundo de *Sobre los ángeles*: "Un temblor milenario estremecía la sala. Era como el primer chiquero español, abarrotado de reses bravas pugnando por salir. Ni vaqueros ni mayorales se veían por los muros. Mugían solas, barbadas y terribles bajo aquella oscuridad de siglos. Abandoné la cueva cargado de ángeles, que solté ya en la luz, viéndolos remontarse entre la lluvia, rabiosas las pupilas" (1998a, 296).

3) De Tudanca, Alberti parte hacia El Puerto de Santa María, pasando fugazmente por Madrid. En la tierra que le vio nacer el poeta residirá en casa de su tío Jesús durante varias semanas rodeado por numerosos primos. El período de estancia en el hogar de sus familiares servirá a Alberti para la ampliación de su personal hueste angélica: "Ángeles y demonios, mientras, habían seguido trabajando en mis centros, de donde ensangrentados de mi propia sangre me los iba extrayendo, clavándolos en aquellos poemas que ya tocaban a su fin" (1998a, 298).

Hemos recorrido hasta aquí algunas de las claves que el propio Alberti había legado en sus memorias a propósito de la conformación de los espíritus angélicos. Ello nos introduce en uno de los problemas nucleares, a saber, la determinación exacta de la esencia de la figura del ángel. Un crítico como es Ricardo Senabre destacó el desajuste que una lectura atenta puede descubrir entre *Sobre los ángeles* y *La arboleda perdida*: "Resulta evidente que Alberti oculta cuidadosamente pistas y datos, pero, sobre todo, los que ofrece orientan en una determinada dirección, que sólo encaja con algunas composiciones" (1977, 43). Conviene advertir en este sentido que los escasos conatos definitorios que Alberti da de sus ángeles en *La arboleda perdida* son dependientes de unos pasajes dominados por cierta voluntad de estilismo, de crear literatura en el relato de su pasado. A pesar de esta circunstancia, los especialistas no han dudado en acogerse a las palabras de Alberti para establecer sus delimitaciones de la figura del ángel. El gaditano conceptualizó a los viajeros celestes como irresistibles fuerzas del espíritu o reencarnaciones de todo lo negativo y, en menor grado, positivo que reinaba en su interior. La mayor parte de la crítica ha seguido muy de cerca estas precisiones. En las exégesis de *Sobre los ángeles*, de forma llamativa, son las aproximaciones a la imagen del ángel las que exhiben mayor debilidad y, en algunos casos, desacierto. De hecho, son numerosos los estudios que proclaman al ángel como el centro de su disertación pero rápidamente derivan hacia otras cuestiones. No es sencillo hallar alguna aportación que esté vertebrada exclusivamente por el tratamiento del ente angélico. Ni siquiera obras como *Der Engel in der Modernen Spanischen Literatur* de Hildegard Baumgart, *The Figure of the Angel in Contemporary Spanish Poetry* de Jeanne C. Wallace o *The meaning of the angels in*

*Rafael Alberti's Sobre los ángeles* de Stelzer Shattock, constituidas sobre la base de la atención primaria a los ángeles literarios, se comprometen de manera absoluta en el análisis de los mensajeros de Dios.

Podemos realizar un examen de las caracterizaciones que los críticos han manifestado con respecto a la imagen del ángel en *Sobre los ángeles*. En primer lugar, debemos anotar la ausencia de una verdadera e intensa persecución de la calidad ontológica de los ángeles de Alberti, una carencia sobre la que ya avisábamos desde una perspectiva general al comienzo de nuestra investigación. De este modo, existe toda una serie de acotaciones del ángel que no acuden a ninguna terminología específicamente literaria. Es éste un lastre que se va a prolongar en el tiempo desde el trabajo de C. M. Bowra en el que interpretaba a los ángeles de Alberti de este modo: "Alberti's angels are powers of the spirit in all its range, not in themselves good or bad, pleasant or unpleasant" (1949, 231). Los ángeles son vistos como poderes del espíritu, es decir, no por lo que son sino por lo que representan, entroncando con la intelección que Alberti daba en *La arboleda perdida* de sus propios ángeles. G. G. Brown, en la estela dejada por Bowra, reitera, aunque apostrofando una matización en la que más tarde haremos hincapié, que los ángeles son una encarnación de "[...] fuerzas que gobiernan diferentes facetas o estados de ánimo de la naturaleza íntima de Alberti como él ahora las ve, y sus reacciones respecto al mundo exterior [...]" (1994, 177). Del mismo parecer se muestra F. Aranda en su libro *El surrealismo español* al decir que los ángeles de Alberti son "[...] potencias del espíritu y figuras de estados de ánimo, emblemas de catástrofes interiores, vacíos alucinantes [...]" (1981, 86). Ajenos todavía a un intento de codificación de la verdadera esencia textual del ángel, las aportaciones de Brown y, en menor medida, la de Aranda nos manifiestan otro tópico en las investigaciones de los espíritus angélicos de Alberti, a saber, la confusión originada entre el objeto que representa y la función que éste posee, convirtiendo la finalidad del ángel en lo definitorio del mismo. Así sucede también en la aproximación de Salvador Jiménez Fajardo: "Actually, the poet's angels are a purely personal creation, embodiments of his struggle or the focus he gives to threatening compulsions within and around him [...]" (1984, 51). La conversión sustancial del propósito de las entidades angélicas es muy evidente en las consideraciones de Kurt Spang: "Los ángeles de Alberti, en la mayoría de los casos, ya no son seres celestiales, sino objetivaciones líricas de estados de ánimo" (1973, 79). Morris, uno de los más destacados conocedores de *Sobre los ángeles*, cifra en *Rafael Alberti's Sobre los ángeles: four major themes* su comprensión de las potencias de Dios en una apelación no ya al rol primario de los ángeles sino a una consecuencia de su capacidad primaria evocadora, esto es, a los beneficios que la utilización de dicha figura por parte del poeta le reporta: "Alberti's angels are both an scape and a refuge; because they are –to use Alberti's own significant word- *moldeables*, their widely differing natures and actions reflect the turmoil within him" (1966, 13). Finalmente, Ramón Zapata Acosta, que no llega a plasmar ninguna concreción exacta de la naturaleza literaria de los ángeles, se limita a indicar cuál es su rol, representar "[...] las potencias íntimas del ser [...]" (1987, 42).

Un segundo grupo de críticos ha relevado, ahondando ya en una esfera nouménica de los espíritus angélicos, el valor simbólico que estas criaturas trazan en *Sobre los ángeles*. En esta corriente interpretativa se pueden distinguir dos direcciones. Por un lado, los

estudios en los que únicamente se consigna la dimensión simbólica de los ángeles, pero sin especificar y profundizar en una estimación directa del ángel como un símbolo. Lo simbólico se constata en los ángeles como una capacidad, sin aportar una argumentación de su consagración en *Sobre los ángeles* en la unicidad del símbolo. Felipe Pedraza y Milagros Rodríguez, en su *Manual de literatura española*, ubican a los ángeles en la veta que acabamos de mencionar: "[...] los ángeles simbolizan fuerzas irresistibles e incontroladas de distinto signo que libran su batalla en el espíritu del poeta" (1996, 602). Robert C. Manteiga no se desliga de esta corriente, presentando a los espíritus angélicos, como ya hemos observado en otros críticos, desde un enfoque teleológico tornado en definición: "The "ángeles" referred to in the title of the work are symbolic representations of the conflicting elements within the poet's own subconscious" (1979, 63). Por otro lado, hallamos un gran número de trabajos en los que los ángeles son ligeramente esbozados como símbolos, estableciendo cada crítico sus particulares matizaciones. En su *Literatura española contemporánea*, Juan Chabás contempla a los ángeles como símbolos de tres temas determinados, la angustia, la soledad y el ansia de salvación (2001, 490). En su calidad de símbolo, los ángeles se alzan en encarnaciones de las pasiones internas del autor (Barroso, 1979, 54), de todo un mundo de valores (Valverde, 1969, 245), de las fuerzas del espíritu en su soledad y en su acuerdo profundo con el misterio (Zuleta, 1971, 323), de diversos aspectos del mal (Salinas de Marichal, 1975, 58), o de diversos estados de la mente, de todo aquello que residía en Alberti en el momento de la escritura del libro (Wallace, 1990, 63). El análisis más pormenorizado de los ángeles desde los presupuestos simbólicos es el realizado por Stelzer Shattock. En *The meaning of the angels in Rafael Alberti's Sobre los ángeles*, los ángeles se vehiculan como símbolos de un mundo abstracto, de las esencias de una realidad muerta y estática. Alberti es un nuevo Prometeo que ha robado las entidades divinas para emplazarlas en su interior (1959, 54).

Con la excepción de la tesis de Stelzer Shattock en torno a la virtualidad simbólica de los ángeles, las posturas que con más convicción se han vinculado con la clarificación de la significación textual de esos seres que a Alberti se aparecieron son aquellas que estipulan para los ángeles la categoría de correlativo objetivo. El mayor defensor de esta postura ha sido Andrew P. Debicki en su artículo "El "correlativo objetivo" en la poesía de Rafael Alberti". Este tipo de estudio supone un grado más sobre todos aquellos interpretaciones críticas que estimaban como símbolo la figura del ángel. De este modo, Debicki niega que los ángeles de *Sobre los ángeles* sean símbolos, puesto que no representan un valor estable, no existiendo consecuentemente la equivalencia conceptual propia del símbolo (1975, 126). Entendiendo Debicki todo *Sobre los ángeles* como una escena dramática que sirve de gran correlativo objetivo, los ángeles actuarían como correlativos objetivos menores y estáticos que hacen sentir determinados problemas particulares del mundo interno del poeta (1975, 141). Siguiendo el dictado de Debicki, Bellver también se muestra partidario de designar a los ángeles como correlativos objetivos pues, a su juicio, mientras que el símbolo y la alegoría constituyen las bases para la literaturización de visiones infernales en el pasado, el instrumento que para tal cometido se utiliza en la vida moderna es el correlativo objetivo y la metáfora. En tanto en cuanto el ángel no orienta hacia un objeto sino hacia un universo de asociaciones y paralelismos, esa imagen sólo

puede ser un correlativo objetivo (1975, 70). Otro crítico que ha promulgado la condición de correlativo objetivo del ángel, si bien sólo como una de las posibilidades de materialización en *Sobre los ángeles*, es Wladimir Krysinsky. La desautomatización a la que se van a ver sometidos los espíritus celestiales en el libro de Alberti tiene como consecuencia que la figura angélica remita a un sentimiento, justificando la visión de estas criaturas como correlativo objetivo en el sentido clásico de T. S. Eliot, a saber, portador de una emoción (Krysinski, 1986, 439). En fin, todas estas aproximaciones teóricas no son sino un camino por el que designar la evolución del símbolo dentro de la literatura contemporánea. El correlativo objetivo, muy cercano al símbolo heterogéneo de Carlos Bousoño, es la transformación del símbolo en un medio que ya no refiere una realidad a la que se asocia de manera constante sino componentes de las vastas y desconcertantes extensiones que se localizan en las mentes de los escritores. Es ese *simbolismo que busca* al que ya hicimos referencia al iniciar este estudio.

Podemos encontrar otras denominaciones con las que signar la funcionalidad de los ángeles de Alberti. Ricardo Senabre se vale del término más genérico de imagen. Así, el ángel se concibe como una imagen central que va adquiriendo diferentes significados de acuerdo con las sensaciones que se desean transmitir (1977, 44). Miguel García Posada, si bien en una obra que no está destinada a ser regida por el criterio de la exhaustividad analítica, *Acelerado Sueño*, introduce otro concepto para encerrar la naturaleza literaria de los ángeles del gaditano, la alegoría: "Son como alegorías que plasman los diversos estados del poeta" (1999, 134). Por último, desde un enfoque filosófico antropológico, José Jiménez califica de imágenes a los ángeles de Alberti, explicando de este modo su sentido último: "Sus ángeles son el mundo que habitamos, reflejado en el espejo de la imagen. Pero como aceptar ese mundo es renunciar al paraíso, aceptar que el paraíso es tan sólo ilusión, el espejo de la imagen nos devuelve el dolor de la desolación, de lo inevitable" (1982, 75).

La revisión que hemos llevado a cabo de los diversos análisis de la figura del ángel nos posibilita para destacar un conjunto de incoherencias que terminan por desequilibrar el concepto que se ofrece de los espíritus angélicos de *Sobre los ángeles*. En primer lugar, debemos destacar las deficiencias circunscritas a explicaciones en su individualidad. En este sentido, y ya lo anotamos, hay definiciones que se crean mediante una referencia a lo que designa el ángel, sin penetrar en aquello que es el ángel. Ilustra bien este caso la consideración de Bowra de los ángeles como fuerzas del espíritu. Estas potencias internas de Alberti no son sino el campo de materia humana que el ángel se encarga de exteriorizar, pero no nos descubre cuál es la naturaleza de la entidad divina. Muy frecuentes son las definiciones que están construidas desde la sustitución de la esencia por la finalidad del ángel. Son todas aquellas situaciones en las que se determina al ángel como objetivación, representación, simbolización o encarnación. Es éste un error clásico que no sólo se proyecta en el ámbito literario sino también en el campo de la teología y, a veces, de la angelología. Es habitual escuchar o leer que todo ángel es un mensajero celeste. Sin embargo, el ángel no es un mensajero de Dios puesto que la transmisión de comunicados es únicamente una función. San Agustín, y así lo recoge sabiamente el *Catecismo*, insistió precisamente en el hecho de que la etimología del término *ángel*

indicaba oficio, no naturaleza. El ángel es, nouménicamente, un espíritu y, en su cometido, un mensajero. Cabe, por supuesto, reprobarnos que las explicaciones de los ángeles de Alberti que estamos abordando pertenecen a una de las clases de las tipologías de definiciones existentes, a saber, las definiciones teleológicas. Ahora bien, no es el ángel literario una noción cuyos rasgos aboquen a esta categoría como necesidad o exigencia. La consecuencia de estas modalidades definitorias es el enmascaramiento de la identidad textual de los ángeles de Alberti.

En lo que respecta a las precisiones de la esencia de los mensajeros celestes parece existir un mayor consenso ya que, cuando se establece, las propuestas no ofrecen una gran oscilación. El símbolo y el correlativo objetivo son las dos principales preferencias de los críticos para asir la verdad de los ángeles, aunque también se hable de alegoría, imagen o figura. Mas, donde sí podemos apreciar cierto grado de heterogeneidad es en el área hacia la que se dirige la capacidad designativa de los ángeles. Si fijamos nuestra atención en la realidad que, de acuerdo con los críticos, Alberti pretende volcar en sus composiciones mediante la utilización de los ángeles, colegiremos que la ausencia de unidad es la nota dominante en su concreción: fuerzas del espíritu, estados de ánimo, reacciones, elementos conflictivos, mundo de valores, potencias del espíritu en soledad, caras del mal, estados coyunturales de la mente, esencias de un mundo pasado, el horror de la vida moderna del hombre, temas concretos –angustia, soledad y ansia de salvación-. Anotemos además que para Leo Geist los ángeles de Alberti eran testigos de una crisis estética, cultural y, finalmente, de la crisis de toda la modernidad (1987, 231). Esta variación agudiza la desintegración de los ángeles desde su consideración como puro constructo teórico y nubla su acertada comprensión.

Pero hay un hecho fundamental que fractura mortalmente las visiones de los espíritus angélicos. Las definiciones que la crítica revela sobre estas entidades no son aplicables a todos los ángeles de *Sobre los ángeles*, por lo que consecuentemente quedan invalidadas en calidad de caracterizaciones con proyección plena. Este problema no es una apreciación nuestra dibujada a partir de la lectura conjunta de los análisis críticos de la figura del ángel, sino que puede extraerse de comentarios individuales de los propios críticos, consignando así esa incoherencia que hemos indicado. En varias ocasiones, los especialistas matizan lacónicamente sus palabras, pero esas sutiles restricciones que anuncian ostentan una gravedad mayor de la que, en un principio, pudiera parecer. Los comentarios sobre los ángeles de G. G. Brown nos enseñan en su inicio la incapacidad de su definición, lo cual es aplicable a todas las demás por su semejanza, para aglutinar toda la hueste angélica albertiana: "Los ángeles de la mayor parte de los poemas representan fuerzas [...]" (1994, 177). Por tanto, se afirma indirectamente la existencia de una parcela de ángeles que no quedan comprehendidos en la argumentación global. Esta circunstancia conlleva esa mácula que comentamos a propósito de la definición de los espíritus divinos y la marginación de unos pocos ángeles que, según lo argumentado, no son glosados desde la óptica teórica. Por su parte, Kurt Spang no había dudado en decir que los ángeles de *Sobre los ángeles* eran objetivaciones líricas "[...] en la mayoría de los casos [...]" (1973, 79). Nuevamente se admite que un grupo de entidades celestiales no tienen cabida en la tesis mediante la que se pretende aclarar qué son los ángeles.

Surgen ante esta situación las preguntas, ¿son todos los espíritus de *Sobre los ángeles* iguales?. ¿pueden llegar a ser codificados bajo un único criterio? Que los críticos no son fieles a sus propias consideraciones generales en torno al ángel es algo que se puede demostrar acudiendo al desarrollo que, desde sus propuestas introductorias, comienzan a desplegar. La noción más extendida del ángel de Alberti es la que lo interpreta como representación de los estados de ánimo o fuerzas internas del escritor. Una lectura rápida de *Sobre los ángeles* nos va a facilitar el encontrar varios ángeles que difícilmente se corresponden con ese pensamiento. Con este obstáculo han tropezado los críticos, de lo que dan indicios en diversos momentos. Así, Brian Morris no tiembla al sentenciar que la serie de ángeles rodeados de un aura de bondad no son criaturas que habiten en el ser del poeta sino que provienen del exterior: "The small opposing group of friendly powers are not rooted in the poet's being, but are an external redeeming force [...]" (1960, 230). Todo lo que no se ajusta a las concepciones previamente diseñadas empieza a marginarse: "*El ángel de los números* e *Invitación al aire* son bellísimas invenciones marginales que no pertenecen al drama del libro más que en la medida en que nos hablan de un trasmundo imposible" (Vivanco, 1968b, 519).

La descomposición estaba en marcha. Esos ángeles que se mostraban perfectamente comprensibles gracias a su análisis como encarnaciones de los resortes sentimentales de Alberti, se van tornando en seres incomprensibles al trasladarnos a los poemas y seguir las explicaciones que se dan de los mismos. Las exégesis de los ángeles funcionando ya en los poemas de *Sobre los ángeles* se convirtieron en muchos casos en desacertadas tipologías. Estos conatos de clasificación se caracterizaban por tres rasgos: la carencia de un criterio justificativo de las categorías en las que se iban incardinando los ángeles; la constatación de que varios ángeles distaban ya mucho de la tesis pórtico que los observaba como petrificación de emociones del poeta; la servidumbre que las especies angélicas alumbradas tenían con respecto a las adjetivaciones que acompañaban al término *ángel* en los títulos de las composiciones del libro, realizando varios estudiosos un calco de esas complementaciones al seriar los espíritus angélicos. En esta dirección, Zapata Acosta establecía que "[...] alrededor de la mitad [...]" (1987, 32) de los ángeles simbolizaban defectos y pasiones negativas. Junto a ellos, destacaba también las siguientes modalidades de espíritus: los brumosos, los neutros, los buenos, los de lugares conocidos, y los que poseían características de la materia (1987, 32). No es necesario incidir en el hecho de que estos tipos responden a criterios de diverso origen. Esta coyuntura incentivaba la aparición constante de nuevas categorías de ángeles dependiendo del crítico al que siguiéramos. Salinas de Marichal distinguía entre los ángeles malignos, los que representaban diversos aspectos de la desintegración de la materia, y aquellos que estaban más cerca de la tierra que del cielo (1975, 58). Eric Proll sí advertía que los ángeles se podían ordenar en diferentes agrupaciones: "[...] ángeles buenos, malos y neutrales; ángeles dominados por pasiones y defectos, ángeles de lugares; ángeles caracterizados por cualidades materiales; ángeles de abstracciones" (1982, 219). En Proll era muy diáfano cómo la definición tópica de los ángeles de Alberti se constituía en una de las formalizaciones angélicas: "Otros ángeles simbolizan pasiones humanas [...]" (1982, 220). Stelzer Shattock, con mucho cuidado, sólo discernía entre ángeles abstractos y concretos (1959, 5). Posiblemente, debido a que Bowra había determinado

directamente a los ángeles como potencias del espíritu, las modalidades de ángeles que desgranó se vinculaban más que las de otros críticos con la interioridad de Alberti. Bowra partía de la estructuración tripartita de *Sobre los ángeles* para ir reseñando los ángeles de cada una de las secciones (1949, 233). En la primera parte se ubicarían los ángeles relacionados con la maldad. La segunda parte se ligaba a unos ángeles que remitían al mundo perdido de Alberti, es decir, su infancia. Por último, los ángeles de la tercera sección se conectaban con actividades familiares. No obstante, algunos de los espíritus de *Sobre los ángeles*, a saber, aquellos que los mismos críticos reconocían que no vivían en los claustros de Alberti, escapaban de la taxonomía de Bowra. Y, además, los ángeles más oscuros, no por sombríos sino por extraños, son siempre emplazados como originales creaciones, pero ajenas a la base teórica postulada de manera global. De este modo Luis Felipe Vivanco contempla a estos ángeles que no pertenecen "[...] más que a ese mundo posible por la poesía [...]" (1974, I, 244). Esta falta de solidez en la observación panorámica de los ángeles en relación con cada una de sus plasmaciones individuales tiene unos considerables efectos, en tanto en cuanto los análisis del espíritu angélico de una composición poética han dado lugar a las valoraciones más dispares. Un buen ejemplo es el poema "El ángel de los números". En algunas ocasiones, estudios cuya mira es el examen de los ángeles de *Sobre los ángeles*, acometen el texto en una suerte de composición en la que la unicidad angélica sólo es un artificio expresivo dentro del contenido que se desea comunicar. Para otros, ese ángel es uno de los espíritus benefactores o el eco del ángel custodio muerto del comienzo del libro. También se lo concibe como una de las marcas del recuerdo del mundo de la infancia de Alberti, acogiéndose al contexto escolar que en el escrito se describe. A veces, las posturas se manifiestan verdaderamente enfrentadas. Así, lo más usual es la intelección del huésped de las nieblas becqueriano como la trágica poetización del poeta perdido en el dolor caliginoso de su tragedia. Sin embargo, no falta quien ha preferido advertir la figura del ángel detrás de ese bello sintagma, "[...] we can understand "huésped" as the angel" (Stelzer Shattock, 1959, 4), en la medida en que los ángeles son los habitantes del cuerpo de un Alberti sin tierra.

En fin, el imperio angélico de *Sobre los ángeles*, a diferencia del pormenorizado tratamiento de otros aspectos del libro, no ha recibido una atención especialmente penetrante, con algunas honrosas excepciones, y es víctima de una falta de homogeneidad en los criterios mediante los que se procura alcanzar su comprensión, así como su imagen pierde consistencia ante la variación de las interpretaciones críticas. Una vez bien delimitado el mapa crítico en torno a la figura del ángel, vamos a ir disponiendo nuestra postura. *Sobre los ángeles* es el testamento de la muerte espiritual de un hombre. Es el legado para la sociedad de la angustia de un poeta. La obra, por tanto, es un relato de su desgracia. Como apuntaba Morris, Alberti es su propio tema, él es el objeto de su atención (1966, 11). En suma, la puesta en escena del yo autorial es una verdad incontestable. Alberti dramatiza poéticamente el torbellino de padecimientos que perfora su alma, siendo arrastrado desde la luz hasta las estancias sumergidas de la calamidad, donde sólo puede esperar el martirio y la tortura, el castigo para un ser desde su mismo interior. Su barca ya no navega, estancada en unas aguas de perdición. Inmóvil, se ve incapaz de escapar de una pena que lleva consigo, de una fustigación que dimana de su ser. Sólo

verá la salida cuando se enseñoree sobre sí mismo. Alberti ha seleccionado a unos actores con el fin de representar la marea emocional en la que se ahoga. Estos personajes van a ser los ángeles, unos seres que, como hemos ido observando, el poeta ya conocía por toda su producción previa. Confía en ellos y les otorga el privilegio de que narren al otro una historia personal, la de su caída. De este modo, en medio del caos expresivo de *Sobre los ángeles*, hay dos elementos que proporcionan cohesión. Por una parte, y a un nivel temático, la aflicción del hombre que debía combatir contra sí mismo. Por otra parte, ya en un plano formal, los ángeles que, de acuerdo con lo que expusimos en nuestra introducción, no actúan como contenido, como unidades temáticas sino como medios que colaboran a la realización y materialización de una determinada corriente semántica. El poder coercitivo estructural de los espíritus angélicos no ha pasado desapercibido para la crítica, pues es un hecho que han señalado algunos especialistas (Bowra, 1959, 231; Senabre, 1922, 44; Morris, 1978, 72; Chabás, 2001, 489). Otro factor en el que suele haber coincidencia con respecto a las repercusiones de la utilización del ángel como procedimiento poético es el hecho de que es un recurso con fines distanciadores (Cano Ballesta, 1972, 22; Salinas de Marichal, 1975, 71; Geist, 1980, 181). En una especie de apostura más propia de la idiosincrasia de la poesía pura, el sentimiento que desde el poeta se comunica al lector a través de la palabra escrita no se entrega directamente puesto que el canal informativo está interrumpido por la presencia de un objeto que no es en sí mismo sentimiento del escritor, el ángel. Alberti no nos narra su desazón abiertamente; se vale de los ángeles para figurarse. Así, sin desnudarse de modo pleno, los ángeles se interponen entre los polos, emisor y receptor, que componen todo el proceso comunicativo. En este sentido, y es éste un rasgo que pasa desapercibido, el ángel recupera su rol tradicional de intermediario entre un ser que no revela su faz y otro al que se desea transmitir un mensaje. Alberti, Yahvé de la poesía, acude a sus mensajeros, los ángeles, para que lleven a la humanidad el testimonio del estado en el que se halla. Alberti está tan alejado o distanciado de nosotros debido a sus ángeles, como Dios lo ha estado en la tradición judeocristiana con sus estandartes celestiales. No obstante, las diferencias entre los sujetos a los que sirven los ángeles son notorias. Dios, aposentado en la gloria de su trono, dispone de su corte angélica para ennoblecer su reino y conseguir obtener un contacto con los humanos con el que la integridad de los mismos no se vea afectada ante la contemplación de su excelsa luz. Ni siquiera los ángeles pueden mirar a su Creador directamente. Alberti, a diferencia del Altísimo, es un ser atenazado por los lazos de los tormentos. De este modo, su mensaje no es una palabra en auxilio del otro sino el verbo que lo rescata a él mismo. Necesita expulsar textualmente el fuego que está consumiendo todo su cuerpo y su alma. De ahí que la utilidad primaria de los ángeles para con Alberti es la terapéutica, dado que esos espíritus facilitan al poeta la descarga de ese cosmos anárquico que amenaza con extinguir su vida.

Establecidos estos aspectos genéricos del ángel, nos proponemos ahora una definición de esta figura, según su funcionamiento en *Sobre los ángeles*, que aúne su específico caminar por este libro. Como ya hemos comentado, la cobertura de esta obra hunde sus raíces en las aguas del yo autorial, pero este factor no significa que todos los ángeles que encontremos vayan a ser representaciones de estados anímicos, potencias o fuerzas

del espíritu del autor, si bien esos espíritus siempre estarán salpicados por la sangre de Alberti. Bastantes ángeles han recibido la misión de ser aposento de determinadas facciones del comportamiento del escritor. El mismo Alberti tiene un ángel que es trasunto de su persona. Mas algunos espíritus celestes parecen designar a otros individuos que no son el propio poeta. Incluso encontramos ángeles que provienen de la tradición judeocristiana ortodoxa, como lo demuestra la presencia de un ángel de la guarda o la del arcángel San Miguel. Es cierto, y ahora lo veremos, que los ángeles más alejados del alma del poeta, debido al contexto de la obra, están apresados en una morada que no es la que les pertenece, sino la que Alberti ha gestado para ellos. Así, aun cuando el ángel custodio es una criatura superior autónoma e independiente de la ficción poética del gaditano, su ubicación en las devastadas tierras del conflicto de Alberti lo vinculará indefectiblemente y de algún modo a ese espacio cuyas coordenadas se han originado desde la esencia de un mortal, aunque este ángel se manifestará a pesar de ello más distante que aquellos otros que sí deben su plena existencia a un rasgo de Alberti que les dio hálito vital. Es decir, toda la cohorte de ángeles habita o son huéspedes en los claustros internos del poeta gaditano, pero no todos están allí de la misma forma, no todos los ángeles mantienen el mismo contacto con el dueño de las tierras en las que se hallan reunidos. Estas variaciones en el modo de residir los ángeles en las silentes cavernas de Alberti conlleva que no todos los ángeles van a desempeñar idéntico cometido, esto es, sólo una parte del reino angélico va a actuar como símbolo de trazos de la tragedia del poeta, de su desgarrador sentir.

Por tanto, la figura del ángel en *Sobre los ángeles* ofrece una amplia riqueza. La maleabilidad que apuntaba Alberti en *La arboleda perdida* erige al ángel en un ente poliédrico de no sencilla comprehensión desde la perspectiva teórica. Con todo, concebimos al ángel como un mecanismo literario polifuncional de múltiple morfogénesis espiritualizado. Ya hemos reseñado las motivaciones del carácter polifuncional y de la condición espiritualizada de los ángeles de Alberti. En lo que respecta a la apreciación de la figura del ángel como un constructo de configuración multiforme, hemos de explicarnos con más detalle. La cimentación de la imagen angélica, según la acabamos de definir, se realiza a partir de dos procedimientos fundamentales que vienen a justificar de un modo coherente los diferentes tipos angélicos que la crítica ha ido seriando en sus análisis. El criterio al que acudimos para explicar el origen de los ángeles de Alberti parte de los principios que dirigen la verbalización del componente espiritual en *Sobre los ángeles* en relación con los ángeles. Así pues, las dos vertientes de conformación de ángeles son las que siguen:

1) Interiorización de lo externo: En esta vía el poeta se acoge a un arquetipo angélico previamente existente y que, en consecuencia, se incardina en la tradición. El ángel, por tanto, no es una creación original de Alberti y es fácilmente reconocible por el lector como uno de los modelos angélicos que ya conocía. El clásico ángel custodio, los arcángeles San Miguel y San Rafael o Lucifer son entidades que el receptor destaca por encima del resto de espectros angélicos por su grado de proximidad. Ocurre, sin embargo, que ese prototipo es arrastrado hasta el escenario en el que tiene lugar el viaje del poeta maldito. Esta modificación contextual no es arbitraria para los ángeles y siempre experimentan algún

cambio. Ésta es la razón por la que Alberti tiene una apoyatura para poder afirmar que su ángel de la guarda ha muerto. Un hecho que sería imposible si esta especie angélica permaneciera en los dominios que corresponden a su naturaleza superior.

2) Exteriorización de lo interno. A través de esta opción el poeta procede a la extracción de determinados rasgos emocionales de su alma que acaban adquiriendo una morfología angélica. Mas, en función de la índole de los caracteres que son desligados del interior de Alberti y de su correspondiente modo de consolidación, podemos distinguir nuevamente dos tipos de operaciones:

2.1) Por recubrimiento. El sentimiento que se desprende del interior de Alberti envuelve un objeto que termina convirtiéndose en un ángel. Debemos tener en cuenta que el elemento que es rodeado por el aura nouménica del gaditano es preexistente al mundo del dolor que vertebra *Sobre los ángeles*. Consiguientemente, todo aquel componente que es dotado de armazón angélica puede ser considerado desde el enfoque teórico de forma coherente. Así, el "ángel ángel" es una personalidad que continúa conservando su individualidad, al tiempo que encierra un débito con respecto al espíritu del escritor. Detrás de esta entidad angélica se halla el ser amado del poeta, quien, por un afán de idealización, lo sublima transformándolo en la cúspide del gremio de servidores divinos. Estamos ante un proceso concomitante con el tópico de la amada angelizada, con la diferencia de que en *Sobre los ángeles* se elimina la base real para favorecer la creación de una auténtica criatura gloriosa. No hay, por tanto, conciencia de disfraz, sino un habitante más entre todos los que sacuden el pensamiento de Alberti.

2.2) Creaciones originales. En este marco comparecen los ángeles que la crítica generalmente ha entendido como encarnaciones de fuerzas del espíritu. Un motivo de la conducta de Alberti cobra suficiente independencia para emanciparse de su fuente y hacer converger hacia sí las líneas maestras de una composición poética. En ese proceso de transposición a la escritura muta su forma en la de un ángel. Esta criatura angélica es absolutamente novedosa porque ha crecido en la mente del poeta. El número de estos ángeles no es tan elevado como pueda llegar a sospecharse, y así lo veremos al pormenorizar nuestra concepción angélica global de *Sobre los ángeles*. Por otra parte, a estas entidades angélicas, a pesar de su originalidad, también les es aplicable la tesis que venimos exponiendo en diferentes momentos de este estudio: el ángel siempre recuerda su pasado. Los especímenes más revolucionarios de Alberti jamás lograrán aniquilar todas las huellas del imperio del que vinieron, y aún más en un poeta sobre el que el peso de la enseñanza católica tuvo un gran impacto durante su infancia.

Nuestra última afirmación nos abre la puerta hacia otra espinosa cuestión relacionada con los ángeles de Alberti, a saber, las concomitancias que estos espíritus ofrecen con respecto a otras creaciones artísticas. La resolución de este asunto deriva inmediatamente hacia la aparición de dos nuevos problemas. Por un lado, la exacta dependencia de los ángeles del gaditano con los mensajeros celestiales bíblicos, es decir, la determinación de su posible carácter cristiano. Por otro lado, averiguar si esos ángeles están marcados por la claridad del bien, las llamas del mal o, como tercera opción, se muestran neutrales, carentes de toda vinculación con la luz o la oscuridad.

Con el fin de atender correctamente a los diversos focos de interés, comenzaremos por el capítulo de las filiaciones. En *La Gaceta Literaria* Giménez Caballero publicaba un texto[99] en el que con un lenguaje vanguardista ya hacía notar que los ángeles de Alberti consistían en una combinación de lo moderno con lo tradicional español: "Los ángeles de Alberti vuelan con trimotor. Con ala universal y capaz de atravesar todos los cielos mundiales. Vertical suprema: pero no tan alta que impida ver –desde las playas- los círculos concéntricos y nacionales de procedencia, el signo del hangar. El pim-pam-púm y alegre aleluya humana inherentes a todo ángel metálico" (Bayo, 1974, 122). Es innegable que en el tratamiento de esta cuestión se produce una mezcla entre los conceptos de influencia y semejanza, existiendo además en ocasiones discrepancias entre las referencias ofrecidas por los críticos. Otorgando inicialmente la palabra a Alberti, el mismo poeta ya se encargó de desvelar en "Itinerarios jóvenes de España: Rafael Alberti" algunas de las personalidades que tuvo en cuenta en la elaboración de *Sobre los ángeles*: "Saco un pañuelo rojo –trompeta final-. Y del chiquerón salen Boscos, Brueghel (viejo y joven), Bouuts, Swedenborg, W. Blake, Baudelaire y el águila del apóstol" (Bayo, 1974, 111). Desde esta declaración, los especialistas han reiterado los antecedentes indicados por Alberti, y han agregado un conjunto de nuevos influjos o parecidos que pueden detectarse, creando un mapa bastante extenso y desigual de vinculaciones de los ángeles del gaditano tanto con el pasado como con el presente. Pedro Salinas, que había realizado una conferencia a propósito de *Sobre los ángeles*, indagó en el clasicismo y vanguardismo de los ángeles del gaditano haciendo hincapié en modelos pictóricos (Bayo, 1974, 124-125). Desde tiempos pretéritos venían las miniaturas medievales de los Beatos, así como las reminiscencias medievales y orientales de El Greco. En tiempos más cercanos, la geometría de algunos ángeles es ligada a las creaciones angélicas esquemáticas de Chirico. Ángel Valbuena Prat recoge el testimonio de Salinas sobre los Beatos medievales, añadiendo los espíritus angélicos que le inspiran los ángeles de Alberti: "A mí me recuerdan también los ángeles románicos del Museo de Arte de Barcelona. Figuras rígidas, alas arcangélicas de ojos múltiples, ángeles feos y violentos que fatalmente se caen a un abismo [...]" (1982, 47). En Salinas de Marichal vamos a encontrar el mismo entronque con los ángeles de los frescos románicos del Museo de Barcelona (1968, 191). Siguiendo muy de cerca los dictados de Pedro Salinas, se acoge a idénticas figuras del mundo de la pintura: El Greco y Chirico (1968, 242-243), aunque las compaginará con alusiones literarias a los ángeles de Apollinaire y Cocteau (1968, 242). Bowra, que ya había reseñado la relación de los ángeles de Alberti con los del arte primitivo catalán, relativiza esta asociación debido a que no se muestra conforme con asignar cualidades específicamente cristianas a las creaciones angélicas del poeta del 27 (1949, 232). Rimbaud, Lautréamont y Cocteau son las apuestas angélicas de Juan Chabás (2001, 490). Aranda se inclina por El Bosco, William Blake, Baudelaire y Lautréamont (1981, 86). Como muchos, Emilia de Zuleta cita a los simbolistas franceses y a Rilke (1971, 323). No hay grandes novedades en los nombres que Zapata nos da como

99 Deberíamos aplicar a George W. Connell, con respecto a su lectura de este escrito, el error que el crítico adjudica a Giménez Caballero: "Podríamos pasar por alto el artículo de Giménez Caballero, que muestra una patente falta de comprensión" (1975, 158).

enlaces para los ángeles de Alberti: Blake, Rilke y Cocteau (1987, 33). No han sido desestimadas las posibles semejanzas con la teoría angélica de Eugenio D'Ors. Luis Felipe Vivanco, primando la influencia de la lectura del profeta Isaías (1974, I, 249), se detiene en el análisis de los parecidos y diferencias de las tesis de D'Ors y la filosofía angélica de *Sobre los ángeles* (1974, I, 236). García Posada se manifiesta muy cercano a la opinión de Vivanco. El antecedente que observa con mayor fuerza son los escritos veterotestamentarios: "[...] el modelo más inmediato parece ser la angeología del Antiguo Testamento [...]" (1999, 134), sin obviar la proyección de los ángeles de Rilke, D'Ors y la pintura de la época. Stelzer Shattock sitúa la idea dorsiana del ángel como uno de los principales influjos en la configuración de los ángeles de Alberti (1959, 24). José Jiménez, que se adhiere con convicción al peso que tiene como pilar el componente pictórico en la construcción de los ángeles, repasa todo un conjunto de autores que Alberti pudo haber contemplado en el Museo del Prado: Fra Angélico, El Bosco, El Greco, Tintoretto, Zurbarán, Murillo, Poussin o Goya (1982, 54-64). Francisco Umbral destaca la existencia de esta veta artística, de índole tradicional, que atraviesa a los espíritus de *Sobre los ángeles* en correspondencia con otra vía más vanguardista: "Ángeles del Prado –*A la pintura*- y ángeles de las matemáticas se entrecruzan en este libro, crucial (en el sentido etimológico de la palabra) entre los del gran poeta" (1984, 48). Proll incluso cree que los ángeles pueden entenderse como una evidencia de la anterior vocación pictórica de Alberti (1982, 212). Bastante criticado ha sido el establecimiento de una relación con respecto a los ángeles de Rilke, una vinculación que ya hemos visto cómo algunos estudiosos sentenciaban con seguridad. Bowra no niega un posible entronque con Rilke, pero matiza su análisis (1949, 231). Senabre rechaza directamente a Rilke y a Cocteau como antecedentes de los ángeles del poeta de Cádiz, y, en línea con García Posada, señala a la Biblia, y especialmente al Apocalipsis, como el origen más férreo para esas creaciones angélicas (1977, 44). Spang coincide con Senabre en la distancia que existe entre los ángeles de Alberti y los de Rilke, pero, en cambio, contrasta con Senabre al concretar las criaturas angélicas de Cocteau como las únicas que sí ofrecen semejanzas con los personajes de *Sobre los ángeles* (1973, 80).

De acuerdo con el panorama que acabamos de describir, se desprende la existencia de cierto consenso sobre la influencia de unas determinadas figuras, el conflicto y la discusión que otras personalidades originan, y la gran variedad de antecedentes que se pueden llegar a precisar para los ángeles de Alberti. Por otro lado, sobresale un carácter lacónico en las apreciaciones de los críticos en esta dirección, es decir, la mayor parte suele limitarse a mencionar el artista u obra que, desde su perspectiva, puede ubicarse como trasfondo de las especies angélicas, no internándose en el modo en el que se produce la influencia. Vamos, así pues, a procurar una articulación sistematizada de los elementos de los que Alberti pudo servirse para la configuración de los ángeles que se le revelaron en medio de su angustia. Para ello, acudiremos a algunas confesiones del propio poeta que, en muchos casos, han sido obviadas. Con respecto al tratamiento de las fuentes que Alberti pudo instrumentalizar, debemos discernir entre dos nociones: el modo de influencia y los tipos de antecedentes. En cuanto a la forma en que se genera el influjo, pueden observarse tres modalidades de fuentes que a continuación glosamos:

1) Formales: son aquellos ángeles o elementos de cualquier campo que han colaborado en la configuración externa de los espíritus angélicos de Alberti, a pesar de que en *Sobre los ángeles* no proliferan los episodios caracterizadores de ángeles.

2) Esenciales: en este caso nos referimos a aquellos antecedentes que han ayudado a Alberti en el diseño del sentido interno que ostentan los diversos miembros de su corte angélica.

3) Formales y esenciales: podemos hallar algunos ángeles pretéritos de gran rendimiento que han favorecido que Alberti haya podido extraer gran parte de sus rasgos, tanto mórficos como significantes.

Por otro lado, las fuentes pueden clasificarse de acuerdo al ámbito en el que se incardinan. La variedad que descubrimos al atender esta dimensión nos presenta a los ángeles de Alberti como unas construcciones poliédricas e interdisciplinares. Así, podemos aceptar las siguientes categorías:

*1) Modelos pictóricos:*

Sabemos que no era la primera ocasión en la que Alberti se había encaminado hacia la esfera de la pintura para el desarrollo literario de sus ángeles. Todavía permanece el recuerdo del cuadro de Zurbarán detrás de las figuras de "Los ángeles albañiles" de *Cal y canto*. Si la pasión pictórica del gaditano logró expresarse verbalmente en el libro *A la pintura*, algunos espíritus de *Sobre los ángeles* aunaban su vivir en la escritura con su origen en el arte del color. Como ya hicimos constar, Alberti citaba en "Itinerarios jóvenes de España: Rafael Alberti" varios artistas de los que reconocía su impronta: El Bosco, los dos Brueghel y Bouuts. La crítica ha sido muy parca en las exégesis sobre los posibles orígenes pictóricos de los ángeles de Alberti interesándose mucho más por el hallazgo de concomitancias literarias, con la excepción del análisis realizado por José Jiménez en su ensayo *El ángel caído*. De entre los referentes en el mundo de la pintura, El Bosco es quien más ha sido mencionado, junto con El Greco, por los especialistas. En el arte demonológico de El Bosco son dos los aspectos que pudieron captar la atención de Alberti. Por un lado, la faceta bufonesca, grotesca y ridícula que los ángeles caídos exhibían. Los diablos están despojados de cualquier velo de grandiosidad. Son esculturas acabadas con el cincel de la deformación y la burla, en la línea de las vulgarizaciones literarias medievales del demonio con fines liberadores. No pasó esta faz de los ángeles rebeldes desapercibida para el poeta gaditano, como se ve en la visión que ofrece en el poema "El Bosco" del libro *A la pintura*:

El diablo hocicudo,
ojipelambrudo,
cornicapricudo,
perniculimbrudo
y rabudo,
zorrea,
pajarea,

mosquiconejea,
humea,
ventea,
peditrompetea
por un embudo.
(1972, 729)

Éste es el retrato de un diablo bestializado pero a la vez dotado de la máscara de lo caricaturesco. Sin embargo, los demonios de El Bosco portan otra condición más sombría, más terrorífica y peligrosa por medio de las acciones que podemos contemplar en los cuadros. Las actividades de los espíritus malditos son incesantes torturas guiadas sólo por la voluntad de infligir dolor. Es la venganza del brazo inmisericorde que descarga su furia y odio milenario contra el ser protegido por Aquel que lo expulsó a las fauces de la laceración eterna. Este hecho lo ha advertido Luis Peñalver Alhambra en su completo estudio *Los monstruos de El Bosco*: "Los sayones infernales son los encargados de instrumentar los diferentes suplicios. No conocen la piedad, encarnan la negación de todo diálogo o comunicación en un mundo en el que se ha agotado toda esperanza. Lo peor de todo es que no podemos negociar con ellos, ni darles o pedirles nada a cambio. En realidad les somos indiferentes [...]" (1999, 319). Este otro camino de lectura de los diablos de El Bosco es el que se va a plasmar en los espíritus de *Sobre los ángeles*. Es fundamental comprender este matiz interpretativo por parte de Alberti, ya que tendrá gran importancia para nuestra teoría sobre el planteamiento general temático del ángel en *Sobre los ángeles* que más adelante expondremos. De este modo, en la pintura de El Bosco Alberti encontró para su compendio angelológico, más que el disfraz de lo demoníaco, que es un ámbito que nunca había cultivado, el sentimiento de la impotencia ante la opresión, ante la crueldad de unas criaturas más poderosas que, vacías de toda benevolencia, se extasiaban en las delicias de la destrucción, del hundimiento del más débil, del hombre y, por qué no, de Alberti.

Un pintor al que Alberti no incluía en su listado de nombres en el artículo de *La Gaceta Literaria*, pero que sí ha sido convocado por algún crítico, es El Greco. De nuevo, y gracias al libro *A la pintura*, conocemos que a nuestro poeta no le fueron indiferentes los ángeles que El Greco representó, debido fundamentalmente a su curiosa apariencia:

Aquí,
la tiza delirante de los cielos
polvoreados de cortadas nubes,
sobre las que vuelcan
en remolinos o de las que penden,
agarrados de un pie, del pico de un cabello,
o del cañón de un ala,
ángeles de narices alcuzas y ojos bizcos,
trastornados de azufre,
prendidos por un fósforo traído en un zigzag del aire.
(1972, 753)

Pedro Salinas ya incluía los ángeles de El Greco en su repaso por diferentes momentos angélicos en la historia de la pintura (Bayo, 1974, 125). Los espíritus angélicos que Alberti poetiza en su poema sobre El Greco han sido asociados correctamente por José Jiménez con los que aparecen en *La adoración de los pastores* y en *Cristo crucificado*. Ahora bien, cabe plantearse si los extraños ángeles de El Greco tienen alguna derivación en *Sobre los ángeles*. Salinas de Marichal opina que sí. Basándose en el anormal aspecto que nos enseñan los ángeles de El Greco, Solita Salinas los relaciona con los espíritus de *Sobre los ángeles* de los cuales se explicita en el título de un poema su condición deformada: "En el mundo caótico de *Sobre los ángeles*, los ángeles feos ocupan un lugar prominente. Aparecen los últimos [...]" (1968, 243). En cambio, nosotros pensamos que esta ligazón no existe. En primer lugar, Alberti no alude a El Greco en la serie de apoyos que proporciona en el artículo citado más arriba. Este hecho no es una clave, ya que hay otros antecedentes que el poeta no menciona ahí pero sí en *La arboleda perdida*. Sin embargo, se nos revela como un detalle que colabora con el resto de razonamientos que pueden sopesarse. La fealdad que puedan describir los ángeles de El Greco puede ser fácilmente allegada a las últimas criaturas que encontramos en *Sobre los ángeles*, mas únicamente partiendo del título de la composición en la que se hallan, "Los ángeles feos", pues la relación no va más allá de ese sintagma. La deturpación de esos ángeles no es meramente física. Esa alteración de los parámetros tradicionales de belleza encierra una filosofía más profunda, un modo de sentir la vida, que ya comentaremos posteriormente. La carencia de hermosura de los ángeles de Alberti dimana del enfoque emocional del ser marginado a un mundo de horror, y no es el resultado tan tangible y visual de un diseño formal que se aparta del canon de belleza exigible para unas criaturas divinas y perfectas.

Centrándonos ahora en otro campo pictórico, Pedro Salinas señaló acertadamente la gran semejanza de la angelología de Alberti con los dogmas angélicos de los Beatos medievales: "Creo que ninguna preparación mejor para este libro de Alberti, que la visión rápida de una formidable realización plástica de ángeles de este tipo que nos ofrece la España medieval en sus famosos Beatos" (Bayo, 1974, 124). La perspicacia de Salinas la va a corroborar Alberti en su cuarto libro de memorias de *La arboleda perdida*, en una declaración olvidada en la que el gaditano reconocía abiertamente cómo había fundado algunos de sus ángeles en la imaginería de los Beatos: "Y sin embargo yo escribí *Sobre los ángeles*, un libro descendidos muchos de sus peldaños en el infierno, pero donde la nebulosa se concretaba casi siempre en claridad, inspirándome algunas miniaturas de *los beatos*, aquí, en Europalia 85, expuestos, lo más maravillosos quizá de esta exhibición del alma endemoniada española. [...] El beato de Liébana y toda la serie de *los beatos* se me aparecieron apocalípticamente entonces, trayéndome ahora aquí, a estas neblinas nórdicas, a pesar de que hace pocos días lucía un fino sol de otoño" (1998b, 361). La influencia de los Beatos es una de las más poderosas en el campo de la pintura y está estrechamente vinculada con el sentido originario de los ángeles de Alberti. Como explicaremos y demostraremos, la orientación de los espíritus que torturan al poeta no es la demoníaca sino la celestial, si bien desde una dimensión menos asentada en la mentalidad colectiva. Éste es el motivo por el que no es la carga satánica el fruto que Alberti extrae de los cuadros oníricos de El Bosco, sino la hoz de la ira, el canto de la furia, que no es ajeno a los

enviados fieles de Dios. Estos ángeles más ambiguos, pero que no han abandonado a su Rey, y a los cuales ya hemos visto en nuestro estudio de la tradición angelológica española, son los que desfilan por las miniaturas medievales.

Otro documento plástico de gran relevancia en la elaboración de los ángeles fue el hallazgo de los frescos de la cueva de Altamira en la visita que Alberti narraba en *La arboleda perdida*. Lo que Alberti se llevaría del arte ancestral humano localizado en las entrañas de la tierra fue algo similar a lo que le pudo entregar la pintura de El Bosco, la rabia, la vehemencia incontrolada. En una suerte de descenso hacia los habitáculos de la mente de nuestro planeta, el poeta era testigo de las imágenes de unos bisontes bravos, enfurecidos, terribles, como se comportaban aquellos demonios de El Bosco, pero también algunos ángeles celestiales. Pedro Salinas no titubeó en enlazar el espíritu de Altamira con el del arte de los Beatos medievales: "En las miniaturas de los Beatos nos hallamos con un tipo de arte tan original, tan fuerte y extraño, que su impresión es sólo comparable a la de la Cueva de Altamira [...]" (Bayo, 1974, 124).

Una de las fuentes pictóricas absolutamente proscrita en los análisis críticos, pero de la que el propio Alberti ha reconocido su deuda es el tremebundo y espantable retablo de Grünewald. Sobre esta creación artística habla el poeta en el quinto libro de *La arboleda perdida*:

> Al día siguiente, siempre con nuestro culto e incansable chófer, partimos para la ciudad de Colmar, visitando innumerables pueblos y ciudades de los Vosgos. Queríamos ver el alucinante retablo del tremendista pintor Grünewald, que alguna influencia tuvo en ciertas visiones de mis poemas de *Sobre los ángeles*. Pero nuestra rabia y sorpresa fueron grandes: el museo-iglesia de Unterlinden estaba cerrado. Hubo que hacer una gestión con la dirección de turismo para que nos abriesen. Y vimos, sí, casi en una gran oscuridad, el terrible retablo de Grünewald, superior a lo que yo podía recordar de aquel momento de mis visiones angélicas.
>
> (1999, 117)

La obra que impactó a Alberti es la que se considera pieza maestra del pintor alemán. El retablo de Isenheim fue realizado para el convento alsaciano de los Antonitas y es una obra de estructura complicada. El políptico se compone de nueve partes distribuidas en tres vistas. En la primera imagen se representa la Crucifixión. A los lados de Cristo se hallan la Madonna de luto, consolada por el apóstol Juan, María Magdalena arrodillada, y San Juan Bautista. En el segundo sector se detallan tres escenas grandiosas: la Anunciación, el concierto de ángeles y la Resurrección. No son los ángeles músicos de esta sección los que se infiltrarían en la mente de Alberti. En el tercer grupo, al abrir las alas que lo componen, podemos admirar dos episodios de la vida de San Antonio ermitaño. En una de ellas se encuentran San Antonio y San Pablo en el desierto. Pero es la pintura de la derecha la que debió imprimirse en los ojos del poeta gaditano, las tentaciones de San Antonio. Para esta escena Grünewald diseñó una visión misteriosa y espeluznante. Unas criaturas de gran colorismo, animalizadas, algunas imposibles de identificar en sus constituyentes formales, salidas

de una perversa pesadilla delirante, castigan en la línea de los demonios de El Bosco a San Antonio. Le agarran de los cabellos, lo pisan, intentan golpearle con una madera, mientras San Antonio procura resistir la vehemencia de todas las embestidas. El tema de las tentaciones de San Antonio había calado fuertemente en la pintura, y desde la versión magistral de El Bosco llegaba hasta la pintura de Dalí. Y es que para el surrealismo ese episodio presentaba gran interés al describir el asedio en el plano mental por parte de fuerzas malignas. El políptico de Grünewald, como lo habían hecho las pinturas de El Bosco, volvía a amedrentar a Alberti con la amenaza de la pena y el suplicio, con el recuerdo de que por encima de su existencia física se extendía un manto de sufrimiento para algunos mortales.

Dos pintores que, según Alberti, también tuvieron importancia en el proceso creador de *Sobre los ángeles* y cuyo carácter es perceptible en los espíritus de este libro son Bouts y Bruegel, aunque son dos personalidades que la crítica especializada apenas menciona. El tema de las tentaciones de San Antonio lo volvemos a hallar en Bouts, pero ante todo sobresale un cuadro que Alberti pudo tener en cuenta, *El Infierno*, óleo de 1450, concomitante con las recreaciones de El Bosco y las del retablo de Grünewald. Los humanos aparecen desvestidos, mas desnudos no sólo de ropa sino del auxilio de las esferas superiores, de la esperanza de poder huir de ese universo en el que sólo se escucha el grito del suplicio. Los demonios se adhieren a los mortales como rémoras eternas que desintegran cualquier horizonte de finitud para la maldición de los hombres. Muchos mortales aparecen en el cuadro de Bouts boca abajo, en una posición descendente, inversa, absurda. Estamos en el espacio de la caída, del hundimiento, no en los cielos del ascenso, de la libertad. En el infierno no existe el descanso en medio de la angustia, ya que todo mortal parece tener asignado un demonio que se hace cargo de que su pena se vea cumplida. Golpes, zarpazos y opresión por parte de unas hórridas entidades cuya incesante labor se refleja en los rostros desencajados de hombres y mujeres. Mientras, por los aires de azufre, multitud de diablos con alas de murciélago vuelan en espera de la llegada de nuevas víctimas a las que hacer desear no haber visto jamás la luz en el mundo. Por otro lado, en el corpus pictórico de Bruegel el Viejo interesa especialmente un cuadro que sí pudo tener eco en *Sobre los ángeles*, *La caída de los ángeles rebeldes* de 1562. En esta obra Alberti pudo aproximarse visualmente al enfrentamiento entre las huestes celestiales y las facciones que se habían sublevado contra Dios, un motivo que ocupa su lugar en el angélico libro del poeta gaditano. En la pintura de Bruegel la mitad superior y el centro conforman el marco para las tropas que no han abandonado a Dios, comandadas por el arcángel Miguel, que Alberti introducirá en *Sobre los ángeles*, ataviado con una dorada armadura que recubre su delgadísima y poco imponente figura. Debajo del espacio en el que los ángeles se distribuyen de un modo espaciado y ligeramente ordenado, el caos, la anarquía, la revolución material de los espíritus pecadores. Horrendas criaturas monstruosas se acumulan en la parte inferior del cuadro, seres con rasgos humanos, alas de mariposa, escamas, miembros o cuerpos de reptiles. Entidades imposibles, delirantes, que no hacen sino agudizar esa tendencia artística que destruye cualquier atisbo de gloria en los insurrectos cuando todavía debían conservar las maravillas de su condición preternatural y divina. Bruegel no tiene piedad y, ante la culpa cometida, extrema la fealdad de los ángeles

que ya estaban destinados desde el momento de su conjura a padecer un suplicio sin fin entre los fuegos del infierno.

También la pintora y amiga de Alberti, Maruja Mallo, produjo varias obras que inspirarían algunas composiciones angélicas de *Sobre los ángeles*. Con respecto a esta cuestión, Brian Morris ha señalado que "Entre cuadros tales como *Basuras*, *Cardos y esqueletos*, *Lagarto y ceniza* y *Antro de fósiles*, y algunos poemas de Alberti –en particular "El ángel falso", "Los ángeles de las ruinas", "Los ángeles muertos" y, en *Sermones y moradas*, "Espantapájaros"- existe una afinidad tanto espiritual como temática [...]" (1978, 86). El mismo Rafael, en el libro tercero de *La arboleda perdida*, contaba cómo su poema de "Los ángeles muertos" había surgido de un cuadro de Maruja Mallo: "De la mano de Maruja recorrí tantas veces aquellas galerías subterráneas, aquellas realidades antes no vistas, que ella, de manera genial, comenzó a revelar en sus lienzos. "Los ángeles muertos", ese poema de mi libro, podría ser una transcripción de algún cuadro suyo [...]" (1998b, 38).

*Modelos literarios:*

Hemos de advertir que en este apartado analítico que estamos desarrollando no investigamos las fuentes de *Sobre los ángeles* sino aquellas influencias que afectan exclusivamente a la configuración de los espíritus angélicos del libro. Hacemos hincapié en esta circunstancia pues es especialmente notoria en el ámbito de la demarcación de las bases literarias de los ángeles. Un examen de la bibliografía crítica de *Sobre los ángeles* nos autoriza a determinar un grupo de escritores como aquellos que por su reiterada alusión en los estudios han sido vistos como antecedentes de los ángeles de Alberti: William Blake, Rimbaud, Baudelaire, Lautréamont, Rilke, Cocteau, y Eugenio D'Ors. Desde nuestra posición el gran modelo de inspiración para Alberti no yace en estos ni en otros autores, aunque ahora estableceremos unas matizaciones y excepciones, sino en las enseñanzas de las Sagradas Escrituras, con lo que ya adelantamos nuestra consideración de los ángeles del gaditano como criaturas enraizadas en la doctrina cristiana, algo que ya detallaremos. Debemos tener en cuenta que las relaciones que la crítica busca en los autores anteriormente señalados son en algunos casos de orden funcional. Se admite que tanto en los franceses como en Alberti el uso del ángel es simbólico, pero este hecho sólo es índice de un parecido, no de un influjo. Las concomitancias creadas desde la finalidad de un elemento literario son difíciles de llegar a precisar como antecedentes de los que un autor bebe directamente, puesto que el mayor anhelo en este nivel es un conato de historiar los eslabones en la cadena de instrumentalización de un recurso textual. Por otra parte, hay otro grupo de especialistas que estiman como fuente de los espíritus angélicos de Alberti los ángeles en los que el poeta podía haber observado un modo de composición, de estructuración –desviacionista- y de sentido –resultado de la desautomatización- similar al que él buscaba. Ahora bien, ninguna de las obras de los autores anteriormente citados, con la salvedad de *Los cantos de Maldoror* de Lautréamont y la poesía de Baudelaire, tiene la suficiente solidez para erigirse como una influencia notoria para los ángeles de Alberti. Sólo podemos hablar de parecidos o similitudes, aunque Alberti leyera las obras de esos autores. De hecho, el peso del modelo pictórico es mayor que el puramente literario, como se evidencia en el mayor número de pintores que Alberti enumera en su

declaración en *La Gaceta literaria*. No obstante, vamos a justificar más detenidamente nuestra concepción.

Blake fue cualitativamente más demonólogo que angelólogo en su quehacer literario, aun descollando la figura del ángel custodio en su poesía, y ya dijimos y explicaremos que en *Sobre los ángeles* la presencia satánica es muy reducida frente al aura angélica celestial, a pesar de que pueda columbrarse lo contrario. En su materialización de los demonios Blake es además bastante clásico, muy medievalista en algunos momentos. Los diablos son descritos como unos poderes bestializados, del mismo modo que sucedía en la Edad Media. En este sentido, su retrato de Leviatán en *Las bodas del cielo y el infierno* guarda grandes semejanzas con la consagrada pintura que Dante hizo de Dite en su *Divina comedia*: "[...] no tardamos en distinguir la cabeza de Leviatán. Su frente estaba cruzada por rayas verdes y púrpuras, como las de los tigres. De pronto vimos su boca y sus branquias rojas colgar sobre la ensortijada espuma. Teñía la negra profundidad con rayos de sangre y avanzaba hacia nosotros con toda la furia de una existencia espiritual" (Blake, 1999, 431). Con respecto a los espíritus celestiales hay algunos gestos que podrían entroncarse con los ángeles de Alberti. La faz destructiva de los siervos leales a Dios la reproduce el querubín al que se le ha encomendado la vigilancia del paraíso. Este ángel, de acuerdo con la información proporcionada por Ezequiel mientras el poeta come con él e Isaías, se retirará de su puesto y se originará la caída de la creación (1999, 425). Por otra parte, Blake alcanza cotas desautomatizadoras al proyectar cromáticamente el estado de ánimo de un ángel desde la indignación hasta la mesura, después de escuchar los reproches de un demonio sobre la adoración a Dios: "El ángel, al oír aquello se tornó casi azul; pero dominándose fue haciéndose amarillo y luego rosa claro" (1999, 437).

Los simbolistas franceses, sobre todo Rimbaud y Baudelaire, han sido considerados como otro antecedente de los ángeles de Alberti. En el caso de Rimbaud, la influencia parece ser mucho más contextual que estar circunscrita a la modalidad angélica del poeta español. Así, el título de una de sus obras, *Una temporada en el infierno*, es un magnífico indicador de la atmósfera y del estado de Alberti en *Sobre los ángeles*. Las fuerzas angélicas en la obra poética de Rimbaud serán cuantitativamente inferiores a las que se darán cita en el corpus de Baudelaire, pero al igual que en Blake se pueden concretar algunas semejanzas con los ángeles de Alberti. Rimbaud, aunque sin la intensidad del episodio en el que a Alberti se le revelan lo ángeles, expone en algunas composiciones alucinaciones en las que comparece la figura del ángel: "Me acostumbré a la simple alucinación. Veía muy claramente una mezquita donde había una fábrica, un grupo de tamborileros formado por ángeles" (1999, 95). Junto al tratamiento simbólico de los espíritus celestes, que no es excesivamente abundante, a Rimbaud se le debe una de las primeras muestras de deconstrucción de la tópica angélica. El ángel, así pues, es ubicado en un lugar y momento que aniquilan su condición suprema: "Como un ángel sentado en manos de un barbero, / empuñando mi jarro de canales hirsutas [...]" (1999, 279). Con todo, Alberti pudo entrar en contacto con este tipo de imágenes desde nuestras propias letras. La proximidad de Alberti con Baudelaire es más profunda que la que se pueda establecer con Rimbaud. El sentimiento de abandono, pero ante todo de distanciamiento, por parte de los ángeles para con el sufrimiento y condena de los mortales está ya en Baudelaire, en un poema titulado

"Reversibilidad", cuya construcción se basa en una serie de preguntas sobre el horror del mundo fraguadas a partir de un determinado rasgo de la figura del ángel:

> Ángel lleno de alegría, ¿conoces la angustia,
> la vergüenza, los remordimientos, los sollozos, los enojos,
> y los vagos terrores de estas horribles noches
> que comprimen el corazón como un papel que se estruja?
> Ángel lleno de alegría, ¿conoces la angustia?
>
> Ángel lleno de bondad, ¿conoces el odio,
> los puños crispados en la sombra y las lágrimas de hiel,
> cuando la venganza bate su infernal llamamiento,
> y de nuestras facultades se hace la capitana?
> Ángel lleno de bondad, ¿conoces el odio?
> (1999, 127)

El ángel es concebido como una acumulación de virtudes –alegría, bondad, salud y belleza- que inevitablemente lo destierran del lado de los humanos que desde el pecado de nuestros Primeros Padres han de residir en una morada de imperfecciones. Pero en Baudelaire, a diferencia de Alberti, el alejamiento no es el último pensamiento del poeta hacia el espíritu celestial, pues todavía se mantiene viva la confianza en su poder: "[...] pero de ti sólo imploro, ángel, tus plegarias, / ¡Ángel lleno de alegría, de dicha y de luces!" (1999, 129). En *Las flores del mal* queda afianzado fuera del ámbito puramente religioso el proceso de personalización de la figura del demonio, como se puede apreciar especialmente en el poema "La destrucción". El peso que en Alberti pudo tener este libro no estriba tanto en el desarrollo de la imagen demoníaca sino en algunas características que se desprenden de este personaje, coincidiendo con los valores relevados en varios de los cuadros anteriormente reseñados. La presencia de unas fuerzas superiores al hombre que violentan su ser, lo constriñen empujándolo al abismo, a la caída. Un mortal soliviantado por una tormenta iracunda beligerante contra la raza de la tierra: "[...] y arroja en mis ojos llenos de confusión / vestidos manchados, heridas abiertas, / y el aparato sangrante de la destrucción" (1999, 325). Pero en Baudelaire también contemplamos la figura de los ángeles celestiales como agresivas criaturas, aunque sólo sea en el formato de un símil: "[...] la curiosidad nos atormenta y nos mueve, / como un ángel cruel que azota los soles" (1999, 389). Esta imagen, de clara raigambre apocalíptica, está muy en consonancia con la doctrina general de los espíritus de *Sobre los ángeles*.

Fuera del trasfondo bíblico en los ángeles de Alberti, estimamos como el principal apoyo para las creaciones espirituales del poeta la obra de Lautréamont *Los cantos de Maldoror*. En este sentido, son bienvenidas las palabras de F. Aranda en su estudio sobre el surrealismo español: "[...] los *Chants de Maldoror*, de Lautréamont, se editó en Madrid en 1909, obteniendo una notoria difusión entre escritores, sobre los que produjo un impacto decisivo. Puede afirmarse, sin exagerar, que sin este libro la llamada "Generación de 1927" hubiera sido diferente, más blanda, y que los surrealistas no habrían existido" (1981,

27). Tres son las lecciones que Lautréamont pudo transmitir a Alberti en la literaturización de la figura del ángel a través de los diversos episodios que articulan *Los cantos de Maldoror*. En primer lugar, la capacidad del artista para deformar una imagen férreamente consagrada y que, además, se vinculaba a un dominio, el cristianismo, poco propicio para que fuera indiferente a los receptores la operación deturpadora. Esta alteración de la belleza y la divinidad angélica se produce en dos escenas. La primera de ellas ya la comentamos al comienzo de este estudio al abordar los grados de tratamiento de los ángeles por los literatos. Maldoror, al consumar el contacto de su boca con el rostro del ángel, provoca que el enviado del Señor principie a pudrirse y ennegrecerse. En este episodio la modificación de la morfología del espíritu angélico es consecuencia de una acción maligna externa, hecho que no sucederá en la segunda trágica escena para un ángel. Un arcángel desciende por mandato de Dios para apresar a Maldoror. Voluntariamente, si bien motivado por el temor que le inspira Maldoror, el arcángel se convierte en un cangrejo que se oculta en un escollo en medio del mar, esperando el momento en el que la marea baje. Por tanto, el arcángel, desde su propia iniciativa, prescinde de su grandeza para transformarse sorprendentemente en un crustáceo, algo muy alejado de los disfraces humanos de los ángeles bíblicos.

Otro motivo en torno al ángel que Lautréamont exponía en su libro fue para Alberti no un descubrimiento sino una constatación de una realidad que conocía desde las doctrinas del catolicismo, a saber, que los ángeles celestiales no se dedicaban únicamente a la realización de bondadosas obras, pues también podían ser artífices de actos de destrucción, es decir, en ellos existía la posibilidad de dañar a los humanos. Lautreámont nos cuenta como Reginaldo y Elsenor, siendo traicionados por el mismo sujeto, llegaron a mutar en araña para ir paulatinamente acabando con la vida del maligno ser. Esta mortífera labor fue impulsada por un arcángel de Dios: "Un arcángel, que bajó del cielo y era mensajero del Señor, nos ordenó que nos convirtiéramos en una araña única y fuéramos a chuparte la sangre todas las noches, hasta que una orden llegada de arriba detuviera el curso del castigo" (1988, 447).

Finalmente, la figura del ángel en *Los cantos de Maldoror* consta de una característica más que obtendrá gran importancia en la angelología del siglo XX, su ineficacia, su fracaso en la cumplimentación de la misión que se le concedió, lo cual derivará en la época contemporánea en la pérdida del destino para las criaturas angélicas. En la historia del arcángel-cangrejo, la entidad divina, absolutamente amedrentada por la personalidad del rebelde Maldoror, se confiesa mutilada en su perfección debido al pavor que siente: "Yo no soy más que una sustancia limitada, mientras que el otro nadie sabe de dónde viene y cuál es su meta final" (1988, 501). Embaucado por Maldoror, el ángel saldrá de su escondrijo y se acercará al satánico ser. Maldoror golpeará con un bastón que llevaba al cangrejo angélico, cuyo cuerpo inerte reposará en la orilla. El ángel, vencido, y el demonio, victorioso. De aquellos formidables ángeles llameantes veterotestamentarios trasunto del poderío de Yahvé sólo queda ahora el armazón sin vida de un cangrejo olvidado por el oleaje en la arena de la costa.

Como ya indicamos, Senabre rechazaba el reconocimiento de Cocteau como un antecedente directo. Las relaciones son únicamente coyunturales, pero no de matriz. El

*ange bossu* de "Dos d'Ange" tiene una fisonomía bien distinta a la de los ángeles de Alberti, y sólo entronca con el carácter cubista de algunas imágenes de *Sobre los ángeles*. El ángel Heurtebise de Cocteau ya es más vecino de las creaciones angélicas del español, pero aun así, y según hemos señalado, las semejanzas son circunstanciales, afectando a aspectos ligados no tanto al ser de los espíritus angélicos sino a algún suceso determinado en su devenir, como es la muerte del ángel custodio, si bien incluso esta similitud con el ángel que se revelaría a Cocteau al subir en un elevador tampoco es plena. Lo que acabamos de decir con respecto a Cocteau es aplicable a Rilke. De hecho, el influjo de Rilke ha sido uno de los que la crítica más ha negado. Es cierto que las *Elegías de Duino* circularon mucho por los años jóvenes de los poetas del 27, pero los ángeles de Rilke únicamente se parecen a los ángeles de Alberti en la superficie, y en algún gesto concreto del que ya hablaremos, pero no en el fondo. Así lo constató en su momento Bowra, quien explicaba cómo los espíritus celestiales del poeta de Praga se asimilaban con los del gaditano en ser elementos predominantes de la obra en la que se encontraban y funcionar con un valor simbólico, pero "[...] the difference between Rilke and Alberti lies in the significance witch they give to their angels" (1949, 231). Efectivamente, la figura del ángel en las *Elegías de Duino* es la expresión máxima de ese universo liberado de lo material, desobjetualizado, la esencia del desasimiento, la huida del mundo interpretado, en fin, un sentido muy diferente del de las criaturas que rondan el espacio de *Sobre los ángeles*.

El razonamiento que hemos seguido con Cocteau y con Rilke lo podemos continuar con la angelología dorsiana, advirtiendo además que el ángel de D'Ors habita en un contexto con unos parámetros distintos a los de los espíritus angélicos de Alberti, o de Cocteau y Rilke, pues no nos hallamos ante el desarrollo literario de la figura del ángel sino ante una reflexión filosófica sobre el auténtico fundamento interno de este cautivador ser divino. Alberti pudo llegar a tener conocimiento de la teoría de D'Ors sobre el ángel mediante dos artículos que fueron publicados en *Abc* el 20 y el 21 de octubre de 1926 respectivamente en los que se establecía un diálogo entre un hombre y su ángel custodio, textos previos a la exposición definitiva que estos primeros apuntes tendrán en la *Introducción a la vida angélica*, aparecida en Buenos Aires en 1939. Exactamente, según confiesa D'Ors en esta obra, fue el 6 de octubre de 1926 cuando la idea del ángel comenzó a dibujarse en su pensamiento. Esforzándose en el trabajo de un asunto ajeno a cualquier disquisición angélica, su mente voló hacia la divagación sobre la identificación de la sobreconsciencia con el ángel: "Esta nota vino a constituir el primer germen de la doctrina que viene desarrollándose aquí [...]" (1987, 39). Luis Felipe Vivanco precisó que la vinculación del angelismo dorsiano y el de Alberti residía en que en ambos casos tratamos con figuraciones de orden suprapersonal (1974, I, 236). Pero desde ahí todo son diferencias. El mismo Vivanco argumentaba que el ángel de D'Ors era un arquetipo o definición esencial de lo humano, el ángel de la inteligencia que es superior a las contradicciones de nuestra existencia, en tanto que los espíritus de Alberti eran seres anteriores a toda precisión intelectual asociados a un drama humano. Pero no todo fina en la intervención de Vivanco. La procedencia del ángel dorsiano es única, mientras que la de los ángeles del poeta del 27 es dual. Para Eugenio D'Ors el ángel que embarga el hilo de sus razonamientos es una entidad que yace en el sobreconsciente, plano que define del siguiente modo frente al subconsciente: "

[...] "lo Sobreconsciente"; algo que, en cada vida individual, recoge, acumula y transforma, no aquellos elementos oscuros que acercan lo humano a lo bestial y representan la inmersión del hombre en la naturaleza, sino aquellos otros elementos "demasiado luminosos, precisamente", para que su presencia y compañía sean advertidas por el limitado instrumento de la conciencia [...]" (1987, 41). La sobreconsciencia es la residencia del ángel sobre el que versa la angelología de Eugenio D'Ors. En cambio, gran parte de los ángeles del poeta gaditano no han surgido desde las tierras luminosas de la mente sino desde su facción más sombría e indecisa, el subconsciente, aunque algunos espíritus angélicos sí parecen haber sido alumbrados por el éter ascensional de la sobreconsciencia.

*3) Modelo vital:*

Varios elementos del devenir vital del poeta asoman también como piezas que se han agregado para la construcción de determinadas imágenes angélicas. En este campo es inevitable la referencia a la consabida crisis que Alberti experimentaba durante el proceso de gestación de *Sobre los ángeles* y que resumía así en una entrevista con Benjamín Prado: "Digamos una crisis de crecimiento, en un estado con muchos problemas económicos, sentimentales, con muchas dudas sobre mí mismo, y en el comienzo de toda una cosa política que comenzaba en España" (Prado, 1983, 42). Cada crítico ha esgrimido su específico modo de entender esta crisis inclinándose por una o varias direcciones: crisis estética (Bowra, 1949, 241; Caballero Bonald, 1990, 298); religiosa (Valverde, 1969, 245); amorosa (Horst, 1966, 181); estética y amorosa, pero no religiosa (Senabre, 1977, 49); amorosa, estética, religiosa y de madurez (Vivanco, 1974, I, 238-240); estética, física y económica (Manteiga, 1979, 60). En fin, todo un desequilibrio emocional que junto a vivencias previas a la creación de *Sobre los ángeles* puede ser instrumentalizado por el escritor para forjar un tipo angélico preciso. Muy ilustrativo en este sentido es la base biográfica que se esconde tras el poema de "Los ángeles crueles". Según narra Alberti en el tercer libro de sus memorias, el poeta recibía la visita del hispanista Vittorio Bodini, que lo hacía entrar en las tabernas de la noche para que le confesara la clave real de cada poema de *Sobre los ángeles*. Alberti nunca cedió, pero una vez sí lo hizo: "Sólo hubo una noche en que le expliqué la trágica historia que había encerrada en el poema titulado "Los ángeles crueles"". (1998b, 213). De madrugada, Alberti y su hermano iban a cazar pájaros con red en El Puerto de Santa María. Debido a que no podían entrar en El Puerto con tanto pájaro vivo, Alberti se ocupaba de aplastar sus cabezas con los dedos. Esta criminal acción es, por tanto, el hálito que nutre la conformación de los ángeles crueles no sólo como estructura poemática sino como figuración angélica.

*4) Modelo social:*

La crisis social de la época en la que se va conformando *Sobre los ángeles*, que iba reptando desde tiempo atrás, es un ingrediente más en el rostro de algunos espíritus del libro, un aspecto que nos posibilita comprender mejor la significación de unos ángeles que eran espejo de las inclemencias del mundo. Quien mejor ha profundizado de una manera global en la dimensión social de *Sobre los ángeles* ha sido Leo Geist concluyendo que la crisis existencial de la obra "[...] es en realidad la expresión de una coyuntura crítica de la

sociedad capitalista tardía" (1987, 239). Este carácter social, a veces sociopolítico, ha sido atestiguado por otros estudioso pero de manera puntual (Vivanco, 1974, I, 251; Wallace, 1990, 79). Estos específicos valores del contexto histórico de escritura se verán precisados por parte de los investigadores en el análisis específico de algunas composiciones, de forma que los ángeles mudos o los ángeles de las ruinas han sido concebidos desde estos presupuestos sociales.

*5) Modelo bíblico.*

Entramos en una de las cuestiones más discutidas a propósito de los espíritus angélicos de Alberti. La crítica aparece dividida. Por un lado, los especialistas que niegan la raigambre cristiana de los ángeles (Bowra, 1949, 232; Manteiga, 1979, 64; Jiménez Fajardo, 1984, 51). Por otro lado, aquellos que sí han detectado la influencia del arquetipo cristiano en la composición de los ángeles (Salinas de Marichal, 1968, 186; 1975, 60; Wallace, 1990, 62). Una posición derivada de la que mantienen los que no estiman como cristianos a los ángeles de Alberti es la que los conecta con los genios griegos o daimon (Pérez, 1975, 208; Baumgart, 1958, 136), un asunto que más adelante recuperaremos.

Alberti ha insistido en varias ocasiones que sus ángeles literarios no estaban relacionados con los mensajeros cristianos de Dios: "[...] los ángeles no tienen nada que ver con los religiosos, sino que son figuras en las que yo sintetizo una serie de hechos subjetivos, sonámbulos" (Bayo, 1974, 36). Una declaración similar a la que ya habíamos leído en *La arboleda perdida*. Alberti, sin embargo, parece estar aludiendo a ese plano funcional identificado con la ontología de los ángeles, de modo que para el poeta sus particulares condensaciones angélicas distan mucho de unas criaturas que obedecían los mandatos del Altísimo, generalmente por medio de la transmisión de mensajes. Ahora bien, la personal instrumentalización que ejerce Alberti no debe ocultar el origen de los seres sobre los cuales el escritor practica sus modificaciones; cambios que no borran los contornos de los pretéritos prototipos. Cirre hablaba de que estos ángeles demostraban la evolución de su espíritu hacia una religiosidad mal centrada (1982b, 80). La cuna de los ángeles de Alberti será ante todo el mundo bíblico, si bien esas entidades divinas no van a ser las que habitualmente la colectividad humana hace corresponder con el universo del cristianismo. Que los ángeles que Alberti había entronizado literariamente con su obra entroncarían con los espíritus judeocristianos se manifestaba como algo inevitable por el pasado del propio creador. Desde su infancia Alberti fue expuesto a una atmósfera católica asfixiante por diferentes frentes. La grave tonalidad de esta carga está imbricada con su particular selección entre el conjunto de huestes angélicas bíblicas. La figura de sus abuelos había convertido la enseñanza católica para el poeta en un gélido sentimiento de tragedia y condena. Su familia estaba constituida por locos beatos andaluces, aunque descubrió una luz en la religión a través de la fe de su madre, muy distinta a la del resto de su familia: "Lo bueno y bello de la fe religiosa de mi madre era la parte inocente, popular, de que estaba contaminada. Por eso hoy, en el recuerdo, no me hiere ni ofende, como sí la fea, rígida, sucia y desagradable beatería de otros miembros de mi familia" (1998a, 22). La escuela sólo supondrá para Alberti una intensificación del desmesurado catolicismo agónico y maniático del seno familiar. Empalado por la lanza de la religión, Alberti

terminaría denostando ese ambiente y todo el mal que para él como niño le implicó en aquellos momentos: "[...] quiero consignar una vez más en mi obra la repugnancia que siento por ese último espíritu católico español, reaccionario, salvaje, que nos entenebreció desde niños los azules del cielo, echándonos cien capas de ceniza [...]. ¡Horrible herencia de escombros y naufragios!" (1998a, 33). La garra de un catolicismo enfermizo ulceró de tal modo las primeras etapas de la vida de Alberti, que su impronta en una extensa materialización textual de ángeles se observa como inherente. En este infierno doctrinal se registran una serie de rasgos que se van a trasladar a los espíritus angélicos: oscuridad, miedo, castigo, amenaza, persecución o ira. Junto a todo ello, debemos tener en cuenta que Alberti logró también un conocimiento de historia sagrada que le facilitaría el contacto con los espíritus angélicos (Alberti, 1998a, 34).

La gran cuestión que ahora se plantea es resolver a qué especie angélica dentro del cristianismo se ligan los ángeles de Alberti. La mayor parte de los críticos se aparta de una concepción neutral de los espíritus de *Sobre los ángeles* al escindir a los ángeles en dos categorías de acuerdo con los polos del bien y del mal. Los ángeles perversos son los que dominan la obra frente a la pequeña agrupación de criaturas celestiales benefactoras[100]. Ahora bien, ¿cuál es el carácter del bando maligno angélico preponderante? Implícita o explícitamente se admite que estos ángeles son seres demoníacos, es decir, los ángeles caídos o rebeldes, Satán y sus secuaces. Así lo explica Spang: "[...] hay que tener en cuenta que los ángeles de la tradición cristiana no son exclusivamente los buenos, sino también los malos, los caídos, los espíritus ahora infernales" (1973, 79). Jiménez Fajardo, aun viendo muy comprometida y problemática la conexión de los ángeles de Alberti con los cristianos, afirma que la figura del ángel en Alberti entroncaría con los ángeles demoníacos: "True, there are in our traditions good and evil angels, and Alberti's, in this sense, should by and large be classed among the evil ones" (1984, 51). Uno de los grandes obstáculos que hallan todas estas interpretaciones pero que casi en su totalidad los críticos no intentan solucionar es el hecho de que Alberti no utilice términos como *diablo* o *demonio*. Sólo Bellver se atreve a dar la siguiente argumentación excesivamente envuelta en presuposiciones de difícil comprobación: "Alberti los llamará ángeles para evitar el cargo moral "inevitable" del término "demonio" y para teñir de patética ironía la expresión de su tormento" (1975, 79). Y es que para Bellver los espíritus angélicos arraigados en la angustia del poeta "[...] son todos ángeles caídos, símbolos del mal [...]" (1975, 79). Sin embargo, no es ésta la realidad angélica que se da en *Sobre los ángeles*. Ya habíamos ido ofreciendo algunas notas con respecto a esta cuestión. La faz diabólica de los ángeles apenas tiene cabida en el libro de Alberti, aunque existe, pero lo cierto es que casi toda la población angélica es de procedencia celestial o divina, es decir, son los espíritus que conforman la corte de Dios, no los que por su pecado fueron expulsados a los infiernos. Mas, dentro del imperio

100 En este sentido, es verdaderamente extraña la consideración que Azorín exponía en torno a la totalidad de los ángeles albertianos: "Los ángeles de Alberti se deslizan suaves, sin ruido, callados y amorosos. [...] Los ángeles; nuestros amigos; los que traen con suavidad, con dulzura, consuelo a nuestro ánimo; los que nos hacen soportable la vida; los que, poniendo una bella flor en un búcaro, nos regalan la esperanza" (1967, 78). Como indica Morris, "Imposible es adivinar en quiénes estuvo pensando Azorín [...]" (Alberti, 1998, 19).

angélico glorioso, Alberti optó por dar vida literaria a una específica veta de estas criaturas. De este modo, podemos afirmar que el modelo angélico primordial en *Sobre los ángeles* es el arquetipo bíblico de los mal'ak Yahweh, que ya hemos tratado en alguna ocasión en el estudio de nuestra tradición. Alberti era conocedor de las Sagradas Escrituras, y ha sido reiterado por los críticos que de la Biblia los tres grandes pilares de los que partió el gaditano para la construcción de los ángeles fueron los profetas Isaías, Ezequiel y el libro del Apocalipsis. Sólo en el Apocalipsis encontramos la presencia de Satán, pero en una versión bestializada, dragontina. La figura individualizada de un diablo no existía en el Antiguo Testamento, mientras que en el Nuevo, aunque necesaria para dar credibilidad a la misión de Jesús, su personalidad estaba atada fundamentalmente a los episodios de posesión, que nos daban más información sobre su presencia en nuestro mundo que sobre sus características. Es decir, a Alberti no le era tan sencillo descubrir en la Biblia una demonología que poder adaptar a sus angustias internas. En las Sagradas Escrituras sólo sobresalían con respecto al demonio una serie de motivos –la verdad de lo diabólico en el mundo, el castigo para los pecadores en el infierno, la lucha de los ángeles y la caída de los rebeldes- que, de hecho, el poeta del 27 asumirá para sus propósitos artísticos en *Sobre los ángeles*, pero no se le brindaba una imagen profusa y desarrollada del demonio y sus seguidores a partir de la cual poder colegir que esa era la fuente de sus ángeles. Había una entidad mucho más trabajada, combinada con otro factor que ahora indicaremos, que constituye la matriz de los ángeles de Alberti. El mal'ak es uno de los reflejos del ser de Dios dentro del colectivo angélico. Posee una especificidad frente al resto de entidades divinas entre las que se encuentra. No forma parte integrante del coro angélico que goza alabando y exaltando la imagen del Maestro Supremo. El mal'ak es el espíritu obrero de los cielos, el encargado de viajar por el mundo satisfaciendo las mandatos y solicitudes de Dios, esto es, es el ángel que mejor representa el tópico del intermediario entre el hombre y Yahvé. Como ocurre en varias escenas del Antiguo Testamento, el mal'ak es el muro que se alza para que el hombre no muera en un contacto directo con el Infinito. Es la presencia más próxima por la que los mortales pueden llegar a sentir la inmensidad de quien les concedió su existencia. Así, en las narraciones veterotestamentarias, el mal'ak es muchas veces focalizado no como un ser autónomo sino como una máscara de Dios, como el Creador mismo. Esto es lo que acaece en varios momentos del libro del Éxodo. Pero, como advierte J. B. Russell, y esta valoración es clave para comprender los ángeles de Alberti, "Dios era ambivalente, y lo era el mal'ak, que podía ser bueno o malo" (1995, 199). Por tanto, los mismos ángeles podían cometer terribles acciones, sin necesidad de que se concitaran los demonios en nuestro mundo. La crueldad del mal'ak, entendida como maldad sólo perceptible desde los ojos humanos pero no desde el plan trazado por Dios, alcanzaba en ocasiones cotas superiores a las que pudieran atribuirse a los ejércitos infernales. El Génesis nos asombraba con varios mal'ak enviados por Dios para sepultar y destruir a Sodoma y Gomorra con una lluvia de fuego y azufre: "[...] vamos a destruir este lugar, pues es grande su clamor en la presencia de Yahvé [...]" (Gén., 19, 13). En el Éxodo cabe recordar la muerte de los primogénitos de Egipto propiciada por un mal'ak, más popularmente conocido bajo el título de ángel exterminador. La eficacia del mal'ak era absoluta en el cumplimiento de sus sanguinarias empresas y, al tiempo, en la liberación del propio Dios

de cualquier atisbo de perversión. El mal'ak salvaba a Yahvé de toda acusación del género humano, mas, a cambio, debía acumular la parte más virulenta y despiadada del Altísimo. Es en el libro de Job donde el mal'ak, en la denominación puramente funcional de *satán*, adquiere mayor protagonismo. Con el permiso de Yahvé, el mal'ak, siempre que no arrebate la vida a Job, puede probar al mortal. Así lo hará, y lanzará a Job a la miseria y al sufrimiento de la enfermedad. En el libro de los Números la ira de Dios reposa en la aparición de un ángel a Balaam (Núm,. 22, 22). Configurado ya como un personaje oscuro encontramos al mal'ak en el libro de los Jueces: "Entonces envió Dios un espíritu maligno entre Abimelec y los vecinos de Siquem [...] para que se vengase el crimen hecho contra los sesenta hijos de Jerobaal [...] (Juec., 9, 23-24). En el Primer Libro de los Reyes, Saúl es controlado por un siniestro espíritu enviado por Dios para que clave su lanza a David, mientras éste tocaba la cítara (1 Rey., 19, 9). Uno de los ejemplos más devastadores del poder apocalíptico de los ángeles puros se plantea en el Segundo Libro de los Reyes, donde hasta el mismo Dios debe pedir a su siervo que detenga la matanza que está cometiendo: "Envió, pues, Yahvé una peste a Israel, desde aquella mañana hasta el tiempo señalado; y murieron, desde Dan hasta Bersabee, setenta mil hombres del pueblo. El ángel extendía ya su mano contra Jerusalén para desolarla, mas Yahvé se arrepintió del mal, y dijo al ángel que exterminaba al pueblo: "¡Basta ya; detén tu mano!"" (2 Rey., 24, 15-16). En el Apocalipsis del Nuevo Testamento los ángeles se tornan en adalides de cataclismos y desastres para la humanidad. En consecuencia, los tradicionales espíritus bondadosos que Dios dirigía desde las alturas para que velaran por nuestra protección no siempre fueron aguas serenas. A través de la imagen angélica del mal'ak, los ángeles eran la materialización para el mundo de la furia divina. Sus capacidades puestas al servicio de la extinción no tenían límites, y no dudaban en cercenar la vida de los mortales si el castigo así lo exigía. Alberti vio en la agresividad de estos ángeles un horror superior al de los demonios, al del mismo Lucifer, pues detrás de ellos se escondía un Dios al que no le importaba comportarse de un modo despiadado. Ésta es la razón por la que el poeta no introduce en *Sobre los ángeles* los vocablos *demonio* o *diablo*. Sus ángeles homicidas no son un disfraz de los demonios o una designación paralela para los ángeles caídos, sino sólo la palabra atemorizada de una verdad bíblica. En este estadio no se produce ningún fenómeno de desautomatización. Por ello, hierra Krysinsky al concretar como uno de los planos de la expansión semiótica de la figura del ángel la tensión que Alberti practica entre lo bueno y lo malo (1986, 440), debido a que esa oposición no es una contribución del gaditano amplificando la semántica de los ángeles en tanto en cuanto el contraste ya se encontraba en los escritos bíblicos. El mal'ak bíblico es el gran pilar, junto a otro elemento que de inmediato comentaremos, de los ángeles de Alberti. El sustento de las configuraciones angélicas del gaditano, por tanto, es cristiano, y no es necesario establecer una vinculación con el daimon grecolatino. Así lo hace Baumgart en *Der Engel in der Modernen Spanischen Literatur* de acuerdo con las siguientes similitudes que detecta entre el ángel del escritor español y el genio del mundo clásico: no son ni dioses ni humanos; se relacionan con los mortales sin ser dependientes de su voluntad; son predominantemente malos; tienen un carácter intermediario (1958, 135). La imagen del daimon aparece como la salida más sencilla descartada una conexión completamente cerrada con los ángeles judeocristianos. El problema de

la propuesta de Baumgart arranca de estar articulada de acuerdo a dos bandas. Advierte la existencia de una serie de concomitancias del ángel de Alberti con los espíritus celestiales bíblicos, pero, ante la dificultad de hacer corresponder el arquetipo judeocristiano no pecador con una figura literaria anegada de maldad, recurre al daimon, entidad que reunía semejanzas con el ángel cristiano y en el que se reconocía la vivencia de una veta de maldad, aunque habría de reseñarse además que los daimon no eran por regla general seres malignos. Por otra parte, Baumgart prescinde de otros descriptores de los daimon que no tienen relación alguna con los espíritus angélicos de Alberti.

El influjo de las llamas luciferinas, y ya lo hemos señalado, aunque mínimo, tiene su lugar en *Sobre los ángeles*, además de la presencia de otros prototipos angélicos diferentes al mal'ak, y que refuerzan los orígenes bíblicos de los espíritus celestiales, como es el ángel custodio o los arcángeles. Si el mal'ak Yahweh es en el ámbito de las Sagradas Escrituras una de las apoyaturas más sólidas, tampoco hemos de olvidar la incidencia de las descripciones angélicas de serafines y querubines que gestaron los profetas Ezequiel e Isaías, las cuales tendrán repercusiones notorias en la configuración, especialmente a nivel formal, de los ángeles por parte de Alberti. El mensaje que ya comunicaban las miniaturas medievales de los Beatos se aúna con la palabra visionaria de los profetas para revelar al poeta gaditano desde dos campos diferentes la imagen de unos ángeles temibles, asombrosos, de grandeza sobrehumana, que nada tenían que ver con las edulcoradas criaturas que se incardinaban en las oraciones, villancicos o veía en los Belenes. La imbricación entre lo escrito y lo pictórico, por otro lado, nos conduce a concluir previamente a la entrada en la consideración de la semántica angélica de *Sobre los ángeles* que cada uno de los espíritus divinos que vagan por el universo de Alberti pueden derivar tanto de un molde como de varios de ellos.

Una vez conocido el modo de articulación y estructuración de la figura del ángel, habiendo atendido a su verdadero sentido y a su nacimiento como producto de una mezcolanza de piezas de varia procedencia, hemos de considerar la directriz temática que el ángel adopta en la obra de Alberti. Por medio de esta lectura de la semblanza semántica del ángel procuramos homogeneizar la visión de los espíritus angélicos a lo largo de *Sobre los ángeles*. Nuestra interpretación pretende contemplar el trabajo angelológico del poeta gaditano no sólo en su individualidad sino como eslabón en una diacronía que nos hemos preocupado en diseñar. Es decir, entre las diferentes posibilidades que se habían ido decidiendo a través de una tradición literaria de esfuerzos y propósitos dispares, la apuesta angélica de Alberti entroncaba con una dirección determinada, aunque el escritor no lo hubiera premeditado conscientemente. En este sentido, la historia poética de *Sobre los ángeles*, desde sus particulares caracteres, avanzaba un estadio más con respecto a un motivo tejido en el pasado, a saber, la humanización de un ángel en la tierra que es expulsado de los cielos al haber cometido algún tipo de infracción. El motivo de relatos como "El error de un ángel", "La aventura de un Ángel" de Emilia Pardo Bazán, *The wonderful visit* de H. G. Wells, "El ángel" de Gabriel Miró se reiteraba en Alberti, pero comprometido en la expresión de una crisis, es decir, engarzado en un proceso de interiorización y controlado por unos presupuestos surrealistas. La conversión de la narración externa de la historia de la caída de un ángel debido a una acción equivocada

en un suceso instrumentalizado para canalizar la angustia de un ser imponía importantes modificaciones al modelo original. En función de los mecanismos de proyección del alma del poeta sobre la figura del ángel, un tema clásico como el que hemos citado evolucionaba desde la tragedia de un ángel al drama de un hombre, de un escritor, de Alberti. Para que *Sobre los ángeles* pudiera desarrollar esa temática especialmente decimonónica, mas acoplada al desdichado acontecer vital de un mortal, era necesario que el protagonista de la catástrofe, Alberti, se materializara en el libro como una criatura angélica de la que paulatinamente se nos va comunicando la pérdida de su destino. El gaditano tenía antecedentes en su obra de ligazón con lo angélico. De este modo, y como se podía pronosticar, Alberti se camufla bajo la apariencia del arcángel San Rafael, que será la personalidad angélica a la que vamos a ver caer de los cielos para ir adquiriendo los rasgos dolorosos de la existencia de la raza humana. En una pieza dramática muy relacionada con el contexto de *Sobre los ángeles*, *El hombre deshabitado*, Alberti atendía también a la pérdida de su condición arcangélica ante el ataque de los sentidos: "Sé que estáis conspirando contra mí para perderme y matar la inocencia de un arcángel" (1991, 166). El hombre-arcángel moribundo era asimilado a la hueste de los ángeles que en los primeros tiempos fueron desterrados por su pecado contra Dios: "Hablas como los ángeles caídos. Pero aún eres menos que el último de todos: ¡un simple hombre condenado!" (1991, 181). En estas palabras se hace constar el signo mortal que alimenta al ángel de Alberti, y a gran parte de las configuraciones angélicas literarias contemporáneas.

Examinemos ahora el viaje del arcángel Rafael en *Sobre los ángeles*. Para esta lectura, que no es la habitual con respecto a este libro, adoptaremos una lente exclusivamente angélica, esto es, sólo nos detendremos en cuestiones asociadas a la figura del ángel, que es el objeto de nuestro estudio. El análisis, aunque acoja elementos extraliterarios, se basa en un seguimiento de la historia puramente textual que se cuenta a los lectores, el destierro de un ángel que se hace mortal, de modo que no procuraremos realizar interpretaciones biográficas como podría ser la exacta identificación del paraíso perdido por Alberti o la detección del auténtico amor que se halla detrás de algunas corporeizaciones angélicas. Nuestra pretensión es la de asomarnos a la pervivencia de una dirección temática ya construida del ángel entre la moderna idiosincrasia vanguardista y un pensamiento global y personal de crisis con las consecuentes alteraciones que ello conlleva sobre un prototipo semántico angélico. Los componentes del modelo original se remozan, agudizando el decurso humano del ángel ya que es el plano en el que mejor se afianza la abisal situación real del artista. En "Paraíso perdido", la primera composición de *Sobre los ángeles*, el arcángel, que ya no es el habitante de la luz celestial entre sus congéneres divinos sino un huésped de las nieblas al descender a nuestro mundo, muestra la añoranza hacia su patria perdida. En la temática de la humanización de los ángeles, el carácter del recuerdo del ángel a propósito de su antigua patria depende del modo en que se conciba la tierra. La feliz visión terrenal del ángel mironiano implica que no sienta ningún rechazo por su nueva estancia y no llore la morada en la que vivía. En cambio, para el arcángel Rafael, la hostilidad y destrucción de la realidad a la que se ha visto abocado, sólo puede acrecentar su nostalgia de los territorios celestiales. La condena a la que se ha sometido al espíritu alado se corresponde con la grandiosidad que ostentaba este ser. Así, su penar, como el del

judío errante, es sempiterno, "A través de los siglos, / por la nada del mundo [...]" (1996, 65), acorde a quien era una entidad con la virtud de la inmortalidad.

El arcángel se confiesa perdido en este mundo que desconoce a pesar del largo y tedioso caminar por sus tierras. Alberti, si bien se acoge a la figura de San Rafael por el especial compromiso que con ella tenía desde sus inicios poéticos, especialmente a partir de la coincidencia nominal entre ambos, provoca una intensificación de la tragedia al optar por la imagen de este arcángel. Quien se halla confuso entre la anarquía del género humano es precisamente el espíritu angélico que estaba conceptualizado como el máximo exponente del ángel guía. El drama adquiere desproporcionadas dimensiones al hacer que el portador de la luz para los otros no la encuentre para sí mismo. La única esperanza para recuperar todo lo perdido es otra criatura divina, el ángel custodio. Tan asentado en el mundo de los mortales está el arcángel que hasta se le ha concedido el beneplácito de la salvaguarda angélica, aunque de inmediato comprobamos que este camino es infructuoso:

> Tras de mí, imperceptible,
> sin rozarme los hombros,
> mi ángel muerto, vigila.
>
> ¿Adónde el Paraíso,
> sombra, tú que has estado?
> Pregunta con silencio.
> (1996, 65)

La aparición de un ángel custodio[101] es una de las más diáfanas referencias a la

---

101 La imagen del custodio, no siendo una entidad bien conformada en la Biblia, obtuvo un gran rendimiento en el ámbito literario. A través del repaso de nuestra tradición, hemos podido observar diferentes momentos en los que el ángel de la guarda tiene una gran acogida por los autores. Los simbolistas franceses suponen otro impulso en el viaje del espíritu auxiliador hasta nuestros días, sobre todo por la influencia de estos escritores en la poesía contemporánea. El diseño que los simbolistas reflejan del custodio es muy clásico, a veces incardinado, como ocurre popularmente, en la infancia. Así lo vemos en Rimbaud: "Mi ángel de la guarda de la niñez adorna [...]" (1999, 41). Es el ángel que vela por esas niñas desvalidas que lloran en la oscuridad de la noche: "-El ángel de la guarda, viene a secar sus ojos / y pone en su dormir, un sueño sin enojos" (1999, 161). En Baudelaire la formalización del custodio es más grave que en Rimbaud. El poeta es bendecido y protegido por un ángel que le posibilita, a pesar del desprecio de la madre por haber dado a luz a un ser dominado por las musas, ver la belleza del mundo: "Mas, bajo la tutela invisible de un ángel, / el niño desheredado se embriaga de sol [...]" (1999, 39). En "El rebelde" Baudelaire nos muestra a un ángel guardián muy comprometido con su misión de enderezar a su protegido, hasta el punto de reprenderle violenta y directamente por su poco filantrópico comportamiento: "Un ángel furioso bajado del cielo como un águila, del descreído toma a manos llenas los cabellos, / y dice, sacudiéndole: "Tú conocerás la regla. / (Pues soy tu ángel bueno, ¿comprendes?) ¡La quiero!" (1999, 241). Para Verlaine el ángel de la guarda espera al final de la vida con el fin de otorgar la corona de la victoria a aquellos que hayan llevado una conducta recta (1994, , 269). Con Rilke se alcanzan ya niveles de desautomatización en el arquetipo del ángel custodio. En la "Elegía " se aleja la noción del ángel benefactor, pues la ayuda del ángel se hace imposible por dos razones: incapacidad volitiva e incapacidad natural. En el primer caso, el ángel con el fin de adherirse a lo eterno, a lo no objetual, se desprende de su auxilio al mortal, de su función de custodia, pues este rol lo ataría a una materia, el hombre. En segundo lugar, al residir el ángel en la dimensión desobjetualizada y el hombre en el mundo interpretado, el acercamiento del espíritu al mortal puede provocar la destrucción de éste. No obstante, el ángel incluso desdeñaría consumirnos, lo cual es la mejor plasmación de la independencia sobre la materia. El triunfo del

tradición, aun cuando en esta ocasión se le describe en un estado[102] que, inicialmente, se revela como altamente desautomatizador. Casi todos los críticos coinciden en una interpretación literal de la muerte del ángel (Horst, 1966, 175; Bellver, 1975, 81). Zapata es firme en su afirmación de la separación que este hecho supone para el ángel de la línea teológica: "Los ángeles de Alberti tienen, como vemos, caracteres distintos a los de los ángeles de la Teología. Pueden, entre otras cosas, morir. Ocurre así porque estos ángeles simbolizan potencias del alma y éstas pueden desaparecer" (1987, 41). La justificación de la muerte del espíritu guardián por su simbolización no es acertada en tanto que el custodio no encarna ningún potencia interna de Alberti. Por otra parte, la atenta lectura de los versos arriba citados muestra que la defunción del ángel de la guarda es más sentida que real. Como aprecia Spang, "La paradoja del "ángel muerto" con cargo de vigía es sólo aparente puesto que esta muerte es expresión metafórica de la falta de confianza y creencia de parte del yo lírico" (1973, 84). Rafael sabe que el ángel continúa a su lado, pero ya no puede sustentar su fe en una criatura que es siervo de quien le abandonó en el caos de la materia. El arcángel siente a su protector tras de sí e incluso se arriesga a preguntarle, acto inútil pues Rafael es consciente que "[...] su expulsión del Edén es un sueño irrevocable y que su sueño, por tanto, es un sueño-deseo que no puede ser real [...]" (Juristo, 1990, 44). En este sentido, el silencio en la respuesta del ángel guardián es más una ausencia de audición que una eliminación de la facultad de mensajero del espíritu celeste.

La descomposición de la creencia en la égida gloriosa del ángel es un motivo que no sólo se reproduce en la obra de Alberti. En el libro de 1936 de Concha Méndez, *Niño y sombras*, que arrancaba de un terrible acontecer para la escritora, la muerte de su hijo, se canta bellamente la ineficacia del ángel de la guarda de su difunta criatura: "El ángel que lo guardaba / se durmió en la noche oscura" (1995, 86). En una composición posterior del mismo texto, Concha Méndez sentencia definitivamente la inutilidad de los servidores alados de Dios: "Se ha empañado una luz iquién sabe en dónde! / Y el ángel de la fe de nada sirve" (1995, 97). Gabriel Celaya, en una obra muy posterior a *Sobre los ángeles*, *Entreacto*, colige como irrevocable la inexistencia de los ángeles a partir de la personalidad del arcángel Gabriel. El mundo del maquinismo y la técnica elimina cualquier atisbo espiritual en nuestro planeta: "Pero un ángel que se llame / Gabriel y tenga dos alas, / eso, ya no puede verse. // Y si alguien lo ve, lo llama / "Spitfire", "Mig", o "Douglas". / Porque no puede creerse" (1969, 575). José Bergamín, con un planteamiento próximo al de Rilke, entiende el distanciamiento del ángel para con el hombre a raíz de la extrema e inerte espiritualidad en la que se recrea la entidad celestial: "[...] el deshumanizado horror del puro

---

individuo, del ser, se encuentra en esa indiferencia que caracteriza al ángel, en ser-se únicamente. En la "Elegía " el poeta, siendo conocedor del peligro, llama al ángel. En ese momento, consciente de su fracaso, se produce la añoranza del tiempo de Tobías, esto es, de la época en la que permanecía activo el ángel guía: "[...] Adónde han ido los días de Tobías, / cuando uno de los más resplandecientes estaba junto a la sencilla puerta, ante la casa, / un poco disfrazado para el viaje y sin ser ya temible; / (muchacho para el muchacho, que, curioso, lo miraba)" (1998, 67).

102 En *El Paraíso perdido* John Milton si menciona en el combate entre las huestes celestiales un camino por el que los ángeles pueden llegar a fenecer: "Pues los espíritus, cuya vital / Esencia todas sus partes anima / Y no es como la del frágil hombre / -Entrañas, corazón, cabeza, hígado / O riñones-, no pueden morir sino / Por aniquilación [...]" (1998, 273).

espíritu, asexual y celeste: vemos al ángel, puramente espiritual, ya sea encendido o apagado, triunfante o caído" (1980, 64). Eugenio de Nora adoptará una posición de un realismo angustioso. El hombre habrá de vivir en soledad con el sufrimiento. El mal es una verdad tangible en el mundo, en un espacio donde no germina nunca la semilla de la paz. El horror que se abre al hombre con cada amanecer autentifica, más que el olvido de los ángeles, la inexistencia de estas entidades a las que nadie ha contemplado: "No hubo un ángel ni un cáliz / para nuestra amargura. Todos estamos solos: / si existieran los ángeles, como voluntad pura / del Todo, darían signo / de paz sobre la Tierra. Pero ¿quién vio algún ángel?" (1999, 153). El motivo explícito de la muerte del ángel también fluye por las composiciones de otros creadores. En el poema "Una debilidad por la luz" de Juan Larrea, los mortales solicitan a Dios que les conceda la gracia de estar a su servicio debido a que los ángeles han fenecido, en silencio, perdidos, desamparados por la ignorancia de los humanos hacia su ser: "[...] nosotros seremos tus aves de corral todos los días a esta hora / ya que los ángeles han muerto muerto muerto / como bohardillas sin arañas y sin gritos" (1989, 107). Aunque edificado sobre el fallecimiento de un ser querido, Luis Rosales encabezará uno de sus poemas con el título de "Arcángel muerto" (1989, 114-117).

En fin, la muerte simbólica del custodio de Rafael es el signo de su imposibilidad de regresar a su antiguo reino de armonía y belleza. El arcángel atraviesa el mundo por todos sus senderos ante la incomprensión de los mortales que va encontrando a su paso: "[...] Hombres / fijos, de pie, a la orilla / parada de las tumbas, // me ignoran [...]" (1996, 66). Esta circunstancia vertebrará "El ángel desconocido". La actitud de los habitantes del planeta al que ha sido arrojado el ángel es la prueba de su integración en la nueva colectividad a la que pertenece. Ha perdido su nobleza, su distinción como criatura preternatural, de modo que ningún humano podría identificarlo como un ser superior puesto que ya es uno más en el confuso hervidero de los espantos que es la tierra. Su mirar celestial, su luz angélica ha sido sustituida por el adusto ademán de las creaciones de lodo: "[...] yo, sin luz para siempre" (1996, 67). Todavía no conocemos datos sobre la situación previa que ha conducido a Rafael a su actual estado de penitente por el mundo. En "Deshaucio" se nos proporcionan las primeras informaciones, aún enigmáticas, sobre hechos del pasado. Este poema es un texto basado en la remembranza: "Ángeles malos o buenos, / que no sé, / te arrojaron en mi alma" (1996, 71). En opinión de Luis Felipe Vivanco, el elemento que ha sido expulsado por los ángeles podría ser una mujer, el Dios de las oraciones de la niñez, o la juventud perdida (1974, I, 241). Es temprano para firmes afirmaciones, mas pueden reseñarse dos aspectos. Por un lado, que el arcángel había sido expuesto al sufrimiento antes de llegar a su lugar de destierro. Por otro lado, la primera constatación de la presencia de los mal'ak Yahweh. La dubitativa calificación de los ángeles oscilando entre los polos del bien y del mal tiene su fundamento en el hecho de que esos espíritus representan al mal'ak. Imposible concebir a los demonios como agentes del bien, pero plausible la visión de los ángeles celestiales como ejecutores de una acción negativa. Esencialmente, los ángeles enviados a Rafael son siervos de Dios, estandartes de la pureza. Ahora bien, al dejar su alma abandonada, deshabitada, no puede evitar el arcángel acusar a sus agresores de ser partícipes del mal y la crueldad.

La angustia no se extiende únicamente en la memoria, también yace en el momento actual. Rafael, ya lo vimos en "Paraíso perdido", se muestra gravemente torturado por haber sido desposeído de su condición angélica rebajándose a ser un humilde mortal. Una realidad que se le hace amargamente presente de forma continua ante la falta de reconocimiento de los mortales entre los que vive:

> ¡Nostalgia de los arcángeles!
> Yo era...
> Miradme.
>
> Vestido como en el mundo,
> ya no se me ven las alas.
> Nadie sabe cómo fui.
> No me conocen.
>
> Por las calles, ¿quién se acuerda?
> Zapatos son mis sandalias.
> Mi túnica, pantalones
> Y chaqueta inglesa.
>
> Dime quién soy.
>
> Y, sin embargo, yo era...
> Miradme.
> (1996, 72)

Rafael llora y añora sus ya invisibles atavíos. De modo coherente, es el coro de los arcángeles, del que él era uno de los integrantes, el que concentra la emoción de su memoria de lo agostado. El arcángel no saldrá indemne de su tránsito de la esfera angélica al mundo de los mortales. Como sucede en los textos literarios que abordan procesos de humanización de espíritus angélicos, la transformación de la criatura celestial tiene una serie de consecuencias formales. Uno de los rasgos sobre el que los ángeles siempre inciden es el estado de sus extremidades aladas, ya que es la pieza más sobresaliente de su tópica anatomía tradicional. Rafael parece conservar todavía sus alas, aunque éstas ya no se muestran a la vista de los demás al quedar camufladas bajo el ropaje mortal del que ahora ha de servirse. Recordemos que el ángel de la estampa mironiana había ido perdiendo paulatinamente sus alas a lo largo de su estancia en la tierra hasta finar en unos alones doblados sobre la espalda (1969, 744). También las alas del espíritu angélico de Wells en *The wonderful visit* iban deteriorándose (1962, 1447), así como las de Teófilo en *La Rebelión de los Ángeles* (France, 1995, 83). Con el fin de acomodarse al existir del género humano, el ángel tiene que abandonar sus atributos externos y adornarse con las vestiduras propias de los mortales. En este sentido, Rafael cambia sus sandalias y su túnica por un equipo compuesto por zapatos, pantalones y

chaqueta inglesa. En una línea similar, el ángel que Emilio Carrere dibuja en *Gil Balduquín y su Ángel* aparecía al final de la narración con una americana y un sombrerillo de topo (1926, 49). En *The wonderful visit* el vicario cedía unas ropas al espíritu caído de los cielos para que pudiera pasar desapercibido entre la población, sobre todo, al igual que la intencionalidad de Rafael, con el fin de ocultar sus alas. Perfectamente vestidos como humanos encontramos a los diversos ángeles de la obra de Anatole France. Con la muda de vestuario del arcángel Rafael sólo se apunta el fenómeno de humanización que en otras obras se plasma de modo absoluto. Así, el ángel de Miró pasará por diferentes tipos de trabajo: "[...] capellán, industrial, político, mercader, artista, empleado" (1969, 745). Los ángeles llegarán a incorporar a su ser hábitos típicamente humanos. Ya no extraña ver a un ángel leyendo una página de un periódico en "La aventura del Ángel" de Pardo Bazán, (1960, I, 260) o fumando un cigarrillo (Miró, 1969, 745). En esta ligazón con las características del ser humano es relevante un poema de José María Valverde de su libro *Versos del domingo*. En "La ronda de ángeles" dos espíritus celestiales cuyo cometido debe ejecutarse en la tierra comienzan progresivamente a fusionarse e integrarse en la cotidianidad y monotonía del vivir diario de los mortales. Cada uno de los ángeles relatará cómo su aura divina va durmiéndose mientras se mece en los brazos de una nueva dimensión que lo atrapa: "Acompañé, paciente, al que pasaba; fui / a su casa, a su oficio. Me acostumbré a su ropa, / a su modo de hablar, a su sueño [..]" (1996, 98). El grado de implicación de los ángeles en el devenir rutinario de los hombres es tal, que acaban humanizándose en la medida en que su ciencia se constriñe a los misterios del mundo: "[...] tan sólo entendía / los talleres ruidosos, con ruedas y con golpes." (1996, 98). La realidad terrestre se va imponiendo a los espíritus de Dios que, inevitablemente, se van distanciando de la misión que les estaba encomendada: "[...] y apenas he podido recordar mi tarea / de hablarles al oído, de alumbrarles los pasos [...]" (1996, 99).

Rafael, en *Sobre los ángeles*, se va a lamentar de la desintegración de su cobertura angélica, de la que sólo sus alas conforman un remanente de lo que fue. En el tratamiento de la humanización de ángeles en literatura no suele haber un consenso en torno a las facultades divinas conservadas y perdidas. El ángel de Emilio Carrere mantiene inicialmente su capacidad para el vuelo; virtud que al finalizar la obra se ha desvanecido. Gabriel Miró opta por dejar a su ángel un bien inestimable, la inmortalidad. Esta gracia no se le dispensa al ángel de Wells, el cual morirá entre las llamas al procurar rescatar a Delia, el único ser humano que le descubrió el verdadero sentido de una vida en la tierra, el amor. A Rafael parece que no se le ha desprovisto de la inmortalidad, mas no en una suerte de compensación a su expulsión sino como incentivador del anatema arrojado sobre él. De este modo, su sufrimiento no encontrará un horizonte en el que poder reposar. Desde este acontecimiento podemos partir hacia la reflexión del hecho que supone la gran tensión del arcángel de Alberti frente al resto de espíritus angélicos humanizados. Es común para todas las criaturas antaño celestiales en su contacto con el género humano la revelación de la cruz que los hombres han de soportar en su peregrinación, el dolor, la insatisfacción, la desazón y el padecimiento. Ésta es la lección que se grabó con sangre sobre todo en los corazones de los ángeles de Wells y de Valverde. Sin embargo, con

la excepción del ángel errante de *Sobre los ángeles*, a los demás espíritus divinos les estaba destinado superar el infierno del mundo mediante la visión de una luz. El ángel mironiano fue bendecido con la capacidad de encontrar la belleza de residir en un territorio inhóspito, lo cual le posibilitó posar la grandiosidad del reino de Dios en la morada de los mortales. Para el ángel de Wells fue el tierno amor de Delia el sentimiento que lo redime y aparta del asfixiante cerco de la desgracia del lugar al que había caído. Los dos ángeles de Valverde, atónitos ante la espinosa andadura que le espera a todo ser una vez que nace y ha de iniciar sus pasos, podrán retornar a los cielos, a pesar de que el suplicio en el plano mortal anula su personalidad sublime, por medio de un hallazgo de finalidad soteriológica para el hombre en su calvario, la imagen de Dios hecho hombre. Este milagro devuelve a los ángeles a su correcto estadio natural -"[...] Y era él, era el mismo amor de las alturas, / los ojos deslumbrantes del cantar de los coros, / y recordé de pronto, y desperté a mi origen [...]" (1996, 100)- y les alumbra la comprehensión de la fuerza de todo hombre para avanzar siempre hacia delante –"Vimos que para el hombre lo que fue pesadilla / nuestra, era sólo el hilo de su camino, a veces / con desgarrón de horror, o pausas de dulzura, / pero que, como pobre, alguien le defendía [..]" (1996, 100)-. En cambio, en *Sobre los ángeles* sólo llueve miseria y podredumbre. A Rafael únicamente se ha entregado el privilegio de sobrevivir, es decir, de poder soportar durante más tiempo las agresiones de las fauces de la tierra. El asediado arcángel se baña en una oscura orgía de violencia y sinvivir. No estamos ante la historia de una liberación sino ante la dramatización de un ajusticiamiento. Rafael no va a hollar los senderos de Jesús en su calvario hacia la crucifixión o los de los humanos en su salvación a través de la muerte. Su sino es el de los ángeles caídos, el de los rebeldes que osaron interponerse a las condiciones impuestas por su Dios. Como Satán y sus seguidores, Rafael no tiene redención; su sentencia es definitiva y la única puerta que se le puede brindar para escapar de las ruinas entre las que se mueve habita en su interior. Sólo un ejercicio de adaptación le otorgará la primera ráfaga de aire puro.

El políptico de "El cuerpo deshabitado" va conformando ya de manera más homogénea las causas de la situación del arcángel Rafael. Advertimos que nuestra interpretación se erige fundamentalmente a raíz de una lectura de orden textual, no biográfico, aunque recurramos a estos elementos con ánimo de complementación. Aspiramos a mostrar de forma coherente y cerrada la ficción poética de la caída de un ángel a la tierra. Las dos primeras secciones de "El cuerpo deshabitado" son similares. El arcángel se confiesa culpable de un acto que le ha supuesto finar en el estado en el que se halla, vacío, deshabitado, como indica el título de la extensa composición: "Yo te arrojé de mi cuerpo, / yo , con un carbón ardiendo" (1996, 73). Rafael declara que, previamente a su destierro, él ya había expulsado a alguien que yacía en su ser. La única presencia que puede aposentarse en el corazón de un espíritu angélico es la divina, es decir, Dios o la Virgen. Por tanto, si es cierto que este hecho llegó a consumarse no debe extrañar que se tomaran medidas contra el ángel heresiarca. Él mismo se había condenado, al igual que en un pasado milenario se sentenciaba a sí mismo Lucifer. Si la figura de los demonios es débil a lo largo de *Sobre los ángeles*, hemos de reconocer que el protagonista de este cuento infernal mantiene algunas conexiones con aquel lejano espíritu, también arcángel, que bajó a príncipe

de los abismos. Precisamente en *El hombre deshabitado*[103] se producía la identificación del hombre con el ángel faccioso: "Hablas como los ángeles rebeldes que sacuden con sus alas el sueño subterráneo de las chispas" (1991, 179). Ahora bien, en la segunda parte de "El cuerpo deshabitado", Rafael alude a los culpables del destierro de un ser que ahora se configura como femenino: "Que cuatro sombras malas / te sacaron en hombros, / muerta" (1996, 74). Ya comentamos la semejanza de estos versos con los de "Joselito en su gloria". Esta concomitancia no es meramente anecdótica o superficial. Del mismo modo que aquellos espíritus de *El alba del alhelí* portaban sobre sus hombros el cadáver del torero para conducirlo a los cielos, las cuatro sombras de "El cuerpo deshabitado" reiteran en su diseño el sema de muerte, transportando ahora a otra difunta. La imagen de la Virgen es el esbozo más diáfano frente a las restantes personalidades gloriosas. Morris también observa la posibilidad de una referencia a la Virgen (Alberti, 1996, 74). La Madre ha sido olvidada, ha muerto, simbólicamente, como también lo había hecho el ángel custodio. Mas el fallecimiento parece tener una explicación. Otra mujer ha penetrado en los claustros de Rafael: "Y entraste tú de pie, / bella" (1996, 74). Muerte y sustitución son los dos pilares en el inicio de "El cuerpo deshabitado". La actitud de Rafael era imperdonable. El ángel, la criatura perfecta había pecado, como Luzbel, y debía pagar su crimen contra las altas dignidades del empíreo. La tercera parte de la composición es una descripción del castigo impuesto al arcángel perdido. La pena se escinde en dos momentos: las laceraciones infligidas y el colapso del reino celestial, de su paraíso:

> ¿Quién sacude en mi almohada
> reinados de yel y sangre,
> cielos de azufre,
> mares de vinagre?
>
> [...]
> Y se derrumban las torres,
> las empinadas
> centinelas de mi sueño.
> (1996, 75)

El arcángel se cuestiona por la identidad de quien le envía esa tormenta de iracundia, "¿Qué voz difunta los manda?" (1996, 75), pero en la misma pregunta se concreta la respuesta, es decir, Rafael es consciente de que Dios o la Virgen, sus protectores muertos, han decidido acabar con él. El ímprobo carácter de Yahvé en los textos veterotestamentearios resplandece aquí. Tras este trágico episodio, Rafael, con fines terapéuticos, introduce un paréntesis de serenidad en el que se deleita en su nuevo amor: "Tú. Yo. (Luna.) Al

103 En *La arboleda perdida* Alberti determinaba que *Sobre los ángeles* tenía un fuerte peso en *El hombre deshabitado*: "La influencia directa de *Sobre los ángeles* campeaba en ella [*El hombre deshabitado*], aunque no fueran éstos los seres allí representados, sino el Hombre, con sus Cinco Sentidos, en alegórica reencarnación" (1998, 334).

estanque. / Brazos verdes y sombras / te apretaban el talle" (1996, 76). González Muela decía haber encontrado algún apóstrofe al amor, algún secreto mensaje a una mujer en una serie de poemas de la segunda parte de *Sobre los ángeles* (1952, 5). Sin embargo, ya en "El cuerpo deshabitado" se observa la incidencia del sentimiento amoroso[104], aun cuando se conforme como una profanación de la devoción hacia la Virgen. Tras este interludio de paz y armonía, la quinta parte revela cuál ha sido el lugar que se ha elegido para que Rafael pene su traición, la tierra. Un espacio ignoto para quien era un espíritu angélico que volaba entre la dulzura de los rayos divinos: "No conoce las ciudades. / No las recuerda. Va muerto. / Muerto, de pie, por las calles" (1996, 76). Nuevamente, el arcángel reitera un leitmotiv traumático para él, debido a que es una exhibición de su carácter de criatura foránea, a saber, que su gloria es invisible para una humanidad a la que inevitablemente ya está ligado. Rafael ni siquiera se concibe como un hombre pero, a pesar de sus gritos, nadie le responde. El abandono es pleno. La sexta y séptima sección de la composición poética perfilan la noción de la caída angélica por un amor. De este modo, el equívoco del ángel es focalizado como un error inducido desde el exterior: "Llevaba una ciudad dentro. / La perdió. / Le perdieron" (1996, 77). Por otro lado, esa ciudad perdida, el edén, que ahora se ha transformado en una urbe en la que el ángel es un fantasma desconocido, no la han arrastrado los vientos de la beligerancia: "Llevaba una ciudad dentro. / Y la perdió sin combate. / Y le perdieron" (1996, 77). Es ésta una nota discordante con el modelo luciferino. Dios renegó de Luzbel por su revuelta, por el conflicto bélico entre huestes angélicas al que había dado origen. Rafael no ha promovido una lucha entre los ángeles, pero su crimen amoroso le ha propiciado un final común al de Satán en el Tártaro. Como ya detallamos, en las Sagradas Escrituras Dios nunca es el artífice directo en la materialización de los tormentos. El mal ha de estar proscrito de su esencia, y existían otras figuras a las que poder obligar a la ejecución de las penas. Por ello, Rafael experimentará, como ya hicieron muchos mortales en los textos bíblicos del Antiguo Testamento, las furibundas lanzadas de los mal'ak. Su paraíso de ensueño, su noble ciudad fue segada con fuego: "Y ángeles turbios, coléricos, / la carbonizaron. Te carbonizaron tu sueño. // Y ángeles turbios, coléricos, / carbonizaron tu alma, / tu cuerpo" (1996, 78). La agresión que desde los estadios supremos se dirige hacia Rafael, y contra la que el arcángel debe lidiar, emerge, según hemos examinado, por una alteración en el destinatario de sus sentimientos. La Virgen, Dios, el mundo divino ha sucumbido ante otra potencia que, sin embargo, como más tarde veremos, tampoco es estandarte de la felicidad.

La actitud reprobable de Rafael hacia las deidades cristianas no impide, sin embargo, la compasión. Cuando el arcángel se había rendido a terminar sus días en la tierra a la

---

104 En el quinto y último libro de *La arboleda perdida* Alberti no escondía que tras los versos que hemos citado de "El cuerpo deshabitado" existía una figura femenina: "Cuántas cosas he dejado de contar en estas *arboledas*. Ya he tenido amores correspondientes a mis libros más conocidos. Algunos viven todavía. No sé si morirán antes que yo. No lo quisiera. Vive todavía aquel que le dije en *Sobre los ángeles*:

*Tú. Yo. (Luna.) Al estanque.*
*Brazos verdes y sombras*
*Te apretaban el talle.*

Esa persona, repito, vive y no hace mucho me escribió una bastifica postal." (1999, 32).

que fue arrojado sin volver a tener unión alguna con su patria autóctona, ocurre lo inesperado. En "El ángel bueno" el cielo se muestra preocupado por su ángel proscrito. Poco se ha dicho sobre "El ángel bueno" desde la crítica, con la salvedad de considerarlo como uno de los escasos reflejos de ángeles bondadosos en *Sobre los ángeles*. Rafael está tan humanizado, que es visitado por los ángeles como si fuera cualquier otro mortal. Aunque es uno el ser que se detiene en la ventana del arcángel, podemos advertir que lo angélico no se plasma como individualidad sino como colectividad. Es una comitiva la que acude ante su antaño compañero. Esta circunstancia se comprueba en la primera visión de Rafael después de la llamada del ángel: "[...] Y mis ojos / vieron plumas y espadas" (1996, 80). Si bien las plumas pueden referir a un único ángel, sería anómalo el retrato de un enviado del Señor provisto de varias espadas. Pero los ángeles no están solos. En "El ángel bueno" se detecta una presencia más, de la que se puede asegurar su carácter femenino: "-¡Mírala ahí! [...]" (1996, 80). Este personaje, que algunos han identificado como la primera alusión a un amor terrenal, parece más bien ser una mención a la Virgen. Ésta, junto con su corte de ángeles, habiendo superado el rechazo de uno de sus fieles, como en muchos textos de la tradición medieval, siente piedad por el pecador.

El lector aprecia fácilmente en los primeros poemas que nos historian la tragedia del ángel Rafael un hecho todavía incomprensible. Si el arcángel había tornado en objeto de sus deseos no ya a la Virgen sino a una criatura de la tierra, pues no podría ser de otro lugar, debiera ser feliz, ya que ese amor habría de ser compensatorio de una pena que, además, él intuiría como inevitable. "Madrigal sin remedio" aclara este enigma. La fragilidad e inconsistencia de las emociones humanas es un estigma al que Rafael debía hacer frente, pero no salió victorioso. La mujer de sus nuevos sueños lo ha traicionado, lo ha embaucado: "Ve su pecho ascendido en dos arroyos de agua y sangre, hacia el tuyo / quemado ya por huecos tizos fáciles, / falsos, flor, pena mía, sin remedio" (1996, 81). Rafael ya sólo se tiene a sí mismo. El orbe divino y sus seres no le satisfizo y se volcó hacia una mortal que, sellando su fatídico sino, lo engañó. Ni cielo ni tierra albergan el descanso para el espíritu celeste. Al empíreo ya no puede regresar. Voluntariamente volvía su espalda hacia una realidad que ya no le completaba, en la que no confiaba en aras de alcanzar su plenitud interna, en la que incluso no tenía fe. Nótese cómo la ficción en el nivel textual del relato del derrumbe de un ángel no es ajena a la lectura biográfica de *Sobre los ángeles* a partir de las crisis que vivía Alberti.

El sistema estructural por el que Alberti nos va comunicando su drama no está construido a partir de un orden lineal sino fragmentario. Diferentes escenas o reflexiones en torno al devenir vital del arcángel se van sucesivamente alternando. Con todo, es posible conseguir una ordenación en la anárquica trayectoria del arcángel, como hemos venido comprobando hasta este momento. Organizando las restantes composiciones de la primera parte de *Sobre los ángeles* en torno a la figura del ángel, que es el objeto que a nosotros nos reclama con urgencia en nuestro estudio, podremos asimilar con más claridad la significación de los diversos ángeles del libro, apreciando que existe una segura vertebración dispositiva. El misterio de Rafael va paulatinamente desvelándose. Cinco de las imágenes angélicas de la primera sección de la obra no son sino diversos espejos del arcángel Rafael que nos van desglosando faces de esta criatura anatematizada. El arcángel es

el ángel de los números o, mejor, lo era. En "El ángel de los números"[105], uno de los poemas que más contrastes ofrece dependiendo del especialista que lo trate, se establece la escisión en la vida de Rafael. Primeramente, el pasado glorioso ya borrado:

> Vírgenes con escuadras
> y compases, velando
> las celestes pizarras.
>
> Y el ángel de los números,
> pensativo, volando
> del 1 al 2, del 2
> al 3, del 3 al 4.
> (1996, 84)

Era el tiempo del paraíso, la época en la que el ángel volaba cercano a su protectora la Virgen, antes del desprecio. Tanto los atributos de la Virgen como la cualidad numérica con la que se califica a Rafael, además de un eco de los años escolares de Alberti, es el anuncio de un rasgo prototípico de los espíritus celestiales, su grado de perfección. La ordenada serie de números es el signo del todo, de la condensación del infinito en la unicidad, del milagro de Dios trino. El ángel es la coherencia imposible del hombre en la que se es plenamente fuera del tiempo y del espacio. Este pensamiento lo recupera Alberti en "Balada sin tiempo" de *Fustigada luz* donde el poeta aglutina lo numérico y lo angélico en una cadena eterna que vuelve siempre sobre sí misma: "En el principio era el espacio / y en el espacio era el silencio / y en el silencio era la estrella // y en la estrella era la música / y en la música era el número / y en el número era el ángel [...]" (1988, 373). En el concierto no anida el mal porque no es plausible el disturbio. Mas el equilibrio se fracturó. El ángel no quedó realizado en el círculo de la idealidad y buscó otros caminos que sólo le conducirían a quedar sepultado entre los escombros de la divinidad. El cielo lamenta la pérdida de su hijo, especialmente la Virgen, que había sido víctima emocional de la fuga del arcángel: "Vírgenes sin escuadras, / sin compases, llorando" (1996, 84). El cadáver del ángel de los números yace sobre las ordenadas cifras, es decir, Rafael ha consumido su angelismo porque se ha transformado en mortal. Ya no será más el ángel de los números, un sintagma designativo hueco pues carece del ser en el que descansaba. En este sentido, se produce un fenómeno de característica similares al que plantea Lautréamont en un episodio de *Los cantos de Maldoror* (1988, 281-305). Dios, rebajando su dignidad, desciende a la tierra y yace con una mujer vulgar. Son los mismos pasos que ha recorrido Rafael, aunque en el arcángel la unión con una mortal posee tintes ennoblecedores y no denigrantes. Después del regreso de Dios a su templo sagrado, Lautréamont cuenta cómo

105 El ángel de los números es mencionado por Gerardo Diego, vinculándolo a una de sus creaciones angélicas compostelanas, en el poema "De Alberti a Alberti", sentido recuerdo de algunas experiencias que el autor de *Ángeles de Compostela* tuvo con el poeta gaditano: "[...] y tu Ángel de los números sobrevuela / a mi Ángel del Rocío en Compostela [...]" (1996, , 833).

los ángeles descubrirán los restos resplandecientes de la túnica de su Creador entre los matorrales del cielo.

Otro matiz en el dibujo que se va trazando de Rafael nos lo enseña la figura angélica del poema "Canción del ángel sin suerte". Este escrito es una evocación del sino tantálico del arcángel. Marcado por la incapacidad para asir el objeto de sus anhelos, el ángel viaja sin rumbo, sin lograr un lugar en el que poder detener su paso. Siempre en movimiento, en continuo oscilar, como la ola que no descansa, como la nieve que nunca dura, como el aire que jamás reposa. Escapó del cielo en prosecución de una utopía humana que al final se deshizo en una niebla que supuso la apertura para un nuevo bautizo: "El ángel desengañado". El calificativo que complemente al ángel es una evidencia de su plena integración en la dimensión del género humano. Como cualquier hombre enamorado, Rafael pasa por una de las posibles fases en una relación amorosa. El arcángel fue seducido por las delicias de la felicidad del amor de los mortales. Una mujer había logrado atravesar la barrera que separaba las naturalezas terrestre y angélica. Fue entonces cuando Rafael, aprovechando los beneficios de se esencia sublime, ofrendó a su dama con el mayor tributo que desde su posición podía entregarse a una criatura inferior:

> Quemando los fríos,
> tu voz prendió en mí:
> ven a mi país.
>
> Te esperan ciudades,
> sin vivos ni muertos,
> para coronarte.
> (1996, 85)

El ángel concedía a una humana el privilegio de poder disfrutar de un bien que el resto de sus congéneres sólo saborearían cuando hubiesen fenecido. La excelsitud de la recompensa que Dios prometió a su pueblo se materializaba como una oportunidad para sentir en vida. Sin embargo, la ilusión de Rafael no iba a consumarse. La fría nieve de la deslealtad congeló el calor de los propósitos del arcángel. La venda ha desaparecido y unos ojos, angélicos únicamente en la estela del pasado, observaban la verdad que su poder divino no supo ver. Desengañado, la soledad se convertía en su pensamiento definitivo: "No me espera nadie" (1996, 85). Después de esta catástrofe, Rafael lo había perdido todo; el cielo, del que había desertado en el afán de cumplir el sueño de su felicidad, y su amada, quien, a pesar del riesgo que había tomado el arcángel en su decisión, lo abandonaba en un espacio desconocido y al que no pertenecía. Estos hechos nos encaminan a una consideración de Rafael en una suerte de ángel imperfecto, defectuoso en su gestación, lo cual no pasa desapercibido para el propio espíritu al definirse en dos poemas por medio de unas alusiones angélicas que autentifican su marginalidad con respecto al modelo genérico de los ángeles: "Los ángeles mohosos", "El ángel ceniciento". El lumínico espíritu de las cumbres se ha ensombrecido en un ángel ceniciento. El desfallecimiento de su tópico cromatismo blanco es la expresión del resquebrajamiento y desintegración de su

gloria divina. En el caso del ángel ceniciento podemos pensar en una base tradicional, a saber, la clásica pintura de Satanás como un ángel negro como la pez, materializando el signo de su perverso ser. Lucifer y Rafael, cenicientos ambos, soportan formalmente el estigma de su pecado. En cambio, nada consagrada y de alto índice desautomatizador es la visión de Rafael como uno de los miembros del colectivo de los ángeles mohosos, una agrupación angélica de rasgos bien precisos que la separan y especifican dentro del universo de los ángeles. Estos espíritus divinos, de los que forma parte el arcángel Rafael, son celestiales sólo por nacimiento, pues difieren de sus compañeros en las alturas. La calidad de estos siervos de Dios es la de ser mohosos, es decir, ángeles corruptos, con alteraciones en su constitución, con malformaciones en alguna dirección. Estos ángeles están enmohecidos porque existe algo en ellos que no ha permitido un desarrollo armónico: "Hubo luz que trajo / por hueso una almendra amarga" (1996, 88).

A pesar de la irresponsabilidad cometida por Rafael, el arcángel no es castigado inmediatamente sino que, inicialmente, es arrestado, "Voces veladas, por robar la aurora, te llevan detenida" (1996, 82), para posteriormente ser llevado a "Juicio", del mismo modo que en abundantes textos medievales las almas de los mortales que no anduvieron por el recto camino eran sometidas al tribunal divino. La sentencia estaba dictada, no había esperanza para una resolución que no conllevara la reprobación de la acción del arcángel: "Ya el fallo de la luz hunde su grito, / juez de sombra, en tu nada" (1996, 82). El brillo del Rafael angélico ya no titilaría más puesto que su "[...] estrella fue apagada" (1996, 82). Derrotado, vencido y desvalido, Rafael quedaba a merced de unos agresores que expandían la condena más allá del destierro del paraíso a la tierra, los mal'ak. Contra "Los ángeles bélicos" y "El ángel rabioso" poco podía oponer una criatura que iba perdiendo sus fuerzas en favor de la incorporación progresiva de la naturaleza humana. Como mortal, únicamente cabría aspirar a la supervivencia, a la resistencia ante la furia de quienes fueron sus hermanos: "Viento contra viento. / Yo, torre sin mando, en medio" (1996, 83). Rafael se sabe en su nueva vida ajeno a la esencia de esos espíritus que lo maltratan: "Cautivo me traes / a tu luz, que no es la mía, / para tornearme" (1996, 90). En esta cadena de fatalidades restaba un eslabón que completara la maldición que parecía haber sido lanzada sobre Rafael, el engaño de la mortal a la que amaba, el embaucamiento de "El ángel mentiroso" por medio de "[...] miel y palabras" (1996, 86). La situación final del arcángel hiere al propio lector por su magnitud: repudiado por Dios, agredido por sus compañeros angélicos, traicionado por una mortal, e ignorado por la población terrestre. Sin fe en el cielo, en el mundo, y en él mismo, la única seguridad para Rafael era el sufrimiento. Ya vimos anteriormente que el único alivio que al arcángel pudo llegar entre su erumnosa existencia como errabundo ser por el mundo derivaba de la condescendencia celestial. La visita del ángel bueno no fue un acontecimiento aislado, y se reitera en "El ángel bueno [II]". A diferencia de la otra ocasión, el descenso del ángel bondadoso está motivado contextualmente. Stelzer Shattock ha apreciado con acierto que la mayor parte del poema es una recreación del ambiente navideño en las ciudades de nuestro planeta (1959, 9-10). Las fiestas navideñas introducían en un mundo siniestro la alegría, la paz, y, sobre todo, cierto debilitamiento de la sensación de soledad al aumentar la preocupación por el otro en los mortales durante estas fechas, así como la escenificación de unos sucesos íntimamente ligados con el universo del que procedía

Rafael. En este ambiente tan propicio para el arcángel, renace la piedad divina: "Una carta del cielo bajó un ángel" (1996, 92). Aquí el ángel adopta su rol tradicional de mensajero. Ahora bien, al igual que acaeció en el primer acercamiento del espíritu angélico, el propósito de las altas esferas permanece envuelto en el enigma, pues desconocemos cuál es el fin último de los enviados del Altísimo.

En la segunda parte de *Sobre los ángeles* la variedad, y aparente anarquía, de criaturas angélicas continúan contorneando los principales componentes de la historia de Rafael. En "Los dos ángeles" somos testigos del estado en el que se halla Rafael y la solicitud que realiza para escapar del mismo. El poema ostenta cierta tonalidad mística. El arcángel se concibe bajo el control de Lucifer, entidad maligna de la que desea liberarse. Para ello, acude a un ángel de luz armado con espada para que lo atraviese e incendie los abismos oscuros de su ser, en una escena que rememora el pasaje del éxtasis de Santa Teresa. Este ángel al que implora Rafael ha sido relacionado con San Miguel, el arcángel que ya había vencido a Luzbel y sus tropas, aunque también se le ha identificado en menor medida con el ángel custodio de su infancia (Zardoya, 1984, 52). No era la primera vez en el poemario angélico de Alberti que detectábamos la presencia de un ángel ataviado con espada, pues ya lo habíamos contemplado en "El ángel bueno [i]", circunstancia que no se suele indicar. Por tanto, Rafael suplica a un personaje con el que ya había mantenido contacto en su nueva vida, al margen de la relación que pudiera entablar con San Miguel entre las jerarquías celestes. La lucha a la que Rafael mueve al arcángel guerrero no es ya el conflicto bélico físico sino una lid de índole espiritual. Es la modalidad de salvación que San Miguel practicaba en algunos relatos de Pardo Bazán. A pesar de todo, las verdaderas intenciones de Rafael no están perfectamente definidas, de modo que ignoramos si la petición a San Miguel se dirige a la ejecución de un espadazo purificador o esconde sentimientos suicidas originados por la exasperación que lo desborda. Esta última opción se manifiesta con más fuerza en los versos finales de "Los dos ángeles", en los que la forma verbal *quemar* podría ser sustituida por *matar*: "¡Quémalo, ángel de luz, / quémame y huye!" (1996, 96). En la invocación a San Miguel resplandece su concepción como ángel custodio, una función que no es marginal a una tradición apócrifa. El arcángel militar pasea por los cielos llorando, como también lo hacían las vírgenes de "El ángel de los números", una prueba del desconsuelo por la caída de un ángel añorado. Algunos críticos han cercado una tercera figura angélica en "Los dos ángeles" (Morris, 1966, 62; Wallace, 1990, 61) a través de la alusión al "[...] ángel frío de polvo [...]" (1996, 96), que es una designación del mismo Rafael hacia su ser moribundo. En la pieza dramática de Alberti *Santa Casilda*, el poeta también hace uso de la imagen de un ángel frío, si bien éste se inserta en unas coordenadas diferentes ya que es un ángel de Dios que desvanecerá todos los males: "Cortando espinos y zarzas, / bajará el ángel del frío" (1990, 112). Por otro lado, en "Los dos ángeles" accedemos al conocimiento de un dato más sobre el proceso de humanización de Rafael. Sus alas carecen ya de plumas, "[...] en mi cuerpo, / en mis alas sin plumas" (1996, 95), por lo que su nivel de similitud con los mortales es cada vez mayor.

En la sección que abordamos de *Sobre los ángeles* la personalidad de Rafael se descompone en un amplio abanico de entidades angélicas. Una de las posiciones del arcángel es la que se esboza en "El ángel envidioso". En las dos primeras estrofas del poema,

Rafael lanzará invectivas contra el cielo, enloquecido por la tortura a la que se le ha enviado. El empíreo es una torre de oro, brillante y engalanada para sí misma y para el disfrute exclusivo de sus habitantes, una torre de desconfianza, que no le dio una segunda oportunidad para redimirse. Mas el arcángel alcanza a vislumbrar que su comportamiento imprecatorio deriva de la envidia que le despiertan las maravillas del cielo que una vez fue suyo. Su conciencia de la verdad variará el rumbo de las diatribas, volviéndose éstas hacia sí en "El ángel tonto". Rafael está temeroso de que le recuerden su pérdida, todo lo que no es. Él era una criatura perfecta, pura, feliz, libre, en un cosmos de musicalidad y dulzura, pero ese reino se entenebreció con un velo que el mismo Rafael tejió. De quien ha diseñado su mortaja disfrutando del edén no se pueden emitir grandes elogios sino, muy al contrario, se ha de manifestar su estulticia, como hace Rafael: "¡El ángel tonto! // ¡Si será de la tierra! / -Sí, de la tierra sólo" (1996, 112). En estas palabras comprobamos que Rafael ha renunciado a cualquier ligazón con su patria y se exhibe amargamente como un habitante más de la tierra. Las transformaciones que en la articulación angélica de Rafael conlleva el afianzamiento en el mundo de los mortales se agudizan progresivamente. Hemos tenido ocasión de examinar las mutaciones mórficas que experimentó el arcángel, pero una nueva modificación es el núcleo de otra caracterización del espíritu proscrito en "El ángel del misterio". El nivel de conocimiento de los ángeles bordea la omnisciencia, pero fina en los lindes que no suponen una injerencia en la sabiduría máxima de Dios. Estas virtudes de los espíritus divinos van palideciendo en Rafael a raíz de su humanización. El arcángel no está sólo impedido en la capacidad de su mente por los secretos que únicamente a Dios se le revelan sino que ahora acoge las limitaciones de los hombres. El pensamiento de Rafael es tan desvalido que la ignorancia lo consume, aún más cuando todavía puede soñar con su conocimiento de antaño. Domeñado por la incertidumbre, Rafael pregunta esperando respuestas que clarifiquen los fantasmas que lo circundan: "Que en las almenas grita, muerto, alguien / que yo toqué, dormido, en un espejo, / que yo, mudo le dije.../ No sé. / Explicádmelo" (1996, 113). La última variante representada por Rafael en esta segunda parte de *Sobre los ángeles* es "El ángel avaro". Para Margaret Heisel este tipo de imagen angélica, al igual que el ángel mentiroso o el ángel tonto, es un motivo basado en un particular modelo social de personalidad (1975, 871). A diferencia de los retratos angélicos de Rafael que hasta aquí hemos reseñado, la figura del ángel avaro no posee una génesis semejante a la de éstos en lo que respecta al foco de producción. Rafael es un mortal que no puede anular definitivamente la herencia de su pasado. Aquella gloria, aquella bienaventuranza de las nobles cumbres en compañía de Dios y su corte de ángeles es una realidad que, a pesar de haber perecido para él, la apetece con ansia. Los humanos que ahora conviven en derredor de Rafael han percibido esa necesidad: "Quiere asaltar la banca, / robar nubes, estrellas, cometas de oro, / comprar lo más difícil: / el cielo" (1996, 119). Es la óptica de los humanos la que condiciona la intelección del ángel como un ser avaro, aunque la avaricia intuida por los hombres no es sino la añoranza de un triste espíritu descarriado. La actitud del espíritu en la tierra debe haber despertado a los mortales que en los poemas de la primera parte del libro se cruzaban con el arcángel sin que en éste fuera observado ningún ápice de una naturaleza anómala. La esencia de Rafael sigue pasando inadvertida, pero su modo de actuar, que parece cada vez más volcado a evidenciar una necesidad del cielo,

levanta sospechas entre los humanos, los cuales no se atreven a manifestar abiertamente su curiosidad ante la extraña criatura, ante un personaje que ya sí columbran como distinto a ellos: "Hombres, mujeres, mudos, querrían ver claro, / asomarse a mi alma, / acercarle una cerilla / por ver si es la misma. / Quieren, quisieran." (1996, 115). Los mortales serán la base de otra creación angélica, "Los ángeles mudos". El enfoque por el que surge este tipo de ángel es inverso al del ángel avaro. Mientras que en éste es el sentimiento de los humanos para con Rafael el sustento de la configuración angélica, en los ángeles mudos es la impresión que a Rafael le producen los habitantes del planeta el factor que vertebra al nuevo espíritu. La pervivencia de lo angélico en el ángel avaro, siendo una denominación de los seres terrestres, se origina porque el emisor del discurso es Rafael y se sabe ángel. Situación distinta es referenciar a los humanos como ángeles mudos por parte del mismo arcángel. Rafael, arrastrando el lastre de su paraíso perdido, llama ángeles a los seres con los que coexiste en la tierra, pues es la designación habitual que utilizaba quien sólo tenía por compañía a los espíritus celestiales. Mas los nuevos ángeles con los que ahora reside se diferencian por la marca adjetival. Ángeles callados, mudos, silenciosos, alejados, apartados, pero ávidos de conocer, curiosos por ignorantes. Éste es el colectivo por el que Rafael dejó a las magníficas entidades divinas. Un poema, "Los ángeles mudos", donde ha sido sencillo rastrear un componente de crítica social (Manteiga, 1979, 69). Miguel Valdivieso empleó también la imagen de los ángeles mudos en "Los sucesos", un poema de *Los alrededores*, con el fin de expresar el vacío y la nada que imperaban en el mundo: "Sucede que del muerto nace un árbol / con la hoja ofrecida y de sus frutos / se alimentan las líneas y los pesos / que mañana serán ángeles mudos" (1968, 233).

Si Rafael se había definido como un ángel tonto, otro de los motivos que forjaban esta descalificación puede hallarse en "5", un poema cuyo núcleo, imbricado con la acción de *El hombre deshabitado*, son los cinco sentidos. Ninguno de ellos le sirvió para aprender la lección que suponía el mito de la caída de Lucifer. Vista, oído, olfato, gusto y tacto eran medios individuales desde los que se podía asimilar la tragedia del príncipe de los arcángeles: "Y no viste. / Era su luz la que cayó primero. / Mírala, seca, en el suelo. // Y no oíste. / Era su voz la que alargada hirieron. / Óyela muda en el eco" (1996, 98). Aquellos sentidos que entonces estaban nublados, recuperan ahora sus funciones. Pero ya es tarde. Los sentidos sólo desvelan el estado lamentable de Satán, un ángel de luz seca, voz interrumpida, fría esencia, nombre muerto y gélido cuerpo. Unos rasgos que podrían aplicarse al mismo Rafael. El arcángel retoma la historia de la expulsión de los ángeles en "El alma en pena" con otros propósitos:

> Párpados desvelados
> vienen a tierra.
> Sísmicos latigazos tumban sueños,
> terremotos derriban las estrellas.
> Catástrofes celestes tiran al mundo escombros,
> alas rotas, laúdes, cuerdas de arpas,
> restos de ángeles.
> (1996, 117).

Los sueños de gloria de Lucifer fueron coartados por los ejércitos comandados por San Miguel, al igual que también se dio fin a las más pequeñas pretensiones de Rafael. Tanto el príncipe infernal como el arcángel humanizado quedan enlazados por un destino común, la imposibilidad de recobrar el paraíso, es decir, la negación de la redención en su condición de espíritus celestes: "No hay entrada en el cielo para nadie" (1996, 117). A pesar de esta certidumbre, Rafael, como mortal que es, envía sus oraciones a los cielos en búsqueda de respuestas. Éste es el sentido de "Ascensión". Sin embargo, Dios no es partidario de minimizar el castigo lanzado desde sus atrios. De este modo, los mal'ak persisten en su tortura: "Los ángeles de la prisa", "Los ángeles crueles", "El ángel de la ira", "Los ángeles vengativos", "Los ángeles sonámbulos". Los ángeles crueles, el ángel de la ira y los ángeles vengativos son espíritus celestiales cuya caracterización entronca con múltiples gestos y declaraciones de Yahvé en el Antiguo Testamento. Los ángeles crueles, además, se apoyan, como ya aclaramos, en un episodio juvenil de Alberti citado por él mismo según el cual se dedicaba al martirio de pajarillos. La figura del arcángel Rafael se identificaría con estos pájaros sanguinariamente asesinados. Los ángeles de la prisa, inflexibles en la ejecución de sus agresiones de un modo constante, tienen una muy concreta inspiración bíblica:

> Espíritus de seis alas,
> seis espíritus pajizos,
> me empujaban.
>
> Seis ascuas.
>
> [...]
>
> Seis ascuas,
> oculto el nombre y las caras,
> empujándome deprisa.
> (1996, 99-100)

El modelo de estos ángeles son los serafines descritos por Isaías que, de acuerdo con el profeta, y en consonancia con los versos de Alberti, constan de seis alas y se cubren los rostros: "Encima de Él había serafines, cada uno de los cuales tenía seis alas: con dos se cubrían el rostro, con dos los pies y con dos volaban" (Is., 6, 2). La referencia del gaditano a las ascuas remite a la brasa ardiente que uno de los serafines tomó para purificar de sus pecados al profeta (Is., 6, 6-7). Además, esta misión de acendramiento del serafín es la que persiguen los ángeles de la prisa para con Rafael. No obstante, el canal por el que Alberti llega a los espíritus divinos de Isaías son las miniaturas de los Beatos, que estaban a su vez motivadas por los textos proféticos: "Algunos de aquellos poemas míos están *vistos*, gráficamente, en estos ángeles [Beatos], en esos que se abren en seis alas, y deben volar con un grave sonido de motor en sordina [...]" (Alberti, 1998b, 361). Finalmente, los ángeles sonámbulos podrían surgir de un entrecruzamiento de diversas fuentes. Ante todo,

la pintura de los querubines hecha por el profeta Ezequiel: "Todo su cuerpo, sus espaldas, sus manos y sus alas estaban llenas de ojos y también las ruedas en toda la superficie de las cuatro ruedas" (Ez., 10, 12). Ángeles oculares, siempre despiertos y, sobre todo, vigilantes, como los espíritus sonámbulos, que nunca duermen. Una imagen emparentada con la del Argos de la mitología grecolatina. Por otro lado, Alberti estuvo relacionado con el mundo del sonambulismo puesto que su hermano Vicente se levantaba por las noches en ese estado para sacar agua del pozo de un jardín cercano (Alberti, 1998b, 440). Al ángel sonámbulo lo podemos encontrar en otra obra de Alberti. En *Santa Casilda* ésta es la presentación que hace uno de los espíritus: "Yo soy el ángel del sueño, / me llamo el ángel sonámbulo" (1990, 105). Frente a estos ángeles que hemos comentado cuyo rastro trae la devastación, los atisbos de la misericordia de Dios se perpetúan en otra mediación benefactora en "El ángel bueno [III]". Ésta será la última aparición de un ángel protector en el camino de Rafael. El arcángel se siente aliviado al comprobar que el ángel que se le aproxima es un espíritu de paz y no un mal'ak. La contraposición entre las dos modalidades de ángeles celestiales, es decir, los que conforman la corte de Dios y los que se encargan de la materialización de las penas es la que articula toda la composición:

> Vino el que yo quería,
> el que yo llamaba.
>
> No aquel que barre cielos sin defensas,
> luceros sin cabañas,
> lunas sin patria,
> nieves.
> Nieves de esas caídas de una mano,
> un nombre,
> un sueño,
> una frente.
> (1996, 118)

El objetivo de este ángel bueno con el que se despiden las fuerzas positivas en *Sobre los ángeles* determina la voluntad final de Dios hacia su arcángel pecador. El espíritu celestial viene para ayudar a Rafael a soportar su estancia en la tierra, para "[...] hacerme el alma navegable" (1996, 118). Por tanto, se reafirma la sentencia de un castigo inquebrantable. No habrá jamás perdón por su actuación, aunque se le auxiliará para que su penar se haga menos grave.

Si en el poema "El ángel de los números" se diseccionaba la vida de Rafael en su vinculación con la divinidad en una fase celestial y otra terrestre, los dos momentos de su historia amorosa con una mortal también encuentran plasmación pero no ya en uno sino en dos poemas: "El ángel ángel" y "El ángel de carbón". La primera de estas composiciones representa la etapa de felicidad en la que Rafael procedía a la idealización del ser del que había quedado prendado. Su amada es angelizada mediante un trastrocamiento de sus elementos compositivos. Al igual que los espíritus celestiales, según la tradición que

ya expusimos en su momento, el ser querido, bautizado por la naturaleza, está constituido de aire y fuego, "Y el mar fue y le dio un nombre, / y un apellido el viento / y las nubes un cuerpo / y un alma el fuego" (1996, 103), y no de lodo, la materia de todos los mortales, "La tierra, nada" (1996, 103). Ella es definitivamente un habitante de las alturas, pues es ángel, mientras que la tierra no tiene noticia de su existir: "Ese reino movible, / colgado de las águilas, / no la conoce" (1996, 103). Pero la villanía cometida por la mortal modifica la visión enaltecedora por una imagen de la corrupción, "El ángel del carbón". Morris también ha considerado este ángel como una figuración del amor: "[...] the angel of coal is really the angel of love as the poet now sees it" (1966, 16). Rafael recuerda cómo era su ficticio ángel, cuando era el ángel ángel: "Antes, de nieve, áureo, / en trineo por mi alma. / Cuajados pinos. Pendientes" (1996, 105). Algunas de estas imágenes entroncan con sus primeros y felices poemas de amor adolescente. Mas la luz sólo ocultaba la repugnancia de un ente demoníaco: "Feo, de hollín y fango. / ¡No verte!" (1996, 105). El sentimiento que lo embargaba es tan monstruoso como la criatura que lo propició: "Amor, pulpo de sombra"[106] (1996, 106). En la nueva fisonomía de la amada colaboran de nuevo varios elementos. En primer lugar, la transformación que experimenta la humana desde lo áureo hasta lo sombrío tiene sus pilares en la clásica evolución de Lucifer que de arcángel de luz fina en oscura bestia. En este sentido, Alberti se compromete con el arquetipo medieval del diablo para denigrar lo máximo posible a aquella que lo engañó. Pero también hay espacio, como es habitual, para la realidad biográfica del gaditano en lo que respecta a la especificación del espíritu del poema como un ángel de carbón. Para Alberti, la carbonera que se encontraba en su hogar fue un habitáculo maldito, y esa presencia se filtra en la carbonización del ángel: "Bajo la escalera que arrancaba del patio y subía al primer piso, se agachaba la carbonera, el cuarto lóbrego de los primeros castigos y terrores" (1998a, 23). De hecho, cuando Alberti quiere manifestar su angustia por el traslado a Madrid, grotesca ciudad para quien venía de azules mares, designa a la capital como carbonera: "¡Traernos a vivir a esta carbonera! (1998, 110).

En la última sección de *Sobre los ángeles* se profundizan y concluyen las vetas angélicas que hemos ido tratando. De la amada no se va a reiterar ninguna escena del período de felicidad con Rafael, puesto que de manera constante va a concentrar en esta parte toda una serie de acusaciones que se condensan en la idea de hipocresía. Bajo este signo se gestan los ángeles que designan a la embaucadora, como el que se inserta en una tirada de sintagmas que aluden a su engaño de acuerdo a los nombres que la madrugada ha escogido para bautizar a la farsante humana: "Sueño equivocado, Ángel sin salida, Mentira de lluvia en el bosque" (1996, 129). A través de las mayúsculas Alberti sugiere el carácter

106 En el cuarto libro de *La arboleda perdida* Alberti detalla el origen de la extraña imagen *pulpo de sombra*: "Pequeñas apariciones, no siempre, pues a veces algunas son más grandes, como aquélla, persistente, de un inmenso pulpo negro que estuvo debajo de mi cama, cuando yo era flaco y escribía mi libro *Sobre los ángeles*. Pero aquel toro –pues de pulpo se transformaba en toro, también negro–, en vez de tentáculos o patas, movía cuatro anchas manos duras, como de cuero, que intentaban agarrarme del cuello para volcarme sobre la estera del cuarto. Y yo gritaba sordamente defendiéndome, consiguiendo que nunca lo lograse. Mas se trataba entonces de un sueño, una pavorosa aparición soñada –no real–, que recuerdo siempre con terror, haciéndome casi transpirar sangre" (1998b, 435).

de nombre propio de cada uno de los miembros de esta serie. El culmen de esta concepción del ser amado se recoge en el poema "El ángel falso". El arcángel considera que la misión de este ángel ha sido la de intentar conseguir, como así ha sido, que Rafael viviera en la tierra entre la miseria y horror: "Para que yo anduviera entre los nudos de las raíces / y las viviendas óseas de los gusanos" (1996, 149). Del mismo modo que lo fue antes Lucifer, ahora el mismo Rafael se estima como arquetipo de la caída de un ángel, de modo que su historia puede servir de ilustración del camino que no se debe seguir. El arcángel concederá a su opositora el beneficio del triunfo y el enorgullecimiento del exterminio de un espíritu celeste que ya estaba muerto. Una de las novedades en esta tercera sección del libro será la mención al momento exacto en que el engañoso ángel traicionó a Rafael, "El mal minuto". La mentira del ángel que fingió un amor por Rafael también se desarrolla en "Nieve viva".

La nostalgia de la gloria de la que fue apartado Rafael se hace especialmente intensa en sus "Tres recuerdos del cielo". La omnisciencia de Dios tenía prevista la caída del arcángel. Así se descubre en la figura de otro mal'ak, "El ángel de arena". Hemos de advertir que en esta parte del libro los mal'ak nos desvelan interesantes matices del agónico viaje de Rafael, como el que acabamos de indicar. Y es que la acción del ángel de arena se realiza en el período paradisíaco del arcángel, en espera del instante en que el espíritu peque para iniciar su expatriación: "¡Sí, sí! Ya mi vida iba a ser, ya lo era, litoral desprendido. / Pero tú, despertando, me hundiste en tus ojos" (1996, 128). Este ángel de arena es el antecedente de los ángeles sonámbulos, vigilantes ambos pero en momentos diferentes. Como bien ha observado Morris, es la personalidad del padre Hurtado la que anima este ángel de arena (1996, 128). De ángel de los cielos, Rafael se convertirá en "El ángel de las bodegas", el espíritu que se interna en los fríos corredores, en los sótanos del hogar que es su alma para repasar su drama, la muerte de su nobleza angélica y de su amor mortal: "He aquí paso a paso toda mi larga historia" (1996, 132). Rafael no es un espíritu más entre las criaturas aladas que vuelan por las alturas, es un ángel descielado como reconoce en "Muerte y juicio": "[...] ángel indiferente de una escala sin cielo.." (1996, 133). Aún queda tiempo para que el arcángel se extienda por los desiertos de su edén abrasado en "Los ángeles colegiales", la época en la que se caracterizaba por una inocencia primaria, por una tierna ignorancia en la que el dolor era una experiencia distante e incomprensible. Aquel ángel colegial desconocía el insondable abismo que el futuro le depararía, el barranco por el que se precipitaría rasgando en su caída las vestiduras de la pureza y la ingenuidad de su escuela celestial. Un descenso impelido tanto por su error y la traición de su amada como por la acción de los mal'ak, los siervos de Dios a los que se encomendó la expulsión del arcángel: "Ángeles y traiciones siempre aceleran caídas" (1996, 146) se nos relata en "Luna enemiga". Ya en la tierra, los "Castigos", y un ángel relegado que se desvanece, solo, arrinconado por lo divino y lo humano: "[...] y a la diestra del mundo muere olvidado un ángel" (1996, 147). Sin embargo, amanece un día en medio de la aflicción que es un consuelo en su condición destructiva, el Juicio Final: "Pero por fin llegó el día, la hora de las palas y los cubos" (1996, 151). "Los ángeles de las ruinas", es decir, los ángeles del Apocalipsis de San Juan calcinarán y agostarán las tierras del mundo de los mortales y a sus demoníacos habitantes. Será la

de estos espíritus una empresa sanguinolenta, pero su cometido borrará de la vista de Rafael la maldad de su nueva morada, la suciedad y espanto de una sociedad que no lo acogió ni le dio cobijo, sino que complementó la labor de los mal'ak.

En los tres últimos poemas de *Sobre los ángeles* se dispone la filosofía definitiva de Rafael para su subsistencia en el mundo. Rafael frenará su caída. Su vida no va a cesar. Ha sostenido un combate con los mal'ak y ha tenido que asumir los caracteres de la tierra, pero está decidido a persistir. Sólo en la aceptación de su estado se encuentra la salvación. Ni Dios ni ninguna otra figura divina va a retractarse de la condena que se le ha impuesto. Por tanto, su naturaleza angélica, toda la pureza y nobleza que un día ostentó ya no es recuperable, y así lo manifiestan "Los ángeles muertos". Rafael ha concluido su proceso de humanización. Los restos de su dignidad angélica, sus ángeles muertos se pueden hallar en lo fracturado, desvencijado, esto es, en los elementos terrenales que, acentuando la ausencia del paraíso, recubrieron y ahogaron el aura divina de Rafael. La inocencia de la belleza sublime se ha desplomado. Existe otra realidad en la que ahora vive el arcángel que, una vez conocida, es asimilada con todas sus consecuencias. Con esta enseñanza se enfrenta a los mal'ak, a los ángeles que, obedeciendo sin piedad los mandatos de Dios, lo arrastraron hasta su tumba en la tierra, esos espíritus que en el pensamiento de Rafael se configuran como unos seres disformes, horribles, como "Los ángeles feos": "[...] vosotros habéis sido la causa de este viaje" (1996, 156). Pero el arcángel ya no teme al mundo, a su penar, pues al fin ha comprendido el sentido de su peregrinación. La gloria celestial es un paraje de lindezas y maravillas eternas, mas es falso. La tierra, con sus imperfecciones, es la que encierra la realidad. Desde esta consideración increpa a los ángeles feos: "Pero yo os digo: / una rosa es más rosa habitada por las orugas / que sobre la nieve marchita de esta luna de quince años" (1996, 157). Entonces, ocurre el milagro: "[...] mi alma sin saberlo se perfecciona" (1996, 157). Aunque relevando diferentes aspectos, Rafael coincide con el ángel de Miró en el descubrimiento de la significación de la existencia humana, su verdad, en contraste con el imposible universo de las jerarquías celestes. Con esta conciencia, y consumada su incorporación al orbe de los humanos, se yergue Rafael para iniciar su nuevo destino: "Todos los ángeles perdieron la vida. / Menos uno, herido, alicortado" (1996, 158). Rafael es "El ángel superviviente". Alberti vuelve a hacer uso del motivo de las alas angélicas. En un principio, fueron alas ocultas por los vestidos mortales. Posteriormente, las alas habían perdido sus plumas. Finalmente, las alas se muestran mutiladas. Como en los otros escritos que hemos tratado sobre el tema de la humanización de ángeles, las extremidades aladas constituyen la última pieza que testifica el fin de la vida supraterrenal, de la luz angélica. En "Autorretrato con parecido" Alberti destacará este estado: "Yo soy Rafael Alberti [...] El que haciéndose huésped becqueriano de las nieblas se agarró en lucha desesperada con los ángeles, cayendo al fin herido, alicortado, a la tierra" (1988, 6). La presencia del ángel herido también se dará como veremos en *Noche de guerra en el Museo del Prado*. En *Versos sueltos de cada día* el poeta insiste la alusión a las alas dañadas: "Vuelas y vuelas siempre. / Un ala llevas rota. / Vuelas alicortado" (1988, 610). Es probable que la construcción de la imagen del espíritu celeste alicortado tenga un referente biográfico en una de las obsesiones de las tías de Alberti que viene consignada en *La arboleda perdida*: "Una tía mía, no recuerdo ahora cuál, soñaba con volverse pajarito, un

pajarito solamente, para entrarse, aleteando, por no sé qué ventana. Este deseo no era más que un retazo de copla perdido en su cabeza. Con la soltería, y los años, se fue volviendo loca. Aseguraba que su habitación era una jaula y que, como ella se había vuelto un pajarito prisionero, no podía salir, porque, además, estaba alicortada. Al fin, pálida de oscuridad y sin aire, murió en un pueblo de la provincia de Sevilla" (1998, 71).

## Los ángeles en la obra poética posterior a Sobre los ángeles

Antes de sumergirnos en este recorrido, hemos de comentar un poema relacionado temporal y temáticamente con *Sobre los ángeles*. Coetánea de este libro es una composición en la que la figura del ángel vuelve a primar, un texto que en su momento A. Fernández Ferrer publicó en "Tres poemas inéditos de Rafael Alberti". "Los ángeles malos" es el escrito al que estamos aludiendo:

> Volviste, para vergüenza
> de los que ya no velaban.
> Con ejércitos, con armas.
>
> Nocturna, forzando puertas,
> ladrona fría,
> asesinando la guardia.
>
> Te había echado de mi sima.
>
> Y tú volvías,
> asesinando la guardia
> de mi alma,
> a mi alma.
> (1988, 737)

Cuando Alberti creía haber sepultado la influencia de la mortal que había traicionado su corazón, la presencia de aquel ángel falso de *Sobre los ángeles* retorna ahora bajo la forma de ángel maligno con el fin de perpetuar la agonía ya superada del alma del poeta. La perversión de este espíritu al que una vez aspiraron sus pensamientos está agudizada en tanto en cuanto su aproximación se realiza cuando el poeta, habiendo olvidado a su enemiga, retiró toda vigilancia. Aprovechando esta coyuntura, el ángel cruel penetra en el interior del mortal armado y asesinando a la distraída guardia de sus claustros.

Una vez comentado este poema tan cercano a la atmósfera de *Sobre los ángeles*, hemos de advertir que a lo largo del estudio de la angelología de Alberti ya hemos reseñado abundantes figuras angélicas cuya aparición es posterior a la de la obra magna del

gaditano en el tratamiento de ángeles. Por ello, nos circunscribiremos tan sólo a aquellas manifestaciones angélicas que no han sido acometidas. En *Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos* el fenómeno angélico se puede dividir en dos apartados. Por un lado, los personajes que protagonizan esta obra en honor del cine mudo, los tontos de las películas cómicas, han sido ligados a los espíritus de *Sobre los ángeles* en la medida en que estos cómicos se articulan como seres caídos que, en la cárcel de un cuerpo grotesco, anhelan un mundo mejor (Pérez, 1975, 212). A pesar de las matizaciones que puedan observarse en esta asociación, es innegable que el mismo Alberti concibió como ángeles reales a los destinatarios de su cinematográfico libro: "A todos esos tontos –verdaderos ángeles de carne y hueso- dedicaba yo los poemas de este libro" (1998a, 302). Ya Gómez de la Serna había hablado de los ángeles del cine como ángeles negros (1955, 595). El cine cautivó y entusiasmó a muchos, pero especialmente a Alberti. Por ello no extraña la alegría del gaditano al ser informado del proyecto de trasladar a la gran pantalla de la mano de Javier Aguirre un libro de gran complejidad, su historia de un espíritu celeste caído, *Sobre los ángeles*: "Me ilusiona su proyecto de llevar al cine *Sobre los ángeles*, en un guión lleno de riesgo e interés que, casi desde mi regreso a España, espera ilusionado la becqueriana mano que lo pulse económicamente" (1999, 32). La segunda dimensión del angelismo en *Yo era un tonto* se concreta en las referencias directas a la figura del ángel. La aparición de esta imagen siempre se produce en torno a Harry Langdon. De este modo, en "Harry Langdon hace por primera vez el amor a una niña", nos sorprenden unos ángeles que, como anota Morris, prueban el infantilismo de Langdon (Alberti, 1996, 176): "¿Qué significa que en mi hombro se enjuaguen los dientes los angelitos [...]" (Alberti, 1996, 176). Aunque el diminutivo del término *ángel* plasme el carácter pueril del cómico y director norteamericano, es notable también la fuerte vulgarización a la que es sometida la entidad angélica. Las siguientes alusiones al ángel son muy similares. Así, es sencillo comprobar la semejanza entre el "[...] ángel acatarrado [...]" (1996, 181) de "A Rafael Alberti le preocupa mucho ese perro que casualmente hace su pequeña necesidad contra la luna" y el "[...] angelito constipado [...]" (1996, 184) de "Larry Semon explica a Stan Laurel y Oliver Hardy el telegrama que Harry Langdon dirigió a Ben Turpin". Brian Morris ha aclarado la base fílmica de estos ángeles: "[...] a Alberti le impresionó mucho el episodio de *El hércules (The Strong Man)*, en el que Harry, mientras viaja en un autobús, trata de aliviar un catarro con un jarabe que vierte en una cuchara; cuando se la pone en los labios, estornuda y salpica al hombre que está a su lado" (Alberti, 1996, 181). Al designar a Harry Langdon como ángel, la criatura divina se impregna de la trivial acción del cómico en la película. Aunque aquí termina la utilización del ángel en *Yo era un tonto*, no será la última ocasión en la que Alberti busque la identificación de alguno de sus actores predilectos con los espíritus celestes. En "Las transformaciones del erizo" de *Versos sueltos de cada día* será Buster Keaton el cómico angelizado. Como se verá en la lectura de los versos, hay varios elementos de carácter puramente formal que entroncan con los espíritus de *Sobre los ángeles*:

> Tú fuiste, tú –B. K.-, el ángel mudo,-
> el silencioso,

de ojos vacunos, tristes,
de mis años aquellos...
Te buscaba en las tardes,
en esas horas
de goce juvenil en las penumbras
de los cines de barrio...
Esta noche te he visto,
callado, melancólico, impasible,
ángel mío de entonces, tan distante,
pero tan puro y grácil, tan sonámbulo,
tan bello, sí, tan solo, como siempre.
(1988, 602)

Para Alberti los ángeles negros del cine burlesco norteamericano no sólo podían revelarle una situación semejante a la que él vivía sino que le enviaban el mensaje de un universo visual fantástico con el que el poeta podía escapar de su realidad para encontrar un remanso de serenidad.

Muy diferente a estos ángeles cinematográficos es el arcángel de la novena composición de los sonetos corporales de *Entre el clavel y la espada*. El espíritu celeste es empleado como una imagen mediante la que reflejar bellamente el descenso del ardor amoroso una vez que se ha consumado el acto sexual entre la pareja: "Contra una mina una sirena choca / y un arcángel se hunde, indiferente" (1972, 462). La figura del arcángel es también la que contribuye al diseño de la visión de la naturaleza en "Remontando los ríos", poema de *Pleamar*, en el que el viento se angeliza a través de una asociación entre el vuelo de la fuerza de la naturaleza y el espíritu divino: "[...] el viento se hace alas / clarísimas de arcángeles" (1972, 552). En *Pleamar* la amargura de la calle, del vacío de la realidad es la oleada de sufrimiento que llaga al poeta; una angustia que nubla y supera la de su propio interior, la que encarnaban los terribles mal'ak: "No son ángeles ya, no son aquellos / de los siete relámpagos asidos / entre las siete albas plumadas velas" (1972, 620)[107]. En esta heterogeneidad contextual en la utilización del ángel por parte de Alberti que estamos contemplando en su trayectoria posterior a *Sobre los ángeles*, sobresale un escrito de *Retornos de lo vivo lejano*, "Retornos del ángel de sombra". Este poema se inserta en la segunda parte de la obra, dominada por el tema del recuerdo de los amores del pasado. En este sentido, y por el título de la composición, pudiera colegirse que el poeta nos va a rememorar su tragedia con aquel oscuro y falso amor que lo precipitó al infierno en *Sobre los ángeles*. Sin embargo, esta situación no se produce puesto que, de hecho, los roles se van a invertir. Ahora es Alberti el que se califica a sí mismo como un ángel de sombra a partir del reprobable comportamiento que tuvo hacia una de sus amadas. Espíritu de furia, de extrema violencia contra la inocencia que ya

107 Blas de Otero se hace eco de estos versos, modificando la línea entonativa, en un poema homenaje a Alberti de título semejante a la composición del gaditano, "Puertas cerradas": "¿No son ángeles ya, no voladores, / ni tampoco relámpagos suspensos, / son errantes espumas [...]" (1997, 148).

parece acostumbrada a los arrebatos del ambivalente ser que se halla junto a ella: "A veces, amor mío, soy tu ángel de sombra. / Me levanto de no sé qué guaridas, / fulmíneo, entre los dientes / una espada de filos amargos, una triste / espada que tú bien, mi pobre amor, conoces" (1972, 935).

Los fenómenos de imbricación del mundo cristiano con el pagano tienen cabida en la poesía de Alberti, el cual acentúa esta situación introduciendo además la veta popular en el poema "La fuerza heracleana" de *Ora marítima*. El poeta solicita a una entidad de la mitología griega, Heracles, que aumente el ángel o gracia de una Cádiz angelizada al configurarla como un espacio alado: "Que a su ángel dé más ángel / y a sus alas dé más alas" (1972, 993). Más tradicional, aunque prime la literaturización, es la estampa de "El viejecillo" en *El matador*. Un anciano, conocedor de que su tiempo se va acabando, disfruta sus últimos días en el deleite de la visión del cuadro natural del cielo azul con sus aves. Una mañana sus oídos captan una agitación mayor a la que está acostumbrado por parte de los pájaros, un movimiento alado que no duda en concebir como único: "Cada vez zumba el cielo con más fuerza. / ¿Qué pájaro será? Nunca hubo alas / que estremecieran tanto el aire. ¡Nunca!" (1972, 1191). La exclusividad de este sonido se corresponde con la criatura que lo ha generado, un ángel celestial. En un primer momento, el anciano describe al ángel de un modo peculiar: "Es como un pez de plata" (1972, 1191). No obstante, este detalle no es baldío. La alusión, aun siendo formal, al pez nos facilita la identificación del enviado de los cielos. Ese ángel por el que Alberti siempre ha mostrado gran pasión, San Rafael, cuyo símbolo es el pez, es el que visita al viejo contemplador. En esta ocasión se le dota de una misión muy precisa, a saber, la de ángel de la muerte, la de espíritu que anuncia al humano que su fin ya ha llegado. Así, tras una colorista presentación de Rafael en la línea de las variedades cromáticas angélicas de *Santa Casilda*, "Soy el arcángel del azul... [...]" (1972, 1192), el arcángel avisa que regresará al día siguiente, sumando la función de psicopompo a la de espíritu revelador de la hora final.

La figura del ángel será una de las piezas que edifican el paisaje de *Roma, peligro para caminantes*, sobre todo en la dimensión escultórica. En "Monserrato, 20" los ángeles constituyen uno de los varios ornamentos que le dan la bienvenida a Alberti a su llegada a Roma: "[...] áureos ángeles, santos, cornucopias [...]" (1988, 13). Las esculturas angélicas del puente del Tíber se vivifican y emprenden un vuelo con un objetivo bien definido: "Quieren esta mañana, / los ángeles del puente / volar sobre el castillo de Sant'Angelo" (1988, 45). Sin embargo, el clásico decorado que cimentan los ángeles junto a toda otra serie de magníficas obras cinceladas por el hombre está siendo destruido por el séquito de la modernidad, por los nuevos espacios a los que ha abocado el progreso: "Ya nada más entre tus sacros cantos / se oyen bocinas, pitos y sirenas, / y se ven por el cielo más antenas / que alas y palmas de ángeles y santos" (1988, 62). En *Versos sueltos de cada día* será precisamente la posibilidad de poder ver una obra de imaginería de un ángel lo que animaría a Alberti para poder sobrevivir a un gélido medio de muertas arquitecturas: "Me asomo a la ventana. / Paisaje urbano, impersonal, horrible. / Pero me dicen que luego veré luego... / Me agradaría al menos contemplar / el Ángel de Salcillo" (1988, 570). El componente angélico en *Roma, peligro para caminantes* también es instrumentalizado como recurso para el ataque contra la institución eclesiástica y su universo. De este modo, en

"Congratulación infernal" ante la sentencia de Pablo VI afirmando que el celibato hace más puro y digno al ministro de Dios en la tierra, el demonio envía un telegrama de felicitación al religioso: "[...] "Redoblaremos / el número de cámaras / y calderas de azufre en el infierno"" (1988, 39). Posteriormente, en un soneto, Alberti increpa al Altísimo acudiendo a la realidad que se está viviendo en las iglesias, centros de culto que han quedado vacíos, sin fieles, lugares donde sus únicos huéspedes sólo son atraídos por ángeles y otras creaciones artísticas. El ángel es la lección de arte que anula cualquier entrada en las iglesias con la convicción de la fe: "Miran acá, miran allá, asombrados, / ángeles, puertas, cúpulas, dorados... / y no te encuentran por ninguna parte" (1988, 62).

## 4. El ángel en el teatro de Alberti

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*, de las cuales ya hemos realizado alguna precisión a lo largo de este estudio. 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 ya fue comentada anteriormente. El ángel de las almenas o de las torres 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). Ya indicamos la semejanza designativa con 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, asunto sobre el que ya nos pronunciamos al hablar de "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 ya ha sucedido con otras creaciones angélicas 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.

# Gerardo Diego.
# El ángel proteiforme

## GERARDO DIEGO
## EL ÁNGEL PROTEIFORME

Dentro de la llamada generación del 27, los ángeles de Gerardo Diego ocuparían el segundo puesto de atención por parte de la crítica después de la aportación angélica de Alberti. La presencia en el corpus literario de Diego de una obra, *Ángeles de Compostela*, cuyo título era índice de un conjunto de composiciones dedicadas a la figura del ángel hacía inevitable que los especialistas se detuvieran en el análisis de lo angélico en el poeta de Santander. Sin embargo, la producción angélica de Gerardo Diego, como ya había ocurrido con algunos episodios de la obra de Alberti, revela de manera diáfana las fuertes carencias bibliográficas en torno al estudio de la plasmación literaria de la imagen angélica en los escritores del 27. Un viaje por la extensa e intensa biografía textual de Gerardo Diego nos asoma a un universo habitado por ángeles en el que *Ángeles de Compostela* no es sino una pieza, aunque la más sobresaliente, de ese conjunto celestial. La crítica, no obstante, apenas se ha centrado más que en los espíritus divinos del jardín alado compostelano, obliterando los restantes escritos en los que se manifiesta la entidad angélica. A todo ello debemos añadir el hecho de que ni siquiera la conspicua *Ángeles de Compostela* ha sido capaz de promover una abundante cantidad de investigaciones si establecemos una comparación con lo sucedido con respecto a *Sobre los ángeles*. Una circunstancia que deriva hasta cierto punto de una obra que, pese a su importancia, no ha recibido como otros libros de poetas del 27 un interés cuantitativa y cualitativamente exhaustivo, con excepciones como son las de Francisco Javier Díez de Revenga o Arturo del Villar, a quienes debemos algunos de las escasos exámenes de los ángeles compostelanos, a los que habría que sumar los dos estudios más destacados sobre los ángeles galaicos de Diego realizados por J. C. Wallace y H. Baumgart. Estos dos últimos análisis son especialmente notorios en la medida en que, aun estando dirigidos por un conato de tratamiento del ángel en la literatura española contemporánea, al ocuparse de Gerardo Diego, se circunscriben tan sólo a *Ángeles de Compostela*, abandonando cualquier internamiento por otros derroteros angélicos del santanderino.

Visto el estado bibliográfico de los ángeles de Diego, nos adentramos en el estudio de la figura angélica en la obra del poeta. Las mayores dificultades que pueden encontrarse en el análisis de la imagen del ángel en Gerardo Diego se concretan en la complejidad de algunos de sus libros y, sobre todo, en la muy extensa y variada producción que trabajó. La lectura de todo su material literario nos permite establecer algunas consideraciones previas a una investigación más detenida. En primer lugar, la figura del ángel es una constante en su escritura en todas sus variedades. Unas palabras que Diego pronunció en un artículo llamado "Eclipse de luna" a propósito del motivo de la luna en su poesía pueden ser igualmente válidas para el componente angélico: "[...] la Luna ha sido tema preferente de mi poesía y podría formar todo un libro con la colección de mis versos a ella

dedicados, ya centralmente, ya alusiva o simbólicamente" (1997, IV, 375). De igual modo, sería sencillo la composición de un compendio con todas las referencias poéticas al ángel que Diego ha ido plasmando a lo largo del tiempo, lideradas por las plasmaciones angélicas gallegas. En estas recreaciones de la criatura angélica, Diego se inclina con una preferencia casi absoluta por la veta celestial, que no infernal, de los ángeles, tanto en sus materializaciones más tradicionales como en las más decididamente vanguardistas. La faz satánica de los servidores de Dios está proscrita o, más bien, es innecesaria en la angelología dieguina, como consecuencia de una obra que no es proclive al viaje por el cosmos de la oscuridad, lo subterráneo y lo decadente sino que canta espectáculos de gran belleza y luminosidad como son el amor, la música o la naturaleza. La idiosincrasia textual de Diego se proyecta selectivamente sobre la población de los espíritus divinos, relevando a las entidades benefactoras y soterrando a los ángeles caídos, que sólo aparecerán en ocasiones muy determinadas como partes integrantes de parcelas cuyo núcleo son los ángeles fieles[108].

Otro rasgo de la angelología de Diego, y que lo va a diferenciar de muchos de sus compañeros de quehacer poético, así como de la corriente angélica imperante en el siglo XX, es que sus ángeles no son producto de un proceso de proyección de determinados trazos del interior del creador, como hemos podido observar en múltiples entidades celestiales de Alberti. Este hecho no quiere decir que no vayamos a poder hallar ángeles humanizados en la obra de Gerardo Diego, puesto que una de las características de los ángeles del Pórtico de la Gloria de sus *Ángeles de Compostela* es la concesión de vida interna a unos seres pétreos. Ahora bien, aunque en este fenómeno la vitalidad otorgada siempre arrancará de los presupuestos personales de Gerardo Diego, el poeta no pretende la instrumentalización de los espíritus celestiales como medio para volcar y poder expresar al lector los trasiegos emocionales que lo inundan. Es decir, la figura del ángel no se articula para Diego en un espejo en el que asir su propio yo sino que, al contrario, es el autor el espejo para unos ángeles que vibran en la palabra gracias a la intercesión del mensaje de la poesía. En el vivir de los ángeles de Diego no reposa la biografía del autor sino el relato del propio servidor celestial o, mejor, la historia que pudo haber sido. Diego es contemplador de ángeles, pero no pasivo, sino activo, observador anhelante de descubrir el misterio que se esconde tras la realidad que se alza ante su mirar. Junto a esta modalidad de mensajeros divinos, existe todo un conjunto de ángeles también exógenos al ser del artista y

108 Uno de los sistemas más compactos que conforma la presencia de Satán es el que afecta a textos o fragmentos que tienen algún destinatario preciso. Así sucede en dos poemas de *Alondra de verdad*. En "Golfo de Aden", recogiendo un tópico bien conocido, Diego habla del poeta francés Rimbaud como "[...] ángel del infierno [...]" (1996, , 464). El virtuosismo y la pureza del compositor ruso Alexander Skriabin, en un poema titulado con el nombre españolizado del músico, "Alejandro Scriabin", postergan la influencia del diablo y su cortejo de horror: "Lejos Satán y su tentar de azufres, / sierpes, sanos, sarcasmos. Lejos. Sufres / de amor divino, oh pleno de delicias, // haciendo ya entre llamas y cristales / -ay, tornasoles angelicales- / las alas en el éxtasis novicias" (1996, , 478). A pesar de que Skriabin construyera un *Poema del fuego*, esas llamas sólo conducen hacia lo divino. En la semblanza de "Manuel Cristóbal" del libro *Hasta siempre*, el personaje poetizado es entroncado por el gesto de los labios con el ángel traidor: "La mueca de sus labios –anatema del desorden- / la finge bizniato sin transfusión de sangre / de aquel gran desdeñoso que bajó a los infiernos" (1996, , 599). Más adelante veremos cómo la dimensión luciferina impregna los temas de la naturaleza y el toreo, desempeñando en este último caso un papel clave.

ligados a contextos muy precisos. Esta separación que Diego establece entre su persona y la figura del ángel de la que hace uso hunde sus raíces en dos motivos fundamentales. Por un lado, el tipo de vanguardismo cultivado por Diego, ultraísmo y creacionismo, que, frente al surrealismo, no era el camino que conducía hacia la personalización del ángel. El viaje espiritual ascendente, en terminología de Aullón de Haro, del creacionismo dirigiendo "[...] hacia los estados superiores de conciencia bajo el dominio intelectual de la Inteligencia y la Imaginación [...]" (1989, 136), no favorecía una estructuración del ángel desde los parámetros de los habitáculos del alma de un mortal. Por otro lado, la profunda fe católica de Diego parecía no invitarle a una interferencia de su espíritu en las recreaciones de las criaturas aladas de Dios, pues al santanderino le satisfacía el deleite en el propio diseño de los ángeles divinos, como se podrá comprobar en sus composiciones de índole religiosa, especialmente las de tiempo navideño.

El último trazo global que quisiéramos reseñar de los ángeles de Diego, y que nos va a servir de guía para el desarrollo analítico de la angelología del santanderino, es la imbricación existente entre la figura del espíritu celeste y los mundos temáticos mayores y menores característicos del poeta del 27 -amor, toros, música, religión, fraternidad, paisaje-, varios de los cuales se combinarán en los mensajeros de *Ángeles de Compostela*. En este sentido, los ángeles de Gerardo Diego son una admirable traducción del universo semántico del escritor, y evidencian la magistral correspondencia y coherencia constructiva entre materia y fondo. La variedad de temas del corpus textual de Diego encuentra representación en la imagen del ángel, que asume esa riqueza adaptándose a los diferentes escenarios a los que es convocada por el poeta. De este modo, el ángel adquiere múltiples faces y autentifica su gran poder y capacidad expresiva, que bien supo aprovechar Diego. Partamos ya hacia ese enramado angélico semántico que nos propone Gerardo Diego, ese reino de luz angélica que Ricardo Molina expresó en su "Oda a Gerardo Diego": "Y con sutiles puentes pontificas / que del opaco reino de los hombres / nos llevan a dominios venturosos / de ángeles, de canción, de primavera" (1982, I, 168).

## De amores y ángeles

El entrecruzamiento del orbe amoroso con la esfera angélica no es en absoluto una novedad, y de ello ya hemos visto manifestaciones en el estudio de nuestra tradición literaria. Gerardo Diego se suma a esta cadena manteniéndose en ocasiones en la línea de lo consagrado, pero obrando en otros momentos importantes aciertos de originalidad. Una de las modalidades en que el ángel es planteado está en consonancia con el sentido del amor en Gerardo Diego. El poeta recita un amor concreto, definido, en el que participa una mujer determinada: "El amor es de hombre a mujer y una corporeidad tangible lo sustenta" (Luis, 1975, 105). Es la realidad estremecedora de un sentimiento que se vive con sinceridad, con plena pureza, "Es amor en el estricto sentido de la palabra, lejos del erotismo exagerado [...]" (Villar, 1976, 59). Ante la notoria presencia de la amada, será frecuente en Diego el ennoblecimiento del ser querido mediante la atribución de cualidades angélicas.

Esta operación de enaltecimiento suele realizarse en un nivel exclusivamente emocional, esto es, el poeta siente a su amada en una suerte de criatura suprema, ultraterrena. Ésta es la concepción de algunos poemas de *El romancero de la novia*. "Al eterno femenino", una composición cuya primera parte se estructura sobre una sucesión de imágenes que aspiran a capturar la esencia de lo femenino, nos ofrece al ángel como una de las posibilidades en esta sucesión platónica que luego descenderá al ser material: "Ángel de luz y diosa y musa eres [...]" (1996, I, 33). La complementación luminosa del ángel no hace sino agudizar la carga laudatoria del concepto de ángel, inequívoco en su sentido positivo gracias al cotexto y a los términos que lo siguen. Ya veremos en *Amazona* cómo Diego supera el tópico de la amada angelizada mediante un interesante procedimiento. No podemos dejar de advertir en "Al eterno femenino" la existencia de otro nivel de lectura en el que la noción de ángel, en compañía de musa, referencian la significación popular de inspiración, de modo que la amada no sólo es objeto de los más hermosos requiebros idealizantes sino que también es lisonjeada como fuente para el estro poético. Ya en "Silencio" es la voz de la dama la que transfigurada en "[...] son angélico [...]" (1996, I, 52) recoge el eco de los cantos sublimes de los espíritus canoros de las alturas. Este texto es además una buena ejemplificación inicial para poder contemplar el modo en que lo angélico comienza a vincularse con lo amoroso y lo musical.

Como ya hemos advertido más arriba, en el poema "Amazona" del libro de igual título Gerardo Diego se muestra innovador en la angelización del ser amado al forjar un neologismo celestial para la mujer deseada:

> Te quiero, en fin, mujer, y te quisiera
> alma sin cuerpo, y creo que te amara
> sin el jazmín del alma enredadera.
>
> Ángela sola, espíritu bastara,
> y la estrella, antes flor de un beso, para
> nacerme ángel y dormirme fiera.
>
> (1996, , 742)

La forma *ángela* la recuperará Diego en una composición de *Glosa a Villamediana*. El empleo de la voz *ángela* contaba en el propio poema "Amazona" con un término de semejantes características que lo antecedía, centauresa, si bien la fuerza rupturista es mayor en *ángela* que en *centauresa*. Aunque, como indica Arturo del Villar, Diego no necesita preguntarse por el sexo de los ángeles (1981, 58), base de las discusiones bizantinas, no podemos negar que el poeta juega con el modelo sexual preestablecido con respecto a los ángeles: "Y he aquí cómo acaba de determinar el sexo en su nominación espiritual, puesto que el ángel es asexual y él, al establecer su preferencia anímica, elige el género que se opone a su condición" (Manrique de Lara, 1970, 166). Lo cierto es que Diego va a fracturar la concepción popular y generalizada de los ángeles como entidades masculinas y la visión tradicional asexuada más teológica, aun cuando también se inserte en los espacios de la colectividad humana, con su invención de un ángel femenino no ya

sólo significativamente sino formalmente. No obstante, ya sabemos que, aparte la existencia de seres infernales femeninos como es el caso de Lilith, se ha llegado a concebir a Gabriel en una dirección sexual contraria a su prototípica comprensión masculina. Ahora bien, la especial formulación que supone el vocablo *ángela* no implica por parte de Diego un afán por desautorizar las enseñanzas clásicas sino un intento muy logrado por encumbrar la figura de su amada. De este modo, es el molde angélico el que se adapta a las condiciones de la mujer, y no al contrario, que es la línea seguida normalmente en la poesía laudatoria de damas por medio de ángeles. De este modo, la amante se angeliza mientras el ángel se feminiza, es decir, la mujer se eleva hacia la gloria sin dejar de ser ella misma. Por otra parte, a través de la designación de *ángela* Diego nos guía hacia un modo de entender el amor desprovisto de toda cobertura material, un sentimiento que se nutre exclusivamente de una apetencia de la amante como torbellino de viento espiritual, como plena esencia que termina en contraste con una de las caras de la intelección del propio poeta hacia sí mismo en una tópica combinación de ángel y fiera, de pureza y pasión carnal.

El paseo celestial de la amada a los ojos de Gerardo Diego continúa su curso en varios poemas de *Amor solo*. En la serena y sugerente "A la luz de las estrellas" la doncella de los sueños del poeta conforma uno de los niveles en la superposición de planos que edifica todo el texto. Diego se deleita en el paisaje estrellado nocturno, se deja traspasar por su encanto para internarse en los terrenos de la escritura. Todo duerme, menos las estrellas del firmamento, cuyo parpadeo revela que aún no han aprendido el arte del sueño. El vuelo de Morfeo en la noche abre la puerta al recuerdo de la amada:

> (Duermes tú, que no estudiabas,
> te duermes entre tus ángeles.
> Ay, quién me ha mandado a mí
> conocerte, enamorarme.)
> (1996, , 845)

La consciencia de la dama del poeta se desvanece en la oscuridad de la noche, perdiéndose entre el dulce regazo de sus congéneres celestiales. La dimensión divina de la amada no dimana únicamente de su reposo en medio de unos espíritus, que son interpretados como propios de ella según explicaremos ahora, sino que su figura se angeliza directamente a través de la referencia al estudio. En los versos previos a los arriba citados, el yo lírico declaraba que la obtención de una categoría espiritual estaba en función de su trabajo: "Ay, quién me dijera a mí / que iba a estudiar para arcángel" (1996, I, 844). Mientras que el poeta habrá de recurrir al esfuerzo personal con el fin de poder alcanzar un rango entre las jerarquías celestiales, la amada no precisa del estudio porque ella misma goza ya de las virtudes angélicas. De este modo, adquiere sentido la relación de pertenencia que se crea entre los ángeles y la mujer. Ésta disfruta del privilegio de ser reina de una corte de espíritus celestes, circunstancia que encuentra su justificación en el grado angélico que ostenta la dama. Si el poeta aspiraba a ser arcángel para poder estar a la altura del ser que anhela, se puede colegir que la fémina disfrutará de una dignidad semejante o superior, lo cual la dotaría de la posibilidad de estar rodeada de un séquito angélico al que regir. Otro

poema de *Amor solo*, "Abrazada a la vihuela", persiste en la identificación de la amada con la imagen del ángel, introduciendo plenamente el componente musical que ya habíamos visto anunciado en "Silencio". Denominada nuevamente como musa, ya lo observamos en "Al eterno femenino", el retrato de la dama acariciando musicalmente la vihuela es el de un ángel que trae al poeta el recuerdo de otro espíritu: "¿Dónde vi un ángel así? / ¿Melozzo da Forli acaso?" (1996, I, 870). Gerardo Diego remite al pintor italiano Melozzo da Forli, conocido por la realización de varios frescos en los que podemos encontrar la presencia de ángeles músicos. En el estudio sobre los ángeles de Alberti ya expusimos algunos datos en torno a la vinculación entre los espíritus de Dios y las artes musicales, así como tuvimos oportunidad de analizar esa asociación en la propia poesía del gaditano. A diferencia de la costumbre de Alberti de partir de un cuadro para su poetización, Diego arranca de una realidad desde la que recupera una configuración pictórica. Interesantes son también las concomitancias entre ángel y musa. En "Al eterno femenino" la inspiración constituía el nexo de unión entre ambas entidades, una situación que en "Abrazada a la vihuela" se modifica. Los acordes musicales son ahora el engarce entre ángel y musa. El espíritu celestial se convirtió a través de la mirada de los artistas en un maestro del canto y la instrumentación, mientras que entre las musas, Euterpe, floreada y con flauta en mano, encarnaba la música. No obstante, la amada no es evocación de esa musa sino de una ficticia décima musa, que probablemente deberá lidiar con Euterpe por el patrocinio de la disciplina musical. En fin, la música de los ángeles y de las musas acaba convergiendo en la femenina ensoñación de un poeta elevado por el sonido de la vihuela. Sin embargo, la raigambre angélica del ser amado puede llegar a convertirse en un obstáculo para las pretensiones del poeta, algo en lo que ya incidían los necesarios estudios para arcángel en "A la luz de las estrellas". En *Glosa a Villamediana*, el poema "Peso y vuelo" nos descubre el conflicto entre la física de dos movimientos opuestos, ascendente angélico y descendente terrestre, que traduce la violencia entre el insoslayable regreso a las cumbres de la mujer ángel y el deseo del poeta de que ésta permanezca en el mundo junto a él: "En contrapuestos tirones / peso y vuelo te disputan / y la física del ángel / con la galilea lucha" (1996, II, 278). Esta contrariedad, a pesar de todo, puede ser solventada con la mutiladora acción que la amada lleva a cabo en el poema "Gesta" de *Imagen*: "La novia que me espera / se ha amputado las alas" (1996, I, 107).

Las peligrosas consecuencias de distanciamiento que implica la vestidura angélica alada de la amada se vincula con la relevancia que Diego ha otorgado a determinados aspectos inherentes a la figura del ángel en su vertiente cristiana ortodoxa o artística, y que han de ser descritos. Por una parte, en "Peso y vuelo", aunque el poeta establezca una tensión sólo existente en el ámbito literario, la base de una de las fuerzas de resistencia, la angélica, que es la que nos atañe, se corresponde con el modelo de espíritu celeste tradicional a quien su particular fuerza gravitatoria empujaría a las alturas. En esta línea, Diego ha propuesto alguna otra afirmación en torno al modo de desplazamiento de los mensajeros de Dios. Así, destaca la apreciación que podemos leer en "Ronda", texto perteneciente a *El jándalo*: "Niña, si al tajo te asomas, / acuérdate / que los ángeles vuelan de pie" (1996, II, 568). Esta consideración, poniendo de relieve su verdad con respecto al pensamiento religioso, es reiterada en un artículo titulado "Viendo volar" en el que el poeta se

extiende sobre la facultad del vuelo: "[...] sólo los pájaros, las aves, vuelan gozosas superando su mínimo peso en la libertad del aire. Aunque tampoco vuelan guardando en sus cuerpos verticalidad. Los únicos que vuelan de pie, según la imaginación cristiana, son los ángeles" (1997, IV, 351). Por otro lado, el retorno de la amada angelizada a su morada gloriosa, así como el desequilibrio existente entre los planos del poeta amante mortal con su realidad y la mujer espiritualizada en su universo divino, dimana de una noción frecuentada en varios momentos por el santanderino y que pudiéramos bautizar como motivo del peldaño. Con este motivo el poeta sentencia que cada criatura posee su propio ámbito, un lugar que le corresponde por su naturaleza, de forma que se genera una estratificación de seres por niveles que los mantiene alejados unos de otros. Consecuentemente, el ángel reside en una dimensión extraña a la que habita el hombre con lo que la comunión espacial plena entre ellos no es plausible. En "La casa de Loreto " de *Versos divinos* aparece ya este motivo. Para el poeta la única vía que permitiría al mortal el acceso a un escalón superior al que le ha sido adjudicado sería el mecanismo onírico. El sueño disuelve los lindes entre los planos y facilita la aventura del hombre a reinos desconocidos: "Algún hombre lo sueña. / Sueña vuelos, combates, / coronas, signos, cruces, / sublimes espirales, / estelas invisibles" ( 1996, III, 98). Pero con el nacimiento de la luz de la vigilia renacen las arquitecturas, los esquemas, el diseño que nos desliga del ángel: "El soñador despierta / y los niveles nacen. / La alondra en su peldaño. / En el suyo el arcángel" (1996, III, 99). En una composición posterior a *Versos divinos*, "La ciudad y la paz", Gerardo Diego vuelve a promulgar la separación escalar que se da entre el hombre y el ángel al discernir con claridad los estadios que se pueden delimitar: "Cuatro niveles: / el niño, el hombre, el ave, el ángel. / El peldaño es el orden, es el / Ser" (1996, III, 833). El peldaño es una coherencia dispositiva vital que traza un mapa jerárquico de las diversos entes. Cada peldaño es un modo de existencia, y así lo reitera Diego en el poema "Estella", muy próximo a las palabras de "La ciudad y la paz": "Ajustemos, amigos, los niveles, / el del niño, el del vuelo posado, / el de las cuatro esquinas que voltean. / Cada uno el suyo. / El hombre, el ave, el ángel. / El peldaño es el orden, es el ser" (1996, III, 935). Hombre y ángel comparten el don del Ser, pero lo disfrutan en planos no comunes, lo cual se torna en trágico acontecimiento para un poeta incendiado por las llamas del fulgor de su angélica amada.

La labor de sublimación de la mujer amada será incesante por parte de Diego, empleando como uno de los caminos más firmes para el cumplimiento de su propósito la idealización de los ojos de la dama. En este sentido, muy aclaratorio es el título del poema "Mirada" de *Amazona*, en el que de los ojos de la amada emergen unos espíritus que son aviso de una interioridad pura y virginal: "Son la flor de la mente, la noticia / de un edén, de un jardín que ángel alguno / profanó con su espada gentilicia" (1996, I, 758). Diego recurre a esa imagen tantas veces poetizada como hemos contemplado a lo largo de nuestra historia literaria de los querubines y la espada flamante, terrible signo de la corrupción en la naturaleza de los hombres. No será ésta la única ocasión como veremos en que Diego se acoja a esta figuración del libro del Génesis, adaptada ahora a un contexto amoroso. Pero los mejores logros en la deificación ocular del mirar del ser querido los vamos a hallar en los versos de *Glosa a Villamediana*. Tanto en el soneto XII como en el XIV el ángel va a tener como finalidad la representación del iris de los ojos de la amada: "[...] ángeles iris, flores

de ultracumbres" (1996, II, 267). La utilización del espíritu celeste no va a repercutir en el cromatismo del iris, puesto que el color asignado al ángel de forma arquetípica, el blanco, no concuerda con la variedad colorista de esa franja ocular. De este modo, el ángel servirá para conceder al iris un brillo supraterrenal que emana de la luminosidad con la que se suele concebir a los ángeles en la tradición cristiana. De ahí que el fulgor de la mirada se caracterice con complementaciones propias de los ángeles: "[...] por esas lumbres, brillos celestiales, / negror de blanca luz. [...]" (1996, II, 267). En el soneto XII la brillantez del ángel se va a ver acentuada mediante la asociación del espíritu divino con el satélite lunar, cuya luminosidad se suma a la de la criatura alada en la designación del esplendor del iris de la mujer: "[...] ángel de luna en río, fantasía [...]" (1996, II, 266). A pesar de que la consideración de la mujer dentro de los parámetros angélicos es una tendencia poética antigua, no son muchos los escritores contemporáneos que optan por la inserción del ángel en el contexto femenino, prefiriendo ligarlo con otras dimensiones del ser o del mundo exterior. Aún así, podemos rescatar algunas manifestaciones de mayor o menor interés con respecto a la dama angelizada. Miguel Hernández divinizaba el deslizamiento de una esquiadora por la blanca superficie helada en su poema "Enero": "¡Con qué graciosidad va la esquiadora, / angélica y montés, por una nieve" (1973, 109). Más consistencia presentan los versos de Rafael Porlán en su "Quince de marzo", donde amanece al mundo como mujer quien antes había sido ángel: "Algo va a ser mujer; algo presiente / coloración de brotes en la albura. / Ángel que fue, resuélvese criatura" (1998, 214). Por último, podemos destacar en *Guía de jardines* de Rogelio Buendía el texto "Aparición y fuga", en el que la figura de la mujer desprende notas angélicas desde su mismo ser, "Te rodeaban tus palabras ángeles [...]" (1995, 196), glorifica todo elemento que entra en contacto con ella, "Cada canción del sol sin estribillo / te traspasaba en ángeles divinos [...]" (1995, 196), así como recibe el halago de las verdaderas creaciones aladas de Dios, "Los tambores detrás son serafines [...]" (1995, 196).

Es evidente que si para Gerardo Diego la amada se formalizaba bajo la máscara del ángel, los espíritus celestes no podían desasistir a una criatura de su misma dignidad. El poeta se retira seguro del lado de su pareja porque confía en la protección del ángel que permanecerá junto a la amante, mientras el demonio deambula por territorios alejados; "[...] contigo el Ángel, prófugo el demonio" (1996, I, 872) se afirma en "La tormenta" de *Amor solo*. En "Algunos ojos" de Rafael Porlán también vamos a encontrar el manto auxiliador del ángel sobre una mujer: "Su fábula natal es tan agreste, / tan infancia de todo, que el celeste / rigor del Ángel síguela guardando" (1998, 174). Con todo, los ángeles que rondan a la amada pueden suponer una interposición para las ilusiones de Diego, como ocurre en un inesperado acontecimiento que leemos en "Biografía incompleta": "Adónde te llevaron / Quién fue el ángel cow-boy que te raptó" (1996, II, 813). Estamos además ante uno de los episodios desautomatizadores del ángel más notorios en la poesía de Gerardo Diego.

Dentro del campo temático que estamos analizando, el ángel sirvió a Gerardo Diego para describir el sentimiento del amor en sí mismo. El poema en el que mejor consagró esta vinculación es la composición que aparece como pórtico de su libro *Amor solo*, texto que actúa como exégesis poética de la emoción que vertebra la obra:

Ángel quizás del trueno y las almenas,
o buitre –huye, paloma pavorida-
viene el Amor a mí –ya no hay salida-
derecho a mis entrañas y a mis venas.

Viene agitando ráfagas, cadenas,
silbando, ardiendo, aojando. Oh la crecida
pupila del terror. ¡Socorro! Oh vida,
oh plenitud que a gloria me condenas.
(1996, , 819)

Amor ardiente de potencial desgarrador que se filtra por los corredores del ser del poeta. Sentimiento tan extremo que rompe las cuerdas vocales en un grito de ayuda liberador de la llameante ráfaga de dulce esplendor en la que se retuerce con pasión el amante. Para el ímpetu de esta emoción no era suficiente la cándida formulación angélica de la infancia ni la grata cobertura celestial de la amada sino la imagen virulenta de los espíritus celestes, una vertiente que apenas tendrá desarrollo en la obra de Gerardo Diego, si bien en "Advenimiento" es la hora del ángel del trueno, espíritu próximo formalmente a los ángeles de los siete relámpagos de Alberti. El vuelo del ángel del amor es universal y no revolotea únicamente por el universo del corazón de Diego, ya que también extiende su halo por otros mortales que han sentido en su interior el milagro de la entrega. Diego es testigo del influjo del ángel en su delectación contemplativa a través de su delicado y atento caminar por las calles en "Paseo de portales" de *Soria sucedida*: "Y sobre las que aguardan / y sobre los que esperan, / el ángel del amor / con las alas abiertas" (1996, III, 410). La capacidad del ángel del amor del santanderino dista mucho del gélido e indiferente espíritu de Gabriel Celaya en *Marea del silencio* que con inerte tacto tiende su mano hacia las deidades: "[...] un ángel, envuelto / en un nimbo deslumbrante de misterio, / acariciaba con un gesto indiferente / los senos de las diosas" (1969, 55). Diego no se ha ceñido con exclusividad a la ligazón del ángel con el amor en su sentido de pasión entre una pareja sino que ha acudido a otras variedades de este sentimiento. El amor entendido como concordia entre la comunidad humana, aspiración a la armonía en el mundo se halla reflejado en el poema "A los vietnameses" de *Variación 2* bajo un ángel cuya existencia puede desvanecerse ante la difícil situación que atraviesa el pueblo vietnamita, con respecto al que también mostraría su preocupación el poeta en un sucinto artículo de idéntico título al de la composición poética (1997, IV, 801-802). Amor humano, pero también amor divino, es decir, el que Dios dispensa a sus creaciones mortales y que va a ser materializado por sus mensajeros, los ángeles. Estos ángeles los podemos descubrir en un libro cuya esencia era apta para acunar a estos espíritus, *Versos divinos*. En la "Adoración al Santísimo Sacramento" el poeta se sorprende cuando los ángeles parecen haber desaparecido de su campo visual siendo sustituidos por otras formas que no comprende inicialmente: "Veo en torno de mí, ¿qué es lo que veo? / ¿Dónde fueron los Ángeles?" (1996, III, 119). En este punto Gerardo Diego denota una clara filiación con los escritos del Antiguo Testamento. Los ángeles se desnudan de sus hábitos más

populares para tornarse en principios ígneos que recuerdan las descripciones de algunos profetas veterotestamentarios:

> Ahora son llamas,
> bravlas llamas que lamerme quieren
> con lenguas de oro verde y lacre ardiendo.
> (1996, , 119)

Diferentes son, pues, las irisaciones de una misma fuente de amor encauzadas mediante la figura del ángel, aunque el vector dominante es el del ardor entre un hombre y una mujer. En esta dirección, el ángel ha ayudado a Diego a tallar diversas fases del estado amoroso. Así, la relación *in praesentia* se sostiene en "Tuya" de *Amor solo* gracias a la intervención de un benefactor celestial que rescata para el poeta la seguridad de la posesión de la amada materializada en el pronombre *tuya* que descendía hacia las aguas del vacío: "Ya sólo existe una palabra: tuya. / Ángeles por el mar la están salvando / cuando ya se iba a hundir, la están alzando, / calentando en sus alas, ¡aleluya!" (1996, I, 838). Para la relación *in absentia* Diego acude certeramente no a los ángeles del empíreo sino a los espíritus rebeldes. En *Canciones a Violante*, "Otra noche de San Lorenzo" nos describe la caída del amor por el distanciamiento entre los amantes mediante la imagen de los espíritus infernales que se muestran como un reflejo en la tierra de la rápida desaparición de las estrellas fugaces que cruzan el firmamento. La materialización de la pérdida del amor se proyecta en tres planos, fusionados entre sí dos de ellos sobre los que se superpone un tercero, teniendo siempre como base la verdad de la tragedia: ángeles traidores-estrellas terrenas, fuegos celestes: "Y allá arriba correrán fuegos / y allá abajo se irán hundiendo / beliales y luciferos. / Otro año. Tú siempre lejos" (1996, I, 929). Por otra parte, la visión de las centellas nocturnas como ángeles luciferinos, que Diego reiterará en otro momento como se verá, enlaza con el proceso que ya analizaremos de angelización de la naturaleza y sus componentes. Pero el texto más interesante en el tratamiento de fases del amor a través del uso de espíritus celestes es "Epitalamio" de *Hasta siempre*. Son tres las etapas que van a servir de esqueleto para el poema: inocencia de los amantes, nacimiento del amor entre ellos, madurez y plenitud del sentimiento culminado en una boda. En esta ocasión el ángel no es un molde para la pasión amorosa sino que es trasunto de la pareja humana, de modo que la historia emocional de los dos mortales se reproduce literariamente como la relación entre dos espíritus alados. Este relato amoroso entre dos ángeles guarda ciertas semejanzas con el texto que ya comentamos de Pedro Antonio de Alarcón, "Dos ángeles caídos", y "Los ángeles de la guarda" de Unamuno. "Epitalamio" principia con una indicación que es clave en el devenir de la narración poética, la transformación: "Y los ángeles de la guarda / en el pico traían, ¿qué traían? / No. No eran las estampas de colores / que encantaron niñeces solitarias" (1996, I, 622). La imagen de los ángeles de la guarda transportando en sus picos estampas procede de un poema de *Imagen* al que hemos aludido anteriormente, "Gesta": "Y los ángeles de la guarda / en el pico traían las estampas" (1996, I, 106). La desaparición de esas estampas de la niñez indica el acceso desde la ingenua infancia a la revelación de la distinción

sexual y la posibilidad de germinación del amor. Marcada esta escisión entre períodos vitales, el poeta se interna en la recreación de la primera etapa en la que los ángeles pasan inadvertidos el uno para el otro:

> Iban entonces ellos revolando,
> solitarios también, sobre las nubes,
> bajo los techos, entre los rosales.
> Ángeles de la paz. Tal vez se vieron,
> se miraron tal vez, desconociéndose.
> (1996, , 622)

Los ángeles que en el futuro formarán una pareja, sumidos en su tierna inocencia, viajan ajenos, ensimismados en su ser, felices consigo mismos y no por la proximidad de otra criatura de su especie. Es el tiempo del deleite en la serenidad y tranquilidad de la inconsciencia, de la ignorancia, que facilita una no premeditada autosuficiencia porque sólo existe uno para sí. Sin embargo, esta situación virará: "Y un día, ¿cómo fue? [...]" (1996, I, 622). Se desconoce con exactitud el momento en que este hecho se fraguó, pues lo único que se puede constatar es la realidad de un cambio de perspectiva: "¿Fue en una tarde / de octubre, rojeaban las mejillas [...] / ¿O fue en la primavera, abril abriendo, / su mañana clarísima garrida [...] / ¿O acaso era la playa meridiana / de agosto, o las luciérnagas latían / sus estrellas de fósforo en el huerto? (1996, I, 622). Las horas de la distinción dejan paso a la fusión, a la identificación entre lo ajeno porque vibra el reconocimiento en el rostro del otro. La vigilia de la unidad abre los ojos de los ángeles que habían dormido en un narcisismo natural involuntario para recostarse en los brazos de aquel que fuera extraño y que ahora les alumbra con la llama de un alma cercana: "[...] Y emergieron / del sueño irresponsable. Ya los ángeles, / que antes eran "los dos", ahora son "ambos"" (1996, I, 623). Son sólo los primeros pasos en un sendero ascendente de felicidad. El amor es un ser con su propio devenir vital. Los festejos liminares de la pasión angélica revelada evolucionarán hacia un amor adulto que se verá reflejado en el sacramento del matrimonio, el acto en el que los ángeles entrelazando sus alas sellan la confianza depositada el uno en el otro y afirman ante su Creador que la dualidad material es una individualidad de corazón:

> Triunfo del amor. Dos criaturas
> ambas, novios, esposos. El retablo
> del altar jubilante irradia, vibra
> de las alas cruzadas de ambos ángeles,
> y unas ondas concéntricas de anillos
> crecen nupciales irisando el ámbito.
> (1996, , 623)

Se ha señalado la fraternidad como una variedad dentro de la temática amorosa. Es precisamente en ese campo en el que pueden incardinarse las composiciones poéticas en las que Diego ensalza la figura de un individuo mediante el empleo de los ángeles, según

un procedimiento que ya vimos en Alberti y que es característico de todos los miembros de la generación del 27, transformándose este colectivo literario en alada población celestial vinculada al mundo de la escritura. Las loas angélicas de Diego, no obstante, no van destinadas exclusivamente a la esfera de las letras sino que se dirigen también hacia otras parcelas artísticas. Los músicos son objeto del ensalzamiento divino de Diego en *Alondra de verdad* en textos como "A Franz Schubert" o "Alejandro Scriabin". En "Preludio, aria y coda a Gabriel Fauré" el santanderino adopta uno de los procedimientos más cómodos para todo ensalzamiento angélico, a saber, aprovechar sabiamente el nombre del artista alabado por ser coincidente con el de una personalidad de las jerarquías gloriosas, como tantas veces hizo Alberti. Gabriel Fauré le ofrecía a Diego el entronque con el coro arcangélico: "¿Dónde, que no te veo, / dónde, nombre de arcángel, te escondiste?" (1996, III, 741). La misma mecánica se practica con respecto a Rafael Morales en *La rama* con "Rafael Morales y el viento": "Divino por Rafael / y por Morales divino [...]" (1996, I, 979). Este poema nos sirve para advertir que, pese a que Diego englobe diferentes parcelas en sus panegíricos angélicos, son los escritores, y especialmente sus compañeros y amigos de generación, los receptores más frecuentes de sus encomiásticos poemas. Así pues, Diego solicitará la presencia de Luis Cernuda en *El jándalo* por mediación de espíritus divinos: "Yo pido a mis tres arcángeles / que de Puebla de los Ángeles / me traigan volando a Luis" (1996, II, 534). Pero, sobre todos, prima la persona de Manuel Altolaguirre que se convirtió en el ángel de los poetas del 27, especialmente para Vicente Aleixandre. Los honores angélicos concedidos a Altolaguirre son continuos entre los autores del grupo del 27 y de una intensidad superior a la que pueda percibirse en las celebraciones de otros contemporáneos. De hecho, la angelización de Manuel Altolaguirre crece más allá de la mera referencia angélica a su ser para alzarse en una sincera convicción del origen y pertenencia del poeta a la población de mensajeros del empíreo. Esta concepción se adhiere a los versos de la "Elegía de Manolo Altolaguirre" de Gerardo Diego:

> Creciste como la alta llama
> a la altura de los ángeles,
> acaso uno de ellos tú,
> descarriado en este valle,
> disimulando al andar
> que va arrastrando las alas,
> las alas, torpes y grandes.
> (1996, , 942)

Este testimonio sobre Manuel Altolaguirre podría integrarse perfectamente dentro de la temática de ángeles que, expulsados a la tierra, van progresivamente humanizándose. La fuerza de la conformación angélica de Altolaguirre es tal, que su aura celestial interrumpe la "Elegía de Emilio Prados" de Diego: "Y fue nuestro amigo, el siempre angélico [...]" (1996, II, 945). Altolaguirre, el eterno ángel encumbrado por su entorno poético.

## 2. En el ruedo celestial

El mundo del toreo es una de las matrices semánticas de la escritura literaria y teórica de Gerardo Diego, así como de muchos otros autores de la época. Los toros constituyen una realidad incontestable del momento como fenómeno cultural en el que participan grandes personalidades, para lo que sólo haría falta recordar nombres como los de Ignacio Sánchez Mejías, Ortega y Gasset, José María de Cossío, Villalón o Lorca. Ciertamente el listado de escritores que en mayor o menor medida dedicaron algún testimonio en torno al toreo podría ser extenso. En esta abundante congregación de conversores del arte del ruedo en verbo se revela como fundamental la aportación de Gerardo Diego quien, habiendo repartido referencias al toreo en varias obras, brilla sobre todo con *La suerte o la muerte*, libro con uno de los más hermosos títulos de la poesía contemporánea. Ahora bien, debe advertirse que nuestro interés atiende al modo en que la figura del ángel participa en este contexto taurofílico. Gerardo Diego es poeta muy proclive a la interconexión entre lo taurino y lo angélico, lo cual se origina por su particular postura ante la tauromaquia. Manrique de Lara comentó el carácter que el tema taurino adquiría en Rafael Morales, Lorca y Hernández, como una visión del toro que rescataba los aspectos líricos puros con el fin de significar la "[...] libertad, dominio, fuerza, humillación y muerte" (1970, 188). En cambio, Gerardo Diego pensaba en la fiesta nacional valorando el espectáculo en su condición de fiesta estética con sus héroes (Manrique de Lara, 1970, 188). En este sentido, la combinación de los espíritus alados, tanto celestiales como infernales, con los componentes de la lidia favorece la focalización del toreo como un arte mítico, divino. Por ello no ha de extrañar que la poesía taurina de Gerardo Diego sea una de las más prolíficas en el empleo de la imagen del ángel. La angelización del arte de los toros de Diego, y lo mismo podría decirse de la literatura angélica taurina en general, está elaborada sobre dos cimientos bien definidos. Por un lado, la especie angélica de la que se va a revestir al toro en el coso celeste va a ser el orden de los ángeles caídos, los espíritus infernales. El resto de elementos que intervienen en la fiesta, sobre todo el torero, se cubrirán con las luces de los ángeles puros, sin obviar la posible aparición directa de estas entidades ultraterrenas, que ya tuvimos ocasión de contemplar en algunos poemas de Alberti.

En la literatura previa al siglo XX, el fenómeno de angelización del espectáculo taurino no suele proponer una versión celestial del torero o de algún otro objeto integrante de este arte, en tanto que uno de los máximos protagonistas, el toro, sí que se entronca con cierta asiduidad con las criaturas de los infiernos. Y es que el diseño del toro invitaba a una comparación o identificación con el diablo desde el marco en que el espíritu rebelde era observado como una furiosa bestia. El molde medieval del monarca de los abismos como monstruo disforme cornudo es el que anida en la unión del toro con el demonio. Ya analizamos precisamente cómo al final de la pieza dramática *Lucifer Furens* un niño simulaba al demonio escogiendo como disfraz el de toro. En una lectura de la antología de José María de Cossío sobre el motivo del toro en la poesía, *Los toros en la poesía*, esa intelección satánica del toro la podemos hallar en un texto de Alonso de Ledesma en el que son siete los animales que posee Belcebú en su redil, representantes de los pecados capitales que serán arrojados por el ángel a la plaza de combate que es el mundo: "El príncipe

de tinieblas / siete toros encerró, / por que en el coso del mundo / corriesen al pecador" (Cossío, ed., 1959, 53). Fuera de esta antología podemos hacer comparecer otras notables ejemplificaciones. En el *Entremés del Retablo de las maravillas* cervantino, tras el anuncio de Chirinos sobre la aparición del toro que mató al ganapán en Salamanca, Benito diaboliza la figura del animal: "¡El diablo lleva en el cuerpo el torillo! Sus partes tiene de hosco y de bragado!" (1992, 228). En la poesía de Baltasar del Alcázar ya se reconocía directamente que el toro no es sino el regente tartárico: "[...] porque el torillo / es Satanás que del infierno vino" (2001, 304). Una de las mejores manifestaciones del toro-demonio es el soneto puesto en boca de Angelio en *El esclavo del demonio*:

> Sale a la plaza el toro de Jarama
> como furia cruel de los infiernos.
> Tiemblan los hombres porque son no eternos,
> cual huye, cual en alto se encarama.
> Herido el toro, en cólera se inflama.
> Mármores rompe como vidrios tiernos.
> Hombres de bulto le echan a los cuernos,
> y allí quiebra su furia, bufa y brama.
> Soberbia fiera soy, nada perdono;
> tres partes derribé de las estrellas
> para que al coso deste mundo bajen.
> Heridas tengo, y por vengarme dellas
> coger no puedo a Dios, que está en su trono,
> y me vengo en el hombre, que es su imagen.
> (Mira de Amescua, 1984, 165)

Definitiva es la visión del toro como diablo al insertar al animal dentro de la leyenda de Lucifer. Gerardo Diego no se va a desprender de esta tradición en torno al toro e introduce en sus versos de temática taurina a la fiera oponente del torero envuelta en el azufre satánico. Así lo ha advertido también Jacques Issorel, "En la mitología taurina de Gerardo Diego no falta [...] el ángel de las tinieblas" (1997, 351). Son dos los poemas de *La suerte o la muerte* en los que Diego va a diabolizar al personaje del toro. En las dos ocasiones el poeta opta por un procedimiento metafórico puro en el que el toro es asimilado directamente con la alta dignidad de las profundidades llameantes, seleccionando Diego entre la variedad de nombres del ángel rebelde el que corresponde a su período celestial, de modo que el toro queda en cierta medida ensalzado dentro de la línea de mitificación del espectáculo, es decir, a un torero angelizado, héroe divino de la gloriosa fiesta de vida y muerte, sólo puede corresponderle un rival de una categoría elevada que justifique su cometido, al igual que Jesús necesitaba de un temible adversario que diera sentido a su andadura. En "Los albujeros" el mortífero toro abisal emerge ante la llamada sanguinolenta del capote: "La capa de colorado, / surge un luzbel del infierno" (1996, II, 358). El pavor que infunde la bestia diabólica será motivo para mandar seriedad ante la arriesgada situación que se vive en la arena: "[...] No te rías, / que ya se arrancó el luzbel [...]" (1996, II, 421). Rafael

Morales convocará a unos ángeles de vino, emblemas de la sangre y del furor, que complementan el vehemente tornado de exaltación que arrastran los toros en "Lucha de toros": "¿Qué río de odio, de dolor, de ira, / se despeña en las astas / y qué secretos ángeles de vino / enloquecen la tarde plateada?" (1999, 48). En este punto cabría recordar un dibujo apenas conocido de Picasso en el que el pintor esboza en negras líneas la imagen de un toro en el que sus cuernos se manifiestan a modo de alas angélicas, advirtiendo en un lema que todo toro es un ángel.

En contraposición a la sombría oleada vociferante del toro, la brillantez de lo angélico, que se posa especialmente sobre el torero. Es usual que Diego angelice no la figura genérica del torero sino la de un personaje histórico determinado consagrado en la lucha contra la bestia en el coso. Un "[...] ángel de alcorza [...]" (1996, II, 351) es *Chicuelo* en "Bautizo y brindis" de *La suerte o la muerte*. Enorme facilidad para enlazar con los espíritus celestes le ofrecía el nombre de su torero preferido, Rafael *El Gallo*, recordando los juegos poéticos que Alberti construyó con su mismo nombre. La referencia a las criaturas aladas venía ya garantizada por el bautizo arcangélico del torero. La naturaleza alada de *El Gallo* se evidencia en otro poema de *La suerte o la muerte*, "Par al trapecio": "[...] y, ángel de luz, Rafael / le condena a dos bujías" (1996, II, 421). En una de las suertes que realiza *El Gallo* "Sentado en silla" no le abandona su estela de nobleza ultraterrena: "En trono de querubines / y cantando por bajines. / Todos de pie. Y él sentado" (1996, II, 442). En el "Madrigal a Conchita Cintrón" se especifica la asociación entre el Rafael torero y el Rafael arcángel a partir de la relación que ambos poseen con Córdoba: "[...] Córdoba duplicaba Rafaeles. [...]" (1996, II, 447). La morfología angélica celestial de Rafael *El Gallo* reaparece en un poema posterior a *La suerte o la muerte*, "A Rafael "El Gallo"" de *Carmen jubilar*, en el que los gestos del torero traslucen su herencia de las alturas: "Qué majestad, qué ángel en tus brazos, / ritmos, desmayos, quiebros, pausas, lazos. / Tu libertad ya es ley, tu ciencia luz" (1996, III, 307). La recreación del clásico y puro estilo de Luis Suárez será origen del tratamiento angélico de éste por parte de Diego en ""Magritas"" de *"El Cordobés" dilucidado*: "Ya se decide el astuto, y el hombre / -ángel acaso- pespunte tangente / casi acelera, sin prisa, fuyente" (1996, II, 914). Pero aunque Gerardo Diego se extienda en el ennoblecimiento mediante el ángel de personalidades reales del toreo, ello no será óbice para que el poeta se decida por demostrar la procedencia sobrenatural del torero como entidad en sí misma, sin descender a la concreción de ningún ser. El poema más representativo en esta dirección es "Las sibilas y el arcángel" de *La suerte o la muerte* que, aun cuando posea una base externa, ésta se encuentra diluida en beneficio de un afán de expansión referencial. Desde su nacimiento, el futuro torero es contemplado como prodigiosa criatura: "Cómo rueda el angelito / ciñéndose el serpentín [...]" (1996, II, 422). Las sibilas, con el espíritu profético que caracteriza a éstas, anticipan el arte celestial del que disfrutará el recién nacido: "Toreará como los ángeles / por San Marcos y San Gil" (1996, II, 423). El destino glorioso del ángel torero estaba ya asegurado, y será signado definitivamente con la tardía llegada de un último convidado a la celebración de este milagro en la tierra. El arcángel Rafael se presenta con su tópico atributo, el pez, afirmando no haber visto aún al nuevo mortal. Desde la autoridad que confiere la palabra de un miembro de los coros celestiales, el arcángel, en el momento más bello e intenso del poema, fusiona al

pequeño con la naturaleza angélica al no distinguir por su olfato la procedencia del olor a jazmín que respira: "O aquí ha nacido un torero / o se ha muerto un serafín" (1996, II, 424). La consideración angélica del torero también fluye entre los versos de Rogelio Buendía en un poema titulado "Capea" dedicado a José María de Cossío: "El querubín con el capote al brazo [...]" (1995, 342). Ahora bien, la relación que se crea entre ángel y torero no sólo supone la proyección de la primera figura sobre la segunda sino que puede acaecer el proceso inverso en el que los rasgos del torero se superponen sobre el espíritu celeste. Así lo atestigua "Al nieto de Ricardo Laviaga" de Gerardo Diego, poema en el que el poeta altera la formalidad de las extremidades aladas del mensajero divino: "Que es un ángel con alas / de banderillas [...]" (1996, III, 739). En "La reverte" de Pablo García Baena un ángel se distrae en las alturas de los cielos estrellados con sus artilugios taurinos: "Y un rubio arcángel tienta la fortuna / poniendo banderillas en la nieve / astada y florecida de la luna" (1998, 215). Los movimientos y lances que el torero lleva a cabo en su enfrentamiento contra la bestia diabólica están envueltos de la gracia angélica, como muy bien se puede apreciar en la "Égloga de Antonio "Bienvenida"", donde los giros de los pases imprimen la misma inspiración que su creador: "[...] va desplegando en tumbo / de vuelos por la arena angelicales" (Diego, 1996, II, 474). En un terreno más técnico del campo de la tauromaquia, el molinete, suerte en la que el torero gira en sentido contrario al de la embestida del toro dando salida al animal, es definido desde el prisma celestial como una criatura angélica novedosa: "Y el molinete vertical y puro, / ángel de la sorpresa de los linderos" (Diego, 1996, II, 480). Sobre la misma técnica persiste Diego en "Pregón", composición en la que se serian las suertes que se solicitan sean realizadas en la lidia: "[...] la verónica, el galleo / y el quite salvando al reo // al descubierto y de muerte, / ala de ángel de la suerte [...]" (1996, II, 493). Todo el entorno del mortal que apuesta su sangre en la plaza se tiñe con tonos majestuosos. De este modo, no podía faltar la incursión del angelismo en el sagrado ritual de la alternativa: "Y una tarde –heredada prenda, el ángel- / aquel beso en la frente decisiva / sellando –era la feria del Arcángel- / la ceremonia de la alternativa" (1996, II, 368).

Como ya hemos anotado, el torero no es la única pieza de la fiesta taurina que vive la espiritualización propiciada por su unión con los espíritus celestes ya que otros componentes del espectáculo se suman a esta glorificación escritural. Los picadores configuran otra especie angélica en el ruedo. Esta vez, son espíritus a caballo: "Entre el suelo y el vuelo, / apoyo para el ángel [...]" (1996, III, 400). Una categoría divina que por disponer de montura y estar bien asegurada gracias al estribo puede prescindir de sus alas. Hemos de recordar que Diego ya había practicado la angelización de la figura del jinete previamente a *La suerte o la muerte*. En "Saltacaballo", perteneciente a *Mi Santander, mi cuna, mi palabra*, el caballista se sitúa en un espacio que, de acuerdo con su entrelazado mortal y angélico, no es el característico ni de hombre ni de espíritu divino: "Entre roca y cielo, / ángel santiguado" (1996, II,195). La imagen del ángel cabalgando y el motivo del estribo sobre el que se apoya se perpetúa en libros como *Cementerio civil*. En la loa a La Rioja en "Decir de La Rioja", la región se materializa en la forma de un estribo en el que se sostienen los habitantes del empíreo: "[...] no sabe lo que es vida quien en ti no reposa, / Rioja, de tan abierta, secreta y misteriosa, [...] / estribo de los Ángeles que alzan a la Gloriosa" (1996, III, 275).

Dos coros angélicos hemos detectado en el coso de la lucha, el torero y el picador, además del horror del siempre amenazante diablo cornudo. Pero podemos agregar otra categoría representada por los subalternos: "[...] cómo voláis al socorro en el quite / tendiendo las alas de ángeles" (1996, II, 394). Obsérvese cómo los miembros de la cuadrilla del matador no tienen un contacto con lo angélico meramente superficial sino que se vinculan con una de las funciones arquetipo de los espíritus divinos, la protección, con lo que los subalternos se articulan en calidad de ángeles custodios.

El angelismo de la liturgia taurina no sólo se plasma en los procesos de mutación angélica de las directrices del espectáculo sino que también es generado por la directa aparición de espíritus celestes. En "Gozo y pena de Manolo Bienvenida" Diego entona una canción fúnebre tras la exaltación de las virtudes del torero. El cuerpo del maestro lo retiran por la puerta del patio mientras el poeta apunta su observación sobre el vuelo en soledad de un ángel por encima de los palcos. Esta esencia divina, ángel custodio de Manolo Bienvenida, se pasea solitariamente en calidad de símbolo de la muerte al haber perdido a su protegido ante la agresión del monstruo de los infiernos. La defunción del torero es un acontecimiento que para Antonio Oliver implicará un replanteamiento de su condición sobrenatural en tanto en cuanto la cesación vital invita a una consideración del torero como ser humano sujeto a la fuerza inquebrantable de la guadaña. Así, en "Canto funeral por "Manolete"" el motivo de la espada sirve para plantear la inferioridad del torero ante el espíritu celeste: "Tiemblo por ti, Manolo; / si tu espada es de hombre y no de arcángel, / ¿qué harás tú contra todos?" (199). La actuación de los ángeles en la poesía taurina de Diego no siempre está ligada a contextos oscuros. La belleza de las empresas del querido torero del santanderino, Rafael *El Gallo*, atrae a dos criaturas celestiales que descienden a contemplar la portentosa faena del diestro en "La dominación y el trono":

> Bajan del cielo –mirad-
> la Dominación y el Trono
> cuando angélico corono
> faena de majestad,
> con diez sobrenaturales
> a izquierda y derecha, y tales
> que no me enmiendo ni un pie.
> (1996, , 908)

Torres Nebrera reseña que el título del poema "[...] juega dilógicamente con las cualidades del diestro tan admirado por Diego y (en plural) con los nombres de dos jerarquías de ángeles [...]" (1997, 327). Realmente no nos encontramos ante dos jerarquías de ángeles sino ante dos coros, perteneciendo los tronos a la primera jerarquía y las dominaciones a la segunda. Ambas categorías divinas sucumben ante el encanto de la faena de *El Gallo*. El efecto laudatorio de la manifestación de los dos coros deriva, además de las consecuencias que propicia la presencia de una criaturas de tal perfección y dignidad, no tanto de la verdadera significación y funcionalidad de las dos especies en el campo de la angelología más ortodoxa cuanto de los valores más inmediatos que en cualquier individuo despiertan

los nombres citados por Diego. En este sentido, en la dominación prima el sentido de autoridad, poderío, antes que la interpretación angelológica que descubre en el cuarto coro al regulador de las obligaciones de los ángeles. Por otra parte, hemos de resaltar la novedad que en el angelismo de la poesía de Diego supone la introducción de los coros de las dominaciones y tronos, ya que el poeta tenderá usualmente a referencias angélicas o arcangélicas, con la salvedad de las aportaciones de los ángeles compostelanos.

Diego se valdrá del ángel incluso como medio para emprender una crítica contra el juicio del público con respecto a la fiesta taurina, un colectivo a quien acusa de no tener la suficiente agudeza para poder discernir entre lo excelso y soberbio, encarnado en la figura del ángel, y lo vulgar e insignificante: "Pocos los elegidos, los devotos no muchos. / La masa no discierne ángeles de avechuchos, / ni babilonios toros de bastardos moruchos" (1996, II, 909). A una celebración de dioses corresponde la mirada de la fe, del espectador fervoroso que entra en comunión con la fábula del devenir vital que se escenifica en el coso. Tan extraordinaria y eminente es esa fiesta que desde las coordenadas que propone Diego y otros autores en su obra se alza en un eco del legendario combate entre San Miguel y Lucifer, ahora torero y toro respectivamente, que el santanderino afirma en "Jinojepa de Lilí" la existencia de corridas en las moradas de Cristo: "Que en el cielo hay corridas, / ya es cosa añeja, / después de que San Pedro / cortó una oreja" (1996, III, 719).

## Los acordes de Dios

Otra de las grandes pasiones que Gerardo Diego vivió y cultivó, como es bien conocido, fue la música. Si su interés por el arte taurino le había conducido a verterlo en poesía con ornato angélico, la disciplina musical no siguió un camino diferente, aún más cuando ya se trataba de un ámbito íntimamente relacionado con la historia de los ángeles. A diferencia de lo que sucedía con el toreo, el angelismo musical conformado por Diego no es resultado exclusivo de la perspectiva del oyente o receptor puesto que también goza el poeta del privilegio de la óptica del creador. Esta doble vertiente es la que nos permite ver el sistema emocional angélico que articula su literatura de motivos musicales. La estructuración de la imagen del ángel en el campo que nos ocupa difiere en su materialidad de los espíritus taurinos, densos en el apresamiento de una realidad tangible y concreta. Los ángeles musicales de Diego son los mensajeros de lo etéreo, de una niebla sentida pero imposible de asir, la embriaguez del misterio irresistible en reverberación del propio sino de los espíritus celestes para con los mortales. Transcripciones gloriosas, en definitiva, de un arte de melodías y armonías que habita en sutil inconsistencia acústica. Ya estudiamos cómo Diego había refugiado el sentimiento del amor en la blancura de los ángeles. Los ángeles de la música, como lo fue el espíritu divino del amor, están comprehendidos en una corriente trabajada por Diego que aúna los enviados de Cristo con determinados conceptos abstractos. En *Poemas adrede* el ángel puede ser molde para significar un modo de hacer frente a la realidad y caminar por el mundo, "Sigamos ángel mudo / sigamos adelante sin jornada [...]" (1996, I, 372), o ser garante de la noción de destino, "Dónde voló el

arcángel del proyecto [...]" (1996, I, 399). La unidad de sentimiento entre Diego y Gabriel Miró entonada en "Visitación de Gabriel Miró" de *Paisaje con figuras* halla apoyo en la imagen angélica: "Mírame bien. Mi ángel es el mismo / y aletea en mis verdes pupilas verde abismo" (1996, I, 776).

La devoción de Diego hacia la música no pudo evitar su alta estima hacia algunos de los máximos artífices en la historia de este arte. Por ello, en "Retratos de músicos", Mozart y Schubert se erigían sobre el resto de los humanos como criaturas alumbradas por la luz de los ángeles: "Creo que son los dos seres más angélicos que han convivido con los demás humanos en el mundo de la música y de sus aficionados" (1997, IV, 241). Pero es la delectación en el sonido musical el marco en el que Diego concita con mayor abundancia a los espíritus divinos con el fin de aprehender con unos seres supremos la inefabilidad que vive. Ya precisamos que en este terreno los dos enfoques de tratamiento respondían a la mirada del oyente o a la del emisor. Es posible que estas dos direcciones se manifiesten combinadas. En una de las obras de Diego desarrollada bajo la temática musical, *Ofrenda a Chopin*, "Intermezzo I" nos asoma a un niño que va deslizando con ternura sus dedos por el piano abriendo al mundo el milagro de la armonía, un hecho que lo interna en la reflexión que la herida musical provoca en su alma, cuestionándose si la calidad del mundo es suficiente para que los ángeles hayan otorgado un presente de tal magnitud a los hombres: "[...] ¿tan hermoso es el mundo que permite a los ángeles / cantar entre nosotros y legarnos colores, / suavidades sonoras de sus plumas caídas?" (1996, II, 994). El pianista constructor de melodías se torna a su vez en auditorio de su producción y se eleva en viaje exegético en el que el origen de la música, por encima de las acciones humanas, se estima en unos seres celestiales cuyas plumas, al caer a nuestro planeta, nos ofrendan con la delicadeza de los sonidos. El mismo posicionamiento dual de "Intermezzo I", activo y pasivo, se adopta en "Nocturno XV", composición en la que Diego va haciendo corresponder la expresividad en el modo de tocar por parte de Chopin con las vivencias que se esconden tras esos movimientos sobre el instrumento o los desprendimientos emocionales que se van produciendo. En uno de los episodios sentimentales, sólo se es consciente de la revelación de una presencia sobrenatural, si bien se es incapaz de discernir la identidad de quién ha atravesado la estancia: "¿Es un hada, es un ángel que ha cruzado?" (1996, II, 1016). El componente angélico puede estar fundamentado únicamente sobre el prisma del creador. Ésta es la tesitura del poema "Momentos musicales". El delineante de sonidos cae en una coyuntura exclusiva de su punto de vista, a saber, la incertidumbre a propósito de la fuente desde la que se ha gestado un momento de gran calidad musical: "Espera espera un poco / que este compás no sé si es mío / o está abierto al dictado / y pertenece al patrimonio angélico" (1996, III, 865). Rebajando las virtudes de los mortales, el ángel es convocado cuando el valor de las acordes que suenan a través de las manos del músico es de tal magnitud, que parece exceder las posibilidades artísticas del ser humano. Por otra parte, así como ya dilucidamos en el ámbito amoroso, la figura del ángel se vuelve a reconducir como máscara para la materialización de la noción de inspiración, en esta ocasión en el dominio de la música. Dentro de la matriz del compositor, podemos incardinar "Nana" de *Mi Santander, mi cuna, mi palabra*. La necesidad de acunar y dormir a una pequeña criatura mediante la música lleva al poeta a plantear su anhelo de poder

proyectar a través del piano una suavidad sonora, diáfana en el ángel, que sosiegue el espíritu del infante: "Quién pudiera tocar el piano piano / con pluma de ángel dando la lección [...]" (1996, II, 130).

Desde el punto de vista de la recepción, Gerardo Diego se vale del ángel para poder verbalizar las sugerencias que experimenta a través del abrazo de las melodías. En el soneto "A Franz Schubert" de *Alondra de verdad* los espíritus angélicos forman uno de los eslabones en la cadena de impresiones que suscita la música del compositor austríaco: "[...] novias que ríen, ángeles que vuelan [...]" (1996, I, 455). Cualquier atisbo musical se convierte en imán que atrae la intervención del ángel en ese contexto. Así, Diego se apropia en un poema de *Limbo* de los particulares y revueltos pentagramas que pueden escucharse en un paseo por la "Calle", anárquica sonoridad de la que el santanderino es capaz de extraer una invisible belleza que sublima lo cotidiano con el descubrimiento de un espíritu purificador: "Entre un oleaje de música / ha pasado el ángel / cuya cabellera riega las calles" (1996, I, 702). Pero, sobre todo, hay una secuencia sonora que atrajo especialmente a Gerardo Diego con su carácter tosco, rudimentario, sencillo y desnudo de ornamentaciones, la llamada al Ángelus. La oración del Ángelus, que se recita durante todo el año excepto en el período pascual, es citada con insistencia por Diego a lo largo de toda su obra, atestiguando el interés del poeta por esta plegaria. De hecho, el Ángelus es motivo frecuentemente visitado por otros autores, como es el caso de Gabriel Miró, en cuyas narraciones no es difícil oír los repiques que anuncian el Ángelus. Los escenarios campestres y rurales de la producción mironiana facilitan la aparición del Ángelus en tanto que es una tradición firmemente asentada en esos espacios que, además, por sus rasgos hacen más factible la audición de los avisos para el inicio de la oración. *El ángelus* de Millet, que nos ofrece la visión de unos labradores orando, es una prueba de que incluso el campo de la pintura ha acogido esta modalidad de rezo. Ahora bien, nuestra atención no se centra en el texto devoto entonado por el pueblo sino en la posible relación que pueda darse entre esa plegaria y la figura del ángel en la poesía de Diego. El santanderino dedicó fundamentalmente dos composiciones a glosar esta oración, "Ángelus" en *Imagen*, y "Ángelus del mediodía" en *Amazona*. Es en el segundo de los dos poemas en donde vamos a constatar la plasmación de los espíritus celestes, si bien con respecto al texto de *Imagen*, más conocido que el de *Amazona*, hemos de hacer alguna precisión que permita comprender la manifestación angélica en "Ángelus del mediodía". De acuerdo con el lugar en el que hemos incorporado estos dos escritos, la figura del ángel debe ser representativa de un modo de comprensión de una determinada cadena de sonidos. El inicio de la plegaria del Ángelus se señala por medio de unos toques de campana que ya se revelan en el poema de *Imagen* a través de dos procedimientos. El primero de ellos es de orden visual ya que en "Ángelus" se "[...] perfila figurativamente la imagen plástica de una campana" (Ascunce Arrieta, 1989, 1620). El caligrama de la campana se acompaña con las referencias verbales a ese objeto, mediante la imagen del columpio o badajo, y su sonido, indirectamente registrado cuando "Enmudecen los astros y los frutos" (Diego, 1996, I, 125). La campana se va a articular como un espacio de creación vital, que conmueve con su sonoridad un silencio que se fractura con el despertar del Ángelus, una oración que recibe un tratamiento corporeizador en una suerte de planteamiento humanizador de la misma

y que se concreta en su devenir desde el nacimiento hasta el fallecimiento en el núcleo del poema: "Sentado en el columpio / el ángelus dormita" (Diego, 1996, I, 125). Por otra parte, el Ángelus es plegaria que se recita tres veces al día, mañana, mediodía y ocaso. El "Ángelus" que el lector disfruta en *Imagen* es el del crepúsculo: "Con la guadaña ensangrentada[109] / un segador cantando se alejaba" (1996, I, 125). Esta temporalidad varía en el poema de *Amazona*, "Ángelus del mediodía", según se desprende del título de la misma composición. El foco de atención de "Ángelus al mediodía" varía con respecto a "Ángelus" en un cambio de orientación que se extiende desde lo recitativo hasta lo musical. Las palabras de la plegaria pierden valor ante la fuerza del pórtico acústico de las campanas con su concierto de repiques. Generalmente los toques de las campanas del Ángelus se basan en estructuras tripartitas repetidas, es decir, tres series de tres tañidos con un pequeño intervalo entre ellas, seguidas por nueve golpes sin intervalos. Como en "Ángelus", la campana es fuente anímica, parturienta de una vida que, si en el poema citado se depositaba en la oración, ahora se expresa en los golpes de la campana, sones musicales cuyo latir es sobrehumano, por lo que son identificados con espíritus divinos:

> Ángelus del mediodía.
> Nace del bronce el ángel
> y la espadaña tiembla
> como la rama cuando suelta el pájaro.
> Cada latido, un ángel,
> cada gota de música, un columpio
> que se va y ¿cuándo vuelve?
> (1996, , 740)

Cada repicar del badajo en el broncíneo cuerpo metálico de la campana se traduce en el nacimiento de una criatura celestial. Tantos ángeles volarán como golpes en la campana se produzcan. El ángel, por tanto, se muestra como reproducción poética de un movimiento acústico y, en virtud de esta condición, su representación obedece a los parámetros de una onda sonora. De esta forma, los diferentes ángeles-repiques se van alejando progresivamente en función del modo en que se expande el sonido. El primer son o ángel, todavía vibrante, se pierde en la lejanía, mientras el último ángel arrancado por el badajo a la campana comienza su andadura por el aire: "Ya voló el ángel último / y el primero traspuso el horizonte" (1996, I, 740). Estos ángeles, aladas potencias subjetivizadoras del sonido, están condenados a la extinción en el momento en que cese la audición del poeta, aunque todavía consiguen asir más vida en la supervivencia que implica el eco, "Y mi oído aún absorbe lejanísimo / el eco de los ángeles" (1996, I, 741), una vez que la campana cesó en su emisión, "Y el columpio está muerto" (1996, I, 741).

---

109 La utilización de la imagen de la sangre en los poetas del 27 para metaforizar la caída o comienzo del día es recurso reiterado. Es visión que podemos leer como cierre en "La aurora" de García Lorca: "Por los barrios hay gentes que vacilan insomnes / como recién salidas de un naufragio de sangre" (1989, , 284).

## El Edén

Otra vertiente en la que Gerardo Diego frecuentó la figura del ángel fue la construcción de la arquitectura de la naturaleza que rodea a los mortales en nuestro mundo. La angelización del entorno se dirige casi de modo absoluto hacia un paisaje liberado de la mano del hombre, esto es, Diego no atiende a un ennoblecimiento del medio moderno y urbano, que es la visión de la naturaleza más novedosa en los poetas del 27 y la que suele ser destacada. Las fuerzas y elementos sempiternos que forman parte del planeta, el paisaje terrestre más primigenio y puro será el beneficiario por el proceso de incorporación de la dimensión angélica. Personalidad cimera en esta labor, como ya estudiamos con detenimiento, fue Juan Ramón Jiménez. Es posible distinguir en la fusión que este poeta realiza entre espíritus celestes y paisaje dos direcciones. Por un lado, los ángeles se configuran como ornato para un decorado cíclico, a saber, el que trazan las diferentes fases en las que se divide el día, sobresaliendo los amaneceres, ocasos y noches. Por otro lado, los mensajeros celestes pueden ser instrumentalizados para sublimar componentes varios, ya sean permanentes o coyunturales, que son piezas inherentes a la naturaleza, al margen de los cromatismos con los que las etapas del día cubran el entorno. Esta escisión es importante para comprender con corrección el sentido del paisaje angélico de Gerardo Diego. Dos vías que, además, nos posibilitan un mejor entendimiento de la imbricación entre el ángel y el medio externo en los escritores contemporáneos. Juan Ramón Jiménez se desvela como gran apasionado del primero de los dos caminos que hemos planteado, aquel que tiende a divinizar los momentos más bellos y destacados del día. En cambio, apenas encontramos en su poesía contribuciones pertenecientes al segundo plano. Precisamente ésta es la dirección que más va a cultivar Gerardo Diego, en quien las fotografías de crepúsculos y atardeceres con ángeles sobrevolando los cielos no tienen cabida, si bien pueden rastrearse algunas estampas nocturnas. Diego fue devoto de una aproximación de las criaturas aladas de los cielos a la realidad de la naturaleza en sí misma, a las maravillas que le embargaban en el paraíso de los hombres. El incesante decurso del organismo ambiental en su proceso continuo de muerte y resurrección sobre sí mismo, el espíritu de fénix de la naturaleza era ya un ideal que venía ilustrado por la actividad de los ángeles desde el episodio de Jacob, el descenso con amor que brota en ascenso con savia nueva. Éste es el lema de los "Jardines de la Villa de Este" en *Carmen jubilar*:

> Suben árboles brolladores,
> suben altísimos, desgajan
> -cimera, indecisa, anhelante-
> su última rama de esperanzas
> y de su derrumbe armonioso
> nace otra vez la osada lanza.
> ¿No es éste el sueño de los ángeles
> bajando y subiendo la escala?
> Hay que caer con todo el peso
> para volar con toda el alma.
> (1996, , 383)

Dos fueron los ingredientes que con mayor atractivo hipnotizaron la mirada del santanderino en su literaturización de la naturaleza con la intercesión de los espíritus celestes: el mar y, sobre todo, las fuerzas atmosféricas, cuya incidencia no es ajena a las manifestaciones angélicas de *Ángeles de Compostela*. Involucrar a los ángeles en el sentir poético del mar no fue un episodio aislado de Gerardo Diego entre los poetas del 27, ya que esta asociación entre lo angélico y la líquida extensión azulada la veremos también en Pedro Salinas. En la poesía de Diego el influjo de las naturalezas divinas sobre el mar no se plantea de manera monocorde sino que son varios los modos para allegar lo superior y lo inferior. El recuerdo del mar, inevitable para quien había visto la luz en Santander, logra una de sus mejores demarcaciones en una de las secciones de *Mi Santander, mi cuna , mi palabra*. En "El padremadre mar", poema en el que el mar se estima como una potencia genésica, Diego va a recurrir con carácter excepcional a la imagen del ángel caído combinando un sentido tradicional con una forma novedosa. El mar, superficie que evoluciona en el texto hasta convertirse en ascesis para el mortal, ha de ser conocido por el hombre para liberarse del yugo de la ignorancia. Un bautismo salino por inmersión es necesario para que tal exoneración sea factible. El hombre se interna en las aguas salvíficas "[...] para sentirse en él el ahogado, / el poseído de su azul demonio [...]" (1996, II, 123). El cromatismo del mar es representado como espíritu infernal que se apodera de aquel que se ha arrojado a las aguas para anegarse con una materia que le concede el don de la conciencia, la nitidez para la comprensión del misterio impenetrable de la vida. La original formulación, *azul demonio*, donde demonio se transforma en complementación adjetival de un color, parte de la clásica noción del diablo como arquetipo de entidad que se apropia de los cuerpos de la raza humana. Por otro lado, al igual que hará Salinas, Diego juega con la tópica descriptiva de los ángeles y los rasgos formales de las hijas del mar, las olas. En "Rapsodia de Laredo", también de *Mi Santander, mi cuna, mi palabra* al igual que el poema anterior, Diego va a conferir una especial dimensión a la utilización del ángel-ola: "Playa humana y divina como verso, / como ala legada de ángel cántabro, / ángel del norte, a España enamorada" (1996, II, 198). La ola es plasmada a través no de la totalidad de la figura angélica sino de una de sus piezas, el ala, cuyo contorno nos asoma a un momento concreto de la evolución de la ola a lo largo del territorio marino, a saber, su muerte en la orilla, es decir, el espacio en el que la vida desfallece en acuosa entrega a la arena, el lugar en el que lo divino, el mar, entra en contacto con lo humano, la tierra. Playa, en fin, reunión de lo celeste y lo terreno. La pintura de la ola angélica reaparece en un libro en el que no es fácil esperar esta imagen, *Ofrenda a Chopin*. Mas el subtítulo de "Intermezzo III", "(En las Palmas de Gran Canaria)", nos apresa en el contexto en el que nos movemos. El dibujo del entrelazado entre los espíritus divinos y la ola difiere al que hemos explicado anteriormente: "Y una vida olvidada renace en las sonrisas / de los dientes dispuestos en escala de ángeles" (1996, II, 1010). La parte de la ola sobre la que Diego promueve el efecto angelizador es la espumosa cresta, cuyo risueño semblante dentado es contemplado como una agrupación de ángeles en escala, término este último que, además de sugerir la jerarquía de los servidores de Dios, remite a conceptos musicales propios del poema que comentamos. En otros casos el agua no es ennoblecida en sí misma , pero es un espejo en el que podemos ser testigos de otras formas angélicas que surcan los cielos. En "Nocturno I" de *Ofrenda a*

*Chopin* el acuoso cristal nos informa del viaje descendente de dos estrellas fugaces evocadoras de la caída de Luzbel: "En las aguas se hunden los cuerpos y, redondas, / -dos estrellas luzbeles cielo abajo conspiran- [...]" (1996, II, 990). Una imagen que, con otros propósitos, acometíamos en los ángeles de orden amoroso y que se reiterará en una de las preguntas con las que el poeta intenta averiguar la identidad de las llamas errantes en la "Noche de San Lorenzo" de los *Sonetos a Violante*: "[...] ¿O sois desmoche / de ángeles rojos que el infierno abroche / en sus hornos candentes de memoria?" (1996, II, 328). La realidad del mar podría ser emparejada con la del río, realización terrestre de las aguas más estrecha en sus dimensiones, pero también objeto de la retórica angélica de Diego, ahora en uno de sus más bellos logros: "Nunca vi un río tan íntimo, / nunca oí un son tan de seda, / es el resbalar de un ángel / unicornio por la tierra" (1996, II, 975). La transgresora adyacencia del término *ángel* es rica en sugerencias con respecto al río, compartidas todas ellas por el espíritu celeste: ambos son criaturas sobrenaturales y únicas, misteriosas, presumiblemente blancas y de gran pureza. Ahora bien, la unión del mensajero de los cielos con el unicornio supone la entrada de unos valores que atañen al río pero que el ángel no contenía inicialmente, como es la insinuación de la forma alargada del río en el cuerno del mágico caballo en su transposición a la anatomía del espíritu alado. La fructificación poética del río en calidad de gloriosa entidad la hallamos también en un poema de Antonio Oliver, "Río en el Pardo": "Este ángel que baja de la Sierra, / que se emboza con humos y neblinas, / es un río que no lleva zapatos" (1991, 160).

Según hicimos saber, la franja en la que Diego concentró su mayor voluntad de conversión angélica de la naturaleza fue la desplegada por los fenómenos atmosféricos, dinámica cuya más certera expresión se exhibe en los espíritus no pétreos de *Ángeles de Compostela*. Muy interesado se revela el poeta del 27 por la variedad de aconteceres que pueden tener lugar durante el desarrollo de una tormenta, a los cuales el santanderino estaría muy acostumbrado por la climatología de su lugar de nacimiento. Una de las consecuencias a las que atiende Diego es la congelación que puede llegar a sufrir la lluvia, ya sea en forma de granizo o nieve. La primera modalidad, el granizo, se torna en un poema de *Glosa a Villamediana* en "[...] canicas de los ángeles. [...]" (1996, II, 285). Imagen con cierto sabor ultraísta en sus presupuestos que nos acerca a esas visiones sorpresa de los espíritus celestes inmersos en unos juegos intrascendentes, pueriles, como los ángeles de Isaac del Vando-Villar que sacan burbujas de jabón de su trompeta, o los de Eliodoro Puche, jugando a las cuatro esquinas. "El granizo" no es el único texto en el que Diego procura la ligazón de los ángeles con el universo infantil. En "Idilio", incardinado en *Poemas adrede*, Diego gesta unos ángeles que podrían tener muy buen trato con los de Eliodoro Puche: "[...] cuatro ángeles que juegan a los dados" (1996, I, 374), aunque más próximos se muestran aquellos con los que disfruta Rosalía de Castro en *Ángeles de Compostela*: "Toda la tarde jugando / con cuatro ángeles, qué risa. / Toda la tarde jugando, / jugando a las cuatro esquinas" (1986, 186). La perspectiva aniñada en clave ambiental, como ocurría en "El granizo", se perpetúa en los ángeles de "La nieve" en *Soria sucedida*. Aquí la nieve es producida por unos ángeles dedicados a ir tejiendo los copos que posteriormente caen a la tierra. Como es característico de la mentalidad de los infantes, la nieve, así como la lluvia, es considerada resultado de la acción de los espíritus

alados en el cielo. Para otros poetas, además de Gerardo Diego, la presencia de los ángeles está en relación con el origen de la nieve en nuestro mundo. Fernando Villalón, en preciosista discurso, localiza la procedencia del manto blanco que adorna el paisaje en las vestiduras de los ángeles que el anochecer abre en el transcurso hacia el amanecer: "[...] la finura / del lubricán deshila la camisa / de los ángeles todos, y un revuelo / de nieve, el orto en alas blancas frisa" (1998, 193). Luis Rosales se manifiesta más explícito en su declaración con respecto a la asociación entre las entidades del empíreo y la nieve: "[...] y por los ángeles llevada / la nieve, entre las alas, descendía" (1981, 119).

Gerardo Diego va a emplear a los ángeles como artífices de los elementos más típicos que suelen acompañar a una tormenta, tanto a modo de preámbulo que anuncia la llegada de la misma como en calidad de arreciadores del potencial de este fenómeno durante su desarrollo. En un poema de *La rama*, "La tormenta", el ensombrecimiento de los cielos por unas tenebrosas nubes que vaticinan fuerte lluvia va unido a terribles fulgores en los cielos, relámpagos o rayos, cuya existencia se debe a la intervención de un espíritu celeste, pura creación del poeta: "El ángel leñador blande y arroja / el hacha, ciega y lívida a destajo" (1996, I, 951). Desde las alturas, lugar en el que se materializa la tormenta y en el que se halla el ángel, el veloz movimiento del hacha, así como el brillo del metal de este instrumento cortante, emulan la fugaz luminiscencia del relámpago o del rayo. El ángel, en una suerte de Zeus cristianizado, no sólo se encuentra detrás de los efectos lumínicos tradicionales de una tormenta sino que también es promotor de estruendos sonoros. Así lo podemos observar en otro poema titulado al igual que el anterior "La tormenta", pero esta vez en la obra *Soria sucedida*: "Los angelotes de plomo / ruedan y ruedan los bolos" (1996, III, 445). El nivel de desautomatización es más elevado que el que se daba en el texto previo y la figura del ángel alcanza ciertas cotas de vulgarización, inexistentes antes, pero que ahora emanan de su objetualización, al mutar a través de la pluma del poeta en esferas del juego de bolos, y del sufijo que se incorpora a la voz *ángel*. Otro de los aspectos que a Gerardo Diego entusiasmó en relación con la tormenta fue el característico olor que permanece en el aire al quedar humedecida la tierra por la lluvia "Después de la tormenta". El perfume que se respira es invisible aroma divino, prolongación de las fragancias que envuelven a la corte de ángeles en el empíreo, lo cual implica una recuperación del tópico de los dulces bálsamos aromáticos, especialmente la esencia de jazmín, que en muchos escritos desprenden los espíritus puros: "Paja, tamo, tomillo. / Huele a ozonos / de Principados, Potestades, Tronos. / Tierra mojada, removida en el cielo" (1996, III, 504). Junto a "La Dominación y el Trono", he aquí otro poema en el que Diego, muy lacónico en referencias a las diversas categorías de espíritus celestes, cita a otros coros angélicos menos renombrados.

Relámpagos, rayos, truenos, tierra mojada, pero también nubes, los otros blancos viajeros de los cielos que, como los ángeles, pueden tornarse en oscuras presencias violentas. El rostro más bondadoso de las nubes se describe en "Mar de nubes" de *Vuelta del Peregrino*. Es un preciso lugar, la cumbre del Teide, la zona que se ha convertido en cónclave de un imperio de nubes, espacio diáfano que va a ser enriquecido por el iridiscente arribo de los ángeles, articulándose en lo alto del macizo un émulo del paraíso en contraste con el mundo de los hombres: "Vuelan, pisan los ángeles prohibidos / el mar de nubes,

cúmulos batidos / por pies de luz. Y el mundo abajo en sombra" (1996, II, 938). Antonio Oliver también columbró en el cielo de Tenerife el movimiento de entidades sobrenaturales: "[...] ángel desnudo de la mañana; / de Tenerife [...]" (1991, 386). Por otro lado, en la poesía de Fernando Villalón podemos leer otra consideración de las nubes como algodonal en el que se divierten los espíritus de Dios: "¡Oh rompimiento célico de nubes! / -donde ríen los Querubes / en sus tronos de añil- [...]" (1998, 193). Los ángeles de Diego, en definitiva, pasean por las bellas estampas marinas de nuestro mundo o intervienen activamente en distintos procesos de los fenómenos tormentosos. Muy apegados al decorado de la naturaleza, los espíritus celestes no se acercan a los núcleos urbanos ni aspiran a perturbar su esencia entre la modernidad de una cultura que no les comprende. Sólo algunas poblaciones, aquellas que viven bajo el signo de la gloria de un pasado noble que aún pervive entre sus calles y monumentos, son dignas en su divinidad de aspirar u ostentar la aureola angélica. Siempre Medinaceli, en cuyo bautismo se sentencia su pertenencia al empíreo: "Ciudad del cielo, Medina / diamantina, / inviolable a las mesnadas / y a los ángeles abierta" (1996, III, 459). Y, por supuesto, Santiago de Compostela y sus ángeles, campo sobre el que ya discurriremos.

## Los ángeles primigenios

En nuestra introducción al estudio de la angelología de Rafael Alberti ya advertíamos que en Gerardo Diego, a diferencia de muchos otros poetas, sí se produce la existencia de una verdadera temática religiosa, tierras textuales en las que los ángeles descansaban de las consecuencias que el furor vanguardista suponía para ellos recuperando parte de sus raíces en las Sagradas Escrituras. Al mencionar anteriormente que los versos religiosos de Diego lo son verdaderamente, nos referimos a que en este tipo de poesía se crea una comunión entre contenido y convicción, es decir, los dos parámetros que según el santanderino eran necesarios para que una determinada producción literaria pueda ser clasificada como sinceramente religiosa, de acuerdo con la interesante reflexión proporcionada en "Tema y espíritu": "Una cosa es el tema, el asunto. Y otra el espíritu con que se aborde. Si a la luz de esta sencilla diferencia, consideramos la poesía toda y, más especialmente, la contemporánea, comprobaremos que no basta que la poesía sea sacra o sagrada, o divina por su asunto, para que sea de verdad religiosa. Pero también será lícito afirmar que tampoco es suficiente que la poesía sea auténtica poesía para que, si no roza declaradamente el motivo religioso, hayamos de diputarla como de verdad religiosa" (2000, VII, 350). En consecuencia, espiritual y temáticamente, parte de la obra de Gerardo Diego puede ser interpretada bajo la designación de literatura religiosa, con todas las valoraciones de renovación de la sensibilidad católica que desde la crítica se detallen (Acereda, 1996, 16). Y es que Diego poseía un profundo conocimiento de la religión, como indica Díez de Revenga, "[...] aprendido en la lectura de los libros más representativos, empezando por la *Biblia*, de la que proceden sus espléndidas representaciones del Antiguo Testamento, a las que se unen las canciones de tipo tradicional [...]" (Diego, 1997,

IV, 87). Si Gerardo Diego se había valido de los ángeles para ámbitos en los que la aparición de estas criaturas no era previsible, la plasmación de espíritus celestiales en la producción de corte religioso era inevitable. Dejando para más adelante la consideración de *Ángeles de Compostela*, los ángeles cristianos de Gerardo Diego los podremos hallar fundamentalmente en *Viacrucis* y en *Versos Divinos*, aunque el primer libro figure posteriormente como parte integrante del segundo. Al apoyarse Diego para sus recreaciones de los ángeles en los escritos de la Biblia, la división bipolar de este libro sagrado puede ser aplicada a los literaturizaciones angélicas del poeta del 27. Por un lado, las huestes angélicas del Antiguo Testamento. Díez de Revenga, en un estudio sobre *Versos Divinos*, ha precisado que con este libro entra de lleno "[...] en la poesía religiosa española la temática bíblica de la que no podemos sino hacer notar su ausencia, al menos con esta extensión, a lo largo de muchos siglos en tantos y tantos poetas que prefirieron dirigir su mirada más hacia los temas evangélicos o de devoción mariana, a los temas de Santos y no a los específicamente del Antiguo Testamento" (1976, 106). Así, Diego recogerá incluso a los esplendorosos querubines veterotestamentarios del Arca de la Alianza: "[...] los querubines de acebuche dorado y estofado [...]" (1996, III, 156). Pero, sobre todo, la figura angélica del Antiguo Testamento que más va a destacar el poeta será la del arcángel Rafael. Las primeras tentativas creativas de Gerardo Diego con el arcángel guía de Tobías residen en el libro taurino *La suerte o la muerte*, aunque en esta obra Rafael no adquiere el sentido que tendrá en *Versos Divinos*. Ya tuvimos ocasión de comentar los juegos nominales que establecía el poeta entre su torero predilecto, Rafael *El Gallo*, y la alta dignidad angélica protectora de los caminantes en poemas como "Par al trapecio" y "Madrigal a Conchita Cintrón". Esta última composición, a partir del verso en el que se incide en la duplicación de Rafaeles que Córdoba ha fraguado, nos ofrece la significación del arcángel en *La suerte o la muerte* como una entidad popular estimada por la colectividad como el patrón de Córdoba Espíritu alado cercano a la población, protector de su espectáculo, de su fiesta de toros, y encarnado en la figura del torero, el ser humano de ascendencia angélica que ha de lidiar en la arena contra la bestia que ya los ángeles habían derrotado en el empíreo. La perspectiva del arcángel Rafael, salvaguarda de Córdoba, tan próximo a la ceremonia taurina se esconde tras unos versos de "Epístola a "Manolete"": "Por las gradas resbala, abanicando, / el Santo del Triunfo, el as de ases, / visible sólo a aquellos de tu bando" (1996, II, 407). Gerardo Diego confiesa la identidad que se oculta en el Santo del Triunfo en uno de sus artículos: "El Santo del Triunfo es el Arcángel Rafael, patrono de Córdoba, encaramado en la barroca columna llamada del Triunfo. Rafaeles habían sido hasta *Manolete* los anteriores califas: *Lagartijo*, *Guerrita* y *Machaquito*" (1997, V, 107). La cita del arcángel lleva aparejada inmediatamente la referencia a los conspicuos toreros cuyo nombre es similar al del espíritu celestial. La distinción tradicional de Rafael como ángel en vigilia por el pueblo cordobés, sobre la que Diego había hablado en el plano narrativo y menos directamente en el poético, se concreta en "Entrevista al Duque de Rivas" de *Vuelta del Peregrino*: "[...] Y el arcángel / -mi Rafael dorado que corona / de Córdoba la torre- / que veló y vela sueños sin engaño, / viaja inmóvil conmigo siglo eterno" (1996, II, 957). Gerardo Diego escoge para este poema a un cordobés, Ángel Saavedra, que, trasunto del propio autor, declara el sentimiento que profesa hacia el estandarte religioso de su ciudad,

espíritu de las alturas que cura la soledad interna del peregrino que ha cruzado la vida y la muerte. El ángel, por tanto, aun cuando todavía sigue activo en tanto que custodio global de una comunidad a la que se vincula, desciende ya a unos espacios más íntimos y personales, más individualizados, aproximándose a la relación planteada en la Biblia entre el arcángel y su protegido Tobías.

Gerardo Diego va a modificar de forma muy acusada el rumbo de su posición ante la figura de Rafael en *Versos Divinos* en la ejecución de dos poemas que tienen como núcleo al arcángel de los desvalidos, "Rafael y Azarías" y "El perro de Tobías". El personaje de Rafael no había pasado en absoluto inadvertido para la literatura española contemporánea. Con mayor o menor intensidad, explícita o implícitamente, el arcángel Rafael fue abordado, según reflejamos, por Rafael Alberti, pero también por García Lorca, Torrente Ballester, Rafael Porlán o Vicente Gaos. El tratamiento de Rafael por parte de Gerardo Diego constituye una postura decididamente singular no sólo en el marco de toda su producción sino entre las diferentes concreciones literarias de otros escritores de su tiempo e incluso de toda nuestra historia literaria. La base del pensamiento de Diego en torno a Rafael tiene su fundamento en "Rafael y Azarías", ya que "El perro de Tobías" no es más que una extensión de las ideas abordadas en la primera composición. El santanderino consigue forjar un retrato complejo del ser de Rafael partiendo de la lectura que se ubica en el libro de Tobías con respecto a la aventura del arcángel con un mortal. "Rafael y Azarías" es buen exponente de la virtudes de Diego para la junción simultánea entre lo moderno y lo tradicional. Sin apartarse de la enseñanza bíblica, el poeta es capaz de remozar la historia de Rafael a partir de unos presupuestos que no dejaban de subyacer al relato veterotestamentario. En este sentido, "Rafael y Azarías" puede ser concebido como un poema en el que Diego se inclina por una dirección exegética de orden angelológico en su sentido de especialidad teológica, es decir, el santanderino se introduce en cuestiones implicadas en la doctrina teórica sobre los ángeles. "Rafael y Azarías" no es sino la consecuencia de un receptor activo y alerta que aplica su conciencia a los pilares de una historia bíblica, transformando una fábula narrativa en un discurrir angelológico, tanto por el resultado final del texto como por el hecho de acudir a la fuente sagrada arropado con nociones propias de una disciplina del campo teológico. Consecuentemente, lo angelológico se manifiesta por creación y por asunción, esto es, los conceptos que pudieran ser comprehendidos en los estudios en torno a los ángeles se organizan en dos agrupaciones: aquellos que se vierten en el texto derivados de reflexiones ya consagradas, y aquellos que, teniendo un carácter angelológico, ven la luz por vez primera en la medida en que son innovadores argumentos nacidos de los razonamientos particulares de Gerardo Diego.

El conflicto que vertebra "Rafael y Azarías" dimana de un hecho que se produce en el libro de Tobías, donde el ángel Rafael, habiendo descendido a la tierra, acompañará al joven Tobías en su misión hacia Rages pero sin que éste conozca su naturaleza divina. Para ello, disfrazándose de mortal, se presentará ante Tobías y su padre como un ser más entre los humanos: "[...] yo soy Azarías, hijo de Ananías el grande" (Tob., 5, 19). Azarías es, por tanto, el nombre que representa al ángel en su inserción entre la comunidad de los hombres, en contraste con Rafael, la voz de la verdad, el signo de su esencia ultraterrena. No es éste el único episodio bíblico en el que los ángeles camuflan su identidad con la

apariencia de los humanos, pero Diego se centrará en el caso de Rafael para proponer una discusión a propósito de la individualidad o la dualidad del ser del arcángel Rafael. El poeta va a desdoblar al arcángel en dos personalidades, la angélica, representada por Rafael, y la mortal, ilustrada por Azarías, que conversan entre sí como si se tratara de dos personajes diferentes, cuando en las Sagradas Escrituras sólo existe una única criatura. "Rafael y Azarías" se inicia con las palabras del ángel humano, Azarías, que expone la nueva situación a la que ahora debe enfrentarse: "Señor, ya estoy en tierra, Ya soy hombre. Ya olvido / mi arcangélico origen. Duro soy y la tierra / es también dura, oh santa comprobación del límite" (1996, III, 160). Para poder forzar la consolidación de Azarías como un ser en cierta medida independiente de su pasado celestial en su andadura por el mundo, Diego hace de Azarías un ángel que no finge una figura humana sino que asume la condición de los mortales. En este sentido, se va a gestar una confusión temática entre la propuesta bíblica y el planteamiento de Diego. Hay que distinguir, pues son dos motivos diferentes, las humanizaciones de espíritus celestes que sólo implican una variación mórfica aparente, sin que los ángeles cedan en ningún momento su esencia en esta transformación, y los procesos en los que una criatura del empíreo va mutando fenoménica y nouménicamente hasta terminar mudando definitivamente su imagen divina por la de un ser del género humano. La primera de las situaciones que hemos descrito es consecuencia de la capacidad y poder de los ángeles para adoptar una gran diversidad de aspectos que sirven para el cumplimiento de los mandatos de Dios. Debido a que frecuentemente han de mostrarse a los mortales en la realización de sus empresas, es usual que forjen una máscara. Santo Tomás indicaba, basándose en su concepción de que los ángeles carecen de sustancia material, que los espíritus alados habían de tomar cuerpo, esto es, fingirse esencialmente distintos en sus revelaciones a los hombres (1959, 654). Aspecto antropomórfico poseen, además de Rafael en su visita a Tobías, los tres varones angélicos que se aparecen a Abrahám en el Génesis (Gén., 18, 1) o el espíritu armado con espada que Josué halla delante de sí en las cercanías de Jericó (Jos., 5, 13). La segunda modalidad en la implicación de los ángeles dentro de la realidad de los hombres es un caso no propiamente derivado de la tradición bíblica ortodoxa ni del terreno teológico sino que tiene su sustento en el campo de las artes, con especial incidencia en la literatura con obras sobre las que ya nos hemos extendido, *The wonderful visit*, *La Rebelión de los Ángeles* o la estampa "El ángel" de Gabriel Miró.

Gerardo Diego ha trastrocado las directrices de la narración veterotestamentaria, construyendo desde el disfraz humano con el que camufla Rafael su identidad un personaje, Azarías, que se confiesa hombre que antes fue ángel. No nos hallamos, pues, ante Rafael oculto tras torpe materia, sino ante una criatura que en la Biblia no existía con estas coordenadas, "[...] el humano Azarías" (Diego, 1996, III, 160). Azarías va a ir definiendo su humanidad con las notas de un pensamiento virginal, recién abierto al abandonar la estirpe de los espíritus celestes. Se sabe hombre que ha perdido ya la memoria de su anterior vida, mostrando como uno de los principales pilares de su evolución la variación de los elementos de su cuerpo. El viento y el fuego han dejado paso a la tierra, a la arcilla con la que Dios modeló a la criatura que debía poblar el paraíso. Desgajado del lado de Cristo, Azarías ha de sufrir el yugo de la determinación, el peso de la concreción inexorable de un

mundo sometido a los parámetros de espacio y tiempo: "Soy mensurable, existo" (Diego, 1996, III, 160). La asunción de una vida mortal conlleva la incorporación de dos rasgos característicos de los hombres y novedosos para un espíritu celeste. Por un lado, el descubrimiento del peligroso pero también valioso imperio de los sentidos. Por otro lado, el lenguaje: "Primer acto del hombre: poner nombre a las cosas" (Diego, 1996, III, 160). El lenguaje no es sino una de las posibles materializaciones cuya existencia viene justificada y obligada por la prisión de barrotes espaciotemporales que encarcela a la raza humana. La necesidad y activación del lenguaje es el signo del encierro, factor que empuja a cualquier individuo lejos del Uno donde todo es a la vez y por siempre. Rafael es consciente de esta circunstancia y así se lo comunica a su doble con el fin de dar comienzo a la deliberación: "Te he perdido de vista –permíteme que robe / tu don de lengua, idioma particular, preciso- / y ahora te vuelvo a ver, tú el de mí desdoblado" (Diego, 1996, III, 161). Rafael debe acogerse al instrumento comunicativo de los hombres para poder ser comprendido por Azarías, un ser al que valora como ajeno según se intuye del tono de sus palabras, a pesar de la pregunta que le dirige: "¿O somos uno mismo?" (Diego, 1996, III, 161). Azarías, para quien los conceptos de ser y unicidad resultan ininteligibles, se ve incapaz de ofrecer repuesta a la cuestión formulada por Rafael. El arcángel, que sólo había preguntado retóricamente, ya que en las entidades celestiales no hay espacio para la duda, entrega a Azarías la solución del enigma, donde podemos observar la particular orientación que Diego da a la historia de Rafael en el Antiguo Testamento: "[...] somos dos" (1996, III, 161). La elaboración o la concepción de dos seres en un espacio textual en el que sólo había uno con dos apariencias nos debe servir para entender que, a pesar del catolicismo de Diego, el poeta no siempre sigue la doctrina de las Sagradas Escrituras con voluntad de recreación o amplificación del material consolidado, aun cuando sea ésta la vertiente más trabajada, puesto que también tiene cabida la innovación a partir no de la deconstrucción sino del replanteamiento de lo consagrado.

El pronunciamiento del arcángel Rafael es trágico para Azarías pues lo sume definitivamente en un plano en el que los habitantes del mismo tienen la muerte como fin de su errar, si bien el antiguo ángel lo asume con valentía: "No importa que mi vida sea efímera [...]" (1996, III, 162). Su objetivo es salvaguardar a Tobías en calidad de guía y médico, y así lo cumplirá. Marcada la frontera entre el ángel y el humano, delimitación que coarta la unidad del arcángel bíblico, los parlamentos de Rafael y Azarías se suceden en conatos definitorios de su interlocutor y de sí mismos. La conducta filantrópica que con fuerza ha demostrado Azarías sorprende al espíritu alado, aunque las convicciones del mortal custodio le llevan hacia otra personalidad con similar actitud: "Tú eres un hombre extraño, pero acaso haya otros. / Tal vez haya uno solo sin fin y sin principio, / tan encarnado y hombre, tan distinto de ángel / como tú y mejor guía, doctor más infalible [...]" (1996, III, 162). Rafael no menciona el nombre de ese otro mortal, suma perfección de las benefactoras intenciones de Azarías, y todavía perdido en un futuro aún no desarrollado, pero el contorno que se dibuja en la mente del arcángel es el de Jesús. Azarías, alabando la visión profética de Rafael, desvela algunos detalles formales del arcángel: "[...]. Están tus alas más que pavorreales / almendradas de ojos, de cien ojos de lumbres / que iluminan, devoran los futuros del hombre" (1996, III, 162). Diego aplica a un arcángel la apariencia poliocular que en la

Biblia Ezequiel adjudicaba a los querubines. La acción de Diego no es un hecho aislado ya que en más de una ocasión la figura de Rafael, así como la de otros arcángeles, se ha visto modificada en alguno de los componentes de su modelo básico. Uno de los ejemplos más notables se remonta a *El Paraíso perdido* de Milton. Rafael es enviado por Dios para que aconseje en deliciosa conversación a Adán. El retrato que entonces delinea el poeta inglés se adhiere a la composición descriptiva de los serafines del libro de Isaías, sin que además Milton ensombrezca su opción por ubicar directamente a Rafael en el primer coro de las jerarquías angélicas: "[...] Presto posa / Sobre el risco oriental del Paraíso, / Recobrando su propia forma alada / De serafín: seis alas cubrían sus / Divinos trazos; las dos que vestían / Sus anchos hombros velaban su pecho [...] / Las otras dos ceñían su cintura [...] / El tercer par le llegaba a los pies [...]" (1998, 234).

Después de estas caracterizaciones, Rafael y Azarías van completando a través de sus discursos la imagen de cada uno de ellos en unas líneas de pensamiento que desembocan en una oposición entre lo angelical y lo humano. Rafael es una criatura esencial, etérea entidad desnuda de lastres que no cesa de palpitar, vibración continua sin límites: "Yo sigo aquí inmutable. No soy muerte ni vida [...]" (1996, III, 162). Uno de los elementos que va a ser utilizado por Rafael para dar cuenta de su figura será la faceta musical, algo coherente teniendo en cuenta la vinculación que ya pormenorizamos en Diego entre el arte musical y los espíritus puros: "[...] soy cántico, soy acorde, soy ángel" (1996, III, 162). El parlamento de Azarías, en cambio, es la palabra del canto a la materia. Para Azarías es el tiempo, el reloj, la demarcación, la luz y la sombra, siempre el ayer y el hoy, pero el mañana incierto: "Mis días son contados [...]" (1996, III, 162). Ahora bien, la vida de Azarías no es angustia sino felicidad ante el compromiso con el otro, con Tobías, a quien protegerá como a un hermano, mientras de sus cuerpos, filtros de los rayos solares, se proyectan las sombras mellizas. Es el gozo de lo tangible: "[...] Pasa el sol por nosotros / y –oh gloria de los cuerpos- transformamos su esencia / y le hacemos, cortamos de nuestra propia hechura" (1996, III, 163). He aquí la gracia de la materia en la que las especies angélicas no pueden deleitarse: "Un arcángel no tiene cuerpo. No sé qué es sombra" (1996, III, 163). Diego comulga con la opinión de la Iglesia y de angelólogos tan destacados como San Tomás que niegan cualquier tipo de sustancia en los ángeles. Es extremando esta intelección de los espíritus del empíreo la vía por la que Gerardo Diego llega a articular la tensión de su poema entre Rafael y Azarías, en tanto en cuanto no debe considerar aceptable que un ángel se exteriorice a los humanos bajo alguna forma. De ahí la información que da Rafael a Azarías con respecto a los cometidos de los ángeles: "Si nos señala oficio el Santo de los Santos, / es tarea invisible" (1996, III, 163). Es decir, los servidores del Altísimo siempre llevan a cabo sus encomiendas de un modo imperceptible, bajo el sigilo del misterio, sin que se descubran ante aquellos seres a los que van a procurar favorecer. Por tanto, detrás de Azarías sólo puede estar el mismo Azarías, pero no Rafael, de cuyo proceder se apreciarán los efectos, pero no su ejecución. Azarías, convertido ahora en trasunto de un receptor imaginario, replicará al arcángel argumentando con datos extraídos de la Biblia: "Mas la Escritura habla / de otros que toman tierra, que fingen luz o forma" (1996, III, 163). Un personaje de la historia de la Sagrada Escritura hace referencia a su propio ámbito vital textual con el fin de demostrar a Rafael que en la palabra de Dios existen episodios de

espíritus celestiales que se han hecho visibles a los hombres en un proceso de antropomorfismo o de condensación en alguna variedad formal. Rafael rechazará los datos presentados por Azarías de un modo sentencioso: "Un arcángel no finge. [...]" (1996, III, 163). Consecuentemente, el arcángel no considera posible ninguno de los casos bíblicos en los que los ángeles se corporeizan en sus apariciones en nuestro mundo, extendiendo implícitamente para esas situaciones una disección semejante de la unidad angélica que Rafael tiene en las Escrituras.

La continuación de esta teoría en verso de Diego se encuentra en el poema "El perro de Tobías", composición en la que el poeta releva una anécdota mínima de la aventura de Tobías con Azarías, la compañía, además de la angélica, de un perro (Tob., 6, 1; 11, 9). Diego apenas introduce en "El perro de Tobías" nuevas ideas con respecto a sus planteamientos en "Rafael y Azarías", incidiendo en aspectos ya tratados, si bien ahora escoge un enfoque expresivo más sencillo en el que sus conclusiones se aprecian más diáfanas. Diego destacará a los protagonistas de la narración bíblica de la que parte: Tobías, su padre, y un misterioso compañero de viaje para el joven. Inmediatamente, el poeta alude a la supuesta condición sobrenatural de quien será guía de Tobías, mas de un manera altamente llamativa: "Luego dijeron que era / ángel, arcángel del cielo [...]" (1996, III, 163). La conjugación verbal sugiere cierta incredulidad, desacuerdo y, aún más, separatismo con respecto a aquellos sujetos, indeterminados, que estimaron en Azarías a un ser superior. Los reparos del poeta a este juicio ven la luz con la concesiva que sigue a los versos que acabamos de citar más arriba: "[...] aunque no se le veían / ni alas ni espada ni fuego / sino sólo una presencia / de aire juvenil y esbelto" (1996, III, 163). Para Diego, con atisbos de sarcasmo, la frescura externa de Azarías inspira más la imagen de un ser humano que la de un espíritu celestial. Una vez sembrada la incertidumbre, el santanderino retoma la problemática central de "Rafael y Azarías", haciendo incluso referencia a este poema: "El visible, el invisible / ¿eran dos o uno? Misterio. / Yo he intentado descifrarlo / en otro atrevido texto / y no saqué nada en limpio / por ser impío mi esfuerzo" (1996, III, 164). Estas palabras son de gran importancia ya que nos muestran la conciencia de Diego acerca de la violencia que su propuesta supone para con la enseñanza ortodoxa. Califica, en este sentido, su texto de atrevido, y su esfuerzo lo concibe impío, es decir, casi herético, pues está negando principios cimentados tanto en la Biblia como en la autoridad de los teólogos. Negar la personalidad angélica de Azarías, así como la de otros hombres disfraz de espíritus celestiales, implicaría una grave afrenta a la integridad de las Sagradas Escrituras, desarticulando algunas de sus verdades, apoyadas desde el brazo de la angelología más sólida. La tesis que sostiene Diego tiene como trasfondo una noción matriz, que es una de las cuestiones primordiales en la historia de la angelología, a saber, la discusión sobre el cuerpo de los ángeles. El santanderino no se aparta de las autoridades al estimar que los ángeles carecen de materialidad, pero sí en el hecho de que, debido a ese carácter puramente espiritual, los servidores de Dios jamás se encarnan en una sustancia concreta: "El ángel es todo fuego / de lámpara, esencia y rayo / sin apoyo de alma y cuerpo" (1996, III, 166). Esta última matización es la fuente de la discordia entre Diego y los relatos bíblicos de Abrahám o Tobías. Santo Tomás, que defendió con rotundidad la esencialidad de los ángeles, "Es imposible que la substancia espiritual tenga ningún género de materia" (1959,

637), advertiría también el desajuste que en su concepción derivaba de las humanizaciones de espíritus en la Biblia, pero antepuso los condicionantes de las Escrituras, de forma que el angelólogo coligió como "indispensable" que los mensajeros de Cristo pudieran tomar el aspecto de seres humanos. Diego, conocedor de las implicaciones que se podrían desprender de una narración sagrada en la que un arcángel se vuelve hombre con el nombre de Azarías, escoge un tono irónico para mostrar, utilizando el motivo del perro, las incongruencias a las que podría conducir el planteamiento del relato de Tobías y Rafael: "¿Habrá también perros ángeles, / dobles del can en sus cielos, / cielos para la inocencia, / la fidelidad y el sueño?" (1996, III, 164). Si la bondad protectora de Azarías sirve para arreciar la visión de un espíritu celeste tras su figura, es plausible que detrás de un solícito y servicial perro resida una potencia divina.

La obra de Gerardo Diego es portadora de ángeles veterotestamentarios, pero también de los espíritus alados que yacen en las páginas del Nuevo Testamento. Si seguimos una ordenación cronológica de las apariciones de los ángeles en los Evangelios, el primer enviado por Dios en el que fija su atención el poeta del 27 es el arcángel Gabriel en su mensaje salvador a la Virgen. El rol del arcángel mensajero apenas es tejido en comparación con el desarrollo alcanzado por Rafael en los poemas ya analizados. En *Viacrucis* el anuncio de Gabriel es sólo una maravillosa escena del pasado que se recuerda a María como un signo de mejores tiempos en contraste con la agonía que ahora debe sobrellevar: "¿Dónde está ya el mediodía / luminoso en que Gabriel / desde el marco del dintel / te saludó: -Ave, María?" (1996, I, 338). Gabriel nunca es en la poesía de Diego ángel en proceso activo para el lector, sino espíritu referenciado, vivo en la mente de los sujetos líricos. Así lo fue en *Viacrucis* y lo será en "Cuando venga" de *Versos Divinos*. En esta composición la Virgen se deshace en el lamento por no saber con qué envolver al Mesías cuando nazca. Tras pedir consejo a la luna, la brisa y el arroyuelo, irrumpe la remembranza del arcángel nuncio que la visitó: "Y ahora que me acordaba, / Ángel del Señor, de ti, / dímelo, pues recibí / tu mensaje: "he aquí la esclava". / Sí, dímelo por tu fe, / con qué le abrazaré yo, / con qué" (1996, III, 87). A veces, Gerardo Diego, como sucedía en la obra de Alberti con la inspiración de ángeles en diferentes producciones pictóricas, toma el motivo de la anunciación de Gabriel a María de una pintura en la que se recrea esa escena. Así sucede con un cuadro de Zurbarán "En una casa de Cádiz", poema de *El jándalo*: "Llevadme otra vez a ver / -si las lágrimas me dejan- / la Virgen con San Gabriel" (1996, II, 573). La revelación del arcángel a la Virgen es una temática que Zurbarán trató en más de una ocasión. Además del arcángel Gabriel, Gerardo Diego referenciará a otros espíritus celestiales nacidos del pincel y el color. De este modo, Zurbarán continuará presente en su poesía en los ángeles que rodean la Sagrada Forma en "Zurbaranes en Guadalupe" de *Vuelta del Peregrino*. En "Encarnación", texto de *Cementerio civil*, el cromatismo de las vestiduras de un ángel de Fra Angélico es empleado por Diego con el fin de precisar los tonos rosados de un ave que vuela por los cielos. Los ángeles cocineros del cuadro de Murillo que acometimos con respecto a la poesía de Alberti y García Baena son citados por Diego en "Abril en el negociado": "Haría falta un Murillo /-ángeles en la cocina- / para pintar este cuadro [...]" (1996, III, 882).

Otro de los focos neotestamentarios de participación angélica que Gerardo Diego rescata para su poesía es la Natividad de Jesús. Los ángeles de esta etapa liminar en la

vida de Cristo en la tierra adquieren especial fama por la tradición navideña celebrada por los hombres, más que por su abundancia en los Evangelios, ya que únicamente los vamos a poder contemplar en el Evangelio de San Lucas, ya sea en la anunciación a los pastores (Luc., 2, 9-12) o en el canto de alabanza de las huestes célicas al Mesías (Luc., 2, 13-14). A todo ello debe añadirse la circunstancia del laconismo de la narración del evangelista a propósito de la aparición de estos espíritus alados, lo cual desemboca generalmente en que cualquier materialización de esos ángeles por un literato provoca una amplificación de la información bíblica. Gerardo Diego avisaba ya en "La Navidad en la poesía española" sobre los ángeles como una de las piezas que conforman la temática navideña: "Y es que todos los temas de la poesía simplemente humana, además de los misterios de la divina, se reúnen y abrazan en el motivo de la Navidad. Maternidad, niñez, naturaleza y paisaje real e irreal de tierra y cielo, de nieves, flores y estrellas, ángeles, música, cornucopia zoológica y bodegonil, fasto y fausto de reyes, y allá, al fondo, la profecía de la Muerte y de la Resurrección" (1997, v, 539). En este clásico contexto festivo religioso, Diego tendrá en cuenta las dos funciones de los ángeles que antes hemos señalado de acuerdo con el testimonio de San Lucas. Las entidades puras que celebran desde el plano divino, complementación del éxtasis humano, la venida de Jesús al mundo se manifiestan en "El nacimiento" de *Versos Divinos*, especificando Diego el coro que entona el himno glorioso: "Allí en lo alto del cielo / rompiendo las nubes / cantan "gloria in excelsis" / rubios querubes" (1996, III, 66). Por otro lado, la revelación del ángel a los pastores descubriendo el nacimiento del Salvador entusiasmó a Diego, fundamentalmente debido al hecho de que fueran unas gentes tan humildes las primeras en ser partícipes de un conocimiento que cambiaría el rumbo de la historia de la humanidad. Prueba de este aprecio hacia la figura del pastor puesta en contacto con las jerarquías angélicas son dos artículos muy similares del santanderino, "Un pastor" y "Pastores de Navidad": "Tenían que ser los pastores los que recibiesen del ángel la gran noticia""(1997, v, 154). A la sabiduría popular que posee el pastor se agrega ahora la información que les ha entregado el mensajero de Dios: "Sabe que hay Dios y que todos los años nace un Niño, un Pastor entre los pastores. Se lo ha dicho un Ángel" (1997, v, 591). La versión poética del encuentro entre el humilde mortal y la potencia del empíreo se da en "Pastor de Navidad", una composición en la que Diego se muestra incluso más sucinto que el texto bíblico. La luz angélica que deslumbra a los pastores en el Evangelio de San Lucas se convierte ahora en una visión que combina componentes próximos y desconocidos: "[...] que un pastor todo blanco / y alas de fuego // baja, que me deslumbra, / ciega mis ojos" (1996, III, 70). El comunicado del espíritu divino al pastor navideño lo reduce Diego a sus notas primarias: "-No temas, soy un ángel. / Deja tu chozo" (1996, III, 71). Todavía tiene tiempo el santanderino en sus *Versos Divinos* para incorporar unos ángeles ausentes en las Sagradas Escrituras, pero que pudieron haber intervenido. La noche es fría y desapacible. Entre las tinieblas abiertas por las estrellas, una pareja se introduce en un desvencijado portal. Son María y José. Su entrada es ornada por unos ángeles que dulcifican los inertes vientos nocturnos: "Una escala de oro y música, / sostenidos y bemoles / y ángeles con panderetas, / dorremifasoles" (1996, III, 68). Espíritus músicos popularizados con sus panderetas sustitutas de instrumentos más delicados, cítaras o laúdes. Uno de los poetas en los que caló hondo la temática de la Navidad, con

la consecuente presencia angélica que ello implicaba, fue Luis Rosales, escritor al que Gerardo Diego incorporaba en su revisión de escritores contemporáneos dentro de su conferencia "La Navidad en la poesía española". Sobresalen en esta línea dos poemas en los que los ángeles constituyen un mecanismo con el que se va perfilando la imagen de Jesús. En "Romance que termina cuando se hace la luz", las criaturas sublimes abandonan su críptico existir y se dejan atravesar por la cotidianidad de lo humano, se imbuyen de la realidad inferior, desgajándose de su morada santa: "[...] y hay ángeles descielados / que llevan nieve en las alas / y naranjas en las manos" (Rosales, 1981, 105). De esta forma, la integración de los ángeles en zonas menos eminentes y excelsas funciona a modo de correlato de la grandiosa acción llevada a cabo por Dios al nacer entre el género humano como uno más. Finalidad diferente adquieren los servidores del Altísimo en "De cómo y por qué se juntaron para llorar los ángeles y los pastores". Si antes los ángeles acompañaban la faz mortal de Dios, en este poema encarnan la fuerza divina que Jesús ostenta, ya que su humanidad no es óbice para que aún mantenga la gloria que le corresponde. La dualidad compositiva del Mesías, cielo y tierra conjuntamente, viene manifestada por ángeles y pastores, descritos los primeros mediante elementos aéreos y virginales, mientras que los segundos son expuestos como materia hollada.

Otro ángel que brillará en el camino de Jesús hacia su crucifixión, también testificado sólo por San Lucas, será el espíritu que lo visita en su momento de agonía en el Monte de los Olivos. En *Viacrucis* Gerardo Diego expande esta tragedia emocional de Cristo. Dolor y soledad. Es entonces cuando el Padre tiende su mano, pero en intercesión angélica, pues el Hijo es ahora Hombre y, como tal, no puede contemplar directamente al Sumo Creador: "Por fin, un Ángel desciende, / mensajero de dulzuras, / y con un lienzo de nube / la mustia cabeza enjuga" (1996, I, 333). "La oración en el huerto" es poema de silencios, un motivo que López Castro ha estudiado, concluyendo la finalidad que en ese mundo sin voces desempeña el ángel al establecer la comunicación entre lo humano y lo divino (1996, 18). En la poesía contemporánea serán varios los autores que harán uso de los ángeles para autentificar la realidad o la ausencia de una relación entre el hombre y Dios. Como veremos, ésta es precisamente una de las interpretaciones que se ha dado a la figura del ángel en la obra de Dámaso Alonso. Con un sentido bien diferente reaparecerá el ángel que conforta a Jesús en otro poema de Gerardo Diego, "Nave de Getsemaní". Aquí el poeta informa a los lectores sobre este espíritu divino, mas como una figura que forma parte de un paso procesional: "Vuela entre plata y ceniza / Ángel o Ángela echadiza / con el Cáliz de amargura" (1996, III, 144). Diego hace patente en la disyunción designativa del espíritu uno de los rasgos característicos en el diseño de las obras de imaginería angélicas, aunque también lo sea de la concepción común de las entidades supremas, su rostro asexuado, mezcla de facciones femeninas y masculinas. Esta consideración de la obra artística procede en gran medida de la formalidad real del ángel al que se refiere Gerardo Diego, que no es otro sino la talla celestial realizada por Salzillo. La base de "Nave de Getsemaní" la confiesa el santanderino en "El paso de la oración en el huerto". Diego comenta que era su pretensión, después de haber visto la Semana Santa en diversas poblaciones, reflejar en su poesía las diferencias entre una procesión en Sevilla y en Murcia. Tras acometer este beato acontecimiento en la capital andaluza, Diego se detiene en la procesión murciana:

"El ambiente en la luminosa Murcia es muy distinto, aunque algunos elementos sean comunes. Todo lo que va, entre otras cosas, de la imaginería andaluza a la de Salzillo" (1997, v, 605). El poeta centrará su atención en el paso de *La oración del huerto* de Salzillo. El ángel es una de las piezas de este conjunto de 1754, aunque su fuerza y cualidades son tales, que han conducido a verlo de manera aislada, como ocurre en *El obispo leproso* de Miró. Estimada como una de las obras maestras de Salzillo, ha despertado el interés de muchos inspirando exaltadas apreciaciones. Para Juan Orts Román es "[...] el único ángel "de verdad" que se puede contemplar en la tierra" (1977, 68). Salzillo se encargó de dotar a su ángel de una apariencia andrógina, que es la que es la que descuella en el poema de Diego. Salzillo combinó los dos sexos para su creación con una curiosa solución: la mitad derecha del rostro es masculina, con el pómulo más anguloso; la mitad izquierda es, en cambio, femenina, con el pómulo más relleno. Esta doble naturaleza sexual la explicita el beneficiado de Murcia en una epístola en *El obispo leproso*: "Los que entienden de belleza dicen que el imaginero tuvo inspiración divina labrando un cuerpo hermoso que no fuera de hombre ni de mujer" (Miró, 1969, 935).

En el ámbito semántico en el que estamos analizando el discurrir de los ángeles de Diego, es posible que el poeta utilice modelos consolidados de espíritus celestes, prototipos que, originados desde el dominio cristiano, pueden ser plasmados en un contexto similar al que los generó o ajustados a otras situaciones ajenas a su sentido. Uno de los arquetipos más recurrentes es el de ángel custodio. La primera alusión de Diego a los espíritus protectores se localiza en la atmósfera vanguardista del poema "Gesta" en *Imagen*: "Y los ángeles de la guarda / en el pico traían las estampas" (1996, I, 106). Son estos ángeles producto de la visión del poeta en sus años de infancia, ese tiempo que está rememorando bajo la luz pensativa de sus manos en el que también cobran vitalidad los signos ortográficos aprendidos en la escuela. Ya indicamos anteriormente que la ligazón de estos espíritus custodios con la niñez se apreciaba más diáfana en los versos iniciales de "Epitalamio": "Y los ángeles de la guarda / en el pico traían, ¿qué traían? / No. No eran las estampas de colores / que encantaron niñeces solitarias" (1996, I, 622). En *La rama* el ángel auxiliador está configurado de acuerdo a su imagen más tópica, es decir, como criatura celestial a la que el mortal solicita su ayuda en un momento difícil o por alguna incómoda circunstancia. Así, el poeta desea ser olvidado para que le dejen disfrutar en su soledad con sus sueños, inmerso en el goce de la naturaleza: "Apiádate de mí, mi ángel custodio, / y llévame a tu azul de Guadarrama, // más alto que el pinar, más que la nieve" (1996, I, 953). Al igual que en "Gesta", la infancia es el mundo en que en "José" de *Mi Santander, mi cuna, mi palabra* vuelan unos ángeles custodios que, en su abrazo, reproducen bellamente la sincronía musical respiratoria de los hermanos que dormitan en la misma habitación: "Nuestras respiraciones durmiendo se fundían / deponiendo entre nimbos fatigas e ilusiones, / y al acordar sus músicos sosegados compases / se abrazaban dos ángeles hermanos de la guarda" (1996, II, 188).

En sus *Versos Divinos* Gerardo Diego se va a mostrar reiterativo en la referencia a los ángeles psicopompos que se hallan junto a la Virgen en la hora de su muerte y ascenso a los cielos, esto es, en el tiempo de su asunción. María se encamina a la morada gloriosa "[...] impulsada de angélicos ventalles [...]" (1996, III, 96) en "A la asunción de la Virgen

María", mientras en su viaje unos ángeles se encargan de cuidar la estética de la Madre de Dios: "Ángeles de rubor tornan y vuelan / y de tu manto besan y atirantan / los pliegues que la brisa desmorona" (1996, III, 96). En poema de título similar al que acabamos de citar, "A la asunción de Nuestra Señora", los alados miembros de la corte de Cristo alejan de la tierra con mucha mayor vehemencia a María, como violentas aves que atrapan y arrastran impetuosamente su caza: "Por eso sube altísima y raptada / en garras de los Ángeles de presa [...]" (1996, III, 101). Mayor delicadeza poseen los ángeles que transportan a la Virgen en "Regina angelorum", fundamentalmente porque en este poema se muestra la potestad de María sobre el imperio de los espíritus divinos: "Tus Ángeles te suben a la silla / de la reina cruzándose en rejilla / alas de soplo y luz, flechas de vuelos" (1996, III, 106).

## Sueño de piedra y agua

*Ángeles de Compostela* representa dentro de la producción de Gerardo Diego la obra en la que el poeta expresó de manera más notoria su interés por la figura del ángel, convirtiéndose de este modo junto a *Sobre los ángeles* en el mejor exponente del angelismo de los poetas del 27. Torrente Ballester advertía en *Compostela y su ángel* cuáles eran los cimientos del viaje compostelano del santanderino: "Torres y ángeles son sus motivos" (1990, 190). Los textos de Diego y Alberti constituyen los dos grandes estandartes en el tratamiento de ángeles por parte de esta generación, una situación que propiciaría una tendencia crítica comparativa de los espíritus compostelanos de Diego con los tenebrosos ángeles de Alberti, obliterando las recreaciones de criaturas aladas de estos dos autores en otros momentos de su quehacer literario, así como las de otros compañeros de su grupo poético. No deja de ser llamativa la invocación de las huestes angélicas de Alberti en las explicaciones que se proponen en torno a los ángeles de Diego, o viceversa (D'Arrigo, 1955, 132; Gullón, 1958, 4; Salinas de Marichal, 1975, 73; Villar, 1976, 89). De hecho, Víctor García de la Concha, en alusión a la relación establecida por Miledda D'Arrigo, valora en la comprensión de los ángeles de Diego otros datos: "A mí me parecen más significativas las fechas de redacción, en el umbral de la guerra civil, y de publicación, apenas terminada la contienda" (1987, I, 345). El comentario interesa especialmente por su despego de la línea imperante, casi automática, de referencia a las potencias divinas del escritor gaditano. Si bibliográficamente los poéticos ángeles de Diego habían quedado eclipsados por los de Alberti, todavía les restaba sobrellevar la alusión a estos últimos por conatos contrastivos. Lo cierto es que los personajes divinos de *Ángeles de Compostela* distan mucho de los que inundan *Sobre los ángeles*. En este sentido, la interconexión, aun cuando sea diferencial, de los ángeles de Gerardo Diego con los de Rafael Alberti parece ser resultado de un convencionalismo que condicionó una lectura de las literaturizaciones celestiales del santanderino vinculándolas con la imagen angélica más sobresaliente dentro del marco de la generación del 27, cuando podían haber sido entroncadas con las de otros autores. El parentesco de las divinidades compostelanas tiene tan poco que ver con los ángeles de Emilio Prados como con los albertianos, existiendo otros que sí revelaban

algunas concomitancias con los ángeles de Diego. Sin embargo, gracias a su solidez, fueron los del gaditano los que siempre eran aproximados a los espíritus galaicos. En este contexto de cognaciones, debemos reseñar una circunstancia que viene a otorgarnos algunas de las cualidades de los ángeles forjados por Diego. A excepción de Alberti, según los motivos ya expuestos por los que se interrelacionan los dos focos angélicos de más peso entre los poetas del 27, no se suele acudir a otros ángeles para ponerlos en contacto con los mensajeros celestes de Diego, lo cual es índice de la peculiaridad de las formalizaciones angélicas del santanderino. Díez de Revenga ya contemplaba a estos seres como "[...] evocaciones únicas en la poesía de nuestro siglo [...]" (1986, 53). La dimensión particular de estos ángeles se origina por la combinación de varios factores que han de ser atendidos. En primer lugar, el carácter sobre el que nos detuvimos al iniciar el estudio de la angelología dieguina. Estos espíritus, aunque se encuentran envueltos por la emoción y el sentimiento de su creador, no son traducciones del yo del escritor, que es lo que sucede en gran parte de las plasmaciones de la figura del ángel en la literatura contemporánea. Los ángeles de las tierras gallegas viven en autonomía, libres, siempre bajo la mirada de Diego, pero la comprensión de su significación no es una introspección directa en el alma del poeta. No son melodía ontológica estas entidades compostelanas sino canto de realidades gallegas que embargaron a Diego. Este modo de construcción torna a los ángeles de Diego en unas formalizaciones que brillan en el panorama angélico del siglo XX por su enorme y diáfana precisión designativa. Pero es en la articulación del sistema referencial que Diego elabora mediante la imagen del ángel donde yace la complejidad de estos seres. La sencillez y claridad propiciada por los ángeles compostelanos a partir de la perfecta acotación de los objetos a los que aluden frente a la oscuridad emocional de otras figuraciones celestes o infernales presentes en escritos de la época, tiene su contrapartida o su envés en la mayor dificultad de su poder sígnico, el cual supone una estructuración en una sucesión de planos que de inmediato abordaremos. Para poder penetrar en esta estratificación de niveles previamente debemos desvelar otro de los rasgos de las criaturas celestiales de Diego. La crítica ha insistido sobre la concepción unitaria de *Ángeles de Compostela*, como también lo ha hecho el mismo Gerardo Diego: "El poema es en rigor sólo uno, aunque conste de poesías separables pero que no se deben separar" (Diego, 1996, I, CVII). En sus epístolas el poeta aludirá a *Ángeles de Compostela* como una estructura cerrada. La férrea trabazón con la que se ha diseñado el libro tiene uno de sus apoyos en la elección de un elemento que proporciona coherencia a todo el conjunto, el ángel. Un motivo que, según Ricardo Gullón, podía haber sido reemplazado por otras figuraciones en virtud de lo que representan los espíritus divinos en el poema: "Esa *ronda de ángeles* descubierta por Gerardo en las calles de la ciudad [...] habría sido identificada por otras imaginaciones con diferentes imágenes, pues en la tradición popular y en la poesía gallega pululan meigas, brujas, santa compaña y todo género de figuras fantásticas" (1958, 4). Interpretado por Gullón en una suerte de componente mágico, el ángel es una entidad cuya presencia textual se atestigua desde el mismo título de la obra, como sucedía en *Sobre los ángeles*. Sin embargo, el ángel, a pesar de estar destinado a entronizar la esencia de Galicia, se escinde en dos direcciones que la crítica ha delimitado perfectamente. Así lo expresa Agnes M. Gullon: "Brotaron en su imaginación dos tipos de ángeles: los de

piedra, que vio, y los de agua, los complementarios imaginados después [...]" (1977, n. p.). Esta dualidad en la materialización de las criaturas celestes es puerta para la incorporación de dos mundos temáticos: "Religión y ambiente, a través de la doble versión de ángeles de piedra y ángeles de agua [...]" (Diego, 1986, 53). De esta forma, la bipartición que Diego obra en la figura del ángel hace del espíritu célico una manifestación tanto del clasicismo como de la modernidad en las representaciones textuales de los ángeles. Por un lado, los ángeles pétreos, retratos de las esculturas que emergen en el Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela, son nuncios, debido a las piezas artísticas hacia las que encaminan, de una visión de las criaturas aladas tradicional, de un concepto cristiano de los mensajeros de Dios. Se ha señalado el contraste entre la espiritualidad de las esencias divinas y la materialidad de la piedra (Bernárdez Rodal, 1996, 28) Por otro lado, los ángeles del entorno, seres divinos de la lluvia, niebla, rocío y ría, creaciones novedosas, originales construcciones alejadas del orbe religioso y de las propuestas de la historia literaria, aunque más tarde acotaremos algunos vestigios de estos ángeles de la naturaleza. En fin, los ángeles servirán " [...] de nexo entre los dos mundos, la piedra y el agua, lo inmóvil y lo cambiante [...]" (Hernanz, 1996, 27). Delimitadas las tipologías de seres divinos en *Ángeles de Compostela*, podemos ya detallar el funcionamiento referencial del ángel, cuya dinámica es similar en las dos agrupaciones determinadas. A pesar de que los ángeles de Diego se liguen con vetas consagradas, en su proceso arquitectónico no responden a las configuraciones angélicas más frecuentes del pasado, esto es, los espíritus celestiales compostelanos no son mera traslación de los servidores de Dios al campo poético. Con ello queremos resaltar el valor simbólico que poseen estos ángeles. Arturo del Villar ha explicado en diversos estudios cómo en *Ángeles de Compostela* "Los símbolos se suceden sin interrupción, de modo que bien puede calificarse este libro de simbolista" (1982, 40). Al igual que procedieron muchos escritores surrealistas en su empleo de la figura del ángel -Alberti, Cernuda, Prados-, Diego también va a dotar al ángel de un poder simbólico, pero fuera de los parámetros del surrealismo. De esta forma, para Diego, y en consonancia con algunas de las afirmaciones que hemos expuesto, no es una sección de la interioridad del creador la que queda comprehendida bajo el manto del ángel. Ahora bien, la imagen angélica que elabora Gerardo Diego tiene un rasgo distintivo con respecto a otros usos similares, a saber, se trata de un símbolo mediatizado. Los espíritus divinos no son signos autorreferenciales sino que, por su calidad simbólica, apuntan a otro estadio, no psicologizado, mas no de manera directa, como ocurría en Alberti, puesto que existe un elemento intermedio del que depende la significación última. Ese objeto mediatizador del signo angélico textual varía para cada uno de las dos modalidades de ángeles ya concretadas. En el primer caso, son las corporeizaciones escultóricas del Pórtico de la Gloria las que se sitúan como mediadores hasta alcanzar el verdadero sentido. Como habían hecho diversos escritores, Diego parte de una materia artística ya gestada para la conformación de sus ángeles. Sin embargo, en el santanderino no se puede hablar de inspiración en una obra escultórica sino de recreación, que no calco. En determinados gestos de los mal'ak de Alberti en *Sobre los ángeles* podía rastrearse la influencia de las pinturas angélicas de los profetas del Antiguo Testamento, pero no existía una voluntad por dar a conocer una particular visión de esas creaciones. En Diego sí se da esa convicción, y es lo que provoca la

perfecta precisión deíctica de sus signos angélicos. Esta exactitud, unida a la intención de Diego de no ocultar el objeto designado, nos traslada a otra realidad fraguada siglos atrás que en sí misma contiene su propio mensaje. Por tanto, los ángeles gallegos de Diego se vuelven polidimensionales en su estructuración. El mecanismo generativo de estas especies gloriosas podría desglosarse del siguiente modo. El poeta parte para su proyecto angélico de un ángel previamente confeccionado tanto formal como significativamente, vertiéndolo a la escritura y revelando, a partir de su interpretación de un objeto ya definido, otro sentido que es suma del contenido prestado y de los valores descubiertos en la exégesis literaria del autor. Esta situación se va a reproducir de modo semejante en los ángeles de la naturaleza. Ahora el componente evocado no es otro ángel, pues el poeta ha dirigido su mirada hacia unas constantes del entorno gallego que, como las esculturas del Pórtico de la Gloria, conllevan un sentido específico, aun cuando éste no consista en un valor intrínseco sino connotado por una colectividad de individuos. Este entramado de interdependencias se eleva un escalón más mediante la aparición de una significación superior en la que comulgan tanto los ángeles pétreos como los ángeles de agua, y que es una consecuencia o uno de los pilares de la finalidad cohesiva perseguida para todo *Ángeles de Compostela*. Dos esquemas que seguidamente esclareceremos sintetizan nuestro discurso sobre la articulación de los espíritus celestiales:

*1) Ángeles de piedra:*

**A** (Escultura) [**A1** (Forma) + **A2** (Sentido)] + **B** (Interpretación del poeta) = **C** (Nuevo ángel textual: Maltiel, Urján, Razias, Uriel) ? **D** (Significado final)

*Ángeles de agua:*

**A** (Elemento del medio) [**A1** (Forma) + **A2** (Sentido)] + **B** (Interpretación del poeta) = **C** (Nuevo ángel textual: ángel de niebla, de ría, de lluvia, de rocío) ? **D** (Significado final)

Demos luz a cada una de las piezas de estos esbozos compositivos comenzando por los ángeles de Santiago de Compostela. El material que sirve de punto de partida para estos ángeles es, como ya dijimos, el cuarteto angelical del Pórtico de la Gloria. La forma de estos espíritus viene establecida por el modelado de las esculturas de los mismos. En lo que respecta a su sentido, hemos de advertir que esos ángeles que con tanto entusiasmo cautivaron a Gerardo Diego son los trompeteros que anuncian la venida del fin del mundo o, desde otra perspectiva, el nacimiento de una nueva era en la que todos los justos obtendrán la recompensa a sus esfuerzos durante su peregrinar por este valle de lágrimas. Un mensaje que será concomitante con el que transmitirán los fenómenos del entorno gallego. A los postulados de las imágenes angélicas capturadas en la piedra se añaden las novedosas consideraciones que brotan del pensamiento de Gerardo Diego, enfocadas primordialmente a la búsqueda de la posible vida de unas criaturas inertes. El santanderino se atreve con su imaginación poética a acercar al lector a las vibraciones que columbra detrás de la dureza de la roca, la emoción apresada por quien fue capaz de intuir el latido de unos ángeles castigados por la maldición de Medusa. En esta fase autorial de la gestación de los ángeles compostelanos es donde debemos ubicar la decisión de Gerardo

Diego de conceder nombres propios a las esculturas del Pórtico de la Gloria. Consolidado cada uno de los cuatro espíritus celestiales en sus correspondientes poemas, hemos de reconocer un nivel final que dimana de estos ángeles, la celebración y loa del corazón de Galicia a partir de una de sus manifestaciones características, el Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela.

En los ángeles de agua la dinámica de formación es similar a la que acabamos de trazar. No son esculturas angélicas las que sirven ahora de apoyatura sino elementos típicos de la atmósfera de las tierras gallegas: niebla, ría, lluvia y rocío. Estos elementos no están concebidos en la literalidad de su significación. Al contrario, se encuentran marcados semánticamente por la emoción de los seres que son capaces de leer el milagro de estas realidades, la gracia de unas presencias que convocan a los mortales hacia la paz, la libertad, el desasimiento de lo corporal y, en cierta medida, a un estado más pleno que el que puede disfrutarse en el caos de una especie que guerrea entre sí. Es, por consiguiente, un mensaje angélico de sosiego, coincidente con la apertura espacial que contiene el anuncio de los ángeles apocalípticos, la comunicación de la naturaleza de la existencia de un bien mayor, divino, que culminaría en la angelización de las fuerzas ambientales galaicas que Diego situaría junto a los espíritus de piedra. Por otro lado, si la morfología pétrea de los ángeles del Pórtico de la Gloria era la que nutría a Maltiel, Urján, Razias y Uriel, los componentes del entorno gallego cederán su peculiar anatomía a unos espíritus que, en virtud de esta instrumentalización formal de un diseño ajeno de potencias naturales, se erigen en sorprendentes criaturas angélicas hasta entonces no representadas con estos rasgos externos. Una de las entidades mejor trabajadas en este sentido será el ángel de lluvia. Dado que para los ángeles de agua Diego no disponía de un modelo angélico previo que pulir en su poesía, como ocurría con los espíritus de Santiago, la creatividad del poeta consistió en aglutinar en una imagen coherente la esfera de lo angélico con el plano de la naturaleza que se destacaba, concibiendo unas imágenes inusitadas en la tradición angélica. Estos ángeles, en coordinación con los espíritus del Apocalipsis, son portadores de un último mensaje que exalta el alma de Galicia.

Continuando con la descripción de estos ángeles geográficamente determinados, otro de sus rasgos, bien advertido por la crítica, es su luminosidad: "[...] son ángeles de luz eterna, espíritus puros encargados de las misiones celestiales y de acompañar al hombre para protegerle, conforme indica la religión practicada por el poeta" (Villar, 1976, 90). Es éste otro punto por el que Diego se desvía del cultivo más habitual de los ángeles en el siglo XX. Los ángeles del santanderino no son ángeles traumatizados, tenebrosas criaturas que sólo dejan un rastro de preocupaciones, miedos, frustraciones, obsesiones, desgracias o muertes. Con esta consideración no abogamos por una visión monocorde de los espíritus celestes, pues cada autor hará corresponder la figura del ángel con su mundo personal, interno o externo, de modo que la imagen angélica siempre será un recurso literario polivalente. Ahora bien, se aprecia una fuerte tendencia que hace del ángel un receptáculo para la incertidumbre y el desasosiego. En cambio, en la contemplación de las entidades aladas de *Ángeles de Compostela*, el lector no se siente incómodo e intranquilo por la situación que se le comunica, sino que su mirada se nubla con destellos de luz gloriosa. Ángeles de piedra y agua no intimidan; antes bien, consuelan, hacen

reposar el ánimo de los receptores en el sueño de una esperanza segura en un bien compensatorio, "[...] simbolizan la unión entre el hombre que busca subir y el cielo que aguarda su llegada" (Barrajón, 1996, 32), así como subliman una realidad que los propios mortales ya viven, Galicia.

Finalmente, y antes de acceder al análisis pormenorizado de las personalidades ultraterrenas de *Ángeles de Compostela*, quisiéramos comentar cómo los ángeles de la obra que tratamos se alzan en imágenes aglutinadoras de casi todo el espectro temático de Gerardo Diego. En nuestro estudio sobre la angelología de Diego hemos ido demostrando la plasmación de temas individuales de la obra literaria del poeta del 27 por determinados espíritus benefactores, algunos de los cuales podían ser reflejo de más de una veta temática. Mas la potencia catalizadora de las especies angélicas del ámbito gallego es muy superior. Ángeles culminantes dentro del corpus de Gerardo Diego, y fieles a la cohesión constructiva buscada para *Ángeles de Compostela*. Y es que, a excepción de la fiesta de los toros, el resto de grandes temas es revelado en algún momentos por los ángeles compostelanos: amor, en su vertiente divina, música, religión y naturaleza.

Nos internamos ya en la materia textual con el fin de realizar un seguimiento más detenido de los espíritus galaicos. Es en el poema que abre el libro, "Aquella noche", donde se produce la primera aparición de las esencias divinas: "[...] Y se oía, / junto a Gelmírez, por la Platería, / el liso resbalar de un vuelo a vela, / la ronda de los Ángeles" (1986, 153). Conocidas son las circunstancias o vivencias que giran en torno a este soneto, como ya lo fueron en el poema "Ante las torres de Compostela" de *Alondra de verdad*. En la primera noche de la llegada de Diego a Santiago se producirá un apagón que obligará al poeta a la observación bajo la oscuridad. Es la noche de todos los Santos de 1929. La ceguera en la que se halla sumido el visitante no le impide mantener activo su sentido auditivo, refinado para quien se había enriquecido bajo las artes musicales, que le permitirá captar el sutil vuelo de unas criaturas angelicales que se deslizaban en ronda, como las devotas que, en compañía de escuderos o dueñas con linternas, salían de la novena de las Ánimas a esas horas de la noche. Peregrinos celestiales en la fría madrugada, como lo será el ángel de rocío, que alcanzarán su óptima expresión en "Los ángeles nocturnos", expansión semántica de la ronda angelical anticipada en "Aquella noche". Realidad, fantasía, e incluso fe se entremezclan en la visión de las entidades celestiales que vagan por Compostela: "Su religiosidad y las circunstancias ambientales le permiten sentir la presencia de los espíritus angélicos, a los que no ve porque el lugar se halla en sombras [...]" (Villar, 1976, 8). Santiago, en tinieblas, se alza ante el poeta, con sus ángeles. La localización de la ronda de los espíritus divinos que Diego escucha en la composición pórtico de *Ángeles de Compostela* es clave en dos sentidos. Los servidores de Dios son anunciados desde el comienzo, prueba de que serán uno de los ejes de la obra. Por otro lado, el vagar angélico ante las torres de Santiago de Compostela es una proyección de orden acústico de los pétreos ángeles del Pórtico de la Gloria, pero de una forma que nos aproxima al tratamiento que recibirán a lo largo de toda la obra. Son fuerzas angélicas advertidas entre el misterio de las sombras a las que el poeta percibe a través de uno de sus sentidos por los movimientos de estas etéreas figuras. Seres que deambulan suavemente. En definitiva, unos ángeles que son sentidos por un mortal en tanto en cuanto son criaturas vivas, como

lo serán las esculturas de los ángeles del Juicio Final, cuya presentación ofrece en el poema "Ángeles de Compostela":

> Ángeles de la gloria en Compostela,
> Maltiel, Uriel, Urján, Razlas,
> ¿a qué convocan vuestras chirimías,
> a qué celeste fiesta o láctea estela?
> (1986, 156)

Estos versos constituyen una especificación de los ángeles que van a ser objeto de la pasión del poeta, aquellos ángeles que la noche de Todos los Santos quedaron sepultados bajo caliginoso velo. Sabemos que Diego solicitó a unos amigos que le enviaran una fotografía en la que figuraran los ángeles del Juicio Final del Pórtico de la Gloria. La petición se resolvió en una serie de fotografías con las que el poeta pudo seguir teniendo la posibilidad de contemplar a esos espíritus alados con chirimías. Se precisa, en fin, el Pórtico de la Gloria, culminación de la plástica románica, obra del Maestro Mateo, como uno de los vectores comprehensivos de las criaturas del empíreo en el texto de Diego. Antonio Oliver dedicó un poema de exaltación a la producción del escultor medieval titulado "Al Maestro Mateo" en donde el cartagenero hacía referencia a los ángeles como una de las piezas sobresalientes de todo el decorado escultórico: "Los profetas, el pueblo, los ángeles, / los ancianos con frente de mirto, / convocados allí por el Padre / entonaban sus gozos al Hijo" (1991, 412). Debe advertirse que en el Pórtico de la Gloria son numerosas las representaciones que de los ángeles pueden descubrirse, seleccionando Diego sólo a las criaturas celestiales que, en los cuatro ángulos del pórtico, convocan al son de trompetas a los mortales para entrar en un nuevo Reino. Junto a los ángeles relevados por Diego para su escritura existen otras recreaciones de mensajeros de Cristo bien definidas por López Ferreiro en su clásico estudio sobre el Pórtico de la Gloria: "[...] están los dos Serafines de que habla Isaías. Con dos alas cubren el cuerpo, con otras dos las piernas, y las otras dos las tienen extendidas. Aparecen con las manos derechas, y sostienen un largo tarjetón. A ambos lados de cada uno de estos Serafines hay dos ángeles con carteles en la mano. Los cuatro están como adornando y bendiciendo al Señor. Son los centinelas que, según Isaías, estableció Dios sobre los muros de su casa [...]" (1975, 48-49). En su libro, Ferreiro continuará comentando otras formalizaciones angélicas del pórtico. Sin embargo, únicamente los espíritus trompeteros gozarán de la fortuna de obtener una segunda vida artística de la mano de Gerardo Diego. Leopoldo Panero, en "Brindis a Gerardo Diego por su poesía y amistad", aludía al despertar en el santanderino de la melodía de los ángeles compostelanos: "[...] tú que has oído en Compostela / al ángel de piedra tañer / al pie de la torre que vuela / igual que un lirio al florecer [...]" (1973, I, 476). De entre el mosaico de espíritus bíblicos esculpidos en la piedra, Diego se inclinó por los ángeles que encierran en su rol de nuncio el último mensaje para los mortales. Las entidades divinas a quienes se les ha encomendado convocar a la raza humana para el Juicio Final aparecen, previamente al Apocalipsis de San Juan, en los Evangelios: "Y enviará sus ángeles con trompeta de sonido grande, y juntarán a los elegidos de Él de los cuatro vientos, de una extremidad del

cielo a la otra" (Mat., 24, 31). Un tiempo de justicia entre los hombres que los mismos ángeles desconocen (Marc., 13, 32). En el Apocalipsis no se produce ciertamente la manifestación de unos espíritus celestes que llamen a los humanos para su destino final. Los ángeles trompeteros, siete y no cuatro como en el Pórtico de la Gloria, son enviados que siembran la destrucción, el castigo merecido para todos aquellos que han sido impuros. El sonido de las trompetas de estos siervos de Dios es una melodía de catástrofes y plagas. Sin embargo, Diego varía la calamitosa perspectiva que ofrece el Apocalipsis de estos ángeles y su música, de modo que para el poeta se convierten en mensajeros de la resurrección, del reino prometido, en suma, del cumplimiento de la promesa que da sentido a toda una vida terrestre apoyada en la fe en lo invisible. En este sentido, Arturo del Villar advertía que "[...] en una conversación privada Gerardo Diego me ha asegurado que no tuvo en cuenta para nada el *Apocalipsis* cuando compuso sus sonetos, y que sus versos derivan directa y exclusivamente de las cuatro esculturas" (1976, 9). Al margen de estas consideraciones, cabe recordar que Diego ya había empleado la imagen del ángel apocalíptico con trompeta en un libro previo a *Ángeles de Compostela*. En el poema "Limbo", en libro de igual título, encontramos estos versos: "Y un ángel gigantesco / con una gran trompeta / volaba sobre la morada de los profetas" (1996, I, 684). Ángel premonitorio de los cuatro espíritus que culminarían en obra consagrada para ellos. Mas la esencia de las criaturas celestiales de "Ángeles de Compostela" es primariamente la piedra, no el texto, no la Escritura. Así se puede apreciar en la lectura de "Dedicatoria en *Ángeles de Compostela*": "Ángeles de la luz oblicua en viso, / mis Ángeles de piedra, Ángeles gríseos [...]" (1996, III, 760). De esta forma, si cuatro eran los ángeles apocalípticos tallados en Santiago, cuatro serán también las representaciones poemáticas de Diego, rompiendo la sentencia de las Sagradas Escrituras en las que se precisaba que eran siete los ángeles armados con trompetas. Son los cuatro ángeles que, en "Dedicatoria a José María de Cossío en *Ángeles de Compostela*", vuelan desde Santiago hasta Tudanca: "Cuatro ángeles veía, / altos, la Peña de Bejo. / Oh, qué lucido cortejo. / Van buscando un portalejo: / el tuyo, José María" (1996, III, 736).

Una de las novedades que se anticipa en "Ángeles de Compostela" en torno a la literaturización de los ángeles del Maestro Mateo es la invención de nombres para cada uno de los ángeles del Pórtico: Maltiel, Uriel, Urján y Razías. Arturo del Villar nos informa sobre las fuentes de Diego y la polémica que derivó de su acción nominativa: "Estos nombres los halló en algún tratado de angeología y le parecieron eufónicos para designar a las cuatro esculturas sin denominar durante tantos siglos. En Galicia se organizó una polémica entre los escritores Álvaro Cunqueiro y Ramón González Alegre acerca de si tales nombres eran inventados por el poeta o no" (1976, 8). Más allá de las aclaraciones de Arturo del Villar, el mismo Diego haría una sucinta alusión a la dimensión de los nombres de los ángeles compostelanos como creación personal cuando en "Vuelta del Peregrino" solicitaba a sus estimados espíritus que obraran un milagro: "Haced vosotros uno, vosotros de agua y roca, / mis Ángeles, mis nombres, creación de mi boca" (1996, II, 924). Muy poco o nada se ha comentado a propósito de las denominaciones de los ángeles. Aunque haremos algunas aclaraciones más adelante, conviene reseñar en este momento el hecho de que las opciones escogidas por Diego para identificar a las esculturas del Pórtico de la Gloria brotan de

una determinación condicionada por la realidad de los escritos bíblicos, esto es, cualquier voluntad de un sujeto por conceder un nombre a una entidad alada celestial o infernal se verá impedida por la escasez de nombres angélicos en la Biblia, donde sólo se da cuenta de los que poseen tres arcángeles: Rafael, Gabriel y Miguel. Ante la ausencia de un repertorio nominal angélico en la Biblia, Diego se vio obligado a visitar otros lugares en los que satisfacer sus requerimientos designativos.

La entrada del componente musical que se funde con las entidades angélicas es fácilmente perceptible en "Ángeles de Compostela":

> El ritmo en vuestras túnicas modela
> pliegues de piedra musical y estrías,
> y las jambas –oh esbeltas jerarquías-
> entrecruzáis mientras la danza vuela.
> (1986, 156)

La relación de estos ángeles con el medio musical se formula en dos direcciones, ya que los espíritus celestes son en sí mismos artífices de melodías, al tiempo que el arte de las armonías parece fluir a través del modelado de las criaturas divinas en la piedra, plano que sobresale en la estrofa arriba transcrita. Estos reflejos de la música en los ángeles de Diego son tratados por el santanderino en "La música en las artes plásticas", donde concibe a sus creaciones compostelanas como "[...] imágenes de escultura musical en que la Música influye no sólo en que sean de músicos o bailadores las figuras sino en la infinita sugestión de ondas fluviales o marinas, calladamente sonoras, con que se disponen y parece que se mueven los pliegues, con que las bocas entreabiertas de los cantores tiemblan de vibraciones, con que las actitudes se tuercen arpegiadamente o se inmovilizan en el reposo de acordes" (1997, IV, 764). La contextura de las esculturas es música visual y tangible, inaprehensible discurrir sonoro traducido en piedra angelical. Envueltos en la magia de la música, los ángeles se entregan en la imaginación de Diego a la danza, al baile. Esculturas vivas que se mueven bajo los dictados de la felicidad de mejores tiempos venideros. Unos pasos que el poeta ansía que le sean enseñados para lucirlos en el día del amanecer definitivo: "[...] Dejad que aprenda / pasos de vuestra danza [...]" (1986, 156). Si uno de los rasgos de las configuraciones angélicas de Diego era mostrar la posible vida de unas figuras de piedra, la música será pues una de las vetas por las que el santanderino aborda su propósito. Aún no conocemos el sentir de los espíritus divinos, pero sabemos que son capaces de movimiento. En un poema de *El jándalo*, "Epitafio a Manuel de Falla", volveremos a tener la oportunidad de ver a los ángeles inmersos en la actividad de la danza al lado de los niños del coro que cantan y bailan al son de castañuelas en algunas catedrales andaluzas: "Ángeles y seises / rezando bailan" (1996, II, 572).

Después del soneto de presentación que supone "Ángeles de Compostela", Gerardo Diego dedicará un soneto para cada una de las esculturas del Pórtico de la Gloria. Tituladas las composiciones con los nombres otorgados a los espíritus apocalípticos, el primer poema que encontramos en el libro dentro de esta serie es "Maltiel". El desarrollo del ángel Maltiel no es sino la constatación de la libertad que los escritos bíblicos dejaron a

la fantasía humana, ya que su concepción es fruto de la acumulación de nociones de la angelología, ciencias ocultas, místicas, alquímicas y, sobre todo, del campo de la cábala. De este modo, Maltiel se ha consolidado como un espíritu asociado a un día de la semana, el viernes, residente en el tercer cielo que ejerce funciones de protector. Pero no cesan aquí sus características. Considerado también como una de las inteligencias del plantea Júpiter, se le vincula con los vientos del oeste. Nada tiene que ver este ser con el retrato que construye Gerardo Diego, lo cual apoya la arbitrariedad en la elección de los nombres de los ángeles en lo que respecta, por el momento, a Maltiel. La descripción que Diego da de Maltiel forma unidad con la de Urján en la expresión de un sentimiento oscuro y negativo en comparación con la emoción que transmiten los dos ángeles que restan del conjunto, Razías y Uriel. A este propósito, García de la Concha hacía ver cómo dentro de la simetría "[...] dos ángeles descienden y dos van hacia la altura [...]" (1987, I, 344). Maltiel muestra desde el comienzo de su composición preocupación, que repercute en cierta indolencia en su quehacer musical. La sombra ronda en torno de este ángel:

> Grave es su gesto. En la penumbra preso
> del entresueño, tañe apenas. Posa
> las garras en la piedra. Le rebosa
> nube interior, memoria de aire y beso.
> (1986, 168)

En el primer cuarteto, el poeta atiende fundamentalmente a las percepciones que nacen de la exterioridad formal del ángel, atreviéndose en el cuarto verso a introducir las primeras informaciones columbradas sobre la interioridad del espíritu trompetero. *Memoria* ha de reconducirse hacia la nostalgia, amargo recuerdo de unos valores perdidos, aire y beso, es decir, vuelo y amor o, en síntesis, libertad. Dulce gracia moribunda en el encierro que el ángel ha de sufrir en la piedra. En una progresión textual isotópica la noción de aire se prolonga en el segundo cuarteto a través del motivo de las alas:

> Aún siente el dulce, fatigoso peso
> de las alas que se abren como rosa,
> una invisible y otra perezosa.
> Quiere volar y está triste por eso.
> (1986, 168)

El adverbio temporal *aún* que encabeza la estrofa se sitúa en el marco del sistema temporal creado por la conformación de un pasado del espíritu celeste en el que éste volaba libre sin las ataduras de las pétreas cadenas. Este hecho es esencial para comprender el sentido de la vivificación de Maltiel que Diego realiza. Estrictamente, no nos hallamos ante una escultura tras la que el poeta indaga los trazos de una vida sugerida por la morfología de la figura, sino que Diego establece que la imagen de Maltiel es la prisión de quien anteriormente fue ángel autónomo que circulaba sin ningún tipo de encorsetamiento por los cielos. Diego supera la interpretación vitalista del diseño de la escultura de Maltiel

mediante el supuesto de la preexistencia de la historia real de un espíritu celeste. Maltiel, ahora inmóvil en la solidez de la piedra, anhela volar. Hay que advertir que parte de las invenciones del poeta con respecto a las emociones y sufrimientos del ángel arrancan de aspectos concretos de la imagen del Pórtico de la Gloria. Así, la gravedad del gesto de Maltiel, dominado por el entresueño de la penumbra, es una proyección anímica de la sombra que anega a la escultura cuando fue contemplada por Diego la noche de Todos los Santos. La incapacidad de las extremidades aladas del espíritu celestial para iniciar el vuelo, pues un ala es invisible y la otra se manifiesta perezosa, es la versión del santanderino a la materialidad de una imagen que se ve desprovista de su ala derecha mientras la izquierda permanece plegada. La caída de Maltiel no se va a detener en la inutilidad actuante a la que lo arroja su nueva mórfosis pétrea, pues la misión que ha de completar lo impulsa en su descenso de las alturas:

> Desciende más. Trasciende al plúmbeo mundo
> del dolor padecido. En lo profundo
> del sueño de hombres su trompeta suena.
> (1986, 168)

Al apenado Maltiel todavía le resta abordar una tarea, su compromiso con la raza humana, haciendo sonar su trompeta con el fin de desvelar que la hora final ya llega para todos. El ángel, en suma, no puede regresar a su morada en el empíreo tanto por motivaciones físicas, ya que está paralizado por férrea materia, como por sus obligaciones, pues la reproducción artística que del espíritu se ha hecho lo sumerge en un *continuum* funcional en el que el ángel es eterno emblema en su calidad de mensajero del Juicio Final que imprime en las almas de los mortales que el último momento está próximo. Hasta tal punto es esta situación así, que Arturo del Villar opina que de Maltiel "Se diría que cumple su misión a desgana, que está deseando soltar la tuba y echar a volar" (1976, 10). Mas la pesadumbre de Maltiel es alegría para el poeta en tanto que la permanencia pasiva del ángel con su aviso celestial es recordatorio de un porvenir en el que se gestará la superación del anatema lanzado contra nuestros Primeros Padres dando lugar a la reconciliación definitiva.

El segundo ángel bautizado por Gerardo Diego es "Urján". La elección de Urján como nombre con el que identificar al espíritu situado en la arquivolta de los condenados propicia una situación curiosa. Urján es otra de las denominaciones con las que es conocido el ángel Uriel. Por tanto, la onomástica angélica empleada por Diego esconde un número inferior de espíritus a los que son plasmados en los cuatro sonetos de los ángeles de piedra. Como había ocurrido con Maltiel, Urján es un espíritu ensombrecido, pero no por la pena sino por el temor; un miedo que se descubrirá mediante el diálogo entre el poeta y la criatura divina. Esta lacónica conversación que se establece entre dos especies de distinto rango sirve al mismo tiempo de procedimiento que acentúa por encima del poema anteriormente comentado la vivificación del mensajero de Dios:

> ¿Por qué cierras los ojos, por qué inclinas
> tu rubor –oh estructura, oh flor galaica–

sobre el ala que llueve –en pirenaica
piedra cuajada- pétalos y ruinas?

¿Por qué la ronca tuba así declinas
y apagas su remota lumbre hebraica?
-Me horroriza Saturno, esa voltaica
lividez, esas fauces intestinas.
(1986, 180)

Diego toma nuevamente en consideración la apariencia de la escultura angélica que fija su atención. El ángel sopla su instrumento con los ojos cerrados y la cabeza inclinada hacia la única ala que es materializada, extremidad cuyas plumas, en bella imagen, son concebidas como gotas de lluvia. Uno de los términos más sorprendentes adjudicados al temeroso ángel es el de *estructura*. Esta asociación será explicada por el poeta en "La culta ridiculiparla": ""Estructura" es una palabra, ciertamente culta, pero bonita. Ya no. [...] Yo la usé por ejemplo, "Ángeles de Compostela", refiriéndome a los ángeles del Pórtico de la Gloria, porque en 1936 me parecía expresiva, nueva y atrayente para el lector, al aplicársela a los cuerpos esculpidos de los ángeles románicos. Ellos mismos eran las estructuras y no su armazón o esqueleto sostenedor. Era, pues, una leve traslación de sentido lo que yo perseguía para que la imagen cobrase luz nueva y desusada" (1997, v, 697). Los diferentes elementos descriptores de Urján son los que fomentan en el poeta una percepción en el ángel de un sentimiento de pavor, cuyas causas son perseguidas por una sucesión de preguntas al espíritu. La respuesta que da el ángel revela que es Saturno, figura aneja al enviado de Dios, quien genera su desasosiego. Efectivamente, junto al ángel trompetero del Pórtico de la Gloria se ubica una pequeña imagen que parece emular a un Saturno monstruoso de acuerdo con el mito en el que el titán romano devoraba a sus hijos en cuanto nacían. Diego sigue en esta unión de un ángel celestial con Saturno la estela de textos en los que se produce una mezcla de personalidades del mundo cristiano y pagano, aunque en el poema del santanderino este fenómeno no deriva en hibridación sino en la presencia de dos seres independientes cada uno de los cuales es exponente de una herencia cultural. Por otro lado, Saturno es una figura que en el conjunto de los sonetos dedicados a los ángeles del Pórtico de la Gloria ha de entenderse como símbolo de la muerte. Extraña y exagerada nos parece la estimación de Jean Carole Wallace interpretando a Saturno como un planeta que se interpone en el recorrido del ángel al cielo para acabar la especialista extrayendo este llamativo corolario: "Perhaps the angel is suggesting that he, too, might be swallowed up by Saturn and added to the rings" (1990, 95). Para comprender el sentido profundo de la imagen de Saturno, que no es desde luego una imagen arbitraria con respecto a la intelección de los ángeles apocalípticos por Diego, hemos de tener en cuenta que su influencia sobre un espíritu celeste, aterrorizando a Urján, puede coartar el cometido de la entidad ultraterrena y, consecuentemente, alterar el sino del género humano. El emblema que es Saturno lo es de la muerte, pero más bien de la muerte de los hombres que serán castigados por su comportamiento a las mazmorras del infierno. No es ocioso que Urján haya sido labrado junto a la arquivolta de los condenados. Otros mortales, en cambio, sí alcanzarán el premio

a su recta conducta y no tendrán que observar el rostro del Saturno devorador. Éste es el camino de los hombres de fe, que rezan y envían sus oraciones al Altísimo. Para que esta situación se mantenga es necesario que la actividad del ángel no cese y, de este modo, las palabras de los humanos lleguen a su destinatario en los cielos, enterrando cualquier victoria del Saturno demoníaco ante aquellos que anduvieron con ética y moral por el mundo. Por todo ello, el poeta apremia a Urján para que no decaiga frente a Saturno:

> – No, mediador, no temas, no desmayes.
> Surca divino entre blasfemias y ayes,
> incendiando en relámpagos el vuelo.
>
> Alza en vilo y alud nuestro mensaje,
> y que tu trueno en recta línea ataje
> del Hombre a Dios la elipse y ritornelo.
> (1986, 180)

Las palabras del poeta guardan en su contenido dos hechos de suma importancia. Primeramente, la índole admonitoria del breve parlamento del mortal al ángel implica un trastrocamiento e inversión de los roles del espíritu divino y el humano. El ser inferior es el que se posiciona en el papel de consejero y tutor de quien, por sus facultades sublimes, llevaba a cabo esta tarea para con los hombres. El mortal se angeliza atribuyéndose el don de guía, mientras que el ángel se humaniza turbado por el miedo ante la agresión de la muerte. Por otro lado, la recomendación, casi súplica, del poeta a Urján nos posibilita para conocer una concepción de este espíritu celeste que se distancia de la comunidad de ángeles apocalípticos a la que pertenece tanto él como Maltiel, Razías y Uriel. Urján es directamente referido como mediador, que es la función más habitual de los servidores de Dios. La generalidad inherente a la utilidad de mediador será concretada seguidamente en el rol de mensajero en la orientación de la transmisión de comunicados desde la tierra hasta el cielo. Los ángeles con trompetas del Apocalipsis y del Pórtico de la Gloria son nuncios pero con unos rasgos muy específicos. Transportan para un solo momento un único texto de Dios dirigido a toda la especie humana. Su misión empieza y acaba en un gesto aislado. En cambio, Urján se hace cargo de un cometido que no dispensaban los ángeles del Juicio Final que hacían sonar sus trompetas, a saber, servir de canal para el traslado de los pensamientos de los hombres al Padre Supremo. Urján, por consiguiente, a pesar de su origen, no es una entidad celestial enfocada desde la óptica de la convocatoria de la humanidad para la aplicación de la justicia divina, sino que es el ángel de las peticiones y rezos de los mortales, clásico espíritu mensajero cercano a las necesidades comunicativas de los hombres para con Dios.

La siguiente cala de Diego en el cuarteto apocalíptico de ángeles es la figura de "Razías". No hemos podido localizar el nombre de este ángel en ningún compendio angelológico, muy probablemente porque no exista y sea una deformación de Diego practicada sobre Raziel, denominación muy próxima a Razías. Esta modificación puede venir justificada por el deseo del poeta de jugar con los vocablos *Razías* y *rizas*, relación que también ha sido

apuntada por algún crítico: "The verb "rizas" appears to be deliberately related to the angel's name, Razías" (Wallace, 1990, 97). En "Razías" es apreciable un cambio de tonalidad con respecto a "Maltiel" y "Urján". Es poema pleno de luz y alegría, como también lo será "Uriel", conformándose así la segunda unidad angélica de orden ascensional que se distancia de la falta de plenitud de los espíritus celestes anteriores. El entusiasmo desborda al poeta al escuchar el sonido del clarín de Razías invitando no a la destrucción sino a ingresar en un espacio de suavidad y sosiego. Mientras la pereza era la actitud con la que Maltiel ejecutaba la melodía de su chirimía, Razías se entrega a su labor de salvación, de resurrección. La felicidad del poeta se verbaliza en la utilización de interjecciones con una clara significación de gozo y júbilo, *hosanna* y *aleluia*, siendo precisamente esta última exclamación una expresión clave en el Apocalipsis de San Juan. La acción de Razías es eliminatoria de todo atisbo de oscuridad pues las notas de su instrumento musical son rayo diáfano purificador: "Ya tu clarín nos disipó las brumas" (1986, 190). La dicha que trae el espíritu divino a la humanidad tiñe de un cromatismo regocijante toda la realidad: "Oh grave, agudo azul de coordenadas. / Y hundimos ya las manos sonrosadas / -nueva puericia- en diáfanas espumas" (1986, 190). Razías es la confirmación de una esperanza en la venida de un mundo perfecto que en los ángeles que hemos tratado quedaba en peligro por sus actitudes. Así pues, Razías enseña la lumbre que en Maltiel quedaba entenebrecida por su gesto y su inmovilismo pétreo, además de manifestar convicción y seguridad en la realización de su labor, a diferencia del temeroso Urján. En la satisfacción que Razías despierta en el poeta incide con fuerza la exterioridad de la escultura del Pórtico de la Gloria:

> Por ti, Razías, por la nieve y plumas
> que esponjas, bates, libras, niveladas
> -¡hosanna!- porque en gigas y foliadas
> eurítmias del Altísimo rezumas.
>
> Rizas en tus cabellos las corolas
> y del querube mar las caracolas.
> Tuya es la gracia, la delicia tuya
>
> y el ángel y la estela del donaire.
> (1986, 190)

Ya pudimos ver cómo Diego en "Ángeles de Compostela" se refería a la danza de los ángeles compostelanos. Tras aquellos comentarios globales en torno a los espíritus celestes, comprobamos que Razías es uno de los ángeles que más sentido da a aquellas palabras del poema pórtico, pues la criatura divina, según los versos del poeta, rezuma la armonía rítmica de Dios a través de diferentes bailes, gigas y folías. Un movimiento que es perceptible no sólo en el cuerpo de la entidad del empíreo sino en el dinámico torbellino de sus cabellos rizados. Razías, espíritu, en definitiva, vivaz, lleno de gracia y donaire. Ángel dotado de ángel. Diego aplicará de esta forma a una entidad de los cielos el concepto figurado de ángel como simpatía.

El último de los ángeles de piedra es Uriel, espíritu con el que se cierra *Ángeles de Compostela* y la serie de los denominados por Valbuena Prat sonetos-columna. Para Gerardo Diego, Uriel es el espíritu celestial más destacado de las cuatro esculturas del Pórtico de la Gloria: "Tú eres la guía, el adalid del coro" (1986, 200). La importancia que se concede a este mensajero del triunfo de Cristo sobre el demonio, que es la revelación final del Apocalipsis, se demuestra en el poema "A Carmela y Eusebio Oliver", ya que, para que a éstos les llegue *Ángeles de Compostela*, Diego, en su condición de dios creador de una obra, encomienda que el libro sea transportado por su mejor ángel, Uriel, que además probará sus maravillosas facultades:

> Vuela feliz, Uriel, despega y vuela
> a casa de Eusebio y Carmela,
> entrégales mi libro de esperanza,
> exhibe tu más bella danza
> y vuélvete, feliz, a Compostela.
> (1996, , 607)

En esta ocasión la elección del nombre de Uriel sí presenta alguna justificación. Frente a Maltiel y Razías, Uriel es un ángel con bastante fama en diversas tradiciones religiosas, así como ha tenido cierta incidencia en el campo de las artes. Diego, por tanto, se vale de un espíritu ilustre para designar a su ángel más conspicuo. Uriel significa "Fuego de Dios", y es habitual que sea visto como uno de los miembros de los arcángeles. Para algunos es incluso el ángel que está al frente de toda la jerarquía en la que se incardinan los arcángeles. La presencia de Uriel es usual en los escritos apócrifos. Junto a Rafael, Raguel, Miguel, Saraqiel, Gabriel y Remeiel, es citado en el Libro de Enoch como uno de los ángeles santos custodios, teniendo a su cargo el mundo y el Tártaro. En el Apocalipsis de San Pedro, Uriel es el Ángel del arrepentimiento, ocupado en la expulsión de las almas de los pecadores al infierno con el fin de que se les inflijan los mayores tormentos. Una terrible visión muy alejada de la que dará Gerardo Diego, pero que entronca con la raíz apocalíptica del espíritu de piedra. Uriel también ha sido ligado en otros textos con el episodio del Juicio Final: "De acuerdo con los *Oráculos Sibilinos*, Uriel es el Ángel inmortal que, en el Día del Juicio Final, "romperá las monstruosas rejas forjadas con duro diamante de una pieza de las puertas de bronce del Hades, y las derribará inmediatamente"" (Godwin, 1995, 49). Se le ha identificado con el ángel vigilante a la entrada del edén, aunque son variadas las interpretaciones que se han ido acumulando históricamente de este guardián divino. Otros papeles que ha asumido Uriel son los del patriarca Jacob o el de ángel enviado a Noé para advertirle de la llegada del diluvio. La vinculación de Uriel con la Cábala es indudable. En principio, se ha llegado a creer que fue Uriel quien entregó la Cábala al hombre. En los mismo escritos cabalísticos Uriel es asignado al pilar medio del Árbol de la Vida. Por lo que respecta al campo artístico, en el medio literario ha sido John Milton el autor al que más debe el arcángel Uriel. Milton lo va a introducir en la esfera bíblica interpretando de acuerdo con sus propósitos unas palabras de San Juan. Satán, que ha partido del infierno con el fin de dar forma a su proyecto de venganza, se encuentra en su camino con el

sol debido al camino que ha escogido. Junto a la flamígera estrella se halla Uriel. Ésta es la descripción que siglos antes a Gerardo Diego dio Milton en *El Paraíso perdido*:

> [...] pronto entonces
> Descubre en pie, al alcance de la vista,
> A un ángel maravilloso, el mismo
> Que Juan en el sol vio. Aunque de espaldas,
> Su esplendor no ocultaba; una áurea tiara
> De los rayos solares más brillantes
> Ceñía su cabeza, y en los hombros
> Flotaban refulgentes sus alados
> Y ondulantes rizos; parecía
> Ser responsable de una gran misión
> U ocupado en meditación profunda.
> (1998, 172)

Gracias a su saber angelológico, Milton conecta a Uriel con el sol, astro con el que habitualmente se le asocia. En *La Rebelión de los Ángeles* de Anatole France podemos volver a observar a Uriel, si bien en una intervención mínima. Al final de la obra, cuando Satán sueña el asedio a la corte de Dios y sus ángeles, el arcángel Miguel preparará una defensa organizada en tres destacamentos. Los regimientos serán comandados por Rafael, Gabriel y Uriel. En el dominio de la pintura Uriel ha tenido su lugar, aunque muy inferior al de sus compañeros arcangélicos. Una de las zonas en las que Uriel obtuvo un mayor éxito como tema pictórico fue Hispanoamérica. Así, podemos recordar los anónimos del siglo XVII en la capilla de la parroquia de Sopó en Bogotá y en el Museo de Arte Nacional en La Paz.

El ángel Uriel de Gerardo Diego es el más preclaro emisario celestial de la liberación de la podredumbre de la carne, pues trae la gratificadora noticia de la apertura de las puertas que conducen al edén. Tiene este espíritu divino rasgos semejantes a los de Razías. Sobre todo, el movimiento, espejo nuevamente de la formalidad de la escultura del Pórtico de la Gloria: "Escorzos de la música que pisa / sus sesgos torbellinos de cornisa, / gozo escondido de la planta experta // nos mides, oh Uriel. [...]" (1986, 200). La figura pétrea de Uriel se muestra inclinada hacia su derecha mientras toca su larga trompeta tumbada hacia abajo. Por ello, el ángel parece que fuera dejando tras sus pies las notas musicales que salen de su instrumento apocalíptico. Este movimiento, como sucedía con Razías, evoluciona hasta la danza, por lo que Uriel es otra de las ilustraciones de la afirmación de "Ángeles de Compostela" sobre el bailar de los espíritus puros. Una de las caracterizaciones más relevantes de Razías era su morfología capilar rizada. En la misma línea descriptiva, en Uriel será llamativo el trenzado de su cabello. Pero Uriel supera a Razías por su alta dignidad y, ante todo, por su carga salvífica, la seguridad de una redención que sonríe llameante en su expresión facial: "[...] Y se te irisa / de brasas y vislumbres la sonrisa, / la túnica en tus vueltas se te injerta" (1986, 200). En la flameante referencia que hace Diego con respecto al ángel es muy probable que se esconda un conocimiento del origen hebreo del nombre de

Uriel como potencia del fuego o de la ligazón establecida por Milton en *El Paraíso perdido* entre Uriel y el sol. Tal es la unión que Diego contempla entre Uriel y el fuego, que, rompiendo la tradición más sólida en la que Uriel era un arcángel, el poeta lo convierte en serafín, el coro angélico que vive entre las llamas del amor de Dios: "[...] oh serafín del número de oro" (1986, 200).

El cántico a Galicia emana no sólo de los ángeles de piedra del Pórtico de la Gloria que hasta aquí hemos examinado. También están los espíritus celestes de agua que, como indica Díez de Revenga, "[...] lejos de poseer una misión religiosa simbolizan una realidad geográfica y climática, definidora de Galicia" (Diego, 1986, 53-54). Estas curiosas creaciones angélicas deben ser comprendidas, pues no se tiene en cuenta, desde esa constante en la obra poética de Diego, bien pormenorizada en nuestro estudio, que fusiona a los ángeles con el medio natural, especialmente con elementos atmosféricos, que es precisamente la vía que Diego explota con sus divinidades de agua en *Ángeles de Compostela*. Estos espíritus constituyen una aportación original, si bien ya anotamos que podían citarse algunos antiguos planteamientos en esta dirección. Aunque ya en el mundo griego se localiza el precedente de los dáimones que rigen la naturaleza y, en consecuencia, los fenómenos atmosféricos, es en el apócrifo Evangelio de Bartolomé el lugar donde se vincula a los ángeles judeocristianos con componentes del entorno natural. Jesús convoca a Belial. Cuando Bartolomé pregunta entonces al monarca infernal para que éste cuente quién es, Belial hará una narración de su origen. Durante este relato, la bestia infernal informa sobre el orden en el nacimiento de los espíritus sublimes de los cuales él formaba parte. Entre las diferentes especies celestiales que vemos desfilar por su discurso, aparecen unos ángeles directamente entroncados por Belial con el medio: "Hay también otros cuatro ángeles: Uno es el Bóreas, [...] tiene en su mano una vara de fuego y hace cesar la fuerza [que la humedad ejerce] sobre la tierra, para que ésta no llegue a secarse. Otro ángel está en el aquilón, cuyo nombre es Elvisthá. Etafaltha tiene a su cargo el Aquilón. Y ambos, [contando a Mauch, que está en el Bóreas, sostienen en sus manos antorchas encendidas y varas de fuego para contrarrestar su frío, [el de los vientos], de manera que no se seque la tierra y perezca el mundo. Cedor se cuida del Austro, para que el sol no perturbe la tierra, pues Lenevior apaga la llama que sale de la boca de aquél para que ésta no sea abrasada. Hay otro ángel que ejerce dominio sobre el mar y abate el empuje de sus olas" (Santos Otero, ed., 1996, 554-555).

Cuatro son los ángeles de agua, como cuatro eran las esculturas del Pórtico de la Gloria. La primera de las entidades celestiales del mundo de la naturaleza es el "Ángel de niebla". El sistema constructivo de estos poemas es bastante homogéneo, siendo el "Ángel de lluvia" la composición que más se desmarca del modelo estructural establecido. Son dos los pilares de "Ángel de niebla", a saber, el retrato del ángel y la petición del poeta a la potencia célica, forjando un formato enmarcado en el que la solicitud al ángel es rodeada por la descripción de ente neblinoso. En este sentido, Diego sigue de cerca sus poemas sobre los ángeles pétreos, si bien ahora no preexiste un modelo angélico que recrear sino un elemento del medio con el que fundir el arquetipo cristiano de los mensajeros de Dios. Los ángeles de agua no son los espíritus religiosos a los que la colectividad se halla acostumbrada, pero no es menos cierto que no pierden por su novedad rasgos

del prototipo judeocristiano. El trabajo de Diego es fundamentalmente un proyecto de simbiosis. El mejor calificativo que cabe con respecto a los espíritus ambientales gallegos es el de criaturas simbióticas. Magníficos entrelazados de cielo y tierra mitificados por la palabra poética de Diego que terminan en cierta medida por dar una visión dual del paisaje, como se observa en "Ángel de niebla": "[...] se nos habla de una Galicia de neblinas, pero, a la vez, la sugerencia del poema nos habla de la sensación espiritual de ese paisaje [...]" (Barrajón, 1997, 37). La niebla es el formante terrestre del primer ángel ambiental que estamos abordando. En "Piñole" Gerardo Diego comentaba la labor de algunos pintores que reprodujeron en el arte del color masas de índole vaporosa. Nubes, pero también la niebla, que suponía el enlace entre la obra del poeta y la de Nicanor Piñole: "Pero Nicanor, como yo en mi gallego "Ángel de Niebla", se ha atrevido a cantar, pintándole, el ángel de niebla, edificado en niebla. La niebla en la niebla, en el seno maternal de la niebla; la niebla paridora de la luz, los colores y las formas, como la mano cerrada de Dios que se entreabre. Dios se lo pague" (1997, v, 70). En este testimonio se revela un hecho relacionado con una matización establecida previamente. Antes relativizábamos la escisión del paisaje en dos vertientes: real y espiritual, apoyados en la opinión de José María Barrajón. Sin embargo, y en consonancia con nuestra esquematización atomizadora de los ángeles de agua, la materia terrenal es por sí misma fuente de belleza, soberbio legado de Dios en nuestro mundo y, más certeramente, en las gloriosas tierras de Galicia. Aquí reside uno de los motivos que facilitan a Diego su simbiosis entre planos aparentemente dispares, pues el santanderino parte de unos cimientos paisajísticos aptos para dejarse purificar aún más por la matriz angélico celestial. Esta circunstancia justifica que el ángel de niebla se resuelva menos violento para el lector que el ángel mohoso de Alberti.

En "Ángel de niebla", Gerardo Diego hace constar la paternidad de este espíritu de vapor acuoso de acuerdo con su doble origen: "Hijo del cielo y de la madre fuente [...]" (1986, 166). Gestado por cielo y tierra este ángel es ya distinto a sus congéneres plenamente celestiales que conforman la corte de Cristo. Desde esta doble naturaleza, Diego va a jugar con las piezas de cada uno de los planos que finan en una arquitectura única. De este modo, hay una serie de rasgos en el espíritu neblinoso que suponen una preponderancia de la dimensión angélica del mismo, de la tópica popular de este tipo de entidades supremas. Así, Diego nos dice que el ángel es invisible, consta de alas, deja un recuerdo de plumas en el hombre, y es inmortal "[...] tú siempre existes [...]" (1986, 167). Por otro lado, al ángel galaico se adhieren notas derivadas de una importante consideración de la niebla. De ahí que el espíritu sea frío, silencioso, pueda empapar a los mortales, y tenga su residencia en nuestro mundo, "Y tú, cierto y esquivo, ángel de niebla, / te ocultas por las brañas y collados" (1986, 167). Diego puede optar incluso por un descriptor híbrido, es decir, un factor caracterizador que es aplicable tanto a la esfera angélica como a la terrenal. Éste es el potencial conseguido por el poeta al delinear al espíritu como "[...] ángel de luz y aire [...]" (1986, 166). La densidad de la niebla puede provocar en el ojo humano la sensación de una acumulación de aire de verdosa luminiscencia, a la vez que luz y aire no dejan de sugerir la clásica composición ígnea y ventosa de los espíritus celestiales. El brumoso esqueleto del ángel duerme al poeta en la fantasía de una época intangible, inconsistente materialmente, como lo es la propia criatura de niebla,

tiempo primigenio de etéreas y fantasmagóricas esencias en el que la solidez de las esculturas del Pórtico de la Gloria se disuelve en templos levantados mediante la incorporeidad de la luz y la música, siempre la música, presente para Diego allí donde pasea una fuerza angélica:

> Porque tú eres la niebla, ángel de niebla
> edificado en niebla, templo en ruina
> donde la luz derrumba y restablece
> las columnas perpetuas de la música,
> de antes del tiempo sólido, de entonces
> cuando apenas la música fraguaba
> y no era todavía paraíso.
> (1986, 167)

Esta atmósfera que aureola al ángel de niebla es la que mueve a López Castro a estimar a este espíritu como un símbolo de lo indeterminado, de "[...] aquel momento en que las formas antiguas no han sido sustituidas por las nuevas, el caos de los orígenes anterior a la creación [...]" (1996, 18). La contextura fenoménica y nouménica del ángel de niebla, las implicaciones que dimanan de su ser se encuentran detrás de la petición del poeta a la brumosa entidad divina, es decir, las especificaciones externas e internas del espíritu de vapor son la fuente, la cuna de una súplica cuyo sentido sólo es comprensible a la luz de la especial vertebración de la criatura divina. Diego, en esta dirección, solicita a su ángel, dada su impalpable estructuración de niebla, que actúe en una suerte de mecanismo de transición entre el mundo y el cielo difuminando las dimensiones concretas de la tierra en un acceso progresivo a un plano en el que lo determinado ha muerto para dejar paso a un espacio inconsútil, espejo de la volátil faz del ángel de niebla: "Ángel divino de la niebla, extiende / tus alas en la paz del justo sueño, / niéganos el contorno y la distancia / y danos niebla en luz, en lecho de niebla, / leche de niebla, la amamantadora / que nos haga olvidar roces y aristas / y temblarnos en flor la arquitectura" (1986, 166-167).

Después del "Ángel de niebla" la siguiente personalidad divina en el grupo de los espíritus de agua es el "Ángel de ría". Ésta es la única de las cuatro criaturas celestiales ambientales que no representa exactamente un fenómeno atmosférico, ya que es una encarnación de un elemento constante del paisaje, la ría, entrada del mar en el valle de ríos que da a estos una apariencia desproporcionada. Debemos tener en cuenta, de acuerdo con la filosofía general de *Ángeles de Compostela*, que la ría es un accidente que en España es típico del litoral gallego con sus conocidas rías altas y rías bajas. Antes de detallar la influencia de la estructura de la geografía de la ría sobre el ángel, hemos de advertir que el diseño del "Ángel de ría" es muy cercano al de la anterior composición, aunque desaparece el sistema de marco. El desarrollo fundamental del poema es un retrato sobre la figura del ángel de ría que fina en su última estrofa en la petición del poeta a este espíritu tan implicado con el territorio gallego. Ciñéndonos a la pintura de este ángel acuático, Diego adopta una técnica similar a la que empleó en la reproducción del ángel de niebla, trenzando en una imagen efectos arquitectónicos de la veta paisajística y del molde angélico

tradicional, aunque ahora es la primera vertiente la que prima. El ángel de ría, así pues, y en correspondencia con la visión más pura de las especies celestiales del empíreo, tiene alas. Esta vez, el motivo de las extremidades para el vuelo del espíritu celeste cobra mayor importancia y da entrada a un conato de precisión angelológica por parte del poeta del 27 con respecto a la categoría angelical a la que pertenece el ángel de ría. Esta tentativa de acotamiento tiene su primera escala en un verso en el que Diego afirma que su ángel no es considerado como arcángel por los hombres: "[...] ni a ti arcángel te llaman [...]" (1986, 177). El espíritu de la ría no procede del coro de los arcángeles, pero el santanderino sí parece querer mostrar a los lectores que el ángel gallego tiene su origen en uno de los niveles de las jerarquías divinas cuando informa más pormenorizadamente de su número de alas: "[...] sobre el patache abiertas / todas tus cuatro alas" (1986, 178). La posesión de dos pares de alas remite de inmediato al modelo bíblico de los querubines. Con cuatro alas se revela este coro en las páginas del profeta Ezequiel (Ez., 1, 11). El ángel de ría es además, ligándose por ello con los espíritus de piedra, un espíritu cantor: "[...] tus celestes eulalias, / tus alalás de fuego, / tus versos de borrasca [...]" (1986, 177).

Es el peso del plano de la naturaleza el que nos asoma a las máximas novedades en la configuración del ángel. La ría es un accidente del entorno que es resultado de la deformación de espacios geográficos previos. Por tanto, no es un elemento original en sí mismo sino que deriva de la superposición de las aguas del mar y del río, lo cual hace de la ría una encrucijada de diversas formaciones acuosas ambientales. Esta génesis múltiple de la ría es la que nos lleva a entender por qué el ángel se torna en el poema que analizamos en una criatura proteica. Diego insistirá en diversos momentos de la composición en la variación externa del ángel, pero en un sentido que enseguida desvelaremos:

> Ayer ángel de ría,
> hoy a la hora del alba
> ángel de sal y espuma,
> torbellino de nácar.
> (1986, 177)
>
> Ángel ayer de río,
> de ría esta mañana,
> ría de la marea
> que en sus pechos nos alza.
> (1986, 177)
>
> Ángel de mar y río,
> de ría esta mañana,
> [...]
> (1986, 178)

La revisión de los fragmentos que hemos reproducido nos aproxima a la realidad de la polimorfia del ángel de ría, muy singular. La variabilidad del aspecto del espíritu celeste

es una transformación progresiva temporal estrechamente dependiente del avance de la mirada del poeta. Como si estuviera ante una fotografía, el ojo de Diego se va trasladando de un modo muy ralentizado pasando por las diferentes zonas del paisaje de agua: río, amplia laguna o ría, mar. Sobre cada una de estas franjas espaciales se proyecta la textura angélica, dando lugar a una entidad divina que no dispone de una apariencia constante y diamantina. Tan inestable es la máscara del ángel de ría, que en un determinado momento del poema ocurre un hecho insólito, a saber, la separación entre el personaje divino y el elemento ambiental que lo informaba, independizándose cada uno. El ángel sobrevuela una ría que ya no es él, aunque exista una ligazón entre ambos. En ese preciso instante, el ángel sólo puede ser concebido desde unos parámetros exclusivamente judeocristianos, erigiéndose la escena descrita por Diego en un cuadro en el que una figura angélica tradicional da vueltas por encima de una ría:

> Ángel volando en círculos,
> espirales, parábolas,
> sobre la abierta ría
> de luz maravillada.
> (1986, 177)

Ya indicamos cómo el predecesor en *Ángeles de Compostela* del ángel de ría, el ángel de niebla, tenía su morada en la tierra. El espíritu de la ría no es ajeno a esta situación, y ha instalado su hogar en uno de los paraísos gallegos: "Allá en las islas Cíes / tu guarida socavas [...]" (1986, 178). Finalmente, la deprecación del poeta, con una intencionalidad semejante a la que se insertaba en "Ángel de niebla": "Ángel de ría, róbame / por la orilla del agua, / por el surco del aire, / por la estela del águila. / Y sálvame en el himno / potente de tus alas" (1986, 179). Para Diego el ángel de ría es un espíritu que puede facilitar su superación de la barrera de la muerte. Ángel, por consiguiente, psicopompo, guía de difuntos, signado por el frío de la finitud por su relación con el consagrado símbolo del agua.

Tras la niebla y la ría, es la lluvia el objeto que se angeliza en "Ángel de lluvia". Este poema es el más destacado entre los cuatro textos de los ángeles de agua, e incluso goza de gran aprecio en el conjunto total de las composiciones de *Ángeles de Compostela*, como prueba su aparición en antologías o recopilaciones poéticas. Tal fue la fortuna del ángel de lluvia de Gerardo Diego, que algunos poetas se inspiraron en los versos del santanderino creando poemas homenaje. Éste es el caso de Pablo García Baena con su composición dedicada a Gerardo Diego "Ángel de lluvia". El "Ángel de lluvia" de García Baena es un escrito en el que se van seriando los magníficos beneficios que conlleva para los mortales el fenómeno lluvioso. No se alude directamente en ningún momento a la figura del ángel, ya que su presencia es especialmente la emoción sentida ante la gracia milagrosa de la lluvia:

> La lluvia enciende por la noche leves,
> pequeñas rosas líquidas, brillantes

brinquiños diminutos sobre el pétalo
de la otra rosa, reina, raso, lumbre,
murientes labios, furia sobre el verde
negro lujoso de las hojas. [...]
(1998, 258)

A pesar de que la imagen angélica no comparezca en el poema, sí se observa la estela de Compostela: "[...] Lluvia dulce cala noche, / astro, belleza, piedra, tenue música, / cañucelas de agua en Compostela" (1998, 259). A García Nieto se debe otro poema titulado "Galicia bajo la lluvia" en el que las cuatro provincias del territorio gallego son testimonio angélico bajo el delicado tacto de las gotas de agua caídas de las alturas: "Coruña, Lugo, Orense y Pontevedra, // cuatro miradas de nostalgia en una, / cuatro huellas del ángel descendiendo, / cuatro fases de amor bajo la lluvia." (1982, 184). Y es que la implicación de la imagen del ángel con la lluvia no fue un hecho aislado de la poesía de Diego, pues esta relación se produjo en otros escritores con mayor o menor intensidad. Hemos visto el ejemplo de García Nieto, pero también podemos rescatar una imagen de José María Valverde en la que el húmedo contacto de la lluvia con la piel es comparado con las manifestaciones doloridas –llanto y abrazo- de un ángel para con el hombre en "Bendición de la lluvia": "Viene a lamernos, fiel, las manos / como un mojado, inmenso perro; / como un gran ángel compasivo, / llanto y abrazos todo vuelto" (1996, 38). Pero la ilustración más representativa de la confusión angélico lluviosa la hemos detectado en un poema de Rodríguez Spiteri en el desbordante angelismo de *Las voces del ángel*. En "El ángel de los siervos" Spiteri nos habla del espíritu celeste que permanece junto a los más desasistidos, a los hombres esclavizados que sufren bajo la servidumbre de sus semejantes. Esta benefactora criatura es plasmada en el poema mediante el rostro de un ángel lluvioso salvador:

Ángel de la lluvia sobre los esclavos,
ciega sus ojos ante un paisaje de norias,
y arrancan sus recuerdos oídos por campanas.
Conoces sus corazones maltrechos,
los salvas, hundiendo
la flota antigua de madera podrida,
antes que el látigo los haga sucumbir,
perseguidos por mastines,
inmensa noche sobre el agua,
todo cauce para la hemorragia.
(1950, 24)

Uno de los factores que individualiza al "Ángel de lluvia" de Gerardo Diego dentro de los cuatro poemas sobre los ángeles de agua es su estilo constructivo, ya que para la composición ha empleado el poeta un tiempo presente en primera persona del singular, de modo que es el ángel quien se dirige a los lectores hablando de sí mismo. No obstante, hemos tenido oportunidad de contemplar al ángel de lluvia referido desde el habitual

enfoque del poeta, utilizado en la exposición de los ángeles de niebla, ría y rocío, en la composición "Catedral – Santiago": "Llueve, ha llovido, lloverá. / Mi ángel de lluvia aquí duerme difuso / y encubierto en sus alas sueña, sueña" (1996, III, 922). Por otro lado, en "Ángel de lluvia" es constante el uso de una técnica basada en la repetición de diferentes elementos y estructuras que, procurando ser un reflejo del continuo gotear del ángel lluvioso en la superficie de la tierra, ha sido el rasgo en el que la crítica más ha incidido. Así lo hace José Luis Bernal: "La clave del texto radica en su medida construcción rítmica y en la proliferación de los recursos que, de manera aún más efectiva que el propio contenido del poema, corroboran la idea dominante y característica de este Ángel: el pertinaz *orvallo* o llovizna gallega" (García de la Concha, introd., 1998, 223).

A Diego le fue sencillo asimilar un espíritu angélico a la lluvia dadas las propiedades del fenómeno atmosférico, a saber, agua que viene de los cielos favoreciendo, normalmente, a las tierras en las que cae y, por tanto, a los mortales. El ángel de niebla ya reconoció ser una mezcla de materia divina y humana, como también lo hará ahora el ángel de lluvia: "Yo soy el ángel celeste y humano" (1986, 189). Este verso es sólo una muestra del modo constructivo de un poema cuya formulación principal es el concurso múltiple de revelaciones sobre la esencia de un ser ultraterreno. En "Ángel de lluvia" el espíritu va encadenando definiciones de sí mismo, cediendo alguna estrofa para relatar las acciones que lleva a cabo. El examen de las precisiones que el ángel eslabona nos permite extraer varias conclusiones. Así, el ángel de lluvia coincide con el ángel de ría en una circunstancia. Al igual que la entidad celestial que vaga por la ría, el ángel de lluvia es una criatura formalmente evolutiva, aunque Diego no indague con profundidad en esta dimensión. Si el etéreo espíritu alado de la ría modificaba su aspecto a partir de la geografía del lugar, el ángel de lluvia toma como esquema para su transformación las faces de una tormenta:

> Yo he sido rayo, centella, granizo
> y hoy soy apenas sesgada ceniza.
> Ángel me era rizoso y cobrizo.
> Ángel me soy que el cabello desriza.
> (1986, 188)

Las siluetas iniciáticas del ángel, rayo, centella y granizo, nos remiten a elementos angelizados del paisaje que ya comentamos en otros lugares de la obra poética de Gerardo Diego. El estallido definitivo de la tormenta se resuelve en la aparición de la lluvia, esto es, en la conversión del estado externo del ángel. Diego hace uso de una imagen capilar con el fin de recoger visualmente esta modificación fenoménica en el espíritu de los cielos. El cabello rizoso y cobrizo del servidor de Dios traslada a líneas y color los rayos y centellas que se dibujan y brillan en las tinieblas nubosas de los cielos. El desencadenarse de la lluvia tiene su expresión en la extensión de los rizos que sugieren el caer de las gotas de agua. Ahora bien, aunque el aspecto del ángel de agua es oscilante, es la forma de lluvia la que predomina a lo largo de toda la composición.

Otra consideración que se deduce de las definiciones que el ángel de lluvia va hilando es la riqueza y variedad de matices con las que Diego delinea a este espíritu que

desciende a nuestro mundo en manto de agua. La imaginación del poeta es desbordante y nos enseña a un ángel en constante renacer, en infinita fluctuación a partir de una realidad única y aislada, la lluvia, acontecimiento que rompe Diego en un espectáculo de cristales. Algunos de los términos o imágenes toman como núcleo de desarrollo el rostro pulverizado acuoso de la lluvia. A esta dirección obedecen las siguientes visiones del espíritu celestial: gotas, tópico retrato de la lluvia; hilos o flecos, debido a la acumulación de las gotas de agua; mano, cuyos dedos reiteran la forma de los hilos y flecos; arpa, instrumento en el que los hilos son las cuerdas del instrumento musical; jaula, otro objeto constituido por piezas alargadas en consonancia con las cuerdas del arpa; tamiz y cortina, panorámica en la contemplación de la lluvia. Diego también ha prestado atención al plano sonoro que la lluvia siempre lleva aparejada. Junto a la música que los ángeles del Pórtico de la Gloria elevaban con sus trompetas, Galicia disfruta de las melodías del agua, de los compases que trae el ángel de la lluvia. "Yo soy la nota dormida y despierta. / Yo soy la rima monótona y santa" (1986, 188) son los calificativos que el espíritu divino se adjudica. En su condición de criatura musical de la naturaleza, el ángel de lluvia danza, "Yo bailo y bailo colmando los baches, / siempre al compás que el adufe insinúa" (1986, 189), y toca sus propias melodías con su instrumento, "Yo soy el ángel del fol y el pandero" (1986, 189).

Al haber legado completamente el escritor la palabra poética al ángel de lluvia, se imposibilita que el receptor conozca si Diego se ha vuelto a encomendar al espíritu divino con la finalidad de que éste pueda satisfacer los ruegos del poeta, como sucediera en los dos poemas previos que hemos estudiado. No obstante, el motivo de la súplica no es ajeno a "Ángel de lluvia" debido a que es planteado por la misma entidad de agua, consciente de la misión que trae en su venida a la tierra: "Yo soy el ángel, el ángel del ruego: / "Ángel del riego, que llueva, que llueva"" (1986, 189). El protector celestial filtra, de este modo, a través de su voz la imploración popular que ansía la bendición de la lluvia, germen de la vida en los campos.

El último de los ángeles de agua es "Ángel de rocío", poema y espíritu llenos de misterio, posiblemente el mismo que en el poeta suscita el descubrimiento del rocío al amanecer. La concepción del ángel de rocío atraviesa en la composición tres fases claramente delimitadas. En la primera etapa el ángel y el rocío están disociados, pues no tenemos constancia de la existencia de ningún componente paisajístico al que se vincule el espíritu celeste. De hecho, inicialmente desconocemos si el ser que observamos deambular por la fría noche es un ángel. El acercamiento de Diego a la enigmática criatura errante en la noctumidad se estratifica en dos niveles que responden a la perspectiva del poeta, omnisciente dios relator del suceso acaecido, y a la de los mortales. Gracias a la óptica del escritor sabemos que alguien caminó por todos los montes y prados del entorno. Incluso se nos proporciona una escalofriante información: "Anduvo vacío y sin sangre [...]" (1986, 198). Se va gestando así la dualidad celestial y terrena del espíritu de rocío. El dato que acabamos de citar, inusitada imagen en el conjunto de *Ángeles de Compostela* y, aun cuando con sentido diferente, recuerdo de una de las obsesiones de Alberti, es índice de la naturaleza no humana de la entidad descrita. Pero, al tiempo, ese ser fantasmagórico, ese ángel de la noche, no vuela sino que se desplaza a pie, recorriendo serenamente la naturaleza gallega. Mas, ¿qué intuyen los hombres con respecto a este incierto caminante de valles en la oscuridad? Nada, la

ignorancia, la inutilidad de los sentidos: "Nadie le vio. [...] / Nadie le oyó, nadie le supo, / misterio mudo, nadie, nadie" (1986, 198). Un desconocimiento que, no obstante, no es un vacío de contenido sino que es significativo, ya que nos anuncia que nos hallamos ante un visitante invisible, transparente. Será el poeta quien ofrezca la identidad del desconcertante peregrino: "Era el ángel de cinco puntas / girando, sembrando sus ángeles" (1986, 198).

La segunda fase en la intelección del espíritu del empíreo nos ubica en otra temporalidad, el amanecer: "Por una rendija de oriente / el alba desliza su túnica" (1986, 198). Con la llegada de la primera luz del día, el poeta avisa a los hombres del milagro que se ha producido durante la noche. El brillante rocío que fulgura en el frescor del paisaje recién amanecido es la prueba del paseo de un ángel por estas tierras al amparo de su invisibilidad y de la nocturnidad. La naturaleza se ha despertado ornada por las piedras preciosas acuosas de un espíritu divino:

> Despertad, dichosos mortales.
> El cielo, el cielo, aquí en la tierra.
> Un cielo de cielos. Un ángel.
> Un ángel pasó, un ángel queda
> en gotas y gotas de ángeles.
> (1986, 199)

En el primer nivel el espíritu divino viajaba por el entorno con autonomía, desligado de cualquier tipo de materia del ambiente. La independencia practicada sobre el ángel se desliza hasta el siguiente estadio en el que el rocío es plasmado en su unicidad, liberado de las ataduras de un ángel cuyo halo sólo reviste al rocío como glorificación y ennoblecimiento de una belleza que parece ir más allá de los límites de las posibilidades del mundo. El factor decisivo que induce a un aislamiento del rocío con respecto al espíritu divino se encuentra en el hecho de que el líquido cristal de las mañanas conserva y vive en su formalidad característica, de modo que todavía no ha gestado Diego el ser supraterrenal nutrido de cielo y tierra, creación que constituirá el último grado en el proceso de articulación del ángel. He aquí la nueva criatura angélico ambiental:

> Ángel de cristal y de lágrima,
> ángel de temblor y de cárcel,
> ángel de niebla y lluvia y río,
> ángel que se muda de ángel.
>
> Ángel de rocío y de número,
> el siempre y nunca, el infinito.
> (1986, 199)

Diego se despide de sus ángeles de agua con un espíritu representante del rocío que es síntesis de sus congéneres celestiales. El rocío tiene un comportamiento liminar vaporoso, coincidiendo con la morfología de la niebla, que posteriormente se condensa en finas

gotas cuya composición acuosa entronca con la lluvia y la ría. Definida esta esencia espiritual de rocío por Diego, según leemos en los dos últimos versos arriba citados, con términos contradictorios, Agnes M. Gullon ha querido ver cierto tratamiento místico en el ángel (1977, n. p.). Sin embargo, el rasgo más interesante del ángel de rocío en comparación con las anteriores criaturas de agua es su dispersión mórfica, lo cual es una consecuencia del estado que manifiesta el rocío al amanecer. La niebla, la ría y la lluvia tienen una vertebración homogénea, más concentrada que la que se observa en el rocío, disperso en innumerables gotas de agua por toda una vasta extensión. Así, cercano a la ubicuidad, el ángel de rocío fractura toda unidad formal e inicia una libre expansión: "¿Qué arcángel te enseñó la tabla / de multiplicarte por filo?" (1986, 199); "[...] y sobre el césped me arrodillo / para verte sobre los cálices / celestialmente repetido" (1986, 199). Ángel translúcido, casi imperceptible, mas garante de la salvación para el hombre pues no hay recodo donde no se pose y pueda levantar su luz protectora. Destaquemos, en esta línea, la existencia de un ángel de rocío en la poesía de Carlos Edmundo de Ory. En su poema "Concordia de bienestar" un espíritu celeste, con denominación semejante a la de la criatura divina de la naturaleza de Diego, transporta en sus alas la felicidad para el creador: "Cerca de los duros delirios del abismo / el ángel de rocío me sonríe" (1974, 48).

## 7. 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 los ángeles. 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, 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 como hemos visto en este estudio Gerardo Diego no gusta 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 angélico y el mundo taurino que ya hemos analizado, si bien en esta ocasión el toro no se relaciona con el diablo sino con las esencias puras de los cielos, tal y como puede contemplarse en el dibujo de Picasso al que aludimos en su momento. 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.

# Federico García Lorca.
# Los caudillos arcangélicos
# y las llagas de la carne

## FEDERICO GARCÍA LORCA
## LOS CAUDILLOS ARCANGÉLICOS Y LAS LLAGAS DE LA CARNE

*Sobre los ángeles* de Alberti y *Ángeles de Compostela* de Gerardo Diego representaban las dos máximas piezas angelológicas de la generación del 27. Fuera de estas magistrales y amplias recreaciones de la figura del ángel, el resto de autores del grupo poético no disponen de un pensamiento en torno a los espíritus celestes que fructifique en una unidad textual de las características de los textos anteriormente mencionados, con la excepción tal vez de *Sombra del paraíso* de Aleixandre, aunque no alcance ni sea uno de los objetivos del poeta un desarrollo angélico similar al de las obras de Alberti y Diego. Tras el análisis de la imagen angélica en estos dos autores, observaremos que el angelismo de sus otros compañeros de quehacer literario está diseminado a lo largo de toda su producción, si bien en algunos momentos logra importantes condensaciones que son inestimables para la comprensión del devenir contemporáneo del ángel. Sin embargo, esta ausencia de una determinada y tangible efigie textual del ángel ha propiciado un no deseable vacío bibliográfico con respecto a la intelección de los espíritus alados en estos escritores que, consecuentemente, se extiende al conjunto de la generación. De hecho, en el estudio global de Jean Carole Wallace sobre la imagen del ángel en la literatura del siglo XX española sólo se atiende a las entidades ultraterrenas de Alberti y Diego entre la variedad de manifestaciones angélicas de los poetas del 27. Esta situación se agrava en el caso que ahora nos ocupa, el corpus de García Lorca. En este sentido, hemos de hacer hincapié en dos hechos. Por un lado, no deja de ser llamativo que a pesar del desbordante material bibliográfico a propósito de los escritos de Lorca, la figura del ángel que en ellos se plasma no haya sido acotada con absoluta precisión. Por otro lado, las deficiencias investigadoras de la imagen del ángel en Lorca tienen parte de su origen en el modo en que el poeta de Granada ha organizado su propuesta angelológica. Como podremos ver, el tratamiento que Lorca hace del ángel está distribuido fundamentalmente en dos espacios textuales. Uno de ellos, bien conocido, es el que se materializa en los espíritus celestes del *Romancero gitano*, sobre todo a partir de sus conspicuas composiciones arcangélicas. El otro gran pilar en el que se apoya el ángel lorquiano se encuentra en la llamada juvenilia del poeta, cuyo conocimiento más reciente ha impedido que se geste una tradición hermenéutica férrea sobre lo que es uno de los elementos recurrentes de esas tentativas literarias de juventud.

García Lorca, como también ocurrirá con Guillén o Cernuda, no va a circunscribir su universo angélico a los espíritus que rodean el trono de Dios sino que va a incidir en la faz menos sublime de los servidores de Cristo, deteniéndose en la personalidad del ángel rebelde, Satán, que va a suscitar al granadino sentimientos contrapuestos. Vientos de azufre y gloria recorren, así pues, la trayectoria literaria de García Lorca. Ahora bien, y según iremos detallando, las diferencias entre los ángeles infernales y puros del poeta del 27 no obedecen únicamente a la distancia que se deriva de la pertenencia de cada uno de ellos

a facciones distintas sino que el proceso de composición literaria de estos seres alados no es semejante para el diablo y para los espíritus célicos. Por otra parte, en el estudio del angelismo de Lorca es muy interesante la irrupción de una veta artística de creación personal que enriquece la aproximación del granadino al fenómeno generalizado de cultivo del ángel entroncándolo con otros ámbitos ajenos a la labor de escritura, y le concede una posición sobresaliente entre los escritores del 27. Lorca, y así lo iremos glosando en nuestra investigación, dedicó algunos dibujos a la imagen del ángel. Estos testimonios los podemos ver recogidos por Mario Hernández en el *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*. Mayoritariamente, estos dibujos están encaminados a representar a los arcángeles que Lorca consagraría en su *Romancero gitano*, pero autentifican cierta predilección del granadino por la figura del ángel. Alberti o Gerardo Diego habían exhibido una gran emoción ante obras pictóricas o escultóricas en las que se daba forma a la inmaterialidad de estos príncipes de las alturas, pero Lorca descendía desde la devoción a la realización de lo enaltecido.

## Satán o la incertidumbre de un alma

La presencia de los ángeles rebeldes a Dios se reduce en la producción de García Lorca casi exclusivamente a la aparición del monarca de las agostadas y calcinadas tierras llameantes, Satán. La llegada del espíritu que atentó contra las altas jerarquías del empíreo es muy temprana en la obra del granadino. Es en la juvenilia donde la figura del diablo cobra sus mayores dimensiones, pues de hecho su imagen se irá desvaneciendo progresivamente en los escritos del poeta andaluz. Sin estos textos de juventud, Satán apenas constituiría un componente al que prestar atención en el corpus literario de Lorca. De acuerdo con la totalidad de las intervenciones del ángel traidor en las obras de Lorca, se pueden apreciar varios focos a partir de los cuales el poeta granadino fue forjando su concepto de Satán. Como a muchos de sus compañeros de generación, la enseñanza en los centros académicos otorgaría a Lorca un prototipo diabólico ligado al mal y a la noción de acoso y castigo tanto en la estancia en la tierra como en la posible posterior residencia en los abismos sulfurosos. Recordemos, de este modo, el colegio del Sagrado Corazón donde "[...] la enseñanza que en él se daba estaba sujeta a la ortodoxia católica más rigurosa" (Cano, 1985, 24). La dinámica de las religiones en una oscilación entre la recompensa y la condena no son un aliento para que los mortales puedan seguir en su recorrido por el mundo. Así se expresa Lorca en la "Mística en que se trata del dolor que vendrá": "Los consuelos son pocos, sobre todo cuando se leen los libros de tantas y tantas religiones prometiendo castigos y alegrías" (1994c, 156). En este contexto podemos incardinar el peso de los escritos bíblicos. Con respecto al campo literario, es inevitable reseñar el débito hacia la tradición española, especialmente en dos áreas. Primeramente, el teatro aurisecular, en el que el personaje del diablo había encontrado un hogar más allá de la cárcel dolorosa en la que lo aherrojó Dios y sus ángeles. En la presentación del auto sacramental *La vida es sueño* de Calderón representado por La Barraca, Lorca aludirá al diablo del *Auto de los*

*cantares* de Lope de Vega, muy próximo a la entidad infernal de la *Farsa del sacramento llamado la esposa de los cantares* que comentamos en su momento: "Y la conversación, admirable, de Cristo con el Demonio, que es el otro galán [...]" (1994a, VI, 397). Pero a Lorca le atrajo sobremanera la dramaturgia de Calderón, donde pudo hallar un diseño diabólico muy elaborado. El autor barroco se convertía para el poeta contemporáneo en creador de un mundo de personalidades no terrenales: "Calderón es el poeta del cielo; Cervantes es el poeta de la tierra. Los personajes de Calderón son ángeles; los de Cervantes son hombres" (1994a, VI, 399). Incluso el mismo Calderón se transfiguraba en un ser acorde ontológicamente con la realidad suprema de sus criaturas: "Calderón es un ángel que se deja mandar por el agua [...]" (1994a, VI, 397). De forma anecdótica, rescatamos una declaración de Lorca sobre la organización en la representación teatral por sugerencia de Manuel Altolaguirre. Éste había recomendado la confección de un fichero ordenado por materias. Es entonces cuando el granadino ilustra la utilidad de la idea de Altolaguirre: "Por ejemplo, que se necesita que uno haga de demonio. Pues se va a la ficha "demonio", y allí salen todos los que se hayan probado para demonios". (1994a, VI, 511). De más calado en el Satán lorquiano es la lectura de los místicos, en cuya obra el granadino descubrió no un sujeto de utilidad artística sino una amenaza real y viviente, el temor al mal volcado en letra por unos escritores para los que el diablo era un arma que atosigaba sus almas ya que su esencia se fraguaba por una proyección de las debilidades de los mortales a los que buscaba apartar del lado de Dios. Este modelo psicologizado del demonio es el que anida en el Satán de los textos iniciáticos del joven Lorca. Referente de la literatura española más cercano en el tiempo, pero con una significación similar al del emperador demoníaco personalizado de los místicos, es el demonio de los sueños de Antonio Machado, abisal estandarte de sentimientos reprimidos en el interior del ser humano que entronca con la focalización obrada por parte de Lorca.

Ya indicamos más arriba que es en la juvenilia de Lorca donde se concentra el halo de la potencia luciferina. Guillermo Díaz Plaja, aunque circunscribiéndose únicamente a las composiciones del *Libro de poemas*, advertía que este libro contenía "[...] restos del satanismo que el fin de siglo español hereda de Baudelaire y de Barbey d'Aurevilly. Su *Prólogo* es especialmente significativo a este respecto, porque, en él el poeta se dirige a Dios para renunciar solemnemente a su cielo "tan aburrido", mientras Satanás, el amigo, le procura el placer exacto de la tierra" (1955, 54). Manuel Altolaguirre ha hablado sobre la cuestión del temprano satanismo del poeta granadino en "Recuerdos de Federico García Lorca", relativizando en cierta medida el apego del escritor a la figura del diablo y el rechazo de la obra de Dios:

En Granada escribió sus primeros versos. "Satanás me quiere mucho" nos dice en su primer libro, creyéndose dejado de la mano de Dios; pero toda la poesía blasfematoria de aquella época pone de manifiesto la religiosidad en donde vive encerrado, sin que sus muchas salidas de tono le liberten. Tan pronto quiere quebrarle en la cabeza a Jehová un lucero apagado, como se encara con Él para decirle:

> Guárdate tu cielo azul
> que es tan aburrido.

> Nada de satanismo en estos versos de juventud. Diabluras todo lo más. Claro está que los niños son capaces de decirle las verdades al lucero del alba.
>
> (1986, 284)

La lectura de todo el material textual de juventud recopilado de García Lorca nos asoma a una consideración de Satán que, aunque concomitante con los poetas malditos franceses en algunos aspectos, se imbrica más con la tradición mística española, las Sagradas Escrituras y condicionantes profundos de la poesía contemporánea y de la intimidad y pensamiento del granadino. La asunción del demonio de estas vertientes arquitectónicas es posible en función de las específicas cualidades de la juvenilia lorquiana en todas las especies genéricas: narrativa, poesía y teatro. Hay tres fundamentos en estos textos que justifican las peculiaridades del diablo de Lorca. En primer lugar, la existencia de una temática de orden religioso favoreciendo consecuentemente un marco idóneo para la incorporación de una pieza clave del universo cristiano, Lucifer-Satanás, tanto si los propósitos de Lorca buscan acomodarse a la doctrina vigente como si desea atacar las bases de las estructuras establecidas. Otro de los motivos centrales es la duda conflictiva, agónica, debatiéndose el poeta entre extremos que anulan su capacidad de orientación y convicción, sobre todo en la serie de las "Místicas". Ciñéndose a la prosa de juventud, Cristopher Maurer comenta en esta línea que "La vida del hombre, por lo menos la del hombre que Lorca llama "sublime" o "genial", es una lucha continua entre la duda y la fe, el espíritu y la carne, el bien y el mal, el amor divino y la mezquindad del hombre [...]" (1986, 19). Estos dualismos tienen su objetivación en la figura de Satán, criatura a través de la que Lorca expresa su debate entre contrarios, en especial en el antagonismo inquietante que en la adolescencia suponía la lid de la carne y el alma. Y es que dos son los grandes enemigos para Lorca en la inestabilidad de su ser, el mundo y "[...] la Carne, sobre todo la sexualidad [...]" (Maurer, 1986, 20). Christian De Paepe ha incidido también en el hecho de que el tema religioso se manifiesta en dos modalidades constantemente mezcladas, la duda y la protesta (Lorca, 1996a, 36). Finalmente, y he aquí la razón por la que el demonio es vehículo de ansiedades internas del poeta, la juvenilia ofrece una evidente tonalidad de investigación del alma, de introspección: "Más que la descripción del mundo exterior (lo que él sentía como "mundo exterior"), la literatura es un ejercicio de introspección" (Maurer, 1986, 13). En relación con este viaje por el espíritu humano, se ha indicado que tanto en la poesía como en la prosa existe un momento en el que Lorca emprende un viraje desde la observación de sus emociones hasta la mirada hacia lo exterior, "[...] volcándose, con deseos de objetividad, sobre el mundo sensorial" (1994c, 14-15). En este replanteamiento de presupuestos se apoya la distancia anatómica ontológica entre el Satán de Lorca y los conocidos arcángeles de su *Romancero gitano*, en un contraste entre criaturas espirituales moldeadas con las emociones del corazón o bajo la luz de la realidad externa.

En síntesis, el Satán lorquiano es un espécimen que, relacionado con el mundo judeocristiano bíblico, es signo de determinadas turbulencias y conflictos en los corredores espirituales del poeta del 27. Revelación de ausencia de asideros firmes sobre los que enarbolar una sólida conciencia de lo que se persigue, perdiéndose el granadino en un

laberinto emocional de sentimientos enfrentados en el que los anhelos, lo socialmente admitido y la culpabilidad ahogan un alma incapaz de superar la tragedia. La inconsistencia de los pilares del palacio espiritual de Lorca, la indecisión del poeta para seguir con todas sus consecuencias una concreta dirección vital repercute en la materialización del diablo que hemos descrito, de forma que la actitud del poeta andaluz hacia su demonio es ambivalente; consideración en la que se va a ver implicado su pensamiento con respecto a la religión cristiana y, sobre todo, su estimación del Altísimo. La variabilidad que despliega Lorca en su visión de Satán se vincula a dos nociones matrices en la configuración del jefe de las huestes infernales: el mal y el pecado de la carne. Eutimio Martín ha expuesto el velo heterodoxo que recubre al granadino en sus escritos de juventud. Según el crítico, esta disconformidad con los dogmas católicos se extiende sobre la figura del demonio, haciendo el poeta que el mal quede involucrado en Dios, mientras que la divinidad se introduce en el espíritu rebelde (1986, 247), teoría que es una adaptación, inversa, al medio literario del verdadero proceso de gestación de la personalidad demoníaca si seguimos los clásicos estudios de J. B. Russell. Esta perspectiva heterodoxa es innegable, pues es la línea dominante, pero no es única, ya que en otros momentos Lorca se confiesa más acorde con los presupuestos del catolicismo en torno a Dios y su rebelde creación, lo cual no es sino una muestra de la contradicción en la que se encuentra el poeta andaluz ante los dictados de la Iglesia. De este modo, para Lorca el diablo puede erigirse en el artífice principal del mal que anega nuestro mundo. En "Mística en que se trata de Dios" la imagen de Satán alcanza un rango equivalente al de su Creador, aunque polarmente opuesto: "Pero en medio de tu grandeza no puedes con el otro Dios, con el mal.." (1994c, 144). El Dios del bien no es deturpado en sus directrices fundamentales, aunque el poeta no puede borrar de su mente el creciente mal del mundo cuya existencia parece restringir las posibilidades del Altísimo, si bien este planteamiento es anulado inmediatamente cuando Lorca comienza a eslabonar súplicas hacia el Padre de los hombres con la finalidad de que auxilie a la raza humana rodeada por la influencia luciferina, acción irrealizable caso de que Dios estuviera mutilado para tal cometido. Lorca circula usualmente al filo de la heterodoxia pero sin caer en ella definitivamente. El texto que acabamos de tratar es una puerta hacia la sugerencia de disfunciones en las doctrinas del catolicismo, como también se puede ver en "Meditación que trata de nuestra pequeñez y del misterio de la noche": "Si es la suprema fuerza... ¿por qué el demonio?" (1994c, 81). Lorca se cuestiona por el clásico problema del origen último del mal cuya naturaleza es incomprensible: "Si existe una suprema voluntad que todo lo puede y es suma bondad, ¿qué razón de ser tiene el mal?" (1994c, 81). Lorca se interroga por las causas de una situación que, de acuerdo con las enseñanzas de la Iglesia, es inconcebible, pero mantiene intactos los ejes de la religión, algo necesario para desvelar con claridad la incoherencia que percibe. El demonio, por consiguiente, permanece conceptualizado bajo los parámetros dogmáticos como la encarnación de la perversidad y la desgracias que pueden afectar a los mortales.

La figura de Satán, investida con varios tópicos tradicionales a lo largo de su historia, es desarrollada con mayor profundidad en el diálogo espiritual de "Mística doliente". Lorca conforma una conversación entre el adversario de los hombres y un alma de la morada santa en la que ha conseguido penetrar Satán. El texto principia con una descripción del

diablo en la que es perceptible un motivo que hemos glosado en diversas ocasiones: "... Y Satán con su poder logró entrar en la eterna mansión disfrazado de ángel con bucles rubios, alas rosa y cuerpo de aire azulado. Los ojos son dos esmeraldas líquidas y la boca es un fruto de sensualidad" (1994c, 135). El monarca infernal emplea la máscara de bellezas perdidas. Recupera así Lorca el tópico del demonio camuflado en la forma de ángel de luz tan reiterado como vimos por los escritores místicos, relevándose consecuentemente la herencia del granadino con respecto a estos autores. Sin embargo, el poeta del 27 establecerá algunas modificaciones sobre este tema tan consagrado. Lorca no alude directamente al sintagma ángel de luz que era lo usual entre los místicos españoles, decidiéndose por una expansión descriptiva de la fingida morfología divina de Satán en la que se intuye cierta recreación libidinosa. El poeta se entretiene en un detallismo voluptuoso que, cercano a ciertas concepciones del ángel en Cernuda, nos anuncia ya la atracción que el espíritu traicionero ejercerá en Lorca en calidad de tentador de la carne, del goce sexual. Esta faz del diablo, incipiente en la pintura que Lorca propone del ángel rebelde, se consolidará en otros textos que en adelante abordaremos. No obstante, a pesar de las delicias externas del falso espíritu celestial, la realidad soterrada se columbra tras el espejismo del maestro del embaucamiento: "Detrás de Satán se dibujaba un halo rojizo que él pretendía esconder en las nubes y se perdía en la bruma azul" (1994c, 135). Como sucedía usualmente en las comedias del Siglo de Oro, el disfraz del demonio siempre cuenta con una rémora de su auténtico físico. Concluida la elaboración del aparato formal del diablo, la esencia llameante se aproxima a un alma a la que pregunta por el destino al que conduce el sendero que están contemplando. El alma asegura que ese camino comunica la tierra, espacio de podredumbre, con el infierno. La reacción de Satán ante la información del espíritu puro es doble. Por un lado, sentencia que él no ha tenido contacto material con el mundo: "Yo no he pasado por el mundo porque al nacer morí, por eso tengo deseos de ir a él" (1994c, 135). Basándose en este comentario, Eutimio Martín deduce que "Satán rechaza toda responsabilidad en el mal que anega el mundo [...]" (1986, 256), quedando muy destacada la dimensión heterodoxa del texto según la cual Lorca denunciaría la coartada de Dios depositando en Satán la responsabilidad del mal. Esta apreciación debe ser matizada. No parece probable que las palabras de Satán estén encaminadas a expresar su independencia en relación con los dolores y daños que habitan en el planeta de los humanos, ya que en el resto del escrito Lorca no cesa de vincular al diablo con el mal, siendo un absurdo que Satán encarnara una malignidad cuyos límites fueran los de la estancia infernal. Satán transmite tan sólo lo que es una verdad teológica o, de forma más precisa, angelológica, a saber, la ausencia de temporalidad entre el momento de su creación y de su pecado, de modo que a su nacimiento siguió de inmediato su expulsión y caída al tártaro. Satán, por otra parte, admite no haber pisado la tierra, pero no niega que su pérfida influencia o algunos de sus secuaces hayan acampado entre el género humano. Además, resultaría incongruente el anhelo del príncipe de las tinieblas por visitar el mundo, en tanto en cuanto ello fraguaría un futuro potencial en el que habría que solventar la raíz del mal en la tierra puesto que, al origen en Dios, deberíamos sumar o adecuar el rol desempeñado en ese contexto por Satán. Téngase en cuenta también que el objetivo de Lorca en su juvenilia no es ensamblar el sentido del mal en la figura de Dios o desarticular al diablo con el

fin de descubrirlo como criatura hueca que libera al Altísimo de la culpa por las tragedias de los mortales. Dios puede ser culpable del mal que azota el mundo, pero lo es por permisión no por obra, es decir, el Sumo Creador no impide que el facineroso Satán realice sus empresas de muerte.

La segunda reacción de Satán ante los comentarios ofrecidos por el alma se produce al escuchar el Maligno las denostadoras alusiones hacia el hogar que le dio cobijo después de ser apartado de los cielos. Es Lorca quien nos advierte el estremecimiento que invade entonces a Satán. El regente de las áridas regiones de azufre sufre una grave alteración, pero logra controlar su discurso para no ser conocido. Sin embargo, el rechazo de la oferta de Satán por el alma para que ésta lo guiara hacia el infierno aduciendo que le es preferible el camino hacia la eterna verdad que es Dios, derrumba la paciencia del diablo y lo despoja de su disfraz para revelarse en su disforme pureza: "Al sentir estas palabras Satanás se bañó de luz rojiza y eléctrica, mostrando su elegantísimo cuerpo lleno de llamas azuladas" (1994c, 135). La terrible aparición provocará la huida de las almas, temerosas ante el poder del ángel caído. La salvación, sin embargo, estará asegurada con la venida de San Francisco y su mensaje de la victoria sobre el mal a través del amor: "[...] apareció Francisco de Asís con olor de azucenas, que dirigiéndose al diablo lo abrazó murmurando: "Hermano Satán, hermano Satán" Las nubes se deshicieron en cascadas de flores, de fragancias y de chorros de luz que llenaron la inmensidad" (1994c, 135). Este procedimiento utilizado por San Francisco con el fin de derrotar al Maligno tiene su correlato en el final de *Fausto* de Goethe en el que los ángeles, intentando neutralizar a Mefistófeles, esparcen una lluvia de rosas que provocan el surgimiento del amor. Así cantan los espíritus celestes las virtudes de sus flores de pasión: "Rosas deslumbradoras, que exhaláis fragancia; vosotras que, vivificando en secreto, revoloteáis flotantes en el aire con alas de ramitas y con entreabiertos capullos, apresuraos a florecer. Haced que surja la verde purpúrea primavera; aportad el paraíso a aquel que reposa" (2001, 426). La soteriológica intervención de Francisco de Asís nos muestra dos aspectos del pensamiento de Lorca. El poeta manifiesta ya su desconfianza hacia Dios para obtener la liberación de las almas de los humanos ya que, sorprendentemente, no es Él quien lleva a cabo la expulsión del Maligno de la mansión celestial. Al ser San Francisco el encargado de cumplir esa misión, Lorca demuestra tener mayor seguridad en los efectos del modelo de amor fraterno franciscano, humilde y tierno comportamiento para con los demás que engrandece al sujeto activo y purifica a los receptores. Como indica Christian De Paepe en su introducción de *Poesía inédita de juventud*, "[...] San Francisco lleva una marcada connotación positiva y simpática porque con su afán por una religiosidad puramente evangélica, encarna la sencillez ingenua, el amor a la naturaleza y una entrañable mirada hacia la niñez" (1996a, 38-39).

La católica confrontación entre Dios-Bien y Satán-Mal la resuelve Lorca de manera más diáfana en el 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 tendremos ocasión de comprobar.

Satán, por tanto, permitiéndolo Dios en mayor o menor medida, es el molino que mueve los vientos de maldad sobre la tierra, que pervierte la bondad en el género humano. Lorca, en su condición de mortal, no es ajeno a la perturbación que el príncipe de la oscuridad puede provocar en el interior de los seres. El poeta del 27 se va a ver enfrentado contra un demonio que, como es habitual en él, buscará la perdición del hombre mediante un ataque a sus debilidades más notorias. En este sentido, Satán, figura personalizada y nutrida por el espíritu del granadino, instigará a Lorca hacia el pecado de la carne, una de las obsesiones de la personalidad del escritor, especialmente en los difíciles momentos de la juventud. No estamos ante el demonio de la tentación colectiva sino ante el ser abyecto individual de cada sujeto que lo tortura conociendo sus deficiencias. Lorca, así pues, se ha de arrostrar contra su propio espíritu infernal, en definitiva, contra su peor yo. Las delicias sexuales serán la proposición de un diablo consciente de aquello que debe ofrecer a un joven escritor indeciso ante las apetencias de la carne. En otra ocasión ya dejamos anotado que el diablo, dentro de las teorías del psicoanálisis, ha sido interpretado en clave de símbolo de los placeres prohibidos por la sociedad y la cultura. De acuerdo con las historias de la tradición, pueden afirmarse que son tres los métodos de los que dispone el espíritu rebelde para anular la voluntad de los hombres en su resistencia a caer en la complacencia puramente sexual. Es posible la prosecución por parte del diablo de una unión carnal directa con un determinado individuo adoptando las formas de íncubo o súcubo, sobre las cuales ya dejamos registradas algunas informaciones. Esta modalidad diabólica de exploración de las necesidades carnales de los mortales con íncubos y súcubos, en cuya formación han influido las historias paganas de nacimientos milagrosos de héroes y reyes (Risco, 1985, 177), tiene fuerte arraigo entre los participantes

de los aquelarres. La segunda vía por la que el demonio precipita al hombre hacia una conducta carnal errónea son los clásicos pactos o alianzas con humanos, en los que el objetivo preferido por los mortales es la apropiación de un ser al que anhelan poseer. En esta dirección, el demonio no induce al pecado sino que facilita la consecución de una querencia que ya anidaba en el mismo ser humano. El último mecanismo del que se sirve el diablo para sembrar en el hombre la semilla del deleite son los envites lanzados contra el pensamiento o la imaginación humana, que pueden llegar a fructificar en la materialización de la realidad evocada. Para la ejecución de esta acción, que es la que observamos en los escritos de los místicos, el diablo podía optar entre la recreación de fantasías con imágenes lujuriosas o las sugerencias suscitadas por su propia fisonomía, ya sea monstruosa o angélica. Este procedimiento ofensivo de Satán es el que vamos a ver en los escritos de Lorca. La presencia de un demonio tentador que atosiga los espíritus de los humanos es un fenómeno frecuente en la poesía española contemporánea. Fernando Villalón rezaba a Dios en "Padre Nuestro" buscando el amparo divino ante el temor del "[...] demonio de la Carne [...]" (1998, 342). La amenazante figura de Satán es el núcleo de una composición de Luis Felipe Vivanco de título bien aclaratorio, "Enemigo del alma: demonio" (2001, I, 129). Eugenio de Nora entonaba un "Canto al demonio de la sangre" (1999, 29), si bien esta personalidad luciferina era expresión de una limpia pasión amorosa. En "Tentación en el aire" (1998, 74), Pablo García Baena versificaba su rendición ante el demonio del pecado de la lujuria. Proterva entidad que, aun aproximándose por el aire, se le siente en el alma. La soberbia era el sentimiento que un ángel de las sombras intenta hacer germinar en el interior de José Hierro en un poema en cuyo final se constata perfectamente la articulación del diablo como una conformación personalizada: "Alucinado, queriendo / vencerle, venciéndome" (1980, 162). Sí que impregna el orbe sexual a otro ángel con el que también ha de combatir Hierro en la composición "Hotel", donde la derrota del agresor de los abismos le permite vivir un estado de serenidad: "Apagada la carne. / Herido el ángel negro. / El corazón levanta / al sol sus brotes trémulos" (1980, 176). José Bergamín captó certeramente el pensamiento del demonio en una de los aforismos de *El cohete y la estrella* en relación con el pecado carnal: "Los que se escandalizan de un cuerpo desnudo –piensa el Diablo- son presa segura. ¡Esos ya no tienen salvación" (1981, 64).

Ante el voluptuoso perfume con el que el diablo embriaga a Lorca, el poeta no actúa de un modo uniforme sino oscilante, circunstancia que refrenda a los lectores la tensión, el conflicto que se desenvuelve en el espíritu del granadino variando entre posturas de estabilidad, resistencia, abandono al goce de los sentidos, resignación o culpabilidad, que suelen tener reflejo en determinadas configuraciones de Satán. Lorca apuesta por el amor, mas un amor en ideal conjunción entre alma y cuerpo. El gran dilema del fervor a este binomio que descendería el paraíso a la tierra es saber conjugar ambos elementos, espíritu y carne, pero especialmente dominar el componente material. En este desiderátum del poeta por mantener el plano carnal en equilibrio se involucran dos monomanías del escritor: el peso de una sociedad sancionadora y su concepto de la niñez. El ansia del cuerpo halla restricciones desde lo externo y desde lo interno. Es decir, Lorca se encontraba en medio de una sociedad católica que repudiaría la plena entrega del granadino a

sus ensoñaciones sexuales, aún más en el caso de su particular orientación homosexual, a la vez que el propio escritor se fustigaba a sí mismo por una intelección pura y angelical de la infancia, un mundo feliz e inocente en el que lo carnal no tenía cabida y se focalizaba como camino pecaminoso y destructivo. Entre la angustia de presiones, Lorca debía buscar el orden. El mayor riesgo para su utopía siempre se incardinaba en lo corporal, teniendo en cuenta además que, mientras los excesos de espíritu son premiados, los de la carne implicaban el caos. De este modo, Lorca, en un intento por asir un estado amoroso en el que la carne sea complementación del ángel que habita en todo hombre trazará una imagen de un Satán que, emisario de lo corporal, se mantiene en una ubicación coherente, no extrema, mesurada. Así es como podemos interpretar las representaciones diabólicas en "Mística que trata del freno puesto por [la] sociedad a la naturaleza de nuestros cuerpos y nuestras almas. Visión de juventud" y, especialmente, de "Nocturno de marzo". En esta última composición, Lorca comienza concretando las coordenadas espaciales y temporales en las que se producirá el encuentro entre el poeta y Satán. Es una noche perfecta de marzo, condensación del infinito, en la que se cruzan todas las fuerzas de la naturaleza expresadas por medio del Eolo que abre la ventana de la habitación, los fuegos fatuos, el rumor de los ríos y la sustancia constitutiva del mortal que se siente centro del universo, pero enervado por algún misterioso motivo que no tardará en desvelarse en la segunda sección del poema, "Encuentro". En el aposento del poeta el humano no reposa solo, pues alguien más ha entrado, un ser sobrenatural, el diablo:

> Alguien
> respira en mi cuarto.
> Miro y encuentro
> a un muchacho
> melancólico, todo
> vestido de blanco,
> con un aire doliente
> de efebo legendario.
> "¡No te asustes!" –exclama–
> y, moviendo los brazos,
> "¡No te asustes! –me dice–.
> ¡Yo soy el diablo!"
>
> (1996a, 668)

Como es habitual en las escenas poéticas en las que se produce un contacto entre un mortal y el diablo, el contexto que rodea este acontecimiento es la noche, tiempo sagrado, tiempo mágico para el conocimiento de aquello que la luz solar impide, tiempo misterioso que favorece la revelación de lo prohibido y lo ignoto. El diablo que se presenta a Lorca recoge el testigo de las configuraciones demoníacas miltoniano-románticas en las que se visualiza al regente del tártaro como un joven bello de aire melancólico y nostálgico. En el poema de Lorca, el diablo aparece incluso ataviado con vestiduras blancas, que son los característicos atuendos en la iconografía de los espíritus celestiales que vagan por

los cielos. La helénica imagen del demonio parece sorprender de tal modo al poeta, que la entidad infernal se ve en la obligación de dar a conocer su identidad, hecho que entusiasma al humano, sobre todo al contemplar el detalle de unos atavíos que entroncan más con lo divino que con lo monstruoso: "Qué maravilla, todo / vestido de blanco / blanco / blanco!" (1996a, 668). La pervivencia de la diafanidad en el retrato de quien ha sido constantemente ligado con sombríos cromatismos es el primer peldaño de la defensa que el diablo hará de su ser, sosteniendo su naturaleza angélica y advirtiendo el equívoco de aquellos que lo conciben como hórrida bestia en diversos ámbitos:

> "Yo siempre fui un ángel.
> Soy calumniado
> en todas las historias
> y en los retablos.
> Matthias Grünewald
> y San Macario,
> Teniers y Antonio
> el ermitaño
> sólo vieron demonios
> falsos,
> espectros de reptiles
> del antaño
> y puedo asegurarte
> que estaban soñando.
> (1996a, 668)

No es la primera vez que el ángel caído se duele de las plasmaciones que de su aspecto obran los mortales. Recordemos, aunque de signo bien distinto, el discurso de uno de los demonios del *Alguacil endemoniado* de Quevedo en el que se quejaba de los despropósitos de las recreaciones deformantes que los artistas hacían de los espíritus angélicos condenados. Lorca citará el retablo de Grünewald, que ya tuvimos oportunidad de conocer como una de la fuentes de los ángeles de Alberti en *Sobre los ángeles*. Pero la crítica del Satán lorquiano hacia el modelo descarnado que de él se ha transmitido de forma recurrente tiene una honda significación dentro de la íntima problemática del poeta:

> He aquí
> mi castigo. Soy blanco
> y los hombres me ven
> encarnado.
> Los demonios que sueñan
> tus hermanos,
> son ellos mismos, ellos,
> proyectados

en los turbios paisajes
de sus actos.
(1996a, 669)

Este demonio no tiene relación con aquella criatura satánica que aparecía en el diálogo espiritual de "Mística doliente" camuflada bajo falsos bellos tejidos externos. El diablo de "Nocturno de marzo" no es el apóstata ángel de luz de los místicos sino una esencia de sincera belleza que no arrastra tras de sí la guadaña del pecado. Su apacible y agradable físico es consecuencia de una entidad que no conlleva la perversión en ninguno de sus actos, ni siquiera en el disfrute de la carne. Desde este punto de vista, Lorca emplea al demonio como un mecanismo que sirve tanto de justificación de su postura conciliadora de alma y cuerpo como de crítica ante la sociedad. La existencia de un espíritu maligno de faz informe es una realidad evidente en el mundo que vivimos, pero no es toda la verdad, ya que junto a ese grotesco ser, endriago de los sepulcros de los condenados, camina una versión luminosa de la misma entidad, angélico viajero de atractivos rasgos clásicos y sensuales que aporta además una moderación en sus implicaciones imposible para la bestia envés de este diablo de alta dignidad. La fluctuación entre estos dos modelos satánicas está en función de la psicología de los individuos, siendo evidente una primacía del arquetipo más temible. Ahora bien, en el escrito de Lorca late la convicción de la injusticia que supone la imposición a un sujeto de un genio flamígero monstruoso resultado de las aberraciones, o de las imaginadas perversiones, de un grupo de mortales, tornando para el otro en degeneración demoníaca lo que no es sino aceptación y disfrute de una de las dimensiones del ser humano. La dicotomía que Lorca establece por boca del diablo se vincula fuertemente con la instrumentalización de la figura del ángel del mal en la construcción de invectivas contra determinados sectores de la comunidad social. Así, en "Mística en que se trata de Dios", los falsos católicos de pueblos y ciudades reciben estos calificativos: "Sois unos miserables políticos del mal, ángeles exterminadores de la luz" (1994c, 151). Esta mística guarda una gran semejanza con el pensamiento dual del diablo de "Nocturno de marzo". Lorca se distancia de la práctica religiosa común, equivalente de la pintura hórrida del diablo, para ser feliz con su orientación de la doctrina católica, una de cuyas piezas sería la reconciliación y acercamiento hacia el príncipe de los infiernos, desprovisto ahora de cualquier atisbo de espanto. En otro momento, el granadino, rabiando contra aquellos que denominan loco al hombre que se aparta de los cánones dominantes en la colectividad, "[...] al que le guste la soledad, al que esté lleno de odio injustificado a la sociedad, al Hermafrodita [...]" (1994c, 504), concluye que estos hombres despóticos y misántropos "[...] se dejan llevar por algunos seres híbridos de cabra y de Satanás, sin oír a los que desprecian [...]" (1994c, 504). Nuevamente, pues, el prototipo medieval quimérico se vincula a fines críticos.

Lorca, superando las opiniones de los seres que cercan cualquier actitud o pensamiento distorsionador de la norma ideológica aceptada, demonizará a estos individuos intransigentes que no admiten la multiformidad humana. Con todo, Lorca y la comunidad sancionadora coinciden en su rechazo de lo ajeno mediante imprecaciones que recurren a un concepto negativo del diablo, como solía hacer San Pablo en los escritos neotestamentarios con

respecto a todo elemento considerado enemigo de su misión, tendencia compartida por el apóstol San Juan. Los fenómenos de diabolización son inherentes a la condición humana debido a que el tópico de una entidad aglutinadora de todos los males satisface al hombre en su necesidad por dar expresión al sentimiento de rechazo de aquello que estima reprobable o amenazante, como le sucede a Lorca. Este proceso de demonización, muy destacado en las Sagradas Escrituras, se aposenta en nuestras letras desde la Edad Media. Ya comentamos a este propósito la diabolización del mundo musulmán en el *Poema de Fernán González*, muy reiterada también en la literatura épica de las cruzadas como indica Georges Minois, que ha dedicado algunos comentarios al análisis de las demonizaciones en el período medieval (2002, 67-69). Pero la fractura de Lorca con el entorno, según hemos observado, deriva no sólo en conatos de diabolización sino en la separación de su Satanás individual con respecto al diablo disforme consagrado en la tradición. El diablo que Lorca ha conseguido atrapar en los versos de "Nocturno de marzo" es el espíritu nuncio de una asunción sabia y coherente de las apetencias corporales, un demonio purificado, liberado de las ataduras marcadas por el mundo, Satán reconvertido en el Luzbel particular de un hombre ilusionado ante su llegada:

> Yo siento una infinita
> compasión. El espacio
> se llena de feéricos
> nardos
> y el mancebo ilumina
> la estancia con sus labios.
> (1996a, 669)

El fragmento citado está bañado en la voluptuosidad que emana el diablo blanco lorquiano. Para cerrar el estudio de la figura satánica en "Nocturno de Marzo" hemos de comentar dos cuestiones. El diablo, a pesar de que su existencia sólo es posible en función de la psicología del poeta, no ha perdido el contacto con el contexto católico del que originalmente forma parte. En este sentido, el granadino hará referencia al tema de la tentación de la serpiente a Eva: "El eterno alfarero / te echó de sus estados / ya tarde; cuando habías / imbuido en su barro / un amor imposible / de ser saciado / y el germen de [la] ciencia / con el germen del llanto" (1996a, 670). Incidamos también en un motivo al que Lorca se suma en su literaturización del demonio y que gozó de gran cultivo desde el siglo XIX, a saber, la compasión[110] hacia el regente de los abismos. Ya tuvimos oportunidad de ver una plasmación de esta veta semántica en "Satán" de Unamuno. En fin, la unión que parece exhibir Lorca en "Nocturno de Marzo" hacia quien ha sido siempre considerado

110 Nicolas Corté ha expuesto algunas notas sobre la misericordia que inspira Satán en autores de la literatura francesa (1958, 142). Vigny había planteado el tema en *Eloa*, en cuya continuación el diablo obtenía la salvación. Lamartine, en *La Chuta d'un Anga*; Théophile Gautier, en *Una Larme du Diable*; Soumet, en *La Divine Epopée*, y Victor Leprade, en *Psyché*, elevaron sus voces a favor del desterrado. Victor Hugo se pronunciaría sobre este asunto en *La Fin de Satan*.

potencia destructiva y artífice último de los males que devastan la tierra hará que en otro poema el poeta exclame: "¡Satán! / mi amigo de la infancia" (1996a, 688).

La "Mística que trata del freno puesto por [la] sociedad a la naturaleza de nuestros cuerpos y de nuestras almas" es el segundo texto de importancia en el que el poeta del 27 persiste en un enfoque del diablo como signo del deleite sexual que, en una visión ideal, debería convivir con la fuerza espiritual. La vertebración carnal del ente infernal se halla más iluminada en la mística que en el "Nocturno de Marzo":

> No se callaron estas voces, porque mi espíritu vio a Satán en una luz transparente y verdosa, con su rítmico y blando cuerpo de marisco y sus ojos profundos de una trágica belleza... y éste decía la canción que todo el mundo oye, la melodía de fuego que él nos pone en la lengua y en los labios, y todos los espíritus que estaban conmigo la decían, porque en su trama de misterio se penetra enseguida de no tener en los ojos puesta la blanca venda de la inocencia. Satán nos mira como un espíritu alto que sabe ver en nosotros lo que somos y nos envuelve en su capa roja de pecados y nos ama en lo que tenemos de amables, y nos da los tremendos espectáculos por hacer gozar a sus amigos.
>
> (1994c, 160)

Novedosa es la composición externa que del diablo realiza Lorca en este fragmento de su mística. El recuerdo del Satán miltoniano sobrevive todavía en la belleza trágica de los ojos de una entidad que, de modo sorprendente, es poseedor de un cuerpo de marisco. No debemos pensar tanto en un entrecruzamiento del modelo romántico del diablo con el prototipo medieval cuanto en la voluntad del poeta granadino por intentar acentuar el aura carnal de Satán mediante la inserción en su imagen del marisco en virtud de las propiedades afrodisíacas estimulantes de los instintos sexuales que tradicionalmente se han asociado al animal marino. Referencia similar aparecerá tanto en la "Oda al Santísimo Sacramento del Altar", "[...] mancebo de rizos y moluscos" (1989, II, 198), como en "Nacimiento de Cristo" de *Poeta en Nueva York*, "Los vientres del demonio resuenan por los valles / golpes y resonancias de carne de molusco" (1989, II, 287). Poco permanece de los cantos que Satán en su pasado angélico entonaba en los atrios de Dios junto al resto de las jerarquías, de esos himnos aún vivos gracias a los espíritus celestiales y que Gerardo Diego escuchaba en la piedra compostelana. Musicales notas de pureza que el príncipe infernal ha convertido en desencadenada melodía de seducción, de atracción de los miembros; irresistible canción cuya partitura la lee Satán en los corazones de los hombres, de unos seres a los que sólo es necesario hacer vibrar su cuerda del placer para que se arrojen hacia el deleite sensual. Sólo en la niñez, etapa vital del hombre representada en la blanca venda de la inocencia, todavía no resuenan los sonidos del goce corporal. Mas, perdida la espiritualidad plena de la infancia, al ser humano sólo le cabe para mantener la autenticidad divina de sus primeros pasos en el mundo la perfecta armonización entre la esencia pretérita y la reciente incorporación anhelante formalizada en la imagen del monarca del imperio caído. Alcanzar esa complementación permite al hombre esencializarse en

una categoría angélica en la que la materia tiene su lugar: "Siempre que pequéis de amor seréis tenidos por ángeles en la dicha del infinito" (1994c, 161). De este modo, asumir y comprender con autenticidad a nuestro demonio individual de la carne nos favorece entrar en contacto y vivenciar la inefable existencia angelical: "Todos hemos besado, todos sentimos la palpitación angelical de otra vida sobre nuestros labios [...]" (1994c, 218), nos dice Lorca en "Canciones de besos al estilo de Oriente". La ejecución plástica de esta faceta de la imagen demoníaca a la que Lorca no renuncia en tanto que prefiere orientarla como uno de los planos constructivos de un amor absoluto puede verse en uno de los dibujos del poeta titulado "Luzbel". El poeta no se ajusta en su recreación a los parámetros de un diablo medieval animalizado sino que adopta las directrices miltoniano románticas. Hermosa pintura de Lucifer, retratado como un espíritu más de la corte de ángeles del Altísimo. Únicamente dos rasgos, dos malformaciones nos descubren que nos hallamos ante el caudillo de los ángeles rebeldes: la presencia de dos cuernos en su cabeza, y la posesión de un sexto dedo en su mano derecha. El resto de los componentes del dibujo sigue la tópica descriptiva de las entidades angélicas fieles a Dios: hermoso rostro de aire adolescente, cabello ondulado o rizado, larga túnica y extremidades aladas. Algunas de las plumas de las alas son plumas de pavo real que parecen, y así lo indica Mario Hernández, un recuerdo modernista (1990a, 98), como débito modernista es también el proceso de fusión entre la carne y el espíritu en el diablo.

Pero el sueño de la reconciliación entre dos tendencias antagónicas en la historia de la humanidad es débil cristal, frágil esperanza quebradiza ante cualquier incertidumbre o variación en el planteamiento de Lorca, como así sucederá. El poeta, vencido en su intento de integración de opuestos, sucumbirá a la tentación sexual, entregándose a la fantasía de la lujuria. El fuego pasional amoroso de un diablo de luz ha fenecido. Es el tiempo de la bestia, de la deidad carnal pagana de los aquelarres, del monstruo que erotiza las imaginaciones de los santos y ermitaños, el espíritu del despertar de los más libidinosos sentimientos humanos. Lorca capturó a su vencedor en una composición del *Libro de poemas*, "El macho cabrío"[111]:

> ¡Salve demonio mudo!
> Eres el más
> Intenso animal.
> Místico eterno
> Del infierno
> Carnal...
>
> ¡Cuántos encantos
> Tiene tu barba,

111 Un detallado y profundo análisis de la figura del macho cabrío en Lorca a partir de esta composición y el poema "Sueño", donde también aparece esta imagen satánica, se puede encontrar en el capítulo cuarto de *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad masculina* de Ángel Sahuquillo, "La metamorfosis del macho cabrío. Infierno, mordaza y rebelión del amor homosexual", pp. 208-262 (v. Bibl.).

Tu frente ancha,
Rudo don Juan!
¡Qué gran acento el de tu mirada
Mefistofélica
Y pasional!

Vas por los campos
Con tu manada
Hecho un eunuco
¡Siendo un sultán!
Tu sed de sexo
Nunca se apaga;
¡Bien aprendiste
Del padre Pan!
(1989, , 289)

Es la celebración del hórrido demonio de la carne, del grotesco espíritu medieval: "¡Resumen negro a lo medieval!" (1989, I, 290). Los esfuerzos de Lorca por hacer del diablo una criatura pacífica que pudiera interiorizarse en los mortales de forma que cayera el enfrentamiento milenario entre las dos creaciones de Dios son aniquilados tras el regreso de la imagen consagrada del tentador, del Satán de las condenas y la beligerancia que precipita al hombre hacia el pecado. Este astuto diablo que llueve sobre los bosques más oscuros de las galerías del hombre es el síntoma del desequilibrio del granadino, de su conflicto social, religioso y personal, contexto en el que la carne se erige en opositora a la felicidad, aunque a la vez sea urgente liberación placentera. Satán recuperará su ponzoñosos designios, vistiendo nuevamente su originario camuflaje viperino según el relato de las Sagradas Escrituras. Es en "Cartuja interior. Cuento triste que casi siempre es una realidad" donde Lorca, en un paralelismo entre su narración y la historia del Génesis, remite a esa forma primigenia del diablo, cuerpo vulgar para una entidad angélica que no dudó en emplear el espíritu traicionero para frenar los planes de su Destructor: "[...] serpiente horriblemente verdosa con la boca negra, los ojos saltones ensangrentados y la lengua de fuego fascinador, como la serpiente de la leyenda paradisíaca" (1994c, 404). En el mito que supone la tentación de Eva por el demonio y la caída de nuestros Primeros Padres se ubica la máxima realización de la mordedura del demonio del deseo, de las apetencias anheladas por el hombre contra las que lucha fútilmente, pues su destino es la derrota. La manzana, por tanto, elemento nuclear en la lid entre el tentador y el mortal, es el símbolo permanente del triunfo de la carne, afrutada corona de laurel del Maligno: "La manzana es lo carnal, / Fruta esfinge del pecado, / Gota de siglos que guarda / De Satanás el contacto" (1989, I, 254). Lorca naufraga al romperse las cadenas que aseguraban a la bestia del cuerpo. Sin asideros, se ha perdido ese sereno mundo en el que el poeta podía complacerse en el recreo de su sexualidad sin tener que rendir cuentas a un Dios juez de su pecado como leemos en "La balada de las tres rosas": "Satán es bello y joven. / Dios no ve los pecados. / La carne es dulce rosa / Y canta Juventud" (1996b, 564).

Otro texto en el que Lorca acomete la vertiente del diablo como ente ladino auspiciador de la desgracia de los mortales a través de la tentación sexual es la sección que, bajo el título "Demonio", forma parte de la "Oda al Santísimo Sacramento del Altar" describiendo a una de las tres fuerzas tradicionales concebidas como enemigo del alma junto al mundo y la carne. Lorca, en carta a Jorge Zalamea, ofrecía algunas consideraciones a propósito de la figura diabólica a partir de las cuatro primeras estrofas[112] que transcribía en la epístola: "Me parece que este Demonio es bien Demonio. Cada vez esta parte se va haciendo más oscura, más metafísica, hasta que al final surge la belleza cruelísima del enemigo, belleza hiriente, enemiga del amor" (1997a, 583). Destacamos dos aspectos relevantes del testimonio del granadino. En primer lugar, su estimación de que la imagen del demonio que está desarrollando se caracteriza por una gran autenticidad, se ajusta a la verdadera realidad del monarca rebelde. Al hacer explícita esta precisión, que los receptores presuponen en la lectura del escrito, se distingue en Lorca la intencionalidad de captar la exacta esencia, liberada de tópicos recurrentes y prejuicios socialmente establecidos, que para él supone el misterio del ángel rebelde. A diferencia de la disforme apariencia de Satán en "El macho cabrío", Lorca incide ahora, con una mayor serenidad en su análisis del diablo, en un espíritu maligno de contorno angelical, de cautivadora belleza. Sin embargo, esta hermosura no es la de aquella criatura luciferina, también agraciada, que el poeta acogía con entusiasmo utópico en su interior, hálito palpitante de su pasión amorosa. Satán continúa siendo en la oda un monumento de superficiales encantos, mas su beldad ya no es beneficiosa en el proceso de construcción de un amor completo sino que, según indica Lorca en su carta, es enemiga del amor. Anatematizado, la hermosura del diablo se toma maldita para el ser que es atrapado por ella. Dolorosos encantos capaces de llagar la existencia del hombre en un sufrimiento con principio pero sin diáfano horizonte. A pesar de la maldad o, más bien, de los peligros en los que Satán puede involucrar a los humanos, la belleza de esta entidad, si seguimos las palabras de la epístola y los versos de la oda, no es decorado ficticio sino consustancial virtud. Reaparece aquí uno de los problemas constantes con respecto a las bellas pinturas del príncipe de las tinieblas, la diferenciación entre sus disfraces de ángel de luz, ornados sudarios del ángel que murió, y su sincera corporeización apolínea, lo cual promueve dilemas en torno a la concreción de las fuentes elegidas por los artistas. Eutimio Martín refiere en este sentido los datos proporcionados por Jean-Louis Flecniakoska en una conversación oral: "La representación del diablo-efebo ha podido verla Lorca en los mosaicos bizantinos (San Apolinario, en Rávena) o en manuscritos medievales donde Satán figura con los rasgos de un bello adolescente" (1986, 306). Efectivamente, se pueden rastrear algunos testimonios artísticos antiguos en los que el diablo no es una conjunción de horrores. Una de estas manifestaciones es un mosaico de San Apolinar Nuevo de Rávena en el que el espíritu flamígero es visto como un hermoso joven en el que únicamente el cromatismo azulado oscuro es índice de siniestros objetivos. Siguiendo a Minois (2002, 60), Satán comparece como adolescente alado en una miniatura de la Biblia de San Gregorio Nacianceno que data del siglo IX. Del

112 Lorca aseguraba en la carta que esta parte de su oda estaría conformada por más de trescientos versos, pero la realidad es que no superó los cincuenta y dos versos de extensión.

mismo siglo es la formalización de Satán, interpretado como hermano gemelo de Cristo, en la tapa de marfil de un libro de la biblioteca universitaria de Fràncfort. Sobresale también el diablo pintado en los muros de la iglesia de Baouit en Egipto. Ciertamente con el arte bizantino se comienzan a apreciar variaciones en las plasmaciones de la imagen del diablo: "Los bizantinos empezaron a representarlo con una cierta gravedad, influídos seguramente por las representaciones de las divinidades sombrías griegas" (AA. VV.,1950, I, 6). Ahora bien, hay que tener en cuenta dos hechos en relación con estas pinturas de aire angélico sobre el diablo. Por un lado, no es una tendencia figurativa profusa, pues ya desde el siglo IX en adelante se producirá el desbordamiento del modelo bestial del regente de los abismos. Por otro lado, no parece claro que con el tipo de un diablo efebo se pretendiera comunicar el rostro real del espíritu rebelde sino el poder que tenía para mudar su inmundo ser en embaucadora fantasía paradisíaca. Ya reseña esta facultad exhibida por los artistas primitivos J. B. Russell en su estudio de la iconografía cristiana del diablo: "El diablo, como los dioses y los ángeles, no está confinado a una sola forma. Tiene el poder de cambiar de forma a voluntad, y para engañar puede mostrarse como un guapo joven, una hermosa muchacha o incluso un ángel de luz" (1995, 254). Vicente Risco ha acotado con juicio esta cuestión (1985, 70-71). En las representaciones cristianas se debe discernir cuándo se refleja al diablo como tentador, esto es, disfrazado bajo figuras muchas veces seductoras, y cuándo como franco demonio. En el primer caso puede ser conformado en imagen de mujer hermosa (súcubo), de lindo doncel (íncubo), de ángel, de monje, de mendigo o tierno infante. En todos estos ejemplos nos encontramos ante un diablo humanizado, siguiendo de este modo el Maligno el procedimiento que en varias ocasiones emplean los ángeles en las Sagradas Escrituras. El demonio bello y ennoblecido, como es acogido por Lorca en su oda, es una creación moderna, iniciada con Milton, y que llega incluso a la escultura española con la efigie al ángel caído de Bellver ubicada en Madrid. Resultaría extraño que en un arte como el bizantino, programado en función de una normativa religiosa que los creadores no podían saltarse, se innovara con la introducción de un demonio al que aún se le reconocieran las galas celestiales después de su destierro de los cielos. Ante la situación que acabamos de describir, se colige la debilidad de la línea que se tensa entre el demonio lorquiano y unas recreaciones medievales bizantinas no copiosas de una entidad infernal que sólo perdía su apariencia disforme de manera fingida. Lorca contaba con el motivo del demonio-falso ángel de luz pródigamente tratado en la producción de los místicos españoles, así como con una tradición literaria del diablo-ángel caído gestada desde el poema épico de John Milton, para no tener que recurrir a un recóndito pasado, sobre todo pictórico, confuso y de no abundante cultivo.

Contextualizada la creación satánica de Lorca, en "Demonio" el granadino va seriando un conjunto de definiciones sobre la figura del demonio antes de llegar a la exaltación de la materialización de Dios en la Sagrada Forma que se entrega a los hombres. El diablo es caracterizado de manera constante por medio de cualidades o rasgos restringidos siempre en su alcance, es decir, se le convierte en una entidad hueca y engañosa. De ahí la abundancia de complementaciones de orden negativo y restrictivo en las referencias al príncipe de este mundo: "cuerpo sin amor", "belleza sin nostalgia ni suelo", "seguridad fingida", "belleza encadenada sin línea en flor". El mensaje de este ángel expulsado por Dios a los infiernos es el de la inconsistencia, la palabra hueca por falsa e ilusoria, esquelético

verbo de muerte encubierto en lancetada luz. Las diferentes determinaciones semánticas del diablo se plantean a partir de un nivel superior dominante cuyo sentido es la expresión de los nefastos resultados y la esterilidad del vasallaje a los dictados carnales del espíritu llameante. Siguiendo este principio rector adquieren plena comprensión las especificaciones que Lorca va encadenando a propósito del demonio, precisiones que pueden aglutinarse en diferentes agrupaciones. De esta forma, el demonio es portador de inermes delicias carentes de vida: "cuerpo sin amor", "belleza sin nostalgia ni sueño". Edén despoblado, holograma de festines tantálicos. Estas consideraciones entroncan con la concepción del demonio en la carta a Jorge Zalamea en calidad de adversario del amor. Otra marca impresa en el diablo derivada de su preconización del erotismo, siendo además una de las más notorias, es su condición efímera: "médula del presente", "belleza que late y se escapa", "momento de venas y ternura de ombligo". Sin pasado ni futuro, la tentación del diablo es el sueño del instante, rosa de pecado que, extenuado el terciopelo carnal de los pétalos, al hombre sólo deja las espinas del remordimiento, penetrando así en el tercer anillo de aniquilación en manos del espíritu infernal, la sexualidad dolorosa: "Fuego para la carne sensible que se quema. / Níquel para el sollozo que busca a Dios volando:" (1989, II, 198). La naturaleza puramente sexual del ángel caído se explicita en su descripción como "[...] mancebo de rizos y moluscos" (1989, II, 198), reiterando el calificativo de marisco con el que designaba Lorca al demonio en una de sus místicas según apuntamos en su momento. Complementando la interpretación que dimos del cuerpo de marisco del diablo, Eutimio Martín entiende que en la oda el vocablo *moluscos* "[...] conviene nítidamente al sexo femenino –el argot no carece de términos para designar con nombres de moluscos el órgano genital de la mujer- y no hay que descartar la posibilidad de que englobe también al sexo masculino)" (1986, 307). Después de haber ido tejiendo el poeta diferentes estampas del diablo carnal, Lorca se concentra en desentrañar cuál es el principal arma del habitante del tenebroso inframundo:

> No es la mujer desnuda, ni el duro adolescente
> ni el corazón clavado con besos y lancetas.
> No es ser dueño de todos los caballos del mundo
> ni descubrir el anca musical de la luna.
>
> El encanto secreto del enemigo es otro.
> Permanecer. Quedarse con la luz del minuto.
> Permanecer clavados en su belleza triste
> y evitar la inocencia de las aguas nacidas.
>
> (1989, , 198-199)

El diablo anhela sumergirnos de modo incesante, perpetuarnos en el agostamiento del gozoso minuto de placer. Beneficiándose de su constante volver a ser en el hombre gracias a la infinita invocación al pecado, el espíritu proscrito se eterniza en los mortales desde lo efímero. En este sentido, son interesantes las consideraciones que Valle Inclán hacía en *La lámpara maravillosa* acerca de la futilidad de las aspiraciones demoníacas por

permanecer en un plano intemporal mediante la recurrencia de lo dinámico, produciendo en consecuencia un absurdo al requerir para su subsistencia sempiterna un ininterrumpido caminar del mundo sensible.

Los asedios lujuriosos del diablo obtienen diferentes respuestas por parte de García Lorca, aunque fundamentalmente el granadino escogió una opción. El poeta puede adoptar un tono frívolo en la consideración de su relación con Satán, posiblemente con una finalidad distanciadora de la trágica realidad: "Además, Satanás me quiere mucho, / Fue compañero mío, / En un examen de / Lujuria [...]" (1989, I, 236). Resignación y condena son otras actitudes de Lorca, siempre superadas por la decisión de la resistencia, manteniendo la fortaleza y el vigor ante las asechanzas del diabólico maestro de la mentira que nos da a beber el filtro arreciador de la lascivia. El mejor exponente del enfrentamiento entre Lorca y Satán es una composición poética temprana:

> Esta tarde en el río (verde pensamiento)
> He visto al diablo.
> Estaba entre los juncos temblorosos,
> Muy vestido de blanco,
> Mirando las choperas tenebrosas
> Con un aire de efebo legendario.
> Sonreían las aguas con malicia
> Y en el prado
> Las flores se ocultaban como niños
> A vista de un extraño.
> ¡Oh gentil caballero de la muerte,
> Roja estrella de Fausto!
> Al verme aquí con libros
> Me tomaste quizá por Cipriano.
> Sobre el verde jugoso, si tú quieres,
> Charlaremos un rato.
> Te advierto que ahora tengo el corazón
> Fuerte, galvanizado
> Y lleno.
>
> (1996b, 575-576)

Son evidentes los ecos en el poema de *El mágico prodigioso* de Calderón de la Barca. La influencia del drama de Calderón no sólo se atestigua en la referencia al protagonista de la obra, Cipriano, sino también en el modo en que se plantea el hallazgo del demonio. La visión de Satán por Cipriano a la orilla del mar se convierte en el poema de Lorca en un encuentro junto al río. El peso de la comedia del escritor barroco es más profundo. Tengamos en cuenta que, momentos antes de que Cipriano en su segundo contacto con el demonio recoja a éste del mar disfrazado de náufrago, el monarca de los infiernos aceptaba el alma que Cipriano entregaba a cambio del amor de Justina. El motivo del pacto diabólico, implícito en el texto por mediación de *El mágico prodigioso*, se revela más

directamente en la calificación del ángel rebelde como roja estrella de Fausto, consignando así Lorca al personaje prototipo de las alianzas con el señor de los abismos. El trasfondo de una unión entre un mortal y el diablo para la consecución de la posesión del objeto deseado incide inevitablemente en la valoración del acercamiento entre la fuerza del mal y el poeta, advirtiendo además que en los conciertos de los humanos con Satán suele primar un componente de índole erótica que viene a ser concomitante con la concepción lorquiana del diablo propiciador del pecado sexual. Por otro lado, la apariencia de Satán en el poema del granadino es la de un joven efebo, como en la "Oda al Santísimo Sacramento del Altar", aunque no se puede afirmar que Lorca, partiendo del hecho de que el Maligno se manifiesta disfrazado de galán en el drama de Calderón, esté reproduciendo el verdadero rostro del diablo. Los variados matices de esta beligerante historia entre el diablo y Lorca son expresados por la naturaleza en la que discurre todo el acontecimiento. La siniestra personalidad del diablo apaciguada por los encantos externos es sugerida por los juncos temblorosos y las choperas tenebrosas. La sonrisa maliciosa de las aguas en conjunción con el jugoso verde nos anuncian las libidinosas pretensiones del espíritu tentador, preparado para sembrar en el hombre lo que el paisaje ya está sintiendo. Finalmente, las flores que se ocultan como infantes ante la mirada del doncel satánico representan el peligro que la acción del ángel puede ocasionar sobre la inocencia del poeta. Lorca, consciente de los riesgos y calamidades a los que se va a ver expuesto conociendo que es el diablo la figura que se encuentra ante él y habiendo sido aleccionado por el medio circundante, invita a su oponente a iniciar una conversación. El reto es plausible en virtud del estado en el que se encuentra su corazón. Insensibilizado a raíz de la cobertura metálica con la que se protege Lorca, el poeta puede afrontar una aproximación a su majestad ultraterrena pues las luciferinas garras de la sensualidad no perforarán el ser del mortal con el fin de abrir la herida del goce desmedido. Galvanizado, Lorca sentencia la plenitud de la que su corazón ahora disfruta, plena satisfacción que debe entenderse como la coherente compenetración de materia y espíritu en su persona. En su cruzada contra las carnales llamas de los infiernos, Lorca hará uso, como demuestra en "Los álamos de plata" del *Libro de poemas*, de la vertiente admonitoria:

> ¡Hay que acostar al cuerpo
> Dentro del alma inquieta!
> Hay que cegar los ojos con luz de más allá.
> Tenemos que asomarnos
> A la sombra del pecho
> Y arrancar las estrellas que nos puso Satán.
> (1989, , 265)

Hasta aquí hemos analizado el sistema de pensamiento nuclear de Lorca con respecto a la figura del diablo. Ello no resta para que, fuera de esta matriz de tratamiento, el espíritu infernal no pueda ser instrumentalizado con otras finalidades, si bien estos usos no ofrecen gran importancia en el cuadro general de literaturización lorquiana de la imagen satánica. El diablo, así pues, se torna a veces por su semántica negativa en voz con la que

poder apresar el terrible azote del hambre, como podemos leer en "Paisaje de la multitud que vomita" de *Poeta en Nueva York*, "[...] y llamaba al demonio del pan por las colinas del cielo barrido [...]" (1989, II, 263), o en *El maleficio de la mariposa* cuando curianita santa exclama: "El hambre es un demonio con antenas de fuego / a quien hay que alejar." (1992, IV, 77). Otros demonios, que no revisten mayor valor que el de actuar como elementos contextualizantes, han sido avistados por Marcilly en dos momentos de "Crucifixión" (cit. García Posada, 1982, 190) de *Poeta en Nueva York*, aunque García Posada discute la identidad diabólica de los primeros seres concretados como espíritus infernales.

## Las potencias celestiales: revolución y memoria

El análisis de la figura del demonio en la obra de Lorca permitiría colegir que, dentro de las modificaciones introducidas por el poeta, el espíritu infernal se mostraba al granadino como una amenazante presencia sentida en su existir diario. Esta consideración realista se puede proyectar a la imagen de los espíritus celestiales si seguimos la declaración realizada por Lorca en la presentación de *Comedia sin título*, en donde además se recoge el aura satánica a través del concepto de lujuria: "Con toda modestia debo advertir que nada es inventado. Ángeles, sombras, voces, liras de nieve y sueños existen y vuelan entre vosotros, tan reales como la lujuria, las monedas que lleváis en el bolsillo, o el cáncer latente en el hermoso seno de la mujer, o el labio cansado del comerciante. (1992, V, 275). Lorca no estaba a favor de las tópicas visiones que los católicos tenían de los viajeros de los cielos percibidos como tangibles entidades automatizadas destinadas a un exclusivo rol laudatorio musical pueril. Así lo apunta el poeta del 27 en "Mística de sensatez, extravío y dudas crueles": "Muchas gentes se figuran a Dios vestido de gasas y paseando muy serio con las vírgenes y los santos y a los ángeles con las trompetas danzando como bobos... Esta idea está muy arraigada y es la base de la iglesia católica. Un Dios de carne y hueso con cólera y con venganzas... ¿Qué es un templo...? ¿A qué las imágenes? ¿No es todo espíritu...?" (1994c, 99).

Hechas estas precisiones, hemos de señalar inicialmente que en el angelismo de Lorca se observa la existencia de vectores tradicionales en convivencia con un programa de intención deconstructiva de las especies angélicas del empíreo. Estas dos fuerzas arquitectónicas de los espíritus alados pueden manifestarse de manera individual o conjunta, produciéndose en este último caso fluctuaciones en la preponderancia de una u otra directriz. Las diferentes posibilidades constructivas que se encuentran a disposición del poeta desembocan en una serie de núcleos de desarrollo dentro del proceso de literaturización de los ángeles fieles. Lorca se va a incorporar a la lista de escritores españoles contemporáneos que idealizan la contemplación de la naturaleza mediante el recurso a la figura del ángel. De hecho, al poeta granadino se debe una de las mejores exposiciones de esta temática angélico paisajística como de inmediato comprobaremos. Lorca sentía en el entorno, y así lo expresa en varias ocasiones, el mágico rastro de esencias sobrenaturales. En "Estado sentimental" nos cuenta que "El paisaje era blanco y angélico" (1994c, 175).

La impresión del medio circundante se concreta en determinados momentos del día, como en la noche "[...] silenciosa y angélica" (1994c, 241) de "Balada". Lorca seguirá muy de cerca la trayectoria que en la ligazón del paisaje con los espíritus celestes había forjado Juan Ramón Jiménez, a saber, la fusión de los ángeles con las diferentes fases temporales del día. En consecuencia, los ángeles ambientales del poeta granadino difieren de los de Gerardo Diego, inmersos en la purificación de específicos elementos y fenómenos atmosféricos. Será difícil hallar en la obra de Lorca espíritus alados asociados a componentes de la naturaleza fuera de los ciclos del día. En este sentido, podemos rescatar la intuición de un nacimiento ultraterreno que inspira el bello azul marino, "[...] y el azul inmenso temblaba como si fuera a parir algo angelical [...]" (1994c, 335), o la visión arcangelizada de una de las fuerzas de la naturaleza, "El viento como arcángel sin historia / tendrá sobre el gran álamo que espía, / después de largo acecho, la victoria" (1996a, 731). Pero es la dirección juanramoniana la orientación preponderante en la producción de Lorca en el entrecruzamiento de los escenarios terrestres y las glorias de los espíritus celestiales. La obra maestra del granadino en este ámbito es una prosa titulada "Cartuja. Cuadro a lo Fra Angélico", texto de gran y delicada belleza en el que a través de un ángel se nos asoma a la progresiva salida del sol en un amanecer marcado por el toque del ángelus. La potencia celestial de esta composición es puro discurrir temporal, de modo que su morfología carece de toda estabilidad y se va plegando a las variaciones cromáticas que el sol va haciendo desfilar. Detengámonos en los primeros instantes de este acontecimiento de inciertos límites entre lo divino y lo terrestre:

> De la oscuridad de oro y perla surge la figura de un ángel blanco y rosa. Su cara es tan tenue y transparente que se ven las cosas que hay detrás veladas por una neblina clara y temblorosa. Sus ojos están extáticos y abiertos. Sus alas son de plumas rojas y su túnica de luz violácea. Las manos sublimes las ocultan las anémonas azules que lleva en el pecho. La visión es tan de vapor que apenas si se ve. En el suelo hay un trecho, de flores con más luz y color. Ahí descansa el ángel.
>
> (1994c, 378)

En las estampas de diferentes momentos del día en las que participan las etéreas esencias de la corte de Dios pueden distinguirse varios niveles dependiendo de la relación creada entre las dos piezas clave que intervienen. En un primer estadio, tanto el paisaje lumínico como el ángel gozan de absoluta independencia. En estos casos asistimos a postales de amaneceres, ocasos o noches en las que los espíritus cristianos circulan por el aire ennobleciendo con su sola presencia las maravillas pictóricas que los juegos de luces crean en los cielos. En un segundo nivel, son dos las posibilidades creativas que se detectan. Los mensajeros de Dios conservan su autonomía pero, o bien van a ver alterada su apariencia debido al influjo de las características de la fase temporal en la que se encuentran, o bien son los responsables de promover o llevar a cabo las modificaciones cromáticas que se van dibujando en las alturas. Finalmente, el último grado implica la fusión entre el medio y la criatura divina, con lo que el ángel deja de ser un criatura del empíreo para tornarse en entidad de la naturaleza. Esta vertiente es la que trabaja Lorca en su breve

prosa. El ángel conformado por el poeta mantiene sus propiedades corporales celestiales ya que, a causa de su nueva situación, es un ser inmaterial, transparente, espíritu labrado a partir de haces de luz. La riqueza colorista del espíritu alado no se detiene en el fragmento que arriba hemos citado sino que su evolución es constante. Blancos, rosas, rojos, violetas y azules eran las vestiduras del ángel en sus primeros pasos al alborear el día. El rojo será el color que progresivamente se vaya haciendo con el protagonismo, al tiempo que percibimos otras transformaciones en el exterior del ángel en relación con el tamaño de su figura. El espíritu va enrojeciendo su fisonomía mientras que sus dimensiones van paralelamente aumentando: "El ángel era ya gigante y de luz roja" (1994c, 379), "El ángel era cada vez más grande y rojo" (1994c, 379). Estos detalles descriptivos terminan por confirmar un hecho que se anticipaba en los iniciales retratos del ángel, su identificación con el astro solar. La condición de llameante estrella que ostenta el espíritu celeste justifica, por tanto, las evoluciones cromáticas y de volumen que vamos observando conforme avanza el texto. El ángel vivirá una última etapa en su devenir, reflejo de la imagen del sol al alcanzar su radiante culmen en el cenit de los cielos: "El rojo y el dorado se fueron volviendo blanquecinos [...]" (1994c, 379). El abanico de tonalidades que vetean el exterior del ángel dimana de los tintes propios que en el sol se van registrando en su andadura desde el rayar del día, pero no debemos obviar el peso ejercido en la colorista plástica del espíritu de Dios por el cromatismo de los cuadros, y más concretamente, de los ángeles pintados por Fra Angélico, artista cuya incidencia, con propósito de homenaje por parte de Lorca, se aprecia en el título de la narración del granadino. Ya comentamos al estudiar la angelología de Alberti la destacada presencia del pintor italiano en nuestras letras. Lorca profundizará en esa base pictórica, que junto con el paisaje solar cimenta la morfología del ángel de "Cartuja", en una composición poética llamada "Tablas": "Fondo rojo y dorado con matices azules, / Opacos tornasoles como de cachemira, / Dos ángeles que escuchan la música celeste / Que mana de sus manos al pulsar el laúd [...]" (1996b, 292). "Tablas" se nos muestra en definitiva como una loa hacia el arte de esos pintores italianos, entre los que figura Fra Angélico, en los que la imagen del ángel es uno de sus motivos recurrentes, espíritus siempre engalanados con suaves colores: "Maestro Gandolfino, Marone, Canavesio / Piemontese, Zenale, Masolino, Fra Angélico. / Románticos del pliegue y de la línea clara, / De los ángeles chicos, de las nubes rosadas" (1996b, 293).

El parto angélico con el que se nos deslumbra al amanecer puede tener su origen en unos versos en los que Lorca aseguraba cómo la desaparición del sol hundía en el manto de la nocturnidad a unos espíritus cuya existencia se revelaba a los ojos humanos con la luz del alba:

> Los crepúsculos revelan
> Espíritus dormidos
> Que el sol hundió.
> Una mano de auroras
> Los acuesta en la tierra.
> (1996b, 441)

El fenómeno literario de vinculación de los ángeles con el entorno en la modalidad específica de glorificación de las fases del día tiene gran auge entre nuestros poetas contemporáneos, entre los que podríamos mencionar a José María Hinojosa, Juan José Domenchina, Celaya, Ricardo Molina, Eugenio de Nora o Rafael Morales. De la obra del grupo de autores aludidos podría destacarse "Cielo en la tarde" de Rafael Morales. Concomitante con los espíritus sepultados en la noche por el sol del texto de García Lorca, Morales recrea un atardecer haciendo del cielo azul un enorme arcángel que va sucumbiendo en la tierra ante el inexorable descenso de la luz: "[...] tremenda fuerza inútil, arcángel derribado / que en la tierra silente a lo lejos se hundía" (1999, 87), "[...] ved las alas azules, intangibles, cansadas, / de este arcángel inmenso sobre el polvo caído" (1999, 87). Notable es el poema de Domenchina, "Nido de ángeles", en el que el escritor, reflejando la llegada de la oscuridad, nos relata el aletear de unos ángeles-pájaro que en rápido vuelo se dirigen a ocupar el lugar al que el sol renuncia en su marcha hacia un nuevo día: "En donde estuvo el sol, ya descendido, / cuelgan, y no se ven, con qué caliente / temblor, las plumas del augusto nido" (1995, II, 263).

En la temática de las relaciones entre la naturaleza y los espíritus celestes, los ángeles se ajustan generalmente a los cánones de su modelo tradicional, si bien es cierto que la utilización que de ellos se hace incardinándolos en un contexto funcional diferente de aquel en el que desempeñan habitualmente sus misiones provoca novedosas transformaciones con respecto a su arquetipo. En este sentido, magnífico ejemplo es el ángel de "Cartuja. Cuadro a lo Fra Angélico" a través de sus originales notas cromáticas. Sin embargo, las alteraciones que en mayor o menor medida se derivan de la unión del medio con las criaturas aladas, y que sirven fundamentalmente para remozar la figura de los ángeles, quedarán ensombrecidas frente a las perturbaciones que en la tópica angélica obrará Lorca sobre los espíritus celestiales en su taller deconstructivo literario. Las desviaciones de más fuerza en la obra del granadino se circunscriben, como gran parte de la aportación angelológica de Lorca, a su juvenilia, especialmente en la rama teatral. 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, y ya lo apuntamos, 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" (1996c, 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"." (1996c, 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." (1996b, 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" (1996c, 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, que ya no tiene los recursos suficientes para guiar las almas de los difuntos a la morada de Dios. Muy distanciado de estos espíritus desorientados está el ángel que en un barco de plata fina se acerca a Santiago, eco de los barqueros celestiales del *Auto de la barca de la gloria* de Gil Vicente, para recoger el alma de Rosalía de Castro en "Canzón de cuna para Rosalía Castro, morta" de *Seis poemas galegos*. "Dende Belén a Santiago / un anxo ven en un barco" (1989, II, 374). En el terreno de los espíritus conductores de almas podríamos ubicar los ángeles de "Crucifixión" de *Poeta en Nueva York*: "La sangre bajaba por el monte y los ángeles la buscaban [...]" (1989, II, 288).

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" (1996c, 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!" (1996c, 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" (1996c, 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, 1996c, 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?" (1996c, 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" (1996c, 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" (1996c, 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" (1996c, 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." (1996c, 323). Así, no debe sorprender encontrar a unos futuristas ángeles deportivos: "Sé que con Venus juegan al foot-ball los ángeles atletas." (1996c, 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" (1996c, 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 (1996c, 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!" (1996c, 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" (1996c, 322). El mundo parece mejor residencia que una morada santa en la que el todopoderoso arcángel rector de las milicias angélicas ha sucumbido. En el estudio de Alberti ya hicimos algunas consideraciones en torno al tema de la muerte de los ángeles en la literatura contemporánea. 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 sus gran sabiduría ya que es un ángel ilustrado, espíritu con estudios: "[...] fui doctor en Filosofía y Letras" (1996c, 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 (1996c, 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* [...]" (1996c, 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!" (1996c, 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 (1996c, 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 (1996c, 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!" (1996c, 333).

La veta deconstructivista la cultiva también Lorca en otro de los textos esenciales en el análisis de la angelología del poeta, "La balada de Caperucita", en la que, a diferencia de lo que sucedía en *Jehová*, el granadino sí va a ceder espacio a un tratamiento más estabilizado o clásico de los espíritus celestiales. La aparición de ángeles parecía garantizada por la temática de "La balada de Caperucita", un viaje por los cielos de la Caperucita de los cuentos infantiles bajo la tutela de San Francisco, esa personalidad tan querida por Lorca, hasta llegar a la presencia de la Virgen. Mientras que en *Jehová* el núcleo del que dimanaba el tósigo deturpador de todo el territorio y habitantes de la morada santa era el mismo Yahvé, en "La balada de Caperucita" podríamos entender que la Virgen, pálida anciana alejada de cualquier iconografía, es el centro a partir del que se genera un proceso desviacionista del que no todos los ángeles escaparán. El hecho de que algunos espíritus alados conserven su altivez y majestuosidad tiene su explicación en la propia configuración de María en tanto en cuanto su diseño, bien que deteriorado, no alcanza las cotas de ridiculez de Jehová, manteniendo cierto nivel de grandiosidad. Deteniéndonos primero en los espíritus sobre los que aplica el poeta su potencial desautomatizador, observaremos que las manifestaciones angélicas trastocadas guardan una gran similitud con los episodios transformativos de *Jehová*. Al igual que en la pieza dramática, en "La balada de Caperucita" no faltan espíritus alados envejecidos, sujetos por tanto a las imposiciones temporales. Estos ángeles constituyen el correlato más notorio de la ancianidad de la Virgen. En dos momentos detectamos la intervención de estos ángeles cuya inmortalidad se colige vulnerada. Cuando Caperucita y San Francisco arriban a la orilla de un sereno lago, se encontrarán con un grupo de espíritus viejos en lúdica actitud: "Juegan a las bolas tres ángeles viejos" (1996b, 537). Posteriormente, Caperucita y el Santo entran en un salón monumento a lo ruinoso, gélida orgía de vestigios de lo que fue y ya sólo es herrumbre y ceniza. Uno de los recuerdos de esta habitación de dorados tiempos pretéritos es un espíritu celestial: "Un ángel anciano con las alas rotas / Toca una trompeta sentado en el suelo" (1996b, 538). Desvencijado ángel que, arrinconado en una sala del empíreo, es nuncio de una apocalíptica y destructiva diáspora del empíreo. Junto a los ángeles ancianos, Lorca volverá a insistir en procesos de muñequización de los espíritus alados. Caperucita, consecuentemente con su edad, expresa sus deseos de tener muñecas. San Francisco le brindará entonces como sustitutos a los ángeles, equiparando a los mensajeros de Dios con unos juguetes infantiles: ""¿No tendré muñecas?" –"Tendrás angelitos" / "Se escapan" –"Las alas ya les cortaremos" (1996b, 537). La presencia de estos moradores angélicos se correspondía con la topografía de un paraíso que "[...] va empeorando cada vez más respecto a la primera parte de este fantástico recorrido: todo está averiado, decadente, inerte, polvoriento. Incluso los nombres de los lugares (el "desván" y el "museo") designan más bien a sitios donde se relegan objetos inútiles, y no espacios donde se glorifica a los que fueron "héroes de la fe"" (Menarini, 2000, 184).

En lo que respecta a los espíritus celestiales que no han visto desgarrado su ser original, hemos de reseñar que, de acuerdo con el progresivo proceso de descomposición

del paraíso, esos ángeles tradicionales abundan en la primera parte de la andadura de Caperucita por el cielo. Así, en el pórtico de la visión de Caperucita de la morada divina, se extiende ante la niña un hermoso campo en el que unos ángeles psicopompos van guiando las almas de los mortales siguiendo la plateada dirección de los rayos del astro nocturno: "Por las sendas formadas con rayos de la luna / Los ángeles conducen las almas en rebaños" (1996b, 530). Sereno y delicado cuadro de los espíritus alados contrastivo con los ángeles ancianos de alas rotas. Lorca se atreve a hacer uso de los ángeles como bellas piezas decorativas que se suman a la ornamentación de los sublimes atrios que Caperucita va atravesando: "[...] En el fondo suave del espacio / Bandadas de querubes semejan tenues hojas / De rosas que se fueran en azul deshojando" (1996b, 532). Qué gran distancia separa esta exquisita estampa de los mensajeros ultraterrenos de las marionetas angélicas de *Jehová* y de las potencias divinas de la misma composición en las que su luz ha quedado entenebrecida. En ocasiones, dentro de "La balada de Caperucita" los ángeles se nos desvelan en una suerte de versiones antitéticas. Frente al espíritu vetusto que Caperucita y San Francisco hallarán solitario en un salón tocando su trompeta al vacío, la joven disfrutará previamente de la musicalidad de los instrumentos de unos ángeles que exaltan la victoria de los justos que ascienden al edén de Dios: "Tocando en sus trompetas triunfales melodías, / Los ángeles recorren las estancias volando" (1996b, 534). Su noble halo conservan también los dos ángeles guardianes que en su viaje Caperucita y San Francisco deben superar, tanto el espíritu armado con espada que vigila la entrada al recinto en el que se aprisiona al Amor (1996b, 541) como el que custodia la puerta santa de la estancia de la Virgen (1996b, 544). El cortejo angélico que rodea a la Virgen, imagen antiquísima en nuestra literatura, aún se sostiene en sus pilares tradicionales: "En el salón asoman ángeles con las arpas, / Serafines cantores con vestidos de perlas, / Obispos con librotes y querubes con flautas. / Sobre las nubes de oro ángeles sin trompetas / Tejen con luz y flores olorosas guirnaldas" (1996b, 544). Notable es la tensión creada por Lorca en esta escena al inducir a una fricción entre la agrupación más copiosa de espíritus celestes en "La balada de Caperucita" de signo clásico y el caduco semblante de la Virgen. Sin embargo, esta aparente contradicción se resuelve si tenemos presente lo expuesto anteriormente a propósito de la figura de la Madre de Jesús, a saber, su deconstrucción no es completa, atesorando todavía ecos de una nobleza casi preterida. Como restos de esa grandeza debemos entender a los fastuosos ángeles músicos que entronizan a la Virgen. La orientación tradicional en el tratamiento de los espíritus celestes tiene otra de sus apoyaturas en la inserción del motivo de la caída de los ángeles rebeldes. Paseando el santo poeta con Caperucita, San Francisco comienza a llorar, suscitando que la niña pregunte por la causa de tal reacción. El heredero del trono de Satán le señalará a Caperucita unas puertas de cobre que han promovido la remembranza de la tragedia bélica de las cumbres divinas: "Por allí cayeron los ángeles malos. / ¡Aquellas dos puertas son las del infierno!" (1996b, 538).

En el angelismo de Lorca son perceptibles también ejercicios de adaptación contextual de los ángeles. Esta modalidad en la literaturización de los espíritus puros se encuentra en las páginas del *Romancero gitano*. Es cuestión consabida la existencia en este poemario de una corriente angélica reiteradamente glosada por los especialistas en sus

aproximaciones panorámicas. Guillermo Díaz Plaja establecía una distinción en el *Romancero gitano* que comprendía tres grandes mundos: real, celeste y fuerzas oscuras (1955, 115). En el mundo celeste ubicaba Díaz Plaja los tres romances de los arcángeles, aunque es sencillo rastrear la presencia de fuerzas espirituales divinas en otras composiciones de la obra: "Reyerta", "Muerte de Antoñito el Camborio", "Muerto de amor" y "Martirio de Santa Olalla". Con la excepción de uno de los textos que acabamos de seriar, en los restantes escritos los ángeles son integrados en un espacio temático que les es ajeno, el universo de los gitanos, certificándose de este modo la productividad y rendimiento literario de la figura del ángel. Los únicos espíritus alados a los que Lorca les permite permanecer en su espacio natural son los ángeles que santifican y cantan la gloria de Olalla en el "Martirio de Santa Olalla": "Ángeles y serafines / dicen : Santo, Santo, Santo" (1994b, 288). Ancestral cuadro de ángeles cuya razón de ser en medio de la agitanización no sólo de los mensajeros de Cristo sino también del orbe religioso la hallamos en la información que Isabel García Lorca comunica a Mario Hernández:

> No deja de ser curioso el origen de los dos versos últimos: "ángeles y serafines / dicen: Santo, Santo, Santo" Proceden, y agradezco el dato a Isabel García Lorca, de un poema piadoso que se rezaba en su casa los días de tormenta. La criada Dolores, nodriza de Francisco García Lorca e inspiradora de tipos y expresiones en la obra de Federico, no se calmaba en su miedo hasta que doña Vicenta Lorca encendía el cabo de cirio que había usado en el monumento del Jueves Santo, al que Dolores atribuía facultades especialmente conjuradoras contra el mal de las tormentas: una vez encendido en una habitación cerrada, rezaban lo siguiente, sólo en parte recordado:
>
> El trisagio que Isaías
> *escribió con santo celo*
> *lo oyó cantar en el cielo*
> *a angélicas jerarquías.*
> .....
> *Repita nuestras voz cuanto*
> *ángeles y serafines,*
> *arcángeles y querubines*
> *dicen Santo, Santo, Santo.*
> (Lorca, 1997b, 26)

La raigambre exógena de los ángeles del "Martirio de Santa Olalla" justifica su falta de adecuación con respecto a la vertebración fenomenológica del congregado angélico del *Romancero gitano*. Coincidiendo con la opinión de Mario Hernández que ve en los ángeles y serafines que enaltecen a Olalla la herencia de las pinturas barrocas del triunfo de la Eucaristía en los que la Custodia se formaliza como un sol rodeado de ángeles (1997b, 26), conviene hacer comparecer en este momento a los espíritus que encumbran la Sagrada Forma en la "Oda al Santísimo Sacramento del Altar": "Quinientos serafines de

resplandor y tinta / en la cúpula neutra gustaban tu racimo" (1989, II, 196). Los serafines de estos jaculatorios versos han sido asociados, tal vez de un modo excesivamente insustancial, con recreaciones angélicas de Jean Cocteau por sus "[...] líneas precias [...]" (Díaz Plaja, 1955, 154) que los alejan de los suprarreales y tempestuosos ángeles de Alberti.

Fuera del episodio tradicional angélico del "Martirio de Santa Olalla", los demás pobladores celestiales del *Romancero gitano* son reconducidos hacia el paradigma semántico gitano que Lorca mitifica en su obra. La enseñanza de la Biblia en torno al éxito de los servidores alados de Dios en sus descensos a la tierra bajo el manto protector de disfraces, o la indumentaria especializada de algunos ángeles, como son los hábitos militares del arcángel guerrero, autorizaba a los artistas para que pudieran iniciar por sí mismos sus conversiones formales de los espíritus divinos. Los atavíos fingidos de los mensajeros del Altísimo eran tan sólo el primer paso previo a la subordinación de estas figuras a determinados contextos semánticos. Una muestra notoria de nuestra historia literaria en que esta adaptación de los ángeles a contextos específicos se puede contemplar es el *Auto de la oveja perdida* de Timoneda, donde los espíritus celestes quedan comprehendidos bajo la temática pastoril. El ángel custodio se convierte en un pastor salvaguarda de las ovejas que son los mortales. El arcángel San Miguel mudará sus atributos bélicos por un traje de pastor, llevando sus alas en las manos. Incluso el mito de la caída de los ángeles se adhiere a la dimensión bucólica como se aprecia en el discurso del jefe de las huestes celestiales: "¿No te miembras de aquel día / que tuve con el quistión, / porq' en la lobriz decía / qu'en el alto se pornía / en laderas de Aquilón? / ¿No m'entrujas como hué / y l'armí la çancadilla / cuando yo con él luché, / y allá en lo baxo lo eché / a vueltas de su cuadrilla?" (Arias, ed., 1977, 115). La inclusión de los ángeles en decorados previamente diseñados es labor textual que ha llegado a nuestros días no sólo en la obra de Lorca sino en la de otros escritores. Bien lo ejemplifica la "Égloga de Belisa" de Pablo García Baena, composición en la que los espíritus celestiales se dejan imbuir por los parámetros eglógicos venatorios: "Ángeles cazadores, / por los cotos en flor de las esferas, / desde sus miradores / lanzaban las primeras / flechas de verde luz a las riberas" (1998, 69). Lorca sigue esta tendencia resolutiva de los ángeles en la palabra escrita, pero la trasciende haciendo de los espíritus divinos un medio para la mitificación de lo gitano, escenario en el que estas imágenes se erigen en profundos símbolos de la muerte. Con estos presupuestos debemos acercarnos a los ángeles de "Reyerta", romance en el que las entidades ultraterrenas aparecerán en dos ocasiones. Es en la primera intervención en la que se plasma de forma más acusada la agitanización de las criaturas de Dios:

> Ángeles negros traían
> pañuelos y agua de nieve.
> Ángeles con grandes alas
> de navajas de Albacete.
> (1994b, 231)

Ángeles bañados por las aguas de la muerte y los gitanos. Las implicaciones de los espíritus alados con thanatos se recogen ya en la tradición bíblico apócrifa a través de

dos de las funciones desempeñadas por estas entidades sublimes: los ángeles psicopompos o guías de almas difuntas y los ángeles mensajeros que anuncian a los mortales su inmediato fenecer. En la literatura ha tenido fuerte arraigo esa ligazón entre lo angélico y la muerte, especialmente en el siglo XX, época de convulsiones en la que los sentimientos negativos arreciaron, a la vez que el cultivo de la imagen angélica, favoreciendo consecuentemente la concurrencia común de ambos vectores. Sintomáticos son en esta dirección los títulos de dos poemas de Carlos Bousoño, "Murmullos en la noche (Ángeles de la muerte)" (1998, 189) y "Oración inicial del adivino a los ángeles de la muerte" (1998, 688). José Bergamín, en *La claridad desierta*, sentirá la llamada de la muerte, angélicamente sugerida, aunque la tranquilidad llegará después al conocer que ha sido otro ser el que ha dejado este mundo: "El ala negra de la noche toca / con su pico en mi frente, / como si fuera el vuelo tenebroso / del ángel de la muerte" (1980, 146). De igual modo, los espíritus celestes gitanos lorquianos de "Reyerta" conforman una evocación de la muerte, funcionando específicamente en calidad de símbolos del desfallecimiento venidero, es decir, como nefastos presagios de una tragedia aún no realizada. Los descriptores de los ángeles se bifurcan semánticamente, siendo cada uno de ellos referente de su naturaleza gitana y de su poder expresivo de la cercanía de la nada. Estas caracterizaciones de los espíritus divinos se organizan en diferentes modalidades dependiendo de los intereses estilísticos del poeta. Así, en el fragmento de "Reyerta" que estamos comentando, los valores connotados por los ángeles pueden materializarse a través de los objetos que traen -pañuelos y agua de nieve- o por medio de rasgos formales, ya sean cromáticos –la sombría pigmentación-, ya sean puramente físicos –las alas tornadas en navajas-. Como anota Christian De Paepe en su edición del *Romancero gitano* "[...] hasta la corte celeste que rodea la escena se cubre de características contextuales cortantes y metálicas" (1990b, 185). José Ángel Valente comparará el metal de una afilada arma con la extremidad alada de un espíritu celestial en "El sacrificio": "Al fin, sobre el desnudo torso / brilló el acero al aire, / puro como el ala de un ángel" (1999, I, 242). Ferrados se manifiestan unos ángeles de Gabriel Celaya en *Marea del silencio* que poseen "[...] dedos metálicos y delgados [...]" (1969, 58). Los aires de finitud y la contextura gitana, menos insinuada, se extienden sobre los espíritus alados con los que Lorca cierra, simbólicamente por su posición, "Reyerta":

> Y ángeles negros volaban
> por el aire del poniente.
> Ángeles de largas trenzas
> y corazones de aceite.
> (1994b, 233)

Manteniendo su color oscuro, estos ángeles vehiculan un mensaje de muerte inserto en una cronología distinta de la de los congéneres celestes que les antecedían en el romance. De esta forma, los ángeles ya no anticipan el deceso de los mortales sino que constatan la cesación de la vida en los mismos. A los mecanismos expresivos anteriormente usados por Lorca, ahora se añaden otros. Lorca instrumentalizará las acciones de los

ángeles haciendo que el vuelo de las sublimes criaturas por el poniente sea recreación de las pérdidas humanas que en el mundo se han producido. Insólita es la visión de los ángeles con corazones de aceite cuya explicación hemos de buscar en los espíritus alados de "Muerte de Antoñito el Camborio" que encienden un candil. El aceite de este artefacto generador de luz yace en el interior de los ángeles que en "Reyerta" despiden a los fallecidos en la tierra. Espíritus, pues, objetualizados en candiles, en uno de los signos de los velatorios de cadáveres. Precisamente este escenario fúnebre es el eje de la significación de los espíritus agónicos de "Muerte de Antoñito el Camborio":

> Un ángel marchoso pone
> su cabeza en un cojín.
> Otros de rubor cansado,
> encendieron un candil.
> (1994b, 267)

Al igual que las últimas entidades célicas de "Reyerta", estos ángeles son la realidad de una vida ya extinta. Espíritus mortuorios encargados de preparar el difunto cuerpo para su viaje hacia el más allá mientras guardan vigilia junto al cadáver en espera del momento del ascenso bajo la pálida y tenue luz del candil. El estigma de la muerte lo volvemos a identificar en el coro angélico que participa en el espectáculo funerario de "Muerto de amor":

> Serafines y gitanos
> tocaban acordeones.
> (1994b, 270)

La construcción de estos ángeles hace de ellos criaturas intermedias entre los primeros espíritus que aparecían en "Reyerta" y los que acabamos de analizar en el romance de "Muerte de Antoñito el Camborio". Entroncando con las creaciones angélicas de esta última composición, los ángeles de "Muerto de amor" inician su labor musical como melodía de esperanza para el alma del cuerpo de un difunto, si bien, y en concomitancia con las criaturas aladas de "Reyerta", debido a la condición ficcional, imaginativa del entierro que se reproduce, los ángeles se revelan al joven personaje lírico del poema como ensoñaciones indicativas de un nefasto porvenir. Por otro lado, las modificaciones contextuales que Lorca va imprimiendo a sus personajes celestes del *Romancero gitano* encuentran ahora un nuevo camino de realización. Prosiguen las vías transformativas de la cobertura tópica de los espíritus divinos, afectando en esta ocasión a los medios musicales. Los clásicos laúdes, cítaras o arpas, dejan su lugar a los acordeones. En "Jardín de aclimatación" de Rogelio Buendía unos ángeles nocturnos también serán desprovistos de sus más refinados instrumentos músicos que son sustituidos por otros más populares: "Ángeles negros tocan su guitarra / en mitad de la sombra de la goma" (1995, 211). Pero los anhelos mitificadores del gitano por procedimientos angélicos no sólo se encauzan a través de la agitanización de los espíritus etéreos sino, y es ésta la novedad que antes indicábamos, ascendiendo a los gitanos a la categoría celestial de los ángeles. Colaborando

en la ejecución de armonías con los seres supremos de la corte de Dios, los gitanos son encumbrados y se ubican como nuevos miembros de las jerarquías angélicas.

La agitanización de los ángeles del poemario de Lorca se instalará en las figuras de los tres espíritus celestes más sobresalientes del libro y de más fama en la producción completa del granadino, los arcángeles. En su "Conferencia-recital del *Romancero gitano*" Lorca planteaba a los arcángeles como una de las imágenes principales de su construcción poética: "[...] el libro es un retablo de Andalucía, con gitanos, caballos, arcángeles, planetas [...]" (1994a, VI, 359). En esta consideración se aprecia ya la imbricación que los arcángeles tendrán con la esfera de lo andaluz: "[...] todo se ve como parte de una Andalucía que cobra dimensiones de mundo o de universo. Gitanos, judíos, romanos, niños y contrabandistas. Planetas y arcángeles. Todos andaluces" (Lorca, 1994b, 106). Cediendo de nuevo la palabra a García Lorca, el poeta del 27 será quien esclarezca la esencial vinculación de los arcángeles con Andalucía: "En el poema irrumpen de pronto los arcángeles que expresan las tres grandes Andalucías: San Miguel, rey del aire, que vuela sobre Granada, ciudad de torrentes y montañas; San Rafael, arcángel peregrino que vive en la Biblia y en el Korán, quizá más amigo de musulmanes que de cristianos, que pesca en el río de Córdoba; San Gabriel Arcángel anunciador, padre de la propaganda, que planta sus azucenas en la torre de Sevilla. Son las tres Andalucías que están expresadas en esta canción [...]" (1994a, VI, 363). Como los ángeles compostelanos de Gerardo Diego, los arcángeles lorquianos se articulan como símbolos de la esencia loada de una concreta región geográfica. Por tanto, Lorca, como ya había hecho Diego, se desprende de una de las tendencias angelológico literarias más frecuentes en el siglo XX, la psicologización de la imagen del ángel, que sí había abordado en su contacto con los espíritus caídos. La faz personal del poeta sólo existe en la medida en que los arcángeles son asociados a unos componentes externos que al poeta inspiran fuerte emoción, pero que no presentan ningún tipo de relación con el molde ortodoxo judeocristiano de los espíritus celestes. Sólo en la imaginación de Lorca ha fraguado una intimidad entre los arcángeles y tres ciudades andaluzas, Granada, Córdoba y Sevilla, cuya realidad perdura gracias al poder de su palabra poética. De ahí que los arcángeles sean "[...] más bien espíritus emblemáticos que visiones ortodoxas [...]" (Lorca, 1994b, 115). Ahora bien, frente a la perfecta homogeneidad estructural de los ángeles galaicos de Diego, los arcángeles de Lorca ofrecen una arquitectura más difusa individual y colectivamente. La tríada angélica con más renombre en la historia del cristianismo la resuelve el poeta literariamente en una rica mezcolanza de ingredientes en la que apreciamos rasgos de orden bíblico, artístico, musulmán, gitano, popular e incluso ficticio, distribuidos entre los arcángeles de manera no equitativa, lo cual hace que cada uno de ellos sea una creación cerrada en sí misma de gran personalidad.

El primero de los romances de la serie arcangélica es el dedicado a San Miguel, siendo Granada la ciudad que corresponde al caudillo de los ejércitos divinos. La evolución literaria del arcángel militar quizá sea la más deslumbrante de todo el colectivo angélico, y merecería un amplio análisis que escapa a nuestras miras. Si reorganizamos algunas de las informaciones que dimos en nuestro estudio de la tradición española, veremos que en la Edad Media el prototipo predominante es el que se recoge en las enseñanzas bíblicas, el ángel guerrero. Su mejor ilustración es un soneto del Marqués de Santillana que, intermedio

entre el homenaje y la oración, incide a través de un conjunto de voces tanto en su carácter castrense como en su alta dignidad: patrón, duque, alférez, cruzado o príncipe. En el afán por encumbrar su figura, Santillana hace depender erróneamente al arcángel del segundo coro, que es el que ocupan los querubines, cuando San Miguel pertenecería al octavo coro. El rostro marcial de San Miguel llevará aparejado indisolublemente el episodio de la lid contra las tropas amotinadas al mando de Lucifer. Con todo, el arcángel aparecía en algunos textos limitado a una misión milagrosa o de mensajero. Con el avance del tiempo se irán sumando otras misiones encomendadas al arcángel derivadas directamente de los dictados bíblicos o de leyendas inspiradas a partir de las Sagradas Escrituras o los apócrifos. Así, San Miguel será el vigilante del paraíso o tomará a su cargo el peso de las almas de los difuntos. Durante el Barroco, la imagen de San Miguel vivirá nuevos enfoques gracias a las perspectivas burlescas y satíricas de los escritores de la época, sobre todo en la pluma de Quevedo. El prototipo militar del arcángel se mantiene vigente, como demuestra la prolija composición de Bartolomé Leonardo de Argensola "A San Miguel", a pesar de que en un determinado momento el poeta solicita al espíritu divino que se aparezca sin los atributos con que las historias seculares lo han vestido. Será también uno de los personajes que intervengan en las comedias auriseculares. El siglo XIX será crucial en el diseño de San Miguel, como el XVIII lo había sido para Lucifer. Los avances en el comportamiento textual del ángel rebelde serán seguidos de cerca por el arcángel guerrero. De acuerdo con las narraciones de Pardo Bazán, Miguel ha de adaptar sus sistemas ofensivas a las nuevas circunstancias. La beligerancia entre potencias físicas ha finado, y es tiempo de encontrar medios para frenar una amenaza que atenta contra los espíritus de los mortales. Las armaduras, piezas testigo de antiguas luchas celestiales, deben guardarse. Y así desembarcamos en el siglo XX, época que tenía a su disposición todo el material acumulado tras de sí. Las perspectivas serán variadas. Los derroteros más transitados no han muerto, hecho que nos desvela un poema de Unamuno, "Miguel", en el que el arcángel espanta a los demonios con su flamígera espada. El romance de Lorca será la contribución más relevante del grupo poético del 27 en nuestras letras contemporáneas a la figura del arcángel Miguel. No obstante, uno de los autores del llamado entorno del 27, Miguel Valdivieso, fue especialmente receptivo a la imagen del mayor opositor angélico a Luzbel. En *Sino a quien va conmigo* encontramos un breve poema "A San Miguel" con cierto aire de oración infantil:

> San Miguel, que Dios me ve.
> Guárdame del todo o nada,
> de la pluma, de la espada
> y la razón. Guárdame
> de las puertas que cerré
> y las ventanas que abrí.
> Con el fuego que arde en ti
> guárdame de Dios, primero
> Arcangelito guerrero.
> Después, guárdame de mí.
> (1968, 123)

El tono pueril jaculatorio que se extiende por la composición, y se fortalece con el diminutivo sufijado a arcángel, rota de modo notorio en el verso final. San Miguel es objeto de las súplicas del poeta, como ya lo era en el soneto del Marqués de Santillana, si bien Valdivieso focaliza toda la atención en sus ruegos y no en el arcángel, del que sí precisa el cartagenero su arquetipo militar. Valdivieso compondrá otro escrito en torno a San Miguel en *Los alrededores* titulado "Seguidillas de San Miguel". El poeta vuelve a utilizar al arcángel como entidad divina a la que comunicar sus plegarias, esta vez vinculadas con la problemática de la pasión corporal: "San Miguel, con tus pasos, / estrecha el cerco / de los cinco demonios / que son el cuerpo" (1968, 267).

La figura del arcángel Miguel ya había penetrado en la obra de Lorca en su temprana obra teatral *Jehová*, pero en un plano muy diferente en tanto que asistíamos a la referencia de la muerte del espíritu celestial por una pulmonía. Al arcángel lo encontramos en boca de Bernarda Alba, revelando el vehemente carácter de la mujer, cuando va eslabonando los elementos que deben favorecer la paz de su fallecido marido Antonio María Benavides en el cielo: "Con el ángel San Miguel / y su espada justiciera" (1992, IV, 317). Pero sólo es en el *Romancero gitano* donde San Miguel alcanza un auténtico protagonismo. El arcángel granadino tiene su base en una obra de imaginería real sobre la que Claude Couffon advierte lo siguiente:

> San Miguel el Alto es una ermita situada en la cima de una colina de donde se domina el Albaicín. Se llega allí atravesando callejuelas que zigzaguean a través de un barrio popular, para después seguir por un sendero que bordea la muralla árabe, rodeada de cuevas y cactus. La capilla cuenta tres estatuas que inspiraron a Lorca el famoso tríptico poético del *Romancero gitano*: San Miguel, San Rafael y San Gabriel. San Miguel ocupa el puesto de honor en una especie de moderno antecoro –hecho en 1884– que domina el altar. Se trata de una estatua barroca bastante vulgar, obra del escultor Bernardo Francisco de Mora (1675), más bien desabrido en su actitud tradicional. El santo, con la cabeza adornada de gigantescas plumas, lleva bajo su túnica azul cielo un curioso faldón de encaje, que seguramente encendió en Lorca la chispa poética [...]
>
> (1967, 40)

Lorca, por consiguiente, practica lo que no era sino una realidad en otros poetas del 27. Ya lo hemos visto en las pinturas de las que partía Alberti o en las esculturas del Pórtico de la Gloria, fuente de los espíritus gallegos de Diego. Así, el diseño de San Miguel en el romance cobra mayor sentido a la luz de la consideración de la talla de Bernardo Francisco de Mora. También debemos tener en cuenta el dibujo que Lorca realizó del arcángel Miguel en el que se aprecian con mayor claridad que en la estatua algunos de los aspectos materializados en el romance. La descripción que del espíritu guerrero hace el poeta está dividida en dos partes que actúan de interludio entre una introducción ambiental y el relato poético de la romería desde el Albaicín. En la primera sección Lorca va paseando su mirada de modo ascendente por el arcángel, acrisolando la materia tangible en imágenes verbales:

San Miguel lleno de encajes
en la alcoba de su torre,
enseña sus bellos muslos
ceñidos por los faroles.

Arcángel domesticado
en el gesto de las doce,
finge una cólera dulce
de plumas y ruiseñores.
San Miguel canta en los vidrios;
efebo de tres mil noches,
fragante de agua de colonia
y lejano de las flores.
(1994b, 252)

Relevando primero los encajes de la vestidura del arcángel, Lorca fijará su atención en la parte baja de la imagen, donde unos muslos al descubierto atraen poderosamente al poeta. Cierta delectación se esconde en esta precisión magnificada, pues los muslos del espíritu divino apenas pueden ser entrevistos. En cambio, si atendemos al dibujo de San Miguel hecho por el granadino, observaremos que la desnudez de las piernas del arcángel es mayor, siendo precisamente una de las notas más llamativas del sencillo retrato. La inmovilidad de la escultura con su brazo erguido la transforma Lorca poéticamente en la imagen de un arcángel domesticado en una postura semejante a la de las agujas del reloj a las doce. El arcángel del dibujo de Lorca, sin embargo, no levanta su brazo sino que tiene cruzados los dos. A pesar de la vehemencia que pudiera sugerir el gesto altanero del arcángel con su brazo victorioso o amenazante, la escultura carece de vigor y tensión, actitudes perdidas por el afeminamiento de la representación que provocan que el personaje celestial de Lorca tenga "[...] un aire rococó y cursi de tragedia pueblerina" (Zuleta, 1971, 237). El amaneramiento plástico de San Miguel centrará los últimos versos del poeta en su primera acotación del arcángel. En el segundo momento descriptivo, Lorca reiterará algunas de las caracterizaciones ya hechas, aunque añadirá una nueva fuente arquitectónica:

San Miguel se estaba quieto
en la alcoba de su torre,
con las enaguas cuajadas
de espejitos y entredoses.

San Miguel, rey de los globos
y de los números nones,
en el primor berberisco
de gritos y miradores.
(1994b, 253)

En la primera estrofa, Lorca insistirá en el estatismo del arcángel y en el detalle de los entredoses en las vestiduras. No hemos de colegir que sea gratuita la perseverancia del granadino en estas pormenorizaciones. Es en su conferencia "Juego y teoría del duende" donde Lorca nos confiará la significación de los encajes de los sagrados hábitos arcangélicos: "La casulla y la rueda del carro y la navaja y las barbas pinchosas de los pastores y la luna pelada y la mosca y las alacenas húmedas y los derribos y los santos cubiertos de encaje y la cal y la línea hiriente de aleros y miradores, tienen en España diminutas hierbas de muerte, alusiones y voces perceptibles para un espíritu alerta, que nos llenan la memoria con el aire yerto de nuestro propio tránsito" (1994a, vi, 334). El sombrío mensaje de los ángeles de muerte que pueblan el *Romancero gitano* reposa en San Miguel, en los sutiles susurros que murmuran historias de otro mundo. Oscuros encajes que serán acompasados por la inerte quietud de una escultura sin vida. Leve hilo de finitud que Lorca sabiamente hará contrastar con la vitalidad y bullicio de los caminantes de la romería que parten del Albaicín hacia la ermita. Gélidas brisas de un arcángel ahogadas por el griterío del primor berberisco con el que Lorca cierra de forma optimista su romance: "Primor berberisco de gritos y miradores es la Granada vista desde el Cerro del Aceituno. Es un canto confuso lo [que] se oye. Es todo el canto de Granada a la vez: ríos, voces, cuerdas, frondas, procesiones, mar de frutas y tatachín de columpios" (Lorca, 1994a, vi, 326). Por otro lado, Lorca relegará las atribuciones tradicionales de San Miguel para hacer del arcángel un inusitado monarca de los globos y los números impares. Como la crítica ha advertido, estos títulos derivan del sorteo de lotería –globos- que se celebraba el 29 de septiembre –nones-, festividad de San Miguel. Por consiguiente, la capacidad transformativa del poeta en su vertebración del arcángel ya no opera sobre la escultura de San Miguel el Alto sino que nace de circunstancias sociales.

Si Granada había sido la cuna para el arcángel Miguel, Córdoba será el hogar para el espíritu sanador de los cielos, Rafael, a pesar de que "San Rafael no es el patrón oficial de Córdoba como no lo es la patrona la Virgen de los Dolores. Sin embargo, tanto el uno como la otra forman en la mente popular el centro de la devoción cordobesa" (Lorca, 1994b, 254). La figura de Rafael ocupa un espacio destacado en la angelología de Alberti y de Diego, como hemos explicado. La visión veterotestamentaria de Rafael, como ángel auxiliador de un joven en el Libro de Tobías, es acogida por Torrente Ballester en el ya citado *El viaje del joven Tobías* o por Vicente Gaos en un poema de *Arcángel de mi noche* titulado "Arcángel mío", texto en el que el poeta se considera nuevo Tobías, ciego y sin rumbo, necesitando la tutela de la luz arcangélica. La imagen de Rafael conseguirá un gran éxito en la poesía de Rafael Porlán, que construyó dos composiciones en torno al arcángel: "San Rafael" y "Romance de San Rafael". En menor medida, Porlán hará uso de Rafael en "Romance de la plazuela (Córdoba)".

El poema del *Romancero gitano* no es la única ocasión en la que Lorca convoca a Rafael, pues el arcángel es receptor de una "Oración" que a él encamina el poeta con la finalidad de proteger a Martínez Nadal:

> San Rafael Arcángel,
> muchachito de azafrán,

amigo de los que navegan,
por la tierra y por el mar.
Tú sacaste a Tobías
del fugitivo cristal,
oprimiendo su cintura
movible de blanco pan.
Arcángel de corazones
de los que vienen y van
recuerda siempre a tu siervo
Rafael Martínez Nadal.
(1996b, 764)

Lorca aprisiona en sus versos el modelo popular de Rafael como espíritu protector de los viajeros surgido a partir del auxilio prestado a Tobías en la historia del Antiguo Testamento. Las referencias al Libro de Tobías son evidentes, como también lo serán, aunque con signo diferente, en el romance cordobés de Rafael. Como reseña Christian De Paepe, varios detalles materiales de este romance adquieren mayor claridad a través de la lectura del relato de Tobías, así como a través de la iconografía del arcángel, pues "Varias estatuas y cuadros del ángel peregrino se hallan en diferentes lugares de la capital andaluza (romana y musulmana), particularmente a la orilla del río Guadalquivir y en el antiguo puente romano [...]" (Lorca, 1990b, 220). Para Allen Josephs y Juan Caballero no cabe duda que el San Rafael que Lorca poetiza es el que está situado en una columna en el centro del puente romano de Córdoba (Lorca, 1994b, 115). Lo cierto es que Lorca, aunque los resultados difieran, procede de igual modo constructivo a como lo había hecho con el arcángel Miguel, es decir, gestando su espíritu divino desde la materialidad de una representación artística externa. El gusto de Lorca por las esculturas o monumentos angélicos se puede apreciar en varias narraciones de *Impresiones y paisajes* –"Monasterio de Silos", "Sepulcros de Burgos", "Calles de ciudad antigua"- en las que el poeta hace hincapié en los espíritus celestiales e infernales modelados por antiguos hombres de arte. Sin embargo, frente al tratamiento que Lorca da al arcángel San Miguel, el granadino apenas se va a entretener en la recreación de Rafael, siendo la criatura alada menos pormenorizada de la tríada arcangélica. Su presencia está diluida en la composición, esencia perdida a la que "Apenas si se la ve, entre las penumbras de su romance, con su gesto dubitativo [...]" (Díaz Plaja, 1955, 42). En el más mágico y misterioso romance de los arcángeles, donde los objetos se dualizan entre lo real y lo sugerido, Rafael es otro enigma. Desintegrado en favor del despliegue de una atmósfera de secretismo y desrealización aprehensiva de la intuición de una Córdoba sobrecogedora en su melancolía, a Rafael se le siente más que se le ve. De los tres arcángeles, Rafael es el espíritu en el que Lorca mejor ha atrapado la esencia de la ciudad, pues en un mundo de reflejos donde todo se duplica, el verdadero espejo íntimo de Córdoba no es el agua del río, retratista fenomenológica, sino el guardián de Tobías. De hecho, la vinculación entre Rafael y Córdoba dará lugar a una consecuencia notable en la elaboración del espíritu alado. La presencia de Rafael se halla en el romance escindida en dos modalidades de reproducción. Por un lado, Lorca se vale de un mecanismo sígnico

que nos avisa de la existencia de Rafael como trasfondo de los planos cordobeses que vamos contemplando. Son dos los elementos indicativos de la figura del arcángel. En primer lugar, los niños o jóvenes, que son fusionados con el personaje de Tobías: "Niños de cara impasible / en la orilla se desnudan, / aprendices de Tobías / y Merlines de cintura [...]" (1994b, 256). Reaparece la referencia a la cintura que en "Oración" se asignaba a Tobías. En tanto que estos adolescentes parecen amenazados por las miradas de los homosexuales que se acercan al río para observar sus cuerpos (Lorca, 1989, II, 30), la escultura de Rafael en el puente velará por la seguridad de quienes son eco del auxiliado Tobías. Por encima de los niños-Tobías, sobresale la imagen del pez, leitmotiv del romance, al que los muchachos tratarán de mala forma: "[...] para fastidiar al pez / en irónica pregunta / si quiere flores de vino / o saltos de media luna" (1994b, 256). El calco acuático del pez se descompondrá ante los movimientos de los jóvenes en el río. En este sentido, debemos recuperar la vertiente pictórica de Lorca. En relación con el arcángel Rafael, el granadino hizo dos dibujos. Uno de ellos es una réplica de la escultura de Rafael ubicada en la parte izquierda de la capilla de la ermita de San Miguel el Alto. En el otro, una mano se superpone a la cabeza de un pez, correspondiéndose con la acción rupturista del reflejo del pez en el río por parte de los niños en el escrito poético.

La segunda vía de plasmación del arcángel, examinado el procedimiento por signos o índices, es la recreación directa de la figura de Rafael que, lacónicamente, se expresa en el ocaso del poema:

> El Arcángel aljamiado
> de lentejuelas oscuras
> en el mitin de las ondas
> buscaba rumor y cuna.
> (1994b, 256)

La calificación de aljamiado, en referencia a la aljamía, convierte al arcángel no exactamente en un espíritu musulmán sino en un ángel árabe peninsular. Esta indicación debe ponerse en dependencia con la exégesis que el propio Lorca hacía de su *Romancero gitano*, arguyendo que Rafael era un arcángel que, viviendo entre la Biblia y el Corán, era más amigo de los musulmanes. Es en este punto donde se constata un nuevo influjo de Córdoba sobre la configuración del espíritu divino. En el Corán, Rafael es el único de los tres arcángeles que no aparece. Debido a ello, la consideración musulmana de Rafael es producto de una integración del arcángel con el pasado de la Córdoba califal. Rafael Porlán, al igual que Lorca, también apostó por una sólida vinculación del arcángel con las tierras cordobesas y su prestigio musulmán. En "San Rafael", Porlán considera al espíritu celestial un ángel andaluz previo a la seguidilla gitana y, como el poeta granadino, canta la gloria del arcángel que ha sobrevivido en los monumentos que de su figura adornan Córdoba: "El ángel de las columnas y los faroles de aceite / Nació por fuera del tiempo porque es el barroco sin mundo / Con milagros de torres salvadas de terremotos" (1998, 148). Finalmente, Rafael, después de su trasiego histórico artístico, se determina como "Patrón de un equilibrio Patrón de Córdoba" (1998, 148). En el más extenso "Romance de San Rafael",

texto en el que intervienen los tres arcángeles, Miguel y Gabriel están distraídos en la realización de sus misiones consagradas, luchar contra el diablo y anunciar a la Virgen el nacimiento del Mesías respectivamente, mientras que Rafael, inspirándose Porlán en la escultura del arcángel en el puente romano de Córdoba, lamenta que su identidad sea confundida con la de un pueblo, el romano, con el que no mantiene relación, siendo obliterado su pasado musulmán a pesar de que su aspecto comunica esta cultura: "[...] llora su pompa romana; / llora de verse moreno / sin ser morena su fama, / soldado falso de César / teniendo cobriza el habla, / la cintura bizantina / y púnica la mirada" (1998, 260).

El último de los arcángeles que nos resta analizar es Gabriel, cuyo protectorado urbano será Sevilla. La estela de Gabriel a lo largo de los tiempos es constante en tanto en cuanto es una de las figuras fundamentales en el plan programado por Dios para la salvación de los mortales a través de la entrega de la sangre divina. Su mensaje de esperanza para la humanidad a la Virgen María le hacía perder valor como imagen estimada individualmente, pero le ayudaba a perdurar en la recreación de una escena que por siempre sería recordada. Precisamente Lorca tomará el motivo de la Anunciación de Gabriel para la elaboración de su romance. Otra versión poética contemporánea española de este cuadro de Gabriel y María lo podemos encontrar en "Fandanguillos de Huelva" de Fernando Villalón (1998, 163-165). La Virgen, una vez que el ángel ha llamado a la puerta para poder entrar, ordenará a Gabriel que cuelgue sus alas en un perchero. Por otra parte, la presencia de Gabriel en la producción de Lorca no se constriñe al *Romancero gitano*. En una de sus poesías tempranas, el poeta nos conduce hacia un sereno paisaje al atardecer en el que la paz sólo es perturbada por el sonido de una oración que brota de una torre vieja. Entre los rojos y bronces del ocaso, en un estilo concomitante al de "Cartuja. Cuadro a lo Fra Angélico", se produce la revelación de Gabriel:

> Gabriel el Arcángel que vio Fray Angélico
> Y con oro y rosa en lienzo copió
> Desciende entre nubes suave y profético,
> Mensajero íntimo de nuestro Señor.
> (1996b, 435)

Aunque en esta ocasión no se materializa a Gabriel en conjunción con la Virgen, su rol de mensajero no se extingue. De manera mucho más activa Gabriel aparecerá en una tragedia religiosa temprana de Lorca, *Cristo*. El arcángel es uno de los personajes de esta pieza dramática, construyendo junto con María el acontecer de la escena tercera. Lorca recurre al episodio de la Anunciación a la Virgen, pero lo modifica de acuerdo a sus propósitos. Gabriel, envuelto en manto negro, con un báculo y sandalias de plata, se ha extraviado en los caminos de la noche. La vestimenta y la desorientación que el ángel ha padecido son un aviso de fatalidad. Llegando hasta María, su anuncio ya no será mensaje de luz, vida salvadora, sino testimonio de muerte, de una sentencia en la cruz. Lorca, en la ficción de su obra, hace retornar a Gabriel una vez más para reanudar los lazos comunicativos entre el Cielo y la Madre de Jesús. Si se la hizo partícipe de la alegría que iba a anegar los dominios terrestres, también se le concederá el privilegio del conocimiento previo de la

desgracia que se cierne sobre su hijo. María no recuerda a Gabriel, por lo que el espíritu celeste deberá forzar la anagnórisis: "Yo soy Gabriel. [...] Otra vez me contemplaste. Mis manos volcaron en tu vientre la profunda sabiduría de las estrellas" (1996c, 244). El sentido de la salutación del arcángel es el envés de la que anteriormente dio a María, aunque el mensaje no se realizará directamente. La Virgen irá vivenciando una visión, una premonición, en principio encriptada, que el arcángel paulatinamente esclarecerá hasta arribar al calamitoso final: "¿Qué? ¡Mi hijo! ¡Mi hijo! ¡Veo a mi hijo! ¡Lleno de sangre y herido por el rayo, veo a mi hijo!" (1996c, 247). Lo que fue bendición angélica se torna en maldición. La violenta reacción de María provocará en Gabriel una actitud defensiva y justificativa en la que se restringe la potestad de María: "Dios quiere purificar aquello que Él crió y purificarse Él en su obra. Tu hijo no te pertenece. Él es el hijo de Dios" (1996c, 248). María aceptará su destino. Las visiones de la divina mortal dejan paso a la palabra de Gabriel, narradora de los sufrimientos que esperan a Cristo hombre. El arcángel, antes de cumplimentar su empresa, debe borrar de la mente de María todo lo que ha acontecido, si bien la Virgen recobrará la comprensión de la revelación en el momento en que fenezca en la cruz el Mesías. El anuncio del estado de gracia en el que se hallaba María ya fue desvanecido por Gabriel, lo cual explica el hecho de que la Virgen no identificara al arcángel en su segunda visita.

La aciaga tonalidad de *Cristo* es la antítesis de la felicidad que reina en el romance de San Gabriel, puesto que en este poema Lorca se retira de aventuradas fantasías de infortunio y regresa a la inconmensurable alegría que para María supuso ser artífice de la caída definitiva de Satanás. Para este Gabriel se han buscado modelos artísticos de base, como los tenían Rafael y Miguel. Debido a su carácter plástico, colorido y bello, Plaja relaciona al arcángel con los pasos de Semana Santa y, más concretamente, con la talla angélica de Salzillo (1955, 39), a pesar de que este " [...] Ángel nada tiene que ver con Andalucía ni con Sevilla [...]" (Díez de revenga, 1988, 171). De los tres arcángeles, Gabriel es el espíritu celeste al que Lorca va a dedicar más espacio en su planteamiento textual. En cierta medida, es el ángel que goza de mayor autonomía pues, a diferencia de Miguel y Rafael, Gabriel no es representado en una suerte de imagen artística pasiva resuelta descriptivamente por la subjetiva mirada del poeta sino que es enfocado como un ser vivo, actuante, en proceso. Si a ello agregamos la circunstancia de que el ángel del estanque de Betesda es la entidad alada más agitanada de la tríada arcangélica, el grado de proximidad de este espíritu supera al que transmitían Miguel y Rafael a los lectores. La cercanía de Gabriel se traduce en una observación humanizada por parte de Lorca con la que tomamos contacto desde el inicio del romance:

> Un bello niño de junco,
> anchos hombros, fino talle
> piel de nocturna manzana,
> boca triste y ojos grandes,
> nervio de plata caliente,
> ronda la desierta calle.
>
> (1994b, 257)

Completamente agitanado bajo "[...] una descripción de tipo juncal, es decir, una descripción perfecta de un joven gitano" (Lorca, 1994b, 257), Gabriel no sólo debe su físico al mundo gitano sino también sus vestiduras: "No olvides que los gitanos te regalaron el traje" (1994b, 258). Su descenso, y no podía ser de otro modo, viene anunciado por armonías de guitarras, como las que escuchábamos tocar a los ángeles negros de Rogelio Buendía, complementando a los acordeones de los serafines y gitanos de "Muerto de amor". El proceso de agitanización del arcángel está acompañado por otra técnica lorquiana en virtud de la cual Gabriel es concebido como núcleo de un sistema en el que circulan elementos de la naturaleza. El grandioso y noble cometido de un arcángel que se aleja de los cielos con el fin de desvelar el amanecer de un nuevo ser se proyecta en la misma figura del espíritu cuya andadura es un germinar de vida. Como una Flora cristianizada, Gabriel infunde la emoción de un paisaje en continuo renacer. De esta forma, cuando el arcángel inclina su rostro "[...] la noche busca llanuras / porque quiere arrodillarse" (1994b, 257). El mismo entorno rinde culto al espíritu divino que viaja a nuestro mundo "[...] entre azucena y sonrisa [...]" (1994b, 258). La cara de la agitanada Virgen, Anunciación de los Reyes, se iluminará de jazmines ante el fulgor del espíritu celestial. La fuerza floral del arcángel provoca que María sólo pueda soñar a Gabriel en un trono de clavellinas. La naturaleza se desborda, júbilo de la natividad tras las huellas del arcángel. A pesar de todo, Lorca declara que Gabriel es enemigo de los sauces. Esta situación aparentemente contradictoria tiene su explicación en el valor simbólico del sauce. Como detalla Salazar Rincón, el sauce, al igual que el ciprés, es árbol funerario ligado a sentimientos de aflicción, melancolía o amargura. Así, esta "[...] significación –tristeza, abatimiento, desmayo y a veces muerte-, es la que los sauces presentan en la obra de García Lorca [...]" (1999, 159). Gabriel, portador de la buena esperanza, mensajero de auroras, que no de ocasos, no puede tejer ningún lazo con el llanto trágico de los sauces. Por otra parte, no es difícil rastrear la trayectoria que Gabriel ha seguido en su recorrido entre el cielo y la tierra. Si en su descenso las estrellas se transforman en campanillas, cuando Gabriel ascienda por una escala, las estrellas volverán a mudar su forma, pero esta vez en siemprevivas.

Cerrando ya el capítulo de los espíritus alados en el *Romancero gitano*, y para concluir ya con el análisis del angelismo lorquiano, quisiéramos hacer breve mención a la posible imbricación del angelismo cristiano con los conceptos de duende y ángel. Con respecto al duende, se podría sopesar una relación con las fuerzas demoníacas que Lorca negaría de modo tajante en su "Juego y teoría del duende": "[...] no quiero que nadie confunda el duende [...] con el diablo católico, destructor y poco inteligente, que se disfraza de perra para entrar en los conventos [...]" (1994a, vi, 329). Uno de los mayores problemas que implican las nociones de duende o de ángel es su débil trabazón teórica en el momento en que se profundiza en su análisis, lo cual deriva en marcadas ambivalencias en función de los autores que sean consultados. De esta forma, Lorca rechaza la identificación del duende con el demonio en la medida en que el duende es fuerza creadora, constructiva, que en belicoso paso avanza desde el interior. No es pensamiento ni facultad, pero no nace de la estulticia demoníaca. Sin embargo, Luis Felipe Vivanco desvía la diferencia entre duende y diablo, destacando en el espíritu caído una veta de rebeldía reedificadora y de poder subyugador que le lleva a una conclusión separatista distinta de la consideración de Lorca.

Para Vivanco el duende "No tiene nada que ver con el demonio ni con ninguna rebeldía metafísica. No consiste en rebelarse porque el mundo esté mal hecho y la existencia sea un absurdo o, desde un punto de vista católico [...] en exagerar la propia impotencia frente a la realidad del mal y del pecado" (1974, II, 14). Con todo, Lorca sí parece introducir en el duende un sello diabólico católico cuando en "El duende se hizo carne" contempla al duende en un entrecruzamiento opositor característico de muchos pensamientos religiosos y, por supuesto, del catolicismo: "[...] el duende que algunos llevamos dentro, ese ser misterioso, entre diabólico y angélico –las dos cosas- que suele inspirarnos a los que en él creemos" (1994a, VI, 588). Esta dicotomía esencial, como ahora veremos, y desde una perspectiva puramente judeocristiana, será la que Cernuda estime no en el concepto de duende sino en el de ángel. El ángel es la gracia poética, regalo y no conflicto, luz que desciende sobre el hombre. El acotamiento exegético del ángel está en consonancia con el sentido profundo de los espíritus alados, y Lorca no ahorrará expresiones que delatan la filiación de ese fulgor mágico con los ángeles divinos: "El ángel guía y regala como San Rafael, defiende y evita como San Miguel, anuncia y previene como San Gabriel" (1994a, VI, 330). Cernuda entronca abiertamente la noción de ángel con las criaturas aladas de Dios al cuestionarse a qué facción, fieles o traidores, pertenecería, admitiendo finalmente la convivencia en el ángel de rasgos de los dos bandos: "Tener ángel lo mismo puede significar que una persona se halla dotada de una agradable apariencia física como que le anima un demonio interior a la manera de Sócrates. No se puntualiza nunca si ese ángel es de los que siguieron a Luzbel en su caída o de los que permanecieron fieles a su origen celeste. Es un estado de gracia profano, una rara mezcla de cualidades celestes y demoníacas que brotan en una persona y la rodean como un halo. En mayor o menor grado algunos españoles tienen ángel, pero nadie ha hecho de esa cualidad algo tan elevado, depurado y excepcional como Federico García Lorca" (1994, III, 152).

# Pedro Salinas.
# El ángel de la transrealidad amorosa

## PEDRO SALINAS
## EL ÁNGEL DE LA TRANSREALIDAD AMOROSA

Pedro Salinas no fue ajeno a los encantos de las huestes celestiales, aunque su aportación a la literaturización de los ángeles fue menor a la de otros compañeros como Alberti o Diego. El angelismo saliniano apenas ha captado la atención de los especialistas, volcados al tratamiento de otras cuestiones de su producción. El único estudio de valor de la angelología de Salinas es un artículo de Montserrat Escartín en el que profundizará en un análisis comparativo entre "Luzbel desconcertado" de Guillén y "Ángel extraviado" de Salinas. En el trabajo global de Wallace sobre el ángel en la literatura española contemporánea Salinas no es citado en ninguna ocasión, en tanto que Baumgart apenas le dedica atención. Más llamativa es la ausencia del poeta madrileño en la sección que José Jiménez dedica en su ensayo *El ángel caído* al exclusivo examen de la figura del ángel en los poetas del 27 (1982, 79-107), aunque tampoco van a ser abordados los espíritus etéreos de Prados o Altolaguirre. Con todo, sorprende el vacío crítico con respecto a la composición de *Todo más claro y otros poemas* "Ángel extraviado", puesto que no constituye una mínima anécdota angélica en la obra de Salinas sino que es un texto destacado tanto por su extensión como por un contenido que, presente en todo el 27, tiene en este poema una de sus mejores expresiones. Esta situación deriva en parte del desequilibrio bibliográfico crítico en torno a los libros de Salinas que ha propiciado un acotamiento teórico más reducido de *Todo más claro* frente a otras obras.

La estela de los ángeles en Salinas se propaga a través de los tres grandes géneros, aunque es especialmente notoria en poesía y en teatro. En el campo lírico, y siguiendo el trazado tradicional de su poesía en tres fases, se puede apreciar cómo el cultivo de la imagen angélica se va haciendo progresivamente más intenso hasta iniciar un descenso hacia su extinción. En la primera etapa de 1923 a 1933, formada por *Presagios*, *Seguro azar* y *Fábula y signo*, apenas tenemos noticia de la existencia de los espíritus alados, con la salvedad de un poema de *Seguro azar* que, pese a su aislamiento, nos ofrece ya importantes datos para la comprensión de la articulación del ángel en Salinas. En la trilogía amorosa compuesta por *La voz a ti debida*, *Razón de amor* y *Largo lamento*, es el último título el que recoge todas las materializaciones angélicas, si bien en los dos primeros cantos del amor se anticipa la proximidad de la llegada de las potencias divinas por medio de lo que podría denominarse una estética de lo alado. La culminación de esta andadura espiritual se gesta en los vuelos angélicos marinos de *El Contemplado* y, especialmente, en "Ángel extraviado" que, junto a otras manifestaciones de entidades divinas, se incluye en *Todo más claro*. En *Confianza*, sin embargo, el rastro de los mensajeros de Dios termina diluyéndose, dejando apenas constancia de su ser. En el campo teatral son variadas las referencias a los ángeles que Salinas dispersa entre sus piezas, en algunas de las cuales pueden realizarse lecturas simbólicas de los personajes a la luz de las significaciones específicas de

los espíritus ultraterrenales, pero será *La fuente del Arcángel* el drama en el que con más fuerza el madrileño haga intervenir a los enviados divinos bajo la personalidad del arcángel San Miguel. No se comprometió tanto Salinas con las criaturas célicas en el terreno de la narrativa, aunque ello no impedirá que encontremos alusiones en diversos textos a los espíritus inmortales.

Salinas se decantará por la recreación de los ángeles celestiales que mantuvieron su fidelidad hacia el Maestro, sin que esta preferencia anule la aparición de las fuerzas infernales que tendrán su momento de esplendor en el combate de "Ángel extraviado". Salinas articulará generalmente al ángel como uno de los componentes dentro de su sistema conceptual de orden amoroso en el marco de su pensamiento poético. Por mediación de los espíritus celestiales Salinas conseguirá moldear, dar una salida expresiva a su ansiada búsqueda de lo nouménico tras lo fenomenológico. Si ya en los mismos títulos de los libros de Salinas se consigna un posicionamiento interpretativo de los fenómenos (Gullón, 1976, 85), será fácil el hallazgo en su obra de "[...] *tras, intra o superrealidades* [...]" (Zardoya, 1976, 84) hacia las que nos van a encaminar los ángeles. Ceñidos al contexto amoroso, los espíritus alados salinianos nos traen un mensaje bien definido, la palabra de la intuición, del atisbo de lo único y trascendente que se persigue aprehender. En la prosecución del plano de las esencias de la pasión amorosa los ángeles pueden ser instrumentalizados en dos direcciones. O bien se convierten en receptáculos, encarnaciones verbalizadas de la autenticidad soterrada tras las apariencias de la cotidianidad, o bien se configuran en niebla deturpadora del alma que vive a nuestro alrededor. Esta utilización de la imagen del ángel facilitará, sobre todo en la primera vertiente, una pérdida constante de su designado tradicional que en determinadas situaciones abocará a una plena psicologización del espíritu celestial. La ligazón de las entidades supremas con líneas de investigación de las honduras que pueblan el mundo en el que deambulamos tenía su base en el hecho de que Salinas había contemplado en los mismos mensajeros de Cristo la dicotomía trágica de una realidad que quedaba escindida en espejismo y verdad interna, es decir, el problema central de su indagación poética estaba reflejado en la conformación de los miembros de la corte de Dios o, al menos, en la intelección que Salinas tenía de estas criaturas sublimes. Esta afirmación se puede comprobar mediante el recurso a sus textos de carácter teórico. Díez de Revenga ha estudiado certeramente la posibilidad de una exégesis de la concepción de Salinas hacia su poesía por mediación de las reflexiones que el madrileño ha ido planteando con respecto a la obra de otros autores, de modo que en la interpretación de la obra ajena subyace una visión de la propia creación. Así, Díez de Revenga comenta en su artículo de revelador título "Pedro Salinas: de la poética al autoanálisis" lo siguiente: "[...] podríamos asegurar que cuando Salinas está estudiando la poesía de otros autores españoles, y tratando de averiguar o establecer los secretos de la creación lírica de éstos, parece estar revelando en cierto modo, los senderos por los que su propia poesía ha transcurrido o pretende transcurrir" (1993, 122). Esta formulación puede reconducirse al dominio de los espíritus divinos en la medida en que en las explicaciones sobre los literaturizaciones de ángeles de otros autores reposará la particular noción de Salinas de la figura del ángel. En este sentido, es de inestimable valor el fragmento conservado de la conferencia pronunciada por Salinas en la Residencia de Estudiantes a raíz de los poemas de *Sobre*

*los ángeles* el 20 de diciembre de 1928. Dejando de lado su segunda mitad, en la que Salinas se interna en una rauda revisión histórica de las formalizaciones plásticas de los ángeles, la primera sección de la ponencia posee gran interés porque en ella el poeta del 27 trata de concretar el sentido de los espíritus divinos. Examinemos con cuidado las consideraciones de Salinas. Inicialmente, el poeta crítico define a los mensajeros alados como [...] seres delicadísimos y sutiles [...]" (Bayo, 1974, 122) para cuestionarse seguidamente el gran misterio, "¿Pero qué son realmente los ángeles?" (Bayo, 1974, 122). Salinas renuncia en su respuesta a entrar en pormenorizaciones angelológicas en torno a las criaturas aladas, si bien le atrae esta posibilidad, pues su pretensión es atender a los fundamentos de la imagen angélica. Después de seriar algunas autoridades en el campo de la angelología, Salinas acota la realidad de los ángeles pero centrándose en el problema de la corporeidad de estos seres: "Los ángeles, mensajeros, enviados, etimológicamente son criaturas espirituales, criaturas sin cuerpo; si , a veces, se aparecen en forma corporal, es con cuerpos prestados, cuerpos adventicios y serviciales que se toman y se dejan a su albedrío" (Bayo, 1974 123). La premura con la que Salinas acomete la discusión sobre la sustancia constituyente de los ángeles es síntoma inequívoco de la proyección en los espíritus alados de sus ansias por apresar la esencia en la materialidad. Por ello en los ángeles rechaza cualquier índice de una morfología tangible, apostando por una absoluta y plena espiritualidad, al igual que muchos angelólogos, pero no por las mismas motivaciones que éstos, puesto que la esencialidad de los ángeles deriva en Salinas no de un programa analítico teológico sino de una convicción íntima que acecha la pureza de la autenticidad: "Para Salinas no hay realidad. Se hace realidad al crearla dentro de nosotros por intuición de su esencia" (Cirre, 1982a, 29). El ángel, por tanto, refrenda el ideario de un poeta que reconocía en el existir humano una contextura veladora de una dimensión incognoscible, una claridad que los habitantes de los cielos exhibían en la luminosidad de su etéreo caminar. Si los ángeles se manifiestan en numerosos episodios con rostro perecedero, carnificando su inconsútil e impalpable dignidad, es coyuntura forzada de su oficio, préstamo efímero de un cuerpo que no debe tamizar la gloria de lo inefable. El ángel forma parte pues de ese nivel final, último, atrapado tras los decorados que nos imprimen nuestros sentidos, y al que se ha de llegar con fe, con la confianza de que después de todo siempre hay algo más: "El Ángel transforma la mirada misma en una mirada del ninguna parte. Al mundus imaginalis del que el Ángel es la figura debe corresponder una mirada de la imaginatio. *Sola mente* intuibles son los misterios del Ángel" (Cacciari, 1989, 19). Salinas traslada la posibilidad de los espíritus del empíreo de acomodarse en figuras reconocibles a las tareas que les son encomendadas: "Tienen los ángeles, cuya jerarquía es complicada, misiones visibles e invisibles. Lo invisible consiste en el hecho de iluminar los ángeles superiores a los inferiores en el desempeño de sus obras; las visibles son los ministerios exteriores de los ángeles" (Bayo, 1974, 123). Del mismo modo que Salinas defendió la espiritualidad de los ángeles que se disfrazaban con hábitos mortales, también sostiene el poeta la permanencia de la trascendencia en aquellos enviados alados cuya acción se nos revela de modo visible: "Es atributo de los ángeles que, a pesar de cumplir destinos materiales, no pierden en ningún momento de su cometido la fuerza de contemplación y beatitud, su calidad de espíritus" (Bayo, 1974, 123). En su apología del ángel como espíritu, el mensajero de Dios

vuela por encima de la naturaleza intangible que descansa más allá de la realidad para tornarse en símbolo de la pureza que es el fin de las inquietudes del poeta, de forma que la figura del ángel se esculpe en el enigma del destino procurado por la poesía saliniana. Sin embargo, en el viaje hacia el ángel emerge el drama del verbo. Su torpe facultad comprehensiva se resuelve en mutilador recurso en el acercamiento a los espíritus de los santos altares: "[...] hay una imposibilidad fundamental de representación del ángel. No se puede aspirar más que al parecido" (Bayo, 1974, 123). Eterna lucha con el ángel de Jacob. Desde estos principios generales nos introducimos ya en el análisis concreto de los espíritus célicos de los que Salinas hizo uso siguiendo el recorrido de su producción poética para finar en el ámbito teatral.

## Un ángel solitario

Más arriba ya indicamos cómo en los libros poéticos de la primera etapa de Salinas la aparición de la imagen del ángel es mínima. Es en *Seguro azar* donde vamos a poder hallar el único testimonio de un espíritu celeste en este período de la lírica saliniana. En el poema "Placer, a las once" una de las especies angélicas dominará con su presencia la mitad de la composición:

> El arcángel del domingo,
> de paz arcángel guerrero,
> estandartes desplegados
> las horas de la mañana,
> contra enemigo, el misterio.
> Del hombro cuelga la aljaba
> toda llena de alfabetos:
> las letras que clavará
> -¡qué propaganda del gozo!-
> luminosas en el cielo.
> (1997, , 73)

Apenas se han dado en la crítica acercamientos exegéticos a este poema. La más amplia y completa interpretación del significado del arcángel de "Placer, a las once" la debemos a David L. Stixrude en su estudio *The early poetry of Pedro Salinas* (1975a, 100-101). Expondremos la propuesta de Stixrude para posteriormente aportar nuestro enfoque. El especialista advierte que todos los poemas que tienen como motivo dominante señales de la técnica moderna plantean una conquista, una victoria sobre unos enemigos que normalmente son la noche, el misterio o la duda. Los elementos que marcan el triunfo del maquinismo se disponen en una extraña jerarquía en la que, junto a los faros o las etiquetas de los precios, se instala el arcángel del domingo. De este modo, la batalla del arcángel guerrero contra las fuerzas del misterio es vista como formulación poética de otro

conflicto, "[...] science against the mistery of the natural world" (1975a, 101). La naturaleza alumbrada por las maravillas de la tecnología. Por tanto, para Stixrude, Salinas ha hecho del arcángel una impronta literaria de los laureles de la ciencia, es decir, funcionaría en calidad de componente dentro de una semántica característica del futurismo. Las argumentaciones de Stixtude ofrecen algunas deficiencias originadas por una tendencia a la omisión que atañe a dos puntos. Por un lado, no se nos desvelan cuáles son los factores que favorecen la articulación del arcángel como un signo de la esfera científica, algo necesario en tanto que la intuición lectora no entronca con facilidad al espíritu celestial, en el modo en que Salinas lo plasma, con el mundo tecnológico. De hecho, en el repaso de la jerarquía que Stixrude recoge como portavoz de la gloria de la técnica, el arcángel sobresale por su incongruencia con el resto de la serie: ""el arcángel del domingo", "doce caballos", "tres por tres nueve", "los faros", "las máquinas para amar, para aborrecer", "artificial princesa", "etiquetas de los precios", "un triángulo"" (1975a, 100). Por otro lado, nada nos dice Stixrude de los diversos rasgos con los que Salinas describe a su arcángel, trazos que parecen estar orientados en un determinado sentido y que poco o nada tienen en común con el maquinismo futurista. Busquemos, pues, la significación del espíritu divino.

Efectivamente el arcángel de "Placer, a las once" es una potencia celestial que se manifiesta en actitud hostil contra un enemigo que Salinas codifica como el misterio. El tema de la lucha, del conflicto atraviesa varias de las composiciones de *Seguro azar*, pero no siempre en la dirección del enfrentamiento de la ciencia contra la naturaleza. En "Navacerrada, abril" sí se materializa la superioridad de los doce caballos que transportan al poeta sobre el paisaje: "Los dos solos. ¡Qué bien / aquí, en el puerto, altos! / Vencido verde, triunfo / de los dos, al venir / queda un paisaje atrás: / otro enfrente, esperándonos" (1997, I, 64). El entorno tan sólo puede rendirse ante el avasallador dominio de la modernidad. En "Tránsito", la naturaleza procurará hacer frente a las revoluciones que se van imponiendo, aunque será fútil voluntad. La muerte del otoño contrasta con la regeneración visual de las luces de la ciudad: "Las encendidas iluminaciones / urbanas a su muerte paraísos / eléctricos ofrecen, blancos campos / elíseos. ¡Arriba!" (1997, I, 66). Salinas evoca aquí uno de los gratificantes beneplácitos a los que con mayor recurrencia remitía el poeta, la destrucción de las tinieblas mediante la luz artificial. Como hemos señalado, la temática de la lid no se limita a los espacios textuales en los que concurre la noción de progreso, pues hay otros contextos en los que tiene lugar la pugna entre opositores. El poema con el que se abre *Seguro azar* "Cuartilla", de evidente tono metapoético, nos introduce en el conflictivo dilema que en el instante de la creación poética surge entre el papel en blanco y el instrumento de escritura. En "Cuartilla" será la pluma, el verbo, la obra la que rinda al vacío de la cuartilla: "Y la que vence es / rosa, azul, sol, el alba: / punta de acero, pluma / contra lo blanco, en blanco, / inicial, tú, palabra" (1997, I, 58). Si hemos visto cómo la beligerancia se insertaba en una modalidad semántica metaliteraria, en "Sin voz, desnuda" serán las coordenadas amorosas las que sirvan de encuadre para una contienda que no tendrá resolución: ""Sí" y "no", "mañana" y "cuándo" / quiebran agudas puntas / de inútiles saetas / en tu silencio liso / sin derrota ni gloria" (1997, I, 62). En consecuencia, la pugna para la que se prepara el arcángel de "Placer, a las once" no tendría por qué ser focalizada necesariamente desde el antagonismo entre ciencia y naturaleza, aunque no se puede

negar la presencia en la composición de la veta tecnológica cuya función dilucidaremos más adelante. Reseñada la variabilidad de los parámetros en los que se desarrolla la temática de la lucha, hay otro ingrediente que nos puede auxiliar en nuestra comprensión de la figura del ángel. "Placer, a las once" es un texto concomitante en muchos de sus componentes con otro poema de *Seguro azar*, "Sur, con viento". Salinas dibuja en este último escrito una situación similar a la que tiene lugar en "Placer, a las once". El parecido es notorio en los versos iniciales:

> ¡Ay, Sevilla, Sevilla,
> guerrera mala, dime
> por qué todas las tardes
> tantas saetas, me las clavas,
> rebrillo de azulejos,
> desde tus espadañas!
> ¿Por qué secas al sol
> ventolero de marzo,
> blancas
> brindadoras de paces,
> camisillas de niño
> banderas de la tarde
> en altas azoteas?
> (1997, , 86)

La semejanza entre los dos poemas clarifica la lectura de "Placer, a las once", si bien no debemos proceder a una identificación de todos los constituyentes de cada texto. En "Sur, con viento", en lugar del arcángel, es una ciudad, Sevilla, la que ostenta la condición de guerrera. En coincidencia con el armamento del espíritu celestial, del cual cuelga una aljaba, Sevilla emplea saetas para llevar a cabo sus propósitos bélicos. Ahora bien, mientras que el enemigo del arcángel era el misterio, Sevilla dirige sus acciones contra el poeta, cuyo yo lírico nos informa del asedio que está sufriendo. El aparato tecnológico que acompañaba al arcángel ha desaparecido, pero no así otro de los factores contextuales. Los estandartes desplegados durante las horas de la mañana entre los que se manifiesta el arcángel del domingo son ahora las blancas banderas de paz de las azoteas, las camisas de los niños que ondean y se secan por el sol y el incesante golpear del viento. Dañado el poeta por las luminosas flechas de los rebrillos de los azulejos, las mozas se ocuparán de la curación de sus heridas con vendas de los tejidos de los niños.

Tras afianzar las cuestiones previas para nuestro análisis, postulamos que "Placer, a las once" no es un poema centrado en el triunfalismo del maquinismo sino un canto a la victoria del amor por mediación de la técnica en el que la figura del arcángel está configurada por Salinas en una superposición de niveles fusionados que estructuran al espíritu celestial en una suerte de representación angélica de Eros bajo la figura de un San Miguel con rasgos mórficos del astro solar. En este sentido, los tres planos de lectura que en el arcángel se pueden rastrear, y que Salinas ha reunido en una sola imagen, serían los que

siguen: San Miguel, Eros, sol. Desde estos segmentos constitutivos el arcángel del domingo se nos revela con pleno sentido en su rol dentro del poema. La faz de San Miguel viene sellada por dos distinciones que hace el poeta y que coinciden con el modelo característico del espíritu militar. De esta forma, se precisa que la entidad divina es un arcángel y que su primordial cometido es el de actuar como guerrero, esto es, se retrata al espíritu alado con las dos notas fundamentales, arcángel combatiente, del prototipo de San Miguel. La utilidad que ofrece este primer nivel en la configuración del arcángel a Salinas es la inserción desde uno de los coros jerárquicos del motivo de la lucha. Sin embargo, el conflicto está revestido con unos tintes que nos anuncian otra realidad. San Miguel no desciende en el día del Señor con los ánimos que le empujaban en su asedio contra las tropas comandadas por Lucifer. Su proyecto belicista es un plan de propagación de la paz, lo cual se traducirá en mutaciones en el diseño de su armamento como veremos. Pero el peculiar mensaje de dulce batallar tiene su origen en la convivencia de otra personalidad en la poética figura del arcángel, el dios pagano del amor, Eros o Cupido. Esta operación no es exclusiva del poema que comentamos, "Placer, a las once", sino que también la vamos a poder encontrar de un modo más elaborado en la pieza teatral *La fuente del Arcángel*, donde una escultura de San Miguel en una fuente esconde en su interior otra obra artística de mármol en la que se materializa al Amor griego. La ligazón entre Eros y el ángel también la podremos ver en la poesía de Cernuda. A lo largo de "Placer, a las once" son varios los signos a través de los que se detecta la encarnación en el espíritu divino de Eros. Es la impronta de la deidad del amor la que convierte en pacífico el halo marcial de San Miguel, entroncando con el tópico del amor como guerra. El emisario de Dios es portador de un comunicado emocional, pero no es nuncio de honores futuristas. La presentación de este Eros arcangelizado en nuestro mundo se efectúa por un procedimiento muy teatral en el que, como si nos halláramos ante un escenario, el telón que emulan los estandartes desplegados se abre para poder observar al espíritu de los cielos. Mas estas banderas de la mañana, además de ser pórtico para la entrada del arcángel del sentimiento, es posible que estén veteadas en sí mismas por contenidos amorosos. Recordemos que anteriormente asociamos los estandartes con las camisas blancas de los niños tendidas en las alcobas de Sevilla en "Sur, con viento". Las misteriosas heridas, quizá de amor, que el poeta sufría por los efluvios luminosos intentarán ser sanadas llamativamente por unas mozas sevillanas, introductoras pues del haz femenino, empleando para ello unas vendas, como la que cubre los ojos de Cupido, fabricadas con las camisas de los infantes. Después de los estandartes, las deíxis de Eros en "Placer, a las once" se tornan más diáfanas. Del hombro del arcángel cuelga una aljaba llena de alfabetos que, de acuerdo con el arquetipo que hemos heredado definitivamente del hijo de Venus, remite al carcaj con el que Eros siempre se acompaña con el fin de guardar las flechas que disparará a sus víctimas. Salinas muta las flechas en alfabetos, en letras que quedarán impresas con su brillo en el cielo. Las armas del amor se hacen palabra en las alturas. Eros ya no asaetea a aquellos seres a los que pretende unir, a veces incluso separar, en mutua pasión, sino que, con el poder del verbo, identifica en el firmamento los nombres de los amantes. Aquí reside el primer bastión de la derrota del enemigo, del misterio, del enigma que es el desconocimiento o la distancia entre una pareja de mortales. La incertidumbre se difumina ante la fuerza de la

verdad de la palabra, del alfabeto amoroso del arcángel que en otra composición de *Seguro azar*, "Números", el poeta será incapaz de descifrar compeliéndolo al rechazo: "Tenías abecedario / innumerable de estrellas; / ibas poniendo la letra, / clara / noche de agosto. / Pero yo, sin entenderla, / misterio, no la quería" (1997, I, 74). La última cala en la adaptación del espíritu alado a la iconografía de Eros es la referencia que Salinas hace de un muchacho: "El niño blande su espada: / "¡Sí, porque sí, porque sí", / toda afilada de quieros" (1997, I, 73). El infante podría ser interpretado como una figura independiente de Eros, y así lo hará Stixrude, pero hay datos que apoyan su intelección conjunta con la divinidad amorosa. Destaquemos inicialmente que la presencia del niño venía ya asegurada por los estandartes o camisas de los jóvenes que se agitan en el aire. De gran fortuna es la visión de Cupido en la que éste se reduce al cuerpecillo de un niño alado con su arco y flechas. Añadamos a ello el hecho de que la espada que levanta el pequeño, que es el arma típica de San Miguel, está afilada con quieros, esto es, con la declaración de la aceptación del amor.

Por otro lado, y ya lo anotamos, el espíritu célico de naturaleza amorosa, más allá de las fisonomía y atributos inherentes a la figura del ángel y de Eros, algunos de cuyos rasgos hallan expresión en el poema, es abordado por Salinas desde una particular perspectiva en la que el arcángel se adhiere a una contextura solar que va a propiciar la ligazón con la modernidad del maquinismo. Para glosar este último nivel en la arquitectura de la sublime criatura, hemos de regresar a "Sur, con viento". En este escrito, aunque Salinas concretaba a Sevilla como la autoridad agresora, el daño infligido dimanaba de la potencia solar, la misma que secaba las camisas de los niños. De hecho, las heridas causadas en el yo lírico eran designadas como rebrillos. El ciclo seguido por el sol en "Sur, con viento" es concomitante con el que realiza el arcángel del domingo. De este modo, podemos colegir que el planteamiento del espíritu celestial en calidad de sol se afianza en un motivo de índole posicional. Esta dimensión estelar del arcángel justifica a la vez la precisión temporal del título del poema, momento en el que el sol puede contemplarse con gran esplendor. Así, el espíritu solar se alza detrás de los visos de los estandartes, despejando con su luminosidad la oscuridad del enigma. Las brillantes letras que en las alturas testifican los nombres de los amantes son las flechas del carcaj o, trasladándonos de nivel, los agudos rayos de sol que se extienden por los cielos. Desde la óptica que hemos adoptado es sencilla la comprensión de la aparición de la vanguardia tecnológica: "Ya se le alistan detrás / voluntarios de lo cierto: / maquinaria americana, / ágiles volatineros" (1997, I, 73). En suma, el panorama que Salinas gesta nos asoma a una estampa en la que a través de los blancos ropajes se filtran los rayos del sol en un cielo por el que se deslizan unos aviones americanos cuyo vuelo lastima la luz: "Escuadrones de cien voltios / alancean los reflejos" (1997, I, 73). Estos aviones, símbolos de la modernidad, entonan la melodía de la certidumbre, de lo cognoscible, complementando la labor desveladora del arcángel frente a la amenaza de lo críptico. Entonces, el milagro:

> Caprichos salteadores
> risueñamente le quiebran
> la cerradura al secreto.

El secreto, cascabel.
Suena, solución perfecta,
suena la alegría dentro.
(1997, , 73)

El teléfono. El aviso de su intermitente o salteador sonido descompone la inescrutable barrera que impedía la consolidación del amor. La voz de la amada por el auricular del teléfono, la técnica acercando lo lejano, uniendo en la distancia, concertando auditivamente a la pareja que el arcángel descubría con su alfabeto de los amantes. Por tanto, el enigma ha muerto con la victoria, gracias a una realidad del mundo moderno, de un amor que durante todo el poema comunicaba en su pureza un San Miguel grecolatino contemplado solarmente en los cielos que con su fulgor es en cierta medida un precedente del ángel de luz de "Ángel extraviado".

## Del sentimiento al ser

Como expusimos en los comienzos de esta sección dedicada a la figura del ángel en Salinas, en la tríada que construyen *La voz a ti debida*, *Razón de amor* y *Largo lamento*, la figura del ángel únicamente ocupará las páginas del último libro de la trilogía, aquel en el que se expone con loable serenidad el deceso de la honda historia de dos mortales. Los espíritus celestes, propiciado por la indiscutible temática de la obra, estarán inmersos en una semántica amorosa en la que serán vinculados frecuentemente con la imagen del ser querido. Salinas, que no permanece anquilosado en la tópica angelización tradicional de la amada en virtud de su compromiso analítico trascendente con la poesía, acompasa la cobertura celestial de su dama con lo que llegamos a calificar de estética de lo alado, presente no sólo en *Largo lamento* sino también en *La voz a ti debida* y *Razón de amor*. Una atento repaso a la poesía de Salinas nos revelará que su lírica está anegada de referencias a las alas, circunstancia que es apreciable en otros poetas del 27. El motivo de las alas puede discurrir independientemente de las recreaciones de espíritus divinos pero, en algunas ocasiones, se imbrica con los ángeles o es elemento derivado del armazón angélico.

La relación en *Largo lamento* de la amada con los ángeles es de gran profundidad y puede servir al poeta para la manifestación de algunas constantes temáticas del libro: "[...] en *Largo* se constata el fin de todo [...]" (Salinas, 2001, 48). La presencia de la mujer es incesante, sobre todo porque la obra es un testimonio de despedida, por lo que la imagen del ser perdido aparece como necesario receptor del trágico adiós. Salinas no abandonará definitivamente a su amada hasta el momento en el que se encuentre convencido de que ha dejado a su dama en el lugar que le corresponde, proponiendo de este modo una perduración de su responsabilidad con respecto a ella traspasado el umbral del fracaso. Debido a esta situación, el poeta seguirá junto a la amada: "Perdóname si tardo algunos años / todavía en dejarte" (1998, IV, 85). Como ave incansable, Salinas rastreará el mundo buscando el último espacio en el que dejar su sueño femenino, lo que será el postrer recuerdo

de una compañera inolvidable. Sin embargo, vanos son sus esfuerzos. Los lugares que va visitando se precipitan al vacío al no concordar con la grandiosidad y pureza de su amor: sombras vegetales, lechos de agua, tierra o pluma, almacenes, manos. La frustración del poeta va aumentando pues no localiza un rincón tan tierno como el que fue el pecho, ojos y labios de él mismo. Estos emplazamientos físicos han sido los únicos que han resistido la nobleza interna de la amante, los que han procurado ostentar la categoría de edén que exigía el ser a quien anhelaban acoger:

> Porque allí ya estuviste, en unos ojos,
> en unos labios, en un pecho abiertos
> cuando ellos intentaban ser
> el paraíso de tus ángeles
> donde sus alas nunca más pidieran
> otro aire en que volar.
> (1998, v, 88)[113]

La amada es morada santa, cuna terrestre de los espíritus celestes. La figura del ángel autentifica la magnificencia de un alma cuya grandiosidad debe ser compensada por el otro en tanto en cuanto el desequilibrio entre la naturaleza angélica de la mujer y el protectorado del hombre puede desembocar en la huida de la dama hacia ámbitos satisfactorios de su inconmensurable altura. Pero la amada no sólo es un recinto por el que circulan los ángeles sino que ella misma es una criatura supraterrenal. Las manos del poeta se pasean por la fisonomía de la mujer acariciando zonas que poco tienen que ver con el cuerpo de los mortales: "¡Cuántas veces mis manos / se quedaron tranquilas, en paz, puras, / saciadas de su sed por lo infinito, / tan sólo acariciándote las alas / que disimulan ciertas formas tuyas" (1998, iv, 47). Estas extremidades aladas camufladas entre las formas mortales entroncan con los diseños de los ángeles descendidos a la tierra que progresivamente iban humanizándose, pero aún conservaban vestigios de esplendor pretérito. Por otro lado, las alas de la amada son la prueba de la condición superior de una criatura que, debido a su entronque con los coros angélicos, trivializa cualquier aproximación que proceda del dominio de los humanos. Consecuentemente, el poeta está destinado a la caída, a la vulgarización de sus conatos por tentar con su físico un contorno cuya raigambre celestial aniquila por contraste lo ajeno. Salinas es consciente de este desnivel y lo entiende como uno de los motivos para el alejamiento: "Cuando se quiere con los brazos, / sus músculos fatales, / con las manos, y sus dedos duros y sus uñas, / las estrellas más cándidas se asustan [...]" (1998, iv, 46). Esta desproporción entre la materia constitutiva de cada uno de los miembros de la pareja será una de las simientes de uno de los rasgos que la crítica ha relevado en el estudio de *Largo lamento*, el sentimiento de culpabilidad que provoca en el poeta la convicción de que él inflige dolor a su

---

113 A propósito del poema al que pertenecen estos versos puede leerse un completo análisis en *La mirada al texto* de Rosa Navarro Durán, pp 164-178 (v. Bibl.).

amada. Además, las alas son un medio potencialmente peligroso pues fomentan a cada instante el miedo a que la amada, sirviéndose de ellas, escape del lado del poeta. Éste, atento a esta circunstancia, procurará evitar la fuga asiendo las alas "[...] un año y otro año y otro año, / como se tienen las de un ser que va a marcharse [...]" (1998, IV, 53). Reitera así Salinas el tema de la huida de los espíritus celestiales internos en el ser querido. No obstante, la amada colaborará para que su belleza angelical no entorpezca la unión con su compañero en la tierra. En "Pareja, espectro", la dama ha de superar su propia hermosura, domeñar la conciencia de su faz con la finalidad de penetrar en un estado en el que no sienta su relación con los ángeles:

> Como si tú no la llevaras
> encima, fatalmente, sin descanso,
> Como si no estuvieran esperándola
> las blancas superficies de una cama,
> o las almas –más blancas-, de unos ángeles
> donde sueles dormir algunas veces,
> mientras que yo te miro, despierto, desde el mundo.
> (1998, V, 32)

Sólo un ser celestial, una criatura ultraterrena puede dormitar con los mensajeros alados del Altísimo. Las barreras son cada vez más tangibles: "Se trata de dos mundos dispares: uno prodigioso, celeste –el de ella, "amazona en la centella"- y otro verosímil, terrenal, donde el amante la espera [...]" (Escartín, 1993a, 152). Lo angélico inunda toda la realidad de la amada: en su profundidad, en su exterioridad corporal y a su alrededor. Sin embargo, el poeta apunta en *Largo lamento* un episodio en el que su compañera parece desprovista de la esencialidad proveniente del halo angélico. Hubo un tiempo en el que ella se manifestaba confundida, titubeante en la afirmación de su persona. La dama, contemplando su figura en el calco visual de un lago azulado, duda de sí misma, se inquieta: "Tú mirabas la estampa / confusa de ti misma, te veías / en ella reflejada / pero con tal temblor, tan insegura / de tu propio existir, de lo que eras, / que te marchaste huyendo [...]" (1998, IV, 93). El plano de las apariencias ha violentado a un ser puro cuyo espíritu se ha visto entenebrecido por las sombras de la materia. El ángel, desconcertado, sin camino, indeciso entre lo que creía ser y la imagen que unas aguas le han devuelto. Pero el poeta es conocedor de lo que ha ocurrido. Entonces, la ayuda del mortal al ser supremo se torna factible. Aquel hombre soliviantado por el aura de su pareja le revela a la celestial fémina la clave de su aflicción, rompe el cerrojo del enigma mediante una declaración que no es sino una nueva muestra de la dicotomía de la vida entre lo fenomenológico y lo nouménico para cuya exteriorización el poeta se valdrá de la figura del ángel:

> Lo que se quiere hallar
> en un agua tan vaga y tan borrosa
> hay que buscarlo
> por el aire hacia arriba.

Porque en lo hondo de un lago lo que hay siempre
es la copia de un ángel o de un dios,
la figura de un ser que allí se mira,
desde su verdadero ser celeste.
Y hay que buscarlo donde está; si buscas
como otras engañadas hacia abajo,
sólo te encontrarás ramas o piedras,
limo blando y sortijas oxidadas.
¿Quieres, di, que vayamos por los años,
los años del futuro como cielos,
en busca de tu ángel?
(1998, v, 94)

El ángel es absoluta transrealidad, principio sustancial que la amada del poeta ha observado deturpado en el cristal de un lago. El solícito amante ofrece a su ser querido la oportunidad de asir su ángel, esa esencia ideal objetualizada en un reflejo, pero por un método que va a encauzar la inmanencia del ángel en un sentido bien definido, que es el que hemos promulgado como primordial en la codificación de los espíritus divinos en la obra de Salinas. Después de aconsejar a su amada que no debe proceder al encuentro de su ángel en un viaje hacia lo hondo, el poeta no se muestra a favor de una búsqueda hacia lo alto o dirigida a un espacio concreto sino que condiciona el hallazgo de la esencia a una dimensión temporal comunitaria que se estima como sustitutivo de toda aventura ascendente pues es equiparable a la excelsitud de los cielos. Es decir, a lo largo de la vida que hombre y mujer creen conjuntamente en la unidad de su sentimiento se revelará la presencia del ángel, espíritu que sintetiza la pureza amorosa desplegada por los amantes en su devenir. En el cariño mutuo, en la entrega de uno para con otro, ella intuirá su ángel, la gracia divina de saberse realizada en el amor. Es en ese momento cuando su historia de sincera pasión fructificará en leyenda inmortal, imposible de ser abatida por las contingencias consustanciales al mundo, resistente en suma "[...] a la mortalidad y a sus intentos, igual que se resiste el incorpóreo / tejido celestial, obra de ángeles" (Salinas, 1998, iv, 82). Avanzar, forjar lo imperecedero, deshacer el tiempo en eternidad, siempre con armonía, renunciando a estériles premuras, "[...] soltar las falsas alas de la prisa, / y derrotar así su propia muerte" (Salinas, 1998, iv, 43). El ángel emergerá fatalmente ante la comunión espiritual de los amantes, ante la inquebrantable y furibunda fuerza de dos voluntades atadas en su destino. La potencia creadora de dos síes que afirman su querencia generando la apertura del infinito para dos seres humanos sólo podía obtener una respuesta por parte del lugar en el que acontece el milagro:

¿El mundo qué va a hacer
sino matar sus furias,
soltar ángel y arcángel,
y reducirse todo,
ahora, a las tres y media,

a campo del encuentro,
a puro paraíso,
donde otra vez empiece
entre tú y yo, la historia
inocente, la vida?
(1998, v, 112)

La tierra habrá de reorganizarse para derivar en edén, en un espacio con unas características que correspondan con la majestad del amor del poeta y su amada. Ángel y arcángel aparecen como piezas de ese entorno paradisíaco con el que nuestro mundo debería demostrar su respeto ante un amor de signo divino. Espíritus alados, por tanto, emblemas de la pureza, de la inocencia, de un período nuevo que es remembranza del tiempo en que la serpiente no había actuado, en que los ángeles observaban y no vigilaban, sembraban paz y sosiego sin hacer uso aún de la espada de fuego. La grandiosidad de los amantes llega a tal extremo, que en algunos de los sitios en los que pretendían descansar y relajarse en la delectación de su pasión ya se habían instalado seres, entre los que figuran los espíritus del empíreo, cuya categoría ennoblece a los mortales: "Pero todas las camas o las nubes / que había en el camino estaban ya / ocupadas por ángeles durmientes / o por espectros de Abelardos y Eloísas" (Salinas, 1998, iv, 84).

Todo el angelismo de *Largo lamento* que hasta aquí hemos ido comentando es únicamente la nostalgia de la confianza que existía en una época en la que todo era posible, añoranza de un ser y de un sentimiento que ahora se recrea en un solitario presente mediante presupuestos que apelan a lo angélico para apresar certeramente el inaprehensible amor fenecido. La persecución común que el poeta ofrecía del ángel de la amada no verá su fin, no tanto porque la ruptura coarte la posibilidad de continuar el camino sino por un hecho de más gravedad, el espíritu célico aglutinador de lo intangible ha sido un artificio, una falsedad fomentada por el afán idealizador de quien vio en una mujer más allá de la verdad. Y es que, como expresa Montserrat Escartín, "[...] la amada real ha vencido al ideal creado por el enamorado" (Salinas, 2001, 55). La destitución de la trascendentalidad es ponzoñoso bebedizo para la integridad de una espiritualidad angélica que se ve corrompida por el abandono de la amada. Los ángeles se retiran de los paraísos que apuntaban su belleza en el horizonte de los desiertos terrestres. La finitud del amor tendrá consecuencias a nivel formal como será la pérdida de las alas: "¿Y las alas, las alas? / ¿Cómo pudimos olvidarlas? Di" (1998, iv, 68). La configuración angélica de la amada no podía salir indemne del fracaso y del descenso de la dama a la realidad. Al igual que los espíritus celestes que se humanizaban en su andadura por el mundo, la mujer cuya transparencia sobrenatural se ha trocado en cruda materialidad ya no distingue a sus congéneres, a las entidades sublimes a las que pertenecía: "Y al mirar a los pájaros o a ángeles, / criaturas extrañas te parecen [...]" (1998, iv, 68). Sin embargo, el poeta, a pesar de la catástrofe emocional que atañe directamente a la impresión de la figura de la amada, no puede detener la complacencia en el sueño de un encuentro entre ambos que, bajo la magia de lo angélico, borre la amarga pena:

Y que cuando mañana nos veamos
y se encuentren tus ojos con mis ojos
tu recuerdo derrote a mi recuerdo
como derrota el ángel la sombra.
Y que en el día nuevo
sea tu cielo el que nos acompañe.
(1998, v, 109)

## Plétora angelical

En la tercera etapa de la poesía de Salinas se acumula la mayor cantidad de episodios de literaturización de espíritus celestes, al tiempo que es en esta fase donde aparece la manifestación más destacada de su angelismo, "Ángel extraviado". Notoria es también una mínima ampliación temática al acometer la materialización de las criaturas aladas. Una de las novedades semánticas, aunque finalmente se vincule con la concepción general saliniana del ángel, es la que se practica en *El Contemplado*. Salinas nos entrega en esta obra su particular aportación a un tema que ya hemos examinado y comentado con asiduidad en varios escritores, la angelización de la naturaleza. En *El Contemplado* estaba asegurada la comparecencia del entorno en la medida en que es un libro de paisaje, si bien con la peculiaridad de que el medio se haya reducido a un solo objeto, el mar de Puerto Rico, protagonista de la obra puesto que es el designado por el título. Por tanto, la acción angélica se proyectará exclusivamente sobre la extensión marina. Uno de los poetas españoles que con más entusiasmó indagó en la asociación entre los espíritus divinos y el medio marino fue Rodríguez Spiteri con su composición "Ángel en el mar". Spiteri nos cuenta cómo esta criatura es un ángel caído de los cielos a las aguas del mar de cuyos sargazos ahora emerge. En la línea de gran número de los poemas de *Las voces del ángel*, el escritor va seriando las múltiples funciones que ejerce este ángel, actividades todas ellas asociadas al mundo del mar. Las repercusiones del mar sobre el ángel alcanzan tales cotas, que el espíritu asimila en su anatomía rasgos de la materialidad acuosa: "Ángel en la roca más fuerte que la tormenta, / te desalas entre espumas. / Eres túnica de sal para apoyar tus alas / salvadoras, de rocío sobre el mar, / balcón o proa donde el hombre pone sus redes" (1950, 42).

La crítica ha reseñado que la perspectiva que Salinas tiene del mar no es resultado de la aplicación de una lente objetiva sino que el retrato que se poetiza es, ante todo, la contemplación de una mirada que interpreta (Feal Deibe, 1971, 222; Zardoya, 1976, 81). El ángel es uno de los útiles que más notablemente colaboran en la gestación de una visión marina de alto valor personal, siendo diversos los mecanismos que Salinas utiliza en el entrecruzamiento de lo angélico con su contemplado. Así, los espíritus divinos pueden relacionarse con el mar pero sin llegar a perder su autonomía como criaturas independientes. No obstante, la integridad de la figura del ángel debe verse alterada en algún sentido con el fin de poder amoldarse a los propósitos laudatorios del mar. En "Variación XI" el poeta

queda hipnotizado por la belleza de la serenidad de las aguas marinas al amanecer. Una mansedumbre que en combinación con la capacidad refractiva convierten al mar en copia perfecta de la azulada extensión celestial. La concordancia entre el calco y la base originaria será amplificada mediante el recurso a la imagen del ángel:

> A tal azul alcanzaste
> que te llenan de aleteos
> ángeles equivocados.
> (1993, v, 173)

Las diferencias han desaparecido, los límites entre cielo y mar se han derrumbado ante el grado de semejanza que la superficie salina ha conseguido. De hecho, incluso el mar parece ser más real que el telar de las alturas ya que los espíritus del empíreo se van a ver envueltos en una confusión y , equivocados, mojarán sus alas en unas aguas que ellos consideraban su morada. Como veremos enseguida, Salinas volverá a hacer uso de esta técnica de la indeterminación de lindes para engrandecimiento del territorio marino. Con libertad, aunque menor, vuela también el ángel de "Variación I". En esta primera modulación poemática de *El Contemplado* Salinas intenta apresar la esencia cromática del mar. Todas las variedades de azules que ha ido aprendiendo en la escuela quedan reunidas en el azul del agua puertorriqueña. Los anhelos de aproximación a la pureza de este azul serán complacidos por el auxilio de un espíritu celestial:

> Te busqué el azul de verdad;
> un ángel, azul celeste,
> me llevaba de la mano.
> (1993, v, 152)

La relación entre este ángel y el mar es mayor que la que existía en "Variación XI" puesto que la entidad célica se ve afectada por el cromatismo azulado marino, siendo esta cualidad de la criatura ultraterrena el signo de la trascendentalidad hacia la que guía al poeta. De este modo, la imagen angélica vuelve a conformarse como puerta a lo intangible, canal comunicante con lo infinito. Por otro lado, esta labor tutelar del espíritu alado para con el poeta es reducto de las revelaciones bíblicas de los ángeles a los mortales de enigmas indescifrables. Finalmente, en "Variación VII" Salinas se inclina por una integración más plena de la imagen angélica con la materia marina a partir de la consideración de las olas que chocan contra la orilla arenosa:

> Esa blancura alzada ¿es de la espuma
> o aleteo de ángeles que invitan?
> Invitan, sí, a las islas –son sus ángeles-,
> a dejarse su tierra en las orillas,
> a un porvenir de azules –paraísos-,
> a vida, allí, sin piedra y sin espina,

en canto, en salto, en albas hermandades,
bajo el cielo del mar, gloria infinita.
(1993, v, 164)

Salinas, extasiado por el fluir de las aguas en continuo oleaje, pierde su poder de discernimiento y su mente duda si el blancor formado en el mar obedece a espumas o al diáfano cromatismo de las alas de ángeles. Como vemos, el madrileño reitera el procedimiento de "Variación xi" por el que confundía la exterioridad de dos realidades diferentes, cielo y mar, aplicándolo ahora a la espuma de las olas y los espíritus puros de Dios. La fusión que Salinas realiza de los ángeles con una de las faces del mar se incardina en uno de los planos que Gustavo Correa ha establecido en lo que se refiere a la representación del mar en *El Contemplado*. Según Correa, los niveles que pueden distinguirse son: "[...] en primer término el plano de la realidad sensible con su evidente despliegue de materiales cósmicos, nubes, espumas, ondas y playas. Un segundo plano, el de la realidad metafórica que transforma los materiales del primer plano en el mundo mágico de una realidad poética atemporal e inefable. Un tercer plano, el de la realidad interior del hombre, manifestado en una serie de correspondencias entre el mar y la conciencia. Finalmente, un cuarto plano en el cual se da expresión a una tendencia estimativa de las nociones captadas con sentidos de orden anagógico y puramente espiritual" (1976, 144-145). Es en el segundo plano en el que debemos situar la finalidad textual de los espíritus celestes que estamos abordando. Algunos de los rasgos típicos del modelo angélico los mantiene Salinas activos. La misma identificación entre los ángeles y la espuma del oleaje deriva de una coincidencia cromática. Pero Salinas perpetuará también el rol de mensajeros de los espíritus divinos al hacer que las olas angélicas atraigan con su llamada a las islas para que abandonen la sequedad de la tierra y se internen en el paraíso azulado que bordea sus playas. El poeta altera aquí la perspectiva habitual al modificar con su discurso el movimiento espacial puesto que ya no seguimos la actividad marina en su incesante oleaje hasta arribar en la orilla de las islas sino que Salinas nos conduce a través de las olas, en una tendencia invertida, desde la superficie de tierra hacia la profundidad del mar. Este desplazamiento es originado por la invocación de los ángeles marinos. Si original se muestra Salinas en el trastocamiento de la orientación de las aguas saladas, también lo será al designar a la olas mediante una sorprendente combinación de imágenes, "angélicas sirenas". El ángel y la sirena son vinculados por la gracia vocal que se les ha concedido a cada uno de ellos. Pervive, por tanto, el fenómeno de hibridación entre lo cristiano e imágenes del mundo grecolatino que a lo largo de la tradición hemos comentado en numerosas ocasiones.

*Todo más claro y otros poemas* es la obra en la que Salinas acometió con mayor profusión la figura del ángel. Antes de adentrarnos en la pieza clave del angelismo de este libro, "Ángel extraviado", exponente de la filosofía amorosa saliniana, hemos de detallar otras faces de los habitantes de los cielos. Tengamos en cuenta que, por encima del amor, *Todo más claro y otros poemas* es un texto en torno a la desazón de un hombre desarraigado enfrentado a los nuevos condicionantes de la sociedad, llanto como indica Díez de Revenga de "[...] las angustias de un hombre que vive en un país ajeno y que, asombrado por la civilización contemporánea, más desarrollada en ese país que en el suyo de origen,

acaba advirtiendo la perversión y los signos de destrucción y de deshumanización que tal civilización comporta" (Salinas, 1996, 30). Si Salinas se decantaba por la veta existencialista, también los ángeles se iban a ver inmersos en esta propuesta de trabajo poético. Una vez más, la figura del ángel exhibe su inagotable fuerza para amoldarse a los más diversos contextos y prueba su eficacia como elemento cuyo conocimiento encamina decididamente hacia la asunción de las directrices que estructuran una obra. La estancia de los espíritus divinos en unos poemas en los que el peso de la modernidad es notorio tendrá repercusiones en el prototipo angélico, de modo que no serán extraños los episodios desautomatizadores. Esta coyuntura la plasma la primera aparición de una criatura celestial de *Todo más claro y otros poemas* en "Hombre en la orilla". Poema de fuerte carga existencial donde un hombre tiembla ante el desfile urbano que su mirada contempla. En la tercera rueda del motor que es la vida moderna, Jim medita infantilmente su futuro:

> ¿Y ser aviador? Quizá. (Parada)
> Llevándose sus alas baja un ángel
> que iba sentado de cerca;
> deja detrás perfume de algún cielo.
> ("Suivez l'ange" de Coty. Muy caro.) Jim
> se va al asiento que dejó vacío
> para gozar mejor de su pasado.
> ¿Será felicidad esta soñera
> que le acuna o mareo del aroma
> que el ángel se olvidó? [...]
> (1993, v, 49)

Jim, absorto en la ocupación que le puede deparar el porvenir, se sueña ya piloto de una nave aérea en la que viaja un espíritu celestial. El ángel aviador se retira con sus alas, signo de un vuelo que ahora se entronca con la artificiosidad de las máquinas ideadas por el hombre, ante la llegada de la novedad, del mortal que, en su imposibilidad, ha sabido hacerse con el dominio de los cielos. En la orilla de este río, de las ruedas de movimiento incesante cuyo avance se nutre de la savia del futuro, no hay espacio para un pasado que sólo puede subsistir en un replanteamiento de sus fundamentos bajo el sello de la modernidad. Por ello, el ángel sobrevive, pero sus trazos tradicionales han evolucionado con la sociedad humana. Así, el grato olor que deja el rastro del espíritu etéreo se torna en "suivez l'ange" de Coty, es decir, en un perfume femenino. Coty, nombre de una de las marcas francesas más prestigiosas e importantes del mundo en la creación de productos de belleza, incluso en la actualidad aunque sea bajo el control de Lancaster, es el símbolo de la revolución del siglo XX, a la que ha sucumbido el ángel, preso en la denominación de uno de las esencias de Coty. Los efluvios de la fragancia son consistentes ya que, según parece, el aroma del ángel se puede respirar aún en el asiento que dejó vacío para que ocupara Jim. Salinas fractura uno de los tópicos ligados a la imagen del ángel que hemos tratado en el estudio de la tradición, a saber, el exquisito y edénico bálsamo, primando los aromas a flores como el jazmín, con el que nos regala el espíritu divino a su paso. En este

sentido, es valioso el comentario de Montserrat Escartín en el que advierte cómo Salinas inserta lugares comunes "[...] en su obra de creación con una clara voluntad de sorprender al lector a través de un planteamiento original" (1993a, 135).

El hombre de la orilla asiste inquieto a una realidad desbordante, desconocida a cada instante, donde nada es reconocible, donde el presente es ya una hora consumida. Anarquía, caos, y también peligro. Uno de los mayores temores del observador lo representan los atropellos que pueden ocasionar los automóviles. De gran interés es el modo en que Salinas desarrolla este motivo de la muerte causada por vehículos en relación con la figura del ángel:

> ¡Qué confusión! No tubas de los ángeles,
> cláxones y bocinas desaladas,
> con veloces sentencias
> en este apuro avisan a las almas.
> (1993, v, 55)

Todo ha mutado en el teatro de la vida, y la civilización urbana ha impuesto unos decorados en los que los objetos de antaño quedan arrinconados. Pero el sistema adoptado repercute incluso en enclaves nucleares del devenir del género humano como es el caso de la aproximación a la muerte. La sustitución de las tubas de los ángeles por los cláxones y bocinas es algo más que una referencia al horror de los sonidos mecánicos insufribles que ahogan las dulces melodías. Salinas precisa que en los nuevos tiempos el aviso a los hombres de que su estancia en la tierra ha terminado tiene otros cauces, el pitido de un coche en el instante previo al atropello. El poeta, por consiguiente, afirma la caída de los espíritus celestes, generalmente de orden apocalíptico, que anunciaban a la humanidad la cesación de sus vidas mediante el uso de trompetas. Su misión la ejercen en la actualidad unos cláxones y bocinas que, con el fin de acentuar su distanciamiento de los ángeles, son calificados de desalados por Salinas. El poeta del 27 volverá a hacer alusión a esta circunstancia en "Pasajero en museo": "Y tantos automóviles sin ángeles / sacerdotes del ídolo: atropello" (1993, v, 68). Los emisarios escatológicos se han tecnificado. No son depositarios de la palabra que ilumina la oscuridad del destino pues su verbo ya está muerto, como ellos, vencidos, enterrados bajo una cruz de metal. El progreso tecnológico disuelve cualquier atisbo sobrenatural que no se sujete al raciocinio de las disciplinas sustentadas en el valor de los datos objetivos, empíricamente comprobables. En esta modalidad de pensamiento los espíritus celestiales eran criaturas abocadas a la extinción, que sólo podrían sostener su vigencia en los corazones de los hombres en los que aún residiera la creencia en una realidad más allá de la que la ciencia podía llegar a descubrir. Para el conocimiento científico el cielo sigue existiendo, mas no como el hogar de los ángeles. En *La bomba increíble* Salinas apunta el enfoque del cuerpo sacerdotal de técnicos con respecto a un cielo del que los espíritus de Dios han sido postergados a historietas de ancianos, es decir, a pura ficción reconfortante: "[...] seguros de los cielos, con sus ángeles, su azul y sus secretos reducidos a consejos de ancianos por la combinada victoria de la física, la química y la astronomía" (1976, 308). No obstante, las armonías de los músicos

sagrados devastadas por los ensordecedores ruidos de la ciudad con sus automóviles en eterna circulación todavía resisten en el interludio amoroso de la sección titulada "Entretiempo romántico". En la primera composición de esta parte, "Adiós con variaciones", el poeta, aun lamentando el rechazo de la amada a su propuesta, rememora la invitación que le hizo para iniciar un baile mágico y único adornado por el arte musical de los ángeles: "¿Podríamos bailar quizá este baile? / Baja desde la tubas de los ángeles, / por tu tiempo se cuenta, y no lo tienen" (1993, v, 100). La danza de los amantes arropados por las melodías de los cielos podía haber sido un camino para la salvación de ambos: "Y es muy posible que antes que la música / angelical se calle en los clarines / que recorren los cielos sobre plumas, / alguien, al ver que no nos separamos, / nos salve [...]" (1993, v, 100). La añoranza de los espíritus sublimes en medio del trasiego de una sociedad sin sentido, con unas peculiaridades que señalaremos, se puede leer en "Nocturno de los avisos", donde se vuelve a manifestar el contraste entre lo angélico y lo moderno a partir de una característica compartida como ocurría en "Hombre en la orilla". El poeta es asediado en la calle por los mensajes y los dibujos de carteles luminosos publicitarios que ofertan los productos de la nueva generación. Estos anuncios no son sino una traducción a luces y eslóganes de la vaciedad e incertidumbre de la modernidad, ineficaz para entregar al hombre la seguridad que resuelva sus dudas, inútil para cumplir con las verdaderas necesidades de los mortales y, consecuentemente, del poeta. Por ello, éste se retira, se aleja de la falsedad de las luces eléctricas con el fin de encontrarse con la autenticidad fulgente del firmamento nocturno en el que aparecerán los ángeles:

> Incrédulo de letras y de aceras
> me sentaré en el borde de la una
> a esperar que se apaguen estas luces
> y me dejen en paz, con las antiguas.
> Las que hay detrás, publicidad de Dios,
> Orión, Cefeo, Arturo, Casiopea,
> anunciadoras de supremas tiendas,
> con ángeles sirviendo
> al alma, que los pague sin moneda,
> la última, sí, la para siempre moda,
> de la final, sin tiempo, primavera.
> (1993, v, 84-85)

A pesar de la fuga de Salinas hacia un ámbito más puro en el que poder beber las esencias de la verdad virginal, la influencia de la realidad urbana es insoslayable, ramificándose entre el paisaje nocturno: "El mundo moderno es rechazado, pero al ser proyectado hacia el más allá, hacia la eternidad, como prueba, quizá de lo difícil y arriesgada que resulta la poetización de las circunstancias presentes, se introducen en el más allá unos fragmentos del presente caótico y comercial" (Durán, 1976, 167). Dios dispone, pues, de su propio sistema publicitario, las estrellas de la noche, que, agrupándose en constelaciones, refieren los establecimientos que existen en la morada santa. Allí atienden, sin pretender

cantidad monetaria alguna, los espíritus divinos a las almas. Recordemos cómo Alberti en "Guía estival del Paraíso" nos presentaba a un San Rafael que, sólo a cambio de un sorbete, conducía hacia la Cantina de los cielos en la que servían los arcángeles. No obstante, son profundas las desigualdades entre los arcángeles de Alberti y los ángeles salinianos de "Nocturno de los avisos". Los espíritus incorpóreos de Salinas no niegan la obligación de un pago por su actividad. Ahora bien, no es dinero el estipendio que las almas deben entregar para que los ángeles les concedan las eternas vestiduras de una temporada primaveral atemporal. Estos trajes son los que las almas de los mortales habrán de llevar después de su muerte en el reino del Altísimo. De esta forma, las entidades supremas que Salinas cita son los guardianes de la entrada a los cielos que sólo darán paso a aquellos difuntos que, alejados del trasiego y mercantilismo terreno, se dirijan a su Padre desnudos y limpios espiritualmente. Por otro lado, Alma de Zubizarreta ha visto la relación entre las tiendas celestiales y los ángeles de "Nocturno de los avisos" con un diálogo galante entre dos enamorados en el teatro de Salinas (1969, 313). Zubizarreta no informa de la obra dramática en la que se ubica ese diálogo. Es en *La cabeza de Medusa* donde se localizará esa conversación entre Rafael y Gloria. En su edición del teatro completo de Salinas, Pilar Moraleda también aprecia la vinculación de esta escena con los versos finales de "Nocturno de los avisos" en lo que ella denomina motivo de la "tienda celestial" (1992, 124). En el episodio del drama al que nos referimos, Rafael asegura que para la cabeza de Gloria sólo habría un sombrero digno en alguna sombrerería perdida en los espacios "[...] donde se surten los ángeles que usan sombreros" (1992, 124). Gloria, rebatiendo las aduladoras palabras de Rafael, aplica una lectura objetiva para negar la absurda posibilidad inventada de que los ángeles empleen sombreros. Sin embargo, será Rafael quien salga victorioso del enfrentamiento dialéctico al hacer de Gloria la prueba tangible de que las excepciones siempre se pueden dar. Salinas practica aquí esa tendencia literaria en la que los espíritus celestiales son amoldados a las exigencias de discursos amorosos, de forma que los ángeles pueden sufrir todo tipo de alteraciones en su arquetipo siempre y cuando perfeccionen las intenciones de los interlocutores en sus parlamentos. Estas modificaciones suelen tener su justificación en el hecho de que, finalmente, se descubre que tras la imagen del ángel se ocultaba una personalidad humana real en la que cobran sentido las inusitadas apreciaciones en torno a los mensajeros de Dios.

Otro de los contenidos destacados de *Todo más claro y otros poemas* en el que los ángeles también se van a ver involucrados es la temática de la guerra y los terribles ingenios destructivos que lleva aparejada. En "El viento y la guerra" Salinas cuenta la historia maldita de un papel en blanco en el que fueron plasmadas las seis grafías infernales que componen la palabra *guerra*. En lugar de las bellezas y sueños que podía haber comunicado la escritura, una mano decidió fijar en negro el verbo de la sangre. La hoja será arrojada y volará por las calles de la ciudad con su inscripción de espanto, sin elevarse a los cielos pues el peso de la muerte coarta cualquier ascenso a los cielos. Serán entonces las potencias angélicas las que se hagan cargo de la aniquilación del envenenado papel. Salinas, de este modo, parece sugerir cierta confianza en la justicia divina al depositar en los espíritus del empíreo la empresa, exitosa, de destrucción de la hoja, a pesar de que los versos finales de la composición entonan la efímera alegría de la paz previa al caos. Son dos

las fuerzas celestiales que darán fin a la aventura urbana del papel endemoniado. Salinas procede en los dos casos de igual forma, ataviando angélicamente a dos fenómenos atmosféricos, viento y lluvia, que coherentemente podían obstaculizar la andadura de una hoja por las calles de una ciudad. En lo que respecta al arcángel de viento ha de observarse que en su constitución ha prevalecido el elemento natural frente al plano angélico, concretado éste como una forma calificativa: "Y allí en la tierra –ni tierra, / en el asfalto- acosada, / viento arcángel la flagela / blandiendo sus mimas páginas" (1993, v, 129). De mayor perfección es la segunda criatura venida de los palacios de Cristo. En esta ocasión, Salinas ha invertido más esfuerzo en la creación de este ser celestial lluvioso que, en algunos de sus rasgos, nos remite a la figura de uno de los ángeles gallegos de Gerardo Diego:

> Arcángeles, revestidos
> de túnica de chubasco,
> sus espadas de agua hincan
> en la carne de espantajo
> del monstruo de la noticia.
> (1993, v, 129)

A diferencia del diseño del viento arcangélico, en estos espíritus divinos acuosos el factor dominante o básico desde el que se estructura toda la arquitectura del ser es la imagen del arcángel, sobre la que se van a implantar las características de la lluvia, las cuales se aplicarán a los atavíos y las armas de los arcángeles.

Otro texto en el que Salinas expresa también la catástrofe de la destrucción es el poema "Cero". En esta composición, el poeta da entrada a los ángeles a través del medio escultórico con una finalidad bien precisa. En la sección quinta de "Cero" sobresalen los restos de una escultura de un serafín, marmóreo cadáver significativo de la muerte a la que el hombre puede arrastrar en el nuevo mundo con sus aberrantes artefactos de exterminio:

> Más duelo, más allá: serafín trunco,
> ángel a trozos, roto mensajero.
> Quebrada en seis pedazos
> sonrisa, que anunciaba, por el suelo.
> Entre el polvo guedejas
> de rubia piedra, pelo tan sedeño
> que el sol se lo atusaba a cada aurora
> con sus dedos primeros.
> Alas yacen usadas a lo altísimo,
> en barro acaba su plumaje célico.
> (A estas plumas del ángel desalado
> encomendó su vuelo
> sobre los siglos el hermano Pablo,
> dulce monje cantero.)
> (1993, v, 143)

Pero en la ruindad de esta estatua de serafín se manifiesta algo más que los efectos devastadores de las armas de la modernidad. Este espíritu celeste desmembrado es tumba de los anhelos de perennidad, de perduración de los mortales a través de dos signos. La escultura es trabajo del hombre, vivificación y formalización por parte del artista de lo que antes era materia informe. Pequeña deidad, el hombre crea, insufla un alma en lo que hasta entonces carecía de contorno, forja un espíritu de la nada depositando sus ansias de eternidad: "El hombre se eterniza –o quiere eternizarse- en estas obras. De ahí que su destrucción sea tan grave" (Feal Deibe, 1971, 248). En la obra de creación se declara el amor y el esfuerzo puesto por un hombre para corporeizar en bella imagen lo que su corazón encerraba. Por ello, los pedazos del espíritu alado nos comunican la noticia de un ser: "Camino sobre anhelos hechos trizas / sobre los días lentos / que le costó al cincel llegar al ángel [...]" (Salinas, 1993, v, 145). Por otro lado, no hemos de obviar la calidad de lo representado, un ángel. Esta criatura encarna con exactitud la noción de eternidad, de esa utopía anhelada por el hombre y que ha intentado encarcelar en la piedra. Espíritu celeste del que se nos especifica además su categoría, serafín, esto es, la fuerza del amor sin límites, desatado ardor emanado del Altísimo hacia sus excelentes emisarios alados que ahora se traduce en la pasión de un mortal hacia el ser que ha hecho nacer. No es éste el único momento en el que Salinas utiliza la figura del ángel en relación con formulaciones de orden artístico. Muy cercano al fragmento de "Cero" que acabamos de tratar es el poema de *Confianza* "La estatua", en el que Salinas vuelve a plantear la temática de una imagen pétrea exponente de la perpetuidad. Sin embargo, en esta composición el poeta establece una tensión opositiva entre la finitud de su persona y la permanencia en el tiempo de una escultura en la que el ángel es el factor distanciador entre sujeto y obra en tanto en cuanto es la gélida marca de la inmortalidad del mármol que eleva a la estatua hacia el lugar que le corresponde:

> Pero tu mármol se alza,
> ángel severo, y me pone
> su frío en el pecho.
> Él nos aparta; me quedo.
> Tú asciendes
> por lo que tienes de pétreo,
> blancas escalas marmóreas,
> a tu salvo de ser diosa,
> en los más lejanos lejos.
> Te vas a lo eterno.
> (1997, v, 65)

Más efigies en piedra de espíritus celestiales pueden detectarse en el teatro de Pedro Salinas. Conocida es la escultura arcangélica en *La fuente del Arcángel*, pero otras estatuas son citadas en el cuaderno hallado por Marú en *La isla del tesoro*, textos sobre los que hablaremos cuando nos internemos en la dramaturgia saliniana. Otra referencia a un ángel en la esfera artística se produce en *La bomba increíble* aunque sea en el plano

onírico. En el capítulo XV de esta narración se nos relata una de las pesadillas que Cecilia sufría casi diariamente. El escenario es la iglesia de Santa Justa, sacudida por una iracunda tormenta que está rompiendo la vidriera del Apocalipsis. Gran parte de la sección de la vidriera se ha venido abajo, pero todavía aguanta una figura que es reconocible: "El único que se aguantaba en su sitio era el ángel trompetero" (1976, 390). La permanencia del espíritu apocalíptico en la vidriera del templo con su trompeta de desastres es el anuncio de la venida de cataclismos. Así acontecerá hasta que las burbujas gemebundas de la bomba se retiren dejando en libertad a la raza humana y su mundo. En el momento del amanecer de la paz y la tranquilidad, Cecilia volverá a tener la oportunidad de contemplar el ventanal del sagrado recinto de Dios en el que el ángel ha huido puesto que su misión ya ha concluido: "La última visión de sus ojos, al cerrarse, fue el ventanal de la iglesia: no había vidriera, ni ángel mensajero, ni desastre, ni mundo en llamas" (1976, 439).

El texto de *Todo más claro y otros poemas* en el que Salinas se mostró de forma más decidida vinculado con la figura del ángel es "Ángel extraviado". Este poema ha recibido la atención de la crítica, si bien no es una de las secciones de *Todo más claro y otros poemas* más atendidas. Una de las conclusiones que puede extraerse de los análisis de los especialistas es que no existe un acuerdo pleno entre las posiciones de cada uno de ellos, aunque todas estén enmarcadas bajo unas consideraciones generales semejantes. De modo reiterativo se afirma que en "Ángel extraviado" asistimos al desarrollo de un conflicto. Ahora bien, desde este principio global la crítica ha hecho diversas precisiones. Según David L. Stixrude, es fácil interpretar el poema como una lucha medieval entre cuerpo y alma que termina con el triunfo del alma (1975b, 25). La tentación de la carne es una de las claves a las que Stixrude acude en su acercamiento. Montserrat Escartín concibe "Ángel extraviado" en una suerte de manipulación del combate de Lucifer y San Miguel haciendo de ellos dos fuerzas del alma del poeta enamorado, advirtiendo débitos con respecto a la imagen del ángel caído en Milton, y sin incidir en ninguna dimensión carnal (1993b, 38). El enfrentamiento del poeta contra sí mismo o contra el enemigo mortal gestado dentro de sí, buscando la victoria del alma, es la perspectiva por la que se decide Luis Felipe Vivanco (1974, I, 141). Alma de Zubizarreta, dejando de lado al espíritu maligno del poema, se centra en el ángel de luz que, visto como la secreta, invisible y poderosa voluntad de la amada por superar toda limitación, es ubicado entre los símbolos de salvación del poeta (1969, 177). Para Palley "*Ángel extraviado* es un poema de conflicto interno –las fuerzas familiares del bien y del mal, del Ser y del No-Ser- resuelto con esperanza por la fuerza del amor" (Salinas, 1996, 163).

En la exégesis pormenorizada de "Ángel extraviado" procuraremos conjugar los puntos más certeros de los diferentes enfoques. Inicialmente hemos de hacer hincapié en el hecho de que las valoraciones de los críticos en torno a la figura del ángel en la composición que nos ocupa están elaboradas exclusivamente en función del conjunto de la obra saliniana, sin tener en cuenta qué supone la contribución del poeta madrileño en la historia literaria de los espíritus celestiales e infernales. Este apartado es de especial interés en la medida en que Salinas forja uno de los textos angélicos de mayor originalidad al construir un poema en el que se produce la combinación y convivencia simultánea de las dos vías principales de literaturización del ángel, a saber, la línea tradicional y la más moderna

representada por la psicologización del espíritu ultraterreno. La faz clásica de los enviados de Cristo a la tierra la encarna el ángel luminoso que socorre al poeta, mientras que es la potencia de perversión y maldad la que evidencia la tendencia de personalización de los ángeles. Esta adventicia cohabitación de dos modelos de recreación angélica concede a "Ángel extraviado" un puesto sobresaliente entre los escritos que abordan la imagen del ángel. A lo largo del estudio de la composición poética veremos los elementos configurativos que favorecen la integración de cada una de las potencias angélicas en sus respectivas tipos arquitectónicos, a la vez que habremos de sopesar la posible influencia que cada modalidad pueda llegar a tener con respecto a la otra. En relación con esta última cuestión podemos ya indicar que es en el ángel tradicional donde se comprueba alguna alteración debido al espacio en el que transcurre todo el conflicto, el interior del poeta. Este lugar aparece determinado con gran claridad por Salinas en los primeros versos de "Ángel extraviado":

> Combate de lo mío
> contra lo mío, en mí:
> todo mío. [...]
> (1993, v, 89)

El alma es, por consiguiente, la localización que va a servir de campo de batalla entre los poderes angélicos. Esta ubicación favorecía consecuentemente la participación de un espíritu celestial impregnado por el ser del autor. De hecho, el contexto que nos presenta Salinas es bastante cercano al que establecía Alberti en "Los dos ángeles" de *Sobre los ángeles*. Por ello no es extraño que Vivanco diga que el ángel extraviado de Salinas es "[...] un ángel que podía haber sido arrancado de las páginas más dramáticas del libro de Alberti" (1974, I, 141). Los términos en los que Alberti define al ángel de luz en "Los dos ángeles" son similares a los que utiliza Salinas para su ángel extraviado, para ese espíritu que proviene, como veremos, del seno de la amada. Pero no es esta criatura celestial la primera aparición en el poema de Salinas, pues en los compases liminares es la sombra luciferina la personalidad que centra el discurso poético. Salinas nos va a revelar el nacimiento del ser maligno, algunos de sus rasgos, sus propósitos y la actitud del alma hacia esta entidad maldita:

> [...] Mi alma,
> contra sí misma engendra
> al mortal enemigo
> de mi alma, monstruo oscuro.
> Y apenas ha nacido,
> y oye su voz de hiel,
> amarilla, y se siente
> manchada por sus ojos
> en donde el mal prepara
> con miradas agudas

como dientes mi propia
destrucción jubilosa,
le odia, le odia, le odia.
(1993, v, 89)

La condición introspectiva de esta criatura la proclama Salinas de forma explícita. Una de las características derivadas de esta proyección del ser del escritor va a provocar paralelamente una problemática en la identificación tanto individual como grupal de la horrenda personificación del mal. Con esta dificultad nos estamos refiriendo a la circunstancia de que Salinas no facilita en ningún momento de "Ángel extraviado" el nombre del ente agresor. Por esta razón, al lector le es desconocido si este enemigo puede ser interpretado como Lucifer e incluso si pertenece al colectivo de los ángeles. En los estudios de algunos críticos es notorio el distanciamiento en relación a una intelección del opresor del poeta bajo la persona de Satán. Así sucede cuando Stixrude contempla en el mal de Salinas un receptáculo textual de la amenaza de la carne. Añádase a todo ello que los especialistas apenas se han fijado en la figura del hostil adversario interno del poeta. Escartín, si bien no profundiza en este asunto, sí afirma en varios momentos la presencia de Lucifer en "Ángel extraviado", motivada seguramente por la teoría adoptada según la cual Salinas se sirve del mito de combate entre Miguel y Lucifer. Para Escartín, además, el aura de Luzbel quedaría amplificada por Salinas en tanto que la imagen del ángel caído es activada por el espíritu celeste de luz, por San Miguel: "Salinas reinterpreta el mito presentando a San Miguel como "el ángel caído", el cual comparte con su enemigo la condición de guerrero" (1993b, 39). Con la finalidad de complementar el tratamiento de Salinas del ángel caído en *Todo más claro y otros poemas*, Escartín alude a otros textos en los que puede rastrearse el símbolo luciferino en la obra del poeta del 27. Así, en "Cita de los tres", Ángel, en posesión de unos instintos satánicos que lo convierten en representante del mal, se cita en una catedral con una mujer de la que quiere apoderarse, pero será expulsado por el sacristán. En otra narración, "Volverla a ver", el protagonista que va en busca de Priscilla Beexley toma el ascensor para llegar a su piso, pero una sensación de pavor lo inquieta ante la tardanza del elevador, temiendo quedar suspendido "[...] entre el cielo y la tierra, como un ángel castigado de Dios" (Salinas, 1976, 49). En una pieza teatral, *El director*, un gerente es identificado con Lucifer en contraposición con otro director en el que es perceptible la impronta de Dios. Además de los casos citados por Escartín, en la producción de Salinas se pueden hallar otras escenas en las que se detectan sugerencias demoníacas. Abundantes son en "El desnudo impecable". En la pared de la alcoba de Lorenza reina una lámina con marco de oro sobre las penas del infierno. En esta pintura de gran realismo no van a estar ausentes los espíritus rebeldes, de los que nos comunica Salinas algunos rasgos: "Los demonios que atendían a su servicio recordaban fisonomías de gente conocida, personas de este mundo, sólo que con cargo y uniforme de funcionarios de báratro" (1976, 132). Más adelante se cuenta cómo Daniel se confiesa por primera vez a los doce años relatando la culpabilidad que siente ante sus sueños con mujeres desnudas. El sacerdote, persiguiendo en Daniel una respuesta que confirme las sospechas que el religioso tiene sobre la posibilidad de que el niño haya visto a una

mujer sin ropa fuera del mundo de los sueños, acusará a las criadas: "[...] las sirvientas no lo eran de sus señores titulares, que las asalariaban para la limpieza de su hogar, sino del mismo Satán, el cual las tenía a mayor sueldo, para emporcar las almas y cuerpos de sus hijos" (1976, 136). Posteriormente, un Padre aclarará a Daniel que, hasta ciertos límites, el desnudo artístico es admisible, aunque siempre deberá tener cuidado de las astucias del diablo: "[...] Porque el demonio, hijo mío, es muy trapacista y sabe muchas maulas [...]" (1976, 138). En la parcela dramática hay varias invocaciones a la figura de la majestad infernal por diversos cauces. En *El Parecido*, reaparece el motivo del ascensor de "Volverla a ver" como un medio comunicante entre las fauces tartáricas y las bellezas edénicas: "[...] tomábamos el ascensor para arriba: "Al Paraíso". Porque nos subía a nuestros cuartos, a nuestro mundo, a nuestra soledad, y, en cambio, al bajar decíamos: "Infierno", porque nos descendía de la gloria al barullo de la calle, a la tierra." (1992, 32). Roberto, que está recordando a Julia un antiguo acontecimiento que pudo haber variado el rumbo de su historia amorosa, evoca la época en que ambos vivían en el piso 32, el día en que juntos esperaban en el descansillo la llegada del ascensor. Al abrirse la puerta del ascensor, se produjo la aparición de una manifestación de los encantos luciferinos: "Era muy guapo, diabólicamente guapo. Algo así como un demonio mensajero que nos atraía con su sonrisa servicial hacia abajo, al báratro, a nosotros inocentes" (1992, 32). En *Ella y sus fuentes*, Don Desiderio recurrirá a una oposición de prototipos de hermosura femenina basados en fisonomías infernales y celestiales con el fin de negar que la muchacha que lo ha visitado sea la verdadera heroína histórica Julia Riscal: "Ella, ojos negros, y una mirada ardiente, que echa fuego, que enciende. Y usted, un mirar de ángel" (1992, 53). El angelismo de la supuesta usurpadora se volverá furia diabólica para Don Desiderio ante la insistencia de la joven: "Me está usted haciendo perder la cabeza, niña, o Julia, o Jesusa, o demonio coronado" (1992, 61). En *Judit y el tirano*, la revolucionaria de ecos bíblicos no puede resistir la figuración creada para el dictador en sus apariciones escenográficas. Su silueta sombría se pasea de forma obsesiva por la mente de Judit como una nueva materialización de la esencia satánica: "Es que ha llegado a inventar una nueva figura del mal, otra encarnación física de lo diabólico, de lo antihumano" (1992, 366). En el terreno poético, dentro de *Todo más claro y otros poemas* la luz roja de un semáforo fomenta una inquietante duda con lo demoníaco: "¿Lo que se enciende, es el diablo?" (1993, v, 56).

En fin, como señalaba en "El atento" Jorge Guillén "Pedro Salinas hablaba de todo lo humano –divino o diabólico–" (1999, 530). El componente demoníaco, según hemos comprobado, se extiende por numerosas obras, aunque el modo en que Salinas lo aborda es más bien superficial y ligero si lo comparamos con el grado de desarrollo alcanzado por la imagen de los ángeles puros. El diabolismo del madrileño tendrá su punto álgido en "Ángel extraviado". Ya concretamos que una de las peculiaridades del poema era la faz innominada del mal. A pesar de ello, sentimos el abrasador fuego de Lucifer en los versos de Salinas. El enemigo del poeta no es otro que el príncipe de las tinieblas. La aparición de un espíritu celestial luminoso que ha de pelear contra una criatura aglutinadora de la malignidad conduce inevitablemente al entronque del tiránico opositor con Satán. En la articulación textual del ángel desterrado Salinas reproduce las directrices de los escritores místi-

cos, a saber, el diablo como la perfecta condensación de lo peor de cada uno de nosotros, del mal que anida en nuestra alma. La senda mística se perpetuará incluso en el medio salvífico, pero con una modificación que ya comentaremos. La cercanía con la literatura mística se agudiza con la coincidencia del arquetipo anatómico escogido para el regente de los condenados, el modelo medieval bestial, en un poeta que en otras ocasiones se había vinculado con la tradición miltoniana, como se observa en el retrato del joven de *El Parecido*. Salinas expresa con diferentes calificaciones el horror del engendro abisal gestado en su interior: monstruo oscuro, amarilla voz de hiel, aguda mirada como dientes. Mas el poeta ahonda en la doctrina demonológica mística con la utilización de un recurso novedoso que, previamente, considerábamos como dificultad, el anonimato. Hacer desaparecer el nombre de un ente de identidad mítica implica un paso evolutivo más en la personalización de los espíritus ultraterrenos, en este caso infernales, puesto que esa supresión induce a colegir una plena asunción y autoría del mal que Lucifer representa, de forma que con el destierro nominal se acentúa la responsabilidad del escritor. El demonio interno de Salinas se postula como vehículo que acoge el tema de la autoflagelación, del doloroso sentimiento de culpabilidad. Alma de Zubizarreta ha localizado el tema de la culpa en dos poemas, "El inocente" y "Ángel extraviado". En este último Zubizarreta apunta "[...] la conciencia que el poeta tiene de ser posible autor de dolor y el temor que manifiesta ante su propio cuerpo: manos, voz, capaces de herir a otra carne querida" (1969, 188). En este sentido, y aprovechando la opinión de Stixrude, la maligna criatura errabunda por el alma del poeta puede ser determinada como un demonio de la carne.

Después de la sombra llega la luz, la esperanza. Realizada la presentación de los poderes agresores, Salinas se detiene en el ángel que viene a salvaguardar su alma:

> Y entonces te alzas tú:
> ángel extraviado
> dentro de mí. ¡Qué lucha!
> Tú solo, luz alada,
> como la aurora surges,
> seguro de tu luz,
> en pie. Tu espada, luz;
> tu escudo, luz; acero
> tu aliento; tu poder
> alas; tu cuerpo, nada.
> (1993, v, 90)

La configuración de este espíritu celestial está vertebrada de acuerdo al modelo tradicional del ángel y a la iconografía del arcángel guerrero San Miguel. De este modo, Salinas describe al ángel como una criatura alada, etérea, luminosa, y armada con escudo y espada. A diferencia de la potencia demoníaca que se revelaba completamente personalizada, es decir, no era sino una proyección de la perversión del escritor, el ángel de luz, de aspecto milenario, no es resolución verbal de ninguna veta anímica del creador. Así, mientras que en la figura infernal la carencia de nombre certificaba un arrebato de

psicologización extrema, en el espíritu celestial es el calificativo *extraviado* la marca inequívoca de la falta de relación entre el poeta y el ángel. Si éste ha descendido hasta los claustros del cuerpo del poeta no es consecuencia de que sea un habitante de los mismos, pues es entidad foránea, extranjera que, desde el punto de vista del afectado, debe haberse desorientado para haber arribado a esas tierras desoladas por el Maligno. A raíz de la condición advenediza del espíritu lumínico que se encuentra en el poeta, éste irá hilando referencias en las que tanto el ángel como sus victoriosas acciones son contempladas como ajenas e independientes al mutilado mortal: "No puedo nada, nada. / No te ayudo a ti, ángel, / más que con esta ansia / de tu victoria en mí [...]" (1993, v, 90), "¡Victoria! No la mía, / yo pobre, yo sin armas. / El triunfo en mí, feliz, / de las alas del mundo" (1993, v, 92), "El ángel me ha ganado / lo que yo me jugaba" (1993, v, 92). Prueba final de la separación existencial entre el poeta y el ángel protector es la formulación discursiva que se establece entre ambos, el diálogo, modalidad textual a través de la cual mortal y espíritu son materializados de modo autónomo, aun cuando en "Noche del hombre y su demonio" de Luis Cernuda este procedimiento textual no es índice de escisión entre el autor y su creación demoníaca. Por otro lado, el contenido de ese diálogo nos descubre el desconocimiento del poeta con respecto al ser sobrenatural, así como la afirmación del ángel de su procedencia externa.

Una vez conocidos los dos combatientes que van a luchar en el alma del poeta, se da comienzo al enfrentamiento. Si en "Los dos ángeles" Alberti se va a ver profundamente implicado en el desarrollo de la lid, arengando incluso a su ángel defensor en contra del espíritu luciferino, Salinas se manifiesta más distante de los sucesos que ocurren en su interior, de los que tiene noticia auditiva y emocionalmente. El madrileño aparta la vista, no desea contemplar los progresos de los contendientes, quizá temeroso del resultado final. El pesimismo que brota en los primeros versos del poema, unido al sentimiento de culpabilidad forjan en Salinas la convicción de que no tiene salvación y, posiblemente, desconfía de que un ser extraño pueda traer la redención para su persona, incluso si es un espíritu celestial el encargado de abolir las ruindades de un hombre. En el decurso de la batalla observamos que el grado de fusión entre el poeta y su criatura demoníaca es superior al que se columbraba al inicio del escrito. De este modo, las heridas que a la pesadilla infernal se le van infligiendo las sufre el propio poeta, que en un principio dudaba si los desoladores gritos de dolor que escucha los generaba él:

> Oigo estertores roncos
> -¿son míos, no son míos?-
> Convulsiones de mal
> herido me desgarran.
> (1993, v, 91)

El tema de la lucha no entre un mortal y un espíritu sobrenatural sino entre ángeles, tanto si ambos como si sólo uno de ellos está psicologizado, lo hemos visto planteado en Alberti, pero también lo tratará Francisco Brines en *Insistencias en Luzbel*. En la sucinta "Variación I", subtitulada combate, Brines, concomitante con el poema de Salinas, hace del

conflicto entre el ángel fiel y el rebelde una pugna en la que el hombre representa la figura del espíritu traidor:

> Luchan Luzbel y el Ángel.
> Todos somos la espada
> de Luzbel.
> (1997, 303)

El dominio y control de su cuerpo comunican al poeta, que ladeó su rostro para no asistir al espectáculo del combate entre el mal y el bien, la victoria del ángel de luz. Salvado, el poeta pregunta al espíritu divino por el motivo que le ha impulsado a auxiliarlo. En la respuesta que ofrece el ángel se aprecia la frialdad de las declaraciones de los espíritus bíblicos, siempre misteriosos, aunque en esta ocasión el mensajero agudiza el desnivel entre su ser y el mortal al que ha debido proteger:

> Tú no me gustas, tú
> eres oscuro y torpe;
> tu cuerpo es mi destierro.
> Yo soy un servidor,
> un ángel misionero.
> No, no me debes nada:
> mi oficio triste es éste:
> luchar, salvar tu alma,
> cuando tú la condenas.
> Pero mi gusto es
> vagar por cielos míos,
> sin pelea ni espada"
> (1993, v, 92)

Indicábamos previamente que tras este ente angélico se percibe la figura del arcángel San Miguel. Salinas ha hecho referencia también a otros personalidades arcangélicas, como es el caso de San Rafael. En una de sus últimas poesías, "Vuelo 655", unos pilotos se convierten en los nuevos ángeles celestiales que guían a sus pasajeros a través de las nubes. La técnica ha sustituido la labor que antaño realizaba el arcángel tutor del joven Tobías, aunque en este cambio se ha producido la corrupción de la misión primitiva, el deterioro que implica la introducción del factor monetario: "Por unos cielos te llevan / hombres desilusionados, / no la mujer ni el arcángel / de Tobías y Abelardo, / dos técnicos te conducen, / celestiales por salario" (1997, vi, 104). Ahora bien, del espíritu de luz de "Ángel extraviado" no sólo puede extraerse la realidad del modelo del arcángel guerrero sino también la del ángel custodio. La liberación del poeta deviene de la acción de una criatura alada cuyo cometido, como es propio de los ángeles de la guarda, es el cuidado de su alma. No obstante, el espíritu divino se lamenta de su estancia en el reino inferior y deleznable de un mortal, del espacio con el que tomaba doloroso contacto otra fuerza angélica en el poema

"Ángel en el encuentro" de Rodríguez Spiteri: "Contemplas la limitación del amor, / los labios perdidos. La voz desolada, / las partidas de venganza, el descontento, / el llanto que atraviesa el aire, / las zanjas de yeso. [...]" (1950, 85). El ángel, en suma, ha de entregarse al servicio de una criatura que es antítesis de lo que ella representa, espejo deformador de la perfección del empíreo. Los límpidos corredores de la morada sagrada por los que circulaba en armonía el espíritu mensajero, envuelto en el amor de Dios y de sus congéneres, han sido apartados por otro escenario de tinieblas, las mazmorras corporales del hombre. Es por esta razón que, como ha hecho Escartín, el espíritu salvador del poeta haya sido valorado como un ángel caído. No obstante, la condición de caído del espíritu alado debería entenderse en una dirección plenamente denotativa, sin sentidos adherentes, puesto que el ángel de luz ninguna relación mantiene con Lucifer ni, a pesar de que se considere desterrado, es una criatura suprema que haya sido castigada a errar entre los tortuosos senderos del alma de un humano. La caída del ángel es una característica de orden fenomenológico, no nuclear, ya que no dimana del comportamiento del espíritu celestial sino de la misión que se le ha encomendado. Detrás de su descenso al infierno de un mortal no debemos buscar un anatema del Altísimo, pues lo que reluce es la desinteresada ejecución de la voluntad superior. El verdadero ser que ha sufrido el temblor de la agresión ha sido el poeta, auténtico ángel caído de la composición. Esta dimensión ya la había reconocido en Salinas Dámaso Alonso como una de las notas distintivas y constantes del poeta madrileño: "Por lo demás, sigue tan ángel caído, tan joven ángel desvalido como siempre" (1978, 189). Un rasgo sobre el que el insigne crítico incidirá en más de una ocasión: "[...] el ángel desvalido se queda a veces absorto, inhibido de lo que le rodea [...]" (1978, 190).

Según reseñamos, el clasicismo del patrón del espíritu celeste experimenta algunas variaciones que acaecen como resultado de someter al ángel a un contexto personalizado. Así, esta vez el ángel no es un enviado de la Virgen a los desamparados, pues la imagen de María va a ser reemplazada por la amada del poeta. Será el espíritu protector quien declare su procedencia al poeta: ""Tú piensa en quién te quiere / y sabrás quién me manda" (1993, v, 93). La divinidad de la amada compite con las grandes personalidades del firmamento católico en tanto que dispone, como Cristo o la Virgen, de ángeles que obedecen sus mandatos. La dependencia de los espíritus alados con respecto a la amada es una manifestación más dentro de la concepción angélica de la misma que hasta *Todo más claro y otros poemas* hemos podido delimitar. De esta forma, si anteriormente el ser querido del poeta formaba parte de la corte celestial con los ángeles, ahora se acentúa esta circunstancia y se proponen a los habitantes del empíreo como diligentes seres atentos a los dictados de la dama. En este sentido, el ángel de luz volverá a ser, al igual que muchos otras recreaciones angélicas de Salinas, encarnación de la trascendentalidad amorosa en la medida en que la existencia del espíritu luminoso sólo se produce en tanto en cuanto subsiste el amor de la mujer hacia el poeta. Es ese sentimiento el que fomenta la consistencia y la actividad de un ángel que, de otro modo, no intervendría en favor del desvalido. La confesión final del ángel autentifica el fundamento amoroso de su vida:

> Las manos del que ama
> con ansia vividora

se terminan en ángeles.
Mientras un ser te quiera
No te abandonaré"
(1993, v, 93)

La última aparición angélica sobre la que debemos detenernos en *Todo más claro y otros poemas* es la que hallamos en "Error de cálculo", texto en "El que el ángel será personaje clave [...]" (Zubizarreta, 1969, 177). Los amantes, alejados de los lugares tradicionales de exhibición del ardor pasional, se encuentran en un bar en el que conjuntamente buscan salvar su relación de una forma metódica, calculada y artificial en la que la mente supera al corazón. Mediatizados por el mundo en el que ambos se desenvuelven, la resolución de su amor se muestra acorde a la impureza de la realidad fabricada que los rodea. Amor de cifras, de raciocinio, desnaturalizado, aunque integrado en el nuevo paraíso urbano donde nada escapa a la norma de las mediciones. Sin embargo, la pareja de mortales carece del valor para arrojar una cantidad que someta sus sentimientos. En esta pausa de indecisión comienza el milagro de la verdad, "[...] Un mundo tiembla / de inminencia en el fondo de las almas [...]" (1993, v, 108), emergiendo en medio de un mundo programado la magia de lo sobrenatural:

Un ángel entra por la puerta rotatoria
todo enredado con sus propias alas,
y rompiéndose plumas, torpemente.
Ángel de anunciación. Lo incalculable
se nos posa en las frentes y nosotros
lo recibimos, mano en mano, de rodillas.
(1993, v, 108-109)

El espíritu celestial, aunque no saldrá indemne de su entrada en la delineada sociedad de la técnica, logra depositar su mensaje de brisa de pureza. De nuevo, el ángel es el símbolo de la transrealidad amorosa, la voz que despierta en el poeta y su amada la intuición de una vivencia que no debe regirse por la exactitud del dato y la previsión sino que ha de atravesar las veladuras de la seguridad científica, atractivas por su solidez pero carentes de ánima, con el fin de acendrarse en el reino de lo intangible.

## La figura del ángel en la obra dramática

A lo largo del estudio previo de los espíritus celestes en la poesía de Salinas hemos ido realizando algunos comentarios sobre la presencia de ángeles en el teatro del madrileño, además de incluir las sucintas referencias destacadas que se pueden hallar en su narrativa. Resta, no obstante, abordar la pieza teatral en la que Salinas incorpora de modo más notable el componente angélico, *La fuente del Arcángel*, así como relevar algunos aspectos

interesantes pero menores incardinados en otras producciones dramáticas. La imagen del ángel en *La fuente del Arcángel* va a encontrar su expresión en la piedra de una escultura de San Miguel que preside, según se anticipa en el título del 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 los 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 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.

Al comienzo de este capítulo dedicado a Salinas hicimos notar el hecho de que en varias obras dramáticas del madrileño 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. Ya comentamos algunos casos anteriormente: 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*. Pero también pueden detectarse varios ecos angélicos en la pieza *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[114] que sí estaba apoyada por los otros dos hijos de Petra, Eusebio y Águeda, y por el marido de la misma, de reveladora y mítico nombre, Fausto, deseoso de aprovechar la tragedia familiar.

114 A propósito de los pactos con el demonio, advertía Luis Cernuda la extinción de estas alianzas en la época moderna a raíz del desgaste moral de las almas de los mortales: "Porque el temple humano ha perdido resistencia moral, y van los hombres del bien al mal, fluctuando inestablemente, como una gallina coja, impulsados por la necedad y el egoísmo. Acaso venga de ahí la inexistencia en nuestros días de pactos demoníacos. ¿Qué ganancia podría obtener el Demonio con la adquisición de un alma *standard*? (1994, , 407).

# Jorge Guillén.
# Cántico angélico,
# clamor demoníaco

## JORGE GUILLÉN
## CÁNTICO ANGÉLICO, CLAMOR DEMONÍACO

La aventura angélica de Jorge Guillén ha pasado con bastante discreción, quizá inadvertida, por las reflexiones de la crítica si no fuera por la atención que merecidamente ha suscitado una de las mayores creaciones de nuestra poesía contemporánea en torno a la figura del ángel caído, "Luzbel desconcertado". De este modo, puede detectarse un notable contraste bibliográfico en el estudio de las recreaciones angélicas del poeta de *Cántico*. Mientras que han sido numerosas las exégesis a propósito de "Luzbel desconcertado", texto al que se han dedicado análisis concretos, el resto de imágenes de espíritus celestes en la obra guilleniana han quedado superadas y olvidadas por la grandiosidad del Luzbel de *Clamor*. En cierta medida, esta coyuntura ha forjado un retrato de Guillén, dentro de la corriente de literaturización de ángeles, como escritor demonólogo. Una de las pruebas de esta concepción es la ubicación de Guillén en la nómina de escritores abordados por José María Souvirón en su profunda obra *El príncipe de este siglo. La literatura moderna y el demonio*. Junto a autores de reconocida vinculación con la sombra de Satán, Baudelaire o Beckett, el capítulo trece del libro estará destinado al tratamiento de la personalidad demoníaca en Guillén, junto a otro de los más conspicuos promotores del arribo del monarca infernal a las letras españolas en el 27, Luis Cernuda. En cambio, los otros habitantes angélicos de la producción de Guillén apenas han sido estimados, si bien José Jiménez pergeña algunas consideraciones en su ensayo *El ángel caído*.

Jorge Guillén acogió en sus páginas poéticas tanto a los ángeles celestiales como a los condenados. Unos espíritus que se van a concentrar fundamentalmente en tres de los cinco ciclos de *Aire nuestro*, *Cántico*, *Clamor*, *Y otros poemas*, aunque podamos encontrar huellas angélicas en *Homenaje* y *Final*. Será en *Cántico* y *Clamor* donde Guillén establezca lo que serán los ejes de su perspectiva con respecto a la figura del ángel, ya sea divina o satánica. La preponderancia de uno u otro modelo de entidad ultraterrena estará en función de la evolución o progreso de la naturaleza ideológica de *Aire nuestro*, por lo que nuevamente hemos de insistir en la capacidad del ángel para refrendar el programa poético de un escritor. Se ha aclarado reiteradamente por parte de los especialistas que en *Cántico* no sólo hierve la exultante felicidad de la afirmación de la luz sino que pueden atisbarse ya las hendiduras provocadas por la entrada de la oscuridad de nuestro mundo, de modo que no cabe establecer una ruptura entre los ciclos iniciales de *Aire nuestro*. No obstante, esta suave línea que se extiende desde *Cántico* hasta *Clamor* no ha de velar la intensificación que en *Clamor* se produce de las potencias sombrías ya que éstas "[...] se hacen activas, amenazando y hostigando al hombre con su ciega –y tantas veces científica- violencia" (Cano, 1970, 81). Las precisiones que se han determinado en relación a la continuidad existente entre los dos primeros ciclos de la poesía de Guillén vienen reflejadas en la imagen del ángel. La festividad luminosa de *Cántico* tiene su

correspondencia en un dominio casi absoluto de la cara más benévola de los espíritus alados de Dios, maravillosas criaturas que celebran la alegría de la realidad que circunda al poeta. La mínima incursión de las fuerzas abismales, con Lucifer a su cabeza, son la noticia de los conocidos claroscuros de *Cántico* y el anticipo de las violencias que se liberarán con posterioridad. La dolorosa experiencia que se plasma en *Clamor* en trágico enfrentamiento con las malignas amenazas que subyugan a los hombres obtiene una de sus vías expresivas a través de la proliferación de los espíritus rebeldes, cuya culminación se halla en "Luzbel desconcertado", composición nuclear en las recreaciones angélicas de Guillén. Después de la batalla de *Clamor*, la impronta demoníaca se perpetuará en los restantes ciclos de *Aire nuestro*, ahogando las apariciones de entidades celestiales, especialmente en *Y otros poemas*.

El estudio de la figura del ángel en Guillén suscita una serie de cuestiones primordiales que han de ser atendidas para encauzar correctamente su intelección previamente a un análisis más detallado. A diferencia de varios de sus compañeros de generación, y de otros escritores españoles del siglo xx, Guillén no practicó o no se internó en la tendencia de personalización de los ángeles cediendo rasgos de su yo interno para la concreción de una imagen angélica que corporeizara esa veta de su psicología. El poeta vallisoletano mostró un acusado grado de distanciamiento hacia sus conformaciones textuales de ángeles, perfectamente integradas en su sistema de pensamiento, pero alejadas de su universo emocional. Este desasimiento de los espíritus supraterrenales hacia los sentimientos del creador dimana o debe mucho a la ligazón de Guillén con la poesía pura. Procuremos sopesar esta afirmación con equilibrio. No es momento de abrir desgastadas y cansinas discusiones sobre la interpretación de la poesía pura o su particular asunción en los escritos de Guillén. Más allá de todas las matizaciones o negaciones de la noción de deshumanización y la apología de una obra cargada de vida como es la guilleniana a pesar de las acusaciones que en sentido contrario se han llegado a proferir, es innegable que la esencialidad y autonomía de la poesía pura con la que contactó Guillén es una de las claves para la comprensión de unos ángeles a los que se les ha despojado de cualquier deíxis a la humanidad del autor que los forjó. Si la figura del ángel podía ser leída como un instrumento mediador entre el escritor y su obra que implicaba consecuentemente un pudor a la expresión directa de las emociones, en el caso de Guillén el fenómeno de distanciamiento es superior en tanto que ni siquiera el ángel es ya portador del sentimiento que recogía en su seno con el fin de que no se publicara de forma explícita. Ahora bien, la independencia de los ángeles con respecto a todo el aparato sentimental guilleniano no los convierte en unos seres desprendidos de la voluntad del vallisoletano ni los expulsa de tratamientos propios de la época moderna pues, según apuntamos en nuestro estudio introductorio, son diversas las posibilidades de focalización para los espíritus alados en el período más reciente de su historia literaria. Así, Guillén dispondrá de los ángeles para el apoyo de sus propósitos expresivos, complementando con su presencia la intencionalidad poética de su discurso como un canto estilizado de la realidad "[...] descubriendo el acorde esencial de todo lo creado y haciendo patente su organización armoniosa" (Zuleta, 1971, 126). Éste es el destino que Guillén había reservado para sus ángeles, criaturas que en el cumplimiento de su labor oscilarán en el modo de ser plasmadas. Desde lacónicos

acompañamientos contextuales hasta vastos desarrollos como el que ejemplifica de manera prodigiosa y definitiva "Luzbel desconcertado". El protagonista infernal de este poema representa una de las corrientes de estructuración de la imagen del ángel mediante la que el espíritu alado es amplificado a partir de sus notas originales para conseguir labrar una criatura definida, dotada de vida, que, aun no identificándose con sentimientos del yo artístico, sí puede entroncar con posicionamientos teóricos del mismo, de forma que el ángel adquiere funciones de portavoz autorial.

Guillén, en suma, hace intervenir a los ángeles en su proceso de aprehensión de la quintaesencia de la cotidianidad, del medio circundante. Por ello, Guillén obrará el milagro de fusionar en un mismo cuadro a los espíritus sublimes o condenados con la realidad más próxima. En este sentido, podríamos aplicar a la producción del poeta del 27 las palabras con las que Guillén comentaba la lengua poética de Gonzalo de Berceo en su libro en prosa *Lenguaje y poesía*: "Para la fe de Berceo todo parece incurso dentro de una sola realidad nunca interrumpida, que va de los hombres a los serafines, desde un aire con cantos de pájaros hasta un cielo con cánticos de elegidos" (1999, 298). Las reflexiones del vallisoletano en torno a Berceo son verdaderamente reveladoras de la significación del angelismo proyectado por Guillén en su misma producción. Estampa de nuestro vivir en la que se entrecruzan con naturalidad figuraciones de diferente raigambre, en la que no sobresalta al espectador el vuelo de unas criaturas excepcionales para la normalidad del devenir humano: "Visible o invisible, el más acá y el más allá se enlazan en la unidad de un solo bloque: la Creación" (Guillén, 1999, 298). El paraíso deja de ser mito o leyenda para activarse de manera tangible en la materialidad de la tierra, de un planeta en el que se deposita una fe que no necesita dirigirse hacia misterios inexpugnables. Mundo espejo del paraíso mas en toda su historia, es decir, con sus luces, pero también con sus sombras, la serpiente, el tentador, el maligno opresor ávido de destrucción. Lo celestial, lo infernal y lo mortal apresado en una sola dimensión por el verbo poético guilleniano: "Demonios, hombres, ángeles y divinidades se afrontan, se atraen, se repelen: conviven" (Guillén, 1999, 302). Espíritus puros y rebeldes no hacen sino constatar modulaciones de una realidad en la que, pese a su variabilidad, se confía. La figura del ángel guilleniana es la manifestación formalizada de una visión equilibrada de la vida, de un entorno serena y coherentemente aceptado. Este espíritu de la justeza será el que confiese Luis Rosales en su poema homenaje al poeta de *Aire nuestro*, "De cómo y por qué causas el poeta Jorge Guillén era un ángel exacto". Esta composición debemos incardinarla dentro de la frecuentada corriente en la que los autores del 27 son loados mediante un procedimiento angelizador promovido por ellos o por otros autores. Serán dos los sectores que pueden delimitarse en el poema de Rosales en cuanto a la exposición del contenido angélico. Por un lado, Rosales va hilando una remembranza de Guillén de evidente tono glorificador en la que gran cantidad de los elementos seleccionados para el ennoblecimiento están regidos por el patrón de los espíritus del empíreo: gracia musical, mirada reveladora, concesión de esperanza a los hombres, inocencia. Pero, ante todo, resalta la luminosidad aneja a Guillén: "La luz, toda la luz, en su palabra, / la luz, toda la luz, en la abertura / de los azules ojos sonreídos / de haber mirado tanto [...]" (Rosales, 1984, 79). La exactitud del ángel no sólo se contempla en la personalidad del poeta sino que es fruto de una concepción íntima de Guillén, según

declara Rosales rescatando unas palabras del vallisoletano: "Alguna vez me dijo sonriendo: / Nuestro ángel de la guarda es la mesura; / la luz es una forma de alegría, / la alegría es una forma de pregunta" (Rosales, 1984, 80). La templanza es la mejor guía que los cielos pueden conceder a los hombres para que realicen con plenitud el camino que han de recorrer durante el tiempo que les ha sido asignado.

El empleo de la imagen del ángel en el universo poético de Guillén compromete a la discusión sobre dos cuestiones. Es conocido cómo la mirada de Guillén envuelve el mundo y sus objetos, sus seres, reconduciendo su existir hacia el ámbito literario en el que quedan trascendidos. El poeta escancia entre sus versos la vida cotidiana hasta el punto de que "Su ser mismo surge del contacto sensible con lo real [...]" (Frutos, 1975, 193). Poesía no realista, pero nutrida del realismo del individuo creador en su relación con el mundo, entronizando la normalidad que acompaña a los mortales en su deambular. Según expresa Antonio Blanch, ninguna conquista formal tendrá sentido si no va en búsqueda de la verdad, por lo que Guillén debía poetizar su capacidad de observación y sus restantes sentidos para tornarlos en útiles de la transparencia del mundo exterior. La realidad, por tanto, pujaba con empeño por introducirse en la creación artística, aun cuando fuera desde la óptica de la depuración. Esta actitud que acercaba a los lectores a través de la obra poética lo particular inmediato, la realidad más común y próxima, podría contrastar con la inserción de unos componentes, los espíritus celestiales e infernales, que lideraban una semántica de orden fantástico o sobrenatural, esto es, corporeizaban un plano existencial cuya esencia distaba mucho de un plano cuyas coordenadas rectoras eran lo habitual y lo corriente. Sin embargo, esta incongruencia se produce únicamente en superficie, puesto que se resuelve prestando atención al modo de reivindicación de la exterioridad más usual y al funcionamiento que Guillén otorga a sus entidades espirituales. La poesía de Guillén no nos traslada a un floreado calco de aquellos objetos consabidos que conforman nuestro medio, sino que perfora el sombrío manto que oculta la autenticidad que, aun no visible, acompaña a los hombres. Si, en este sentido, las cosas son para Heidegger o Sartre opacidades, la tarea artística de Guillén es "Desvelamiento de existentes opacos, [...] penetración en lo esencial" (Frutos, 1975, 195). Estamos, así pues, ante uno de los méritos de la poesía pura, a saber, y como aseguraba Blanch, poder presentar los sucesos más cotidianos en su maravillosa realidad individual, aunque Guillén también nos va a remitir hacia el alma de las calamidades que son pieza ineludible de una asunción completa de los acontecimientos de nuestro planeta. En esta iluminación de las opacidades, de los enigmas del mundo, los espíritus alados han sido uno de los aperos de los que Guillén se ha valido con el fin de plasmar ese trasfondo, ya sea alentador o lóbrego, que late detrás de la corteza que engaña los sentidos humanos. Consecuentemente, los ángeles de las moradas del Altísimo o los que han sido llamados a penar en los incandescentes abismos no son abanderados de una dimensión sobrenatural que fricciona con el estrato humano sino mensajeros de la verdad latente tras los fenómenos. De ahí que la figura del ángel no se convierta en testimonio de un contenido fantástico –"En definitiva, nada es sobrenatural, todo es orgánicamente divino" (Guillén, 1999, 298)-, si bien podría concebirse, valorando además las palabras que acabamos de citar de Guillén, que los espíritus alados incorporan cierta veta de irrealidad al ser la puerta que nos

conduce hacia la apropiación de las fuerzas sublimes de nuestro vivir: "Modo absoluto, pero cotidiano" (Giullén, 1999, 299).

Otro de los asuntos que se desprenden de la inclusión de ángeles y demonios en la poesía de Guillén es la determinación de una posible vertiente de temática religiosa. Sobre la relación entre la religión y la presencia de la imagen angélica en los poetas del 27 ya discutimos con bastante claridad al comienzo del capítulo dedicado a Rafael Alberti, así como perpetuamos esta reflexión con la obra de Gerardo Diego. Reiteremos que fue precisamente Guillén quien en "Lenguaje de poema: una generación", apéndice de *Lenguaje y poesía*, indicaba que era el tema religioso aquel que no abundaba en su generación. Si ahondamos nuevamente en esta problemática es como resultado de las consideraciones de algunos críticos en torno a la existencia de lo religioso en la obra de Guillén, especialmente en *Clamor*. De hecho, María Payeras ha destacado esta temática en *Clamor* en relación directa con la figura del ángel o, más certeramente, con la del príncipe infernal. Así, en su análisis de "Luzbel desconcertado" advierte lo siguiente: "[...] con referencia al mito religioso utilizado para vertebrar el poema que nos ocupa, creo interesante señalar que a lo largo de Clamor se produce un empleo de la temática religiosa que oscila entre la interpretación alegórica de la realidad humana –véase "Viernes santo", por ejemplo- y la concreta denuncia de la alianza eclesiástica con el poder" (1993, 29). Vilches de Frutos ha incidido en esta dirección en la novedad que supone dentro de los contenidos cultivados por Guillén la aparición de una concepción cercana a la cristiana en *Clamor*, sobre todo en *A la altura de las circunstancias*, aunque "[...] no se puede hablar de ninguna manera de un Guillén creyente, enmarcado dentro de una fe religiosa concreta" (1985, 351). La base del particular cristianismo de Guillén parte de una superación de lo terrenal (Vilches de Frutos, 1985, 351). En definitiva, y de acuerdo con el correcto enfoque de López Aranguren, "Cabe pues hablar de la *religión* de Jorge Guillén, religión de la Creación, pero no del Creador [...]" (1995, 179). De este modo, los ángeles de Guillén no deben ser comprehendidos en la esfera de la religión cristiana pues son criaturas cuyo significado viene dibujado desde las esencias del mundo. Es en la realidad de los mortales donde espíritus celestiales e infernales reciben su contextura y su hálito vital, a pesar de que Guillén no se desprenda del modelo gestado por la directriz judeocristiana. Es decir, no existe en Guillén una voluntad de formulación original de la figura tradicional del ángel puesto que su propósito es adaptar el material que ha heredado al objeto de su canto poético, si bien esta coyuntura no es óbice para agregar algunas modificaciones en el patrón angélico. Guillén descubre al ángel milenario en su visita introspectiva a nuestro entorno.

## Cántico: tiempo de luz, horizonte de tinieblas

El mensaje afirmativo de *Cántico* es el motivo de la preponderancia de las huestes angélicas puras sobre el imperio demoníaco que, no obstante, anuncia ya la inminencia de su ofensiva. Como iremos viendo a lo largo de este examen del angelismo del primer ciclo de *Aire nuestro*, las imagen del ángel está estrechamente asociada a la noción de paraíso,

de edén terrenal. Muy diáfano para la comprensión del modo en que Guillén estructura a sus ángeles es el primer poema de *Cántico* en el que los espíritus celestiales son convocados, "Escalas". En un escenario dominado por la inmovilidad de los cimborrios y las torres, la naturaleza se entrega a una celebración del movimiento. Mientras el viento lucha contra las moles arquitectónicas creadas por el hombre, las hojas de los árboles son sacudidas y la luminosidad del sol semeja la construcción de una escala luminosa. La alegría de este festival terrestre tendrá su culminación con la presencia de unos espíritus del empíreo de entusiástico vuelo:

> [...]
> De luz sin reposo
> La escala de un plo,
> Y ángeles en circo
> Saltarán cimborrios.
> (1993, , 39)

Casalduero ha visto cómo junto a la felicidad de la creación y de lo creado se halla la felicidad de la fiesta. En el contexto de este estallido de dicha ubica Casalduero a los ángeles circenses de "Escalas": "[...] el aire se puebla de pájaros, los ángeles saltan en corro. Todo se exalta, todo existe y todo toma parte en la existencia [...]" (1974, 46). La organización infantil de los espíritus divinos en circo, así como sus acción acrobática sobre los cimborrios inciden en la pureza y virginidad del júbilo que despierta el paraíso desplegado ante los ojos del poeta. El ángel, por tanto, desvela su rostro en el instante en que se columbra el enigma, el misterio que incluso los mismo elementos ambientales persiguen: "[...] ¿El viento / Busca una verdad?" (1993, I, 39). No debemos obviar que el nacimiento de los poderes angélicos tiene en "Escalas" una motivación dual. No sólo traspasar las espurias barreras del mundo corruptoras de la autenticidad es factor que propicia la necesidad de dar entrada a los espíritus celestiales sino que hay dos componentes de orden religioso que parecen anunciar a los mensajeros de Dios. Por un lado, los cimborrios, motivos arquitectónicos característicos de edificios sagrados. Por otro lado, y fundamentalmente, la escala que la luz solar proyecta en la superficie terrestre es eco de la escala con la que soñó el patriarca Jacob por la que desfilaban los espíritus célicos.

Una de las técnicas que mejor convenía al objetivo guilleniano de sincera conversión del mundo en edén inmediato era el tan recurrente entronque del paisaje con los emisarios alados de los cielos. Esta práctica tan habitual en nuestra literatura contemporánea de la que ya hemos observado y comentado gran cantidad de casos, fijando los hitos en su evolución, la encontramos en el poema "El cielo que es azul". Si en "Escalas" era el viento quien parecía querer asir la esencia de la realidad, son ahora los enamorados los que se ven inmersos en esta carrera por la pureza: "Los enamorados buscan, / Buscan una maravilla" (1993, I, 480). A lo largo de *Cántico* tanto el amor como los amantes constituyen un campo íntimamente asociado con la inocencia, con lo paradisíaco, con la plena espiritualidad. En "Anillo" resplandece esta concepción bautizada bajo el mito de la primigenia pareja humana: "El paraíso que es ella con él, / Óptimo el árbol sin sombra del mal" (1993, I, 175). El

amor, así, es "[...] personal necesidad de gozar de la realidad y la luz, del espacio y las cosas, de estar en relación, de llegar a la posesión total, a la exaltación del ser, al dominio de lo absoluto" (Casalduero, 1974, 110). Los enamorados de "El cielo que es azul" harán del mar el medio en el que creen que se deposita el sueño de lo verdadero. Hasta allí bogan por el río cubiertos por un cielo enturbiado que progresivamente irá aclarándose con la intervención de unos ángeles, gestándose un cuadro en las alturas versión gloriosa de los sucesos de la tierra:

> ¡Vientos esbeltos! Sus ángeles,
> Que un frescor de costa gula,
> Aman a muchachas blancas,
> Blancas, pleamar divina.
> (1993, , 481)

Los vientos de la bóveda celeste que expulsan las nubes abriendo a los mortales un cielo azul se tornan para Guillén en espíritus divinos que, en amoroso acto, se dirigen hacia unas blancas muchachas. Son los ángeles los que, representantes de un límpido universo intangible, depuran el azul celestial emulando a sus congéneres alados de "Escalas" al colaborar en la exhibición de una ferviente alegría por el espectáculo que ofrece el planeta: "¡Júbilo, júbilo, júbilo!" (1993, I, 481). Tengamos además en cuenta que los sagrados viajeros aéreos de "El cielo que es azul" forman parte de una sección que ha sido titulada "Festividad".

Según hemos podido contemplar, la revelación del lado más sublime de nuestro entorno la lleva a cabo Guillén, entre varios mecanismos, mediante la asistencia de unos espíritus divinos que se encargan de acendrar el habitual ámbito de existencia de los humanos para abrir un sendero hacia lo inaprehensible. Mientras que en el nivel más general es el poeta el que entrega a los lectores una nueva lente con la que enfrentarse y observar su vida, en un nivel inferior son los ángeles los que transmiten la enseñanza del más allá. En esta línea hemos de asumir las funciones del incansable ángel que trabaja en "La Florida". En esta composición Guillén aborda en una conjunción de enfoque metateórico y práctico, y partiendo de unos lemas iniciales de Rimbaud y Juan Ramón Jiménez, la temática de la unicidad e identidad esencial que brota detrás de la variabilidad constante formal de los objetos del mundo. La multiplicidad de apariencias es sólo la activación fenomenológica de una individualidad, de lo irrepetible: "Todas las roas son la rosa, / Plenaria esencia universal. / En el adorable volumen / Todos los deseos se sumen" (1993, I, 356). Ahora bien, para contactar con lo primigenio el hombre no puede permanecer en pasiva actitud sino que ha de indagar en su universo, rebasar las infinitas morfologías de lo excepcional, limpiar toda la confusa enramada obstruccionista. En esa búsqueda, el auxilio del ángel:

> El ángel más desnudo poda
> Sin cesar la frondosidad.
> (1993, , 357)

Estamos, pues, ante "[...] el ángel escueto de la intuición inteligente podando esencias, desmochando el estorbo de accidentes individuales [...]" (García Berrio, 1985, 193). Nadie más apto para acrisolar las imperfecciones y las impurezas con las que conviven los hombres que el ángel, excelsa criatura etérea que "Para dar más claridad a lo claro, desnuda la luz y el agua, en busca siempre de la luz que sea más luz, del agua que sea más agua [...]" (Casalduero, 1974, 36). Nótese que la tarea de limpieza que el ángel desempeña cercenando todas las capas que encubren el conocimiento del misterio, ejercicio plenamente coherente con las características de este tipo de ser, viene apoyada por el calificativo que complementa al ángel, *desnudo*, acentuando por consiguiente la pureza intrínseca al espíritu de los cielos. La desnudez del ángel autoriza a este espíritu por encima del resto de especímenes divinos para cumplimentar una misión en la que prima la captura de la plenitud.

En ocasiones, sucede que los elementos de la naturaleza se vuelven autosuficientes en la grandiosidad de su alma, sin que por ello sea necesario ascender hasta el eminente estadio en el que se encuentran los ángeles. En este tipo de composiciones, los espíritus que vuelan por la morada santa son formalizaciones de un grado extremo de trascendencia, cuya magnificencia, aun siendo objeto de alabanza, no significa que en el espacio de los mortales no pueda llegar a vivenciarse la dicha de lo ignoto. Uno de los poemas en los que mejor despliega Guillén esta situación es "Lectura". En los primeros pasos del texto podemos constatar la incursión de una de las especies angélicas, el querubín, uno de los pocos casos en los que Guillén va a especificar una categoría específica entre los espíritus sagrados:

> No está ya solo el cielo con la nube
> QUE BLANDAMENTE VAGA,
> Sin cesar transformándose a la zaga
> DE SU PROPIO QUERUBE,
>
> Ese querube del capricho a punto
> DE APARECER EN MEDIO
> Del día. ¿Qué? ¿No afrontará el asedio
> –TAN SUAVE– DEL CONJUNTO?
> (1993, , 190)

La presencia de la figura del querubín es meramente ficticia o potencial ya que su aparición aún no se ha producido. Las nubes van modificando su aspecto continuamente en un intento por salir victoriosas en su empresa de apropiarse de la esencialidad que les corresponde. Querubín como destino último de la evolución formal de las nubes. Sin embargo, Guillén propone una variación dentro de la planificación seguida por las formaciones nubosas. Se puede prescindir de la intelección del querubín como puerto en el que desembarcar siempre y cuando se sopesen y conjuguen dos planteamientos. Primeramente, la convicción de que el paisaje, en este caso la estampa del cielo con sus nubes, no exige para su contemplación paradisíaca avanzar en su estado

hacia las promesas que conlleva la figura de un espíritu celestial: "La realidad no espera su futuro / Para ser más divina" (1993, I, 190). Mas, para que se inicie el milagro de la dicha en la tierra se erige como indispensable la correcta disposición del hombre, "Basta un hombre por clave" (1993, I, 190), propiciando una lectura escrutadora de los espejismos del entorno.

El motivo del ángel entendido como plenitud hiperbólica prescindible en tanto en cuanto el paisaje está capacitado para extraer de sí mágica materia ajena a la que pudieran ofrecer los habitantes de los altares de Dios se reitera en el diálogo que se establece entre el poeta y un árbol en "Pino", aunque ha de anotarse una matización. La marginación del idealismo que arrastra la estela angélica no viene motivada porque primordialmente se estime sustituible la pureza que llevan aparejados los ángeles sino porque el humilde pino no puede elevarse hasta las maravillas celestiales. No obstante, la personal transrealidad del pino satisface las exigencias del árbol. Júbilo para el pino, no el que se desgaja de lo angélico, sino el que nace de cada uno:

> No sé si en los ponientes se arrebolan
> Gradas de paralsos populosos,
> Plateas arcangélicas.
> Pero sé, sé la viva plenitud de mi copa.
> Si el hacha quiebra su cristal inútil,
> Serán también los míos sus añicos.
> (1993, , 436)

A veces la orientación hacia lo sublime que los ángeles ofrecen se gesta mediante la identificación del espíritu divino con una criatura humana. En "Más vida" será un niño, un hijo quien se asimile a la figura del ángel adquiriendo las facultades de la entidad supraterrenal:

> A tu gracia me rindo
> Con mi poder.
> Nada se puede contra el ángel.
> El ángel es.
> (1993, , 389)

Con respecto a esta última sentencia sobre el ángel, José Jiménez aseguraba, recuperando la famosa afirmación de Rilke, que "[...] los ángeles no sólo son terribles, sino también inevitables: nada se puede contra ellos. Son. Por inevitables, su vuelo acompaña siempre nuestra angustia o nuestro gozo [...]" (1982, 100). El comentario de Jiménez resulta algo desmesurado en su tonalidad si atendemos al conjunto del poema de Guillén y a la intencionalidad de su referencia al espíritu célico. Es en una prolongación de la propia existencia del yo lírico donde éste aprecia su salvación en la ventura de la plenitud: "Profundo amor pequeño / Me fuerza / -Dentro de un orbe que es un cerco- / A gravitar, y así con mi vivir / Gravito, quiero, / Astro dichoso. / ¡Oh dicha: preso!" (1993, I, 389). La gracia y gloria del ángel han descendido a un pequeño niño que encierra para su padre la redención.

El aura de esta criatura embarga de tal modo, que Guillén opta por el empleo de un lenguaje bélico para expresar, relatando la derrota que se le inflige ante su presencia, la grandiosidad del hijo. El traslado de las virtudes angélicas al infante se prolonga y culmina con la consideración puramente esencial del mismo, construyendo así un cosmos en el que el poeta también es: "Existes. Eres, En tu mundo quedo" (1993, I, 389). La transubstanciación del pequeño en ángel llevada a cabo por Guillén responde, a pesar de que el vallisoletano le concede mayor gravedad y profundidad, al tópico del niño-ángel de vetustas raíces, y que en la poesía española contemporánea fue abordado con asiduidad y diferente calidad. El acierto de algunos de nuestros escritores fue la transformación del tópico en un contenido con mayor originalidad, remozando una estructura anquilosada y desgastada, como había hecho el propio Guillén. Como lugar común lo vamos a poder encontrar en la poesía de Miguel Hernández (1973, 63). Recreación ya con valores poéticos notables de la visión del niño como espíritu celestial es la que realiza Dionisio Ridruejo en su poema "Los primeros días", con un subtítulo muy indicativo, "(Idilios de la hija reciente)":

> Hasta un día y de pronto.
> Hasta que el abismo de la carne
> ha soplado una brisa,
> ha subido, brotando, una burbuja,
> un casi parpadeo, un rayo puro,
> una grieta del alba y, chispeando,
> un Ángel.
> (1979, 105)

Dentro de la corriente que estamos tratando, uno de los escritos de mayor relevancia será un poema de Juan Larrea en el que el poeta se centrará en el instante de la gestación humana. Larrea retrocede con respecto a la temporalidad en la que habitualmente se ubican otros escritores en su angelización de los niños. Así, describiendo los dolores y maravillas de un parto, Larrea concederá a la mujer el divino nombramiento de "Hacedora de ángeles":

> Ante un bello suplicio enorme y puro
> gota a gota la losa del amor te regatea
> hasta hacer vacilar la firme balanza de sus senos
> sobre el resultado previsto de un combate
>
> El trágico contraste del alba y del granito
> tritura con sus mandíbulas una claridad viva
> la transparencia toma la forma ingenua del paraje
> dejando a los ojos cerrados su certeza
>
> El horizonte de hermosuras que espacian tus suspiros
> bosqueja allá a lo lejos tu vaga semejanza

dócil encadenamiento de un niño y de la lluvia
en la misma delgadez esquelética del cuerpo.
(1989, 317)

Presente la imagen del ángel en el título del poema, los espíritus celestiales no son citados a lo largo de la exposición versal. Y es que Larrea ha adoptado un enfoque inusitado desde el que no interesa una dirección encomiástica directa del infante sino contemplar la fastuosidad angélica en el examen de la grandiosidad del modo en que se produce el nacimiento de un ser.

Aunque en una línea más relajada que la que hemos visto en Larrea, la vinculación de un pequeño con el cerco angélico impregna con fuerza la poesía de Concha Méndez, algo que no debe extrañar debido a la muerte de su hijo al nacer en 1933, tragedia que sería pilar de su obra *Niño y sombras* y que le haría volcarse en su hija Isabel Paloma Altolaguirre. Con frecuencia la poetisa se inclinará por la angelización de su niño muerto, aunque no serán menores las referencias sagradas a su hija. En "Niño perdido", Concha Méndez llora al niño que no pudo llegar a conocer y que ahora residirá en los cielos convertido en una potencia celestial: "[...] niño nacido / con pena y sin aire, / con alas de ausencia / hecho niño-ángel" (1995, 87). No obstante, la vida del niño en los cielos no será un impedimento para que su madre pueda verlo: "A él no lo conocí, como sabías, / aunque lo veo siempre, ángel ausente" (1995, 156). El fallecimiento del niño dará lugar a otra serie de implicaciones con lo espíritus alados diferentes a la vertebración angélica del hijo. La primera composición de *Niño y sombras* cuenta la efímera vida del infante que no ha podido contactar con su ángel de la guarda: "Y después, tu partida / sin caricia posible / de tu mano chiquita, / sin conocer siquiera / las sonrisa del ángel" (1995, 81). El ángel custodio volverá a aparecer en "Canción", sirviendo de correlato de la defunción del niño ya que al desaparecer éste la tarea protectora de la entidad divina se torna inútil, sumiéndose también el espíritu en las sombras: "El ángel que lo guardaba / se durmió en la noche oscura" (1995, 86). Si el hijo de Concha Méndez había sido transfigurado en ángel pero en su condición de muerto, Isabel Paloma lo será pero en vida. En calidad de espíritu sublime se dirige la poetisa a su hija procurando levantar su ánimo alicaído: "A tu palidez de luna / el mundo quiere acercarse, / con una rosa encendida / para darte color, ángel" (1995, 146). Ángel relativamente humanizado, al carecer de extremidades aladas, es la presentación que la escritora ofrece en otro poema a la Sierra de Guadarrama, destinataria de un monólogo poético marcado por la añoranza característica del exilio: "-¡Mi niña, patinadora, / Paloma y ángel, sin alas, / graciosa como tus pinos, / de cabellera dorada!" (1995, 149).

Bañarse en las delicias del ángel, recuperando ya el discurso sobre Guillén, con independencia de la vía que se escoja, una de las cuales es la que acabamos de trazar, exige ante todo en el hombre una predisposición para que el acontecimiento se produzca. El ser humano ha de demostrar una actitud positiva para indagar su realidad, a pesar de que las circunstancias en las que se encuentre no sean propicias para ello. Sólo la voluntad de espera, la fe en la germinación de lo angélico arrebatará al ser hacia la fortuna de la totalidad. En "Aguardando" Guillén advertirá la sencillez que para un hombre abatido sería elevarse al estatuto de arcángel:

Para ascender a la mitología,
Con dioses presidir, ser un arcángel,
Otear bastaría desde un alma
La tarde en esta crisis de apogeo
Que derrumba su alud: este minuto
De un esplendor que es ya su despilfarro.
(1993, I, 202)

Sin embargo, el protagonista lírico de "Aguardando" sucumbe en su pasividad: "Él no mira. Se angustia, se oscurece, / Aislado en el ahogo de un tormento" (1993, I, 202).Y es que para Guillén "La melancolía es [...] la peor forma de la abdicación existencial, como la introspección hipocondríaca o la evasión especulativa realista, la más solemne forma de fuga de la verdad" (García Berrio, 1985, 189). El fracaso que se nos comunica en "Aguardando" no ocurrirá en "A vista de hombre". El poeta irá deslizando su mirada durante la noche por la ciudad y sus gentes. Tras este examen, confinando el drama a la oscuridad nocturna, esperará el amanecer del nuevo día con la seguridad de que liderará la victoria de su ser por encima de las impurezas y amenazas del mundo. En ese momento final en el que Guillén apuesta por la certeza de que todo comulgará con él al despertar la luz de la mañana, el ángel se despereza e inicia su acercamiento al poeta. En el pórtico de lo invisible, un espíritu levanta su vuelo:

¡Única soledad, oh sueño, firme
Transformación! Empieza
Modestamente el ángel a servirme.
Poco a poco se torna la dureza
Del mundo en laxitud. ¿Es fortuna interina,
Perderé?
GANARE. CRECENTE OLVIDO
Negará toda ruina.
(1993, I, 221).

Pero de entre el conjunto de espíritus creados por Dios no serán los ángeles benefactores, estelares cometas del bienestar para Guillén, los únicos visitantes ultraterrenos en *Cántico*, donde las fuerzas demoníacas dan comienzo a una invasión que en *Clamor* obtendrá sus mayores conquistas. La presencia de personalidades infernales en *Cántico* es muy reducida y se corresponde con el advenimiento de vectores malignos que forman parte del vivir de los mortales. Las potencias satánicas del primer ciclo de *Aire nuestro* tendrán su aparición más notable en el poema que cierra *Cántico*, "Cara a cara". En esta composición se desvela el lado agresivo de una realidad contra la que el hombre deberá lidiar. El propio Guillén comentaba a propósito de "Cara a cara" cómo "Allí se enumeran las fuerzas hostiles, los elementos negativos cara a cara" (1999, 734). La composición principia con una descripción ambiental en la que, en determinados momentos, se vislumbran tonos apocalípticos. Las tinieblas van cubriendo y ensombreciendo el paisaje en el

que los atisbos de luz se asfixian. Todo el aparato formal de una tormenta está a disposición de las exigencias contextuales de Guillén: "En relámpagos se rasgan / Los cielos hasta esos fondos / Tan vacíos que iluminan / Los cárdenos dolorosos" (1993, I, 519). Uno de los fotogramas de este decorado sobrecogedor es inevitable referirlo contrastivamente al escenario de "Escalas". Mientras que en este poema los espíritus divinos saltaban con alegría los cimborrios, en "Cara a cara" la situación ha variado notablemente: "Nublado. Las nubes sitian / A las torres y cimborrios / De la ciudad, de improviso / Campestre. [...]" (1993, I, 518). Los ángeles se han retirado de los altos cimborrios, ahora perfilados por siniestras nubes que no portan mensajes de júbilo. Desangelado el entorno, la lobreguez de un cielo que se ha tornado nocturno durante el día trae la pavorosa noticia del opresor, del señor de las condenas. Mas, a pesar del acecho de la bestia, Guillén no se desalienta, sintiéndose seguro de poder resistir al monarca de los abismos:

> El agresor general
> Va rodeándolo todo.
> –Pues... aquí estoy. Yo no cedo.
> Nada cederé al demonio.
> (1993, , 519)

El sintagma que Guillén emplea para designar al demonio, agresor general, coincide con la imagen de éste en su arquetipo judeocristiano, aunque el poeta va a identificar seguidamente al ángel caído con las espinas que el devenir humano conlleva. Esta vinculación del demonio con la peor realidad queda evidenciada al asociar al ente protervo con esa adversa atmósfera que iba envolviendo el medio, y adquiere mayor claridad en la lectura de los versos finales de la cuarta sección de "Cara a cara", eco de los que hemos citado más arriba, en los que se desvela al monstruo bíblico como una máscara de la verdad cruel que en ocasiones es nuestro mundo: "Heme ante la realidad / Cara a cara. No me escondo, / Sigo en mis trece. Ni cedo / Ni cederé, siempre atónito" (1993, I, 523). No hay, en consecuencia, una interés en Guillén por evocar en su demonio a un concreto personaje perfectamente delimitado, a una criatura definida como se manifiesta en la Biblia, puesto que la amenaza diabólica no es sino un estado, una de las direcciones que puede seguir la naturaleza y con la que el hombre debe aprender a continuar su camino. Ahora bien, esta consideración sobre el príncipe de las tinieblas no se distancia de algunos planteamientos teológicos y de la explicación más global que la Iglesia Católica transmite del diablo. Así, el *Catecismo* nos indica que "Al pedir ser liberados del Maligno, oramos igualmente para ser liberados de todos los males, presentes, pasados y futuros de los que él es autor o instigador" (Santa Sede, 1992, 621), aunque la Iglesia no abandona definitivamente en estas exposiciones de orden más genérico la noción de un diablo corporeizado, no abstracto, representado por el ángel que se opuso a Dios. La posibilidad de absorción de los males de la tierra por el diablo es un hecho que, sin embargo, no se produjo de manera paralela a la integración de los motivos de alegría en los ángeles debido a que los espíritus celestiales no podían adjudicarse unos méritos que regentaba el Creador Supremo. A pesar de ello, Guillén sí otorgará a los ángeles puros la potestad sobre las franjas luminosas de la

vida terrestre, agudizando la oposición entre los espíritus del empíreo y el diablo. Por otro lado, en "Cara a cara" se manifiesta la tensión existente entre el diablo y el poeta resuelta como un conflicto entre el hombre y el infierno de su entorno.

"Cara a cara" es el poema de *Cántico* en el que Guillén nos asoma con mayor claridad a su percepción de los peligros demoníacos que la sociedad de los humanos ampara. Pero la imagen del diablo comparecerá en otras composiciones de *Cántico*, si bien con menor importancia. Cierto valor presenta la alusión al Maligno que hallamos en "Generosa" en tanto que nos comunica uno de los medios que en el mundo son posibles para evitar la relación con el ángel maldito, el amor. Allí donde la amada reine no habrá cabida para el horror flamígero: "Viviendo nuestras dos vidas / Generosa tú, regalo / De esta margen donde el Malo / Se desvanece en quimeras" (1993, I, 233). El demonio fenece en los sueños por exterminar unos sentimientos que en él han sido desterrados por el odio. Una instrumentalización meramente contextual, incentivando el misterio de la noche, es la que Guillén hace del espíritu satánico en "Noche del caballero": "[...] Todo le exalta a él, allí surgido / Para salvar la noche y su concierto, / Que un demonio desgarra" (1993, I, 427). "El desterrado" ofrece una curiosa situación en la que se admite la existencia de lo negativo sin que ello implique la comparecencia del diablo. Un elemento ambiental, la niebla, es interpretado como un factor perjudicial puesto que obstaculiza el reconocimiento del volumen de los objetos: "La niebla nada más, la boba niebla, / El No / Sin demonio, la tardía niebla / Que jamás anonada" (1993, I, 213).

Más detenimiento exige la determinación de una posible presencia del diablo en el poema "Tiempo libre", hipótesis que ha sido propuesta por Justina Ruiz de Conde. A lo largo de "Tiempo libre" Guillén no hace ninguna mención al espíritu condenado en cualquiera de las formas que puede adoptar, a pesar de que es innegable que el poeta está realizando una recreación del mito bíblico del jardín paradisíaco que se narra al comienzo del Génesis. Pese a que el trasfondo de "Tiempo libre" sea una historia en la que el diablo se manifestaba en forma de serpiente tentadora a Eva para producir la caída de nuestros Primeros Padres, Guillén parece anular todo conato de maldad en su edén: "Sin un solo intersticio / Por donde se deslice / La abstracción elegante de una duda" (1993, I, 161). Ruiz de Conde, partiendo de la semejanza entre los sucesos de "Tiempo libre" y el relato del Génesis, afirmará que, pese a la ausencia de una forma satánica, "[...] tendrá que haber demonio, serpiente, agujero por donde se deslice y se introduzca ésta y papel de la misma en acción" (1974, 58). De este modo, y siguiendo un procedimiento de sustitución de elementos del original bíblico con respecto al escrito guilleniano, Ruiz de Conde revela los aposentos del Maligno en "Tiempo libre": "En vez de un árbol tenemos un estanque, en vez del demonio tenemos a Narciso, oculto pero reconocible en la clara alusión; en vez de serpiente tenemos duda, fantasía, y en vez de fruta tenemos agua" (1974, 59). Montserrat Escartín, en su estudio de "Luzbel desconcertado", avisa de la manipulación del mito bíblico de Adán y Eva en "Tiempo libre" (1993b, 38). Hemos de tener en cuenta que Guillén ha recuperado el conflicto humano inicial del Génesis[115] en otras composiciones de su

115 Uno de los más decididos y logrados tratamientos de la historia de Adán y Eva en nuestra poesía contemporánea lo debemos a Carmen Conde con su obra *Mujer sin Edén*.

obra, en algunas de las cuales sí se produce la intervención sin tamices del tentador viperino. Uno de los poemas en donde con más claridad Guillén se apoya en el relato veterotestamentario que estamos comentando es "El primer pecado" de *Homenaje*. Desde el comienzo del escrito las coordenadas que se describen son las propias del mito ancestral: "Árbol del bien y del mal / En paraíso inicial. / Paraíso del engaño" (1993, III, 298). Guillén irá hilando las diferentes piezas maestras que dieron lugar al pecado de la primera pareja humana, responsabilizando sutilmente a Dios de la catástrofe acaecida, si bien en el último verso del texto el poeta exculpa al Altísimo con un tono sarcástico. Elemento nuclear de este episodio bíblico será el demonio, bestializado en las escamas de aquella serpiente mortífera para los intereses de los mortales, a través de la cual se constata la permisividad de Dios para con el mal:

> Dios hacía y permitía
> La serpiente era una vía.
> Vía que en jardín ameno
> Va alargando su veneno.
> (1993, , 298)

En *Y otros poemas* Guillén vuelve a hacer uso del cuadro paradisíaco del Antiguo Testamento, pero suprimiendo la participación del ángel caído. No obstante, la fijación de Eva en el Árbol del Conocimiento parece tener ciertas motivaciones exógenas: "Eva, moza y madura, / Detuvo su mirada en un gran árbol / Bajo una inspiración quizá divina, / Y entendió su valor" (1993, IV, 232). Los dictados de las Sagradas Escrituras impulsan a identificar al diablo como el artífice de la curiosidad de Eva, pero el calificativo *divina* hace sospechar que, en consonancia con el mensaje de "El primer pecado", es el Creador quien ha torcido la voluntad de la mortal. Más adelante, cuando después de haber sido atraída hacia el árbol prohibido Eva se dispone a coger la manzana, tampoco se cita a la serpiente paradisíaca, adjudicando a la humana con exclusividad la responsabilidad del pecaminoso acto: "Y por inclinación irresistible / Tendió su diestra a un fruto" (1993, IV, 232). En *Final* serán dos los poemas en los que tiene cabida la infeliz aventura de Adán y Eva en el edén. En "Pueril paraíso" conviene apuntar primeramente la cita que Guillén hace de uno de los emblemas literarios en el desarrollo del mito de la caída del hombre, *Paradise lost* de Milton. En prodigiosa síntesis, Guillén refiere el escenario, los protagonistas, entre los que se encuentra el demonio áspid, y los eslabones de la acción de la tragedia bíblica:

> Paraíso. Tres son los personajes.
> Serpiente más Adán y Eva. Charlan,
> Reflexionan, discuten, ceden, caen.
> (1993, V, 261)

Guillén opta en "Pueril paraíso" por hacer de la pareja de mortales los únicos promotores de la situación a la que se ven abocados en función de una consciente elección que les dirige hacia un estado de plena libertad, aunque al comienzo del poema se insinúa

cierta manipulación por parte de Dios. Finalmente, en el tercer texto de la sección "Fuera del mundo" de *Final* descubrimos no sólo la imagen del espíritu infernal del Génesis sino también su voz. Guillén reproduce las palabras con las que el demonio tentó a Eva prometiéndole que tras comer del fruto del árbol de la sabiduría obtendría una dignidad pareja a la del mismo Dios, aunque ahora la serpiente lanza su mensaje a la humanidad:

> Y dice el tentador con voz angélica:
> Inmortales seréis como los dioses.
> (1993, v, 352)

La narración de las Sagradas Escrituras sobre la debacle de Adán y Eva en el paraíso agradó especialmente a Guillen en tanto en cuanto constituía una sabia combinación de los dos polos que interactúan en la realidad de los hombres, el bien y el mal. De gloria y miseria se vistió una pareja de mortales que sabría, pese a las dificultades, orientar su destino. Nuestros Primeros Padres superaron las consecuencias de la mordedura de la serpiente luciferina. No cedieron al horror y a la hostilidad que para ellos nacía, como Guillén tampoco claudicará ni se doblegará ante la fustigación del príncipe abisal. Tras los signos demoníacos de *Cántico*, llegaba la hora del encuentro entre el poeta y el ángel caído, el tiempo de *Clamor*.

## Clamor: el imperio del rebelde

La evolución angélica desde *Cántico* a *Clamor* es muy notoria pues, frente al dominio de las potencias puras en el primer ciclo de *Aire nuestro*, en *Clamor* es la autoridad tartárica la que impone su dominio. De los atrios angélicos sólo restan ruinas de su esplendor. El rastro de los espíritus celestiales se pierde en *Clamor*. Antes de internarnos en el análisis pormenorizado de la figura del ángel hemos de advertir que Guillén llegará a emplear en alguna ocasión denominaciones de espíritus celestiales para referirse a fuerzas opositoras, relevando de este modo el pasado beato de los ángeles proscritos. Pocos son los poemas en los que la imagen del ángel es índice de las bondades de los cielos. Textos donde Guillén empleará a los espíritus puros con unos propósitos muy definidos. En uno de los "Tréboles" el poeta renunciará a una pureza que considera más cercana a los ángeles:

> ¿Yo, puro? Nunca. ¡Por favor!
> La pureza para los ángeles
> Y acaso el interlocutor.
> (1993, , 469)

Vilches de Frutos, en su revisión de *A la altura de las circunstancias*, sostiene que, debido a que la poesía de Guillén ahora toma como asunto sus angustias y emociones en

torno al paso del tiempo y la muerte, se introduce un elemento inédito en la obra del poeta del 27, el autobiografismo. Para Vilches de Frutos, los versos que más arriba hemos citado ejemplificarían ese autobiografismo pues son exponentes del deseo del poeta de acogerse al conjunto de los mortales, alejándose de las idealizaciones de lo angélico: "La plena entrada del poeta en la problemática de la historia que está viviendo, le hace manifestarse en su propio ser individual, y como un hombre más, inmerso en la dinámica del universo, Guillén se descubre a nuestros ojos, manifestándose en contra del hombre-ángel, caracterizado por su pureza y perfección [...]" (1985, 348). Sin embargo, no creemos que sea éste el sentido de la pureza de los espíritus celestiales de los que se desvincula Guillén. El poeta no quiere desprenderse de un modelo utópico de hombre sino de un determinado registro poético que se esgrimió como acusación contra Guillén. Coincidiendo con Ricardo Gullón, "Pureza se entiende en este *trébol* como deshumanización, y sería necedad insigne atribuir ese angelismo a un poeta tan humano y humanizado como Guillén, decidido a participar en el destino común y a no situarse como vigía en lo alto de la torre" (1964, 1). El acierto de esta opinión se aprecia en la tonalidad de los versos de Guillén en los que el comienzo interrogativo nos indica una actitud defensiva contra un reproche implícito. Por tanto, el ángel se configura en una suerte de signo metaliterario, encarnación de la poesía pura en su versión más extrema como tendencia absolutamente desgajada de lo humano, de lo emocional. No es ésta la única ocasión en la que un escritor se vale de la figura del ángel para la materialización de juicios críticos sobre concretas modalidades de escritura. En relación con Guillén, nos interesa especialmente la utilización del ángel por Gabriel Celaya en "Vivir para ver", donde atacará la perfecta y meditada construcción de los textos de los poetas puros. Celaya repasa la inmediata poesía que le ha precedido, principiando por las revoluciones vanguardistas. Loando la belleza de sus poemas, no comulga con su desinterés por la realidad y su hipócrita rebeldía: "[...] falsos rebeldes, creyéndoos combatientes, / arrojábais las bombas del lirismo absoluto" (1969, 633). Alejado de las propuestas del vanguardismo, Celaya tampoco sentirá atracción alguna por las pretensiones de la poesía pura con sus calculadas formas. La imagen del ángel servirá a Celaya para demostrar la magia matemática de estos autores:

> Se desbarata en plumas un ángel positivo
> al chocar con la esquina de una rima perfecta;
> mas pronto, sin misterios, con un juego de manos,
> halláis su equivalencia: lo mostráis recompuesto.
> (1969, 633)

Otro poeta que también supo aprovechar la imagen del ángel para manifestar su disgusto hacia la materia de la obra de otros escritores fue Eugenio de Nora. De acuerdo con la distinción establecida por Dámaso Alonso entre poesía arraigada y desarraigada, Nora se ubicaba en esta última dirección. Fundador además de *Espadaña* junto a Victoriano Crémer, revista en la que tuvieron su lugar de expresión los poetas desarraigados, su poesía plasmaba las constantes señaladas por Dámaso Alonso según las cuales el mundo se revelaba caótico y angustioso. Distanciado de los presupuestos de la poesía arraigada con su

creencia en la organización de la realidad, Nora discierne en "Poesía contemporánea" entre su sueño y el de unos escritores inmersos en sus armonías, en su esteticismo, en su universo de ángeles bellos y ajenos al trágico acontecer del mundo:

> Bien sé que hay muchos, soñadores
> (como yo rodeados de desgracia y caminos),
> pero entre nubes blancas, con sus ángeles
> abanicando tímidas
> alas prerrafaelistas, lejos;
> [...]
> (1999, 299)

En *Clamor* no está ausente la ligazón de los espíritus divinos con el paisaje, relación que ya habíamos podido observar en *Cántico*. La estampa en la que Guillén hace intervenir a sus ángeles es una de las típicas escenas ambientales en las que los mensajeros alados suelen ser involucrados, un atardecer. Como sucedía en varios poemas de *Cántico*, los ángeles son vinculados con las nubes, dibujando un cuadro celestial en el que su algodonoso blancor se combina con el cromatismo agonizante de los rayos solares en el ocaso:

> –El sol se pone entre esas nubes
> Como en la tarjeta postal:
> Malvas languideces, querubes.
> (1993, , 481)

Mayor importancia ostenta el empleo de la imagen del ángel en la extensa composición "Las tentaciones de Antonio", texto donde el espíritu celestial comparte escena con el genio infernal. Ya tuvimos ocasión de comentar la influencia que, desde el plano pictórico, pudo tener este motivo en la poesía angélica de Alberti a través de obras como el retablo de Grünewald o la pintura de Bouts, reseñando además su relación con el pensamiento surrealista. El episodio de las tentaciones de San Antonio se ha asociado durante siglos a los intentos del diablo por doblegar la voluntad de hombres entregados a la fe en Cristo. Durante la Edad Media, muchos ermitaños y monjes cristianos, retirándose a lugares de aislamiento para resistir las tentaciones del Maligno en la soledad y la privación, fueron acosados a pesar de sus esfuerzos por las huestes infernales. Esta situación auspició el nacimiento de una literatura[116] "[...] centrada en dar instrucciones sobre cómo resistir la tentación y hacer frente a la amenaza de los ataques demoníacos" (Godwin, 1995, 97). De entre los relatos de las vidas de los Padres en el desierto fue la *Vida de San Antonio* escrita en el año 360 por Atanasio la que mayor fama alcanzaría. Como afirma Vicente Risco, el peso de estas tentaciones no ha podido olvidarse ni aun en nuestro tiempo (1985, 157).

---

116 Georges Minois ofrece una útil visión panorámica de los diferentes escritos de este tipo de literatura en el periodo medieval, pp. 55-57 (v. Bibl.).

Prueba de esta perdurabilidad de la historia de San Antonio con el príncipe de las tinieblas es el poema de Guillén, si bien el poeta del 27 va a imponer severas modificaciones a la narración original. Por lo que a nuestro campo de estudio se refiere, hemos de primar la duplicación del causante de la tentación a San Antonio, pues al diablo se va a sumar un ángel en calidad de instigador del pecado, como veremos de inmediato. "Las tentaciones de Antonio" tiene una organización muy medida dispuesta en cuatro secciones. En la primera de ellas Guillén procede a una presentación del personaje de cuyos sueños vamos a ser testigos mientras yace tendido. Las transformaciones con respecto al relato del religioso se hacen notorias en el comienzo de la composición, desplegando lo que ya se intuía por la supresión de la partícula de orden santificadora en el título del poema. Guillén no quiere hacer una reproducción del texto clásico de San Antonio, de modo que el protagonista de su escrito es fundamentalmente un "Hombre" (1993, II, 485), según se proclama en el primer verso de la composición. Una precisión que se resolverá vital para la finalidad del escrito. Mas el nombre de ese hombre será Antonio, lo cual genera el recuerdo del santo que sufrió las embestidas del diablo: "Antonio. / ¿Se llama Antonio aún quien va gozando, / Sufriendo, / Espectador o actor, / Aquellas aventuras inventadas / Por quien no sabe de su propia noche / Real [...]" (1993, II, 485). Delimitado al ser humano, da comienzo el baile de máscaras de lo onírico, se abren las puertas de la tentación.

La segunda sección de "Las tentaciones de Antonio" estará destinada al desarrollo de los instintos despertados en el mortal por el influjo del monarca infernal, coincidiendo por tanto con la identidad del agresor a San Antonio:

> Tienta al cuerpo el demonio,
> Demonio de su Guarda.
>
> A la bestia dormida
> Promete saciedad,
> Y soñándose Antonio se descubre
> Más dentro de sí mismo,
> Renace.
> (1993, , 486)

Guillén codifica al ángel caído como demonio de la guarda de Antonio, creando de este modo un paralelo con el tipo específico de ángel custodio que el poeta empleará en la tercera parte del poema. La existencia de un demonio de la guarda, como ya sabemos gracias a nuestro examen del pasado literario español, no constituye una innovación pues en la Edad Media ya encontramos escritos en los que determinados individuos contaban con una pareja de guardianes alados enfrentados. El demonio de la guarda de Antonio alimentará el rostro más primitivo del hombre, su ser animal, con el fin de que éste se exteriorice de un modo exacerbado, descontrolado. Así, Antonio, a las doce de la noche, se transformará en un lobo o, más bien, en licántropo. Bajo la piel de este rondador nocturno, el mortal bestializado acabará con la vida de un animal y agrede a otro ser humano. Los

delirios diabólicos imaginados por San Antonio son sustituidos en el poema de Guillén por una transfiguración simbólica. Tras la aventura lupina, Antonio debe afrontar otra tentación, esta vez de un espíritu puro, otorgando en consecuencia Guillén a los ángeles unas funciones que son características de las potencias de los abismos:

> Tienta al durmiente un ángel,
> El Ángel de su guarda,
> Siempre junto al espíritu.
> (1993, , 492)

El hecho de que los espíritus celestiales sometan a un hombre a un conflicto con el pecado puede entenderse como una derivación de todos aquellos ángeles que han expuesto a los hombres a situaciones extremas con el fin de comprobar su fe o, más directamente, con la instrumentalización por parte de Dios de las fuerzas oscuras proponiendo tentaciones que autentifiquen la sinceridad cristiana de determinados sujetos. En este último caso, la invitación a una ruptura de la recta conducta emana del Sumo Bien. Al margen de estas matizaciones, veremos a continuación cómo el error al que encaminan los ángeles a Antonio cuenta con larga vida. Al igual que sucedió con el ataque del diablo guardián, Antonio se va a ver involucrado en un acto reprobable debido al exceso. Si antes propendió a lo instintivo animal de forma desmesurada, Antonio se manifiesta ahora ebrio de divinidad. El demoníaco ángel custodio siembra en el mortal la avidez por escalar más allá de lo que su humilde condición podría permitirle. En una simulación de ascesis mística, Antonio se va desprendiendo de lo sensorial, abandonando sus hábitos humanos: "Hay que abolir, raer, desmemoriarse / Creando la tiniebla en que no flote / Ni emoción ni noción, / Ningún objeto ya, ningún afecto / Que lo salve, ningún postrer vestigio [...]" (1993, II, 494). Liberado, el nuevo místico logrará en su universo onírico la fusión definitiva con el Altísimo: "Un alma ya divina / Se funde al Sumo Bien, / Y con él confundido en él se aúna" (1993, II, 498). Esta radicalización de las gloriosas aspiraciones del hombre recupera los miedos de los místicos a que, en su querencia por aproximarse al Padre, cayeran confundidos en el pecado de soberbia. Este temor tenía su mejor concreción en una actitud que a veces descubrían los humanos, a saber, su anhelo de ser semejantes a los ángeles, que es en cierta medida la transformación que, en oposición a su animalización, evidencia Antonio en su viaje hacia Dios. Este motivo aparece de forma recurrente en los escritos de los místicos españoles, especialmente en la producción de Santa Teresa. En el *Libro de la Vida* la mística previene a quienes persiguen naturalezas que no son las propias: "[...] nosotros no somos ángeles, sino tenemos cuerpo; querernos hacer ángeles estando en la tierra –y tan en la tierra como yo estaba- es desatino, sino que ha menester tener arrimo el pensamiento para lo ordinario" (1990, 288-9). En la misma línea se expresa Santa Teresa en *Camino de Perfección*: "Dios nos libre, hermanas, cuando hiciéremos no perfecto decir: "no somos ángeles", "no somos santas"" (1991a, 140). Es ésta una enseñanza que no debemos considerar exclusiva del ámbito del catolicismo puesto que en el mismo Corán se exhorta a huir de cualquier ambición humana por alcanzar el estatuto angélico: "Di: "Yo no pretendo poseer los tesoros de Dios, ni conozco lo

oculto, ni pretendo ser un ángel" (6, 50). En nuestra poesía contemporánea Ricardo Molina ha llamado la atención sobre todos aquellos para los que, en incansable sed de grandiosidad, la esencia angélica es sólo un escalón más de su codicia: "Hay muchos que abominan de su ser y querrían / ser ángeles, mas luego, ángeles vanos, / jerarquía más alta apetecieran" (1982, I, 183). En este sentido, no será extraño el encuentro con poetas que, en virtud de su oficio o de sus ansias de ser, optan por instalarse en los canales que encaminan hacia el aura angélica.

Superadas las invitaciones a lo animal y a lo celestial, Antonio se alejará de toda extremismo para penetrar en el goce del equilibrio, de la justeza de su ser: "La vocación no induce a descarríos / Diabólicos ni angélicos. Antonio / Sueña a diario con su fin: el hombre" (1993, II, 499). El poeta busca, pues, "[...] dar relieve a lo más radicalmente humano en el hombre –no a lo demoníaco ni a lo místico-" (Cano, 1970, 88). Guillén vuelve a apostar por lo cotidiano, por un estar en el mundo con responsabilidad, aceptando los beneficios y desvaríos de la realidad, sin dejarse sojuzgar por unas tentaciones que, desterrando al mortal de la dimensión que le corresponde por su naturaleza, no son sino magnificaciones deturpadas de una emociones inherentes al ser humano que han de ser dominadas, "[...] el demonio y el ángel: nombres para sus pasiones y revelación de sus posibles identidades" (Gullón, 1964, 10). En tanto que los efectos descontrolados del lado sombrío demoníaco han sido ilustrados por la imagen animal del licántropo, el hombre se manifiesta conformado en su interior por la pareja ángel-lobo, dicotomía que retoma la intelección teológica bimembre del hombre en caballo, sustituido por el lobo, y ángel, componente que aún mantiene Guillén. La existencia de la veta satánica en la constitución ontológica del hombre sobrevendrá como uno de los factores clave dentro del sistema demonológico de Guillén, según podremos comprobar más adelante. Añadamos además que Guillén volverá a acometer el episodio de las tentaciones de San Antonio en *Y otros poemas* con "Despertar de San Antonio". El poeta sí mantiene en esta composición al legendario protagonista de la santa historia, lo cual provoca la supresión de la tentación del ángel celestial, circunscribiéndose Guillén al combate con el espíritu infernal: "Bravísima, cotidiana / Pelea de San Antonio / Con el íntimo demonio [...]" (1993, IV, 265).

La última referencia a los espíritus puros en *Clamor* no nos entrega un anuncio de paz sino de castigo. En "La hermosa y los excéntricos" Guillén abordará desde sus presupuestos de concierto y coherencia la temática de la sodomía. De acuerdo con Casalduero, este poema, en unión con "Luzbel desconcertado" son los ejes de la confusión moderna sostenida en *Maremágnum* en tanto que con estos textos se testimonia la desviación de los sentimientos y de la inteligencia (1974, 256). Elevándose Guillén por encima de cualquier concreción histórica, opina Díaz de Castro, los "excéntricos" de Sodoma implican un rechazo vital de "[...] la visión armónica y ordenada del mundo y de la creación poética [...]" (Guillén, II, XXVII). La reestructuración de una anatomía sólida en sus fundamentos para la sociedad, desde el punto de vista guilleniano, puede acaecer gracias a una posible llegada de los ángeles bíblicos portadores de la ira divina: "Se divisa a unos forasteros. / ¿Son ángeles que bajan a Sodoma?" (1993, II, 149). La lluvia de azufre y fuego con que los ángeles batieron los cimientos de la pecadora Sodoma representa para Guillén el horizonte de un tiempo nuevo en el que la luz primigenia se ha recuperado.

Frente a los conatos fulgurantes de los espíritus del empíreo, es Satán y su corte infernal quien reclama el protagonismo en *Clamor*. La exultante alegría del pasado se debilita ante un mundo sangrante, gemebundo, dolorido por las quemaduras de las eternas llamas tartáricas. Caso excepcional en el empleo de la imagen del diablo en *Clamor* por Guillén es el poema "Doliente", donde el ángel condenado funciona dentro de un contexto de índole amorosa sin la significación habitual que tendrá en el resto de composiciones corporeizando el horror de la realidad de los mortales. El tema del amor sufrirá en su cultivo un descenso cuantitativo en el paso de *Cántico* a *Clamor*. Una de las manifestaciones en *Clamor* del contenido amoroso será "Doliente". Será su "[...] expresión bastante sensualista [...]" (Vilches de Frutos, 1985, 344) la que nos otorgue la llave para la comprensión de la figura demoníaca. Guillén nos habla de una mujer llamada Isabel cuya piel desnuda va quemándose bajo los rayos del potente sol estival. Debido a que el color de la piel de Isabel va oscureciéndose, el poeta negará cualquier justificación de esa negrura dérmica por una influencia del espíritu luciferino ya que únicamente es producto del fuerte calor del astro solar: "No porque algún demonio la haya ofrecido al Mal" (1993, II, 458). No es ésta la primera vez que en la poesía de Guillén se observa una asociación entre un sofocante calor con el infierno. En *Cántico* la opresiva atmósfera de agosto es un báratro terrestre que sólo curará el agua fría: "Agosto me despeña / -sed, sed, sed- / a su infierno" (1993, II, 259).

Como hemos advertido anteriormente, en las otras composiciones poéticas en las que aparece la figura del diablo, el ángel proscrito sí es un emblema de vientos de agonía, amenazas tangibles, desgarradora furia destructiva que pone en peligro la supervivencia de los mortales. Algunos de estos mensajeros de muerte, ya lo apuntamos, pasean su guadaña enrojecida con los hábitos de los espíritus de las alturas. Así sucede en "Ruinas con miedo", un poema de angustia en el que se nos describe un escenario apocalíptico, donde los escombros y las ruinas conforman el nuevo aspecto que ofrece una ciudad, resultado de los devastadores efectos de la guerra, de los arrebatos destructivos del hombre, o de un arcángel que mantiene el cataclismo urbano en los límites de la entrada al averno provocando la confusión entre lo infernal y lo terrenal: "Hórridas ruinas sin belleza. Ruinas con el temor de / no ser ni su angustia, junto al filo infernal que dis- / pone el Arcángel" (1993, II, 48). Mundo mutilado, en el precipicio de la extinción y la desaparición absoluta, que aún resiste a la niebla de la nada porque laten con timidez formas que han salvado las laceraciones del belicismo de los mortales. En estos reductos de vida se deposita la confianza de una resurrección, esperanza que sólo podría ser coartada por el regreso de los iluminados, de aquellos espíritus que, con el patrocinio de la razón, extendían sus alas en vuelo de ángel exterminador: "Públicos esqueletos aun guardan fibrillas vivientes. / ¿Volverán a volar los enviados de la Razón con sus / alas de Arcángel providencial?" (1993, II, 48). La contextura angélico demoníaca servirá a Guillén para comunicar uno de sus mayores temores en la modernidad, el pánico ante el gran enemigo para los hombre del siglo XX, la amenaza atómica. Durante este período se fueron sucediendo exitosas investigaciones sobre la estructura íntima de la materia que, a través de la física atómica, dieron lugar en la peor de sus vertientes a aplicaciones que, desde una perspectiva teleológica, buscaban la desolación y el homicidio. Palley, ejemplificando con el

poema "Guerra en la paz", ha reseñado cómo "El suicidio atómico obsesiona al poeta" (1975, 145). En "Los intranquilos" Guillén revela su desencanto ante los hombres que viven en una felicidad inconsciente, indiferente a los peligros que se ciernen. La televisión y las bebidas de un bar consiguen enturbiar la mente de la sociedad, ajena de este modo al terror de unas potencias arcangélicas nucleares que despiertan en el horizonte, en un futuro cuya inmediatez acrecienta la intranquilidad:

> El mañana asoma entre nubes
> De un cielo turbio
> Con alas de arcángeles-átomos
> Como un anuncio.
> (1993, , 50)

Las innovaciones técnicas o armamentísticas no constituyen un obstáculo para que los escritores puedan seguir aprovechando la extensiva capacidad designativa de la figura literaria del ángel. Los espíritus alados son ahora cobertura de una realidad con la que nunca mantuvieron relación alguna en tanto que no existía. Providencial salto evolutivo que, no obstante, no ahoga rasgos característicos del prototipo cristiano. De esta forma, Guillén fabrica una especie innovadora, los arcángeles-átomos, que perpetúan la labor de mensajero de los legendarios servidores bíblicos de Dios. La imagen de los arcángeles nucleares, máscara para el señor del infierno, va a ser reiterada por Guillén en "Guerra en la paz":

> Todos pendientes del Satán atómico,
> De su desolación hidrogenada.
> (1993, , 158)

Lo que en "Los intranquilos" sólo se planteaba como inquietud ante los arcángeles atómicos que se perfilaban en el mañana, en "Guerra en la paz" es ya desasosiego y desesperación por una voraz acción devastadora realizada. Cataclismo aniquilador por el que seguramente Guillén retira la más benévola faz arcangélica con la que se aproximaban los átomos en "Los intranquilos" con el fin de denunciar la identidad del culpable de un exterminio garantizado por la utilización de delirantes artefactos. Por ello, Guillén no se va a constreñir a la indicación de la llegada de una potencia diabólica atómica sino que irá seriando los efectos de esta criatura satánica con cuya proyección destructiva inconmensurable el ser humano no había tenido contacto hasta la actualidad. El mal se ha desarrollado, ha crecido, y su poder ha alcanzado dimensiones apocalípticas: "Va estallando el absurdo / Con ímpetu de bomba. / Y se rinden los seres / A una luz invisible, / Que trocándose en humos sin testigo / Tritura / La materia a esa orilla / Posible de la nada" (1993, II, 158). Las tradicionales trampas de un diablo embaucador han quedado arrinconadas y olvidadas ante una era en la que reina un Lucifer remozado por los ingenios nucleares. Una vez iniciado el ataque de la bestia ninguna resistencia puede oponer el ser humano, pues la acción demoníaca es de una aniquiladora eficacia total. Sólo cabe la prevención, evitar que el tirano despierte. No es ya el tiempo de un enfrentamiento entre mortal y ángel rebelde en el que el primero disponía

de los útiles para contener los objetivos del Maligno. Hasta tal grado se ha perfeccionado la amenaza de las huestes sombrías, que Guillén apuntará la superioridad del armamento nuclear sobre la imagen tradicional del regente de los infiernos: "Nadie se desembaraza, en esta era atómica, de la pesadumbre de los átomos sutiles, más amenazantes que el antiguo demonio. No nos dejemos invadir por el desánimo. Evitemos la facilidad peor: el abandono al apocalipsis" (1985, 128). La formulación de un diablo atómico también se encuentra en el poema "La "u" maléfica", un texto en el que el ángel proscrito vuelve a ser medio de adaptación de la bomba nuclear a través de una simbólica vocal:

> ¡U!
> Esa "u" de Belcebú
> Con el ceño más sañudo
> Se lanza contra Jesús,
> [...]
> Y nivelándolo todo
> Lo arrasaría un alud,
> Una bomba que al planeta
> Convirtiese en puro campo.
> (1993, , 30)

En la misma significación simbólica de la *u* maléfica la crítica ha visto la imbricación entre lo diabólico y lo atómico. Para Debicki, esa letra"[...] representa el mal, se identifica con el demonio y con la bomba atómica [...]" (1973, 163). Palley se cuestionará de este modo por la vocal: "[...] ¿uranio, la bomba, el mal en general? [...]" (1975, 146).

Hasta ahora hemos ido perfilando al demonio en una suerte de figura que encarna todo el contenido de perversión que la realidad humana encierra, concentrado sobre todo en la temible bomba atómica, artefacto en el que Guillén contempla una crueldad que sólo en el infierno puede tener sentido. Sin embargo, tras la imagen de ese diablo atómico que aglutina la maldad del mundo, el poeta, en su equilibrada visión de la vida, encuentra al verdadero homicida, el hombre, aunque no todos, únicamente aquellos poderosos que tienen a su disposición el uso de mecanismos de exterminio. Este posicionamiento se expresa con gran claridad en "El asesino del planeta". En este poema es el hombre el que arrebata el puesto de principio y origen del horror al diablo, entidad que ostentaba este cargo de muerte en el pensamiento cristiano:

> Nuestro asesino no es, por supuesto, el Demonio encarnado ni el Mal en persona. Mediocre eso sí. Y vulgar como todo el mundo a sus horas de televisión, de pornografía, ¿Cruel?
> (1993, , 530)

Es el hombre quien tiene a su alcance el poder atómico, "Las bombas están ahí y aguardan su plenitud" (1993, II, 531), para acabar con los destinos de sus congéneres

mortales. En *Cántico* Guillén no idealizaba en ningún momento la figura del hombre. De hecho, en el poema "Racimo", en un proceso constructivo acumulativo de elementos dentro de un cuadro paradisíaco, el poeta detiene esa mágica suma porque el hombre no es merecedor de tales gracias: "No tanto paraíso para un ser no sagrado" (1993, I, 419). La ausencia de santidad en el hombre arrecia en el momento en que somos testigos de su capacidad para obrar destrucción y desgracia. Esta intelección demoníaca del ser humano a través de "El asesino del planeta" fraguará con fuerza en *Y otros poemas*, como veremos. Este modo de entender el mal conduce a Ricardo Gullón a la siguiente conclusión con respecto a Guillén y Antonio Machado: "Humanistas los dos, y profundamente, se negaron a reconocer en el mal lo demoníaco; el mal sedante, la perversidad corruptora, la estupidez criminal les parecieron humanas, específicamente humanas" (1964, 1). Detrás del infierno de los mortales se halla el propio hombre. Esta situación deriva en cierta medida de la ubicación que en "Las tentaciones de Antonio" se hacía de la veta bestial demoníaca. Aunque en esta composición ese componente iba referido a la desmesura instintiva del ser humano, Guillén reconocía en el hombre una parcela de oscuridad que, acentuada, conllevaba el asesinato indiscriminado. Es esa sombría zona la que en algunos de nosotros se activa y radicaliza gestando de esta forma a unos hombres paladines de la sangre, comprometidos con la injusticia y el terror. La extirpación de la causalidad maligna en el ángel caído, eximiéndolo de la epidemia de perversión del mundo, y la consideración del hombre como origen último de los peligros en las sociedades modernas no es óbice para nuestra estimación de la figura del diablo en calidad de elemento aglutinador de la maldad de la vida. Ya dijimos que el Satán guilleniano, así como los espíritus celestiales, no debía ser leído desde coordenadas judeocristianas, circunstancia que se revela coherente con el desplazamiento del diablo desde el lugar ocupado en la perspectiva religiosa cristiana. Es el hombre quien capitanea ahora un imperio de espanto, principalmente debido a la directa relación existente entre el ser humano y los mecanismos artificiales técnicos que han sumido al planeta en una atmósfera de incertidumbre, desequilibrio y exterminio. La impronta del hombre marca los medios de asedio característicos de la modernidad. Delimitado el creador del mal, Guillén se servirá del demonio para revestir ese telar de angustias con el que los mortales están cubriendo su vivir.

Toda la pormenorización del sistema diabólico de Guillén que hemos ido desglosando cristalizará de modo pleno en la mejor y más perfecta composición angélica del vallisoletano, "Luzbel desconcertado". Una de las claves de este poema reside en el hecho de que la humanidad sea asumida como el rotor que da movimiento a los desastres en el mundo. Con esta directriz, Guillén obtendrá una gran originalidad en su poema al dar entrada en él a la figura que, desde la orientación judeocristiana, ha sido acusada de liderar toda empresa de maldad en el reino terrestre. El gran acierto y novedad de "Luzbel desconcertado" parte de combinar en un único texto dos modalidades etiológicas sobre el mal, la cristiana y la del propio poeta, con el fin de apoyar la última de estas dos teorías. Es decir, en "Luzbel desconcertado" el demonismo se encuentra desdoblado en dos dimensiones. La primera viene representada por la magna entidad perversa bíblica, Satán. A pesar de las múltiples variaciones que en esta criatura pueden detectarse con respecto al prototipo de las Sagradas Escrituras, lo cierto es que se trata de una personalidad

que forma parte del universo cristiano. En "El poeta ante su obra" el mismo Guillén sentenciaba que Luzbel era "[...] el diablo capital en persona [...]" (1999, 800). Sobresale esta presencia puesto que, además de titular la composición, centra la composición cuando es una imagen que, en su ortodoxia, ha sido poco atendida por Guillén en su producción, pudiendo recuperar esencialmente en esta línea los textos en los que el poeta acudía a la serpiente demoníaca del Génesis. Por otro lado, junto al infierno de Luzbel, circula otro plano diabólico, otra encarnación del horror, a saber, el hombre que con sus actos y su armamento devasta su planeta. Éste es el auténtico asesino del mundo, la fuente primigenia de las muertes y la sinrazón del vivir cotidiano, en suma, la verdad del mal que quiere proclamar Guillén. Recordemos que el poeta anteponía el terror de los átomos a la amenaza del diablo mítico, lo cual puede traducirse como la preponderancia de la furia devastadora del ser humano sobre los engaños del monarca de los abismos. Esta inteligente convivencia de dos patrones genesíacos del mal se produce en función del propósito del poeta de apoyar su mensaje, la denuncia de la autoría condenable del ser humano. Y es ésta la única razón por la que Guillén hace intervenir a la fuerza opositora de Dios en el cristianismo, en la medida en que su presencia y su acusación del los delirios del hombre autentifican y agudizan la incriminación del hombre en unos aberrantes delitos contra su misma especie.

Nuestro análisis se enfrenta con gran parte de las aproximaciones críticas a "Luzbel desconcertado". Así, Casalduero, y ya hicimos mención de estas palabras, interpreta a Luzbel como uno de los polos y ejes de la confusión moderna al ser exponente de una desviación de la inteligencia a raíz de la soberbia que le caracteriza (1974, 256). Debicki, muy cercano a la opinión de Casalduero, ve en Luzbel el mejor ejemplo de personaje equivocado, defendiendo la esterilidad frente a la armonía de la vida (1973, 249). De ahí que el demonio encarne una actitud nihilista y contraria al orden natural (1973, 161). Palley insinúa incluso cierto maniqueísmo en "Luzbel desconcertado", si no fuera por la impotencia que en ocasiones evidencia el diablo, trazado a partir de la debilidad del hombre ante un mal poderoso y ubicuo (1975, 146). Para Emilia de Zuleta, Luzbel es la criatura que, en medio del concierto, proclama la hermosura de la nada intentando derribar y destruir al ser (1971, 126). Una cruzada en la que el ángel no se encuentra aislado puesto que "[...] la ciudad, las masa, el clamor creciente de los fracasados, de los vencidos del mundo moderno, fortalecen hoy su rebelión y se proclaman solidarios en un coro de desazón y derrota" (1971, 138). Este tipo de consideraciones tiene su reflejo en la visión que se tiene del calificativo que acompaña a Luzbel en el título del poema de Guillén. De esta forma, Zuleta entiende *desconcertado* mediante una lectura literal de sus dos componentes, esto es, fuera de concierto, del acorde armónico (1971, 130). Ésta es la misma perspectiva que tiene José María Souvirón: "Este demonio al que Guillén hace hablar, está "desconcertado", es decir, fuera de concierto, de todo concierto; aun de los aspectos menos armónicos del concierto universal" (1967, 180). El error de todos estos juicios deriva de una deturpación de la significación de los principales protagonistas de "Luzbel desconcertado" incardinándolos en unas categorías que no son las que les corresponden y creando un conflicto que no es real. De modo global, se colige que el poema de Guillén consiste en una contienda entre el mal personificado en Luzbel, entidad perversa desligada de la estabilidad, y el hombre, ser

humilde distanciado de la falta de concierto satánica y anhelante del equilibrio. Entre otros problemas, esta concepción deja de lado todo el aparato opresor que según Guillén forma parte de la realidad de los mortales. En algunos casos se procura acoplar esa agresiva fuerza de modo coherente en el conjunto de la teoría que se ha propuesto. Así, Zuleta estimaba que esa dimensión era un apoyo de la labor devastadora del diablo. Sin embargo, no es muy comprensible que las sombras del mundo participen en la misión de Lucifer, quien en la composición se manifiesta acusador de ese lado siniestro del vivir humano. Por otro lado, la monolítica intelección del diablo como estandarte de la destrucción es una delimitación cuyo fundamento es más externo que textual. Algunos críticos acuden a "Luzbel desconcertado" con un prejuicio promovido por el imborrable prototipo de un demonio rector de tinieblas y crueldades. Mas en "Luzbel desconcertado", el ángel caído no viene con un anuncio de crímenes sino con el objetivo de acusar al ser humano, auténtica simiente del mal. No cabe ningún maniqueísmo en "Luzbel desconcertado", pero no en base a una impotencia del diablo en relación con el hombre, según indicaba Palley, sino porque los mortales se han apropiado de la naturaleza diabólica, siendo ellos la ruina para el paraíso que podía ser nuestro mundo. En "Luzbel desconcertado" apenas existe el bien y, paradójicamente, es el ángel desterrado la criatura con más pureza. De este modo, Guillén, en su representación del diablo, como sí ha expresado con coherencia Montserrat Escartín, rompe con la "[...] tradición que lo vincula al mal, en su rango de príncipe de los demonios, y le presenta como acusador del hombre –que sí es la maldad- frente a la oscura leyenda que éste le atribuye [...]" (1993b, 38). Consecuentemente, el desconcierto de Luzbel en absoluto es un indicativo de una situación marginal con respecto a la armonía de la realidad. Fundamentalmente, porque no hay edén del que ser pieza que no concierta. La guerra ha hecho del planeta un espacio en el que el monarca del báratro bien podría habitar sin que su presencia supusiera una grave alteración. El desconcierto de Luzbel es signo de su asombro, de su sorpresa ante las calamidades que el hombre, sin auxilio infernal, puede llegar a provocar. Incredulidad de un Luzbel que puede trasladarse al propio creador: "[...] parece claro que Guillén sintetiza su propio desconcierto ante la palpable imperfección de la realidad" (Payeras, 1993, 28). Esta ligazón entre poeta y diablo debe ser precisada por su importancia. El hecho de que hablemos de una posible vinculación del escritor con su creación demoníaca no debe hacer concluir que exista algún fenómeno de psicologización de la figura angélica, algo sobre lo que nos extendimos al comienzo de este capítulo. Luzbel funciona como portavoz del pensamiento guilleniano en torno al lamentable estado en el que se halla el mundo y la responsabilidad que tiene el hombre en esa tragedia. Incluso se han visto valores metapoéticos en esta asociación del poeta con la potencia tartárica: "Guillén personifica en Luzbel aquella zona de su propio pensamiento que le lleva a dudar del valor de cualquier obra de arte y en particular de la suya [...]" (Payeras, 1993, 28). Aun no psicologizado, la conversión de Luzbel en una prolongación de la voz de Guillén hace de esta criatura un ser distinto al resto de figuras demoníacas de *Aire nuestro*. La especialización de Luzbel provoca que, siendo un mecanismo de materialización textual de los razonamientos de Guillén, ya no sea instrumentalizado para la comprehensión de las corrupciones terrestres, ámbito que cubre en "Luzbel desconcertado" el hombre, cuya identidad demoníaca permanece en el anonimato. La condición excepcional de Luzbel

entre la colectividad de espíritus demoníacos tendrá precisamente una de sus manifestaciones en su entronque más sólido con el orbe cristiano.

Conviene ahora acudir con detenimiento al texto de "Luzbel desconcertado" con el fin de acotar con exactitud las cuestiones que hemos ido abordando y comentar otros aspectos de interés. La composición se abre directamente con el discurso de Luzbel, haciendo uso reiterado de un monosílabo: "Yo, yo" (1993, II, 66). Desde el comienzo, pues, Guillén va a mostrar el tradicional comportamiento egocéntrico del diablo, ángel ebrio de soberbia. La crítica ha relevado esta entrada ególatra de Luzbel, pero es también notorio el empleo constante del pronombre de primera persona a lo largo de todo el parlamente del ente maligno, prueba de un egotismo patológico: "Yo amanezco [...]" (1993, II, 66), "Yo fui –lo saben todos- el primero [...]" (1993, II, 67), "Yo era el único entonces" (1993, II, 69). Esta desproporción y desmesura que el diablo tiene hacia sí mismo contrasta con su austera e imperceptible llegada a la tierra: "Yo amanezco también / Con este sol, que sólo anuncia el gallo. / Como nadie sospecha mi llegada, / Un gallo es suficiente" (1993, II, 66). Tres son las conclusiones que pueden extraerse de un descenso del diablo que, de modo sorprendente, pasa inadvertido a los mortales. Primeramente, la despreocupación del Altísimo hacia sus creaciones de barro, que no van a ser prevenidas del arribo del príncipe abisal. Se abre así uno de los motivos recurrentes de "Luzbel desconcertado", las invectivas del ángel caído hacia su antiguo Maestro. Por otro lado, que los humanos no intuyan la injerencia en su universo de la máxima encarnación de todo lo perverso es ya un síntoma inequívoco de una insensibilidad hacia el mal originada en virtud de que son los mortales los que en verdad son la cuna de lo diabólico. Por último, y a partir de la imbricación entre Guillén y Luzbel, la solitaria aparición del diablo con la salida del sol nos relata el aislamiento e incomunicación de aquellos clarividentes, el poeta y el lucero angélico, que son conscientes del estado del mundo, de la desdicha e infortunio a la que han arrastrado al género humano un grupo de mortales.

Aunque todavía embrionaria, la crítica contra la deteriorada situación en la que se halla el planeta y las invectivas contra los hombres son punto de apoyo para el tratamiento de uno de los temas legendarios en las producciones literarias en las que se plasma la figura del diablo, el mito de la caída de los ángeles. Luzbel reflexiona sobre su tragedia personal demostrando una lucidez en su análisis concomitante con los razonamientos del Satán miltoniano. Como ocurre en otros textos literarios, Luzbel considera que su expulsión no viene motivada por haber cometido un acto punible sino por haber descubierto las intenciones[117] de Dios: "Yo fui –lo saben todos- el primero / Que descubrió Su móvil. / Por eso me arrojó del Paraíso" (1993, II, 67). Se percibe, de esta forma, una veta heterodoxa que será el alimento de todos los desprecios de Luzbel hacia Dios a lo largo del poema. Como

117 En *La Rebelión de los Ángeles*, Lucifer primero y Arcadio después desvelan los secretos de Dios, aquellos por los que el ángel más bello se alzó contra el Supremo. Éstas son algunas de las verdades que Arcadio relata a Mauricio con respecto a Dios: "Creo en el Dios de los judíos y los cristianos. Pero niego que haya creado el mundo; como mucho, ha organizado una pequeña parte [...]. No creo que sea eterno ni infinito [...]. Le considero limitado, incluso muy limitado. Tampoco creo que sea el Dios único; durante mucho tiempo ni él mismo lo creyó: en un principio fue politeísta" (1995, 63-64). Recordemos que esta minusvaloración de la imagen del Padre era uno de los pilares de la poesía demonológica de Lorca.

ya dijimos, la dimensión cristiana de este diablo no es plenamente estable, aunque es innegable que su rol hace necesario que su estela sea la del espíritu infernal ortodoxo con el fin de que las acciones de los hombres sean más reprobables. Si indignado se muestra Luzbel hacia Dios, no lo será menos para con los mortales debido a la degradante e ignominiosa representación que han hecho de su gloriosa figura: "Y esos hombres, que ahora se despiertan, / Me imaginan potente como un dios / Invertido, caído, / Con rabia espatarrado, / Y así cabeza de un país infame" (1993, II, 67). No es tampoco la primera vez en la que el diablo se ha quejado por el modo de adaptación que los humanos realizan de su ser. Con todo, el modelo de recreación del que se lamenta Luzbel no es especialmente denigrante, "[...] Como si fuese un hombre / Complacido en el fuego [...]" (1993, II, 67), en comparación con las quejas del demonio del *Alguacil endemoniado* de Quevedo hacia las deformaciones y monstruosidades con que los mortales los han pintado. Luzbel exhibe su naturaleza divina, que se convertirá en una apología casi enfermiza por su recurrencia: "¡Yo, que soy ángel, fatalmente el ángel / De la suprema luz [...]" (1993, II, 67). Resplandece aquí con claridad la contextura romántica del diablo (Escartín, 1993b, 39; Payeras, 1993, 28), a pesar de que Souvirón, en contraposición con el espíritu demoníaco de Cernuda, concibe como clásico al Luzbel guilleniano (1967, 180). Si previamente habíamos entroncado al diablo con el sistema reflexivo seguido por Satán en *El Paraíso perdido*, ahora vuelve a destacarse esa ligazón con el espíritu alado de Milton desde el punto de vista formal. Luzbel no es una bestia disforme sino un ángel que aún mantiene la nobleza de su glorioso estatuto en la morada santa. Esta fisonomía angélica tiene un reflejo nominal en tanto en cuanto Guillén designa al demonio con el nombre celestial de Luzbel, lucero del alba, no con aquel en el que se constata su destierro y caída a los infiernos, Satán. La intervención de un diablo divino, ángel caído, no es ociosa ya que agudizará el contraste con el ser humano y sus perniciosas actividades. Embriagado por su halo de pureza, Luzbel no dudará en señalar a los emisarios reales del mal: "Es vuestro el infierno, / Hombres admirables. / Entre vuestros sables / Sois el mal eterno" (1993, II, 68). El hombre es el cáncer de la modernidad que con sus delirios belicistas ha mutado su realidad en mansión de ajusticiados ángeles: "Infierno, la Tierra. / ¡Baile de San Vito! / Se oye sólo un grito. / ¡Guerra, guerra, guerra!" (1993, II, 69). Será entonces cuando el exterminio practicado por los hombres con sus conflictos armamentísticos donde se suman de modo indefinido las muertes de miles de inocentes acabe liberando a Luzbel de todo contenido de malignidad, puesto que el ángel caído tan sólo pecó por enfrentarse a la voluntad de Dios. Desarraigado espíritu al que sigue torturándole no únicamente la soledad que vive en su estancia en el averno sino la que le acompañó en el momento en que decidió arrostrarse contra su Creador: "Yo era el único entonces. Yo, yo. Solo" (1993, II, 69). Este sentimiento de aislamiento, característico de las versiones demoníacas de Milton y del romanticismo, concorde con el desamparo del poeta en su denuncia ante un mundo ciego, tendrá su réplica terrestre en el suicida que aparece en la segunda sección de "Luzbel desconcertado", manifestación del tópico del loco cuerdo: "Ese suicida, noble, / Tiene tanta razón como un gran loco" (1993, II, 71). La decisión de un hombre de despojarse de su vida es la prueba del fracaso del proyecto de Dios, una realidad desprovista de toda orientación desde el empíreo y emponzoñada por unos miserables seres de lodo empeñados en regar con su sangre la tierra que les fue

entregada. Esta decadencia posibilita a Luzbel la alabanza de su imperio, un reino en el que la esencia de su existencia es la garante de la victoria, el vacío, la nada: "¿Para qué pervertir / La Nada, maravilla perfectísima?" (1993, II, 72). A partir de la proposición de un estado de nihilidad, Luzbel ascenderá hasta su mayor grado de soberbia. El ángel rebelde, aunque no de una manera explícita, deja entrever la posibilidad de que él pueda reemplazar a Dios en la articulación de una realidad distinta de la que actualmente ha de sufrir el género humano. Se columbra el amanecer de otro creador, abriendo así una nueva página para el Génesis: "Yo, yo soy el más fuerte. / Yo podría... ¡No quiero!" (1993, II, 72). Sin embargo, Luzbel se arrepiente rápidamente de sus primeros impulsos y niega cualquier intento por dar a luz una dimensión salvífica. Por tanto, la esterilidad en la obra del diablo no debe confundirse con una cualidad intrínseca de la misma en tanto que hunde sus raíces en un acto premeditado, es decir, Luzbel renuncia a una proyección de su ser en la materialidad de una creación. Esta posición de Luzbel obedece a dos motivaciones. Por un lado, y de nuevo en consonancia con su altanería, el ángel traidor estima que no es necesario ningún hecho tangible para dar credibilidad a su magnificencia y gran poder, como sí ha ocurrido con Dios. Por otro lado, destacándose la gran astucia del príncipe infernal, Luzbel, consciente de la ruina de la obra de Dios, sabe que cualquier realidad material que haya sido realizada por él es un arma potencial que podría volverse contra su persona enturbiando su alta dignidad. Consecuentemente, el espíritu alado apuesta por la inactividad, por una pasividad que mantenga inviolable su figura: "Honor a quien reserva puro / Su manantial. / Sin sombra seguirá triunfal / Ante el futuro" (1993, II, 73). Desde estas consideraciones, Luzbel insistirá continuamente en su independencia con respecto a Dios y para con el plano de los mortales, aún desconcertado por la podredumbre que contempla: "Y en torno la miseria, / La constante miseria con su aroma / De espíritu corrupto: / El fracaso de Dios" (1993, II, 74). La maldición de lo nuclear con sus átomos, ya conocida por otras composiciones, aparece en este contexto tan propicio, aunque ahora sin envolturas demoníacas pues son innecesarios los disfraces para quien se sabe el culpable, el hombre.

Las acusaciones de Luzbel van progresivamente haciéndose más virulentas. La cuarta parte de "Luzbel desconcertado" es la sección en la que mayor intensidad y claridad van a tener las imputaciones desde el pensamiento luciferino. La crítica del ángel caído puede escindirse en dos momentos. En el primero de ellos procura desmontar la falsa creencia en una armonía del mundo. Guillén no desea con esta apreciación soterrar la esperanza en la mejora de la sociedad, pero sí censurar a todos aquellos que, ajenos a las calamidades que nos circundan, se deslizan pasivos por el mundo confiados en una felicidad ilusoria: "[...] La música de un orbe sometido. / y todo suena falso, necio, pobre, / O peor, blandamente fastuoso. / ¡Esas correspondencias / De sonido esperado, / Esas intolerables simetrías!" (1993, II, 75). El contenido de la acusación de Luzbel provocará el clímax antitético de la composición, una luz desde las tinieblas revela la oscuridad del aparente fulgor terrenal: "Ángel soy de luz ilimitada. / Yo, yo denunciará la gran tiniebla / del orden [...]" (1993, II, 76). En la segunda parte de las recriminaciones de Luzbel, el regente del orco gira su rostro hacia los desvalidos, los heridos por el caos de guerras y asedios. Es éste uno de los episodios en los que la voz del poeta resuena con más fuerza. El clamor de Guillén se transfigura en el clamor de Luzbel, quien, en absoluta contradicción con su

imagen clásica, recoge los gritos de los desvalidos: "¡Clamor! / Clamor doliente de los más opresos, / Clamor sin llanto de los capitanes, / Clamor de muchos, muchos tan perdidos / Que ni saben de tantos / Ya perdidos [...]" (1993, II, 77). Nada escapa a la mirada sancionadora del espíritu infernal. Después de un interludio compuesto por el diálogo entre el "gran poeta" y el "gobernador", "[...] encarnaciones del poeta oficial y del poder político" (Payeras, 1993, 28) respectivamente, Luzbel no permite que su reprobación hacia la obra de Dios se debilite por hermosos paisajes cromáticos del atardecer. El caos anida en el mundo de los mortales, tanto en lo visible como en lo invisible: "El público Pintor / Anónimo se luce improvisando / Bocetos / De realidad mal hecha. / ¿A quién, inteligente, no repugna?" (1993, II, 82). El diablo se detiene en un personaje que parece compartir su profundidad óptica, el pensador existencialista, escrutador de las apariencias para asir la angustia de la vida moderna. El filósofo no se deja embaucar por los aderezos con el que el paisaje se engalana: "[...] Su ventana / Le brinda este "paisaje", lindo caos: / Ineludible su desbarajuste" (1993, II, 82). Pero no es este modelo de hombre reflexivo un camino hacia la verdad sino otra vertiente de las miserias e hipocresías de los mortales. Su clarividencia para con la realidad es una facultad ejercida sobre el papel, en el instante del trabajo de meditación oficial: "¿Vómito? / No exactamente. Más y más cuartillas / Por donde va una pluma solazándose" (1993, II, 83). Una vez fuera de la mesa en la que negros signos van sucediéndose en el blanco de una hoja entonando una tragedia ineludible, el pensador se retira y se interna en ese universo del que vociferaba: "¡Criatura! Sumisa, / Acabará por reforzar el orbe / Que niega aún: concurre laborando. / ¡Traidor!" (1993, II, 83).

En la sección final de "Luzbel desconcertado" se producirá un inesperado giro en el discurso del monarca infernal. La actitud del ángel rebelde continúa su línea agresiva hacia la obra del Altísimo. En esta ocasión, Luzbel se muestra contrario a desempeñar su consagrada labor de hostigador y cazador de las almas de los mortales que han pecado, principalmente debido a que la realización de sus tareas le obligarían a entrar en un ámbito de penas y suplicios, es decir, el diablo saldría de un infierno para acceder a otro. Por otro lado, Luzbel no está dispuesto a llevar a cabo unos esfuerzos de vigilancia que los mismos humanos ya desarrollan: "¿Yo, policía? Ellos, / Ellos sí se deleitan / Con esas alambradas / De una "concentración" inextinguible, / Odio por ley del infernal que juzga" (1993, II, 84). La imagen del ángel policía la emplea Gabriel Celaya en uno de sus poemas, "Bajo los plátanos": "Pronto vendría el Guarda, / Ángel o Policía, / y me interrogaría / como a un sospechoso" (1969, 1007). Los hombres, en fin, acaban siendo perfectos correlatos de los espíritus demoníacos por su capacidad para hacer el mal, por su autoridad para juzgar y por el espacio en el que viven. Si esta situación provocaba en principio el desconcierto o asombro de Luzbel, terminará por generar una aguda sensación de tedio al monarca del averno, posiblemente originada por el encuentro con un lugar que apenas difiere de su morada maldita. Este pensamiento también lo expresó Guillén en "Federico en persona", donde afirmaba que "[...] nadie se aburre en la Creación de Dios sino el demonio y sus catecúmenos [...]" (1999, 614). Sin embargo, el aburrimiento luciferino parece ser bálsamo para un dolor íntimo, dolor en el que renace la esperanza, despertando el optimismo típicamente guilleniano. A pesar del desprecio hacia una realidad fustigada por desastres, puede existir la

posibilidad de que algunos visos de gloria sean ciertos: "Me duele que algunas montañas / Quizá puedan ser / Tan hermosas como los hombres las ven" (1993, II, 85). En una prosa de 1921, "La estación de las modestas ambiciones", un personaje, Alec, admitía que incluso en las tinieblas puede descansar la alegría de lo edénico: "¿Por qué el Paraíso ha de ser siempre luz, y no también a trechos, umbría de tinieblas?" (1999, 107). En esos reductos trascendentes vibra el poder de Dios. Aunque mínimos, son testimonios sublimes de la grandiosidad y esplendor del Maestro, de todo aquello que se opone a Luzbel, deslumbrando a los mortales, que progresivamente olvidan la oscuridad infernal, pero ya no porque sus almas se pierdan en el deleite de su propio mal sino porque en el verdadero milagro del mundo yace la plenitud que despide al horror. Es en ese momento cuando las naturalezas contrarias de las dos voces de "Luzbel desconcertado" se separan, ganando a una hacia el porvenir y perdiendo a otra hacia la tragedia. El poeta, en su condición de mortal, todavía puede afrontar su vida con el entusiasmo de la superación en medio de la devastación. Luzbel, que ha visto la luz del mundo, continuará encerrado en su prisión, asistido únicamente por la queja liberadora, por el rechazo con el que se aleja su mensaje al concluir el poema: "¿La gloria? / No. La niego. / No. No" (1993, II, 87).

## Ángeles y demonios en los tres últimos ciclos de Aire nuestro

No ofrecerá novedades el tratamiento de la figura del ángel en *Homenaje*, *Y otros poemas*, y *Final*. Su aparición se reduce a matizaciones sobre los aspectos que hemos ido estudiando a lo largo de *Cántico* y *Clamor*, especialmente los concernientes a las entidades infernales ya que los espíritus celestiales bordearán la extinción. Bastante despoblado encontramos *Homenaje* tanto en lo que concierne a potencias divinas como a criaturas diabólicas, debido en gran medida a su condición de poesía de circunstancia. Precisamente este carácter justifica la naturaleza expandida de la imagen angélica en *Homenaje*, sujeta a contextos muy variados. Así, en relación con los espíritus celestiales, destaca la presencia del arcángel San Miguel bajo forma broncínea flanqueando al personaje central de un conjunto escultórico en "Otra Jeanne D'arc": "Entre David y San Miguel de bronce, / Capitán y ya arcángel, Santa Juana [...]" (1993, III, 146). El ángel, dentro de la tendencia de idealización de la naturaleza, será uno de los elementos del bello paisaje que espera como destino en "Hacia Citeres": "Ante la expedición y los follajes / Se tiende el poderío de las nubes, / Y nubes son también esos parajes / De tierra, cielo, pájaros, querubes" (1993, III, 360). Como factor de creación ambiental, en este caso de un espacio de desolación, lo encontramos en uno de los poemas de la larga serie de composiciones dedicadas a Jean Cassou: "Heme en la habitación del ángel muerto. / Solos dejadnos, solos y en desierto [...]" (1993, III, 452). Guillén no se va a desligar de la corriente tan fructífera en los poetas del 27 de angelización de los escritores, tendencia muy acorde con el propósito de *Homenaje*. Como es habitual, de entre los escritores del 27 será Manuel Altolaguirre, el ángel de la generación, quien reciba las dignidades celestiales: "Ángel con sol de misterio [...]" (1993, III, 209). En "Al margen de Antonio Machado", Guillén recupera el tema de

"Las tentaciones de Antonio", volviendo a utilizar la pareja ángel y bestia, aunque ahora no nombre al diablo. La conclusión del poeta es similar a la del poema de *Clamor*, la reivindicación de la humanidad: "Ángel casi, casi bestia. / Ser hombre es lo que yo quiero" (1993, III, 100). En fin, según se puede constatar, una gran heterogeneidad domina la recreación literaria de la imagen de los espíritus del empíreo.

En relación con la imagen del diablo, pocas son las composiciones en las que podemos advertir su utilización. Destaca el poema "Mineros", donde la aparición del espíritu infernal es concomitante con la orientación que se daba a la criatura demoníaca en "Doliente", esto es, servir para la descripción de un personaje. Si en "Doliente" era el moreno de la amada el canal por el que la tópica fisonomía diabólica era citada, en "Mineros" será el aspecto tiznado de los obreros del subsuelo el imán que atrae al demonio, nuevamente rechazando Guillén cualquier atisbo infernal en unos seres que, debido a su aspecto, podrían entroncar con los genios satánicos: "[...] Ídolos aberrantes en honduras / De infierno sin demonio, sólo humano" (1993, III, 530). Pero será "La ciudad doliente" el texto de mayor importancia en *Homenaje* en torno a la figura del ángel:

> Sufre en la llama el demonio,
> A solas allí malvado
> Porque se finge sus fuegos,
> Para él de veras cálidos
> En esa imaginación
> Muy torpe de condenado
> Por sí mismo a padecer
> Su propio dolor. En vano
> Lo inflige a otros: infierno
> De dolores solitarios.
> (1993, , 535)

Este texto está en clara relación con "Luzbel desconcertado" y reitera varios de los motivos que en su momento comentamos. A partir de esta vinculación, "La ciudad doliente" supone la extensión de esa rama de diabolismo vertebradora de "Luzbel desconcertado", pero poco frecuentada por Guillén, que recrea al demonio de acuerdo a unas coordenadas en las que el príncipe infernal se manifiesta como un ser concreto corporeizado y atravesado por algunos vectores cristianos. No nos hallamos ante una personificación satánica representante del mal del mundo. De este modo, en el diablo de "La ciudad doliente" reconocemos varias directrices arquitectónicas de aquel Luzbel asombrado de *Clamor*. Es una criatura atosigada por el sufrimiento y, sobre todo, por la soledad. La soberbia del embaucador vuelve a sobresalir, esta vez a través de una fingida actitud relativizadora de su dolor con la que parece querer minusvalorar la condena que se le ha impuesto. Si bien ligeramente atenuada, tanto en "Luzbel desconcertado" como en "La ciudad doliente" se percibe la compasión del poeta hacia el ángel condenado a penar eternamente. Marca propia del diablo de "La ciudad doliente" es su voluntad de perseguir la desgracia para los mortales, aunque esta perniciosa inclinación no será sino una señal

de su miseria. En cambio, en "Luzbel desconcertado", el ángel rebelde rehusó desgarrar las almas de los mortales conociendo que éstos vencían su labor coronados con los negros laureles del exterminio.

El componente angélico renace con fuerza en *Y otros poemas*, siendo las facciones infernales las que dominen con plena autoridad. De modo semejante a como ocurría en *Clamor*, el diablo es el nombre bajo el que se reúnen los peligros y calamidades de la dimensión humana, desgracias de las que sólo los mortales son sus causantes. En esta línea, *Y otros poemas* profundizará en la peor concepción del hombre, en la visión del ser humano como una criatura proterva que ha llegado a aventajar al mismo príncipe de los abismos en cuanto a su naturaleza maligna, marchitando todo conato de nacimiento del paraíso en nuestro planeta. La verdad de la ruindad de la vida se impone hasta tal punto, que Guillén niega la existencia del demonio cristiano ante el potencial destructivo del hombre: "Si el demonio existiera." (1993, IV, 109). Reside aquí una de las técnicas más eficaces de las que se vale el poeta para la afirmación de la violencia del género humano. La demonización de los mortales se gestará mediante alusiones de orden restrictivo al ángel caído en virtud de sus deficiencias en relación con la capacidad devastadora de los hombres. Así, en un breve texto de *Y otros poemas*, el diablo experimentará dos alteraciones que de inmediato comentaremos: "¿Se destruye también el blanco diablo?" (1993, IV, 129). El apocalipsis no divino sino humano se ha puesto en marcha: "Niños desnudos por las carreteras / Huyen enloquecidos. Las hogueras / Bajo las bombas arden al servicio / Del hombre occidental: negocio, vicio" (1993, IV, 129). Los daños ocasionados por el hombre alcanzan tal extensión, que Guillén se cuestiona si el propio Satán no habrá sido también afectado. Por otro lado, el poeta realiza una modificación externa en la fisonomía del espíritu infernal tornando su tradicional color oscuro en una blancura más acorde con los ángeles célicos. La perversión de los hombres tizna la realidad con una oscuridad desconocida, un manto sombrío que dota al diablo de un halo diáfano. El terror milenario hacia las inesperadas embestidas del diablo, que acecha el instante más oportuno para derrumbar al hombre en su correcta andadura por el mundo, se ha perdido en una época satanizada en la que lo diabólico no es un oscuro plano remoto ante el que siempre es necesario estar alerta sino un hecho cotidiano, materia que los mortales han tornado usual con sus constantes hostiles acciones. El satanismo es así un producto más de la oferta diaria del genero humano en sus transacciones: "La tierra es Negocio Redondo. / También se vende satanismo. / Todo es trivial, a nuestro alcance. / Hay misa negra ya hasta en disco. / Se ignora a Dios. Se busca al diablo" (1993, IV, 177). Esta plétora diabólica que reorganiza el mundo-paraíso en mundo-infierno es base para la incorporación del motivo ya explicado en "Luzbel desconcertado" del tedio del ángel rebelde en la tierra: "En un infierno confortable / Se aburre un Satanás vendido" (1993, IV, 177). El principio maligno del cristianismo ha quedado anquilosado, soterrado por los impulsos de violencia de los hombres. Pocos son los episodios en los que el diablo ha arrebatado la vida a un ser, aunque algún ejemplo hemos podido atender en el estudio de la tradición literaria española. Los mortales, en cambio, con un comportamiento iracundo e intransigente, acompañado por sus arsenales de armas, han iniciado una cruzada de muerte, orgía de sangre de la que, en su concreción histórica, Guillén no puede sustraerse: "[...] ¡Oh guerra civil / En demoníaca yunta!" (1993,

IV, 143). La degradación avanza sobre los escombros de lo edénico, y ya tan sólo cabe sentenciar la dictadura de la bestia, cuyo espíritu sí es de este mundo: "El mundo –ya entregado a Belcebú- / Está sin duda alguna muy mal hecho" (1993, IV, 339). Por todo ello no es extraño que Guillén aluda en varias composiciones a la imposibilidad o distancia del paraíso: "[..] Se acabó la ilusión del Paraíso" (1993, IV, 232); "Lejos, muy lejos todo Paraíso" (1993, IV, 233). La articulación que el hombre ha llevado a cabo de su sociedad en la tierra es un factor al que no es ajeno la plasmación de lo edénico en tanto que la instalación de un paraíso no parece probable si no se acomoda a las estructuras artificiales creadas por el ser humano para su funcionamiento: "¿Paraíso en la Tierra, sin Estado?" (1993, IV, 545). Sin paraíso, pero también sin vigilante infernal. Hemos advertido cómo el demonismo de la realidad humana neutraliza las intervenciones del ángel condenado. Uno de los fenómeno que diluye la presencia del Lucifer bíblico es la destrucción de la identidad individual entre la masa social. La desaparición de las personalidades impide que el diablo pueda realizar su examen a las almas de cada uno de los mortales con el propósito de conducirlas a las penas de las llamas: "La masa nos absorbe, / Triunfantes ya, negados / Y fundidos a un orbe / Libre de los pecados / De ser yo, de ser tú, / Lucifer, Belcebú" (1993, IV, 179). No obstante, hemos de destacar por su carácter excepcional un poema, "Arte de no pecar", en el que se manifiesta la imagen consagrada del diablo bíblico tentador contra el que se esgrime ternura y dulzura que "[...] Ahogan a ese Luzbel / De la tentación cristiana" (1993, IV, 164). Mas, a pesar de todo, la auténtica amenaza infernal para el hombre es él mismo. *Y otros poemas* nos ofrece diversos textos en los que el ser humano es concebido como una criatura desalmada y monstruosa. En "Estrangulador" se afirma, con tristeza, que el criminal "[...] no podía / no ser un hombre [...]" (1993, IV, 167). Hay hombres que, a imitación del diablo, guían a sus congéneres por rutas de ira y negación situándolos en "[...] la senda oscura" (1993, IV, 173). Guillén llegará incluso a ligar, incapaz de deslindar qué ruinas son producto de bombardeos o de terremotos, la fuerza destructiva del hombre y la peor faz de la naturaleza: "Hombre y Natura: monstruos. No calumnio. Lo anoto. / y me pasma el planeta, bellísimo y tan feo" (1993, IV, 418). Finalmente, en un examen de diferentes fases de la realidad, el ser humano aparece como gobernante del lado oscuro junto al poder satánico, fusionándose definitivamente lo humano y lo diabólico: "Realidad tenebrosa: los infiernos que sueña / La humana crueldad, junto al diablo condueña" (1993, IV, 513). La esencia satánica del hombre asegura la proximidad del averno a los mortales, como ya se anuncia en *Final*: "El infierno al alcance de la mano" (1993, V, 250). En *Final* Guillén apenas atiende a la figura del ángel, con la salvedad de los poemas comentados en torno al mito edénico.

# Vicente Aleixandre.
# Poeta angélico

## VICENTE ALEIXANDRE
## POETA ANGÉLICO

Frente a la obra de Alberti o Diego, Vicente Aleixandre no ahondó con igual fuerza en la literaturización de los espíritus alados, celestiales o condenados. Quizá sea ésta una de las razones por las que la crítica apenas ha invertido dedicación en la exégesis de esta cuestión en el corpus de Aleixandre que, no obstante, constituye un capítulo clave tanto para una de sus obras cumbre, *Sombra del paraíso*, como para la correcta intelección de su poética en lo que se ha venido considerando primera etapa de su producción literaria. Aunque la aparición de la figura del ángel no alcance los niveles que se observan en los textos de otros compañeros de generación, Aleixandre coincide con ellos en lo que ya se puede afirmar como un comportamiento generalizado, a saber, la realización de una composición liderada de forma absoluta por la imagen de una entidad supraterrenal. Alberti y Gerardo Diego contaban entre su obra con libros completos construidos bajo el símbolo del ángel. En el nivel poemático, Lorca centró varios escritos en torno a la personalidad demoníaca, mientras que Salinas y Guillén erigieron dos monumentos a la imagen del ángel, "Ángel extraviado" y "Luzbel desconcertado". Una tendencia que pronto veremos constatada en algunos de los poetas que nos restan para finar esta investigación, como ilustra de modo magistral "Ángel de la noche" de Emilio Prados. A este repertorio de efigies divinas de los poetas del 27, Aleixandre aportará su "Arcángel de las tinieblas", inserto en *Sombra del paraíso*. Precisamente es en esta obra donde se va a aglutinar de modo fundamental la angelología del poeta sevillano. Esta concentración de potencias espirituales convierte a *Sombra del paraíso* en un libro con una notable carga angélica, aunque a pesar de ello quedará por debajo de la incidencia que la imagen del ángel posee en *Sobre los ángeles* y *Ángeles de Compostela*. Si escasa ha sido la atención concedida a las formas espirituales angélicas de *Sombra del paraíso*, podemos fácilmente colegir el interés despertado por otras recreaciones de ángeles de Aleixandre más allá de esta obra. Lo cierto es que la materialización de fuerzas divinas o infernales por parte de Aleixandre fuera de *Sombra del paraíso* no es copiosa. Después de algunas tentativas en sus versos más tempranos, el delicado perfume de las criaturas célicas y el azufre de los ángeles rebeldes se manifestará circunstancialmente en los libros previos a *Sombra del paraíso*. Aun cuando en alguna ocasión se adelanten destacados valores del programa angélico más consolidado de *Sombra del paraíso*, el repertorio angélico anterior a este libro se va a caracterizar por la heterogeneidad, marca similar que podemos adjudicar a las propuestas aleixandrinas de ángeles que seguirán a la obra de 1944.

Pese a esa variabilidad en el tratamiento de la figura del ángel que hemos advertido, pueden concretarse dos matrices en la literaturización de los ángeles en la producción de Aleixandre cuyo núcleo se cimenta fundamentalmente en *Sombra del paraíso*. Estas dos líneas de trabajo se corresponden con las dos modalidades principales de

ángeles gestadas desde la revolución celestial en los territorios del Altísimo, los espíritus puros y las facciones satánicas. Referencias explícitas al príncipe de los ángeles caídos bajo denominaciones diabólicas en las que se resalta su condición abisal pueden ser detectadas en *Pasión de la tierra*, *Espadas como labios* y *Diálogos del conocimiento*, siendo dos las fisonomías por las que Aleixandre se decida con mayor claridad en su plasmación del ente maligno. Por un lado, Aleixandre prima las viperinas vestiduras de Lucifer mediante las que en el paraíso el espíritu proscrito buscó la catástrofe para el género humano. La serpiente será una de las especies animales destacadas en la poesía de Aleixandre. Precisamente José Ángel Valente ha estudiado la riqueza de este componente en el primer ciclo poético de Aleixandre, reseñando cómo es un símbolo empleado por otros poetas de la generación (1981, 125). Entre la diversidad de significaciones que encierra la serpiente, una de ellas es la que la vincula con el monarca del averno. Por otro lado, Aleixandre escogerá para Satán otra anatomía más armoniosa y digna, expuesta en el poema "Arcángel de las tinieblas" de *Sombra del paraíso*. Como tendremos ocasión de comprobar, tanto la apariencia del demonio propia del relato del Génesis como el enaltecedor retrato arcangélico de *Sombra del paraíso* están ligados por la visión última que del ángel rebelde se ofrece. Así, Lucifer es concebido en calidad de tentador, promotor en el hombre del goce de un amor plenamente sensual, corporal. Es éste un contenido que se activará en función de cada una de las dos formas a través de las que el diablo logra su realización en la escritura. De este modo, la serpiente organizará su proyecto de pecado preferentemente por medio de sus acciones, mientras que el hermoso arcángel sombrío dispondrá de sus inestimables virtudes físicas para fomentar en el hombre la atracción hacia un orden material.

Situación bien diferente a la que acabamos de glosar es la que Aleixandre nos propone en su desarrollo de los espíritus celestiales. Ya señalamos que es *Sombra del paraíso* la obra en la que los ángeles benefactores adquieren mayor consistencia, aun cuando el rastro de los mensajeros de Dios puede vislumbrarse también en *Pasión de la Tierra*, *La destrucción o el amor*, *Mundo a solas*, *Nacimiento último*, *Retratos con nombre*, *Diálogos del conocimiento*, así como en la prosa de *Los encuentros*. La pluralidad en el vuelo de las criaturas del empíreo no enturbia la detección de un paradigma con unas coordenadas precisas en la conformación del ángel. En este sentido, Aleixandre participará de una corriente temática, en la que se involucra el ángel, que ha gozado de especial fortuna en el siglo XX, la identificación del poeta con la figura de los espíritus puros. Ahora bien, esta fusión del poeta con el plano divino suele plantearse uniendo al artista con una determinada agrupación de espíritus, los ángeles caídos. A pesar de esta ligazón, hemos incluido este tema dentro del estudio de los espíritus celestiales, que no condenados. Esta decisión reside en la naturaleza de los ángeles desterrados a los que son asociados los poetas por Aleixandre y otros escritores, muy alejada de la perversión de los ejércitos que se alzaron contra Dios y, por supuesto, de su caudillo, aunque habrá autores que liguen a los poetas con los espíritus amotinados castigados a la incandescente prisión del averno. La particular condición de las entidades célicas a las que los poetas pertenecen se origina a partir de las manipulaciones que el concepto de ángel caído había experimentado durante el siglo XIX, cuestión sobre la que ya nos detuvimos con atención. En el período decimonónico el

sintagma ángel caído expandió su poder referencial para tornarse en índice no sólo de aquellas entidades que habían sido arrojadas a las fauces del báratro por su pecado de altivez buscando derrocar a Dios de su trono de majestad sino también de criaturas sobrenaturales que habían descendido, caído, a la tierra, habitando junto a los mortales. Esta nueva especie celestial, este remozado ángel caído estaba desprovisto de la maldad inherente a sus congéneres pecadores que agredieron la obra de su Maestro. En nuestro análisis de este fenómeno del angelismo en el diecinueve consignábamos cómo esta categoría angélica que comentamos se implicaba con frecuencia en espacios semánticos amorosos, evolucionando ya hacia otros marcos contextuales en épocas posteriores. Así, mientras que en el siglo XIX el ángel caído era empleado en una suerte de tópico descriptor del hombre o de la mujer, en el XX predominará una vertiente en la que son los poetas los que se esconden tras la angélica designación. De esta fluctuación derivan algunos cambios en el concepto de ángel caído que dependerán de modo primordial de los objetivos del escritor, creándose una escala que se extiende desde la primacía de los aspectos más enaltecedores a los más sombríos. De esta forma, algunos harán hincapié en la calidad de seres excepcionales, portentosos y superiores de los poetas frente al resto de la especie humana. En otros arreciará la marginalidad de la labor de los poetas en un mundo en el que no parecen encontrar su lugar. La angelización de los poetas en Aleixandre tiene su mejor expresión en *Sombra del paraíso*, pero también se puede contemplar en varias de sus epístolas y en *Los encuentros*. Esta concepción ultraterrena de los poetas no deja de ser un complemento de esa tendencia tan generalizada entre los escritores del 27, que hemos podido ir constatando en los autores ya acometidos, por la que unos y otros se van engalanando bajo las plumas de los servidores alados de Dios. En el particular caso de Aleixandre debemos agregar un factor adicional que se sumará a la intelección divina de los poetas y las loas angelizadoras hacia otros escritores y miembros del grupo poético del 27. En el modo de construcción de las estampas o retratos de autores, recogidos sobre todo en *Los encuentros*, descubrimos técnicas estilísticas por medio de las cuales se evidencia la consideración angélica de los poetas, a la vez que se lleva a la práctica uno de los principios dictados por Eugenio D'Ors dentro de su teoría angélica, como veremos más adelante.

De acuerdo con la revisión panorámica que acabamos de esbozar sobre la figura del ángel en la obra de Aleixandre, consideramos desenfocada la tesis sostenida por José Jiménez con respecto a los espíritus alados del poeta sevillano: "El ángel de Aleixandre es ante todo el ángel de la materia, de la naturaleza dueña de sí" (1982, 96). Aunque algunos ángeles pueden ser comprehendidos sustancialmente bajo el testimonio de Jiménez y otros responden en su configuración externa a rasgos del paisaje, los pilares de la angelología aleixandrina distan mucho de las palabras del filósofo, quien parece haberse dejado influenciar excesivamente por uno de los tradicionales vectores hermenéuticos de la producción del poeta del 27. Pese a esta salvedad, Jiménez sí se muestra acertado en el acercamiento más detallado, aunque muy sucinto, a los ángeles de Aleixandre.

Aun aceptando la marginación de la temática religiosa en los escritos de Aleixandre, no podemos negar la base judeocristiana de los principales protagonistas angélicos en su corpus literario. Con respecto al orbe demoníaco, es notorio el peso ejercido por la bíblica serpiente embaucadora del Génesis. No obstante, en este campo infernal tendrá también

una fuerte presencia la aportación del poeta John Milton. En el ámbito del entronque de los poetas con las potencias divinas, pese a las alteraciones que se hayan podido introducir en el modelo de ángel caído, el prototipo bíblico pervive en la medida en que es indispensable para la correcta comprensión de una asociación en la que los componentes resaltados en los poetas dimanan de valores inherentes a los espíritus puros de los cielos. Así, el ennoblecimiento de los poetas es posible gracias a la dignidad y majestad de los mensajeros del empíreo. La raigambre bíblica de los ángeles de Aleixandre nos conduce hacia otra problemática, la relación entre el creador y su criatura textual de orden angélico. Si bien no en todos los casos, sí podemos afirmar que las principales recreaciones de la figura del ángel en Aleixandre están imbuidas por el yo autorial, aunque esta aseveración exige ciertas matizaciones. En principio, Aleixandre proporciona a los lectores otra materialización del típico proceso de psicologización dentro de la historia contemporánea del ángel literario. Sin embargo, además de que la personalización de la imagen de los espíritus alados no es constante en su producción, este fenómeno no se produce de manera especialmente diáfana. Los contactos del sevillano con el surrealismo, con todas las salvedades y precisiones que en este sentido se persigan para delimitar la verdadera asunción de este movimiento por Aleixandre, podrían haber favorecido una elaboración de la imagen del ángel más asentada en los atrios del ser del artista, como sucedía en *Sobre los ángeles*. La razón de esta coyuntura se encuentra en la voluntad de Aleixandre por multiplicar en sus ángeles un potencial expresivo con el que poder atender a otros niveles que no fueran exclusivamente su propia interioridad, como es el amor, la realidad, la libertad o la opresión. Incluso Aleixandre puede llegar a entrecruzar o combinar varios valores en una única representación celestial o infernal. Mas es en la identificación entre los poetas y el ángel caído donde emergen las mayores dificultades en relación con los procedimientos textuales de psicologización de las entidades sublimes. Este hecho ya lo apuntábamos en el primer capítulo de este estudio al ir describiendo los grados existentes en el diálogo entre el escritor y el arquetipo angélico que heredaba. Al pormenorizar el cuarto grado en su primera vertiente, indicábamos que la fusión entre el poeta y el ángel conformaba una excepción en la utilización del mecanismo de atracción de la figura del ángel al universo interno del autor. Dos son los factores que justifican esta singularidad. En tanto que la dirección más usual es la entrega por parte del escritor de un formante de su yo al ángel –ira, deseo, angustia–, en la temática del poeta angélico se transmite un espectro de mayor amplitud de rasgos del ser, esto es, todo aquel programa nouménico que hace de un mortal algo más, un orfebre de la palabra. Por otra parte, el escritor no procede ahora a una incorporación de un trazo personal ajeno al modelo angélico sino que adapta a las características del poeta faces consustanciales al diseño de los espíritus célicos. Así, uno de los nexos más notables entre ángeles y poetas es su oficio de mensajeros, portadores ambos del verbo mágico que arrastra a los mortales hacia mundos de pureza. Este sistema de transferencia entre el poeta y el ángel es clave para la supervivencia del molde bíblico de las criaturas celestiales ya que Aleixandre mantiene vivas piezas del tipo angélico original.

## Huellas angélicas hasta Sombra del paraíso

Los primeros testimonios aleixandrinos de espíritus divinos los podemos hallar en lo que se ha calificado como la prehistoria poética del sevillano. En aquel *Álbum* que el grupo de amigos de Las Navas comienza a componer en torno a 1918 se ubican algunos textos primerizos donde el poeta practica la imagen del ángel, siendo por tanto muy temprano el contacto de Aleixandre con las fuerzas celestiales. Tanteos, en fin, del sevillano con unas entidades sublimes que poco tienen que ver con las principales propuestas que el poeta nos desvelará en su obra venidera. Uno de los escritos de *Álbum* en los que asistimos a la acción de un espíritu sublime es "Nieve", una composición de aire infantil que, en su condición de nana, responde al encanto que para Aleixandre supusieron los cuentos y leyendas populares del Norte de Europa (Aleixandre, 1993, 207). La calle se ha convertido en un corredor de gélida muerte en el que el frío atenta contra la vida de un pequeño que huye de las amenazas nocturnas. La esperanza de salvación se dirige hacia elementos cósmicos, la luna, de quien se solicita un luminoso rayo que sirva de abrigo en la intemperie de la oscuridad. El auxilio para el pequeño procederá de las alturas, pero no será un amparo de la naturaleza sino un gesto del Padre ejecutado por la entidad que manifiesta su voluntad en nuestro mundo, un ángel:

> Y Dios, que es bueno siempre,
> me envía un angelito,
> que me canta la nana
> y me envuelve en armiño.
> (1993, 94)

Tópica y pueril visión de un enviado divino desde la perspectiva de un infante en la que el agente celestial asume los roles característicos de la madre, durmiendo a su hijo entre dulces cantos y el calor del suave y blanco armiño.

Un contexto ultraísta es el que envuelve a otro mensajero de las alturas en el poema "Trampolinendo". La tonalidad lúdica e intrascendente es perceptible desde los inicios de la composición. El cielo se ha convertido en una tramoya próxima a un parque de juegos infantil en el que el poeta se divierte saltando por el columpio que es la luna y el trapecio que conforman las estrellas. En esta jovial dimensión incluso desde el plano puramente formal, puesto que su constitución es de papel, se logra la mayor gravedad en el instante en que uno de los luceros se va extinguiendo hasta desaparecer su luz definitivamente. Habiendo fenecido el astro, un ángel se encarga de trasladar la apagada estrella:

> El lucerito se ha muerto.
> Un ángel se lo llevó.
> Las campanitas no tocan.
> La Luna le rezó a Dios...
> (1993, 102)

Sombra celestial de los espíritus divinos psicopompos que conducen a los humanos una vez fenecidos a un nuevo reino. El mortal es sustituido por un elemento del firmamento que, al igual que el hombre, tiene su mismo destino, la muerte. La salvación del astro parece asegurada con la llegada del ángel que lo conducirá a otro cielo en el que brillará para la eternidad. Un fin por el que seguramente la luna está rezando al Altísimo.

Después de las primeras aproximaciones de Aleixandre a la imagen del ángel, ésta no reaparece hasta *Pasión de la Tierra*, puesto que en *Ámbito* el poeta prescinde de su empleo. Según apuntamos, la presencia de entes divinos o demoníacos era escasa en los libros previos a *Sombra del paraíso*. Entre este conjunto de obras será *Pasión de la Tierra* el texto en el que, aunque levemente, se manifieste con mayor fuerza la figura angélica. Ángeles y demonios se introducen en el oscuro mundo de la prosa poética surrealista de Aleixandre. El poeta instrumentalizará a estos seres sobrenaturales con diversas finalidades orientadas hacia un propósito fundamental, ilustrar el horror de la realidad humana. En "Ropa y serpiente", Aleixandre forja un sintagma, *ángel niño*, en el que la ambigüedad en torno a la identificación del núcleo y su complementación adjetiva, si bien parece ser el niño la pieza central, no ha de nublar el canto a una inocencia que el poeta no comprende por qué ha de sustentarse en este mundo sobre una debilidad que traiciona un vivir de serena felicidad: "¿Por qué dos huesos largos hacen de cuerdas y sostienen a un ángel niño redondo, mecido, que espera saltar luego a los brazos o deshacerse en siete mariposas que sean siete miradas en unos grandes ojos femeninos?" (1968, 196).

Una composición en la que van a convivir los espíritus del empíreo y las potencias satánicas es "La muerte o antesala de consulta". Ricardo Gullón ha explicado que en este texto "El poeta ha sentido la vida como un lugar mezquino, sórdido salón de espera en donde aguardamos que la muerte señale nuestro turno y nos haga pasar al otro lado" (1993, 195). Hay en estas palabras un equívoco en la fijación temporal de la trama del escrito, un error que se resuelve desde el propio título. En éste no se sugiere un momento previo a la muerte sino un estado en el que ya se está instalado en las extensiones de la nada. El sustantivo *antesala* no es índice de un espacio anterior a la pérdida de la vida sino de una localización en la que se encuentran los humanos fallecidos, o más bien sus almas, en espera de una decisión o consulta. La lectura del texto nos revelará en sus últimas líneas la verdad de ese destino, a saber, si las almas de los mortales van a ser acogidas en el seno de Dios, en el paraíso celestial. En esta aventura de una colectividad de mortales, Aleixandre se vale de algunos motivos clásicos como es el mito de la barca sobre la que son transportadas las almas: "La sala cabeceaba sobre el mar de cáscaras de naranja. Remaríamos sin entrañas si los pulsos no estuvieran en las muñecas. El mar es amargo" (1968, 182). Espíritus celestiales e infernales completarán el compendio de elementos tradicionales de "La muerte o antesala de consulta". Si tenemos en cuenta la temática, el espacio y los personajes que participan en esta composición, podemos concluir que Aleixandre ha compuesto una versión surrealista de las escenas medievales, reiteradas en siglos venideros, en las que las almas de los hombres, tras el sobresalto de la muerte, bogaban entre la niebla zarandeadas por entidades diabólicas y criaturas divinas de las que dependía su condena en los infiernos o su libertad en el edén prometido. Como

era habitual en este tipo de episodios, los genios infernales siempre se adelantan a los ángeles, acudiendo raudos para apresar los nuevos invitados que la muerte proporciona: "Iban entrando uno a uno y las paredes desangradas no eran de mármol frío. Entraban innumerables y se saludaban con los sombreros. Demonios de corta vista visitaban los corazones. Se miraban con desconfianza" (1968, 181). Con premura, los diligentes demonios se entregan a la introspección del interior de los seres humanos a quienes aún les resta conocer su ubicación definitiva. Examinados los corazones, las malignas criaturas se lanzan desconfiadas miradas, comunicándose visualmente una tragedia para sus objetivos, la redención de los humanos. En la reinterpretación que lleva a cabo Aleixandre no tienen cabida las hostilidades entre los ejércitos angélicos. Así, los espíritus puros esperarán el arribo de la embarcación con los mortales para darles la recepción al imperio de la luz: "Las siete y diez. La puerta volaba sin plumas y el ángel del Señor anunció a María. Puede pasar el primero" (1968, 183). La presentación del espíritu sublime no reviste modernidad ya que es designado, de acuerdo con el modelo consagrado, como servidor de Dios. Aleixandre activará una de las funciones características de las entidades aladas. El ángel, así pues, en calidad de mensajero anuncia la aparición de la Virgen, hecho que podría hacer suponer que este embajador de María es parte integrante de la corte angélica que siempre acompaña a la Madre de Cristo. Si bien la escena en la que comparece el ángel está teñida de cierto sarcasmo, actitud que se prolonga desde los inicios de la composición, hemos de reconocer que la entrada del espíritu celestial implica una inflexión en la angustiosa tensión que hasta entonces se vivía. En este sentido, conviene recuperar la consideración de Paul Ilie con respecto a la imaginería surrealista aleixandrina. En contraste con los pájaros ciegos, las selvas ocultas o estrellas apagadas, expresiones del hundimiento, se halla la "[...] búsqueda de la comprensión, simbolizada por una imaginería paralela de alas, ángeles y cuerpos celestiales [...]" (1972, 68). De este modo, al final de "La muerte o antesala de consulta" el ángel se transforma en un emblema de la comprensión o aceptación divina de las almas de los mortales y, en suma, de una raza pecadora. El ángel es signo de liberación, al igual que en muchas ocasiones lo es el símbolo de las alas, motivo que puebla toda la obra de Aleixandre, cuantitativamente muy superior a las plasmaciones angélicas. A propósito de esta estética de lo alado ya hicimos alguna referencia en nuestro examen del corpus saliniano, pero es un fenómeno que puede afirmarse para el conjunto de los escritores del 27, reproduciéndose en algunos de ellos de un modo especialmente agudo.

Finalmente, en *Pasión de la Tierra* podemos cuestionarnos la primera revelación del ángel rebelde disfrazado bajo la forma de serpiente. Es una vía interpretativa que se plantea en relación con la declaración última de "El mundo está bien hecho": ""Muere, muere", musita la fría, la gran serpiente larga que se asoma por el ojo divino y encuentra que el mundo está bien hecho" (1968, 234). Si no sentenciamos la determinación de la serpiente como uno de los alomorfos del príncipe de los infiernos es por la única razón de que no toda la crítica se ha manifestado en esta dirección. Así, Ricardo Gullón concibe en la serpiente otro sentido: "[...] ha de ser la muerte, *la gran serpiente*, quien venza, satisfecha de esta creación, donde todo queda bajo su señorío" (1993, 198). Carlos Bousoño sí entiende la serpiente como una formalización de la "[...] fuerza demoníaca [...]" (1977b,

68), opinión que compartimos, y que cuenta además con la inestimable corroboración del mismo Aleixandre, según podemos leer en una carta a José Manuel Caballero Bonald de 18 de marzo de 1961:

> Mi frase de "Pasión de la tierra" de que "la gran serpiente larga se asoma por el ojo divino y encuentra que el mundo está bien hecho" es "trágica-satírica" según tu acertada denominación, es decir, irónica como en "El Vals", etc. El mundo no resulta bien hecho y por eso (alusión bíblica a la inversa) sólo la serpiente, el mal, asomándose al ojo divino, suplantándolo, pudo encontrar irrisoriamente que el mundo estaba bien hecho. No: el mundo resulta mal hecho, pésimamente hecho. Sólo una visión demoníaca pudo encontrarlo bien hecho.
>
> (1987, 200)

En "El mundo está bien hecho" un hombre incita a su amada para que ambos escapen de una peligrosa realidad. Sin embargo, la huida no parece posible en medio de un mundo que insta sensualmente a la amante a que permanezca entre sus redes, mientras la serpiente demoníaca prefiere la resolución de la muerte para un ser que podría desvirtuar una dimensión que en su horror manifiesta su perfección. Las imperfecciones del planeta, que para el hombre suponen la estancia en un espacio inhóspito, la serpiente las contempla como la realización de su sueño de terror. Por tanto, desde la óptica luciferina el mundo es excelso en sus disfunciones. El pensamiento de la serpiente está dotado de plena coherencia en virtud de sus pretensiones, por lo que no sería necesario afirmar que en la criatura infernal se materializa "El poder ambivalente del símbolo como encarnación de la ambigüedad misma del acto creador o como forma en la que quedan simultáneamente asumidas la afirmación y la negación [...]" (Valente, 1981, 126). La aseveración de la serpiente no esconde ninguna polaridad, puesto que frente a la desgracia la lógica del mal es la afirmación. Por otro lado, en la medida en que identificamos a la amada como el destinatario de la exhortación a la muerte por parte de la serpiente, Aleixandre incorpora ya la temática del asedio del diablo a la raza humana a través de la prosecución de la caída de la primera mujer.

En *Espadas como labios*, libro que Dámaso Alonso llegó a bautizar de arcangélico (1978, 277), Aleixandre sólo realizará una alusión a la figura del ángel que se dirigirá hacia la faz oscura de estos seres inmortales. Es en el poema "Ida" donde aparece la imagen del diablo, espíritu infernal que ha de ser encuadrado dentro de la concepción aleixandrina del amor como destrucción:

> Duerme, muchacha.
> Láminas de plomo,
> ese jardín que dulcemente oculta
> el tigre y el luzbel
> y el rojo no domado.
>
> (1968, 289)

Con el eco del mito del jardín edénico, Aleixandre muestra que tras la dulce apariencia del sentimiento yace una virulenta e impetuosa fuerza de índole animal y demoníaca, agresiva vehemencia que nos encauza hacia la comprensión de la potencia aniquiladora del amor. Antonio Colinas ya advertía, comentando el título de *Espadas como labios*, el sentido diabólico que se desprende de esa comparación (1977, 72). A la típica corporeización de la naturaleza mortal del amor por medio de animales como el tigre, Aleixandre agrega ahora la ardorosa figura de Luzbel. Dámaso Alonso, aunque en relación con *La destrucción o el amor*, se detenía en una reflexión sobre los habitantes de la selva aleixandrina, otorgándoles el estatuto de particulares fuerzas espirituales o dáimones: "Fieras, terribles fuerzas libres en la selva intrincada (como el Aduanero), seres ardientes, fuerzas eróticas y destructoras, son los espíritus, los de esta poesía" (1978, 283).

Aleixandre no se va a extender más en el cultivo de la imagen angélica en *La destrucción o el amor*, una obra en la que apenas tienen repercusión los espíritus alados. A diferencia de *Espadas como labios*, el poeta se inclina ahora por la elección de una especie angélica celestial. En el preámbulo de este capítulo declarábamos la heterogeneidad de los valores de las entidades sobrenaturales en la serie de libros que antecedían a *Sombra del paraíso*. Esta circunstancia continúa su consolidación si atendemos al ángel del poema "Después de la muerte", criatura sublime con la que Aleixandre apresa la esencia de la realidad vivida:

> La realidad que vivo,
> dichosa transparencia feliz en la que el sonido de una
> túnica,
> de un ángel o de ese eólido sollozo de la carne,
> llega como lluvia lavada,
> como esa planta siempre verde,
> como tierra que, no calcinada, fresca y olorosa,
> puede sustentar unos pies que no agravan.
> (1968, 328)

La tópica descriptiva de los espíritus puros se ajustaba con comodidad a la cualidad de transparencia que a lo largo de toda la composición Aleixandre iba explicitando a propósito de la realidad. Impregnado por la visión panteísta del sevillano, el ángel es naturalizado y asimilado a gratos elementos del paisaje, lluvia, planta y tierra. En "Después de la muerte", por tanto, sí podríamos retomar como fórmula hermenéutica la teoría que Jiménez establecía para toda la angelología aleixandrina según la cual el espíritu divino es el ángel de la materia. La ligazón de los mensajeros de Dios con el medio es un canal de ennoblecimiento de la realidad que también se manifiesta en el poema "La luz", en el que la llegada de la luminosidad es interiorizada como "[...] rumor de unas arpas angélicas [...]" (1968, 365).

Siguiendo con nuestro recorrido por la producción de Aleixandre, en *Mundo a solas* los ángeles tampoco se erigen en una veta destacada de la obra, pues sólo aparecen en el poema "El sol victorioso". Con todo, esta única referencia está revestida de

cierto interés en tanto en cuanto asistimos a la recreación angélica del sevillano en la que se evidencia una mayor desautomatización. Aleixandre, en un discurso donde la palabra del otro se convierte en fatal prisión, solicita al sol que éste no pronuncie el nombre del poeta, volcando su miedo en una sucesión o superposición de imágenes entre las que se incardina un espíritu celestial de inesperado cromatismo:

> No, no digas mi nombre como luna encerrada,
> como luna que entre los barrotes de una jaula nocturna
> bate como los pájaros, como quizá los ángeles,
> como los verdes ángeles que en un agua han vivido.
> (1968, 458)

La deconstrucción del arquetipo angélico no se origina únicamente por la adjudicación de un color no fijado en el horizonte de expectativas de los receptores, tendencia habitual en las plasmaciones desviadas de la figura del ángel en el siglo XX, sino también por la localización del espíritu celestial en un espacio anómalo, el agua. Ya expusimos la existencia de ángeles verdes en *Santa Casilda* de Alberti, en la poesía de Gabriel Celaya y, más remotamente, en la *Divina comedia*. José Jiménez ha puesto en relación este extraño espíritu aleixandrino con la sobrecogedora pintura de Max Ernst[118] *Ángel del pantano*, en la que un misterioso y solitario ángel se halla aposentado junto a unas aguas cenagales.

## Sombras demoníacas, paraíso angélico

Comentaba Alfonso Álvarez Villar en su aproximación al tema del paraíso que éste "[...] es uno de los motivos de la historia de las civilizaciones en cuanto se refiere a su aspecto místico, a la presencia de individuos privilegiados que gozan de un poder místico" (1964, 337). *Sombra del paraíso* de Vicente Aleixandre conformaría una de las concreciones de esta temática legendaria y universal. De hecho, Álvarez Villar reseña la existencia en el libro de Aleixandre de dos características fundamentales del tema del paraíso, la utopía y la ucronía, patentes en "Ciudad del Paraíso" (1964, 341). En la cultura occidental europea el modelo de paraíso que ha perdurado a lo largo de siglos ha sido el edén bíblico del Génesis en el que nuestros Primeros Padres convivieron con armonía hasta que la serpiente satánica sembró el mal, propiciando la segunda caída de una obra de Dios después del cataclismo del imperio angélico. Un mito paradisíaco judeocristiano que ha penetrado en multitud de obras y literaturas. Ahora bien, en el caso de Aleixandre el paraíso sufre una reelaboración para adaptarse a las necesidades expresivas del poeta. Conocidas son las diversas interpretaciones que se han vertido en torno a la significación del edén en

118 La figura del ángel será un contenido recurrente en la producción pictórica de Max Ernst, puesto que, además del mencionado *Ángel del pantano*, no podemos olvidar obras como *The fall of an Angel* y, sobre todo, las sorprendentes *L'Ange du foyer ou Le triomphe du surréalisme* y *The Angel of Hearth and Home*.

*Sombra del paraíso*. Clásica es la postura de José Luis Cano describiendo el paraíso en una suerte de configuración espacial poética de la juventud perdida. Carlos Bousoño entendía la creación idílica aleixandrina como una exaltación o sublimación de un anhelo de pureza y belleza. Leopoldo de Luis ha insistido en varias ocasiones, sin apoyar una lectura con clave, en que *Sombra del paraíso* es un libro de ablegación escrito desde un exilio interior en el que se percibe una "[...] voluntaria inhibición del presente, a cambio de iluminar remotos países de armonía y belleza frustradas" (Aleixandre, 1990, 31). Dámaso Alonso concibe el paraíso en una suerte de tríptico: aurora del mundo, infancia, universo tropical. Duque Amusco sostiene que la intelección del paraíso "[...] como lugar de la plenitud vivida y realizada con absoluta integridad en una mítica Edad de Oro, fuera del espacio y del tiempo concretos, es de las más ajustadas y persuasivas" (Aleixandre, 2001b, 13). Por último, Díez de Revenga ofrece una concepción que, antes que ser rupturista con las ya establecidas, persigue la complementación. Habida cuenta de esta precisión, *Sombra del paraíso* constituye un espacio de fuga, reposo, edén alejado de su realidad dolorosa, incluso patológica, que lo oprime. Ante este infierno terreno, solamente superado en el presente por medio del plano parentético que deriva del amor, el poeta se alzará en "[...] profeta de esta situación" (1999, 121). Será "[...] en la poesía donde encuentre un destino colectivo a la hora de expresar ese dolor inútil [...]" (1999, 121). En fin, a través de todas estas reflexiones sobre la orientación significativa con la que debe observarse la temática del paraíso en la obra de Aleixandre, se colige la marginación que sufre la vertiente bíblica del mito del paraíso. La influencia que este episodio pudo llegar a tener en *Sombra del paraíso* no dimana exclusivamente de la historia de las Sagradas Escrituras sino también de fuentes literarias, destacándose en este sentido la ofra cumbre de Milton, donde el poeta inglés amplificaba el relato de la aventura edénica de Adán y Eva en el Génesis. Aleixandre había leído *El Paraíso perdido* de Milton en 1938[119], es decir, poco antes del comienzo de la gestación de *Sombra del paraíso*. Aun cuando no se han negado algunos débitos de Aleixandre con respecto al libro de Milton, sí se han minimizado. Así, Leopoldo de Luis, si bien reconoce que la idea del paraíso en sombra pudo venir del texto del poeta inglés, termina afirmando que "En todo caso, no hay influjos visibles por esa línea aunque, agotando el tema, emerjan subconscientemente en la relación de la fábula con la realidad temporal [...]" (Aleixandre, 1990, 28). Sin embargo, es posible concretar como influjo visible uno de los constructos de *Sombra del paraíso*, la figura del ángel. Hasta este momento Aleixandre apenas se había entregado a un tratamiento relevante de los espíritus divinos o rebeldes. Con la aparición de *Sombra del paraíso* esta situación se modifica, adquiriendo la imagen angélica una preponderancia desconocida en el devenir textual del poeta. En consecuencia, la proliferación del material angélico en *Sombra del paraíso*, pese a estar sometido a una reestructuración, puede interpretarse como una proyección de las entidades benefactoras y malignas que inundan *El Paraíso perdido*, herencia de las potencias

119 Más tarde, en el año 1948, Aleixandre vuelve a contactar con el poema épico de Milton al comentar los dibujos de Gregorio Prieto en *Poesía en línea*, ya que algunos de ellos habían sido creados a partir del *El Paraíso perdido*: "Nunca como en aquellos dibujos y en estos inspirados por el *Paraíso perdido*, de Milton, se puede ver más claro que su arte tiene poco que ver con el del ilustrador" (1968, 1519).

celestiales e infernales del mítico paraíso del Génesis. No sólo el tenebroso velo que envuelve el paraíso es herencia miltoniana sino también las fuerzas angélicas, elementos tradicionales que Aleixandre resolverá en su libro en función de sus intereses. Ahora bien, mientras que los espíritus puros de los cielos experimentarán importantes alteraciones en su constitución hasta tornarlos en gloriosas envolturas de la imagen del poeta, las entidades infernales representadas por el "Arcángel de las tinieblas" serán las que de manera más diáfana hagan explícito su parentesco con el diablo miltoniano.

La dualidad angélica que deambula por el espacio de *Sombra del paraíso* no es sino una prolongación materializada de la bifurcación[120] que se plantea desde el mismo título de la obra y que puede verificarse en ella a través de otros elementos. Antonio Carreño ha estudiado precisamente cómo la asociación polar de la enunciación global del libro será el eje de la organización de *Sombra del paraíso*. Un título en el que se facilitan "[...] dos topografías: una explícita ("sombra"), otra elíptica ("paraíso")" (Carreño, 1982, 127). Cada uno de estos dos escenarios cuenta con sus correspondientes pobladores angélicos, haciendo convivir Aleixandre en un mismo marco espíritus de signo enfrentado. Por tanto, no extraña que Dámaso Alonso estime *Sombra del paraíso* como un gran cuadro arcangélico (1978, 292). Nos internaremos primero por los gélidos dominios luciferinos. La presencia del príncipe de los infiernos en el ámbito edénico de Aleixandre es irrefutable. Benítez Claros menciona a Luzbel entre la serie de elementos cantados en *Sombra del paraíso* por Aleixandre: "Luzbel también cruzará rápido, apuntándole la grave pena en los ojos oscuros. Todo estaba allí ya, hasta lo turbio" (1944, 268). Llamativa es la reflexión de Vivanco en relación con la actuación del diablo en el texto del poeta sevillano: "El demonio, por su parte, sólo aparece de una manera velada e indirecta –tal vez como serpiente, pero también como enemigo- en muy contadas ocasiones" (1974, I, 334). La intervención del caudillo de los ángeles conspiradores no se gesta bajo tamices de ninguna especie. El arcángel de las tinieblas no se oculta, siendo su único disfraz la serpiente paradisíaca que, debido a su consagración en el tiempo, ha perdido toda virtud de máscara. Como se ha podido deducir de la exposición hasta ahora realizada, Aleixandre ha seleccionado dos tipos formales para su recreación de la bestia demoníaca, la serpiente y el ángel caído. La imagen de la serpiente satánica toma cuerpo en dos poemas, en tanto que sobre el ángel caído sólo elaborará Aleixandre una composición. La fisonomía de ofidio y la más enaltecedora apariencia de ángel desterrado llegarán a cohabitar en la primera sección de *Sombra del paraíso*. El formato o modalidad viperina de Lucifer está sujeta a unos firmes presupuestos que entroncan al animal con la serpiente bíblica y su posterior literaturización por el poeta Milton, a pesar de que la vinculación con el escritor inglés es más perceptible en el desarrollo de la faceta más noble del ángel condenado. En función de la imbricación de la serpiente aleixandrina con la que nos descubren las Sagradas Escrituras, el poeta del 27 vertebra a la criatura a partir del concepto de tentación,

120 Luis Felipe Vivanco, aun manteniendo la corriente de negatividad de *Sombra del paraíso*, no considera que existan dos mensajes, luz y oscuridad, en el título ya que para el crítico con la palabra sombra "[...] Aleixandre no alude a nada sombrío, sino lo emplea más bien en el sentido de algo impalpable y sin realidad suficiente" (1974, , 333). De este modo, Aleixandre alude a "[...] lo poco de Paraíso que nos queda aún" (1974, , 333).

concretado en la incitación al placer carnal. Luis Cernuda precisó que, a pesar de que la visión poética de Aleixandre no presuponía una tradición, había una norma religiosa que el sevillano seguía: la conciencia del pecado (1994, III, 208). Negando que la poesía de Aleixandre fuera religiosa, Cernuda afirmaba que, no obstante, estaba "[...] afectada por lo religioso en cuanto de ahí procede, de manera lata, su conciencia del pecado" (1994, III, 208). Esta conciencia del pecado tenía una forma determinada, "[...] la atracción sensual entre los seres humanos" (1994, III, 208). Esta concepción religiosa del pecado en Aleixandre como seducción entre los cuerpos es la que simboliza la serpiente demoníaca, en tanto en cuanto en ella se combina lo bíblico-religioso y la sensualidad. A lo largo de *Sombra del paraíso* se extiende una apetencia hacia la materia, lo elemental. Embriagador perfume que se respira tanto en las estampas del amor humano como en las exaltadas visiones de los parajes naturales. La serpiente signa la deturpación potencial de este comportamiento para con el mundo ambiental y humano, despertando en Aleixandre la verdad del pecado. La lucha contra esta realidad se revela claramente en el poema "Sierpe de amor" en el que el yo lírico amante se identifica con la serpiente del Génesis que pretende inducir a Eva a la degustación del fruto prohibido. En la composición, bañada por una fuerte carga de sensualidad y erotismo, el amor derrota el poder destructivo del ente maligno. Aleixandre invierte la historia tradicional de Eva y Satán forjando una nueva situación en la que la sierpe, manteniendo intactos sus rasgos originarios de incitador, no supone un peligro para la mortal en la medida en que es mensajera de un amor pasional que, aun carnal, no es óbice para la pureza emocional:

> Si a tu lado deslizo
> mi oscura sombra larga que te desea;
> si sobre las hojas en que reposas yo me arrastro,
> crujiendo
> levemente tentador y te esplo,
> no amenazan tu oído mis sibilantes voces,
> porque perdí el hechizo que mis besos tuvieran.
> (1990, 95)

Hemos hablado de una alteración o trastocamiento de algunas directrices del relato del Génesis puesto que la traicionera serpiente bíblica abandona su perversión por dulces sonidos de ardor amoroso. Sin embargo, es muy probable que Aleixandre haya poetizado un episodio que Milton recoge en *El Paraíso perdido*. Uno de los motivos que induce a este razonamiento es el hecho de que en "Sierpe de amor" encontramos otra escena que parece extraída del poema épico inglés. Después de los versos arriba citados, la serpiente se desliza hasta el oído de su personal diosa mientras reposa dormida. No es su mortal veneno el que desearía inyectar en el cuerpo de la dama sino susurrar tiernas palabras de pasión. En *El Paraíso perdido*, los ángeles Ituriel y Zefón hallarán a Lucifer junto al oído de una dormida Eva a quien va incitando su imaginación con ladina técnica: "[...] Allí lo hallan / Agachado cual sapo al oído de Eva, / Con su arte diabólico intentando / Ganar el órgano de su fantasía / Y poder forjar así las ilusiones / Que a él le placen, imágenes y sueños

[...]" (Milton, 1998, 211). Las similitudes entre la acción narrada por Milton y los sucesos versificados por Aleixandre son obvias. En ambos casos, la entidad diabólica se acerca al oído de una mujer sumida en el sueño a la que procura mover en un determinado sentido. Las diferencias de objetivos radican en que detrás de la serpiente aleixandrina no se asoma el mal sino la bondad. La relación que acabamos de detallar es sólo la base de una asociación de mayor relevancia en la medida en que atañe a la filosofía de "Sierpe de amor". Una vez instalada la serpiente junto al oído de la amada, el reptil expondrá con detalle los sentimientos que propicia el cuerpo femenino que contempla. En esta dirección, en el poema de Milton, Eva consigue hipnotizar al señor de la oscuridad: "[...] Satán / Se admira del lugar, más aún de Eva" (1998, 370). Las virtudes físicas y los atractivos de la mortal promueven en Lucifer una transformación que desembocará en un paréntesis de bondad en el que la maldad ha quedado anulada:

> Su forma celestial y angélica, aunque
> Más suave y femenina, su graciosa
> Inocencia, el aire de sus gestos
> Y el de sus más mínimas acciones
> Aplacaron su malicia, y con un rapto
> Dulce despojaron su fiereza
> De todas sus perversas intenciones.
> El Príncipe del Mal se encuentra un tiempo
> Abstraído de su propia maldad
> Y permanece neciamente bueno,
> Desarmado de enemistad, de insidia,
> De odio, de envidia y de venganza;
> [...]
>
> (Milton, 1998, 370)

Por consiguiente, en *El Paraíso perdido* Aleixandre pudo encontrar un momento en el que Lucifer se manifestaba completamente desasido de cualquier asimilación con la esfera del mal, sumiéndose de este modo en la gracia otorgada por la contemplación de una divina imagen que sólo podía sugerir en su interior la querencia del bien. En esta línea de tratamiento, Aleixandre expone un diseño de la serpiente bíblica donde han desaparecido los principios negativos consustanciales al retrato que de ella nos transmite la narración del Génesis. La serpiente satánica que incita a Eva hacia un deseo maldito en el que está depositada la simiente de un drama universal evoluciona a un estado en el que de inductora al deseo se convierte en esclava de las apetencias infundidas por la beldad femenina. Aherrojada la serpiente por la mortal, ésta se alza como la nueve efigie de la tentación. La fuente del peligro varía su ubicación, y es la mujer la que es cobijo de la amenaza, de la muerte, mas una muerte de amor, inscribiendo así Aleixandre su lema de la destrucción amorosa:

> Boca con boca dudo si la vida es el aire
> o es la sangre. Boca con boca muero,

respirando tu llama que me destruye.
Boca con boca siento que hecho luz me desahogo,
hecho lumbre que en el aire fulgura.
(1990, 96)

La segunda aparición del espíritu infernal con rostro serpentino se incardina en la tercera sección de *Sombra del paraíso* con el poema "Como serpiente". En esta composición la pasional criatura de "Sierpe de amor" abandona sus ardientes sentimientos de entrega a la amada y se torna en siniestra bestia ponzoñosa. Pese a que nos encontramos ante una poética versión de Aleixandre del mito bíblico de la serpiente paradisíaca, las modificaciones impuestas por el escritor son menores a las que hemos podido establecer en "Sierpe de amor", de forma que el prototipo demoníaco del Génesis asciende a un primer plano en "Como serpiente". La relación que el yo lírico ha mantenido con esta figura infernal se nos comunica como un acontecimiento que tuvo lugar en el pasado, tiempo pretérito que se escinde en dos momentos. El primero de ellos puede observarse de forma dual. Por un lado, existe un contacto con la entidad maligna de índole visual. Aleixandre va seriando diferentes partes de la serpiente a partir de cuyas complementaciones caracterizadoras vamos conociendo la horrenda esencia del tentador genesíaco. La mirada del poeta no se detiene únicamente en el armazón externo de la serpiente, si bien es el campo más visitado, sino que también perfora su anatomía con el fin de desvelar la corrupción de sus entrañas: "Miré tus ojos sombríos bajo el cielo apagado. / Tu frente mate con palidez de escama. / Tu boca, donde un borde morado me estremece. / Tu corazón inmóvil como una piedra oscura" (1990, 135). Habiendo concluido el examen desde el punto de vista óptico, Aleixandre nos relata otra escena en el que la distancia que permitía el prisma visual se disuelve en favor de un contacto directo entre el poeta y el embaucador de los abismos: "Te estreché la cintura, fría culebra gruesa que en mis dedos resbala. / Contra mi pecho cálido sentí tu paso lento" (1990, 135). La unión entre los cuerpos del mortal y de la sierpe infernal es el encuentro entre la luz y la oscuridad, entre la pureza emocional y el arrebato lujurioso de la carne. La captura del espíritu demoníaco ha de interpretarse como un intento por parte de Aleixandre de detener el avance y acción de la serpiente, una vez que en la estrofa inicial del poema el poeta asía la verdadera naturaleza del diablo reptador. Sin embargo, los propósitos de Aleixandre se verán frustrados ya que no es capaz de retener sino sólo un instante a la serpiente: "Viscosamente fuiste sólo un instante mía, / y pasaste, pasaste, inexorable y larga" (1990, 135). El ángel rebelde continúa libre por el mundo. La utilización del adjetivo *inexorable* por parte de Aleixandre sacude las conciencias de los lectores con una realidad trágica, a saber, la fatalidad de la obra de Lucifer entre el género humano. Seguro de la imposibilidad de frenar el pernicioso programa del monarca del averno, Aleixandre construye un segundo cuadro, también situado en el pasado según indicamos, en el que la serpiente, vencidos los obstáculos, yace serena en un decorado paradisíaco. El conjunto de edén y sierpe demoníaca nos hace retroceder hasta la trama liminar de las Sagradas Escrituras: "Te vi después, tus dos ojos brillando, / tercamente, tendida sobre el arroyo puro, / beber un cielo inerme, tranquilo, que ofrecía / para tu lengua bífida su virginal destello" (Aleixandre, 1990, 135). Si en el Génesis Satán aguardó el instante preciso para

acometer a la inocente Eva y quebrantar su fidelidad hacia el Creador, en el paraíso aleixandrino la serpiente espera la presencia de seres en los que vibre la fuerza del amor para quebrantar esos sueños de pasión: "[...] Sola, aguardas un rostro, otra pupila, / azul, verde, en colores felices que rielen / claramente amorosos bajo la luz del día, / o que revelen dulces la boca para un beso" (1990, 135). El perturbador vive junto a nosotros, nos acompaña, invisible, ávido de mutilar la aventura común de los amantes mortales, silencioso, atento a la hora en la que su voluntad sea irremediable precipicio. A pesar de todo, Aleixandre cierra su composición con una duda en cuya gestación tiene abrigo la esperanza en un mundo donde la huella de la serpiente satánica haya sido borrada. El poeta, ante los signos que se le han ido presentando, se cuestiona sobre la realidad de esas señales, debatiéndose de este modo entre la estela luciferina o el nacimiento de una etapa de libertad desde las ruinas de un planeta fustigado por la bestia infernal: "¿Esa sombra es tu cuerpo que en la tormenta escapa, / herido de la cólera nocturna, en el relámpago, / o es el grito pelado de la montaña, libre, / libre sin ti y ya monda, que fulminada exulta?" (19990, 136).

El último poema en el que Aleixandre literaturiza la figura del diablo es "Arcángel de las tinieblas". En ninguna ocasión a lo largo de *Sombra del paraíso* el poeta del 27 ha hecho uso de ninguna alusión al espíritu amotinado mediante los términos diablo o demonio, o alguna de las denominaciones de su extenso repertorio de nombres propios. La serpiente y la visión angélica de "Arcángel de las tinieblas" serán las referencias exclusivas al monarca de los espíritus desterrados. En "Arcángel de las tinieblas" es más tangible la filiación con la tradición literaria angélica miltoniana. El modelo satánico del que se sirve Aleixandre es el que había instaurado el poeta inglés, muy distante de las monstruosidades esculpidas en el Medievo. El legado de Milton se materializa en dos rasgos del arcángel aleixandrino. En primer lugar, y fundamentalmente, por la posesión de un físico de gran belleza, no bestializado, índice de su nobleza, que no ha sucumbido a un ámbito de llamas, azufre y dolor: "Humo abisal cuajante te formó, te precisó hermosísimo" (1990, 101). Por otra parte, y en íntima comunión con el descriptor anterior en la medida en que éste es su corolario, Lucifer mantiene viva su condición angélica, como se desprende del mismo título del escrito. Aleixandre se compromete incluso a la especificación de la categoría angélica que ostenta Lucifer, arcángel"[21]. La distinción del demonio como arcángel

121 Son diversas las interpretaciones que se han ido sucediendo con relación al lugar ocupado por Lucifer en el conjunto de las jerarquías de los espíritus celestiales. Motivo recurrente es la determinación de que Luzbel era el ángel más bello y poderoso entre las criaturas aladas creadas por Dios. Santo Tomás no duda en calificar al ángel rebelde de querubín partiendo de un argumento en el que se combina el concepto de pecado con el sentido de las coras angélicas: "El nombre de querubín significa 'plenitud de ciencia', y el de 'serafín' significa 'el que arde' o 'el que incendia'; por donde se ve que el querubín toma su nombre de la ciencia, que es compatible con el pecado mortal, y el serafín lo toma del ardor de la caridad, que no puede coexistir con el pecado; y por esto no se llama serafín al primer ángel pecador, sino querubín" (1959, 847). Una teoría que se acomoda a la concepción de Lucifer como el máximo exponente de la corte de ángeles. En el desconocido Evangelio de los egipcios se incardina a Satán entre los arcángeles (Santos Otero, ed., 1996, 52). En El Corán Iblis es incluso considerado como genio y, por tanto, fuera del ámbito de los ángeles. La verisimilitud en la concreción del estatuto de Lucifer ha sido extensa en el dominio literario, para lo que sólo será necesario repasar testimonios escritos que hemos ido analizando en esta investigación. En lo que concierne a Aleixandre y a otros autores coincidentes con él al ubicar a Lucifer entre los arcángeles, ha de advertirse que el coro de los arcángeles no es una clase angélica elevada, por lo que no sería concordante con la elevada dignidad de quien será príncipe de la oscuridad.

de las tinieblas, dentro de la poética aleixandrina, hemos de encauzarla como una construcción sintagmática que reproduce el contenido del título de la obra en la que se encuentra, *Sombra del paraíso*. El conflicto entre luz y tinieblas está planteado por el poeta en un nivel general, pero también en un plano particular en la figura del ángel caído. Los claroscuros que van recubriendo el esqueleto de *Sombra del paraíso* tienen uno de sus más notables pilares en el espíritu de las sombras, el ángel cuya luz relumbra apagada por el pecado que cometió y el infierno en el que ha de vivir. Las caliginosas aguas en las que se debate el antiguo habitante de los palacios celestiales son las mismas contra las que debe lidiar el poeta en su realidad diaria. Como bien apunta Díez de Revenga: "El poeta lo que ha hecho ahora es crear una criatura simbólica, capaz de encarnar en la carne sobrenatural de los ángeles, la inmensa tiniebla que le posee [...]" (1999, 119). El ángel infernal es receptáculo de las tinieblas que embargan a Aleixandre no sólo por ser reflejo del estado del poeta sino por la amenaza que en sí mismo aún significa a pesar de la pervivencia de su halo divino. De este modo, y en consonancia con los poemas de la serpiente bíblica del Génesis, el "Arcángel de las tinieblas" vuelve a ser vehículo para la llamada al goce de los placeres sensuales. Aleixandre se va a mantener muy próximo a la tonalidad habitual de los escritores, sobre todo poetas, que tratan la temática del anhelo carnal mediante la faz más sublime del ángel de los abismos. Este tipo de textos suelen distinguirse por una nota característica, la ambigüedad hacia el tentador angélico. El escritor sabe que ha de alejarse de la potencia agresora, pero al tiempo se siente complacido por la melodía de sirena de una entidad de belleza ultraterrena. Esta especial coyuntura supone en la obra de Aleixandre una focalización diferente de la tentación demoníaca con respecto a la perspectiva que el poeta había adoptado en la composición "Como serpiente". Serpiente y ángel caído son dos medios comprehensivos de la faz libidinosa del regente del báratro. Sin embargo, la reacción del poeta frente al peligro que esas dos faces de un mismo ser representan no es similar, un hecho que es perceptible a través de la tonalidad de los escritos en los que intervienen la serpiente y el arcángel de las tinieblas. En el poema "Como serpiente", no había concesiones hacia la legendaria bestia del jardín paradisíaco, vil criatura en cuya mirada sólo resplandecía el fuego del mal. Su existencia sólo entrañaba peligro para la integridad y pureza del abrazo entre la pareja de amantes. La pétrea trabazón de la serpiente satánica con la oscuridad del pecado se resiente en los versos de "Arcángel de las tinieblas", ya que, aunque en el arcángel no se desvanece su directa implicación con el drama del poeta al ser el promotor de una sensualidad distorsionada en su disfrute, el poema está veteado por una sutil delectación hacia la figura angélica de estirpe romántica.

"Arcángel de las tinieblas" se inicia con un acotamiento descriptivo de aquellos rasgos que se han fijado en la retina de un poeta que ahora se halla ante una entidad cuya exterioridad sobrecoge con su magnificencia al mortal:

> Me miras con tus ojos azules,
> nacido del abismo.
> Me miras bajo tu crespa cabellera nocturna,
> helado cielo fulgurante que adoro.

Bajo tu frente nívea
dos arcos duros amenazan mi vida.
(1990, 101)

No es difícil percatarse de que el comienzo de "Arcángel de las tinieblas" es semejante al que veíamos en "Como serpiente", donde Aleixandre también construía un sucinto retrato de la sierpe abisal. A pesar de las similitudes, la comparación de las dos propuestas prosopográficas nos van a revelar los diferentes prismas con que el poeta acoge en su poesía al príncipe de los abismos. En "Como serpiente" es el yo lírico el sujeto que dirige su mirada hacia el siniestro rostro de la serpiente. En cambio, en "Arcángel de las tinieblas" la perspectiva se invierte. Quien era objeto de observación se convierte en sujeto contemplador. El yo lírico, por tanto, pierde la potestad de la acción y la cede al ángel caído en tanto que la figura infernal subyuga con su voluptuoso aspecto al mortal. La injerencia de la potencia sobrenatural en los asuntos amatorios del poeta se manifiesta ya inequívoca en la designación empleada para comunicarse con el arcángel sombrío: "No me fulmines, cede, oh, cede amante y canta" (1990, 101). La condición lúbrica del demonio será de este modo un motivo recurrente en su elaboración a través del discurso poético. "[...] labios de muerte bajo nocturnas aves / que graznaban deseo con pegajosas plumas" (1990, 101). Las dos últimas estrofas del poema suponen una exhibición de la lascivia que aureola al espíritu demoníaco desmembrado en una suerte de concierto coral de voces carnales que sojuzgan definitivamente a un poeta rendido, tullido para ofrecer cualquier conato de resistencia contra un poder angélico a quien le confiesa su entrega:

Pero la noche al cabo cayó pesadamente.
Oh labios turbios, oh carbunclo encendido,
oh torso que te erguiste, tachonado de fuego,
duro cuerpo de lumbre tenebrosa, pujante,
que incrustaste tu testa en los cielos helados.

Por eso yo te miro. Porque la noche reina.
Desnudo ángel de luz muerta, dueño mío.
Por eso miro tu frente, donde dos arcos impasibles
gobiernan mi vida sobre un mundo apagado.
(1990, 102)

El lóbrego vagabundo divino de la sulfúrea prisión del inframundo, maestro de engaños y hábil conocedor de los resortes humanos que conducen al pecado, comparece en su versión más solemne tras ser antaño lucero del empíreo entre las miríadas de espíritus alados como criatura virginal en el paraíso aleixandrino, desnudo, libre de las ataduras de las vestiduras, como uno más de los amantes del mundo poético del sevillano. Amante, no obstante, umbrío, guía de los humanos en contraria dirección por la que encamina Orfeo a su Eurídice. Apolo de la llameante fortaleza de celestiales expatriados que con su deletérea luz de irresistible resplandor, pese a la mácula con que ha sido maldecida, compele al

poeta a declararse bajo la autoridad del ente maligno. Ahora bien, de acuerdo con las pormenorizaciones que establecimos en la sección introductoria de este capítulo, el arcángel de las tinieblas era un producto literario generado desde la interioridad del mismo creador. De esta forma, el conflicto del poeta contra la inquietante institución angélica del pecado no es una lid entre el hombre y una materialización exógena sino el desafortunado encuentro del mortal consigo mismo. Así, Aleixandre no silenciará el origen de su arcángel de las tinieblas, criatura no creada por Dios y nacida en las alturas de los cielos en tanto en cuanto son las profundas mazmorras del alma del artista la cuna de un ser codificado desde el pensamiento autorial: "Naciste de un abismo entreabierto / en el nocturno insomnio de mi pavor solitario" (1990, 101). Esta dependencia de la imagen del ángel caído con respecto al invisible universo de un ser humano adquiere mayor claridad expositiva en el libro *Derribado Arcángel* de Carmen Conde, en el que el arcángel es símbolo de la lascivia que atenta contra la poetisa: "¡Cayendo sobre mí, / hincándose mi cuerpo yo veía / su punto vulnerable: / era yo siempre" (1967, 718).

Mas en el edén de Vicente Aleixandre no es el altivo arcángel de oscuridad la única manifestación de angelismo. Los espíritus celestiales no han permitido que el paraíso sucumba entenebrecido bajo el manto de horror de quien ha seguido la senda del mal. Como en *El Paraíso perdido*, el jardín en el que discurre la vida de los mortales compensa las embestidas de la serpiente con la irrupción de mensajeros descendidos de la morada divina para dedicarse a labores de protección. Los ángeles benefactores velan junto a Aleixandre, animando su andadura hacia el futuro, salvaguardándolo de las hostilidades que lo rodean y a las que ha de hacer frente. El impulso de estas criaturas aladas no sólo deriva en un estímulo vital sino también en un incentivo literario. A partir de esta consideración debemos de aprehender la verdadera peculiaridad y significación de la figura de los ángeles sublimes en *Sombra del paraíso* y en la poética de Aleixandre. El sevillano, al igual que había hecho Milton, contrapone la virulencia de los objetivos destructivos de la sierpe demoníaca a la misión de protectorado ejercida por las potencias angélicas puras. Pero en la excelencia de estas incorpóreas entidades refulge, sobre la base de los modelos angélicos judeocristianos, la imagen de los poetas. Consecuentemente, el ángel ya no es exclusivamente la máscara de Dios en sus relaciones con los mortales sino la formalidad de los poetas en el plano paradisíaco de Aleixandre. El sevillano, por consiguiente, con su libro *Sombra del paraíso*, y otros escritos que de inmediato analizaremos, se revela como un destacado eslabón en la temática de la fusión del poeta con la figura del ángel. Conviene realizar algunas consideraciones, sin olvidar las explicaciones que ya fueron expuestas previamente, en torno a esta corriente semántica con el fin de contextualizar la propuesta de Aleixandre. La identificación del poeta con los espíritus divinos es un contenido individualizador de una línea de pensamiento más amplia en la que el poeta es comprendido como un ser especial entre la colectividad humana. Hasta el siglo XIX esta concepción no es practicada por los escritores con asiduidad, algunos de los cuales habían preferido incluso alejarse de todo intento de idealización y mostrar a los poetas como títeres demoníacos. En este sentido, podemos rescatar la tópica diabolización de los poetas en los escritos de Quevedo. En lo que concierne a las letras españolas, uno de los primeros testimonios del acercamiento entre la imagen angélica y el poeta es el fragmento final del inconcluso *El*

*Diablo mundo* titulado "El ángel y el poeta" (Espronceda, 1969, 216-219). En este escrito Espronceda no procede todavía a una fusión entre el poeta y el espíritu divino, pero sí se puede advertir la voluntaria marginación del poeta con respecto a la realidad a la que pertenece deseando ascender hacia ámbitos más gloriosos. El poeta se observa a sí mismo como un ser mágico, fuera de la normalidad y vulgaridad terrestre, aspirando a ser integrado en un marco acorde a su esencia. Por todo ello, el poeta solicita al ángel, ya sea de la corte del Altísimo o del imperio de los espíritus caídos, que lo eleve hasta las cumbres celestiales. La altanería y soberbia que esta actitud conlleva no pasa desapercibida para el ángel que, pese a los reproches que esgrime contra el poeta, lo conducirá hacia su destino soñado. Pero será en la poesía de los simbolistas franceses donde comience a fraguar la temática que estamos acometiendo. De manera ligera, Mallarmé se implica en la consideración angélica de los poetas en el poema "Contra un poeta parisino": "A menudo me asalta la visión del poeta: / ángel de coraza leonada [...]" (1995, 63). Pero es sobre todo Baudelaire el principal artífice del fenómeno de imbricación entre el poeta y el ángel. En "Bendición", el escritor francés no guarda ninguna duda de la futura participación de los poetas en el reino de los mensajeros divinos, y así se lo hace saber a Dios: "Ya sé que tú guardas un lugar al poeta / en las filas bienaventuradas de las santas legiones, / y que lo invitas a la eterna fiesta / de los Tronos, las Virtudes y las Dominaciones" (1999, 43). La seguridad de Baudelaire a propósito de la estancia del gremio poético junto a las jerarquías de ángeles, de las que el autor parisino releva algunos de los coros, avanza un estadio más sobre el texto de Espronceda en el que el poeta había de demandar esa gracia o favor. La otra referencia inestimable en la poesía de Baudelaire es la composición "El albatros" en la que, aunque no se cita directamente la figura del ángel, descubrimos algunos de los pilares de la vinculación entre poeta y ángel. Baudelaire crea la pintura del poeta en calidad de magnífico ser extraordinario, angélico viandante que va recorriendo el doloroso lugar que es este mundo: "El poeta es parecido al príncipe de las nubes / que frecuenta la tormenta y se ríe del arquero; / exiliado en el suelo en medio de los gritos, / sus alas de gigante le impiden caminar" (1999, 45). Hay dos notas que hemos de fijar por su relevancia. La vida del poeta angélico en un medio ahogado por los gritos de sus habitantes es una anticipación del paraíso ensombrecido aleixandrino, en el que los espíritu celestiales no vuelan por una extensión cuya única señal sea la felicidad plena y consumada. Por otro lado, la imagen implícita del ángel con la que se asocia al poeta aparece ya marcada por la impronta del descenso, la caída. De esta forma, es el ángel caído el arquetipo sobre el que se apoya la estructuración espiritual de los poetas.

En la literatura española del siglo XX el tema de la identificación del ángel con el poeta se convertía en un planteamiento de amplia difusión. La generación del 27 ilustró a través de Vicente Aleixandre esta modalidad de contenido indispensable para el completo conocimiento de la angelología contemporánea. Otros poetas del 27 se habían internado en el examen de la sombra angélica del ser humano. Gerardo Diego esbozaba la frivolidad de la espiritualidad del hombre al observar la materialidad de su angelidad en *Biografía incompleta*: "Qué angelidad la nuestra toda alas" (1996, II, 861). En un poema posterior de *Carmen jubilar*, "Jardines de la Villa de Este", Diego, en una posición similar a la de *Biografía incompleta*, advierte el hecho de que el hombre no forma parte de los

elementos que plasman el plano celestial debido a que el ser humano no recuerda su legado de las alturas: "Sólo dos seres en la tierra / nos evidencian cielo o patria. / Música que vuela a su origen, / agua de pie, columna santa, / y entre las dos olvida el hombre / que lleva arrastrando las alas" (1996, III, 384). García Lorca entonaba abiertamente el signo del hombre en este mundo en "Mar" de su *Libro de poemas*: "...Y el hombre miserable / Es un ángel caído. / La tierra es probable / Paraíso perdido" (1989, I, 275). Pero sería Aleixandre el miembro del grupo del 27 que ahondaría en la atribución de la distinción angélica no al hombre en su generalidad sino a los poetas. No obstante, Aleixandre no se encontraba solo en el cultivo de este tema, que tendría especial incidencia en la poesía de posguerra, período al que pertenece *Sombra del paraíso*. Gabriel Celaya en su libro *Marea del silencio* ya insinuaba con el poema "Cima" la unión del poeta con el orbe angélico mediante su personal apetito de ascensión con el fin de sumergirse en la grandiosidad del ángel. En Celaya, con todo, no puede hablarse en sentido estricto de una temática del poeta angélico puesto que la imagen del poeta es superada y anulada por la personalidad del mismo escritor:

> ¡Ángel! ¡Solo el aire!
> La inmensidad que se abre:
> sentirse vasto y alto,
> sentirse por fin ángel,
> ángel,
> solo ángel.
> (1969, 42)

En *Arcángel de mi noche* será Vicente Gaos quien se identifique con el ángel caído en función de su labor de poeta. Ahora bien, esta conexión no se gesta de acuerdo al conjunto de todos los parámetros de la temática según se plasma en Aleixandre, puesto que Gaos entiende esa relación no como una completa correspondencia entre poeta y espíritu celestial sino como una vinculación asentada en un único valor común, la rebeldía. La pretensión del poeta de dar luz al mundo por medio de su palabra ha sido una ambición desmedida. Derrotado en sus pretensiones, el poeta es nuevo ángel caído. Para Gaos, por tanto, es Satán la criatura que sirve de trasfondo para su referencia al ángel caído:

> Cosa imposible fue, rebelión mía,
> intento de negar a Dios y al mundo,
> relámpago infeliz, ángel caído.
> (1982, , 186)

Gaos, en consecuencia, ejemplifica una de las ramificaciones de la fusión del ángel con el poeta en la que la figura del ángel caído está inspirada en el espíritu divino arrojado a los infiernos por atentar contra los dictados del Creador. En esta vertiente hemos de situar los versos de José Hierro en *Con las piedras, con el viento* en los que tanto él como sus compañeros son perdidas criaturas después de ansiar tocar con sus humildes manos el prodigio. Nuevamente, la soberbia luciferina embriagó sus almas:

Ángeles soberbios. Ángeles
ciegos. Ángeles malditos.
Ahora ya es tarde. Se apaga
el mundo recién nacido.
Ya no hay caminos. Ya no hay
caminos. Ya no hay caminos.
(1980, 121)

En *A modo de esperanza* José Ángel Valente incluía una composición, "El ángel" (1999, I, 19) en la que el autor, sentado en la mesa frente a un espíritu celestial, juega contra el ángel en la consecución de un nombre. El mensajero divino parece ser exponente de la inspiración poética que facilitará al artista la creación de su obra, aunque no falta quien ha observado un desdoblamiento de Valente en dos seres, uno de los cuales, el ángel, se identifica con el autor a partir del nombre que éste posee. En este sentido, es posible hablar de la angelización del poeta. Valente reanudará su encuentro con el espíritu alado en otro poema de título semejante al de *A modo de esperanza* en un libro más tardío, *Material memoria* (1999, II, 22). La conexión entre el poeta y la figura del ángel mediante el puente que supone el nombre del escritor es más evidente en "Preámbulo a un silencio" de Ángel González:

Eso es cierto, tan cierto
como que tengo un nombre con alas celestiales,
arcangélico nombre que a nada corresponde:
Ángel,
me dicen,
y yo me levanto
disciplinado y recto
con las alas mordidas
-quiero decir: las uñas-
y sonrío y me callo porque, en último extremo,
uno tiene conciencia
de la inutilidad de todas las palabras.
(1980, 124)

En la revisión que estamos realizando no podemos obliterar *Ancia* de Blas de Otero, escrito en el que aparecen recogidos *Ángel fieramente humano* y *Redoble de conciencia*. En esta poesía teñida de desolación, Blas de Otero postula un diálogo con Dios que se resolverá en trágica realidad. Ante la respuesta que los cielos entregan, el silencio, la angustia del único interlocutor activo, el hombre, el poeta. Éste, debido a la desasosegante situación que ha de vivir, se definirá en "Hombre" como "¡Ángel con grandes alas de cadenas!" (1997, 36). En contraposición a los poemas que hemos ido examinando, sobresale la voz de Eugenio de Nora en "Mandato", un texto en el que la imagen del poeta se desliga de las criaturas celestiales. Negada la existencia de los espíritus sublimes, el

poeta se torna en sustituto de las altas dignidades divinas. Mensajeros ambos, el poeta trae un anuncio muy diferente al que portaban los emisarios de Dios. El carácter críptico del verbo angélico muere en la palabra de un poeta que es afirmación de la realidad tangible. Nora, por tanto, abdica de una concepción gloriosa del poeta, inclinándose por un rol ejercido en la verdad de la materia visible: "No hubo un ángel ni un cáliz / para nuestra amargura. Todos estamos solos: / si existieran los ángeles, como voluntad pura / del Todo, darían signo / de paz sobre la Tierra. Pero ¿quién vio algún ángel? // Yo soy un hombre, y canto / con los ojos abiertos. Digo cosas que veo, / no los ángeles puros ni su oscuro mensaje" (1999, 153).

Después de atender otros ejemplos de ligazón de la figura del ángel con los poetas, nos detenemos en el modo en que Aleixandre asimila esta temática. La vinculación de los poetas con los espíritus divinos en la obra de Aleixandre no es una anécdota fortuita perdida entre contenidos de mayor relevancia sino la exposición de uno de los bastiones del pensamiento poético del sevillano durante lo que se ha considerado primera etapa creativa. En Aleixandre son dos las concepciones que a lo largo de su producción pueden concretarse a propósito de la imagen del poeta. Sintéticamente, esta escisión de la idea de poeta ha sido comentada por Alejandro Duque Amusco en su reciente edición de las poesías completas de Aleixandre: "Correspondiendo a cada una de las épocas descritas, dos imágenes del poeta nos proporciona su obra. El de la primera época es un ser sobrehumano, puro, auténtico, y por su lengua habla la naturaleza. Es el amante. Un ángel mortal que viene de un mundo platónico. En ocasiones recibe, como elogio máximo, el nombre de "poeta", y está lleno de una sabiduría que no le pertenece. [...] El poeta de la época de la realidad, por el contrario, no puede ser ya una criatura elemental, gigantesca o angélica, como lo fuera antes, sino que es el poeta terrenal, de carne y hueso, el poeta de la conciencia sin desfallecimiento [...]" (Aleixandre, 2001b, 18). No es extraño, así pues, que en *Sombra del paraíso*, obra incardinada en la etapa inicial de la poesía aleixandrina, descubramos una destacada filiación entre los mensajeros de Dios y los poetas. El engrandecimiento de la imagen del poeta bajo los nobles caracteres que estructuran el modelo angélico es un hecho que puede certificarse a través del material epistolar aleixandrino. Son varias las cartas en las que Aleixandre relata a otros su intelección angélica de los poetas. Así lo vemos en la correspondencia que el sevillano dirigió a José Luis Cano. En una carta de 3 de septiembre de 1939 Aleixandre afirmaba lo siguiente: "[...] los poetas, ángeles desterrados de un mundo que vagamente recordamos y presentimos, y al que anhelamos retornar con toda la sed de nuestros corazones. Las alas se nos notan, puede tocarse su bulto apenas disimulado bajo la ropa. Como pueden verse, como un rastro fugaz y resplandeciente, en ciertas palabras, en ciertos poemas nuestros, donde anunciamos un mundo entrevisto en el éxtasis, no sé si profecía o si recuerdo, pero sí imagen de nuestro ineludible destino" (Aleixandre, 1986, 18). Las palabras iniciales de Aleixandre son similares a los versos que analizaremos del poema "Los poetas" de *Sombra del paraíso*. En la carta a José Luis Cano se columbra ya que los poetas, aun siendo ángeles desterrados, no forman parte de las facciones de espíritus celestiales que se sublevaron contra Dios y pelearon contra los compañeros que se mantuvieron fieles. Por otro lado, en la descripción que Aleixandre hace de la angelidad de los poetas incorpora uno de los motivos clásicos de la temática

de la humanización de los ángeles, las alas, cuestión a la que hemos dedicado esfuerzos en varios momentos, sobre todo en el examen de *Sobre los ángeles*. Sin embargo, a diferencia de lo que solía ocurrir con las extremidades aladas de los espíritus divinos que progresivamente iban sepultando su naturaleza sublime a favor de la mortal, las alas de los poetas permanecen intactas. De hecho, costoso es el camuflaje de su materialidad, que no consigue ocultarlas. Las alas de los poetas resisten en sus cuerpos, en contraposición a los espíritus celestiales que habían de sobrevivir en la tierra, debido a que para ellos el devenir temporal no es viento de olvido. La divinidad de los poetas es consustancial a su ser y elemento discriminatorio para con el resto de los mortales. En otra carta a José Luis Cano fechada el 28 de junio de 1943 Aleixandre determinaba la misión del poeta en dependencia con su grandiosa esencia: "Si los poetas son ángeles (¡ay, de carne y hueso!) con luz y calor, con iluminación, deberían revelarse a los hombres, no con alienadas palabras, de fatal remate retórico, tan vulnerables en su mezquina representación" (Aleixandre, 1986, 53). Los posibles hierros en las tareas encomendadas a los poetas son signos de que los artesanos de la palabra no dejan de ser criaturas en cuya arquitectura, además de formantes divinos, existen componentes humanos.

No sólo en las epístolas a José Luis Cano Aleixandre discurría en torno a la doctrina de los poetas ángeles. Una carta de 19 de septiembre de 1940, esta vez remitida a Dámaso Alonso, nos ofrece más información con respecto a este tema. Citando Aleixandre sus propios versos del poema "Los poetas" en los que éstos son cifrados como ángeles desterrados, el autor de *Sombra del paraíso* ofrecía una reflexión: "Así veo hoy a los poetas, que cuando hacen poesía "recuerdan", sin saberlo. Cuando en algunos poemas míos paradisíacos, que tú tienes, evoco la juventud como una inmarcesible edad de oro, lo que hago es traer a mí la visión de mi reino, del que estoy desterrado. Su fulgor, el de tal reino, su luminosidad, su deslumbradora pureza, su amorosidad radiante, me iluminaron un día, no sé si en la región del sueño, o en un trasmundo para el que nací y en el que no vivo" (Aleixandre, 2001a, 152). En una carta previa a la que acabamos de ver de 11 de agosto de 1940, Aleixandre confesaba a Gerardo Diego cómo un determinado grupo de escritores se ajustaba a su intelección angélica de los poetas: "Yo leo bastante. Poesía inglesa sobre todo, que sigue pareciéndome admirable, tan lírica, tan aérea, tan dotada de alas para despegar de la tierra. A esos poetas conviene mucho la visión mía de los poetas [...]" (Aleixandre, 2001a, 148). En estos poetas ingleses que tanto fascinaron a Aleixandre hemos de ubicar a John Milton. Como indica Leopoldo de Luis (Aleixandre, 1990, 28), fue en 1938 cuando el poeta, reposando por una intensificación de su enfermedad, se dedicó a la lectura de la literatura inglesa. Por consiguiente, además de la relación de *Sombra del paraíso* con *El Paraíso perdido*, el propio Milton entraría en la esfera angélica de los poetas formulada por Aleixandre.

Junto a las fuentes epistolares existen otros documentos mediante los que podemos ir penetrando en la comprensión de unos ángeles que en su exilio terrestre son conocidos como poetas. En "Evocación de Federico García Lorca", del libro *Los encuentros*, encontramos una definición del poeta en la que éste aparece como un ser superior a los hombres, criatura espiritual, si bien Aleixandre no aludía a la figura del ángel: "El poeta es el ser que acaso carece de límites corporales" (1968, 1209). La calidad angélica del poeta lo

distanciaba de la masa humana con la que había de convivir en la tierra. En el prólogo a la segunda edición de *La destrucción o el amor* Aleixandre también delimitaba al poeta con unos lindes que superaban los que trazaban el diseño de los humanos: "El poeta es un hombre que fuese más que un hombre: porque además es poeta" (1968, 1444). Los rasgos que sobre el poeta va dando Aleixandre –revelador, profeta, iluminador-, y que reiterará en su discurso de recepción del Premio Nobel (Aleixandre, 1987, 36), estarán en consonancia con las funciones típicas de los mensajeros alados.

*Sombra del paraíso* es la obra en la que Aleixandre lleva al terreno lírico las ideas que hasta aquí hemos venido exponiendo y detallando. En este sentido, no es ocioso que la composición que sirve de pórtico a *Sombra del paraíso* sea "El poeta", donde Aleixandre ofrenda su libro a la figura del poeta. En este escrito no vamos a encontrar todavía la intervención de los espíritus celestiales, pero la imagen que del poeta comunica Aleixandre está salpicada por rasgos que autentifican su divinidad. Así, el poeta es conocedor de los misterios de la naturaleza, teniendo un cometido que, coincidente con las ideas de los últimos textos que más arriba hemos glosado, es de carácter profético e iluminador. Siendo una criatura de constitución terrenal, está atravesado por una excelsa esencia mágica propia de los habitantes de los cielos. La siguiente cala en el estudio de la identificación de los poetas con los espíritus puros es ineludiblemente el poema "Primavera en la tierra", en cuya apertura se condensa la enseñanza sobre la trascendencia de aquellos seres que actuaron como benefactores para Aleixandre en su juventud:

> Vosotros fuisteis,
> espíritus de un alto cielo,
> poderes benévolos que presidisteis mi vida,
> iluminando mi frente en los feraces días de la
> alegría juvenil.
>
> Amé, amé la dichosa Primavera
> bajo el signo divino de vuestras alas levísimas,
> oh poderosos, oh extensos dueños de la tierra.
> Desde un alto cielo de la gloria,
> espíritus celestes, vivificadores del hombre,
> iluminasteis mi frente con los rayos vitales de un
> sol que llenaba la tierra de sus totales cánticos.
> (1990, 121)

La problemática que encierra "Primavera en la tierra", y en particular los versos citados, es doble pues hemos de averiguar si los poderes benévolos de los que habla Aleixandre pueden ser interpretados como poetas y ángeles. Con respecto a este último punto, no puede afirmarse que exista acuerdo entre los especialistas. Carlos Bousoño consideraba que "Primavera en la tierra" estaba influido por el politeísmo de Hölderlin (1977b, 458), de modo que los espíritus celestes aleixandrinos serían una derivación de las deidades que pueblan el mundo en la cosmovisión del poeta germánico. Leopoldo de

Luis, aunque desviándose del análisis de Bousoño, tampoco observa la presencia de espíritus alados en el poema de Aleixandre: "Se habla de unos "espíritus benévolos" -de *bene* y *volo*: unos espíritus que le querían bien- que ya no están, no existen. Eran los protectores de una época juvenil [...]" (1990, 31). Interpretación que busca su clave en componentes de la misma realidad. Personas de carne y hueso que en la juventud de Aleixandre atenderían a su cuidado. Sin embargo, es posible hablar de ángeles. En esta dirección se ha expresado Francisco Javier Díez de Revenga al tratar "Primavera en la tierra": "¿Ángeles quizá? Sí, sin duda, ángeles, presentes en este paraíso aleixandrino en otros poemas, como "Arcángel de las tinieblas" [...]" (1999, 110). Efectivamente, son varios los signos que nos permiten sostener la presencia de espíritus divinos en "Primavera en la tierra", perdiendo peso la teoría que liga a los poderes benévolos con la obra de Hölderlin. Los celestiales de Hölderlin son genios celestes que brotan de la Grecia descubierta por el poeta como espacio en el que sus anhelos de pureza, de belleza se cumplen: "¡Oh dichosa Grecia! ¡morada de todos los celestiales!" (1998, 317). Los celestiales constituyen un elemento más en la plasmación de la dimensión puramente espiritual en lo terreno. Hölderlin crea un espacio en el que lo divino y lo humano van unidos de la mano: "[...] Los espíritus celestes / y los mortales son vecinos / a lo largo del tiempo [...]" (1998, 393). Seres invisibles que se manifiestan en etapas de gozo puesto que son esencias a las que "[...] les gusta descansar en los corazones amantes [...]" (1998, 289). En suma, los celestiales de Hölderlin pertenecen al mundo pagano de la Hélade, siendo los ángeles, que comparten algunos de sus rasgos con estos espíritus, un modelo más cercano y coherente con las fuerzas protectoras de Aleixandre. Una lectura atenta de "Primavera en la tierra" releva la figura del ángel como el patrón en el que Aleixandre se estaba inspirando. De este modo, dos son los términos empleados para definir a los hados del edén aleixandrino, espíritus y poderes. No existen dudas sobre su lugar de origen, el cielo. Debido a ello, al igual que ocurre con los ángeles, reciben el calificativo de celestes. Sus rasgos formales son semejantes a los de los mensajeros de Dios, invisibles y con alas. Las concomitancias a nivel interno, la benevolencia o querencia de bien, elimina la posibilidad referencial de los ángeles condenados en el infierno. Funcionalmente, las potencias celestiales de Aleixandre son una fiel copia de los ángeles judeocristianos, tutelando, iluminando y dispensando gracias. Acotados los hados benévolos de "Primavera en la tierra" como ángeles celestiales, resta determinar su vinculación con la imagen de los poetas. Conviene recuperar las palabras de Leopoldo de Luis a propósito de "Primavera en la tierra". En su exégesis del poema, el crítico concluirá que el período vital que aflora en el texto es "[...] el que hace vislumbrar al joven poeta en cierne el clima amistoso y grato de la generación luego tan famosa, generación formada por un espíritu exultante y nuevo, con ideales de gran apertura" (Aleixandre, 1990, 32). En el horizonte juvenil de Aleixandre se instala la literatura y, con ella, los poetas, verdaderos enviados del pasado, y activos en su presente, que salvaban al sevillano con su quehacer artístico. "Primavera en la tierra" puede ser entendido como una apología laudatoria de aquellos que auspiciaron la entrada de Aleixandre al universo de las letras, insignes creadores contemplados a la luz de la pureza angélica, orientando la genérica dedicatoria del poema pórtico "El poeta" hacia una concreción temporal dentro de la trayectoria vital del escritor. Aleixandre no habla de los poetas sino de sus poetas, de sus hados benefactores, unos seres que se revelaron al joven escritor como sus auténti-

cos ángeles guardianes. Entre la sombra, la luz de los guardianes de antaño, de los poetas que aún hoy día mantienen encendido el fuego espiritual celestial. La vigencia de esta concepción tiene otra de sus apoyaturas en el material epistolar que anteriormente hemos abordado, donde Aleixandre, durante todo el proceso de gestación de *Sombra del paraíso*, reconocía su visión angélica de los poetas.

Para cerrar el estudio de "Primavera en la tierra" cabría mencionar la relación establecida por Leopoldo de Luis en el estudio prologal de un libro de Carmen Conde, *Mujer sin Edén*. Allí, el crítico indicaba que el angelismo de uno de los poemas de esta obra, "Visión de los ángeles", se manifestaba "[...] con semejanza a los "genios celestes", de Hölderlin, o los "espíritus celestes", del Aleixandre de "Primavera en la tierra". Esto es: los seres invisibles y benignos que, en el romanticismo, se alían a los momentos felices en la tierra. Traduzcámoslo por gozo, belleza, amor, sensualidad, apacibilidad, satisfacción." (Conde, 1985, 18). Sorprende que Leopoldo de Luis, que no había basado su interpretación de los poderes benévolos de "Paraíso en la tierra" en la figura del ángel, asocie los espíritus celestiales de Carmen Conde con los aleixandrinos. La similitud planteada por el crítico es bastante discutible por superficial. Únicamente el rol de protector permite reunir a los espíritus celestes de Aleixandre y a los ángeles carmencondianos. La función de guardián es un elementos tan íntimamente ligado a la configuración tradicional de los ángeles que no sería sucinto el listado de escritores en los que podría rastrearse la presencia de ángeles nutridos por ese rasgo. Desde ese punto en común, todo son diferencias entre las posiciones de Aleixandre y Conde. Los ángeles de "Visión de los ángeles" que contempla Eva sirven de eslabón en la evolución del trato de Yahvé para con los humanos a lo largo de *Mujer sin Edén* en la medida en que suponen la reconstrucción de las relaciones fracturadas entre el Creador y sus criaturas de barro. Estos hermes cristianizados recuperan en su función de portadores del verbo el puente de comunicación entre Dios y nuestros Primeros Padres después de que estos hayan sido expulsados del Jardín. Los espíritus celestiales devuelven la esperanza a Eva para el reencuentro con Dios:

> ¿Qué le cuentan a Dios de lo que hacemos:
> el duro trajinar, la oscura lucha
> contra la tierra que amanece agria?
> ¿O que brotan al fin nuestros sembrados;
> que los predios son salmos de fragancia?
>
> ¿Qué le decís vosotros, qué lleváis
> de nuestra vida a Dios...?
> (Conde, 1967, 398)

Unos ángeles que, por otro lado, no escenifican el postulado romántico aducido por Leopoldo de Luis a propósito de la aparición de seres invisibles en los momentos de felicidad en la tierra. El descenso de los mensajeros de Dios en "Visión de los ángeles" junto a la pareja humana de desterrados no se efectúa en un tiempo de alegría para éstos sino en una fase de angustia o, en el mejor de los casos, de lucha, motivo por el que los ánge-

les procuran su amparo y atención, en labor reconocida por la propia Eva. En definitiva, los espíritus celestiales carmencondianos poco tienen que ver con los ángeles poetas de *Sombra del paraíso*, es decir, la figura del ángel es aprovechada para fines bien diferentes por Aleixandre y Conde.

"Los poetas" es el poema de *Sombra del paraíso* en el que Aleixandre consagra la asimilación de los ángeles con los poetas. Esta composición puede estimarse como la perfecta formulación lírica del programa conceptual aleixandrino de los poetas angélicos disperso por varios escritos, en especial en sus epístolas. La claridad en la exposición de la temática de la fusión de los poetas con los espíritus divinos va a favorecer la correcta comprensión del tipo angélico que es empleado en este contenido. Ya indicamos que los ángeles caídos con los que son identificados los poetas no eran los espíritus sublevados en los templos celestiales. Esta diferenciación nocional en el estatuto de los ángeles caídos conforma el arranque de "Los poetas":

> ¿Los poetas, preguntas?
>
> Yo vi una flor quebrada
> por la brisa. El clamor
> silencioso de pétalos
> cayendo arruinados
> de sus perfectos sueños.
> ¡Vasto amor sin delirio
> bajo la luz volante,
> mientras los ojos miran
> un temblor de palomas
> que una asunción inscriben!
> Yo vi, yo vi otras alas.
> Vastas alas dolidas.
> (1990, 127)

En estos primeros versos de "Los poetas" Aleixandre recrea, aunque velado por la acumulación de imágenes, el clásico mito de la caída de los ángeles rebeldes. Los espíritus amotinados son poetizados bajo la forma de una flor, emblema de la belleza y pureza, que es herida por la brisa, esto es, aquellas fuerzas, Dios y los ángeles fieles, que contuvieron la insurrección de la agrupación angélica comandada por Luzbel. Las potencias hostiles derrotadas, pétalos arruinados, descienden gemebundas una vez que sus sueños o ambiciones han sido impedidos. En la línea del poema "A un ángel caído" del decimonónico Nicomedes Pastor Díaz, Aleixandre precisa la existencia de otro colectivo de ángeles caídos al observar otras alas, también dolidas por el alejamiento del reino celestial, pero ajenas a la huestes expulsadas de los cielos y al destino infernal que a éstas les estaba preparado:

> Ángeles desterrados
> de su celeste origen

en la tierra dormían
su paraíso excelso.
Inmensos sueños duros
todavía vigentes
se adivinaban sólidos
en su frente blanquísima.
(1990, 127)

He aquí una variante en la caída de los espíritus divinos. Ángeles no abocados a los suplicios y tormentos de las llamas del averno, ángeles que yacen en otro reino de oscuridad, la tierra, edénica estancia en contraste con la estéril residencia de dolor de los secuaces de Satán. Estas entidades divinas refugiadas en nuestro mundo no han visto deturpada su angelidad. Soñando emocionados con la remembranza de su paraíso perdido, conceden a los mortales un preciado don, su palabra, iluminando el planeta con su mensaje. Integrados entre el conjunto de raza humana, estos ángeles representan el auténtico rostro de los maestros del verbo, los poetas. La visión de los poetas ángeles está seccionada en dos partes que se corresponden con dos temporalidades diferentes, cada una de las cuales tiene su reflejo en las complementaciones que reciben las criaturas angélicas. Un primer momento, que se dispondrá en el poema en una suerte de estructura marco, es el que se refiere a la realidad de los espíritus celestiales en la tierra, es decir, en el período en el que se hallan fuera de su territorio autóctono, el cielo. Por ello los ángeles estarán acompañados por adjetivaciones que significan su desarraigo. Hemos indicado que este estado de los poetas angélicos, que no es otro sino el presente, Aleixandre lo desarrolla en la composición mediante una organización de encuadre, abriendo y cerrando el texto de "Los poetas". El comienzo hemos tenido oportunidad de comentarlo más arriba. En la sección final, Aleixandre manifiesta la ignorancia de una sociedad cuya ceguera le impide percibir a las sagradas entidades que habitan entre nosotros:

¿Qué legión misteriosa,
ángeles en destierra,
continuamente llega,
invisible a los ojos?
No, no preguntes, calla.
La ciudad, sus espejos,
su voz blanca, su fría
crueldad sin sepulcro,
desconoce esas alas.
(1990, 129)

El cuerpo central de "Los poetas", enmarcado por el presente terrestre de los poetas celestiales, acoge la vida pretérita de estos espíritus divinos caídos, su pasado en el paraíso del que ya no pueden disfrutar. Evocadora fantasía gestada desde la memoria de un universo de alegría y dulzura en el que la naturaleza y los cuerpos se conjugan en iniguala-

ble dicha, siendo los ángeles una pieza más que colabora en la composición de un paisaje idílico: "Ángeles sin descanso / tiñen sus alas lúcidas / de un rubor sin crepúsculo, / entre los valles verdes" (1990, 128); "Ángeles misteriosos, / humano ardor, erigen / cúpulas pensativas / sobre las frescas ondas. / Sus alas laboriosas / mueven un viento esquivo, / que abajo roza frentes / amorosas del aire" (1990, 129). Los calificativos que desnudaban la marginación de los espíritus sublimes desaparecen en esta fase de sus vidas en las que son retratados como misteriosos seres en constante movimiento entre las bellezas del paraíso.

La temática por la que la figura de los poetas está investida de coraza angélica está implicada con otros fenómenos de la producción literaria aleixandrina. Por un lado, con la corriente colectiva, también cultivada por Aleixandre, de elaboración de escritos panegíricos en los que el elogio del escritor o artista se lleva a cabo por medio de la imagen de los espíritus divinos[122]. Si Manuel Altolaguirre fue el miembro del grupo poético del 27 sobre el que con más abundancia se acumularon loas angélicas, la obra de Aleixandre es una magnífica prueba. En los *Retratos con nombre* aleixandrinos encontramos una composición dedicada a Altolaguirre, "Dormido en la inmensa cuna", en la que el poeta se angeliza en virtud de una de las etapas de su vida, la infancia más temprana: "Ángel o viejo o niño, o sabio o cándido" (1968, 1034). Un ángel que inevitablemente había de crecer: "El ángel es el hombre y había de vivir" (1968, 1034). En "Perfil de Manolo" el contorno del poeta sobre su ciudad natal no parece el de un ser de este mundo: "Parece que fue un ángel quien cerrara / final el claro escorzo / y lo viéramos puro recortarse / sobre su Málaga / sin fondo" (1968, 1137). La mejor cristalización de la impresión angélica que Altolaguirre producía se localiza en uno de *Los encuentros*, "Manolito, Manolo, Manuel Altolaguirre". A través de este texto descubrimos la verdad histórica del halo celestial que rodeaba a Altolaguirre para todos aquellos que le rodeaban: "Porque el que no haya conocido a Manolito Altolaguirre en sus veinte años, poeta y codirector de *Litoral*, no ha conocido lo que todos los que entonces le conocieron decían que era: un ángel, que de un traspiés hubiera caído en la Tierra y que se levantara aturdido, sonriente... y pidiendo perdón" (1968, 1227). Una estampa del escritor malagueño que, pese a la simpática tonalidad empleada, entronca con la más profunda concepción angélica de los poetas que hemos analizado. Las virtudes de Altolaguirre se tiñen de angelismo en "Recuerdo a Manuel Altolaguirre": "Manolito, angélicamente dadivoso, os despedía en la estación [...]" (1968, 1603). Junto a las enaltecedoras loas angelizadoras de Aleixandre, la figura del poeta ángel también está implicada con varios mecanismos del sistema constructivo de gran parte de los retratos de *Los encuentros*. Pozuelo Yvancos, en un estudio estilístico sobre esta obra en prosa de Aleixandre, destacaba como rasgo discursivo común a todos los encuentros la evocación y "[...] la intensidad en el desarrollo del momento evocado y

122 Magnífico acercamiento al arte de los retratos poéticos en los escritores del 27, centrándose en sus cultivadores más destacados, es el estudio de Díez de Castro, "El retrato poético en el 27: Jorge Guillén, Gerardo Diego y Vicente Aleixandre", en *Poesía, pasión de vida. Ensayos y estudios del 27*, pp. 57-122 (v. Bibl.). En los poemas dedicados a Altolaguirre, como indica Díez de Castro, "[...] apenas se atiende al rasgo físico en aras de un profundo tratamiento de los efectos" (2001, 115).

de su potencial significación más alta" (1999, 108). Una de las técnicas de intensidad en la evocación de las diferentes personalidades, imbricada con la angelización de los poetas, es la plasmación de una consideración extraordinaria de los retratados. Éstos aparecen magnificados en las pinturas diseñadas por Aleixandre, relevando la categoría sublime de sus figuras, la pureza angélica de sus seres, entroncando con la teoría angélica dorsiana según veremos. Son varios los procedimientos de los que Aleixandre hace uso en este sentido. Así, es frecuente una ligazón del personaje con rasgos de raigambre celestial. En "Paseo con don Miguel de Unamuno", el autor de *Niebla* es poseedor de un "[...] celeste conocimiento" (1968, 1162). La aparición de Azorín en otro de los encuentros invita a colegir una corporalidad casi angélica: "Anciano, casi de fina porosidad, en su alada materia" (1968, 1165). Los movimientos de una de las manos de Jorge Guillén evocan la maravilla de un cielo, próximo por la fuente humana de la que ha brotado: "Agitándose, aunque fuese con lentitud, zigzagueaba allí una electricidad positiva, en rasgueos de luz que signaban un cielo hecho más que nunca de proximidad, a la medida humana" (1968, 1185). Pero, sobre todo, el método por el que Aleixandre consigue acendrar angélicamente a los protagonistas de cada uno de los retratos es la luz. La mayoría de los artistas que desfilan por las páginas de *Los encuentros* se muestran como seres iluminados, trascendidos, captados en una instantánea divina en la que emerge su espiritualidad. Para Miguel Hernández la luz fue compañía eterna que nunca se extinguió: "No se le apagó nunca, no, ni en el último momento, esa luz que por encima de todo, trágicamente, le hizo morir con los ojos abiertos" (1968, 1247). La palabra de Dámaso Alonso es deslumbrante revelación: "Recuerdo su palabra vehemente, su radical apertura y una como visitación de luz en que totalmente se manifestaba" (1968, 1199). La luz natural será uno de los recursos lumínicos utilizados por Aleixandre para envolver la realidad de unos personajes convertida en materia textual. Carmen Conde es bañada por unos rayos del sol de los que la poetisa parece nacer: "Pero yo veía al sol largo alcanzarla, revelarla [...]" (1968, 1259). Un paisaje iluminado es aquel que nos puede ayudar a comprender el valor de un poeta, como sucede con Blas de Otero: "Tenía una voz clara, limpia y si estabais en un jardín cualquiera con cielo alto y tersa luz, él poseía todas las cualidades naturales de una condición comunicativa" (1968, 1268). La luz llega a adquirir facultades introspectivas, despojando al retratado de su corteza externa para desvelar su interioridad, como se observa en "Evocación de José Luis Hidalgo": "[...] posando yo para él, mirando su rostro bañado en la luz transparente, ¡qué claramente vi cómo era y a lo que se asemejaba!" (1968, 1282). En suma, el repertorio de útiles con los que Aleixandre ha conformado las imágenes de *Los encuentros* sitúa a los retratados en una posición emocionadamente única, gloriosa. De este modo, como afirmaba Eugenio D'Ors en su *Introducción a la vida angélica* a propósito de la finalidad y secreto de los retratos, si bien se ceñía a los del género pictórico, estos interrogantes se respondían "[...] evocando el nombre del Ángel de la Guarda, del Ángel personal" (1987, 113). Así pues, "En síntesis, un buen retrato no es otra cosa que la revelación de lo angélico en un ejemplar humano [...]" (D'Ors, 1987, 45). La aprehensión de los individuos en su angélica espiritualidad celestial obrada por Aleixandre en *Los encuentros* puede entenderse como una derivación de la global caracterización de los poetas en calidad de ángeles desterrados a la tierra.

En *Sombra del paraíso* la figura del ángel sólo aparecerá en una ocasión desvinculada del proceso nuclear de la angelización de los poetas. Es en el poema "Último amor" donde la imagen de los espíritus celestes es medio para expresar el influjo de la amada en un texto dominado por la idea típicamente aleixandrina del amor destructivo. El poeta se cuestiona por la naturaleza del beso del ser querido: "[...] ¿Es ángel, / o es una espada larga que me clava / contra los cielos, mientras fuljo sangres / y acabo en luz, en titilante estrella?" (1990, 180).

## El adiós del ángel

Después del clímax angélico que supone *Sombra del paraíso* en la producción de Vicente Aleixandre, la figura del ángel, divina e infernal, pierde importancia, desapareciendo de forma absoluta en algunos de los libros, aunque su tratamiento no está por debajo del que se le concedía en los primeras obras del sevillano. En *Nacimiento último* sólo un texto da cabida a la entidad angélica, si bien es una composición de interés en la medida en que es prolongación del tema de la fusión del poeta con el ángel de *Sombra del paraíso*. El escrito al que nos estamos refiriendo es el que cierra *Nacimiento último*, "El poeta niño":

> Niño en ciudad, niño dormido en la primera cuna flotante sobre los hoscos ruidos, niño nacido naturalmente en una ciudad inmensa, donde las calles se repiten, golpean, despiertan al dormido en su cielo, y arañan y lastiman y duelen, mientras el Ángel llora, en su rincón oscuro, una lágrima clara, pronto rodada hasta los cascos sucios de unos caballos grises.
>
> (1968, 677)

La exposición de la temática de los ángeles poetas ofrece ahora una ligera desviación con respecto a la formulación de *Sombra del paraíso*. El ángel de "El poeta niño" es una criatura autónoma, escindida de la imagen del poeta. No obstante, a pesar de la individualización de mortal y espíritu celestial, el poeta conserva su cobertura angélica ya que la criatura alada no es sino una exteriorización figurativa de la realidad del pequeño en contraste con la amenaza del medio urbano. El ángel, portador de la inocencia y pureza del niño, lamenta en lágrimas lo que éste aún no puede manifestar de forma consciente. Apesadumbrado espíritu alado en cuyo trasfondo late el patrón del ángel de la guarda. El despertar de la dimensión angélica en relación con el contexto de la niñez es un contenido que también se dará en *Retratos con nombre*. En el biográfico poema "Cumpleaños" Aleixandre, imaginando cada uno de sus años como sólidos eslabones, nos relata la historia de uno de esos eslabones: "La de un niño o un ángel férreo, una pluma o un astro, pero una realidad enmarcando / unos verdaderos ojos azules" (1968, 992).

El seguimiento de la figura del ángel nos trasladará desde *Nacimiento último*, sin olvidar las alusiones hechas sobre *Retratos con nombre*, hasta una de las últimas obras de

Aleixandre, *Diálogos del conocimiento*, que servirá de colofón para la angelología aleixandrina. En cuatro de los diálogos los personajes citarán a los espíritus alados, aunque sólo en uno de ellos el ángel tendrá un valor destacado. En "La maja y la vieja", la anciana tendrá uno de los apoyos de su discurso en torno a la experiencia de la que ha gozado a lo largo de su vida en la figura del ángel: "Yo he visto morir al joven, nacer al niño, / saber al viejo y perecer al ángel. / Cuando un silencio pasa es que un ángel se ha ido" (1992, 123). La especificación del viaje del ángel tomando como punto de partida el espacio del interlocutor desvela que el espíritu celestial es disfraz de un ser mortal, probablemente un recién nacido, que complementaría la serie de edades de los sujetos del parlamento de la vieja. Lo demoníaco encuentra su lugar en el "Diálogo de los enajenados" en una de sus formas ancestrales, el súcubo. Para el dandy la verdad de la soledad no es barrera que impida escuchar la llamada de la sensualidad, siempre viva: "La verdad intolerable. Pero cantan los súcubos" (1992, 139). Aleixandre escoge correctamente la especia diabólica del súcubo en función de la sexualidad del emisor, puesto que los súcubos son los espíritus infernales camuflados bajo rostro de doncellas. Función meramente descriptora es la que el ángel desempeña en el diálogo "Quien baila se consuma" para captar el grácil y vaporoso movimiento del bailarín: "Soy leve como un ángel que unos labios pronuncian" (1992, 183). El diálogo en el que Aleixandre explora mayores posibilidades en la figura del ángel es "El lazarillo y el mendigo", escogiendo la faceta demoníaca de las incorpóreas criaturas creadas por Dios. El lazarillo que acompaña al mendigo se niega a continuar entre la oscuridad de la noche debido a los peligros que presiente. Rebatiendo al joven, el mendigo apelará al príncipe infernal: "Calla. No tientes al demonio: hijo del sol, / criatura hermosa que a oscuras busco, y creo. / Tú eres hijo de nadie. Vamos: ¡en marcha!" (1992, 125). El lazarillo rechazará la luminosidad del diablo al que adora el mendigo contraponiendo su filosofía vital. Pero el mendigo, superior al muchacho en su extensión biográfica, precisará su relación con el espíritu infernal, al tiempo que aclara la significación de éste: "Hoy creo en el demonio, / que es la duda absoluta, Hijo del sol le sé, / porque no creo en la noche" (1992, 126). Pese a la relevancia del demonio en este diálogo, la crítica ha sido parca en su exégesis, limitándose a reiterar las palabras del mendigo que asimilan al ángel rebelde con la duda. Basilio Rojo, en su estudio sobre *Diálogos del conocimiento*, profundiza más, cuestionándose principalmente por la vinculación del diablo con una imagen positiva de la divinidad, el sol. Rojo justificará esta anomalía debido a que "Después de todo, estamos ante un intento poético de contrastación de pareceres, y el mendigo, desesperanzado, sumergido en la oscuridad cree sólo en el demonio" (1983, 230). Es decir, el contraste entre el sol y Satán sería una consecuencia formal del enfrentamiento en el nivel del contenido. Gimferrer ya había señalado que luz y tinieblas eran centros polarizadores del libro de Aleixandre, también plasmados en el escrito que comentamos: "[...] ciego tras haber creído en las luces, el viejo de "El lazarillo y el mendigo" invocará desde su penumbra a la duda absoluta, el demonio, "hijo del sol" [...]" (1981, 146). Ahora bien, la ligazón del diablo con el sol no es algo novedoso, residiendo además en esa relación la clave que aclara su sentido último. Siendo exactos, el único espíritu celestial que la tradición ha codificado como ángel solar ha sido Rafael, pero el ángel caído también se ha aproximado a la estrella llameante en su vida celestial. Mientras aún poseía la gracia divina, el futuro monarca de

las sombras se llamaba Lucifer, es decir, el portador de la luz. De hecho, en los primeros tiempos de la Iglesia, Lucifer fue el nombre con el que se conocía a Dios hasta que fue otorgado al ángel traidor. Amplio es el compendio de traducciones, la mayor parte asociadas a la luz del amanecer, que Lucifer suscitó: luz del alba, hijo de la mañana o dragón del alba. De acuerdo con esta situación, la consideración del demonio como hijo del sol es factible. Desde esta óptica el demonio es imaginado en su etapa celestial, antes de la hora del levantamiento. En esa fase, Lucifer ya se desgaja del resto de los espíritus celestiales en tanto en cuanto en él se gesta la oposición hacia su Creador, una disconformidad con el Altísimo cuya fuente es la duda con respecto a la voluntad suprema. Hubo un instante en el que ante la inquebrantable perfección célica Lucifer titubeó, y emprendió una fracasada cruzada contra el artífice de un reino que no satisfizo la lucidez del ángel. La tríada demonio-sol-duda es la que recoge Aleixandre para reconducirla en ideario de senectud para el mendigo. La primacía concedida a la duda, haciendo de ella el elemento definitorio del demonio, provoca que la visión que se tiene del espíritu infernal en "El lazarillo y el mendigo" sea plenamente intelectualizada. Así, el demonio se erige en designador no de un ser sino de un concepto.

# Luis Cernuda.
# El ángel apolíneo del deseo

## LUIS CERNUDA
## EL ÁNGEL APOLÍNEO DEL DESEO

Más allá de los insignes estandartes de la figura del ángel entre los poetas del 27, Alberti y Diego, la angelología de Luis Cernuda ha sido recibida con mayor interés por la crítica frente a la aportación del resto de miembros de la generación poética. Aunque ausente en el estudio angélico global de J. C. Wallace, la vertiente angélica de Cernuda será atendida con mayor o menor profundidad por José Jiménez, José María Souvirón, José Luis Cano, Luis Felipe Vivanco, o Lorraine Ledford. No obstante, estos acercamientos adolecen, no en su individualidad sino en su conjunto, de estar orientados fundamentalmente a la exégesis de las especies infernales, abandonando el rostro inmaculado de los espíritus angélicos. La tópica catalogación de Cernuda como poeta maldito, escritor marginado y rebelde contra las normas de una sociedad que lo acosaba, su vinculación con la poesía romántica, unido a una serie de poemas en los que el sevillano se asociaba, e incluso hermanaba, con el demonio, sirvieron para dirigir los estudios sobre la imagen del ángel en su obra hacia el monarca de los abismos, monopolización que trajo consigo algunas deficiencias en el análisis de determinadas composiciones en las que intervenían las entidades celestiales. Innegable es que la faz angélica cernudiana distaba mucho de la pacífica apariencia celestial de Altolaguirre. Uno de los retratos demoníacos de Cernuda se lo debemos a Gerardo Diego, el cual aposentará el carácter luciferino del sevillano en su sistema de pensamiento vital y literario: "La visión de la vida, del mundo, de los hombres, de la realidad –que está ahí- y el deseo violentísimo insaciable de una belleza, de un amor que se cifra en el éxtasis del placer, son la causa de la infelicidad perpetua de este rebelde ángel pagano, más verdadero que los de Alberti, más demoníaco y creador en su desesperación por tocar, por besar una soñada realidad, entrevista en los raros momentos de culminación de la hermosura del cuerpo ajeno sentido como imán, como narciso, otro y uno a la vez de sí mismo" (2000, VIII, 521). Más adelante observaremos la importancia de la consideración pagana de la angelidad de Cernuda. La asunción de la máscara satánica de la que se rodeaba Cernuda era una realidad. Las palabras de Diego no ofrecían duda a este respecto, pero también podemos recordar un poema de Rosa Chacel dedicado a Cernuda en el que su ligazón con el ángel del averno es destacada en los primeros versos:

> El príncipe del piélago ascendiera
> por tu corona al cenit de tu lecho
> si el fatídico, eterno, lazo estrecho,
> anudado por Dios, romper pudiera.
> (1989, 424)

Cernuda, mortal neófito de la corte infernal, impera sobre el regente de los espíritus condenados por su conjura, ansiando el ángel caído arrebatar unos laureles que, aun en su desgracia y mutilación divina, a él le pertenecen. La sombría estela de Cernuda tuvo eco material en la realización de una poesía en la que la presencia de Luzbel era evidente. Sin embargo, la personalidad diabólica no circuló aislada por los versos del poeta sevillano, ya que los espíritus célicos también cautivaron a Cernuda. Advertida la convivencia de las dos fuerzas opositoras de ángeles, hemos de señalar que tan destacado es el cultivo de los genios demoníacos como de las potencias celestiales. Dos variedades de criaturas espirituales que Cernuda no abordaría desde parámetros semejantes. De este modo, el programa constructivo de ángeles y demonios, según detallaremos, discurre por sendas distantes, aunque en los dos casos se producirá la implicación de las grandes obsesiones de Cernuda. Divergentes desde el punto de vista formal, pero con concomitancias en el plano semántico.

## Los ángeles como objeto de la pasión homosexual

Ya citamos en la introducción de esta investigación el testimonio de orden teórico de Cernuda en sus *Estudios sobre poesía española contemporánea* al comentar la poesía de Diego y Alberti en torno a la proliferación de espíritus divinos en la etapa de *Sobre los ángeles*, al igual que en el modernismo estuvieron de moda las princesas (1994, III, 222). Cernuda, por tanto, era consciente del fenómeno que suponía la entrada de los ángeles en el ámbito literario, tendencia que tendría una versión más amplia a través de su faceta de escritor. A semejanza de Pemán, Cernuda acogía a los ángeles desde la perspectiva del crítico y desde la óptica del creador. La aparición de los ángeles en la poesía de Cernuda es muy temprana. El conocimiento de estas entidades pudo venirle desde varios frentes, dejando de lado fuentes obvias como las Sagradas Escrituras, cuya influencia por medio de su lectura en lengua inglesa puede hallarse en *Como quien espera el Alba*, de acuerdo con una confesión del propio Cernuda en "Historial de un libro" (1994, II, 648). Cernuda, por un lado, tuvo una especial relación con los mensajeros de Dios por mediación de las imágenes artísticas o, más bien, por una muy determinada efigie angélica. En su reciente biografía de Luis Cernuda, Jordi Amat hace hincapié en los lugares esenciales de la geografía juvenil del poeta. Del recinto universitario en Sevilla sobresalen dos espacios, el pequeño patio porticado en el que Cernuda se deleitaba con el sonido de la fuente, y la capilla. Es esta última localización la que se revela primordial para nuestros objetivos en función de la finalidad con que Cernuda allí acudía: "El estudiante frecuentó con asiduidad la capilla, no para dedicarse a la oración, sino para contemplar la figura del ángel que en una mano sostenía un libro y que se llevaba la otra mano a la boca exigiendo silencio con un dedo alzado" (2002, 45). Este episodio de la vida de Cernuda, aunque no lo cita Amat, lo desarrolla el autor de *La realidad y el deseo* en una prosa, "El poeta", de su libro *Ocnos*, relatando las emociones del encuentro con el ángel de piedra:

> Años más tarde, capaz ya claramente, para su desdicha, de admiración, de amor y de poesía, entró muchas veces Albanio en la capilla de la universidad, parándose en un rincón, donde bajo dosel de piedra un ángel sostiene en su mano un libro mientras lleva la otra a los labios, alzado un dedo, imponiendo silencio. Aunque sabía que Bécquer no estaba allí, sino abajo, en la cripta de la capilla, solo, tal siempre se hallan los vivos y los muertos, durante largo rato contemplaba Albanio aquella imagen, como si no bastándole su elocuencia silenciosa necesitara escuchar, desvelado en sonido, el mensaje de aquellos labios de piedra. Y quienes respondían a su interrogación eran las voces jóvenes, las risas vivas de los estudiantes, que a través de los gruesos muros hasta él llegaban desde el patio soleado. Allá dentro todo era ya indiferencia y olvido.
>
> (1999, , 569)

A lo largo de este estudio hemos tenido la oportunidad de contemplar la pasión de los poetas del 27 hacia las reproducciones de otras disciplinas artísticas de la figura del ángel. Así lo ilustran los ángeles pictóricos de Alberti, los nuncios pétreos del Pórtico de la Gloria de Gerardo Diego o el trasfondo de los arcángeles lorquianos. Para Cernuda el arte se convirtió en uno de los focos en los que el poeta descubría una estabilidad necesaria para su vida: "Si Dios es una garantía problemática de supervivencia, una forma de duración en absoluto sometida a la duda es la que representa el Arte mismo, con mayúscula inevitable en el caso de Cernuda" (Cernuda, 2002, 78). En su antología de la poesía del sevillano, Ángel Rupérez ha dedicado una sección al análisis del componente artístico de Cernuda (Cernuda, 2002, 78-83), cuestión en la que también se interna Ruiz Silva en su obra *Arte, amor y otras soledades en Luis Cernuda*, y que Díez de Revenga plantea en su revisión crítico temática de *La realidad y el deseo* (1988, 233). Dentro de este terreno que hemos acotado, Luis Cernuda ha demostrado en diversos momentos de su producción un gran entusiasmo hacia las figuraciones artísticas de los espíritus celestiales, imbricando su amor para con el arte y su mágica comunión juvenil con el ángel de la capilla universitaria de Sevilla. Localizados en otro edificio religioso, en el poema "Atardecer en la catedral" de *Las nubes* el poeta se va aproximando a una catedral envuelta en atmósfera de claro signo romántico en la que unos ángeles avisan de la llegada al santo lugar: "Una vigilia dicen esos ángeles / Y su espada desnuda sobre el pórtico, / Florido con sonrisas por los santos viejos, / Como huerto de otoño que brotara / Musgos entre las rosas esculpidas" (1999, I, 282). *Variaciones sobre Tema Mexicano* nos asoma a uno de los capítulo más extraordinarios en la historia y evolución de las representaciones de las potencias divinas, el arte indígena[123] de América Latina en el que la imagen del ángel tuvo una gran repercusión: "¿Recuerdas aquel ángel mandolinista, a cuya cabeza parecían haberse subido algunas plumas que con la muda escaparon de sus alas?" (1999, I, 637). El ángel aparece recogido

123 El valor de la imagen del ángel en Hispanoamérica quedó atestiguado por una exposición de arte colonial celebrada en París, pasando posteriormente por otros lugares como España, cuya riqueza se reflejó en el libro *El retorno de los ángeles. Barroco de las cumbres en Bolivia*, La Paz, Editorial Unión Latina, 2000.

en uno de los relatos breves de Cernuda, "El viento en la colina", en el que la imagen celestial sirve para expresar la impetuosa vehemencia de la ventisca al amanecer: "[...] un ángel del pórtico de la iglesia, donde arrodillado al lado de la cruz presentaba una azucena, arrancado de su hornacina, vino al suelo, y la piedra se hizo pedazos" (1994, III, 261). Más corporeizaciones angélicas contemplamos en el paseo por las estancias de un monasterio de impronta románica en otra narración de Cernuda, "Sombras en el salón": "Atravesaron la galería alta del claustro, y cruzando una puertecilla en cuyo dintel había un exquisito relieve de ángeles con las alas extendidas, entraron en el salón" (1994, III, 419). No es banal el carácter románico del monasterio en el que se localiza el relieve con ángeles. Como explicará Cernuda en "Las prisiones de Gerard de Nerval", los ángeles románicos, así como los góticos, forman parte de una de las categorías en las que el poeta concibe a los individuos. El testimonio es interesante no sólo por la referencia a los espíritus celestiales sino por el hecho de que la ejemplificación que propone recae en los ángeles compostelanos, aquellos que fueron consagrados en el campo literario por Gerardo Diego:

> Hay entre nuestros semejantes, al parecer de quien esto escribe, dos clases de seres que prestan sempiterno interés a la humanidad, Unos físicamente seductores, encanto para los ojos y tormento para el corazón. Otros de fantástico espíritu, irisados y tornasolados como burbuja, vilano o fuego fatuo, mirados por algunos con envidia y compasión y por los más como cifra de trastorno y desorden social.
>
> La escultura románica y gótica ofrece a veces, prisionera en la piedra, imágenes plásticas que pudieran simbolizar a esta segunda clase de criaturas humanas. Si la memoria no recuerda mal, a ambos lados del Pórtico de la Gloria, catedral de Santiago, hay dos ángeles que llevan en su mano disforme trompeta, cifra de gloria mundana; pero la abandonada actitud del cuerpo, sobre todo de uno de ellos, la expresión celeste y burlona a un tiempo mismo de su cabeza inclinada, están lejos de recordarnos reinos de este mundo. Tienen el mismo encanto espiritual de aquellos seres a que antes aludía.
>
> (1994, , 110)

Si bien los ángeles románicos y góticos se incardinaban en la agrupación de los seres dotados de mágico espíritu, más adelante veremos cómo entre aquellas criaturas físicamente seductoras tenía cabida otro modelo de espíritus divinos que satisfará las necesidades carnales de Cernuda. Concluyendo con este itinerario por el museo de ángeles en la obra de Cernuda, no podemos dejar de lado la alusión del poeta a las recreaciones de entidades aladas nominadas. Los arcángeles, pues, vuelven a tener su espacio en los textos de otro de los escritores del 27, aunque sea de forma muy lacónica. Es en "El indolente" donde asistimos al paso procesional de un San Rafael popular: "[...] al fin aparecen las andas de plata, con flores y faroles encendidos a pesar de ser mediodía, en torno a un San Rafael de alas doradas y un pez rosa en la mano [...]" (1994, III, 295). San Miguel comparecerá en el interior de la iglesia de un castillo según las confesiones de "Diario de un viaje": "En el altar mayor el San Miguel hubiera encantado seguramente a Amílcar: su divertida

actitud de negrillo vencedor se coronaba con un gran penacho de plumas" (1994, III, 275). La mayor parte de estas estampas cernudianas de ángeles escultóricos están inmersas en un ambiente de evidente nostalgia y melancolía romántica. Esta ambientación no es ociosa y es una puerta para la comprensión del origen de la inclinación de Cernuda hacia las formalizaciones plásticas de espíritus célicos. De este modo, el clima romántico nos conduce a Bécquer. No es extraño, en este sentido, que en la narración de "El poeta", cuna de todas las representaciones artísticas de ángeles evocadas por Cernuda, aparezca el nombre de Bécquer. Al poeta decimonónico también le habían sido gratas las imágenes de los espíritus alados, como nos desvelan dos rimas. En la rima LXXIV los ángeles se erigen en guardianes de la pureza de la dama que extasía al poeta: "Las ropas desceñidas, / desnudas las espaldas, / en el dintel de oro de la puerta / dos ángeles velaban" (1969, 453). Los propósitos del amante son coartados por unas miradas en las que el poeta es capaz de leer un mensaje de prohibición: "Mas, ¡ay!, que de los ángeles / parecían decirme las miradas: / "¡El umbral de esta puerta / solo Dios lo traspasa!" (1969, 453). Junto a una tumba gótica de un templo bizantino reposan los enviados alados en la rima LXXVI que convocan al silencio en el aposento: "Del cabezal de piedra, / sentados en el filo, / dos ángeles, el dedo sobre el labio, / imponían silencio en el recinto" (1969, 455).

La vinculación de Cernuda con los mensajeros puros de los cielos derivaba no sólo de las materializaciones artísticas, tanto las reales como las poetizadas por Bécquer, sino de la poesía inglesa, sobre todo la romántica, con la que el sevillano mantuvo gran afinidad, de lo de que da prueba su labor literaria y crítica. Entre los autores ingleses sobresale William Blake, del que Cernuda rememora su conocida precoz experiencia con los espíritus divinos al observar un árbol poblado de ángeles (1994, II, 273). Fuera del campo de la literatura inglesa hay dos autores que no pueden dejar de ser mencionados hacia los que Cernuda guardó gran devoción. Por un lado, Rilke, al que ya hemos acudido en varias ocasiones en este estudio. Son varios los análisis que se han realizado en torno a la relación entre Cernuda y Rilke, aunque ahora sólo nos interesa el conocimiento del primero sobre la angelología del segundo. Si ya indicamos el papel ejercido por las *Elegías de Duino* en los años jóvenes de los poetas del 27, Cernuda confirmará la importancia de la obra de Rilke, refiriéndose a ella como "[...] sorpresa mágica [...]" (1994, II, 582). Con el fin de aclarar la visión angélica del mundo de Rilke, Cernuda se decide a profundizar en la significación que en el poeta de Praga tiene el ángel. Éstas son algunas de las palabras del escritor y crítico español: "Según Rilke, el ser humano, la visión y el sentir humanos, son inadecuados en relación con los del ser angélico; pero al mismo tiempo reconocía que era posible sobrepasar dichas limitaciones humanas; el hombre debe esforzarse por ver como el ángel, viendo a un tiempo el paisaje de Toledo y el paisaje del Greco, habitando simultáneamente, lo mismo que el ángel, los dos mundos de lo visible y de lo invisible" (1994, II, 585). Bien presente tenía Cernuda la propuesta angélica de Rilke. No obstante, la influencia de los ángeles rilkianos no se dejará notar en profundidad sino en un nivel superficial, como sucede con la referencia al ángel terrible del primer poema de *Donde habite el olvido*. Otro poeta cuyas criaturas celestes pudo tener en cuenta Cernuda fue el alemán Hölderlin, del cual el sevillano tradujo su "Canción al destino de Hiperión" en el que se manifestaban los típicos genios celestiales del escritor germánico: "Vosotros paseáis allá

arriba, en la luz, / Por leve suelo, genios celestiales [...]" (Cernuda, 1999, I, 731). No obstante, el legado de Hölderlin en lo que respecta al diseño de los ángeles cernudianos estará más en consonancia con el excelso universo griego del poeta alemán que con la funcionalidad de los genios celestes. Y es que, a pesar del listado de autores cultivadores del ángel en el terreno literario que estuvieron próximos al pensamiento de Cernuda, la articulación de los espíritus divinos gestada por el sevillano no registra apenas concomitancias con las figuraciones angélicas de otros autores, tornándose la labor cernudiana en una de las más peculiares en la historia literaria del ángel.

La originalidad de la plasmación de la imagen del ángel en la obra de Cernuda dimana de una reorientación personal, es decir, acomodada a su devenir interno, de uno de los temas más fascinantes en los que intervienen los espíritus alados como veremos de inmediato. Es ésta una tarea que se inicia desde los primeros libros de Cernuda y que culminará en *Donde habite el olvido*. A esta concepción tan singular, en la que van a participar varios factores, escapan los ángeles de sus *Primeras poesías*. Las composiciones de esta obra nos descubren que Cernuda aceptó la imagen del ángel desde sus comienzos poéticos, para luego someterla a unos objetivos muy precisos. Son dos los poemas en los que es empleada la figura del ángel. En uno de ellos el espíritu celeste es expresión de una voluntad metapoética, de forma que el ángel ha de entenderse como reveladora inspiración que trae el mensaje de la palabra aún no dicha que iluminará la realidad del mundo:

> Y el ángel aparece;
> En un portal se oculta.
> Un soneto buscaba
> Perdido entre sus plumas.
>
> La palabra esperada
> Ilumina los ámbitos;
> Un nuevo amor resurge
> Al sentido postrado.
> (1999, , 114)

El ángel de este poema ha sido vinculado con el que aparece en "Sainte" de Mallarmé (Delgado, 1975, 86). Del mismo modo que entre las plumas del ángel se esconde el soneto que dará a luz a la poesía, el espíritu divino de Mallarmé permitirá que la Santa haga brotar melodías mediante la conversión de una de sus alas en celestial arpa: "[...] en esa vidriera de custodia / que roza un arpa por el Ángel / formada con su vuelo nocturno / para la delicada falange [...]" (Mallarmé, 1995, 137).

En otro poema posterior al que acabamos de tratar en *Primeras poesías* la figura del ángel es reiterada, ahora con otra finalidad. El espíritu celestial se instala en los días futuros de la vida del poeta, en un momento en el que el ángel favorecerá la apertura de las ilusiones del mortal, aproximando lo remoto, aunque Cernuda se duele de que este beneficio acaezca tan tarde:

Olvidarán mis días
Su abanico de humo
Y un ángel lo abrirá
Una noche ya mustio.
(1999, , 116)

Pero, de acuerdo con lo expuesto más arriba, el núcleo de la angelología de Cernuda se cimenta en una nueva organización de una de las vetas semánticas en la literaturización de la imagen del ángel. Una especial disposición donde son varias las piezas que hemos de tener en cuenta, convirtiéndose la figura angélica en la obra de Cernuda en una criatura de compleja arquitectura. Ya hemos visto cómo los poetas del 27 han ido remozando diversas líneas temáticas protagonizadas por los espíritus celestiales. Impulso decisivo fue el que Alberti dio a los procesos de humanización de los mensajeros alados de Dios en su descenso a la tierra, al igual que fue notable el avance que Diego fomentó en la vinculación de los ángeles con la naturaleza a través de sus divinas creaciones ambientales galaicas. En esta dirección, el contenido que Cernuda modificará será las relaciones amorosas establecidas entre un espíritu célico y una mortal adecuándolo bajo los parámetros de su orientación sexual. Conviene ahondar en esta temática sobre la que apenas hemos incidido. El mito de los amores entre ángeles y humanos excede al dominio puramente literario y se interna en el territorio bíblico y apócrifo. En las Sagradas Escrituras hay varios textos en los que parece referirse la existencia de una corte de ángeles que fueron seducidos por los atractivos de las hijas de los hombres, lo que daría lugar a otra fundamentación para la caída de los espíritus del empíreo. El principal exponente de los escritos a los que nos referimos es un fragmento del Génesis previo a la narración del diluvio universal: "Cuando los hombres comenzaron a multiplicarse sobre la tierra y les nacieron hijas, y vieron los hijos de Dios que las hijas de los hombres eran hermosas, tomaron de entre todas ellas por mujeres las que les agradaron" (Gén., 6, 1-2). De esta unión carnal se produjo el nacimiento de los gigantes: "En aquellos días había gigantes en la tierra, y también después, cuando los hijos de Dios se llegaron a las hijas de los hombres y ellas les dieron hijos" (Gén., 6, 4). La polémica en torno a estas palabras del Génesis era inevitable, interpretando unos que tras los hijos de Dios se ocultaban los ángeles, mientras que para otros era referencia a los descendientes de Set. También en los Salmos parecía intuirse el pecado de los miembros del séquito angélico de Dios cuando éste lanzaba una condena que implicaba una muerte humana para quienes eran criaturas divinas: "Es cierto que Yo dije: "Dioses sois, / e hijos todos del Altísimo. / Pero moriréis como hombres, / y caeréis como cae cualquier príncipe" (Sal., 81, 6-7). Muy diáfano se muestra San Pablo en una de sus epístolas. En la Primera Carta a los Corintios, San Pablo considera que las mujeres deben llevar un velo que cubra su rostro en el templo, aduciendo como motivación a los espíritus alados: "Por tanto, debe la mujer llevar sobre su cabeza autoridad, por causa de los ángeles" (1 Cor, 11, 10). Late en esta advertencia el peligro de que los ángeles puedan ser atravesados por las bellezas de las mortales que exhibieran sus rostros públicamente. Si una de las especificaciones de las miríadas angélicas eran los mal'ak Yahweh, sobre los que profundizamos en el estudio de la angelología de Alberti, también se encontraban junto al

Altísimo los bene ha-elohim o hijos de Dios, conocidos con otras denominaciones como Vigilantes o Grigori. La incertidumbre que sembraba la ambigüedad, el misterio y el lacónismo de las Sagradas Escrituras fue aprovechada, como no podía ser de otro modo, por la literatura apócrifa, en la que leyenda de las relaciones carnales entre ángeles y mortales fraguó con fuerza desarrollándose en varios libros. J. B. Russell ha hecho una revisión de los textos apócrifos en los que se aborda el episodio de los bene ha-elohim (1995, 185-195). La versión más conocida de este tema es la que instaura el Primer libro de Enoch, donde los hijos de Dios citados en el Génesis son directamente identificados con los ángeles: "Ahora bien, cuando los hijos de los hombres se multiplicaron, nacieron esos días sus hijas, bonitas y bellas; y los ángeles, hijos de los cielos, las vieron y las desearon, y se dijeron entre sí: "Vamos, escojamos para nosotros a esas mujeres de entre los hijos de los hombres y engendremos a nuestros hijos" (cit. Olivier, 2001, 28). El Libro de los Jubileos persiste en el pecado de los ángeles con las hijas de los hombres, aunque la intención original con la que los enviados de Dios arriban a la tierra es la de instruir a los mortales. En el Testamento de Rubén se pretende introducir una matización a esta historia, haciendo de la mujer la verdadera instigadora de la caída de los ángeles. Con maquillajes y peinados sedujeron a los mensajeros divinos por quienes sentían ardorosos deseos de lascivia. Santo Tomás, aludiendo al texto del Génesis antes reproducido, negaría cualquier participación de unas entidades tan perfectas como los ángeles en libidinosos actos con las mortales, suscribiendo la teoría que determina a los hijos de Set como hijos de los dioses: "[...] Pero los ángeles santos en modo algo pudieron tener estos deslices antes del diluvio, y, por tanto, con el nombre de hijos de Dios se designa a los hijos de Set, que eran buenos, y con el de hijas de los hombres denomina la Sagrada Escritura a las nacidas de la estirpe de Caín. Y no es de extrañar que de ellos hayan podido nacer gigantes [...]" (1959, 659). Incluso en El Corán se habla de dos ángeles, Harut y Marut (2, 102), que de acuerdo con la leyenda fueron enviados a la tierra, enamorándose de una bella mujer y asesinando al hombre que los descubrió. Northrop Frye, en su libro *Poderosas palabras*, establecía un interesante paralelismo entre las relaciones de ángeles y mortales con los descensos de los dioses, especialmente Júpiter, en el mundo clásico[124] (1996, 341), algo que no debe extrañar si asumimos que la propia conformación de la figura del ángel bebió de modelizaciones de dioses en la antigüedad grecolatina. Esta conjunción de elementos se puede comprobar en el relato de Eros y Psique inserto en *El asno de oro* de Apuleyo. La siguiente descripción de Eros al ser contemplado por Psique es fácilmente aplicable a un ángel: "Ella le veía los cabellos como hebras de oro, llenos de olor divino; el cuello, blanco como la leche; la cara, blanca y roja como rosas coloradas, y los cabellos de oro colgando por todas partes, que resplandecían como el sol y vencían a la lumbre del candil. Tenía asimismo en los hombros péñolas de color de rosas y flores; y como quiera que las alas estaban quedas, pero las otras plumas debajo de las alas tiernas y delicadas estaban temblando

124 Frye extiende estas relaciones entre desiguales, ser celestial y ser terrestre, a los antagonismos de clase que se dan en *Fuenteovejuna* de Lope de Vega. Lo cierto es que los amores problematizados por diferencias de clase están muy presentes en todo nuestro teatro del Siglo de Oro, y efectivamente pudo tener su antecedente en esas antiguas historias amorosas entre sujetos de diferente naturaleza.

muy gallardamente; y todo lo otro del cuerpo estaba hermoso y sin plumas [...]" (1993, 164). Un retrato que fascinaría a Cernuda, hasta el punto de que muchos de los trazos que da Apuleyo forman parte del tipo físico ideal anhelado por el poeta del 27.

En relación con la absorción de esta temática por los creadores literarios, Menéndez Pelayo ofrecía algunos datos en su *Historia de las ideas estéticas* aunque orientados hacia testimonios extranjeros[125]: "Sobre la leyenda verdaderamente poética de los amores de los ángeles con las hijas de los hombres, leyendas cuyos orígenes han de buscarse en el libro apócrifo de Enoch, habían construido Byron su misterio dramático *Heaven and Earth*; Tomás Moore, su brillante fantasmagoría *Loves of the Angels*; Alfredo de Vigny, su delicado, aunque algo clorótico, poema *Eloa*" (1940, 376). Ciñéndonos al campo de la literatura foránea el amor entre una mortal y un espíritu celestial será el corazón de un poema de Blake titulado "The Angel". El escritor inglés focaliza el tema a través de la perspectiva de la humana enamorada de su sobrenatural visitante dentro del marco de un sueño. Los sentimientos del ángel no se desvelan hasta el último momento en el que, después de haberse retirado del lado de la mortal, regresa junto a ella, si bien todo fina en tragedia por las consecuencias de sus naturalezas opuestas: "No tardó mi ángel en volver; / pero, como yo estaba armada, fue en vano, / pues el tiempo de juventud había volado / y canosos cabellos había en mi cabeza" (1999, 225). Blake retomará esta veta semántica en otra composición pero con una tonalidad sarcástica bien diferente, aunque siendo más explícito en las aspiraciones del ángel: "En cuanto me volví vino un ángel (con traje de doncella). / Guiñó un ojo al ladrón / y sonrió a la dama. // Sin decir palabra / cogió un melocotón del árbol / y, vestido aún de doncella, / gozó de la dama" (1999, 251). Ligeramente apuntado aparece el tema en los versos de Baudelaire de su poema "Les métamorphoses du vampire". Una voluptuosa y demoníaca mujer enaltece el poder de su sensualidad apelando a la imposibilidad de los ángeles para reprimirse en su presencia: "[...] los ángeles impotentes se condenarían por mí" (1999, 355). En *The wonderful visit* de H. G. Wells el componente amoroso es esencial para el desenlace de la historia, ya que es el desencadenante del nacimiento de la visión de bondad en el Ángel proyectada hacia el mundo. La pasión de los ángeles por las hijas de los hombres es uno de los principios argumentales de *La Rebelión de los Ángeles* de Anatole France. La obra del escritor francés es especialmente atractiva en este sentido en la medida en que se hace alusión a los dictados bíblicos. Cuando en el capítulo XI Mauricio acude a una tienda con el fin de buscar ropa para su ángel custodio, éste quedará solo con Gilberta, la cual preguntará al espíritu celestial sobre sus inclinaciones hacia las mortales. La respuesta de Arcadio remite al texto del Génesis al que ya nos hemos referido anteriormente sin que su misterio interpretativo

125 Sobre el tema de la rendición amorosa de los ángeles ante las hijas de los hombres puede leerse una interesante obra, a pesar de estar enfocada a un período histórico concreto de la literatura en lengua inglesa, Shadduck, Gayle, *England's Amorous Angels, 1813-1823*, Lanham, University Press of America, 1990. En este libro se estudian cinco textos, algunos de ellos citados por Menéndez Pelayo, en los que se desarrolla la relación entre ángeles y mortales. Entre 1813 y 1823 se sucederían de manera sorprendente este conjunto de obras aglutinadas por una misma unidad temática: *The World Before the Flood* de James Montgomery; *The Angel of the World* de George Croly; *Irad and Adah, A Tale of the Flood* de Thomas Dale; *The Loves of the Angels* de Thomas Moore; *Haeaven and Earth* de Byron.

suponga algún obstáculo: "Los ángeles son capaces de amar a las mortales. Las Sagradas Escrituras lo refieren. En el sexto libro del Génesis se dice: "Desde que los hombres comenzaron a ser numerosos sobre la faz de la tierra y nacieron sus hijas, los hijos de Dios vieron que las hijas de los hombres eran hermosas y tomaron por esposas todas las que les agradaron" (1995, 69). Trascendental para nuestro viaje es el capítulo XXX en el que Arcadio, justificando a Mauricio su traición al arrebatarle a Gilberta, considera fatal lo ocurrido aludiendo a las palabras de San Pablo en su Primera Carta a los Corintios: "Sucedió lo que tenía que suceder [...] Todos los ángeles rebeldes como yo habrían hecho lo mismo. "Las mujeres, dijo el apóstol, deben orar con velo, a causa de los ángeles" Y hay que tener en cuenta que el Apóstol decía esto porque sabía que los ángeles se turban al verlas tan bellas. Apenas pisan la tierra desean abrazar a las mortales" (1995, 194). El discurso del espíritu angélico continúa en una exaltación de las gracias y lindezas que ostentan las doncellas terrestres. El ángel, extasiado en su exposición a su antaño protegido, y teniendo en cuenta que su parlamento sólo persigue exonerarlo de toda culpa en su relación con Gilberta, ofrecerá un apoyo erudito a su teoría, abrumando a Mauricio con un prolijo listado de tratados de sabios en los que se trata la unión de ángeles y mortales: "Sobre este tema abundan las buenas referencias. Como confirmación de que no exagero, Mauricio, puedes consultar acerca de las relaciones de los ángeles y las mujeres: Justino, *Apologías* I y II; Flavio Josefo, *Antigüedades judaicas*, libro I, capítulo III; Atenágoras, *Sobre la Resurrección*; Lactancio, Libro II, capítulo XV; Tertuliano, *Sobre el velo de las vírgenes*; Marcos de Éfeso, en *Psellus*; Eusebio, *Preparación evangélica*, libro V, capítulo IV; San Ambrosio, libro de *Noé y el Arca*, capítulo V; San Agustín, *Ciudad de Dios*, libro XV, capítulo XXIII; el padre Meldonat, jesuita, *Tratado de los demonios*, página 218; Pedro Lebyer, consejero del rey." (1995, 194). Finalmente, en el capítulo XXXII Arcadio reiterará el ineluctable influjo de las mortales para con los espíritus celestiales: "En la naturaleza de los hijos del cielo está impreso el amor hacia las hijas de los hombres" (1995, 206).

En nuestras letras la cohabitación entre los habitantes del empíreo y las mortales no fructifica hasta el siglo XIX. No obstante, tiempo atrás, en el *Jardín de flores curiosas* se ubicaba una discusión en torno a esta temática, negándose las relaciones entre ángeles y mortales a partir de la opinión de Lactancio Firmiano que sí veía esta posibilidad en el texto del Génesis: "Bien habéis dicho en decir que es desatino, pues que no puede ser mayor, como San Tomás y todos los doctores y teólogos lo afirman, declarando a los hijos de Dios por los hombres que le servían y andaban por el camino derecho de la razón; [...] los ángeles no se habían de ensuciar en semejante fealdad como lo hacen los demonios [...]" (Torquemada, 1893, 281). En el apartado dedicado a la literatura decimonónica española pormenorizamos cómo se plasmaba este contenido en diversos textos. Así, el tema era examinado por Valera en su adaptación poética "El ángel y la princesa" o Campoamor en "El licenciado Torralba". De manera más ensombrecida las relaciones entre ángeles y humanos parecían estar implicadas en el desarrollo del "Himno del ángel" de Juan Arolas y "La aventura del ángel" de Pardo Bazán. El mito consagrado por los escritos apócrifos se perpetúa en el siglo XX, constituyendo uno de los bastiones del relato de Emilio Carrere *Gil Balduquín y su ángel*. De manera más soterrada el contenido que comentamos penetra en la estampa mironiana "El ángel". Podemos rescatar tres momentos en el relato en el

que parecen percibirse aspectos vinculables a esta dimensión. Primeramente, en la enumeración que se hace de los ascendidos al cielo se alude a las vírgenes. La actitud del Ángel ante sus sonrisas parece anunciar un desconocimiento de la existencia de la variedad sexual, concretada en esta ocasión en la mujer: "[...] las vírgenes entraban coronadas de rosas pálidas y sonreían con modestia y dulzura; y el Ángel las miraba sin entenderlas, porque de todos modos era sonrisa de mujer lo que veía" (1969, 743). Ya en su función de custodio en la tierra, trasciende que, tras dos fracasos en su misión con un alma que se le perdió y otra que se malogró, el Ángel prosiga sus éxitos iniciados con un hombre desventurado en una mujer pecadora y, finalmente, y es aquí donde recae nuestro interés, en "[...] una mujer hermosísima que nunca había pecado" (1969, 744). Una tendencia hacia las delicias terrestres, ya femeninas, se columbra en el Ángel. De hecho, mientras suceden todos estos acontecimientos, el narrador nos informa que en el cielo "Las vírgenes iniciaban una sonrisa sutilísima, casi imperceptible para los ojos celestiales" (1969, 744). Finalmente, los encantos femeninos relucen y son destacados por el Ángel en su discurso al Querubín sobre las excelencias de la Tierra que lo mueven a permanecer en ella: "[...] y las manos, la mirada y la boca de la mujer [...]" (1969, 745). Brota un sensualismo en estas apreciaciones que oculta realidades no citadas pero sugeridas. También en *El obispo leproso* de Miró es posible columbrar el tema de las relaciones entre espíritus divinos y mortales desde una perspectiva excepcional a través de la historia amorosa de María Fulgencia con la talla del ángel. En María Fulgencia no se dan unas auténticas convicciones amorosas, sino que cabe hablar más certeramente de devoción, lo cual implica observar el amor desde unas coordenadas muy particulares. Por otra parte, los sentimientos de la joven no se dirigen a la realidad etérea de un mensajero celestial sino a una representación inerte de los viajeros alados. Con todo, siempre subyace bajo el emocionado fervor de María Fulgencia la sombra de una pasión más mundana, como llega a confesar el deán: "En seguida se le deslizó una sospecha turbia, un barrunto miedoso que no lograba subir a las claridades de la proposición. La belleza de la imagen no sería de hombre ni de mujer; luego participaba de entrambos; y desde el momento en que María Fulgencia se encandilaba y derretía por el Ángel, el Ángel, a pesar de su androginismo, ¿no se revelaría para la huérfana como un espiritual contorno y hechizo masculino?" (1969, 937). Una de las muestras más bellas en la recreación literaria de los amores de lo celestial con lo terrenal es el poema en prosa *El Arcángel* de Carmen Conde. En *El Arcángel* el enviado divino no sólo conlleva diafanidad para una vida de sinrazón sino amor: "Él llega a las cuevas de mi corazón alargando las galerías redondas de mis ojos. Yo le penetro como espada suya a cambio de la claridad con que él me traspasa" (1967, 219). La vía unitiva mística se asienta en este fervoroso testimonio de fusión entre amantes hiriéndose de amor mutuamente y entroncando directamente con el sistema de pensamiento amoroso carmencondiano tendente a reflejar la unicidad de ser a que se encamina la pareja, como se puede leer en los versos del poema "Confusión", título altamente significativo en este sentido, de la obra *Iluminada tierra*.

Trazado el devenir de la corriente temática de las relaciones amorosas entre ángeles y humanos, procedemos ahora a delimitar el sentido de la figura del ángel en Cernuda. Avisábamos que Cernuda se servía de diversos elementos en la construcción del ángel en su

obra. Esta circunstancia desemboca en un elevado grado de complejidad en el fondo, superior al que puede apreciarse en un nivel superficial de lectura. El primer factor colaborador en la sistematización llevada a cabo por Cernuda es la vertiente semántica que hemos ido precisando, que no se va a mantener intacta en su principales ejes. Una de las diferencias está presente en el poema en prosa *El Arcángel* de Carmen Conde. Así, la pasión entre los dos seres de alejadas regiones no se refleja a modo de relato distanciado en el que se narran unos sucesos protagonizados por unos sujetos ajenos, ya que el autor va a introducirse en el universo textual ocupando el puesto de uno de los partícipes, el mortal. Es, por tanto, el escritor quien vivencia el amor hacia una criatura de orden supranatural. No se cuenta la historia de otros sino la intimidad de un yo. Esta situación da lugar a una particularidad en el caso de Cernuda. Al promover en los diversos textos que hemos comentado una vinculación afectiva, a veces carnal, entre un ángel y una mortal, se presuponía, más allá de cualquier debate teológico o angelológico, una sexualidad masculina en el espíritu celestial. Este principio permanece vigente en la obra de Cernuda, lo cual supone, a partir de la injerencia del yo autorial, la implicación del ángel en una relación homosexual. Ahora bien, para asir la verdadera ontología del ángel cernudiano es necesario dirigir nuestra mirada hacia otros puntos. Si la obra de Cernuda fue bautizada bajo el conflictivo lema de *La realidad y el deseo*, que ha servido como directriz hermenéutica de carácter general, la imagen del ángel puede entenderse como un producto tallado en una conjunción entre el ideal masculino anhelado y una materialidad, que se resolverá frustrante, de la realidad. Por un lado, en los espíritus celestiales Cernuda descubrió la perfecta formalización de la máxima culminación del modelo de hombre por él soñado. Podríamos asegurar que el ángel reunía para el poeta del 27 dos cualidades clave que se ajustaban a sus aspiraciones. Primeramente, las criaturas aladas eran imagen de una pureza extrema, marginal en su radicalidad, inconmensurable, superior, casi soberbia en su propia grandiosidad, enlazando con el orgullo y atildamiento exquisito consustancial a Cernuda. En segundo lugar, el ángel era para Cernuda la revelación milenaria de un físico utópico, de un sublime cuerpo guardado del desgarro temporal, eternamente joven y bello. A lo largo de todo su corpus textual Cernuda ha ido esparciendo notas a propósito del patrón físico masculino que siempre le cautivó. Según declaración del muy socorrido "Historial de un libro", la belleza incardinada en la juventud era exigencia prioritaria: "[...] la hermosura física juvenil ha sido siempre para mí cualidad decisiva, capital en mi estimación como resorte primero del mundo, cuyo poder y encanto a todo lo antepongo [...]" (1994, II, 632). El mismo pensamiento era gritado en carta a Lafcadio Wluiki: "¡Qué hermosos son los cuerpos jóvenes!" (1994, II, 803). El ángel, cumpliendo las expectativas de Cernuda, vivía permanentemente en una adolescencia incorruptible. Otro rasgo por el que sevillano mostraba predilección era el cabello ensortijado y rubio, con el que muchas veces se ha representado a los espíritus celestiales. En "El mirlo, la gaviota" de *Los placeres prohibidos* se habla de "[...] Los bucles rubios del adolescente [...]" (1999, I, 189). Podemos recordar la descripción de Aire en "El indolente": "Aire era rubio, de piel oscura y ojos pardos" (1994, III, 280). A veces, la brillantez corporal impide disfrutar del cabello solar: "Desnudo, su cuerpo dorado no destacaba el cabello rubio [...]" (1999, I, 710). La figura del ángel, en suma, pertenecería a un repertorio de excelsos prototipos masculinos, quiméricos algunos de ellos, entre los que

junto al espíritu celestial se sitúan Narciso, el corsario, el adolescente andaluz, el marinero y, sobre todo, los dioses. Cernuda se había rodeado de unas criaturas que contribuían a dulcificar la realidad con la que había de enfrentarse, paliando sus instintos carnales y acompañándole en su soledad: "La soledad poblé de seres a mi imagen / Como un dios aburrido; Los amé si eran bellos, / Mi compañía les di cuando me amaron [...]" (1999, I, 243). De este teatro de marionetas del deseo hemos llamado la atención sobre la figura de los dioses. A ellos se dirige Cernuda en dos poemas, "Himno a la tristeza" y "A las estatuas de los dioses". Los dioses dispensaban al poeta la ofrenda de los cuerpos escultóricos. De ahí que sirvan de modelo ante la delectación de la belleza de un joven: "Su cuerpo ágil y fuerte, de porte cadencioso, traía a la memoria el Hermes de Praxíteles [...]" (1999, I, 583). Mas el valor que debemos conceder a los dioses por lo que a nuestros intereses se refiere reside en el hecho de que las divinidades conllevan un mensaje clave para la intelección del ángel cernudiano, a saber, el mundo de lo helénico pagano. El ángel entronizado por Cernuda, sin abandonar completamente su morada cristiana, es una entidad que, en virtud de la arquitectónica belleza clásica que proyecta, es ubicado entre las imágenes del templo de las deidades griegas. Como advierte Capote Nebod, "[...] la admiración por la belleza corporal, el ver la carga de sensualidad de la naturaleza, se la enseñaron los mitos griegos" (1971, 23). En este apego hacia el orbe de lo helénico ocupa una destacada posición Hölderlin. Es precisamente en una de las exégesis de Cernuda sobre el poeta alemán donde podemos leer la ligazón que el propio sevillano observa entre la belleza de los cuerpos y lo pagano: "Y siempre la naturaleza [...] parece reclamar la presencia de un ser hermoso y distinto entre sus perennes gracias inconscientes. De ahí la recóndita eternidad de los mitos paganos, que de manera tan perfecta respondieron a ese tácito deseo de la tierra con sus símbolos, divinos y humanizados a un tiempo mismo" (1994, III, 103). Ese entrelazado de lo divino y lo humano lo apuntalaba perfectamente para Cernuda la imagen del ángel, celestial por génesis, terrenal en su asunción por el hombre. José Luis Cano, en "La poesía de Luis Cernuda en busca de un paraíso", ha buceado en el reino helénico de la poesía cernudiana, determinando a Andalucía y Grecia como dos espacios de fuga para escapar del tedio de la realidad diaria (1970, 189). Mientras que Andalucía encarnaría el paraíso humano, en Grecia se asienta el paraíso pagano que, como también indica Cano, es el imperio de "[...] los cuerpos bellos y libres, de los dioses inmortales" (1970, 196), sucumbiendo de este modo el sentido religioso. El poso judeocristiano de los siervos alados de Dios es para Cernuda inevitable materia remanente en su aprehensión de un ángel que, perdida su funcionalidad bíblicamente reconocida, se nos manifiesta más cercano a Apolo o Hermes que a la Virgen o los santos. Nada resplandece en el ángel helénico más que su cuerpo de deliciosas proporciones. La exaltación de su sensualidad fractura su raigambre religiosa y lo aboca a los laberintos del paganismo. Este encauzamiento hacia lo pagano motivado por la beldad terrena es un hecho sobre el que Cernuda se pronuncia con rotundidad en un texto de *Ocnos*, "Helena". Helena es concebida como un símbolo de Grecia, de la belleza humana. Aunque esta belleza es un reflejo de la divina desde los presupuestos platónicos, Cernuda concluye, dirigiéndose a su destinataria que "[...] por mucho que ahí te esforzaras, no podrías reconciliar jamás la divinidad hebraico-cristiana con la hermosura greco-pagana. Y, de tener que elegir entre ambas, te quedarías, cierta y

dichosamente, con ésta" (1999, I, 610). Son los primores de origen pagano, de la Grecia antigua, los que embelesan con su ideario de cánones en soberbia disposición, atléticas anatomías, y desnudez desinhibida. Y es que "La seducción es pagana. El amor es cristiano" (Baudrillard, 1982, 23). Uno de los campos que con más facilidad favorecía el acceso a esta perspectiva helénica de la belleza del físico humano era la escultura. A Cernuda debieron atraerle las magníficas creaciones de Polikleto y, con especial intensidad, de Praxiteles que, aunque perteneciente al período manierista más decadente de la escultura griega, era conocido como el escultor de la belleza sensual. No es extraño por ello que Cernuda aluda al Hermes con Dionisos niño en "Sombras" de *Ocnos* en calidad de fuente modélica de hermosura. A los atletas esculpidos por estos maestros del pasado sólo restaba añadirles extremidades aladas para obtener la fisonomía del ángel de las ensoñaciones de Cernuda. Tengamos en cuenta además que deidades griegas como Hermes o Eros conformaban piezas formales en el proceso evolutivo externo de la figura del ángel. El apolíneo ángel cernudiano se localizaba en un marco mitológico del que conviene precisar su importancia no sólo como mundo sublime en el que la belleza inmarcesible y sin mácula era revelación consuetudinaria sino también como espacio en el que las prácticas homosexuales entre seres divinos o semidivinos no estaban proscritas. Éste es el reino en el que Cernuda, que se había consagrado a sí mismo como dios creador en "Himno a la tristeza", dio a luz al ángel, rubio efebo idolatrado por su luminosa apariencia divina. En consecuencia, los espíritus celestiales en la obra de Cernuda no son complejos recursos retóricos comprehensivos de abstractas y etéreas nociones sino entes tangibles, palpables, en tanto en cuanto se canta su apetecida materialidad física ideal. Así, Carlos Ruiz Silva, aunque ciñéndose a la poesía de *Donde habite el olvido*, señala que la figura del ángel en Cernuda no posee el sentido esencialmente metafórico que tiene en Rilke, Alberti o Blas de Otero ya que es "[...] símbolo amoroso y de perfección física, de estatua esculpida por divino artista hecho hombre cercano, destinatario del amor. Toda la cultura visual de Cernuda se poetiza en esta figura" (1979, 56). Si bien podría llegar a ser plausible una comprensión simbólica del ángel de Cernuda, hay que indicar que en sentido estricto el espíritu celestial no es un símbolo. Mediante la figura del ángel Cernuda no aspira a sugerir o evocar una realidad superior al signo textual que es el espíritu celestial en su plasmación literaria, ya que la atención del poeta no trasciende al ángel sino que se detiene en él. De esta forma, el ángel no es canal conductor puesto que en su misma naturaleza se halla el fin. La estructuración de la imagen angélica no está planteada con el propósito de registrar dos niveles de composición, simbolizador y simbolizado, puesto que sólo existe una unidad constructiva con su dualidad de orden formal y de contenido. La palabra del ángel no es el misterio del enigma encarcelado. No debemos iniciar la búsqueda de lo críptico tras el plumaje alado del espíritu divino puesto que dejaremos en nuestro camino al ángel, la verdad del mensaje de Cernuda. El ángel es, en suma, en función del armazón del que ha sido investido por el poeta, una criatura arquetipo objeto de los deseos sexuales de Cernuda. Por consiguiente, cuando José Jiménez define al ángel de Cernuda precisando que "Su vuelo es el de los amores prohibidos, el de los placeres imposibles" (1982, 88), sólo se está describiendo el contexto en el que funciona el espíritu de eco helénico, pero no se apresa su auténtica significación. En tanto que el ángel es codificado como cuerpo idílico del

amante masculino, la criatura divina se incardina en la esfera de la homosexualidad, de los amores censurados.

La complacencia en la que se recrea Cernuda al contacto con el ángel se expresa en ocasiones mediante la utilización de imágenes comparativas cuyo núcleo es la figura del ángel. En "Un compás" del libro *Ocnos* el poeta convierte el sencillo placer de tomar unos dulces realizados por monjas en sensual deleite con el ángel: "En la vaga luz crepuscular, en el silencio de aquel recatado rincón, el exquisito alimento nada tenía de terreno, y al morderlo parecía como si mordiéramos los labios de un ángel" (1999, I, 380). La imperiosa urgencia de la carne angélica provocará que los rasgos del bello espíritu se trasladen a los del cuerpo de los hombres, autentificándose al mismo tiempo la dimensión del ángel como anatomía masculina apetecida. Será frecuente en estos casos la asimilación de los hombros o la espalda del hombre a las extremidades aladas del ángel, aplicando Cernuda descriptores angélicos sobre un dibujo muscular que activaría sus instintos sexuales. En *Primeras poesías*, pese a que algunos críticos han negado cualquier atisbo de homosexualidad, un angelismo de sutil venérea intención brota en la pintura de una escena en la que Morfeo ya ha cumplido su cometido: "Morir cotidiano, undoso / Entre sábanas de espuma; / Almohada, alas de pluma / De los hombros en reposo. / Un abismo deleitoso / Cede [...]" (1999, I, 109). En *Los placeres prohibidos*, "Estaba tendido" persiste en la formulación del amante, con el que el poeta va a yacer, como una criatura de estirpe angélica cuya divinidad se trasluce en su espalda: "Sus espaldas parecían dos alas plegadas. Lo besé en las espaldas, porque el agua sonaba debajo de nosotros" (1999, I, 179). Incluso otros de los modelos físicos adorados por Cernuda son afectados por la estética angélica de lo alado[126]. Así ocurre con el marinero. En el poema "El joven marino" de *Invocaciones* una remembranza del poeta nos asoma a un marino que atraviesa la playa soportando el peso de sus alas, en una suerte de ángel descendido de los cielos en cansado peregrinar por el mundo: "Porque en ella te vi cruzar, sombrío como una negra aurora, / Arrastrando las alas de tu hermosura [...]" (1999, I, 239). Pero previamente a "El joven marino" aparecía en *Los placeres prohibidos* una composición con explícito título, "Los marineros son las alas del amor". En otro texto de *Invocaciones*, "Por unos tulipanes amarillos", Cernuda, aun cuando prescinde de la nominación angélica, forja la imagen del ser amado con un conjunto de trazos que de manera inevitable evocan a los espíritus celestiales. Tanto desde el plano formal como desde el funcional hay un evidente entronque con el patrón del ángel: "Tuve tus alas, rubio mensajero [...]" (1999, I, 229). Reiterando en otra ocasión la condición de mensajero de este enviado, Cernuda nos informará también del peculiar carácter de su corporeidad, similar a la angélica: "[...] etéreo visitante [...]" (1999, I, 228). Sin embargo, la aparente pureza cristiana de quien simulaba ser un servidor de la corte del Altísimo es trastocada por la entrada de los signos del paganismo: "[...] Forma llena de seducción

126 El motivo de las alas en la obra de Cernuda ha sido relacionado con la idiosincrasia de la cultura homosexual por Velázquez Cueto, G., "Para una lectura de *Un río, un amor* de Luis Cernuda", *Ínsula*, 455, 1984, 3 y 7; Sahuquillo, Ángel, *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad masculina*, 341 (v. Bibl.). Pese a la vinculación que pueda asignarse al componente alado en Cernuda con la homosexualidad, hemos de subrayar que el empleo de las alas es un fenómeno generalizado en todos los poetas del 27.

terrestre [...]" (1999, I, 229). Ésta es la razón por la que el poeta no columbrará ningún indicio de remotos espacios celestes con la llegada del maravilloso dios.

Comentábamos al inicio del análisis de la imagen del ángel que ésta era resultado de una imbricación de dos perfiles. Uno de ellos se sostenía en la prosecución de un modelo utópico al que el poeta se aferraba en sus anhelos. El segundo, perceptible de manera notoria en *Donde habite el olvido*, procedía de una base real cuyo fin fue el desencanto y la amargura. El ángel de Cernuda no es sino la máscara de un joven con el que el poeta viviría una catastrófica historia amorosa. El nombre de este muchacho era Serafín Fernández Ferro. Los datos acerca del modo en que Serafín fue descubierto para la biografía de los poetas del 27 y llegó a relacionarse con Cernuda son bien conocidos[127], en especial a través de la narración de Luis Antonio de Villena[128]. Fue una noche cuando García Lorca se encuentra con Serafín, guapo jovencito desharrapado procedente de Galicia, en un bar. Serafín solicita a Lorca que le invite a comer un pepito, estando dispuesto incluso a comerciar con su cuerpo. Lorca no aceptaría su ofrecimiento sexual, pero no desestimó auxiliar a Serafín. Dándole algo de dinero, Serafín fue conducido por Lorca al día siguiente a casa de Aleixandre, quien también se mostró contrario a los servicios sexuales ofertados por Serafín. Gracias a la mediación de Lorca, Serafín conseguiría trabajar de linotipista para Manuel Altolaguirre y Concha Méndez. Lorca enviaría además una carta de recomendación a Luis Cernuda. Entonces, el milagro: "Luis Cernuda –el niño solitario, el adolescente enfermo de indolencia, el poeta rebelde, "el hombre joven y cansado"- había soñado fundirse en un cuerpo para paliar su soledad. El cuerpo, por fin, había llegado y lo hacía con las características que había deseado" (Amat, 2002, 106). El ángel se había materializado, había bajado de sus altares para compartir su cuerpo con el de Cernuda. La influencia de Serafín afectó no sólo a la vida de Cernuda sino que se introdujo en sus mismos escritos con el disfraz textual del ángel, siendo el arcángel la forma designativa habitual del sevillano para denominar a su amante. Esta circunstancia merece dos reflexiones. Por un lado, Cernuda participa de los juegos angélicos en los que se aprovecha la nominación divina de un ser real en su conversión a la palabra escrita. Al igual que para Alberti no pasó desapercibido su bautismo de resonancias arcangélicas, Cernuda es consciente de que el ángel que siempre esperó ha llegado a través de un joven cuyo nombre, por misteriosa casualidad, es el de uno de los coros angélicos[129]. Por otro lado, en

127 Jordi Amat, en su biografía de Cernuda, dedica un capítulo al episodio del poeta con el joven Serafín Fernández, pp. 102-119 (v. Bibl.).

128. Villena, Luis Antonio de, "Cernuda recordado por Aleixandre (Notas de vida y literatura)", en AA. VV., *A una verdad. Luis Cernuda*, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Sevilla, 1988. Más documentos en torno a este episodio son citados en Sánchez Rosillo, Eloy, *La fuerza del destino. Vida y poesía de Luis Cernuda*, p. 112 (v. Bibl.).

129 El recubrimiento angélico de un ser humano se produce también en el libro de Gil Albert *Los arcángeles*. En esta parábola Gil Albert relata sus experiencias con tres jóvenes, cada uno de ellos con el nombre de un arcángel. Primero, la tragedia sufrida con Gabriel, quien regaló a una muchacha que se había prendado de él el brazalete que el poeta le había obsequiado. Posteriormente, la piscentera historia con Miguel, a quien impondría el título de arcángel con equilibrada conciencia: "Si yo digo: eres un Arcángel, ni fantaseo ni blasfemo, hablo con propiedad" (1981a, 65). Por último, Rafael, el amigo de Gabriel que se acercará a Gil Albert un día que éste estaba en la piscina. Es en la ignorancia de su belleza donde el poeta aprecia la fuerza arcangélica de Rafael: "Este es el privilegio de su sexo: ser sin parecer; sin saberlo. En esa negligente llevar en sí lo que son reside, para mí, el enigma de la ventura ajena. De la misión arcangélica" (1981a, 83).

función de esta coyuntura, la figura del ángel es uno de los mejores exponentes de uno de los aspectos más característicos del corpus literario de Cernuda, a saber, la fuerte ligazón entre vida y obra.

La relación con Serafín no fue, sin embargo, para Cernuda el mágico sueño que él hubiera deseado, y la ruptura, anunciada previamente por toda una serie de desengaños, no se hizo esperar. Cernuda buscó un lenitivo en la poesía, y *Donde habite el olvido* fue el desahogo confesional de su tragedia de amor. Este hecho justifica y explica la autoridad que adquiere en esta obra la figura del ángel, normalmente focalizada como artificio enmascarador de Serafín. Si *Donde el habite el olvido* era un libro en el que Cernuda liberaba su desilusión por el amor que pudo haber sido, se colige fácilmente que, a modo de presentación, en el primer poema comparezca Serafín, el amante que fustigó al poeta con sus desprecios:

> En esa gran región donde el amor, ángel terrible,
> No esconda como acero
> En mi pecho su ala,
> Sonriendo lleno de gracia aérea mientras crece el tormento.
> (1999, , 201)

La imagen angélica de esta composición manifiesta ya ligeras divergencias en las interpretaciones de la crítica, que no parece tener en cuenta las diferentes dimensiones implicadas en la construcción del ángel. Luis Felipe Vivanco concibe al ángel terrible como demonio mensajero de la fuerza del amor (1974, I, 272). El amor soñado es la significación que apunta Emilia de Zuleta (1971, 428). La filiación entre lo celestial, ángel, y lo satánico, terrible, impulsan a Cristopher Soufas a considerar al ángel terrible bajo la tradicional figura del daimon, definiendo a éste en "Donde habite el olvido" en calidad de potencia irracional del amor que atormenta a Cernuda: "[...] the daimon Love turned tormentor provides the motivation for the new desire to evade the present in a realm of forgetfulness [...]" (1983, 170). Coincidiendo en la concreción de un significado amoroso, partiendo de la metáfora aposicional formada por *amor* y *ángel terrible*, existen variaciones en la identificación de la naturaleza del ángel, codificado como demonio, daimon, o el mismo amor. El ángel terrible no es sino una representación de la faz traidora y, ante todo, dañina del ser que sumió a Cernuda en los suplicios de la desventura amorosa. La feroz amenaza en que se había tornado Serafín para la integridad vital de Cernuda provoca que el poeta opte por huir a un espacio de olvido, la muerte, materializada en la imagen de una tumba en la que sólo una lápida entre ortigas rememora su ser, donde pueda yacer con sereno descanso alejado de las laceraciones de quien fue su ángel en la tierra. La ligazón del ángel con la vertiente amorosa existe, pero no desde una vinculación directa sino mediatizada en tanto que, en virtud de la identificación del espíritu alado con Serafín, la imagen angélica es portadora de la llama del amor que inevitablemente conlleva el antiguo compañero sentimental de Cernuda. Por otro lado, al insuflar el poeta en la figura del ángel un contenido de signo amoroso, Cernuda nos asoma a otra de las faces del proceso constructivo de los mensajeros divinos en sus escritos, lo helénico. El protervo ángel

que, sirviéndose de la entrega que todo amor supone, aherroja al poeta en una fantasmagórica prisión de angustia con la que deberá convivir hasta la superación del desdichado estado en el que ha sido condenado, es una versión poética del mito de Eros, encarnación griega del amor. Cernuda se vale de una de las modalidades en las que se ha articulado el hijo de Venus, el amor monstruoso. Este tipo de materialización de la deidad pagana del amor volverá a ser empleada por Cernuda en "A Larra con unas violetas": "[...] el amor, el tierno monstruo rubio [...]" (1999, I, 267). Serafín o Eros vuelan detrás de un ángel terrible en el que Cernuda muestra claramente su lectura de Rilke, el poeta que afirmaba en varias de sus elegías que todo ángel es terrible[130]. Indicamos con anterioridad que la impronta rilkiana se proyecta en un plano puramente formal, puesto que la terrible condición de los ángeles de Rilke dista de la del Eros cernudiano. Lo que hace terrible al ángel de Rilke desde la perspectiva humana es su indiferencia, al vivir en el deleite de lo no visto, de lo no establecido, del por llegar que ya no es.

La imagen del amor-ángel que con un arma afilada atormenta al enamorado ha sido relacionada por los especialistas con varias de las rimas de Bécquer (Cano, 1970, 209-210; Delgado, 1975, 164-165). Pero la pavorosa visión de un cruel ángel armado ha de ser también asociada con el episodio del Génesis en el que intervienen los querubines y la espada flameante. En este relato aparece la figura de unas entidades angélicas de iracundo y castigador semblante que con su ardiente espada simbolizan la expulsión y caída de nuestros Primeros Padres, así como la ruptura de la fidelidad amorosa. Grata fue a Cernuda la estampa de los ángeles con espada que instrumentalizaría con fines expresivos para contextos de destierro o destrucción. En *Ocnos*, el tiempo se convierte en bíblico enemigo para el hombre al ser proscrito del reino de inocencia que es la infancia: [...] como si alguna colérica visión con espada centelleante nos arrojara del paraíso primero, donde todo hombre una vez ha vivido libre del aguijón de la muerte" (1999, I, 559). Fuerte carga crítica encierran las acusaciones contras aquellos que, en "Divagación sobre la Andalucía romántica", han devastado los paraísos románticos de la tierra: "Hoy los arcángeles yanquis, con espada de fuego, se encargarían de amargarles su edén" (1994, III, 90). La llegada del otoño es remozada espada genesíaca que destierra, en angélica actitud, a las aves de los cielos, nuevos Adán y Eva, en "Huésped eterno": "La agudísima espada de fuego del arcangélico otoño los arrojó del paraíso suyo" (1994, III, 741).

La estela de la denuncia de Cernuda a Serafín está presente en el segundo poema de *Donde habite el olvido*, donde junto a la calificación angélica del amante encontramos la atribución de una identidad demoníaca:

---

130 El sintagma *angel terrible* acuñado por Rilke tuvo especial fortuna en nuestras letras. Si acabamos de ver su empleo en la poesía de Cernuda, también puede observarse en los versos de Alberti: "No quisiera que ella fuese mi ángel terrible" (1988, 547). En el libro *Huyeron todas las islas*, Ernestina de Champourcin se muestra esperanzada en la llegada de un brillante ángel que dista de la terrible potencia angélica rilkiana a la que la poetisa alude directamente: "Y cuando todo acaba se abren nuevos caminos. / Hay surcos luminosos que algún ángel enciende / -no aquel ángel terrible que amó Rainer María- / el que blandió la rosa con aguijón de muerte" (1991, 420).

[...]
Ángel, demonio, sueño de un amor soñado,
Resumen en mí un afán que en otro tiempo levantaba
Hasta las nubes sus olas melancólicas.
(1999, , 202)

Ángel o demonio, Cernuda sabe que en Serafín depositó no el poeta sino el hombre sus mayores esperanzas para alcanzar una trascendencia que, pese a su hiperbólica contextura, siempre aspiró a ver realizada. Alejado Serafín, el sueño se hace espejismo, y los anhelos idealistas se hunden aún más en las cavernas de lo inaprehensible. Mas, pese a la convicción de la tortura del ángel terrible, Cernuda siente aún que fue en el instante de la unión con el espíritu divino cuando la vida cobró la luz que hasta entonces no había tenido: "Sólo vive quien besa / Aquel cuerpo de ángel que el amor levantara" (1999, I, 210).

El poema en el que Cernuda fija el estadio último de la figura angélica en *Donde habite el olvido* es la composición XIII, subtitulada "Mi arcángel", otro escrito ante el que los críticos no se han revelado coincidentes en sus análisis. Mientras que para Ruiz Silva el arcángel es trasunto del amado que siempre viajará con el poeta (1979, 56), Vivanco insiste nuevamente en la fuerza implacable del amor (1974, I, 282). Soufas ve en el arcángel una criatura maléfica superior, invocando incluso al príncipe de las tinieblas: "[...] an angel-devil figure (much like a Lucifer) [...]" (1983, 171). Llamativa es la teoría de Alexander Coleman en la que el arcángel es una creación imaginativa con la que el poeta puede hablar sin tener que recurrir al amado ficcional de las primeras poesías, enlazando el crítico con la creencia católica en la que el ángel de la guarda es el símbolo del otro que acompaña al mortal en su andadura terrestre hasta el día del Juicio Final. De este modo, "[...] the archangel not only is an evidence of the poet's own solitude, but is a partner in the continual dialogue with the self" (Coleman, 1969, 150). "Mi arcángel" es una declaración de principios de la actitud con la que Cernuda va a enfrentarse al problema emocional con el que siempre ha debido lidiar y que, a raíz del fin de su aventura con Serafín, se ha agudizado. Como es tendencia habitual en *Donde habite el olvido*, el arcángel es el ropaje angelical con el que Serafín se codifica en la escritura poética. Coleman, posiblemente influido por los poemas en los que Cernuda tiene como interlocutor al diablo, habla de diálogo. En "Mi arcángel" no hay diálogo, pues tan sólo es perceptible una voz que, debido a la situación en la que se halla, no espera respuesta. El arcángel, que no será citado en ninguno de los versos del escrito, carece de cualquier complementación negativa. Ni es terrible ni se confunde con la imagen de una entidad de los abismos infinitos. Esta circunstancia tiene su origen en el hecho de que la ubicación temporal del arcángel ha variado o, con más precisión, ha avanzado hacia el futuro. Cernuda rechaza al ángel terrible de la realidad, de su verdad histórica para apropiarse de una réplica que, como veremos, contiene algunas novedades:

No solicito ya ese favor celeste, tu presencia;
Como incesante filo contra el pecho,

Como el recuerdo, como el llanto,
Como la vida misma vas conmigo.
(1999, , 211)

El nuevo arcángel no es ninguna potencia externa sino una fuerza disuelta en la propia corporeidad y esencia del poeta, materia cuya sustancia nutriente es la vida de su creador: "Tú fluyes en mis venas, respiras en mis labios, / Te siento en mi dolor; / Bien vivo estás en mí, vives en mi amor mismo [...]" (1999, I, 211). Lo que comenzó siendo sueño desembocó en realidad que, en último término, derivaría de nuevo a sueño. Así, el arcángel es una proyección pulimentada de la plasmación que Serafín era de la fantasía liminar de Cernuda. A diferencia de las creaciones angélicas primerizas, el arcángel no está compuesto únicamente por elementos ficcionales sino por aquellos nacidos de la experiencia, lo cual implica un decisivo perfeccionamiento en la figura del ángel, eliminando todas aquellas irregularidades o lacras perjudiciales para la personalidad de Cernuda. El arcángel, por tanto, no es sino la imagen de Serafín acrisolada, efigie que en su purificación garantiza al poeta la aniquilación de los desplantes y burlas que en vida tuvo que sufrir:

Vuelto en el lecho, como niño sin nadie frente al muro,
Contra mi cuerpo creo,
Radiante enigma, el tuyo;
No ríes así ni hieres,
No marchas ni te dejas, pero estás conmigo.
(1999, , 212)

La garantía del arcángel, la figura celestial más compleja en su elaboración, se encuentra en el control ejercido por Cernuda al haber eliminado la voluntad humana que en Serafín daba entrada a la inconstancia en la relación del poeta con el joven. El arcángel, en tanto que nace de un entrecruzamiento de artificio y realidad ya vivida, guardará la fidelidad que el poeta necesitaba, pero en su condición de ente fabricado continúa siendo un producto paradisíaco que auxilia falazmente a Cernuda, de modo que el peligro de la exterioridad infernal en la que el poeta no consigue acomodarse sigue vigente: "[...] luego vuelvo, / Mendigo a quien despojan de su misma pobreza, / Al yerto infierno de donde he surgido" (1999, I, 212). En fin, la intensidad del amor hacia Serafín, pese a lo calamitoso de su resolución para quien más sintió esa relación, será difícil de enterrar en la tumba del olvido. Lenitivo será el tiempo, no sólo para la cicatrización de las heridas de Cernuda sino para que, consecuentemente, se equilibren los sentimientos del poeta hacia su arcángel, a quien sitúa en primera posición en la suma de recuerdos de "Apología pro vita sua" en *Como quien espera el alba*. Si Cernuda se mostraba incierto en la determinación angélica o demoníaca de Serafín en *Donde habite el olvido* debido al escozor aún presente de su infortunado amor, el perdón que el transcurso de los años formará devuelve un recuerdo puro y sereno arcangélico: "Primero vienes tú, dame la mano, Arcángel, / Porque ya no conozco si te amaba o te odiaba, y perdón es ahora lo único que importa, / Antes de que a mi alma la destrone el olvido, / Cuyos pasos se acercan, rotos al fin muros y centinelas"

(1999, I, 345). El arcángel seráfico irrumpirá con fuerza en las páginas de "Diario de un viaje". El divino amante es una presencia que con el paso de los días se va haciendo más notoria en el pensamiento de Cernuda en su recorrido por diferentes lugares. Al comienzo, el arcángel es sólo el suspiro de la añoranza inspirado por los acordes del olvido y del amor que despiertan al evitar Cernuda los rayos de sol mientras viaja en un automóvil: "Mi Arcángel." (1994, III, 362). Más tarde, es la socarronería de Serafín la que emerge ante la pretensión de Cernuda de redimir al colectivo humano a través de los beneficios de la sensibilidad y la cultura: "Aún recuerdo tus burlas, Arcángel" (1994, III, 374). Finalmente, el sueño. El mundo onírico es vía para el reencuentro, aunque engañoso, con el arcángel. Así describe Cernuda la ilusoria aproximación al amante angélico:

> He tenido un sueño. A través de la puerta, con cristales nada translúcidos, veo a Arcángel –que naturalmente no se llama Arcángel y cuyo nombre verdadero comienza con una S, serpiente que llevo, hace tiempo, enroscada a mi corazón-. Menos infantil, sin esa relampagueante sonrisilla de dos filos, entra ahilado, como si en estos inacabables días de alejamiento se hubiese desgastado su formas, tan divina siempre, delatando en cambio el triste esquema humano. Se acerca así a lo transitorio, a lo perecedero. Es curioso: nunca imaginé su muerte, como si la vida, esa abstracción a que llamamos vida, debiera concretarse con eterna lozanía en su propia existencia. Le digo: "Hola arcángel" –y me tiende los labios soslayadamente, casi como un deseo no exteriorizado, con ese insólito gesto suyo, señal no de arrepentimiento, sino de concesión inconsciente a las exigencias de una civilización ajena a su indómita voluntad.
>
> (1994, , 377)

La eliminación del artículo que debería anteceder al arcángel convierte a éste en nombre propio, haciendo Cernuda de una de las denominaciones de los coros angélicos un signo de características similares a las de Rafael o Miguel. El poeta no duda en desvelar que detrás de Arcángel se oculta otro nombre iniciado por la letra S, es decir, Serafín. Mas Cernuda empleará esa S para, dejando implícito el verdadero nombre de su amante, apelar a la serpiente, y así volver a vincular a Serafín con el halo satánico. La dualidad angélico demoníaca del segundo poema de *Donde habite el olvido* vuelve a ser planteada, pero con un procedimiento más sutil. En el desarrollo del sueño son dos los aspectos que merecen ser comentados. Por un lado, la dimensión del sueño como espacio de liberación de las necesidades sexuales más profundas, integrándose el ángel con facilidad gracias a su constante valoración como objeto de deseo. Por otro lado, la identificación entre Serafín y el modelo angélico comienza a desgastarse a partir de un interesante fenómeno según el cual Cernuda, una vez distanciado de su idolatrado compañero, es capaz de aislar la vertiente humana que había sido anulada por su imaginación en Serafín. El descubrimiento de esta faz implica el destierro de Serafín del paraíso fabricado por Cernuda a la tierra de la que realmente es originario el joven. Serafín, por tanto, es asediado por las coordenadas espaciales y, en especial, temporales. La inmortalidad del espíritu celestial va feneciendo,

y de forma correlativa la hermosura que embelesaba a Cernuda. El contorno del "triste esquema humano" va perfilándose, mientras la idealizada anatomía del ángel irá retirándose de la materia mortal en la que fue depositada.

Fina aquí el estudio de la matriz angélica celestial de la obra cernudiana. No obstante, el poeta del 27 propuso otros usos[131] de menor incidencia para la figura del ángel entre los cuales el más significativo es aquel que supone su propia estimación dentro de las potencias celestiales arrojadas al mundo de los mortales. Esta concepción tiene una de sus fuentes en la desolación que anegó a Cernuda después de la separación de Serafín a la que se vio obligado. Distanciado del lado de su arcángel, el poeta se siente inválido y aislado. Será la visión de un espíritu divino expulsado del paraíso la que condense entonces la inefable soledad del hombre que perdió a su dios de la carne:

> Bajo el anochecer inmenso,
> Bajo la lluvia desatada, iba
> Como un ángel que arrojan
> De aquel edén nativo.
> (1999, , 208)

Imagen de desamparo que Cernuda empleará para referir no sólo su situación sino también la de elementos externos, como sucede en la narración "El viento en la colina": "El viento estaba otra vez solo, como el demonio arrojado del cielo" (1994, III, 260). Será en un breve texto en prosa donde Cernuda declare con mayor claridad su naturaleza angélica: "La fuga es un recurso romántico. Frente a la noche que gira dulcemente sin astucias de luna el deseo se duerme y el cuerpo, en reposo cada vez más sereno, ve sus alas nacientes. Seré un ángel, vocación impuesta y no electiva; pero los demás nunca verán mis alas y sólo sabré alisarlas reflejadas en el agua que engañe mi nostalgia del cielo" (1994, III, 737). Ahora bien, la fundamentación de la concepción angélica de Cernuda sobre sí mismo en este testimonio difiere de la que leíamos en los versos de *Donde habite el olvido*. El poeta ya no es un ángel desterrado del jardín edénico por la muerte del amor en el que confiaba. Su estatuto angélico es refugio, huida del entorno, medio de transgresión de la realidad con el que el poeta desvela su marginación en un mundo en el que deambula con sus alas, distante de su paraíso autóctono. La elección del espíritu celestial por Cernuda con el fin de asir su estado excepcional entre los hombres no deja de ser al mismo tiempo una marca elitista de su andadura paralela pero escindida de la del resto de la comunidad humana, exhibiendo de este modo el sevillano su dandismo. Con todo, Cernuda llegó a sopesar la tragedia que le perseguía en su errar por la vida con sincera reflexión, abandonando fingidos disfraces angélicos o demoníacos. En *Variaciones sobre Tema*

131 Cernuda no se desligaría de la tendencia de cultivo de las angelizadoras. En este campo no estará ausente lo que no era sino un leitmotiv global entre los poetas del 27, la alusión a la angelidad de Altolaguirre: "[...] el afán de parecer un ángel [...]" (1999, , 517). El ángel es también útil recurso para forjar bellas imágenes que engalanan la realidad: "¿No es la voz del arcángel ese clamor que oye [...]" (1999, , 442); "¡Tren! ¡Ángel de la velocidad que arrojas los kilómetros desde tus negras alas sobre el espacio indiferente!" (1994, , 734).

*Mexicano*, "Centro del hombre" nos presenta a un Cernuda que enfoca su problemático devenir descartando los subterfugios de la figura del ángel para dejar paso a la verdad del ser: "No: nada de ángel, ni de demonio desterrado. De lo que aquí hablas es del hombre, y nada más; de la tierra, y nada más" (1999, I, 651).

## El otro yo

Entre los mensajeros del empíreo y los genios infernales, ha sido la figura del diablo la que más ha atraído la mirada de los especialistas, como ya reseñábamos al inicio de este capítulo. Son, no obstante, sólo dos los poemas sobre los que se edifica la teoría demoníaca[132] de Cernuda: "La gloria del poeta", perteneciente al libro *Invocaciones*, y "Noche del hombre y su demonio", ubicado en *Como quien espera el alba*. La constitución literaria del monarca de los abismos difiere de la que hemos podido estudiar en los espíritus celestiales, aunque pueden apreciarse algunos nexos entre ambas criaturas. La imagen del ángel no presentaba ningún tipo de psicologización puesto que sólo era sometida a una adaptación con respecto a las necesidades del poeta. Cernuda fue labrando y pulimentando el arquetipo angélico para que éste fuera indubitable petrificación del cuerpo masculino ansiado, pero sin la voluntad de sellar en el ser divino faces de su yo interno. En el ángel no descansa Cernuda sino una ilusión material de Cernuda. Conocer al ángel es aprender una lección sobre Cernuda, mas no porque su ser sacie su vigor con la savia nouménica del hombre que es Cernuda sino en virtud de que en el espíritu sublime el destino final de una ensoñación cobró vida. Este carácter exógeno del ángel, si bien en dependencia de la sed intrínseca de Cernuda, tiene dos apoyaturas en la dimensión puramente formal del espíritu celestial y en su proyección sobre un elemento externo al poeta, Serafín Fernández. En cambio, el poder infernal sí experimenta los procesos de psicologización característicos de la figura del ángel en su evolución durante el siglo XX. Cernuda no se limita a proyectar sobre el demonio una sino varias de las inquietudes o trazos de su mundo interno. Esta acumulación de vectores ontológicos que son transferidos al monarca de la oscuridad, convierte al demonio en una poliédrica construcción que sirve de espejo para Cernuda. El demonio cernudiano nace por reverberación de fulgores esenciales del poeta, de modo que en algunos momentos sentimos al poeta dialogando consigo mismo, es decir, con su conciencia, erigiendo al ángel rebelde en método que permite al lector asistir en calidad de espectador al desarrollo dramatizado del pensamiento de Cernuda. Si bien el demonio no representa la totalidad de haces arquitectónicos del ser y la personalidad de Cernuda, la criatura satánica puede ser entendida, en función del acopio que en ella se hace de descriptores del poeta, como una reduplicación conflictiva del sevillano, otro yo ornado con

132 La figura del diablo en Cernuda ha sido puesta en relación con la pantera por Isabel Paraíso del Leal al estudiar la aparición de este animal en "Pantera" del libro *Ocnos*: "El 'correlato objetivo', la pantera, es un equivalente simbólico del poeta y de su demonio interior [...]" (1980, 81). Así, la pantera contiene motivos demoníacos como son la hermosura maléfica o belleza destructora.

atavíos infernales, aquellos que mejor se ajustaban a la parcela nouménica con la que Cernuda procuraba conversar. La cohabitación de Cernuda con su yo luciferino no podría calificarse de homogénea en su andadura, atravesando diferentes estadios que se extienden desde la comprensión pacífica, incluso la connivencia, hasta la violencia entre las posiciones. Variadas serán las facetas que, en fin, se verán implicadas en el diseño de la imagen del diablo, destacando la relación con la labor poética y la vinculación con la figura del ángel que ya hemos acotado.

A pesar del conocido apego de Cernuda al demonio, el poeta llegó a manifestar su repudio hacia el ángel rebelde en los versos de *Los placeres prohibidos*. En el poema "Déjame esta voz", Cernuda afirmaba su voluntad de no querer tener contacto alguno con la fuerza maligna: "No quiero saber de la gloria envidiosa / Con rabo y cuernos de ceniza" (1999, I, 184). Sin embargo, Cernuda parece rechazar en estos versos al mezquino demonio bestial de las Sagradas Escrituras ridiculizado por la cultura popular. Y es que será el modelo miltoniano aquel con el que el sevillano se sentirá hermanado. Después de "Déjame esta voz" el aura luciferina reaparece en el ya comentado poema X de *Donde habite el olvido*, en el que Cernuda se comparaba con un ángel desterrado. No obstante, no parecía el interés de Cernuda asociarse con lo infernal. El enlace comparativo y la indeterminación de la figura del ángel mediante el artículo contribuían a nublar el rostro del Maligno. En *Invocaciones*, "La gloria del poeta" es la primera gran presentación del ángel condenado. El material crítico exegético en torno a la figura del demonio en este poema puede escindirse en dos parcelas bien definidas. Por un lado, se hallan aquellos especialistas que consideran fundamentalmente al diablo dentro de los parámetros de una temática amorosa. José Luis Cano, aunque no obviará la segunda vía hermenéutica, incide sobre todo en el "[...] poder amoroso del ángel rebelde [...]" (1970, 241), describiendo el contenido de la última estrofa como "Una apasionada declaración de amor al demonio [...]" (1970, 242). José María Souvirón sigue muy de cerca el análisis de Cano, y, basándose en la orientación sexual de Cernuda, duda si concretar al demonio como súcubo o íncubo, a la vez que niega semejanzas entre este ángel carnal y la potencia satánica de "Noche del hombre y su demonio" (1967, 178-179). Esta separación establecida por Souvirón la reiterará con gran seguridad Vivanco, haciendo del diablo de "La gloria del poeta" emblema del contenido amoroso: "El demonio de *La gloria del poeta*, en las *Invocaciones*, es todavía el demonio de su peculiar pasión amorosa, pero el de la *Noche del hombre y su demonio*, en *Como quien espera el alba*, es ya el demonio de su radical condición de poeta" (1968a, 568). Sahuquillo, ahondando en esta dirección, y de acuerdo con la finalidad de su estudio, se centra en el plano homosexual (1991, 242). En otro lado se sitúan los críticos que han primado en la potencia infernal su entronque con la figura del poeta, siendo diversos los nexos que en esta asociación se han relevado. Así, para Coleman, el diablo no sólo representa la fuerza que dirige su escritura sino también el poder que desvela al mundo como es, sin ilusiones (1969, 154). Según Rosillo, es el tema del "[...] poeta como ser humano distinto, como ser de destino, condenado a la tristeza, a la soledad y a la marginación [...]" (1992, 121) el que se pone en evidencia. María Victoria Utrera, acompañándose de los juicios de Silver, hace corresponder el dolor de Satán por la pérdida de su belleza con el fracaso de la empresa poética al intentar detener el paso del tiempo (1995, 171).

Tanto la directriz amorosa como la poética confluyen en la estructuración de "La gloria del poeta" y de su personaje demoniaco. Sin embargo, la primera se encuentra subordinada a la segunda, forjándose una conexión de dependencia que paulatinamente irá revelándose hasta alcanzar su clímax en la declaración que cierra la composición. Cernuda invoca a su demonio desde los primeros versos haciendo explícita su ligazón con el regente del averno: "Demonio hermano mío, mi semejante [...]" (1999, I, 230). El demonio se burla de la situación en la que se encuentra el poeta, pero éste solicitará al espíritu rebelde de que no acoja cómicamente su tragedia puesto que las concomitancias entre ambos los hacen dos seres concordes. Así, Cernuda establecerá una exposición argumentada de los paralelismos apreciables entre el mortal y el señor de los infiernos. A través de esta hilatura de semejanzas podemos observar el conjunto de rasgos que han sido proyectados en la figura del diablo para lograr la psicologización del ente luciferino, así como atender a las principales obsesiones de Cernuda:

> [...]
> Porque somos chispas de un mismo fuego
> Y un mismo soplo nos lanzó sobre las ondas tenebrosas
> De una extraña creación, donde los hombres
> Se acaban como un fósforo al trepar los fatigosos años de sus vidas.
>
> Tu carne como la mía
> Desea tras el agua y el sol el roce de la sombra;
> Nuestra palabra anhela
> El muchacho semejante a una rama florida
> Que pliega la gracia de su aroma y color en el aire cálido de mayo;
>
> Nuestros ojos el mar monótono y diverso,
> Poblado por el grito de las aves grises en la tormenta,
> Nuestra mano hermosos versos que arrojar al desdén de los hombres.
> (1999, , 231)

Similares por su nacimiento, por el estado de marginación que han de sufrir, por el amor hacia las jóvenes criaturas, por el ansia de una libertad de la que se les ha privado, por la elaboración de una obra incomprendida, los hombres serán concebidos como uno de los factores que ha propiciado gran parte de los males que sacuden sus existencias. Hermanado con el demonio, Cernuda dedicará gran parte de "La gloria del poeta" a lanzar invectivas contra la sociedad humana, absolutamente sojuzgada por unas leyes que instituyen y reglan lo normal y lo hermoso. La agonizante realidad en la que Cernuda ha de desenvolverse invita al desahogo sensual, solicitando el poeta la aproximación lasciva del diablo:

> [...]
> Deja, oh, deja por una larga noche

Resbalar tu cálido cuerpo oscuro,
Ligero como un látigo,
Bajo el mío, momia de hastío sepulta en anónima yacija,
Y que tus besos, ese venero inagotable,
Viertan en mí la fiebre de una pasión a muerte entre los dos;
[...]
(1999, , 233)

Para Utrera, la entidad a la que Cernuda realiza esta proposición no es el demonio cristiano sino "[...] un joven y bello muchacho afín a la mitología cristiana" (1995, 170). Cano, más afín a una intelección angélica del ente infernal, aunque coincidiendo con Utrera en la beldad demoníaca, señala que Cernuda "[...] exalta en el demonio su ímpetu de ángel rebelde y su resplandeciente belleza" (1970, 241). Cernuda, y no podía ser de otro modo, selecciona entre los retratos satánicos la versión miltoniana de un demonio de belleza perturbadora que conserva aún beneficios de su divinidad celestial. No obstante, a pesar de las precisiones de los críticos, y nuestra propia afirmación, el prototipo idealista del ángel desterrado en "La gloria del poeta" es producto más de una intuición que de un desarrollo real. De hecho, Cernuda apenas nos aporta datos sobre la fisonomía del Maligno, si bien es fácil colegir que no nos hallamos ante la hórrida bestia apocalíptica. Sólo sabemos que posee una cabellera rizada, un cálido cuerpo oscuro, y manos. Escasos detalles que, sin embargo, nos posibilitan para determinar el antropomorfismo del diablo. Los rizos del cabello coinciden con los que vimos en el diseño formal de la figura del ángel. Aun siendo lacónico en la prosopografía del ente diabólico, el modo en el que Cernuda se comunica con él y las solicitudes realizadas aseguran el arquetipo de un demonio efebo. Pintura diabólica que se corresponde con las ensoñaciones corporales de los ángeles puros. La inclinación de Cernuda hacia el romanticismo, período en el que fue explotado el prototipo de un ángel caído de belleza melancólica, sería clave para la asunción del diablo miltoniano en su producción. Mientras que en el ángel Cernuda fundió la ilusión de su amante perfecto, el demonio romántico se le revelaría como el desdoblamiento acendrado de sí mismo. El orfebre de ángeles se identificaba en una talla ya gestada. El diablo de la tradición miltoniana fue expulsado del lado de Dios, de los espíritus celestes, y convertido en el enemigo de una nueva raza de lodo, pero mantuvo frente a esta tormenta de desamparo y aislamiento su dignidad y altivez. El diablo es así una imagen mítica de Cernuda, extraño entre los mortales, pero altanero y rebelde contra las fuerzas opresoras y alienantes desde las que se regla con endiosado comportamiento el bien y el mal. Dios ha caído, y su altar es ocupado en el pensamiento de Cernuda por el diablo hacia el que siente admiración. En "Diario de un viaje" Cernuda sentenciaba su falta de fe en Dios, contraponiendo al Altísimo la figura de un diablo más real que él: "Dios eres mi impotencia y tu nombre es otra mentira. No creo en ti, no creo en mí, porque nada divino hay en nosotros ni fuera de nosotros. [...] Todos los hombres son como yo: una burla, una irrisión suficiente de algún demonio más verdadero que tú" (1994, III, 377). Derrumbado el cristianismo por el satanismo, la fascinación de Cernuda por el diablo guarda bastantes similitudes con las "Letanías de Satán" de Baudelaire. Cernuda hizo algunas

consideraciones sobre el diablo en la poesía del escritor francés en su artículo "Baudelaire en el centenario de "Las flores del mal" (1994, II, 749-758). En "Las letanías de Satán" sobresale la admiración por un diablo hermoso, ángel caído que ha sido expatriado, caracterizado por una gran preocupación hacia los hombres desvalidos, los cuales, al igual que el monarca de los abismos, han de sobrevivir con el sufrimiento de un poder que los rechaza: "¡Oh tú, el más sabio y el más bello de los ángeles, / dios traicionado por la suerte y privado de alabanzas!" (1999, 373); "¡Oh, príncipe del exilio, a quien se le ha hecho un agravio, / y que, vencido, siempre te levantas más fuerte [...]" (1999, 373); "Tú, que para consolar al hombre frágil que sufre, / nos enseñas a mezclar el salitre y el azufre [...]" (1999, 375). Se extiende, por tanto, en Cernuda, según tuvimos oportunidad de analizar también en Lorca, esa línea apologética y laudatoria del diablo en la que éste es tratado no como protervo cubil de todos los males sino como héroe. Es éste un factor con el que Cernuda entronca de manera directa con el romanticismo. Fue en este período cuando la imagen del diablo es valorada desde unos presupuestos hasta entonces apenas entrevistos. Larga es la serie de autores que celebran el nombre del ángel caído: Vigny, Lamartine, Gautier, Soumet, Leprade, Víctor Hugo, Schiller, Leopardi o Carducci, estos dos últimos con sus conocidos himnos a Satanás. Junto a Cernuda, otros poetas españoles contemporáneos ofrecen algunas muestras de desagravio y cercanía al espíritu infernal. Ricardo Molina, en homenaje a Carducci y su cántico en loor del diablo, compone un "Himno a Satanás" en el que el ángel rebelde es un ente ubicuo que incluso respira en el ser del propio poeta: "En mí te siento vivo y te toco. / Como si fueras mío te poseo / o me posees, goce, hermosura, / vida y primavera fingiendo" (1982, II, 90). Vicente Gaos construye "Luzbel", un texto en el que el poeta se rinde al ángel proscrito: "Arcángel derribado, el más hermoso / de todos tú, el más bello, el que quisiste / ser como Dios, mi arcángel triste, / sueño mío rebelde y ambicioso" (1982, 207). García Nieto, en "Dos recuerdos por mi padre en Soria", no lamenta su soledad pues sabe que le hará compañía un demoníaco ángel de la guarda: "Pero en la soledad busqué mi puerta / día tras día. Y la tenía abierta / con la guarda de mi ángel, mi demonio" (1982, 158). En el poema "Montes de azul" de José María Valverde, el pavoroso demonio de los sueños infantiles se ha transformado por sus continuas visitas en una criatura que despierta afecto, nada distante de quien con confianza llama al señor de las sombras: "Tierno demonio mío, / bestia familiar, conocida por tu nombre, / que atendías por tu nombre de demonio, / circulando por las galerías establecidas del terror, previas al sueño [...]" (1996, 82). Finalmente, a Gil Albert debemos otro "Himno a Luzbel". Aun cuando en este escrito no se percibe una mirada emocionada hacia la corrupta creación angélica, sí hay algunos momentos en los que el poeta manifiesta algún brote de condolencia hacia el estado de aislamiento en el que se encuentra el diablo: "[...] Nadie en aquellos días / se ocupó de tu trémula existencia / mientras pasaba el fluido prodigioso / del corazón llenando los espacios / de hermosos soles" (1981b, 302).

La estrofa final de "La gloria del poeta" arroja el sentido último de la petición de Cernuda a su demonio, convirtiendo el componente amoroso sensual no en finalidad sino en canal por el que acceder a otro estadio, la creación poética:

Es hora ya, es más que tiempo
De que tus manos cedan a mi vida
El amargo puñal codiciado del poeta;
De que lo hundas, con sólo un golpe limpio,
En este pecho sonoro y vibrante, idéntico a un laúd,
Donde la muerte únicamente,
La muerte únicamente,
Puede hacer resonar la melodía prometida.
(1999, , 233)

Haciendo uso del motivo de la daga o espada angélica, Cernuda ansía que su cuerpo sea atravesado por la mano del diablo, facultando de este modo al poeta para la aventura de la melodía, de la palabra. Tras haber denostado a un mundo, a una sociedad delicuescente, ebria de un Dios ilusorio, reprimida por el pecado, era necesaria una puerta que condujera a una dimensión en la que Cernuda pudiera subsistir, soportando los embates de un medio hostil. Pese a lo que pudiera estimarse al comienzo de "La gloria del poeta", no es el demonio el destino del monólogo cernudiano sino el don poético. El demonio salvará a Cernuda de su estancia con "[...] Los seres con quienes muero a solas [...]" (1999, I, 232), pero no por sí mismo sino por la concesión del verbo creador, de la poesía, el bastón sobre el que el sevillano se irguió en su viaje entre los hombres hasta la muerte. No parece desmedido sostener que fue la poesía, por encima del amor, dados sus fracasos sentimentales, la que garantizó a Cernuda su vida. Al informar en "La gloria del poeta" al demonio como sobrenatural inductor del producto estético en el poeta, Cernuda introduce uno de las nociones nucleares de su sistema conceptual literario y vital, el poder demoníaco o daimónico. Quien ha estudiado este aspecto con profundidad en la obra de Cernuda ha sido Cristopher Soufas en su artículo "Cernuda and daimonic power". Soufas advierte que el sintagma poder daimónico no es una mera conveniencia metafórica sino un medio para describir su experiencia de "[...] an almost divine force that progressively assumes control of both his life and the process of poetic creation" (1983, 167). Por diversos lugares del corpus textual de Cernuda podemos localizar comentarios del poeta con respecto al poder daimónico. Es en "Palabras antes de una lectura" donde el autor de *La realidad y el deseo* aborda esta cuestión de una manera más amplia, ya que adopta una perspectiva teórica analítica, enfoque del que no obstante recela el poeta. En principio, lo daimónico es un poder que relata la trascendencia, la magia y el misterio que envuelve la vida, aunque sea un tesoro que la sociedad moderna no intuye. De esta forma, la percepción del poder daimónico por Cernuda es un índice tanto de su calidad de ser extraordinario como de su desarraigo en relación con la comunidad humana perdida en su red de leyes y esquemas que aniquilan los misterios de este reino. Según indica Cernuda, lo daimónico "[...] es un poder indefinido y vasto que maneja nuestros destinos" (1994, II, 604). Por consiguiente, y ya se apreciaba en las palabras citadas más arriba de Soufas, el poder daimónico supera el campo meramente poético, abarcando en su dominio el devenir vital del hombre. Fuerza, pues, rectora de los destinos humanos. Así lo especifica Cernuda en "La escuela de los adolescentes" –"Hay un poder demoníaco, no sé si ajeno o no a nosotros mismos, que

actúa y dispone nuestro rumbo con arreglo a un secreto destino" (1994, III, 38)- y en "Carta a Lafcadio Wluiki" –"[...] ese poder demoníaco, que indefectiblemente siento cómo va rigiendo nuestras vidas [...]" (1994, III, 802)-. El poder daimónico existe para todos pero, dado el alejamiento de la colectividad mortal de los invisibles vientos secretos que envuelven nuestro mundo, sólo los artistas, entre ellos los poetas, vivencian esa fuerza. Esta realidad se plasma en la andadura de Federico García Lorca en el poema "A un poeta muerto": "Para el poeta la muerte es la victoria; / Un viento demoníaco le impulsa por la vida [...]" (1999, I, 257). Con todo, el peso de una sociedad que tiene como principio la homogeneización, asfixiando todo conato transgresor excepcional, podría limitar la curva que el poder daimónico asignó al poeta (1994, III, 53). El poder daimónico ocupará también los intersticios en la relación del poeta con el ángel caído en "Noche del hombre y su demonio".

"Noche del hombre y su demonio" es el segundo y último pilar en el íntimo viaje de Cernuda con el demonio. Mas, previamente a esta composición, en *Las nubes* se incardina otro poema en el que, aunque no sea de un modo especialmente notorio, aparece la imagen del demonio, "La Adoración de los Magos".. Pese a la participación del diablo en este texto, los análisis del espíritu infernal en la obra de Cernuda lo han marginado. La presencia del diablo se produce en la primera parte de "La Adoración de los Magos", titulada "Vigilia". Emilia de Zuleta, que sí ha hecho alguna alusión a este poema, explica que "Vigilia" es "[...] un diálogo entre Melchor y el demonio [....]" (1971, 438). Pero Melchor y el diablo no dialogan, es decir, no existe una dinámica conversacional entre ambos personajes, dado que el texto se estructura en un monólogo de Melchor fracturado en un determinado momento por una sucinta declaración del genio abisal. Después de que Melchor investigue en la oscuridad de la noche, se cuestione sobre el misterio de la vida para finar en una imploración a los cielos en la que la fulge la personalidad de Cernuda y sus necesidades, habla el diablo:

> Gloria a Dios en las alturas del cielo,
> Tierra sobre los hombres en su infierno.
> (1999, , 300)

El demonio intercede para el cumplimiento de unos anhelos en los que se respira la aspiración a la completa realización de una sexualidad herida en el mundo, a la vez que se fustiga el infierno de los hombres con un verso que parece eco del título de un poema de Larrea "Tierra al ángel cuanto antes", texto que Cernuda recordaría en relación con la antología de Diego destacando su "[...] gran hermosura desolada [...]" (1994, II, 216). No es banal que sea el diablo el que entone los ruegos de Melchor-Cernuda, sustituyendo desde los inicios del poema al Dios salvador, respuesta para los hombres oprimidos. La estrella de oriente ha desaparecido para que su función sea liderada por otro astro, por el portador de la luz, Luzbel. Demonio, esrtella-guía de los Magos, que ilumina la noche con su mensaje de liberación para los que puedan leerlo, para los seres excepcionales, los Reyes, los poetas. El demonio es la nueva luz tutelar puesto que la encarnación de Dios ha fracasado: "Buscaron la verdad, pero al hallarla / No creyeron en ella" (1999, I, 308).

El último bastión demonológico en la producción de Cernuda nos lo entrega *Como quien espera el alba* con su "Noche del hombre y su demonio". Nimia es la repercusión del diablo en "Góngora", "Quetzalcóatl" y "Río vespertino" que, como indica María Victoria Utrera, "[...] contiene la figura del demonio asociada a una imagen heroica, aunque ya esta no es el elemento central del poema" (1995, 173). Tampoco en "Noche del hombre y su demonio" puede afirmarse un acuerdo entre las posiciones de la crítica en relación con la significación que tiene el espíritu infernal. Para algunos especialistas, el demonio es una materialización de la conciencia del poeta (Cano, 1970, 243; Utrera, 1995, 172). Zuleta acepta la tesis de Cano, pero incide en la manifestación del viejo tema de la tentación, de forma que en el demonio reposaría un respeto hacia la tradición (1971, 411). Coleman se muestra disconforme con una identificación sin matices del diablo con la conciencia del poeta, optando por entroncar al diablo con el poder daimónico: "[...] Cernuda's devil is the *dâmon* that Goethe cites as the source of his poetic impulse, the fatal power wich the poet cannot resist" (1969, 106). Parecen innecesarias las reservas de Coleman en tanto que el enfrentamiento de Cernuda en "Noche del hombre y su demonio" es el conflicto de un hombre con su conciencia, es decir, de un poeta con su conciencia poética, daimónica en el pensamiento cernudiano. El tiempo ha transcurrido, y Cernuda, escindido en dos caras, formaliza en una estructura dialogada su incertidumbre ante los beneficios y la utilidad de la tarea poética a la que se ha encomendado. La literatura pudo ser fútil telón tras el que el poeta vivió en un escenario sombrío, solitario y siniestro una aventura infructuosa representada para el vacío, para la nada. La palabra fue destierro de una realidad que pudo ser saboreada en los placeres de su programado pero pacífico decurso, al tiempo que la dedicación al oficio artístico tampoco abrió las miradas del mundo del que el poeta se retiró. Sin embargo, el corolario de todo el proceso dialéctico entre el demonio y el hombre no es pesimista. La finalidad de este encuentro verbal del hombre con su espíritu demoníaco es lenitiva en dos direcciones, agitando la dormida conciencia de Cernuda con respecto a su labor poética con la determinación de afirmarse en la fe de su proyecto literario. Hemos de destacar que el personaje hacia el que el espíritu infernal dirige sus amedrentadores parlamentos es un hombre no un poeta. En este sentido, y dado el carácter del demonio como espejo del mortal, puede colegirse que "Noche del hombre y su demonio" consiste en el despliegue dialogístico de las dos faces que construyen la figura del poeta en el marco nocional cernudiano, lo humano y lo excepcional daimónico.

A diferencia de "La gloria del poeta", la disposición formal de "Noche del hombre y su demonio" es dialogada, aunque algunos críticos resten valor a la autenticidad de un sistema conversacional. Lo cierto es que este modelo de organización nos va a permitir escuchar la voz de un diablo cuya presencia sólo conocíamos en "La gloria del poeta" a través de las referencias del yo lírico. La figura del diablo, por consiguiente, goza de una mayor autonomía, en consonancia con la inserción de un dilema que en el poema de *Invocaciones* no se daba. Desde el punto de vista estructural, la lid entre el hombre y su sombra diabólica presenta, como veremos, dos momentos de diferente signo, descendente el primero, ascendente el segundo, en función del talante con el que el mortal asume los lances satánicos. El diablo, que abrirá y cerrará la composición, llama al hombre durante la noche. Lo hemos contemplado en varias ocasiones; la noche es el tiempo propicio para

la revelación de lo ignoto, del enigma, de los espíritus celestiales o infernales. Recordemos en este sentido "Nocturno de marzo" de García Lorca. En la declaración liminar del diablo se comprueba cómo la disputa por el sentido de lo poético es de profundo calado existencial. Así, el diablo se revela en la nocturnidad "[...] Para hablar de la vida, la vida tan amada" (1999, I, 366). Despierto el hombre, aunque muy probablemente aún dentro del mundo onírico, su actitud es inversa a la que exteriorizó en "La gloria del poeta". La invocación a la posesión diabólica se ha tornado en vehemente rechazo: "[...] No quiero verte. Déjame" (1999, I, 366). Todavía no ha principiado el diablo el discurso preparado para el mortal y el advenedizo ente infernal ha sido repudiado. El mortal, harto conocedor del demonio, de su propia sombra, de sí mismo, presupone los propósitos del visitante. Esta anticipación fundamenta los primeros pasos de la réplica del diablo, quien, ante la decisión del hombre, justifica en virtud de la raíz de su esencia el miedo del mortal: "No sólo forja el hombre a imagen propia / Su Dios, aún más se le asemeja el demonio" (1999, I, 366). Una declaración que subraya con claridad el proceso de psicologización de la figura del ángel. Asimilado a su oponente, el diablo llaga al poeta en su centro vital:

> Acaso mi apariencia no concierte
> Con mi poder latente: aprendo hipocresía,
> Envejezco además, y ya desmaya el tiempo
> El huracán sulfúreo de las alas
> En el cuerpo del ángel que fui un día
> En mí tienes espejo. Hoy no puedo volverte
> La juventud huraña que de ti ha desertado.
> (1999, , 366)

La personalización a la que ha sido sometida la figura del diablo permite la alteración de uno de los ejes de la esencia infernal, su inmunidad a los desgarros de la temporalidad. Este envejecimiento del diablo, que tiene como referente la edad de un poeta que ya no es el joven de *Primeras poesías*, es un ladino recurso con el que herir al yo lírico cernudiano. Según comentaba Cernuda en "Palabras antes de una lectura" en relación con el poder daimónico, la misión del poeta es "[...] fijar la belleza transitoria del mundo que percibe [...]" (1994, II, 604). El poeta, sin embargo, desfallece en esta divina tarea por rescatar a la hermosura de las agresiones del tiempo, llorando la corrupción de lo que una vez fue bello. Cernuda conseguía superar esta tragedia en tanto en cuanto "[...] ese llanto no excluye que de la contemplación de la hermosura, aunque efímera, nazca en el poeta una alegría terrible [...]" (1994, II, 605). El diablo avejentado, sin embargo, abría la herida de las carencias del ministerio poético, su imposibilidad para obstaculizar el avance de un tiempo del que incluso el mismo poeta estaba sufriendo sus acometidas. El primer dolor había sido evidenciado, la futilidad de la empresa salvífica que el poeta practicaba sobre la realidad: "[...] Los sueños del poeta, susurras cómo el sueño / Es de esta realidad la sombra inútil" (1999, I, 367). Pero el velo poético conllevaba otra desgracia. Immisericorde, el diablo se dispone para su segundo grito de amarga denuncia: "Ha sido la palabra tu enemigo: / Por ella de estar vivo te olvidaste" (1999, I, 367). El hombre no comprende cómo aquella fuerza que

lo impulsó al quehacer literario se rebela ahora en contra de sus inicial patrocinio, pero la inconsistente actitud del demonio no llevará aparejada una modificación del afán poético. El demonio, pese a la resistencia del mortal, arreciará sus críticas hacia el irracional y desatinado ciclo en el que el humano se ha aprisionado. Es entonces cuando el proceso descendente que más arriba referíamos alcanza su clímax con la desengañada confesión del hombre: "Mi engaño era inocente, y a nadie arruinaba / Excepto a mí, aunque a veces yo mismo lo veía" (1999, I, 368). Desfallecido el mortal en la tumba de su delicuescente sueño, el demonio resaltará las excelencias de la vida social común, aquella en la que la exclusión y el sufrimiento abdican en favor del letargo de lo ya establecido. Es aquí donde se materializa la temática apuntada por Zuleta del demonio tentador. De entre las ruinas del paraíso poético, el hombre fijará su pie con fuerza a través de la aceptación de su sino: "[...] ¿Quién evadió jamás su destino? / El mío fue explorar esta extraña comarca, / Contigo siempre a zaga, subrayando / Con tu sarcasmo mi dolor. [...]" (1999, I, 369). La compañía del demonio es necesaria pues él constata el caminar por el rumbo de la desolación admitida e incluso deseada: "Amo el sabor amargo y puro de la vida [...]" (1999, I, 369). La felicidad fluye desde la conciencia del dolor, desde la asunción de lo diabólico. El ángel caído es el estigma de los elegidos, de los visionarios, Moisés infernal que secciona a los muertos en vida de los vivos en su muerte. El hombre llorará su calvario, pero con su destino demoníaco. "Amigo ya no tienes sino es este / que te incita y despierta, padeciendo contigo" (1999, I, 369). Juntos, hombre y demonio, poeta, hasta el adiós postrero.

# Emilio Prados.
# El ángel anagógico

## EMILIO PRADOS
## EL ÁNGEL ANAGÓGICO

El tratamiento de la figura del ángel por Emilio Prados constituye una de las angelologías de los poetas del 27 menos conocidas, como también ocurrirá con la aportación de Manuel Altolaguirre. En los grandes estudios de la imagen literaria del ángel en la literatura española contemporánea los espíritus celestiales de Prados no han tenido buena fortuna. Baumgart sólo recoge algunos testimonios de dos libros de Prados, mientras que Wallace no citará en ningún momento la labor angélica de Prados. José Jiménez, en el capítulo de su ensayo *El ángel caído* dedicado a los ángeles del 27, tampoco da cabida a las creaciones angélicas del escritor malagueño. La consideración de Prados junto a Altolaguirre como dos poetas aledaños del octeto canonizado por la crítica con respecto al grupo del 27 parece todavía conceder permiso para prescindir de estos dos autores. Añadamos a ello el hecho de que las carencias bibliográficas en torno al corpus textual de Prados incidirán también negativamente en un conocimiento completo de la figura del ángel, que es superada en el acercamiento crítico al poeta malagueño por otros contenidos de mayor relevancia aún ignotos o de desarrollo deficiente. No obstante, en los trabajos globales de la obra pradiana encontraremos algunas referencias exegéticas sobre la imagen del ángel, sobre todo en el estudio de Patricio Hernández, lo cual revela que no nos hallamos ante un componente accesorio en la poesía de Prados. En una de sus epístolas a José Luis Cano, Prados apuntaba la fama que poseía para el descubrimiento, aunque fuera en sus semejantes, de espíritus divinos: "[...] tú [Cano] eres, para mí al menos, un alma de ángel caída [...]. Me acuerdo que, en Málaga, cuando tú eras un niño y, yo lo decía, igual que, hoy te lo digo a ti: viejos y jóvenes tenían una sonrisa burlona para mí o, abiertamente me decían: tú, siempre encuentras ángeles [...]" (1997, 65).

La revisión de las sucintas notas a propósito de los mensajeros alados de Prados diseminadas por diversos artículos y monografías ilustra uno de los problemas en el intento de acotación de estas entidades angélicas, su complejidad. Una dificultad que no es sino resultado de la densidad y espesor de la poesía de Emilio Prados, y que provoca cierta variabilidad en la asunción de la realidad de los ángeles. Estas ligeras oscilaciones hermenéuticas no obedecen tanto a una tensión entre los criterios adoptados y las conclusiones obtenidas cuanto a potenciales diferencias originadas por la riqueza de matices que la imagen del ángel encierra en un universo poético de múltiples irisaciones. La relación de Prados con la figura del ángel ha sido relativamente constante, siendo así un elemento que nacería con los primeros libros del malagueño, aunque en *Tiempo* no se materialice su presencia, y que continuaría activo con mayor o menor incidencia hasta *Río natural*. Será *Jardín cerrado* la obra en la que Prados fije a los emisarios divinos como piezas determinantes en la construcción de este texto y, consecuentemente, de su imaginario literario. En la andadura de Prados a lo largo de su obra con los ángeles, el poeta se

hizo acompañar de modo casi exclusivo de los habitantes del empíreo, sometiendo a los espíritus infernales a perpetuar su condena en el inframundo, si bien en alguna ocasión obtendrían el beneplácito de la libertad a través de la luz de la palabra. Entre los especialistas, sólo Ángel Sahuquillo, como veremos, se ha interesado más por el reino de los ángeles caídos, aunque circunscribiéndolos, y creemos que desmesuradamente, con la directriz homosexual. Deteniéndonos en los espíritus celestiales, debemos comenzar reconociendo que el estatuto literario de estos seres es heterogéneo en los escritos de Prados, no así las temáticas en las que se ven implicados. En una visión panorámica, la figura del ángel en Prados nos convocaría al análisis de dos ámbitos semánticos. El primero de ellos Prados apenas lo aborda, pero es necesaria su observación por ser una corriente de la que se hallaban rodeados los poetas del 27. Nos referimos a lo que se ha denominado poética del ángel y la bestia durante la guerra civil. La participación de Prados en esta dirección es mínima, mas su testimonio es un aviso de la realidad angélica en la literatura de urgencia que en el período bélico civil español existió. Por otro lado, hemos de valorar la significación del ángel dentro del sistema poético característico de Emilio Prados. Salvando algunos usos circunstanciales, podemos establecer de manera genérica que la figura del ángel se tornó para Prados en personal anagogía que encaminaba al poeta hacia el sueño de la liberación material para incorporarse, desasido de sus sentidos, a la gloria de lo etéreo, el lugar o dimensión en la que precisamente residían los mensajeros sagrados. El misterio de la naturaleza siempre ansiado, la elevación del hombre hacia lo eterno era el don que, imposible en el mundo y en sus congéneres mortales, le ofrecían los ángeles al poeta, arrastrándolo, a veces violentando dolorosamente su ser, al goce de la armonía cósmica. Viaje de tintes místicos que otorga al hombre la llave para abrir la puerta al vacío, al abismo de lo inasible, en definitiva, a la comprensión de la totalidad, al espacio donde los contrarios se equilibran. No es la primera vez que en los poetas del 27 los ángeles eran signos con los que premeditadamente se buscaba la deíxis de la transrealidad en el mundo de los humanos, pues Salinas y Guillén, aunque incardinados en otras coordenadas temáticas, emplearon a los espíritu supraterrenales con este propósito sublime. Las virtudes que del ángel se derivaban para Prados, a quien Salinas llamó místico de la soledad, hacían que el espíritu del empíreo se erigiera en una criatura de orden soteriológico. La ascesis hacia la que las alas del ángel conducían era una vía salvífica para quien se encerraba en la soledad de la introspección huyendo del entorno de las formas. Ángel soter, garante con su aparición del paraíso que Prados no conseguía asir con sus limitaciones humanas. El epíteto soter, que se había aplicado a las deidades grecorromanas y posteriormente a la misma figura de Cristo, se adscribe con coherencia a la focalización realizada por Prados de un ángel que, en su condición de nuncio de lo primigenio y en el modo en que el poeta lo describe en sus escritos, también entroncaba con el modelo de ángel de la guarda o custodio. Con respecto a la pervivencia del prototipo del ángel protector en la imagen angélica labrada por Prados hemos de tener en cuenta que el malagueño no renunció, sino que además hizo explícito en determinadas ocasiones, su origen cristiano.

Planteado el sentido vertebrador del ángel en la producción de Prados, hemos de atender a diversas líneas estructurales en la articulación de la anagogía soteriológica del espíritu

célico. En principio, podría considerarse un proceso evolutivo en la conceptualización del ángel como medio auxiliador del poeta en su afán de transustaciación purificadora en el que se distinguirían tres fases:

1) La primera etapa se correspondería con las formalizaciones angélicas que intervienen en las composiciones de *Canciones del farero*, *Vuelta*, y *El misterio del agua*. Los espíritus celestiales de estos libros están estrechamente ligados con el paisaje cósmico de la naturaleza, pero contienen ya algunos de los rasgos que serán propios de los ángeles que se han instalado al final de la aventura nouménica iniciada por Prados desde el escalón terrenal.

2) La segunda etapa estaría representada por los imágenes angélicas de *Cuerpo perseguido*. En esta obra las entidades sublimes se han desplazado del marco paisajístico y son estandartes de las nociones de fuga, huida, libertad y pureza, afirmadas también por otros elementos, que están en consonancia con los anhelos que en el poeta residen en su quehacer introspectivo.

3) Finalmente, el último segmento en la evolución del ángel pradiano se inicia a partir de *Jardín cerrado*, extensa obra en la que se localizan los textos maestros para el conocimiento de la figura de los incorpóreos habitantes de la morada santa: "Ángel desnudo", "Puñal de luz" y "Ángel de la noche", aunque en este último caso el título no lo es de un poema sino de una sección, la cuarta, del tercero de los libros que componen *Jardín cerrado*. Los ángeles ya se incorporan plenamente en el plano ultraterreno que Prados persigue penetrar, llevando tras de sí la estela de tierras no holladas, tamizadas por el velaje de la embarcación de este mundo.

El rol preferente de los ángeles de Prados es concomitante con una de las raíces funcionales de los espíritus alados, a saber, la transcripción para los mortales de aquellos secretos invisibles que no están a su alcance. Si éste es el cometido que, desde una perspectiva amplia, podemos reconocer en los ángeles de Prados, serán en cambio variados los usos mediante los que el malagueño dispone textualmente ese principio rector anagógico. Los diferentes retratos de las entidades angélicas son espejo de un mismo ser. Con el examen de la diversificación en el empleo de la imagen del ángel, bajo el dominio de la fuente anagógica, sólo pretendemos precisar su auténtica significación textual ya que Prados no interactúa siempre del mismo modo con su ángel. Las modalidades adoptadas por la figura del ángel en su ejecución verbal están emparentadas entre sí al ser común a todas ellas el carácter simbólico. En su calidad de símbolo, la figura del ángel puede ser entendida en las siguientes direcciones:

1) Símbolo de la libertad. El ángel expresa así el sentimiento del poeta por romper las ataduras que lo encarcelan en su realidad para poder escapar a través del recogimiento solitario y del sueño. Anejo al concepto de libertad se encuentra el de evasión, que también puede primar en la representación obrada por los espíritus celestes. La estancia de los ángeles en un nivel marcado por el infinito y la ausencia de los ejes espacio temporales, así como el arte aéreo de los mensajeros divinos son las apoyaturas

intrínsecas al modelo angélico que favorecen su lectura como adalides de la libertad. Junto a los ángeles hemos de subrayar otras piezas adyuvantes en la recreación de la ruptura de las atosigantes cadenas, los pájaros y las alas. La estética de lo alado, que tanto impregnó los versos de los poetas del 27 como hemos ido viendo, se desliza también con fuerza por los poemas de Prados.

2) Símbolo de lo invisible. El ángel recupera, por tanto, su orientación primigenia. Para Prados el ángel puede ser el signo del más allá, la señal que le certifica su cercanía o distancia de los territorios prohibidos a los mortales. Mientras que la manifestación del ángel emociona al poeta con la apertura del enigma, la ausencia de los espíritus celestiales supone la agresión de la materia con sus contornos diurnos. La esencia del ángel es el reposo en la esperanza de la armonía.

3) Símbolo del sentir binómico de lo trascendente. Prados puede servirse del ángel para apresar en su magnífica corporeidad las emociones suscitadas ante el contacto con lo ilimitado, trazando un arco jalonado por los polos del goce y el sufrimiento, es decir, los sentimientos extremos que únicamente pueden ser vivenciados al quedar embargado el hombre por el alma del universo. La figura del ángel, por consiguiente, se apropia de las contradicciones tópicas del lenguaje de las experiencias místicas en su pretensión por asir aquello que es inefable. Por otra parte, este tipo de diseño provoca que el ángel pueda ser estimado en la línea de los espíritus alados psicologizados en tanto que en su construcción participan rasgos emocionales del poeta. Tendremos además ocasión de ver cómo Prados avanza un estadio más en los procesos de personalización de la imagen del ángel. Es en este tipo simbólico que estamos tratando donde se situaría la teoría de Patricio Hernández en torno a la imagen del ángel, construida a partir del concepto de otredad. Señalando que en la tradición mística, lo sublime es codificado como una presencia, explica Hernández que "La presencia de lo otro, en Prados suele concretarse en la figura de un ángel, o bien está representada por una sombra. En ambos casos se insiste en su carácter intangible, inapresable y trasparente en la luz" (1988, I, 134). La tesis de Hernández, aunque prescinde de la determinación de la naturaleza literaria del ángel, es acertada, pero deja fuera algunas variantes de la imagen angélica, si bien no se aprecia en su estudio una voluntad especificadora analítica de la entidad celestial.

4) Símbolo del yo trascendente autorial. En la prosecución de una realidad distinta a la que el poeta se enfrenta diariamente, el cuerpo empírico debe desaparecer para dar paso a otro armazón de orden esencial que se corresponda ontológicamente con el entorno trascendente. Ese nuevo cuerpo acrisolado y espiritualizado será representado por la imagen del ángel.

Diseccionada en sus fundamentos la angelología de Prados, comenzaremos el estudio pormenorizado de las bases que hemos ido acotando.

## Mística del ángel

### El mensaje divino de la naturaleza

Como expusimos, la primera fase para el conocimiento del ángel procede de los libros *Canciones del farero*, *Vuelta* y *El misterio del agua*. Los ángeles aparecen ya en la primera composición que abre *Canciones del farero*. Díez de Revenga, en su edición de las tres obras iniciales de Prados, ha percibido la existencia en este poema de la imagen del ángel, describiendo a ésta no como una mera anécdota en el decurso poemático a la que no debe concederse relevancia sino vinculándola con gran acierto al fenómeno angélico que invade la producción de los escritores del 27: "[...] el primer poema supone la contribución de nuestro poeta al tema, muy de su generación, de los ángeles: Lorca, Alberti, Gerardo Diego, Aleixandre poblarán su poesía de estos años y de los posteriores de figuras sobrenaturales, de criaturas angélicas que adoptan diferentes papeles poéticos. Contribuye Prados con su grano de arena, nunca mejor dicho, con estos ángeles sobre el mar, que se tiznan con el humo del barco y en el mar quedan en gesto desmitificador y cotidiano, sentados. Ángeles intrascendentes, pura plasticidad, como elementos de un paisaje de por sí plástico" (Prados, 1999b, 56). Pero estos ángeles atesoran en su planteamiento algunos de los vectores configurativos de los espíritus celestiales venideros insertos de modo pleno en la reflexión íntima de Prados sobre lo desconocido. El poema inaugural de *Canciones del farero* va dibujando el ciclo temporal de un día desde el amanecer hasta el anochecer. En el instante en que se descubre el sol por el horizonte, se perfilan sobre las aguas del mar las imágenes de unos emisarios celestiales:

> (De ángeles se cubre el agua,
> que están tejiendo guirnaldas.
> Hoy, ¿qué fragata vendrá?
> – Fragata de viento y mar)
> (1999A, , 181)

En breve, observaremos que los espíritus del empíreo volverán a aparecer dos veces más en esta pintura sobre el paisaje de los cielos, pero podemos ya realizar dos anotaciones. Estos ángeles que hacen guirnaldas, y que finalmente simbolizarán el nacimiento de la oscuridad nocturna, responden a la tendencia de los poetas del 27 de ligazón de la naturaleza con entidades sobrenaturales. Sin embargo, el angelismo del paisaje en Prados es síntoma de un pensamiento más profundo. *Canciones del farero* es una obra en la que contemplador y entorno se hallan frente a frente. La mirada escrutadora del poeta se interna en las redes de la naturaleza con el fin de atisbar la magia del mundo exterior. En esa investigación sobre el espejismo que es nuestro mundo surgen los ángeles, sutiles muescas de una verdad soterrada y a la que los mortales no suelen prestar su atención. Prados, por tanto, no observa únicamente el eterno suceder de las fases del día sino que transmite una estampa en la reluce la espiritualidad de unas criaturas supraterrenales. La intensificación de la fuerza solar junto a la salida de un barco que ensombrece con su humo a los ángeles provocará la huida de estos magníficos seres:

(Un barco sale del puerto,
pintando el cielo de negro.
Los ángeles se han tiznado
y hacia la gloria han volado.)
(1999A, , 181)

Aunque la humareda del barco enturbia la fisonomía de los ángeles y propicia la fuga de los ángeles, parece que es el nacimiento de la luz lo que motiva que los espíritus celestiales escapen del mundo hacia su morada. De hecho, los ángeles no regresarán a nuestro planeta hasta la llegada de la noche:

Ya traspuso el horizonte
la caracola del día.

(Tres ángeles enlutados
sobre la mar se han posado)
(1999A, , 181)

El descenso de los ángeles sobre el mar una vez que la luminosidad se ha extinguido dejando paso a las sombras de la noche no es un suceso trivial para la comprensión de la imagen angélica. La importancia de la que está revestida la noche en la poesía de Prados es un hecho que ha sido reiterado por la crítica pues "En ese momento se difumina la presencia producida por el fenómeno de la luz y el tiempo deja de existir: se produce la trascendencia del tiempo en la noche" (Reina, 1988, 13). La noche es el ámbito óptimo para dilucidar el laberinto de la realidad, descarnándola para permitir el acceso a lo invisible. Dado que los ángeles son emblemas del destino perseguido, no es extraño que los habitantes del empíreo sean asociados por Prados a la nocturnidad[133]. Así ocurre con los ángeles de *Canciones del farero* que se sientan enlutados sobre el mar, pero también puede certificarse a través del ángel oscuro de "Puñal de luz" o el título de una de las secciones de *Jardín cerrado*, "Ángel de la noche".

La relación pradiana entre el ángel y la noche[134] se agudiza en los versos del poema "Misterio", perteneciente a *Vuelta*. La presencia de las potencias divinas, al igual que sucedía en el texto anteriormente comentado, se dispone de acuerdo a una organización tripartita. Al rayar el alba, un arcángel comete un descuido: "El arcángel olvida / la caja de su estrella.." (1999a, I, 196). Con la aproximación de la luz un desafortunado incidente se produce, quedando marcada negativamente la fuerza luminosa. Sólo la paulatina muerte del

133 Contrariamente, la presencia de unos ángeles diurnos se adivina en una carta de Prados a José Luis Cano de 27 de diciembre de 1946: "Un poco enfermo y lleno de nostalgias, iba mi mañana, a empujones grises, desoyendo un sol limpio y un cielo transparente, que casi ya se ven los ángeles de tanta altura y nitidez" (1997, 25).

134 Alberti, en la primera estrofa de un soneto inconcluso dirigido a Emilio Prados, hará uso de la imagen del ángel sombrío: "Carabela de hueso y barcarola / negra, tú, arcángel negro de la espuma, / vienes perdida un ala pluma a pluma / y saltando los mares ola a ola" (1988, 718).

día solventa los problemas que se habían iniciado con la aurora: "El arcángel recoge / la caja de su estrella." (1999a, I, 196). El arcángel obtendrá la plenitud en su aventura con la caja cuando la oscuridad recupere la corona robada por la luz:

> El arcángel encuentra
> a su estrella en su caja...
> –El cuello de la noche
> luce al fin su medalla-.
> (1999A, , 196)

Es la noche el momento en el que al arcángel se le revela su identidad resplandeciente y excelsa, su naturaleza celestial, mediante el fulgor cósmico de una estrella. Con respecto al arcángel de este poema, Ángel Sahuquillo ofrece unas explicaciones que nos parecen extremas y desmesuradas, condicionadas en fin por la temática homosexual de su estudio. Según Sahuquillo, la caída consiste para el homosexual en conocer a otro hombre: "Al "caer" peca, pero también se realiza y nace a su idiosincrasia" (1991, 244). Este concepto lo traslada al mito de la caída de los ángeles y, concretamente, a la figura de Lucifer. Con una carga nocional homosexual, Sahuquillo propone una tríada componencial, Venus-Lucifer-ángel caído, para la imagen del diablo que Prados mencionaría en los poemas "Víspera", "Crepúsculo" y explicitaría con el arcángel de "Misterio". Dejando de lado la interpretación sui géneris de la expulsión de los espíritus divinos, la presencia de Lucifer en "Víspera" y "Crepúsculo" es bastante infundada. Más racional podría ser la determinación del arcángel de "Misterio" como el monarca de los abismos, aunque tampoco es plausible. La historia del arcángel de *Vuelta* no es el relato de una caída sino de un triunfo, del ascenso de aquel espíritu que, habiendo olvidado la caja de su estrella, se encontrará finalmente con el astro al amparo de la noche.

Prados no se va a desentender del tratamiento hasta ahora concedido a los espíritus celestiales, insistiendo en *El misterio del agua* en la implicación de los ángeles con el período nocturno. De gran delicadeza y belleza es la imagen con la que Prados en "Tránsito del crepúsculo" escenifica, haciendo uso de los poderes sublimes, la extinción de las luces al atardecer mientras la oscuridad principia su gobierno:

> – Pero...
> ¿y su luz?...
> – La llevan
> desgajada, dos ángeles....
>
> – ¿Ángeles o latidos?
> (1999A, , 250)

Como los espíritus porteadores de las almas de los difuntos, los ángeles retiran la luz moribunda del ocaso. Unos ángeles que, en su ligazón con la noche, acaban fundiéndose con ella al tornarse en los latidos del caliginoso corazón que comienza a palpitar con

la aparición de las estrellas en la bóveda celeste. La empresa de los emisarios célicos fractura una vida para otorgar hálito a otra. Como hemos explicado en otro lugar de este estudio, el maestro en la angelización de la naturaleza en sus etapas temporales diarias fue Juan Ramón Jiménez, poeta cautivado por albores y ocasos. Desde los cimientos de la obra del poeta de Moguer han sido numerosos los autores que han impulsado el vuelo de los ángeles entre los encantos de la noche, algunos de los cuales hemos tenido ocasión de acometer. Uno de los poemas de mayor interés en esta dirección es la composición de Rodríguez Spiteri "Ángel para la noche". Con un estilo semejante al de gran parte de los textos angélicos de *Las voces del ángel*, Spiteri va describiendo las misiones de un espíritu celestial cuya acción siempre es realizada durante el anochecer. Como los dos ángeles de *El misterio del agua*, el ángel nocturno de Spiteri se ubica también en la transición entre el día y la noche: "Rueda un guijarro en la puesta de sol, / eres el brillo o cierre de una joyería, / para saltar juntos las barreras blancas" (1950, 14). A pesar de todo, Emilio Prados llegará en una ocasión a dar cabida a los ángeles en el orbe de la luminosidad del día, entroncando además a los mensajeros de los cielos con el máximo exponente de la mañana, el sol. En el poema "Virgen", los ángeles son empleados para la elaboración de una caracterización divina de la estrella flamígera: "[...] y el sol –reloj de arcángeles- / no señaló en su esfera / tu instante" (1999a, II, 755). Unos arcángeles que nos traen a la memoria el ángel albertiano de "Las doce" que sí marcaba la hora exacta. Por otra parte, aunque en una tonalidad bien diferente al entrecruzamiento que hemos ido analizando de los espíritus celestes con la noche, la figura del diablo no fue despreciada por las sombras del firmamento terrestre. En "Barba azul", de *Seis estampas para un rompecabezas*, Prados crea una sucesión de imágenes definitorias de la noche en una de las cuales se apoya para su construcción en el genio infernal: "Que le han puesto antifaz / a la Luna / o que con sus prismáticos / el Diablo nos mira" (1999a, II, 691). La inspiración en las greguerías de Gómez de la Serna en estos juegos de artificio es innegable.

## Alas de libertad

En *Cuerpo perseguido* el rumbo de la figura del ángel comienza a virar, dirigiéndose de manera más diáfana hacia el puerto del alma del poeta. Si se ha reseñado la evolución que la poesía de Prados experimenta desde el mundo exterior hasta una visión cada vez más volcada hacia los abismos de su ser, los espíritus celestiales no han sido ajenos a esta progresión, viajando desde la noche de la naturaleza hasta la noche del hombre, o "[...] noche oscura del cuerpo" (Prados, 1999a, I, 752), según denominación de Larrea. Así, el ángel de *Cuerpo perseguido* es concebido como impulso de fuga para el poeta, alejándose de la esfera tangible para acendrarse en el delirio de lo eterno. "Forma de la huida" es el poema en el que mejor sentimos los imperiosos anhelos de abandono, cantados por un prolijo encadenamiento de frases de tonalidad exclamativa. La emoción de la liberación, alumbrada por varios signos, es resuelta en los versos finales de "Forma de la huida" por la imagen angélica: "¡Qué rumor de ángel en fuga / deja en la luz nuestro salto!" (1999,a I, 368). Pero en "Forma de la huida" se manifiestan además otros componentes próximos al

programa anatómico de los espíritus celestiales con los que también se sugiere el ardor de una andadura sin cadenas. Así, la estética de lo alado complementa las funciones semánticas de la figura del ángel, ya sea a través de formas aladas - "¡Qué aletazos / alzan de los hombros nubes [...]" (1999a, I, 367); "¡Qué blanco / mechón de nieve, de voces, / de pulsos, de alas." (1999a, I, 367)-, o de las piezas mínimas constitutivas de las extremidades aladas, las plumas –"¡Qué quebrar de plumas / cruza la voz del Espacio!" (1999a, I, 368). Las alas, que hasta entonces no habían tenido una repercusión destacada en las primeras obras de Prados, serán un motivo reiterado en las páginas de *Cuerpo perseguido*, fundamentando con su presencia los sueños por escapar de la realidad. En ocasiones, es otro ser el que entrega al cuerpo del poeta la posibilidad de iniciar la fuga: "[...] temblando entre la sombra / se escapó por tus alas" (1999a, I, 303). Debido a la temática amorosa que la crítica ha apreciado en *Cuerpo perseguido*, los versos arriba citados nos conducirían al tópico del ser amado alado redentor. La aniquilación de las barreras de la naturaleza humana fructifica en la compenetración de los amantes en el poema "Pájaros", en el que ambos, agraciados sus cuerpos con el vuelo de unas alas, ascienden como fuerzas angélicas a los palacios celestiales:

> ¡Cómo, entonces, nuestros cuerpos,
> abriendo sus alas,
> truecan el rumbo del sueño
> y libres ya de sus anclas,
> flotando, al puerto del cielo
> suben por sus huecas alas!
> (1999A, , 364)

No es el amor el único derrotero que en virtud de su poder salvífico ostentará atributos alados. El angelismo se deslizará por otras dos fuerzas que para Prados pueden romper los cerrojos de su encarcelamiento, y a las que el malagueño recurrirá con frecuencia, la muerte y el sueño. De este modo, la muerte, a pesar de su impronta destructiva, transfigura para Prados las deficiencias de los mortales en sobrenatural don que desprende al hombre de sus ataduras a lo sensible: "Su carne se hizo huida: / idea, sueño de alas [...]" (1999a, I, 314). El sueño servirá al poeta para invitar a la persona amada al viaje ascensional: "Cuéntalo bien... / Ajústalo a tu paso... / Cuélgate de sus alas." (1999a, I, 310). Un sueño que no sólo es medio valedor para el otro sino para sí mismo: "Libres del mundo, el sueño me colgó por sus alas" (1999a, I, 359). La carencia de alas se tornará entonces para el poeta en síntoma inequívoco de su ligazón con la tierra. En "Afirmación" el yo lírico ha conseguido emanciparse del mundo objetualizado, de la dimensión de las concreciones nominales, perdiéndose en el ilimitado remanso de las aguas sin historia, en tanto que el cuerpo físico permanece aherrojado: "¡Qué sereno en el cielo / mi corazón sin labios, / sueña libre, desnudo, / flotando como un barco! / Mientras que sobre el suelo / mi cuerpo desplumado, / ¡qué papel sin espejos / enreda entre tus manos!" (1999a, I, 326).

El conocimiento y asunción de lo trascendente se alcanza por el ángel ya que el ser espiritual encarna la liberación no sólo a través de su vida inmortal desprovista de

pesados yugos sino también por su condición puramente espiritual, etérea. La figura del ángel, por tanto, se perfila en el horizonte ideal de Prados siendo tanto la entidad divina a la que poder acudir para que ampare al mortal en su incierta búsqueda como un referente del estado que se ambiciona. En esta última vertiente hemos de entender las apariciones angélicas de los dos primeros poemas de *Cuerpo perseguido*. Se revelan en estas dos composiciones dos fases temporales diferentes en el proceso anagógico llevado a cabo por Prados. En el primer escrito todo es deseo, apetencias aún por cumplir. Los anhelos se van acumulando a lo largo del texto hasta culminar con la alusión a la imagen de los mensajeros del empíreo:

> Quisiera hallar mi ley
> igual que hallo mi oficio como el aire,
> igual que mi blancura,
> como una luz, como una herida,
> lo mismo que un cansancio igual que un ángel.
> (1999A, , 287)

Como bien apunta Reina, "[...] la imagen de "un ángel" abre un vacío al infinito, como de ser sin tiempo ni espacio" (1988, 69). El ángel, en una tendencia que tuvo su primer momento de apogeo durante el romanticismo, es identificado a un estado de ánimo, el cansancio. El cansancio no expresa en el poema de Prados fatiga física sino la apostura preparatoria de aquel en el que los sentidos han quedado dormidos más allá de los límites de la vigilia. El hombre, rendido pues, se pertrecha para el hallazgo de la esencia sempiterna. La asociación de un espíritu divino con el cansancio volverá a ser utilizada con idénticos fines por Prados en "Tránsito del cisne" en el que, esta vez dirigiéndose a un interlocutor ficcional, declara el poeta "Que si al abrir tus puertas / me pierdo abandonado por la huida, / yo encarnaré de nuevo / como un cansancio igual que un ángel, / para que el pensamiento / te descubra en ausencias" (1999a, II, 745).

En el segundo poema de *Cuerpo perseguido* los arrebatos desiderativos que hemos observado en el texto anterior desaparecen gracias a que su realización se ha producido. El poeta se ha desnudado de su yo material y se deja envolver por la magia de unas brisas sólo presentidas en el mundo de los hombres. Ebrio de divinidad, el poeta hará uso de la imagen del ángel con la intención de comunicar la excelsa situación en la que se halla:

> Trémulo, transparente,
> me quedé sobre el viento,
> igual que un vaso limpio
> de agua pura,
> como un ángel de vidrio
> en un espejo.
> (1999A, , 288)

Prados concita varios procedimientos para agudizar el grado de pureza que el ángel ya lleva implícito en su misma estructuración. Así, el espíritu celestial será complementado por el sintagma *de vidrio* que, de acuerdo con Reina, presenta una relación de contigüidad con *vaso* (1988, 66). El vidrio nos asoma a las nociones de transparencia y translucidez, consignadas en el primer verso de los anteriormente reproducidos, pero también a las de delicadeza y bella fragilidad, inherentes al arquetipo angélico. El proceso de acentuación de los valores angélicos se prolonga con la ubicación existencial del ángel de vidrio en un espejo, para Greif metáfora de la ausencia de materia corporal (1980, 67). El espejo anula la sustancia tangible de una entidad del empíreo que, siguiendo la angelología ortodoxa, ya carecía de toda corporeidad al ser una criatura de orden espiritual. La unión del ángel con el vidrio otorgaba a la potencia sublime una ligera materialidad que había de ser desterrada mediante la ilusión que el espejo conllevaba. Por otra parte, el ángel de vidrio de *Cuerpo perseguido* supone el entronque de las fuerzas célicas con el campo artístico por mediación de una forma angélica que, en suma, no es más que una figura decorativa. La colección angélico artística de Prados no se limita a un ángel de vidrio puesto que en "Mosaico. Poema con espejismo" el poeta se servirá, según leemos en el listado del "Instrumental", de un "*Arcángel de porcelana* [...]" (1999a, II, 699), aunque esta entidad divina con traje de porcelana no es inerte ornato ni mera imagen comparativa sino espiritual criatura llena de vida. No falta en este mosaico poemático el motivo del espejo. Así, en el espejo final del segundo capítulo de este extenso texto, conocemos la identidad del espíritu de porcelana, el arcángel Gabriel. Será ésta una de las dos ocasiones en las que Prados hará alusión a alguno de los príncipes divinos bautizados. Como veremos, en "Nostalgia de la uva" de *Río natural* intervendrá el arcángel guerrero San Miguel. El ángel de la Anunciación a María formará parte del entramado conceptual poético de Emilio Prados, relacionándose de este modo con factores clave en la plasmación del ángel que hemos ido analizando. "Espejo último" es una confesión que tiene lugar con la aparición de los primeros rayos de sol que comienzan a segar los sombríos campos de la nocturnidad. Durante la noche, el milagro había ocurrido. Las formas fueron soterradas por el poder de la oscuridad, y en el espesor de la indeterminación se desgajó de la nada la luz nunca vista. La huida se ha iniciado. El poeta ya no está en esta realidad o, mejor dicho, descansa detrás de la realidad deturpadora de lo sublime. Sin embargo, el goce se sabe que ha de finar: "El idilio de cera / ha durado bastante. / Pesa ya demasiado / la tierra de la Noche, / sobre la irrealidad / de nuestro instante" (1999a, II, 710). La transustaciación se va cerrando porque en el rostro del hombre iluminan ya los haces solares. El tiempo místico concluye, mientras el poeta asume su regreso a la tierra común de los mortales y apresta su cuerpo empírico a este destino: "¡De la ciudad del Sueño / seamos emigrantes! / Preparado está ya / e impaciente / el sensible trineo / de mi carne" (1999a, II, 711). Es el triunfo de la luz de la mañana: "*(Brilla todo en su color verdadero*" (1999a, II, 711). Ante el deceso de la noche a causa de la dictadura del sol, el arcángel Gabriel, a quien podemos contemplar como al resto del rústico paisaje gracias a la nueva iluminación, debe tomar una decisión, la huida: "*Con traje de porcelana verde, aparece el arcángel Gabriel, abanicándose con el Sol naciente, y entonces, todos los abanicos del campo empiezan a cerrarse, con lentitud. El arcángel, displicente, tira el suyo al viento y queda enganchado en el cielo. El arcángel desaparece.)*"

(1999a, II, 711). El arcángel estuvo presente, aunque su ser permaneciera oculto, durante toda la noche en la que al poeta le fue desvelada la gracia de la armonía. Extinguida la noche, el ángel emprende su vuelo. El espíritu de los cielos, en consecuencia, vuelve a estar teñido, al igual que los ángeles que hemos comentado previamente, por el manto nocturno y el enigma de la trascendencia redentora. Gabriel seguía fiel a su cometido de mensajero, anunciando de nuevo la venida a este mundo de una fuerza libertadora, no la que representaba el Mesías sino la que para un poeta significaba la aprehensión de la plenitud cósmica.

## Jardín angélico

Es *Jardín cerrado* el libro en el que Prados se inclinó con mayor vehemencia por el cultivo de la imagen del ángel. Así lo corrobora la existencia en esta obra de las composiciones más destacadas en torno a los espíritus celestiales, si bien también encontraremos algunos textos de gran interés en *Río natural*. El subtítulo de *Jardín cerrado*, *(nostalgias, sueños y presencias)*, es un indicador de determinadas constantes en la elaboración de esta obra. Pero es la referencia a las presencias la que con más exactitud nos alerta sobre el deambular de diversas criaturas por el jardín de Prados, entre ellos los habitantes alados de los cielos. Con respecto a la producción anterior del malagueño no sólo arrecia cuantitativamente el tratamiento de la imagen del ángel sino que, por otro lado, los servidores de Dios se sumergen definitivamente en la ascesis liberadora de Emilio Prados. Los ángeles, de este modo, servirán para reflejar diferentes faces o episodios en la peregrinación que Prados lleva a cabo hacia el sentido de la realidad, de forma que la comprehensión de las potencias divinas es un útil para historiar el desasimiento místico corporal del poeta del 27. El carácter poliédrico de los espíritus célicos deriva necesariamente en fluctuaciones simbólicas, de las que ya dimos cuenta al inicio de este capítulo. De acuerdo con la taxonomía entonces conformada, los valores simbolizados que el ángel expresa en esta tercera fase del corpus poético de Prados serían lo invisible, el sentir binómico de lo desconocido, y el yo trascendente. El vigoroso arraigo de los enviados del empíreo en el interior del poeta obedece a la significación que posee el elemento nuclear del libro, el jardín. En el poema "Germinal" Prados no se muestra críptico al especificar cuál es la vegetación de su jardín: "¡Jardín cerrado, mi alma!" (1999a, II, 865). Aunque los ángeles de Prados poco tienen que ver con los que Alberti utiliza en *Sobre los ángeles*, no puede negarse que en ambos casos asistimos a la exposición poética de vastos universos internos por los que libremente circulan unos ángeles que han sustituido su hogar celestial por las mazmorras emocionales de un artista.

El cumplimiento de las aspiraciones del poeta conllevará el beneficio de la superación de la dimensión terrenal, pero supone al mismo tiempo, en tanto en cuanto no deja de ser un mortal quien se ha internado en esta misión, resistir la violenta sacudida de entrar en contacto con una realidad extrema para el ser humano. Ni siquiera los ángeles eran capaces de resistir la visión del Altísimo, por lo que debían cubrir sus rostros con la protección de sus extremidades aladas. En el abandono de lo sensitivo para penetrar en el más allá el

deleite será un tesoro al que sólo se accederá cruzando un puente de sufrimiento. Esta dualidad contradictoria, típico contraste místico, será encarnada en la figura angélica de "Puñal de luz", un título en el que se plasman en un solo objeto los planos del dolor y de la divina merced. Desde los primeros versos del poema Prados marca la escisión corporal:

> Este cuerpo que Dios pone en mis brazos
> para enseñarme a andar por el olvido,
> no sé ni de quién es.
> (1999A, , 943)

En la antología comentada *Poetas del 27. La generación y su entorno*, que cuenta con la aportación de varios de los mejores especialistas en la generación del 27, puede encontrarse un comentario de Patricio Hernández a propósito de "Puñal de luz" (García de la Concha, introd., 1998, 498-501). El crítico se detiene especialmente en el estudio de los aspectos formales de la composición, pero proporciona algunas notas sobre el contenido. En este apartado, en el que apenas tendrá en cuenta la imagen del ángel, ahondará en la temática de la dualidad corporal que hemos aislado en los versos arriba citados. Así pues, el poeta descubrirá un cuerpo que "Posee carácter sagrado, pues ha sido puesto a su disposición por la divinidad para que aprenda a andar por esta vida, observada como olvido de lo que es su verdadera esencia" (García de la Concha, introd., 1998, 499). El cuerpo que le ha sido entregado por Dios y que el yo lírico es aún incapaz de reconocer no es otro sino su proyección corporal trascendente. Habiendo penetrado el poeta en la gloria de lo etéreo, la incertidumbre es el primer signo que evidencia en el reino anhelado. La contemplación de su yo sublime no sólo va a fomentar la dubitación en Prados. El dolor es el siguiente estadio que ha de sobrellevar quien ha abierto sus ojos al infinito. Lo mensurable se enfrenta a lo ilimitado. La luz es en extremo grandiosa para un mortal y la excelsitud se convierte en agresión. Emerge en ese instante el ángel, magnífico por su ser, mas lesivo por sus acciones:

> Al encontrarlo,
> un ángel negro, una gigante sombra,
> se me acercó a los ojos y entró en ellos
> silencioso y tenaz igual que un río.
>
> Todo lo destruyó con su corriente.
> los íntimos lugares más ocultos
> visitó, alborotó, fue levantando
> a otro mundo en los bordes de mi beso:
> única flor aún viva en el espacio.
> Luego en mi carne abrió sus amplias alas
> –alas de luz y fuego de tristeza–,
> clavándole sus plumas bajo el pecho,
> todo temblor y anuncio de otras dudas...
> (1999A, , 943)

Según Díaz de Guereñu, "El poeta se siente partícipe de lo humano pero también poseído por el ángel o tocado de su mano exaltante y terrible, que permite vislumbres inesperados pero, al imponerse como singularidad, como diferencia, como enfermedad o como pecado, aviva el dolor" (Prados, 2000, 92). La aparición del ángel es testimonio de la estancia en un espacio superior al plano terrenal en el que el poeta, como hemos indicado, experimenta un tormento agónico. Este sufrimiento, que estilísticamente es uno de los polos del lenguaje antitético místico, dimana de la labor destructiva ejecutada por el ángel, coherente tarea que supone la eliminación del cuerpo empírico del yo lírico una vez que se le ha concedido un armazón de orden ultraterreno. El ángel se aproxima y procede a la liberación resolutiva, borrando las huellas del pasado sensible del poeta, aunque en su empresa el humano conciba una agresión devastadora. El yo tangible ha de morir si se desea adquirir un estatuto esencial que triunfe sobre lo fenomenológico. Ésta es la petición que Prados proclamaba en uno de sus poemas: "Quiero acuñar mi voz eternamente, / hablar sin carne con los astros [...]" (1990, 157); "Yo quiero desaguar mi cuerpo, / perderme para siempre [...]" (1990, 157). Con gran claridad se manifiesta Prados en "Última sombra", solicitando la extinción de su materialidad: "Escúpeme sobre el pecho, / y que tu ardiente saliva / me funda en la negra cal / de la sombra de lo eterno [...]" (1999a, II, 907). Las pretensiones del malagueño en el poema "En la media noche" pasan por unas sanguinolentas directrices de mutilación sensitiva: "Hubiera preferido, nacer / con los ojos quemados [...]" (1999a, II, 924), "Hubiera preferido, nacer / con los labios fundidos [...]" (1999a, II, 924).

El cromatismo del espíritu divino, y no podía ser de otro modo, es el negro, el sello de la nocturnidad, de la temporalidad propicia para el vuelo hacia la luz. Las laceraciones con las que el ángel podía azotar el cuerpo terrestre del poeta se perciben en otros textos de *Jardín cerrado*. En "Temblor de abril" el poeta, sabiendo el peligro que de la búsqueda de la luz se deriva, se muestra extrañado ante el hecho de que la luminosidad solar no produzca ningún tipo de perjuicio al entorno: "¡Sol! -¿Tanto sol y no ciega / y no reduce al viento / y no agosta la yerba?" (1999a, II, 779). Pero es sobre todo en "Ciudad de la sangre" y "La voz en el jardín", poemas concomitantes con "Puñal de luz", donde Prados reitera el motivo de la herida luminosa. Los versos centrales de "La voz en el jardín", segundo texto en la serie de composiciones con el mismo título, parecen haber sido extraídos de "Puñal de luz": "Como un rayo de luz mojó mi sangre / su lágrima de fuego / y quedé iluminado, perseguido: / toda mi entraña abierta al nuevo dueño" (1999a, II, 953). Para poder obtener la revelación que Prados sueña, el poeta debe formalizar un compromiso con la soledad, estado en el que se producen los condicionantes óptimos para el desasimiento de los engañosos sentidos y el inicio de la introspección. Patricio Hernández, apoyándose en las palabras de María Zambrano en *El hombre y lo divino*, explica que "[...] el ángel es la imagen sagrada de esa soledad. El ángel se aparece a los que ahondan en su soledad" (1988, I, 105). Si el ángel es una criatura que brota con la soledad del poeta, no debe extrañar en consecuencia que en "Tres tiempos de soledad" Prados nos hable de los fantasmas "[...] dolorosos y agudos como espinas de sangre [...]" (1999a, II, 876). La dicotomía antagónica que el ángel exhibe en "Puñal de luz" se esconde en la misma soledad, si rescatamos una confesión del diario íntimo de Prados: "Es verdad, no existe mayor placer que esta soledad, estando yo con mi espíritu, aunque sea para torturarlo [...]" (Prados, 1998, 3).

La invasión que el ángel oscuro hace del cuerpo del poeta, en una suerte de posesión demoníaca, principia por los ojos, es decir, por un conducto sensitivo. Esta irrupción es semejante a la que tiene lugar en el primer poema de la sección "Noche humana. La sangre ante los ojos". La noche, imagen gemela del espíritu celestial, demandará al yo lírico que le posibilite la entrada en su ser: "-Méteme por tus ojos, escóndeme en tu olvido; / aún tu cuerpo, entreabierto, puede muy bien guardarme [...]" (1999a, II, 895). Prados siente temor ante la noche, concebida como sucedía con el ángel en calidad de agente agresor. En la desesperación de la huida, el poeta optará por una medida que podría asegurarle su integridad, a saber, embaucar a la noche a través de la ficticia figuración de un espíritu celestial que satisfaga y calme sus propósitos de arrebato corporal: "(Mi cuerpo estaba huyendo; buscándole a la noche / la falsedad de un ángel que fingiera un reposo [...]" (1999a, II, 896). Sin embargo, al finalizar la composición se producirá una inversión de los roles de la noche y del yo lírico que dejará al descubierto la verdad del conflicto: "La noche, perseguida, se entró por mi ventana / y era a la noche misma, a quien yo perseguía" (1999a, II, 897). En este sentido, aun cuando sea el ángel el que se introduce de forma autónoma por los ojos del poeta, podemos colegir con facilidad que es el mortal quien codicia que el mensajero alado se hunda en su ser. Una vez que la gigante sombra que es el ángel se ha instalado en el interior del cuerpo del poeta, procede la criatura espiritual a desarrollar su proyecto de desolación. El ángel no esgrime ningún puñal de luz en tanto en cuanto esta arma está impresa en la misma figura celestial. Puñales de luz son las plumas de unas alas constituidas por fuego y luz que van llagando el cuerpo empírico desde su interior. No es sorprendente que sean las extremidades aladas las que han servido de instrumento para infligir un daño cuyo origen se halla en la recepción de la esencia vital. Recordemos, como ya detallamos, que las alas eran en la poesía de Prados emblemas de la libertad. La visión de una potencia celestial en conjunción con un puñal luminoso sirviendo para la purificación de un espacio nos conduce al escenario genesíaco del edén protegido por los querubines con la espada de fuego. Si en el vergel bíblico son los querubines armados con fulgurante espada los que evitan el regreso de Adán y Eva manteniendo libre de pecado el paraíso, en el jardín de Prados es un ángel de afilado plumaje flamígero quien se encarga de la eliminación de la corrupción, esto es, de la materia corporal caduca y fútil. Detrás del ángel pradiano con su luminosidad hiriente no sólo hay ecos de las Sagradas Escrituras sino también del conspicuo éxtasis de Santa Teresa en el *Libro de la Vida* con el legendario nuncio alado que rasga las entrañas de la santa con su alargado dardo dorado provocando un suplicio espiritual. Carmen Conde, en su poema en prosa *El Arcángel*, se apodera de la imagen de la amenazante espada angélica siendo ahora la mortal quien lastima, aunque de amor, al espíritu de las alturas: "Yo le penetro como espada suya a cambio de la claridad con que él me traspasa" (1967, 219).

Otro aspecto relevante en el estudio de la figura del ángel en "Puñal de luz" es el hecho de que el ángel descienda al interior del cuerpo del poeta para desplegar desde ese lugar su misión soteriológica. La incardinación de los espíritus celestes dentro del cuerpo del hombre supone una progresión en los procesos de psicologización de la figura del ángel, aunque en el caso de Prados el mensajero divino tenga por cometido la eliminación de la coraza empírica. El ángel es un artificio literario que asiste textualmente a Prados para la condensación de los sentimientos de placer y dolor que lo embargan en el momento en

que desborda los lindes de su ser terrenal, pero el grado de personalización al que es sometido el emisario celestial se intensifica con su colocación en la prisión del cuerpo, de forma que el lector reconoce de forma inequívoca la ligazón entre el espíritu divino y el alma del creador. Tan nutrido del ser del poeta está la potencia de los cielos, que ésta incluso se traslada a las cavidades del cuerpo del poeta. Esta especial modalidad[135] en la representación de la imagen del ángel fructificará también en *Río natural*. En el poema "Caracol desnudo", los habitantes alados del empíreo instrumentalizan el cuerpo del poeta como posada en la que residir, con lo que el yo tangible, concebido por Prados como caracol[136], se puebla de entidades etéreas:

¡Subo!
–¿Subo?–
¡Entre los ángeles
dejo un caracol de sangre!...

¿Vuelvo a huir?...
Cantando está
mi caracol junto al mar:
"¡El tiempo ha roto las hebras
del espejo de mi lengua!
¡Ángeles, ángeles, ángeles:
huéspedes sois de mi carne!
¡Caracol de ángeles soy!
¡Aire desnudo en el aire!
(1999A, , 56)

La conversión del cuerpo en una hospedería para los ángeles fieles no constituye un hecho aislado de la producción de Emilio Prados, al ser un fenómeno que, propio de las letras contemporáneas, cultivan otros poetas, aun cuando difieran los propósitos de cada uno de ellos. Invitado celestial en el cuerpo del poeta lo encontramos en el poema "Del ángel" del *Libro de las loas* de Antonio Oliver. En ese habitante alado encierra Oliver el haz divino que todos los mortales llevamos oculto en nuestro interior, el lado angélico, no corruptible, espiritual, que recoge los dictados de las alturas. Ángel encarcelado en un cuerpo que no merece la dignidad que en él anida:

Estás dentro de mí, puro y sin sexo,
derramando tu amor sobre mi alma,

135 En carta a Ángel Cefferena Such, Prados concebía a su propia estirpe como aquedadas en las que habitaban extrañas fuerzas, entre ellas las angélicas: "Pero así eres tú y así somos los Such: cámaras de sueños o demonios, que nunca podrán saber qué quieren" (Hernández, 1998, , 402).

136 Para el conocimiento del símbolo del caracol en Prados puede consultarse a Hernández, Patricio, pp. 188-189 (v. Bibl.), y, sobre todo, Greif, Harriet K., pp. 183-187 (v. Bibl.).

recibiendo el mensaje sobrehumano
que para mí se lanza desde arriba.
Todo hombre te lleva, aunque te ignore;
tú eres la fe, la caridad, la gracia;
en ti reside, dulce, la inocencia.
A través de la carne, ciego muro,
oigo cantar tu chorro cristalino,
esa fuente secreta en donde mana
el aliento sagrado del Creador.
(1991, 317)

Otro ángel interno podemos localizarlo en la obra de Ricardo Molina. Suficientemente indicativo es el título del poema "Salmo del ángel cautivo". Nuevo espíritu sublime aherrojado, cuya condena en el interior del creador desemboca esta vez en tragedia para el poeta en tanto que el cautiverio del ángel es signo de la indiferencia de Dios hacia el mortal, quien, debido a esta situación, no podrá gozar las maravillas con que el mundo ha sido ornado. Ángel, por tanto, contrario en su significación al que veíamos en el poema de Antonio Oliver, donde el espíritu glorioso era fuente receptora de la divinidad que arribaba desde el empíreo:

¿De qué me sirven todas las cosas,
si has puesto cautivo, Dios mío, un ángel ciego en mi alma
y van cantando mis labios (sus ojos llorosos, sus tristes pupilas en sombra)
y mis ojos (sus manos celestes) van acariciando, besando las cosas,
como pétalos de viento suave?
(1982, , 45)

La figura de los ángeles huéspedes de los cuerpos de los mortales obtiene también la atención de Leopoldo Panero. En "Jilguereando el agua solitaria" Panero plantea, mas sólo de forma ligera, esta vertiente de las imágenes angélicas al soñar con la llegada de una potencia divina: "Me pongo a imaginar que un Ángel llega / hasta mi pecho abierto y que su vuelo / interminablemente me navega" (1973, 334). Más fuerza posee el melancólico ángel interno que guía a los mortales cada día (Panero, 1973, 110).

La historia de Prados con los espíritus celestes no cesa en "Puñal de luz" ya que continúa en los relevantes dos poemas que constituyen la sección "Ángel de la noche". El manto de la nocturnidad vuelve a ataviar al ángel en su encuentro con el poeta. Parcialmente coincidentes en el sentido último del espíritu divino, los críticos se muestran aún más dispares a la hora de otorgar un estatuto al ángel nocturno. García Velasco lo concibe como una figura cuya función se limita a ser mero receptor de las palabras del poeta (2000, 216). El espíritu de la noche es focalizado por armando López Castro como representación de la muerte, mas no una muerte negativa sino fraterna, solidaria (1988, 121). Bastante discordante con los planteamientos anteriores es el que ofrece Díaz de Guereñu, estimando que el ángel es el autor de las angustias y desconciertos de los hombres cuando los hiere con

su belleza añorada o de realización inalcanzable (Prados, 2000, 92). Patricio Hernández postula la alteridad pradiana en el contacto con lo sublime como la fórmula para la comprensión de la figura del ángel (1988, I, 134). Greif interpreta al ángel dentro de las coordenadas cristianas. De este modo, el espíritu alado es un mensajero de Dios que protege al poeta en su viaje con la muerte (1980, 169).

El espíritu celestial de "Ángel de la noche" es el mismo en las dos composiciones que conforman esa sección, pero Prados primará diferentes valores en el ángel en cada uno de los textos. Como veremos, en el primero de ellos la figura del ángel es, de modo semejante a "Puñal de luz", símbolo de la emoción dual que suscita lo trascendente, si bien ahora el dolor dejará su espacio al polo del deleite. En el segundo poema, el ángel será fundamentalmente el emblema, la señal irrefutable de lo invisible, ligándose con la presencia de la potencia divina en "Media noche". La primera composición de "Ángel de la noche" se abre con el panorama de un desequilibrio entre el ser del poeta y el entorno nocturno en el que se halla inmerso. En la noche ya se ha cumplido el proceso de sublimación, acendrándose todos los elementos que en ella concurren: "Era en ella el silencio, / aún mucho más silencio / que el silencio del alma, / porque estaba su sangre / sin carne, piel, ni huesos [...]" (1999a, I, 1013). Realidad descarnada, revelada en su esencia, que impulsa al poeta a llorar la existencia que viven los hombres: "Sin carne el mundo, así, sin carne el cielo: / ¡qué angustiada existencia / la del hombre, esperando / fuera cada minuto / el fin del equilibrio!" (1999a, I, 1013). El único componente discordante en este museo espiritual de la noche es el poeta con su cuerpo material: "[...] que, al no ser ya mi carne transparente / también, como una noche hueca / en un espejo reflejada [...]" (1999a, I, 1014). Prados recupera en estos versos la imagen del espejo en el que se reflejaba el ángel de vidrio para referir el destierro de lo tangible. La fusión con el medio glorioso, estando el poeta situado en la cara luminosa del enigma de la existencia, acaecerá gracias a la intervención del ángel:

> Como tan solo puede hacerlo o soñarlo,
> ese supremo ser, presencia alada,
> con la que Dios defiende
> al hombre en soledad sobre la tierra.
>
> Y así encontré: que, mano contra mano
> y palma contra palma
> y cielo contra cielo
> de eterno contra eterno,
> ángel o transparencia fue limpiando
> mi piel,
> dejándome vivir
> frente a mis dos abismos:
> [...]
>
> (1999A, , 1014)

Si la noche ya había experimentado la operación de depuración desgarrando su tejido fenomenológico, será ahora la carne del poeta la que sea arrebatada por mediación del mensajero de Dios. En este sentido, el espíritu célico de Prados nos recuerda al ángel guilleniano que podaba sin cesar la frondosidad que entorpecía la visión de la transrealidad. El ángel que nos describe Prados aparece como una criatura activa que no ofrece apenas diferencias funcionales con la entidad celestial de "Puñal de luz". Los dos ángeles canalizan idéntico sentir, aunque observado desde distintos ángulos. La vitalidad del ángel se nutre con la experiencia que agita al ser humano que ha sido atravesado por la totalidad. Siendo pues el ángel un símbolo de la emoción de un poeta transfigurado, sus alas nos comunican las dos direcciones de esa magnífica turbación extática, martirio y delirio. Las dos vetas son encauzadas de forma simultánea por la potencia divina, si bien en cada momento será una de ellas la que haga prevalecer Prados. Esta oscilación es la que nos permite comprender la orientación en apariencia divergente entre el espíritu alado de "Puñal de luz" y de "Ángel de la noche". Mientras que en "Puñal de luz" el ángel, relevando la franja de sufrimiento, despedazaba el cuerpo del poeta, en "Ángel de la noche" la labor de la fuerza sublime es serena, vivificadora, arrobadora. El mismo acontecimiento que antes era recreado por la acción destructiva de un espíritu sombrío se torna en "Ángel de la noche" en delicado acercamiento renovador. Por otro lado, es de gran interés reseñar que Prados no se desprende en su literaturización de la figura de los espíritus celestiales del arquetipo angélico judeocristiano. Aunque ya explicamos que la base bíblica de los ángeles nunca puede ser anulada de forma absoluta, destaca en la poesía de Prados que en unos ángeles que además han sido expuestos a mecanismos de psicologización su entronque con el cielo cristiano sea incluso manifestado. Así, la entidad sagrada del primer poema de "Ángel de la noche" es un emisario de Dios destinado a la protección del hombre solitario. Atisbos de una naturaleza ortodoxa en el espíritu del empíreo se encontraban en "Puñal de luz" puesto que era Dios quien facilitaba al poeta un cuerpo trascendente que fuera acorde con un plano alejado de los juegos de las apariencias.

El segundo poema de "Ángel de la noche", aislamiento textual de una composición que podría haber sido fundida con el primer texto de esta sección, introduce la presencia angélica desde su apertura:

> Y, aunque tal vez, para mi vista
> la presencia cercana de tu verdad,
> pudiera ser irresistible: ángel mío,
> no me alejes tu mano de la frente.
> (1999A, , 1015)

Después de haber sentido el tierno abrazo del ángel al final del texto anteriormente comentado, Prados resalta el poder devastador que el ángel puede suponer para alguien de condición mortal. La voz de los ángeles de Rilke resuena con fuerza en esta consideración. El ángel irresistible de Prados debe mucho al ángel terrible del poeta de Praga. Caracterizados de forma similar, su significación y sus consecuencias sobre el ser humano ofrecen también un alto nivel de semejanza. Ambos encarnan a potencias que,

siempre en Rilke, y frecuentemente en Prados, se revelan hostiles, agresivas para el hombre por su superioridad espiritual. Al igual que Prados, Rilke ya había centrado su visión del ángel en la pertenencia de éste a la esfera de la esencialidad. Frente al mundo interpretado y nominado del hombre, el ángel imperaba en el territorio de la desobjetualización. Rilke, en la línea que perpetúa Prados, convocará al ángel a pesar del peligro que su aproximación conlleva: "Todo ángel es terrible. Y, no obstante, ay de mí, / yo os canto, pájaros del alma, casi mortíferos, / sabiendo de vosotros. [...]" (1998, 67). Una llamada que parece inspirar las que realiza el poeta del 27 en "Ángel de la noche": "Ángel mío: sé bien, / que tu verdad pudiera serme irresistible; / pero sigue cercano a mi cuerpo mortal [...]" (1999a, I, 1017).

Pero en la segunda escena textual de "Ángel de la noche" el espíritu de Dios es principalmente no ya el emblema de las enajenaciones plácidas o tormentosas, purificadoras ambas, del poeta sino el símbolo de lo invisible. De gran evidencia es el hecho de que el ángel, en cualquiera de sus articulaciones simbólicas, es signo indeleble de lo ignoto, pero en determinadas ocasiones su rol propende a la deíxis de la transrealidad como medio indispensable para que el poeta pueda llegar a conocer si la ascesis está fraguando, es decir, el ángel asegura con su figura la caída de las ilusiones y el nacimiento de la verdad. Cuando los espíritus celestes actúan en calidad de excelsos ribetes de un universo oculto a los hombres, es habitual que el poeta adopte una técnica precisa, a saber, cuestionar al ángel sobre su presencia con el fin de certificar que los tamices sensitivos han sucumbido. A través de las preguntas se persigue la afirmación de la existencia del ángel junto al poeta:

> Ángel mío, ¿estás aquí?...
> Sí; porque ya estoy ciego
> después de tanto hablar...
> y tú me das el canto.
> (1999a, I, 1016)

> Ángel mío, ¿estas aquí?...
> Sí; porque este frío
> que va cuajando mi cintura,
> es –presiento- la luna
> bajo esa noche
> [...]
> (1999A, , 1017)

Las preguntas dirigidas al ángel estandarte de la gloria conforman gran parte del cuerpo estructural del poema "Media noche". De nuevo es la noche el paisaje en el que transcurrirán los acontecimientos. El poeta se desliza por la calle sombría sin saber si se encuentra encorsetado por las falacias de sus sentidos. Sólo la consulta al ángel permitirá obtener la información que se requiere:

Ángel de mi soledad,
¿vas a mi lado?
–¡Silencio!...

¡Ay, cómo duelen tus ojos
contra el viento!

(Cómo suena la alameda
¡ay! Cómo suena a lo lejos.)

Ángel mío del silencio,
¿vas a mi lado?
–¡En tu sueño!...
(1999A, , 890)

El ángel, del que esta vez sí podemos escuchar su voz, permanece todavía en un período embrionario dentro de las demarcaciones del sueño del poeta.

El espíritu celeste de "Ángel de la noche", tanto en su función de mensajero de lo infinito como en su labor moduladora de los estados emocionales del poeta en su liberación de la materia, deviene en grandiosa criatura que procura el cuidado y amparo de un mortal desvalido en medio del desasosiego de la tierra. De esta forma, el ángel a Prados le "[...] hace pensar que el hombre / por lo bello persiste y soporta el dolor / de su terrible sangre inconsistente [...]" (1999a, I, 1017). Ya vimos cómo en el primer poema de "Ángel de la noche" la potencia divina era égida de Dios para los mortales. Esta delineación de la figura del ángel ha de vincularse con el modelo del espíritu alado protector, el ángel de la guarda. Esta especialización de las huestes angélicas tiene repercusión, más allá de los grandes pilares textuales angélicos que es donde tiene su mejor realización, en otros poemas de Prados, circunstancia que confirma el interés del malagueño por los ángeles custodios. Sin valor destacado aparece, a modo de imagen comparativa, en "La soledad y el dueño" de *Río natural*: "Aun junto al niño, el muro, / como un ángel lo guarda [...]" (1999a, II, 191). Una voz cautiva es la que llama desde el interior del hombre en "Poeta en pie". Melodía verbal interna que resucita al poeta en cada instante, y le mueve a cuestionarse si esa misteriosa voz auxiliadora no será la de su ángel protector: "¿Será tal vez el ángel de mi guarda?" (1999a, II, 630). En la última de las seis estancias de 1936, "Se me ha olvidado el sueño", son los ángeles los guardianes de la estabilidad de las ilusiones del poeta: "[...] ¡oh ángeles que techan con alas nuestro sueño!" (1990, 162). En una poesía tan personal y densa como es la de Emilio Prados el prototipo de los ángeles custodios subsistía después de una longeva historia vital que aún no ha alcanzado su fin. Prados confeccionó al ángel de la guarda de acuerdo a sus propósitos literarios. Su personal custodio era el espíritu de los cielos que en su soledad lo acompañaba hacia el principio, el origen, la unidad de lo diverso. Intimidad soteriológica la que el malagueño mantuvo con su ángel. Tal vez, como decía Rimbaud en *Una temporada en el infierno*, "[...] uno ve su ángel, nunca jamás el ángel de otro, me parece" (1999, 89).

La reflexión sobre los ángeles custodios nos adentra en otro de los arquetipos de

fuerzas sublimes que Prados también abordó en su producción, los ángeles de la muerte. López Castro, como vimos, ya había identificado al ángel de la noche con la muerte. En "Tambores de sombra", poema de *Río natural*, el poeta se contempla a sí mismo difunto: "Estoy tendido y muerto" (1999a, II, 106). Sin embargo, su cuerpo comenzará a elevarse sintiendo el peso de las fuerzas celestes en su ser: "¡Qué súpita tormenta / de ángeles en mi lengua!" (1999a, II, 107). Muerte simbólica en la que los lazos físicos se desatan para dejarse perturbar por el néctar angélico. Espíritus alados que, en su participación en el fallecimiento del mortal, mueven hacia la salvación. Otros ángeles se sitúan en el pórtico de la muerte de la mujer maldita de "La embrujada". Unos originales ángeles de arena, denominación que nos recuerda una de las formulaciones angélicas de Alberti en *Sobre los ángeles*, son los que arrastran la carga escatológica. Sepultureros divinos, los espíritus de arena representan la tierra que cubre el rostro de la fallecida en su tumba: "[...] y ángeles de arena, abiertos, / cierran la flor de tu vista" (1999a, II, 623). Las entidades célicas sobrevuelan, con cierto sesgo de complicidad sarcástica, los espacios de ultratumba en la prosa "La muerte en los labios": "Tú sabes que mi piel no es una piedra, y yo he visto a dos ángeles guiñarse entre las sombras al nivelar mi tumba" (1990, 75). Finalmente, la vertiente angélica que estamos tratando sirve para la construcción de una sobrecogedora imagen en "Abandono: "[...] fría, desnuda, delgada, blanca..., / como la saliva de un ángel en la muerte" (1999a, II, 769).

Recuperando nuestra línea de argumentación en torno a la angelología pradiana en su tercera fase, la culminación para el poeta del proceso anagógico jalonado por los espíritus celestiales es la obtención de un cuerpo trascendente. Este cuerpo de corte ideal será codificado por medio de la imagen del ángel. El mensajero de Dios símbolo del yo sublime será el protagonista del poema "Ángel desnudo", donde el ángel coincide inevitablemente con la voz poética. "Ángel desnudo" presenta algunas concomitancias con "El ángel desconocido" de Alberti en tanto en cuanto en ambos la comunidad humana en la que se desenvuelve el poeta angélico no es capaz de reconocer la sobrenatural condición del nuevo ser divino. La arquitectura de "Ángel desnudo", en este sentido, se basa en un enfrentamiento entre las visiones antitéticas de los hombres y del poeta con respecto al cuerpo glorioso de éste. Los mortales, deteriorada su perspectiva al estar cimentada sobre la fragilidad de los sentidos, no intuyen la fisonomía acrisolada de quien ha vencido lo mensurable:

> Los hombres me rodean.
> Todos me dicen:
> -Ten, tu mano es áspera;
> venenosa es tu lengua,
> en tu piel hay pecado...
> (1999A, , 933)

Pese a la desnudez angélica en la que el poeta se ha purificado, la radiografía de sus congéneres humanos no recoge el nuevo estado del que disfruta. Los mortales sólo perciben las deficiencias propias de los cuerpos que se marchitarán con el transcurso de los años. Sin embargo, para aquel que ha sido agraciado con la dádiva de la transmutación sí se descubre con claridad la grandiosa belleza de sus vestiduras angélicas:

Miro hacia mí:
mi mano es bella,
mi lengua es bella,
mi piel es bella
y mi pecado es bello...
(1999A, , 933)

Ángel Sahuquillo vuelve a hacer hincapié en el contenido homosexual en "Ángel desnudo". Partiendo, según su opinión, de que la mención a la belleza del mar en el poema alude a Luzbel, entiende que el pecado bello que defiende el poeta es un pecado satánico y, por consiguiente, homosexual (1991, 253). Habiendo apuntado este comentario, hemos de recalcar que el conflicto entre realidades sublimadas y la doxa comunitaria no es un fenómeno exclusivo de "Ángel desnudo". En "Dormido en la yerba" la ceguera de los hombres nubla la visión del viaje del poeta dormido junto a un pozo: "Todos se acercan y me dicen: / -La vida se te va, / y tú te tiendes en la yerba, / bajo la luz más tenue del crepúsculo, / atento solamente / a mirar cómo nace / el temblor del lucero [...]" (1999a, I, 858). En "Media noche", la rosa, símbolo del destino del poeta, es invisible imagen excelsa para los ojos de los hombres: "¡Nació la rosa! / -Al nacer / nadie la vio. / -¿Nadie? / -Nadie" (1999a, I, 787). Si ignorado ha sido el nacimiento de la rosa, el camino que va a recorrer el poeta no podrá tener signo diferente: "(Yo sueño con un camino. / Nadie lo ve, nadie, nadie...)" (1999a, I, 787).

La aparición de la rosa en el último poema al que hemos hecho alusión es importante ya que esa flor es una imagen que mantiene una gran vinculación con la figura del ángel. La fraternidad semántica entre la rosa y los espíritus celestiales no ofrece ninguna duda en la composición titulada "Rosal ángel". El emblema de la rosa angélica guarda semejanzas con la oscura criatura alada de "Puñal de luz" en tanto que ilustra la emoción, concebida como huésped interno, de la conversión del cuerpo del poeta en una forma remozada. Las vestiduras que cubren al poeta se van retirando desde el comienzo del texto con el fin de alcanzar la pureza y perfección de quien será ángel desnudo en otro escrito

¡Me desnudaban! Sentía
poco a poco huir mi sangre
–destejerme en otra vida–.
(1999A, , 597)

En el proceso de pérdida del yo empírico que va siendo paulatinamente sustituido por una energía excelsa tiene lugar el nacimiento de una rosa:

Y en la pupila
de un agua informe, mi voz
abrió una rosa.
Su espina
sentí en la mano...
(1999A, , 597)

Es en estos versos donde se puede establecer una identificación entre la rosa angélica y la gigante sombra celestial de "Puñal de luz". Del mismo modo que el ángel, la rosa sirve de cauce para el sufrimiento y el deleite que se derivan del acendramiento anhelado por Prados. La belleza de la rosa es la concreción de la grata luminosidad que anega al ser ascendido de su plano físico, como la magnificiencia del ángel lo era en "Puñal de luz". Las afiladas plumas de las extremidades aladas del espíritu nocturno, ejecutoras de los daños al mortal, son ahora las espinas de la rosa. La asimilación entre el ángel y la rosa se completará en los versos finales de "Rosal ángel" en los que la espinosa pero fragante flor es descrita como una presencia habitante del poeta:

> Y escuché en la flor. ¿Llamaba?...
> Sí; llamaba en mí: Inacla!
> (1999A, , 597)

En el último poema de *Jardín cerrado*, Prados, con un gesto de gran optimismo, afirma la derrota del aparato sensitivo y su integración con la Unidad. La naturaleza siempre tan amada por Prados a lo largo de su vida, retira sus barreras y es una con el poeta. Tiempo y espacio dejan de ser ejes rectores para quien ha conseguido escapar del abismo del mundo. Es en este momento cuando la figura del diablo adquiere un protagonismo que nunca había gozado en la poesía del malagueño. A través del espíritu infernal Prados retrata el sino trágico que ha evitado en su ascesis liberadora en la que los ángeles fieles eran compañía inestimable. Demonio, vacío de la materia, sello maldito de lo que pudo haber sido el ser que los ángeles rescataron para la gloria de la plenitud:

> Ya soy todo: Unidad
> de un cuerpo verdadero.
> De este cuerpo que Dios llamó su cuerpo
> y hoy empieza a sentirse
> ya, sin muerte ni vida,
> como rosa en presencia constante
> de su verbo acabado y, en olvido
> de lo que antes pensó aun sin llamarlo
> y temió ser: Demonio de la Nada.
> (1999A, , 1070)

Larrea, en el prólogo de *Jardín cerrado*, "Ingreso a una transfiguración", avisaba sobre ese "[...] Demonio de la Nada que tanto ruido anda metiendo en las letras europeas y que ya empieza a enseñar su oreja en las hispánicas peninsulares" (Prados, 1999a, I, 762).

La imagen del demonio volverá a ocupar una posición privilegiada, junto a una potencia de los cielos, en el poema de *Río natural* "Nostalgia de la uva". En este texto Prados aborda el tema clásico del combate entre las huestes angélicas. Luzbel y el arcángel San Miguel entablan una contienda que está configurada bajo el signo de la modernidad, es decir, la lid que sostienen los dos espíritus alados es la dramatización de un conflicto interno de

Prados. La personalización de la liza entre dos de los grandes personajes de las miríadas de criaturas celestiales ya la hemos examinado en "Los dos ángeles" de Alberti o "Ángel extraviado" de Salinas. En lo que concierne a Prados, tenemos que reseñar primeramente que la dinámica angélica de "Nostalgia de la uva" presenta una cambio de focalización, así como algunas diferencias, con respecto a la teoría angélica que hemos ido analizando en este capítulo, aunque finalmente remite a ella. El enfrentamiento entre el arcángel y el monarca de los infiernos es una representación de las fuerzas opositoras entre las que se debate el poeta. San Miguel es cuna para los anhelos espirituales, para aquellos impulsos de Prados que tienden hacia el Altísimo. En este sentido, el arcángel guerrero sigue siendo, a semejanza de los ángeles examinados, entidad celestial asociada a lo invisible. No obstante, en "Nostalgia de la uva" la dimensión trascendental simbolizada por el caudillo de los ángeles no es muelle en el que se aspira desembarcar sino descriptor de su persona, índice de la faz angélica que en el poeta, como en cualquier otro individuo, puede residir. Estamos, por consiguiente, ante una instrumentalización de San Miguel para designar uno de los polos de la pareja de larga tradición teológica –ángel y bestia- caracterizadora de los hombres. El rol de bestia es desempeñado por Luzbel. En el ángel caído se refleja el espectro del mal que compite con el espíritu por el dominio del poeta. En esta ocasión, el horror con el que Prados ha de convivir son los instintos libidinosos, el deseo carnal: "Y otra vez siento al hombre en mis deseos. / ¡Lucho con él! Mi espada lo atraviesa [...]" (1999a, II, 125). Prados, en consecuencia, suma otro testimonio poético al notable conjunto de piezas de nuestras letras españolas contemporáneas en la confección de un diablo tentador interiorizado. Por otro lado, la naturaleza lasciva de Luzbel en "Nostalgia de la uva" infunde en el regente tartárico una férrea dependencia de la materia. El compromiso del genio infernal con lo tangible, pues sólo en ese espacio es posible la activación de los placeres prohibidos, entronca la batalla de Luzbel contra San Miguel con la problemática central pradiana de la liberación de la corporeidad física para penetrar en ámbitos más profundos. De esta forma, el arcángel puede adscribirse dentro de los parámetros definitorios de la figura del ángel que hemos desarrollado previamente, mientras que en el demonio se transparenta el mundo embaucador y coercitivo que Prados confía abandonar. En función de esta tesitura, la voluntad de Prados en "Nostalgia de la uva" sueña el triunfo de San Miguel y su espada sobre la bestia del deseo, como demuestra la reiteración de un lema a lo largo de la composición: "¿Quién como Dios?". Los ardientes fuegos de la pasión desmedida serán apagados, confirmando esta derrota la valía del arcángel de las milicias angélicas y, consecuentemente, el poder del Altísimo:

> Luzbel vencido en mí, muere el deseo
> al brotar el recuerdo de un olvido,
> con la nación y el cuerpo deseados...
> "¿Quién como Dios?" Y San Miguel existe.
> (1999A, , 124)

## Retórica del ángel en tiempos de guerra

La literatura nacida por el desgarro de la guerra civil española se valió de la figura del ángel para sus urgentes necesidades. La complicidad de la imagen del ángel con la producción desarrollada durante el período bélico es una de las mejores muestras del vasto potencial referencial que en los espíritus celestiales e infernales reside. Así, en la producción de estos años se gestó un sistema designativo sustentado en las entidades desterradas en el averno y, sobre todo, en las personalidades angélicas del empíreo. La existencia de dos facciones bien delimitadas en el transcurso del conflicto armado se ajustaba a la escisión de los ángeles entre aquellos que se sublevaron contra Dios y los que no aprobaron el movimiento rebelde. Fue en los cielos donde tuvo lugar la primera contienda militar. Batalla que incluso podría calificarse de civil. Por consiguiente, era sencilla la identificación de grupos de combatientes humanos con las fuerzas beligerantes que hicieron resonar apocalípticamente la morada del Señor. En torno a esta realidad textual se han detenido dos críticos. Por un lado, Víctor García de la Concha incluye en su libro *La poesía española de 1935 a 1975* un apartado titulado "Chavales cetrinos-ángeles efebos" en el que advierte cómo "[...] los romances del bando nacional se complacen en perfilar el retrato de sus jóvenes combatientes, y de su conjunto se desprende una connotación de gallarda hermosura [...]" (1987, 134). Por otro lado, sobresale el estudio de mayor amplitud de Anthony L. Geist "El ángel y la bestia: la poética de la batalla de Madrid durante la guerra civil", en el que el especialista atiende a dos epopeyas de guerra, *Poema de la Bestia y el Ángel* de José María Pemán, y *Acero de Madrid* de José Herrere Petere.

En esa poética de la batalla angélica tuvo mayor calado la figura de los espíritus fieles a Dios, que fue la que se empleó en los escritos de los nacionales para bautizar a sus soldados. Debido a esta situación, proliferaron en las filas republicanas las denuncias a propósito de las denominaciones celestiales del bando nacional. Existía, de esta forma, una plena asimilación en los republicanos de los opositores franquistas al imperio de los ángeles puros. Así lo podemos observar en un poema de Alberti, "Mitin": "¡Camaradas! / Se acerca el alba de las manos arriba, / oidla, / el alba del espanto en los ojos biliosos de la usura [...] / el alba de la derrota y expulsión de los ángeles, / el alba del aniquilamiento total de la monarquía celeste" (1988, 756). Intención similar encontramos en la poesía de Emilio Prados con su poema "No podréis", donde apreciamos con mayor claridad la conciencia en el ejercicio glorificador angélico de los nacionales: "[...] Para aquellos que fueron cómplices y se llamaban ellos mismos ángeles [...]" (1999a, I, 555). Por el contrario, la figura de los espíritus de los abismos tuvo menor repercusión. La encontramos en el *Poema de la Bestia y el Ángel* de Pemán, pieza nuclear para la comprensión de la utilización de ángeles y demonios en la temática bélica. Debido a su importancia, ya que ejemplifica una moda con la que los poetas del 27 convivieron y de la que se nutrieron, como hemos visto en Prados y Alberti, realizaremos algunos comentarios en torno a esta epopeya de Pemán. Como indica Geist, "[...] el principal recurso retórico al que recurre Pemán es la alegoría. Este tipo de alegoría sencilla sólo admite una lectura, y adquiere significado por medio de la arbitraria atribución de valor a una determinada figura. De esta suerte la Bestia representa a las hordas rojas; el Ángel, a Franco el Salvador"

(1990, 253). En las palabras preliminares de *Poema de la Bestia y el Ángel*, Pemán refiere que con su proyecto ha pretendido apresar no el hecho superficial, la anécdota, sino la profundidad significativa de la guerra, "[...] de revelación de la eterna pelea de la Bestia y el Ángel" (1947, 928). A pesar de esta ambición de universalidad, el poema desciende en varios momentos con sus imágenes de ángeles y demonios a niveles de notable concreción. Ciñéndonos a la imagen del ángel que es la que se fija en el horizonte de nuestro estudio, las fuerzas malignas tienen su presentación en la segunda sección del primer canto de la extensa epopeya. La breve descripción que allí se proporciona de Satán, con sus plantas de oso y boca embozada por el humo, bebe del retrato monstruoso draconiano que del ángel caído se ubica en el Apocalipsis. El demonio llegará posteriormente a un contrato con el Cordero, animal del que le ha atraído su capacidad para poder disfrazar el mal. Es la vertiente de un diablo embaucador y ladino la que Pemán traza en este convenio.

En el canto segundo se inicia la misión de los espíritus celestiales, una vez conocida la perversión de la Bestia. Hallaremos en el libro de Pemán dos vertientes configurativas de la figura del ángel. Por una parte, la intervención de verdaderos enviados de los cielos. Por otra parte, la imagen de un espíritu celestial que es producto de la cobertura angélica con que se engrandece a un soldado del ejército nacional. Comencemos por la primera vertiente. En medio de la conversación que sostienen varios elementos naturales, así como las águilas de Roma y Germania, representantes de los aliados italianos y alemanes que a pesar del acuerdo de no intervención prestaron ayuda a los nacionales, como también sucedería con los comunistas, irrumpe una potencia celestial que, con la denominación de ángel de España, se identifica: "¡Soy la luz y la Guarda de la Verdad que llego! / ¡Soy el Ángel Custodio del Imperio español!" (1947, 986). Hablando con exactitud angelológica, la especie angélica de la que hace uso Pemán, un ángel de la guarda para España, responde al valor originario de los Principados, coro que estaba encargado de la salvaguarda de naciones y ciudades. A partir de este testimonio del ángel custodio de España, los espíritus celestiales van a acompañar el avance militar del ejército nacional por la Península. Pemán alude a la llegada de las tropas coloniales, rememorando la travesía de las tropas de Marruecos a través del estrecho de Gibraltar. Este viaje no ofrecerá ningún peligro pues, aunque los historiadores no lo recogen, Pemán revela que uno de los arcángeles favoreció el camino: "El Arcángel Gabriel abre la vía" (1947, 991). Pemán persigue a través de Gabriel magnificar los primeros pasos de las tropas nacionales al ser una entidad destacada de la corte angélica, y posiblemente convertir la lucha de los franquistas en una suerte de anunciación de una nueva era. La victoria en Badajoz es anunciada por un espíritu alado que, seguro en su función de mensajero, se militariza con elementos propios del combate: "[...] Cantando la noticia / sobre un casco redondo de metralla / va un ángel por el Tajo. [...]" (1947, 995). Posteriormente, la destrucción del Monumento del Cerro de los Ángeles originará la queja de otro ángel que entiende partido el corazón del Señor.

El beneplácito de los ángeles para con el bando nacional, justifica las oraciones que se dirigen a los espíritus divinos para que guarden a los cazas que cruzan los cielos: "¡Ángel del viento! ¡San Gabriel Arcángel!: / ¡Ruega por ellos!)" (1947, 1026). Los servidores de Dios no rechazarán estas peticiones puesto que más tarde los podemos observar implicados en el trabajo físico que supone el mantenimiento de los barcos nacionales: "Por

el día los hombres trabajando sin paz. / Por la noche los ángeles vienen a trabajar" (1947, 1028). Hasta este momento hemos tenido oportunidad de contemplar la injerencia en una lid entre mortales de las entidades sublimes del empíreo, aunque éstas sólo arroparan a uno de los contendientes. La glorificación del joven héroe de los nacionales mediante su materialización angélica sucederá en la séptima parte del canto segundo, "Pelea de la bestia y el ángel". Pemán escoge la figura de un soldado aragonés como base para su creación de un efebo celestial. Definido como angelillo rubio, el autor va tejiendo con un conjunto de rasgos tópicos la vinculación del guerrero con un espíritu del empíreo:

> Dieciséis años tendría,
> dieciséis años no más.
>
> Es rubio como una espiga
> a punto de madurar.
> Tiene una sonrisa clara
> y alegre como la paz.
>
> Sano es como una amapola
> y puro como un San Juan.
> (1947, 1035)

Por otro lado, Pemán también informará sobre la fisonomía de la Bestia enemiga. Si el ángel de los nacionales germinaba en el remanso de pureza que era el adolescente soldado aragonés, la Bestia infernal se proyecta en un carro de combate. Pemán relata el proceso de mutación del monstruo disforme en un blindado. Nueva forma amenazadora en la que no desaparecerán las huellas del verdadero ser tiránico: "Restregando su vientre por el fango / avanzaba sin gracia ni nobleza, / con un lascivo humano contoneo." (1947, 1033). Vestigios, pues, de la reptante serpiente libidinosa del Génesis. Incluso la ausencia de gracia, que fue la pérdida que los ángeles sufrieron en su descenso al tártaro, es perceptible en la máquina de combate. Como es habitual en las estrategias bélicas, el carro será protegido con un camuflaje. Este disfraz explora otro de los registros canónicos del diablo, sus artificios engañosos. El antagonismo entre el ángel aragonés y la Bestia republicana se traduce en un enfrentamiento entre nociones antitéticas, dualidades que contrastan dos modalidades de ser: materia/idealidad, poder/fragilidad, ciencia/catecismo, movimiento horizontal/movimiento vertical. Finalmente, la rivalidad angélico demoníaca adquiere proporciones míticas en las referencias a batallas legendarias: San Jorge y el dragón, San Miguel y Satán. En el transcurso de la contienda vemos que perdura el empleo de términos caracterizadores del ángel y la Bestia que se oponen entre sí, siempre favoreciendo al primero y relevando la inutilidad del segundo: veloz/forzudo lento, torpe/inteligente, ojos ilusionados/ciego. La furia del dragón contra la gracia del poeta. La ligera movilidad del ángel propicia la visión taurina de éste: "Torero de las plazas que están sobre las nubes, / burlando la embestida del Monstruo, hasta el costado / le llega sin que roce sus carnes el cañón" (1947, 1038). Una consideración que deriva en la intelección implícita de

la Bestia como toro. En los versos de Diego analizábamos la importancia de la relación del ángel y el diablo con el universo de la tauromaquia. Los perfiles de las líneas de deificación del joven aragonés y de vulgarización de la Bestia infernal son muy nítidos, manifestando no obstante Pemán un mayor esfuerzo en la crítica al enemigo acorazado. Tengamos en cuenta, en este sentido, que la actitud que sigue Pemán no es sino una actualización de los procesos de demonización de todo lo que se intuye extraño y peligroso, como ya había hecho San Pablo en el Nuevo Testamento. Inevitable será la victoria del ángel sobre la Bestia: "Envuelta en humo y fuego la Bestia se ha parado. / Rugen, dentro, blasfemias en una lengua extraña" (1947, 1039). No cesa la conversión de la realidad, ya que los gritos de los soldados en el interior de la máquina de guerra se tornan en extraños signos en lengua desconocida. David ha vencido al gigante.

A los ángeles los hemos podido contemplar en otros períodos de nuestras letras participando activamente en lances o guerras. Sin embargo, nuestro interés en este momento era examinar cómo en un segmento histórico determinado, que los poetas del 27 tuvieron que vivir, la figura del ángel era aprovechada por la poesía del bando nacional con el fin de acendrar sus personajes, mientras que los espíritus infernales eran la oportunidad para demonizar a los combatientes republicanos. Los versos que más arriba citamos de Prados en "No podréis" nos alumbran para la comprensión del arraigo de esa retórica angélica en los escritos de los nacionales. Diferente tonalidad es la que posee el poema de Rodríguez Spiteri "Ángel en la batalla", en el que los mensajeros del empíreo, como criaturas de paz que son, huyen del fragor del combate y descienden únicamente para remediar los dolores de los indefensos: "Bajan torres de ángeles para curar heridas, / cuando en la guerra el algodón / es el único beso para la sangre" (1950, 29).

Dámaso Alonso.

Sólo Dios basta

## DÁMASO ALONSO
## SÓLO DIOS BASTA

La figura del ángel no va a tener una incidencia destacada en la obra de Dámaso Alonso, hecho que convierte a la angelología damasiana en la más débil entre las aportaciones de los poetas del 27. La fragilidad de la imagen de los espíritus alados, que fundamentalmente concurrirán en su faz celestial, en los escritos de Alonso se aprecia en dos niveles. Cuantitativamente, son escasas las composiciones en las que el insigne crítico da entrada a las potencias espirituales. Cualitativamente, además del mínimo tratamiento que los ángeles reciben, son pocas las ocasiones en las que los espíritus creados por Dios adquieren verdadera relevancia textual. De esta forma, sólo en dos escritos podemos considerar, como veremos, que la figura del ángel está investida de un protagonismo notable, el poema "La hermosura que vi" de *Gozos de la vista*, y el relato "Torcedor de crepúsculo y violín". Si en algunos de los miembros del grupo del 27, que sí habían indagado en la literaturización de las formas angélicas, éramos testigos de lagunas en las aproximaciones críticas con respecto a este fenómeno, no es extraño que apenas encontremos noticia de los ángeles a propósito de la producción de Alonso. Aunque centrado en las plasmaciones angélicas de Alberti y de Diego, el estudio de Baumgart, que recogía algunas referencias a la figura del ángel en otros escritores del 27, no realiza ninguna alusión al corpus poético de Alonso. No difiere la situación en el repaso de la bibliografía consagrada del poeta madrileño, volcada al análisis de cuestiones en las que los ángeles no ocupan un lugar preeminente. En cambio, José Jiménez en *El ángel caído* sí expone algunas reflexiones en torno a la imagen del ángel en la poesía de Alonso. Disconformes con varias de sus exégesis más detalladas, coincidimos con su pensamiento general: "Es realmente efímero y transparente el ángel de Dámaso. Tan profunda su religión que parece evitar la figura del mediador" (1982, 102). Mientras que otros compañeros de generación fueron capaces de acomodar la estructura del ángel a espacios con los que nunca mantuvo el mensajero celeste a lo largo de su historia vinculación alguna, sorprende que Dámaso Alonso, con su adhesión a la temática religiosa, no haya manifestado un mayor interés por las especies célicas. La magnificencia de Dios parece asfixiar cualquier otro conato de divinidad para un hombre que aspiraba a una comunicación directa con el Creador. Alonso buscaba el encuentro en soledad del mortal con el Altísimo, anhelaba una relación en la que las fuerzas sublimes no servían de puente o vía para el contacto sino que eran torpe obstáculo o tamiz desdeñado para la pureza del milagro de la revelación. La difícil coyuntura en la que se hallan los habitantes del empíreo puede justificar la omisión casi absoluta de los ángeles caídos. Las criaturas del báratro hubieran supuesto un entorpecimiento superior al de los ángeles fieles para la contemplación del rostro del Maestro. No obstante, debemos ser comedidos en el desarrollo de las apreciaciones que acabamos de bosquejar. No conviene asumir esta

hipótesis de un modo totalizador debido a que Dámaso Alonso emplea a los ángeles para propósitos ajenos al orbe religioso. Aun siendo también reducido el número de espíritus divinos que encontramos en estas nuevas zonas semánticas, no podemos esgrimir la prosecución de una perfecta intimidad del hombre con Dios como el argumento responsable de la sequía angélica en la materialización de otros contenidos. Por otra parte, tengamos en cuenta que el principio general hermenéutico del que nos hemos servido para abordar la imagen del ángel en la obra de Alonso no es producto de inconsistentes conjeturas elaboradas en una conjunción entre la desertización textual de potencias sublimes y el sentido de la religiosidad damasiana. Es cierto que, inicialmente, la mínima presencia de mensajeros alados en torno a la figura del Altísimo puede entenderse como síntoma de la exclusividad con la que Dámaso pretende dirigirse a Dios, pero contamos además con el apoyo explícito de composiciones en las que el madrileño parece renunciar a la compañía de los emisarios de la corte celestial. Con las directrices que hemos trazado, pasamos a reconstruir y analizar la breve historia de los ángeles en los libros de Dámaso Alonso.

## Primeras tentativas

La figura del ángel aparece en los poemas que Alonso publicó entre 1917 y 1920 en la revista mensual de la Real Universidad Escurialense *Nueva Etapa*. Son tres las composiciones en las que intervienen los espíritus alados que, siempre con un valor limitado, constituyen las primeras huellas de la imagen del ángel en su producción. "El poseso" nos acerca a la realidad, prácticamente proscrita por Alonso, de los poderes infernales. En el soneto se recrea uno de los múltiples episodios de posesión diabólica, que tan gratos habían sido a Gabriel Miró, resueltos satisfactoriamente por el Mesías en las narraciones del Nuevo Testamento. La importancia de los agresores infernales, al igual que en las Sagradas Escrituras, está en función de su servicio para ilustrar la significación de la misión de Jesús en la tierra y su superioridad sobre las huestes tartáricas. Alonso nos describe la deteriorada fisonomía del poseso que camina sin rumbo por el mundo, desvelando en sus gestos la invasión que de su cuerpo han hecho los demonios. El extraño asceta impone sus manos y, en nombre de Dios, ordenará a los entes diabólicos su salida de la morada en que se ha convertido un ser humano:

> ¡Y en una convulsión de convulsiones
> salieron los satánicos dragones
> con un fragor de trueno, retumbando!
> (1998, 27)

El turbio deambular del poseso por senderos desconocidos nos recuerda algunos de los pobladores del paisaje machadiano de *Campos de Castilla*, especialmente la figura del loco. La sombra luciferina puede detectarse también al comienzo de un relato vanguardista

publicado en 1933 en *Los Cuatro Vientos*, "Una vía Láctea"[137]. A partir de una insistencia en los términos *tentación* y *tentar* , Dámaso se remonta hasta la tercera de las pruebas a las que Satán sometió a Jesús: "Avanzó a tentones. Tentación de tentar. Tentación, de tentar. Tentación, *a temptare*. Oscuridad y misterio. Tentación. Todo esto te daré, si, puesto de rodillas, me adorares" (1998, 635). Tanto el poseso como las tentaciones de Satanás suponen el entronque con escenas diabólicas neotestamentarias. Alonso, también en "Una vía láctea", hace referencia a un ángel del Nuevo Testamento: "Y es horrible, es espantosa esta angustia de estar aquí, junto a la piscina, esperando el gran vendaval. Tres minutos de parada: lo dice el guía. Vendrá el ángel de Dios y agitará las aguas, y yo no voy a tener quien me lance" (1998, 643). Alonso, amoldándolo a un contexto bien diferente, alude al acontecimiento relatado únicamente por el evangelista San Juan en el que un ángel, identificado tradicionalmente con el arcángel Rafael, desciende a remover las aguas del estanque de Betesda que, tras la acción del ángel, adquirían propiedades terapéuticas.

Tópicas y de ínfima relevancia son las apariciones angélicas en los otros dos poemas de *Nueva Etapa*, figuras que se incardinan ya entre los ángeles que no se rebelaron contra su Creador. En "Oración", como sucede en esta modalidad discursiva religiosa, la Virgen es caracterizada como fuente luminosa de los espíritus celestiales: "Inmaculada, blancura del alba, / Luz de los ángeles, Madre de Dios, / a los dolientes humanos nos salva" (1998, 45). Ángeles, por consiguiente, motivados por la naturaleza del texto en el que son citados. Vecinos de estos mensajeros divinos son los que nos descubre Alonso en "Visión de primavera". Durante un domingo radiante un pastor pasea con su ganado por el prado mientras lee un libro con estampas sagradas que el cura regaló a su madre. El pastor se tiende sobre el suelo empleando el libro como almohadón sobre el que poder recostar su cabeza. Las puertas de la imaginación onírica se abren, iniciándose una fantasía motivada por la visión de las estampas en la que la Virgen con Jesús son cortejados por los ángeles: "¡Y sobre ella venía, sonriendo / como una blanca flor, Nuestra Señora: // en sus brazos el niño Jesu-Christo, / y unos ángeles rubios por cortejo!" (1998, 48). Puros espíritus decorativos que la mentalidad popular contempla indisolublemente unidos a las representaciones plásticas de la Madre de Dios.

## Entre la materia y lo sublime

Andrew Debicki ha delimitado la existencia de un conflicto entre lo ordinario y lo ideal en la obra de Alonso que tiene su culminación en *Hijos de la ira*. Este contraste nacía en *Poemas puros*, aunque de una forma abstracta, en un enfrentamiento de lo prosaico y lo poético, perpetuándose en *Oscura noticia* "[...] en una lucha entre el deseo de la perfección y las limitaciones humanas [...]" (Debicki, 1974, 63). Dámaso instrumentalizará la

137 Un breve comentario sobre esta narración de influjo joyceano se localiza en RODRIGUEZ FISCHER, Ana (ed.), *Prosa española de vanguardia*, Madrid, Castalia, 1999, pp. 103-104.

imagen del ángel para formar parte de los antagonismos practicados en *Oscura noticia* y en *Hijos de la ira*, ocupando el espíritu celestial habitualmente el polo trascendente, si bien el ángel puede ser también exponente del extremo material. El primer poema de *Oscura noticia* en el que la figura del ángel contribuye a la conformación de las dualidades que hemos señalado es "Amor", uno de los textos más citados por la crítica. El poder del amor es definido por Alonso desde diferentes ángulos, uno de los cuales es encarnado en un espíritu alado:

> Monstruo fugaz, espanto de mi vida,
> rayo sin luz, oh tú, mi primavera,
> mi alimaña feroz, mi arcángel fuerte.
> (1998, 156)

Como indica Alvarado de Ricord, las antítesis y paradojas de "Amor" con apariencia de estirpe clásica empleadas por Alonso son "[...] en el fondo derivadas de su propia cosmovisión" (1968, 60). En contraposición con la intelección más instintiva del amor, designada por una serie de elementos –monstruo, espanto, rayo sin luz, alimaña-, la dimensión acendrada del mismo, victoriosa sobre el dominio ejercido por la carne, expresada por la primavera y el poderío arcangélico: "El amor, de posibilidades animales, pero angélicas también, refleja la naturaleza carnal del hombre, hombre que es también algo más que carne" (Debicki, 1974, 61).

Dentro de la temática amorosa, la dirección en que ha sido materializada la figura del ángel se invierte con la perspectiva practicada en los versos de "Torrente de la sangre", poema también perteneciente a *Oscura noticia*. La inocencia y espiritualidad del arcángel de "Amor" ceden su lugar a una entidad ultraterrena que arrastra en su ser la furia de la pasión carnal desenfrenada que angustia al poeta:

> [...]
> árbol, cual yo, torrente despeñado,
> ciega bestia, cual yo. ¡Mi ángel de ruina!
> ¡Oh ciclón de mi propio torbellino!
> (1998, 166)

Según Ricord (1968, 60), en "Torrente de la sangre" la materia lucha por fundirse con el espíritu. Desencaminadas, en consecuencia, parecen las palabras de José Jiménez, ajeno al contenido amoroso del poema: "A Dámaso Alonso el vuelo del ángel lo alcanzará con el "desarraigo" de nuestra post-guerra. Lo encontramos en el "torrente de la sangre" que expresa poéticamente la reciente tragedia de España. Es el ángel de la ruina [...]" (1982, 102). La supresión del artículo por Alonso, que Jiménez de forma inexplicable sí antepone a *ruina*, no es gratuita. La entidad espiritual de "Torrente de la sangre", cuya denominación es remembranza formal de "Los ángeles de las ruinas" de Alberti, tiene una complementación cuya significación no es de orden espacial, como sí lo es en otro poema de Alonso, "Los coleópteros de las ruinas", donde podemos observar la determinación del

vocablo *ruina*. El sintagma preposicional dependiente del ángel es indicador de una acción, destructiva en este caso, esto es, ángel que trae la ruina, no ángel de tierras devastadas. Sopesando la condición aniquiladora de esta criatura angélica y su ligazón con una vertiente erótica, podemos colegir la identidad satánica que vela la designación perifrástica de ángel de ruina. Sumemos además la concepción bestial, clásica en la arquetipo libidinoso del diablo, que, expuesta por Alonso en varios momentos del poema, es uno de los vectores nutrientes del ángel de ruina.

Las redes terrenales del ángel de ruina se deshilachan con la llegada de los espíritus celestiales de *Hijos de la ira*, que no se ajustan a la cara más violenta que vertebra esta obra. Los ángeles de este libro clave de la posguerra extienden sus alas de libertad y gloria por encima del desasosiego imperante en el mundo, entonando melodías de pureza, de divinidad redentora. El poema "Yo" nos enseña la beligerancia que en el hombre se produce entre los impulsos sublimes y la hórrida realidad de la que es imposible escapar. La tendencia ascendente es ejemplificada entre diversos componentes por un espíritu del empíreo que se halla junto al mortal en todo momento:

> Mi portento inmediato,
> mi frenética pasión de cada día,
> mi flor, mi ángel de cada instante,
> aún como el pan caliente con olor de tu hornada,
> aún sumergido en las aguas de Dios,
> [...]
>
> (1998, 279)

La imagen de esta fuerza celestial que de manera continua sigue los pasos del poeta retoma el modelo de los ángeles custodios, tipo angélico que debió ser grato a Alonso ya que lo abordaría en otros escritos, como comprobaremos más adelante. El ángel de cada instante ha de lidiar con las sombras que agreden al ser, típica fauna monstruosa damasiana –alacrán, necrófago, hidra– que es causa de angustia existencial. Si el ángel es una formulación del frenesí de lo ideal, también es la criatura que da noticia de la divinidad del Señor. Comentábamos al comienzo de este capítulo que la escasa población angélica podía ser corolario de la necesidad de un encuentro privilegiado con Dios, plenamente polarizado por el hombre y el Altísimo, sin la interposición de componentes corrosivos. Esta circunstancia no es óbice para que, en las ocasiones en las que se revelan los espíritus célicos, éstos sean eco de una perfección superior. Así sucede en dos poemas de *Hijos de la ira*, "El alma era lo mismo que una ranita verde" y "La isla". Como indica Vivanco, estas dos composiciones están construidas desde el mismo símbolo: "[...] el de la inundación de las aguas divinas que lo anegan todo" (1974, II, 107). En el primero de estos dos textos, una ranita, emblema del alma, sentada junto al río duda si permanecer en tierra o arrojarse al agua. La rana anhela el baño de las aguas, pero teme la vehemencia del caudal del torrente. La parábola del indeciso que no se entrega a una pasión (Gullón, 1965, 187) se resuelve con la acción del Dios acuoso que inunda el valle. Desbordantes aguas excelsas de arcangélico blancor:

[...]
y crece y salta
en rompientes enormes,
donde se desmoronan
torres nevadas contra el huracán,
o ascienden, dilatándose
como gigantes flores que se abrieran al viento,
efímeros arcángeles de espuma.
(1998, 320)

Las espumas formadas por la impetuosa salida de las aguas son glorificadas bajo la imagen de un arcángel de vida tan fugaz como la del elemento que dignifica. En este sentido, Alonso se vincula en cierta medida con los procesos de angelización de la naturaleza. De hecho, las espumas arcangélicas de "El alma era lo mismo que una ranita verde" guardan algunas semejanzas con las que Salinas recogía en "Variación VII" de *El Contemplado*. Ahora bien, si el propósito último de la unión de la figura del ángel con el paisaje era el ennoblecimiento de éste, en el poema de Alonso, aunque la intencionalidad indicada exista, la voluntad poética varía en virtud de la personalidad que el río simboliza, Dios. De esta forma, no se precisa la exaltación de un medio ya divinizado por su referente. El ángel, por tanto, sin negar su función de engrandecimiento del entorno, sirve fundamentalmente de signo inequívoco de la presencia del Altísimo que espera ser sentida por su creación humana. En la misma dirección hemos de considerar a los espíritus alados de "La isla", donde los personajes del poema que acabamos de tratar cobran una mayor dimensión. Dios abandona la estrechez del río para descansar en la vasta extensión del mar, cerco de una isla que es el nuevo receptáculo del alma del poeta. La intervención de Dios no difiere de la que hemos observado en la composición anterior. Así, ante la quietud de la isla, es el mar el que inicia un movimiento de progresión, aunque en esta ocasión no se aprecie la virulencia de la inundación de las aguas del río. La paulatina escalada del mar sobre la isla puede diseccionarse en tres fases, como muy bien ha estudiado y esquematizado con gran detalle Jaroslaw Flys (1968, 158-159). Es en la primera de estas fases en la que tiene lugar la irrupción de los mensajeros divinos:

Y luego has comenzado
a agitarte, a agitarme.
Primero sólo un pliegue,
un pliegue sin murmullo, que, extenso al infinito,
avanza por la líquida llanura,
como la grada de un inmenso altar,
sordamente corrida por sigilosos ángeles que la acercan
a Dios.
(1998, 337)

El poeta percibe las primeras alteraciones en la superficie del mar, prueba de que su serenidad comienza a perturbarse. Ligeras oscilaciones en el espejo salino que convocan

la imagen de los ángeles. No obstante, la ligazón de los espíritus mediadores con el paisaje no se articula de forma directa, como sí ocurría en "El alma era lo mismo que una ranita verde", sino que se establece a partir de un procedimiento comparativo. Pese a todo, los ángeles siguen fieles a su cometido textual, a saber, servir de portadores de lo invisible, de Dios.

=El halo angélico, aliado con la semántica trascendente promovida por Dámaso Alonso, se adentra en el poema final de *Hijos de la ira* a través del motivo de las alas, que tan familiar era para los poetas del 27 según hemos tenido oportunidad de conocer en capítulos previos. Se ha señalado reiteradamente que en el poema al que nos referimos, Alonso restablece sus relaciones con el Omnipotente gracias a la asunción de sus limitaciones. La humildad del mortal será clave para la obtención del amparo del Altísimo, quien propicia la transformación mórfica de la criatura de lodo en un ser alado, en un ángel:

> Oh portento, bajo los hombros se me abrían
> dos alas,
> fuertes, inmensas, de inmortal blancura.
> Por debajo, ¡cuán lentos navegaban los orbes!
> ¡Con qué impalpable roce me resbalaba el aire!
> Sí, bogaba, bogaba por el espacio, era
> ser glorioso, ser que se mueve en las tres dimensiones
> de la dicha,
> un ser alado.
> (1998, 351)

Las lágrimas de dolor pueden cesar, pues el Padre recupera a uno de sus hijos otorgándole la dicha de lo sublime. Mas la gracia de este don angélico no se cimenta en la dispensa de un privilegio forjado en los atrios santos sino en la revelación al ser humano de la fuerza célica, capaz de erigirlo hasta las jerarquías de los emisarios alados, cuyas raíces nacen en la tierra, en el mundo del propio mortal, en la ventura de las relaciones con los seres amados: "Y eran / aquellas alas vuestros dos amores, / vuestros amores, mujer, madre. / Oh vosotras, las dos mujeres de mi vida, / seguidme dando siempre vuestro amor [...]" (1998, 351). Para Ernestina de Champourcín la merced que las extremidades aladas suponen es un presente que no puede ser desperdiciado: "Aprovecha esas alas que te brotan ahora / y cumple –es el momento- / con tu misión de arcángel" (1991, 272). Por otra parte, José María Hinojosa se muestra contrario en *La flor de California* a las posibilidades aladas que Dámaso Alonso concibe en el ser humano. La carencia de materia angélica que fluya por la sangre de los mortales es la razón por la que los hombres no podrán disponer del preciado plumaje de las potencias divinas: "Los ángeles no tienen sangre pero en nuestra sangre tampoco hay ángeles y por eso jamás podrán nacer a las a nuestros cuerpos que se ven obligados a elevarse hasta los cielos a fuerza de lanzar lastre por la borda" (1973, 259). Menos grandiosos son los medios por los que el hombre intenta ascender a la morada de los santos.

## En soledad con Dios

*Hombre y Dios* es la obra en la que Dámaso Alonso hace notoria la marginalidad, e incluso futilidad, de los ángeles en el encuentro del ser humano con la divinidad. En el mismo título del libro se instituye una polaridad de la que toda presencia, incluidos los espíritus celestiales, parece quedar excluida. Alonso afianzaba temáticamente en sus comentarios sobre *Hombre y Dios* la dualidad protagonista del texto: "El tema principal es éste: la relación Dios-Hombre forma un sistema en el que son necesarios los dos elementos" (Alonso, 1998, 357). De esta forma, la soledad con Dios y sólo con Dios es el estado al que el hombre anhela acceder. La urgencia de la compañía del Señor sin molestos intersticios conduce en ocasiones al nivel de la identidad entre el ser humano y su Maestro: "Dios y Hombre [...] están en pie de igualdad e incluso llegan a identificarse y a confundirse en el concepto único de Hombre-Dios" (Jaroslaw Flys, 1968, 230). La figura del ángel era reverberación del fulgor de Dios, siempre que éste no estuviera presente. Sin embargo, ante la aparición del Principio Máximo, la finalidad de los espíritus alados queda anulada, tornándose su antaño grata mediación en un enmascaramiento para la contemplación de la faz de Cristo. En "Segundo comentario" la mente del poeta es el espacio en el que puede reunirse con Dios sin que se produzca ningún tipo de interferencia nefasta para la comunión del mortal con el Altísimo. En el territorio del pensamiento de un hombre, ahora santificado con la presencia de Dios, ninguna criatura podría conocer la realidad de la revelación:

> Sagrario de mi mente, con la idea de Dios,
> rodeada de un silencio
> que ni aun los ángeles turban,
> ni siquiera una tenue oscilación de llama
> volitiva.
> (1998, 374)

Dulce serenidad imperturbable que afianza la sincera mirada del hombre al Señor, al Dios personal que se ha gestado en los ámbitos más profundos del sentir humano de Alonso. La conversión de la mente del poeta en sagrario donde se contiene la idea de Dios evidencia que, como sugiere García de la Concha a propósito de *Hombre y Dios*, "[...] Ese *Dios* no es el revelado en la Biblia, el estudiado por filósofos y teólogos: es lo que el poeta ve y siente como "mi Dios" [...]" (Alonso, 1998, XXXIV). La modalidad de contacto con Dios faculta al hombre para la expulsión consciente de todas aquellas fuerzas que pudieran llegar a dislocar la plácida soledad requerida por el mortal para estar con su divinidad. De este modo, la mente se erige en infranqueable muro para unos ángeles de los que se nos advierte el carácter perturbador de su presencia.

Las directrices de "Segundo comentario" tendrán gran similitud con las que se van a desarrollan en "Soledad con Dios", título en el que Alonso vuelve a desvelar el aislamiento que espera en su experiencia con Dios. La figura de Dios es desbordante emoción que impide la participación o la consideración del mortal de cualquier otra entidad, ya sea terrenal o celestial:

Yo estoy a solas con mi Dios, ¡qué espanto,
cámaras de mi mente! Compañía
ni de hombre ni de arcángeles cabría
en tumba-soledad que oprime tanto.
(1998, 391)

Ninguna puerta cabe ya para que los espíritus celestiales rompieran la polaridad conformada por el hombre y Dios. Alonso, frente a "Segundo comentario", agudiza la imposibilidad de fracturas exógenas en la línea diseñada entre el mortal y su Salvador: "En soledad de Dios: ni amor, ni amigo, / padre , ni madre" (1998, 391). Alonso no es el único poeta en cuya obra puede rastrearse la decisión de prescindir de los espíritus alados con el fin de que el orbe divino no se transforme en una representación coral que ensombrezca la unidad de Dios, el destino perseguido por el hombre. En *Mujer sin Edén* de Carmen Conde, al imponer los ángeles una dulcificación en el rostro de Yahvé a partir del poema "Visión de los ángeles", los lazos entre Eva y su Creador comienzan a reconstruirse hasta el punto de que la mortal sólo ansía ya el amor de Dios. Así, en "Plegaria", solicita la mujer tentada por la serpiente la presencia directa del Altísimo:

Acércate sin arcángeles,
no adelantes presencias a mis ojos,
ven contigo sólo. Visítame.
Tu gran cuerpo incandescente y fúlgido
llameará conmigo sobre tus bosques libres,
incorporándome a Ti.
(1967, 419)

En el proceso de apaciguamiento de Yahvé que se cifra más allá de una serenidad sustitutiva de la ira, puesto que se ansía la activación de las relaciones con Dios según se desprende del testimonio de Eva, los ángeles siguen desempeñando su utilidad, si bien esta vez se justifique ésta con la ausencia de los mismos favoreciendo así un acercamiento sin intermediarios. Idéntica es la intención que manifiesta Ernestina de Champourcín, quien debe librar una batalla con el ángel para asir la esencia de Dios: "Una noche sin sueño y Tu presencia, al fin, / tras ese prolongado combate con el ángel" (1991, 287). La interposición del espíritu celestial, por tanto, se configura más conflictiva en la poesía de Champourcín que en la de otros escritores. Sólo la victoria sobre el ángel permitirá la superación de las barreras. En fin, los ángeles de Alonso, Conde y Champourcín, al ser estimados como entidades que tamizan la verdad última del misterio sagrado, difieren de los espíritus celestiales de Ramón de Garciasol en "Niebla de lo inefable", poema en el que las fuerzas sublimes se muestran imprescindibles para la detección de la voz sublime que late detrás de los objetos de nuestro entorno, enterrando las deficiencias sensoriales de los seres humanos: "Arcángeles bordaban el silencio, / cuidando bajo el cráneo de la llama / que eleva al hombre sobre el hombre, hace / apto para atender la voz que habla // divinamente justa y sin enmienda / en las cosas que nunca dicen nada / al pasar animal y desatento, / ciego para mirar y ver la gracia" (1980, 85).

## Ángeles en la mirada humana

*Gozos de la vista* introduce el tratamiento de una temática visual desde diferentes ángulos. Alonso, que realiza una de sus composiciones más destacadas sobre la imagen del ángel en esta obra, se servirá de los espíritus celestiales para la concreción de algunos motivos ópticos. En la sección "Venganza de la ciega materia", la figura de uno de los ángeles de más tradición en el campo literario formaliza la pesadilla de los ciegos:

> Oh Dios, apiádate
> de aquellos que gozaron color (tu paraíso)
> y fueron arrojados por ángel de basalto
> con espada de sombra.
> (1998, 429)

Nuevamente el mito de la caída y expulsión de nuestros Primeros Padres del paraíso se ajusta a los dictados semánticos de un literato. Alonso no obvia a las fuerzas angélicas que aparecían en la narración del Génesis, materializadas ahora en la imagen de un ángel de basalto con sombría espada. El poeta ha introducido leves modificaciones en el retrato de los querubines genesíacos. La luminosidad de los ángeles del segundo coro de la tríada superior con la también brillante espada en llamas es apagada por Alonso, que nos describe a un ángel de oscuridad tanto por el cromatismo de su anatomía de basalto como por el arma de tinieblas con la que lleva a cabo el destierro de la pareja de mortales. Enlutado velo para el ángel y su bélico acompañamiento que signan la ausencia de luz, la ceguera.

La relación de los habitantes del empíreo con el dominio visual tiene su mejor expresión en el poema "La hermosura que vi", composición vertebrada por la figura de unos ángeles con diferente significación al espíritu alado de basalto que hemos comentado. En "La hermosura que vi" los mensajeros divinos funcionan a modo de gloriosas urnas en las que se guardan los más bellos y sentidos recuerdos que el poeta ha ido recogiendo con su mirada a lo largo de su vida. Sólo la magnífica y sobrenatural cobertura de los ángeles podía apresar el milagro de la delicada memoria de la vista:

> Compañías etéreas nos habitan. No estamos
> solos. Hay un silencio de acurrucados ángeles
> dentro del alma. Allí las mudas multitudes
> de la hermosura vista, sólo aguardan mandato
> para alzarse. Son nuestras, eternamente nuestras.
> (1998, 450)

Los ángeles damasianos de "La hermosura que vi" entroncan por su ubicación con los ángeles internos que analizamos en la poesía de Emilio Prados y en la de otros escritores. Criaturas angélicas que viven en el interior del cuerpo o del alma del hombre, creciendo su número en la medida en que estas potencias sublimes son producto de la progresiva acción de la mirada sobre la realidad. A semejanza de los espíritus nocturnos

interiorizados de Prados, los ángeles de Alonso están personalizados, si bien su proceso de psicologización presenta algunas diferencias. Es en los versos finales donde Alonso aclara la naturaleza enraizada en el yo autorial de los ángeles que pueblan su profundo universo:

> Sois míos, bellos seres.
> Estáis conmigo, en mí, sois yo. Formas, estelas
> de mi vida, hermosura que vi, mi compañía,
> mi dulce amor. La ruta lleva hacia un frío oscuro.
> ¡Conmigo, siempre, cálidos, silencio y luz, mis ángeles!
> (1998, 450)

Alonso establece en el segundo verso de los arriba citados una estratificación en la proximidad de la figura del ángel desde la exterioridad hasta la identificación con su yo. Gradación de los espíritus alados que culmina con la afirmación de la pertenencia de estos seres incorpóreos a los abismos de un hombre. Ahora bien, la psicologización de los emisarios divinos no se efectúa, como es habitual, mediante la inserción en los ángeles de vetas nouménicas del artista. Es la hermosura filtrada por el sentido de la vista la que es hálito vital para las creaciones angélicas de Alonso. De este modo, el ejercicio de personalización atraviesa dos fases. En una primera etapa, elementos de la experiencia son sometidos a una labor de purificación a través del órgano visual y el mecanismo del recuerdo. Vista y memoria transforman la materia empírica en nuevo contenido determinado no por lo fenomenológico sino por el alma de un hombre. Después del bautismo espiritual de aspectos de una realidad diseccionada, en una segunda fase los constructos que se han gestado son dignificados por mediación de la imagen del ángel. Los mensajeros célicos abren sus alas para dar cabida a unos accidentes que, siendo su origen primero externo, han evolucionado hasta ser expresión de emociones humanas. En consecuencia, a partir del carácter de su designado, el ángel se encuentra psicologizado. La ligazón entre las entidades aladas y los recuerdos visuales del poeta es posible en virtud de una serie de aspectos comunes que pueden percibirse en la lectura de "La hermosura que vi". Son cuatro los factores primordiales que facilitan el engarce del pasado contemplativo del mortal en lo angélico: belleza, espiritualidad constitutiva, inmortalidad y compañía. Este último rasgo se localiza en el ángel en tanto que las referencias que Alonso proporciona en su poema en torno a los espíritus celestes parecen ir encaminadas al patrón del ángel custodio. Alonso insiste, en este sentido, en la concreción de la remembranza de lo visto en una suerte de mágicos seres que no lo abandonan en ninguna circunstancia, criaturas que con su presencia salvan al poeta de la soledad en el mundo. A pesar del modelo de ángel de la guarda, estas potencias incorpóreas poco tienen que ver con los ángeles bíblicos y con aquellos que Alonso rechazaba puesto que fracturaban una sólida unión con el Padre. De hecho, mientras que en *Hombre y Dios* se pretendía el alejamiento de los servidores divinos para la consecución de la soledad con Dios, en "La hermosura que vi" los ángeles son requeridos para salvaguardar al ser humano del desamparo. Las perfectas criaturas aladas del templo del Altísimo han descendido para poblar el edén que cada día edifica la mirada del

hombre. Ángeles de la tierra, del mundo sensorialmente observado; formaciones angélicas nacidas no en el cielo de Dios sino en la lumbre purificadora de la pupila de un mortal. Espíritus etéreos ópticos de amplio espectro referencial. En contraposición a los monstruos que cercaban y atormentaban a Alonso, la calma y apacible dulzura de unos ángeles que no lo abandonarán.

La imagen de los ángeles protectores o custodios la incorpora Dámaso Alonso en una de sus narraciones, "Torcedor de crepúsculo y violín". En este relato, como reseña Debicki, Alonso nos ofrece otra versión del conflicto entre lo ordinario y lo elevado (1974, 55). El protagonista de esta historia va en busca de una dimensión trascendente, plasmada en la música del violín y en las puestas de sol. Sin embargo, en el instante en el que alguna de las dos vías favorece la elevación del alma, un acontecimiento detiene el viaje que se había iniciado. Así, una vez descubierto el lugar exacto desde el que poder admirar en todo su esplendor el crepúsculo, comienza el desencanto motivado por un farolero ciclista que "[...] llevaba la idea crepuscular de Dios en la punta de su lanza [...]" (1998, 606). La pasión por los atardeceres tendrá su relevo en el disfrute de las notas musicales de un violín que pueden escucharse desde la habitación en la que se encuentra el protagonista. Siguiendo los sonidos de la melodía, llega a un zaquizamí popular donde una rubia jovencita tocaba el maravilloso instrumento. Pero el sueño ideal que el violín ha construido se derrumbará en poco tiempo. Quien se mostraba artífice de la delicada magia de la música, va revelando su vulgaridad: "La violinista bebía de la negra en los intervalos y me enseñaba unas piernas bien tristes, hasta el floripondio de la liga" (1998, 608). Ya en Madrid, la solución a toda la problemática de la mediocridad retorna al lenitivo de los crepúsculos, esta vez perseguidos a través de un banco en la calle desde el que se obtenga una perspectiva única. El objetivo se cumplirá, y un banco se acomodará a los requerimientos del hombre para quien toda belleza musical o paisajística fina en desgracia corrupta: "Tuve muchos tanteos fallidos, y, por fin, encontré uno que, si no era precisamente lo que quería, me satisfizo por el justo equilibrio de sus distintas y discretas condiciones" (1998, 610). Las edénicas estampas del ocaso serán estropeadas en esta ocasión por el otro medio para arribar a lo sublime, el violín. Un hombre se sentará próximo al mirador en que se ha convertido el banco, sacando un violín con el que asesinará la luz del crepúsculo. Muertas, de este modo, las esperanzas en los atardeceres y en los violines, el protagonista se abandona al monótono suceder de las horas, hasta que un día se producirá un hecho que cambiará definitivamente el monocorde rumbo de una vida en la que música y naturaleza habían sido enterradas. Sentado el protagonista del relato en la terraza de un café, ve llegar a otro hombre que, actuando como un conocido, le obliga a invitarlo. Este extraño, según se desvelará al final de la historia, no es sino un ángel de la guarda que se manifestará con la finalidad de auxiliar a quien ha perdido la fe en todo aquello, violín y crepúsculos, que lo liberaba de la mediocridad cotidiana. El conocimiento de la identidad angélica del misterioso personaje se estructura en dos fases. En la primera de ellas, el espíritu celestial adopta un comportamiento acorde con su disfraz de mortal. En esta línea, y basándonos en la nobleza del agente divino, podemos estimar que nos hallamos ante una presentación vulgar de la entidad del empíreo, necesaria para no despertar sospechas ni causar temor a un ser humano. De este modo, el ángel pedirá al camarero una limonada, rechazando bebidas

alcohólicas al tiempo que muestra su carnet de la III Internacional de Abstemios. También en el cielo angélico de Alberti en "Guía estival del Paraíso" los espíritus alados mostraban su preferencia por los refrigerios de limón. La segunda etapa, que conduce hasta el descubrimiento de la naturaleza angélica del visitante, reemplaza la tonalidad mundana por una atmósfera de misterio. Concebida esta fase en una gradación ascendente de sorprendentes datos que van dando noticia de la criatura sobrenatural que comparte mesa de café con un mortal, los diferentes indicios se dispondrán en una estructura basada en la alternancia de sujetos, el hombre y el ángel, que son fuente, inconsciente o conscientemente, de esas señales orientadas al establecimiento de la verdad. El primer signo procede del protagonista, si bien el grado de extrañeza es aún mínimo: "Y yo tenía la sensación de haberle visto o previsto. Pero no daba con el quid" (1998, 613). Es la familiaridad con el ángel de la guarda la intuición que, desde la ignorancia, se está describiendo. Seguidamente, de acuerdo con la variación alternativa que hemos indicado, es el ángel el que aporta privilegiada información sobre su ser, aunque el mortal no es capaz de percibir la literalidad del comentario del espíritu celestial al lanzar una protesta contra el sabor de la limonada: "[...] estaba demasiado agria; no la sabían preparar. Para eso no había como allá arriba. Y señalaba hacia el cielo" (1998, 613). A pesar de la sinceridad de las palabras del mensajero del empíreo, el mortal, debido a sus limitaciones, cree que su interlocutor se refiere a las limonadas que deben preparar en la cafetería del entresuelo. Sin embargo, el equívoco designativo cometido no es óbice para que, a continuación, el humano se sobresalte ante una circunstancia de la que hasta ese momento no se había percatado, a saber, la lengua en la que ambos seres estaban dialogando: "Pero era para volverse loco, realmente. ¿En qué idioma estábamos hablando? Para ser uno de los que yo chapurreaba todos los días, salía demasiado seguido. Un momento me cruzó por la cabeza la noción del esperanto, pero rechacé esta idea por absurda. ¿Y qué más daba, después de todo? Tal vez hablábamos una lengua muerta. Tal vez, ninguna" (1998, 614). La incidencia del componente sobrenatural es cada vez más aguda. El ángel humanizado causará la admiración del mortal cuando aquel confiesa conocer el motivo de la tristeza del hombre. Esta declaración parece incrementar la fijación del protagonista en la anatomía del ángel custodio, recogiendo un aspecto que entronca con las modelizaciones artísticas de los espíritus divinos: "Era un hombre gordinflón y de cierta repugnancia hermafrodita, que me recordaba algo como una figura de Roselli" (1998, 614). Hermafroditismo tópico de todas las categorías angélicas, pero que en su unión con una gruesa fisonomía parecer ser una proyección en el cuerpo humano del programa formal barroco de los querubines. En la continuación de su explicación, el ángel discurre por el terreno de sus obligaciones para con su protegido, aun cuando el mortal se ahogue en el mar de la incertidumbre: "Hoy, por primera vez, he creído necesario intervenir. Sé que si no lo hiciera, se hundiría usted definitivamente, y me da lástima" (1998, 614). La desesperación del mortal en sus fluctuaciones emocionales entre el violín y los crepúsculos ha llegado a un extremo que exige la colaboración de una fuerza superior que equilibre los constantes desajustes anímicos. Es en este momento cuando acontece el clímax del relato, compuesto por dos escenas. La primera de ellas, de orden oral, consiste en un discurso del ángel mediante el que el espíritu celestial pretende devolver al hombre la confianza en los crepúsculos y en la música del violín relevando la errónea

perspectiva que ha tomado en su vida. La felicidad de lo divino no dimana del goce individualizado de cada una de las vías entre las que ha oscilado el mortal, considerando en ocasiones una de ellas como estorbo para el deleite de aquella a la que se había rendido: "¡Hermoso crepúsculo! ¡Adorable violín! *No hay oposición alguna entre ellos, pues son sólo reflejos distantes de una misma armonía*" (1998, 615). Es en la sabia conjunción de melodía y ocaso donde emergerá el mensaje de lo ignoto, de lo vedado al género humano hasta que traspase el pórtico de las sombras. Mágico entrelazado de acordes al atardecer que se torna en ventanal por el que poder columbrar atisbos terrestres de los prodigios musicales y lumínicos de las estancias del Todopoderoso: "Comprenderá usted entonces este vago fluir irisado de todas las cosas, eco, reflejo, nostalgia sólo de aquella luz de los prados altos en un crepúsculo eterno, de aquel sonido con el que los violines invisibles entonan la extática alabanza" (1998, 615). Finalizada la exposición del ángel, tiene lugar el segundo episodio esencial en la revelación de la personalidad celestial. El hombre que había desnudado a través de la palabra la interioridad trágica de un mortal comienza a difuminarse progresivamente hasta desaparecer. Desconcertado, el protagonista va narrando el extraordinario acontecimiento que sus ojos contemplan: "Pero, ¡oh!; le miré al abdomen y, ¡extraño, incomprensible!, por detrás de la masa de su cuerpo, se transparentaban los palos del respaldo de la silla. El rostro era ya apenas un contorno, una luna entre nubes, una hila de humo en el viento. Quise asirle una mano, pero ya no la había.. Todo se había desvanecido" (1998, 615). La ofuscación posterior al incomprensible suceso se aclara con la aparición de una luz, un angélico fulgor ultraterreno, efímera saeta luminosa destructora del misterio: "Una luz, distinta de todas las humanas, me iluminó: había comprendido" (1998, 615). La mente del mortal ha recibido el destello no sólo de la verdad de lo acontecido sino de la salvación de su agónica andadura entre violines y crepúsculos. Sabiendo el humano la procedencia celestial de quien creía en principio ser otro individuo de su especie, solicitará a su ángel custodio que pida a Dios por su alma cuando arribe a las alturas: "Me puse de rodillas sobre el velador, sin tiempo más que para murmurar: ¡Ángel de mi guarda, ruega a Dios por mí!" (1998, 615). Revolucionaria será la acción del ángel al haber concedido la llave para la dicha de un trayecto que había finado en infortunio: "Desde aquella tarde, he gozado intensamente de todos los violines, de todos los crepúsculos de la vida"(1998, 616).

"Torcedor de crepúsculo y violín" fue publicado en la *Revista de Occidente* en el año 1926. Poco después, en el año 1929, aparecía otra narración de corte vanguardista en la que también desempeñaba una labor importante la figura del ángel de la guarda. Nos referimos a la breve prosa de Francisco Ayala "El boxeador y un ángel". Mientras que el ángel de Alonso auxilia a un hombre con la finalidad de que logre el triunfo de la ilusión en su vida, el espíritu celestial de Ayala asesora a un púgil para asir la victoria en el combate. No obstante, todo son diferencias a partir de la vinculación que hemos reseñado. El ángel de Ayala es una potencia divina vulgarizada, absorbida por el contexto en el que se mueve el mortal al que salvaguarda. Mensajero celestial que ha sido tocado por los peores pensamientos de la raza humana: "Vencerás maestro. Al fin y al cabo, no se trata sino de un negro. De un miserable negro" (1999, 180). Ángel, en suma, corrompido por los pecados y vicios del hombre a pesar de que no nos encontramos ante un episodio de un espíritu

celestial que, habiendo perdido su estatuto glorioso, se ha humanizado. Sin dejar de ser una criatura del empíreo, sus actitudes deben ser interpretadas desde los parámetros mortales. La ambición del ángel guardián supera incluso la del boxeador. De hecho, en la asistencia que el emisario alado otorga no se vislumbra tanto una intención filantrópica como el anhelo de que el púgil no decaiga en tanto en cuanto ello supondría una despedida del trofeo: "Pero el ángel –crispación terrible- se precipitó en ayuda del caído. [...] –Anda. Un esfuerzo. Puedes. Puedes levantarte. Anda: ¡Aup!... [...]" (1999, 182). La sed por los honores del laurel lleva al ángel a una impúdica exhibición al someter el cuerpo del púgil derrotado bajo su pie en una escena de alto rendimiento antitético: "El ángel puso su pie rosado sobre el pecho del negro boxeador. (Alborozo de alas y palmadas.)" (1999, 183).

La figura del ángel forma parte de otra narración de Alonso, "Cédula de eternidad" del año 1928 que, como "Torcedor de crepúsculo y violín", se publicó en la *Revista de Occidente*. Escaso es el valor que tienen los arcángeles de "Cédula de eternidad" si los comparamos con el ángel custodio del relato de 1926. En "Cédula de eternidad" los espíritus alados son uno más de los habitantes de las visiones de las que un hombre no consigue desprenderse. La irrealidad de las fantasías del personaje se proyecta sobre las formas celestiales, de modo que el modelo tradicional angélico queda desvirtuado: "Empiezo a ver visiones. Fantasmas izados en mástiles de sombra. Ventiladores rotundos que voltean entre las espumas y las aguas. [...] Arcángeles en pelota, todos con higas para mí, bamboleantes en trapecios de luz, entre un pesado mecer de alones imperfectos" (1998, 617). Desautomatización de los espíritus divinos que se plasma tanto en sus improcedentes gestos como en el plano formal, con la desnudez de un cuerpo expresada en términos en absoluto acordes a la dignidad angélica y la posesión de unas extremidades aladas deterioradas. La atrevida visión deconstructiva con unos ángeles despojados de sus vestiduras es concomitante con la que nos ofrece Rogelio Buendía en "Naufragio en 3 cuerdas de guitarra": "[...] y tú subes y subes / entre dos angelitos medio en cueros [...]" (1995, 256).

## Un testimonio teatral

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).

# Manuel Altolaguirre.
# El ángel del 27

## MANUEL ALTOLAGUIRRE
## EL ÁNGEL DEL 27

La angelología de Manuel Altolaguirre no posee la importancia y profundidad de tratamiento que hemos examinado en otros poetas del 27 como Alberti, Diego o Prados, aunque su relevancia es mayor que la que le concedía Dámaso Alonso en su producción. En este sentido, puede observarse en Altolaguirre una notable afición al cultivo de la figura del ángel, de forma que el estudio de las materializaciones de los espíritus alados es un magnífico complemento para la comprensión de la obra altolaguirreña. Como es sabido, el corpus textual de Altolaguirre no ha sido un espacio especialmente visitado por la crítica especializada, si bien en los últimos años ha aumentado el número de estudios, sobre todo globales, en torno al poeta malagueño. Añadamos además que son pocos los análisis de interés entre el discreto material bibliográfico hermenéutico sobre Altolaguirre. De acuerdo con esta situación, no es extraño que la imagen del ángel haya sido marginada como elemento en la exégesis de los escritos del malagueño. Por otro lado, la condición que Altolaguirre ha ostentado de poeta secundario con respecto a las primeras personalidades del grupo poético del 27 lo ha desterrado de las investigaciones de ángeles en el medio literario. En *Der Engel in der modernen Spanischen Literatur*, Hildegard Baumgart sí citará a Altolaguirre, pero de una manera puramente anecdótica e ilustrativa. De este modo, las recreaciones angélicas de Altolaguirre constituyen otro de los episodios angélicos desconocidos de la generación del 27 y de la poesía española contemporánea.

Como ha sucedido con otros miembros de la generación del 27, es la figura de los ángeles celestiales la que cautivó a Altolaguirre, desplazando casi mortalmente al espíritu demoníaco en su vida textual. Así, sólo encontraremos referencias al príncipe de los infiernos en la biografía *El caballo griego*, así como en algunos poemas en los que se hará uso del mito de la caída de los ángeles rebeldes debido a su ambicioso afán conquistador. En relación con la diversidad de campos en los que participó Manuel Altolaguirre, una de las características de las conformaciones angélicas del malagueño será su presencia en diferentes áreas -poesía, teatro, biografía y guión cinematográfico-, atestiguándose la riqueza que ofrece la figura del ángel para el terreno de las artes. Si amplio es el espectro de sectores en los que los espíritus celestiales concurren, también lo es el repertorio temático con el que se vinculan. Puede advertirse, por consiguiente, una heterogeneidad en la literaturización de la imagen angélica por parte de Altolaguirre desde el punto de vista del contenido. Con todo, los temas a partir de los que se vertebran las potencias divinas son fundamentalmente aquellos que construyen el ideario semántico de la obra de Altolaguirre y que entroncan con el pensamiento romántico: el amor, la muerte o la naturaleza. Pese a la dispersión en las diferentes concreciones de la figura de las entidades del empíreo, gran parte de los espíritus divinos están estructurados bajo lo que ha sido calificado como clave generadora de la poética altolaguirreña, la dualidad, formada por

dos planos estilísticos: "[...] *el del arriba y el del abajo*, uno positivo y otro negativo, uno hacia el que tiende el sujeto poético, en su constante anhelo ascensional, y otro que rechaza, o que lamenta" (Romojaro, 1996, 427). El ángel será uno de los cimientos de esta poética de la dualidad, siendo empleado generalmente como una de las piezas que articulan el nivel de lo trascendente, aunque ejercerá también funciones en dimensiones inferiores. La instrumentalización del ángel por Altolaguirre con el fin de expresar en sus escritos los anhelos o la experiencia de lo sublime enlaza con los usos concedidos por otros poetas del 27 como Salinas o, especialmente, Prados. Mas en Altolaguirre serán múltiples los modos a través de los cuales el malagueño determine la implicación de los espíritus puros con el orbe de lo inefable. Gerardo Diego ya había indicado el viaje ascensional o lo que él denominaba espiritualidad vertical en la poesía de Altolaguirre: "Poeta vertical, Manuel Altolaguirre lleva tan altos los ojos, que están pegados al aire mismo del cielo" (2000, VIII, 542). En otra reseña a propósito de *Poemas en América*, Diego volvía a reiterar la pasión de Altolaguirre por el vuelo, lo cual derivaba en un apego del poeta hacia todo aquello que iniciaba un movimiento hacia arriba. En este conjunto de fuerzas que luchan contra la gravedad, Diego situaba a los ángeles: "[...] desde las hierbas y espigas hasta los árboles, torres, nieblas, nubes, ángeles humanados, fantasmas queridos enamorados y enamorantes" (2000, VIII, 547). Junto a componentes propios de la arquitectura de los cielos y la fauna de aves, los mensajeros de Dios completan el elenco de unidades aéreas que encaminan al mortal hacia las alturas alejadas de la materialidad terrenal. El ángel no aparecerá sólo como figura independiente sino que en algunas ocasiones Altolaguirre procederá a la imbricación de los habitantes de la morada santa con otras imágenes de la bóveda celeste. Así, las nubes se angelizarán. La búsqueda que realiza Altolaguirre de lo inaprehensible sobre las alas de los emisarios divinos, aunque recordemos que a veces los ángeles no encaminarán hacia el reino de lo invisible, es una de las directrices de la intelección angélica del malagueño por sus compañeros de generación y otros poetas. Las ensoñaciones de Altolaguirre fueron captadas por sus contemporáneos, recogiéndolas en una ennoblecedora designación angélica que no refería únicamente el carácter generoso y afable del poeta impresor.

## Un ángel caído

En el examen del angelismo de Altolaguirre nos enfrentamos no sólo con el ejercicio literario llevado a cabo con los espíritus celestiales por el malagueño sino con la imagen real de un poeta que era considerado un ángel que había descendido al mundo de los mortales. Incardinada en el fenómeno laudatorio gestado entre artistas, la tendencia angelizadora desplegada en torno a Altolaguirre va más allá del encomio coyuntural para convertirse en sincera confesión del ser del autor de *Las islas invitadas*. Entre el tópico y la creencia, la constante identificación sobrenatural de Altolaguirre evidencia la emoción experimentada ante su persona, declarada en diversos testimonios por todos aquellos que lo conocieron. Conviene reunir a modo de antología las palabras, algunas de las cuales ya

hemos mencionado en este estudio, con que sus compañeros de amistad y oficio ensalzaban la naturaleza angélica de Altolaguirre. Los ángeles, por tanto, desfilaban por la obra de los poetas del 27, pero también se habían incorporado a las filas de esta agrupación como uno de sus miembros. José Jiménez anota sucintamente el hecho de que el angelismo no en los textos sino en la vida de la generación del 27 "[...] se convertirá, incluso, en hipérbole en el caso de Manuel Altolaguirre, "Manolito"". (1982, 103). Crispin también hará hincapié en la visión angélica de Altolaguirre: "Everyone saw Altolaguirre as "innocent": an "angel" or a child: helpless, somewhat irresponsible, ingenious and charming in a childish way" (1983, 14). Jorge Guillén escribía en *Homenaje* "Manuel Altolaguirre", donde definía la ultreterrena luminosidad del malagueño bautizándolo como ángel con sol de misterio (1993, III, 209). Alberti guarda en *La arboleda perdida* el sentimiento que le embargó al conocer a Altolaguirre. Una noche se dirige en auto hacia Málaga. Llegando casi al amanecer, decide visitar la imprenta Sur donde Prados y Altolaguirre componían en ese momento uno de los números de *Litoral*. Encuentro maravilloso en el que a Alberti se revela un Altolaguirre angélico: "Manolo –Manolito- se disparó hacia mí, derribando un frasco de tinta, rompiéndose en mis hombros como ángel caído de una torre" (1998a, 257). Durante el paseo que posteriormente dará Alberti en compañía de Altolaguirre y Prados, nuestro narrador perfila el halo divino del tierno impresor al que ha conocido: "Parecía todo él un ternero escapado del limbo, una rara invención angélica extraviada en la tierra" (1998a, 258). Alberti apunta una de las notas recurrentes sobre la angelidad de Altolaguirre. Éste es un ángel perdido en una dimensión a la que no pertenece. Gerardo Diego entronizaba a Altolaguirre en dos composiciones, "Elegía de Emilio Prados" (1996, II, 945) y, sobre todo, "Elegía de Manolo Altolaguirre" (1996, II, 942). Mientras que en la primera elegía Diego marcaba la eternidad angélica de Altolaguirre, en la segunda profundizaba en la intuición de Alberti sobre el extravío del malagueño en la tierra, entroncando con la temática de la humanización de potencias sublimes expulsadas a nuestro planeta. "Supervivencias tribales en el medio literario" fue la aportación de Luis Cernuda (1999, I, 517). Un poema en el que Cernuda afirmaba el afán de Altolaguirre por parecerse a las entidades angélicas. Por encima del resto de autores del 27, Vicente Aleixandre fue quien más ahondó en el retrato de un Altolaguirre hermanado con las jerarquías de espíritus alados. Prolífico fue Aleixandre en la producción de escritos en los que se atestiguaba el origen divino del malagueño: "Dormido en la inmensa cuna" (1968, 1034), "Perfil de Manolo" (1968, 1137), "Manolito, Manolo, Manuel Altolaguirre" (1968, 1225), "Recuerdo a Manuel Altolaguirre" (1968, 1603), "La última vez que vi a Pablo Neruda" (1987, 128). Entre este conjunto de poemas, especial relevancia posee "Manolito, Manolo, Manuel Altolaguirre", focalizando de nuevo a Altolaguirre como un ángel caído. Una torpeza es el motivo por el que este ángel fue derribado a la tierra, coincidiendo de este modo Aleixandre con las apreciaciones de Alberti al indicar el tropiezo de Altolaguirre con un frasco de tinta o el incontrolado movimiento del mismo por las calles de Málaga chocando con las paredes encaladas de las casas. Inevitable parecía que quien fue esposa del poeta, Concha Méndez, cristalizara en sus versos el velo celestial de Altolaguirre. Así lo hace en "A Manolo en su irremediable ausencia": "En algunos momentos / él se sentía ángel, / se apoyaba en sus alas / y se venía al suelo" (1995, 199). Malogrados esfuerzos por empren-

der el vuelo que rememoran similares fracasos en el ángel de Wells de *The wonderful visit*. Méndez subraya, como hacía Cernuda, la fe que Altolaguirre tenía en su filiación con la corte de los espíritus sublimes. Por otro lado, los conatos de Altolaguirre por elevarse de la superficie terrestre manifiestan los deseos de evasión típicos de su producción literaria, aspiraciones que anteriormente concretábamos como una de las bases para las pinturas angélicas del poeta. No está ausente en la composición de Concha Méndez el habitual calificativo de ángel caído para Altolaguirre: "¿De qué trigal malherido / te fueron a levantar, / mi pobre ángel caído?" (1995, 201). Numerosas son las manifestaciones que podríamos añadir a las ya expuestas, como las de Gregorio Prieto o Melchor Fernández Almagro, que, en definitiva, contribuyen a fortalecer y consolidar la estampa angélica de Manuel Altolaguirre.

La fuerza del tejido celestial con que Altolaguirre había sido honrado por los escritores de su entorno cobra tal fuerza, que su máscara angélica se proyecta en los títulos de aproximaciones de carácter no literario. Así lo podemos observar en los textos de A. Canales, "La humanización del ángel" o "El ángel", y José Luis Cano, "Manuel Altolaguirre, ángel malagueño"[138]. Gabriele Morelli llama la atención sobre el peligro de la reiterativa consideración celestial de Altolaguirre en tanto en cuanto "[...] ha terminado por influir y sobreponerse por encima de la figura del poeta y del extraordinario editor-impresor y al mismo tiempo notable director de películas, sin cuya presencia sería difícil comprender el desarrollo de la poesía española a comienzos de los años veinte" (1999, 7). Por ello, Morelli apuesta por encuadrar con certeros criterios la angelidad que tradicionalmente se ha otorgado al poeta del 27: "[...] ángel sí, pero ángel de la poesía" (1999, 10). Las gracias de los espíritus alados pueden ser aceptadas siempre y cuando no enturbien la labor de quien fue un hombre de letras. Ahora bien, como dijimos, la dignidad angélica con que se coronaba a Altolaguirre no era sólo índice de superficiales valores personales. En esta dirección, y después del examen de declaraciones previamente realizado, el mayor interés recae en el hecho de que Altolaguirre fue consciente de la faz angélica que los demás le reconocían, hasta el punto de que esta percepción se introdujo en su propia obra integrándose en el sistema conceptual de su poética. De este modo, en absoluto fue arbitrario para el quehacer literario altolaguirreño el coro de voces externas que entonaban su pureza célica. Es en la primera composición de *Nuevos poemas de las islas invitadas*, "Para alcanzar la luz", donde Altolaguirre revela de modo explícito el influjo de la insistente impronta angélica que se le atribuía a su ser:

> Dicen que soy un ángel
> y, peldaño a peldaño,
> para alcanzar la luz
> tengo que usar las piernas.
> Cansado de subir, a veces ruedo

138 Canales, A., "La humanización del ángel", *Sur*, 18 de abril de 1950; "El ángel", *Sur*, 25 de septiembre de 1977. Cano, José Luis., "Manuel Altolaguirre, ángel malagueño", en *La poesía de la generación del 27*, Madrid, Guadarrama, 1970.

(tal vez serán los pliegues de mi túnica)
pero un ángel rodando no es un ángel
si no tiene el honor de llegar al abismo.
(1987, 289)

No parece acertada la interpretación que López Castro hace del espíritu divino de este poema al estimar que "[...] el motivo del ángel, ser mediador entre lo divino y lo humano, revela que la poesía es un proceso de autoconocimiento y descubrimiento [...]" (1994, 258), al igual que tampoco es convincente la justificación u origen de la definición angélica de Altolaguirre: "Es posible que el primer verso ("Dicen que soy un ángel") tenga que ver con la expresión "Tener ángel", frecuente en Andalucía" (1994, 259). No son pocos los escritos en los que, como a otros poetas del 27, especialmente Lorca, se reconocía ese misterioso don. Sin embargo, hemos de diferenciar la asignación al escritor de la gracia del ángel andaluz de su vinculación con las especies angélicas del cielo judeocristiano. En "Para alcanzar la luz", por tanto, Altolaguirre no alude al ángel andaluz sino a las asimilaciones con los espíritus celestiales que de él han hecho aquellos que lo han conocido. Altolaguirre negará su identidad preternatural mediante el apoyo en la leyenda de la expulsión de Lucifer a los infiernos disponiéndola en dos fases: codicia y caída. Del mismo modo que el ángel demoníaco, ensoberbecido, decidió ocupar el trono de su Creador, el poeta persigue alcanzar la luz, asir lo desconocido. Sin embargo, en su escalada por atrapar la trascendencia siempre anhelada, observa Altolaguirre que ha de obrar no con alas sino con piernas, es decir, con las extremidades características del género humano. Nada de angelismo en su aventura luciferina, pero tampoco en su descenso satánico. Agotado en su ascenso hacia la luz, el poeta angelizado rueda, mas sin que su destino sea el abismo:

Y lo que yo encontré en mi mayor caída
era blanco, brillante:
recuerdo su perfume,
su malsano aceite.
(1987, 289)

El castigo de Lucifer no ha sido completado puesto que el fin de Altolaguirre es, aunque dañino, diáfano lecho placentero, muy distante de la prisión flamígera de suplicios eternos en la que yacerá el ángel del mal y sus seguidores. Las fluctuaciones de posible índole amorosa, no metapoética, que en el poema se representan no permiten codificar la existencia de Altolaguirre como la historia de un ángel caído. Con plena clarividencia de los estados que ha atravesado en su devenir vital en el destierro, el poeta optará por caminar con paso seguro hacia el reino de la liberación desde la humildad de la condición humana, alejada de toda hiperbólica contextura angélica, aun cuando para ello tenga que recorrer la consagrada senda celestial de Jacob:

Desperté y ahora quiero
encontrar la escalera,

para subir sin alas
poco a poco a mi muerte.
(1987, 289)

Para alcanzar la luz" no es el único texto en el que Altolaguirre expresa su incompatibilidad ontológica con la espiritualidad de los mensajeros de Dios. No obstante, en ninguna otra composición signará el nacimiento externo de su ubicación entre las entidades del empíreo. "No hay muerte", en *Las islas invitadas*, reproduce diferentes motivos que figuran en "Para alcanzar la luz", entre ellos el distanciamiento del yo lírico con respecto a los ángeles. La vida de los humanos es concebida en una suerte de mar en la que los peces siguen dos movimientos, arriba y abajo, como los que se describían en "Para alcanzar la luz". Si en este poema no era posible la afirmación del ángel pese a los intentos por aproximarse a la luz, en "No hay muerte" hallamos una situación similar en los saltos de los peces: "[...] peces voladores / que saltan a la luz / sin llegar a ser ángeles" (1987, 243). No es necesaria la pureza absoluta para procurar anegarse en las aguas de lo sublime. Desde otro ángulo, Altolaguirre aborda la relación del hombre con el universo de las esencias, implicando de nuevo la figura del ángel, en "Sobre el mar" de *Poemas en América*: "No sabes lo que es perderse / iluminado e insomne / por el espacio, entre nubes, / sin ser ángel, sin ser ángel" (1987, 327). Novedad es la aparición de un sentimiento de frustración frente a los textos anteriores por no ostentar el estatuto de los espíritus alados. Las causas de este lamento parten de un desequilibrio entre el plano trascendente, encarnado en la luz, y la naturaleza humana, incapaz de resistir desde su inferioridad la infinita energía de un estadio donde el tiempo ha desaparecido. Luz que nunca cesa, incansable y extenuativa para el mortal que no goza de los privilegios angélicos, mientras la amada disfruta el transcurso de los ciclos temporales: "Dichosa tú, que no tienes / luz constante, tú que gozas / en el alma noche y día" (1987, 327).

Altolaguirre, en correspondencia con los procesos de angelización que en torno a su persona fueron forjados, acogerá en su poesía la tendencia de elaboración de textos laudatorios mediante motivos angélicos, aunque de forma mínima. A Enrique Díez Canedo destina el malagueño un "Homenaje" en el que a través del recuerdo se rescata el rostro del personaje elogiado. La memoria devuelve una faz glorificada en su mirada por el empleo de la imagen de las potencias divinas:

Llega esta voz de un rostro, de un cerrado
y alto horizonte –óvalo entre frondas-
con doble sol, dos ángeles armados
con redondos escudos, sus pupilas,
rostro distante pero engrandecido.
(1987, 368)

Altolaguirre construye con la figura del ángel una metáfora de tonalidad barroca. El blancor del globo ocular se asienta en el tópico cromatismo diáfano de unos ángeles que, en su calidad de espíritus celestiales armados, portan escudos cuya base real es la pupila.

Tengamos en cuenta que el poeta ya había hecho una destacada incursión en la imaginería barroca con su *Poema del agua*, donde también podemos contemplar la presencia de los ángeles. En este escrito Altolaguirre va describiendo, a modo de hipotíposis según reseña Gómez Yebra (1998, 57), el avance del río hasta su desembocadura en el mar. En la tercera sección de *Poema del agua* se introduce una figura humana, el marinero, cuya meta es alcanzar la libertad del mar abierto. Hacia las vastas extensiones marinas navega quien pretende "[...] ser arcángel del cielo en donde creen / las jóvenes sirenas virtuosas [...]" (1987, 117). Gómez Yebra ha comentado el agudo descenso del cromatismo en este tercer fragmento "[...] para concentrarse la atención en los innumerables reflejos que se producen en el agua" (1998, 59). A ese mundo de reflejos pertenece el arcángel de *Poema del agua*. El eco acuático del marinero en la soñada lontananza del mar produce la figura de un arcángel. Pero Altolaguirre incorpora un nivel compositivo adicional. La fisonomía del marinero en el espejo acuático se torna celestial debido a que el reflejo del navegante se conforma en un nivel, la superficie del agua, que, en relación con el plano espacial que supone la profundidad del mar, se convierte en líquido cielo. En virtud de esta alteración de dimensiones, la navegación del marinero por el mar celeste se recompone en vuelo de arcángel.

Por último, "Llanto por Manolete" nos enseña la vertiente encomiástica angélica hacia el campo del toreo, ámbito en el que Gerardo Diego fue auténtico maestro. Altolaguirre escogerá el motivo de la espada arcangélica para la celebración del arte de Manolete: "¡Qué espada como su espada, / envidia de los arcángeles!" (1987, 372). Trazado el sistema de relaciones de Altolaguirre con la imagen del ángel por otros escritores, así como la incidencia de este hecho en su obra, ya sea como experiencia personal o como realización práctica del fenómeno de exaltación angélica de artistas, merece especial atención la ligazón de los espíritus divinos con la figura del poeta.

## El poeta: ángel del hombre

A Altolaguirre debemos una hermosa y muy poética biografía sobre *Garcilaso de la Vega*, en la que por encima de la fidedigna recreación histórica, aunque el malagueño se sirva de correctas fuentes documentales, prima la evocación literaria. En este sentido, podemos hallar en *Garcilaso de la Vega* algunos juicios de Altolaguirre que nos alumbran sobre su concepción del fenómeno poético. En uno de ellos Altolaguirre especifica su visión del sentido del poeta. Comentando la dualidad en la vida de Garcilaso que implicaba la obediencia militar y su secreta vida interior de poeta, el malagueño ofrece una definición del poeta, que además nos permite entender el modo en que el escritor renacentista vivía su pasión poética: "Un poeta no es un hombre, es un huésped, un ángel, un ser aparte, de otra vida, que habla con labios ajenos. El poeta inmortal casi nunca acompaña hasta la sepultura, muchas veces abandona antes de la vejez, otras veces sólo aparece en la vida de un hombre cuando éste pronuncia una frase o una sola palabra" (1989, 73). Altolaguirre entronca de este modo con la intelección que del poeta estudiábamos en la

obra de Vicente Aleixandre, si bien va más allá que éste en la identificación de los espíritus celestiales con la figura del poeta. En Aleixandre la tríada poeta-ángel-hombre formaban una unidad. Así, poetas eran aquellos ángeles que habían descendido a la tierra y que progresivamente fueron humanizándose. En cambio, Altolaguirre lleva a cabo una disociación entre lo mortal y lo angélico. No existe una vinculación directa del hombre con el poeta, pero sí entre éste y el ángel. Los mortales son sólo depósitos en los que, tal vez, se instale el ángel de la poesía convirtiéndolos coyunturalmente en poetas. Es en el ángel donde nace el poder de la palabra, siendo el hombre un medio, instrumento del que se sirve el espíritu celestial para dar a conocer su mensaje de belleza. Por tanto, el concepto que del poeta posee Altolaguirre se fundamenta en un entrecruzamiento entre el poeta angélico de Aleixandre y la teoría pradiana de los ángeles internos. El hombre puede llegar a ser poeta siempre y cuando una potencia sublime se ubique en el interior de su cuerpo. No obstante, los mortales serán sólo la fingida apariencia de un poeta cuya esencia es el ángel que se hospeda en su interior. En consecuencia, el ser humano es la máscara en la tierra de las entidades aladas que conducen la llama del verbo, al igual que en el mismo espacio esos espíritus celestiales son el disfraz de Dios para el género humano. La gracia de la divinidad siempre permanece oculta. Por otro lado, la inestable presencia de los emisarios divinos en las almas de los mortales, según afirma Altolaguirre, abandonando su morada material o apareciendo en instantes concretos de la vida del hombre, orienta al huésped angélico hacia la noción de estro poético.

Garcilaso, después de lo expuesto, es uno de los hombres que ha recibido la dicha de ser habitáculo para los poetas mensajeros del Altísimo. Por todo ello, Altolaguirre describirá a Garcilaso, sumando su faceta soldadesca, como una criatura divina ataviada para el combate. El poeta del XVI se transforma en una presencia sobrehumana que atemoriza a sus enemigos: "No era un hombre, era un ángel con espada de fuego, un jinete sobre oleadas de sol, sobre cristales de nubes; era un devastador castigo" (1989, 143). En compañía o en soledad, la figura del poeta guerrero se tiñe con la pureza de los espíritus celestiales: "[...] Garcilaso, abandonado de sus tropas, con una soledad heroica, se transfiguraba. El héroe parecía un arcángel" (1989, 75). Como se desprende de este último testimonio, la imagen del ángel no sólo bebe de las aguas del concepto de poeta sino también del personaje del héroe. La conjunción del ángel con el héroe se produce en una composición del libro *Poesía* titulada precisamente "El héroe". La prosopografía que en este poema nos proporciona Altolaguirre del héroe es concomitante con las pinturas que veíamos en la biografía de Garcilaso: "Revestido de fiebre, / de ardor, de valentía, / sobresaliendo en él / el aura del espíritu / con destellos de arcángel / buscaba al enemigo" (1987, 193).

Desde la perspectiva de Altolaguirre, *poeta* es vocablo con el que se designa al ente divino que de forma indefinida se aloja en la materialidad de algunos mortales para dar a luz un producto estético. Siendo el hombre el órgano que el espíritu divino instrumentaliza para la consecución de sus objetivos, se ha producido en la sociedad un desplazamiento referencial en el término *poeta*, de forma que éste no es deíctico de la verdadera fuente verbal sino del objeto mediador, el hombre. Para aquellos que han sido poseídos por una forma ultraterrena la actividad poética se articula necesariamente en diálogo con su interioridad. Este pensamiento lo recoge Altolaguirre en uno de sus estudios literarios, "Poesía

Dramática Española". Considerando como monólogo todo poema, éste se torna finalmente en un proceso dialogístico del hombre con sus ángeles y su pasado: "Soliloquio hay en que se multiplican las voces con los ecos de nuestros ángeles interiores, con los ecos también de quienes fuimos" (1986, 331).

## Sueños de pureza

Explicábamos al comienzo de este capítulo el tratamiento general que Altolaguirre hacía de la figura del ángel, acomodándola a su poética de la dualidad. El proceder habitual del malagueño será hacer de los espíritus alados los adalides del plano sublime. En el poema "El alma" no será la imagen angélica directamente sino uno de los motivos que con frecuencia lo acompañan y que tantas veces han empleado los escritores, la espada flamígera, la que lidere la operación de espiritualización. El alma del poeta es ahora afilada espada llameante gracias a la cual se inicia una labor de destrucción de las formas, de destierro de todos aquellos signos que invocan el peligro de la conciencia, puerta para el discernimiento:

> Desenvainaré mi alma
> como una espada de fuego.
>
> Mi mano sola con ella,
> luminosa, ardiente, dura,
> expulsará de su reino
> al que se sienta desnudo.
> (1987, 153)

La función purificadora de esta espada aniquiladora de toda materialidad deturpadora se relaciona con "Puñal de luz" de Emilio Prados. Al igual que ocurría en el poema de Prados, Altolaguirre recupera el mito edénico de la expulsión de nuestros Primeros Padres, siendo más evidente en el autor de *Las islas invitadas* la filiación con el relato del Antiguo Testamento. El alma se transforma en el nuevo ángel genesíaco que condena al exilio externo a todas aquellas presencias que, como Adán y Eva después de haber cometido el pecado, sientan desnudos sus seres. La desnudez es síntoma del descenso al mundo de los perfiles, el plano del que Altolaguirre ansía huir: "Hay que no sentir la forma, ni los roces, ni los fríos, / ni las caricias, ni el fuego" (1987, 153). El sentimiento anuda al hombre a su mundo y entorpece el idilio con lo inaprehensible. Una composición de *Poemas de las islas invitadas*, "Mi fe", podría considerarse la segunda parte o continuación de "El alma". En este texto Altolaguirre retoma la historia del Génesis pero desde un enfoque diferente. El poeta, incorporando esta vez un contenido religioso, se esfuerza por arribar a la trascendencia que siempre impulsó su ánimo: "Dentro me elevo, sin que nunca acabe / de escalar por su médula esa cima, / en donde he de gozar de una presencia / por la que crece, se dilata y

sube / este confuso y vertical anhelo" (1987, 275). Notoria es la espiritualidad vertical que Gerardo Diego había glosado. A pesar de que el proyecto ascensional de Altolaguirre aún no se ha realizado, el poeta manifiesta un frustrante desconcierto al meditar sobre la posibilidad, más bien realidad, de que, una vez extasiado en la ventura divina, el rumbo de los acontecimientos, en un desasosegante eterno retorno, se encamine hacia la repetición de la tragedia humana del primer libro de las Sagradas Escrituras. La serpiente demoníaca impondrá la dictadura del mal, mientras los ángeles custodiarán con sus poderosas armas el paraíso que el hombre debe volver a abandonar:

> La sierpe abrazará de nuevo el tronco,
> hombre y mujer se sentirán desnudos,
> ángeles guardarán con sus espadas
> los dinteles de luz y, otra vez fuera,
> amargo llanto para los mortales.
> (1987, 276)

"El alma" y "Mi fe" desvelan, por otro lado, el gusto de Altolaguirre por el empleo de la figura del ángel apoyándose en escenas bíblicas o consagradas. No sólo sucede en estos dos poemas pues, como tendremos ocasión de comprobar, "Lo impides", composición de *Nuevos poemas de las islas invitadas*, adaptará la leyenda de la caída de los ángeles. Pero es el poema dialogado "Saraí" donde Altolaguirre de manera más diáfana viaja hasta el modelo bíblico. El malagueño desarrolla el episodio veterotestamentario protagonizado por Sara y Abrahám[139] en torno al nacimiento de su hijo Isaac. Después de que Yahvé se apareciera a Abrahám vaticinándole que gracias a su bendición su mujer daría a luz un niño, el Altísimo renueva su promesa, "'Volveré a ti sin falta, por este mismo tiempo, y he aquí que Sara, tu mujer, tendrá un hijo.'" (Gén., 18, 10), mediante la revelación que traen consigo tres espíritus celestiales disfrazados bajo forma humana. Éstos son los enviados divinos a los que Altolaguirre dará cabida en "Saraí", pero amplificando notablemente el comunicado que acabamos de transcribir. Más que una ampliación de las palabras de los ángeles cabría hablar de suma discursiva al lacónico mensaje bíblico que continuará vigente en el poema de Altolaguirre. De este modo, el parlamento del ángel portavoz en "Saraí" se escinde en dos estrofas. La segunda, muy breve, es la que funciona de testigo del anuncio de los varones celestiales a Abrahám en la Biblia: "Venimos a anunciarte / que tu mujer un hijo / tendrá próximamente" (1987, 158). En cambio, la primera estrofa es original. En ella el ángel expresa la necesidad de una comunidad por poblar las desiertas tierras en las que habitan:

> Varones penetrantes,
> viriles, desolados,

139 Altolaguirre mezclará erróneamente en su escrito el nombre original de Sarai, sustituido posteriormente por el de Sara según el mandato de Yahvé, con el de Abrahán, nombre que reemplazaba al antiguo Abram.

que querrán que los tristes
desiertos no lo sean,
soñarán multitudes,
firmamentos humanos,
e irán a las doncellas,
a las esperanzadas
vírgenes impacientes,
con ímpetus lozanos,
con salud y energía.
(1987, 158)

Siguiendo el esquema bíblico, este ángel desempeña el habitual rol de mensajero. El fragmento que acabamos de citar se estructura como un gran vocativo desarrollado, vacío informativamente para su interlocutor, Abrahám, pero de contenido útil para los lectores. Con todo, los datos aportados por el emisario divino son prescindibles para la correcta comprensión del texto, teniendo en cuenta además que la escena de las Sagradas Escrituras escogida por Altolaguirre goza de gran fama. Sin embargo, sorprende en la llamada del ángel cierta delectación, por ser innecesaria, en la unión carnal de los hombres con las doncellas, núcleo de la parte inicial del mensaje del espíritu alado. El espíritu célico incidirá en unas relaciones sexuales a las que los hombre acuden con vehemente arrojo mientras la mujeres esperan con impaciencia. Dos fuerzas, masculina y femenina, que con su comunión asegurarán generaciones de vidas: "¡Qué torrente de vidas, / desde ti, desde ahora, / por el tiempo, en el mundo, / rodará desbordado!" (1987, 158). En la descripción del trato carnal del pueblo, el ángel parece recibir la herencia de los Hijos de Dios del capítulo sexto del Génesis.

La implicación de fuentes bíblicas en la materialización de la figura del ángel excede los dominios del ámbito poético. En su autobiografía *El caballo griego*, Altolaguirre vivirá una experiencia paralela a la sufrida por Jesús cuando fue tentado por el demonio. El Mesías había sido puesto a prueba por el príncipe infernal mediante las tentaciones de gula, vanagloria y afán de poder. Altolaguirre varía algunas de estas provocaciones al relatarnos las ataques que el espíritu condenado obra sobre él. En esta ocasión, soberbia, envidia e ira son los abismos a los que el demonio pretende mover al mortal: "Entonces comenzaron las tentaciones del Diablo" (1986, 122). La primera tentación se origina cuando Altolaguirre, en una de sus actividades predilectas, rememora su vida con desproporción de sus virtudes: "Estaba tan contento con mi vida, una vida tan clara, que llegué a creerme un santo. Podía salvar al mundo" (1986, 122). Era éste uno de los mayores temores que recorrían los escritos de los místicos. Superada la soberbia, Altolaguirre, debido al estado en el que se halla, sentirá envidia por la situación que otros pueden disfrutar: "Mientras me estoy muriendo solo, sobre estas tablas de madera, allá en París (aquí unos nombres) estarán con sus hijos" (1986, 122). Resistirá el impresor este segundo embate, para enfrentarse finalmente al pecado de ira, del que también saldrá victorioso: "Pero vencí el pecado de la ira. Llegué al convencimiento de eran tentaciones del Diablo" (1986, 123). Las sospechas de que una fuerza maléfica ambiciona que su alma caiga perdida en las fauces tartáricas

provoca la incertidumbre ante una nueva ofensiva del embaucador. El libidinoso desfile de cuerpos femeninos es el horizonte visual que Altolaguirre confía no ver realizado. La finalización de las supuestas asechanzas del Maligno despiertan la paz en el poeta. Si los episodios de peligro habían generado la ilusión de la potencia demoníaca, de forma paralela el tiempo de calma proyectará una imagen angélica contraria a la satánica, el ángel custodio: "Una sonrisa candorosa iluminó mi rostro. El ángel de mi guarda veló por mi pureza" (1986, 123).

Después de esta inmersión parentética en el estudio de las relaciones de la imagen del ángel en Altolaguirre con los escritos bíblicos, proseguimos con el análisis de las funciones de los espíritus celestiales en el sistema poético dual del malagueño. Que el ángel es una pieza óptima en el diseño del universo que fina una vez que fenecen los parámetros del plano humano es un hecho que puede sentenciarse con la lectura de uno de los poemas cuyo núcleo es la imagen de los mensajeros divinos, "Ángel del tiempo":

> En un hombro el ayer,
> en el otro el mañana;
> su túnica infinita
> una eternidad blanca.
> El ángel del presente
> tiende sus grises alas,
> plumaje de recuerdos,
> espuma de esperanzas.
> El pasado, el futuro,
> se agitan y no avanzan:
> son dos cielos perdidos
> en el sueño, en la nada.
> (1987, 369)

Cronos angélico, este espíritu celestial se sustancia en el tiempo pero para alzarse sobre su tiranía, aquella que sí rige la andadura de la raza humana. La arquitectura del ángel es un tríptico temporal que manifiesta la superioridad de una criatura que, representando la totalidad de los vectores del tiempo, se halla fuera de su influjo, en una eternidad que sólo la trascendencia ofrenda. Pasado, presente y futuro es la entidad del empíreo. Trino, como Dios, el ángel es emblema simultáneo con su corporalidad de todas las posibilidades dimensionales del tiempo. Una de sus alas es el pasado; la otra, el futuro; en el centro, el presente. Presente, pues, siempre pétreo, mientras que pasado y futuro, movidos de manera sincrónica, se anulan entre sí coordinándose con la quietud del presente. Tres planos evocados por la esencia, por el ángel, en quien todo fue, es, y será a la vez. Como asegura Massimo Cacciari, "Angélica es la dimensión del ser en el que las determinaciones, que en las demás criaturas se dan separadamente, se articulan yuxtaponiéndose, resuenan simultáneamente; en la que el carácter antinómico de la creación se manifiesta polifónicamente" (1989, 137). Aunque Altolaguirre declare la eternidad de los ángeles, hemos de matizar que los espíritus celestiales no son eternos sino inmortales, pues, si bien su vida

carece de fin, sí tienen principio, a diferencia de Dios, que fue quien los creó. Rodríguez Spiteri escribió una composición de título muy cercano al de Altolaguirre, "Ángel en el tiempo". La intención del texto de Spiteri difiere de la de Altolaguirre, pero existe un nexo, a saber, la independencia del ángel con respecto a la hegemonía temporal: "El tiempo tan lejos como una estrella, / pájaro cogido con red, / para vivir hincado sin maraña" (1950, 73). Desasido de la amenaza que empuja a todo objeto hacia la destrucción, el ángel se alía con el tiempo con la finalidad de marcar tanto el pausado transcurso de las horas para unos hombres como el acelerado paso de los ciclos estacionales a otros.

Indicábamos en el pórtico de este capítulo que la formulación del ángel, en unión con la estructuración dual del pensamiento altolaguirreño, se imbricaba con algunos de los principales temas de la producción del malagueño, diversificando en consecuencia las vías de tratamiento de los espíritus divinos. Naturaleza, amor y muerte son las concreciones semánticas con las que la figura del ángel colabora, conexiones sobre las que a continuación procedemos a reflexionar.

## El ángel de la naturaleza

En numerosas ocasiones a lo largo de esta investigación hemos asistido al entrelazado entre el paisaje y los espíritus alados. Altolaguirre también se interesa por el cultivo de esta tendencia, aunque generalmente no se limitará a hacer uso del ángel como nimio ornato del decorado ambiental. El texto que menor importancia encierra en la asociación entre los mensajeros del empíreo y elementos del entorno es la segunda sección, "El alba", de "Un día", aun cuando la imagen labrada por Altolaguirre es de gran belleza. El malagueño nos entrega una delicada visión de la lluvia, incorporándose de este modo a la nómina de poetas españoles, con Gerardo Diego a la cabeza, que han angelizado este fenómeno atmosférico, García Baena, García Nieto, José María Valverde o Rodríguez Spiteri.

> Es la lluvia miradas de ángeles gloriosos,
> acordes de cristales.
> (1987, 293)

Baumgart aprecia también los desposorios de la naturaleza con el ángel en "El alba" de Altolaguirre, aludiendo a las antiguas teorías que veían en las potencias divinas el gobierno del mundo –árboles, nubes, hierbas- (1958, 53). Baumgart, como ya había hecho en el estudio de la angelología de Alberti, pero ahora de forma más notoria, identifica sin indicarlo dos entidades que, aunque con grandes similitudes, son diferentes: ángeles y dáimones. Son los dáimones, y no los ángeles judeocristianos, los seres que en el mundo clásico anidaban detrás de todas las parcelas de la realidad. Fundamental para el contexto en el que nos encontramos, implicaciones de intermediarios divinos con el medio, es el capítulo cuarto de *Historia de la religión griega* de Martin P. Nilsson, "Dioses de la naturaleza y de la vida humana". El ser humano proyecta su yo ante el mundo que le rodea debido a

que sólo a través de la analogía podrá obtener la comprensión de los fenómenos. Se irán creando de este modo unos centros de poder. Los dáimones se extenderán por todo el planeta, pero algunos de ellos cobrarán especial relevancia como comenta Nilsson: "Los *dáimones* de la naturaleza constituyen el grupo más numeroso. Aparecen en todas partes [...] La naturaleza está llena de estos *dáimones*; son innumerables, ya que cada manantial, cada árbol, cada objeto natural, tiene o al menos puede tener el suyo. De ahí que surjan multitudes de *dáimones* de la naturaleza de distintos tipos" (1968, 141). Dentro de la comunidad de los dáimones de la naturaleza, gran importancia tendrán precisamente las potencias que rigen los fenómenos atmosféricos como lluvias o truenos, puesto que para los griegos el agua caída de los cielos era un bien escaso que proporcionaba fecundidad para sus campos. Así, siguiendo a Nilsson, "Cada cima y cada población tienen su Zeus, pero, no obstante, se siente que es el mismo Zeus el que en todas partes reúne las nubes, arroja el rayo y envía la lluvia. Los fenómenos atmosféricos no pueden localizarse" (1968, 144). Con respecto al entronque entre fuerzas de la naturaleza y espíritus del orbe judeocristiano ya hablamos en su momento de los testimonios del Evangelio de Bartolomé. Como decía la Virgen María acunando a su hijo Jesús en un poema de Luis Rosales, "Nana" (1981, 109), detrás de cada tronco, de cada estrella, de cada copo, de cada ola, es decir, detrás de todas las cosas siempre se halla un ángel que reconforta nuestras vidas.

Pero en la poesía de Altolaguirre la angelización del paisaje suele ser signo de la urgencia por escapar del plano terrestre para penetrar en los secretos de lo desconocido, de lo superior. Este planteamiento nutre "La llanura azul", uno de los poemas donde Altolaguirre graba de modo más profundo la escisión entre tierra y cielo: "No bajo montes de tierra / sino que escalo simas de aire" (1987, 160). El poeta, en explicación de Milagros Arizmendi, "[...] trasmite su desaliento a través de una fundamental dicotomía y la *tierra* se enfrenta al *aire* estableciendo una dualidad irreconciliable" (Altolaguirre, 1987, 48). El cielo es la nueva morada en la que el poeta desea residir, ámbito sobre el que, en su condición de remozada tierra, se proyectan términos característicos del espacio en el que aún vive el aspirante a ser celeste, *llanura* y *valle*. Momentáneamente, sólo las nubes y los ángeles pueblan el paraíso soñado por Altolaguirre hacia el que escala con denuedo:

> Ángeles y nubes juegan
> en la azul llanura grande.
> Desde estas hondas alturas
> miro los azules valles.
> (1987, 161)

Los espíritus divinos que con lúdica libertad deambulan por el cielo azul constituyen la formalización de un anhelo expresado también mediante el símbolo de las raíces, que no representan en el modo que afirma Arizmendi lo invisible frente a la apariencia de las ramas. La clave interpretativa de "La llanura azul" se encuentra en la inversión óptica llevada a cabo por Altolaguirre, quien sitúa su mirada desde el cielo hacia la tierra. De este modo, el espacio aéreo se torna en suelo firme. De ahí los calificativos que el cielo recibe propios de extensiones telúricas. Desde esta posición, las ramas de los árboles sólo pueden ser raíces, en

tanto que las raíces hundidas y no visibles conformarán las ramas. La conversión de la copa del árbol en raíces dota a éstas del colorido y frescura distintivo del ramaje externo: "[...] las verdes raíces / airosas, primaverales" (1987, 160). En este proceso de inversión, cuanta mayor profundidad exista en la superficie del planeta, más altura tendrá el firmamento terroso del cielo, lugar desde el que el poeta lanza su mirada: "Desde estas hondas alturas / miro los azules valles" (1987, 161). Por consiguiente, dadas las modificaciones focales que en "La llanura azul" se practican, no cabe suponer en los espíritus celestiales su estancia en el cielo mediante el impulso de sus extremidades aladas, ya que pueden caminar por un espacio mutado en férrea llanura.

Los juegos con que los ángeles y las nubes se divertían en el cielo de "La llanura azul" desaparecen en "La nube", texto en el que Altolaguirre identifica el vaporoso cúmulo del cielo con una potencia sublime:

> [...]
> eres un alma o un ángel
> que, pese a su blancura,
> ha de ser condenado
> a deshacer su túnica
> en lluvia, nieve o llanto.
> (1987, 237)

En principio, el encumbramiento de una nube a través de la imagen del ángel no ofrece grandes novedades. El cromatismo blanco de la nube, clásico en las pinturas de espíritus alados, permite una unión en la que Altolaguirre además realizará una operación de traslación mediante la cual las vestiduras de mensajero celestial sirven para embellecer posteriores estados naturales de la nube. Ahora bien, la aparición del alma en la estructura disyuntiva de la que forma parte el ángel nos descubre una significación más íntima. La angélica nube escenifica en su cíclica aventura la tragedia que el poeta ha de asumir. En el momento en que Altolaguirre logra acariciar las delicias de la pureza, cae inevitablemente al reino del que había partido. De modo semejante, la excelsa angelidad de la nube no es un obstáculo para que ésta, en forma de lluvia o nieve, llanto desde el dolor del poeta, se aleje del encanto celestial para depositarse en el dominio de las formas.

La última composición en la que la naturaleza y la figura del ángel se combinan es "Lo impides", aunque el paisaje no es el único tema presente en un texto en el que la muerte es el mensaje principal. Entorno y muerte, pues, se materializan por mediación de la imagen angélica que no es directamente manifestada:

> El que navega a la deriva, teme
> llegar adonde el agua se arrodilla;
> teme a la espuma vertical, tumulto
> de alas rebeldes hacia el negro abismo.
> (1987, 290)

Es éste uno de los pocos escritos poéticos en los que intervienen las fuerzas infernales. Altolaguirre aprovecha el motivo de la caída de los ángeles con una doble finalidad. Por un lado, el movimiento descendente del accidente geográfico al que Altolaguirre se refiere en "Lo impides", una cascada, es reproducido míticamente en el cataclismo de las huestes comandadas por Lucifer. Por otro lado, el destino que Dios había preparado para aquellos que osaron usurpar su trono, espantoso presidio de dolores sempiternos, magnifica el último lugar al que lo seres humanos accederemos, las sombras de la muerte.

## Ángeles del amor

La irrupción de los espíritus celestiales en el campo amoroso obedece a diversos criterios, por lo que las recreaciones angélicas de las que ahora nos ocupamos revelan una mayor heterogeneidad que las que hemos estudiados en la temática de la naturaleza. En "Tú y yo" el sentido de la imagen del ángel es semejante al que ostentaba en su ligazón con el medio paisajístico, esto es, exponente de la trascendencia. Si bien el título del poema que acabamos de indicar parece polarizar el decurso lírico, hay un tercer elemento que se interpondrá entre los sujetos y con el que deberán compartir protagonismo, el espejo, uno de los símbolos más gratos a Altolaguirre. Considerado herencia de los románticos, sobre todo de Bécquer (Gómez Yebra, 1998, 52), el espejo es un procedimiento con el que Altolaguirre persigue, fútilmente, definir su personalidad (Crispin, 1983, 60). "Tú y yo" es un poema construido como una apología del conocimiento emocional, ilustrado por el ángel, del ser amado recurriendo a un proceso de introspección que vendrá sustentado en la imagen del espejo. Hombre y mujer se hallan frente a frente, pero separados por la interposición del espejo. Sus miradas no se encaminan al exterior sino hacia sus reflejos o, más certeramente, hacia el eco de un mundo interior: "No mirábamos al campo. / Mirábamos hacia dentro" (1987, 185). Las dudas sacudirán al poeta en la determinación del origen de la forma que contempla:

> ¿Era mi alma o un ángel
> lo que guardaba el espejo?
> Eras mi alma y un ángel.
> Un alto cristal en medio.
> (1987, 185)

La faz que el poeta advierte en el espejo es la del ser amado. Mas, siendo él la fuente para la proyección especular, el descubrimiento del tú en su imagen revela la absoluta interiorización del amor. La esencia del otro es comprehendida por el poeta en sí mismo. El ángel, en reiterada coalición con el alma, como ya vimos en "La nube", es el elemento escogido para sellar la luminosidad finalmente reconocida de la amada, leída en el propio yo.

El hecho de que el ángel fructifique en receptáculo de la gloria de la amada localizándose entre los lindes abisales del poeta es el paso previo para las disfunciones nouménicas entre la pareja de amantes, en las que la figura de los espíritus divinos ejercerá nuevas funciones. Rosa Romojaro ha estudiado cómo lo que ella denomina imposibilidad de una comunión total entre los amantes deriva en algunos poemas a "[...] *la superioridad del mundo del yo frente al de la amada*. Superioridad basada en la espiritualidad y en la capacidad de conexión del *yo* con el mundo exterior, en la grandeza, pues, en la altura, frente al mundo del *tú*, más a ras de tierra" (1996, 445). La imagen del ángel, fracturando su conceptualización más consistente en la obra de Altolaguirre, se integra en este desajuste entitativo en el poema "Horizonte". El poeta, gracias a los beneficios del amor, ha conseguido disolver sus formas, pero la amada no es capaz de realizar un progreso paralelo en la escala de lo sublime. La desbordante espiritualidad del poeta arrastra al tú femenino que, como ocurría en el poema anteriormente comentado, quedará encuadrado en el interior del yo amante. Será entonces la figura del espíritu alado la que especifique el estado en el que se encuentra la amada:

> Orgullosa mi frente guarda entonces
> el altivo silencio de las nubes.
> Te guarda a ti también, ángel visible
> que atraviesa mi ensueño.
> (1987, 189)

Altolaguirre ha construido sabiamente una imagen designativo ontológica del ser amado que está elaborada a partir de dos directrices que, contradictorias desde la perspectiva teológica más tradicional, también lo son en el paradigma conceptual del malagueño. Lo etéreo y lo material conviven en el sintagma *ángel visible*. El triunfo obtenido por la amada en sus conatos de fuga del castillo de lo tangible viene reflejado en la imagen del ángel, pero su fracaso para completar este objetivo provoca que el espíritu divino en el que se ha transformado esté marcado por una rémora, la visibilidad, que supone una dependencia con respecto al mundo de las formas. La amada no ha podido anular definitivamente su contorno, de modo que su ser, aunque glorioso, se estratifica por la superposición de las dimensiones terrestre y celeste. El poeta, no obstante, se gratifica con la vertiente gloriosa de su pareja, inmóvil en el centro de su alma, a pesar de la mácula que soporta: "Estás dentro de mí aunque te vean / los anhelantes ojos de mi alma" (1987, 189). La figura del ángel, por tanto, puede coordinarse en el pensamiento dual altolaguirreño no con la esfera de lo invisible sino con el patriarcado de lo sensorial.

Otra de las modulaciones en el ámbito amoroso de los mensajeros de la corte celestial la acomete Altolaguirre en un poema de fuerte carga angélica, "Tres ángeles". El texto, a pesar del libro del que forma parte, *Fin de un amor*, no es un canto agónico por la extinción del sentimiento pasional sino una hermosa alabanza de los recuerdos de épocas más felices, así como una afirmación del influjo que todavía la amada ejerce sobre el poeta. En torno a estas dos direcciones de contenido se gestan las potencias divinas del escrito. Los espíritus celestiales sólo aparecerán en la primera estrofa de "Tres ángeles":

> Sigo en mi sombra, pero salen de ella
> al oír tu palabra tres ángeles. Estaban
> tras unas altas rocas escondidos
> vigilando un tesoro.
> (1987, 310)

La tríada angélica que nos presenta Altolaguirre actúa en una suerte de derivación de la especialidad funcional de ángeles custodios. La protección que algunos emisarios del empíreo llevan a cabo para con los mortales se establece ahora como salvaguarda del tesoro interno de un hombre. El alma del poeta se ha transformado en una gruta o legendaria cueva de riquezas en la que el más preciado bien que en ella se esconde es vigilado por fuerzas sublimes que han sustituido sus disfraces mórficos por el enmascaramiento de unas rocas. La tierna prenda que los ángeles protegen la encontramos ya en el poema que abre *Fin de un amor*, "Lo indecible": "[...] flor mineral, tesoro defendido" (1987, 301). Ese tesoro angélicamente cercado es el esqueleto del amor que "Pudo ser voz, pero es silencio hundido [...]" (1987, 301). Después del fracaso de la experiencia amorosa, el poeta mantiene en su ser la esencia de las vivencias que gozó. Como confiesa en "Cielo", "Todo es ausencia menos tu recuerdo" (1987, 307). La memoria es el único medio por el que el amor de antaño puede sobrevivir para Altolaguirre. Con celo cuidará el poeta ese testimonio del pasado en el alma. La elección de los espíritus alados como defensores de su tesoro de amor desvela, así pues, el afecto del poeta hacia lo que pudo haberse perdido en las arenas del olvido, a la vez que glorifica por la calidad de los vigilantes las emociones que la amada despertó. Por otro lado, los ángeles tesoreros del poema plantean otra cuestión que ha de ser dilucidada, su número. Un texto de *Poemas en América* puede alumbrarnos para la comprensión de esta precisión numérica por parte de Altolaguirre. En "Trino", el poeta malagueño declara su preferencia por un espacio en el que el tres sea principio rector: "Quiero vivir para siempre / en torre de tres ventanas, / donde tres luces distintas / den una luz a mi alma. // Tres personas y una luz / en esa torre tan alta" (1987, 326). El número tres, por consiguiente, no es para el sentir de Altolaguirre elemento banal sino cifra simbólica en la que se codifica un modo de entender la felicidad en la vida. Sabiendo el valor que el tres representa para Altolaguirre, más complejo es averiguar por qué el poeta concedió tal significación a ese número. En la poesía de Altolaguirre fue ganando cada vez más importancia la temática religiosa. En este sentido, cabe destacar la relevancia del tres a lo largo de todas las Sagradas Escrituras. En lo que respecta a los ángeles, Abrahám, en el episodio rescatado por el propio Altolaguirre en "Saraí", era visitado por tres ángeles. A pesar de estas posibles resonancias, la inclinación del malagueño por el tres se puede esclarecer en el mismo poema al que antes hacíamos referencia "Trino". Para Altolaguirre, el número dos era índice de peligrosa inestabilidad: "Aquí abajo, entre los hombres, / donde el bien y el mal batallan, / el dos significa pleito, / el dos indica amenaza" (1987, 326). Dos, signo del conflicto, en especial de aquel en el que se debatía Altolaguirre –cielo y tierra-. Mientras el dos aglutinaba la dolorosa existencia de los mortales, el cielo brillaba con el sosiego y bienestar de un Dios trino. El tres, por tanto, rompía la maléfica organización binómica del dos, que incluso había llagado el empíreo en el enfrentamiento entre el

Altísimo y Lucifer, príncipe angélico, el cual necesariamente había de ser expulsado para eliminar un antagonismo perjudicial para el Creador. Ante la concepción que Altolaguirre tenía del número tres, sólo tres podían ser los ángeles que sirvieran de fanal para el tesoro amoroso. La ternura con que el poeta acoge en su espíritu los restos de un amor extinguido no podía exigir por égida una pareja de guardianes celestiales. La manifestación de nuncios alados en los espacios en los que se agita el sentimiento amoroso de los mortales es una realidad que, junto a Altolaguirre, nos revela un poema de Luis Rosales, "El ángel de los lugares del amor". En los lugares que han sido testigos del ardor entre los amantes humanos siempre habrá una potencia divina que evitará la aniquilación de la pasión que una vez aconteció; espíritu célico que, al igual que los tres ángeles altolarrigueños, mantiene vivo el fuego del recuerdo: "[...] porque hay allí un ángel ciego / repartiendo lo que aún queda / de nuestro amor en el viento" (1981, 81). También Juan Eduardo Cirlot situaba una figura angélica allí donde el amor fluía: "[...] la fuente del amor en donde habita / un ángel de cristal que no reposa" (1981, 56).

El protectorado del grupo triádico angélico se retirará de su puesto de vigilancia en el momento en el que la voz de la amada es escuchada. Sólo el ser querido tiene la potestad para alejar a los ángeles de su labor defensiva del tesoro. La palabra de la amante está bañada por una energía genésica: "En el mismo lugar brotó un enjambre / de abejas rumorosas, / un anillo de fuego, / veloz sobre las frentes" (1987, 310). Los espíritus celestiales, en fin, se deslizan por la temporalidad del objeto de su amparo desde el pasado, las reliquias de una historia que feneció, hasta el presente, la mujer que invalida todo antiguo tesoro.

## 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. Esta última vía es de gran interés para nuestro estudio en tanto en cuanto Altolaguirre pudo leer textos del siglo XIX en los que los espíritus celestiales se desenvolvían en contextos escatológicos. Realizamos esta apreciación ya que precisamente en la *Antología de la poesía romántica española* elaborada por Altolaguirre el malagueño recogía una composición de Zorrilla, "El ángel exterminador", en el que el espíritu celestial atravesaba el reino de los hombres dejando una estela de sangre. 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 dos escritos. Uno de ellos es una composición poética de *Soledades juntas*, "La noche". El poeta sufrirá la invasión y acoso de las sombras de aquellos que con él vivieron. A pesar de que estos fantasmas de ultratumba no son presencias hostiles, el desasosiego que suscitan dimana de la directa y terrible

contemplación descarnada de los seres queridos: "[...] muchedumbre de sombras / que hacen negra la noche, / mi tristeza, mi vida" (1987, 202). En esta perturbadora atmósfera, Altolaguirre hará uso de la figura del ángel para designar las almas de sus conocidos en dos fases, vida y muerte, que alterarán las características configurativas del espíritu celestial. Mientras los ojos de los actualmente difuntos permanecían abiertos, la potencia alada, en su condición de alma, es descrita como un ángel interno aposentado en el cuerpo de los mortales:

> Había vivido en todos
> los cuerpos ya en ruinas
> que me quisieron antes,
> los que se desconcharon
> [...]
> (1987, 202)

Cuando los cuerpos pierden su verticalidad y caen rendidos a la tierra para no levantarse nunca más, tiene lugar la migración de las almas. El ángel, etérea forma apta para la representación del contenido espiritual del hombre, emerge de la materia inerte de los humanos para viajar al más allá. La criatura alada evoluciona de ángel interno a potencia divina de oscura impronta. Las negativas impresiones que atemorizan al poeta vetearán el diseño de los ángeles de los difuntos:

> Eran una sola sombra
> repetida mil veces.
> Un ángel sombrío, solo,
> como un amor sin flechas,
> anclas, ni fuego.
>
> [...]
>
> esta oscuridad es sólo
> una turba de ángeles negros,
> de custodios vacantes,
> de soledades juntas,
> de silencios unidos.
> (1987, 202)

La entrada de los ángeles en el reino del sueño eterno implica un conjunto de alteraciones en la arquitectura de las almas celestiales que pueden clasificarse de acuerdo a tres motivaciones. El cromatismo negro de los espíritus angélicos es resultado de la conciencia que éstos aún mantienen de su antigua morada. De este modo, el color sombrío del ángel materializa el luto por haber enviudado de los cuerpos con los que cohabitaban: "Son las almas viudas / de sus cuerpos adúlteros" (1987, 203). Los otros dos fundamentos

causales provienen de una ruptura de dos modelos con los que los ángeles se relacionan. El primero de ellos es el arquetipo grecolatino del dios del amor. El carcaj del alado Eros angélico ha quedado vacío, extinguiéndose la llama del amor. La mutilación impuesta al ángel sombrío, que ya no puede disparar sus flechas, supone el deceso de un sentimiento que no refiere el ardor pasional de los amantes sino el amor hacia el poeta de sus seres queridos. Aquellos que en vida estuvieron a su lado se muestran ahora como caliginosa procesión de huecas entidades gélidas en las que el cariño ha sido enterrado por la tierra de la amargura. El segundo patrón angélico agrietado es el ángel custodio. Altolaguirre considera custodios vacantes a sus ultraterrenos visitantes nocturnos. La vacuidad de los ángeles de la guarda sólo es comprensible desde la estimación de los espíritus celestes en el período en el que vivían en los cuerpos de los que eran almas. Altolaguirre, por tanto, determina que los ángeles, en tanto que son almas, velan por los cuerpos en los que se alojan a modo de custodios. Misión que se verá coartada en el momento en que perece el organismo humano que salvaguardaban. Arrebatado por la muerte el objeto de su empresa, la soledad es el fin reservado para las almas angélicas que desfilan por un decorado cementerial.

El segundo texto en el que los ángeles son asociados con la temática de la muerte es 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. La localización es similar a la que Vicente Aleixandre proponía en "La muerte o antesala de consulta". 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 que depositaban de nuevo en sus cuerpos las almas por las que habían luchado contra las fuerza satánicas.

## Un guión de cine

El ángel había penetrado en la mayor parte de los campos artísticos mostrando su poder de desarrollo multidisciplinar. La aparición del cine supondrá para la imagen angélica el nacimiento de otro ámbito con el que poder expandir su existencia. La modernidad del cine no era obstáculo para una figura milenaria con una inagotable capacidad de adaptabilidad formal y semántica. La experiencia acumulada por los espíritus alados en la vertiente dramática, arte visual para el público, garantizaba el éxito en el terreno cinematográfico en el que los ángeles podrán ser utilizados en dos direcciones: personaje o símbolo. El cine dará cabida tanto a los mensajeros que obedecen los mandatos del Altísimo como a aquellos que prefirieron la secesión. Con respecto a las potencias fieles, son numerosas las películas en cuyos títulos se introduce la voz *ángel*: *El ángel azul* (1930), *Los ángeles del infierno* (1930), *El ángel exterminador* (1962). La implicación de los ángeles en el cine, como asegura Olivier, "[...] permite ampliar el campo de investigación de la ficción introduciendo una nueva dimensión que desembocará paulatinamente en lo fantástico, la ética, la poesía e, incluso, la filosofía" (2001, 97). La gran pantalla ha producido obras clásicas en las que se aprovecha la magia de los ángeles fieles. Inolvidable es el ángel custodio de *Qué bello es vivir* que necesita salvar el alma de un mortal. Algunos de los grandes temas angélicos ya abordados por la literatura son plasmados también por el cine. Así, las relaciones entre ángeles y mortales son el eje de *Cielo sobre Berlín* de Win Wenders (1897). Algunas películas parten de textos literarios en los que el ángel era personaje central. *La Merveilleuse visite* de Marcel Carné (1974) se inspira en *The wonderful visit* de H. G. Wells, imprimiendo el director una importante modificación en el final de la historia. Por otro lado, las huestes infernales han gozado de gran aceptación en el arte del celuloide produciendo en la actualidad un gran desgaste de los espíritus satánicos que responde al fenómeno de domesticación de los ángeles apuntado por Harold Bloom (1997, 48). Para Georges Minois, el cine manifiesta en sí mismo la esencia luciferina: "Técnicamente hablando, el cine es un arte propiamente diabólico, que mediante trucajes y efectos especiales se libera de las coacciones físicas naturales [...]" (2002, 124). José Bergamín consideraba que el cine había nacido de un pacto entre Dios y el demonio: "Como Dios es tan gran señor –dice Mefistófeles en el Fausto-, le gusta, de cuando en cuando, echar un parrafito con el Diablo. De una de estas conversaciones nació el cinematógrafo: pacto de poderes antagónicos, edén recuperado por una diabólica y divina conformidad" (1981, 116). La figura del diablo tendrá su cuna cinematográfica en el género fantástico y de terror. Algunos hitos en el

tratamiento fílmico del demonio serán las obras de Georges Méliès: *Le diable au couvent* (1899), *Les quatre cents farces du diable* (1906), pero, sobre todo, *Le manoir du diablo* (1896), estimado como el primer filme de temática vampírica. Relevante es *La brujería a través de las edades* (1922) de Benjamin Christensen, película en la que el danés se encargó de la dirección, el guión, e incluso se reservó el papel de diablo. Cristensen profundizaría en los temas satánicos en sus próximos pero escasos trabajos en Hollywood. *The Devil* (1908) de George Arliss y *Satán o el drama de la humanidad* (1910) de Griffith son otras piezas básicas en la colaboración del diablo con el cine.

El cine tuvo una influencia sobresaliente en los poetas del 27[140], asombrados por las sugerencias del nuevo arte. Manuel Altolaguirre llevaría a la práctica esta pasión. En uno de sus guiones de cine, *El Cantar de los Cantares*, película que sería presentada en España por primera vez en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián en 1959, los ángeles serán uno de los componentes de este mosaico de escenas. Los espíritus celestiales no aparecen en el filme como personajes sino como figuraciones artísticas apoyando otros planos. Finalidad descriptiva tiene el plano 112, "FULL SHOT detalles de los Ángeles" (1989, 474), que ilustra las palabras de la Esposa sobre el lecho de Salomón. Es al final de *El Cantar de los Cantares* donde los espíritus divinos adquieren mayor protagonismo con un montaje de ángeles que ocupa cuatro planos. Agustín Sánchez Vidal comenta en este sentido que las duplicaciones estructurales del guión no son gratuitas, como se observa en la parte final del mismo "[...] en lo que podríamos considerar una peculiar utilización del montaje alterno para expresar el doble proceso de la Esposa que suspira por el Amado y de Fray Luis que solicita la asistencia divina. Se preveía la inserción de la *Anunciación* de Leonardo da Vinci mientras se escuchaba el *Ave María* de Gounod, todo ello encadenado por un montaje de ángeles y la adoración de los pastores del Bosco [...]" (1999, 144). Otro plano con ángeles, "FULL SHOT ÁNGELES de piedra. Sobre los Ángeles aparece la siguiente inscripción [...]" (1989, 484), empleará Altolaguirre para insertar un texto con el que poder dar paso a Fray Luis con el fin de que éste cierre la obra con una declaración, reproducción de la confesión de San Pablo en la Carta a los Romanos (8, 38-39), en la que el místico afirma la victoria de su amor a Cristo por encima de cualquier ser, incluidos los coros angélicos: "Cierto estoy de que ni la muerte, ni la vida, ni los ángeles, ni los principados, ni los poderíos [...] nos podrá apartar del amor de Dios en nuestro Señor Jesucristo" (1989, 485).

140 Para las relaciones entre el grupo poético del 27 puede consultarse: MORRIS, Brian, *La acogedora oscuridad. El Cine y los Escritores Españoles (1920-1936)*, Córdoba, Filmoteca de Andalucía, 1993; GUBERN Román, *Proyector de luna. La generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama, 1999.

# Consideraciones finales: la gnosis del ángel

## CONSIDERACIONES FINALES
## LA GNOSIS DEL ÁNGEL

Habiendo concluido la exégesis de la figura del ángel en el corpus textual de los poetas del 27, corolario irrefutable es la preponderancia dispensada por estos autores a los espíritus alados. Los majestuosos príncipes etéreos del mayestático imperio divino y los reos angélicos que, gemebundos y desprovistos de su gracia, sufren las laceraciones derivadas de su traición en el averno, sacuden la obra de los escritores del 27 en un sobrenatural torbellino de luz y oscuridad. Cielo e infierno, gloria y condena, en una producción en la que no puede sostenerse el cultivo de la imagen angélica en una suerte de fenómeno coyuntural o marginal. Luis Cernuda hablaba de la moda de los ángeles, pero el tratamiento de esta criatura ultraterrena supera los límites coercitivos que toda moda con su condición efímera impone. La figura del ángel es una realidad de gran relevancia en la generación del 27 cuantitativa y cualitativamente, en superficie y en profundidad. Todos y cada uno de los autores aquí estudiados fueron seducidos por los encantos angélicos o las fuerzas satánicas en diversos momentos de su devenir literario. Ninguno de ellos faltó al encuentro con lo desconocido. Fructífero e inestimable para nuestras letras fue el concierto entre el ángel milenario y los poetas de la llamada edad de plata. El ángel cedió a los requerimientos de esta congregación de autores y se integró en el particular sistema conceptual con que cada poeta articulaba su quehacer verbal.

El conjunto de los poetas del 27 fraguó uno de los programas angelológicos más completos de la historia literaria española e incluso extranjera. De esta forma, el examen de las recreaciones angélicas cimentadas en las diversas vertientes genéricas por estos escritores proporciona un conocimiento pleno de las posibilidades textuales tanto en el plano formal como en el plano del contenido de la figura del ángel. Dos eran los ejes que guiaban sus construcciones divinas. Por un lado, el arco que se extendía desde planteamientos tradicionales hasta las propuestas más vanguardistas. Por otro, una voluntad expresiva que oscilaba entre los laberintos del yo y los mecanismos escrutadores del medio externo. Con el entrecruzamiento de estos dos vectores crucificaron al ángel para nutrir con su savia espiritual el alma de sus composiciones. La riqueza en las plasmaciones de las criaturas aladas puede observarse a partir de diferentes ángulos. Desde el punto de vista de la entidad representada, los tipos fundamentales angélicos desfilaron por los escritos del 27. Ángeles de la guarda o custodios, psicopompos y mensajeros desde las filas de los espíritus puros celestiales. Si bien la estratificación coral de las jerarquías angélicas no despertó entusiasmo, imborrable es el recuerdo que nos entregaron de la tríada arcangélica compuesta por San Miguel, San Rafael y San Gabriel. Ninguna mutilación en la pintura del monarca tartárico, bicefálicamente manifestado de acuerdo con los dos rostros que en la tradición se practicaron: diablo medieval bestializado, y bello efebo miltoniano de apostura romántica. Formalmente, las configuraciones de los ángeles

se disponían en una escala polarizada por el respeto a la morfología consagrada y las revoluciones deconstructivas vanguardistas. La revisión de los parámetros de organización fenoménica de los mensajeros celestiales y los enemigos demoníacos nos adentra en uno de los episodios más característicos de la angelología del 27, su pasión por las creaciones artísticas en las que se reproduce la imagen del ángel. El corpus poético del grupo del 27 está anegado de representaciones angélicas fraguadas en los ámbitos pictóricos y escultóricos. En ocasiones, la voluntad del poeta será el enaltecimiento del producto artístico valorado, pero en otros momentos la creación ajena es utilizada como constructo para el diseño de otro ser angélico. En el capítulo del contenido, extraordinaria es la multiplicidad de temas con los que son vinculados los ángeles en su materialización literaria. Temática angélica de inagotables irisaciones ante la que los poetas del 27 mantienen tres actitudes: fidelidad a los temas consolidados; recodificación del legado heredado; original formulación de nuevos espacios semánticos. La fecundidad de unidades semánticas de las que la figura del ángel es exponente en la obra del grupo poético del 27 puede esquematizarse del siguiente modo:

1) Temas extrínsecos al ángel:

- Amor
- Toros
- Naturaleza
- Música
- Futurismo
- Estados emocionales
- Poeta / poesía / inspiración
- Gitanos

2) Temas intrínsecos al ángel:

2.1) Por su ser: •Trascendencia

- Maldad
- Engaños
- Lujuria

2.2) Por participación:

2.2.1) Origen apócrifo:

- Relaciones amorosas entre ángeles y mortales
- Humanización de espíritus celestiales

2.2.2) Origen bíblico:

2.2.2.1) Motivos genéricos: •Muerte

- Mundo onírico

- Posesión: ángel huésped
- Tentaciones

2.2.2.2) Motivos específicos: •Expulsión del Paraíso
- Lucha de Jacob con el ángel
- Rafael y Tobías
- Anunciación a María
- Rebelión de los ángeles

3) Motivos complementarios del ángel: •Alas
- Espada

Los mismos poetas del 27, contagiados del angelismo de sus composiciones, se impregnaron de la excelsa aureola celestial, bautizándose, como hemos comprobado en esta investigación, unos a otros con la sublime dignidad del ángel. Entre todos ellos, Manuel Altolaguirre era concebido como auténtico espíritu alado descendido al mundo de los mortales.

El ángel del 27, ya fije su mirada en la fortaleza del alma o en la embaucadora selva de la realidad, es melodía del ser. Extendidas sus alas, luminoso o sangriento, su revelación no es divina sino humana. Intuición, gnosis del poeta para quien aprehenda el secreto de la esfinge cristiana. Comentaba Massimo Cacciari que "El "tiempo de Tobías", cuando Rafael, [...] el más próximo al hombre in statu viatoris, joven dirigiéndose al joven para guiarlo y sanarlo –este tiempo ha pasado para siempre" (1989, 31). Cierto es que el ángel en su funcionalidad de custodio, de guía, parece ir desvaneciéndose, mas el ángel existe, siendo ahora, no obstante, el ángel el visitado. Su distancia ha empujado al hombre a su búsqueda, y lo ha hallado o, mejor, se ha descubierto. El tiempo de Tobías permanece, perdura, pero no como el tiempo de todos sino como el momento de cada uno, de modo que conocer al ángel es apresar la verdad del hombre, del creador. Todo ángel es ya el enigma del misterio de cada yo.

# Bibliografía

# BIBLIOGRAFÍA

## Textos literarios

### Literatura española

#### Edad Media, Siglo de Oro, siglo XVIII, siglo XIX


AA. VV., *Poetas líricos del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra (BAE, 61), 1869.

– *Romancero y cancionero sagrados: colección de poesías cristianas, morales y divinas*, Madrid, s.n. (BAE, 35), 1915.

ALARCÓN, Pedro Antonio de, *Dos ángeles caídos y otros escritos olvidados de Pedro Antonio de Alarcón*, Madrid, Imprenta Latina, 1924.

ALAS, Leopoldo, *Cuentos completos*, 2 vols., Madrid, Alfaguara, 2000.

ALCÁZAR, Baltasar del, *Obra poética*, ed. Valentín NÚÑEZ RIVERA, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 508), 2001.

ALDANA, Francisco de, *Poesías*, ed. Elías L. RIVERS, Madrid, Espasa Calpe (Clásicos Castellanos, 143), 1966.

ALFONSO X, *Cantigas de Santa María (cantigas 1 a 100)*, ed. Walter METTMANN, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 134), 1986.

– *Cantigas de Santa María (cantigas 101 a 260)*, ed. Walter METTMANN, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 172), 1988.

– *Cantigas de Santa María (cantigas 261 a 427)*, ed. Walter METTMANN, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 178), 1989.

ALTOLAGUIRRE, Manuel (ed.), *Antología de la poesía romántica española*, Madrid, Espasa Calpe (Colección Austral, 1219), 1965.

ANÓNIMO, *El Conde Partinuples; Roberto el Diablo; Clamades y Clarmonda*, ed. Ignacio B. ANZOÁTEGUI, Madrid, Espasa Calpe (Colección Austral, 416), 1968.

– *Poema de Fernán González*, ed. Alonso ZAMORA VICENTE, Madrid, Espasa Calpe (Clásicos Castellanos, 128), 1970.

– *La gran conquista de Ultramar*, 4 vols., ed. Louis COOPER, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1979, vol. 1.

– *Libro de Apolonio*, ed. Carmen MONEDERO, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 157), 1988.

– *Cantar de Mío Cid*, ed. Colin SMITH, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 35), 1990.

– *Calila e Dimna*, ed. J. M. CACHO BLECUA y María Jesús LACARRA, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 133), 1993.

– *Romancero*, ed. Paloma DIAZ-MAS, Barcelona, Crítica (Biblioteca clásica, 8), 1994.
– *Libro de Alexandre*, ed. Jesús CAÑAS, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 280), 1995a.
– *Sendebar*, ed. María Jesús LACARRA, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 304), 1995b.

ARGENSOLA, Bartolomé Leonardo, *Rimas*, 2 vols., Madrid, Espasa Calpe (Clásicos Castellanos, 184-185), 1974.

ARIAS, Ricardo (ed.), *Autos sacramentales (el auto sacramental antes de Calderón)*, México, Porrúa, 1977.

AROLAS, Juan, *Obras de Juan Arolas*, Madrid, Atlas (BAE, 289, 290), 1982.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1969.

BELMONTE BERMÚDEZ, Luis de, *El diablo predicador y mayor contrario amigo*, en *Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega*, Madrid, Rivadeneyra (BAE, 45), 1951.

BERCEO, Gonzalo de, *Vida de San Millán de la Cogolla*, ed. Brian DUTTON, Londres, Tamesis Books Limited, 1967.
– *El duelo de la Virgen. Los himnos. Los loores de Nuestra Señora. Los signos del Juicio Final*, ed. Brian DUTTON, Londres, Tamesis Books Limited, 1975.
– *Signos que aparecerán antes del Juicio Final. Duelo de la Virgen. Martirio de San Lorenzo*, ed. Arturo M. RAMONEDA, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 96), 1980.
– *Vida de Santo Domingo de Silos. Poema de Santa Oria*, ed. Aldo RUFFINATTO Madrid, Espasa Calpe (Colección Austral, 262), 1992.
– *Milagros de Nuestra Señora*, ed. Michael GERLI, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 224), 1995.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Autos sacramentales*, ed. Ricardo ARIAS, México, Porrúa, 1978.
– *El mágico prodigioso*, ed. Bernard SESÉ, Madrid, Espasa Calpe (Colección Austral, 88), 1989.

CAMPOAMOR, Ramón de, *Obras poéticas completas*, Madrid, Aguilar, 1972.

CASTILLEJO, Cristóbal de, *Obras morales y de devoción. Fragmentos de la Constanza. Carta dedicatoria*, Madrid, Espasa Calpe (Clásicos Castellanos, 4), 1958.

CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, 2 vols., ed. John Jay ALLEN, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 100-101), 1992a.
– *Entremeses*, ed. Nicholas SPADACCINI, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 162), 1992b.
– *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Carlos ROMERO MUÑOZ, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 427), 1997a.
– *Novelas ejemplares*, 2 vols., ed. Harry SIEBER, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 105-106), 1997b.

CORONADO, Carolina, *Obra poética*, 2 vols., ed. Gregorio TORRES NEBRERA, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1993.

CRUZ, Ramón de la, *Sainetes*, ed. John DOWLING, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 124), 1986.

CRUZ, San Juan de la, *Obras completas*, ed. Lucinio RUANO DE LA IGLESIA, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1991.

CHEVALIER, Maxime (ed.), *Cuentos folklóricos en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica, 1983.

DÍAZ, Nicomedes Pastor, *Obras completas de don Nicomedes Pastor Díaz*, Madrid, s. n. (BAE, 241), 1970.

DÍEZ DE GAMES, Gutierre, *El Victorial*, ed. Alberto MIRANDA, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 364), 1993.

ESPINOSA, Pedro, *Poesías completas*, Madrid, Espasa Calpe (Clásicos Castellanos, 205), 1975.

ESPRONCEDA, José de, *El Diablo Mundo*, ed. José MORENO VILLA, Madrid, Espasa Calpe (Clásicos Castellanos, 50), 1969.

– *Poesías líricas y fragmentos líricos*, ed. Robert MARRAST, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 20), 1979.

– *Obras poéticas*, ed. Leonardo ROMERO TOBAR, Barcelona, Planeta, 1986.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Serafín, *Vida y obra de Serafín Estébanez Calderón "el solitario"*, Madrid, Atlas (BAE, 78), 1955.

FEIJOO Y MONTENEGRO, fray Benito Jerónimo, *Obras escogidas del padre fray Benito Jerónimo Feijoo y Montenegro*, Madrid, Rivadeneyra (BAE, 142), 1863.

FERNÁN CABALLERO, *Cuentos andaluces*, ed. Andrés SORIA, Madrid, Alcalá, 1966.

GABRIEL Y GALÁN, José María, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1941.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Antonio, *Poesías*, Madrid, Boix, 1840.

GIL Y CARRASCO, Enrique, *Obras completas de D. Enrique Gil y Carrasco*, Madrid, Atlas (BAE, 74), 1954.

GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis, *Poesías y epistolario de amor y de amistad*, ed. Elena CATENA, Madrid, Castalia, 1989.

GRANADA, Fray Luis de, *Guía de pecadores*, ed. Matías MARTÍNEZ BURGOS, Madrid, Espasa Calpe (Clásicos Castellanos, 97), 1966.

– *Maravilla del Mundo*, sel. Pedro SALINAS, Granada, Comares, 1988.

– *Introducción del Símbolo de la Fe*, ed. José María BALCELLS, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 296), 1989.

HERRERA, Fernando de, *Poesía castellana original completa*, ed. Cristóbal CUEVAS, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 219), 1985.

HOJEDA, Diego de, *La Cristiada*, ed. Frank PIERCE, Madrid, Anaya, 1971.

JÁUREGUI, Juan de, *Obras*, 2 vols., Madrid, Espasa Calpe (Clásicos Castellanos, 182-183), 1973, vol.1.

JESÚS, Santa Teresa de, *Poesía religiosa*, Santiago de Chile, Ercilla, 1984.

– *Libro de la Vida*, ed. Dámaso CHICHARRO, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 98), 1990.

– *Camino de Perfección*, ed. María Jesús MANCHO DUQUE, Madrid, Espasa Calpe (Colección Austral, 246), 1991a.

– *Libro de las Fundaciones*, ed. Víctor García de la Concha, Madrid, Espasa Calpe (Colección Austral, 205), 1991b.

– *Las Moradas*, ed. Dámaso Chicharro, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.

Juan Manuel, *El conde Lucanor*, ed. Guillermo Serés, Barcelona, Crítica (Bilioteca Clásica, 6), 1994.

Larra, Mariano José de, *Obras de Mariano José de Larra (Fígaro)*, Madrid, Atlas (BAE, 129), 1960.

– *Artículos*, ed. Enrique Rubio, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 141), 1992.

Lázaro Carreter, Fernando (ed.), *Teatro medieval*, Madrid, Castalia (Odres Nuevos), 1988.

Ledesma, Alonso de, *Conceptos espirituales y morales*, ed. Francisco Almagro, Madrid, Editora Nacional, 1978.

León, Fray Luis de, *Poesías completas*, ed. Cristóbal Cuevas, Madrid, Castalia (Nueva Biblioteca de erudición y crítica, 14), 1998.

Lista y Aragón, Alberto, *La inocencia perdida*, en *Poemas épicos*, Madrid, Atlas (BAE, 29), 1948.

López de Ayala, Adelardo, *La mejor corona*, en *Obras completas de Adelardo López de Ayala*, Madrid, Atlas (BAE, 181), 1965.

López de Ayala, Pedro, *Rimado de Palacio*, Salamanca, Anaya, 1971.

López de Mendoza, Íñigo, *Obras completas*, ed. Ángel Gómez Moreno y Maximiliam P. A. M. Kerkhof, Barcelona, Planeta, 1988.

Loyola, San Ignacio de, *Obras completas*, ed. Ignacio Iparraguirre y Cándido de Dalmases, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1963.

Malón de Chaide, Pedro, *La conversión de la Magdalena*, 3 vols., Madrid, Espasa Calpe (Clásicos Castellanos, 104-105-130), 1957, vol. 1 y 2.

Manrique, Jorge, ed. Vicente Beltrán, *Poesía*, Barcelona, Crítica (Biblioteca Clásica, 15), 1993.

Martínez de Toledo, Alfonso, *Vidas de San Ildefonso y San Isidoro*, ed. José Madoz y Moleres, Madrid, Espasa Calpe (Clásicos Castellanos, 134), 1962.

– *Corbacho o Reprobación del amor mundano*, Madrid, Mediterráneo, 1970.

Mena, Juan de, *Obras completas*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, Barcelona, Planeta, 1989.

Mexía, Pedro, *Silva de varia lección*, ed. Antonio Castro, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 264), 1989.

Mira de Amescua, Antonio, *El esclavo del demonio*, ed. James Agustín Castañeda, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 113), 1984.

Molinos, Miguel de, *Guía Espiritual*, ed. S. González Noriega, Madrid, Editora Nacional, 1977.

Pardo Bazán, Emilia, *Cuentos completos*, 4 vols., ed. Juan Paredes Núñez, La Coruña, Fundación "Pedro Barrie de la Maza Conde de Fenosa", 1990, vols. 1 y 4.

– *Belcebú*, ed. Cristina García, Madrid, Celeste, 2000.

Pereda, José María de, *La leva y otros cuentos*, Madrid, Alianza, 1970.

Pérez Priego, Miguel Ángel (ed.), *Códice de autos viejos*, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 173), 1988.

PICÓN, V. (coord.), *Teatro escolar latino del s. XVI: la obra de Pedro Pablo de Acevedo s. I.*, Madrid, Ediciones Clásicas, 1997.

QUEVEDO, Francisco de, *La Hora de todos y la Fortuna con seso*, ed. Luisa LÓPEZ GRIGERA, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 67), 1975.

– *Poesía original completa*, ed. José Manuel BLECUA, Barcelona, Planeta, 1983.

– *Sueños y discursos*, ed. James O. CROSBY, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, ), 1993.

– *Discurso de Todos los Diablos*, ed. Ernesto PÉREZ ZÚÑIGA, Madrid, Celeste, 1999.

REINOSO, Félix José, *La inocencia perdida*, en *Poemas épicos*, Madrid, Atlas (BAE, 29), 1948.

RIVAS, Duque de, *Obras completas del Duque de Rivas*, Madrid, Atlas (BAE, 100), 1957.

ROJAS, Fernando de, *Celestina*, ed. Pedro M. PIÑERO RAMÍREZ, Madrid, Espasa Calpe (Colección Austral, 282), 1993.

RUFO, Juan, *Las seiscientas apotegmas y Otras obras en verso*, ed. Alberto BLECUA, Madrid, Espasa Calpe (Clásicos Castellanos, 170), 1972.

RUIZ, Juan, *Libro de Buen Amor*, ed. Pablo JAURALDE, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1988.

RUIZ DE ALARCÓN Y MENDOZA, Juan, *Obras completas*, 2 vols., New York, Adelphi University, 1966, vol. 2.

SAN PEDRO, Diego de, *Cárcel de amor*, ed. Carmen PARRILLA, Barcelona, Crítica (Biblioteca Clásica, 17), 1995.

SÁNCHEZ DE BADAJOZ, Diego, *Farsas*, ed. Miguel Ángel PÉREZ PRIEGO, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 71), 1985.

SÁNCHEZ DE VERCIAL, Clemente, *El libro de los enxemplos*, en *Escritores en prosa anteriores al siglo XV*, Madrid, Rivadeneyra (BAE, 51), 1860.

SANCHO IV DE CASTILLA, *Castigos é documentos del rey don Sancho*, en *Escritores en prosa anteriores al siglo XV*, Madrid, Rivadeneyra (BAE, 51), 1860.

SOTO DE ROJAS, Pedro, *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos*, ed. Aurora EGIDO, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 128), 1993.

TIMONEDA, Joan, *El Patrañuelo*, ed. José ROMERA CASTILLO, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 94), 1986.

– *Buen Aviso y Portacuentos. El Sobremesa y Alivio de caminantes*, ed. Pilar CUARTERO y Maxime CHEVALIER, Madrid, Espasa Calpe (Clásicos Castellanos, 19), 1989.

TIRSO DE MOLINA, *El condenado por desconfiado*, ed. Ángel R. FERNÁNDEZ, Madrid, Espasa Calpe (Austral, 139), 1990.

TORQUEMADA, Antonio de, *Jardín de flores curiosas*, ed. Giovanni ALLEGRA, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 129), 1983.

TORRES VILLARROEL, Diego de, *Los desahuciados del mundo y de la gloria*, ed. Manuel Mª PÉREZ, Madrid, Editora Nacional, 1979.

TRUEBA, Antonio de, *Cuentos del hogar*, Madrid, Imprenta y Librería de Miguel Guijarro, 1876.

VALERA, Juan, *Obras completas*, 2 vols., Madrid, Aguilar, 1942, vol. 1.

– *Morsamor*, ed. J. B. AVALLE-ARCE, Barcelona, Labor, 1970.

– *Obras completas*, 2 vols., Madrid, Turner, 1995, vol. 1.

VEGA, Lope de, *Las paces de los reyes y judía de Toledo*, en *Comedias escogidas*, Madrid, Atlas (BAE, 41), 1950.

– *Balán y Josafá*, en *Obras de Lope de Vega (Comedias de vidas de santos)*, Madrid, Atlas (BAE, 177), 1964a.

– *Lo fingido verdadero*, en *Obras de Lope de Vega (Comedias de vidas de santos)*, Madrid, Atlas (BAE, 177), 1964b.

– *La niñez del Padre Rojas*, en *Obras de Lope de Vega (Comedias de vidas de santos)*, Madrid, Rivadeneyra (BAE, 187), 1965a.

– *Santa Teresa de Jesús*, en *Obras de Lope de Vega (Comedias de vidas de santos)*, Madrid, Rivadeneyra, (BAE, 187), 1965b.

– *El sol parado*, en *Obras de Lope de Vega (Crónicas y leyendas dramáticas de España)*, Madrid, Atlas (BAE, 211), 1967.

– *Las pobrezas de Reinaldos*, en *Obras de Lope de Vega (Comedias novelescas)*, Madrid, Atlas (BAE, 234), 1970.

– *La creación del mundo y primera culpa del hombre*, Zaragoza, Ebro, 1972.

– *Obras poéticas*, ed. José Manuel BLECUA, Barcelona, Planeta, 1983.

VÉLEZ DE GUEVARA, Luis, *El Diablo Cojuelo*, ed. Ramón VALDÉS, Barcelona, Crítica (Biblioteca Clásica, 73), 1999.

VICENTE, Gil, *Teatro castellano*, ed. Manuel CALDERÓN, Barcelona, Crítica (Biblioteca Clásica, 26), 1996.

ZAYAS, María de, *Tres novelas amorosas y tres desengaños amorosos*, ed. Alicia REDONDO GOICOECHEA, Madrid, Castalia (Biblioteca de escritoras), 1989.

ZORRILLA, José, *Don Juan Tenorio*, ed. Luis FERNÁNDEZ CIFUENTES, Barcelona, Crítica (Biblioteca Clásica, 95), 1993.

## Siglo XX

ALONSO, Dámaso, Eulalia GALVARRIATO y Luis ROSALES (comps.), *Primavera y flor de la literatura hispánica*, 4 vols., Madrid, selecciones del Reader's Digest, 1969., vol. 4.

AYALA, Francisco, "El boxeador y un ángel", en Ana RODRÍGUEZ FISCHER (ed.), *Prosa española de vanguardia*, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 249), 1999.

AZORÍN, *Obras escogidas*, 3 vols., Miguel Ángel LOZANO MARCO (coord.), Madrid, Espasa Calpe, 1999, vol. 1.

BERGAMÍN, José, *Poesías casi completas*, Madrid, Alianza, 1980.

– *El cohete y la estrella. La cabeza a pájaros*, ed. José ESTEBAN, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 138), 1981.

BOUSOÑO, Carlos, *Primavera de la muerte: poesías completas (1945-1998)*, Barcelona, Tusquets, 1998.

BRINES, Francisco, *Poesía completa (1960-1997): ensayo de una despedida*, Barcelona, Tusquets, 1997.

BUENDÍA, Rogelio, *Obra poética de vanguardia*, ed. José María BARRERA LÓPEZ, Huelva, Diputación Provincial, 1995.

CARRERE, Emilio, *El diablo de los ojos verdes: novela*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1922.

– *Gil Balduquín y su Ángel: novela*, Madrid, Atlántida, 1926.

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

CIRLOT, Juan Eduardo, *Obra poética*, ed. Clara JANÉS, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 142), 1981.

CONDE, Carmen, *Obra poética (1929-1966)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1967.

– *Mujer sin Edén*, ed. Leopoldo de LUIS, Madrid, Torremozas, 1985.

COSSÍO, José María de, *Los toros en la poesía*, Madrid, Espasa Calpe (Colección Austral, 490), 1959.

CUEVAS, Jesús y José de las, *Cuando los ángeles hablaban con los hombres. Pueblo dormido*, Madrid, Talleres de Estades, 1946.

CHACEL, Rosa, *Obra completa*, 4 vols., Valladolid, Editora Provincial-Centro de Creación y Estudios Jorge Guillén, 1989, vol. 2.

CHAMPOURCÍN, Ernestina de, *Poesía a través del tiempo*, pról. de José Ángel ASCUNCE, Barcelona, Anthropos, 1991.

D'ORS, Eugenio, *Introducción a la vida angélica*, ed. José JIMÉNEZ, Madrid, Tecnos, 1986.

DARÍO, Rubén, *Azul... . Cantos de vida y esperanza*, ed. Álvaro SALVADOR, Madrid, Espasa Calpe (Colección Austral, 276), 1995.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (ed.), *Poesía española de vanguardia (1918-1936)*, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 215), 1995.

DOMENCHINA, Juan José, *Obra poética*, 2 vols., ed. Amelia de PAZ, Madrid, Castalia (Clásicos madrileños, 8-9), 1995.

ESPINA, Concha, *Obras completas de Concha Espina*, Madrid, Fax, 1944.

GAOS, Vicente, *Obra poética completa*, 2 vols., Valencia, Diputación Provincial de Valencia, Instituto Alfonso el Magnánimo, 1982.

GARCÍA BAENA, Pablo, *Poesía completa (1940-1997)*, Madrid, Visor, 1998.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (introd.), *Poetas del 27. La generación y su entorno. Antología comentada*, Madrid, Espasa Calpe (Colección Austral, 440), 1998.

GARCÍA NIETO, José, *Tregua. La red. Geografía es amor*, Madrid, Espasa Calpe (Colección Austral, 1634), 1982.

GARCIASOL, Ramón de, *Segunda selección de mis poemas*, Madrid, Espasa Calpe (Selecciones Austral, 71), 1980.

GIL ALBERT, Juan, *Los arcángeles. Parábola*, Barcelona, Laia, 1981a.

– *Obra poética completa*, 3 vols., Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1981b, vol. 1.

– *Obra completa en prosa*, 3 vols., Valencia, Institución Alfonso el Magnánimo, 1982.

GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón, *Total de greguerías*, Madrid, Aguilar, 1955.

GONZÁLEZ, Ángel, *Poemas.*, ed. del autor, Madrid, Cátedra, 1980.

HERNÁNDEZ, Miguel, *Obras completas*, Buenos Aires, Losada, 1973.

HIERRO, José, *Antología*, ed. Aurora de ALBORNOZ, Madrid, Visor, 1980.

HINOJOSA, José María, *Obras completas*, Málaga, Instituto de Cultura de la Diputación Provincial, 1973.

JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Primeros libros de poesía*, Madrid, Aguilar, 1959a.

– *Libros de poesía*, Madrid, Aguilar, 1959b.

LARREA, Juan, *Versión Celeste*, ed. Miguel NIETO, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 295), 1989.

MACHADO, Antonio, *Poesías completas*, ed. Manuel ALVAR, Madrid, Espasa Calpe (Colección Austral, 33), 1997.

MÉNDEZ, Concha, *Poemas (1926-1986)*, ed. James VALENDER, Madrid, Hiperión, 1995.

MIRÓ, Gabriel, *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1969.

MOLINA, Ricardo, *Obra poética completa*, 2 vols., Granada, Antonio Ubago, 1982.

MORALES, Rafael, *Obra poética completa*, Madrid, Calambur, 1999.

NORA, Eugenio de, *Días y sueños: obra poética reunida (1939-1992)*, ed. Santos ALONSO, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 472), 1999.

OLIVER, Antonio, *Poesía completa*, Murcia, Editora Regional, 1991.

ORY, Carlos Edmundo de, *Poesía abierta (1945-1973)*, Barcelona, Barral, 1974.

OTERO, Blas de, *Ancia*, Madrid, Visor, 1997.

PANERO, Leopoldo, *Obras completas*, 2 vols., Madrid, Editora Nacional, 1973, vol. 1.

PEMÁN, José María, *Obras completas*, Madrid, Escelicer, 1947, vol. 1.

– *Obras completas*, Madrid, Escelier, 1950, vol. 5.

– *Obras completas*, Madrid, Escelier, 1953, vol. 7.

PÉREZ DE AYALA, Ramón, *Obras completas*, 4 vols., ed. J. GARCÍA MERCADAL, Madrid, Aguilar, 1963, vol. 2.

PORLÁN, Rafael, *Poesía completa*, ed. José María BARRERA LÓPEZ, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 1998.

RIDRUEJO, Dionisio, *Poesía*, Madrid, Alianza, 1979.

RODRÍGUEZ SPITERI, Carlos, *Las voces del ángel*, Madrid, Rialp, 1950.

ROSALES, Luis, *Poesía reunida (1975-1984)*, Barcelona, Seix Barral, 1981.

– "De cómo y por qué causas el poeta Jorge Guillén era un ángel exacto", *Homenaje a Jorge Guillén, Boletín de la RAE*, 1984, LXIV, enero-agosto, 231-232, 79-80.

– *Antología poética*, Madrid, Alianza, 1989.

SARMIENTO, José Antonio, José María BARRERA (eds.), *Vltra: Madrid, 27 de enero de 1921-15 de marzo de 1922*, Madrid, Visor, 1993.

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

– *Compostela y su ángel*, Barcelona, Destino, 1990.

UNAMUNO, Miguel de, *Obras completas*, 16 vols., ed. Manuel GARCÍA BLANCO, Madrid, Afrodisio Aguado, 1958, vol. 13.

VALDIVIESO, Miguel, *Obra completa*, Cuenca, Carboneras de Guadazaón, 1968.

VALENTE, José Ángel, *Obra poética*, 2 vols., Madrid, Alianza, 1999.

VALLE INCLÁN, Ramón María del, *Obra completa*, 2 vols., Madrid, Espasa Calpe, 2002.

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

VILLALÓN, Fernando, *Poesías completas*, ed. Jacques ISSOREL, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 450), 1998.

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

## Generación del 27

ALBERTI, Rafael, *Poesía (1924-1967)*, ed. Aitana ALBERTI, Madrid, Aguilar, 1972.

- *El poeta en la calle*, ed. Aitana ALBERTI, Madrid, Aguilar, 1978.
- *Poesía 1964-1988*, ed. Luis GARCÍA MONTERO, Madrid, Aguilar, 1988.
- *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.
- *Sólo la mar*, ed. María Asunción MATEO, Madrid, Espasa Calpe, 1994.
- *Sobre los ángeles. Yo era un tonto y lo que he visto me ha hecho dos tontos*, ed. C. Brian MORRIS, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 136), 1996.
- *La arboleda perdida, 1. Primero y Segundo libros (1902-1931)*, Madrid, Alianza (Biblioteca Alberti, 0052), 1998a.
- *La arboleda perdida, 2. Tercero y cuarto libros (1931-1987)*, Madrid, Alianza (Biblioteca Alberti, 0053), 1998b.
- *La arboleda perdida, 3. Quinto libro (1988-1996)*, Madrid, Alianza (Biblioteca Alberti, 0054), 1999.
- *Prosas encontradas*, rec. Robert MARRAST, Barcelona, Seix Barral, 2000.

ALEIXANDRE, Vicente, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1968.

- *Epistolario*, ed. José Luis CANO, Madrid, Alianza, 1986.
- *Prosas recobradas*, ed. Alejandro DUQUE AMUSCO, Barcelona, Plaza y Janes, 1987.
- *Sombra del paraíso*, ed. Leopoldo de LUIS, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 71), 1990.
- *Diálogos del conocimiento*, ed. José MAS, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 358), 1992.
- *Álbum. Versos de juventud*, ed. Alejandro DUQUE AMUSCO y María-Jesús VELO, Barcelona, Tusquets, 1993.
- *Correspondencia a la Generación del 27 (1928-1984)*, ed. Irma EMILIOZZI, Madrid, Castalia, 2001a.
- *Poesías completas*, ed. Alejandro DUQUE AMUSCO, Madrid, Visor, 2001b.

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

ALTOLAGUIRRE, Manuel, *Obras completas, I. (El caballo griego, Crónicas y artículos, Estudios literarios)*, ed. James VALENDER, Madrid, Istmo, 1986.

– *Poesías completas*, ed. Margarita SMERDOU y Milagros ARIZMENDI, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 159), 1987.

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

CERNUDA, Luis, *Prosa*, 2 vols. (II, III), ed. Derek HARRIS y Luis MARISTANY, Madrid, Siruela, 1994.

– *Poesía completa* (I), ed. Derek HARRIS y Luis MARISTANY, Madrid, Siruela, 1999.

– *Antología poética*, ed. Ángel Rupérez, Madrid, Espasa Calpe (Colección Austral, 528), 2002.

DIEGO, Gerardo, *Ángeles de Compostela. Vuelta del Peregrino*, ed. Arturo del VILLAR, Narcea Ediciones, Madrid, 1976.

– *Ángeles de Compostela. Alondra de verdad*, ed. Francisco Javier DIEZ DE REVENGA, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 145), 1986.

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

– *Obras completas. Prosa. Memoria de un poeta*, 2 vols. (IV, V), ed. Francisco Javier DIEZ DE REVENGA, Madrid, Alfaguara, 1997.

– *Obras completas. Prosa. Prosa literaria*, 3 vols. (VI, VII, VIII), ed. José Luis BERNAL, Madrid, Alfaguara, 2000.

GARCÍA LORCA, Federico, *Obras, Poesía*, 2 vols. (I, II), ed. Miguel GARCÍA POSADA, Madrid, Akal, 1989.

– *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*, ed. Mario HERNÁNDEZ, Madrid, Tabapress-Fundación Federico García Lorca, 1990a.

– *Primer Romancero gitano*, ed. Christian De Paepe, Madrid, Espasa Calpe, 1990b.

– *Obras, Teatro*, 3 vols., ed. Miguel GARCÍA POSADA, Madrid, Akal, 1992, vols. IV y V.

– *Obras, Prosa*, 2 vols., ed. Miguel GARCÍA POSADA, Madrid, Akal, 1994a, vol. VI.

– *Poema del cante jondo. Romancero gitano*, ed. Allen JOSEPHS y Juan CABALLERO, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 66), 1994b.

– *Prosa inédita de juventud*, ed. Cristopher MAURER, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 377), 1994c.

– *Obras completas I*, ed. Miguel GARCÍA POSADA, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1996a.

– *Poesía inédita de juventud*, ed. Christian DE PAEPE, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 374), 1996b.

– *Teatro inédito de juventud*, ed. Andrés SORIA OLMEDO, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 385), 1996c.

– *Epistolario completo*, ed. Andrew A. ANDERSON y Cristopher MAURER, Madrid, Cátedra, 1997a.

– *Romancero gitano*, ed. Mario HERNÁNDEZ, Madrid, Alianza, 1997b.

GUILLÉN, Jorge, *El argumento de la obra*, ed. Diego MARTÍNEZ TORRÓN Madrid, Taurus, 1985.

*Aire nuestro*, ed. Francisco Javier DÍAZ DE CASTRO, 5 vols., Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1993.

– *Obra en prosa*, ed. Francisco Javier DÍAZ DE CASTRO, Barcelona, Tusquets, 1999.

PRADOS, Emilio, *Textos surrealistas*, ed. Patricio HERNÁNDEZ, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 1990.

– *Cartas desde el exilio*, ed. José Luis CANO, Valencia, Pre-Textos, 1997.

– *Diario íntimo*, ed. Manuel SALINAS, Málaga, Centro Cultural generación del 27, 1998.

– *Poesías completas*, 2 vols., ed. Carlos BLANCO AGUINAGA y Antonio CARREIRA, Madrid, Visor, 1999a.

– *Tiempo. Canciones del farero. Vuelta*, ed. Francisco Javier DÍEZ DE REVENGA, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999b.

– *Jardín cerrado*, ed. Juan Manuel DÍAZ DE GUEREÑU, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 498), 2000.

SALINAS, Pedro, *Narrativa completa*, Barcelona, Barral, 1976.

– *Teatro completo*, ed. Pilar MORALEDA, Sevilla, Alfar, 1992.

– *Poesías completas (5): Todo más claro. El Contemplado*, ed. Soledad SALINAS DE MARICHAL, Madrid, Alianza, 1993.

– *El contemplado. Todo más claro y otros poemas*, ed. Francisco Javier DÍEZ DE REVENGA, Madrid, Castalia (Clásicos Castalia, 221), 1996.

– *Poesías completas (1): Fábula y signo. Seguro azar. Presagios*, ed. Soledad SALINAS DE MARICHAL, Madrid, Alianza, 1997.

– *Poesías completas (6): Primeras poesías. Poemas inéditos. Poemas sueltos. Poesía última*, ed. Soledad SALINAS DE MARICHAL, Madrid, Alianza, 1997.

– *Poesías completas (4): Largo lamento*, ed. Soledad SALINAS DE MARICHAL, Madrid, Alianza, 1998.

– *La voz a ti debida. Razón de amor. Largo Lamento*, ed. Montserrat ESCARTÍN, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 386), 2001.


## Otras literaturas


APULEYO, *El asno de oro*, Madrid, Alianza, 1993.

BAUDELAIRE, Charles, *Poesía completa*, trad. M. B. F., Barcelona, Ediciones 29, 1999.

BLAKE, William, *Poesía Completa*, trad. Pablo MAÑÉ GARZÓN, Barcelona, Ediciones 29, 1999.

DANTE, *Divina comedia*, ed. Giorgio PETROCCHI y Luis MARTÍNEZ DE MERLO, Madrid, Cátedra (Letras Universales, 100), 2000.

FRANCE, Anatole, *La Rebelión de los Ángeles*, trad. Agustín IZQUIERDO SÁNCHEZ y Juan Luis GONZÁLEZ CABALLERO, Madrid, Valdemar, 1995.

GOETHE, *Fausto*, ed. Manuel José GONZÁLEZ y Miguel Ángel VEGA, Madrid, Cátedra (Letras Universales, 77), 2001.

HÖLDERLIN, Friedrich, *Poesía completa*, trad. Federico Gorbea, Barcelona, Ediciones 29, 1998.

LAUTRÉAMONT, *Obra completa*, trad. Manuel ÁLVAREZ ORTEGA, Madrid, Akal (Akal bolsillo, 129), 1988.

MALLARMÉ, Stéphane, *Poesía completa*, trad. Pablo MAÑÉ GARZÓN, Barcelona, Ediciones 29, 1995.

MILTON, John, *Paraíso perdido, poema de Milton, traducido en verso castellano por D. J. De Escoiquiz*, 3 vols., Madrid, Imprenta y casa de la Unión Comercial, 1844, vol. 1.

– *El Paraíso perdido*, ed. Esteban PUJALS, Madrid, Cátedra (Letras Universales, 53), 1998.

RILKE, Rainer María, *Elegías de Duino. Los Sonetos a Orfeo*, ed. Eustaquio BARJAU, Madrid, Cátedra (Letras Universales, 70), 1996.

RIMBAUD, Arthur, *Poesía completa*, trad. J. F. Vidal-Jover, Barcelona, Ediciones 29, 1999.

VERLAINE, Paul, *Poesía completa*, 2 vols., trad. Ramón HERVÁS, Barcelona, Ediciones 29, 1994.

WELLS, H. G., *Obras completas*, Barcelona, Plaza y Janés, 1962.

## Fuentes míticas

CORTÉS, Julio (ed.), *El Corán*, Barcelona, Herder, 1995.

– *Sagrada Biblia*, Estados Unidos, The Catholic Press, 1968.

SANTOS OTERO, Aurelio de (ed.), *Los Evangelios Apócrifos*, Madrid, Editorial Católica, 1996.

## Textos teóricos

## Historia de la literatura, crítica literaria

ACEREDA, Alberto, "Lo religioso en Gerardo Diego", *Ínsula*, 1996, 597-598, 16-17.

ALARCOS LLORACH, Emilio, "Jorge Guillén: *Maremágnum*", *Archivum*, 1959, IX, 433-436.

ALONSO, Dámaso, *Poetas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1978.

ALONSO, J. Felipe, "El demonio en el inicio del teatro clásico", en Felipe B. PEDRAZA JIMÉNEZ y Rafael GONZÁLEZ CAÑAL (eds.), *Los albores del teatro español: actas de las XVII Jornadas de Teatro Clásico*, Almagro (Ciudad Real), Universidad de Castilla La Mancha, 1995, 61-67.

ALVARADO DE RICORD, Elsie, *La obra poética de Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1968.

ÁLVAREZ VILLAR, Alfonso, "El tema del paraíso", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1964, febrero, 170, 337-344.

AMAT, Jordi, *Luis Cernuda. Fuerza de la soledad*, Madrid, Espasa Calpe, 2002.

ARANDA, F., *El surrealismo español*, Barcelona, Lumen, 1981.

ASCUNCE ARRIETA, José Ángel, "*Ángelus* de Gerardo Diego: expresión de un arte plural", en Antonio Vilanova (ed.), *Actas del x Congreso de la Asociación de Hispanistas*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1992, 1617-1626.

AULLÓN DE HARO, Pedro, *La poesía en el siglo xx (hasta 1939)*, Madrid, Taurus, 1989.

AZORÍN, "Los ángeles", en J. GARCÍA MERCADAL, *Crítica de años cercanos*, Madrid, Taurus, 1967, 77-78.

BAJTÍN, Mijaíl, "El problema del contenido, el material y la forma en la creación literaria", en *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, 13-75.

BAQUERO GOYANES, Mariano, *El cuento español en el siglo xix*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949.

BARRAJÓN, Jesús María, "La poesía religiosa de Gerardo Diego", *Rey Lagarto*, 1996, 27, 32.

– "La palabra que ama. El amor humano y el amor divino en la poesía de Gerardo Diego", en Jesús María BARRAJÓN y Agustín MUÑOZ-ALONSO (coords.), *Gerardo Diego (1896-1996)*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, 29-41.

BARROSO, Asunción y otros, *Introducción a la literatura española a través de los textos (el siglo xx desde la generación del 27)*, Madrid, Istmo, 1979.

BAUMGART, Hildegard, *Der Engel in der modernen Spanischen Literatur*, París, Librairie Minard, 1958.

BAYO, Manuel, *Sobre Alberti*, Madrid, Ediciones CVS, 1974.

BELLVER, C. G., "El infierno de ángeles de Rafael Alberti", *Hispanófila*, 1975, xix, 55, 67-86.

BENÍTEZ CLAROS, Rafael, "Vicente Aleixandre: "Sombra del Paraíso"", *Cuadernos de Literatura Contemporánea*, 1944, 15, 261-273.

BERNÁRDEZ RODAL, Asunción, "*Ángeles de Compostela* o las piedras siente", *Rey Lagarto*, 1996, 27, 28.

BLANCH, Antonio, *La poesía pura española (Conexiones con la cultura francesa)*, Madrid, Gredos, 1976.

BOUSOÑO, Carlos, *El irracionalismo poético (el símbolo)*, Madrid, Gredos, 1977a.

– *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, Gredos, 1977b.

– *Superrealismo poético y simbolización*, Madrid, Gredos, 1979.

BOWRA, C. M., "Rafael Alberti, *Sobre los ángeles*", en *The Creative Experiment*, Londres, Mac Millan, 1949, 220-253.

BROWN, G. G., *Historia de la literatura española 6/1: el siglo xx (del 98 a la Guerra Civil)*, Barcelona, Ariel, 1994.

CABALLERO BONALD, J. M., "Sobre los ángeles", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1990, noviembre-diciembre, 485-486, 296-298.

CANO, José Luis, *La poesía de la generación del 27*, Madrid, Guadarrama, 1970.

*García Lorca*, Barcelona, Salvat, 1985.

CANO BALLESTA, J., *La poesía española entre pureza y revolución (1930-1936)*, Madrid, Gredos, 1972.

CAPOTE NEBOD, José María, *El período sevillano de Luis Cernuda*, Madrid, Gredos, 1971.

CÁRDENAS-ROTUNNO, Anthony J., "Una aproximación al diablo en la literatura medieval española: desde *Dominus* a *Dummteufel*", *Hispania*, 1999, 82, 202-212.

CARREÑO, Antonio, "La retórica de las dualidades: "Sombra del Paraíso" (1944) de Vicente Aleixandre", en *La dialéctica de la identidad en la poesía contemporánea*, Madrid, Gredos, 1982, 127-140.

CASALDUERO, Joaquín, *"Cántico" de Jorge Guillén y "Aire nuestro"*, Madrid, Gredos, 1974.

CIRRE, José Francisco, *El mundo lírico de Pedro Salinas*, Granada, Editorial Don Quijote, 1982a.

*Forma y espíritu de una lírica española: noticia sobre la renovación poética en España de 1920 a 1935*, Granada, Editorial Don Quijote, 1982b.

COLEMAN, Alexander, *Other voices: A study of the late poetry of Luis Cernuda*, Valencia, Chapel Hill, 1969.

COLINAS, Antonio, *Conocer Aleixandre y su obra*, Barcelona, Dopesa, 1977.

CONNELL, George W., "Los elementos autobiográficos en *Sobre los ángeles*", en Manuel Durán (ed.), *Rafael Alberti*, Madrid, Taurus, 1975, 155-169.

CORREA, Gustavo, ""El Contemplado"", en Andrew P. DEBICKI (ed.), *Pedro Salinas*, Madrid, Taurus (El escritor y la crítica), 1976, 143-151.

COUFFON, Claude, *Granada y García Lorca*, Buenos aires, Losada, 1967.

CRISPIN, John, *Quest for Wholeness: The Personality and Works of Manuel Altolaguirre*, Valencia, Chapel Hill, Albatros, 1983.

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

CROSS NEWMAN, Jean, "Sobre el ángel y los ángeles", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 1976, I, 114-117.

CHABÁS, Juan, *Literatura española contemporánea: 1898-1950*, ed. Javier PÉREZ BAZO, Madrid, Verbum, 2001.

D'ARRIGO, Miledda C., *Gerardo Diego il poeta di Versos Humanos*, Torino, Universitá, 1955.

DEBICKI, Andrew P., *La poesía de Jorge Guillén*, Madrid, Gredos, 1973.

– *Dámaso Alonso*, Madrid, Cátedra, 1974.

– "El "correlativo objetivo" en la poesía de Rafael Alberti", en Manuel Durán (ed.), *Rafael Alberti*, Madrid, Taurus, 1975, 119-151.

DELGADO, Agustín, *La poética de Luis Cernuda*, Madrid, Editora Nacional, 1975.

DÍAZ DE CASTRO, Francisco J., *Poesía, pasión de vida. Ensayos y estudios del 27*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 2001.

DÍAZ PLAJA, Guillermo, *Federico García Lorca. Su obra e influencia en la poesía española*, Buenos Aires, Espasa-Calpe Argentina, 1955.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, "Gerardo Diego y sus *Versos Divinos*", *Anales de la Universidad de Murcia*, 1976, 31, 99-108.

– *Panorama crítico de la generación del 27*, Madrid, Castalia, 1988.

– "Pedro Salinas: de la poética al autoanálisis", en Enric BOU y Elena GASCÓN-VERA (eds.), *Signo y memoria: ensayos sobre Pedro Salinas*, Madrid, Pliegos, 1993, 121-133.

– *La poesía de Vicente Aleixandre. Testimonio y conciencia*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 1999.

– *La poesía de vanguardia*, Madrid, Laberinto, 2001.

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

DURÁN, Manuel, "Pedro Salinas y su "Nocturno de los avisos"", en Andrew P. DEBICKI (ed.) *Pedro Salinas*, Madrid, Taurus (El escritor y la crítica), 1976, 163-167.

ESCARTÍN GUAL, Montserrat, "El uso de los tópicos literarios en la obra de Pedro Salinas", en Enric BOU y Elena GASCÓN-VERA (eds.), *Signo y memoria: ensayos sobre Pedro Salinas*, Madrid, Pliegos, 1993a, 135-157.

– "Un ángel entre Pedro Salinas y Jorge Guillén", *Ínsula*, 1993b, febrero-marzo, 554-555, 38-40.

FEAL DEIBE, Carlos, *La poesía de Pedro Salinas*, Madrid, Gredos, 1971

FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor, *Vida y literatura de Valle Inclán*, Madrid, Editora Nacional, 1942.

FOSTER, David William, "Un índice introductorio de los *tópicos* de la poesía romántica española: lugares comunes en la lírica de Rivas, Espronceda, Bécquer y Zorrilla", *Hispanófila*, 1969, 37, 1-22.

FRUTOS, Eugenio, "El existencialismo jubiloso de Jorge Guillén", en Biruté CIPLIJAUSKAITÉ (ed.), *Jorge Guillén*, Madrid, Taurus (El escritor y la crítica), 1975, 189-206.

GARCÍA BERRIO, Antonio, *La construcción imaginaria en Cántico de Jorge Giullén*, Trames, Travaux et mémoires de l'Université de Limoges, U. E. R. des lettres et des sciences humaines, 1985.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor, *La poesía española de 1935 a 1975*, 2 vols., Madrid, Cátedra, 1987, vol. 1.

GARCÍA POSADA, Miguel, *Lorca: interpretación de Poeta en Nueva York*, Madrid, Akal, 1982.

– *Acelerado Sueño. Memoria de los Poetas del 27*, Madrid, Espasa Calpe, 1999.

GARCÍA VELASCO, Antonio, *La poesía de Emilio Prados. Estudio y valoración*, Málaga, Aljaima, 2000.

GEIST, A. Leo, *La poética de la generación del 27 y las revistas literarias. De la vanguardia al compromiso (1918-1936)*, Madrid, Guadarrama-Labor, 1980.

GEIST, A. Leo, "Los ángeles del infierno: Una lectura de *Sobre los ángeles* de Rafael Alberti", *Litoral*, 1987, 174-175-176, 224-241.

– "El ángel y la bestia: La poética de la batalla de Madrid durante la guerra civil", en Bridget ALDARACA, Edward BAKER y John BEVERLY (eds.), *Texto y sociedad: Problemas de historia literaria*, Amsterdam, Rodopi, 1990, 245-257.

GIMFERRER, Pere, "La poesía última de Vicente Aleixandre", en José Luis CANO, *Vicente Aleixandre*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, 140-151.

GÓMEZ YEBRA, Antonio A., "La expresión sensorial en la obra de Manuel Altolaguirre", en Antonio A. GÓMEZ YEBRA (ed.), *En torno al 27. Estudios sobre José Moreno Villa,*

*Emilio Prados, Manuel Altolaguirre, José María Hinojosa, Jorge Guillén*. Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 1998, 49-79.

González Muela, Joaquín, "¿Poesía amorosa en *Sobre los ángeles?*", *Ínsula*, 1952, agosto, 80, 5.

Greif, Harriet K., *Historia de nacimientos. The poetry of Emilio Prados*, Madrid, Porrúa, 1980.

Gullón, Agnes M., "Sobre el ángel en Gerardo Diego y Rafael Alberti", *Peñalabra*, 1977, n. p.

Gullón, Ricardo, "Aspectos de Gerardo Diego", *Ínsula*, 1958, 137, 1 y 4.

– "Jorge Guillén a la altura de las circunstancias", *Ínsula*, 1964, XIX, 208, 1 y 10.

Gullón, Ricardo, "El otro Dámaso Alonso", *Papeles de Son Armadans*, 1965, XXXVI, 167-196.

– "*Alegrías y sombras de Rafael Alberti (primer momento)*", en Manuel Durán (ed.), *Rafael Alberti*, Madrid, Taurus, 1975, 65-74.

– "La poesía de Pedro Salinas", en Andrew P. Debicki (ed.), *Pedro Salinas*, Madrid, Taurus (El escritor y la crítica), 1976, 85-98.

– "Vicente Aleixandre: "Pasión de la tierra"", en Gabriele Morelli (ed.), *Pasión de la Tierra*, Madrid, Cátedra (Letras Hispánicas, 265), 1993, 192-198.

Hasbrouk, Michael D., "Posesión demoníaca, locura y exorcismo en el *Quijote*", *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 1992, 12, 2, 117-126.

Heisel, Margaret, "Imagery and structure in Rafael Alberti's *Sobre los ángeles*", *Hispania*, 1975, LVIII, 864-873.

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

Hernández, Patricio, *Emilio Prados: la memoria del olvido*, 2 vols., Zaragoza, Prensas Universitarias, 1988.

Hernanz, Beatriz, "El canto desnudo del agua: *Ángeles de Compostela*", *Rey Lagarto*, 1996, 27, 27.

Horst, Robert ter, "The Angelic Prehistory of *Sobre los ángeles*", *Modern Language Notes*, 1966, LXXXI, 174-194.

Ilie, Paul, *Los surrealistas españoles*, Madrid, Taurus, 1972.

Issorel, Jacques, "*La suerte o la muerte*: belleza y ambigüedad", en Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco (eds.), *En círculos de lumbre. Estudios sobre Gerardo Diego*, Murcia, Obra Cultural de Cajamurcia, 1997, 335-355.

Jaroslaw Flys, Miguel, *La poesía existencial de Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1968.

Jiménez Fajardo, Salvador, *Multiple spaces: the poetry of Rafael Alberti*, Londres, Tamesis Books, 1984.

Juristo, Juan Ángel, "Alberti y los ángeles arcádicos", *El Urogallo*, 1990, 55, 43-45.

Keating, Elizabeth F., "El diablo en Calderón de la Barca y John Milton", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1978, 333, 417-434.

Krysinski, Wladimir, "La expansión semiótica de la figura del ángel en *Sobre los ángeles* de Rafael Alberti", en Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.), *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos*, Madrid, CSIC, 1986, 433-442.

LARSEN, Kevin S., "Ángeles y demonios en el 'Canto a Teresa'", *Revista de Literatura*, 2000, junio, 62, 123, 61-77.

LAURENSON, Helen, "Consolation in Purity: Fairy-tale in the Early Lyrics of Rafael Alberti", *Bulletin of Hispanic Studies*, 1996, LXXIII, 2, 153-163.

LE GALLIOT, Jean, *Psicoanálisis y lenguajes literarios: teoría y práctica*, Argentina, Hachette, 1981.

LÓPEZ ARANGUREN, José Luis, "Relectura de Jorge Guillén hoy, desde el punto de vista filosófico-religioso", en Javier BLASCO y Antonio PIEDRA (eds.), *Jorge Guillén, el hombre y la obra*, Valladolid, Universidad de Valladolid-Fundación Jorge Guillén, 1995, 179-180.

LÓPEZ CASTRO, Armando, LÓPEZ CASTRO, Armando, "La poesía de Emilio Prados", *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 1988, 10, 105-141.

– "Manuel Altolaguirre, poeta del universo interior", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 1994, 70, 237-270.

– "El silencio en la poesía de Gerardo Diego", *Ínsula*, 1996, 597-598, 17-19.

LOSADA GOYA, José Manuel, "La mujer y el ángel caído: soteriología en la época romántica", en Túa BLESA y otros (ed.), *Actas del ix Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, 2 vols., Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1994, vol. 1, 235-244.

LUIS, Leopoldo de, "Gerardo Diego: su poesía amorosa, su poesía religiosa", en *La Poesía aprendida*, Valencia, Bello, 1975.

MANRIQUE DE LARA, José Gerardo, *Gerardo Diego*, Madrid, EPESA, 1970.

MANTEIGA, Robert C., *The Poetry of Rafael Alberti: A Visual Approach*, Londres, Tamesis Books, 1979.

MARISTANY DEL RAYO, Joaquín, "*Reportatum De Angelis*. Alcance, noticia y paralelismo con el *corpus* luisiano (Salamanca, curso 1570-1571)", en Víctor GARCÍA DE LA CONCHA y Javier SAN JOSÉ LERA (eds.), *Fray Luis de León. Historia, Humanismo y Letras*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1996.

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

MATEO GAMBARTE, Eduardo, *El concepto de generación literaria*, Madrid, Síntesis, 1996.

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.

MAURER, Cristopher, "Sobre la prosa temprana de García Lorca: 1916-1918", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1986, 433-436, 13-31.

MENARINI, Piero, ""La balada de Caperucita", o sea, una "divina comedia" del joven Lorca", en Andrés SORIA OLMEDO, María José SÁNCHEZ MONTES y Juan VARO ZAFRA (coords.), *Federico García Lorca, clásico moderno. Congreso internacional (1898-1998)*, Granada, Diputación Provincial, 2000.

MOLHO, Mauricio, "'El sagaz perturbador del género humano': Brujas, perros embrujados y otras demonomanías cervantinas", *Cervantes: Bulletin od the Cervantes Society of America*, 1992, 12, 2, 117-126.

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

– "Pedro Salinas: el dramaturgo y las fases de la realidad", en Enric BOU y Elena GASCÓN-VERA (eds.), *Signo y memoria: ensayos sobre Pedro Salinas*, Madrid, Pliegos, 1993.

MORELLI, Gabriele, "Manuel Altolaguirre: Ángel sí, pero Ángel de la poesía", en Gabriele MORELLI (rev.), *Manuel Altolaguirre y las revistas literarias de la época*, Actas del coloquio internacional organizado por la Universidad de Bérgamo, Lucca, Mauro Baroni, 1999, 7-10.

MORGADO GARCÍA, Arturo, *Demonios, magos y brujas en la España moderna*, Cádiz, Universidad, 1999.

MORRIS, C. B., "*Sobre los ángeles*: a Poet's Apostasy", *Bulletin of Hispanic Studies*, 1960, XXXVII, 222-231.

*Rafael Alberti's 'Sobre los ángeles': Four Major Themes*, Universidad de Hull, 1966.

– "*Sobre los ángeles*, medio siglo después", *Archivo Hispalense*, 1978, 186, 65-94.

MOSQUERA, Daniel O., "Las andanzas del Diablo en el *Libro de Buen Amor*", *Romance Languages Annual*, 1996, 8, 596-602.

MUÑOZ-ALONSO LÓPEZ, Agustín, "El cerezo y la palmera", en Jesús María BARRAJÓN y Agustín MUÑOZ-ALONSO (coords.), *Gerardo Diego (1896-1996)*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997, 163-174.

NAVARRO DURÁN, Rosa, *La mirada al texto. Comentario de textos literarios*, Barcelona, Ariel, 1995.

PALLEY, Julián, "Jorge Guillén y la poesía de compromiso social", en Biruté CIPLIAUSKAITÉ (ed.), *Jorge Guillén*, Madrid, Taurus (El escritor y la crítica), 1975, 141-152.

PARAÍSO DEL LEAL, Isabel, "Rilke y Cernuda: fuente y afinidad", *Castilla*, 1980, I, 59-70.

PAYERAS, María, ""Luzbel desconcertado": un poema de *Clamor*", *Ínsula*, 1993, febrero-marzo, 48, 554-555, 27-29.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe, *Calderón. Vida y Teatro*, Madrid, Alianza, 2000.

– y Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES, *Manual de literatura española (Novecentismo y vanguardia: líricos)*, 14 vols., Pamplona, Cénlit, 1996, vol. 11.

PÉREZ, Carlos Alberto, "Rafel Alberti: sobre los tontos", en Manuel DURÁN (ed.), *Rafael Alberti*, Madrid, Taurus, 1975, 205-217.

PÉREZ BAZO, Javier (ed.), *La Vanguardia en España: Arte y Literatura*, Université de Toulouse-Le Mirail, Centre de Recherches sur la Peninsule Ibéqrique à l'époque contemporaine - Éditions Ophrys, 1998.

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

POZUELO YVANCOS, José María, "Retrato, historia y crítica literaria en *Los encuentros* de Vicente Aleixandre", en Francisco Javier DIEZ DE REVENGA y Mariano de PACO (eds.), *Tres poetas, tres amigos: estudios sobre Vicente Aleixandre, Federico García Lorca y Dámaso Alonso*, Murcia, CajaMurcia, 1999, 99-114.

PRADO, Benjamín, "Diálogo con Rafael Alberti", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1983, septiembre, 399, 40-46.

PRAZ, Mario, *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*, Barcelona, El Acantilado, 1999.

PROLL, Eric, "El elemento surrealista en Rafael Alberti", en Víctor GARCÍA DE LA CONCHA (ed.), *El Surrealismo*, Madrid, Taurus, 1982, 211-223.

RAMOS, Carlos, "Poseídas y desposeídas: a propósito de un cuento de Emilia Pardo Bazán", en Jaime PONT (ed.), *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, Lleida, Universitat, 1999, 217-226.

RAMOS, Vicente, *El mundo de Gabriel Miró*, Madrid, Gredos, 1970.

REINA, Elena, *Hacia la luz. Simbolización en la poesía de Emilio Prados*, Amsterdam, Rodopi, 1988.

REIS, Carlos, *Comentario de textos: metodología y diccionario de términos literarios*, Salamanca, Almar, 1979.

RESINA RODRIGUES, Maria Idalina, "Representaçoes do Demonio nas Cantigas de Santa María", en Fernando CARMONA y Francisco FLORES (eds.), *La lengua y la literatura en tiempos de Alfonso x*, Murcia, Universidad de Murcia, 1985, 467-490.

ROJO RUIZ, Basilio, *Imagen, sineidesis y actitud dialógica en la poesía de Vicente Aleixandre*, Tesis, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1983.

ROMOJARO, Rosa, "La poesía de Manuel Altolaguirre", *Revista de Literatura*, 1996, LVIII, 427-449.

RUIZ CASANOVA, José Francisco, "Las formas del demonio", *ABC cultural*, 21 de abril de 2000, núm. 430, Madrid, p. 11.

RUIZ DE CONDE, Justina, "El mito edénico en "Tiempo libre" de Jorge Guillén", *Papeles de Son Armadans*, 1974, enero, 72, 214, 49-65.

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

RUIZ SILVA, Carlos, *Arte, amor y otras soledades en Luis Cernuda*, Madrid, Ediciones de La Torre, 1979.

SAHUQUILLO, Ángel, *Federico García Lorca y la cultura de la homosexualidad masculina. Lorca, Dalí, Cernuda, Gil-Albert, Prados y la voz silenciosa del amor homosexual*, Alicante, Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert"-Diputación de Alicante, 1991.

SALAZAR RINCÓN, Javier, *"Rosas y mirtos de luna.": Naturaleza y símbolo en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, UNED, 1999.

SALINAS, Pedro, "La poesía de Rafael Alberti", en *Ensayos completos* , 3 vols. ed. Solita SALINAS DE MARICHAL, Madrid, Taurus, 1983, vol. 1, 155-159.

SALINAS DE MARICHAL, Solita, *El mundo poético de Rafael Alberti*, Madrid, Gredos, 1968.

- "Los paraísos perdidos de Rafael Alberti", en Manuel DURÁN (ed.), *Rafael Alberti*, Madrid, Taurus, 1975, 53-64.
- "Alberti y los "tontos" del cine", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1990, noviembre-diciembre, 485-486, 214-223.

SÁNCHEZ ROSILLO, Eloy, *La fuerza del destino. Vida y poesía de Luis Cernuda*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992.

SÁNCHEZ VIDAL, Agustín, "Las incursiones cinematográficas de Altolaguirre", en Gabriele MORELLI (rev.), *Manuel Altolaguirre y las revistas literarias de la época*, Actas del colo-

quio internacional organizado por la Universidad de Bérgamo, Lucca, Mauro Baroni, 1999, 137-145.

SARRIÁ, F. G., "*Sobre los ángeles* de Rafael Alberti y el surrealismo", *Papeles de Son Armadans*, 1978, año XXIII, t. XCI, 271-272-273, 23-40.

SENABRE, Ricardo, *La poesía de Rafael Alberti*, Salamanca, Universidad, 1977.

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

SOUFAS, C. Cristopher Jr., "Cernuda and Daimonic Power", *Hispania*, 1983, LXVI, 2, 167-175.

SOUVIRÓN, José María, *El príncipe de este siglo: la literatura moderna y el demonio*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1967.

SPANG, Kurt, *Inquietud y nostalgia: la poesía de Rafael Alberti*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1973.

STELZER SHATTOCK, Berteli, *The meaning of the angels in Rafael Alberti's Sobre los ángeles*, Tesis, Ohio State University, 1959.

STIXRUDE, David L., *The early poetry of Pedro Salinas*, Madrid, Castalia, 1975a.

– "El "Largo lamento" de Pedro Salinas", *Papeles de Son Armadans*, 1975b, XXVIII, 232, 9-36.

TEIADA, J. L., *Rafael Alberti, entre la tradición y la vanguardia (poesía primera 1920-1926)*, Madrid, Gredos, 1977.

TOMACHEVSKI, B., "Temática", en Tzvetan Todorv (comp.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Argentina, Siglo XXI, 1976, 199-232.

TORRES NEBRERA, Gregorio, "La poesía taurina de Gerardo Diego (Primera aproximación", en Francisco Javier DIEZ DE REVENGA y Mariano de PACO (eds.), *En círculos de lumbre. Estudios sobre Gerardo Diego*, Murcia, Obra Cultural de Cajamurcia, 1997, 307-333.

TRANCÓN LAGUNAS, Montserrat, "La mujer fantasma y otros personajes del Romanticismo", en Jaime PONT (ed.), *Brujas, demonios y fantasmas en la literatura fantástica hispánica*, Lleida, Universitat, 1999, 147-159.

UMBRAL, Francisco, "Sobre (y bajo) los ángeles", *Arbor*, 1984, mayo, 118, 461, 45-48.

UTRERA TORREMOCHA, María Victoria, *Luis Cernuda: una poética entre la realidad y el deseo*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1995.

VALBUENA PRAT, Ángel, *Historia de la literatura española*, 6 vols., Barcelona, Gustavo Gili, 1982, vol. 6.

VALENTE, José Ángel, "El poder de la serpiente", en José Luis CANO, *Vicente Aleixandre*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, 119-130.

VALVERDE, José María, *Breve historia de la literatura española*, Madrid, Guadarrama, 1969.

VILCHES DE FRUTOS, María Francisca, "*A la altura de las circunstancias* o la inmersión del hombre en la historia", *Boletín de la Biblioteca Menéndez y Pelayo*, 1985, LXI, 331-353.

VILLAR, Arturo del , "Gerardo Diego, escultor de ángeles en verso", *Bellas Artes 76*, 1976, 54, 7-12.

*Gerardo Diego*, Madrid, Dirección general de Promoción del Libro y la Cinematografía, 1981.

– "Imágenes y alegorías del viaje a Compostela de Gerardo Diego", *Nueva Estafeta*, 1982, 45-46, 39-48.

VIVANCO, Luis Felipe, "Luis Cernuda y su demonio", en Guillermo Díaz Plaja (ed.), *Historia general de las literaturas hispánicas*, Barcelona, Vergara, 1968a, vol. 6, 563-578.

– "Rafael Alberti y sus ángeles", en Guillermo DIAZ PLAJA, Guillermo (dir.), *Historia general de las literaturas hispánicas*, Barcelona, Vergara, 1968b, vol. 6, 514-526.

– *Introducción a la poesía española contemporánea*, 2 vols., Madrid, Guadarrama, 1974.

WALLACE, Jeanne C., *The Figure of the Angel in Contemporary Spanish Poetry (with a background study)*, Mexico, Ediciones Mundo Marino, 1990.

ZAPATA ACOSTA, Ramón, "El mundo de los ángeles en la poesía de Rafael Alberti", *Horizontes*, 1986-1987, 59-60, 31-46.

ZARDOYA, Concha, "La técnica metafórica albertiana", en Manuel DURÁN (ed.), *Rafael Alberti*, Madrid, Taurus, 1975, 75-110.

– "La 'otra' realidad de Pedro Salinas", en Andrew P. DEBICKI (ed.), *Pedro Salinas*, Madrid, Taurus (El escritor y la crítica), 1976, 63-84.

– "Rafael Alberti y sus 'ángeles buenos'", *Arbor*, 1984, mayo, 118, 461, 49-53.

ZUBIRÍA, Ramón de, *La poesía de Antonio Machado*, Madrid, Gredos, 1981.

ZUBIZARRETA, Alma de, *Pedro Salinas: el diálogo creador*, Madrid, Gredos, 1969.

ZULETA, Emilia de, *Cinco poetas españoles (Salinas, Guillén, Lorca, Alberti, Cernuda)*, Madrid, Gredos, 1971.


## Diccionarios especializados


AYUSO DE VICENTE, María Victoria, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Akal, 1990.

CASA, Frank P., Luciano GARCÍA LORENZO, Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS (dirs.), *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 2002.

CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Siruela, 1998.

ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 1996.

FRENZEL, Elisabeth, *Diccionario de motivos de la literatura universal*, Madrid, Gredos, 1980.

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

PÉREZ RIOJA, J. A., *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, Tecnos, 1980.

*Diccionario de personajes y escenarios de la literatura española*, Barcelona, Península, 1997.

REVILLA, Federico, *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra, 1999.

SÁINZ DE ROBLES, Federico Carlos, *Ensayo de un diccionario de la literatura (términos, conceptos, ismos literarios)*, 2 vols., Madrid, Aguilar, 1972, vol. 1.

## Teología, angelología, historia del ángel


AA. VV., *Enciclopedia de la religión católica*, 6 vols., Barcelona, Dalmau y Jover, 1950, vol. 1 y 3.

AQUINO, Santo Tomás de, *Suma Teológica*, Madrid, Editorial Católica, 1959.

AREOPAGITA, Pseudo Dionisio, *Obras completas del Pseudo Dionisio Areopagita*, Barcelona, Biblioteca de Autores Cristianos, 1996.

BOSON, Giustino (dir.), *Enciclopedia del católico*, 3 vols., Barcelona, Seix Barral, 1951, vol. 1.

BLOOM, Harold, *Presagios del milenio. La gnosis de los ángeles, el milenio y la resurrección*, Barcelona, Anagrama, 1997.

BURTON RUSSELL, Jeffrey, *El Diablo. Percepciones del mal de la Antigüedad al Cristianismo primitivo*, Barcelona, Laertes, 1995.

CACCIARI, Massimo, *El Ángel necesario*, Madrid, Visor, 1989.

CORTÉ, Nicolás, *Satán, el adversario*, Andorra, Casall i Val-Andorra, 1958.

GODWIN, Malcolm, *Ángeles*, Barcelona, Robinbook, 1995.

HERVÁS, Ramón, *Los Ángeles, Guardas de nuestras vidas*, Barcelona, Ediciones 29, 2000.

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

MINOIS, Georges, *Breve Historia del Diablo*, Madrid, Espasa Calpe, 2002.

OLIVIER, Philippe, *Los Ángeles*, Barcelona, Editorial De Vecchi, 2001.

RISCO, Vicente, *Satanás: historia del diablo*, Vigo, Edicións Xerais de Galicia, 1985.

SANTA SEDE, *Catecismo de la Iglesia Católica*, Madrid, Asociación de Editores del Catecismo, 1992.

SWEDENBORG, Emanuel, *El Cielo y sus Maravillas y el Infierno*, Buenos Aires, Kier, 1991.

URBANO, Rafael, *El diablo: su vida y su poder*, Barcelona, Humanitas, 1990.

WILHELM, Joan, *Los Ángeles*, Madrid, Edimat, 2000.


## Miscelánea


BAUDRILLARD, Jean, "El maligno genio de la pasión", *Revista de Occidente*, 1982, 15-16, 17-35.

FRYE, Northrop, *Poderosas palabras*, Barcelona, Muchnik Editores, 1996.

HUMBERT, J., *Mitología griega y romana*, Barcelona, Gustavo Gili, 1990.

JUNG, Carl Gustav, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós, 1988.

LÓPEZ FERREIRO, Antonio, *El Pórtico de la Gloria, Platerías y el primitivo Altar Mayor de la catedral de Santiago*, Santiago de Compostela, Pico Sacro, 1975.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas*, 5 vols., ed. Enrique SÁNCHEZ REYES, Santander, C.S.I.C., 1940, vol. 3.

NILSSON, Martin P., "Dioses de la naturaleza y de la vida humana", en *Historia de la religión griega*, Buenos Aires, Eudeba, 1968.

ORTS ROMÁN, Juan, "La dulce amargura de los Salzillos", en *Salzillo: su arte y su obra en la prensa diaria*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio-Museo Salzillo, 1977, 67-74.

PEÑALVER ALHAMBRA, Luis, *Los monstruos de El Bosco*, Valladolid, Consejería de Educación y Cultura, 1999.