

## *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín: el universo lorquiano del erotismo a la tragedia*

## *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín: the lorquian universe from eroticism to tragedy*

ANA MARÍA ALONSO FERNÁNDEZ

IES Pérez de Ayala. Plaza Guillén Lafuerza, s/n. 33010 Oviedo

[anamafe@educastur.org](mailto:anamafe@educastur.org)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6899-8829>

Recibido: 15/06/2019. Aceptado: 31/07/2019.

Cómo citar: Alonso Fernández, Ana María, “*Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín: el universo lorquiano del erotismo a la tragedia*”, *Notas Hispánicas* 5 (2019): 29-45

Este artículo está sujeto a una [licencia “Creative Commons Reconocimiento-No Comercial” \(CC-BY-NC\)](#).

DOI: <https://doi.org/10.24197/nh.5.2019.29-45>

**Resumen:** La obra *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, subtitulada *Aleluya erótica*, es una de las obras vanguardistas de Federico García Lorca. Pertenece a sus farsas y parte de un tema clásico en el teatro español, el amor entre un viejo y una bella joven, que Lorca trata también en *La zapatera prodigiosa*. La obra refleja los motivos centrales del teatro lorquiano: la dualidad entre el erotismo y la muerte, el amor imposible, la presencia de símbolos y el enfrentamiento entre las convenciones sociales y los deseos del hombre. Por otra parte, el texto plantea un tema procedente del teatro clásico español, el honor, aunque en este caso la resolución del conflicto lleva al héroe a la muerte mediante un desdoblamiento de su personalidad. El libro contiene en los elementos líricos intercalados símbolos asociados al erotismo en otras obras lorquianas, como el pez o el agua. Existe una revisión del modelo patriarcal y una crítica del matrimonio como rito social, frente al erotismo y la sensualidad que emanan. Se defienden los instintos y deseos sexuales en una sociedad convencional y llena de prejuicios. En definitiva, esta pieza teatral recoge en temas y formas la estética lorquiana y su visión del mundo, dominada por el amor y la muerte.

**Palabras clave:** erotismo; muerte; teatro; Lorca.

**Abstract:** *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, subtitled *erotic Alleluia*, is one of Federico García Lorca's avant-garde works. It belongs to his farces and its origin dates back to a topic from the Spanish Golden Age theatre, the love between an old man and a beautiful young woman, which is also the main theme in *La zapatera prodigiosa*. The work shows essential themes of Lorca's theatre: the duality between eroticism and death, the presence of symbols and the confrontation between social conventions and human desires. On the other hand, the text raises another theme from classical Spanish theatre, the honour, although in this case the resolution of the conflict leads the hero to death by a doubling of its personality. The book contains in the lyrical

elements symbols associated with eroticism in other Lorca's works, such as fish or water. There is a revision of the patriarchal model and a critique of marriage as a social rite, opposed to the eroticism and sensuality. Sexual instincts and desires are defended in a conventional and prejudiced society. In short, this theatrical piece brings together the themes and forms of Lorca's aesthetics and vision of the world, governed by love and death.

**Keywords:** Eroticism; Death; Theatre; Lorca.

---

## INTRODUCCIÓN

La obra se estrenó en 1933 y se publicó póstuma en Buenos Aires en 1938, aunque su gestación se remonta a una década antes. En 1924, en una carta escrita a Melchor Fernández Almagro, Lorca anunciaba que estaba escribiendo una obra de tono grotesco perteneciente a los “aleluya”, titulada *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*.

A pesar de haber quedado a la sombra de las grandes tragedias lorquianas, según Ucelay no puede considerarse una obra menor, puesto que “se trata sin lugar a duda de una auténtica joya de nuestra literatura” (Ucelay, 1990: 11). *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* encierra en su aparente sencillez las constantes temáticas y estilísticas del universo lorquiano, como demostraremos en este artículo.

Considerada como renovadora, también se basa en piezas clásicas: “es una obra vanguardista pero dentro de la tradición de las farsas y entremeses españoles, y en ella reúne Lorca lo grotesco y lo trágico” (Grant, 1964: 307).

El texto se inscribe en la tradición de los entremeses cervantinos (*El viejo celoso*) o de obras como *El viejo y la niña* y *El sí de las niñas* de Leandro Fernández de Moratín. La originalidad de Lorca consiste en partir de esa tradición temática y “revestirla de un componente trágico hasta entonces inédito en las tablas” (Peral Vega, 2004: 693).

Se emparenta directamente con *La zapatera prodigiosa* (1930), no sólo porque en ambas se plantea el tema del esposo mayor casado con una bella joven, sino por la “propia estructura caracterial del personaje masculino” (Marful, 1991: 93), basada en la incapacidad de ambos hombres para satisfacer los deseos eróticos de sus respectivas esposas. En el libro hay alusiones intertextuales a *La zapatera prodigiosa*: “Cuando yo era niño una mujer estranguló a su esposo. Era zapatero” (García Lorca, 1990: 254).

Una de las constantes de las obras del granadino es el enfrentamiento entre la sociedad y los instintos y pulsiones naturales: “La creación y la sociedad se enfrentan como fuerzas antagónicas, en eterno conflicto. El universo deja de ser objeto de admiración y se convierte en una presencia real y, al mismo tiempo, hostil” (Flys, 1975: 87). En *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* el protagonista parece acatar al comienzo de la obra las normas morales y sociales impuestas por Marcolfa y la Madre, aunque desde el momento en que se enamora asume como algo inevitable esa confrontación con la sociedad opresiva que imposibilita su amor y busca una liberación a ese enfrentamiento.

El libro presenta una estructura clásica de planteamiento, nudo y desenlace, mediante estructuras binarias que confrontan a dos personajes opuestos que evolucionan paralelamente (Pulido Rosa, 2001). Otro de los elementos estructurales es la presencia de Marcolfa y Perlimplín al comienzo de cada cuadro.

El tono de la primera escena es de farsa, y subraya el carácter infantil de Perlimplín al ser manejado por Marcolfa como si fuese una marioneta. También la Madre responde a la tradición de las farsas, con su ridícula vestimenta.

En el cuadro segundo cuadro, los diálogos son más extensos, y el carácter de Perlimplín deja de ser cómico. En el tercero Marcolfa llora, los parlamentos son más sombríos y el lenguaje destaca por su lirismo (Ucelay, 1990). El último se caracteriza por su tono sombrío, preludio de la tragedia final.

Se pueden distinguir dos partes, los dos primeros cuadros se corresponden con la iniciación al amor de don Perlimplín, mientras que en los dos últimos domina el amor verdadero (Ucelay, 1990).

## **1. GÉNERO Y TÉCNICAS TEATRALES**

Casi todos los críticos insisten en el carácter de farsa y en la hibridez de la pieza. El autor la calificó de lírica, y por esta razón no fue fácil llevarla a escena (Pulido Rosa, 2001). Además, según Lorca la obra “es teatro de monigotes humanos que empieza en burla y acaba en trágico” (en Ucelay, 1990: 184).

Se subtitula “Aleluya erótica en cuatro cuadros y un prólogo”. El término “aleluya” designa en la liturgia cristiana un canto de júbilo entonado durante Pascua. Como género, los aleluyas se refieren a estampas con pliegos que contienen versos pareados. Existen desde finales del siglo

XVI y se desarrollaron en el siglo XIX. Además, la obra de Lorca es un aleluya “erótica” (Pulido Rosa, 2001).

El título sugiere comicidad, y también se advierte en él un contraste “entre un héroe chabacano y una heroína de nombre lírico (...) el título está anunciando el extraño matrimonio de lo grotesco entre lo poético y lo trágico” (Ucelay, 1990: 29).

La obra también remite a las farsas en la brevedad, el tono grotesco y la desrealización. Durante las primeras décadas del siglo XX se cultivaron las farsas poéticas. En *Don Perlimplín*, además de la farsa y sus recursos característicos (comicidad de gestos y movimientos y exageración), “se encuentra la fusión de otras tradiciones, como es el entremés y la plasticidad del aleluya” (Gutiérrez Piña, 2015: 451).

En el libro se puede rastrear la influencia de Valle-Inclán en la importancia del teatro “menor”, en la combinación de la farsa con la tragedia, y también en el uso del símbolo de los cuernos en alusión a la deshonra de los personajes (Ucelay, 1990).

La originalidad del libro según Gutiérrez Piña (2015) se basa en que provoca en el lector/espectador un efecto de “extrañamiento”, es decir, la conversión de lo habitual en extraño, lo que conduce a la desestabilización de la percepción del lector. La obra parte entonces de un mundo cómico, después adopta el carácter de pantomima irónica-lírica y deriva “hacia un simbolismo enigmático y un desenlace de tintes rituales erótico-religiosos” (Ucelay, 1990: 184).

Por lo que se refiere a las técnicas teatrales, la división de la obra responde a estampas, siguiendo la tradición de los “aleluyas”, con movimientos “más propios de fantoches y caricaturas de cartón piedra” (Pulido Rosa, 2001: 347). Los cambios en el decorado aluden a la creciente agitación sensual y erótica de *Perlimplín*, como indica Johnson (2005).

Las acotaciones tienen varias funciones en la obra, como la de resaltar la belleza de Belisa: “el pelo suelto y la desnudez establecen a Belisa como figura erótica” (Johnson, 2005: 320). Más adelante, las acotaciones indican que Belisa ha tenido cinco amantes (se dice que los balcones estaban abiertos). Los balcones “representan a los cinco amantes, la hipérbole sexual que enfatiza la capacidad carnal de este cuerpo omnipotente de Belisa” (Johnson, 2005: 324). Al abrirse los balcones blancos aparecen según la acotación “los grandes cuernos de ciervo en la cabeza” (García Lorca, 269). Belisa le pide a su esposo que los cierre, “que antes de nada se levantará la gente” (García Lorca, 1990: 271).

Las acotaciones iniciales de los tres primeros cuadros describen el interior de la casa de Perlimplín, mientras que en el último la acción de desplaza al exterior, a un jardín plenamente lorquiano, de “cipreses y naranjos”, como presentimiento de la tragedia. Este desplazamiento del interior hacia el exterior se puede observar en otras obras lorquianas como *La casa de Bernarda Alba*. El binomio dentro /fuera simboliza en García Lorca las dualidades de la represión frente a la libertad, la vejez frente a la juventud o la esterilidad frente a la fecundidad (Pulido Rosa, 2001).

Por otro lado, las acotaciones finales de los cuadros primero y tercero tienen una estructura paralelística y valor simbolista: “Por el balcón pasa una bandada de pájaros de papel negro” (García Lorca, 1990: 259). Aquí es cuando Perlimplín ha decidido casarse con Belisa. Posteriormente, cuando su mujer le ha sido infiel, el engañado esposo contempla la salida del sol y la acotación es la siguiente: “Una luz intensa y dorada entra por los balcones. Bandadas de pájaros de papel los cruzan entre el sonido de las campanas matinales” (García Lorca, 1990: 271). A continuación Perlimplín entona su dolorido lamento de amor, que paradójicamente lo conduce a la luz y la libertad.

## 2. EL LIRISMO Y LOS SÍMBOLOS EN LA OBRA

Una de las constantes de la producción literaria lorquiana es el lirismo que invade sus obras teatrales y la presencia constante de símbolos de significado ambivalente y que configuran una atmósfera gobernada por el erotismo, la muerte y la presencia permanente de la tragedia sobre los personajes. A continuación analizaremos estos elementos en *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*.

Los colores destacan por su simbolismo: la capa roja aparece en los momentos de mayor carga trágica y erótica: Belisa espera a sus amantes con la capa roja, el Joven viste una capa roja y es enterrado envuelto en ella. La significación del rojo, afirma Ucelay, “va derivando de la lujuria al amor, la pasión y la muerte” (1990: 204).

Al comienzo Perlimplín viste de verde (en alusión al “viejo verde”), y éste es el color de las esmeraldas del puñal sacrificador (Ucelay, 1990). Además, en la acotación inicial se describen las “paredes verdes con las sillas pintadas en negro” (García Lorca, 1990: 253). El color verde en el imaginario de Lorca alude también a la muerte, la irrealidad, el sueño, mientras que los muebles pintados de negro simbolizan la tragedia. En

contraste, observamos en esta acotación inicial la “peluca blanca” de Perlimplín.

En cuanto a la cama de la noche de bodas en el cuadro segundo, ésta parece un “tálamo siniestro” (Ucelay, 1990: 198). Se describe como “una gran cama con dosel y penachos de plumas” (García Lorca, 1990: 260).

La escena final está llena de referencias cristológicas, se ve llegar a Perlimplín como Jesucristo camino del sacrificio (Ucelay, 1990). También aparece la luna, otro de los símbolos más utilizados en la poesía y el teatro de Lorca (asociada a la tragedia en *Bodas de sangre*), normalmente con connotaciones de muerte: “éste es el exterior fatídico, con luna femenina y mortal heredera del primitivo símbolo del rayo” (Marful: 100).

La máscara utilizada por Perlimplín procede según Peral Vega de los dramaturgos y poetas franceses que utilizan la máscara de Pierrot para simbolizar el fracaso del amor y el sufrimiento como elemento esencial. Perlimplín 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” (Peral Vega, 2004: 696).

El verso aparece en tres momentos de la obra. En el primero, Belisa, después de aparecer semidesnuda, entona estos versos: “Entre mis muslos cerrados / nada como un pez el sol” (García Lorca, 1990: 255). Es éste un poema de tipo tradicional con un explícito componente erótico. En estos versos recitados por Belisa el agua “se convierte en la llamada a los deseos sexuales” (Alvar, 1985: 80).

A final del cuadro segundo, una vez consumada la infidelidad de Belisa, Perlimplín recita un monólogo que remite a la lírica tradicional y en el que se ve a sí mismo herido de amor:

Amor, amor  
que estoy herido.  
Herido de amor huido,  
herido,  
muerto de amor.  
Decid a todos que ha sido  
el ruiseñor.  
Bisturí de cuatro filos  
garganta rota y olvido.  
Cógeme la mano, amor,  
que vengo muy malherido,  
Herido de amor, huido,

¡herido!

¡Muerto de amor! (García Lorca, 1990: 272).

En este poemilla el personaje abandona su carácter de fante y títere cornudo y su dolorido lamento adquiere una gran profundidad, por lo que anuncia el tono sombrío de los siguientes cuadros. Hemos destacado las anticipaciones de la muerte en los versos “garganta rota”, y la herida provocada por el amor como desencadenante de la posterior decisión de un Perlimplín que abandona su lado más ridículo y adquiere una merecida dignidad.

La figura del enamorado “herido de amor” es un motivo recurrente en la lírica tradicional, así como el símbolo del ruiseñor, que posee significados múltiples a lo largo de diversas tradiciones literarias (Torres Rodríguez, 1997): asociado al *locus amoenus*, signo jubiloso del amor, de la tristeza del hombre o en ocasiones, como sucede en el monólogo de Perlimplín, identificado con el sufrimiento amoroso y el engaño.

La última cancioncilla lírica intercalada remite a símbolos y temas característicos del universo poético y dramático lorquiano:

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

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

PERLIMPLÍN.- ¡Se mueren de amor los ramos!

BELISA.- La noche de anís y plata  
relumbra por los tejados

VOCES.- Relumbra por los tejados

BELISA.- Plata de arroyos y espejos  
y anís de tus muslos blancos

VOCES.- Y anís de tus muslos blancos

PERLIMPLÍN.- ¡Se mueren de amor los ramos! (García Lorca, 1990: 284).

En esta canción se advierte en primer lugar la presencia de las voces, cuya función recuerda a la del coro de la tragedia griega, a modo de advertencia y premonición de la acción posterior, y como voz de la conciencia del personaje para que reflexione acerca de su destino.

Por otra parte, cabe destacar en el poema la ambientación nocturna, que presagia el funesto final. En las obras lorquianas, sobre los personajes existe siempre un presentimiento “amenazador de la presencia de una muerte violenta y las fuerzas cósmicas empiezan a intervenir directamente, ejerciendo su influencia misteriosa sobre el hombre” (Flys, 1975: 87).

La plata y los metales se asocian en Lorca a la muerte, ya desde sus primeras obras poéticas. Ambos elementos se identifican bajo diferentes formas: sugerencias en los libros iniciales, extendiéndose a otros objetos negativos (ortigas, peñascos en el *Romancero gitano*), agudizados en sus obras de madurez (*Poeta en Nueva York*) o incluso simbolizando a España en poemas como *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías* (Xirau, 1953: 364).

En este caso los metales también se identifican con el erotismo que emana de los blancos muslos de la bella Belisa. De esta manera se equiparan metal, erotismo y muerte a través del agua: “el agua reitera valores de fecundidad que, fatalmente, llevan a una llamada a los deseos sexuales” (Alvar, 1985: 85)

Los ramos y nardos son elementos reiterados en las obras de Lorca: “es uno de los autores en que los símbolos de origen vegetal ocupan un lugar más destacado, con una dilatada gama de matices y valores” (Salazar Rincón, 1999: 8)

Nardos y ramos, identificados en muchos textos lorquianos con el erotismo, aluden en este poema a la muerte de dicho erotismo, a la insatisfacción sexual de Belisa, que espera anhelante a su Joven amado. Son símbolo de celebración, de vida pero también de sufrimiento: “sus significados se reparten por igual en torno a los dos grandes dilemas del acontecer humano –amor y muerte, felicidad y amargura–” (Salazar Rincón, 1999: 10).

Poeta-dramaturgo, dramaturgo- poeta, podemos afirmar que Lorca dominó “la simbiosis de los géneros y creó una nueva tragedia, en la que el dramatismo y el mito de una canción de tipo tradicional contribuían a la estética de un teatro vivo” (Díez de Revenga, 1992: 92).

En efecto, la introducción de la lírica dentro de la obra no cumple solo una función ornamental, sino que, como sucede en el teatro clásico español de Lope de Vega, los fragmentos líricos tradicionales pueden ser considerados “elementos para conocer las causas del desarrollo de un

argumento e, incluso, como partes de una configuración dramática a través de la relación personaje-escenario-diálogo-argumento” (Díez de Revenga, 1992: 91).

### 3. LOS PERSONAJES: LA REALIDAD Y EL DESEO

Las obras de nuestro poeta más universal están protagonizadas por seres cuyos deseos y aspiraciones de libertad chocan con una realidad que coarta sus ideales y ante la cual la única salida es la rebelión o la destrucción. En *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* el personaje adopta como solución el desdoblamiento, que lo lleva al suicidio.

Perlimplín es un cincuentón infantil encerrado en sus libros, un alma pura que al comienzo de la obra se comporta de manera ridícula, como un títere. Aparece vestido de verde y con peluca, lo que subraya su caracterización como fanteoche ridículo. En el cuadro inicial queda patente su miedo al matrimonio: “siempre he pensado no casarme. Yo con mis libros tengo bastante” (García Lorca, 1990: 254). Marcolfa es quien impone su autoridad, y la Madre ve en el matrimonio un negocio, y simboliza el ritual de “compraventa” de su hija (Ucelay, 1990: 195).

El nombre de Perlimplín se remonta según Helen Grant (en Ucelay), a una expresión francesa, “poudre de perlimplin”, polvo que usaban los hechiceros para tener poderes mágicos. En el siglo XIX se representaron algunas obras francesas con el título de *El polvo de Perlimplín*, pertenecientes al género del vodevil, comedia musical y cuento de hadas (Pedrosa, 2015).

También existen concomitancias con la obra *Cyrano de Bergerac* de Ronsard. Efectivamente, tanto Perlimplín como Cyrano son rechazados por sus enamoradas y ambos recurren a disfrazarse de otro en el caso de la obra lorquiana o bien a un joven y apuesto soldado en Ronsard: “Perlimplín, Cyrano y sus respectivos dobles jóvenes y apócrifos escenifican, así, sus ansias y sacrificios de amor ante los ojos llorosos de sus hasta entonces inadvertidas amadas” (Pedrosa: 2015: 122).

Perlimplín, al ver desnuda a Belisa experimenta por primera vez la sensualidad, en una especie de rito iniciático. Desde ese momento “queda cerca de la muerte, porque lo que ha sentido es como un hondo corte de lanceta en la garganta” (Ucelay, 1990: 198).

Cuando se consuma la infidelidad de Belisa surge la empatía del lector hacia Perlimplín, hacia ese personaje cornudo que recita el poema

comentado anteriormente, “lírico, trágico y premonitorio” (Ucelay, 1990: 199).

Perlimplín desempeña en la obra un doble papel, por una parte es un personaje invisible capaz de conseguir a Belisa y por otra se comporta como marido complaciente que intenta reunir a los amantes. (Ucelay, 1990). De esta manera se convierte en “esposo y amante, joven y viejo, realidad e imaginación” (Ucelay, 1990: 201).

La aspiración de Perlimplín a ser amado lo lleva al suicidio, “que dignificará con un alma el cuerpo moralmente insensible de Belisa” (Ucelay, 1990: 189). Ya desde el principio Perlimplín asocia el amor a la muerte, en la alusión a la zapatera que estranguló a su marido, guiño intertextual como hemos indicado a *La zapatera prodigiosa* de Lorca.

Al igual que otros varones lorquianos, Perlimplín representa al hombre edípico cuya relación con la mujer culmina en una fantasía de inmersión/asfixia (en *La zapatera prodigiosa*) o “en una muerte a cuchillo mucho más directamente alusiva a la castración (Perlimplín, Leonardo)” (Marful: 1991: 101). Perlimplín representa la impotencia que solo se puede superar mediante un disfraz en un “malogrado carnaval erótico” (Marful, 1991: 102).

Belisa es un “hermoso animal sin alma” (Ucelay, 1990: 195). Una vez casada con Perlimplín, y antes de consumir su infidelidad, se dirige a él como “hijito, maridito, chiquitito encanto”. El erotismo es la seña de identidad de Belisa, desde su aparición en escena, y es ella quien anhela al hombre que pasa por debajo de su balcón y “mece su mano lentamente en un saludo que hace temblar mis pechos” (García Lorca, 1990: 275).

Si Perlimplín es un alma bella en un cuerpo decrepito, Belisa es un bello cuerpo desprovisto de interior y por eso “el sacrificio ritual, que supone la anulación de uno de ellos, hace un ser completo del otro” (Ucelay, 1990: 201). Las últimas palabras de Perlimplín son: “Yo soy mi alma y tú eres tu cuerpo” (García Lorca, 1990: 287).

Al final el cuerpo de Belisa es capturado, y no su alma, aunque “el cuerpo es la fuerza motriz de la acción de la obra” (Jonhson, 321). En efecto, Lorca reivindica en la figura de Belisa la importancia del cuerpo como un vehículo que conduce a la satisfacción del deseo sexual del individuo, como sucede a otros personajes lorquianos (Adela en *La casa de Bernarda Alba*). En las cartas que le envía el Joven a Belisa, éste no habla del alma, sino de su cuerpo: “El alma es el patrimonio de los débiles, de los héroes tullidos y las gentes enfermizas (...) Belisa ¡no es tu alma lo que yo deseo! Sino tu blanco y mórbido cuerpo estremecido” (García

Lorca, 1990: 278). Cuando Perlimplín alienta el deseo de Belisa hacia el Joven, insiste en su belleza: “Jamás he visto un hombre en que lo varonil y lo delicado se den de una manera más armónica” (García Lorca, 1990: 277).

El suicidio del protagonista, en su trágico desdoblamiento, insiste en la imposibilidad de satisfacer los deseos de Belisa: “Perlimplín me mató... ¡Ah, don Perlimplín! Viejo verde, tú no podías gozar del cuerpo de Belisa” (García Lorca, 1990: 287). El final de la obra supone además el triunfo de Perlimplín, puesto que Belisa queda condenada a amar a Perlimplín: “le quiero, le quiero con toda la fuerza de mi carne y de mi alma” y a no volver a ver a su anhelado Joven: “¿adónde está el joven de la capa roja?” (García Lorca, 1990: 289).

Los Duendes son espíritus, “seres eternos fuera del tiempo” (Ucelay, 1990: 195). Su propósito es impedir a los espectadores presenciar lo que no debe ser visto, las cosas “turbias”, los secretos, en definitiva, la infidelidad de la esposa: “¡Que no se descorra todavía nuestra eficaz y socialísima pantalla” (García Lorca, 1990: 266). Son ellos mismos los que, junto con el lector, se compadecen ahora del cornudo: “El alma de Perlimplín, chica y asustada como un patito recién nacido, se enriquece y sublima en estos instantes” (García Lorca, 1990: 266). Poco después otro Duende insiste en esta idea: “no es justo poner ante las miradas del público el infortunio de un hombre bueno” (267).

Con la aparición de los Duendes se produce un desdoblamiento, la acción se mira a sí misma: “El apelativo al público resulta ser el recurso tradicional para incorporar el efecto de extrañamiento, porque rompe con la dinámica de la ilusión o efecto de realidad de la obra” (Gutiérrez Piña, 2015: 455).

Para Lorca la oscuridad y las sombras, en este caso simbolizadas a través de los Duendes, “son el encuentro alternativo de los amantes, es la construcción de nuevas formas de amor al margen de lo impuesto” (Miralles Rivas, 2018: 335).

Los Duendes son una alusión a la obra de Shakespeare *El sueño de una noche de verano*, en donde Puck es “una especie de híbrido entre personaje, comentarista y espectador, lo cual lo acerca a la postura del que ve o lee la obra y el funcionamiento interno de la misma” (Barbeito Rodríguez, 2015: 15).

#### 4. AMOR, MUERTE Y LIBERACIÓN

La obra parte de un planteamiento cómico enraizado en la tradición de las farsas, aunque “el espectador toma 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” (Peral Vega, 2004: 694). El tema central de la obra según Fergusson (1993) es la trágica relación entre el amor y la muerte, que es una constante del teatro lorquiano y alcanza en esta obra su máxima expresión. En la misma línea, para García Posada el tema es “un ritual dramático de iniciación al amor” (1980: 48)

El despertar de Perlimplín al amor se presenta como una herida, como algo que duele: “La reiteración de la muerte, cada vez más acentuada, así como la aparición de símbolos, van creando una tensión dramática que dirige al espectador no ya a un presentimiento, sino a la certidumbre de que un drama verdadero se está desarrollando ante sus ojos” (Gutiérrez Piña, 2015: 460).

El descubrimiento del engaño dignifica a Perlimplín como personaje y lo lleva a cambiar: “acepta su condición de cornudo y la utiliza como medio para crear una nueva realidad, ideal y literaria” (Peral Vega, 2004: 697). Perlimplín sabe bien lo que es sufrir por amor y por ello comprende a Belisa: “Yo me doy cuenta de las cosas. Y aunque me hieren profundamente, comprendo que vives un drama” (García Lorca, 1990: 276).

El escenario se va llenando de símbolos trágicos, el último cuadro presenta un “jardín de cipreses y naranjos”, que conducen a la “preparación de un acto ritual: la muerte de Perlimplín, delicadamente preparada para convertirlo en víctima sacrificial del amor” (Gutiérrez Piña, 2015: 46). De esta manera “la muerte viene a ser un acto grandioso y sagrado, lejos ya de aquellos fenecimientos carnavalescos de las farsas de guiñol” (Pulido Rosa, 2001: 357).

La muerte dignifica al personaje y lo eleva a la categoría de víctima: “El acto del vejete comporta un sacrificio mayúsculo, un acto de entrega total, puesto que no sólo renuncia a su vida para dejar paso a la felicidad de Belisa, sino que le ofrece el sentido profundo del amor y un alma con que enfrentarse a su nueva existencia” (Peral Vega, 2004: 698). Perlimplín expone en varios pasajes la idea de su inmolación: “como soy un viejo

quiero sacrificarme por ti. Esto que yo hago no lo hizo nadie jamás” (García Lorca, 1990: 279).

Al igual que sucede a la mayoría de los personajes lorquianos, el amor conduce a Perlimplín a la frustración. Para Díez de Revenga (2001), la “frustración es el síntoma de los límites a los que está sometida nuestra naturaleza, y la consecuencia de las privaciones a que el hombre está condenado” (31).

Algunos críticos interpretan la obra en clave metafórica: Perlimplín representa al escritor, Belisa al lector y el Joven a la obra. De esta manera, a partir de la experiencia erótica surge en la obra la idea de que el arte debe librarse de los sentidos, ha de trascender la realidad (Vega Martín, 1996). Por eso al final el personaje afirma: “antes no podía pensar en las cosas extraordinarias que tiene el mundo” (García Lorca, 1990: 280).

Uno de los temas presentes en el universo lorquiano en relación con el erotismo y el amor es la “proyección del objeto del deseo en un cuerpo fuera de los límites de la aceptación, que conlleva en los personajes un dolor (...), cuyo fin es la superación del mismo, evolucionando del lamento a la consagración –con resultados positivos o negativos- de la liberación de las pulsiones del individuo” (Miralles Rivas, 2018: 332). A esa liberación es a la que llega Perlimplín, y por eso antes de morir se afirma estar libre de las convenciones morales: “estoy fuera del mundo y de la moral ridícula de las gentes” (García Lorca, 1990: 279).

A diferencia de las tragedias de teatro clásico, Perlimplín resuelve su drama de honor mediante un “antagonismo interno que, gracias a la imaginación, desplaza al monigote en favor de la persona” (Pulido Rosa, 2001: 357). De esta manera, al crear a un personaje ficticio para conquistar a su mujer, Perlimplín despliega como arma su imaginación (Jonhson, 2005). Así, no debe extrañarnos la actitud del protagonista al escuchar la hiperbólica y llena de humor negro declaración de Marcolfa acerca de la infidelidad de Belisa: “La noche de bodas entraron cinco personas por los balcones. Cinco. Representantes de las cinco razas de la tierra. El europeo con su barba, el indio, el negro, el amarillo y el norteamericano” (García Lorca, 1990: 275). Ante esta afirmación, Perlimplín escucha indiferente a Marcolfa y se siente feliz, porque “he aprendido muchas cosas y, sobre todo, puedo imaginarlas” (*Ídem*).

En efecto, Perlimplín se venga uniendo en una misma persona a marido y amante, víctima y verdugo, cuerpo y alma, y entonces “su triunfo es su propia muerte. El fracaso y la frustración, temas lorquianos por antonomasia, han sido superados por el rito de la inmolación” (Pulido

Rosa, 2001: 359). Se consuma así la liberación de las convenciones sociales ante las que el protagonista se niega a doblegarse, optando por la realización de un amor que surge de lo más hondo de su imaginación.

## CONCLUSIONES

*Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, considerada como una obra vanguardista y perteneciente al ciclo de las farsas lorquianas es una pieza que, a pesar de su brevedad, refleja a nivel temático y formal los rasgos esenciales del universo lorquiano.

En ella se plantea la dualidad entre la sociedad y las convenciones y los deseos del individuo, enfrentamiento que desemboca en frustración y muerte que, de modo paradójico, lo liberan de las ataduras. El personaje principal, el cincuentón solitario Perlimplín, consiente en casarse con una bella muchacha que le es infiel es la noche de bodas. Para reparar su honor se desdobra en uno de los amantes anhelados por Belisa, al que da muerte. El despertar de Perlimplín al amor lo dignifica como personaje y lo aleja de su tratamiento inicial de títere. La presencia de contrastes y desdoblamientos domina las páginas de esta obra: “el amor, pues, aparecerá como tema cómico, lírico o trágico, sin que un aspecto anule a otro” (García Posada, 1980: 48).

El estilo de la pieza destaca por la presencia de un lenguaje lírico y lleno de alusiones simbólicas presentes en la producción literaria del autor (los colores, la luna, la noche, los metales, etc), que configuran una pieza de enigmática belleza y llena de matices. Como afirma Díez de Revenga, “toda su obra es una gran parábola para comprender su tremenda desazón ante este mundo, y de ahí que el lenguaje poético y el lenguaje dramático de García Lorca sean considerados un prodigio en lo que se refiere al simbolismo” (2001: 31).

En definitiva, *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* es una obra dramática representativa del misterioso y mágico universo lorquiano, una pieza que comienza en farsa y termina en tragedia, por cuyas páginas erotismo y muerte caminan de la mano y cuyo final refleja el sentimiento trágico de Lorca en toda su grandeza.

**BIBLIOGRAFÍA**

- Alvar, Manuel (1986), “Los cuatro elementos en la obra de García Lorca”, *Cuadernos hispanoamericanos. Homenaje a García Lorca*, 433-434, pp. 69-88.
- Barbeito Rodríguez, Marta (2015), “Influencias shakespereanas en algunas obras dramáticas de Federico García Lorca”, *Hesperia. Anuario de filología hispánica*, XVIII, pp. 13-22.
- Díez de Revenga, Francisco Javier (1992), “Interrelación de elementos líricos y dramáticos en “Yerma” de Federico García Lorca”, *Lenguaje y textos*, 1, pp. 91-92.
- Díez de Revenga, Francisco Javier (2001), “Violencia y frustración en Federico García Lorca: poesía y teatro”, *I Congreso Nacional de Literatura y Sociedad: Literatura y sociedad: el papel de la literatura en el siglo XX*, Universidad de La Coruña, pp. 29-54.
- Fergusson, Francis (1993), “Don Perlimplín: el teatro-poesía de Lorca”, *Federico García Lorca*, ed. Ildefonso Manuel Gil, Madrid, Taurus, pp. 175-186.
- Flys, Miguel J. (1975), “Apuntes para la cosmovisión lorquiana”, *Boletín AEPE*, 13, pp. 83-94.
- García Lorca, Federico (1980), *Teatro I*, ed. Miguel García-Posada, Madrid, Akal.
- García Lorca, Federico (1990), *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*, ed. Margarita Ucelay, Madrid, Cátedra.
- Grant, Helen (1964), “Una aleluya erótica de Federico García Lorca y los aleluyas populares del siglo XIX”, *Actas del primer Congreso Internacional de Hispanistas*, Oxford, Dolphin Book, pp. 307-314.
- Gutiérrez Piña, C. L. (2015). “Los mecanismos de extrañamiento en *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* de García Lorca”, *Revista de Literatura*, 2015, julio-diciembre, vol. LXXVII, 154, pp. 447-462.

- Johnson, Jerelyn (2005), “El desciframiento del erotismo escénico en *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*”, *Romances Notes*, vol. 45, 3, pp. 319-327.
- Marful, Inés (1991), *Lorca y sus dobles. Interpretación psicoanalítica de la obra dramática y dibujística*, Universidad de Oviedo, Reichenberger.
- Miralles Rivas, Bryan (2018), “La pasión oscura. Sexualidades alternativas en el teatro lorquiano”, *Castilla. Estudios de Literatura* 9, pp. 323-351.
- Pedrosa, José Manuel (2015), “De Perlinpinpim a Perlimplín: Féerie francesa, Cyrano, aleluya, cuentos de Calleja... y Lorca”, *Liburna*, 8, pp. 117-163.
- Peral Vega, Emilio (2004), “Morir y amar matando: *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*”. *Arbor*, CLXXVII, 699-700 (Marzo-Abril 2004), pp.691-702
- Pulido Rosa, Isabel (2001), “Semiótica teatral de un aleluya lorquiano: *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín*”. *Teatro, revista de estudios teatrales*, nº 13-14, pp. 341-370.
- Salazar Rincón, Javier (1999), “Ramos, coronas, guirnaldas: símbolos de amor y muerte en la obra de Federico García Lorca”, *Revista de Literatura*, 22, pp. 495-519.
- Torres Rodríguez, M.J. (1997), “El ruiseñor tradicional en San Juan de la Cruz”, *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura medieval*, Universidad de Alcalá de Henares, pp. 1513-1522.
- Vega Martín, Cecilia (1996), “Aspectos del juego y de la tragedia en *Amor de don Perlimplín con Belisa en un jardín*”, en Cristóbal García Cuevas (ed.). *El teatro de Lorca. Tragedia, drama y farsa. Actas del IV Congreso de Literatura Española Contemporánea*, Universidad de Málaga.

Xirau, Ramón (1953), “La relación metal-muerte en los poemas de García Lorca”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol 7, 3-4, pp.364-371.