

**EL BAILE DE LOS JUAN RANAS O LA HIPERBOLE DE METATEATRO**

(*THE DANCE OF LOS JUAN RANAS OR THE  
HYPERBOLE OF METATHEATRE*)

Graciela BALESTRINO \*

**RESUMEN**

El trabajo se centra en un baile que, como gran parte del teatro breve español del siglo XVII se caracteriza por su marcada entidad metateatral. *Los Juan Ranas*, de autor anónimo, ha sido reeditado recientemente -y por tanto rescatado de su casi inevitable ostracismo multiseccular- con un ajustado comentario que no indaga la densidad y omnipresencia de su peculiar sobreteatralización. Ocho actrices con sus nombres reales desean suplantar a Juan Rana, máscara actoral de Cosme Pérez, el más célebre actor cómico de la época mencionada. Retadas a hacerlo por tres reconocidos actores que harán de jueces, todas desean “enjuanranarse” imitando sus extraordinarias dotes actorales. La hipótesis del trabajo es que el metateatro mediante diversas formalizaciones (teatro en el teatro, referencias intertextuales, menciones explícitas al trabajo de actor), establece una orientación de sentidos cuyo punto axial gira en torno a actrices y actores que actúan de sí mismos. Si bien todo termina con jolgorio y baile por el nacimiento del infante Felipe Próspero, este hecho no logra obturar que el verdadero homenaje se tributaba a Juan Rana y tras él a las celebradas comediantas, capaces de mostrar con gran ductilidad la compleja y múltiple identidad del actor por antonomasia, enaltecido por el pueblo y la realeza. Ante tanta hipérbole de metateatro el texto provoca una desestabilización de las fronteras entre ilusión y realidad. En clave cómica, esta notable pero aparentemente inocua pieza *menor* apunta a una de las cuestiones centrales que obsesionó al siglo XVII.

**Palabras Clave:** metateatro, teatro breve español, Los Juan Ranas, sobreteatralización-hipérbole.

**ABSTRACT**

*The work focuses on a dance that, as an important part of the seventeenth-century Spanish short theater, is characterized by its marked metatheatrical entity. Los Juan Ranas, of anonymous author, has been recently published again -and thus rescued from its almost inevitable centenary ostracism- with a brief comment that does not explore the density and the pervasiveness of its peculiar overtheatralization. Eight actresses with their real names want to replace Juan Rana, performing mask of Cosme Perez, the most famous comic actor of the*

\* Instituto de Investigaciones Sociocríticas y Comparadas - Universidad Nacional de Salta - Av. Bolivia 5150 - CP 4400 - Salta - Argentina. **Correo Electrónico:** [gracielabalestrino@gmail.com](mailto:gracielabalestrino@gmail.com)

period mentioned. Challenged to do so by three well-known actors that will perform the role of judges, they all want “enjuanranarse,” echoing his extraordinary acting skills. The hypothesis of the work is that through various formalizations (theater in the theater, intertextual references, explicit references to the work of the actor), the metatheatre provides an orientation of meanings whose axial point deals with actresses and actors who play of themselves. While everything ends with frolic and dancing because of the birth of the Infante Felipe Próspero, this fact fails to hide that the real tribute was paid to Juan Rana and behind him to these celebrated actresses, able to show with high ductility the complex and multiple identity of the actor par excellence, exalted by the people and royalty. In front of this great metatheatre hyperbole, the text makes the boundaries between illusion and reality vanish. In comic key, this remarkable but apparently innocuous minor play points to one of the major questions that obsessed the seventeenth century.

**Key Words:** metatheater, spanish short theater, Los Juan Ranas, overtheatralization, hyperbole.

El teatro -paradojal mezcla de ficción y realidad, encarnada en el cuerpo del actor en escena- es quizá el hecho social más revelador para comprender aspectos salientes de la cultura hispánica del XVII, reconocida como el siglo del Barroco. El escepticismo radical del período ante la falta de certitud para distinguir lo verdadero y lo ilusorio y, por consiguiente, la imposibilidad de lograr una lectura unívoca de un mundo que se presenta falso, engañoso y cambiante (Rodríguez de la Flor, 2005, 13-14), alcanza una dimensión y complejidad notables en el arte del mundo hispánico de ese tiempo. Se entiende, pues, que el teatro exprese ese continuo metamorfismo del mundo con un lenguaje metafórico y también mediante una serie de dispositivos retóricos, entre los cuales se destacan el teatro dentro del teatro (Balestrino, 2010 y 2010a), el trampantojo o *trompe-l’oeil*, (Balestrino, 2009a), la *mise en abîme* (Balestrino, 2009), el *quid pro quo* o juego de equívocos, el disfraz y el personaje dentro del personaje, que confluyen en la relevante e intensa metateatralidad del teatro barroco español (1).

No es sencillo sintetizar el amplio espectro de significación del término *metateatro*. Las emergencias metateatrales antes mencionadas -algunas de las cuales cita Hornby (1986) en su fundamental estudio teórico- ayudan a comprender que aquel consiste en una sobreteatralización producida en determinados textos dramáticos y espectaculares que, además de expresar acontecimientos generados por la acción dramática, se refieren autorreflexivamente al teatro y a su condición de artificio que se piensa a sí mismo.

En forma correlativa, también hay que tener en cuenta el efecto del metateatro en el lector/espectador, que ve *dos veces* la misma obra ((Hornby, 1986, 13) y la implicancia epistemológica que tal práctica conlleva al proponer un examen de la relación entre realidad y ficción y reflexionar sobre las cuestiones más acuciantes del período: la cuestión de la identidad (2), la locura, las fronteras entre el arte y la vida, entre el mundo del teatro y la teatralidad de la vida (Larson, 1989, 1018).

En los corrales de comedias y en las fiestas palaciegas, el espectáculo teatral era un conglomerado aparentemente incoherente integrado por una obra extensa en verso con tres actos que se denominaba comedia -más allá de la especificidad genérica que tuviere- y piezas breves que ocupaban el inicio y cierre de la función y los entreactos. Como precisa Rodríguez Cuadros (1986, 203), en tal contrapunto escénico de la fiesta barroca, las loas, entremeses, jácaras, mojigangas y bailes tenían el cometido de producir la provocación o subversión del mundo serio mediante la comicidad, lo risible, lo paródico y lo carnavalesco (3).

La entidad metateatral de innumerables comedias, tragedias y tragicomedias ha merecido una sostenida atención teórico-crítica, pero no ocurre lo mismo con la peculiar metateatralidad del teatro breve, no siempre reconocida -como en el entremés *El vizcaíno fingido* de Cervantes (Balestrino, 2006)- o examinada colateralmente por quienes se han abocado al estudio y edición del cuantioso cuerpo textual cómico.

Las precedentes consideraciones conceptuales delimitan las coordenadas de lectura en clave metateatral del baile de *Los Juan Ranas*, exponente notable de una formalización de metateatro escasamente abordada en las comedias.

## EL METATEATRO EN EL BAILE *LOS JUAN RANAS*

El baile *Los Juan Ranas*, de autor desconocido, figura solamente en la colección *Jardín ameno de varias flores* (4), de 1684 y ha sido reeditado en 2002 por María Luisa Lobato (2002, 249-258), quien lo rescató de su ostracismo multisecular con un ajustado pero valioso comentario que no menciona la densidad y omnipresencia de su peculiar sobreteatralización. Se representó mucho antes de su primera edición, en noviembre de 1658 para celebrar el primer año de vida del Príncipe Felipe Próspero, como consta en el propio texto (5).

Esta circunstancia da cuenta de la legitimación del teatro breve por la cultura oficial, que convocaba a dramaturgos de la corte como Pedro Calderón de la Barca, Agustín Moreto y Francisco de Avellaneda y a famosas compañías con sus primeras figuras de la gracia, para representaciones palaciegas que celebraban acontecimientos de la familia real o fiestas de calendario.

*Los Juan Ranas*, según Lobato (2002) debió ser representado por dos compañías en razón del gran número de comediantes que exige el texto. Además de Cosme Pérez, que tenía una breve pero decisiva participación como Juan Rana, actuaron ocho destacadas actrices (Bernarda Ramírez, Bernarda Manuela, Francisca Bezón, Micaela de Borja, Micaela Fernández, María de Prado, Jerónima de Olmedo y Juana Caro) y tres actores Diego Osorio, reconocido director de compañía -o *autor*, como se decía entonces-, Simón Aguado y Gregorio de la Rosa (6).

La brevísima pieza en solo ciento ochenta y ocho versos desarrolla una intriga con un sorpresivo final. Los tres actores y ocho de las nueve comediantas participan con sus nombres reales -excepto una actriz que se identifica como Ana- con lo cual queremos señalar que prácticamente todos los actores actúan de sí mismos.

La supuesta enfermedad de Juan Rana, máscara actoral de Cosme Pérez, es el disparador de la acción dramática. Las nueve actrices -que irán saliendo a escena en tres grupos sucesivos- desean suplantar a Juan Rana. Retadas a hacerlo por tres actores que asumirán el rol de jueces jueces-público, algunas representan fragmentos de entremeses en los que había participado el ilustre gracioso, pues todas desean “enjuanranarse”, tratando de emular lo más finamente posible su extraordinaria gramática de actuación, objetivo imposible de lograr, como plantearemos más adelante. Al final aparece el verdadero Juan Rana, aparentemente sin ser reconocido por sus pretendidas imitadoras, pero las comediantas le piden ayuda para festejar al principito y todo concluye con una coreografía del popular baile del villano.

La síntesis de la trama permite inferir que la metateatralidad en *Los Juan Ranas* no es aleatoria, sino inherente al baile mismo, sea que se considere solamente el texto escrito o que, por el contrario, se ponga énfasis en una virtual puesta en escena. La cuestión central, como se percibe nítidamente, es *poner en escena* el arte del comediante, hecho que explica la actuación de los actores con sus propios nombres o con sus apodosos artísticos, porque todos, como dijimos más arriba se interpretan a sí mismos. De tal manera, el dispositivo metateatral que recorre el texto de principio a fin es precisamente la exhibición del teatro mismo, a través de su eslabón fundamental, el cuerpo y la voz del comediante en acción.

En relación estricta con esta coordenada metateatral, aparece una segunda, que consiste en el teatro dentro del teatro producido al desdoblarse los planos de la ficción, con actores y público internos.

Examinaremos, pues, separadamente cada modalidad para que se perfilen con mayor nitidez, aunque siempre en el despliegue de la ficción se retroalimentan mutuamente.

## LA METATEATRALIZACIÓN DEL ARTE DEL COMEDIANTE

No es excepcional que el teatro mismo sea el objeto del universo discursivo de entremeses, mojigangas y bailes, que de tal manera alcanzan una consumada metateatralidad, que suele pasar desapercibida o no concita la debida atención teórico-crítica.

Los Juan Ranas en principio son las comediantas que quieren *enjuanranarse*, esto es, sustituirlo, convirtiéndose en dobles perfectos del actor por antonomasia. Cosme Pérez, conocido como Juan Rana fue el actor más célebre y peculiar del siglo barroco, a tal punto que destacados dramaturgos del teatro breve de la época -Luis Quiñones de Benavente, Agustín Moreto, Pedro Calderón, Antonio de Solís, Jerónimo de Cáncer, Francisco de Avellaneda y otros- escribieron especialmente para el célebre gracioso más de cincuenta piezas, entre loas, mojigangas, entremeses, bailes y otros géneros de teatro breve. Además, el reconocido actor participó en muchas otras, e inclusive en algunas comedias, según consta en la nómina que elaboró Lobato (2002, 258-261). Por consiguiente, resumir la inextricable alianza entre el actor y su estereotipo o rol es imprescindible para entender el sentido del baile de *Los Juan Ranas* (7).

Como el Arlequín de la *Commedia dell' arte*, Juan Rana fue un rol o una máscara que Cosme Pérez plasmó a partir de sus notables habilidades histriónicas y expresiva corporalidad, aunque no se sabe con certeza si fue creación del propio artista, o un personaje popular que utilizaron diversos dramaturgos. Según Asensio (1965, 166), el notable estudioso del entremés, Juan Rana salió de la pluma de Luis Quiñones de Benavente, que en 1631 lo cita con tal nombre. Lo cierto es que Juan Rana transmigraba de espectáculo en espectáculo como alcalde villano, caballero ridículo, valentón, marido ofendido, sumiso o *adamado* y toreador. Tal ductilidad de la máscara ranesca -entendida no como objeto material de ocultación del rostro, sino como una especie de segunda piel que comprende el cuerpo del actor, su atiplada voz y su *gestus*- muestra una impronta de la *Commedia dell' arte*, en su rigurosa técnica de actuación y en la creación de un tipo único de gracioso que transformó en su *marca registrada*. En efecto, Juan Rana tenía un repertorio de situaciones o *gramática de actuación* que utilizaba en diferentes obras, por ejemplo, la confusión de su propia identidad - tal como la expresa vívidamente en la mojiganga *Juan Rana en la zarzuela*, cuando dice “¡qué se yo quién soy!”- y la deliberada ruptura de la ilusión teatral en la misma mojiganga (8), que también repite en otras piezas. Así, en una escena de casados en la *Mojiganga del mundinovo*, que presenta de manera satírica el *topos* del mundo al revés. La actriz María de Quiñones, con espada y broquel, antes de irse “un rato al juego” le ordena a Juan Rana, su marido, que hile y calle. El sumiso marido intenta decir algunas palabras pero la brava esposa le exige repetidamente que calle, ante lo cual Rana dice:

A mi me está muy bien eso,  
pues me ahorro la memoria  
con sólo estudiar el gesto.

A lo largo del siglo XVII un exiguo número de actores fueron inmortalizados por los pintores. El anónimo *retrato*(9) de estética grotesca, el más antiguo de un actor en Madrid, no muestra la realidad física del actor sino la del flemático gracioso o bufón, caracterizado por el hundimiento del cuello y el vientre prominente, la cortedad de miembros y estatura, la mirada adormilada y labios gruesos. Lleva en un hombro el mosquete de alcalde villano y con la otra mano sostiene colgada una rana que identifica su propio apodo (10), que ha generado diversas interpretaciones. Según Serralta (1990, 90), el sentido del apodo Rana remitiría al dicho popular sobre el homónimo batracio, que se puede consumir durante períodos de abstinencia, porque “no es carne ni pescado”, en alusión a la ambigüedad sexual del estereotipo actoral. Aunque Cosme Pérez hizo numerosos papeles -alcalde, doctor, marido *adamado* (11), galán o toreador- los rasgos que descompone el retrato permanecen (Rodríguez Cuadros, 1998:273-274), con lo cual puede deducirse que el público y aún los propios dramaturgos tendían a confundir la identidad del actor con su identidad escénica de Juan Rana. Al respecto he constatado que los dramaturgos que escribieron para él, en los listados de *dramatis personae* lo identifican indistintamente como Cosme, Cosme Pérez o Juan Rana. Pero en el entremés *El toreador* de Calderón, Bernarda (personaje

interpretado por la actriz Bernarda Ramírez) lo llama “don Cosme Rana”, curiosa simbiosis que cruza el nombre verdadero del actor con su tipo ranesco, porque como dice Sáez Raposo (2005.), la máscara siempre se interpone entre el actor y el rol o papel que interpreta en una determinada obra. Esta *con-fusión* entre la identidad actoral, el rol y el papel se explota metateatralmente con variantes: sea porque se introduce el teatro dentro del teatro, por la falta de límites entre ficción y realidad en piezas donde Juan Rana duda acerca de su propia identidad o, por el contrario, sea porque aquel no duda en quebrar la ilusión teatral del espectador en obras en las que tiene plena consciencia de ser un actor. Esto último es lo que acontece en el baile que se examina; después que ingresa el tercer grupo de actrices, dispuestas a confrontar con las anteriores, entra Juan Rana. Todas se quedan estupefactas cuando Juan Rana dice su nombre, preguntando

Cosme ¿Si se ha quebrado el espejo  
que me miro en tantas partes? (vv. 150-151)

El irónico comentario del actor/personaje alude a que todas están vestidas de alcalde, con sayo y vara, como lo indica la primera acotación del texto. La respuesta, no se hace esperar:

Todas Aquí no le conocemos.  
Bezón Parece un zapateador.  
Ramírez Ayúdenos al festejo  
del príncipe. (vv. 152-155)

Este es el momento crítico de la formalización metateatral que estamos considerando. ¿Las actrices fingen o dicen la verdad? Es indudable que Juan Rana se presenta como actor, pero no está actuando -se entiende, dentro del segundo nivel de ficción- por lo que es admisible pensar que ellas no mienten. De aceptarse esta interpretación puede pensarse hasta qué punto en el baile se profundiza sobre el trabajo del actor en escena. Supuestamente Juan Rana no tiene magnetismo, no resulta creíble porque no está hablando como actor en ese momento. Sin embargo, el artista acepta dócilmente colaborar con el festejo hablándole directamente al principito con elocuencia y respeto, sumándose después como zapateador en las mudanzas del baile que cierra la pieza.

Por su parte, la mayoría de las comediantas que hacen el papel de actrices que quieren ocupar el espacio simbólico de Juan Rana, vistiendo y actuando “en forma de Cosme” (v. 17), tenían una trayectoria prominente y algunas habían actuado en numerosas oportunidades con Juan Rana. Bernarda Ramírez proclama que ella es quien debe suplir a Cosme, porque le asisten derechos *matrimoniales*, porque en numerosos entremeses hizo el papel de esposa de Juan Rana:

Quedo, quedo.  
A mí, que soy su mujer  
inmemorial, de derecho

me toca [suplirlo], que estos son bienes gananciales y le heredo (vv. 24-28).

Bezón también alega haber sido su mujer en la ficción “en mil ocasiones” (v. 30), dicho que no ha sido comprobado, pero lo cierto es que siete años antes de la puesta en escena de *Los Juan Ranas*, Mariana de Borja –conocida como La Borja–, Bernarda Ramírez, María de Prado y Juan Rana trabajaron juntos, circunstancia que se repitió en años sucesivos, a veces con Diego Osorio, uno de los *jueces* en la instancia del examen de las dotes histriónicas de las aspirantes a suplir al gran actor. Cuando llega el segundo trío de comediantas, las tres primeras, a coro, le advierten que es un intento ridículo, por lo cual las nuevas preguntan “¿Pues qué nos falta a nosotras?” (v. 122), aludiendo a sus supuestas carencias técnicas, que no les permitiría estar a la altura de la situación que las convoca.

En 1657 Juan Rana con actrices y actores de las compañías de Pedro de la Rosa y Diego Osorio, antes mencionados, fueron a la corte en varias ocasiones y al año siguiente, antes del estreno del baile, Juan Rana con algunas de las actrices que participan en esta pieza estrenan *Juan Rana en la zarzuela* y el entremés *El toreador*, una de sus obras más celebradas y con una metateatralidad abismante que reproduce en la ficción la pieza misma que se está representando en ese momento con la presencia de los reyes.

Es claro entonces que las comediantas que acompañaban en forma asidua a Juan Rana eran profesionales (primeras, segundas o terceras damas) con un entrenamiento riguroso. El trabajo corporal de las actrices que quieren emular a Rana no se evidencia en el texto escrito, pero sí se puede vislumbrar en alguna acotación o, en todo caso, imaginarlo. En una hipotética puesta en escena las técnicas de actuación y los registros de tonos y modulación de la voz se evidenciarían en forma notoria, pues la exhibición del arte y de la técnica del comediante es la cuestión central del baile.

## **EL TEATRO DENTRO DEL TEATRO O LA EXHIBICIÓN DE TALENTOS PARA “ENGAÑAR LA RISA”**

Cuando Aguado proclama que él y Osorio serán jueces para dirimir el conflicto entre las seis actrices que con sayo y vara se transforman en duplicados de Juan Rana -quizá distribuidos convenientemente en el espacio escénico- se produce un segundo nivel de ficción, específicamente una instancia de teatro dentro del teatro, en el que por turno algunas las actrices desdoblan su actuación al hacer el papel de Juan Rana. En forma homóloga el público también se duplica. Dentro mismo del espacio de la ficción los casuales visitantes devenidos en jueces que harán justicia *de gracia* para decretar cuál es el remedo más perfecto y las concursantes que esperan turno para su imitación se convierten en el público interno que mira la actuación simultáneamente con los espectadores reales de palacio, los únicos que tienen la percepción del espectáculo total y que seguramente se divertirían con los gestos, miradas, tonos y movimientos de las

*concurstantes* y con la indefinición de los *jueces*. Por fin, Aguado encuentra una salida ante la presión de las comediantas para que dicten sentencia. Con tono conciliador les dice a las airadas competidoras que no deben olvidar cuál es el objetivo del festejo palaciego, por lo cual las insta a que hagan una alcaldada, diciendo al príncipe..., y no termina su parlamento porque ingresa Juan Rana, que cierra el baile.

A diferencia de Bernarda Ramírez, quien considera que ella no debe revalidar sus títulos como actriz por ser esposa inmemorial de Juan Rana, Bernarda Manuela prefiere evocar la actuación de Rana en el entremés *El toreador* que Juan Rana y Bernarda Ramírez habían representado en palacio para celebrar el nacimiento de Felipe Próspero, actuando y diciendo de memoria el fragmento en que Rana, toreador novicio se dirige al rey y después hace las debidas cortesías a las damas. Por ello se entiende que la Ramírez juzgue que la imitación de su oponente ha sido un mal remedo. Como se puede apreciar, el teatro interno se fractura con interrupciones, comentarios y órdenes de los jueces, por lo cual se produce un ir y venir del curso de la oscilante ficción, que pasa sin problemas de la obra interna a la externa y viceversa.

A su turno, Bezón pide que recuerden el baile de un zarambeque que hizo Juan Rana, cantando y bailando un breve fragmento. Lobato especifica que Juan Rana había bailado zarambeques en varias obras, pero no pudo localizar a qué pieza corresponde la cita de Bezón. Es muy posible que el público recordara los nombres de las piezas aludidas, produciéndose una recepción del teatro interno muy afectiva. Ramírez se arrepiente de no haber explotado la ventaja que ella misma tiene con respecto a sus oponentes y propone remedarle “con más novedad”, copiando la imitación que hace Rana de los villanos. “cuando él representa en algún pueblo” (vv. 85-90). En este punto se produce una variante del teatro dentro del teatro porque, según entiendo, la actriz no reproduce la letra de una obra en la que efectivamente actuó Rana, sino la manera en que Rana compone el personaje de villano ante villanos auténticos. La actriz subraya que su ejemplo es nuevo, es decir original, de su propia cosecha, pero el comentario a dúo de Bernarda Manuela y Bezón es lapidario.

La llegada del segundo trío de aspirantes, con La Borja, Micaela Fernández y una tercera actriz hace volver la acción al primer plano de ficción. Son constantes las interrupciones entre las integrantes de ambos grupos. Las reiteradas indicaciones de risa, sumadas a las burlas, marcan un pico de confrontación, sin que nada llegue a mayores, porque, como lo marca el género, todo debe desenvolverse en un clima festivo que estimule la risa de los espectadores. El cruzado, un paso de baile que realizan los dos grupos disuelve la tensión y marca el final del teatro interno. Simultáneamente se presentan María de Prado, Jerónima de Olmedo y Juana Caro y tras ellas, el mismísimo Juan Rana.

El teatro dentro del teatro conlleva otra formalización metateatral, las referencias intertextuales que se establece mediante la mención directa e indirecta de obras de teatro breve donde actuó o habría actuado Juan Rana. Pero lo importante es que el teatro en el teatro instaura una notable especularidad, una especie de *mise en abîme* que modula la visualidad del texto.



Cuando aparece el primer trío de comediantas, vestidas de la misma manera, las duplicaciones de sus respectivos diálogos son evidentes, especialmente en el quiasmo que se produce en los dos versos finales del siguiente ejemplo:

Las tres      ¿Qué es esto? ¿Aquí dos alcaldes?  
Bezón        Esto es eso.  
Las dos                                      Y esto es eso.  
Bezón        Yo vengo en forma de Cosme.  
Bernarda    Yo en forma de de Cosme vengo (vv. 15-18).

El quiasmo, como se sabe, consiste en repetir palabras o sintagmas iguales de forma cruzada o invertida, por lo cual este segmento del diálogo intensifica la posición *en espejo* de las actrices entre sí y de todas ellas con el inalcanzable Juan Rana, pese a que logran estar frente al mito viviente, sin reconocerlo.

Las palabras que pronuncia Juan Rana, que hemos mencionado más arriba, no hacen más que reafirmar la posición especular de todo el texto: ¿Si se ha quebrado el espejo/ que me miro en tantas partes? (vv. 150-151). Queda claro, pues, que él es el espejo, el modelo que todas aspiran emular, aunque la mitificación de su figura, que las actrices muestran con su intento, les obtura la percepción del artista sencillo, despegado de toda vanidad, que tienen delante de sí mismas.

## CODA

La metateatralidad en diversas formalizaciones (teatro en el teatro, referencias intertextuales, menciones explícitas al trabajo de actor), establecen una clara orientación de sentidos en el baile *Los Juan Ranas*, cuyo punto axial gira en torno a un nutrido grupo de comediantas que actúan de sí mismas. Si bien todo termina con jolgorio y baile por el nacimiento del infante Felipe Próspero, circunstancia que inscribe la representación en el ámbito de una fiesta de palacio, este hecho no logra obturar que el verdadero homenaje se tributaba al viejo Juan Rana y tras él a las celebradas comediantas, capaces de mostrar con gran ductilidad la compleja y múltiple identidad del actor por antonomasia, celebrado por el pueblo todo y los reyes. Tanta hipérbole de metateatralidad produce un efecto encontrado. Mientras el teatro interno provoca una supresión de las fronteras entre ilusión y realidad, entre el mundo del teatro y la teatralidad de la vida, el texto total fractura dichas fronteras, obligando al lector/espectador a adoptar una postura reflexiva, prestando atención a la construcción metateatral del texto más que al desenvolvimiento de las inocuas peripecias de la trama. En clave cómica, esta notable pero aparentemente inofensiva pieza *menor* plantea, como señalé en la introducción del trabajo, algunas de las problemáticas nodales del Barroco hispano: la identidad del actor, es decir, ser uno mismo y Otro, como lo es en forma tan especial Cosme Pérez/Juan Rana. En el apartado sobre la metateatralización del comediante, dije que “en principio, Los Juana Ranas son las actrices que quieren

suplirlo”. Pero en esta instancia final del recorrido de lectura, se puede rectificar esta aseveración. Los Juan Ranas son todos los comediantes, que sirven de cuerpo a las conductas sociales. Las palabras que Lope de Vega dirige al lector en la Introducción a la *Docena parte* de sus comedias, titulada simplemente “Teatro”, parecieran también escritas para el baile *Los Juan Ranas*: “Yo te prometía en la oncenena parte, Letor amigo, otras doce comedias que aquí te ofrezco, [...] Bien que leyéndolas, te acordarás de las acciones de aquellos que a este cuerpo sirvieron de alma”.

El sintagma “este cuerpo” se refiere al cuerpo textual de las doce comedias que ofrece al lector, aunque no puede dejar de reconocer que antes de publicarlas pasaron por el cuerpo de las actrices y actores que las encarnaron, dándoles lo mejor de sí mismos.

## NOTAS

- 1) También he examinado las formalizaciones metateatrales citadas en Balestrino, 2011.
- 2) Ver al respecto Balestrino, 2010, donde se plantea la identidad de sujetos culturales difractados, como es el caso del indiano de la comedia *La villana de Vallecas* de Tirso de Molina.
- 3) La loa, además de crear expectación, es decir, deseo y silencio del público era el preludio que da mínima cuenta del asunto de la comedia, exaltando a veces la realeza o agradeciendo a la generosidad de algún mecenas. El entremés es una suerte de comedia brevísima cuyos pilares son la burla, la falta de armonía y decoro y la comicidad lingüística, mientras que la jácara remite al mundo del hampa y al lenguaje de la germanía. El fin de fiesta se reservaba para la mojiganga, disparate deliberado que mostraba su inequívoco sustrato de comparsa callejera de la cultura cómica popular del Carnaval en el desfile con disfraces risibles y grotescos o el baile, independizado del entremés, cuyo sello distintivo, tal como lo expresa su nombre, es un festivo final con los actores ejecutando pasos de alguna renombrada danza popular.
- 4) El título completo de la colección es *Jardín ameno de varias flores* que en veinte y un *Entremeses* se dedican a Simón del Campo, portero de Cámara de su magestad. Para enseñanza entretenida y donosa moralidad, por Juan García Infanzón, 1684. A costa de Manuel Sutil. Librero junto a la portería del Colegio Imperial (Lobato, 2002, 242, n. 36). Las citas del baile corresponden a la citada edición de Lobato.
- 5) Bernarda Ramírez dice: “[...] vengo/a celebrar en noviembre/el día del año nuevo” (vv.10-13) y más adelante, con Bernarda Manuela y Francisca Bezón las tres dicen a coro: “Hoy, cumple el Príncipe un año” (v. 21).
- 6) La intervención de Gregorio de la Rosa, músico profesional, en todo el baile es mínima. No obstante, un parlamento atribuido a un alguacil (que no figura en la nómina de *personas*, y que no vuelve a aparecer más) quizá estuvo a su cargo, como lo deja entrever el contexto conversacional (vv. 44-54).
- 7) Para este apartado me baso en el valioso y completo estudio de Rodríguez

Cuadros (1998) y en los artículos de Frédéric Serralta (1990), Sáez Raposo, 2005 y Judith Farré Vidal, 2006.

8) Alfeo (Juan Rana) desmonta el ilusionismo escénico de la mojiganga y por ende, del teatro todo; después de haber sido arrojado por una tarasca en una playa pregunta dónde está y la Música le responde que se encuentra en la Zarzuela, es decir en el lugar verdadero donde se está representando el espectáculo total. Alfeo se espanta, porque según él estaba en Trinacria, nombre mitológico de la isla de Sicilia. La Música le replica irónicamente que quién puede objetar que sea la Zarzuela de Trinacria. Alfeo vuelve a preguntar por su identidad y la Música, en vez de decirle Alfeo, le responde que su nombre es Juan Rana, con lo que vuelve a producirse la quiebra metateatral de la ficción escénica al confundir al personaje con su máscara.

9) El empleo de cursivas se justifica porque la figura del actor no responde al canon *realista* del retrato pictórico en el Barroco español (Rodríguez Cuadros, 1998, 274). El cuadro del siglo XVII, de autor desconocido, se conserva en la Real Academia Española de Madrid.

10) La imagen del citado cuadro, ofrecida por el Servidor Parnaseo, está disponible en: <http://parnaseo.uv.es/ars/Imagenes/Actores/1.htm>

11) Sobre este papel de Juan Rana, véase G. Balestrino, 2011.

## BIBLIOGRAFÍA

ASENSIO, E (1971) Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente. Con cinco entremeses inéditos de Francisco de Quevedo. Madrid, Gredos.

BALESTRINO, G (2006) Las alegres, avisadas y lectoras: el Quijote en El vizcaíno fingido. En: El Quijote en Buenos Aires. Buenos Aires, Asociación de Cervantistas e Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas Dr. Amado Alonso (UBA), 833-840.

BALESTRINO, G (2009) La noche de San Juan de Lope de Vega o la magia del teatro. En: El Siglo de Oro español. Críticas, reescrituras, debates. Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 123-133.

BALESTRINO, G (2009a) ¿Quién vio confusiones tantas? Trampantojo y metateatro en Dar tiempo al tiempo de Calderón de la Barca. En: Letras del Siglo de Oro español. Salta, EUNSA, 103-110.

BALESTRINO, G (2010) "Identidad indiana y metateatro en La villana de Vallecas de Tirso de Molina". En: Búsquedas y discursos. Buenos Aires, Galerna/Fundación Roberto Arlt, 87-95.

BALESTRINO, G (2010a) Erotismo, honor y honra en El dómene Lucas de Lope de Vega. En: Memoria del V Encuentro Internacional sobre Barroco. Entre Cielos e Infierno. La Paz, Fundación Visión Cultural, 351-356.

BALESTRINO, G (2011) Calderón y el metateatro: abismación, trampantojo y apoteosis del comediante en Mojiganga del mundinovo, Teatro de Palabras. Revista sobre Teatro Áureo 5. Monográfico sobre metateatro, 119-141.

LARSON, C (1992) El metateatro, la comedia y la crítica: hacia una nueva interpretación. En: Actas del X Congreso Internacional de Hispanistas, vol. 2. Barcelona. PPU, 1013-1019.

Los Juan Ranas (2002) En: Lobato, M., Fiestas teatrales al infante Felipe Próspero (1657-1661) y edición del baile Los Juan Ranas (XI-1658). Recuperado el 10 de octubre de 2009, de <http://www.raco.cat/index.php/Scriptura/article/view/95016/142861>

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 de teatro breve. Recuperado el 17 de febrero de 201, de <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/384/38402001.pdf>

HORNBY, R (1986), Drama, metadrama and percepción. Lewisburg, Bucknell University Press.

RODRÍGUEZ CUADROS, E (1998) La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos. Madrid, Castalia.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F (2005) Pasiones frías. Secreto y disimulación en el Barroco hispano. Madrid, Marcial Pons.

SÁEZ RAPOSO, F (2005) Juan Rana en escena. En: La construcción del personaje: el gracioso. Ed. por García Lorenzo. Madrid, Fundamentos, 317-350.

SERRALTA, F (1990) Juan Rana homosexual, *Criticón*, 50, 81-92.