

#26

EL DIABLO, PERSONAJE LITERARIO EN EL TEATRO DEL EXILIO ESPAÑOL DE 1939

María Teresa Santa María Fernández
Universidad Internacional de La Rioja (UNIR)

Artículo || Recibido: 31/07/2021 | Aceptado: 29/11/2021 | Publicado: 01/2022
DOI 10.1344/452f.2022.26.6
teresa.santamaria@unir.net

Ilustración || © Hugo Guinea Marca – Todos los derechos reservados

Texto || © María Teresa Santa María Fernández – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0
Internacional de Creative Commons





Resumen || En diversas obras de teatro del exilio español de 1939 aparece el diablo como uno de los personajes de la trama. En las siete obras estudiadas, que van desde *Angélica en el umbral del cielo* de Eduardo Blanco Amor, de 1943, hasta *Adán y Eva (Diálogos famosos)* de Salvador de Madariaga, de 1970, los escritores exiliados dotan al personaje del diablo de rasgos estereotipados, heredados de una tradición bíblica y literaria. Pero, a la vez, aportan una dimensión novedosa que parte de una visión de la religión y de la existencia humana diferente a dichos modelos literarios.

Palabras clave || Teatro del exilio | Estereotipo | Diablo | Mito bíblico y literario

Abstract || In several plays of Spanish exile of 1939 the devil appears as one of the characters of the plot. In the seven plays studied, ranging from *Angélica en el umbral de cielo* by Eduardo Blanco Amor, from 1943, to *Adán y Eva (Diálogos famosos)* by Salvador de Madariaga, from 1970, exiled writers endow the character of the devil with stereotypical traits, inherited from a biblical and literary tradition. But, at the same time, they provide a novel dimension that starts from a vision of religion and human existence different from these literary models.

Keywords || Exile Theatre | Stereotype | Devil | Biblical and Literary Myth

Resum || En diverses obres de teatre de l'exili espanyol de 1939 apareix el diable com un dels personatges de la trama. En les set obres estudiades, que van des d' *Angélica en el umbral de cielo* d'Eduardo Blanco Amor, de 1943, fins a *Adán y Eva (Diálogos famosos)* de Salvador de Madariaga, de 1970, els escriptors exiliats doten al personatge del diable de trets estereotipats, heretats d'una tradició bíblica i literària. Però, alhora, aporten una dimensió nova que parteix d'una visió de la religió i de l'existència humana diferent a aquests models literaris.

Paraules clau || Teatre de l'exili | Estereotip | Diable | Mite bíblic i literari

0. Introducción

Encontramos dentro de la dramaturgia del exilio español de 1939 varias piezas teatrales que incluyen dentro de su *dramatis personae* al personaje del diablo, con nombres, descripciones o atributos diferentes. Todas ellas pertenecen a autores diferentes en cuanto a sus trayectorias como dramaturgo, solo dos pertenecen a un mismo autor y entre las siete recorren las cuatro décadas en que transcurre el destierro. Nos referimos a *Angélica en el umbral del cielo* (1943) de Eduardo Blanco Amor, *La barca sin pescador* (1945) de Alejandro Casona, *Melusina y el espejo* (1952) de José Bergamín, *Noche de guerra en el Museo del Prado* (1956) de Rafael Alberti, *Los tres errores de Dios* (1961) y *Una casa en lo alto* (1963) de Gordón Carmona y *Adán y Eva (Diálogos famosos)* (1970) de Salvador de Madariaga. Sin duda, la concepción de estos demonios escénicos parte de unos antecedentes religiosos y literarios que los creadores exiliados actualizan, enriquecen y vinculan con aspectos de la pintura, la escultura, la literatura popular y el teatro de títeres. Se aúna la tradición antigua con recursos innovadores para otorgar una nueva dimensión a este personaje.

La investigación sobre el personaje del diablo se une a otros estudios que han indagado respecto a la pervivencia y actualización de mitos y tradiciones literarias en obras dramáticas de escritores que se exiliaron en 1939 (Azcue y Santa María, 2016). Aunque los personajes más estudiados han sido la Celestina, don Juan y el Quijote, en el campo de la literatura española (Azcue, 2015-2016), también se han realizado aproximaciones a la pervivencia de mitos grecolatinos, con la presencia mayoritaria de Antígona (Bosch, 2010 y Santa María), así como la del ciclo troyano, vinculado a las vueltas o *nostoi* que, en este caso, responden claramente a la condición de destierro de los dramaturgos españoles (Santa María, 2018 y 2020). Por último, y más afín a los motivos que pueden tener una raigambre bíblica o religioso, se destaca el estudio sobre figuras femeninas, como Salomé y Judith de Fernando Doménech (2014) que, al igual que los anteriores ofrece una panorámica comparativa de la inclusión de estos personajes y mitos en el teatro de dramaturgia «peregrina» tras la guerra civil española. Este artículo pretende continuar esa labor de rescate de mitos, en este caso, bíblicos y religiosos, centrándonos en uno de los personajes que cuenta con mayor raigambre literaria no solo en este periodo*.

Veremos en primer lugar, sobre qué antecedentes y características se vincula la figura del demonio, para comentar las siete obras de literatura dramática del exilio que incorporan a este personaje en su trama, para finalizar con unas breves conclusiones.

1. Antecedentes bíblicos y literarios

Dentro de la tradición cultural en la que aparece el demonio, destacan los antecedentes bíblicos judeocristianos y los literarios, siendo estos últimos muy generalizados tanto en la literatura universal como en la española. Además, muchos de los rasgos que encontramos en los antecedentes literarios proceden de la caracterización bíblica de esta figura.

Tres son los aspectos que suelen vincularse al demonio en la Biblia. En primer lugar, su descripción como «ángel caído», producido por su rechazo a obedecer a Dios —«non serviam» (Jeremías 2, 20)— y su expulsión del cielo tras la lucha con las fuerzas angélicas, capitaneadas por el ángel San Miguel. Esta visión de personaje soberbio, que reta a la misma divinidad por no querer humillarse ante criaturas no celestiales —los hombres— se relaciona con su segunda caracterización como «tentador», en todo el relato bíblico de Adán y Eva (Génesis, 3). Si la anterior se unía a la soberbia, esta imagen de tentación se vincula con la astucia y la inteligencia, para conseguir que caigan en sus redes y propósitos los seres humanos. Por último, una tercera nota que lo caracteriza sería la del demonio «burlado», que tiene su origen en las respuestas y el rechazo que el propio Jesucristo ofrece a su intento de tentarlo, como se recoge en el texto evangélico (Mt. 4, 1-11). Esa «burla» del maligno se simboliza, por otro lado, en la figura de la tarasca, monstruo de cartón u otro material que sale en las celebraciones del Corpus, para demostrar la victoria de Cristo sobre cualquier clase de mal o de maligno (Flórez, 2007: 21).

En la literatura universal, podemos aducir varios ejemplos de textos en los que el diablo tiene gran protagonismo. Así, por citar solo algunos pocos, en la *commedia dell'arte* italiana del siglo XVI, Arlequín, entre otros rasgos, asume el de la astucia, la intriga y la picardía propios del diablo. También en *El paraíso perdido* (1667) de John Milton se nos presenta a Satanás dispuesto a vengarse de Dios a través de los hombres, mientras que *Fausto* (1832) de Goethe reelabora, a partir de versiones anteriores, el tema del pacto entre un ser humano y el demonio, trama que tendrá, a su vez, una larga tradición posterior (Matheus López, 2017; Cabrera, 2021), incluido en Bergamín, uno de los dramaturgos estudiados (Sanz Barajas, 1995). Por último, en *Cartas del diablo a su sobrino* (1942), C. S. Lewis, con un tono humorístico e irónico, revela las artimañas de las que se sirven las criaturas demoníacas para tentar y hacer pecar a la Humanidad, que aporta una versión más amable y «simpática» de los seres diabólicos, aunque nos previene de sus artimañas para tentarnos.

Al igual que en la literatura universal, las obras que introducen al diablo en sus tramas dentro del panorama español inciden en una de las características heredadas y que no es otra que la burla, puesto que no consigue hacerles caer en la tentación a los sujetos víctimas de sus intrigas y astucia demoníacas. Así lo podemos ver en algunos relatos populares, como el de *Blancaflor y la hija del diablo* (Lorenzo Vélez, 1983) y el de *Juan Soldao* (Criado, 2007), así como en la derivación teatral de las *Pastoradas* y los *Pastorets* —representaciones teatrales de temática religiosa y que se pone en escena en Navidad— con el *Officium pastorum*, donde no aparecía el diablo sobre la escena (Grande Quejigo, 2018: 18-19), al igual que resulta una presencia constante en representaciones y fiestas barrocas (Torres Olleta, 2013). También acaba burlado el demonio que da título a *El diablo cojuelo* (1641), de Luis Vélez de Guevara y en *Discurso de todos los diablos* de Francisco de Quevedo.

El otro aspecto asociado al demonio en otras obras de la literatura española es el de pacto con él, del que es el mejor ejemplo, como hemos comentado

antes, el *Fausto* de Goethe. Y pactos demoníacos aparecen tanto en obras medievales (Gamberoni, 2002), como en diversas obras teatrales del Siglo de Oro: *El esclavo del demonio* (1612) de Antonio Mira de Amescua, *El condenado por desconfiado* (1635) de Tirso de Molina y *El mágico prodigioso* (1637) de Pedro Calderón de la Barca. Asimismo, resulta un personaje recurrente en la narrativa del Romanticismo y el Realismo español (Baquero Goyanes, 1992).

Tampoco el siglo XX es ajeno a la atracción, dentro de la literatura, hacia este personaje al límite y que nos interpela sobre la maldad de nuestros actos. Podemos citar, antes de la guerra civil, poemas como «El macho cabrío» (1919), incluido en *Libro de poemas* (1921) y «Demonio», dentro de *Poemas sueltos* de Federico García Lorca (Heras, 2017); así como el poemario *Sobre los ángeles* (1929) de Rafael Alberti (Alberti, 2005). Pero será José Bergamín quien le dedique un mayor espacio en su obra, al incluir un diálogo entre Fausto y otro personaje «diabólico»: Don Juan, en «Variación y fuga de una sombra» dentro de una de sus piezas de «teatro impertinente», *Enemigo que huye* (Bergamín, 2004: 189-220). Asimismo, el escritor madrileño dedica un ensayo completo, *La importancia del demonio y otras cosas sin importancia*, sobre esta figura, en 1932. Sin duda, resulta interesante para este estudio la caracterización de «burlado» que recoge la tradición religiosa y literaria y que aparecerá, como tendremos ocasión de comprobar, en varias de las piezas del exilio:

Todas las creaciones humanas son una burla o birla angélica del Demonio, a quien, por eso, era costumbre del pueblo infantil o católico español sacar teatralizado por las calles entre mangas y capirotos, sacándolo en las procesiones como tarasca, grotesca figuración del Dragón bíblico; respondiendo así el pueblo católico español espiritualmente, por la fe, con su hondo pensar y sentir analfabeto a las palabras proféticas del salmista en las que nos dijo del Demonio: «este es el Dragón que formarte para burlarle» (Bergamín, 2000: 108-109).

2. Algunos ejemplos en la dramaturgia del exilio

Como ya hemos podido ver, la presencia del diablo resulta una constante en la literatura española, enraizada en la tradición bíblica que nos lo presenta como tentador, pero también «burlado» por los hombres. No se escapa la dramaturgia del exilio de 1939 de la atracción hacia esta figura, vinculada con la maldad, la tentación y el pecado. Encontramos dos obras durante la época de los años cuarenta —*Angélica en el umbral del cielo* y *La barca sin pescador*—; dos en los años cincuenta —*Melusina y el espejo* y *Noche de guerra en el Museo del Prado*— y otras tres más en las décadas finales del siglo XX, *Los tres errores de Dios*, *Una casa en lo alto* y *Adán y Eva*. En esta media docena de obras aparece el diablo debidamente configurado o descrito como tal y no como un simple personaje con algunas características diabólicas, pero sin denominar o mencionar explícitamente como tal. Por otro lado, veremos que los tratamientos y la aportación en la trama de cada uno de estos siete diablos varían y se mueven entre una mera presencia simbólica y algo más secundaria, en *Noche de guerra*; a un personaje fundamental desde el principio hasta el final de la obra, como en *La barca sin pescador*, por ejemplo.

2.1. *Angélica en el umbral del cielo* (1943) de Eduardo Blanco Amor

Solo el título de esta obra del autor gallego (Ourense, 1897-Vigo, 1979) y exiliado en Argentina ya nos sitúa en un contexto preciso y susceptible de la irrupción del diablo. Dato que se corrobora con la concepción y estructura de esta pieza, puesto que nos remite al teatro de títeres en dos aspectos. La primera por la misma presencia del diablo, puesto que en este tipo de teatro este personaje suele conformar una de sus marionetas fundamentales y ofrecer momentos de diversión a los espectadores (Román, 2017). La segunda, porque en ninguna escena los personajes exceden el número de tres, salvo en la escena final, donde aparecen los dos arcángeles y Eldios, además de la cabeza asomada del Diablo, «con su risita de conejo» (Blanco Amor, 1953: 209), algo que se explica por la necesidad de que no irrumpen tantos personajes que precisen manos diferentes en las representaciones tradicionales de guiñol.

De esta forma, esta concepción novedosa sobre el teatro de títeres lleva a la presencia de Angélica en todas las escenas —excepto en la última y antes mencionada— quien va dialogando con cada uno de los restantes personajes: Elidos, el Arcángel Gabriel, el Arcángel Miguel, por la parte celestial; y la Mujer, el Joven y el Diablo, por el lado más terrenal e infernal. Esa polaridad también la observamos en la misma caracterización de los personajes que conforman emparejamientos simétricos y opuestos. De este modo, frente a la «rubia» y doncella Angélica, aparece la Mujer, «morena» y enamorada; el Arcángel Gabriel es albino y Miguel, moreno, pero ambos oponen su cuidado vestuario al del Joven, que es descrito con una «indumentaria lírica y un poco abandonada». Y mientras Eldios aparece detrás de «una careta de triple tamaño de una cara normal», la caracterización del Diablo aúna el retrato psicológico —«cínico, presumido y resentido»— con una descripción convencional, puesto que va «con traje de diablo de ópera» (1953: 177).

No solo el vestuario y la caracterización física acompañan esa dualidad del bien y del mal, concebidos de una manera tradicional, sino que la luz y la música contribuyen a dotar a los personajes de una caracterización clara. Así, como el propio dramaturgo menciona, siempre aparecerá la protagonista «bajo un cono de luz blanquísima que la destaca», mientras que «Los otros personajes se mueven en la penumbra azulada» y el Diablo se ve «envuelto en una solfatara de luces cárdenas». Esta última visión coincide de nuevo con la propia del teatro de guiñol y las representaciones de los *Pastorets* antes mencionadas. Aspecto que Blanco Amor remarca aún más con la música, ya que las entradas y salidas de Eldios van siempre acompañadas de ruido de clarines y trompetas (1953: 182, 185 y 193); y, en cambio, al Diablo le siguen «silbidos» (1953: 197 y 200).

Sin embargo, el final de la obra no coincide con la victoria de Eldios, a quien vemos llorar de impotencia y exclamar: «Nunca pude con el amor humano... ¡He aquí mi verdadero enemigo!» (1953: 208). De este modo, podemos comprobar que Angélica más que dejarse tentar por el Diablo, deja para más tarde su posible entrada en el cielo, al elegir en primer lugar el amor y seguir viviendo de forma humana.

2.2. *La barca sin pescador* (1945) de Alejandro Casona

Si en la obra de Blanco Amor nos encontramos con una caracterización y denominación del Diablo que no da lugar a error respecto al personaje que encarna, en *La barca sin pescador*, la descripción y el nombre que posee debe explicarse en la primera acotación que acompaña su irrupción en escena: «El Caballero de Negro viste chaqué y trae al brazo su carpeta de negocios. Solamente su sonrisa fría, su nariz rapaz y su barbilla en punta denuncian, bajo la apariencia vulgar, su perdurable personalidad» (Casona, 1945: 11).

Al igual que en *Angélica*, Alejandro Casona (1903-1965) nos presenta al Caballero-Diablo como tentador del ser humano, al plantearle la posibilidad de obtener bienes materiales y poder, dos de las tentaciones que propuso al mismo Jesucristo (Mateo 4, 1-11): «CABALLERO. [...] ¿Qué esperas? Un simple esfuerzo de voluntad, y toda la fortuna y el poder volverán de golpe a tus manos. Si no te basta, puedo ofrecerte también la ruina de Méndel... ¿Qué esperas...?» (Casona, 1945: 18). Y si en la obra de Blanco Amor *Eldios* se lamenta del poder del amor, quien consigue burlarlo, en esta ocasión será el diablo quien vea cómo su víctima consigue escapar a sus tentaciones gracias al amor de una mujer:

RICARDO. Ella. Hasta que no llegué a esta casa no supe de verdad lo que es una casa. Hasta que no conocí a Estela no supe de verdad lo que es una mujer.
CABALLERO. Me lo temía. El amor... Siempre se me olvida ese pequeño detalle, y siempre es el que me hace perder (1945: 66).

Llegamos así a ese tópico del diablo burlado que de manera clara y manifiesta recuerda Casona al final de esta pieza, con cierto tono humanizador del personaje y una ironía que nos recuerda a la obra de C.S. Lewis:

RICARDO. Pobre diablo. Te has quedado mustio, ¿eh?
CABALLERO. (*Con una melancolía elegante.*) Oh, no tiene importancia. En una profesión tan difícil como la mía, imagínate si estaré acostumbrado al fracaso. Pero ninguno como éste. Vine a perder tu alma, y yo mismo te he puesto sin querer en el camino de la salvación. ¡Es para jubilarse de una vez! [...] ¿Puedo pedirte un favor... de amigo a amigo?
RICARDO. Di.
CABALLERO. No le cuentes a nadie lo que ha pasado entre nosotros. A la gente le divierte verme siempre en ridículo; y los más hipócritas hasta serían capaces de sacar una moraleja. ¿Prometido? (1945: 67).

De nuevo, en esta pieza, aparece el diablo como burlador burlado, en clara sintonía con la tradición literaria y religiosa que lo sustenta. Sin embargo, añade un elemento muy interesante: la propia autoconciencia del personaje sobre cuál es su condición y destino: ser ridiculizado y objeto de bromas por parte de los seres humanos.

2.3. *Melusina y el espejo* (1952) de José Bergamín

Sin duda, nadie mejor que González Casanova para explicar la función de este personaje en la obra que nos ocupa. En efecto, para este estudioso, el Diablo «cumple la misión arquetípica que el goethiano Bergamín le asigna de no hay mal que por bien no venga, colaborando sin querer a despertar la conciencia del Alma y ganándose así unos merecidos cuernos por la infidelidad de esta» (González Casanovas, 1995: 46).

De nuevo estamos ante una imagen del Diablo como burlador burlado, al no llegar a término las condiciones del pacto estipulado con el ser humano. Tras un intento fallido de tentar al espejo para conseguir no una sino las tres almas de la protagonista, tal y como aparece en la escena situada entre la II y III del Primer Acto, titulada significativamente «El espejo y el diablo»: «DIABLO. Hagamos un trato. Si yo junto estos trozos del espejo roto, juntando tres almas en una, ¿tú me guardarías a Melusina, presa en tu cristal hasta la muerte?» (Bergamín, 2007: 184). Cobra, de este modo, sentido los tres subtítulos de esta obra de José Bergamín (1895-1983): *Melusina y el espejo o Una mujer con tres almas o Por qué tiene cuernos el diablo*.

Encontramos, por tanto, en la obra, una doble presencia del maligno, pues el personaje del Diablo irá acompañado siempre de Arlequín, una de sus figuras o maneras de presentarse, como hemos comentado al principio. Precisamente, un trasunto de uno de los aforismos de Bergamín — «encender una vela a Dios y otra al Diablo es el principio de la sabiduría» (Bergamín, 1981: 57)— se trasluce en esta acotación:

MELUSINA se coloca detrás de la mesa, como si fuera a hacer un juego de prestidigitaciones con la Cabeza Encantada, que tiene a cada lado un cirio encendido y al DIABLO, de monja, y a ARLEQUÍN, de fraile, inmóviles, haciendo como si rezaran (Bergamín, 2007: 225-226).

Con la habilidad del escritor exiliado para conjugar conceptos y elementos de diferentes orígenes literarios, la medieval hada Melusina se transforma a lo largo de la obra, como si de las *Metamorfosis* de Ovidio se tratara, en «soltera, casada, viuda y monja», para acabar convertida en estrella al final de la pieza. Idénticas transformaciones sufren los otros personajes principales: el marido, Conrado, en cabeza encantada y calavera, mientras que la criada Minutisa acaba transformada en flor. Por último, vemos aparecer a Arlequín en espejo, fraile y arroyo y al Diablo como Polichinela, monja y bosque, para explicar los «cuernos» o el engaño del que ha sido objeto por parte de Melusina:

ARLEQUÍN. No te los quieras quitar porque a fuerza de tirones tanto crecen los bribones que te vas a cornear.

DIABLO. De este bosque complaciente me duele ya la cabeza.

ARLEQUÍN. ¿De qué bosque?

DIABLO. Del que empieza al extremo de mi frente (2007: 256).

Como parece deducirse de la obra, ya desde el Primer Acto, la gran vencedora es la mujer, simbolizada en Melusina. No olvidemos que en la tradición popular esa hada era caracterizada con un cuerpo y cabeza femeninos, aunque sus extremidades eran de serpiente, mientras que la figura de la Virgen María, en la tradición cristiana, aparece representada con una serpiente —símbolo del demonio tentador en el Edén bíblico—

pisada y derrotada a sus pies. Esa dimensión religiosa, característica de otras piezas de Bergamín, confirma que no solo vence al mismo diablo, sino al espejo o lo mundano, algo que no deja de constatar el dramaturgo con la ironía, el juego de palabras y el estilo aforístico que caracteriza su escritura:

ARLEQUÍN. (*Quitándose la venda de los ojos.*). Es la primera vez que una mujer engaña a un espejo.

DIABLO. Y la primera vez que un espejo engaña al Diablo.

ARLEQUÍN. ¿Y podrás saber tú, pobre diablo, en qué sueña, en qué piensa, qué quiere Melusina?

DIABLO: Lo que una mujer sueña o no sueña, piensa o no piensa, quiere o no quiere, ¡eso no hay Diablo que lo sepa! (2007: 196).

2.4. *Noche de guerra en el Museo del Prado* (1956) de Rafael Alberti

Dos novedades, respecto a las otras seis obras estudiadas en este artículo, nos encontramos en *Noche de guerra en el Museo del Prado* de Rafael Alberti (1902-1999). En primer lugar, se trata de una pieza que toca un tema histórico y no una recreación burlesca, literaria o religiosa. En segundo lugar, la presencia demoníaca procede de una pintura, lo que le dota de un carácter irreal e inverosímil desde un inicio. Esta caracterización, además, resulta una nota común en el poeta gaditano. De este modo, en esta obra hace surgir al Buco de *El aquelarre* o *El macho cabrío* de Francisco de Goya —«el demonio cabrío, barbón y cornudo» (Alberti, 2006: 58)—, de la misma forma que toma para su poema «El Diablo hocicudo» de las pinturas de El Bosco. Pero en este caso, con una fuerte connotación política, de crítica a la maldad de Manuel Godoy y de los fascistas que provocaron la salida de las pinturas de las salas del Prado durante la guerra civil:

TORERO. – ¡Toro! ¡Eeeep! (*Señala la estocada en el aire, sobre la cabeza del SAPO, rodando el Buco por el suelo, siempre con aquél adherido a sus lomos, entre los aplausos y algarabía de la concurrencia.*)

VIEJA 3 (*al pelele de la reina*). – ¿Qué tal? Tu Manolo ha rodado como un valiente. Ven y dale un abrazo... que en este último trance le va a saber más dulce que aquellos con que lo encandilabas en el real lecho. (*El Buco se levanta. Las VIEJAS 1 y 2, alzando el pelele de la reina, lo conducen hasta sentarlo a lomos del Buco, junto al SAPO, ligándolo con éste en un estrecho abrazo.*) Así... Ahora no son habladoras... Juntitos, como siempre, pero a la vista del pueblo (Alberti, 2006: 95-96).

Se trata, por tanto, de una animalización del diablo, característica no solo de las pinturas goyescas, sino de las esculturas e iconografías románicas y góticas —en las que el sapo también representa lo diabólico—, que sirven para reforzar el poder de las fuerzas del mal tanto en una época actual como en otra pasada. En este caso, sin embargo, el escarnio recae sobre la figura del pelele —trasunto de Godoy—, más que en la de Buco —el Diablo— que le sirve de montura.

2.5. *Los tres errores de Dios* (1961) y *Una casa en lo alto* (1963) de Sigfredo Gordón Carmona

Los tres errores de Dios se sitúa «en las alturas, en el espacio de tiempo de una noche sin horas» y cuenta, como el propio Gordón Carmona indica en una «Nota aclaratoria», con «Él», «en su sentido de la Divinidad, indistintamente el Padre y el Hijo» (Gordón Cardona, 1961: 6). Frente a todas las otras obras estudiadas, en esta «tragedia divina en dos actos», el personaje de «El Otro» tiene un papel como benefactor de los seres humanos. En efecto, tras desfilarse la mayor parte de los elementos ante «Él» para corroborar la maldad del Hombre y la Mujer y proceder así a su destrucción y consiguiente creación de una humanidad nueva, será «El Otro» el que interceda, pidiéndole: «¡Escúchale antes de crear el otro, habitado también por hombres!» (1961: 28). De hecho, en una de sus últimas intervenciones, al final de la Escena I de la Segunda Jornada, vuelve a aparecer una faceta suya también misericorde hacia el propio Dios: «De seguir aquí, terminaría yo por ser defensor de Él..., y no me va el papel» (1961: 48).

No podemos, por otro lado, dejar de anotar que el demonio aparece descrito de una manera muy convencional y teatral —«hombre apuesto, moreno, desenvuelto y seguro. Viene envuelto en una túnica roja, deslumbrante en su colorido» (26)—; en contraste con la descripción y aparición de Fernando en la otra obra del escritor leonés, mucho menos patente su caracterización demoniaca: «hombre joven, de unos treinta años, que poco a poco penetra en la habitación. Está bien vestido» (1961: 84).

Conviene destacar que esta segunda pieza, *Una casa en lo alto* de Sigfredo Gordón Carmona comparte en 1963 el tercer volumen de *Tres obras teatrales completas*, con otros dos dramas de carácter fantástico-moral: *La Venus de sal* y *Los ojos llenos de niebla*. La primera sirve como prólogo a lo maravilloso, a adentrarnos en un mundo mágico y misterioso donde cualquier cosa es posible. De este modo, entre lo fantástico y lo real se sitúa *Una casa en lo alto*; concretamente, en un «caserón antiguo», «en cualquier sitio, donde aún existan la bondad y la fe. Época actual» (Gordón Carmona, 1963: 68).

En ese lugar idílico y separado del mundo, como si de un nuevo Edén se tratase, viven Juan Francisco y su hija Eva, junto con Adán. Los nombres de los jóvenes también se entroncan con ese paraíso bíblico que se ve trastocado por la llegada de Fernando, cuya llegada de «abajo» será lo único que denote, en principio, su posible vinculación con el Diablo. Será solo en el Tercer Acto, cuando este confiese, tras besar por segunda vez a Eva, que «Esta vez triunfó Dios, no sé todavía por qué, pero triunfó» y que «el demonio estuvo rondando por esta casa en busca de su presa... y ya es hora de que se marche, porque aquí no tiene nada que hacer» (1963: 121).

Sin embargo, la semilla dejada por Fernando no caerá en tierra estéril, sino que la joven se verá tentada a conocer el mundo desconocido que se desarrolla más abajo, al igual que Angélica en la obra de Blanco Amor: «Porque... ¿no crees, Adán, que será muy bonito allá abajo?» (1963: 123). De este modo, al igual que en el relato del Génesis, parece que el Diablo se sale con la suya y tienta para que salgan del paraíso y mundo ajeno al

mal al que había huido el padre de Eva, claro símbolo del Padre o Dios creador.

2.6. *Adán y Eva (Diálogos famosos)* (1970) de Salvador de Madariaga

La última de las obras dramáticas de escritores exiliados en la que aparece el personaje del Diablo es *Adán y Eva (Diálogos famosos)* de Salvador de Madariaga (1866-1978). Tanto en el título como en la presentación de los personajes se manifiesta que estamos ante el «Primer diálogo de la historia, entre Adán, Eva, la Voz y la Serpiente». Además, la obra, escrita totalmente en prosa, se distribuye en dos actos. El primero transcurre en el Paraíso y el segundo acto transcurre «Ahí fuera».

Este diálogo famoso sigue fielmente el relato del Génesis también en el descubrimiento, por parte de Adán y Eva, del amor carnal, pero también la Muerte, nada más salir del Paraíso. Sin embargo, en la última escena — cuando han transcurrido varios años y la muerte de Abel a manos de Caín—, Eva intenta convencer a Adán para que pidan perdón a Dios y regresar, de este modo, al Paraíso. Ante el silencio y su no respuesta, Madariaga finaliza la obra con dos afirmaciones que pueden permitir al hombre seguir con su vida en la tierra: observar la ley que está en la naturaleza «para que las cosas no nos castiguen» y pensar que «La Eternidad es hoy» (Madariaga 1970: 196-197).

Aunque en la obra la presencia del demonio, en forma de serpiente, se limita al papel desempeñado en el relato bíblico y se circunscribe su aparición solo al primer acto, resulta relevante la insinuación, por parte de la Voz del Señor sobre que Adán y Eva «no hacen más que obedecer a la ley inexorable de su destino» (Madariaga, 1970: 165). De esta forma, se revela que hasta el demonio parece sujeto al poder omnipotente de Dios y no sería más que otra criatura sometida a sus dictados.

3. A modo de conclusiones

A tenor de las siete obras comentadas, podemos concluir que el diablo adquiere diferentes formas o caracterizaciones en ellas. Desde la figura más animalizada en Madariaga y Alberti, a la de «ángel caído», pero vestido a la moderna en Blanco Amor y Casona; pasando por sus múltiples disfraces y caracterizaciones en la pieza de Bergamín. De este modo, se fusiona lo moderno y lo antiguo en la manera de entender a este personaje eterno.

En segundo lugar, comprobamos que se continúa con la tradición bíblica y literaria del diablo en sus tres vertientes: «ángel caído», «tentador» y «burlado». Aunque será esta última la que más se repita en todas ellas, conjugada con esa intención de tentador que, finalmente, no llega a nada (Melusina y Casona) o que queda en suspense (Gordón Carmona). Además, la visión de «ángel caído» solo se denota por el espacio en que se le sitúa —abajo o fuera del cielo y el paraíso— en la mayoría de las obras dramáticas analizadas.

En tercer lugar, aparece en todas ellas una imagen iconográfica del demonio que, de forma clara y manifiesta, se puede relacionar con otras artes y representaciones plásticas. Esta vinculación directa la realiza Alberti con las pinturas negras de Goya en *Noche de guerra en el Museo del Prado*, así como Blanco Amor, Bergamín y el propio Alberti con los títeres y la *commedia dell'arte*. Pero también los diablos más estilizados y actuales de Casona, Gordón Carmona y Madariaga contienen una representación formal del diablo que se vincularía más con la escultura, por ejemplo, del «Ángel caído» de Ricardo Bellver y que se encuentra en el Parque del Retiro de Madrid (Álvarez y Guerrero, 2008).

Como hemos podido comprobar, el tratamiento al que es sometido el diablo en estas piezas del exilio español de 1939 va desde el distanciamiento paródico que encontramos en Blanco Amor, Alberti y Bergamín, a la burla manifiesta al demonio en *La barca sin pescador* de Casona. Sin olvidarnos que el dar valor y dignidad al hombre y a la mujer contribuyen a que la visión de esta figura no sea aterradora ni maléfica en Gordón Carmona y Madariaga. Por otro lado, parece que, si bien triunfa Dios en las obras de Bergamín y Madariaga y el amor del hombre y la mujer en Blanco Amor y Casona, nunca se sabe el daño que la tentación demoníaca puede producir, como en el caso de Gordón Carmona, con esas funestas consecuencias políticas e históricas que Alberti tiene a bien recordarnos.

Por último, resulta interesante ampliar el estudio de este personaje, a caballo del mito literario y religioso, con la investigación sobre el tratamiento de la divinidad o de las divinidades en las obras dramáticas del exilio y de otras figuras bíblicas, como puede ser Job, Adán y Eva, Noé, etc. Asimismo, esta línea podría ser completada con la comparación del tratamiento que reciben en la dramaturgia del exilio interior, de la democracia, así como obras europeas e hispanoamericanas de este periodo.

Bibliografía citada

- ALBERTI, R. (2005): *Sobre los ángeles (1929)*. Selección, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sobre-los-angeles-1929-seleccion--0/html/>, [07/07/2021].
- ALBERTI, R. (2006): «*Noche de guerra en el Museo del Prado*» en Doménech, R. (ed.), *Teatro del exilio: obras en un acto*, Madrid: Fundamentos.
- ÁLVAREZ, X. y GUERRERO, M. T. (2008): «La obra del escultor Ricardo Bellver», *Revista de Bellas Artes: Revista de Artes Plásticas, Estética, Diseño e Imagen*, 6, 199-222.
- AZCUE, V. (2015): «Cervantes, Don Quijote y Sancho Panza en el teatro del exilio», *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, 35.2, 161-192.
- AZCUE, V. (2016): «El destierro de don Juan», *Hecho Teatral: Revista de teoría y práctica del teatro hispánico*, 16, 5-24.
- AZCUE, V. y SANTA MARÍA, T. (2016): *Mito y tradición en el teatro del exilio republicano de 1939*, Sevilla: Renacimiento.
- BAQUERO GOYANES, M. (1992): *El cuento español: del Romanticismo al Realismo*, Madrid: CSIC.
- BERGAMÍN, J. (1981): *El cohete y la estrella. La cabeza a pájaros*, Madrid: Cátedra.

- BERGAMÍN, J. (2000): *La importancia del demonio*, Madrid: Siruela.
- BERGAMÍN, J. (2004): *Teatro de Vanguardia (una noción impertinente)*, Valencia: Pre-Textos. Contiene: *La risa en los huesos: Tres escenas en ángulo recto y Enemigo que huye*; y *Los filólogos*.
- BERGAMÍN, J. (2007): «*Melusina y el espejo o Una mujer con tres almas y Por qué tiene cuernos el diablo*» en T. Santa María, T. (ed.), *El teatro en el exilio de José Bergamín, II. Tesis doctoral*, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 170-265, <<https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2001/tdx-0327107-160203/mtsmf1de1.pdf>>, [07/21/2021]. Primera edición: (1952): *Escritura*, 10.
- BLANCO AMOR, E. (1953): *Farsas*, Buenos Aires: Ediciones López Negri. Contiene: *Angélica en el umbral del cielo: farsa apacible. La verdad vestida: farsa violenta. Amor y crímenes de Juan el pantera: farsa para títeres de cachiporra*.
- BOSCH MATEU, M. (2010): «El mito de Antígona en el teatro español exiliado», *Acotaciones*, 24, 83-104.
- CABRERA, J. D. (2021): «Patencia de lo demoníaco: la experiencia artística como restitución de la vida en la novela *Doktor Faustus* de Thomas Mann», *452ºF. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 25, 54-70, <<https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/33579/35135>>, [07/21/2021].
- CALDERÓN DE LA BARCA, P. (2001): *El mágico prodigioso*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-magico-prodigioso/html/> [07/21/2021]
- CASONA, A. (1945): *La barca sin pescador*, Buenos Aires: Librodot.
- CRIADO, P. (2007): «Juan Soldao», *Cuentos orales de La Alpujarra*, <<https://cuentosoralesdelaalpujarra.blogspot.com/2007/08/juan-soldao.html>>, [07/21/2021].
- DELEUZE, G. (2005): *Lógica del sentido*, Barcelona: Paidós.
- DOMÉNECH, F. (2014): «Mujeres que hacen perder la cabeza. Salomé y Judith en dos obras de teatro del exilio», *Foro hispánico: revista hispánica de Flandes y Holanda*, 48, 263-275.
- FLÓREZ ASENSIO, M. A. (2007): «La Tarasca del Corpus madrileño: una iconografía simbólica potenciada por la música», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, 47, 19-42.
- GAMBERONI, P. F. (2002): «El pacto con el demonio en la literatura ibérica», *Moenia: Revista lucense de lingüística y literatura*, 8, 187-208.
- GOETHE, J. W. (1998). *Fausto*, Madrid: Cátedra.
- GORDÓN CARMONA, S. (1961): *Teatro*, México D. F.: Edición del autor [Talleres Gráficos Victoria] (Obras teatrales completas, 3). Contiene: *Los tres errores de Dios, El sexo en la sombra (El canto extraño del amor perverso) y Carne negra para la bestia blanca*.
- GORDÓN CARMONA, S. (1963): *Teatro*, México D. F.: Edición del autor [Talleres Gráficos Victoria] (Obras teatrales completas, 3). Contiene: *La Venus de sal, Una casa en lo alto y Los ojos llenos de niebla*.
- GRANDE QUEJIGO, F. J. (2018): «Tradición e innovación en el *Diálogo del Nacimiento*», *Revista de Estudios Extremeños*, LXXIV, N.º Extraordinario: 117-144.
- HERAS, A. (2017): *Obras de Federico García Lorca*, <<https://federicogarcialorca.net/index.htm>>, [07/07/2021].
- LEWIS, C.S. (1993): *Cartas del diablo a su sobrino*, Madrid: Rialp.
- LORENZO VÉLEZ, A. (1983): «Blancaflor la hija del diablo (Notas sobre un cuento maravilloso español)», *Revista de folklore*, vol. 3, 27: 88-99, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/blancaflor-la-hija-del-diablo-notas-sobre-un-cuento-maravilloso-espanol/html/>>, [07/21/2021].
- MADARIAGA, S. (1970): *Diálogos famosos. Campos elíseos. Adán y Eva*, Buenos Aires: Sudamericana, 1970. Primera edición: (1939): *Campos Elíseos. Diálogos entre Goethe, María Estuardo, Voltaire, Napoleón, Carlos Marx y el presidente Washington sobre el fascismo, el comunismo, la paz y la guerra*, Buenos Aires: Lib. Hachette.

- MATHEUS LÓPEZ, C. A. (2017): «Del mito faústico al “Liber Belial”: el demonio en la literatura, el derecho y el arbitraje», *ANAMORPHOSIS – Revista Internacional de Direito e Literatura*, vol. 3, 1, 99-118.
- MIRA DE AMESCUA, A. (2004): *El esclavo del demonio*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-esclavo-del-demonio--0/html/>>, [07/21/2021].
- MOLINO, T. de. (2000): *El condenado por desconfiado*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-condenado-por-desconfiado--1/html/>>, [07/21/2021].
- ROMÁN, D. (2017): «Las marionetas de Paul Klee», *Mito. Revista Cultural*, 42, <<http://revistamito.com/las-marionetas-paul-kee/>>, [07/02/2021].
- QUEVEDO Y VILLEGAS, F. de. (1629): *Discurso de todos los diablos o Infierno enmendado*, Valencia: Viuda de Juan Crisóstomo Garriz, <<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000171204&page=1>>, [07/21/2021].
- La Santa Biblia*. (1988): Madrid: Ediciones Paulinas.
- SANTA MARÍA, T. (2018): «El ciclo troyano en el teatro del exilio español», *Forma breve*, 15, 307-320.
- SANTA MARÍA, T. (2020): «Personajes femeninos de *Las Troyanas* en el teatro de exilio español de 1939», *Estreno: cuadernos de teatro español contemporáneo*, 1, 76-92.
- SANZ BARAJAS, J. (1995). «Goethe y Bergamín: resonancias inéditas», *Revista de Occidente*, 166, 86-99.
- TORRES OLLETA, M. G. (2013): «El poder de las tinieblas: el diablo y sus secuaces en las relaciones de fiestas barrocas», *Hipogrifo*, vol. 1, 2: 185-200, <<http://dx.doi.org/10.13035/H.2013.01.02.16>>, [07/21/2021].
- VÉLEZ DE GUEVARA, L. (2004): *El diablo cojuelo*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-diablo-cojuelo--0/html/>>, [07/16/2021].

* Este artículo se inscribe dentro del proyecto La historia de la literatura española y el exilio republicano de 1939: final (FFI2017-84768), cuyo investigador principal es José Ramón López García.