

EMILIO JAVIER PERAL VEGA

*Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Filología
Departamento de Filología Española II*

**FORMAS DEL
TEATRO BREVE ESPAÑOL
EN EL SIGLO XX (1892-1939)**

Director:

JAVIER HUERTA CALVO

FUNDACIÓN UNIVERSITARIA ESPAÑOLA
Alcalá, 93
MADRID, 2001

de una fecunda tradición de soñadores que esperan, pacientemente, la llegada de un amor furtivo. A diferencia del Caballero Blanco, aliado –como el Pierrot decadente– de la noche y cuyo rostro se oculta tras una máscara, hecha del polvo de las estrellas, Elenita domina el ámbito diurno, aquel en que ella puede bordar con los rayos del sol:

Estando la pájara pinta
Sentadita en el verde limón
Con el pico movía la hoja,
Con la hoja movía la flor.
¡Ay, ay,
Cuándo veré a mi amor!

Quisiera bordar, madre,
Con rayitos de sol
En la seda del viento.²⁶⁷

El troncado final impide que conozcamos el desenlace de la pieza. Sin embargo, la oposición de los ámbitos a que pertenecen Elenita y el Caballero Blanco, unido al carácter trágico del poema que prologa la obra, hace pensar en una resolución trágica.

Hasta aquí el análisis de los *juvenilia* dramáticos de García Lorca. A las piezas reseñadas habría que añadir breves variantes de algunas de ellas, así como el esbozo de comedia *Ilusión*, cuyo estado de conservación fragmentario impide un análisis coherente.

7.2. Una máscara predilecta: Pierrot

La presencia de las máscaras es constante en el universo creativo de Federico García Lorca, tanto en la poesía y el teatro como en la prosa y la obra pictórica. El análisis de la evolución en su tratamiento va encaminado a entender en toda su dimensión el salto cualitativo llevado a cabo por Lorca en su farsa *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, objeto fundamental de nuestro estudio.

Pecando de no poco simplismo, podemos establecer la siguiente ecuación: máscara=ocultamiento. Para García Lorca la máscara carnavalesca –en especial Pierrot– sirve para mostrar la otra cara de su realidad, aquella que se esconde por miedo a ser vulgarizada y ridiculizada en una sociedad que no acepta la diferencia.

²⁶⁷ *Teatro inédito de juventud*, p. 395.

En este sentido, existe una divergencia cualitativa entre sus primeras producciones, en que el componente autobiográfico es mucho más acentuado, respecto de la etapa de madurez, en que el "yo" del poeta y dramaturgo se disuelve en otros entes, sobre todo teatrales, que desarrollan escénicamente sus conflictivas existencias.

Resulta fundamental en la construcción de este particular universo de referencias un texto agenérico que, con el título de "Pierrot. Poema íntimo" (1918), ha sido editado recientemente dentro de la *Prosa inédita de juventud*²⁶⁸. No es arbitrario el calificativo de "agenérico", pues bien podría tratarse de un esbozo de pantomima donde se prefiguran algunos recursos teatrales que Lorca desarrolla años después, caso del disfraz y el desdoblamiento²⁶⁹.

El Pierrot presentado por Lorca hereda, sustancialmente, los rasgos configurados por el Decadentismo francés: una máscara mordida por el venenoso deseo que anhela conseguir una consumación carnal —en forma de beso— que le es negada de manera recurrente:

Voy queriendo llegar a la cumbre del beso pero no lo consigo. Siempre encuentro obstáculos y pierdo el sendero. Mientras tanto el ideal se está consumiendo en su castillo de plata. Se están marchitando las rosas aunque las riega la mano lejana. Yo voy solo... Ahora empiezo.²⁷⁰

En la estela de Verlaine, Lorca gesta un Pierrot efébo de tendencias homosexuales, siempre leídas entre líneas a través de guiños culturales que lo comparan, por ejemplo, con el copero de los dioses, Ganimedes:

Todo nuestro espíritu *se escancia* en las almas que amamos, siendo la carne la miel que une.²⁷¹

El referente pagano —en forma mitológica— sigue operando para hacer cada vez más explícito ese deseo que es necesario enmascarar. Así con clara referencia al mito de Pigmalión, si bien con un objeto de adoración bien distinto al del legendario rey de Chipre:

²⁶⁸ Ed. Christopher Maurer, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 416-425.

²⁶⁹ De hecho, Eutimio Martín lo considera teatro en su artículo "La nueva dimensión 'crítica' de Federico García Lorca a la luz de sus escritos juveniles inéditos", en *Valoración actual de la obra de García Lorca*, José Jesús de Bustos e Yves-René Fonquerne (eds.), Madrid, Casa de Velázquez/ Universidad Complutense, 1988, pp. 97. El artículo se extiende desde la página 93 a 112 de dicho volumen.

²⁷⁰ *Prosa inédita de juventud*, p. 416.

²⁷¹ *Prosa inédita de juventud*, p. 417. Las cursivas son mías.

Yo tenía en el alma una vaga leyenda de mujer, y un día de verano espléndido sentí un gran *estremecimiento*. Se había despertado mi estatua y me había *estrujado* el corazón. ¡A qué cantar! Dentro de mi jardín interior brotaron las rimas cantando a otras cosas pero nunca lo que estaba dentro de mí. Tenía vergüenza de revelar los paseos de mi alma por los lagos vagos y olorosos de las rimas.²⁷²

Entendemos, ahora, el pleno sentido de la máscara, que es, como siempre, medio de maquillar una realidad nunca aceptada plenamente, pero que sigue hormigueando en el interior con la intención de mostrarse libre:

Sospecho que voy a ser un Pierrot de un ideal que no besaré. Cuando paseo por las calles y los jardines me empolvo la cara con indiferencia, con imbecilidad, con despecho, con gris pasional. Creo que no lo consigo. A veces me brillan los ojos en mi ensueño fatal. Luego en mi cuarto descubro mi corazón²⁷³, abro mi ventana y pulsando el laúd digo eternas serenatas a la luna.²⁷⁴

La identificación máscara-poeta se hace entonces plena a través de un pronombre rotundo que acepta la falsedad de su actuación:

Yo soy una máscara eterna. A veces, las más, soy Pierrot. A veces soy Arlequín. Otras soy Colombina. Nunca Pantalón.²⁷⁵

Una vez configurada esta atmósfera de apariencias, llega la hora del crepúsculo, ámbito natural para el bufón blanco. Y es en ese momento cuando García Lorca realiza el prodigio de condensar en apenas cuatro páginas las claves de un universo dramático —en la doble vertiente de farsa y tragedia— que habrá de elaborar en los años venideros. En efecto, en *“Pierrot. Poema íntimo”* se encuentran, abocetados, los ingredientes básicos de *Amor de don Perlimplín...*, porque el fantoche ridículo que esposa a Belisa sufre, como nuestro añorado Pierrot, el vejamen de aquellos que no comprenden su alma cándida. Así en la versión D de la farsa²⁷⁶,

²⁷² *Prosa inédita de juventud*, p. 418. Cursivas mías. Véase cómo el descubrimiento de la atracción homosexual es reflejado a través de dos verbos que inspiran un desvelamiento traumático: *estremecer* y *estrujar*.

²⁷³ Como en la primera poesía de Cernuda, los espacios interiores son refugio para un deseo —homosexual— aún no aceptado.

²⁷⁴ *Prosa inédita de juventud*, p. 418.

²⁷⁵ *Prosa inédita de juventud*, p. 419.

²⁷⁶ De acuerdo al criterio de clasificación de manuscritos establecido por Margarita Ucelay en su edición de la obra, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 95-99.

donde un grupo de hombres y mujeres interpreta, en clave festiva, una cencerrada dirigida contra Perlimplín:

MUJER 1ª	Se nos dice...
MUJER 4ª (interviniendo)	Que Belisa...
MUJER 2ª	No me extraña
MOZO 2º	Ayer
	Hoy he visto un ciervo mocho.
MUJER 1ª riendo	¡Ay niñas!
MUJER 2ª	Aquel balcon
MUJER 1ª	Tiene la luz encendida. (rien)
	dentro esta Don Perlimplin
[MUJER]2ª	¿Estará tambien Belisa?
	Niquel
MUJER 3ª	Compro una cama de plata
	con las colchas amarillas
MUJER 4ª	¿De que le sirvio?
MUJER 1ª	¿Se dijo?...
MUJER 4ª	Usted lo sabe
MOZO 2º	¡Viva el baile de Sevilla!

(empiezan a sonar guitarras y castañuelas)²⁷⁷

La máscara de Pierrot sufre también el escarnio de un indefinido “coro de risas” que hace de él el objeto de sus burlas:

Ya sale mi Pierrot a su ventana. ¡Qué hermoso es! ¡Eh! ¡Luna! ¡Luna! En el silencio hay un coro de risas... ¿Qué me importan las burlas si tengo en la mano la rosa y el puñal?²⁷⁸

²⁷⁷ *Amor de don Perlimplín*, p. 99. Mantengo la ortografía original, de acuerdo a la transcripción de la editora.

²⁷⁸ *Prosa inédita de juventud*, p. 420.

Pero también queda ya configurado el recurso al desdoblamiento. Si en *Amor de don Perlimplín...*, el viejo cornudo inventa para sí un "anti-yo", joven, fornido y huido, que sepa atraer las turgencias de Belisa, nuestro poeta es ahora capaz —en "Pierrot. Poema íntimo"— de abandonar su máscara y hacerse observador externo de las andanzas de su disfraz, en un juego a dos voces con formas literarias diversas: *yo*, *poesía*; *él*, *pantomima*:

Me matan los ojos azules
sexos de espíritus vagos.
Me matan los ojos azules
que sueñan entre abetos y abedules
en países de nieve brumosos y magos.
¡Serena gravedad de los ojos azules!²⁷⁹

Frente a:

En un rincón, entre claveles y llamas de color, un sátiro encadenado se retuerce angustiado queriendo morder. Entrechoca los dientes y saltan chispas azules... El Pierrot se compadece y lo suelta... Entonces el sátiro lo muerde todo y acaba por rendirse.²⁸⁰

Para acabar haciéndose mismo ser en las palabras finales de la composición, pues, a la postre, no son sino caras de una misma moneda:

Irá cubierto de rosas blancas y en un momento se volverán palomas y lo llevarán alto, muy alto y entonces, si la luna lo quiere, se casará con ella... ¡Pobre Pierrot! ¡Pobre *máscara de mi corazón*...! Ay, ¡qué triste es toda la humanidad!²⁸¹

El culto rendido a la imaginería de la *commedia* está también vigente en la poesía de juventud del creador granadino. Pierrot y poeta vuelven a identificarse en el dolor, en la mentira consustancial a su existencia; así en el poema "Carnaval", que, no en vano, se subtitula "Visión interior":

¿Por qué estarán llamando sobre mi corazón
Todas las ilusiones con ansia de llegar,
Si las rosas que huelen a mujer

²⁷⁹ *Prosa inédita de juventud*, pp. 420-421.

²⁸⁰ *Prosa inédita de juventud*, p. 421.

²⁸¹ *Prosa inédita de juventud*, p. 425. Cursiva mía.

Se marchitan a mi lento sollozar?...

[...]

Monotonía de mi vida

Siempre igual, siempre igual.

¡Qué saben pobres los hombres

De mi gran pasión fatal...!

Y, de nuevo, esa visión teatral de su existencia, por la que un telón simbólico —en forma de máscara— impide su salida a escena:

No veo por los fondos de mi ventura.

Hay un rojo telón

Que oculta caprichoso la blancura

De mi corazón.²⁸²

Tampoco es ajeno a esta fascinación por la simbología de la máscara el universo pictórico de García Lorca²⁸³. Payasos, pierrots²⁸⁴, arlequines... llenan una amplia serie de dibujos, la mayoría gestados entre 1924 y 1927; en ellos aparece una serie de recurrencias que se reflejan, como un todo de correspondencias, en la producción dramática. Así sucede con el desdoblamiento; cuando en enero de 1933, García Lorca regala a su amigo Manuel García Viñolas²⁸⁵ un dibujo de un rostro desdoblado de Pierrot, le dice expresamente: "Te voy a dar mi autorretrato". Pero también con la sexualidad oculta y reprimida, en "Paje de la pecera" (1926), donde vemos a una especie de payaso que sostiene en su mano derecha una copa con un pez en su interior. Si atendemos a la simbología fálica del pez, podemos comprender la dimensión del dibujo, pues, en efecto, la masculinidad homoerótica del poeta se encuentra encerrada en marco estrecho, sin posibilidad de escape. En "Leyenda japonesa" (1927) se recurre a un procedimiento similar, con la particularidad de que en la pecera pena el rostro del payaso. También Perlimplín ha volcado en los libros una sexualidad reprimida que se desboca cuando imagina, en una proyección de su propio "yo", al galán huido que corteja a su mujer por las noches²⁸⁶. Como los payasos retratados que se enconden tras una enorme gola que

²⁸² *Poesía inédita de juventud*, ed. Christian De Paeppe, Madrid, Cátedra, 1996, pp. 191-192.

²⁸³ Véase el excelente *Libro de los dibujos de Federico García Lorca*, Mario Hernández (ed.), Madrid, Tabapress/ Grupo Tabacalera/ Fundación Federico García Lorca, 1990, en especial el capítulo III: "Melancolía de los payasos". Reproducimos los más significativos en algunas de las ilustraciones insertadas a lo largo del trabajo.

²⁸⁴ En esta misma orientación hemos de encuadrar al Caballero Blanco de *Elenita*.

²⁸⁵ Véase María Clementa Millán, "Un inédito de Federico García Lorca", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 433-434 (1986), p. 31.

²⁸⁶ *Cfr.* Inés Marful Amor, *Lorca y sus dobles. Interpretación psicoanalítica de la obra dramática y*

oculta su rostro, Perlimplín se parapeta detrás de una suntuosa capa roja que hace de él un don Juan paródico. Y, por último, también queda prefigurado en esta serie de dibujos uno de los elementos más originales del *Perlimplín*: su elemento cristológico, ya que, al derramar su sangre, redime a Belisa de su comportamiento impuro. Algo similar podemos contemplar en "Payaso de rostro desdoblado y cáliz", donde el rostro del poeta vierte lágrimas de sangre que libran de pecado la mentira de la máscara en que se escinde.

7.3. El Pierrot lorquiano: Perlimplín

Veamos, pues, cómo se conjugan todos estos elementos en el "aleluya erótico" *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (1933)²⁸⁷, donde Lorca, en un acopio de diversas tradiciones, consigue forjar un nuevo concepto de burla y, por lo tanto, conferir una nueva dimensión a la farsa²⁸⁸. Porque, en efecto, nada es original, *stricto sensu*, en el universo aniñado de Perlimplín. De un lado, García Lorca acoge como modelo mediato los "aleluyas" que tan populares se habían hecho durante el siglo XIX. Sin intención de detenerme aquí en un aspecto que ha sido estudiado de manera brillante por otros²⁸⁹, baste decir que el término había pasado a designar un tipo de subliteratura, dirigida sobre todo a público infantil, caracterizada por una sucesión de viñetas en cuya parte inferior se añadían dos versos rimados que las explicaban. A dicho subgénero pertenece la *Historia de don Perlimplín*, publicada en Barcelona en 1848 y la *Vida de don Perlimplín*, editada posteriormente en Madrid, con una trama muy similar a la primera. De ese tipo de subliteratura, Lorca toma el carácter dieciochesco que les es común, reflejado en las vestimentas ridículas con las que aparece en escena Perlimplín: "*viste casaca verde y peluca blanca llena de bucles*"²⁹⁰. Toma también de los "aleluyas" la atmósfera infantil

dibujística, Kassel, Reichenberger/Universidad de Oviedo, 1991.

²⁸⁷ La máscara como falseamiento está muy presente en las piezas surrealistas de García Lorca, tanto en *El público*, donde el Hombre 1, orgulloso de su relación pasada con el Director, dice: "Te amo delante de los otros porque abomino de la máscara y ya he conseguido arrancártela"; como en *Así que pasen cinco años* y, dentro del terreno cinematográfico, en *Viaje a la luna*; de ahí las palabras de Antonio Monegal en la "Introducción" al texto (Valencia, Pre-Textos, 1994, pp. 31-32): "El arlequín es la máscara, el disfraz, con todo lo que tiene de mentira, de hipocresía, y a la vez de ironía reveladora".

²⁸⁸ Remito a nuestro trabajo "Burla clásica-burla moderna: el personaje de Perlimplín", en *Tiempo de burlas. En torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro*, Madrid, Verbum, 2001, pp. 223-244.

²⁸⁹ Véase la magnífica edición (Madrid, Cátedra, 1996) de Margarita Ucelay.

²⁹⁰ Cito siempre por la edición de Margarita Ucelay, p. 253.

que los impregna; desde esta perspectiva hemos de entender los primeros acordes de la farsa y, en concreto, el absurdo diálogo que mantienen Perlimplín y Marcolfa:

PERLIMPLÍN.- ¿Sí?

MARCOLFA.- Sí.

PERLIMPLÍN.- Pero, ¿por qué sí?

MARCOLFA.- Pues porque sí.

PERLIMPLÍN.- ¿Y si yo dijera que no?

MARCOLFA.- ¿Que no?

PERLIMPLÍN.- No.

MARCOLFA.- Dígame, señor mío, las causa de ese no.

PERLIMPLÍN.- (*Pausa.*) Dime tú, doméstica perseverante, las causas de ese sí.

La incoherencia de este primer diálogo supone una anticipación del drama que está destinado a sufrir el cándido fante que da título a la obra, puesto que, privado de cualquier contacto con el mundo a lo largo de su vida —a no ser por vía libresca— y, por tanto, niño en cuestión de amores, se ve abocado, sin quererlo, a la consumación de un matrimonio desigual, portador, a la postre, del desenlace trágico.

Ni siquiera es original el nombre de Belisa, que remite a una tradición áurea de lascivas jovenzuelas, duchas en requiebros de amores y empeñadas en la consecución de una estabilidad económica con la zalamería por bandera. Porque, en efecto, son muchas las Belisas que nos topamos en un ligero repaso por las comedias del Siglo de Oro; baste aquí recordar títulos como *Los melindres de Belisa* y *Las bizarrías de Belisa*, ambas de Lope de Vega. Con sus homónimas compañeras, comparte esta Belisa lorquiana la inconstancia en los asuntos de Venus y el tiento, amasado bajo la égida materna, en el manejo de sus encantos corporales. De ahí que la madre del personaje lorquiano presente a Perlimplín la mercancía en los siguientes términos:

Es una azucena... Ve usted su cara. (*Bajando la voz.*) Pues si la viese por dentro... ¡Como de azúcar!... Pero... ¡perdón! No he de ponderar estas cosas a persona tan moderna y competentísima como usted...²⁹¹

Por su parte, la aventajada discípula hace explícitos los encantos sólo intuitos en las palabras de la astuta madre:

²⁹¹ *Amor de don Perlimplín*, p. 257.

¡Amor! ¡Amor!
Entre mis muslos cerrados
nada como un pez el sol.²⁹²

Topamos aquí con el primero de los elementos –amén de la vestimenta de Perlimplín, que tiene sin duda algo de payaso decadente– que remiten al universo pictórico de García Lorca. Insinúa Belisa el braceo libre, a través de sus turgentes muslos, de un pez con claras connotaciones fálicas. Sin embargo, si establecemos una comparación entre Perlimplín y algunas de las ilustraciones –en concreto “Paje en la pecera”– podemos prever el desenlace siniestro de la obra, puesto que el vejete farsesco tiene, como el paje, su verdadera sexualidad reprimida en el reducido espacio de los libros, su único contacto con la realidad, de la misma forma que el payaso abocetado desdobra sus inclinaciones en un pez que nada, agónico, entre las aguas estancadas de una diminuta copa.

Como en la farsa tradicional, Perlimplín es, de antemano, un vejete cornudo que ha de contraer matrimonio para que el tinglado festivo siga en pie. Luis Fernández Cifuentes apunta la casuística que puede plantearse una vez consumada la deshonor conyugal: “El marido puede entonces resultar ignorante, consentido [*sic*] o vengador”²⁹³. García Lorca, gran conocedor del teatro clásico²⁹⁴, sabía de la triple posibilidad. Un análisis superficial de Perlimplín podría llevarnos a caracterizarlo como uno más de los cornudos consentidores que llenan los entremeses del siglo XVII, en la estela del *Diego Moreno quevedesco*²⁹⁵ o *El desafío de Juan Rana*, de Calderón, puesto que consiente su deshonor, sabedor de su incapacidad para vencer a su adversario. Es también, en cierta medida, cornudo ignorante, pues nada sabe del juego de engaños a que va emparejada su unión matrimonial. Para forjar esta variante, contaba García Lorca con el mejor de los antecesores: Miguel de Cervantes. En su entremés *El viejo celoso*, el engaño se consuma mediante tan sólo una puerta entre burlado y burladores. Lorenza va relatando su deleite carnal con el joven, lo cual es interpretado como locura por su iluso marido. Y, por último, es también cornudo vengador, en tanto da muerte al burlador de su honra.

²⁹² *Amor de don Perlimplín*, p. 259.

²⁹³ *García Lorca en el teatro: la norma y la diferencia*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1986, p. 128.

²⁹⁴ No olvidemos que dirigió durante años *La Barraca*, experimento teatral en que tuvieron cabida piezas claves de nuestro repertorio clásico, en especial del teatro breve. Así se representaron *La cueva de Salamanca*, *Los dos habladores* y, por supuesto, *El retablo de las maravillas*. Véase Luis Sáenz de la Calzada, *La Barraca. Teatro universitario*, Madrid, Revista de Occidente, 1976.

²⁹⁵ Los cornudos esbozados por Quevedo han de ser considerados antecedentes inmediatos de los de Valle-Inclán, en especial la terna de protagonistas de *Martes de Carnaval*.

El referente clásico hubo de buscarlo García Lorca en obras como *El médico de su honra*, de Calderón de la Barca²⁹⁶, donde Mencía, esposa del engañado Gutierre, es sacrificada en virtud de la prevalencia del honor. En *Amor de don Perlimplín* existe, en efecto, sacrificio, si bien es el burlado quien muere en un acto de generosidad supremo que redime de culpa a su esposa. En definitiva, Perlimplín es cornudo ignorante, consentidor y vengador, pues crece a la par que la burla en un proceso evolutivo que tiene mucho que ver con los diferentes ambientes en que se desarrolla la pieza.

La evolución en la tipología del cornudo tiene mucho que ver con el cambio de ambiente escénico en que se desarrolla cada parte de la pieza, pues cada uno de ellos es correlato ambiental de la condición cambiante del protagonista²⁹⁷. La obra comienza con los balcones enfrentados de Perlimplín y Belisa, recurso este que anticipa el conflicto que se desencadenará en los cuadros siguientes. Entre uno y otro existe una separación infranqueable representada por el espacio vacío que media entre los balcones, una separación, en efecto, basada en una concepción vital diametralmente opuesta: una con los libros como único referente y otra gestada a golpe de habilidad y zalamería. El contraste entre la condición pueril de Perlimplín y la resabiada experiencia de las mujeres que montan su tragedia queda reflejado magistralmente en la risa demoníaca de Marcolfa frente a la inocente sorpresa del fante ante una reacción corporal —una simple erección— que no había experimentado hasta ese momento. Risa y temor acentuados por una agorera bandada de pájaros negros que cruza la escena. De un lado, Perlimplín muestra un ingenuo temor ante la posibilidad de que Belisa le estrangule, muestra de que el único conocimiento del amor ha sido a través de sus lecturas —posiblemente de “aleluyas”, en un ejercicio metaliterario—; de otro, Belisa apela a la masculinidad representada en el “gallo”, sabiendo de antemano que el vejete no podrá satisfacer las continuas necesidades de tan díscola muchacha:

(Se oye el piano. El teatro queda en penumbra. BELISA descubre las cortinas de su balcón. Se ve a BELISA casi desnuda cantando lánguidamente.)

VOZ DE BELISA.- ¡Amor! ¡Amor!
Entre mis muslos cerrados
nada como un pez el sol.

MARCOLFA.- ¡Hermosa doncella!

²⁹⁶ Relación esta que ha sido establecida por Carlos Feal, en *Lorca: tragedia y mito*, Ottawa, Dovehouse Editions Canada, 1989. En especial el capítulo “Amor y honor en Calderón y Lorca”, pp. 111-126.

²⁹⁷ Remito al magnífico artículo de Miriam Balboa Echeverría, “The Inner Space in *The Love of Perlimplín with Belisa in His Garden*”, *Romanic Review*, LXXIII/I (1982), pp. 98-109.

PERLIMPLÍN.- ¡Como de azúcar!... blanca por dentro. ¿Será capaz de estrangularme?

MARCOLFA.- La mujer es débil si se la asusta a tiempo.

VOZ DE BELISA.- ¡Amor!

¡Gallo que se va la noche!

Que no se vaya, no.

PERLIMPLÍN.- ¿Qué dice Marcolfa? ¿Qué dice? (MARCOLFA *rie.*) ¿Y qué es esto que me pasa?... ¿Qué es esto?²⁹⁸

Más relevancia tiene el dormitorio en que se desarrolla el segundo cuadro, espacio del forzoso aprendizaje que ha de experimentar Perlimplín. La enorme cama rodeada por seis puertas representa la indefensión del personaje ante una sexualidad —la de Belisa— demasiado fogosa y abierta a múltiples frentes, como se demuestra en los cinco jóvenes que la visitan a lo largo de la noche. Perlimplín es entonces cornudo ignorante y los espectadores lo somos también en cierto sentido, puesto que Lorca nos impide ver la consumación del engaño conyugal sirviéndose de una pareja de Duendes que recorren una cortina para ocultar el caso de cuernos. Se trata, sin duda, de una crítica a la pasividad y al *voyeurismo* consustanciales al teatro de época, empeñado en mostrar al espectador esa *tranche de vie* tan gustada por los naturalistas. Cuando los Duendes desaparecen, Perlimplín porta sobre su cabeza unos enormes cuernos de ciervo. Y es en este instante cuando García Lorca abandona el marco tradicional, es decir, aquel que hacía del cornudo un elemento irrisorio e instrumento de la risa desinhibida propia del género entremesil, para iniciar un proceso de dignificación del tipo que, de este modo, deja de serlo y se convierte en un personaje con entidad propia. Perlimplín cobra súbita conciencia de su imposibilidad para atajar el ímpetu juvenil de Belisa, pues sabe que sus ajadas carnes no pueden competir con las de los mil y un amantes que se le presenten cada noche. Los descarnados versos del Pantolone lorquiano —ahora ya cornudo consentidor— así lo atestiguan:

Amor, amor
que estoy herido.
Herido de amor huido,
herido,
muerto de amor.

²⁹⁸ Como apunta Margarita Ucelay: "La risa de Marcolfa, según Lorca en los ensayos de Anfístora, continuaba hasta el final apoyada en las largas escalas que tocaba el piano", *Amor de don Perlimplín*, nota 33, p. 259.

Decid a todos que ha sido
el ruiñeñor.
Bisturí de cuatro filos
garganta rota y olvido.
Cógeme la mano, amor,
que vengo muy mal herido,
herido de amor huido,
¡herido!
¡Muerto de amor!²⁹⁹

El tercer cuadro se desarrolla en el comedor de la casa de Perlimplín. Marco tan en apariencia convencional sirve para negar el código de honor al uso, puesto que el vejete acepta su nueva condición y se resigna a vivir con ella. El cuarto cuadro se desarrolla en el jardín, lugar de encuentro paradigmático entre amantes. Perlimplín quiere sacrificar su vida –desdoblándose en una identidad que no le pertenece– para saborear así las mieles del triunfo amoroso. De ahí que haga creer a Belisa que es cortejada por un fornido joven que no es sino él mismo disfrazado. La joven esposa acude a la cita, espoleada por su propio marido. Parapetado tras una capa, Perlimplín se da muerte a sí mismo, o, mejor, aniquila a su otra cara, aquella que portaba ilusión y quiso ser conquistadora durante unos instantes. Asume así la única faceta que le quedaba: cornudo vengador. La sangre del fantoche redime de culpa a Belisa, libre ya para encontrar un amor que la satisfaga en un cuerpo más joven y fuerte:

Perlimplín me mató... ¡Ah, don Perlimplín! Viejo verde, monigote sin fuerzas, tú no podías gozar el cuerpo de Belisa... El cuerpo de Belisa era para músculos jóvenes y labios de ascuas... Yo en cambio amaba tu cuerpo nada más... ¡tu cuerpo!... pero me ha matado... con este ramo ardiente de piedras preciosas.³⁰⁰

Por tanto, Lorca acopia las variantes de una tradición dramática –el engaño conyugal y su escenificación farsesca– para dar una nueva dimensión a la burla y al tipo que la interpreta. De un lado, la burla abandona su componente exclusivamente hilarante para convertirse en un método de aprendizaje; de otro, el cornudo, dignificado por la lección, deja de ser un mero instrumento de risa y pasa a ser así un personaje único en que se conjugan lo cómico y lo trágico.

El salto cualitativo llevado a cabo por García Lorca no ha sido –en mi opinión– puesto suficientemente de relieve, máxime cuando las bases de dicha

²⁹⁹ *Amor de don Perlimplín*, p. 275.

³⁰⁰ *Amor de don Perlimplín*, p. 287.

pirueta están lejos de comprenderse en toda su dimensión. El Zapatero de *La zapatera prodigiosa* y Perlimplín no son sino facetas diferentes de un mismo proceso creativo encaminado a la dignificación de un tipo –el cornudo–³⁰¹, que había sido fuente de comicidad en el teatro español desde el Siglo de Oro. Sin embargo, hemos de plantearnos a partir de qué presupuestos acomete Lorca dicho proceso. Ya hace algunos años, Jorge Guillén apuntó la deuda del poeta granadino respecto de *Le cocu magnifique*³⁰², obra del belga Ferdinand Crommelynck, no sin antes advertir de lo “peligrosas [que] son estas investigaciones sobre los orígenes de asuntos y estilos”³⁰³. Si bien existen claras conexiones entre Perlimplín y Bruno –protagonista de la pieza–, como el hecho de recurrir al disfraz para comprobar el amor de la esposa, las motivaciones de uno y otro son completamente diferentes. Perlimplín hace un acto de sacrificio como muestra de generosidad hacia Belisa, consciente de que él no es sino un impedimento para que consiga la plena felicidad; en el caso de Bruno, por el contrario, el disfraz responde a la satisfacción egoísta de sus propias ensoñaciones, derivadas de una locura transitoria. No creo, por tanto, que sea necesario establecer un vínculo de dependencia entre una obra y otra. Más bien, habría que intentar dibujar una nueva interpretación de Perlimplín a la vista de la propia coherencia interna de la obra lorquiana en su conjunto y de las diversas derivaciones que la *commedia* y sus máscaras van adquiriendo en el poeta con el paso de los años. En este sentido, parece obvia la relación –al menos en sus aspectos más superficiales– entre Perlimplín y Pantalón³⁰⁴. Ambos comparten su avanzada edad, su porte ridículo y, en otro orden de cosas, su atibada –cuando no explícita– impotencia. Sin embargo, Perlimplín añade a su bagaje muchas otras características nunca presentes en la máscara veneciana: sensibilidad, comprensión,

³⁰¹ La vertiente tradicional e íntegramente carnavalesca del tipo es desarrollada por García Lorca en sus piezas para títeres *Tragicomedia de don Cristóbal y la señorita Rosita* y *El Retablillo de Don Cristóbal*, que analizamos en la segunda parte del presente estudio.

³⁰² París, Éditions de la Sirène, 1921. Representada por primera vez el 18 de diciembre de 1920 en el Théâtre de la Maison de l'Oeuvre. La pieza hubo de suscitar un gran interés, como muestra la temprana traducción al castellano, *El estupendo cornudo. Farsa en tres actos*, obra de Augusto D'Halmar y Antonio Espina, Madrid, Revista de Occidente, 1925. Véase el artículo de Carlos Feal Deibe, “Crommelynck y Lorca: variaciones sobre un mismo tema”, *Revue de Littérature Comparée*, 44 (1970), pp. 403-409.

³⁰³ Federico García Lorca, *Obras completas*, Tomo I, prólogo de Jorge Guillén, Madrid, Aguilar, 20ª edición, 1977, p. LXVI.

³⁰⁴ Véanse Javier Huerta Calvo, “La influencia italiana en el entremés”, en *El nuevo mundo de la risa. Estudios sobre el teatro breve y la comicidad en los siglos de oro*, Palma de Mallorca, Olañeta, 1995, pp. 125-134; y en lo que atañe al teatro contemporáneo, David George, *The History of the Commedia dell'arte in Modern Spanish Literature with Special Attention to the Work of García Lorca*, Lewiston/Queenston/Lampeter, The Edwin Mellen Press, 1995, único estudio global sobre la presencia del carnavalesco italiano en el teatro español contemporáneo. Cabe ser destacado por lo arriesgado de la empresa, aunque resulte a todas luces insuficiente.

poesía y ensoñación, que hacen de él un remozado personaje. El proceso de humanización del cornudo tradicional responde, por tanto, a la hibridación de Pantalone con otra máscara del teatro clásico: Pierrot, eso sí, de acuerdo a la lectura que de ella hicieron los decadentistas franceses³⁰⁵, asunto este que conecta la farsa lorquiana con los antecedentes estudiados al comienzo de este apartado. En efecto, Perlimplín comparte con el Pierrot de "Pierrot. Poema íntimo" la necesidad de desdoblarse para entender, con plenitud, las motivaciones ocultas de su alma; pero también la homosexualidad de ambos, apenas intuita, pues si la primeriza máscara lorquiana hablaba de la "vergüenza de revelar los paseos de mi alma", Perlimplín desboca sus ansias reprimidas ante la contemplación de su "anti-yo", del joven de brazos fornidos y prietos que él mismo ha inventado:

No temas. Hace quince días vi a ese joven por vez primera. Te puedo decir con toda sinceridad que su belleza me deslumbró. Jamás he visto un hombre en que lo varonil y lo delicado se den de una manera más armónica.³⁰⁶

El deseo callado —el amor homosexual— conecta también, como veíamos anteriormente, con los dibujos del poeta, en que una serie de payasos y pierrots manifiestan, de maneras diversas, la escisión traumática entre la máscara, siempre risueña y convencional, y el rostro verdadero del que crea, ya encerrado en una copa, ya hecho mar de lágrimas, ya oculto tras una ridícula gola. Porque, en efecto, incluso en la vestimenta, se observa esa conexión subyacente entre Perlimplín y los payasos, irrisorios en su apariencia teatral, aquella que les insta a provocar la risa en el espectador; trágicos cuando desvisten su ser fuera de las tablas, escondiendo un deseo dignificado por su sentido agónico.

Perlimplín, como Pierrot, encuentra la plenitud en la noche, con la Luna como gran aliada. El influjo de ésta hace posible la consumación de un juego *poético*, en tanto que crea un halo de apariencias capaz de desmentir su verdadera condición. La magia de la noche queda reflejada en una bella y evocadora canción interpretada por la ilusionada Belisa y un coro de Voces:

BELISA.- (*Dentro, cantando.*)

Por las orillas del río
se está la noche mojando.

VOCES.- Se está la noche mojando.

BELISA.- Y en los pechos de Belisa
se mueren de amor los ramos.

³⁰⁵ Remito a la "Introducción", capítulo 2, del presente estudio.

³⁰⁶ *Amor de don Perlimplín*, p. 277.

VOCES.- Se mueren de amor los ramos.
[...]
BELISA.- La noche canta desnuda
sobre los puentes de marzo.
VOCES.- Sobre los puentes de marzo.
BELISA.- Belisa lava su cuerpo
con agua salobre y nardos.
VOCES.- Con agua salobre y nardos.
[...]
BELISA.- La noche de anís y plata
relumbra por los tejados.
VOCES.- Relumbra por los tejados.³⁰⁷

El haz de relaciones podría hacerse extensible a obras que, en clave surrealista, exploran el sentido oculto y, por ende, trágico de la máscara. Me estoy refiriendo, claro está, a *El público*, *Así que pasen cinco años* —que, a continuación, analizamos someramente— y, desde otros registros, *Viaje a la luna*. Así pues, García Lorca, partiendo del esquema farsesco lleva a cabo un proceso de humanización del cornudo tradicional a partir de una conjunción de tradiciones dramáticas diversas: de un lado, el teatro breve español del Siglo de Oro y, de otro, el teatro simbolista francés. Como resultado de dicho proceso, Perlimplín resulta un personaje con entidad propia en que se mezcla lo cómico y lo trágico gracias a una interiorización de la máscara.

7.4. La máscara surrealista: Arlequín

Si bien es cierto que el “teatro imposible” de García Lorca supone el punto álgido del surrealismo dramático español, no lo es menos que la renovación vanguardista lorquiana se apoya en unas sólidas bases tradicionales y que las máscaras farsescas participan de ella como testigos de excepción: Pastor Bobo y Arlequín en *El público*, y Arlequín en *Así que pasen cinco años*³⁰⁸. A pesar de los numerosísimos estudios que la obra del poeta granadino sigue suscitando, no creo que se haya

³⁰⁷ *Amor de Don Perlimplín*, p. 283.

³⁰⁸ Resulta fundamental el artículo de Julio Huélamo Kosma “Pastor y Arlequín: dos personajes paralelos en el teatro imposible de García Lorca”, en *Le théâtre de l'impossible*, Borgoña, Universidad de Borgoña, 1998, pp. 63-85. De muy reciente aparición es el artículo de Antonio Jorge Ocaña Barranco, “Máscaras, radiografías y espejos (instrumentos de una nueva dramaturgia)”, en *Federico García Lorca: clásico moderno (1898-1998)*, Andrés Soria Olmedo, María José Sánchez Montes y Juan Varo Zafra (eds.), Granada, Diputación de Granada, 2000, pp. 341-351.