

LA MUERTE DE JUAN RANA, COMO CONSTATACIÓN DE SU PERVIVENCIA.

Por *Francisco Sáez Raposo*

Cuando la muerte sorprendió a Cosme Pérez el 20 de abril de 1672 en su casa de la calle de Cantarranas (actualmente de Lope de Vega), en pleno corazón del madrileño barrio de las Musas, se ponía punto final a la carrera del que fue, con toda seguridad, el actor español más famoso y carismático de todo el siglo XVII. Se trataba de una trayectoria sobre las tablas de aproximadamente medio siglo, en la que durante dos tercios de la misma, se dedicó, podríamos decir que casi en exclusiva, a encarnar el papel de Juan Rana, personaje que le encumbró no sólo a una fama sin precedentes en su tiempo (para tratarse de un actor), sino que también le lanzó a la posteridad de un arte tan volátil y caduco por naturaleza como es el escénico, en el cual, como nos recordaba César Oliva, por desgracia “[...] los actores de ayer como hoy se llevan a la tumba su arte”.¹

Aunque la historia siempre ha intentado poner en el saco del olvido a aquéllos sin cuyo concurso hubiera sido totalmente imposible materializar sobre un escenario lo que los escritores imaginaron sobre el papel (posiblemente, una vez más, por la propia fugacidad del acto material de la representación en contraste con la proverbial perennidad de la palabra escrita, que nos lleva inevitablemente, por qué no decirlo, a una situación lógica en la que aquéllos, en tanto entidades individuales, se convierten en el único elemento prescindible dentro de la representación), en este caso no pudo hacer lo mismo, ya que el personaje sobrevivió al actor que lo había creado y dado vida.

Estoy convencido de que si pudiera comprobar la enorme proyección y pervivencia que ha tenido a lo largo de estos siglos la máscara que él creó,² Cosme

¹ “Debate sobre la ponencia de César Oliva” [leída en el Vº Coloquio del G.E.S.T.E., celebrado entre el 10 y el 12 de marzo de 1988], *Criticón*, 42, pp. 77-78.

² De hecho, Juan Rana sigue gozando de “buena salud”, ya que su vida continúa alargándose, en esta ocasión gracias a José Sanchis Sinisterra que en 1987 escribió un breve monólogo titulado *El*

Pérez se mostraría asombrado; posiblemente tanto como yo, cuando hace más o menos un par de años, durante el trabajo de investigación que estaba llevando a cabo con el fin de preparar el repertorio completo de las piezas breves en las que aparece el personaje, tuve la suerte de tropezarme con una pieza que había escapado hasta ese momento a todos los catálogos y estudios especializados sobre la materia, y que venía a sumarse a los hitos ya conocidos que habían rescatado de vez en cuando (manteniéndola viva) la figura de Rana.

Escrutando el catálogo de piezas pertenecientes a la colección teatral de D. Arturo Sedó, encontré una obra recopilatoria de bailes titulada *Libro de bailes de la señora María Hidalgo*. Es el propio Montaner el que destaca la singularidad del libro, hecho éste que no hace sino añadir más misterio al porqué de la falta de atención que se le ha dispensado hasta la fecha. Dice Montaner:

“Esta colección de bailes es de la mayor importancia, porque recoge composiciones en su mayoría inéditas. Procedente de C[otarelo] llegó a mi poder y hoy se halla en la Col. Sedó. No es ocasión de detenernos en el estudio de sus obrillas. María Hidalgo, viuda del célebre actor Manuel Guerrero, falleció casi centenaria en 1.º de abril de 1797, heredando estos libros su hija Rosalía. Don Emilio Cotarelo, que se ha referido a la Hidalgo en varias de sus investigaciones (*María Ladvenant*, *Don Ramón de la Cruz*, *Licitud del Teatro*, etc.), escribió acerca de ella estas frases: “Ni siquiera sabía escribir, y a título de herencia había substituido al inolvidable Manuel Guerrero, Jefe de Compañía... Además, detrás de ella estaba el verdadero *autor*, que era aquel Claudio del Campo que tenía más talento que todos los cómicos juntos.”³

Dicho libro está compuesto de seis tomos, cada uno de los cuales aparece fechado dentro de un rango temporal que va desde 1733, el primero, hasta 1750, el último de ellos. La pieza que nos ocupa, aparece incluida en el tomo quinto (fechado en 1750) con el título de *Baile de la muerte de Juan Rana*. El asunto que presenta es, a primera vista, bastante sencillo: tras la muerte de Juan Rana, Bato, su criado, presenta a sus afligidos seguidores al que se convertirá en su heredero, sucesor escénico y, por lo tanto, consuelo a sus preocupaciones y tristeza: su hijo, Juan Ranilla.

Sin embargo, tras la aparente elementalidad del tema, se aprecian algunas particularidades absolutamente novedosas y originales dentro del que podríamos denominar, corpus *juanranesco*.

canto de la rana, publicado en su libro *Misero próspero y otras breverías. Monólogos y diálogos*, [s.l.], La avispa, 2000, págs. 79-94.

³ MONTANER, Joaquín, *La colección teatral de Don Arturo Sedó*, Barcelona, 1951, pág. 205.

La pieza podría dividirse, temáticamente hablando, en dos partes perfectamente diferenciadas y antagónicas entre sí. En la primera de ellas se nos presenta, mediante una especie de panegírico, la muerte de Juan Rana y lo que esto va a suponer para el mundo de la escena; en la segunda, encontramos la reacción opuesta, ya que se descubre (gracias a Bato, criado del propio Juan Rana) para bien nuestro como espectadores y para bien del teatro en general, que la muerte no se habría llevado a Rana del todo, sino que éste nos habría dejado una especie de proyección de sí mismo y de todas sus habilidades interpretativas en la figura de un personaje cuya existencia, supuestamente, se desconocía: su hijo Juan Ranilla. Y decimos supuestamente porque en realidad éste no era un personaje nuevo, ni mucho menos, sino que ya había aparecido con anterioridad en varias piezas breves, aunque siempre, eso sí, acompañando a “su padre” en el escenario.⁴ En realidad, el personaje había cumplido siempre con una función de *alter ego* de Juan Rana en el que éste se apoyaba y le servía de contrapunto con el fin de potenciar, mediante su multiplicación, la reacción cómica que provocaba en el público. Sin embargo, en esta ocasión la obra gira entorno suyo, ya que aparece como su protagonista absoluto. Juan Ranilla obtiene su independencia escénica debido, precisamente, a las propias circunstancias que proporcionan la materia prima del baile, es decir, a la muerte de Juan Rana.

Hay que recordar que Rana ya había aparecido como muerto para la escena (metafóricamente hablando) en una obra de Francisco de Avellaneda titulada *La portería de las damas*. En esa ocasión, Rana es víctima de la peor tragedia que le puede ocurrir a un actor: pierde su memoria. Cosme, incapaz de retener ni una sola línea de sus papeles, es desahuciado para la profesión, y se le informa de que nunca más podrá participar en ninguna representación en palacio. La escena, muestra el abatimiento que la situación le produce:

⁴ El personaje, según Catalina Buezo, debió crearse entre 1653 y 1658. Buezo llega a esta conclusión debido a que, primero, en este último año Cosme Pérez y Antonio de Escamilla (cuya hija, Manuela, se especializó siendo una niña en representar este papel) actuaron juntos en los autos del Corpus de Madrid, y en segundo lugar, porque hacia 1658 Pérez se retiró de las tablas, dedicándose a actuar únicamente, y de forma esporádica, en representaciones palaciegas. (Vid. BUEZO, Catalina, “Mujer y desgobierno en el teatro breve del siglo XVII: el legado de Juan Rana en Teresa de Robles, alcalde gracioso y “autora” de comedias”, *Teatro y poder. VI y VII Jornadas de teatro*. Burgos, Universidad, 1998, págs. 111-112). Juan Ranilla intervino en varios entremeses: en *El parto de Juan Rana*, de Pedro Francisco Lanini, donde Juan Rana le da a luz, literalmente, sobre el escenario, en el *Entremés de Juan Ranilla*, de Jerónimo de Cáncer, donde el personaje, sin embargo, no aparece como su hijo, y en *El retrato de Juan Rana*, de Sebastián de Villaviciosa, donde a través de un ardid urdido por su esposa convencen a éste para que no se marche a la corte (donde quiere ir para lucir y sacar partido a su ingenio) y abandone el pueblo. Para ello, le piden que pose para que un pintor le retrate y así, al menos, poder mantener un recuerdo de él cuando ya no esté. Sin embargo, el pintor realiza el retrato de un niño, Juan Ranilla, que, alegando su desvalimiento, solicita a Rana que se quede para cuidarle.

JUAN RANA.— Ya me enterraron.

ROSA.— La tierra le sea leue. (*Vase*)

(*Dentro AMBROSIO canta*)

(AMBROSIO).— Las campanas de la gracia,
en peso la noche toda,
se doblaron por Juan Rana,
por muerte de su memoria.

JUAN RANA.— Sin envozo decidme por mui cierto,
amigo, si es verdad que yo estoy muerto.

ESCAMILLA.— Todos para el tablado
por muerto entre los muertos te han cantado [sic].⁵

Precisamente ante esta circunstancia, es el propio Cosme quien vaticina y se lamenta por las consecuencias que su retiro forzoso va a tener en sus seguidores, personalizados en la familia real y en el público que disfrutaba de sus actuaciones en palacio:

JUAN RANA.— Pésame por la Reyna mi señora,
porque mi muerte apostaré que llora
acompañando el llanto de la infanta,
que las dos llorarán como vna santa.
¿Qué ha de hacer la infantica
sin su Juan Rana? ¡Ay, bella chocotica!
Y al Rey, aunque lo encubra con el guante,
¿quién le ha de hacer reír de aquí adelante?
[¡Adiós, damas queridas de mis ojos!]
¡Adiós mis dueñas, y los demás despojos,
que aunque no a delinquido
a Cosme de Palacio an despedido!⁶

Es justamente esta sensación y este sentimiento los que aparecen expresados, básicamente en idénticos términos, en la primera parte del baile que nos ocupa y

⁵ Citamos por la edición paleográfica de LÓPEZ HERNÁNDEZ, Marcela, “Dos entremeses inéditos de Francisco de Avellaneda”, *Estudios humanísticos en homenaje a Luis Cortés Vázquez*, vol. II (edición a cargo de Roberto Dengler Bassin), Salamanca, Universidad, 1991, pág. 524. El apunte sobre la inexactitud del término “cantado” es nuestro, ya que en el manuscrito original se lee claramente “contado”.

⁶ Vid. *op. cit.* págs. 524-525. Incluimos entre corchetes un verso del manuscrito inexplicablemente omitido por López Hernández en su edición del entremés.

que encontramos perfectamente resumido en los versos 45-46, cuando el personaje de la Zagala Primera al enterarse de la desaparición del personaje, se lamenta:

¿Juan Rana? Ahora digo,
que las chanzas *volaverunt*.

Sin embargo, en esta ocasión no estamos ante una de las innumerables vicisitudes en las que se vio puesto Juan Rana por “exigencias del guión”, sino que nos encontramos ante la realidad de su muerte, como ratifica el personaje de Sileno, cuando ante la inquietante pregunta de qué va a hacer el público de ahí en adelante responde resignado en el verso 50:

Suspirar, pues no hay remedio.

Lo verdaderamente interesante de todo esto estriba en la decisión del autor de presentar, en esta coyuntura, a Juan Ranilla en sociedad⁷ como el heredero y garante de las dotes interpretativas de “su padre” para, de este modo, tranquilizar en alguna medida a un público deseoso de seguir disfrutando de ellas.

Llegados a este punto, creemos que es necesario plantearnos las “verdaderas” causas de la muerte de Juan Rana. Obviamente, no contamos con ningún testimonio que nos informe de dicho deceso en la ficción y, aunque así fuera, no debería imposibilitar una posible resurrección en un mundo, como el del teatro breve, donde la imaginación es la que marca los límites (y, especialmente, en un personaje como el nuestro, susceptible de que le suceda prácticamente cualquier cosa). Por lo tanto, lo que se está planteando aquí (en una situación tan del gusto de la sociedad barroca como era la indiferenciación entre realidad y ficción), no es la muerte del personaje, sino la muerte del actor que lo encarna: Cosme Pérez.⁸ Aunque el fallecimiento del actor no influiría, *per se*, en el desarrollo y continuidad del personaje, lo cierto es que en esta ocasión sí disponemos de evidencias que nos sirven para afirmar que el público de la época no debió ver con buenos ojos el intento de algunos actores por suplantar a Cosme Pérez a la hora de dar vida al personaje, y todo apunta a que no debieron superar la implacable e inevitable criba de la comparación con el original a la que se les debió someter. Es

⁷ Juan Ranilla es presentado al público por mediación de Bato, criado de Juan Rana. La existencia de un personaje al servicio de éste constituye un asunto completamente inédito en todas las obras en las que aparece. Sobre la existencia de este criado, véase la nota núm. 9 de la edición del baile.

⁸ A propósito de esta circunstancia, crucial para entender nuestro baile en su esencia, recuérdese que ya desde época muy temprana se produjo una asimilación entre el actor y el personaje que provocó que se utilizaran indistintamente los nombres de Cosme y Juan Rana para referirse, incluso en documentos oficiales, a cualquiera de los dos. (Vid. COTARELO, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Madrid, 1911, vol. 1, págs. clviii y siguientes).

fácil hacerse una idea de la papeleta que se le presentaría no sólo a cualquier posible “aspirante a Juan Rana” o “sucesor de Juan Rana”, sino a aquél que, interpretando cualquier otro papel, intentara remedar a nuestro personaje para ganarse la voluntad del público cuando tuviera que intentar hacer sombra a alguien que “sólo con salir a las tablas, y sin hablar, provocaba a risa y al aplauso”.⁹ Sabemos con certeza que hubo actores que se aventuraron a correr ese riesgo,¹⁰ y aunque antes se dudara de la mayor o menor suerte que pudieron haber tenido, ahora nuestro baile parece confirmarnos que debió ser muy poca o ninguna. A esto habría que añadir los “derechos” de exclusividad que tuvo Cosme Pérez sobre el uso del personaje, ya que hay documentos que muestran el hecho de que cuando una determinada pieza protagonizada por Juan Rana era representada por otra compañía u otro actor diferente, se prefería cambiar el nombre del protagonista aunque la obra se mantenía intacta,¹¹ con toda probabilidad, para evitar los efectos negativos que pudieran suscitar las comparaciones por parte del público.

Además, las numerosas alusiones en escena a su vida privada (vinculadas, principalmente, con su presunta homosexualidad)¹² utilizadas por algunos autores para provocar la carcajada del público, creemos que avalan suficientemente la hipótesis de que en el ánimo colectivo cuando se hablaba de la muerte de Juan Rana, no era en realidad la de éste, sino la de Cosme Pérez.

⁹ Así lo define un anónimo cronista contemporáneo suyo, que también le califica como “célebre gracioso que excedió a todos los de su tiempo.” (*Apud*, Cotarelo op. cit., pág.).

¹⁰ Son varios los testimonios que aluden a este respecto. En el *Baile del caballero novel*, escrito, según Cotarelo, por Luis Quiñones de Benavente (Luis Vélez de Benavente según el manuscrito original), se dice: “PARIS.- Dime qué quieres que haga. / ¿Quieres que fiero y rendido / me presente ante tu dama? / BRAS.- No, sino una cosa fácil. / PARIS.- Dila luego: ¿qué te tardas? / BRAS.- Que no me persigáis en / los alcaldes, los Juan Ranas, / los doctores, los letrados, / los Veinticuatro de chanza, / adonde, si no en la cuenta, / caí de la carraspada / yo, y del caballo encantado / he dado otra pajarada; / no me persigáis, por Dios.” (Citamos por Cotarelo, op. cit., vol. II, pág. 828). En *El Sacristán Berenjano*, entremés de 1674 escrito por Gil López de Armesto, se puede leer en una de las acotaciones: “Salen el Sacristán y Gilote vestidos de Juan Rana, cada uno por su puerta.” (*Apud* HUERTA CALVO, Javier, “El teatro de Juan Rana”, *Acotaciones*, 2, 1999, pág. 14). El último, se trata de un entremés escrito por Manoel Coelho Rebelo titulado *De hum soldado e sua patrona*, publicado por primera vez en 1658 (en *Musa entretenida de varios entremeses*, Coimbra, Manoel Dias, págs. 130-141) pero con la particularidad de estar escrito para ser representado en portugués.

¹¹ Vid. BERGMAN, Hannah, *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses*, Madrid, Castalia, 1965, págs. 135 y 163-164. Bergman cita los casos de *El mundo*, variante de *El soldado*, donde Juan Rana se convierte en Carrizal (¿Juan de Carrizales?), y en *Al cabo de los bailes mil*, variante de *El doctor Juan Rana*, donde una vez más nuestro personaje aparece sustituido por un tal doctor Escama, personaje encarnado, claramente en nuestra opinión, por Antonio de Escamilla. A estas referencias hay que añadir la del *Entremés cantado de El Remediador*, como los dos anteriores, también obra de Quiñones de Benavente, en el que en algunas versiones Carrizal también aparece sustituyendo al personaje original de Juan Rana.

¹² Sobre este punto, remitimos al interesante artículo de Frédéric Serralta titulado “Juan Rana homosexual”, *Criticón*, 50, 1990, págs. 81-92.

Por todo lo expuesto, no es descabellado considerar que el autor de nuestro baile, consciente de la imposibilidad de desligar de la mente de los espectadores la figura de Rana de la de Pérez, decidiera apostar por una continuidad de todas las características de aquél en un personaje que oficialmente ya no es él mismo, pero que de cara al espectador va a tener prácticamente la misma validez que si lo fuera, tratándose por tanto de un pacto tácito en el que se “engaña” al público con su propio consentimiento, ya que se le da lo que ansía aunque a la vez se mantiene la coherencia que la sociedad barroca, y en especial un caso como éste, requería.¹³ Nuestra pieza busca la complacencia del público en la evocación constante en la mente del espectador de la figura de Juan Rana. Desde el comienzo mismo de la obra el público era sabedor de la muerte del personaje y, por lo tanto, sería consciente de que la nula participación del personaje en el baile estaba garantizada. Sin embargo, más tarde, como ya hemos indicado más arriba, se descubre la

¹³ Cuando hablamos de coherencia en este contexto nos referimos a la congruencia que en la mentalidad de la época existía entre el mundo escénico de la ficción y el de la realidad, podríamos denominar, extra-teatral. La línea existente entre ambos mundos era básicamente inexistente, produciéndose el mayor punto de conflicto en la enorme contradicción que a veces se producía entre la conducta privada de ciertos actores y/o actrices y la inherente a los personajes que representaban en escena. En el manuscrito anónimo, fechado en 1620, titulado *Diálogos de las comedias*, se hace una crítica al respecto cuando se dice: “TEÓLOGO.-[...] Sale una farsanta a representar una Magdalena, o la que hace y representa una Madre de Dios, y un representante un Salvador, etc.; y lo primero, veréis que esta mujer lo más del auditorio conoce que es una ramera y el hombre es un rufián; ¿puede haber mayor indecencia en el mundo? [...] REGIDOR.- Por cierto, señor, sí parece, y si hubiérades visto cosas que yo he tocado lo encarecírades más, porque acontece que representan un auto sacramental muy bueno y muy devoto en sí, pero las cosas que en el vestuario pasan y los caballeretes que allí entran a verlas vestir y desnudar, a decir chufetas, llamando a estas mujercicas del mismo nombre de la santa que representaron, es cosa que no puede decirse”. (Citamos por COTARELO, Emilio, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*, Madrid, 1904, págs. 218b-219a). En la *Primera parte de las excelencias de la virtud de la castidad*, escrita por el Padre Jesús María y publicado en 1601, éste dice: “Para representar el mayor de los Sacramentos y el más admirable de los misterios que celebra la Iglesia católica en la fiesta del Santísimo Sacramento, ángeles se habrían de traer del cielo si esto fuera posible para que se celebrara con decencia; y ya que esto no está en nuestra mano, ¿por qué en lugar de ángeles se ha de permitir que la gente más viciosa, más infame y más abominable que hay en toda la república haga este oficio? ¿Qué rey David alegra esta fiesta, como alegró la que se hacía a la arca del testamento, que fue figura de este sagrado misterio? ¿O qué María Profetisa entona, como a la salida de Egipto, las voces de las hijas de Israel al son del adufe, para cantar a Dios alabanzas por tan incomparable beneficio, sino unos hombres lascivos y una mujeres deshonestas que son el escándalo del mundo y la escoria de la tierra?” (*Op. cit.*, pág. 376b). Por su parte, Casiano Pellicer (en su *Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España*, Madrid, Imp. de la Admón. del Real Arbitrio de Beneficencia, 1804, pág. 122 –existe una edición a cargo de José María Díez Borque publicada por Labor en Barcelona en el año 1975-) menciona una noticia que recoge el Padre Mariana donde refiere el caso de “[...] un juez [que] prendió a una comedianta, que en las comedias de santos hacía el papel de la Magdalena, y halló que estaba amancebada con un comediante que hacía el de Cristo, lo cual era tanto peor cuanto que eran muy famosos, oídos con grande aplauso, y muchas veces sacaban lágrimas a los circunstantes”. En nuestro caso concreto, esta coherencia estaba claramente evidenciada por la indisolubilidad que existía en la mentalidad del espectador entre la figura de Juan Rana y el actor Cosme Pérez.

existencia de su hijo, al que Bato, criado de Juan Rana, presenta como el trasunto de éste:

GRACIOSO

¿De qué es el lamento?

ANFRISO

De que por su amo lloramos.

GRACIOSO

¿Por mi amo? ¡Qué bueno es eso!
Pues, ¿no le ha quedado un hijo,
que es su figura y su gesto,
que baila que se las pela
y canta como un mochacho?¹⁴

En realidad, podríamos decir que el personaje de Juan Ranilla no es más que una mera excusa para recordar a su antecesor, ya que el espectador no le percibiría como el heredero de una serie de aptitudes que tendrían un desarrollo propio y genuino, como sería esperable, sino que ve exactamente a una especie de Juan Rana clónico creado, con toda probabilidad, para intentar forzar la continuidad, de la manera menos traumática y más verosímil posible, de una figura que era la debilidad de la audiencia y, por lo tanto, una apuesta segura para los autores.¹⁵ En esta obra, el público vería y oiría a Juan Ranilla, pero miraría y escucharía a Juan Rana, es decir, a Cosme Pérez metido en su piel.

Por consiguiente, no querríamos finalizar esta introducción sin destacar una última característica que el *Baile de la muerte de Juan Rana* aporta al conjunto de piezas protagonizadas por éste, que se infiere de las peculiaridades analizadas con anterioridad. Nos estamos refiriendo a la presencia en ausencia, o protagonismo *in absentia*, que tiene el personaje, ya que en ningún momento aparece sobre las tablas (ni siquiera, como ya hemos comentado, se tienen o crean expectativas de que así vaya a suceder), pero, no obstante, su presencia o recuerdo vertebrada y da sentido a la pieza. Nos encontramos ante una situación absolutamente nueva para un personaje que, sin embargo, entre las muchas peripecias teatrales que le habían ocurrido, sí había experimentado en dos ocasiones la situación

¹⁴ Vv. 60-66.

¹⁵ En realidad, ésta no es la primera vez en la que Juan Ranilla se presenta en estos términos. En el entremés de *El retrato de Juan Rana*, de Sebastián de Villaviciosa, aunque Juan Ranilla no es, estrictamente hablando, el hijo de Juan Rana, sí actúa como una especie de calco suyo, y afirma: “Aqueste [Juan Ranilla] es mi nombre, / no hay porqué dudarle. / Yo de vuestras gracias / soy el inmediato”. Como podemos apreciar, el concepto que se expone de imagen fiel entre ambos es exactamente el mismo, pero la intención y el contexto en el que se produce es muy diferente al nuestro.

diametralmente opuesta, es decir, su múltiple presencia en el escenario, tanto por partida doble (como ocurre en el entremés de *Los dos Juan Ranas*, de Calderón),¹⁶ como, incluso, cuádruple.¹⁷

Como vemos, 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. En vista de todo ello, queremos terminar, parafraseando aquel famosísimo verso teresiano, manifestando que, a pesar de lo que proclama el título de nuestro baile, bien Cosme Pérez, bien Juan Rana o, en realidad, deberíamos decir ambos, “murieron pero no murieron”.

¹⁶ Para una edición crítica del mismo, véase LOBATO, M^a Luisa, *Pedro Calderón de la Barca. Teatro cómico breve*, Kassel, Reichenberger, 1989, págs. 671-693.

¹⁷ Nos referimos al baile de *Los Juan Ranas*, pieza anónima publicada en 1684.

*Baile de la muerte de Juan Rana***PERSONAJES****ANFRISO****BATO, GRACIOSO****ZAGALES****SILENO****JUAN RANILLA, que es la GRACIOSA¹****ZAGALAS***(Salen ANFRISO, SILENO y ZAGALES.)*

ANFRISO

¡Qué desdicha! ¡Qué desgracia!

SILENO

¡Qué gran mal! ¡Qué desconsuelo!

ZAGALA PRIMERA

¿Qué es lo que tienes, Anfriso?

ZAGALA SEGUNDA

¿De qué te quejas, Sileno?

ANFRISO

¡Ya se acabaron los bailes!

5

SILENO

¡Ya dieron fin los gracejos!

¹ Parece evidente que en esta obra el papel de Juan Ranilla (como ya había ocurrido en otras ocasiones) estaba pensado para ser representado por una niña o una joven, ya que el copista se refiere a él, desde la misma relación de *dramatis personae*, utilizando el género femenino, a pesar de que en el desarrollo de la obra queda muy claro que se trata de un personaje masculino en la ficción. Además, el copista durante la obra alterna las denominaciones de *Graciosa*, *Gracioso* y *Juan* en las intervenciones de dicho personaje. Para evitar cualquier posible confusión que pudiera producirse, normalizo todas sus intervenciones bajo la denominación *Juan Ranilla*.

ZAGALA PRIMERA

Pues, ¿qué ha sucedido? ¿Hay tal?

ZAGALA SEGUNDA

Dilo, acaba, que remedio,
quizá, tendrá la dolencia
de ambos.

ANFRISO

Decirlo intento,
si Sileno me acompaña.

10

SILENO

Yo seguiré tus lamentos.

ANFRISO (*Canta.*)

¡Ay, que murió!

¡Ay, que ya ha muerto!

La sal de los sainetes,
el hombre más discreto²
que ha visto en las tablas
el mundo entero.

15

Pues, con sus donaires
y sus tiquis miquis,³
abiertas las bocas
tenía del pueblo.⁴

20

¡Ay, que murió!

¡Ay, que ya ha muerto!

Ya falleció el pobrecito,
téngale Dios en el cielo.

25

¡Qué desconsuelo!

Requiescat in pace digan
todos los que le quisieron.

² *discreto*: “[...] el que es agudo y elocuente, que discurre bien en lo que habla o escribe” (*Autoridades*).

³ *tiquis miquis*: “Voces bárbaras con que el [sic] estilo familiar se notan algunas expresiones afectadas y, con singularidad, cuando se dicen mutuamente entre dos o más personas” (*Autoridades*).

⁴ *abiertas las bocas tenía del pueblo*: Por las carcajadas que provocaba en el auditorio, se entiende. Véase la nota núm. 9 de la Introducción.

SILENO

Ya pereció el infelice, 30
háganle todos el duelo.

Y con anhelo,
publiquen a voz en grito,
ayes después de su entierro.
¡Ay, que murió! 35
¡Ay, que ya ha muerto!

ZAGALA PRIMERA

¡Qué bien cantados suspiros!

ZAGALA SEGUNDA

¡Qué concertados⁵ lamentos!
Mas la duda en pie se queda
sin saber quién es el muerto. 40

SILENO

Pues, ¿no lo habéis inferido?

ZAGALA PRIMERA

No lo alcanzo.

ZAGALA SEGUNDA

No lo entiendo.

ANFRISO

Pues es, ¡qué dolor!, ¡qué ansia!,
todo un Juan Rana no menos.

ZAGALA PRIMERA

¿Juan Rana? Ahora digo, 45
que las chanzas *volaverunt*.⁶

⁵ *concertados*: No sólo ordenados y estructurados, sino también afinados o armonizados. Nótese el efecto cómico que se produce entre el carácter luctuoso del asunto que se está transmitiendo y la flemma que destaca el personaje de la ZAGALA SEGUNDA con la que se lleva a cabo.

⁶ *volaverunt*: “Voz latina que en castellano se usa festivamente para significar que alguna cosa faltó del todo o se perdió” (*Autoridades*). Leo Spitzer («¡Volaverunt!», en *RFE*, XVII, pp. 37-39) nos informa de que aunque se trata de una forma gramaticalmente plural, se utilizaba muchas veces como un singular de estilo macarrónico.

ZAGALA SEGUNDA

Dices bien. No hay que aguardar
ni chiste ni baile bueno.

ANFRISO

¡Ay, Dios! ¡Qué haremos sin él!

SILENO

Suspirar, pues no hay remedio.

50

TODOS

¡Ay de nosotros! ¡Qué mal!
¡Qué pena! ¡Qué sentimiento!

GRACIOSO

¡Ah de casa! ¡Abran al punto!
¡Abran luego,⁷ luego, luego!

ZAGALA PRIMERA

¿Quién será?
(*Abierta la puerta.*)

55

ZAGALA SEGUNDA

Sin dilación lo veremos.
(*Sale.*)

GRACIOSO

Dios les dé muy buenas tardes
a todos los lloraderos.⁸

ZAGALA PRIMERA

El criado es de Juan Rana,
Bato.⁹

⁷ *luego*: “Al instante, sin dilación, prontamente” (*Autoridades*).

⁸ *lloraderos*: El término era propiamente femenino, y designaba a la plañidera o “mujer que en lo antiguo se alquilaba para llorar los difuntos, que más comúnmente se llama endechadera” (*Autoridades*).

⁹ *Bato*: Nombre parlante. “Hombre tonto, o rústico y de pocos alcances” (*DRAE*). Resulta muy llamativa la existencia de este “criado de Juan Rana” ya que contradice lo que este último había declarado en el anónimo entremés de *El hidalgo. Primera parte*. Allí, tras la muerte de un tío de Juan Rana, se presenta en el pueblo de éste un mayordomo de aquél para informarle de que su

GRACIOSO

¿De qué es el lamento?

60

ANFRISO

De que por su amo lloramos.

GRACIOSO

¿Por mi amo? ¡Qué bueno es eso!
 Pues, ¿no le ha quedado un hijo,
 que es su figura y su gesto,
 que baila que se las pela¹⁰
 y canta como un mochacho?¹¹

65

TODOS

¿Qué dices, Bato? ¿Qué dices?

GRACIOSO

¿Quieren quedar satisfechos?
 ¡Ah, Juan Ranilla! ¡Ah, muchacho!

(Sale [JUAN RANILLA] de sayo.)

[JUAN RANILLA]

¿Qué quieres, Bato?

pariente le ha dejado en herencia su título de hidalguía. Tras dirigirse a Juan Rana utilizando la fórmula “mi amo”, éste, muy extrañado al considerar que puede estar siendo objeto de una burla o que todo puede deberse a un simple error, le contesta: “que Juan Rana yo sé cierto / que nunca tuvo criado” (vv. 19-20).

¹⁰ *pelárselas*: “Frase con que se da a entender que alguno apetece o ejecuta alguna cosa con vehemencia, actividad o eficacia” (*Autoridades*).

¹¹ *canta como un mochacho*: Hay que recordar la alta estima en que se tenían (y aún hoy se tienen) a las voces infantiles dentro del mundo del canto. Precisamente, una de las razones por las que se recurría a la castración de niños con fines melódicos era para evitar que la voz de éstos se viera afectada por las alteraciones propias que ocurren durante la pubertad y así conseguir voces de contralto o soprano que sólo resultan accesibles, o bien para niños, o bien para mujeres. Ya la Biblia nos da noticias de esta práctica, que se extendió hasta principios del siglo XIX. En los siglos XVII y XVIII (centurias entre las que hay que situar la creación de nuestra pieza) había muchos y célebres castrados, destacando entre todos ellos la figura de Carlos Broschi, conocido como Farinelli, al que tanto Felipe V como Fernando VI fueron muy aficionados y al que prodigaron importantes distinciones y favores.

GRACIOSO

Que luego,
con tu habilidad alegres
niños, mujeres y viejos.

70

ZAGALA PRIMERA

¿Tú eres Juan Ranilla?

[JUAN RANILLA]

Yo.
Buenas tardes, caballeros.

ANFRISO

¿Sabes cantar?

[JUAN RANILLA]

Un poquito.

75

SILENO

¿Y bailar?¹²

[JUAN RANILLA]

Como yo *mesmo*.¹³

ZAGALA PRIMERA

¿Y música?

[JUAN RANILLA]

Soy follista,¹⁴

¹² *bailar*: Recuérdese que una de las habilidades de Juan Rana más aplaudidas por el público era su faceta de bailarín especializado en el zarambeque. Es comprensible que una de las cosas que quieran saber sobre JUAN RANILLA sean sus dotes para el baile, ya que éstas se habían convertido en una “prueba genética” que demostraba la paternidad de Juan Rana. En el entremés de *El parto de Juan Rana*, de Lanini, nada más venir al mundo Ranilla, su padre dice: “JUAN RANA.- Aún falta / el saber si es mi hijo, pues, / puede ser que otro le haya / hecho en mi ausencia. / ALCALDE 2º.- Pues, ¿cómo / hacer la experiencia tratas?/ JUAN RANA.- Viendo si es que un zarambeque / tan bien como yo baila. / [...] JUAN RANA (*Cantando*).- ¡Qué se me parece, / ay, mi Juan Ranilla / en el zarambeque.” En el entremés de *El retrato de Juan Rana* (vid. nota núm. 15 de la Introducción) cuando Rana lo ve, exclama sorprendido: “JUAN RANA.- ¿No parece que los dos / el zarambeque bailamos. / NIÑO [JUAN RANILLA].- Teque, teque, teque, / lindo zarambeque.”

¹³ *como yo mesmo*: Fórmula propia del habla rústica, que se emplea de modo ponderativo.

cómico¹⁵ y villanciquero.

TODOS

Pues, vaya de bueno un tono.

[JUAN RANILLA]

Vaya de bueno y rebueno. 80

(*Canta.*)

Juan Ranilla me llamo.

Ténganme, ténganme.

Juan Ranilla me llamo.

Ténganme, ténganme.

No, no, no, no, que no me caeré. 85

Mas, no, no, no, que no me caeré.¹⁶

Por vida del cinto,¹⁷

atentos me estén

al chas, charrás, chas, de las tonadillas.

Chas, charas, chas, chas, charas, charas, etc. 90

Y a las chas, chas, charrás, esas,

y al run-rún, y al run-rún,

run-rún del cascabel.

¿Qué les parece? Digo,

¿no canto?, ¿eh?

95

De Juan Ranilla soy hijo,¹⁸

¹⁴ *follista*: Intérprete de *follas*, que eran una “[...] junta y mezcla de muchas cosas diversas, sin orden ni concierto, sino mezcladas y entretajadas con locura, chacota y risa; y ahora, se toma por un divertimento en que se ejecutan varias habilidades” (*Autoridades*). Las follas eran también representaciones muy del gusto cortesano en las que se llevaban a escena varios entremeses sin ninguna conexión entre sí, junto con piezas bailadas y cantadas. Vemos que la figura del follista equivaldría a la del *showman* actual, que lo mismo puede cantar, que bailar, que interpretar una teleserie, una obra de teatro o presentar, de manera amena, una gala de entrega de premios.

¹⁵ *cómico*: En la época designaba no sólo a la persona que representaba comedias, sino también, y principalmente, al poeta que las escribía. En nuestro caso, y teniendo en cuenta el ascendiente de JUAN RANILLA, creemos que debe entenderse sencillamente como el actor que interpreta papeles jocosos.

¹⁶ Estos versos nos recuerdan a los que el propio Juan Ranilla canta en *El retrato de Juan Rana*: “Juan Ranilla me llamo / tenedme que me caigo./ [...] Juan Ranilla me llamo / ténganme que me caigo”.

¹⁷ *Por vida del cinto*: Amenaza burlesca. Era frecuente en el teatro breve el vulgarizar las fórmulas elevadas que solían aparecer en las comedias a las que acompañaba. En este caso, JUAN RANILLA pone en práctica una variedad de *captatio benevolentiae* un tanto *sui generis*, puesto que demanda la atención del público “bajo amenaza” de usar contra ellos su cinturón.

aquel gracioso, aquél,
que en chistes, letras¹⁹ y tonos,
dio a todos en qué entender.²⁰

¿Qué les parece? Digo, 100
¿no canto?, ¿eh?
Pintiparado²¹ me dicen
que soy todo a su merced.²²

Conque no puede hacer falta,
si soy otro como él. 105
¿Qué les parece? Digo,
¿no canto?, ¿eh?

TODOS

¡Víctor, Víctor!

ZAGALA PRIMERA

Por mi vida,
que sabe decir y hacer.

GRACIOSO

Digo, ¿es verdad o mentira 110
lo que antes les dije? ¿Eh?

¹⁸ *De Juan Ranilla soy hijo*: Nos encontramos ante una afirmación muy sugerente, interpretativamente hablando, ya que esto significaría que no estamos ante el hijo de Juan Rana, sino ante la primera y única aparición conocida de su nieto. Sin embargo, dicho enunciado se contradice con el resto del entremés y, por otra parte, eleva el mensaje de la obra a una “complejidad” que nos parece muy alejada de sus pretensiones iniciales, ya que trasciende, de forma muy llamativa, su intrínseca simplicidad. Debemos tratarlo, por lo tanto, como lo que a todas luces parece ser, un *lapsus mentis* del copista.

¹⁹ *letras*: Hace referencia a “[...] la composición métrica que se hace para cantar” (*Autoridades*).

²⁰ *dio a todos en qué entender*: ‘Dar en qué entender’ o ‘dar a entender’, son expresiones que significan “[...] insinuar o apuntar alguna cosa sin decirlo claramente” (*Autoridades*). En realidad, esto no constituía una característica exclusiva de Juan Rana, sino que los juegos basados en el doble sentido o la múltiple interpretación de las palabras con el objetivo de buscar la risa del público, han sido algo prácticamente constante en las piezas cómicas breves (y en el teatro cómico en general) en todas las épocas.

²¹ *Pintiparado*: “Parecido, semejante a otro, que en nada difiere de él” (*Autoridades*).

²² *merced*: ‘cualidad, agudeza, ingenio, gracejo, etc.’. El significado se toma de una de las acepciones que posee la palabra, la que denota ‘dádiva, gracia, regalo’. Sin embargo, en nuestro verso no se entiende como algo material que se da (que es el sentido original de la acepción antes comentada), sino como virtudes, cualidades o gracias naturales de la persona.

TODOS

Razón tienes.

JUAN [RANILLA]

Pues ahora,
con licencia bailaré
la gaita gallega²³ un poco.

TODOS

Todos decimos amén.²⁴

115

(Bailará JUAN RANILLA la gaita gallega.)

GRACIOSO

¿Qué? ¿Les parece so tonto²⁵
en sus alabanzas? ¿Eh?

ZAGALA PRIMERA

No, sino muy avisado.²⁶

GRACIOSO

¿Aqueso sí? Alábenme.²⁷

JUAN [RANILLA]

Pues ahora vaya de solfa,²⁸
aquí uno y otro papel.

120

¿Está?

(Va repartiendo papeles como lo dice.)

²³ *gaita gallega*: Se emplea el uso de la metonimia para designar un tipo de baile, utilizando el nombre del instrumento musical con el que se interpreta la música del mismo.

²⁴ *amén*: “Úsase para manifestar aquiescencia o vivo deseo de que tenga efecto lo que se dice” (*DRAE*).

²⁵ *tonto*: No debe entenderse solamente con el significado recto y, en este caso, que actúa como una pareja de opuestos junto con “avisado” (verso 118), sino que también debe interpretarse como ‘injustificado, exagerado, infundado’.

²⁶ *avisado*: “[...] advertido, discreto, sabio y capaz” (*Autoridades*).

²⁷ *Alábenme*: En agradecimiento y reconocimiento por el descubrimiento artístico que ha hecho al presentar en sociedad al hijo y sucesor de Juan Rana.

²⁸ *vaya de solfa*: ‘concertadamente’. Se produce una conexión entre la expresión empleada y el contenido de los papeles a cuyo reparto hace mención, ya que, como veremos, en ellos aparecen la letra y música del baile final.

Cantemos un cuatro,²⁹
que yo el compás echaré
conque demos fin al baile.

SILENO

Dice muchas veces bien.³⁰

125

JUAN [RANILLA]

Vayan tomando papeles.³¹

GRACIOSO

Es algo³² el mozuelo, ¿eh?

TODOS

Es un prodigio, un asombro.

GRACIOSO

¿Aqueso sí? Alábenle.

JUAN [RANILLA] (*Canta.*)

Es Marica, rara de genio,³³

130

que de cupidillo se huye y retira
no queriendo que su nombre acuerde,
pues piensa que duro lastima.

²⁹ *cuatro*: “Composición que se canta a cuatro voces” (*DRAE*). En el manuscrito, a partir de este momento y cada vez que intervienen los MÚSICOS, aparece una indicación expresa a esta forma en la que debe ser cantada la pieza.

³⁰ *Dice muchas veces bien*: Expresión de admiración y asombro que equivaldría a 'habla casi siempre acertadamente', 'dice siempre lo que es debido' o 'no se equivoca nunca'.

³¹ *Vayan tomando papeles*: Repartiéndose los personajes que van a interpretar en el baile final. Se introduce, en cierta medida, un motivo metateatral, tan del gusto de la mentalidad barroca.

³² *algo*: Ponderativo: 'algo importante, de consideración'. Covarrubias nos justifica este significado, ya que “[...] opónese a nada. Decimos preguntando: ¿es algo? Y solemos responder: no es nada. De manera que es un término trascendente en que se comprende todo lo que puede ser. Y porque *aliquid* y *bonum* son correlativos, se toma el algo por bien. Y así la ley 2, título 21, partida 2, hablando de los hijosdalgo, dice: <<E porque éstos fueron escogidos de buenos logares e con algo [que quiere tanto decir en lengua de España como bien] por esso los llamamos fijos de algo, que muestra tanto como fijos de bien>>”.

³³ *rara de genio*: Eufemismo para los términos “tonta”, “boba”, ya que “rara” está empleado con el sentido de “[...] corto número, o pocos, en cualquier clase u orden de cosas” (*Autoridades*).

(*El rodezno*,³⁴ y *vueltas hechas y derechas*.)

MÚSICOS

Sí, sí, naranjilla.³⁵

¿Cómo te va con tu amor Marujilla?

135

No me va bien, que me da mala vida.

ANFRISO

El arpón que dulce dispara,
se aparta diciendo: “¡qué mal!, ¡qué fatiga!”

Y oprimida³⁶ del susto, la advierten

llorando, y el verla es cosa de risa.

140

MÚSICOS

Sí, sí, naranjilla, etc.

SILENO

Lo que más le aflige y maltrata
es verlo vendado, pues piensa la niña
que es el loco³⁷ que come y se traga

³⁴ *rodezno*: El círculo o corro que formarían los actores en el escenario mientras cantaban esta pieza. El significado lo toma de la denotación originaria del término que hace referencia a una rueda, bien hidráulica (como las utilizadas en los molinos), bien en forma de engranaje (como las que se usaban para mover las muelas de la tahona). Se trata de una acotación relativa al baile que deben ejecutar los actores.

³⁵ *naranjilla*: “La naranja pequeña. Frecuentemente se toma por las verdes y pequeñas, de que se suele hacer conserva” (*Autoridades*).

³⁶ *oprimida*: ‘afligida, apesadumbrada’.

³⁷ *el loco*: No sabemos, a ciencia cierta, la identidad de este loco. Sin embargo, quizás podría ayudarnos a desvelarla la mención a un “cuento del loco” que hace Moreto en su obra *El desdén, con el desdén*. En esta obra, la protagonista, Diana, viendo que ha caído perdidamente enamorada de Carlos, conde de Urgel, gracias a la estrategia desdeñosa que éste ha puesto en práctica con ella, declara: “DIANA.- [...]El Amor, como deidad, / mi altivez ha castigado: / que es niño para las burlas / y dios para los agravios. / Yo quiero, en fin, ya lo dije, / y a ti te lo he confesado, / a pesar de mi decoro, / porque tienes en tu mano / el triunfo que yo deseo. / Mira si, habiendo pasado / por la afrenta del decirlo, / te estará bien el dejarlo. / (*Vase*.) / LAURA.- ¡Jesús! El cuento del loco. / Él por él está pasando. / CINTIA.- ¿Qué dices, Laura? ¿Qué dices? / LAURA.- Viendo prohibido el plato, / Diana se ahitó de amor / y del desdén ha sanado.” (Citamos por la edición de Enrico di Pastena, Barcelona, Crítica, 1999, pp. 108-109, vv.- 2785-2802). Las referencias tanto al Amor (“Amor”, en Moreto; “cupidillo”, verso 131, y “vendado”, verso 143, en nuestro baile), como al acto de comer en exceso (“Diana se ahitó de amor, en *El desdén, con el desdén*; “come y se traga / muchachas a pares así como guindas”, vv. 144-145 en nuestra pieza) son comunes tanto a la obra de Moreto como a la que nos ocupa. Francisco Rico, en su edición de la comedia de Moreto (Madrid, Castalia, 1971, pág. 243, nota al verso 2797) considera este “cuento del loco”, como una variante de una historia que refiere el propio Moreto en otra de sus comedias: *Yo por vos, y vos por otro*. Aquí, aparecen también el motivo del amor y de la saciedad, aunque en esta ocasión dentro de

muchachas a pares así como guindas.

145

MÚSICOS

Sí, sí, naranjilla, etc.

ZAGALA PRIMERA

Al mirar que las alas sacuden,

la pobre de miedo está tamañita,³⁸

presumiendo que es cualquier fantasma

que vuela, que abrasa, que hiere, que pica.³⁹

150

(*Corre, culebra⁴⁰ y acaba.*)

un contexto muy diferente al arriba mencionado. Don Iñigo se entera de que doña Isabel está locamente enamorada de él. La ausencia de aquél del lado de ésta, produce un deseo antagónico con sus intereses, pues él está enamorado de la dama que favorece a su mejor amigo, don Enrique, mientras que éste suspira por doña Isabel. Como solución a estos amores cruzados, Motril, el gracioso, propone una salida decorosa para ambos, sugiriéndoles que las colmen de atenciones hasta que ellas hartas de zalamerías les terminen detestando. Como ejemplo, les refiere la historia de una muchacha que tenía el vicio de comer ceniza, y su médico, para quitárselo, le dijo que estaba afectada de una enfermedad y si no se comía un brasero de ceniza todos los días, moriría. Gracias a esto, la muchacha acabó curada de su manía. Con todo esto, lo que se ilustra es la idea de que siempre deseamos lo que no tenemos sólo por el mero hecho de su carencia. En este sentido, también encontramos una relación entre este planteamiento y la reacción de la Marica de nuestro baile, que no quiere caer en las redes de Cupido y huye de él porque teme que éste fije su atención en ella y se encapriche, sólo por el hecho de que hasta este momento se ha librado de sus flechas. (La historia de la muchacha aficionada a comer ceniza se puede encontrar en la edición de *Yo por vos, y vos por otro* incluida en el tomo 39 de la BAE titulado, *Comedias escogidas de D. Agustín Moreto y Cabaña*, ed. de Luis Fernández-Guerra y Orbe, Madrid, Librería y casa editorial Hernando, 1930, pág. 375).

³⁸ *tamañita*: “Se toma [...] por el temeroso o amedrentado de algún suceso” (*Autoridades*).

³⁹ *picar*: “[...] desazonar o inquietar” (*Autoridades*). Mediante esta enumeración final de carácter acumulativo, se consigue, por un lado, ajustar al máximo la definición que se da sobre los efectos del amor y, por otra, se proporciona un desenlace rápido muy en consonancia con el final escénico de la obra.

⁴⁰ *culebra*: Hace referencia a la figura mímica que debían adoptar los actores para ejecutar el baile. Por desgracia, tal y como señala Cotarelo (*Colección de entremeses...*, vol. 1, pág. cccxxviii) los textos no nos han transmitido la información suficiente como para poder dilucidar claramente como se ejecutaban la mayoría de estos bailes.

