

«YO SERÉ DE ROMANCE, Y DIRÉ “ESCUCHA”».
COMENTARIOS METATEATRALES SOBRE LAS
«RELACIONES» EN CALDERÓN¹

Germán Vega García-Luengos
Departamento de Literatura Española
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Valladolid
Plaza del Campus s/n
47011 Valladolid. España
vega@let.uva.es

El verso que da título a estas páginas es una muestra representativa de lo que será su contenido principal: las bromas que los personajes de Calderón hacen sobre los tópicos con que cursa este componente obligado de la *comedia nueva* que los contemporáneos llamaban «relación». En este caso, a lo que alude el gracioso Mecho en la comedia *Amigo, amante y leal*, cuando amenaza con dar cuenta detallada de su persona, es al uso del romance y a la fórmula inicial para llamar la atención; pero son muchos más los aspectos explotados en unas obras y otras. Sirvan como primer acercamiento al estudio que dichas relaciones están necesitando.

Efectivamente, el romance es la combinación métrica que utilizan las largas series de versos que las componen: «las relaciones —proclama el verso 309 del *Arte Nuevo*— piden los romances». Y las relaciones son pedidas por las comedias. Esta conciencia de que son componente habitual de ellas se refleja nítidamente en los efectos metateatrales de

¹ Este trabajo se incluye en el subproyecto de investigación FFI2014-54376-C3-3-P, financiado por el Plan Nacional I+D del Ministerio de Economía y Competitividad, y los Fondos Feder.

Calderón; valga ahora como ejemplo el localizado al inicio de *El hombre pobre todo es trazas* (1627)², en el momento en que el galán don Diego y su criado Rodrigo se encuentran en una calle de Madrid y quieren contarse cosas³:

DIEGO ¿No has visto en una comedia
verse dos, y en dos razones
hacerse mil relaciones
de su gusto y su tragedia?
Pues imitemos aquí
su estilo; que en esta parte
tengo mucho que contarte.

RODRIGO Pues yo empiezo, escucha.

DIEGO

Di. (II, p. 204)

El fragmento, además de aportar un caso más del protocolario «escucha», que justifica la utilización jocosa que de él se hace en otras ocasiones, sirve como muestra de una de las dos direcciones del juego metateatral en Calderón: los personajes aluden a elementos teatrales como si hablaran desde la realidad. En otras ocasiones se da el juego contrario y nos recuerdan que lo que hacen es puro teatro.

Rara es la comedia —en este género nos vamos a fijar, aunque, como ocurre con muchos otros aspectos, podamos encontrar su reflejo en los demás— que carece de una o más tiradas de versos en las que un personaje refiere lo que otros y el público necesitan conocer para seguir el desarrollo de la acción. Sus mayores índices de presencia los alcanza en las primeras jornadas; porque de alguna manera las reclama esa forma habitual de empezar las obras con la acción lanzada, *in medias res*, normalmente ejecutada con situaciones tensas en las que hay voces y movimientos llamativos, que buscan enganchar rápidamente al público, de cuya atención depende la viabilidad del espectáculo, pues el ambien-

² Las fechas que se apuntan inmediatamente después de los títulos, para facilitar apreciaciones que tengan en cuenta la cronología, proceden en casi todos los casos de Reichenberger, 1999, quienes, si no cuentan con respaldos documentales o de otro tipo para asignarlas, suelen recurrir a las deducciones métricas de Hilborn, 1938.

³ Cuando no se dispone de ediciones críticas, las citas se hacen por Calderón, *Obras completas*, t. I, 1959 y t. II, 1973. Las referencias a las páginas donde se localizan, precedidas por el número romano correspondiente al volumen, se darán entre paréntesis en el propio texto.

te es alborotado y no se dispone de telón ni cortinas que marquen el comienzo. Pero transcurridos los primeros compases e intrigados los espectadores con lo que han visto y oído, tiene que haber un momento para que estos sepan quiénes son los personajes, qué les ha pasado antes de llegar al punto en que los han encontrado, cuáles son sus motivaciones, etc. Las relaciones se encargan de todo eso. A estas que se sitúan en los primeros instantes, y que son casi inexcusables en la mayoría de las piezas, parece referirse la acepción teatral —incompleta a todas luces— que de «relación» da el diccionario de *Autoridades*: «En las comedias es la narración que sirve de episodio o explicación del tema de la comedia». Tanto estas como las que se insertan en otros puntos relatan sucesos, explican conductas, describen seres (hombres, animales, fenómenos naturales, objetos, etc.). Es posible incluso que sus contenidos no tengan prácticamente nada que ver con las acciones de las obras en que se incrustan sino con episodios que han ocurrido en la vida real. Son dos las comedias de Calderón en las que encontramos testimonios de estas relaciones noticieras de sucesos contemporáneos: *La banda y la flor*, que tiene una sobre la jura del príncipe Baltasar en 1632; y *Guárdate del agua mansa*, donde hay tres que acogen momentos distintos asociados con las bodas de Felipe IV y Mariana de Austria en 1649.

Como se puede apreciar en los testimonios que se citan a lo largo del trabajo, es normal que los propios personajes utilicen el término «relación» para denominar este tipo de parlamentos, lo que da una idea de su aceptación como ingrediente de la fórmula teatral por parte de poetas y espectadores. No se dice «escuchad lo que voy a contar» sino «escuchad esta relación que voy a hacer».

Se apuntaba más arriba que la gestión de la información que debe suministrarse a personajes y espectadores es una de sus funciones principales, pero sin duda hay otras razones ajenas a la trama que explican su presencia, y que van desde la celebración de determinados acontecimientos de la vida real al lucimiento de las capacidades recitativas de los representantes o el placer por oír versos que experimentaban los individuos de aquel tiempo.

Su uso generó abundantes tópicos, que son desvelados por los propios personajes mediante comentarios metateatrales. Una buena parte de ellos se dan en comedias cómicas, especialmente de capa y espada, y pueden estar en boca de personajes de cualquier condición, habida cuenta de la «generalización del agente cómico» que en ellas se produ-

ce⁴; no obstante, hay una propensión a que sean los criados de galanes y damas quienes los hagan. Eso es prácticamente ineludible en las obras serias.

El gracioso es el principal agente del humor en la *comedia nueva* y sus recursos son variados. Uno de los más constantes radica en jugar con las convenciones de la práctica teatral, a las que puede aludir de forma explícita y jocosa, o romper, a través de la interpelación directa, haciendo que desaparezca momentáneamente la barrera que separa la realidad dramática de la del espectador. La persistencia del procedimiento —incluso en progresión a medida que el fenómeno teatral se desarrollaba— nos da idea de su eficacia. La finalidad cómica es evidente, pero también puede tener otras, como la de autodefensa; con ello el poeta dramático intentaría contrarrestar las posibles críticas de los espectadores sobre aspectos determinados de lo que estaban viendo, adelantándose a ellas; como, por ejemplo, el uso y abuso de repeticiones. Estas las propiciaba la necesidad de ajustarse a una fórmula —es decir, a un conjunto de ingredientes y leyes combinatorias—, que el público quería reconocer en cada pieza que contemplaba. Por otra parte, cada dramaturgo buscaba su propio sello a través de la reproducción en cada una de sus obras de elementos identificadores. Por último, la sobreproducción de textos con que hubo que atender el consumismo teatral desatado de los españoles del siglo XVII fue otro de los factores que favoreció las reiteraciones y reaprovechamientos. Amortiguar el impacto que podía causar en el espectador el encuentro una vez más con un elemento repetido es lo que pretendían algunos de estos guiños teatrales. La explotación de este recurso por parte de Calderón es evidente, y no le faltaban motivaciones para ello, si se tiene en cuenta su propensión a reutilizar materiales tanto propios como ajenos⁵.

EL DESPLIEGUE DE RELACIONES DE *GUÁRDATE DEL AGUA MANSA*

Guárdate del agua mansa (1649), la comedia del escritor que más relaciones tiene —una por jornada, que además son de un considerable tamaño (238, 260 y 70 versos)— constituye un buen muestrario de sus

⁴Ver Arellano, 1988 y 1994.

⁵Ver Vitse, 1998; Vega García-Luengos, 2013; Fernández Mosquera, 2015, especialmente la parte «Texto y reescritura», pp. 81-183.

recursos, metateatrales o no, con este tipo de parlamentos. Como se apuntó, sus características son idénticas a las de sucesos contemporáneos que circulaban manuscritas o impresas en esta época pre-periodística, y cumplían función cronística y de exaltación mayestática, a partes iguales. Las tres tienen estrecha conexión pues refieren distintas fases de las bodas entre Felipe IV y Mariana de Austria: la primera trata sobre la jornada de Hungría, la segunda describe los festejos de Madrid y la tercera el desfile de Mariana de Austria desde el Buen Retiro al Alcázar. La inclusión de estas tres relaciones en cada una de las jornadas y los reajustes consecuentes de redistribución, motivación, etc. son las principales diferencias que Calderón introdujo en 1649 sobre una comedia propia titulada *El agua mansa*, escrita entre 1642 y 1644. Ignacio Arellano y Víctor García Ruiz han estudiado con detalle las características y circunstancias de la refundición llevada a cabo con motivo de la celebración nupcial:

GAM [*Guárdate...*] refunde el texto previo de AM [*Agua...*] para adaptarlo a la celebración: hace sitio a las relaciones, intenta enraizarlas levemente... pero no puede borrar las inconsecuencias ni tampoco penetrar con los añadidos a la estructura básica. Es muy concebible que la representación de GAM tuviera lugar ante los reyes y el pueblo como parte de los festejos que siguieron a la llegada de Mariana al Alcázar. Sabemos que Calderón cobró por aquellas fechas una suma elevada de dinero por su participación en los agasajos⁶.

Estas tres relaciones serían parte fundamental de la fiesta para la que debió de destinarse la representación supuestamente encargada a Calderón, pero no dejaban de ser un lastre importante que ponía en riesgo el desarrollo del enredo, lo cual obligaba al escritor a hilar muy fino a la hora de coserlas a la comedia previa. Su arma principal fue la variación, tan barroca y tan calderoniana, por otra parte. Para empezar, buscó diferentes testigos de vista que refirieran cada una de ellas. don Juan se encargaría de la primera y don Félix de la segunda, pero para la tercera dio una vuelta de tuerca más al ingenio e hizo que fueran doña Clara y doña Eugenia quienes la recitasen alternadamente. Asimismo, eligió justificaciones distintas para introducirlas. En el caso de la primera (vv. 452-690), se propone para pasar el rato: «para divertir / el tiempo que puede haber, / la relación me decid, / Don Juan, de la real jornada»

⁶ Calderón, *El agua mansa / Guárdate del agua mansa*, p. 39. Las citas que siguen se hacen por esta edición.

(vv. 443-446). Este acepta con la condición de que seguidamente don Félix cuente los festejos de Madrid. No va a ser así, porque cuando acaba la primera relación, la entrada del criado avisando que hay dos bellas damas a la ventana obliga al segundo relator a abortar la suya justo cuando lleva dos versos:

Perdone la relación,
 pues dice a voces la fama,
 «antes que todo es mi dama»,
 Y después habrá ocasión
 para ella, que ver deseo
 qué cosa son mis vecinas. (vv. 699-704)

En la jornada segunda hay nuevamente posibilidad de entretener el tiempo con el relato («pues solo para hacer hora / son las relaciones buenas» [vv. 1223-1224]) y le recuerdan su promesa al caballero. Calderón se esmera por dar naturalidad a la escena y motivos para que los espectadores se rían. No lleva una docena de versos recitados don Félix cuando de nuevo debe interrumpir el intento ante el aviso de que llega gente. El comentario del recitante frustrado cuenta entre los momentos logrados del Calderón cómico, al tiempo que nos da idea de la pasión que los personajes (y actores) ponían en el lance: «¿Cuánto va que se me queda / la relación en el cuerpo / y vienen otros a hacerla?» (vv. 1240-1242). Pero la alarma es falsa y don Félix se quitará la espina recitando durante 260 versos (vv. 1246-1504) una de las más largas relaciones registradas en el autor. De nuevo la búsqueda de la variedad le lleva al dramaturgo a proponer una tercera relación a dos voces, las de doña Clara y doña Eugenia, para dar cuenta del paseo de Mariana de Austria por las calles de Madrid camino del Alcázar (vv. 3015-3184). El intento de las damas —y de Calderón— de dar agilidad y gracia a su descripción es recompensado por el comentario de don Alonso: «Tal la relación ha sido / que aunque el no verla da enojos, / el deseo de los ojos / se suple con el oído» (vv. 3185-3188). Efectivamente, en eso es en lo que se empeñó siempre la *comedia nueva*: en hacer que llegaran los oídos donde no podían los ojos.

Guárdate del agua mansa es un buen ejemplo de cómo gestionar el tamaño de las relaciones, el momento de inclusión, la dedicación de los recitantes, etc.; y de cómo aprovechar para ello efectos metateatrales, que a partir de ahora intentaremos examinar en el conjunto de co-

medias calderonianas, organizados por su referencia a distintos factores: emisor, receptor, contexto, contenido (temas y motivos), forma y conexiones extrateatrales. El trabajo pretende así acercarse a la idea que los propios agentes del teatro del Siglo de Oro tenían sobre las relaciones y conocer algo más sobre los recursos cómicos de Calderón.

ACTITUDES DE RELADORES

Las ganas de don Félix de soltar su romance, y la ansiedad que en él provoca la perspectiva de quedarse sin hacerlo, tiene paralelos en otros personajes calderonianos. Mayor entusiasmo aún experimenta Alfeo, «pescador simple», en *El golfo de las sirenas* (1657), quien ante la pregunta de Ulises de en qué tierra se encuentra, manifiesta su entusiasmo por poder hacer, al fin, una relación: «¡Gracias a Dios que llegó / el día de que yo hiciera / una relación! Oíd...» (I, p. 2157). Su intervención es disparatada y llena de tautologías («esta patria es una patria, / esta tierra es una tierra, / esta isla es una isla, / y esta selva es una selva / de tantísimo trabajo, / que es la Trinacria desierta...»), que corta porque ve a Escila y Caribdis, aunque alega que «hay mucho que decir, / no cabe en la hora y media» (esos 90 minutos serían los calculados para la duración de toda la pieza, compuesta de un solo acto con cerca de 2.000 versos).

En *Amar después de la muerte* (1633), el soldado Garcés es preguntado por don Juan de Mendoza cómo le fue nada más y nada menos que en la batalla de Lepanto, pero cuando se apresta a soltar su relación, a la cual ha antepuesto el habitual «escucha», la llegada imprevista de doña Isabel Tuzaní lo frustra⁷:

MENDOZA	¿Como el señor Don Juan ⁸ llegó?	
GARCÉS		Contento
	de la empresa.	
MENDOZA	¿Fue grande?	
GARCÉS		Escucha atento:
	con la Liga...	

⁷ Se cita por Calderón, *Amar después de la muerte*.

⁸ Don Juan de Austria.

MENDOZA Detente, porque ha entrado
tapada una mujer.

GARCÉS Soy desdichado,
pues a quínola puesto de romance,
me entra figura⁹, con que pierdo el lance.
(vv. 604-609)

Pero también puede ocurrir que el personaje propuesto para que haga una relación dé la espantada. En *La banda y la flor* (1632), el criado Ponleví le pide a la criada Celia que declare quiénes son las damas que se acaban de ir¹⁰:

PONLEVÍ Toma aliento
para hacer la relación.
[...]

CELIA Pues digo, si de tomar
el aliento, que ha de ser...

PONLEVÍ ¿Para qué?

CELIA ... para correr. (vv. 213-219)

ACTITUDES DE OYENTES

La avidez por recitar relaciones de algunos personajes que Calderón traza con humor contrasta con la poca gana que otros tienen de oír-las. En *Casa con dos puertas* (1629), cuando Calabazas y Herrera se dan cuenta de que sus amos Lisardo y Félix van a intercambiarse relaciones escapan:

CALABAZAS En tanto que ellos se pegan
dos grandísimos romances,

⁹ Aunque el editor en nota identifica «figura» con Isabel Tuzaní, pienso que el ingenio de Calderón consigue que el término sirva tanto para referirse a la dama como a la categoría de la carta. En el juego de la Primera, la figura tiene menos valor que otros naipes para la quínola. Los más apreciados son los 7 (que valen 21 puntos), luego los 6 (18), los ases (16), los 5 (15), los 4 (14), los 3 (13) y los 2 (12); mientras que cada figura solo suma 10 puntos.

¹⁰ Cito por Calderón, *La banda y la flor*.

¿tendréis, Herrera, algo que
se atreva a desayunarse?

HERRERA

Vamos hacia mi aposento,
Calabazas; que al instante
que hayáis entrado vos en él,
no faltará algo fiambre. (II, p. 278)

La larga extensión de las relaciones es uno de los motivos de las bromas que en este sentido se hacen. En *El astrólogo fingido* (1623), el gracioso Morón interrumpe abruptamente la relación de la criada Beatriz, y dice que se puede pagar por no oírla¹¹:

Espera,
que no quiero saber más.
De algún músico civil
tu relación me parece,
que le dan mil porque empiece,
y, porque acabe, cien mil. (vv. 713-728)

Tampoco Alejandro, Príncipe de Parma, está dispuesto a soportar el romance del gracioso Meco en *Amigo, amante y leal* (1629-1636). Tras cortarle el camino y preguntarle quién es, este le ha respondido con invenciones varias sobre su identidad y lo que hacía en ese lugar, que da por suficientes antes que tener que aguantarle la relación que dé cuenta prolija de quién es, ofrecida con el magnífico verso que hemos tomado como lema de este artículo:

MECO

Esto fue cuanto a esto;
si de mí a saber más estáis dispuesto,
y vuestra gana es mucha,
yo seré de romance, y diré «escucha». (II, p. 374)

RELACIONES FRUSTRADAS

Frustrar relaciones, antes o después de iniciadas, es algo que se repite en bastantes obras de Calderón, por lo que en cierta manera podría considerarse como una marca de autor. Las razones y maneras para hacerlo son múltiples.

¹¹ Cito por Calderón, *El astrólogo fingido*.

Una de las causas es tener que huir ante un peligro repentino. En *Apolo y Climene* (1661), la que Sático le pide a Céfalo se malogra antes de empezar: «La fuga corre más priesa / que la relación» (I, p. 1867). Sin embargo, en la primera jornada de *El mágico prodigioso* (1637), la relación de Lisandro a Justina es interrumpida en su momento climático al tener que escabullirse ante la llegada de la justicia:

JUSTINA ¡Cuánto siento que a estorbarte
 en aquesta ocasión lleguen,
 que estaba a tu relación
 vida, alma y razón pendiente! (I, p. 818)

Otro motivo es que resulte ociosa porque ya se sepa lo que se va a relatar. Así se lo dice Irífle a Leónido en *Duelos de amor y lealtad* (1678): «Espera; / que cuanto desde aquí digas / será relación superflua» (I, p. 1548). De la misma manera la califica el criado Dinero en *Mejor está que estaba* (1631), cuando de repente interrumpe una de gran aliento que se disponía a iniciar para ir al grano de lo que quiere preguntar a Silvia y Flora: «Al caso; / que esta es relación superflua» (II, p. 399).

En *No siempre lo peor es cierto* (1648-1650), Leonor ataja la relación de Carlos, porque nada cambiará lo que diga:

No prosigas no,
pues sea justo o no sea justo,
basta saber que es tu gusto,
para obedecerle yo
[...]
¿para qué es la relación? (II, p. 1453)

Una relación de *Cuál es mayor perfección* (1650-1652) es abortada de una manera sorprendente: Leonor va a contar qué le ocurrió en casa de Beatriz («Oye atenta: / llegué a casa de Beatriz...»), cuando en ese mismo instante la dama mencionada llama a la puerta, lo que hace exclamar a la criada Inés: «Más parece invocación, / que no relación aquesta» (II, p. 1645).

Arsidas detiene la de Lidoro para proseguir él, en *Ni amor se libra de amor*, con el objetivo declarado de dar idea de unidad de pensamiento:

Teneos;
que quiero yo proseguir,

pues a lo que considero,
ya que hasta aquí parecido
ha sido el discurso nuestro,
es preciso que también
haya desde aquí de serlo... (I, p. 1999)

En *Celos aun del aire matan* (1660), Clarín en un inciso de su relación expresa que debe acortarla para que no le resulte pesada a Céfalo («porque no sea / la relación pesadumbre» I, 2228), ya que conoce lo que está recitando. Quien no lo conoce es el espectador, a quien realmente va dirigido el relato, para que pueda seguir adecuadamente la trama. Así pues, en la tesitura de tener que hacerle llegar la información necesaria de ese modo, el inciso de Clarín intenta de alguna manera paliar su extrañeza ante el hecho de que dos personajes se cuenten cosas que ambos ya saben.

SITUACIONES PROPICIAS

El contexto dramático en que se ejecutan las relaciones es variado, y normalmente no genera alusiones metateatrales. Los personajes las demandan o las llevan a cabo por exigencias informativas. Los casos en que se justifica su oportunidad son aquellos en que los sucesos narrados están más desvinculados de la acción de la comedia en que se insertan, resultando, de alguna manera, superfluos con respecto a ella. En la tercera jornada de *El castillo de Lindabridis* (1661) se dice que son adecuadas para hacer tiempo —«dar tiempo al tiempo» (II, p. 2091)— mientras se preparan los caballeros que han de entrar en la estacada al final. Malandrín se encarga de contar a las damas quiénes son y qué divisas llevan los distintos contendientes, como si fuera «relacionero». Ajusta su parlamento al tiempo de que dispone: en un momento dado, al llegar al príncipe Claridiano de Sicilia, dice que le hubiera gustado «gastar dos coplas, / si es que las coplas se gastan» en su alabanza, «pero es tarde: voy al caso» (II, p. 2092).

La desconexión de la trama de la comedia es mayor en el caso de las relaciones noticieras de asuntos contemporáneos, por lo que aún son más necesarias las justificaciones. Ya se vio cómo en *Guárdate del agua mansa* (1649) se introducía la primera con la excusa de «divertir el tiempo» (vv. 443-444); y paralela es la de la segunda, que además generaliza: «pues solo para hacer hora / son las relaciones buenas» (vv. 1223-1224).

CONTENIDOS TÓPICOS

También las alusiones metateatrales pueden corresponder a los contenidos de las relaciones. Los personajes de Calderón se compinchan con el público para bromear sobre algunos de sus tópicos.

El de tratar de enamoramientos es uno de ellos. En *Con quien vengo, vengo* (1630), Octavio hace un inciso cuando la relación de la que le está haciendo partícipe a don Juan llega al punto en que debe referir cómo, tras llegar a Milán, Amor le lanzó su flecha:

¡Oh, cuánto en mi relación
algún amoroso extremo
tarda ya, porque sin él
está frío cualquier cuento! (II, p. 1133)

Al inicio de *El postrer duelo de España* (1651-1653), Don Jerónimo refiere a don Pedro la razón de sus «penas», que no llegará a desvelar sino después de un relato prolijo sobre el nombramiento de Carlos V y otras circunstancias, como la de haberle tenido por huésped en su propia casa de Zaragoza. Cuando al fin confiesa que su «cuidado» es haberse enamorado, profiere su interlocutor:

¡Cuánto de oírlo me huelgo!
Que estaba tibio este paso
hasta aquí, pues es lo mismo
oír sin amor una historia,
que vivir sin alma un cuerpo. (I, pp. 1556-1557)

Dar cuenta de un enamoramiento supone incurrir en una serie de «lugares comunes», que por tales pueden ahorrarse para acortar por esa parte la relación. Es lo que hace con la suya en *Primero soy yo* (1638) doña Laura:

Este, pues, habiendo en mí
puesto los ojos... No quiero
con los lugares comunes
de amor malograr el tiempo;
pues papel, noche y ventana
son personajes primeros
de cualquier farsa de amor. (II, p. 1179)

EL RETRATO DE LA DAMA

Y en conexión también con las historias de amor, otro de los «lugares comunes» —sintagma que vuelve a utilizar Calderón en el fragmento que sigue a continuación, y que no es fácil encontrar en otros dramaturgos— es la descripción de la dama. Esa condición de tópico ha sido proclamada por don Jerónimo en *El postre duelo de España*, un momento antes del texto que se ha citado un poco más arriba, lo que no obsta para que incurra en él:

Mi cuidado, si es preciso
no negárosle, es, don Pedro,
haber visto una hermosura
que, por no dar, no encarezco,
en los lugares comunes
de ser sus rizos cabellos
peinados rayos de sol;
su frente, bruñido y terso
ampo de nieve; sus cejas,
arqueados iris; luceros
sus ojos; rosa y jazmín
sus mejillas; nácar bello
de blancas perlas su boca,
torneado marfil su cuello,
y toda el aura su talle. (I, p. 1156)

En la comedia temprana de *Lances de amor y fortuna* (1625), Rugero es interrumpido por Aurora al comprobar que no describe a la dama, ni tampoco al caballo, tras haberlos mencionado en su relación:

RUGERO

En un caballo
por Barcelona pasé
un día, que mis desdichas
todas nacieron en él;
que este día en una reja
con más cuidado miré
una dama, a quien serví
algunos días...

AURORA

Tened,
que vais muy apriesa; poco
os han llegado a deber

ese caballo, esa dama,
 pues la relación hacéis
 sin pintar uno ni otro,
 que es de relaciones ley. (II, p. 175)

Rugero lo enmienda de inmediato y dedica medio centenar de versos a la descripción de ambos.

LA PINTURA DEL CABALLO

Uno de los rasgos definitorios del arte calderoniano es la habilidad en el manejo del binomio repetición-variación. Si en el pasaje de *Lances de amor y fortuna* que se acaba de citar la broma metaliteraria sirve para estimular la descripción, en *La desdicha de la voz* (1636) la frustra. En ella la criada Inés pretende dar a su ama doña Beatriz una imagen halagüeña de don Diego, uno de los pretendientes de la dama, e inicia su retrato ecuestre:

INÉS	[...] Don Diego a caballo iba, tan galán que...
BEATRIZ	Tente, espera; y para que no prosigas la pintura del caballo, que es circunstancia precisa de todas las relaciones, a don Juan, Inés, avisa con una seña que suba a hablarme... (II, pp. 916-917)

Cómo no acordarse de que el guiño aparece también en la tercera jornada de *La vida es sueño* (h. 1629), cuando Clarín ve llegar a Rosaura montada a caballo para unirse al bando de Segismundo¹²:

En un veloz caballo
 —perdóname, que fuerza es el pintallo,
 en viniéndome a cuento—,
 en quien un mapa se dibuja atento

¹² Se cita por Calderón, *La vida es sueño*.

—pues el cuerpo es la tierra,
 el fuego el alma que en el pecho encierra,
 la espuma el mar, el aire su suspiro—...

(vv. 2672-2678)

Si es un tópicos de las relaciones la pintura del caballo, también lo es de esta, y especialmente de las calderonianas, lo que muestra el fragmento que se acaba de aducir: la asociación del bruto con los cuatro elementos; de lo que es un buen ejemplo el «hipogrifo violento» —«rayo sin llama, pájaro sin matiz, pez sin escama, bruto sin instinto natural»— que derriba a la propia Rosaura al inicio de *La vida es sueño* (vv. 3-6).

Los caballos, en actitud majestuosa, a la carrera o desbocados, aparecen en muchas obras teatrales del siglo XVII. En alguna ocasión he apuntado que su presencia más frecuente, en movimiento veloz, es paralela a la de los coches en persecución de las películas actuales. Pero como no podían sacarlos a escena —por impedimento físico— ni proyectar imágenes cinematográficas —por imposibilidad tecnológica—, utilizaban uno de sus recursos demiúrgicos principales: pintarlos con las palabras. Prácticamente todos los dramaturgos los ofrecen, pero pocos con la insistencia del autor de *La vida es sueño*¹³.

Calderón se recrea en la pintura de caballos y al tiempo, como hemos visto, hace bromas sobre ella. El planteamiento metateatral más ingenioso acerca de esta materia equina se localiza en la larga relación noticiosa de sucesos contemporáneos de la primera jornada de *La banda y la flor* (1632). El romance, que, como se apuntó ya, trata sobre la jura del príncipe Baltasar, se fija en un determinado momento en la figura ecuestre de Felipe IV, para cuya descripción se van aduciendo, para desmentirlos, los distintos lugares comunes en los que él mismo y otros han incurrido en esta clase de relaciones. Es su peculiar manera de encarecer la realidad de la que tiene que dar cuenta y honrar al Monarca:

¹³ Para la presencia, función y significado de los caballos en las obras de Calderón, ver Vega García-Luengos, 2011. Un indicio del prestigio que por ello debió de gozar entre sus contemporáneos lo ofrece Antonio Hurtado de Mendoza en su romance *Al duque de Medina de las Torres, en la jornada que hizo a Quizando*: «El miércoles a la aurora / partió de Madrid al trote / del señor Antonio de Alba / Juan Mateo de los coches. / En seis huracanes, digo / hipogrifos seis, que halcones / les juró el viento, y cometas / los vió el astro, y tembló el norte. / Rebosó divinidades / de Veles y Calderones, / que a lo cresco rizan rayos, / que a lo dulce nievan flores» (*Poesías*, p. 188).

Con tanto imperio en lo bruto
 como en lo racional, vieras
 al Rey regir tanto monstruo
 al arbitrio de la rienda.
 ¿Diré que como iban lejos
 los clarines y trompetas,
 le hizo danzar al compás
 del freno, que espuma engendra?
 No, que está dicho. ¿Diré
 que eran de sola una pieza
 el caballo y caballero?
 No, que aquí fuera indecencia.
 ¿Diré que hacían un mapa
 mar la espuma, el cuerpo tierra,
 viento el alma y fuego el pie?
 No, que es comparación necia.
 ¿Diré que galán bridón
 calzadas bota y espuela,
 la noticia en el estribo,
 en los estribos la fuerza,
 airoso el brazo, la mano
 baja ajustada a la rienda,
 terciada la capa, el cuerpo
 igual y la vista atenta,
 paseó galán las calles
 al estribo de la Reina?
 Sí, porque solo el decirlo
 es la pintura más cuerda.
 Y no tengas a lisonja
 que de bridón te encarezca
 a Filipo; que no hay
 agilidad ni destreza
 de buen caballero, que él
 con admiración no tenga. (vv. 483-516)

Reclama nuestra sonrisa en especial que se califique de «comparación necia» la asociación del caballo con los cuatro elementos.

ASPECTOS FORMALES Y ESCÉNICOS

No solo se hace metateatro con los temas y motivos tópicos, sino también con los componentes formales. Del uso del romance y del «escucha» es un cumplido testimonio el verso que aprovechábamos de *Amigo, amante y leal* (1629-1636) para titular este trabajo. La frecuencia con que se inician las relaciones reclamando la atención del auditorio con ese imperativo se puede constatar pasando revista a los ejemplos propuestos hasta ahora¹⁴. No es de extrañar, pues, que sea objeto de tratamiento jocoso. Ocurre también en *Las manos blancas no ofenden* (1640), donde la criada Nise nota la extrañeza de que el tópico del «escucha» lo diga otra persona que no sea el «relacionero»:

FEDERICO	[...] notad la causa que me obligó a volver: veréis si es mucha.
LISARDA	Escucha con atención.
NISE	Bueno es que él la relación haga, y digas tú el «escucha». (II, pp. 1081-1082)

También se puede jugar con la dimensión escénica de las relaciones. En *Primero soy yo* (1638), doña Juana, que está presa y fuera de escena, advierte a Hipólita (pero sobre todo al público) que va a recitar una relación en esas circunstancias, cuando lo normal es que se haga sobre el tablado:

HIPÓLITA	¡Juana!
JUANA	¿Quién de la otra vida viene a visitarme?
HIPÓLITA	No temas; quien te habla soy yo. ¿Adónde estás escondida?
JUANA	Oye, que es honra, y provecho, y será en esta ocasión

¹⁴ No es la única forma que tienen los personajes de Calderón de pedir atención cuando dan comienzo a sus relaciones; con más frecuencia todavía utilizan fórmulas del tipo «estad atentos», «estate atento», etc. Sin embargo, no he registrado ningún comentario metateatral con respecto a estas.

la primera relación
 que desde adentro se ha hecho.
 De don Íñigo en la casa
 con don Álvaro encontré... (II, p. 1200)

Los comentarios metateatrales pueden servir para señalar las repeticiones, y así provocar la risa del espectador y adelantarse a su posible crítica, pero también pueden destacar la novedad de algún aspecto, como en el caso que se acaba de ver; es algo que ocurre con cierta frecuencia, y suelen ser también los graciosos quienes se encargan de ello. El «arte nuevo» es un arte combinatoria donde son muchos los elementos convencionales obligados, que el público exige para reconocer la fórmula como tal, sin que eso suponga la renuncia a ofrecer alguna variación novedosa, porque eso también se valora: el éxito estriba en dar con la mezcla adecuada.

LA VIDA DE LAS RELACIONES FUERA DE LAS COMEDIAS

Otras alusiones nos llevan más allá de la presencia de las relaciones en las comedias, poniendo en conexión las que en ellas aparecen con las que circulan como romances manuscritos o impresos. En *El castillo de Lindabridis* (1661), Malandrín, atiende a la demanda de Sirene de que cuente «quién son los aventureros / que han de entrar en la estacada», proclamando su condición de «relacionero» y de que se ha informado sobre ellos como si de un periodista actual se tratara:

Habéis hallado con quien,
 sin que falte una palabra,
 os lo diga, porque he andado,
 ya que no de rama en rama,
 de tienda en tienda, mirando
 quién son, y qué empresas sacan;
 porque soy relacionero,
 y ésta he de imprimir mañana,
 si la tinta no me miente,
 o si el papel no me falta. (II, p. 2091)

El vínculo entre las relaciones que se dicen en las comedias y las que circulan en la vida real se señala asimismo en *También hay duelo en las damas* (1648-1650), donde Simón se muestra ansioso por entender las

cosas y estaría dispuesto a comprar la relación «de lo que quiere ser esto» al vendedor, ciego o no, que la tuviera:

Ve aquí dos cuartos a quien
 sea ciego o no sea ciego,
 me diere la relación
 de lo que quiere ser esto. (II, p. 1511)

El trabajo exhaustivo sobre las relaciones que está aún por hacer, que analice su tipología, estructura, evolución, etc., también deberá considerar su vida exterior, antes y después de las comedias. Por lo que se refiere a su andadura previa, es evidente que algunas, sobre todo en las primeras fases, eran en realidad romances viejos —incluso nuevos, en algún caso— que los dramaturgos insertaban tal cual. Lope de Vega, Luis Vélez de Guevara o Guillén de Castro tuvieron una predisposición especial; cómo no aducir a este propósito el zurcido, magistral, de romances cidianos que es *Las mocedades del Cid*. Respecto a su vida posterior fuera de las comedias, fueron abundantes las copias manuscritas e impresas que sobre todo desde finales del siglo XVII y a lo largo del XVIII, y particularmente en Andalucía, recogieron estos parlamentos en romance¹⁵, con las que los lectores no solo recordaban las obras que habían disfrutado en los escenarios, sino que se servían de ellas para hacer sus propios recitados en público, como se puede apreciar en algunas de las conservadas y apuntan otros testimonios¹⁶. Esta práctica social, aunque registrada tardíamente, puede tenerse también como un indicio del gusto que los espectadores sentían por el recitado de estas tiradas de versos en las comedias a cargo de los actores, que aducíamos como una de las razones de su existencia.

¹⁵ Han propuesto diferentes explicaciones sobre sus orígenes y funciones Gillet, 1922-1924; Moll, 1976; García de Enterría, 1989; Profeti, 1983; Vega García-Luengos, 1993. Ver también Cortés (página web) y González Cañal, 2010.

¹⁶ Ver Vega García-Luengos, 1993, pp. 1015-1016.

BIBLIOGRAFÍA

- ARELLANO, Ignacio, «Convenciones y rasgos genéricos en la comedia de capa y espada», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 1, 1988, pp. 27-49.
- ARELLANO, Ignacio, «La generalización del agente cómico en la comedia de capa y espada», *Criticón*, 60, 1994, pp. 103-128.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Obras completas*, t. I, *Dramas*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1959; t. II, *Comedias*, ed. Ángel Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1973.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El agua mansa / Guárdate del agua mansa*, ed. Ignacio Arellano y Víctor García Ruiz, Kassel / Murcia, Reichenberger / Universidad de Murcia, 1990.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Amar después de la muerte*, ed. Erik Coenen, Madrid, Cátedra, 2008.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *El astrólogo fingido*, ed. Fernando Rodríguez-Gallego López, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2011.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La banda y la flor*, ed. Jéssica Castro Rivas, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2016.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *La vida es sueño*, ed. Milagros Rodríguez Cáceres, introd. Rosa Navarro, Barcelona, Octaedro, 2001.
- CORTÉS HERNÁNDEZ, Santiago, *Literatura de cordel y teatro en España (1675-1825). Estudio, catálogo y biblioteca digital de pliegos sueltos derivados del teatro*. Disponible en: <<http://pliegos.culturaspopulares.org/index.php>> [10/11/2016].
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, *Calderón: texto, reescritura, significado y representación*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2015.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, M. Cruz, «Literatura de cordel en tiempos de Carlos II: Géneros parateatrales», en *Diálogos hispánicos de Ámsterdam. El teatro español a fines del siglo XVII. Historia, cultura y teatro en la España de Carlos II*, Ámsterdam, Rodopi, 1989, vol. 1, pp. 137-154.
- GILLET, Joseph E., «A neglected chapter in the history of the Spanish Romance», *Revue Hispanique*, 56, 1922, pp. 434-457; 60, 1924, pp. 37-40.
- GONZÁLEZ CAÑAL, Rafael, «Las relaciones de comedias de Rojas Zorrilla», en *Cuatro triunfos áureos y otros dramaturgos de los Siglos de Oro*, ed. Aurelio González, Serafin González y Lillian von der Walde, México D. F., El Colegio de México / UAM / AITENSO, 2010, pp. 15-40.
- HILBORN, Harry W., *A Chronology of the Plays of D. Pedro Calderón de la Barca*, Toronto, The University of Toronto Press, 1938.
- HURTADO DE MENDOZA, Antonio, *Poesías*, ed. Rafael Benítez Claros, Madrid, Real Academia Española, 1947.
- MOLL, Jaime, «Un tomo facticio de pliegos sueltos y el origen de las *Relaciones de comedias*», *Segismundo*, 23-24, 1976, pp. 143-167.

- PROFETI, Maria Grazia, «Comedias e relaciones: la ricezione deviata», en *Colloquium Calderonianum Internationale. Atti*, L'Aquila, Japadre, 1983, pp. 91-114.
- REICHENBERGER, Kurt y Roswitha, *Bibliographisches Handbuch der Calderón Forschung/Manual bibliográfico calderoniano*, t. II, 1, Kassel, Reichenberger, 1999.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Lectores y espectadores de la comedia barroca: los impresos teatrales sevillanos del siglo XVIII», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, ed. Manuel García Martín, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, vol. II, pp. 1007-1016.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Hipogrifos violentos y otros caballos calderonianos», en *XXIV y XXV Jornadas de Teatro del Siglo de Oro. In Memoriam Ricart Salvat*, ed. Elisa García-Lara y Antonio Serrano, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 2011, pp. 239-259.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «El Calderón que olvidó o repudió Calderón», en *Pictavia Aurea. Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional «Siglo de Oro»*, ed. Alain Bègue y Emma Herrán Alonso, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail (Anejos de *Criticón* 19), 2013, pp. 111-142.
- VITSE, Marc, «Presentación: Siglo de Oro y reescritura», *Criticón*, 72, 1998, pp. 5-8.