

Morir y matar amando: *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*

Emilio Peral Vega

Arbor CLXXVII, 699-700 (Marzo-Abril 2004), 691-702 pp.

«Morir y matar amando: Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín» apuesta por una de las obras dramáticas lorquianas no sólo de menor presencia escénica sino también de menor bibliografía secundaria en torno a ella. Y lo hace analizando la intrincada red de influencias –desde la commedia dell’arte italiana, pasando por el teatro breve del Siglo de Oro español, para llegar al simbolismo francés– que convierte a su personaje, Perlimplín, en un ente dramático esencial, capaz de sacudirse una tradición que había hecho de sus congéneres cornudos –recordemos el Cañizares cervantino que tanto se le asemeja en un primer estadio de la pieza– unos peleles al servicio de una comicidad de guante blanco, y capaz de convertirse así en un héroe trágico, de múltiples aristas, que, negando su propia condición, se sobrepone a sus taras y complejos para exhibir, en clave donjuanesca, un acto de generosidad suprema. Su muerte, lejos de empañar la culminación de la farsa, engendra la esperanza de un nuevo ser, Belisa, al que Perlimplín ha entregado un alma con que crecer en la vida que le queda por delante.

Puestos en la tesitura de elegir entre lo bueno lo mejor, parece que la casualidad me hubiera llevado, de forma irremediable, a la pieza que considero cima del arrebatado ingenio dramático de Federico García Lorca¹. Y así es, pues, mientras esbozo estas líneas, suenan, tras de mí, las

sonatinas de Domenico Scarlatti, prodigio de sencillez armónica, que, allá por 1933, y después de un estreno fallido², habrían de servir de apoyo musical a los intermedios de la «función de gala» que, organizada por el «Club Teatral Anfistora» y completada con la representación de *La zapatera prodigiosa*, sirvió de bien merecido homenaje a su creador, amén de tardío estreno de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*. Pero, más allá de la coincidencia musical, la cartelera madrileña insiste en llevar mi elección por la misma senda; y es que el Teatro Espada de Madera, en un montaje en clave artaudiana dirigido por Antonio Díaz-Florián, repone la obra³ en lo que supone la demostración de su vigencia escénica y las múltiples posibilidades de interpretación que laten en sus palabras.

De la farsa a la tragedia

De sencillas he calificado las sonatinas del maestro Scarlatti y sencillo parece ser el primer adjetivo que emana del texto lorquiano tras un primer acercamiento. Sencillez, sí, y tradición, pues que el caso de amor contrariado entre un vejete y una moza nos sitúa, casi sin quererlo, en los entremeses cervantinos, llenos de sana irreverencia, y en las más contenidas piezas de Moratín —*El sí de las niñas*, *El viejo y la niña*— y, por qué no, en los enrevesados líos de faldas, maquillados, y bien maquillados, de sutil penetración psicológica, de *La Regenta* clariniana. De entre todos los modelos que se le ofrecían, Lorca se decanta, en primera instancia, por Cervantes y la tradición entremesista del Siglo de Oro que en él culmina⁴, pues de ella toma no sólo la estructura básica que soporta la obra sino, sobre todo, las características básicas de sus personajes: Perlimplín es ridículo tanto en su aspecto físico —«viste casaca verde y peluca blanca llena de bucles»— cuanto en su total desconocimiento del sexo opuesto, descubierto, no sin cierta aprensión, entre los muslos insinuantes de una Belisa que canta, desinhibida, desde el balcón de su casa —«¡Amor! ¡Amor!/ Entre mis muslos cerrados/ nada como un pez el sol»—, y, sobre todo, en un radical infantilismo⁵, sólo parcialmente paliado entre las páginas de los libros, y refrendado en una de las primeras intervenciones del personaje:

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 causas de ese no.

PERLIMPLÍN.—(*Pausa.*) Dime tú, doméstica perseverante, las causas de ese sí⁶.

De acuerdo a esa misma tradición, las mujeres son caracterizadas como hábiles tejedoras de engaños, ya sea a través de su propio cuerpo —como hace Belisa—, ya utilizando mercancía ajena, tal el caso de su madre: «Es una azucena... Ve usted su cara. (*Bajando la voz.*) Pues si la viese por dentro... ¡Como de azúcar!...», así como seres indiferentes al drama padecido por Perlimplín; en este sentido hemos de entender la risa demoníaca de Marcolfa cuando, al oír el sensual canto de Belisa, se mofa del temblor que azota a su señor y, sobre todo, de su reacción corporal, una simple erección, que nunca antes había experimentado⁷.

Un Lorca conocedor de la tradición dramática española —no en vano, fue *alma mater* del entusiasta proyecto de «La Barraca», en el seno del cual fueron representados no pocos entremeses áureos⁸— está muy lejos, sin embargo, de contentarse con un tributo servil —por otra parte, ya realizado en la *Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita*— a los deleitosos tablados ideados por Lope de Rueda, Calderón de la Barca y el propio Cervantes, y busca, por un lado, añadir nuevos elementos al consabido caso de cuernos protagonizado por la lozana jovenzuela y, por otro, revestirlo de un componente trágico hasta entonces inédito en las tablas. No es fácil la empresa y, sabedor de ello, coloca sobre el damero toda su maestría teatral. Deja, al principio, que el espectador se solace con los juegos eróticos de Belisa y los consejos resabiados de su madre —«Don Perlimplín tiene muchas tierras. En las tierras hay muchos gansos y ovejas. Las ovejas se llevan al mercado. En el mercado dan dineros por ellas. Los dineros dan la hermosura... Y la hermosura es codiciada por los demás hombres»⁹—, con la sabiduría populachera de Marcolfa y la grotesca inocencia de Perlimplín, tan ajeno al calor de las sábanas que se ofrecen ante él que pregunta, como un niño asustado, en qué consiste el matrimonio, experiencia de la que sólo tiene una legendaria referencia traumática: «Cuando yo era niño una mujer estranguló a su esposo. Era zapatero. No se me olvida. Siempre he pensado no casarme». Sin embargo, ese mismo espectador que ríe, sin complejos, ante un fante cuyo referentes, siempre grotescos, parecen estar marcándole en la distancia una pauta en la asunción del per-

sonaje, no tarda en descubrir la desgarrada herida que se ha abierto en su débil corazón:

Me casé... ¡por lo que fuera!, pero no te quería. Yo no había podido imaginarme tu cuerpo hasta que lo vi por el ojo de la cerradura cuanto te vestían de novia. Y entonces fue cuando sentí el amor, ¡entonces!, como un hondo corte de lanceta en mi garganta¹⁰.

El espectador, pues, toma súbita conciencia del drama que se abre ante Perlimplín y, sumergido, casi sin notarlo, en una nueva atmósfera, que niega radicalmente el humor exhibido hasta entonces, se compadece de su suerte. La inocencia infantil del vejete se tiñe de negro, como negros eran los pájaros que cruzaron la escena al fin del primer cuadro, ya que comprendemos la lacra que se esconde tras la aparente candidez del «hijito» pronunciado por Belisa antes de que Perlimplín se rinda a los placeres del sueño. Negra será también la noche que cobije las cinco infidelidades de la joven esposa, como negro es el tinte trágico que impregna el vestido nupcial de Belisa, ante el que tanto pavor había manifestado Perlimplín— «Belisa... con tantos encajes pareces una ola y me das el mismo miedo que de niño tuve al mar»—; y negro, claro está, es el color que empapa las sábanas de esa inmensa cama con dosel y penachos de plumas mancillada por Belisa en la noche de su desposorio. Inocencia infantil, decía, transfigurada en tragedia de la mano de dos duendecillos que, cual aliados de Perlimplín, aparecen en escena con el propósito de evitar sean vistos los múltiples engaños perpetrados durante la noche, tapando a los ojos del espectador esa misma rendija de curiosidad que condenó, ya para siempre, la cándida mirada del viejo.

Las mil y una caras del personaje

Viraje amargo, en fin, basado en las máscaras cambiantes de un personaje proteico y multiforme. Para ese nuevo rumbo de la farsa clásica, nuestro autor se nutre de un rico haz de influencias, entre las cuales el simbolismo francés constituye el primer eslabón. El soporte grotesco de la primera parte de la obra necesitaba de un tipo teatral desmesurado y ridículo, blanco propiciatorio de la necesaria burla, y García Lorca lo encuentra en el vejete entremesil, cornudo, si no consentidor—tal el caso del *Entremés de Diego Moreno*, de Quevedo—, al menos ignorante, como el Cañizares cervantino de *El viejo celoso*. Cornudo, en efecto, es Perlimplín, como así lo demuestran los «grandes cuernos de ciervo» que decoran su testa una vez que los duendecillos han abandonado el escenario. Sin embargo, los nuevos aires perseguidos por Lorca necesitaban de un

fulgor trágico que los entremeses estaban muy lejos de poderle ofrecer, por lo que vuelve su vista hacia los dramaturgos y poetas franceses de la segunda mitad del siglo XIX, ellos también empeñados en mostrar la cara patética de otra tradición dramática festiva, de tanta influencia, por cierto, en nuestro teatro áureo: la *commedia dell'arte*¹¹. Y lo hacen a través de una máscara, Pierrot, con la que se identifican plenamente. Pierrot, con su rostro pintado de blanco y su casaca abotonada, se convierte así en el símbolo del fracaso en el amor, de la negación social y, sobre todo, del sufrimiento esencial como caldo de cultivo para la inspiración poética. La máscara existe en tanto se da el dolor que lo alimenta, la imposibilidad visceral para un amor que, apenas atisbado, niega su condición creativa¹². García Lorca se siente atraído desde muy pronto por la imaginería acuñada en el fin de siglo francés, como así lo atestiguan algunas de sus primeras composiciones poéticas y en prosa. No es difícil pensar que el joven poeta se identificara con el personaje, no sólo por la condición artística que los une sino, sobre todo, por la imposibilidad intrínseca para el amor que máscara y persona comparten: la primera como víctima de una tradición que le niega el pan y la sal a favor de Arlequín; el segundo como hijo de un amor que aún no puede decir su nombre y, en consecuencia, se parapeta detrás de una careta blanca para evitar ser despreciado. En este sentido, y dentro de los *juvenilia* lorquianos, resultan paradigmáticos poemas como «Carnaval» que, curiosamente, lleva como subtítulo «Visión interior»¹³, donde poeta y máscara se funden en un solo dolor, en un solo ser:

¿Por qué estarán llamando sobre mi corazón,
todas las ilusiones con ansia de llegar,
si las rosas que huelen a mujer
se marchitan a mi lento sollozar?

Carnaval perpetuo en mi corazón.
Llora Pierrot su desventura.
Sólo vive el fuego de mi pasión
que brilla en mi noche oscura.

[...] Monotonía de mi vida
siempre igual, siempre igual.
¡Qué saben pobres los hombres
de mi gran pasión fatal...!¹⁴

Identificación esta que alcanza sus últimas consecuencias, aquellas que lindan con el deseo hiriente que asaetea el corazón, en un texto

agenérico –incluido por Christopher Maurer en su *Prosa inédita de juventud*– titulado «Pierrot. Poema íntimo» (1918). Leyendo líneas como las que siguen, entendemos cómo García Lorca acepta la máscara como medio de maquillar una realidad aún no asumida pero que hormiguea en su interior con las ansias 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 corazón, abro mi ventana y pulsando el laúd digo eternas serenatas a la luna»¹⁵.

Con todo, la atracción por el payaso de rostro enharinado no se limita a la faceta literaria del poeta granadino, sino que alcanza, con recurrencia obsesiva, su universo pictórico¹⁶, en especial en el período comprendido entre 1924 y 1927. En este sentido, y aproximándonos ya a nuestra pieza de teatro, resulta muy significativo el hecho de que una de las primeras referencias a *Amor de don Perlimplín* que encontramos en el *Epistolario*¹⁷ de Lorca, recogida en carta que el de Fuente Vaqueros dirige a Melchor Fernández Almagro, vaya flanqueada por dos dibujos, el primero de los cuales –*Payaso de rostro desdoblado* (1926)– representa precisamente a un Pierrot que escinde su rostro, mientras que el segundo –*Payaso con una flor en la mano*¹⁸ (1926)– muestra al mismo personaje, pleno de sensibilidad, y en actitud de ofrecimiento del presente que porta. Identificación, en definitiva, absoluta, refrendada cuando, allá por 1933, García Lorca regala a su amigo Manuel García Viñolas un dibujo de un rostro desdoblado de Pierrot diciéndole expresamente: «Te voy a dar mi autorretrato»¹⁹.

Poesía, prosa y pintura se dan la mano. Sin embargo, el proceso de asunción de Pierrot en el teatro lorquiano, si dejamos al margen la referencia epistolar citada y algún que otro personaje de los *juvenilia* dramáticos –me refiero al Caballero Blanco de la pieza *Elenita* (1921)– tarda en producirse, aun cuando el desdoblamiento entre autor y máscara resultara más evidente en el hecho teatral que en cualquier otra manifestación artística. Pareciera que Lorca hubiera esperado a encontrar un personaje con una sólida entidad para hacerle partícipe de esta su obsesión por el payaso decadente. Y lo encuentra precisamente en el vejete dieciochesco que se enamora, *malgré lui*, de Belisa, el cual, más allá de sus características más evidentes –aquellas que le emparentan con el cornudo entremesil–, comparte con Pierrot su mundo ideal forjado entre versos, propios o ajenos, su imposibilidad atávica para la consumación del amor,

su destino trágico y, sobre todas las cosas, el dolor como fuente máxima de inspiración. Porque, en efecto, el descubrimiento del engaño, lejos de condenarlo al ridículo –de acuerdo al horizonte de expectativas que, en clave cómica, la tradición había impuesto en los ojos del espectador–, lo dignifica como personaje y espolea su capacidad de metamorfosis. Los descarnados versos que entona nos hablan de súbita madurez, del abandono definitivo de la infancia y la inocencia compartida con tantos y tantos libros, de la toma de conciencia de la utopía que supone amar un cuerpo, el de Belisa, demasiado joven y vivo para intentar asirlo de tan asediado por los brazos jóvenes y fuertes de mil y un amantes:

Amor, amor
que estoy herido.
Herido de amor huido,
herido,
muerto de amor.
Decid a todos que ha sido
el ruseñor.
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!²⁰

Sufrimiento, en fin, como principio y acicate para la mutación. Perlimplín acepta su condición de cornudo y la utiliza como medio para crear una nueva realidad, ideal y literaria –quizás aprendida en los mismos libros que nutrieron la mayor parte de su vida–, en la que tomar partido de manera decisiva. Sabedor de que no puede otorgar la felicidad a Belisa, inventa un nuevo personaje y se desdobra en él, como el propio Lorca lo había hecho antes con Pierrot, para así acercar la plenitud a su amada. Perlimplín es, por unos momentos, un don Juan, joven y fornido, que ronda el balcón de la alcoba de Belisa y le envía cartas de tórrida pasión con el único objeto de que su corazón arda en un fuego que la otra cara del personaje, el vejete patético, sabe que no vivirá nunca. Perlimplín, como el *Burlador* de Tirso de Molina, se deleita en el juego, conscientes uno y otro de que su sed no habrá de apagarse si no es con su propia muerte. De la misma forma que el Tenorio responde, sin el más mínimo atisbo de duda, a la pregunta de Isabela sobre su identidad «soy un hombre sin nombre», Perlimplín es también consciente de que su único medio

de redención se encuentra, precisamente, en negar su esencia y asumir la nueva que le otorga la máscara; tan sólo será hombre cuando niegue su nombre y se convierta, por arte de birlibirloque, en un don Juan que requiere de amores a la que, de otra forma, le hubiera despreciado. A diferencia de los conquistadores esperpénticos forjados por Valle-Inclán —en las *Sonatas* y, sobre todo, *Las galas del difunto*²¹—, el Perlimplín lorquiano ha conquistado, a estas alturas de la obra, un empaque trágico que niega cualquier posibilidad de ser asumido, por parte del espectador, en clave cómica y grotesca. Es ya un personaje preparado para su gran sacrificio, teatral y vital, en un acto de generosidad suprema que le separa, ahora sí y de manera definitiva, del burlador tirsiano para aproximarse a sus múltiples reelaboraciones románticas²². Y es así que Perlimplín concuerda una cita entre Belisa y su presunto amante para dar paso a la escena final de su propia tragicomedia. Cobijado, como Pierrot, bajo los rayos de su siempre aliada Luna, y parapetado tras una capa roja, Perlimplín —o mejor, don Juan— irrumpe en escena para contemplar, deleitado, a una Belisa espléndidamente vestida para la ocasión y cuyo rostro es iluminado por el fulgor de la noche. La declaración de Belisa —«El olor de su carne le pasa a través de su ropa. Le quiero, Perlimplín, ¡le quiero! ¡Me parece que soy otra mujer!»— supone la victoria de Perlimplín —«el triunfo de mi imaginación» dirá—, pues ha conseguido arrancar de la boca huidiza de Belisa palabras de amor sincero, dirigidas a su creación, a su otro ser, a ese, ahora sí, «hombre», eterno en su carencia de «nombre» que lo cosifique y lo aferre a una realidad que se empeña en trascender. Apartando de su rostro la capa lujosa que lo cobija, Perlimplín se da muerte ante una aterrada Belisa que descubre, aún confundida, la verdadera identidad de su quimera de amor. El acto del veje te comporta un sacrificio mayúsculo, un acto de entrega total, puesto que no sólo renuncia a su vida para dejar paso franco a la felicidad de Belisa, sino que le ofrece el sentido profundo del amor y un alma con que enfrentarse a su nueva existencia. Como Cristo en la cruz, la sangre de Perlimplín redime la culpa de Belisa y la hace libre una vez más, tal y como atestiguan las palabras de la servicial Marcolfa: «Belisa, ya eres otra mujer... Estás vestida por la sangre gloriosísima de mi señor».

No queda aquí, sin embargo, el haz de relaciones entre Pierrot-Lorca-Perlimplín, lados de un triángulo que se necesitan entre sí para la comprensión de cada una de las partes. Y es que, de forma pareja a como García Lorca se escinde para contemplarse encarnado en Pierrot —«Pierrot. Poema íntimo»—, como primera muestra de un amor que busca un ser en quien completarse, Perlimplín se deleita en la contemplación de su

criatura, hasta el punto de mostrar una atracción no carente de ciertas connotaciones homosexuales:

No temas. Hace quince días vi a ese joven por primera vez. 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 armónica²³.

Connotaciones estas prefijadas en algunas de las caracterizaciones francesas de la máscara. Baste citar, como botón de muestra, la obra *Pierrot Narcisse* (1887), de Albert Giraud, en la que el lastimero poeta, a falta de un corazón que lo alimente, acaba por enamorarse de su propio reflejo, que, de forma idéntica a Perlimplín, le llevará hasta la muerte, al precipitarse sobre él para poseerlo, por lo que su rostro blanco queda teñido de una sangre que le libera de su triste contingencia.

Metateatro y parodia

Mas no seríamos exhaustivos en esta somera exposición de las razones por las que *Amor de don Perlimplín* puede considerarse, a nuestro juicio, culmen de la producción dramática de García Lorca, si no añadiéramos un nuevo elemento: la intención paródica. Y es que, en esta apuesta tan arriesgada respecto de la tradición cómica, el poeta granadino se propone distanciarse, y hasta mofarse, no sólo de algunas de las formas dramáticas más adocenadas de su época, sino, incluso, de ciertos vicios asumidos por el público que las respalda. En este sentido, los espacios en los que se desarrolla la acción cumplen función prioritaria. El primer cuadro transcurre en la casa de Perlimplín, desde cuyo balcón puede observarse el de la casa de Belisa, en un recurso escénico que, además de recordarnos el comienzo de *La señorita de Trevélez* de Arniches, remite a las ambientaciones del más puro teatro casticista, encarnado, entre otros, por los hermanos Álvarez Quintero. El segundo cuadro, situado en el dormitorio matrimonial –«*En el centro hay una gran cama con dosel y penachos de plumas. En las paredes hay seis puertas.*»–, sirve como proyección del interior turbulento de Perlimplín, aterrorizado al tener que enfrentarse a una experiencia aún no vivida que se le presenta grande y pesada como la cama que se tiende ante él, y, a su vez, como censura del *vouyerismo* intrínseco del espectador de la comedia burguesa –representada por Benavente y su escuela–, empeñado en confundir el teatro con la representación escénica de «trocitos de vida» con los que sentirse identificados. La aparición de los duendes, que corren el telón para evitar la exhibición del engaño conyugal, evidencia este sentido crítico de la pieza.

El tercer acto se desarrolla en el salón de la casa de Perlimplín, espacio prototípico de este mismo tipo de teatro «a lo burgués» al que nos estamos refiriendo. Sin embargo, el saloncito queda convertido, por arte de la parodia, en el espacio donde las costumbres burguesas son transgredidas hasta el exceso, pues que la honra matrimonial ortodoxa es sustituida por la aceptación de Perlimplín de sus propios cuernos. Por último, el cuarto cuadro tiene lugar en el jardín, ámbito destinado, secularmente, al encuentro entre los amantes furtivos. El halo romántico, sin embargo, queda convertido en el terreno de la tragedia esperanzada, en tanto la muerte de Perlimplín otorga una nueva vía de realización a la vida de Belisa.

Recepción

Escasos han sido los montajes de *Amor de don Perlimplín* en los últimos años, si exceptuamos algunas representaciones en el marco universitario y no muchas en el terreno profesional. En la temporada 1977-1978, el grupo «Esperpento» de Sevilla realizó una interesante versión de la obra, basada en la alternancia de marionetas y actores de carne y hueso en el escenario, privilegiando así una de las vías tentadas por Lorca en los acordes iniciales de la composición del texto. Muy acertado fue el montaje ideado, en 1989, por la Compañía Estable de la Sala Mirador, a partir de la versión que hiciera Robert Lenton en 1965. Ya en 1993, los actores de la «Escuela de Teatro de las Rozas», dirigidos para la ocasión por Juan Carlos Pérez de la Fuente, interpretaron la farsa en un montaje elogiado por Eduardo Galán en su reseña del *ABC*. Ese mismo año se llevó a los escenarios la versión, ahora repuesta, del Teatro Espada de Madera a la que nos referíamos al principio del artículo. Muy poco más puede añadirse a esta escueta lista de montajes. Quizás la mayor dificultad del texto resida en la entidad de Perlimplín, que soporta, casi exclusivamente, el mensaje de la obra. Se trata, en efecto, de un personaje que, de forma pareja al Max Estrella de Valle-Inclán, necesita de un intérprete capaz de alternar el registro cómico, y hasta grotesco, con la más descarnada vertiente trágica, y todo ello en un espacio de tiempo que apenas rebasa la hora de duración. Es un tránsito rápido y que reclama una interpretación matizada hasta el exceso para que resulte creíble y no pervierta la dualidad buscada por el autor. Es de esperar que el Centro Dramático Nacional o algunas de las múltiples compañías privadas nos regalen, en breve, un montaje a la altura del aliento poético y contenido del texto.

Conclusión

Termina de sonar Scarlatti e irrumpe, con estruendo vivaz en el inicio y contenido patetismo en su desarrollo, el *Petrouchka* –tanto vale decir Pierrot– de Stravinsky. Viaje rápido, pero intenso, del setecientos napolitano al novecientos ruso, de la casaca verde y el espíritu ilustrado a los lamentos nocturnos del poeta contrariado, de la irreverencia, en fin, del cornudo cervantino a la entrega final de un don Juan vetusto que, pese a todo, conserva su dignidad y se resiste a pasearse por el Callejón del Gato. Quizás en otra ocasión sean distintas las notas que nos inspiren, pero, en cualquier caso, seguirán sonando los acordes pautados por Perlimplín, aliado de la luna y confesor callado de su creador.

Notas

¹ Remito a mi trabajo «Burla clásica-burla moderna: el personaje de Perlimplín», *Tiempo de burlas. En torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro*, eds. Javier Huerta Calvo, Emilio Peral Vega y Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Verbum, 2001, pp. 223-244.

² El estreno de *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* había sido programado para el 5 de febrero de 1929, en el seno del grupo teatral «El Caracol», dirigido por Cipriano Rivas Cherif. Sin embargo, un cúmulo de circunstancias, pautado por el endurecimiento de la censura en el marco dictatorial, provoca un aplazamiento, luego convertido en prohibición, tras la irrupción de la policía en la Sala Rex –sede de «El Caracol»–, incautándose de un texto que, a partir de ese momento, será calificado por los sectores más reaccionarios como «pornográfico». Para más detalles sobre esta y otras circunstancias históricas, remito al excelente estudio introductorio realizado por Margarita Ucelay (Madrid, Cátedra, 1996).

³ Montaje estrenado el 20 de octubre de 1993 en la Sala Margarita Xirgu del Teatro María Guerrero de Madrid, dentro de la Muestra Alternativa de Teatro.

⁴ De inexcusable consulta es el libro de Javier Huerta Calvo, *El teatro breve en la Edad de Oro*, Madrid, Ediciones del Laberinto, Madrid, 2001.

⁵ Este carácter grotesco e infantil del personaje ha sido puesto en relación con las aleluyas de finales del XIX –no en vano, la obra se subtitula «Aleluya erótica en cuatro cuadros»– y, a su vez, con la más que probable intención, al menos en un estadio primerizo de composición, de haber concebido la obra como pieza para títeres, teoría esta que se refrenda en los fragmentos B y C que, tan pulcramente, ha editado Margarita Ucelay. Para el primer aspecto, remito al ya clásico artículo de Helen Grant, «Una aleluya erótica de Federico García Lorca y las aleluyas populares del siglo XIX», *Actas del primer congreso internacional de hispanistas*, Oxford, Dolphin Book, 1964, pp. 307-314; para el segundo, véase mi libro *Formas del teatro breve español en el siglo XX (1892-1939)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2001, en especial las páginas 285-309.

⁶ Cito siempre por la edición de Margarita Ucelay, Madrid, Cátedra, 1996, p. 257.

⁷ El primer cuadro se cierra con la terrorífica risa de Marcolfa, al mismo tiempo que una bandada de pájaros negros sirve como agorera premonición de lo por venir. 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*, p. 259, nota 33.

⁸ Véase Luis Sáenz de la Calzada, *La Barraca. Teatro universitario*, ed. Jorge de Peria Madrid, Residencia de Estudiantes / Fundación Sierra-Pambley, 1998.

⁹ *Amor de don Perlimplín*, p. 257.

¹⁰ *Amor de don Perlimplín*, p. 263.

¹¹ En este sentido, remito a mi libro, ya citado, *Formas del teatro breve español en el siglo XX*, así como a algún trabajo parcial, centrado en la figura de Jacinto Benavente: la «Introducción» a su *Teatro fantástico*, en colaboración con el profesor Huerta Calvo (Madrid, Espasa-Calpe, 2001), y un recién publicado artículo: «El teatro breve de Jacinto Benavente», *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 28 (2004), pp. 17-37.

¹² No haré aquí una relación exhaustiva de la pléyade de Pierrots que llenan los escenarios y las páginas de fin de siglo francés. Remito, para ello, en su vertiente exclusivamente gala, a los magníficos trabajos de Jean de Palacio, *Pierrot fin-de-siècle ou les métamorphoses d'un masque*, París, Séguier, 1990, y, sobre todo, a la monografía de Robert Storey, *Pierrot on the Stage of Desire. Nineteenth-Century French Literature Artists and the Comic Pantomime*, Princeton, Princeton University Press, 1985. Entre los muchos que asumen al personaje como eje central de sus creaciones baste citar aquí nombre como Verlaine, Huysmans y Giraud.

¹³ Cito siempre por *Poesía inédita de juventud*, ed. Christian de Paepe, Madrid, Cátedra, 1996, y *Prosa inédita de juventud*, ed. Christopher Maurer, Madrid, Cátedra, 1998.

¹⁴ *Poesía inédita de juventud*, p. 191. A esta composición se podrían añadir algunas otras como «Crepúsculo espiritual», en la que la identificación vuelve a producirse casi en los mismos términos: «El alma sufre su más allá/ en momentos de la tarde callada./ Pierrot empolva su arrugada cara/ con el polen que la Muerte dejara./ Doliente engañifa rosada» (p. 182). En efecto, identificación *in crescendo* que llega a su término en poemas como «Momento de luna», donde, habida cuenta de la hermandad entre poeta y personaje, no se hace necesaria la explicitación de uno y otro, ahora sí plenamente confundidos: «Un cantar lleno de pena/ llega de la serranía/ de un corazón que entre encinas/ sus pesadumbre suspira» (p. 412).

¹⁵ *Prosa inédita de juventud*, p. 418.

¹⁶ Véase, en este sentido, el excelente *Libro de dibujos de Federico García Lorca*, ed. Mario Hernández, Madrid, Tabapress / Grupo Tabacalera / Fundación Federico García Lorca, 1990, en especial el capítulo III: «Melancolía de los payasos».

¹⁷ *Epistolario completo*, ed. Andrew A. Anderson y Christopher Maurer, Madrid, Cátedra, 1997. Se trata de una carta fechada en Granada, a finales de enero de 1926.

¹⁸ Dibujos 331.1 y 331.2, de acuerdo a la ordenación de Mario Hernández, p. 245.

¹⁹ Véase María Clementa Millán, «Un inédito de Federico García Lorca», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 433-444 (1986), p. 31.

²⁰ *Amor de don Perlimplín*, p. 275. Ana Belén interpreta una preciosa versión de este poema, con música de Joan Manuel Serrat, en su álbum *Ana Belén Lorquiana. Poemas de Federico García Lorca* (1998).

²¹ Remito al magnífico artículo de Luciano García Lorenzo, «Valle-Inclán y *Las galas del difunto* (1926): parodia y tradición clásica», *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX. Literatura y cine*, ed. Ana Sofía Pérez-Bustamante, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 173-188.

²² Véase José Lasaga Medina, *Las metamorfosis del seductor. Ensayo sobre el mito de Don Juan*, Madrid, Síntesis, 2004.

²³ *Amor de don Perlimplín*, p. 277.