El viejo y el amor

Apuntes sobre un motivo en la literatura española de Cervantes a García Lorca

«Vejez con amor, no hay cosa peor»; «Viejo que se enamora, cerca tiene la última hora»; «El amor es gala en el mancebo y crimen en el viejo»; «El amor es fruta para el mancebo, y para el anciano, veneno»; «Viejo con moza, mal retoza»; «Vejez enamorada, chochera declarada»; «El viejo verde, sólo en la sepultura lo pierde».

He aquí una selección de refranes españoles, que con facilidad podría duplicarse o triplicarse, refranes que, dentro de la diversidad de su formulación, coinciden con el núcleo de su significado expresando idéntica convicción: el amor en la vejez es algo censurable, es pernicioso, vergonzoso, ridículo.

Los refranes, que para Cervantes son «sentencias sacadas de la mesma experiencia, madre de las ciencias todas», serían particularmente apropiados para ayudarnos a identificar lo que el sociólogo y el investigador de la historia de las mentalidades llaman ideas o juicios estereotipados. Pero naturalmente estas opiniones preconcebidas de la conciencia colectiva se reflejan no sólo en ciertos fenómenos lingüísticos como lo son, por ejemplo, refranes, sino asimismo en la literatura. En ella también encontramos por doquiera el cliché respecto a la indecencia, bajeza y ridiculez del amor en la vejez. «Turpe senilis amor», reza un famoso hemistiquio de Ovidio. El amor —esto constituye un tópico en la literatura occidental— es propio exclusivamente de la juventud. La figura del viejo enamorado, vista como despreciable y ridícula, es uno de los tipos más frecuentes en el teatro cómico ya desde Plauto, y con igual frecuencia aparece en otros géneros literarios como la poesía satírica —piénsese en los epigramas de Marcial— o en las diversas formas de narración corta, de carácter popular o culto, de la Edad Media, del Renacimiento o de épocas posteriores.

Sin embargo, por interesante que resulte investigar las diferentes maneras de presentación del motivo de la bajeza, indecencia y ridiculez del amor en la vejez, ¿no atrae quizá incluso más aún el hacer precisamente lo contrario, o sea indagar si no existen testimonios literarios que se apar-

ten de la connotación negativa estereotipada de dicho motivo, autores que protesten contra este tópico, obras en donde el tema del amor en la vejez se describa con comprensión, con simpatía incluso? Esto es lo que me propongo: algo así como un vistazo rápido a través de la literatura española, deteniéndome en ejemplos que correspondan a este aspecto, aunque considerando también, para contrastar, algunos del tipo tradicional de fondo negativo.

En cuanto a la literatura del Siglo de Oro, el caso más interesante es Cervantes. En ningún otro autor de esta época aparece el tema con tanta insistencia y, sobre todo, con tan amplia variación de valoraciones posibles.

En primer lugar, nos encontramos con el tratamiento burlesco de la figura del viejo enamorado en dos entremeses cervantinos —género literario en cuyo repertorio dicha figura goza de una amplia tradición. Se trata primeramente del entremés *El juez de los divorcios* o, para ser más exacto, del primer episodio de esta especie de desfile de matrimonios mal amañados, la pareja constituida por el «Vejete» y su esposa Mariana, la cual declara ante el juez como causa de su petición de divorcio: «El invierno de mi marido y la primavera de mi edad». Más importante es, en segundo lugar, el entremés *El viejo celoso,* en el cual la menospreciable figura del viejo y el engaño de que su mujer le hace objeto son representados con tan franco cinismo que, como con razón se ha dicho, resulta difícil superarlo.

Seguramente estarán Vdes. ya pensando en otro, mucho más famoso; viejo celoso de Cervantes: el protagonista de la novela ejemplar *El celoso extremeño.* Y en verdad existe en diversos aspectos un estrecho parentesco entre el entremés y la novela. No obstante, el motivo se manifiesta en la novela de muy diversa forma. El personaje del viejo celoso que según la óptica peculiar del género entremesil no podía aparecer sino como figura ridícula, al pasar al clima estilístico y moral del género de la novela ejemplar cervantina, alcanza una seriedad y dignidad humanas hasta entonces desconocidas. La desgracia que acontece al viejo Carrizales es más que merecida. Pero ante la catástrofe final posee la inteligencia de reconocerlo y de darse cuenta de ser él el verdadero culpable, no su esposa Leonora, con la grandeza de ánimo de hacerlo público, actuando en consecuencia en su lecho de muerte. La afectuosa ternura de la reacción de Leonora hacia él no está ciertamente dictada únicamente por remordimientos de conciencia, sino también por una auténtica simpatía, y esto hay que verlo asimismo como una expresión indirecta de la postura del autor, Cervantes, hacia su personaje Carrizales. El tema del amor en la vejez se manifiesta, pues, en esta novela como un motivo trágico. Cer-

vantes condena el enlace matrimonial contraído por Carrizales a causa de su falta de proporción como infracción a las leyes naturales, condena su actuación absurda e inhumana, pero no le rehusa su comprensión ni su simpatía.

En la obra de Cervantes encontramos la figura del viejo enamorado no sólo en el papel, burlesco o trágico, de esposo engañado; Cervantes conoce también el tipo del hombre que en edad avanzada trata de granjearse el amor y la posesión de una mujer. Este tipo lo representa Don Quijote. La adoración inquebrantable hacia la dama de su corazón resulta cómica no sólo por ser fruto de su imaginación desequilibrada, producto de su locura, sino también porque Don Quijote, a su edad, no corresponde al ideal del caballero sirviente quien ha de poseer los atributos de hermosura y juventud, condición que el quincuagenario hidalgo no cumple. Así se ve también en otras situaciones en las que tiene ocasión de comportarse según su ideal de tratamiento cortesano hacia las damas. Cito solamente el pasaje de la fiesta en Barcelona, organizada por sus anfitriones:

> Cenóse espléndidamente y comenzóse el sarao casi a las diez de la noche. Entre las damas había dos de gusto pícaro y burlonas, y, con ser muy honestas, eran algo descompuestas, por dar lugar que las burlas alegrasen sin enfado. Estas dieron tanta priesa en sacar a danzar a don Quijote, que le molieron, no sólo el cuerpo, pero el ánima. Era cosa de ver la figura de don Quijote, largo, tendido, flaco, amarillo, estrecho en el vestido, desairado, y sobre todo, no nada ligero.

El sarao se termina con que Don Quijote «se sentó en mitad de la sala, en el suelo, molido y quebrantado de tan bailador ejercicio». Lo levantan y lo llevan a la cama.

Una escena cómica, no cabe duda. Y en otras muchas escenas donde el espíritu y la actuación de Don Quijote están dominados por la visión de la incomparable Dulcinea se nos presenta como ridículo enamorado. Y a pesar de todo, al igual que muchas de las cosas que Don Quijote piensa o hace o dice, aun siendo disparatadas, nos infunden respeto y simpatía por el idealismo y la nobleza de intención que traslucen, igual sucede ante la firmeza abnegada de su amor. Así como en otros rasgos de su personalidad, el Don Quijote enamorado es a un tiempo una figura cómica y admirable.

Los protagonistas de la última novela cervantina, Persiles y Segismunda —o Periandro y Auristela, que así se llaman hasta conocerse su verdadera identidad—, representan con su juventud y hermosura el prototipo de la pareja ideal de enamorados. En la novela, sin embargo, aparece

también el episodio del rey Policarpo, anciano viudo desde hace muchos años. Al llegar tras un naufragio la hermosa Auristela junto con sus compañeros de viaje a la isla que Policarpo regenta, éste se ve dominado por el vehemente deseo de poseerla. Cuando intenta apoderarse de ella con una trampa, fracasa, y Auristela consigue huir acompañada por Periandro con quien le une un amor secreto. Los comentarios severos con que Cervantes como autor acompaña a la narración no dejan lugar a dudas respecto a su condenación de la pasión senil y el comportamiento del rey; pero a ellos se opone, en contraste significativo, la última afirmación relativa al rey que el texto contiene y que precisamente está puesta en la boca de las personas que más amenazadas por él han estado: Auristela, su amado Periandro y sus compañeros, al fin en libertad en el mar abierto. Dice el texto:

> Los del navío, viéndose todos juntos y todos libres, no se hartaban de dar gracias al Cielo de su buen suceso. De ellos supieron otra vez los traidores designios de Policarpo; pero no les parecieron tan traidores, que no hallase en ellos disculpa el haber sido por el amor forjados: disculpa bastante de mayores yerros, que cuando ocupa a un alma la pasión amorosa no hay discurso con que acierte ni razón que no atropelle.

Incluso el viejo enamorado, pues, llega a disfrutar de esta especie de indulto general en nombre de la todopoderosa pasión del amor, aunque parezca como si Cervantes no se atreviese del todo a declarar abiertamente su comprensión hacia el desvarío de Policarpo; astutamente, al igual que en la historia del celoso extremeño, se despacha poniendo su comprensión en boca de sus personajes.

Pasemos ahora a considerar la época siguiente, el siglo XVIII, lo cual casi equivale a decir: consideremos el caso de Moratín. Entre las cinco comedias originales de Leandro Fernández de Moratín, dos tratan el tema del amor en la vejez. Son la primera de todas y la última: *El viejo y la niña,* escrita en los años jóvenes, cuando el autor contaba 25, y *El sí de las niñas,* escrita a la edad de aproximadamente cuarenta años. En las dos comedias aparecen respecto a la situación exterior o, digámoslo así, jurídica de los personajes, las dos variantes que también se dan en Cervantes: en *El viejo la niña* y el protagonista masculino, el anciano don Roque, es el marido, al igual que en los entremeses cervantinos y en la novela ejemplar del celoso extremeño, mientras que don Diego representa en *El sí de las niñas* el otro tipo, el del anciano que, como el rey de *Persiles y Segismunda,* pretende a una joven. Aparte esta, a no dudar, esencial diferencia, existe no obstante un estrecho parentesco entre las dos comedias moratinianas en lo que a otros muchos elementos de la acción se refiere. En

ambas comedias, al igual que en la novela cervantina del *Celoso extremeño,* se presenta al anciano en una situación económica desahogada, mientras que la de las figuras femeninas es más bien precaria. Los dos personajes femeninos de Moratín, con sus 19 y 17 años respectivamente muy jóvenes, están enamoradas de un mancebo y se ven correspondidas en su amor ya antes del matrimonio o petición de mano del anciano. En ambas comedias se produce la misma repentina confrontación del viejo con el rival joven, e idéntico desengaño —¿cómo podría ser de otra manera?— al constatar que el corazón de la muchacha está prendido de él.

Hasta aquí, las analogías. Las diferencias, por el contrario, revisten tal importancia, son tan esenciales que dan a las dos comedias un carácter totalmente diverso. La reacción de los dos viejos de las comedias moratinianas ante la catástrofe que supone el desengaño por la existencia de un rival es absolutamente desigual. Don Roque se vale de todos los medios que su autoridad de esposo le otorga para conservar la posesión de su mujer. Por último se sirve de un método de refinada crueldad: obliga a su esposa doña Isabel a recibir al joven y, mientras él mismo, escondido en la habitación contigua, escucha cada una de sus palabras, darle a entender que su inclinación hacia él se ha apagado. Es una escena en que Moratín parece haberse inspirado en una famosísima escena de la tragedia *Britannicus* de Racine. También el desenlace de *El viejo y la niña* es trágico: la forzada ficción ante el amante acarrea consecuencias irrevocables; éste, tras amargas palabras de desprecio hacia doña Isabel, desesperado, se embarca en un navío rumbo a América. Pero el triunfo del viejo es de corta duración. Su crueldad provoca al fin la rebelión de la torturada víctima, aunque ésta sea sólo de resignación desesperada. El también pierde a doña Isabel, pues ella le exige su consentimiento para encerrarse para el resto de su vida en un convento. (Citemos de paso dos curiosas reminiscencias cervantinas: también Leonora, tras la muerte del viejo Carrizales, entra en un convento; también su joven seductor, aunque no tenga nada de la nobleza de ánimo del mancebo de Moratín, «despechado y casi corrido, se pasó a las Indias».)

Muy distinto en *El sí de las niñas* el comportamiento del anciano al ver sus sueños de felicidad amenazados por un joven rival, quien resulta además ser su propio sobrino —una variante atenuada del muy frecuente tema de la rivalidad amorosa entre padre e hijo, que aparece tanto en el género cómico (Plauto, por ejemplo, o *La discreta enamorada* de Lope de Vega) como en el trágico (piénsese en *Cara de plata,* la primera de las comedias bárbaras de Valle Inclán). Don Diego tiene un concepto totalmente diferente sobre lo que ha de ser el verdadero fundamento de un matrimonio feliz. «Yo no quiero nada con violencia», dice a Paquita aun an-

tes de conocer la existencia de un rival. Quiere que su «sí» proceda sólo de su libre voluntad y afecto. Y según esta convicción actúa en cuanto adivina que su corazón pertenece a otro. Fácil no le resulta, sin embargo, pues su cariño hacia doña Paquita es muy hondo y las ilusiones que se ha hecho, muy dulces. Tras ardua lucha contra sí mismo se decide al fin a renunciar a Paquita e incluso a allanar las dificultades que entorpecen la feliz unión de ésta y de su sobrino don Carlos. En *El sí de las niñas,* por lo tanto, resultan irrealizables también las ilusiones amorosas de un hombre viejo. Pero ello no significa que su inclinación hacia Paquita aparezca como reprochable o ridícula. Todo lo contrario: suscitará en el espectador respeto, comprensión y simpatía. Esta obra de Moratín es, entre todos los textos hasta ahora considerados, la que de manera más indudable presenta el tema del amor en la vejez bajo perspectivas de carácter positivo.

Muy atrayente sería, a continuación, poder ir siguiendo paso a paso las diversas metamorfosis del tema del amor en la vejez en el transcurso del siglo XIX y más allá de él.

Una de las obras más logradas de la prosa narrativa española del XIX constituye al mismo tiempo la más humorística encarnación del tema en su forma burlesca. Me estoy refiriendo naturalmente, a la figura del corregidor en *El sombrero de tres picos* de Pedro Antonio de Alarcón. Igualmente atrayente sería analizar la novela *Tristana* de Galdós, que relata la realción de una especie de don Juan burgués envejecido hacia su joven pupila, retenida por él a toda costa, a pesar de sus tentativas de evasión, hasta que él mismo ya en plena decadencia física y moral resulta víctima —no se sabe si feliz o desgraciada— de la unión por él forjada. Otra figura de don Juan envejecido, alto aristócrata esta vez, es la del Marqués de Bradomín en la *Sonata de invierno* de Valle-Inclán. Diez años antes de esta obra, en 1895, apareció una de las novelas tardías de Juan Valera, *Juanita la larga,* que recuerda un poco al *Sombrero de tres picos* de Alarcón por describir también con vivos colores un pintoresco ambiente andaluz, pero que merece una mención especial pues en esta historia del amor de un hombre ya envejecido hacia una muchacha se llega —quizá por primera vez en la historia de la literatura española— a un desenlace verdaderamente feliz, realizándose así lo que en *El sí de las niñas* sólo constituyó una pronto disipada ilusión de su protagonista. *Juanita la larga* es una novela recreativa. Mucha mayor profundidad psicológica y humana tiene otra novela aparecida algo más de medio siglo más tarde, que al igual que la de Valera finaliza con el matrimonio entre un hombre de edad avanzada y una mujer mucho más joven, un final al que por cierto falta el ambiente placentero, de opereta casi, de *Juanita la larga,* lleno, al contrario, de una melancolía sobrecogedora: es la historia de don Eloy, empleado munici-

pal jubilado, y de su criada analfabeta, «la Desi», que Miguel Delibes relata en *La hoja roja.*

Debido, sin embargo, a que el espacio de que dispongo es corto, voy a limitarme también en lo que se refiere a este lapso de la historia literaria a la consideración de un solo autor: Federico García Lorca. Y dentro de la obra de García Lorca es precisamente su obra dramática la que nos interesa de modo especial. Un intento de clasificar los textos dramáticos lorquianos legados en forma completa y redacción acabada daría por resultado una división cronológica aproximada en dos grupos: los textos de los años veinte y los de los años treinta. El primer grupo consta de cinco textos: la tragedia histórica *Mariana Pineda* y cuatro piezas que se acostumbra a llamar «farsas». Al grupo segundo pertenecen otros cinco textos: las tres «tragedias rurales», el drama surrealista *Así que pasan cinco años,* y *Doña Rosita la soltera.* Ahora bien, en todas las cinco obras del primer grupo se halla presente de manera más o menos dominante el tema de que nos ocupamos, mientras que en las del segundo grupo no aparece ni una sola vez, siendo sustituido por otros motivos del amor frustrado o imposible. Nuestro análisis se limitará, pues, a la primera fase de la producción dramática lorquiana.

En *Mariana Pineda* la protagonista se ve confrontada a tres figuras masculinas: don Pedro Sotomayor, el conjurado liberal, a quien ama con toda la fuerza y pasión de su corazón. La segunda figura es la de Fernando, quien profesa a Mariana un profundo, pero desafortunado amor. El tercer personaje masculino es Pedrosa, encarnación sombría del poder absolutista real, poseído de violento deseo sensual hacia Mariana, a quien intenta sobornar brutalmente con lo que sabe acerca de sus actividades políticas. Lorca precisa con exactitud la edad de los personajes masculinos. Don Pedro tiene treinta y seis años, Fernando dieciocho. ¿Y Pedrosa? «Ojo, que es un viejo verde», advierte Fernando a Mariana. Es evidente que los tres rivales presentan las tres edades de la vida humana o, lo que aún importa más, las diversas maneras de amar inmanentes a ellas. Y en esta tipología del amor masculino, el amor en la vejez recibe una valoración exclusiva y violentamente negativa.

No es posible imaginar divergencia mayor que la existente entre el exquisito lirismo de este drama y la grotesca comicidad de las dos farsas para guiñol dominadas por la figura del viejo borracho lascivo de don Cristóbal: *Los títeres de Cachiporra, Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita* y el *Retablillo de don Cristóbal.* En su intento de reemplazar las formas convencionales del teatro burgués de su tiempo por experimentos con otras formas decididamente antinaturalísticas y de origen popu-

lar, como lo es el teatro de guiñol por ejemplo, es muy significativo que García Lorca haya recurrido al tradicional tema del viejo enamorado, ya antes intercalado —con registro grave— en la tragedia amorosa de Mariana Pineda.

Más interés aún que las farsas para guiñol revisten las dos farsas para actores a las que, para teminar, nos vamos a referir ahora: *La zapatera prodigiosa* y *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín.* En *Mariana Pineda* no había conseguido el malvado viejo hacerla dócil, y el tiránico borracho de don Cristóbal revienta antes de consumar el matrimonio. Dos viejos frustrados, pues, en su anhelo de posesión amorosa. Por el contrario, tanto el esposo de la zapatera prodigiosa como Don Perlimplín alcanzan en cierto sentido el objetivo de sus deseos. Pero más importante aún que esta diferencia con las otras encarnaciones del tema dentro de la obra lorquiana lo constituye algo en que ambas farsas se distinguen de todos los textos tratados hasta ahora. Significan, cada una a su manera, lo que podría denominarse una superación del motivo tradicional del amor en la vejez.

Entre la zapatera «prodigiosa» y el zapatero, además de la diferencia de edad y de situación económica existe una enorme diferencia de temperamentos. El zapareto es paciente, pacífico, tímido, Lo que más teme en el mundo es el chismorreo de la gente. «Toda mi vida», dice a su mujer, «ha sido en mí un preocupación evitar el escándalo». La zapatera es temperamentalmente un torbellino, no hay confrontación que la asuste. Es una «chiquilla alegre» como dice uno de sus admiradores, que como era de esperar son muchos, pues además de bonita es coqueta.

El primero de los dos actos acaba en el momento en que el zapatero, agotada su paciencia, abandona su casa para siempre. Las últimas palabras que pronuncia son: «¡Primero solo que señalado por el dedo de los demás!» «Los demás» —esto es en definitiva el tercer personaje en el dinamismo de la pieza, personaje colectivo cuyos diversos representantes individuales sería largo enumerar. «Los demás» son todo el pueblo, auténtico antagonista del matrimonio. Yo incluso diría que son la viva encarnación de la idea estereotipada sobre lo incoveniente que es el amor en la vejez, el matrimonio entre un viejo y una niña. El zapatero, como ya hemos visto, vive aterrorizado por la idea de qué dirán «los demás». Muy al contrario su decidida mujer. «Cállate, larga de lengua», ésta es la primera frase de la pieza. La zapatera, a la puerta de su casa, se lo dice a una vecina, que no aparece en escena, pero que evidentemente la ha puesto furiosa por una burlona indirecta respecto a la edad de su marido. Y, sin embargo, aun a pesar de su resuelta actitud, también la zapatera es en el fondo una víctima de «los demás».

En el segundo acto, cuya acción se sitúa 4 meses más tarde, los sentimientos de la zapatera hacia su marido han experimentado un cambio radical. La ausencia ha causado en su fantasía una transfiguración de su imagen; ahora lo quiere con toda la intensidad de su impetuoso carácter. Y el mismo cambio ha experimentado su marido alejado de ella, incluso la transformación acaecida en él es aún mayor que la de su mujer, pues su amor le confiere ahora la fuerza de hacer frente a «los demás». En el primer acto dejaba que las vecinas le compadeciesen y hablasen mal de su mujer. Ahora, después de haber vuelto, disfrazado, al pueblo, las echa furibundo de su casa.

La pieza termina, una vez que el zapatero se ha dado a conocer a su mujer, igual a como había empezado: la zapatera, desde el umbral, grita a los vecinos, a «los demás»: «¡Callarse largos de lengua!», pero ahora continúa así: «Y ¡venid!, venid ahora si queréis. Ya somos dos a defender mi casa, ¡dos! ¡dos! Yo y mi marido.» El poder terrorífico de «lo que dicen los demás» ha sido vencido, la fuerza hipnótica de la idea tópica que ensombrecía y casi incluso había destruido la relación entre el viejo y la niña ha sido derrumbada. Por eso decía yo que en esta pieza podría verse una superación de la connotación estereotípica del tema tratado.

Esta superación también la hallamos en *Don Perlimplín,* aunque es de otra índole. *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* recuerda por el número de elementos burlescos que presenta a las farsas para guiñol de Don Cristóbal. El viejo y rico solterón Don Perlimplín desposa a la bella, aunque pobre, Belisa. La noche de bodas resulta un desastre. Se presiente que el esposo es impotente. A la mañana siguiente se ve a Perlimplín en «la cama, con unos grandes cuernos dorados». Los cinco balcones de la cámara nupcial están abiertos, cinco escalas apoyadas a las banderillas y al pie de ellas cinco sombreros. En la escena siguiente, el ama de llaves reprocha a su señor:

> 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. Y usted sin enterarse.

Pero a Perlimplín no le importa. El es feliz. ¿Por qué? Porque entre tanto juega un doble juego. Al igual que el marido de la zapatera prodigiosa se disfraza también él. Figurando ser un joven mancebo escribe a Belisa ardientes cartas de amor y a veces se le muestra a lo lejos, envuelto en una inmensa capa roja. Belisa se enamora apasionadamente del desconocido. Perlimplín llega a ser su confidente en esta pasión adúltera, y le promete conseguir una cita con el hermoso muchacho. Mientras Belisa lo

espera en el jardín, aparece Perlimplín y le notifica que lo va a matar «para que sea tuyo completamente». Se va, y poco después se presenta una figura tambaleante y herida envuelta en una inmensa capa roja. Belisa, espantada, reconoce a Perlimplín, que expira en sus brazos. Lo que Belisa no puede comprender es la identidad de Perlimplín con la del «hermoso adolescente». Ello era precisamente lo que Perlimplín se había propuesto, quien grita triunfante: «¡Belisa ya tiene una alma!»

¿Cómo habría que comprender este tan extraño transcuso de la acción y a sus actores? ¿Es quizá el caso de un psicópata lo que García Lorca nos presenta aquí? Seguro que no ha sido ésta su intención. Son muchos los pasajes en los que se manifiesta de manera patente que el significado intrínseco de la obra está más allá de los acontecimientos reales, ya bastante irreales de por sí. Constantemente aparecen los términos de «alma —cuerpo— imaginación». En el prólogo se describe a Perlimplín como un ser que lleva una existencia puramente contemplativa. Belisa se presenta hasta casi el final de la pieza como la pura encarnación de la lujuria: es sólo cuerpo. ¿Y los cinco balcones de la cámara nupcial, los cinco amantes con que es infiel a Perlimplín? ¿Simbolizan acaso los cinco sentidos corporales? Perlimplín y Belisa, ¿figuran tal vez las dos mitades que componen el ser humano, el espíritu y la carne, el alma y el cuerpo, esas dos partes cuya armonía es imposible? Sólo una unión aparente resulta factible por medio de la fuerza de la imaginación que también podría ser la fuerza de la poesía. Pero el precio a pagar es elevado. La imaginaria felicidad de Perlimplín le lleva a la autodestrucción y Belisa «ya tiene un alma», como reza la afirmación ya citada, pero en cambio jamás podrá contemplar al hermoso mancebo que vivía en su imaginación amorosa.

No voy a deternerme ahora en analizar si una interpretación en este sentido es plausible o si habría otras posibles interpretaciones quizá más plausibles todavía. No es tampoco aquí relevante, pues lo que realmente nos interesa me parece estar patente. En esta pieza lorquiana el tema del viejo emanorado no es discutido, al igual que en los demás textos que hemos considerado, como un problema de la realidad de orden psicológico, moral, biológico o sociológico sino que adquiere una función emblemática al transformarse nuestros tan conocidos personajes en figuras alegóricas.

WIDO HEMPEL

Universidad de Tubinga