
**SEMIÓTICA TEATRAL DE UNA ALELUYA LORQUIANA:
AMOR DE DON PERLIMPLÍN CON BELISA EN SU JARDÍN**

Isabel Pulido Rosa

Cansados al fin los
dos
de mirarse y remirarse,
Menga se fue a sus
basquiñas
y el vejete a sus
pañales.

(Quevedo, Romances varios)

Como no es nuestro objetivo teorizar sobre la semiótica del teatro, no entraremos en elucubraciones acerca de la fenomenología teatral ni de la esencia del hecho teatral, cuestión de la que da testimonio una extensísima bibliografía.¹

¹ En el terreno semiótico el acercamiento crítico al hecho dramático ha generado abundantísimos trabajos, algunos de los cuales se destacan por su novedad, aportación o avance en el planteamiento de la cuestión. Son fundamentales los siguientes estudios: J. M. Díez Borque, y L. García Lorenzo, (eds.), *Semiología del teatro*, Barcelona, Planteta, 1975; L. García Lorenzo, (ed.), *El personaje dramático*, Madrid, Taurus, 1985; J. Taléns *et al.*, *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid, Cátedra, 1978; A. Tordera, Teoría y técnica del análisis teatral, en J. Taléns, *Elementos...*, págs. 155-99; U. Eco, Elementos preteatrales de una semiótica del teatro en *Semiología del teatro*, J. M. Díez Borque y L. García Lorenzo, (eds.), págs. 93-102; El signo teatral, *Gestos*, 2, 1986, 131-36; A. Helbo, (ed.), *Semiología de la representación*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978; M. de Marinis, Problemas de semiótica teatral: la relación espectáculo-espectador *Gestos*, 1, 1986, págs. 11-24; MC. Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus, 1987; M. Sito Alba,

Justamente, los estudios sobre semiótica dramática y el desacuerdo entre la crítica en algunos de sus parámetros nos obligan a precisar la terminología y a determinar el método epistemológico que vamos a seguir. Si importante es huir de entramados conceptuales que puedan complicar la indagación semiótica de esta aleluya lorquiana, no lo es menos establecer el manejo de unas herramientas sencillas.

A vista de pájaro, algunas cuestiones palpitantes podrían esbozarse. La tan traída y llevada especificidad de la obra teatral con respecto a otros géneros literarios y en sí misma, hace que se planteen preguntas complejas, del tipo qué concede a la obra dramática el rango de género literario el texto primario, el secundario o una combinación de ambos? Cuándo podemos afirmar que un texto es teatral en tanto que literario o en tanto que espectacular? Qué determina la complejidad de la obra dramática su representación, su lectura o una heterogeneidad de ambas realizaciones? Por no insistir sobre la funcionalidad escénica del texto escrito, sobre el pre-texto de éste para la representación, sobre el valor de los actos y la particularidad de los elementos informantes o acotaciones, y un sinnúmero de cuestiones que la crítica avezada ha puesto sobre el tapete.

Esas entidades que se objetivan en la escena, constituyen una serie de engranajes sígnicos que la moderna semiótica ha incorporado en calidad de elementos significativos relacionables. No de otro modo procede la semiología al examinar las significaciones de las obras teatrales en la tríada sintáctica, semántica y pragmática que nosotros atenderemos en este estudio.² Esa operatividad es lo que le lleva a Tordera Sáez a afirmar que las ventajas de su aplicación al hecho teatral son fecundas (Teoría y técnica..., cit., pág. 166).

Caminando hacia la fenomenología del hecho dramático, tropezamos con algunos conceptos relevantes como el de la multiplicidad³, cuyo significado se explica

Análisis de la semiótica teatral, Madrid, UNED, 1987; T. Fitzpatrick, *Análisis de textos dramáticos y de espectáculos: hacia un modelo teórico*, *Semiosis*, 19, 1987, págs. 191-211; A. Ubersfeld, *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra, 1989; C. Oliva, y F. Torres Monreal, *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 1990; J. Romera Castillo, *Semiótica literaria y teatral en España*, Kassel, Reichenberger, 1990; T. Kowzan, *Spectacle et signification*, Québec, Les Éditions Balzac, 1992, entre otros.

²Es preciso tener en cuenta que el seguimiento de signo que hace la semiótica, está basado en su mayor parte en el acomodo del diseño morrisiano que establece la conocida interrelación signo-signo, signo-no signo y signo-usuario. Cfr. Ch. Morris, *La significación y lo significativo*, Madrid, Comunicación, 1974.

³En un trabajo interesantísimo de índole práctica sobre los avatares escénicos de esta aleluya, apuntan J. Aguilera Sastre e I. Lizarraga Vizcarra: En el hecho teatral y, en consecuencia, en la virtualidad artística de la obra dramática, confluyen otros muchos elementos consustanciales al arte escénico, que alcanza su verdadero sentido en el supremo, fugaz e irrepetible -y por ende,

porque aglomera algunos factores distintos como autor, director, actor y espectador, según planteaba Meyerhold. A esto se asocia la variedad de códigos que intervienen en el teatro, pues la actividad interpretativa transita forzosamente por lugares, por emisores y receptores que no son estables ni definidos, como es el caso del sujeto de la enunciación, de los actores, del público, del director y de otros elementos que confluyen.

Si convenimos en que la concepción teatral es un espectáculo real, podemos contar con un instrumento de análisis convencional basado en el sistema de códigos - discutido por extenso en lo referente a la codificación de los signos escénicos con respecto a los verbales-, que presenta T. Kowzan⁴. y que recoge, a su vez, Carmen Bobes Naves en su *Semiología de la obra dramática*⁵, sobre los que formula:

Todos pueden crear sentido y todos pueden segmentarse en unidades y han sido utilizados en el teatro de las diferentes culturas a través de la historia y en el espacio.⁶

Lo importante es que estos sistemas se complementan entre sí y se integran, articulados, en una unidad superior: la gesticulación, los ruidos, la música, la verbalidad, la cinética o la escenografía. Todos ellos atienden a una realidad descriptiva desde una perspectiva teórica, aunque se activan sincrónicamente en la escena.

De modo que, tras lo anterior, se hace evidente el carácter heterogéneo de los signos que componen la actividad representativa teatral. Efectivamente, en ella se relacionan dos componentes decisivos: lo que se ve y lo que se oye, cuyo desarrollo puede confluir, alinearse o yuxtaponerse en un amplio campo semántico. Esta idea la comparte G. Bettetini,⁷ para quien el fenómeno teatral discurre entre el propio texto y la puesta en escena, de forma que todo ello puede entenderse como una organización

difícilmente recuperable- momento de la puesta en escena, del montaje y su recepción por unos espectadores. Hasta ahora, la crítica pocas veces ha intentado la recuperación de estos momentos en los tres primeros montajes de *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, de Lorca. Breve historia de tres experimentos teatrales *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 12, noviembre 1992, pág. 111.

⁴T. Kowzan, El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo, en T. W. Adorno, et al., *El teatro y su crisis actual*, Caracas, Monte Ávila, 1969, págs. 25-60.

⁵Carmen Bobes Naves, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus, 1987.

⁶Carmen Bobes Naves, Yerma en *Homenaje a Federico García Lorca*, coord. Manuel Alvar, Málaga, Ayuntamiento de Málaga, 1991, pág. 66.

⁷G. Bettetini, *Producción significativa y puesta en escena*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

semiótica configurada en un plan de acción teatral, hecho que resulta efectivo en la puesta en escena.

Todo el planteamiento semántico, véase como se vea, contiene un problema crucial de fondo: el paso de lo literario a lo teatral, y los ajustes o desajustes derivados. La integración de una diversidad de textos en la obra dramática: gestual, escenográfico y de otra índole, pone de manifiesto largas disquisiciones sobre el texto escrito y sobre la traducción lingüística de un germen escénico, o viceversa. M. Sito Alba afirma que el texto escrito sería un metatexto descriptivo frente al texto escénico, y sosteniendo que el primer soporte es un pretexto del segundo, añade a renglón seguido: Ello explica, aunque no lo justifica desde un punto de vista objetivo de investigación teatral, el por qué en el plano teórico algunos estudiosos se limitan al análisis del texto escrito.⁸

El método semiótico de análisis teatral pretende, con todas las salvedades que ello reporta, abordar un estudio crítico de la obra dramática concebida como actuación. Nuestro examen sigue los surcos de la semiótica teatral como sistemas de signos y códigos en interacción y, más concretamente, los parámetros de T. Kowzan -habida cuenta de la ausencia de un criterio común entre los teóricos de la semiótica teatral-, apoyados en el procedimiento de la representación.

En lo tocante a la justificación de la obra objeto de análisis aquí, su elección es el resultado de una reflexión teórica y de un proceso operativo entre los diferentes lenguajes. Los valores señalados responden a posibles lecturas y actos del texto dramático, siempre potenciales, sobre la escena -sólo en esta dirección tienen sentido los apuntes de nuestra cosecha en algunos puntos-. Para empezar, desde el punto de vista del contenido se presta, lo veremos, a la descomposición del análisis semántico cuyo método no discrimina ningún tipo de producción teatral. En la obra que nos ocupa se activan en mayor medida una serie de códigos frente a la indigencia de otros, pero la relación entre éstos y la conexión de las secuencias y las unidades de acción, da cuenta de una suerte de coherencia semántica que puede tener una función conectora, según Van Dijk comenta de la frase con el discurso.⁹

En el caso lorquiano existen factores que no se pueden pasar por alto. Se trata de un autor del siglo XX que transita por cauces clásicos, a la par que cultiva un tema tradicional -con sustanciosas aportaciones-, y refunde algunas líneas de acción diacrónica aventurándose por los derroteros de la renovación escénica, ingredientes, todos ellos, de sumo interés para el enfoque semántico del texto. Lo veremos sin demora.

⁸En *Análisis de la semiótica teatral*, cit., pág. 70.

⁹Van Dijk, *Texto y contexto*, introducción de Antonio García Berrio, Madrid, Cátedra, 1980. Algunas nociones de la lingüística textual pueden sernos útiles, teniendo presente que la unidad de análisis es totalmente distinta y no comparable en muchos casos.

Observaciones sintácticas:

Antes de apuntar las líneas argumentales, allegamos dos noticias de puño y letra del autor con indicaciones sobre la naturaleza de la obra. Lorca alude a ella en sendas cartas a Melchor Fernández Almagro. Una del otoño de 1924:

Y hago ahora una obra de teatro grotesca:

*Amor de Don Perlimplín
con Belisa en su jardín.*

Son las Aleluyas que te expliqué en Savoia, recuerdas? Disfruto como un idiota. No tienes idea.¹⁰

Otra de febrero de 1926. En ésta el autor envía a su amigo un boceto de la escena segunda, pidiéndole a renglón seguido: dime algo de esos dos señores y del *ambiente*, que de eso sí se puede hablar con este botón. (*idem.*, pág. 747).

Si nos atenemos al contenido la historia es sencilla, aunque -lo comprobaremos más adelante-, no sigue la linealidad clásica del género: el cincuentañero Perlimplín, solitario y ensimismado con sus libros, descubre el amor al enamorarse de la joven Belisa. La madre de la doncella y la sirvienta de Perlimplín traman un matrimonio de conveniencia. Pero Belisa engaña a su marido la misma noche de bodas. El viejo, sabedor de la traición, inventa un personaje sin rostro, seductor y misterioso, que enciende la pasión de la joven esposa. El desenlace llega cuando, tras una cita concertada de Belisa y el galán en el jardín, Perlimplín descubre al joven en sí mismo dándose muerte.

En la representación de la obra los rasgos puramente teatrales son necesarios para entender el contenido de la historia, pero la apoyatura verbal es tanto más necesaria cuanto que se trata de una pieza que, aunque perteneciente al género grotesco y bufo, desarrolla un lirismo refinado y exquisito. Precisamente esta característica dificultó su puesta en escena, como el mismo autor afirmara en una entrevista radiofónica de 1935:

3-Cuál cree usted que es su obra más lograda?

-Lograda? Ninguna. Es decir, sí. Logradas por mí están todas las que no he escrito. Ahora, si me pregunta usted qué obra mía me gusta más, le diré que es una obra pequeña que por su lirismo verdadero ninguna

¹⁰En Federico García Lorca, *Obras Completas*, III, recopilación, cronología, bibliografía y notas de Arturo del Hoyo, Madrid, Aguilar, (vigésimosegunda ed.) 1986, 1988, págs. 737.

compañía profesional se atreve a poner y que se llama *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*.
(O. C., III, pág. 634)¹¹

La fusión de estos dos contrapuntos marcan la norma y la originalidad de una obra que, abundando en los temas típicamente lorquianos, rompe con una tipología dramática establecida en la tradición oral en la misma línea de los carteles de ciego, la pantomima, la farsa o las aleluyas populares del siglo XIX.

Dentro del análisis sintáctico, examinaremos las funciones y situaciones del texto. En principio conviene aplicar el concepto de unidad dramática siguiendo un criterio teatral. En la cabecera del texto rezan las siguientes indicaciones: Aleluya erótica en cuatro cuadros y un prólogo. Versión de cámara, ello quiere decir que hay cuatro escenas distintas en las que el decorado varía ligeramente de unas a otras. Pero lo que decide la estructura en cuadros y un prólogo es, precisamente, el género de la obra aleluya que entronca con la estirpe oral de las aleluyas muy cultivadas en el siglo XIX.

Es menester, pues, definir este título que se desarrolla sobre todo en la literatura de cordel y que se conoce básicamente gracias a la difusión oral. Las aleluyas procedían en principio del ámbito devoto. Según el *Diccionario de Autoridades*:

Se llaman por analogía las estampas de papel, ò vitéla, que se arrojan en demostración de júbilo y alegría el Sábado Santo[...] y se les dió este nombre, porque en ellas está impressa ò escrita la palabra Alelúya al pié de la Imagen, ò Efigie que está dibujáda en la estampa.

Más tarde las aleluyas se adaptaron a contenidos paganos. Así lo verifica el *D.R.A.E.* : Cada una de las estampitas que, formando serie, contienen un pliego de papel, con la explicación del asunto, generalmente en versos pareados. Pero el rotulado lorquiano precisa aleluya erótica, e integra un matiz muy importante dentro de las sustancias de contenido. El subtítulo hace confluir, en una sola cláusula, dos problemas distintos: lo religioso y lo sexual o, dicho de otro modo, lo crístico y lo erótico. Es lo que Inés Marful llama el sacrificio del semen.¹²

¹¹La entrevista García Lorca ante el teatro. Sus recuerdos de Buenos Aires fue publicada por Manuel Fernández Montesinos y Mario Hernández, en Federico García Lorca: *Alocuciones argentinas*, Madrid, Fundación García Lorca, 1985.

¹²Inés Marful, Apuntes para una psicocrítica del teatro lorquiano: de la obra juvenil a las farsas en VV. AA., *Lecturas del texto dramático. Variaciones sobre la obra de Lorca*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1990, pág. 59.

Esto llevado al teatro da como resultado un tratamiento especial de la totalidad de la obra, cuya división se hace a manera de estampas dibujadas, con movimientos sobre la escena más propios de fantoches y caricaturas de cartón piedra, sobre todo en las primeras escenas, que de personas reales. Con respecto a Versión de cámara, el mismo autor aclara el significado en la entrevista El poeta Federico García Lorca habla de los Clubs Teatrales, *El Sol*, 1933:

-Qué significa versión de cámara, como anuncian los carteles?
-Digo versión de cámara porque más adelante procuraré desarrollar el tema con toda la complejidad que tiene.
(O. C., III, pág. 521)

Por otro lado, en cuanto a la dinámica de los personajes, la configuración a lo largo del prólogo y los cuadros es irregular y sigue un esquema evolutivo que en nada se parece a los viejos cánones que encorsetaban -gestos, rasgos y habla-, a los peles clásicos. Prólogo: 1) juego de persecución entre Marcolfa y Perlimplín, 2) presentación de la problemática de Perlimplín. Visión de Marcolfa, 3) Belisa aparece en escena a través de una canción, 4) Belisa sale al balcón, 5) declaración de Perlimplín a Belisa, 6) aparición de la madre en el balcón, 7) la Madre, Perlimplín y la sirvienta acuerdan la boda, 8) Belisa desaparece dejanto el rastro de su voz.

Cuadro primero: 1) entra Marcolfa en la habitación de bodas. Arregla la cama y deja un candelabro, 2) sale Perlimplín y espía a Belisa vistiéndose, 3) entra Belisa mostrando su pasión y su ardor juveniles, 4) aparece Perlimplín en escena, tímido y tembloroso, 5) declaración amorosa de Perlimplín a Belisa, 6) la pareja de recién casados se va a dormir, 7) ante el sopor del viejo y la llamada de cinco silbidos, Belisa engaña a su marido en el lecho nupcial, 8) aparecen cuatro duendes tocando música. Descripción crítica de la situación, 9) al irse, depositan unos cuernos en la cabeza de Perlimplín mientras duerme, 10) Perlimplín se despierta, 11) el viejo se sorprende ante los balcones abiertos. Belisa se explica y miente, 12) con la llegada del amanecer, Belisa duerme y Perlimplín recita un poema de amor.

Cuadro segundo: 1) Perlimplín trama un plan y hace cómplice a Marcolfa, 2) la sirvienta confiesa al marido el engaño de Belisa, y abandona la escena, 3) llega Belisa manifestando su enamoramiento por un joven desconocido, 4) cae una carta de fuera, 5) Perlimplín se compadece de Belisa y decide ayudarla, 6) Belisa confiesa la particularidad de este hombre frente a los demás amantes, 7) el viejo afirma que conoce al joven pretendiente y hace creer a Belisa que está en la calle.

Cuadro tercero: 1) en el jardín, Marcolfa y Perlimplín ultiman los detalles del plan, 2) Belisa ha sido citada por la sirvienta a las diez en el mismo lugar, 3) Marcolfa decide abandonar el servicio doméstico por razones morales, 4) Perlimplín se esconde y aparece Belisa. Simula que pasa el joven envuelto en una capa, 5) se presenta el viejo

y comunica a Belisa que va a matarlo para su posesión absoluta, ante el desconcierto de la esposa, 6) Perlimplín se va precipitadamente, y aparece el joven de la capa con un puñal en el pecho, 7) Belisa descubre que el galán y el viejo son la misma persona, 8) Perlimplín muere en sus brazos, 9) la joven, sumida en el llanto y la confusión, pregunta por el amante perpleja y asombrada, 10) Marcolfa cierra la escena aludiendo al elemento de la sangre transformadora.

En cuanto a la segmentación de las situaciones y los personajes correspondientes que aparecen en cada una de ellas, no es necesario hacer una relación de todas las escenas ya que, debido al reducido número de personajes, las matrices prácticamente han sido expuestas. El personaje más frecuente es Perlimplín, que encarna también al joven galán y resulta por ello un personaje aglutinante, seguido de Belisa, Marcolfa, los Duendes y la Madre, en este orden. La proporción de manifestaciones con respecto a las escenas no varía en cada uno de los cuadros según lo establecido, sabiendo que la Madre aparece solamente en el Prólogo y los Duendes en el Cuadro primero.

Teniendo en cuenta lo anterior, la estructura sintáctica de la obra se desvela de una manera más sencilla: a) aunque el contenido está estructurado en forma de presentación, nudo y desenlace, formalmente la estructura consta de dos partes: un Prólogo y un Acto único que contiene el entramado, o enredo, y el desenlace. De manera que existen, pudiéramos decir, una serie de estampas, o cuadros, que van sucediéndose como las viñetas de una historia y que no corresponden a una división tripartita de escenas; b) por otro lado, la estructura es dual -y antonímica-, puesto que aparece la confrontación de dos personajes opuestos que evolucionan paralelamente: Perlimplín y Belisa -el viejo y la joven-, lo cual genera una dinámica antitética que repercute en la organización de la obra; c) pero la dualidad se da también en otros sentidos: hay elementos que son elementos-puentes, personajes conectores que sirven de gozne entre los distintos planos estructurales. En este sentido funcionan la sirvienta Marcolfa y la Madre de Belisa; d) existe una estructura lírica, interna, marcada por el joven galán, pseudo-personaje, fundamental en la configuración de la obra y en su progresión; e) la construcción de las escenas son muy regulares y están acompasadas ceñidas a la estructura de la sonata, forma lírica que consta de tres tiempos a los que se añade otro, y que acompaña en el texto a todas las escenas. De modo que podría hablarse, finalmente, de una estructura musical.

Sin apartarnos de los postulados de Kowzan, según el conjunto de los trece sistemas, analizaremos los distintos códigos que cohabitan en la representación y su relación, es decir, aquellos signos no lingüísticos que permiten acercarnos a lo puramente teatral y analizarlo no con criterios literarios tradicionales, en la línea de lo narrativo, sino teniendo en cuenta criterios espaciales que evidencien sus valores escénicos potenciales (M. Sito Alba, *cit.*, pág. 26). De este modo, iremos señalando las distintas marcas que aparecen en el texto *Amor de don Perlimplín*...

Para empezar, el tono de los personajes es fundamental en la intencionalidad de

las réplicas. El tono viene indicado por las acotaciones y a través de ellas van descubriéndose los rasgos del personaje. Perlimplín adopta un tono distraído y tembloroso en el prólogo, se presenta tímido y asustado, pero en los últimos cuadros sus réplicas tienen un aire burlón, misterioso y decidido. En estos cambios está marcada la transformación a la que se somete el fantoche. Belisa en sus primeros escauceos se muestra vaga, mimosa, risueña, más tarde de un tono apasionado e irónico, entre el fingimiento y la verdad para mantener el engaño hacia su marido, pasa a otro de extrañeza y espanto que fomenta el precipicio del desenlace. Su tono ha variado sensiblemente. El resto de los personajes adopta la misma coloración en los diálogos. Marcolfa tiene un talante agrio, enérgico, furioso, como corresponde a una fiel sirvienta con espíritu organizador. La Madre no tiene marcas de tono, pero las réplicas de los Duendes, en cambio, están salpicadas de tintes humorísticos.

Es importante la dimensión mímica y gestual en *Amor de Don Perlimplín...* Hay muchas alusiones a la gesticulación. Vayamos por partes, según las indicaciones del texto.

Prólogo: Rascándose la cabeza, le coge de la mano y se acerca al balcón, Escondiéndose detrás de la cortina del balcón, Marcolfa se le acerca y le da un recado al oído. Cuadro primero: Se dirige de puntillas a la habitación de enfrente y mira desde la puerta., Belisa cruza las manos sobre el pecho, se frota las manos; se alude al juego de la capa roja, a gestos afectivos: se acerca y la abraza, levanta un brazo desnudo para abrazarle, Perlimplín, de puntillas, la cubre con un manto rojo. Cuadro segundo: Juego de ocultamientos: Perlimplín se oculta en un rincón, Belisa coge el papel y lo guarda en el pecho, Acariciándole los cabellos. Cuadro tercero: Perlimplín se esconde detrás de unos rosales, El Hombre indica con la mano que ahora vuelve, El Hombre se oculta la cara con la capa, se acerca a él...y lo abraza. En una ocasión se informa de un gesto ajeno a través de la réplica de otro personaje. Es una mímica relatada e indirecta: Belisa:[...]A veces pasa por debajo de mis balcones y mece su mano lentamente en un saludo que hace temblar mis pechos (II).

Del carácter grotesco de la obra se deduce que determinados personajes, aunque no tengan marcas gestuales, tienen muy potenciada la carga mímica, como es el caso de la Madre de Belisa o de los lúdicos y misteriosos Duendes. En general, los personajes responden a monigotes en la primera parte del aléluya y sufren un proceso de humanización en la segunda parte, de modo que el elemento gestual contribuye en gran manera a esta transformación en la escena (una dirección escénica debería marcarla necesariamente).

En la obra, García Lorca indica oportunamente el juego de apariciones en escena, de entradas, salidas y ocultamientos. Se trata de los movimientos escénicos. Los desplazamientos en escena están perfectamente empedrados, no hay una sola fisura en el juego de movimientos, todo ello con el fin de crear momentos lentos y rápidos, perfectamente acompasados, donde el lirismo extremo se mezcla con una acción veloz en función del elemento sorpresa.

En concreto, conviene tener en cuenta que hay determinados momentos con indicaciones simbólicas que el espectador rellena mediante su experiencia de la realidad, pero que un director puede resolver de distintos modos sobre la escena. Por ejemplo, la noche de bodas no se indica si Belisa se levanta de la cama. La escena de los Duendes en primera instancia sule este vacío. Sin embargo, una puesta en escena tendría que activar un mecanismo teatral distinto. Pongamos una situación: Belisa sale de la cama al tiempo que aparecen los Duendes, y vuelve en el momento que desaparecen. Con este movimiento se hace la traición más real y concreta porque si, como indica el texto, abre la cama al tiempo que entran los Duendes se corre el riesgo de que se monten las escenas y no se advierta la traición del todo.

Los movimientos se realizan en la casa, sala, comedor, habitación y jardín de Perlimplín, y en el balcón de Belisa, aunque también se intuyen otros movimientos que no aparecen en escena pero que quedan apuntados -sugeridos tímidamente-, en el texto: por la calle, la alameda y los cinco balcones con las cinco escalas que dan al exterior.

Las alusiones al aspecto facial -maquillaje-, y al peinado de los personajes pueden aislarse sin dificultad. Aparecen menciones sobre todo a los cabellos. Pensemos que la ambientación es de época, dieciochesca, y que hay alusión continuamente a la fachada de los personajes, más cuando se trata de muñecos-humanos: Don Perlimplín tiene peluca blanca, llena de bucles (Pról.), la Madre aparece en el balcón con una gran peluca dieciochesca, llena de pájaros, cintas y abalorios (Pról.), Belisa la noche de bodas lleva el pelo suelto (I), y después de la traición aparece Recogiéndose el pelo y echándolo por delante (tal y como cifraba la tradición el pelo suelto simbolizaba en las mujeres la virginidad, y recogido la pérdida de la virginidad o el matrimonio. Marcolfa alude al cabello de Belisa en estos términos se llevó las manos al corazón y se quedó besando apasionadamente sus hermosas trenzas de pelo. (III). Evidentemente, estas configuraciones pilosas están acordes con los personajes y sus rasgos propios. Nuevamente los códigos se integran y se complementan.

Una puesta en escena debe sopesar determinados elementos. Si se sigue el texto, Belisa tendría que caracterizarse por su naturalidad y frescura puesto que es el personaje menos ridiculizado, la madre extremadamente maquillada y los personajes de Marcolfa y Perlimplín envejecidos con cabellos blancos y polvos de arroz en la cara.

El vestuario se atiene al carácter de la obra. Llama especialmente la atención la atribución de la indumentaria al tipo de personaje correspondiente -el atuendo encierra en sí mismo parte de la locuacidad de los caracteres-. Perlimplín aparece con casaca verde (Pról.), la noche de bodas se presenta vestido magníficamente, va vestido con casaca, Marcolfa con el clásico traje de rayas (Pról.).

Son significativas las menciones a Belisa desvestida: medio desnuda, casi desnuda (Pról.). En la escena del jardín se le aparece Belisa por el jardín

espléndidamente vestida (III), pero en la versión que envía Lorca a Fernández Almagro reza: Viene espléndidamente desvestida; de manera que el desnudo toma categoría escénica dentro del atuendo, tiene una fuerte marca erótica. Como contraste, la noche de bodas aparece la joven con un gran traje de dormir lleno de encajes. Una cofia inmensa le cubre la cabeza y lanza una cascada de puntillas y entredoses hasta sus pies (I).

La presencia de la capa roja tiene carácter simbólico, y se pone o se quita en los momentos de mayor tensión erótica y trágica. Esta prenda posee una función concreta: oculta y emboza al joven galán. Es una pieza intermedia entre el personaje y el decorado, con un código propio en presencia.

Una escenografía de la obra, a nuestro modo de ver, debe centrarse en un vestuario de época dieciochesca, lo más fiel posible al texto. Podría introducirse en el Prólogo, para potenciar el elemento erótico de la joven Belisa cuando se cierra la escena con su canto, una sombra china a través de las cortinas blancas de su balcón, y en la sombra la silueta de su desnudo. De igual modo, debe marcar que el atuendo de Belisa a lo largo de la obra va cambiando con respecto al cariz que toman los hechos. Adopta una función simbólica. Al inicio el vestuario debe ser blanco y de transparencias, en el cuadro segundo de tonos rojos y encendidos y en el último, al borde de la tragedia, colores oscuros preferentemente el negro.

Si nos referimos a la iluminación que se marca en el texto -y a poco que leamos la obra-, se advierte una oscilación de la luz clara y blanca a la oscuridad total, pasando por la penumbra, un tránsito progresivo que refleja los pasos del fatídico final. En este sentido, la luz tiene un alcance simbólico muy rentable que el autor investiga y explota en obras posteriores, siempre con una voluntad innovadora.

Aparecen elementos naturales portadores de una luz especial: la noche, como fenómeno atmosférico trae consigo una predicción nefasta, la madrugada con la luz blanca traduce uno de los momentos luctuosos de toda la obra lorquiana, Una luz intensa y dorada entra por los balcones está figurando la llegada del día y el término del engaño. En el momento de la muerte del viejo se lee: la escena adquiere una luz mágica debido al fenómeno transfigurativo, en este caso, del antihéroe.

Una lectura escenificada de la obra, en este código concreto, debe tener en cuenta el juego de luces, sombras y penumbras y añadir otros efectos, sobre todo para dignificar determinados momentos que adolecen de resortes escénicos en el texto. Es el caso del Cuadro segundo, cuando Perlimplín declara a su mujer que está al corriente de todo. Para destacar el carácter confesional de esa serie de réplicas, Belisa puede destacarse, mientras lee la carta sentada en el centro de la escena, con un círculo luminoso. Mientras Perlimplín, detrás, permanece en la oscuridad rumiando la misma réplica como si de un sueño se tratara porque, en definitiva, el autor del papel es él mismo.

En cuanto a los accesorios, prácticamente son nulos porque la obra es escueta y sencilla en su concepción, con los trazos justos y necesarios para su escenografía. Se considera accesorio, esto es, lo que no pertenece al decorado estable, lo siguiente: candelabro, cuernos de Perlimplín, almohadas, pájaros de papel, carta y la mención a los cinco sombreros y las cinco escalas que no se ven. En la práctica pueden añadirse otros, del tipo: un libro que D. Perlimplín lee en la primera escena, un abanico de la Madre, un pañuelo para la simulación del llanto -añádase otro a Marcolfa-, una flor de Belisa al volver de la alameda y objetos de juego que llevan los Duendes consigo.

El componente musical en esta obra es fundamental. De hecho ya hemos marcado la estructura melódica derivada del rótulo que encabeza la pieza Versión de Cámara. En efecto, el esqueleto del prólogo y las escenas se sostiene sobre una base musical. El mismo Lorca lo confirmó en la entrevista del diario *El Sol* :

La obra se mantiene sobre música, como una operita de cámara. Todos los breves entre actos están unidos por sonatinas de Scarlatti, y constantemente el diálogo está cortado por acordes y fondos musicales.
(cit., pág. 521)

En realidad, las alusiones a acordes de violín y piano son muy frecuentes. El alcance simbólico de esta música y del contenido de las canciones, está fuera de toda duda. Las cuerdas de una guitarra despiertan la pasión de la joven esposa la noche de bodas, la canción de Belisa versa, precisamente, sobre la expresión física del amor, y unas voces llenan la escena procedentes del exterior en el Cuadro tercero, cuyas letras, a base de poéticas imágenes simbólicas, dan noticia del deseo encendido de Belisa.

De igual modo, los sonidos que se oyen en la obra, siempre de fuera, tienen valor figurativo. Podríamos enumerarlos así: bandadas de pájaros (Pról.) que, al contrario de la denotación sonora de los pájaros, están mudos porque son de papel negro, cinco silbidos (I), campanas matinales (I), Una piedra[...]cae por el balcón (II), El reloj da las diez. Canta el ruiseñor (III), Suenan campanas, al terminar la obra. De manera que los sonidos indican bien la llamada del deseo sexual, bien la llamada de la muerte, bien la llamada del amor, que en este caso es fúnebre porque se trata del ruiseñor, ave emblemática de la pena amorosa. No todos los sonidos funcionan aquí como recurso escénico, pues en los contados casos en se registran están engastados en la línea dramática y son desencadenantes de las acciones posteriores. Sólo las campanas y el ruiseñor constituyen sonoros símbolos de la tragedia.

Por lo que respecta al decorado, en general el decorado que se explicita en el texto es el siguiente, por escenas: Prólogo: la escena primera comienza en la Casa de Don Perlimplín. Paredes verdes, con las sillas y muebles pintados de negro. Al fondo, un balcón, por el que se verá el balcón de Belisa., Cuadro primero: la escena segunda

se centra en la Sala de don Perlimplín, en donde se monta el dormitorio de la noche de casados: En el centro hay una gran cama de dosel y penachos de plumas. En las paredes hay seis puertas., Cuadro segundo: se ubica en otro lado de la casa, mediante el trazado de ilógicos ángulos pictóricos como si se tratara de una pintura plana: Comedor de Perlimplín. Las perspectivas están equivocadas deliciosamente. La mesa, con todos los objetos pintados, como en una cena primitiva, y la última escena se sitúa en el jardín de la casa: Jardín de cipreses y naranjos.

Pero es preciso apuntar un decorado que se construye in situ en el Cuadro primero, al hilo del propio desarrollo de la obra: la salida de los Duendes. Se dice en la acotación que el teatro permanece en penumbra y que corren una cortina de tonos grises, con lo cual queda instalado, sobre el terreno, un decorado secundario dentro del principal. Este decorado tiene, a su vez, una significación añadida. Uno de los Duendes habla metafóricamente de nuestra eficaz y socialísima pantalla, en consonancia con sus propias funciones asociadas a la vigilancia de lo oculto y de los secretos ajenos. Se trata, finalmente, de un decorado móvil, de quita y pon.

De modo que la escenografía presenta cuatro decorados distintos, inamovibles en las escenas, que pueden reducirse a tres sin causar alteraciones. García Lorca pincela velozmente el decorado que, en general, es muy escueto y sobrio, y no por ello menos expresivo y sugerente. Carece de otros elementos decorativos y prácticamente de mobiliario.

Aludir al cromatismo en una producción lorquiana, significa no ignorar, por extensión, los colores obsesivos que aparecen con la misma asiduidad en su obra poética y en otras obras de teatro: verde, blanco, rojo y negro. En el caso que nos ocupa, los colores están muy definidos y son puros -decorado llamativo como corresponde a una obra de muñecos humanos-. Las connotaciones cromáticas van desde la pureza hasta lo fúnebre, pasando por la pasión o la sexualidad. El verde precisamente tiene valor erótico en Lorca -y de mortalidad-, pero además establece conexiones con la cláusula viejo verde que enlaza con el antiguo tema del viejo y la niña.

En una lectura escénica pensada para una representación, puede apuntarse lo siguiente sobre la disposición del decorado. Cuadro primero: en el centro de la escena una cama de bodas y, para simular los cinco balcones en la parte del fondo, cinco cortinas blancas de crespón que en el momento de la madrugada se mueven creando la ilusión de un viento fuerte, toda vez que se iluminan para significar la luz dorada del amanecer. La escena de los Duendes puede construirse velozmente desenrollando una tela delante de la cama y a lo ancho del escenario. Cuadro segundo: de nuevo una silla y una mesa de marquetería a la derecha, con un florero pintado. Al fondo una tela blanca y dibujada en ella una mesa con distintos objetos, de trazo irregular, con un encuadre superpuesto para crear el efecto equivocado y pictórico que apunta el autor en la acotación de escena. Cuadro tercero: a la izquierda aparece un ciprés, un naranjo

y una tapia de madera dibujada. Al lado un banco de jardín decimonónico. La luna en el centro preside la escena.

Algunos problemas asociados a la plástica escénica se subsanan con facilidad, otros no tanto. Las bandadas de pájaros negros de papel que cruzan los balcones, y que forman parte de un decorado transitorio, se consiguen -entre otras recursos- a base de sombreados. El efecto de floración súbita con las cinco camelias que se abren en la madrugada puede presentar alguna dificultad, así como la perspectiva de los balcones. La búsqueda de técnicas: creación repentina, ángulos opuestos, efecto especlar, aparición y desaparición, intervención de agentes externos etc., y el tratamiento del espacio escénico colaboran en la consecución del artificio escénico.

Sobre el tiempo¹³ no vamos a extendernos porque las referencias son poco numerosas. Existe un tiempo indefinido: entre veinte y treinta días. Las escasas -e incluso vagas-, alusiones del texto al tiempo real pueden confirmar la sospecha. La acción sucede en momentos distintos. Es difícil calibrar cuándo, mañana o tarde, se desarrolla la primera escena. El Cuadro primero transcurre durante la noche de bodas hasta la madrugada, incluida. El Cuadro segundo se desarrolla una tarde y se deduce de la alusión de Belisa al paseo por la alameda, pasados al menos 20 días desde la boda, y la última escena tiene lugar el mismo día, al comienzo de la noche en que el reloj da las diez. Las marcas de temporalidad más claras están sugeridas por los fenómenos atmosféricos noche-madrugada-día, y por el sonido que señalan las manecillas del reloj.

Observación semántica:

Para empezar esta coordenada, abordaremos la semántica espacial. La concepción espacial de la obra de teatro está marcada por el criterio de la puesta en escena, y por la correlación de todos los sistemas vistos anteriormente inmersos en el espacio escénico. Todos ellos se activan en la escenografía donde adquieren verdadero valor. El autor marca perfectamente el espacio en la obra *Amor de don Perlimplín...* La división espacial entre la casa y la calle, esto es, entre el binomio dentro/fuera, conduce a un significado que remonta el mero espacio escénico para transportarnos al espacio simbólico de los opuestos represión/libertad, y a las contigüidades semánticas odio/amor, castigo/recompensa, castración/sexualidad, esterilidad/fecundidad, en definitiva, vejez/juventud.

Los espacios van de la casa al jardín y adquieren ambos un valor figurado. Puestos en esta tesitura espacial, la semántica se integra dentro de una dualidad que

¹³A. Tordero Sáez en su modelo de análisis, añade otro sistema y escribe: no considerado por Kowzan y al que la semiótica hasta ahora no ha dedicado suficiente atención es el *tiempo*., que nosotros consideramos en la medida en que lo hace el texto.

divide a toda la obra. La casa/jardín es el cuerpo/alma de Perlimplín, es el antes/ahora del fanteche, el viejo/joven del último cuadro, lo cómico/trágico del final, lo patético/trascendente en que desemboca la obra. De esta manera, estos dos espacios escénicos están designando por un lado el sitio de las normas y las reglas, y por otro el lugar ceremonial del sacrificio cuasi sagrado.

Entre todos los enfoques espaciales que pudieran realizarse, un montaje escénico puede concebir el espacio real del teatro como espacio teatralizable único, sin divisiones en microespacios, sugiriendo el espacio exterior a través de los balcones, de las cortinas del foro que simulan cinco salidas y entradas hacia la calle, de la tapia del jardín o de los silbidos de los pretendientes de Belisa. De esta manera, se concede al espacio interior el significado de espacio obligatorio, como contrapunto del exterior que es psicológico y deseado. Es el espacio codiciado por Belisa. Éste pasa de ser un lugar de ridiculización, a ser un sitio importante donde se resuelve la reacción trágica del antihéroe. Es decisivo que esta diferencia sea captada por el público, de manera que el montaje debe transgredir el terreno de lo grotesco para instalarse en el de lo trágico.

En el análisis de la estructura semántica y en los modelos subyacentes, hay que considerar un número de elementos que están disparando una serie de significados imbricados en el tejido dramático. Digamos que el soporte de los valores, esto es la semántica, viene dado por unas líneas de rasgos significativos que es preciso aclarar, según el análisis que llevamos a cabo.

1. Para empezar, nuestra obra de teatro carece de referentes reales, al menos que estén documentados, pero no de referentes literarios. Esto es lo que se llamaría modelos estéticos operantes. Hay significados de formas que ya estaban en la tradición literaria y que contribuyen a la operatividad de la obra dramática. Ésta se carga de valores al pertenecer a una larga cadena de producciones similares.

Con *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, Lorca no trata por primera vez el tema tradicional de la joven desposada con un viejo, también lo hizo en la farsa *La zapatera prodigiosa* -incluso hay una referencia textual que alude a la muerte del zapatero: Pero... Marcolfa. Porqué sí? Cuando yo era niño una mujer estranguló a su esposo. Era zapatero. No se me olvida[...] (Pról.), y ambas están emparentadas con el guiñol *El retablillo de don Cristóbal*. En principio, el tema pertenece a un tópico de la tradición oral que Cervantes plasma, por ejemplo, en *El celoso extremeño* y en el *Entremés del viejo celoso*, o Alarcón en el *Sombrero de tres picos*, y mucho más tarde el mismo Valle-Inclán, fuentes todos ellos de la farsa lorquiana cuyos precedentes estaban cifrados en Boccaccio y Shakespeare.

En cuanto al género, la obra es un pariente próximo del teatro de farsa. De hecho, el cómico enlace entre Perlimplín y Belisa sigue el trazado clásico en la vertiente literaria y en la presentación de los monigotes, esto es: brevedad, presencia de

lo grotesco, desrealización de la trama, orientación al ejemplo, tal y como indica García-Posada.¹⁴ Este género cuenta con una densa tradición en la producción literaria de nuestras letras. Parece ser que el origen fue la *commedia dell'arte* de donde bebieron Gil Vicente, Juan del Encina y Torres Naharro. El estadio intermedio está representado por Lope de Rueda con sus pasos-cuadros cómicos de personajes cercanos a la realidad-, aunque parece que es Cervantes el gran maestro que ensambla lo cómico y lo humano en sus entremeses, según Edwards afirma en *El teatro de García Lorca*: Cervantes es un precursor de Lorca y su influencia queda patente en el hecho de que para el festival infantil que organizara en su casa en 1923, Lorca adaptara *Los dos habladores*, de Cervantes, y que años más tarde incluyera sus entremeses en el repertorio de La Barraca¹⁵

Por lo que se refiere a las aleluyas, ya hemos apuntado su procedencia. Dentro de los géneros de la farsa, la aleluya constituía posiblemente el espectáculo más convencional y limitado. En sus parámetros se había establecido una afectación exacerbada y una gesticulación grandilocuente. Por otro lado, también hemos precisado la relación existente entre los retablos populares de santos y las configuraciones de monigotes en que se repiten fórmulas rituales, no sólo en los gestos sino en los ciclos temáticos de la vida como sería el caso del matrimonio. Todo esto se revisa en la aleluya que nos ocupa, aparentemente plana y lineal como todas las del género. El pareado que se contiene en el rótulo del título concede a esta obra una categoría grotesca y bufa que descarta, en principio, el drama de la tragedia. Pero Lorca va mucho más allá. Así lo afirma Fernández Cifuentes:

De algún modo, todas sus obras anteriores, y sobre todo *La zapatera*, participaban de este ejercicio desdibujador, pero en el caso de *Perlimplín* la empresa parece alcanzar el máximo riesgo, la mayor provocación.¹⁶

De modo que la aleluya lorquiana supone una renovación dentro del género, puesto que el autor somete a revisión los elementos constitutivos. En eso consiste la originalidad. Aunque temáticamente la obra se remonta a los tópicos comunes del barroco, el honor y la fama, sin embargo el destino del héroe no se resuelve como en las obras del Siglo de Oro sino que es víctima de un antagonismo interno que, gracias

¹⁴M. García-Posada, (ed.), *Lorca. Teatro, I*, Akal, Madrid, 1985, pág. 27.

¹⁵Edwards, Las obras menores, en *El teatro de García Lorca*, Madrid, Gredos, 1983, pág. 56.

¹⁶L. Fernández Cifuentes, *García Lorca en el teatro: La norma y la diferencia*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1986, pág. 119.

a la imaginación, desplaza al monigote en favor de la persona. No hay una degradación o mutilación grotesca del cuerpo sino más bien una dignificación. La muerte viene a ser así un acto grandioso y sagrado, lejos ya de aquellos fenecimientos carnales de las farsas de guiñol.

En un posible montaje, el director de escena para ceñirse a un sentido más justo de la obra, debe remitirse a otros arquetipos de la tradición -en la dimensión temática y genérica-, puesto que Perlimplín y Belisa cuentan con predecesores en su larga estirpe. El gastado tema del viejo y la joven, es un tópico literario que sitúa ya en un punto de partida nada desdeñable para abordar la puesta en escena y, sobre todo, para la caracterización de los personajes. Entender las peculiaridades del género, la espontaneidad del diálogo propio de la farsa, los gestos y la superficie plana de las alulayas, forma parte de convencionalismos imprescindibles, sobre todo, en la primera parte de la obra sometida con más rigor a las normas del género.

2. Los nombres remiten en la obra a un significado concreto. Forman parte del carácter simbólico que presenta esta alulaya y dan noticia de la tipología de los caracteres. El nombre del personaje central, Perlimplín, es altisonante y enfático, corresponde al fante principal de ridícula compostura. Belisa, de delicada dulzura, es nombre de heroína y tiene que ver etimológicamente con belleza, hermosura, Marcolfa, grandilocuente y rimbombante, arroja información sobre la acartonada e intrigante doméstica, y la Madre, sin nombre porque es la denominación genérica de todas las madres, se presenta acaparadora y aparatosa en su aspecto. Los Duendes están asociados a lo oculto y secreto, y tienen una colocación difusa entre el público y el escenario.

No constan testimonios del autor sobre el significado de los nombres, pero en una obra dramática de tipos y de peleles, con una larga tradición literaria, no es necesario contar con descodificaciones explícitas del autor porque salta a la vista la intencionalidad.

En lo referente al significado de los personajes en el análisis semiótico, seguimos los significantes y significados que propone Hamon. Para ello, el autor marca una serie de rasgos que son consustanciales al personaje, y otros que se van adquiriendo a lo largo del texto, a través de unos ejes semánticos, unas funciones y unos modos de determinación. Nosotros expondremos las pautas semánticas de cada uno de ellos.¹⁷

¹⁷La interpretación simbólica que de algunos personajes -o pseudoperosonajes-, hace C. Vega Martín a través del filtro de la sublimación del arte del poeta, tiene una fuerte dosis de imaginación que no deja de sorprendernos: los cinco amantes de Belisa[...] sugieren, a mi entender, la idea de un tipo de teatro coetáneo asfixiado por la realidad más prosaica[...] La invención del *Joven de la capa roja* por parte de Don Perlimplín supone, desde esta interpretación, que el autor consigue hacer de su obra substancia espiritual del pueblo; que le

En principio apuntamos una noticia del autor a propósito de los personajes en general:

-*El amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* es el boceto de un drama grande. No he puesto en él más que las palabras precisas para dibujar los personajes.

(*El Sol*, pág. 521)

De manera que los personajes cuentan con una caracterización concisa propia de unos caracteres trazados a grandes rasgos. No pasa inadvertido el verbo dibujar, en sintonía semántica con la tradición pictórica de las aleluyas.

Por si no había quedado claro, Perlimplín es el fante principal y la fuerza motriz de las acciones. Son muy valiosos algunos comentarios de García Lorca sobre su concepción del personaje. En un extracto de *Un estreno de García Lorca en el Español en gran función de gala*, se lee:

-Teatro de monigotes humanos, que empieza en burla y acaba en trágico. El héroe, o antihéroe, a quien hacen cornudo, es español y calderoniano; pero no quiere reaccionar calderonianamente, y de ahí su lucha, la tragedia grotesca de su caso.

(*O. C.*, III, pág. 518)

Y en otra ocasión declara:

-Don Perlimplín es el hombre menos cornudo del mundo. Su imaginación dormida se despierta con el tremendo engaño de su mujer; pero luego hace cornudas a todas las mujeres que existen.

(*idem.*, págs. 521)

Es, precisamente, el paso de una fórmula de personaje estereotipado a otra transformadora lo que se destaca en esta nueva maniobra de resolución dramática. En el Prólogo el personaje es portador de elementos que competen a un diseño: aparece ridiculizado al máximo. Así lo cómico está garantizado al exponerse la alianza de lo

ha dado ojos y oídos para percibir el misterio, la fantasía, la verdad ideal del universo., Aspectos del juego y de la tragedia en *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, en Cuevas García, C. (ed.), *El Teatro de Lorca. Tragedia, Drama y Farsa*, Actas del IX Congreso de Literatura Española Contemporánea, 13-18 noviembre, Málaga, Universidad de Málaga, 1995, pág. 262.

viejo y lo joven -en la escena de la cama de matrimonio, por ejemplo, resulta absurda la figura del viejo impotente frente a la radiante esposa-.

Constituye esta primera fase lo que Inés Marful llama la prehistoria erótica. Pero ya en el Prólogo hay información sobre rasgos patéticos que van perfilando otro tipo de personaje, más allá de la caricatura. Junto a esto, elementos de desconcierto: lo turbio, lo oculto e indescifrable, que asaltan al fanteche de forma inesperada:

-El matrimonio tiene grandes encantos, mi señor. No es lo que se ve por fuera. Está lleno de cosas ocultas.

-Qué dice, Marcolfa? Qué dice? Y qué es esto que me pasa? Qué es esto?

·Cosas ocultas hacia las que el propio personaje irá mostrando su perplejidad. Los interrogantes se van sucediendo: Y por qué no? Todo lo explicas muy bien. Estoy conforme. Por qué no ha de ser así? (I). El mismo poema que cierra el Cuadro primero es exponente de esta complejidad: Amor, amor / que está herido. / Herido de amor huido, / herido / muerto de amor[...]. De manera cómica, pero también sobrecogedora, Perlimplín despierta al amor en este cuadro, proceso en que se fragua la tragedia del fanteche: el nacimiento del amor y el reconocimiento de su impotencia, que adquieren perfiles patéticos.

La imaginación domina al personaje en los cuadros II y III. Este nuevo concepto gobernará la persona de Perlimplín y la evolución a la que está sometido el personaje. La recurrencia sobre la imaginación se sigue con facilidad a lo largo del texto. Así en el Cuadro primero: Yo no había podido imaginarme tu cuerpo hasta que..., en el segundo: Feliz como no tienes idea. He aprendido muchas cosas, y sobre todo puedo imaginarlas..., y en el tercero: cierro los ojos y... veo lo que quiero...;[...]. Pero en la aleluya todo está organizado para romper ese reglamento plano y superficial del género: el marido viejo y feo ni consiente en el engaño ni se venga de la traición de su mujer, sino que opta por una complicidad que suma en un sólo sujeto al marido y al amante, a la víctima y al verdugo, al cuerpo y al alma. Es, sin duda, este desdoblamiento el que le permite aceptar la realidad y superarla: su triunfo es su propia muerte. El fracaso y la frustración, temas lorquianos por antonomasia, han sido superados por el rito de la inmólación.

Aquello que contribuye en mayor medida a la desviación de las normas del género es la mutación en la mimesis clásica de este guíñol. La dimensión imaginativa es la depositaria del alma, una categoría teatral que rompe absolutamente las convenciones tradicionales del personaje principal: Mientras me hería gritó: Belisa ya tiene un alma!, Yo soy mi alma y tú eres tu cuerpo... etc. Final, por tanto, desconcertante que vuelve al fanteche no sólo un ser de carne y hueso, sino un objeto



lírico y trágico, bello y fugaz, ilusorio como está concebido aquí el sentimiento amoroso.

Belisa es el personaje que conduce al tema de la pasión y del sueño en forma de ilusión. Se inicia en el Prólogo con un canto de imágenes alusivas al despertar de su sexualidad, en un mensaje críptico:

Amor, amor
Entre mis muslos cerrados,
nada como un pez el sol.
Agua tibia entre los juncos...

Pronto pasa de la inocencia erótica del principio a hacer alarde de una fogosa pasión la misma noche de bodas: Ay! El que me busque con ardor me encontrará. Mi sed no se apaga nunca, como nunca se apaga la sed de los mascarones que echan el agua en las fuentes[...] (I). En esta misma escena la joven y bella esposa, vestida espléndidamente, ridiculiza aún más la figura del viejo e impotente esposo.

La infidelidad de Belisa es el detonante de cambios sustanciales, entre ellos el ya indicado de Perlimplín. Posteriormente, ella será en sí misma un elemento dramático de transformación. En el Cuadro tercero, cara a las confesiones de su marido, Belisa exclama: Le quiero! Perlimplín, le quiero! Me parece que soy otra mujer!. Belisa, personaje de una realidad superficial y de una personalidad lineal, zarandeada por la pasión amorosa, presenta una evolución sensible. Su sensualidad y su deseo están potenciados por la visión de un desconocido, visión que ella ama sin límites. Pero su amor corre, semejantemente, una suerte trágica y patética, suerte que la hace participar de la transgresión que instaura el suicidio en los últimos momentos de la obra: Belisa, ya eres otra mujer. Estás vestida por la sangre gloriosa de mi señor, es el comentario de Marcolfa delante de Perlimplín muerto. La hondura de su personalidad, digamos su madurez, llega cuando descubre que su amante es el mismo Perlimplín. El cambio es tan brusco que Belisa sufre una enajenación inmediata: (*Belisa, extrañada y como en otro mundo.*) / B.- Perlimplín, qué cosa has hecho, Perlimplín?, delira, incapaz de asociar al joven galán con su marido.

También en este personaje hay destitución de las reglas del género, puesto que el paso de la inmadurez al crecimiento psicológico está cifrado en una tragedia doble: la del erotismo y la de la muerte. El antihéroe triunfa también sobre ella, sobre su traición y engaño, para instalarla en una categoría más elevada: la dotación del alma. Belisa es el engaño engañado, es la trampa sorprendida, es la ilusión desbaratada, es la quimera rota. La bella joven supone uno de los elementos transgredidos dentro de la farsa.

Marcolfa es el personaje del enredo inicial. El rito del matrimonio predomina en el personaje. Su intervención dicta de manera rígida el procedimiento hacia la

ceremonia: ésta es la función que sobresale en la sirvienta. De hecho sus habilidades: concierto, previsión e intriga, cubren la trama del Prólogo y orientan el cuadro de situaciones hacia el patetismo. Ya su discurso muestra este tono categórico al inicio: Por eso tiene que casarse, esa es la mujer de mi señor: la blanca Belisa, No... Venga ahora mismo. (*Le coge de la mano y se acerca al balcón.*) Diga usted Belisa. Conteste, He decidido que... vamos!, La boda etc.

Sin embargo, destaca en ella una función importante: la función premonitoria. Sus sospechas, bajo sutiles predicciones, adelantan el trágico final: El matrimonio tiene grandes encantos, mi señor. No es lo que se ve por fuera. Está lleno de cosas ocultas[...] (Pról.). Del mismo modo, cuando Belisa le anuncia la muerte de Perlimplín, Marcolfa verifica sus intuiciones: Lo sabía!. Pero el personaje de la doméstica sufre mutaciones. La disposición y la capacidad decisoria del principio van cediendo al temor y al llanto: P. -Marcolfa, por qué sigues llorando?, (II) M. - (*Llorando*) / Me da miedo oírlo., Qué remedio me queda? Qué remedio! (III), entre otras réplicas.

La Madre. Su única función es muy parecida a la de Marcolfa en la escena del Prólogo: contribuir a la organización y previsión del matrimonio. Es un personaje materialista y autoritario: Tú estás conforme, naturalmente. Don Perlimplín es un encantador marido., que se queda en el empaque del monigote, sin evolución. La presencia de este personaje marionetizado, supone un mero soporte teatral necesario para la configuración del Prólogo. Su estrategia es una estrategia concertada con la sirvienta, cuya finalidad es una vida acomodada y estable para su hija. Sin embargo lanza, embrionariamente, la idea que va a complicar las cosas: la búsqueda de otros amantes:

Don Perlimplín tiene muchas tierras, en las tierras hay muchos gansos y ovejas. Las ovejas se llevan al mercado. En el mercado dan dinero por ellas. Los dineros dan la hermosura... Y la hermosura es codiciada por los demás hombres.

En cuanto a los Duendes constituyen un elemento de desconcierto. Su inesperada irrupción en escena conlleva una función de sorpresa que conduce, a través de sus réplicas, hacia una reflexión. La integración del público en sus diálogos integra una dimensión escénica de ampliación que, frente al teatro convencional, activa todo un sistema de nuevas perspectivas: lo ajeno y su proyección externa: las faltas ajenas, socialísima pantalla, las miradas del público, Comentario quiere decir mundo etc. Los Duendes representan en *Amor de Don Perlimplín...* el ocultamiento, lo turbio. Su propio diálogo, de desarrollo espontáneo y vivaz, encierra una serie de enunciados crípticos: es la semántica de lo oscuro:

- Y cómo te va por lo oscurillo?
- Porque si las cosas no se cubren con toda clase de precauciones...
- Y sin ese tapar y destapar...
- Que las rendijas de ahora son oscuridad mañana.
- Y se va a las cosas turbias para descubrir en ellas secretos que ya sabía.
- Y el comentario huiría hacia medios más misteriosos.[...]

Pero estos duendecillos de la noche y de los secretos, contienen también una función encantatoria, mágica y poética: aparecen y desaparecen, hablan de la sublimación del alma y utilizan signos líricos inconfundiblemente lorquianos: Cinco frías camelias de madrugada se han abierto en las paredes de la alcoba.

La relación sígnica en *Amor de Don Perlimplín...* es una relación en la que predomina, de manera sobresaliente, la asociación simbólica. Esta dimensión la estudiamos en el tratamiento de iconos, índices y símbolos. Es cierto que esa estructura sígnica parte, en primera instancia, de una base de iconos y de índices sobre la que se construye el símbolo -relación constante en las obras de García Lorca-. En la aleluya que nos ocupa, esa disposición de símbolos responde a una intencionalidad temática cuya correlación es fruto de una significación intensa.

Una agrupación de símbolos por campos semánticos, o de significación, a saber: cromático, vegetal, astral, acuático, etc., es obligada para establecer referencias simbólicas y valores desprendidos:

Cromático: verde erotismo-luctuosidad, negro fúnebre, blanco pureza, inocencia, rojo pasión amoroso.

Corporal: muslos, pechos, cuerpo enigma amoroso, sangre transgresión, símbolo crístico.

Vegetal: juncos sexualidad, camelias mortalidad, jardín espacio del sacrificio, cipreses y naranjos árbol de la muerte-árbol de la vida, ramos fertilidad, nardos luctuosidad.

Astral: sol-pezu sexualidad, noche eros-tragedia, madrugada mortalidad, luna astro mortal.

Acuático: agua deseo, pasión, agua salobre esterilidad, mar inmensidad de la muerte, orillas del río, arroyos y espejos llamada de la sexualidad.

Animal: pájaros negros anuncio de la muerte, cisnes ave de Venus, ruiseñor muerte amorosa.

Objetos: lanceta objeto punzante=muerte, cuernos impotencia, engaño, balcones traición, bisturí objeto punzante=muerte, capa ocultamiento, secreto, puñal objeto del sacrificio, liberación, campanas luctuosidad.

Observaciones pragmáticas:

Interesa a esta coordenada la relación del creador con su producto, emisor-mensaje, y del producto con el público, emisor-receptor -aún a sabiendas de que la perspectiva pragmática está menos desarrollada que la sintáctica y la semántica en este tipo de análisis-. Si tenemos en cuenta la relación pragmática del texto con el autor, es preciso aludir, en principio, al fenómeno de la puesta en escena como causante de las relaciones de los elementos que la motivan: director, actores y empresario.

Daremos noticias de los primeros montajes de *Amor de Don Perlimplín...*, muy ricos en sus contrastes pero lejos del teatro profesional y resueltos, en todos los casos, en teatros marginales y de aficionados. Constan en documentos las fechas y las compañías que llevaron a cabo tres experimentos teatrales, dos en vida del autor y un tercero posterior, de 1938.

El primer montaje estaba previsto para febrero de 1929: El grupo teatral Caracol dirigido por Cipriano Rivas Cherif, anuncia la representación de *Amor de don Perlimplín...* en la sala Rex de Madrid. La Dictadura suspende la representación con motivo del luto por el fallecimiento de la reina Madre María Cristina¹⁸. El nacimiento del grupo Caracol está asociado a la figura de Cipriano Rivas Cherif y al deseo de ventilar la escena española enferma de acartonamiento estético y obstaculizada por el teatro industrial. La idea de acomodar salas pequeñas a representaciones, y al mundo de la cultura en general, movió el espíritu de esta empresa inaugurada el 24 de noviembre de 1928.¹⁹ Tras un programa apretado, y una "carrera frenética de estrenos:

¹⁸ Estas declaraciones fueron hechas por P. Maortúa de Ucelay a Marie Laffranque en septiembre de 1955, y aparecen también en el artículo de Rivas Cherif, en el suplemento literario de *Excelsior*, México, 6 de enero de 1957. La prohibición de la censura se publica en las *Obras Completas* de Losada. Cfr. igualmente Marie Laffranque, *Pour l'étude de Federico García Lorca. Bases Chronologiques, Bulletin Hispanique*, LXV, 1963, pág. 347.

¹⁹Para esta cuestión véase Cipriano Rivas Cherif, *Cómo hacer teatro: Apuntes de orientación profesional en las artes y oficios del teatro español*, Valencia, Pre-Textos, 1991; El mito de la compañía Azorín e historia fabulosa de un cierto Caracol cifrado en *Rex Heraldo de Madrid*, 5 de noviembre 1928, pág. 5; Juan Aguilera Sastre, *El Teatro de la Escuela Nueva de Cipriano Rivas Cherif Cruz Ansata*, Universidad Central de Bayamón, Puerto Rico, 6, 1983, págs. 111-25. En esta misma dirección, importa el estudio de la difusión de las teorías cragianas en España por Rivas Cherif de M José Sánchez-Cascado, *Ideas teatrales de Don Cipriano de Rivas Cherif Teatro. Revista de estudios teatrales*, n. 1, 1992, págs. 141-6.

Azorín, Chejov, Jean Cocteau, y a pesar del anuncio del estreno el 5 de febrero de 1929, la obra no llegó a verse en público, aunque sí pueden seguirse los detalles del montaje a través de documentos, referencias periodísticas y reconstrucciones de escena, con reparto, decorados y un seguimiento minucioso de las interpretaciones²⁰. Felipe Lluch en sus recuerdos del Diario inédito -en el Archivo familiar-, describe la dirección de Rivas Cherif, supervisada por el mismo García Lorca. El testimonio es doblemente valioso por ser él mismo ayudante en la dirección y artífice de los decorados. Parece ser que la nota predominante era la sencillez, con los elementos esenciales para los cambios escénicos y un tono infantil e ingenuo extraído de las propias indicaciones del texto. Sencillez también en el vestuario. En medio de esa austeridad, la cama sobresalía en la tarima de manera pomposa a modo de un suntuoso tálamo recortado sobervientemente en la sobriedad de la escena.

Casi seis años tuvieron que pasar para el definitivo estreno de la aleyuya lorquiana que gozó de una cortísima vida sobre el escenario: un día. El 5 de abril de 1933 se anuncia una función en honor de Federico García Lorca: Estreno de *Amor de don Perlimplín...*, por el Club Teatral de Cultura, en el Teatro Español de Madrid. Escenografía de Ontañón. Música: sonatinas de Scarlatti ejecutadas al piano por Pura Lago. Dirección de Federico García Lorca.²¹

Entre los grupos de teatro que surgieron al amparo de la permisividad

²⁰Para el desarrollo de los estrenos y la continuidad de las representaciones en la sala Rex, especialmente la primera parte de la trilogía de Cipriano Rivas *Un sueño de la razón*, con los altibajos que marcaron los primeros pasos de este grupo de público reducido, pueden consultarse reseñas y comentarios críticos. Espigamos algunos: Enrique Díez Canedo, ?Información teatral. Sala Rex. Orfeo, de Jean Cocteau *El Sol*, 20 de diciembre 1928, pág. 3; igualmente el *Heraldo de Madrid*, *La Voz* y *La Esfera* sacan a la luz opiniones sobre este estreno; E. Estévez Ortega, Nuevo teatro de arte: La Sala Rex. Debut de Azorín como actor, *Nuevo Mundo*, 1820, 7 de diciembre 1928; Paulino Masip, Caracol en la Sala Rex. Un sueño de la razón, de Cipriano Rivas Cherif, *Heraldo de Madrid*, 7 de enero 1929, pág. 3; I. Gibson, *Federico García Lorca. 2. De Nueva York a Fuente Grande. 1929-1936*, Barcelona, Grijalbo, 1987, pág. 108.

El reparto, que no nos resistimos a escribir, era el siguiente: Eusebio de Gorbea (don Perlimplín), Regina (Marcolfa), Magda Donato (Belisa), Alba Salgado (la madre de Belisa) y los niños Luisito y Pastora Peña (los duendes). Los decorados eran obra de Antonio Ramón Algorta y Felipe y Luis Lluch, sobre bocetos y figurines del propio Lorca, autor e intérprete asimismo, detrás de una cortina que impedía que el público lo viera, de las ilustraciones musicales., J. Aguilera Sastre e I. Lizarraga Vizcarra, cit., pág. 116.

²¹Las noticias figuran en J. Comincioli, En torno a García Lorca. Sugerencias. Documentos. Bibliografía, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 139, 1961, pág. 41; y también en la Bibliografía de las *Obras Completas*, III, pág. 1100, que manejamos.

republicana se hallaba el Club Teatral de Cultura, que Lorca denominó Club Teatral Anfistora. Al programa de farsa presidido por *La zapatera prodigiosa* se añadió, con renovado entusiasmo, otro intento escenográfico del aleluya erótica bajo la dirección, en este caso, del mismo poeta granadino cuya actividad teatral se veía acrecentada por la dinámica de La Barraca.²²

Margarita Ucelay en la Introducción a su edición *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, da cuenta exacta de las directrices de este montaje, de la adecuación de los decorados y de la interpretación, ceñida a los parámetros que marca el texto. Con más recursos que el montaje anterior, las resoluciones escénicas fueron más precisas, enfocadas a la iluminación, el vestuario y la música: Color y luz en correspondencia estudiada con trajes en equilibrio de armonías, quedaban subrayados melódicamente por las sonatinas de Domenico Scarlatti, o a los decorados: Verdes, como pide el texto, eran los telones de la casa de Don Perlimplín, pero en tonos pastel al igual que el resto de los decorados[...] Pintados en el telón, todos los muebles del comedor.²³

Por último, y tras cinco años cabales, el tercer montaje, 1938, se enmarca en un contexto social político y bélico. María Teresa León dirigía las Guerrillas del Teatro del Ejército del Centro de ideología antifascista. El programa donde aparece la puesta en escena de *Amor de Don Perlimplín...*, presenta para el mismo día una conferencia de Rafael Alberti Homenaje a Federico García Lorca en el segundo aniversario de su muerte, una versión musical de algunos romances tradicionales, la representación de escenas de *Doña Rosita la soltera* y de *Bodas de sangre* y la reposición de la aleluya, que no había visto las tablas desde el fugacísimo estreno de 1933.²⁴

²²Sobre la pre-historia de La Barraca y su posterior configuración como grupo teatral universitario, hay suficiente bibliografía que no hace al caso citar aquí. Sí destacamos por completo, documentado e interesante el trabajo de J. Aguilera e I. Lizarraga, Primeros ensayos de La Barraca: Una entrevista olvidada de Lorca? *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 16, diciembre 1994, págs. 49-66.

Ucelay, *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, Madrid, Cátedra, 1990, págs. 165-66.

De nuevo, como mera curiosidad, indicamos el reparto: Santiago Ontañón (don Perlimplín), Pilar Bascarán (Belisa), Lola Palatín, que aparecía en el programa bajo el seudónimo de Sra. Domínguez (Marcolfa), Pilar García (la madre de Belisa) y los niños Augusto y Andrés Higuera (los duendes) J. Aguilera Sastre e I. Lizarraga Vizcarra, cit., pág. 121.

²⁴Los periódicos que aludieron al acto-homenaje del 2 de septiembre de 1938, además de dar noticia sobre los programas de guerra y recordar el asesinato del poeta granadino -cuya confusión en las fechas es evidente-, refieren el encuentro musico-teatral de la noche anterior con críticas muy variopintas. Entre ellas señalamos algunas: J. A. Los intelectuales

La farsa lorquiana contó con un reparto privilegiado: María Teresa León, Santiago Ontañón, Soledad Muñoz o García Leoz. Un renovador, ya habitual en los montajes de la aleluya, volvía a estar presente: Felipe Lluch Garín. Su opinión sobre la puesta en escena es de sumo interés: Hubo en la representación -desdichada por parte de los intérpretes- dos aciertos magistrales: los trajes de la protagonista, deliciosas y arbitrarias creaciones de María Teresa León, y la escena muda, adivinada a través de las cortinas de encaje que formaban el telón, de la fuga de Belisa del lecho conyugal la misma noche de bodas, según consta en apunte personal del 2 de septiembre de 1938 con el rótulo Federico García Lorca de sus *Anotaciones*.

Cualquier director o escenógrafo que acometa una puesta en escena de esta obrita, tendría que destacar el alcance simbólico y poético de la aleluya y la renovación del género, a nuestro modo de ver, sobre un decorado lo más sencillo y sugerente posible -sin detrimento de otras adaptaciones: popular, grotesca, fastuosa etc-. Precisamente en este sentido, la relación autor-texto debe considerar las vías de resolución dramática que García Lorca adopta en esos momentos.

En segundo lugar, es interesante apuntar una dimensión que afecta de lleno al engranaje autor-director-texto, -teniendo en cuenta que Lorca fusionaba en su persona las funciones de autoría y de dirección escénica, a más de adaptador, actor, escenógrafo etc., experiencia que le vale la andadura teatral con el grupo universitario La Barraca-: la conexión del teatro lorquiano en sí mismo y la vecindad con el de su tiempo²⁵. En 1931 el autor trabaja juntamente en dos obras radicalmente opuestas no sólo en su concepción y en su escenografía, sino, además, en los elementos

antifascistas. Homenaje a Federico García Lorca, *Claridad*, 3 de septiembre 1938, pág. 3; A. Dorta, Homenaje a Federico García Lorca, *ABC*, 3 de septiembre, 1938, pág. 3; Rosario del Olmo, Dos años del fusilamiento de García Lorca, *Mundo Obrero*, 6 septiembre, 1938, págs. 1-2, entre otros. Para la situación del teatro español durante la guerra civil puede consultarse el estudio de Robert Marrast, *El teatro durant la guerra civil espanyola*, Barcelona, Publicaciones de l' Institut del Teatre, 1978.

²⁵La preocupación de Lorca por la renovación escénica, es una constante en la línea dramática del autor. Pero la problemática se extendía al propio entorno de escritores y de hombres de teatro. Este ambiente constituyó el telón de fondo en la creación del grupo La Barraca. En concreto, Rivas Cherif publicó un artículo a tenor de los teatros en las universidades de Estados Unidos con el que comulgaban los promotores del grupo: De desear sería que la flamante Ciudad Universitaria de Madrid organizara un Instituto Teatral semejante a estos Clubs escolares norteamericanos, en que el prestigio, puramente literario hoy, de nuestro teatro antiguo, y la posibilidad de una nueva floración del drama español, tuvieran un laboratorio de experimentación[...]. La cultura teatral universitaria en los Estados Unidos, *Filosofía y Letras*, III, 15, octubre 1930, págs. 349-53.

subversivos que el escritor incluye en la triple asociación texto-espectáculo-comunicación: *Amor de Don Perlimplín ... y Así que pasen cinco años*. Es cierto que la obra dramática lorquiana presenta no diremos contradicciones, pero sí algunas posturas ciertamente contrastadas: el arranque con las farsas y los títeres, el seguimiento con la tragedia de patrones clásicos y la simultaneidad con un teatro de experimentación, opciones todas tres en una línea innovadora. La relación del autor con su texto incluye su propia posición frente al producto generado. Lo que puede inquietarle destinado a grupos de elevada preparación, más tarde le interesa como producto de un público numeroso:

-No tengo ningún interés en ser antiguo o moderno, sino ser yo, natural. Sé muy bien cómo se hace el teatro semiintelectual, pero eso no tiene importancia. En nuestra época, el poeta ha de abrirse las venas para los demás. Por eso yo, aparte las razones que antes le decía, me he entregado a lo dramático, que nos permite un contacto más directo con las masas.²⁶

En otras ocasiones se opone tajantemente a los gustos amanerados del público y confiesa con firmeza su postura dramática: -Popular. Siempre popular. Con la aristocracia de la sangre del espíritu y del estilo, pero adobado, siempre adobado y siempre nutrido de savia popular. Por eso, si sigo trabajando, yo espero influir en el teatro europeo.²⁷

Que Lorca desarrolló paralelamente soluciones teatrales muy distintas, es un hecho de sobra justificado por su producción. La búsqueda de una fórmula intermedia y aglutinante fue, con seguridad, la verdadera pesquisa dramática del autor granadino. No sin acierto afirma L. García Montero: García Lorca busca el punto intermedio entre la experimentación y el estancamiento, un equilibrio que haga posible la comunicación popular y la libertad creativa. Aunque se oponga a los gustos aburguesados de la escena española, no puede darle la razón del todo a los vanguardistas radicales.²⁸

Conviene traer a colación en este mismo eje, la asociación obra-empresario que, desde la perspectiva pragmática, supone otra relación condicionante de la puesta en escena. Como de costumbre en la recepción de un producto literario, el público marca

²⁶Federico García Lorca, entrevista con Ángel Lázaro, *Proel*, 1935, en *O. C.*, III, pág. 623.

²⁷Nuevo carro de Tespis, *La Mañana*, León, 1933, en *O. C.*, III, pág. 531.

²⁸L. García Montero, *La palabra de Ícaro. Estudios literarios sobre García Lorca y Alberti*, Granada, Universidad de Granada, 1996, pág. 68.

-también en este caso y de forma implacable-, el destino de una obra. A ello hay que añadir los intereses comerciales de los empresarios que, temiendo siempre al fracaso social, supusieron una verdadera bofetada a la supervivencia escénica de la obra. Cuando García Lorca se refiere a los clubs teatrales como alternativa al estancamiento de la escena española, se queja del servilismo financiero que exige un teatro de consumo:

-Lo importante es que comiencen estos clubs teatrales a actuar y representar obras que no admiten las empresas. De otra manera, a la guisa de las sociedades actuales de aficionados, resulta que el público que acude a ellas vive con varios años de retraso respecto de los espectáculos públicos[...]

Créame usted: en este aspecto no se ha realizado nada en España sin que piensen los más interesados que los autores se gastan o desaparecen y se requieren los indispensables sustitutos...

(O. C., III, págs. 521-22)

Por este mismo camino, el eje obra-receptor trata la relación de la obra en su dimensión representativa con el usuario del producto, esto es, con el público. Para estudiar estas relaciones nos valemos de dos criterios. Uno establecido mediante una cala numérica que permitió -en su momento-, registrar el fracaso o el éxito de la obra, otro basado en las referencias de la crítica: prensa, opiniones de expertos, observaciones sobre teatro y problemas con el sistema político operante, es decir, la censura.

En lo tocante al primer punto, hemos señalado que en la época de su estreno la obra no tuvo la recepción deseable. Se concibió como obra asociada a *La zapatera*, pero como en la práctica escénica no tenía relación con este guiñol, exigía del público una disposición psicológica distinta. El mismo autor, consciente de la novedad escenográfica de *Amor de Don Perlimplín...*, declaraba: Yo no sé cómo acogerá un público de cámara mi obra[...] (O. C., III, pág. 518). Digamos que la novedad de la obra, desde el punto de vista de la puesta en escena, estribaba en que siendo un género bufo y de farsa, sin embargo, rompía los moldes del teatro convencional para instalarse dentro de un teatro irrepresentable. Lógicamente toda novedad conlleva cierto riesgo en su recepción. El desconcierto del espectador fue total: no supo comprenderla como una obra de renovación sino como una mutilación del modelo de *La zapatera* -copia del patrón clásico-, y ahí radicó el fracaso del estreno.

En términos semánticos, si se quiere, la noción de normalidad conviene mucho a este punto. El espectador tenía previamente un conocimiento y una experiencia de las estructuras y del orden de los elementos. La nueva ordenación conllevaba una significación distinta: la alteración del esquema no se sintió tanto en el establecimiento de la relación del todo y la parte, cuanto en la pareja causa-consecuencia que encerraba

la célula trágica del final, y que amenazaba con modificar la incuestionable e inamovible normalidad del espectador frente a la escena.

Otro de los aspectos cualitativos, esto es, la recepción de la crítica y la opinión pública, permite centrarnos en las opiniones que suscitó el estreno de la obra en vida del autor, y arroja luz al conjunto de este apretado bosque de sucesos. Con ello nos situamos en el terreno de la sociología y su entramado comunicativo.

Se trata, en todos los casos, de reseñas que salieron los días siguientes al estreno, 6 y 7 de abril de 1933. Escribe Fernández Cifuentes: Se produjo así uno de los fracasos de crítica más notables que conoció García Lorca en su vida teatral,[...] (cit., pág. 116). La recepción de la obra fue dispar. Hubo una prensa que consideró genéricamente la obra como un tipo de teatro superficial y simplón, sin entender el entramado del último acto ni su alcance simbólico. Algunos la titularon de pantomima (*La Voz*) o de desmesurada farsa a la italiana (*Crónica*). Un tipo de crítica fue claramente desfavorable:

Si antigua es, como se apunta, no debió nunca estrenarse

(*Hoja Literaria*)

-Le falta razón suficiente porque sólo es un capricho injustificado e injustificable de su autor

-incongruente y baladí...disparatado en la psicología, por lo que se refiere al poder de la imaginación

(*La Época*)

Otro tipo se inclinó hacia una valoración relativa: En el último cuadro... realiza toda su virtud de sujeto dramático... que en las escenas anteriores hemos visto marchar por la línea indecisa de lo bufo y lo patético (*El Sol*), Cuento libertino, con moraleja trascendente... (*La Voz*) etc. Es evidente que el experimento que pretendía Lorca con *Amor de Don Perlimplín...*, suponía una representación difícil que fue entendida por la crítica como una serie de desajustes escénicos.

La mezcla de lenguajes, funciones y discursos producía en el espectador una sensación de pérdida, de ruptura y de fragmentación. Lorca aspiraba a una conciliación de posturas opuestas y de asociaciones antonímicas, una suerte de paradoja sobre la escena cuya distorsión ayudara a la recomposición de los cuadros desde un punto de vista distinto: no lo consiguió. Él mismo había declarado su intencionalidad con esta aleluya:

-Teatro de monigotes humanos, que empieza en burla y acaba en trágico.

-Lo que me ha interesado en don Perlimplín es subrayar el contraste entre lo lírico y lo grotesco y aun mezclarlos en todo momento.

(*O. C.*, III, págs. 518, 521)

Merece considerarse otro criterio impuesto desde un código histórico: la censura, que puede determinar -y de hecho determinó-, la opinión de un tipo de público. Volvamos al intento de estreno fallido de 1929, sexto espectáculo de Caracol en la madrileña Sala Rex. Tras la muerte de la reina María Cristina, se suspenden todos los espectáculos públicos. Pero no sólo el luto decretado por el gobierno censuró la obra, sino la manifestación oficial y contundente de su apariencia escandalosa. La insistencia sobre partes de la anatomía femenina con indudable carácter simbólico y las alusiones al propio cuerpo como enigma indescifrable, dispararon la moral burguesa hacia prejuicios que no dejaron nacer ni crecer la obra a su debido tiempo. De los hechos consta que:

[...] durante el último ensayo, a puerta cerrada, del día 6 el jefe de policía en persona, general Marzo, irrumpió en el local con la orden inapelable de clausurarlo y requisó los ejemplares de la obra de Lorca, que permaneció depositada en la Sección de Pornografía de la Dirección General de Seguridad[...]

(Aguilera Sastre y Lizarraga Vizcarra, pág. 116)

En efecto, la convención del teatro de aquel momento no aceptaba nada que supusiera una renovación y que alterara, al mismo tiempo, las normas de un público burgués con unos esquemas morales fijos. Esto provocó, inevitablemente, la censura de la obra con la Primera Dictadura.

Todos estos errores se subsanarán años después cuando una crítica especialista publique estudios sobre la significación de esta aleluya erótica, sin que haya una ley censora que mediatice las interpretaciones artísticas, ni envenene la recepción de un público abierto y poroso a las innovaciones.