

La "pintura" del gesto: una aproximación a las relaciones de comedias y su puesta en escena

The "Painting" of the Movement: The *relaciones de comedias* and their Staging

Cristina Roldán Fidalgo

<https://orcid.org/0000-0002-3070-7627>

Universidad Autónoma de Madrid

ESPAÑA

cristina.roldanf@uam.es

[*Hipogrifo*, (issn: 2328-1308), 8.1, 2020, pp. 553-566]

Recibido: 30-07-2019 / Aceptado: 27-10-2019

DOI: <http://dx.doi.org/10.13035/H.2020.08.01.37>

Resumen. El aspecto editorial de las relaciones de comedias del Siglo de Oro es hasta ahora el más estudiado, siendo hoy bien conocida su distribución cronológica y espacial. El por qué se elegían precisamente estos complicados soliloquios para su recitación en las funciones caseras, y de qué modo se interpretaban, son cuestiones que, sin embargo, aún no han sido resueltas. En el presente trabajo se pretende dar respuesta a dichos interrogantes y realizar un acercamiento a la puesta en escena de las relaciones en la centuria dieciochesca.

Palabras clave. Relaciones de comedias; pintura; puesta en escena; teatro; siglo XVIII.

Abstract. The editorial phenomenon of *relaciones de comedias* of the Golden Age is so far the most studied. Today its spatial and chronological distribution is well known, and also its possible use for recitation in-home performance during the eighteenth century. However, it has not been studied how they were staged, nor has it been resolved why these complicated soliloquies were chosen precisely for this purpose. This paper aims to answer these questions and understand how *relaciones de comedias* were staged in the 18th century.

Keywords. Relaciones de comedias; Painting; Staging; Theater; Eighteenth Century.

1. INTRODUCCIÓN

En el siglo XVIII era una costumbre documentada la recitación de relaciones en las funciones caseras. Alguno de los allí reunidos se levantaba y, en lugar de cantar o bailar, interpretaba una larga tirada de versos en romance, por lo común extraída de alguna comedia del Siglo de Oro, aunque también se escribían relaciones nuevas para la ocasión. Así lo explicaba Emilio Cotarelo y Mori:

Pocas veces en el teatro público, pero muchas en las funciones caseras a fines del siglo XVII y primera mitad del siguiente, en lugar de representar una comedia entera, se decían *relaciones* o trozos, generalmente monólogos, tomados de las más famosas comedias o bien originales, ya describiendo un suceso extraño (como las primitivas *loas*) o ya pintando las condiciones de las mujeres y las de los hombres¹.

José María Blanco White (Sevilla, 1775-Liverpool, 1841) también daba cuenta de ello al describir unas funciones navideñas:

Estas diversiones consistían en cantar, bailar y frecuentemente recitar trozos de comedias del teatro antiguo español conocidos con el nombre de *relaciones*. El recitar estaba considerado hasta hace poco como una buena afición en hombres y mujeres, y los que tenían esta habilidad se levantaban a petición de los reunidos para declamar, accionando al estilo de nuestra vieja escuela de oratoria, de la misma manera que otros divertían a la concurrencia tocando algún instrumento².

En las relaciones de las comedias, el protagonista relataba un suceso que no ocurría en escena, pero que, al formar parte de la fábula, debía ser conocido por los otros personajes y por el público. Al ser inteligibles de forma aislada, pervivieron como un subgénero autónomo. Se imprimieron en abundancia en pliegos sueltos de dos o cuatro hojas, sobre todo en Andalucía³, desde los últimos años del siglo XVII y durante todo el siglo XVIII⁴. Se vendieron a manera de piezas narrativas para la lectura individual⁵, y probablemente también como material para su recitación en las funciones caseras, aunque para este fin pudieron haber servido asimismo las comedias sueltas que se imprimían en la época⁶.

1. Cotarelo y Mori, 1911, p. 315.

2. Blanco White, *Cartas de España*, p. 244.

3. Moll, 1976, pp. 143-169; Andrés, 2017 y Vega García-Luengos, 1993, principalmente.

4. Santiago Cortés Hernández documentó cómo «la producción de este tipo de pliegos [los que contenían relaciones] comienza con unos cuantos ejemplares en el último cuarto del siglo XVII y sigue una tendencia ascendente hasta la mitad del siglo XVIII. A partir de entonces la producción disminuye, pero se mantiene activa incluso hasta el primer cuarto del siglo XIX, cuando muestra un pequeño repunte. La mayor producción de este tipo de pliegos, sin embargo, se sitúa a mediados del siglo XVIII: entre 1725-1775» (2008, s. p.). Por su parte, Jaime Moll señala que esta moda literaria alcanza su época de máxima difusión entre los años 1725 y 1750 (1976, p. 145).

5. Cortés Hernández, 2008.

6. Rafael González Cañal señala que «no es seguro que el impreso empleado como libreto para estos menesteres haya sido siempre las relaciones impresas en pliegos. Las comedias sueltas se imprimieron y circularon aún en mayor número en el siglo ilustrado» (2013, p. 82).

Jaime Moll propuso la correlación entre el incremento de este tipo de impresos y la prohibición de representaciones teatrales en localidades andaluzas, especialmente en Sevilla, donde el fenómeno editorial habría tenido mayor importancia⁷. El público adoptaría así la práctica de recitar fragmentos de comedias en sus casas al no tener acceso de otra forma al teatro. Sin embargo, años después Santiago Cortés Hernández demostraría que

la cantidad de pliegos publicados con relaciones de comedia, así como la diversidad de lugares en donde se imprimen, hacen imposible afirmar que la prohibición de las representaciones fuera el único motivo para su publicación o que su función fuera exclusivamente la de servir para su representación en las tertulias⁸.

Además, observó que la selección de fragmentos teatrales para su impresión aislada no seguía las tendencias de las carteleras:

Aunque las comedias fuente de nuestros pliegos se imprimieran abundantemente como "sueltas" y se representaran esporádicamente, el teatro que triunfaba en los escenarios no era, al parecer, el mismo que aquel del que se extractaban fragmentos para alimentar el repertorio de la literatura de cordel⁹.

Como se ha anticipado, las relaciones que se imprimían en los pliegos solían extraerse de las comedias de nuestros autores áureos —sobre todo Calderón y su escuela— que, aunque aún fueron programados en el siglo XVIII, se vieron cada vez menos sobre las tablas hasta su práctica desaparición en las últimas décadas de la centuria¹⁰.

Fuere o no la proliferación de este tipo de impresos consecuencia directa del cierre de los teatros, lo cierto es que sí parecen estar vinculados a las funciones caseras, ya que el mismo repertorio que se imprimía era el escogido por los aficionados para sus representaciones. No es difícil imaginar que se aprovecharan algunos de estos materiales. Pero ¿por qué se elegirían precisamente estos soliloquios tan extensos y complicados para su recitación en las tertulias? La respuesta habría que buscarla en la práctica teatral profesional.

2. LA INTERPRETACIÓN DE LAS RELACIONES

Parece ofrecer la clave el *Memorial literario, instructivo y curioso de la Corte de Madrid*¹¹. Después de criticar la falta de verosimilitud en el lenguaje de las relaciones antiguas, informa de que el modo indecoroso en que las interpretaban los actores era tan del gusto del vulgo, que se extraían para representarlas en las tertulias:

7. Moll, 1976.

8. Cortés Hernández, 2008.

9. Cortés Hernández, 2008.

10. Andioc, 1976, pp. 16-20.

11. El *Memorial literario, instructivo y curioso de la Corte de Madrid* era una revista de carácter ilustrado y una de las de mejor empaque de la prensa dieciochesca española.

La frase poética suele ser más elevada que la de la oración suelta, y como la comedia imita la vida civil, es consiguiente que la frase cómica imite el lenguaje familiar [...] en nuestras comedias ha habido poco escrúpulo en la introducción de personajes de alta clase, como reyes, príncipes, grandes, etc. No es extraño que en ellos se halle más elevada la frase; pero en las demás personas es muy reparable, cuando por lo regular su lenguaje está lleno de metáforas, conceptos sutiles e intrincados, con lo cual, además de no guardar el decoro en el estilo, viene a componerse una frase oscura, hinchada, hiperbólica y enigmática. Donde es muy frecuente este estilo pomposo es en las relaciones que suelen hacer los personajes de sus historias y lances, instruyendo a sus graciosos y confidentes en los principios de las primeras jornadas donde parece ha sido costumbre afectar lo maravilloso, tanto que se sacaban aparte las relaciones para el entretenimiento de las tertulias, y para presumir de saber pintar la lucha de una sierpe, de un toro, de un león, etc., la carrera de un caballo, la caza de un jabalí, de una garza, de los halcones, etc. ¿Quién no se reirá de ver ejecutar con las manos, y aun con los pies el paseo y trote de un caballo; con la quiebra del cuerpo, y esfuerzo de brazos, la lucha del negro más prodigioso con la serpiente? [...] No ha mucho tiempo que nuestros cómicos se juzgaban haber llegado a la perfección de su arte, si en una relación imitaban con el mayor escrúpulo estas titererías. No es mucho que esperasen un grande aplauso de palmadas del vulgo si este juzgaba que semejantes gestos eran primores¹².

De lo anterior se deduce que esta interpretación (o "pintura") que hacían los actores era imitada por los diletantes. Constituía una "habilidad" de la cual "presumir" tanto en los escenarios como en el ámbito privado, pese a ser criticada por el autor del *Memorial*, quien prometía en sus escritos recoger únicamente «los pareceres de los hombres de buen juicio sobre los primores o defectos de la comedia y si notaran algo sobre la ejecución»¹³.

Con ocasión de la puesta en escena de *El negro más prodigioso* (1671) de Juan Bautista Diamante, el 2 de diciembre de 1785 en el teatro del Príncipe¹⁴, el *Memorial* se refiere de nuevo a la manera en que los actores representaban las relaciones:

[Los cómicos] Solo se paran en esta comedia en manifestar aquellos gestos, fuerza de brazos y quiebra de cuerpo, que ellos llaman primores, en la famosa relación que está en la primera jornada, esperando un fuerte aplauso de palmadas del vulgo necio, que gusta de ver títeres y oír prodigios mas que sean absurdos [...] ¿Qué gestos no hemos visto hacer a los cómicos para representar al vivo todos los ademanes de las ruedas negras del tigre, de cómo barre el suelo el león con su melena encrespada, y cómo el ciervo «escribe en sus astas, con naturales guarismos, la cuenta de su edad larga»?¹⁵

12. *Memorial literario, instructivo y curioso de la Corte de Madrid*, noviembre de 1784, pp. 102-104.

13. *Memorial literario, instructivo y curioso de la Corte de Madrid*, enero de 1784, p. 83.

14. Andioc y Coulon, 2008, p. 390.

15. *Memorial literario, instructivo y curioso de la Corte de Madrid*, diciembre de 1785, pp. 528-529.

De la relación citada («Mi padre, pues otro ignoro...») existen varios ejemplares impresos del siglo XVIII y aún de principios del siguiente¹⁶, lo que lleva a pensar que el éxito que su interpretación cosechaba en los escenarios propició su impresión y consiguiente representación en el ámbito privado. En todo caso, se trata nuevamente de una relación de una comedia del Siglo de Oro, cuyas minuciosas descripciones de «prodigios» ofrecían al actor (profesional o aficionado) la posibilidad de lucirse imitando con el gesto cada uno de ellos. Fieras como caballos, leones, tigres, toros, serpientes, ciervos, halcones, etc., se "pintaban" vívidamente mediante las palabras, haciendo uso de los recursos retóricos de la *hipotiposis* y la *ekphrasis*, recurrentes en las obras de los dramaturgos áureos¹⁷; pero también a través el cuerpo del actor, que reproducía sus movimientos o el enfrentamiento cuerpo a cuerpo con ellos. Dicha imitación requeriría de «contoneos» del actor extremadamente exagerados, lo que explica que en el *Memorial* se calificaran como «titererías».

En esta línea, Agustín de Montiano y Luyando considera en su *Discurso II sobre las tragedias españolas* (1753) que la "pintura" en las relaciones va «contra el orden de la naturaleza de las personas que imitan» hasta el punto de que «se parezca el héroe a un actor y no éste al héroe». Para ello recurre a ejemplos como el de la relación ya citada de Diamante, y otros de comedias de Calderón y de dos autores de su escuela, Agustín Moreto y Álvaro Cubillo de Aragón, que también formaban parte de los impresos teatrales:

En nuestras representaciones se padece hoy el perjuicio que impugno.

Si hay relación con pintura (que las más veces sobra a la unidad del drama, y únicamente se introduce con el fin de que luzca lo que llaman exactitud y puntualidad en lo accionado) y se dibuja por el poeta un caballo, como en *La banda y la flor* [1632, de Calderón de la Barca], no levanta mano, ni pie, ni hace movimiento, que no haya de indicar el actor, reducido a una pura diligencia, para demostrarlo casi de bulto. Hasta la cola se ha de denotar inclinando la mano hacia atrás para que se sepa dónde cae. Y si se habla de disparar un arcabuz, como en *La fuerza del natural* [c. 1665, de Agustín Moreto], se ha de poner del mismo modo que si le tuviese arrimado al hombro, y adelantada la mano izquierda, la derecha en la empuñadura, y el índice de ésta donde corresponde el disparador, la cabeza inclinada, y hasta un ojo guiñado y el otro puesto hacia la mira, según se planta un cazador o un soldado cuando apuntan y disparan. Cuantas actitudes violentas caben en los

16. Santiago Cortés Hernández (2008) localizó seis impresos distintos: uno por Francisco de Leefdael en Sevilla (1715 y 1727); otro por Agustín Laborda en Valencia [1746-1774]; un tercer impreso en Málaga por Félix de Casas y Martínez (1781-1805); otro más por Juan de Medina y Santiago en Córdoba (1763-1779); otro en la misma ciudad en la imprenta de Rafael García Rodríguez (1805-1844); y un último impreso de año y lugar desconocidos.

17. Decía Vicente Carducho de la silva «Si cuanto fue posible en lo imposible» de Lope de Vega: «Pedí al famoso fray Lope de Vega que con su erudita fecundidad de conceptos y hermosura dulce de versos dijese algo a este pensamiento, y me envió esta silva. Léela advertido, para que, absorto a la maravilla, celebres la excelencia de la pintura, si no es que con la viva presencia de los objetos que te ofrece el poema, pare la artificiosa armonía de las potencias y sentidos» (Carducho, *Diálogos de la pintura*, fols. 80r-80v). Ver Sánchez Jiménez, 2015. Acerca de la *ekphrasis* en las comedias de Calderón, puede consultarse, entre otros, Walthaus, 1998.

más extraños sucesos (sirvan de ejemplares en *El negro más prodigioso* la lucha con la serpiente, y en *El jenízaro de España y rayo de Andalucía* [de Álvaro Cubillo de Aragón] el espanto de Mudarra al ver el caballo de Santiago con los pies en su pecho) tantas se copian descomponiendo el cuerpo y precisándole a que, contra el orden de la naturaleza de las personas que imitan, y el decoro y gravedad que les compete, trocado el fin de la representación, se parezca el héroe a un actor y no éste al héroe [...]¹⁸.

Cabe citar algunos versos de las relaciones aquí mencionadas con el objetivo de comprobar cómo se prestaban a la "pintura" por parte del actor. Efectivamente, *La banda y la flor* contiene una larga tirada de versos («Escúcheme vuestra Alteza...») en la que el personaje de Enrique, entre otras cosas, "pinta" un caballo, y del testimonio anterior se deduce que cada movimiento aquí descrito era indicado gestualmente por el intérprete:

Permite que me detenga
 en pintarte de Filipo
 la gala, el brío y destreza
 con que iba puesto a caballo
 [...]
 Pues dondequiera que llega
 el pie o la mano, levanta
 un abismo de centellas.
 Y como quien toca al fuego
 huye la mano que acerca,
 así el valiente caballo
 retira con tanta priesa
 el pie o la mano del fuego
 que la mano o el pie engendra,
 que hecha gala del temor,
 ni el uno ni el otro asienta,
 deteniéndose en el aire
 con brincos y con corvetas.

Esta relación fue publicada, al menos, por tres imprentas diferentes a lo largo del siglo XVIII¹⁹.

Otro de los ejemplos citados es el de *La fuerza del natural*, cuando Carlos describe la caza de una corza precisando el modo en que se efectuó el disparo («Con el descuido, señor...»). Al igual que en el caso anterior, se imprimió en varias ocasiones, por lo que bien pudo haber sido aprovechada para la declamación *amateur*²⁰. Según las palabras de Montiano, cada paso que se relata iría acompañado del gesto:

18. Montiano y Luyando, *Discurso II sobre las tragedias españolas*, pp. 84-85.

19. Santiago Cortés localiza un ejemplar impreso por la viuda de Francisco Leefdael, en Sevilla [1728-1733]; otro en la misma ciudad, pero por la imprenta de Manuel Nicolás Vázquez [1766-1796]; y una tercera en lugar e imprenta desconocidas y que se puede fechar entre 1676 y 1700 (Cortés Hernández, 2008).

20. En Sevilla por la imprenta de Francisco Leefdael [1707-1715]; en Córdoba en torno a 1725; de nuevo en Sevilla por imprenta de la viuda de Leefdael, [1728-1733]; en Valencia por la imprenta de Agustín Laborda [1746-1774]; y en otra ocasión por una imprenta desconocida (Cortés Hernández, 2008).

Llegando a tenerla a tiro [a una corza]
 con codiciosa asechanza
 terció airosamente el cuerpo,
 afirmó al suelo la planta,
 la escopeta al hombro arrima,
 la vista a la punta cala,
 y a la presteza del muelle,
 juntando la mano blanca,
 tocó el gatillo y cayendo
 el pedernal, trocó en llama
 al fogón el negro polvo
 porque dos tiros lograra [...].

La interpretación de las relaciones formaría parte de una técnica o manera actoral caduca, heredada del siglo precedente, a la que actores y dramaturgos continuaban aferrados y que era bien apreciada por el público²¹. Siguiendo la tradición de la declamación histriónica, consistía en remedar con el cuerpo y el gesto exagerado los movimientos de algún animal o los enfrentamientos más violentos que a la vez se recitaban²². El cuerpo trata de imitar lo que dice la palabra. No expresa, sino que "pinta" el texto declamado. Se relaciona con lo que se ha llamado el «carácter performativo» o «illocutivo» del lenguaje teatral, donde la palabra implica y envuelve la acción²³. Podría decirse que la función del gesto es similar a la de otros lenguajes escénicos, como el musical, cuando reproduce a través de determinados motivos melódicos el significado de las palabras cantadas. Ya desde las primeras óperas, la música desempeñaba esta función en el llamado *stile rappresentativo*²⁴.

La descripción textual y gestual se unían para "narrar", dentro de un contexto teatral, unos hechos que no sucedían en ese momento en escena, pero que sí se (re-) presentaban mediante analepsis, como si se hiciera un paréntesis en el desarrollo dramático para traer al escenario un tiempo pretérito. Teniendo en cuenta esta *praxis*, puede afirmarse que la fragmentación de las relaciones con respecto a las comedias que las contenían no solo se daba en los pliegos en los que se imprimían; también en la escena parece haber existido esta diferenciación, pudiendo hablar, como queda dicho, de una interrupción en el decurso de la acción para el lucimiento individual del actor. Más aún, solía preceder al soliloquio todo un ritual en el que el actor se acomodaba y se preparaba para recitarlo.

Da cuenta de su existencia una sátira contra las malas comedias: *El arte de hacer comedias en dos cartas* (1788) de Manuel Amigo²⁵. En esta obra un poeta (el «tío Lucas el Pelón») se dirige a su sobrino para aleccionarle con cinismo sobre el modo de escribir obras dramáticas. Después de asemejar las relaciones de los ga-

21. Álvarez Barrientos, 1988, p. 449.

22. Álvarez Barrientos, 1999, p. 29.

23. Rodríguez Cuadros, 1998, pp. 369-382.

24. Menéndez Torrellas, 2013, pp. 17-32.

25. Aguilar Piñal, 1999, p. 138. Manuel Amigo era regente de la imprenta de Alcalá de Henares. Se le atribuye también una tragedia en cinco actos, *Brahem ben Halí* (1787), escrita bajo el seudónimo de José Milanés Menchero.

lanes a los discursos de los locos —en la línea de lo escrito en el *Memorial*— explica en qué consistía la preparación del actor previa a la recitación:

[...] es muy bueno el fingir que los personajes, en medio de la suma discreción que les es propia y de que debemos suponer que están adornados sin excepción alguna, se vuelven tontos y se ponen lelos y fatuos siempre que al poeta le acomode. ¿Si así no fuera cómo podrían admitirse en el teatro los soliloquios que tanto adornan, y de que deben abundar todas nuestras composiciones? ¿Hay cosa más gustosa como cuando el galán se queda solo en el tablado, se cuelga el bastón del segundo botón de la casaca²⁶ (miento, que esto de colgarse el bastón sucede cuando algún capitán pinta a su rey las menudencias de una batalla, y no se hace sin falta de misterio, pues impidiera mucho a los manoteos, y otras maniobras que se necesitan para que el rey vea un choque allí en el tablado) se compone (como iba diciendo) las guirindolas²⁷, se estira los vuelos, se pone los guantes, saca el pañuelo, se suena las narices, gargajea, afirma las rodillas, se planta en segunda posición, pasa la vista por todos los concurrentes, y dando luego patadas al aire, y haciendo más mudanzas que si estuviera bailando la Bretaña²⁸, y hablando consigo mismo por espacio de una larga media hora, echa allí una relación que ni pintada? ¿Qué más haría un loco de los incurables de Toledo? Ve aquí por qué es preciso para tales casos que los personajes se vuelvan locos. ¿Por ventura un hombre que esté en su sano juicio se pondría tan sin ton ni son a hablar consigo tanto tiempo, y a ejecutar tales disparates? Y ello es que son precisos, pues un soliloquio es mucho cuento, y tal vez puede consistir en él la inteligencia de toda una comedia²⁹.

Se deduce de lo anterior que habría existido todo un ritual en el que el actor se colocaba la ropa, se calzaba los guantes, despejaba su nariz y aclaraba su garganta, se situaba en segunda posición³⁰, captaba la atención de la audiencia y comenzaba la relación. A dicha preparación aludía también José Cadalso en su *Suplemento al papel intitulado «Los eruditos a la violeta»* (1772):

26. «El vestido masculino estuvo compuesto durante todo el siglo [xviii] de tres prendas: *Casaca*, *Chupa* y *Calzones* [...] La casaca era la prenda exterior con mangas que cubría el cuerpo hasta las rodillas. Se cortaba el cuerpo y faldones en una sola pieza, es decir sin corte en la cintura, tenía aberturas con pliegues en los costados y también en la parte trasera. Durante la segunda mitad del siglo xviii lo más significativo es que los pliegues de las aberturas laterales se van desplazando hacia detrás y que las vueltas de mangas cada vez se hacen más estrechas. Con Carlos III la casaca se va haciendo cada vez más ligera, las mangas se hacen más largas y estrechas y al cuello —antes a la caja— se le añade una tirilla. Los delanteros se fueron poco a poco redondeando y los faldones abriendo cada vez más, dejando ver ampliamente la chupa. Con Carlos IV estas características se siguen manteniendo y su evolución quedará reflejada en la altura que va tomando la tirilla del cuello» (Descalzo, 2003, p. 84).

27. *guirindola*, «Chorrera de la camisola» (*DRAE*, 22.ª ed.).

28. La Bretaña era al parecer un baile popular en el siglo xviii.

29. [Amigo], *El cínico español. Cuaderno I*, pp. 31-33. Solo se publicó este primer cuaderno. Se conserva el expediente de impresión en el Archivo Histórico Nacional, Consejos, 5553 (105) con censura de Casimiro Flórez Canseco. Ver Aguilar Piñal, 1999, p. 242.

30. Es decir, con las piernas estiradas y ligeramente separadas, las plantas de los pies totalmente apoyadas en el suelo y las puntas hacia fuera.

[...] figuraos que sale Nicolás de la Calle con un vestido bordado por todas las costuras y su sombrero puntiagudo; que toma la punta del tablado; que cuelga el bastón del cuarto botón de la casaca; que se calza majestuosamente él un guante y luego el otro guante; que se estira la chorrera de la muy blanca y muy almidonada camisola; y que (habiendo callado todo el patio, convocada la atención de la tertulia, suspenso el ruido de la cazuela, asestados al teatro los anteojos de la luneta, saliendo de sus puestos los cobradores y arrimados a los bastidores todos los compañeros) empieza a hablar, manotear, y sobre todo cabecear, a manera de azogado, por quien dijo un satírico viviente:

Ni que tampoco evite el cabeceo
 uno que accione mal y mal recite;
 porque a él le tiene absorto el palmoteo
 de los que sin saber le vitorean
 haciendo retumbar el Coliseo³¹.

La diferenciación de estos soliloquios ya desde su interpretación en los teatros explica que fueran extraídos para su representación privada, pues realmente eran concebidos como una obra con entidad propia dentro de la comedia que los contenía. Cuando un actor iba a representar en los escenarios una relación, se tomaba su tiempo para prepararse, aunque eso supusiera romper momentáneamente la ilusión escénica. Probablemente buscara captar de este modo la atención del auditorio. El silencio de los asistentes resultaría necesario para evitar la distracción del cómico, que debía declamar largas tiradas de versos aprendidas de memoria³². En verdad, esta última era imprescindible, ya que sin ella no habría relación y, por consiguiente, tampoco "pintura".

3. LAS CUALIDADES DEL INTÉRPRETE

Determinadas relaciones de nueva creación (es decir, no extraídas de comedias efectivas) informan de la necesidad de la memoria, así como de otras cualidades que debía tener el intérprete. Estas relaciones imitan y exageran los recursos retóricos-estilísticos utilizados en las comedias barrocas, llevándolos a su máxima expresión³³. Probablemente con ello se buscaría favorecer el lucimiento del actor (relación de galán) o la actriz (de dama) aficionado ante su público.

Solían seguir una estructura metadiscursiva bien codificada: el actor se dirige al público, al cual a menudo interpela, para informarle de lo que va a recitar, y después, ensarta de manera inconexa fragmentos de relaciones, anécdotas y cuentos. Entre sus versos se habla de la propia recitación de las relaciones, se describen las condiciones que debía tener el cómico para interpretarlas correctamente, y a

31. Cadalso, *Suplemento al papel intitulado «Los eruditos a la violeta»*, pp. 40-41.

32. Así lo afirmaba Caro Baroja: «debían ser aprendidos de memoria en parte por los mozos y las mozas, aficionados a recitar, para los que se compusieron los romances "de tertulia" y son muy abundantes en el Sur» (1990, p. 219).

33. Andrés, 2017.

veces se alude a la costumbre de recitarlas en las funciones caseras; todo ello en clave cómica.

En la *Relación burlesca de relaciones burlescas* —publicada por la imprenta de la viuda de Francisco de Leefdael entre 1729-1733³⁴— se consideran claves la memoria y la concentración del intérprete (supeditada al ya referido silencio del auditorio) para recordar el texto completo de la relación; su buena dicción; así como su capacidad para el llanto o la alegría (según requiera el carácter de los versos):

Nadie me chiste, por Dios,
de todos cuantos me escuchan,
ni se mené de un lado
aunque lo labren las pulgas;
pues si se mueven o hablan,
la relación me perturban.
A mi boca le suplico
no se entuerte ni refrunza;
a mi lengua no friegue,
aunque los versos repula;
a mi hambriento gaznate,
la relación no me engulla;
a mis dientes, no me masquen,
y a mis dientes³⁵, no me gruñan.
A mis narices les pido
recojan sus colgaduras;
y a las niñas de mis ojos
canten *Lacrimosas* juntas
en siendo lúgubre el paso,
y en siendo alegre, *Aleluyas*.

Al principio de la *Relación nueva jocosa de olvidos*³⁶, de principios del siglo XIX, el personaje parece referirse a la costumbre de recitar estos soliloquios en las casas («Porque una tarde que quise / representar muy resuelto / cosa que jamás en casa, / sí fuera de ella había hecho, / empecé una relación [...]»). Más adelante, su texto hace hincapié en la importancia de la memoria, ya que el personaje olvida una y otra vez cada relación que inicia. Pone también en valor la viveza y el donaire para describir con el gesto (el «meneo de manos») los distintos estados por los que va pasando el protagonista a lo largo de la relación («abofetear el viento, / ya colérico, ya activo, / ya tímido, ya resuelto»):

Eso requiere viveza,
y yo viveza no tengo,
que es para representar
lo esencial, esto supuesto;

34. Biblioteca Nacional de España (en adelante BNE), VC/316/3.

35. Consta dicha repetición en el libreto impreso.

36. BNE, U/9497(98). Existe una versión diferente de esta misma relación, al parecer posterior, según figura la fecha de «1872» escrita a mano en el libreto impreso, que puede consultarse en BNE, VE/502/30.

se han de saber menear
 las manos, y yo no puedo,
 porque me canso los brazos
 de abofetear el viento,
 ya colérico, ya activo,
 ya tímido, ya resuelto.
 Esto ha menester donaire,
 y yo donaire no tengo,
 mas aunque lo tenga, y sepa
 hacer muy bien todo aquesto,
 de imaginar de lo que
 quedarán en mi diciendo
 algunos murmuradores,
 no representar es cierto,
 pero nunca falta que digan:
 si algo se escucha, qué necio;
 si mira, qué presumido;
 ridículo, si es pequeño;
 si es alto, qué paja larga [...].

En un momento de la relación, el personaje recuerda una experiencia pasada en la que perdió su sombrero mientras representaba uno de estos soliloquios, lo que indicaría que esta prenda podía formar parte de la caracterización del intérprete junto con los guantes, el bastón o el pañuelo ya referidos.

En otra relación, titulada *Relación de relaciones burlescas*³⁷, el intérprete comienza dirigiéndose a los asistentes, que parecen haber acudido a una fiesta o diversión casera («Yo sé que querrán ustedes / que diga una relación, / que es razón que, en esta fiesta, / no es justo que yo me quede / tocando las castañetas [...]»). Remite, por tanto, a la costumbre de que los aficionados recitaran estas piezas. Menciona también el donaire como principal atributo del intérprete de soliloquios, y en un momento dado pide una espada para «hacer ademanes; que hiendo, que pincho y corto», pudiendo ser ésta otro elemento al servicio de la caracterización.

Como puede comprobarse, los tres monólogos mencionan las mismas cualidades del intérprete que precisamente corresponden a las dos características más criticadas de las relaciones: el complicado lenguaje en el que estaban escritas y el modo en que se interpretaban. El primero requería una buena memoria y dicción; mientras que el segundo, viveza y donaire.

4. CONCLUSIONES

En las páginas precedentes se ha ofrecido una posible respuesta al por qué se elegían los largos soliloquios de nuestros autores áureos (como Calderón, Moreto o Diamante) para las funciones caseras. Sus abundantes figuras retóricas y las minuciosas descripciones de hazañas heroicas, enfrentamientos, cazas de animales,

37. Distinta a las *Relación burlesca de relaciones burlescas* anteriormente citada. Se conservan en la BNE dos copias del libreto de esta relación: VE/364/42 y VE/502/25.

etc., constituían un reto y una oportunidad de lucimiento tanto para el actor profesional como para el aficionado. No solo debía ser capaz de memorizar y declamar correctamente estas largas tiradas de versos, a menudo de difícil comprensión, sino también de "pintar" con el gesto cada acción o movimiento mientras lo recitaba. Se trataba, en definitiva, de una "habilidad", para la cual el material dramático de la centuria anterior resultaba el más adecuado.

El actor tenía que trasladar a su público solo con el texto y el gesto a una realidad distinta a la suya. No disponía de otros medios materiales para ello. Tan solo habría hecho uso de los complementos de su vestuario: solía calzarse guantes al comienzo de la relación y también podía utilizar un sombrero, un bastón, y en ocasiones, espada, como parte de la caracterización. No necesitaba ningún otro artefacto; de ahí que se extrajeran las relaciones para formar parte de las funciones de aficionados, pues su formato resultaba idóneo dadas las limitaciones que imponían las casas y otros espacios teatrales improvisados.

Como ha podido comprobarse, todas las relaciones de comedias del Siglo de Oro que eran objeto de "pintura" en los teatros —y criticadas por ello en las publicaciones dieciochescas— fueron impresas. De cada una se conocen varios ejemplares, publicados en distintas fechas y ciudades. Por tanto, estaban al alcance de cualquier aficionado que quisiera adquirirlas, y todo parece apuntar que el principal interés para ello era la posibilidad de imitar la gestualidad exagerada con que solían declamarlas los actores profesionales. En uno de los testimonios citados en el trabajo, procedente del *Memorial*, se establece explícitamente una relación entre el éxito que cosechaba la interpretación de estos soliloquios en escena, y su extracción para el entretenimiento en las tertulias.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilar Piñal, Francisco, *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, Madrid, CSIC, 1999.

Álvarez Barrientos, Joaquín, «El actor español en el siglo XVIII: formación, consideración social y profesionalidad», *Revista de literatura*, 50, 100, 1988, pp. 445-466.

Álvarez Barrientos, Joaquín, «Risa e "ilusión" escénica: más sobre el actor en el siglo XVIII», *Scriptura* (número dedicado a *Risas y sonrisas en el teatro de los siglos XVIII y XIX*), 15, 1999, pp. 29-50.

[Amigo, Manuel], *El cínico español. Cuaderno I. Contiene el Arte de hacer comedias, en dos cartas que escribe el Tío Lucas el Pelón, poeta alcornoqueño, desde su lugar a un sobrino suyo, residente en otra parte*, Alcalá, Imprenta de Pedro López, 1788.

Andioc, René, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Valencia, Fundación Juan March / Castalia, 1976.

- Andioc, René, y Coulon, Mireille, *Cartelera teatral madrileña del siglo XVIII*, vol. I, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2008.
- Andrés, Gabriel, *Pliegos de relaciones de comedia en Cerdeña, I. El taller de Leefdael*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2017. Disponible en <<http://hdl.handle.net/10171/43778>>.
- Blanco White, José María, *Cartas de España*, trad. Antonio Garnica, Madrid, Alianza, 1977.
- Cadalso, José, *Suplemento al papel intitulado «Los eruditos a la violeta»*, Madrid, Antonio de Sancha, 1772.
- Carducho, Vicente, *Diálogos de la pintura*, Madrid, Francisco Martínez, 1633.
- Caro Baroja, Julio, *Ensayo sobre literatura de cordel*, Madrid, Istmo, 1990.
- Cortés Hernández, Santiago, *Literatura de cordel y teatro en España (1675-1825). Estudio, catálogo y biblioteca digital de pliegos sueltos derivados del teatro*, 2008, en <<http://www.pliegos.culturaspopulares.org/estudio.php>> [última consulta: 30-07-2019].
- Cotarelo y Mori, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Bailly-Bailliére, 1911.
- Descalzo, Amalia, «Costumbres y vestimentas en el Madrid de la tonadilla», en *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII: la tonadilla escénica*, ed. Begoña Lolo, Madrid, Museo de San Isidro, 2003, pp. 72-91.
- González Cañal, Rafael, «Relaciones burlescas de comedias áureas», *Bulletin of the comediantes*, 65.2, 2013, pp. 81-96.
- Memorial literario, instructivo y curioso de la Corte de Madrid*, enero de 1784; noviembre de 1784; diciembre de 1785.
- Menéndez Torrellas, Gabriel, *La historia de la ópera*, Madrid, Akal, 2013.
- Moll, Jaime, «Un tomo facticio de pliegos sueltos y el origen de las Relaciones de comedias», *Segismundo. Revista hispánica de teatro*, 12, 23-24, 1976, pp. 143-169.
- Montiano y Luyando, Agustín de, *Discurso II sobre las tragedias españolas*, Madrid, en la Imprenta del Mercurio, 1753.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina, *La técnica del actor español en el Barroco: hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998.
- Sánchez Jiménez, Antonio, «Hipotiposis y defensa de la pintura: la silva "Si cuanto fue posible en lo imposible", de Lope de Vega (1633)», *Calíope. Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 20.2, 2015, pp. 151-170.

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.

Walthaus, Rina, «Pintar en palabras: *ekphrasis* y retrato en algunas obras calderonianas», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, ed. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordon, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1998, vol. II, pp. 1661-1670.