

FACULTADE DE FILOLOXÍA

Grado en Español

El retrato de Juan Rana y los entremeses del siglo XVII



AUTOR: Sara Lagunas Pérez

DIRECCIÓN: María Josefa Martínez López

2020



Resumen

Entre los actores del siglo XVII en España, destaca Cosme Pérez, creador de la máscara de Juan Rana, único caso conocido de máscara en el teatro español. Cosme Pérez gozó siempre del favor del público y, en particular, del aprecio de la Corte de Felipe IV. Esta circunstancia fue sin duda la que ocasionó que se realizara un retrato del actor, actualmente custodiado en la Real Academia Española.

Además, entre los entremeses escritos para Juan Rana, se encuentran tres piezas breves que tienen por argumento el retrato del personaje: *El retrato de Juan Rana* (1652) de Antonio de Solís; *El retrato vivo* (1657) de Agustín de Moreto y *El retrato de Juan Rana* (1657) de Sebastián de Villaviciosa.

El objetivo de este trabajo es estudiar el contexto teatral y pictórico en el que se crea el personaje de Juan Rana para los entremeses y su retrato, en el marco de auténtica fiebre retratística que surge en el reinado de Felipe IV. Para ello estudiaremos los orígenes de la máscara, su relación con la *commedia dell'arte* italiana y su caracterización, así como los textos que se refieren al retrato literario, para acabar cotejando las diferentes hipótesis acerca del retrato que ha llegado hasta nuestros días.

Índice

Resumen	2
Introducción	4
1. Estado de la cuestión	5
1.1. Cosme Pérez	5
1.2. Cosme Pérez, actor	7
2. La máscara de Juan Rana	8
2.1. Orígenes de la máscara de Juan Rana.	9
2.2. Caracterización de la máscara de Juan Rana	12
3. Juan Rana protagonista del entremés	14
3.1. El entremés en el siglo XVII	14
3.2. Análisis de los tres entremeses	16
3.2.1. <i>Retrato de Juan Rana</i> (1652), Antonio de Solís	16
3.2.2. <i>El retrato vivo</i> (1657), Agustín de Moreto	17
3.2.3. <i>El retrato de Juan Rana</i> (1657), Sebastián de Villaviciosa	19
4. El retrato de Juan Rana	21
4.1. Juan Rana cortesano	21
4.2. La fiebre pictórica del siglo XVII	23
4.3. Bufones de la Corte	24
4.4. Juan Rana retratado	31
Conclusiones	35
Bibliografía	37

Introducción

Este Trabajo de Fin de Grado tiene como objeto el estudio del personaje de Juan Rana, de los entremeses que protagoniza, relacionados con el gusto cortesano por retratarse y del retrato con el que se le identifica, en el marco de desarrollo del teatro y del género retratístico en el siglo XVII. Para ello se llevará a cabo un estado de la cuestión, donde se dará cuenta de los avances en el estudio de la máscara encarnada por Cosme Pérez.

Cotarelo dio a conocer los primeros datos de este actor, revisados recientemente por Francisco Sáez Raposo, que se completarán con los estudios aportados por otros investigadores como Eugenio Asensio, Evangelina Rodríguez o Hannah E. Bergman. Para este análisis se abordarán los orígenes y la caracterización de la máscara de Juan Rana, acudiendo a las fuentes teatrales de la *commedia dell'arte* y de la tradición cómica española. Tras lo cual se examinarán las diversas teorías sobre los entremeses protagonizados por Juan Rana que recogen el motivo del retrato.

Se estudiará el retrato ubicado en la Real Academia Española y las diferentes hipótesis sobre su atribución al verdadero aspecto de Cosme Pérez o a la caricatura de Juan Rana. Esto permitirá sintetizar las teorías en torno al mito de Juan Rana.

1. Estado de la cuestión

1.1. Cosme Pérez

Entre los numerosos actores y actrices del siglo XVII, Cosme Pérez ocupa un lugar privilegiado. Probablemente se trate del actor del que más información tenemos, incluido un retrato, hecho insólito para un actor en un momento en que se suele retratar esencialmente a los miembros de la aristocracia. El otro caso conocido es el de la actriz María Inés Calderón, *La Calderona*, a la que se asocia un retrato conservado en el convento de las Descalzas Reales de Madrid (Álvarez Sellers, 2008: 279). Además de esto, el personaje de Juan Rana, que suele encarnar Cosme Pérez, representa el único caso conocido de máscara del teatro español, al modo de las de la *commedia dell'arte*. Los poetas más afamados del Siglo de Oro contribuyeron a la popularidad del personaje, pues Lope, Calderón, Moreto y muchos otros escribieron obras exclusivamente destinadas a este actor y a su personaje.

El primero en dar noticia de Cosme Pérez fue Cotarelo y Mori (1911: 147-162), si bien con ciertas carencias documentales que serían completadas por otros investigadores en los últimos años del siglo XX. Agustín de la Granja (2001: 659), disipa las dudas acerca del lugar y de la fecha de nacimiento de Cosme Pérez: Tudela del Duero a comienzos de abril de 1593. En su partida de defunción se mencionan dos testamentos, recuperados en 1989 por De la Granja, en el Archivo de Protocolos de Madrid. En el primer testamento, Cosme Pérez destina 7.500 reales en misas por su alma a diversas parroquias madrileñas, a excepción de la parroquia de Nuestra Señora del Amparo en Tudela del Duero, la misma localidad vallisoletana en la que vivía su sobrina María de Diego. Al relacionar estos datos, pudo encontrar su partida bautismal en el Archivo General Diocesano de Valladolid. Además, las sumas de dinero de las que dispone Cosme

Pérez en su testamento son considerables para la época, pues destina unos 7.500 reales en misas por su muerte, con lo que se evidencia su gran capacidad económica (De la Granja, 2001: 654). Que un actor dispusiera de tal suma de dinero, es un hecho inusual en el siglo XVII, lo que da cuenta de su gran éxito y de sus buenas relaciones sociales. No existe información de su infancia y juventud en el ámbito personal ni profesional.

Fuera de las tablas, hay constancia documental del matrimonio de Cosme Pérez con la también actriz María de Acosta, pues en 1631, ambos fueron admitidos en la cofradía de Nuestra Señora de la Novena, junto con su hija, Francisca María Pérez. En los años 30, convivieron sus mayores logros profesionales con las penas personales, pues su mujer muere en torno a 1632 y su hijo, probablemente menor de dos años, en 1634 (Sáez Raposo, 2005: 31). A estas desgracias familiares, se suma la acusación de homosexualidad que lo llevó a la cárcel en 1636 (Sáez Raposo, 2005: 33). En 1636 y 1637, Cosme Pérez fue apresado, acusado de pecado nefando, aunque fue puesto en libertad por falta de pruebas o quizá por influencia de algún miembro de la Corte.

El nombre del personaje que le dio la fama podría derivar, según Serralta, de esta supuesta condición de homosexual. Pues la rana “no es ni carne ni pescado”, en relación con la idea de que el homosexual no era ni hombre ni mujer (Serralta, 1990: 90). Cuando sale de la cárcel, acepta papeles en cuyos versos se deja entrever alguna broma sobre su supuesta condición sexual y su paso en prisión. Los autores de la época sacaron partido a esta fama a través de insinuaciones o bromas (Serralta, 1990: 83).

A la edad de 67 años, Cosme Pérez se retiró a su casa de Madrid, en la calle de Cantarranas, actual calle Lope de Vega, centro de reunión de la farándula de la época. A partir de este momento, sus apariciones fueron esporádicas. Actuó por última vez en 1672, ya anciano, en las celebraciones por el cumpleaños de la Reina Mariana de Austria. Para esta ocasión, Calderón de la Barca escribió para Cosme Pérez *El triunfo de Juan Rana*,

cuyo título parece encumbrar la carrera del actor. De este modo, la Corte rindió homenaje al actor más reconocido y admirado del siglo XVII, convertido en el mayor cómico de su generación. Cosme Pérez murió en su hogar el 20 de abril de 1672 (Sáez Raposo, 2005: 59).

1.2. Cosme Pérez, actor

El primer documento sobre la profesión de Cosme Pérez lo sitúa en 1617 en la compañía de Juan Bautista Valenciano (Sáez Raposo, 2005: 23). En este mismo año, participa en *El desdén vengado*, comedia de Lope de Vega, en la que interpreta a Leonardo, amigo del protagonista. En 1622, encarna el papel del Capitán Medrano en la obra de Lope *La nueva victoria de Don Gonzalo de Córdoba* y, en 1624, forma parte de la compañía de Antonio de Prado, encargado de la celebración de las fiestas del Corpus en Madrid (Sáez Raposo, 2005: 25). Pero el papel en el que destaca es el de gracioso de entremés.

El primer testimonio conocido, hasta ahora, del personaje de Juan Rana se encuentra en la obra de Lope de Vega titulada *Lo que ha de ser*, impresa en 1624, si bien se desconoce la fecha de la primera representación. Lope es el primero de una amplia nómina de dramaturgos que escribe un papel exclusivamente para la máscara de Juan Rana¹. En esta obra, el personaje se caracteriza con una serie de rasgos muy bien delimitados, a pesar de representar un personaje secundario con una intervención

¹ Sáez Raposo (2005: 65- 71), completa el primer catálogo elaborado por Serralta, contando 73 piezas protagonizadas por esta figura. Aparte de Lope y de Calderón, Quiñones de Benavente fue quien más entremeses le dedicó. Cabe destacar: Lope de Vega con *Lo que ha de ser*, impreso en 1624; Jerónimo de Cáncer con *El pescador de caña* (1633-1635), *La Zarzuela* (1651/1655) o *Juan Ranilla* (1653-1655); Quiñones de Benavente con *El guardainfante* (1634), *El doctor Juan Rana* (1634-1635), *El ventero* (1636) o *Los muertos vivos* (1636-1637), entre muchas otras; Antonio de Solís con *Fiestas Bacanales* (1643) o *Los volatines* (1656); Calderón de la Barca con *Los dos Juan Ranas* (1644-1648), *Juan Rana en la Zarzuela* (1657) o *El triunfo de Juan Rana* (1672) o Agustín Moreto con *El alcalde de Alcorcón* (1658) o *El ayo* (1662).

reducida. A partir de esta obra, quedan marcadas las características que lo mantendrán como el gracioso del entremés por excelencia, en su profesión de alcalde o haciendo muestra de su necedad (Sáez Raposo, 2005: 26). La definición de los rasgos induce a pensar que quizá no fuese esta la primera vez que Juan Rana apareciese como tal en escena, sino que Lope aprovechara ya la fama del personaje y del actor que lo interpreta (Asensio, 1971: 169). Juan Pérez de Montalbán, discípulo de Lope, incluye este personaje en la segunda parte de *El Séneca de España, Don Felipe II* (1625-1630). Y, según Sáez Raposo (2005: 26), a partir de este momento Cosme Pérez queda indisolublemente asociado a la máscara de Juan Rana. Pero será Luis Quiñones de Benavente, el entremesista más famoso del primer tercio del siglo XVII, quien amplíe y fije definitivamente los rasgos y las bases de la máscara de Juan Rana, al dedicar un número elevado de piezas a este personaje². Con esta máscara, Cosme Pérez conquistó los corrales madrileños y llegó al público cortesano (Bergman, 1965: 519).

2. La máscara de Juan Rana

Sobre la creación de la máscara de Juan Rana hay dos teorías principales: una que mira hacia la tradición teatral hispánica y otra, hacia la italiana. La primera hipótesis considera que Cosme Pérez crea su máscara a partir de la tradición folklórica del tipo del alcalde, descendiente del bobo rústico. Ciertos investigadores sostienen que la *commedia dell'arte* también influyó en la creación de la máscara. De ser así, dicha influencia no sería directa, sino a través del filtro de la Comedia Nueva de Lope de Vega, pues la distancia temporal entre la presencia de las compañías italianas y la creación de la

² Interviene en los entremeses siguientes: *El guardainfante. Primera parte* (1634); *El guardainfante. Segunda parte* (1634); *El doctor Juan Rana* (1634-1635); *El soldado* (1634-35); *El mundo al revés* (h.1634-1635); *Segunda parte del Poeta de bailes y el letrado* (1635-40); *El ventero* (ant.1936); *Pipote en nombre de Juan Rana* (h.1636); *Los muertos vivos* (1636-37); *El remediador* (1636-40); *El mago* (1637); *El muerto* (impreso en 1643) (Sáez Raposo, 2005: 65, 66, 67).

máscara es de casi medio siglo. Los investigadores que se han acercado a este asunto no coinciden sobre cuál de estas fuentes ejerció mayor papel en la configuración de la máscara. La diversidad de los enfoques pone de manifiesto la complejidad y la originalidad de la caracterización de este personaje.

2.1. Orígenes de la máscara de Juan Rana.

Eugenio Asensio, en “Arlequín el italiano, Juan Rana el castellano” (1971: 166) sostiene que los rasgos de la máscara de Juan Rana se encuentran exclusivamente en la tradición española y no en la *commedia dell’arte*. Asensio afirma, en efecto, que su nombre proviene del personaje Pedro Rana, candidato a alcalde en la obra cervantina *La elección de los alcaldes de Daganzo*, previa a 1600, y del “Juan bobo” del folklore castellano. Uno de los argumentos más importantes a favor de esta interpretación es que el bobo es uno de los tipos fijos del teatro español, desde sus inicios en el siglo XV con Juan del Encina.

Cosme Pérez se especializó en el personaje del alcalde rústico, aunque interpretó todo tipo de papeles. El alcalde rústico es un antihéroe que trata de someter a los demás a sus disparatadas y cómicas sentencias y cuya autoridad solo existe en sus palabras. En cuanto sale al escenario el público sabe que su función es hacer reír. Noël Salomon en su obra *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro* (1985: 95) demuestra que la gracia del alcalde residía en el hecho de que un aldeano ejerciese de autoridad pública³. Esto ha de entenderse en el marco de la sociedad aristocrática y urbana de los siglos XVI y XVII, que veía lo aldeano con cierto recelo, por el interés de centralizar el poder y no cederlo a

³ Noël Salomon (1985: 95) señala que el gusto de la sociedad por rebelarse, podía satisfacerse a través de las burlas de una figura de poder. Si bien la gracia del alcalde residía en ser de aldea.

pequeños municipios. De ahí que la burla a la autoridad del alcalde aldeano resultara tan del gusto del público. Señala Salomon (1985: 97) que Gil Vicente fue el primero en incluir en sus obras este personaje que, posteriormente, Lope de Vega asentaría en obras serias en el teatro español. Si el contexto socio histórico que señala Salomon explica el porqué del éxito y de la consolidación del tipo del alcalde, no se puede obviar que, con anterioridad, en las *Églogas* de Juan del Encina triunfa el pastor rústico, portador de una comicidad que no es ajena a la del alcalde entremesil. Pero fue Lope de Vega quien contribuyó a fijar el personaje del alcalde que se convertiría en uno de los tipos cómicos por excelencia de la comedia y, en especial, del entremés. El alcance del éxito del alcalde llega hasta el siglo XVIII, época en la que se siguen representando entremeses en los que aparece este personaje⁴.

Las similitudes entre la máscara de Juan Rana y las máscaras de la *commedia dell'arte* ha llevado a ciertos investigadores a destacar la influencia italiana sobre la autóctona. Hannah Bergman fue la primera en llamar la atención sobre esta semejanza, teoría que seguirá Rodríguez Cuadros.

Sabido es que la *commedia dell'arte* es un fenómeno teatral que tuvo una repercusión fundamental en el teatro de los siglos XVI y XVII en el ámbito europeo y en particular en el español. En efecto, esta forma teatral nacida en Italia a principios del siglo XVI, se consolida a mitad de siglo y se extiende por toda Europa a través de las compañías de comediantes, con una grande aceptación entre todos los públicos. Su influencia en el teatro español fue mayor sobre el teatro breve que en la propia comedia. De la *commedia dell'arte*, el teatro breve español tomará tres rasgos esenciales: la improvisación, la creación de tipos fijos y de la máscara (Sáez Raposo, 2004: 79, 80). Como ha demostrado

⁴ Martínez- López (1997: 161) señala que los tipos se mantienen sobre las tablas, hasta la prohibición de los entremeses antiguos en 1780, de mano de la Junta de Teatros.

Rodríguez Cuadros (1998: 97), la técnica del actor barroco se apoya más en el gesto que en la palabra. La estudiosa llega a esta conclusión después de cotejar los textos de la Comedia Nueva y sus implicaciones en la mímica, los gestos, la expresión corporal, el tono, la pronunciación y la caracterización. En este sentido, la improvisación juega un papel crucial en la Comedia Nueva, por influencia de la *commedia dell'arte*. Los *lazzi*, núcleos gestuales fijos que el público reconoce, sirven para aportar comicidad a la obra y son utilizados por los actores según su propio criterio. De modo que el actor cuenta con la formación actoral necesaria para interpretar sin tener que recurrir, prácticamente, al texto escrito y favoreciendo la información textual y gestual (Oliva Olivares, 1988: 66).

Son muchos los rasgos compartidos entre el gracioso español y el arlequín italiano: el discurso sin sentido parodiando el cultismo o el conceptismo barroco en la temática amorosa; la improvisación; la tendencia a los amoríos con criadas; las dudas ante el valor de la honra o la glotonería. Las dos similitudes más importantes, asociadas a la técnica del actor, son el virtuosismo en la pantomima y las acrobacias, que, a veces, sustituían al discurso verbal, y las hablas o las jergas (Rodríguez Cuadros, 1998: 109-120).

De ser cierta la influencia de la *commedia dell'arte* sobre la máscara de Juan Rana, esta habría llegado al actor a través del nuevo teatro de Lope de Vega, no directamente de la *commedia dell'arte*. Esto se debe a la separación temporal de casi medio siglo entre estilo y actor que imposibilita una influencia directa (Sáez Raposo, 2004: 80). Lope de Vega, en su destierro valenciano, asistió a representaciones de las compañías italianas que recorrieron el territorio español (Asensio, 1971: 166). También se relacionó con el conocido actor italiano Zan Ganassa que, como es sabido, influyó en la nueva forma de hacer teatro (González, 2005: 103). La influencia italiana, pues, llegaría a Cosme Pérez a través del filtro de la Comedia Nueva y no directamente de la *commedia dell'arte*.

Sin descartar ningún elemento, se podría decir que la máscara nace de la feliz confluencia de diversas prácticas teatrales.

2.2. Caracterización de la máscara de Juan Rana

El caso de Juan Rana es excepcional porque “representa en los escenarios españoles del XVII la más completa identificación del actor con su personaje” (Asensio, 1971: 166). Cosme Pérez fue dueño de su personaje, al que dotó de vestuario, de gestos y de voz. Se especializó en él hasta convertirlo en una máscara, como afirma Rodríguez Cuadros (1998: 117), “la máscara pasa a ser una suerte de piel del personaje, en coordinación con la propia personalidad expresiva, corporal y gestual”.

La máscara de Juan Rana cuenta con una serie de rasgos inamovibles e intransferibles, al igual que el arlequín italiano. Eugenio Asensio sostiene que el carácter de Juan Rana difiere del de arlequín, un criado con comportamientos algo “diabólicos”, pues Juan Rana “es el ingenuo poltrón y cobarde, inocente más que malicioso que se siente inmerso en un mundo confuso, cuyas contradicciones acepta sin comprender” (Asensio, 1971: 167). La ingenuidad, la necedad, la simpleza o la falta de entendimiento son algunos de sus rasgos de carácter. Sin embargo, a pesar de estos rasgos fijos, su capacidad de adaptación le permite representar papeles muy diversos: alcalde, médico, poeta, torero o marido (Rodríguez Cuadros, 1998: 274). En un juego de espejos, Cosme Pérez interpreta a Juan Rana que, a su vez, interpreta diferentes papeles. No es un héroe, pero gracias a esta plasticidad, los dramaturgos le dieron en sus obras las más diversas aventuras con las que ganó una gran popularidad (Asensio, 1971: 171). Entre los rasgos de caracterización se encuentra el de su voz afeminada (Farré Vidal, 2006: 20). Como ya se ha comentado, los autores acudían a este rasgo para hacer reír. El afeminamiento fue

un motivo de risa en el teatro de la época, por ello no es extraño encontrar al gracioso con ademanes afeminados o disfrazado de mujer⁵. Pues el teatro breve es el único que permite esta convención subversiva (Serralta, 1990: 85). De todos modos, se juega con esta ambigüedad en muchas de las obras escritas para Cosme Pérez, lo que hace sospechar que el actor contaría con una serie de gestos, un tono de voz y actitudes afeminadas y también con juegos de palabras o demás tópicos sobre los “mariones”, como diría Quevedo (Strano, 2008: 36). Pero realmente, lejos de alejarse de esta fama, Cosme Pérez, por lo visto, la convirtió en uno de los rasgos definitorios de su máscara.

La actuación de Cosme Pérez bebe de la improvisación, pero está sujeta a los límites técnicos de la comicidad, que el actor debe dominar. Aunque en las tablas parezca que todo se rige por la improvisación, existe una retórica de base para el actor en la creación de su personaje. De ahí que los personajes sean fácilmente reconocibles por el público de los entremeses del siglo XVII (Cuadros Rodríguez, 1998: 118). En el caso de Cosme Pérez, Hannah E. Bergman sostiene que "sólo con salir a las tablas, y sin hablar, provocaba la risa y el aplauso" y que "la máscara Juan Rana debía de ser menos creación literaria que creación mímica" es decir, sobre el texto escrito prevalecía la improvisación y su experiencia sobre el escenario (Bergman, 1965: 519).

Podría decirse que la máscara de Juan Rana fue propiedad exclusiva de Cosme Pérez, dado que su fama no permitió a otros actores convencer al público cuando la adoptaron. Un intento de imitación fue la creación del personaje de Juan Ranilla⁶, que representaba Manuela de Escamilla. Cuando otro actor interpretaba el papel de Juan Rana en una obra escrita *ad hoc* para este, se cambiaba el nombre y el papel por el del nuevo actor, sin alterar la obra (Strano, 2008: 35). De este modo se evitaban las comparaciones

⁵ Juan Rana se viste de mujer en *Fiestas bacanales* (1655), Antonio de Solís; en *Juan Rana mujer* (1655), Jerónimo de Cáncer; *El parto de Juan Rana* (1653-1658), Lanini Sagredo (Serralta, 1990).

⁶ *Juan Ranilla* (1653-1655), Jerónimo de Cáncer.

porque siempre iban en detrimento del sustituto de Cosme Pérez. En su artículo *La muerte de Juan Rana* (2004: 127), Sáez Raposo afirma que “el personaje se resistió a desaparecer tras la muerte de quien le dio vida y fama sin igual, y como si de una deuda de gratitud que debiera saldarse se tratara, aquél parece que no permitió que el natural egoísmo del público echase a su creador en el saco del olvido en favor de cualquier otro intérprete que le hubiera podido heredar el personaje y todos los beneficios que éste traería consigo”.

3. Juan Rana protagonista del entremés

3.1. El entremés en el siglo XVII

A finales del siglo XVI y durante el siglo XVII, el espectáculo teatral adquiere gran popularidad, en parte debido a la apertura de los teatros fijos a Madrid, Sevilla, Valencia y Valladolid, y también por la renovación que supuso la Comedia Nueva de Lope de Vega. Este nuevo espectáculo no se limita a la representación de la obra, pues cuenta con otros elementos que mantienen el interés del público y que son de sobra conocidos: las loas, los bailes y, claro está, los entremeses.

A pesar de tener una importancia mayúscula en el espectáculo, hay que esperar a 1726 para que el *Diccionario de Autoridades* ofrezca una definición del término entremés como “representación breve, jocosa y burlesca, la qual se entremete de ordinario entre una jornada y otra de la comedia, para mayor variedad, o para divertir y alegrar el auditorio”. Esto se debe a que el entremés no suscitó el interés de los preceptistas por ocuparse de “cosas de risa” representadas por “personajes menores”⁷. A pesar de que hubo momentos en los que la propia obra se vio influenciada por el entremés, y no al

⁷ Adscripción socio dramática baja y comicidad serían denominadores comunes del entremés (Martínez-López, 1997: 161).

contrario. Dicha influencia se ejerce a través de la figura del gracioso (Asensio, 1971: 36).

Lo que define el entremés es su carácter cómico, su corta extensión y la finalidad de amenizar y enlazar las partes de la llamada fiesta barroca. En los entremeses del siglo XVII, la comicidad se basa esencialmente en la crítica de las costumbres y de tipos que provocan risa por sus imperfecciones, sus pecados o sus torpezas. En todos los casos la comicidad del entremés contrasta con la de la Comedia (Haverbeck, 1985: 2). Debido a su simplicidad y a su carácter esquemático, los personajes del entremés se consideran tipos ya que poseen una serie de rasgos inalterables que permiten que el espectador los reconozca con facilidad. Por esta razón la máscara de Juan Rana se afianza en este género teatral. Ismael López Martín (2012: 10), distingue cuatro grupos de protagonistas en el entremés: los estereotipos, más habituales entre la década de los 40 y 60, como son los galanes, las viudas alegres, los maridos cornudos, las mujeres adúlteras o los borrachos; los oficios, relacionados con los estereotipos, como los alcaldes, los barberos, los sastres, los letrados o los doctores; los personajes con deficiencias físicas, que toman mayor relevancia a finales de los años cincuenta, como los ciegos, los sordos, los cojos o los encorvados y, con menor relevancia, personajes con deficiencias físicas, a finales de los 70. Señala Martínez López (1997: 162), que los personajes tradicionales se remodelan a inicios del siglo XVII y a estos se añaden otros nuevos, algo ya observable en los entremeses de Cervantes. En esta remodelación es clave el desplazamiento de lo rústico a lo urbano y a lo cortesano, en el que la producción de Luis Quiñones de Benavente jugará un papel fundamental, adaptándose a los cambios sociales y a los intereses del público. Es en este contexto en el que triunfa el personaje de Juan Rana, cuya temática fue creada por este mismo autor (Asensio, 1971: 125).

3.2. Análisis de los tres entremeses

Los tres entremeses que se analizan a continuación se representaron en palacio entre los años 1652 y 1657 y son una muestra de la afición que la Corte tenía por Juan Rana. Las piezas son: *El retrato de Juan Rana* (1652), de Antonio de Solís; *El retrato vivo* (1657), de Agustín Moreto y *El retrato de Juan Rana* (1657), de Sebastián Rodríguez de Villaviciosa que, como se observa en su título, aluden todas a un retrato del personaje. Este hecho permite relacionar las obras con el famoso retrato custodiado en la RAE.

3.2.1. *Retrato de Juan Rana* (1652), Antonio de Solís

El entremés de Antonio de Solís, *El retrato de Juan Rana*, sobre el motivo que nos ocupa en este trabajo, representa la primera pieza que relaciona a Juan Rana con la existencia de su retrato. Dicha conexión permite relacionar el cuadro de la RAE con Juan Rana, a pesar de que en este entremés el retrato no se materialice en un lienzo ni sea el motivo central de la pieza.

La pieza se inicia con el canto de los músicos que alude a la situación en que se va a encontrar Juan Rana y la Gitana. Se trata de un romance en que se evoca como Juan Rana ha sido nombrado Corregidor de Vacia-Madrid, motivo de la celebración en el pueblo. Tras el romance, se abre una secuencia en silva de pareados que soporta el diálogo entre el Corregidor y la Gitana que, al leerle las líneas de la mano, atisba que aquel está enamorado de la Pintora y ella de él. El personaje está interpretado por Bernarda Ramírez, así en el entremés figura la célebre pareja de cómicos.

El obstáculo a los amores es el Vejete que espera a que su sobrina, la Pintora, tenga edad para casarse con ella. La Gitana, entonces, propone una estrategia para juntar a los enamorados: Juan Rana ha de pedir a la Pintora que lo retrate por orden de la Infanta.

Juana, la Pintora, aleja a su tío de la casa y, a solas con el Corregidor, le confiesa su amor entremesil. Esta declaración se sustenta en malentendidos, bromas y juegos de palabra basados en el aspecto físico de Juan Rana, con la excusa de estar pintando su retrato. El objetivo de todo ello es hacer reír al público más que imitar una pintura. Por fin, a la vuelta del Vejete, que se considera vencido, salen los Músicos para celebrar con un baile la felicidad de Juan y Juana. Este desenlace se completa con un últílogo dirigido a la familia real, que probablemente se encontrase entre el público. En los últimos versos, Bernarda y la Gitana mantienen un diálogo en el que mencionan a la Reina, a la Infanta Margarita y a las demás damas.

En el entremés de Solís, destaca así, la presencia del personaje de la Pintora, lo que llama la atención, pues normalmente los retratistas son pintores. Esto implica, sin duda, una inversión cómica del motivo en el ámbito del entremés. Además, se menciona explícitamente un encargo de la Infanta que consiste en el retrato del cómico. A pesar de no desarrollar el motivo pictórico, puesto que en el núcleo de la acción consiste en la declaración burlesca de los amores de Juan Rana y Juana, resulta relevante la alusión que acabamos de referir. El retrato es la excusa que permite a los enamorados estar a solas, pero la acción dramática gira en torno a un tema típicamente entremesil. El retrato no se materializa en un lienzo, sino que se hace verbalmente a medida que se desarrolla el diálogo. De todos los rasgos que puede tener Juan Rana, como Alcalde, destaca la referencia a sus ojos verde, de sapo, puesta en boca de la Gitana.

3.2.2. *El retrato vivo* (1657), Agustín de Moreto

La célebre pareja de actores que forman Cosme Pérez y Bernarda Ramírez también protagoniza el entremés de *El retrato vivo* de Moreto. El núcleo central de la pieza es el castigo al marido celoso. Este papel lo interpreta Juan Rana, que es castigado

por su mujer Juana, Bernarda Ramírez, quien le hace creer que está pintado, que no es hombre si no retrato, y lo expone ante los galanes que tratarán de conquistarla. En este caso, y a diferencia de la pieza anterior, el motivo del retrato se materializa en un lienzo y el aspecto de Juan Rana será ridiculizado y convertido en objeto de burla. Dicho motivo también permite relacionar esta pieza con el retrato de la RAE asociado a Juan Rana.

El entremés comienza con el diálogo entre Juana y una amiga a la que le cuenta cómo engañó a su marido por celoso y con la ayuda de un pintor le hizo creer que es un retrato de sí mismo. Juana refiere también su plan de “colgarlo” ante sus galanes a quienes ha pedido que le ayuden con la burla. Este diálogo se desarrolla en una secuencia en silva de pareados, como el conjunto de la obra. Así, colocan a Juan Rana en la sala donde Juana recibe a sus pretendientes: un cortesano y un valiente que vienen a cortejarla. Juan Rana metido en un marco, se lamenta de lo que ve y de lo que oye, pero no se mueve, por miedo a despintarse. Llega a la sala una carta y el regalo de un par de perdices para Juana. Esta cortesía es, dicen delante de Juan Rana, de parte de su marido que está cazando en la Zarzuela. Juan Rana pide que le den de comer, por lo que llaman al pintor que tratará de arreglarle la boca, por haberla pintado demasiado grande, burlándose así de su glotonería. La pieza finaliza en canto y en baile de todos los actores en el escenario y que pasan de uno en uno delante de retrato para lanzarle pullas y reírse de su aspecto. Aquí, el Pintor “arregla” los defectos señalados por los demás personajes, pegando con su brocha a Juan Rana, castigado por el exceso de celos que siente hacia su mujer.

En relación con el retrato, el entremés de Moreto destaca por incluir un marco, aunque el lienzo es el propio personaje, y esto supone la materialización del motivo pictórico. El cuadro ya no es un concepto abstracto, pues el retrato y el personaje se corresponden. Además, los defectos de Juan Rana que señalan los personajes de la pieza y que el pintor irá retocando, podrían mostrarnos ciertos rasgos físicos de la máscara.

Estos son la nariz corta, la boca abierta, el rostro pálido, las cejas pobladas, los ojos hundidos, el pelo desaliñado y los brazos cortos. Es decir, se nos describe físicamente a Juan Rana, dentro de los límites que probablemente conlleve la exageración cómica del entremés. Por tanto, la temática principal de la pieza es la crítica a los celos del marido, pero el motivo pictórico sí se desarrolla porque en el núcleo de la acción está el retrato de Juan Rana.

3.2.3. *El retrato de Juan Rana* (1657), Sebastián de Villaviciosa

En el entremés *El retrato de Juan Rana*, de Sebastián de Villaviciosa, el motivo del retrato es el medio para la burla. El alcalde, Juan Rana, pretende irse a la Corte y dejar a su mujer Casilda en la aldea. Preocupada por él, Casilda se lo cuenta a unos Hombres quienes idearán el modo de retener a Juan Rana en la aldea. Estos mandarían hacer un retrato y harán creer a Juan Rana que cobra vida y debe hacerse cargo de él, pues es el retrato y el retratado son lo mismo. Este entremés es el tercer ejemplo que tenemos de la relación entre Juan Rana y la fiebre retratística de la sociedad ante la que actúa.

Esta pieza sigue el esquema habitual del entremés: se inicia con un diálogo, en silva de pareados, que pone en contexto al espectador en el que Casilda informa a dos Hombres de su preocupación por que, el necio de su marido, Juan Rana, quiere marcharse a la Corte en donde todos se reirán de su simpleza. Sin embargo, Juan Rana considera que su ingenio es demasiado grande para limitarse a una aldea. Para retenerlo le dicen que antes de marcharse debe ser retratado para dejar un recuerdo entre los aldeanos que lleva gobernando mucho tiempo. El retrato será el consuelo del pueblo cuando él ya no esté. En este momento sale el Pintor que lo retrata, ridiculizando ciertos rasgos del personaje. Cuando el retrato está supuestamente acabado, sale un Juan Ranilla, interpretado por la Manuela de Escamilla. Esta se coloca en la misma posición que el retratado y los demás

hacen creer a Juan Rana que el retrato ha cobrado vida. Juan Ranilla pide al alcalde que no se vaya porque es un retrato muy joven y no tiene padres. Juan Rana se emociona y promete no irse. La pieza finaliza con el baile y el canto de los personajes presentes, con una alusión final al rey.

En el entremés de Villaviciosa el retrato es el medio fundamental para engañar y ridiculizar a Juan Rana. En este caso, los motivos relacionados con la pintura son mayores que en los dos entremeses vistos. El Pintor le indica que adopte una posición incómoda y algo vergonzosa, con un brazo elevado sosteniendo un papel y el otro apoyado en la cadera. Juan Rana se muestra como un personaje risible, con un callo y al que le pica la nariz por la viruela. La manera en la que el Pintor retrata a Juan Rana contribuye a la imagen cómica asociada a la máscara. Sucede lo mismo que en el entremés de Moreto, pues el retrato se materializa y el aspecto de Juan Rana se corresponde con el retrato, de ahí que sea de interés para el motivo de este trabajo.

Estas tres piezas breves se construyen, pues, en modo cómico, a partir del motivo del retrato y, en el caso del entremés de Villaviciosa, integra, a lo burlesco, las maneras y los usos de la representación pictórica. Es de notar, asimismo, que los tres entremeses acaban con referencias a la presencia de algún miembro de la familia real. Por fin, estas tres piezas acaban, mediante el diálogo y la representación visual, uniendo a lo “ridículo”, el célebre lema horaciano, *ut pictura poesis*.

4. El retrato de Juan Rana

4.1. Juan Rana cortesano

La primera participación de Juan Rana en el teatro de Palacio se sitúa en 1637 cuando se escenifica *El mago*, un entremés de Quiñones de Benavente. Mucho debió de gustar porque a partir de ese momento se afianza la presencia del actor y de su máscara en el ámbito aristocrático. Hay noticias de esta situación privilegiada del actor en las cartas intercambiadas entre Felipe IV y la Condesa de Paredes de Nava, doña Luisa Enríquez Manrique de Lara. Esta correspondencia permite conocer la recepción del teatro en la Corte entre 1648 y 1675. En ella destacan las menciones a Cosme Pérez y la buena opinión que la Corte, incluido Felipe IV, tenían del actor y de su personaje. Cosme Pérez fue huésped del Escorial en más de una ocasión, siempre acompañado por su buen humor y su capacidad para hacer reír a toda la Corte (Lobato López, 1999: 80, 82). Pero fue el matrimonio del rey con su sobrina, Mariana de Austria, en 1649, lo que acrecentó las relaciones entre la Casa Real y el cómico, ya que la reina se convirtió en una gran admiradora suya. Prueba de ello es el apodo con el que el escenógrafo Baccio del Bianco se refiere a Juan Rana: “il Grazzioso della Regina” (Farré Vidal, 2006: 23). La fecha de la boda, 1649, se corresponde con la entrada “definitiva” de Cosme Pérez en Palacio. A partir de 1651, Cosme Pérez obtuvo una asignación vitalicia por parte de la Casa Real, a propuesta de la propia reina (Lobato López, 1999: 80). En 1650, el actor aún alterna las obras de palacio con las de la Compañía de Antonio de Prado. Pero esta es la época en la que se convirtió definitivamente en el actor preferido de Palacio y en la que inició el dúo cómico con Bernarda Ramírez⁸.

⁸ Señala Sáez Raposo (2005: 41), que esta unión cómica fue tan intensa que muchos creyeron que su matrimonio continuaba fuera de las tablas

En una de sus cartas a doña Luisa Enríquez Manrique de Lara, el rey Felipe IV, refiere el éxito de la comedia mitológica *Fortunas de Andrómeda y Perseo* (1653) de Calderón de la Barca y elogia la actuación del actor que interpretó el papel del gracioso Nato, llamándole “amigo Juan Rana”. De paso, explica cómo Andrés Ferrer fracasó e hizo el ridículo al pretender interpretar el mismo personaje. Esta afirmación del propio rey es significativa de la fuerte asociación creada entre Cosme Pérez y su máscara (Lobato López, 1999: 87). En 1655, Cosme Pérez formó parte del elenco de la comedia *La Restauración de España*, también llamada *La renegada de Valladolid*, cuya segunda parte compuso Antonio de Solís, con entremés de Jerónimo Cáncer. En esta comedia, Cosme Pérez actuó como el rey moro Muley, acompañado por setenta actrices. Señala Sáez Raposo (2015: 46) que la ausencia de hombres sobre el escenario, a excepción de Cosme Pérez es, una vez más, una alusión irónica a su fama de homosexual.

En su etapa de senectud, el actor continuó vinculado a la Casa Real y la última obra en la que participó, *El triunfo de Juan Rana*, de Calderón de la Barca, se representó en Palacio, en 1672. En esta obra, representada ya bajo el reinado de Carlos II, Juan Rana interpreta el papel de su propia estatua (Sáez Raposo, 2005: 57). El hecho de que su última actuación tuviera lugar en Palacio a la edad de ochenta años, revela la estrechísima vinculación de Cosme Pérez con el mundo cortesano. Además de esta evidencia, las cartas de Felipe IV son uno de los mejores testimonios de la relación de Cosme Pérez/ Juan Rana con Palacio, una relación, marcada por la risa, la admiración y el aprecio de la familia real, en especial de Mariana de Austria y de la Infanta Teresa (Lobato López, 1999: 90).

4.2. La fiebre pictórica del siglo XVII

Antonio Sánchez Jiménez, en su obra *El pincel y el Fénix: Pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, afirma que la sociedad española de los siglos XVI y XVII fue presa de una especie de “epidemia de fiebre pictórica” (Sánchez Jiménez, 2011: 15). En esta época, la literatura y la pintura comparten un mismo precepto de imitación, basado en el *ut pictura poiesis* horaciano, lo que sugiere una fuerte conexión entre las dos artes. A finales del XVI y en el XVII, pintores como El Greco, Zurbarán, Velázquez o Murillo conviven con escritores como Cervantes, Góngora, Lope de Vega, Quevedo o Calderón. En una sociedad capaz de apreciar el arte y el ingenio, no es de extrañar que pintores y escritores se interesaran por las obras los unos de los otros, ya que comparten espacios comunes. En este contexto, el arte es sinónimo de prestigio, en palabras de Antonio Sánchez Jiménez (2011: 26), “la literatura o la pintura, sirven para que el poderoso muestre a los demás su posición social. Así, ese arte ayuda a reafirmarla y a ejercer el poder, recordándole al resto de la sociedad la posición privilegiada del magnate”. La nobleza también se contagia de esta fiebre, convirtiéndose en mecenas de los artistas y en coleccionistas avisados (Sánchez Jiménez, 2011: 28).

Este modo de apreciar el arte surgido a finales de la Edad Media, se intensifica durante el reinado de los Austrias. Cada uno de los reyes, de Carlos V a Felipe IV, quiso superar al anterior en su pasión por la pintura. Así Felipe IV, creó una importante colección y concedió grandes honores a Diego Velázquez como pintor de la Corte (Sánchez Jiménez, 2011: 27, 28). La pasión del rey por el arte y también por la literatura y, en especial por el teatro, le llevó a crear los puestos de poeta y de pintor oficial de la Corte. En el primer caso, el puesto fue desempeñado por Calderón, en el segundo por Velázquez. Es en este ambiente en el que se desenvuelve Cosme Pérez, un ambiente en donde el retrato es una marca de nobleza, de poder y de autoridad. Por eso, aun siendo

actor, Cosme Pérez verá su máscara plasmada en un retrato. Y si ello puede parecer inaudito, hay que recordar que la afición por este género pictórico abarcó también el mundo cómico. Los retratados se acompañarán con frecuencia de sus familiares, sirvientes o bufones. Aquí es sin duda en donde se podría enmarcar el retrato de Juan Rana.

4.3. Bufones de la Corte

Si bien los retratos se destinan esencialmente a los poderosos, estos suelen retratarse con sus familiares y, en particular, con aquellos sirvientes encargados de amenizar la vida de la nobleza. En el reinado de los Austria, fueron muy reconocidos una serie de bufones, locos y enanos que hicieron las delicias de príncipes e infantes.

En la Corte española, especialmente durante el reinado de los Austria, convivieron enanos, locos y bufones con reyes, príncipes e infantes. Estos personajes divertían a sus amos con su aspecto y sus gracias. Diego Velázquez (1599-1660) como pintor oficial de la Corte a partir de 1623, retrató a estos personajes en numerosas ocasiones, aunque no fue el único que recibió este tipo de encargo⁹.

Un primer ejemplo se encuentra en el cuadro que representa a *La infanta Isabel Clara Eugenia y Magdalena Ruiz* pintado entre 1585 y 1588 por Alonso Sánchez Coello (1531-1588), actualmente en el Museo del Prado. En este cuadro, la infanta apoya su mano en la cabeza de la enana Magdalena Ruíz. Este gesto evidencia la posición de superioridad de la infanta frente a su sirvienta, pero también es un gesto de protección.

⁹ Otros autores que retrataron a bufones de la Corte: Juan van der Hamen, *Retrato de enano* (h.1626), durante el reinado de Felipe III; Juan Carreño de Miranda, *El bufón Francisco Bazán* (h.1680), *Eugenia Martínez Vallejo, desnuda* (h. 1680), *Eugenia Martínez Vallejo, vestida* (h.1680); etc.



Alonso Sánchez Coello (1531-1588), *La infanta Isabel Clara Eugenia y Magdalena Ruiz*. 1585-1588. Óleo sobre lienzo, 207 x 129 cm. Madrid. Museo del Prado

También en el Museo del Prado se encuentra el retrato de *El príncipe Felipe y el enano Miguel Soplillo* (1620-1621) de Rodrigo de Villandrando (1588-1622). Se trata de otro ejemplo de un miembro de la realeza retratado junto a su bufón. Adopta la misma posición de superioridad y protección que Isabel Clara Eugenia con Magdalena Ruíz. La mano apoyada en la coronilla del enano Miguel Soplillo.



Rodrigo de Villandrando (1588-1622), *El príncipe Felipe y el enano Miguel Soplillo*. 1620-1621. c.1620. Óleo sobre lienzo, 204 x 110 cm. Madrid. Museo del Prado.

En dos de los retratos más conocidos de Baltasar Carlos, encontramos al príncipe acompañado por bufones. Diego Velázquez retrata al pequeño príncipe en *El príncipe Baltasar Carlos con un enano* (1631), conservado en el Museo de Bellas Artes de Boston desde 1901. Este enano también es un niño de corta edad, vestido como cortesano. Incluso los niños son retratados junto a sus bufones.



Diego Velázquez (1599-1660), *El príncipe Baltasar Carlos con un enano*. 1631. Óleo sobre lienzo, 128x102 cm. Reino Unido. Museo de Bellas Artes de Boston.

Uno de los retratos más célebres, actualmente en el Museo del Prado, que Velázquez pintó en 1635, representa a Pablo de Valladolid, bufón de la Corte desde 1633. Algún crítico comenta el cuadro resaltando que se trata de “un hombre aquejado de cierto desorden mental aprovechado para el divertimento de la realeza” (Álvarez Sellers, 2008: 314). Velázquez plasma la actitud digna pero desgarbada del bufón, la posición torpe y la mirada de “locura”, alejadas de la elegancia y la gracia que transmiten personajes más honorables. Otros bufones de la Corte retratados por Velázquez con rasgos similares son *Don Juan de Austria*, *Barbarroja* o *Calabazas*¹⁰.

¹⁰ En: *Bufón llamado Don Juan de Austria* (1632); *Cristóbal Castañeda y Pernia “Barbarroja”* (1633); *Bufón llamado “Calabazas”* (1635-1639).



Diego Velázquez (1599-1660), *Pablo de Valladolid*. 1633. Óleo sobre lienzo. 2.09 x 1.23m. Madrid. Museo del Prado.

El otro retrato de Baltasar Carlos es *El príncipe Baltasar Carlos en el picadero* (1636-1637), conservado en la colección particular del Duque de Westminster. Baltasar Carlos montado a caballo ocupa la zona central del retrato, a cuya izquierda podemos observar un personaje de pequeño tamaño, efectivamente, un enano de la Corte. Sitúa al enano como en los demás casos: en un plano de inferioridad, a los pies del caballo del príncipe, en la zona menos iluminada del cuadro.



Diego Velázquez (1599-1660), *El príncipe Baltasar Carlos en el picadero*. 1636-1637. 144 cm × 96,5cm. Reino Unido. colección particular del Duque de Westminster, Londres.

Frente a los personajes que adolecen, al parecer, de ciertas deficiencias psíquicas, se encuentran aquellos cuyas deficiencias son físicas. En este sentido, uno de los retratos más célebres de bufones se halla entre los personajes que acompañan a la infanta Margarita en *Las meninas* (1656) de Velázquez. Se trata del italiano Nicolasito Pertusato y de la célebre Mari Bárbola, que forman parte del séquito que acompaña a la infanta Margarita, junto a las meninas de la reina¹¹.

¹¹ Doña María Agustina Sarmiento y Doña Isabel de Velasco.



Diego Velázquez (1599-1660), *Las meninas*. 1656. Óleo sobre lienzo, 320,5 x 281,5 cm. Madrid. Museo del Prado.

En los retratos cortesanos, los personajes bufonescos suelen retratarse en un segundo plano frente al miembro de la realeza y rara vez protagonizan un cuadro en solitario¹², como hemos podido comprobar. El bufón suele acompañar al personaje aristocrático en un plano de inferioridad y de protección, aunque no siempre de expresión, sobre todo en los retratos de Velázquez. Por ello resulta insólito que, en este contexto pictórico del siglo XVII, en el que los miembros de las más altas esferas son quienes se retratan, se encuentre el retrato de un personaje teatral identificado con Juan Rana. Esto

¹² Pero sí existen ejemplos: *Bufón con libros* (h. 1640); *Enano con un perro* (h. 1645); *El bufón el Primo* (1644).

es una muestra de la importancia que llegó a alcanzar la máscara y el actor que la representó, pues contar con un retrato en solitario resulta un hecho excepcional para un personaje perteneciente al ámbito de la farándula, en el Siglo de Oro.

4.4. Juan Rana retratado

Hannah E. Bergman (1965: 448) fue la primera en identificar el retrato que se encuentra actualmente en la Real Academia Española con el protagonista de los entremeses. Bergman relaciona la existencia de este retrato con las tres piezas breves sobre este motivo, escribieron Moreto, Solís y Villaviciosa. Por esta razón, sitúa la creación del cuadro en la década de los 50 o 60, suponiendo que el retrato sirvió de inspiración para estos autores.



Retrato de Juan Rana, RAE

Sin embargo, permanece la ambigüedad de saber si el retrato representa sólo la máscara y/o al actor que la encarnó. No contamos con documentos iconográficos que muestren a Cosme Pérez sobre las tablas, para eliminar las dudas sobre su identidad (Vélez-Sainz, 2015: 195). Pero la inscripción bajo los pies del personaje y otros aspectos que se analizarán más adelante, han facilitado su atribución a Cosme Pérez/Juan Rana para la crítica, en particular para Rodríguez Cuadros y Sáez Raposo.

El retrato representa a un hombre de pequeño tamaño, al compararlo con el arma que sostiene, un mosquete de alcalde villano (Rodríguez Cuadros, 1998: 274). Su traje, consiste en “la vara de alcalde, la montera o caperuza y el sayo aldeano, sin que llevase carátula como Arlequín” (Asensio, 1971: 167). Un enano con la cara regordeta, mejillas redondas, cuello hundido, piernas cortas y un cuerpo caracterizado por lo redondo de sus miembros. La lengua entre los labios y su mirada perdida transmiten ingenuidad. Viste de manera excesivamente formal para tratarse de un enano que va de caza, con traje negro, medias rojizas, golilla blanca y sombrero de plumas. Su vestimenta, acorde con la de la Corte española de la época, probablemente contribuya a dar comicidad a su aspecto y a ridiculizarlo. Evangelina Rodríguez Cuadros (1998: 274), señala que la rana que sostiene es símbolo de su condición de bufón. Esta investigadora también afirma que Cosme Pérez aprovechaba sus desventajas físicas para construir la máscara de Juan Rana y que este retrato “acentúa, con los préstamos o suturas culturales y léxicas del entorno, el tipo o máscara y no la realidad física del actor, aunque ésta seguramente diera soporte básico a aquella”. Estas características físicas constituían parte de los rasgos inamovibles de la máscara de Juan Rana, como los gestos o el tono de voz que hemos señalado más arriba.

Una de las controversias en torno a este cuadro consiste en saber si se trata de un retrato de Cosme Pérez como persona o una versión caricaturizada de Juan Rana como máscara. De corresponderse su aspecto con el de este retrato, Cosme Pérez sufriría de

enanismo y de algún tipo de deficiencia mental (Álvarez Sellers, 2008: 296). Esta afirmación es muy improbable, puesto que, antes de convertirse en el gracioso del entremés y encarnar a Juan Rana, actuó en la obra de Lope *El desdén vengado* (1617), en el papel de Leonardo, amigo del galán, que no podría ser interpretado por un enano con tales rasgos cómicos. Lo mismo sucede en otra obra de Lope: *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* (1622), en el que interpreta el papel del Capitán Medrano, que tampoco era el gracioso (Sáez Raposo, 2005: 23, 24). Rodríguez Cuadros (1998: 274) apoya esta hipótesis: “este retrato nos traslada, pues, la máscara y no el Cosme Pérez que históricamente hubiéramos podido o deseado identificar”. Tania de Miguel Magro (2017: 326), niega el enanismo de Cosme Pérez, pero no su obesidad, aportando más información que apoya las hipótesis de Bergman y Rodríguez Cuadros.

En cuanto a la fecha de composición, veíamos que Hannah Bergman la sitúa en la década de los 50 o 60, porque son las fechas aproximadas en que la estudiosa sitúa la representación de los entremeses inspirados por el retrato de Juan Rana. Alicia Álvarez Sellers (2008: 300), discrepa de estas fechas pues desliga la composición y la representación de los entremeses de la realización del cuadro. Para ello se basa en que la vestimenta es más acorde a la década de 1680, época en la que sitúa la creación del retrato. De ser así, se disiparían las dudas sobre si se trata de una caricatura de la máscara de Juan Rana o de un retrato fiel de Cosme Pérez, pues el actor falleció en 1672. Pero entonces quedaría la incógnita de saber por qué se hizo un retrato del personaje una decena de años después de la muerte de quien lo encarnó.

Recientemente Julio Vélez-Sanz (2015: 196), ha emitido una valiosa hipótesis sobre cuál podría ser el aspecto de Cosme Pérez. Al contrario de los demás estudiosos, identifica a Cosme Pérez, el actor, no la máscara, con el enano que acompaña a Felipe IV en el cuadro de Gaspar de Crayer, *Retrato de Felipe IV con lacayo*.



Gaspar de Crayer (1584-1669) *Retrato de Felipe IV con lacayo*. 215 x 163 cm. Madrid. Ministerio de Asuntos Exteriores.

Julio Vélez se pregunta si se trata realmente de Cosme Pérez o de algún hombre de placer de Felipe IV, pero expone una serie de argumentos a favor de la primera teoría. El parecido de los dos personajes retratados es evidente: un hombre enano y ancho, de pelo castaño y cara redonda, vestido de negro y con una golilla blanca. A la derecha de este cuadro observamos lo que podría ser el telón rojo del teatro, relacionándolo con su profesión. Tampoco sería descabellado pensar que Felipe IV ordenó su retrato junto al de Cosme Pérez, actor por el que profesó una gran admiración. Este cuadro perteneció al marqués de Leganés y, de acuerdo con Juan Vélez, tampoco es motivo para descartar la atribución el que “no se mencione al conocido actor en el cuadro. El marqués de Leganés,

ávido coleccionista, poseía varios cuadros dedicados a enanos, bufones y hombres de placer (...) Algunos de ellos permanecen innominados ya desde los catálogos antiguos.” (Vélez-Sainz, 2015: 200). Identificación fuese cierta, tendríamos otro argumento muy sólido en el establecimiento del retrato de la RAE como la máscara de Juan Rana.

Conclusiones

El actor Cosme Pérez supo dotar la máscara que ha llegado hasta nuestros días con una serie de rasgos fijos que beben de dos tradiciones teatrales, una que remite a los orígenes del teatro español con el personaje del Bobo rústico y, otra, que se configura a partir de los *lazzi* de la *commedia dell’arte*. Los rasgos que soportan la comicidad del personaje de Juan Rana son la ingenuidad, la mala comprensión de las palabras o el uso equívoco del lenguaje. Pero estos rasgos cómicos no sólo son de orden lingüístico, también el tono de voz afeminado y la gestualidad influyeron en el alcance cómico del personaje. A partir de estos rasgos fijos interpretó papeles asociados a la temática del entremés, como el de marido celoso, poeta o médico, pero se especializó en el papel de alcalde.

Entre los numerosos entremeses que se escribieron para la máscara, destacan los tres que Solís, Moreto y Villaviciosa dedican al motivo del retrato. La revisión de las tres piezas que se relacionan con el retrato permite constatar que, de alguna manera, cada una de ellas contiene una alusión a la familia real. Efectivamente, el aprecio del público y su fama llevaron a Cosme Pérez a actuar ante la aristocracia de la Corte de los Austria. Su presencia en Palacio como actor de entremés ha sido perfectamente documentada. Este hecho y las posibles fechas de redacción de las obras propuestas por H. Bergman conducen a ratificar la hipótesis de esta estudiosa sobre la realización del retrato

conservado en la RAE. Y, no resulta inverosímil que, en pago a sus servicios, además de la pensión que recibió, fuese la Infanta quien encargase un retrato de Juan Rana conservado en la RAE.

Sabido es que, a mediados del siglo XVII, el deseo de aparentar de la Corte lleva a muchos personajes importantes a hacerse un retrato como muestra de poder. Es cierto que aquellos que se retratan suelen ser miembros de la monarquía o de la aristocracia, pero estos lo hacen a menudo con sus bufones. Esta asociación es la que hemos ejemplificado a partir de la serie de cuadros que aportamos, en los que el personaje principal del retrato es acompañado por su bufón. Entre estos, destaca el retrato de Felipe IV de Gaspar de Crayer, en que el rey es acompañado por un “sirviente” que bien podría ser Cosme Pérez. En este contexto, se puede entender que el personaje de Juan Rana fuese objeto de un retrato en solitario, como aquellos en los que el bufón es retratado solo. Salvo que, con toda probabilidad, el retrato sea la caricatura del personaje y no la representación del actor.

En definitiva, en este trabajo hemos intentado sintetizar y aclarar las diversas hipótesis sobre la existencia de un retrato de Juan Rana. Hemos revisado las diferentes teorías sobre el nacimiento y el alcance de la máscara, partiendo de los datos y de los textos conocidos y hemos sintetizado las diversas tendencias críticas sobre la creación y la existencia de un retrato del personaje. Teniendo en cuenta estos datos, nos inclinamos a ratificar la hipótesis de H. Bergman en la que por las fechas y el contexto se podría enmarcar el retrato de la RAE.

Bibliografía

- Álvarez Sellers, A. (2008). *Iconografía del retrato de actor: La Calderona, Juan Rana y Pablo de Valladolid. Del texto a la iconografía. aproximación al documento teatral del siglo XVII* (pp. 277-320). Valencia: Universitat de València.
- Asensio, E. (1971). *Itinerario del entremés: Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente: Con cinco entremeses de D. Francisco de Quevedo*. Madrid, Gredos
- Bergman, H. E. (1965). *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*. Madrid, Castalia. (pp. 448, 519)
- Cotarelo, E. (1911). *Colección de entremeses: Loas, bailes, jácaras y mojigangas (desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII)*, Madrid, 1911, 2 vols. (pp. 147-162)
- Farré Vidal, J. (2006). << Juan Rana, un gracioso en la corte de Felipe IV: La simbiosis entre actor-personaje y máscara de la *commedia dell'arte* en algunos fragmentos del teatro breve>>. *Revista De Humanidades: Tecnológico De Monterrey*, (20), 13-34.
- González, V. (2005). << Algunos aspectos de la proyección de la '*commedia dell'arte*' en España>>. (3), 97-108.
- Granja, A. d. l. (2001). << Los dos testamentos de Cosme Pérez, alias Juan Rana >>. *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO): Münster 20-24 de julio de 1999*, Madrid. Iberoamericana: Vervuert (1st ed., pp. 652-662).
- Haverbeck, E. (1985). << Origen y características del entremés>>. *Revista Documentos Lingüísticos y Literarios*. UACH, (11)

- Llera Rodríguez, F. Á. (2017). *La didáctica de la commedia dell'arte: Análisis de su relevancia en la formación actoral*.
- Lobato López, M. L. (1999). << Un actor en palacio: Felipe IV escribe sobre Juan Rana >>. *Cuadernos De Historia Moderna*, (23), 79-111.
- López Martín, I. (2012). <<Las colecciones de entremeses en el barroco español>>. *Castilla. Estudios de Literatura*, 3 (2012): 1-17.
- Martínez López, M. J. (1997a). *El entremés: Radiografía de un género*. Toulouse: Université de Toulouse Le Mirail, Presses Universitaires du Mirail.
- Martínez López, M. J. (1997b). << Estudio comparativo de los personajes del teatro breve: Del entremés al sainete>>. *Lenguaje y Textos*, (10), 159-172.
- Miguel Magro, T. d. (2017). << El aspecto físico de Cosme Pérez >>. *Anagnórisis: Revista de Investigación Teatral*, (16), 325-356.
- Oliva Olivares, C. (1988). << Tipología de los *lazzi* en los pasos de Lope de Rueda >>. *Criticón*, (42), 65-79.
- Rodríguez Cuadros, E. (1998). *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos* (1st ed.) Castalia.
- Sáez Raposo, F. (2004). <<La muerte de Juan rana como constatación de su pervivencia>>. *Cuadernos Para Investigación De La Literatura Hispánica*, (29), 119-139.
- Sáez Raposo, F. (2004). << La herencia de la *commedia dell'arte* italiana en la conformación del personaje de Juan Rana >>. *Bulletin of the Comediantes*, 56 (1), 77-96.

- Sáez Raposo, F., & Huerta Calvo, Javier (dir.). (2005). *Juan Rana y el teatro cómico breve del siglo XVII*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Salomon, N. (1985). *Lo villano en el teatro del Siglo de Oro*. Castalia.
- Sánchez Jiménez, A. (2011). *El pincel y el Fénix: Pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*. Madrid: Iberoamericana.
- Serralta, F. (1990). *Juan Rana homosexual*. *Criticón*, (50), 81-92.
- Solís, A. d. (1986). In Sánchez Regueira, Manuela (ed. lit.) (Ed.), *Obra dramática menor*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC.
- Strano, S. (2008). La máscara de Juan Rana con edición crítica de cuatro entremeses sobre el personaje. Barcelona: Universitat Autònoma.
- Vélez-Sainz, J. (2015). << Felipe IV con Juan Rana de Gaspar de Crayer: Un posible nuevo documento pictórico para un actor calderoniano >>. *Calderón frente a los géneros dramáticos* (pp. 193-204). Madrid: Orto.