

El aspecto físico de Cosme Pérez

Tania de Miguel Magro
West Virginia University
Tania.deMiguelMagro@mail.wvu.edu

Palabras clave:

Juan Rana. Actor. Cosme Pérez.

Resumen:

Durante años hemos asumido que el famoso actor Cosme Pérez era deforme, enano y gordo. Nuestra percepción de su aspecto físico ha estado mediada por la imagen del cuadro de Juan Rana que se encuentra en la Real Academia Española. No obstante, desde el ámbito de la historia del arte se acepta hoy que dicho cuadro fue pintado mucho después de la muerte del autor y que casi con total seguridad no le representa. En este ensayo reviso la documentación que tenemos sobre Cosme Pérez, incluyendo las obras escritas para él y las seguras y supuestas representaciones gráficas del actor, lo que me lleva a la conclusión de que no contamos con suficientes datos para afirmar o negar que Cosme Pérez estuviera gordo, mas sin embargo podemos afirmar, sin lugar a dudas, que el actor no era un enano. La aceptación de que Cosme fuera un actor de estatura normal debe llevarnos a reconsiderar gran parte de los análisis que hasta ahora se han hecho del actor y su obra.

The physical aspect of Cosme Pérez

Key Words:

Juan Rana. Actor. Cosme Pérez.

Abstract:

For years we have accepted that the famous actor Cosme Pérez was deformed, a dwarf and fat. Our perception of his physical appearance was mediated by the painting of Juan Rana located at the Real Academia Española. Nevertheless, art historians accept today that this painting was made many years after the death of the actor and that almost certainly does not portray him. In this essay, I revise the known documentation regarding Cosme Pérez, including the plays written for him and all the certain and uncertain graphic representations of the actor. These lead me to conclude that we do not have enough information to confirm or deny whether Cosme was or not fat, but I can affirm, without any doubts, that he was not a dwarf. Accepting that Cosme was a

regular size actor forces us to reconsider a big portion of the analysis carried out on the actor and his theater until this moment.



Fig. 1: Juan Rana. Real Academia Española

Cuando hace ya bastantes meses comencé a trabajar en este proyecto, mi plan era el de estudiar la influencia de la fisonomía del actor Cosme Pérez en la formación de la máscara de Juan Rana. Mis lecturas de las piezas protagonizadas por Juan Rana unidas a la imagen del famoso retrato de la Real Academia Española me habían llevado a asumir, al igual que a otros estudiosos, que Cosme Pérez era obeso y enano. Sin embargo, un cuidadoso repaso por las obras teatrales, la poca documentación irrefutable con la que contamos y el estudio de los retratos del actor me han conducido a la conclusión de que la tradicional percepción del aspecto

físico de Cosme carece de base histórica. En estas páginas demuestro que, si bien no existen datos concluyentes sobre el peso del autor, de lo que no cabe duda es que no era un enano. Este no es un detalle nimio, pues hasta ahora los estudios sobre la comicidad del actor y sobre la construcción de la máscara de Juan Rana parten de la presunción de que Cosme era enano. Aquí me limito a aclarar lo que verdaderamente sabemos y no sabemos sobre el aspecto físico de Cosme Pérez, pero será necesario revisar en un futuro gran parte del análisis hecho hasta el momento de la producción juanraniana.



La principal razón por la que hemos imaginado a Cosme Pérez gordo y enano es que asociamos su imagen al cuadro de la Real Academia Española en Madrid (véase fig. 1). El lienzo fue reproducido por primera vez por Hannah Bergman en 1965. Un año después, Bergman reiteraba que «la identidad del retrato estaba fuera de toda duda» [1966: 66] e incluso especula que habría sido ejecutado «a instancias de algún personaje poderoso, tal vez de la familia real» [1966: 70]. A partir de este momento se asumió que la tabla era, si no un retrato de Cosme Pérez, al menos sí una representación más o menos caricaturesca de la máscara de Juan Rana. La aceptación de esta identidad ha llevado a que el cuadro aparezca en las portadas de las tres colecciones existentes de textos juanranescos: la de Francisco Sáez Raposo (2005), la de Yolanda Pallín (2008) y la de Peter E. Thompson (2009). Igualmente, el lienzo ilustra la cubierta de la colección de ensayos *La construcción de un personaje: el gracioso* editada por Luciano García Lorenzo y en el estudio *El actor en el teatro español del Siglo de Oro* de Josef Oehrlein. Por último, una versión de la obra, un acrílico de López Romeral del 2004, sirve de portada a *Seis estudios en busca de un actor (Juan Rana y el entremés del siglo XVII)* de Abraham Madroñal.

Hasta muy recientemente, nadie se había planteado la posibilidad de que el cuadro no hubiera sido originalmente concebido como un retrato de Cosme Pérez / Juan Rana. Al aceptar su autenticidad, los rasgos del personaje del cuadro fueron atribuidos al propio actor. Se llegó al punto de proponer que el cuadro de la RAE fuera la inspiración directa de alguno de los entremeses conservados. Así, Bergman en «Juan Rana se retrata» aseguró que había servido de base a los tres entremeses en los que aparece el motivo de retratar a Juan Rana: *El retrato vivo* de Agustín Moreto, *El retrato de Juan Rana* de Sebastián de Villaviciosa y otro con el mismo título de Antonio de Solís. A pesar de que el cuadro de la RAE no guarda parecido alguno con las pinturas (fingidas o reales) de las que hablan los entremeses, Bergman consideró «indudable que la existencia del retrato es previa a los tres entremeses» [1966:



72] y que «inspiró a los tres poetas» [1966: 72]. Peter E. Thompson adopta, sin citarla, la misma opinión que Bergman. Afirma que el retrato de la RAE fue pintado en vida del actor y que dio nombre al entremés *El retrato de Juan Rana* de Villaviciosa [2006: 51].

Laura Bass, reelabora la propuesta de Bergman y ofrece una nueva posibilidad. Si bien afirma que la relación entre los tres entremeses y el cuadro de la RAE es imposible de determinar [2008: 101], cree que *El retrato de Juan Rana* de Solís menciona explícitamente la existencia de un retrato del actor (sea o no el de la RAE). En este entremés, una Gitana adivina que Juan Rana está enamorado de la Pintora y le recomienda que, para ganarse entrada en la casa de su amada, diga que tiene que hacerse un retrato, «porque la Infanta hazerlo os ha mandado» [1986: 151]. La alusión a un miembro de la familia real que estuviera presenciando el entremés, en este caso la infanta María Teresa, nada tiene de particular. Lo curioso viene acto seguido, en la respuesta que da Juan Rana a la Gitana: «Eso tambien aveis adivinado? / La Infanta? si, mandò que me retrate, / para ponerme en vn Escaparate» [1986: 151]¹. Bass, deduce de este fragmento que la Infanta debió comisionar un retrato del actor, algo acorde con los gustos de la corte de los Austrias por coleccionar retratos de bufones y hombres de placer [2008: 118]. Si bien es plausible conjeturar que se encargase la confección de un retrato del famoso Cosme Pérez, no contamos con ninguna prueba de ello. El pasaje, opino, no confirma que la Infanta María Teresa encargase el retrato, pues no podemos tomarnos en serio todo lo que diga un entremés. En cualquier caso, este supuesto retrato encargado por la Infanta no podría ser el de la RAE, pues, como veremos más adelante—y sobre este punto no hay duda—se pintó mucho tiempo después.

¹ Debido a que varias de las ediciones empleadas para citar los entremeses carecen de numeración de versos, he optado por indicar siempre números de página para evitar malentendidos.



Otro acercamiento al a relación entre pintura y obra teatral lo aporta María Luisa Lobato, quien asevera que el retrato de la RAE no pudo ser la base de ninguno de los tres entremeses indicados por Bergman, ya que ni el ropaje, ni el contexto ni las posturas descritas muestran semejanza alguna entre cuadro y entremeses. No obstante contempla que existiera una relación entre el cuadro y el *Entremés de la Zarzuela*. En esta obra, Lorenzo equipa a Juan Rana para ir de caza, lo que lleva a Lobato a preguntarse si «¿podría ser este Juan Rana de *La Zarzuela*, cazador en una fiesta real, el sujeto del retrato que conocemos?», si bien ella misma acepta que «[e]s posible que la respuesta no la sepamos nunca» [1998: 197]. Una vez más, la datación del cuadro hará imposible esta suposición.

Uno de los errores más claros en la interpretación del cuadro de la RAE ha sido el de afirmar que el personaje representado está vestido de alcalde villano. Al asumir que el retratado es Juan Rana, se ha presupuesto que aparece en éste el papel que Cosme Pérez más veces representó y que más fama le dio. Son de esta opinión Judith Farré Vidal [2006: 18] y Evangelina Rodríguez Cuadros [1998: 272]. Sin embargo, la propia Rodríguez Cuadros ofrece en «El hatillo de la risa» una concisa descripción de cuál era la indumentaria empleada para caracterizar los alcaldes villanos en los géneros breves, y ésta no guarda similitud alguna con el atuendo del personaje del cuadro:

con las calzas de graciosidad, a veces coloradas y blancas, o con el arquetípico sayo (...) prenda que le caracteriza como simple o villano, y que suele ofrecer una textura rústica, con colores pardos o, por el contrario, veteado de frisa o bayeta o paño de lana de diferentes colores, abotonado y con caperuza, que a veces adquiría la forma de jubón que se ponía por una abertura trasera y que se denominaba sayo vaquero. La rusticidad del villano se subraya con el sayo a lo payo con capotillos de dos haldas y medias de paño pardo, el vaquero de jerguilla y las llamadas piezas de pello o pellón, de pieles [2000: 123].

El enano del cuadro no viste ninguna de estas piezas. Al contrario de lo que opina Farré Vidal [2006: 19], tampoco al arma indica que estemos ante un



alcalde villano. Los alcaldes burlescos podían salir a las tablas con «el ferreruelo, el casco, la linterna y la escopeta» [2000: 123], pero no en cualquier ocasión, sino cuando habían de rondar [2000: 123],² lo que implica una ambientación nocturna y urbana, que, claro está, no es la del cuadro. Considera Álvarez Sellers que la lógica interpretación iconográfica de un alcalde hubiera incluido «la vara o a la caperuza, al sayo o al cincho, tan referidos en los entremeses en los que Cosme intervino como alcalde bobo» [2007: 300], pero no un arcabuz.³

El personaje del cuadro, por tanto, no luce de alcalde sino que, como Bergman ya clarificó en 1966, viste «traje [...] oscuro, de corte cortesano, con golilla, y calzón» [1966: 65]. Nos encontramos, en palabras de Álvarez Sellers, ante «un enano vestido inapropiadamente de correcta etiqueta» [2007: 289], lo que, en sí mismo, ni confirma ni niega la supuesta identidad del personaje. De hecho, si no fuera por el resto de datos que más tarde se analizan, la explicación de Bergman sobre la elección de indumentaria para representar al actor resultaría plausible: «el pintor evidentemente ha querido retratar al actor, no a la máscara, puesto que le representa en traje de cortesano, prescindiendo de la montera y el sayo, de la caperuza y la vara, casi siempre asociados a Juan Rana» [1966: 68]. Asimismo sería válida la interpretación de Huerta Calvo para quien «la pintura es una inversión de los convencionales retratos cinegéticos de las personas reales» [1999: 10].

Aunque hasta muy recientemente no se había planteado la posibilidad de que el cuadro en realidad nada tuviera que ver con el actor Cosme Pérez, no todos los críticos estaban de acuerdo en el grado de correspondencia entre retrato y retratado. Por un lado, hay quienes, como Silvio Strano [2008: 32] y Huerta Calvo [1999: 9], consideran que el cuadro presenta una imagen más o

² Por cierto, el arma de alcalde villano seguramente no sería de una escopeta, que en la época designaba a un tipo específico de arcabuz usado casi siempre para cazar (cfr. Covarruvias).

³ Álvarez Sellers aclara que el arma puede ser un arcabuz o un mosquete (296).



menos fiel de la deformidad física del actor. Por otro lado, Rodríguez Cuadros [2007: 82], Farré Vidal [2006: 19], Sáez Raposo [2004: 45], Thompson [2006: 89] y Maria Grazia Profeti [1988: 41] opinan que, si bien Cosme debió poseer ciertos rasgos grotescos, estos serían exagerados por Juan Rana y que el cuadro de la RAE, más que un retrato del actor, debió ser concebido como una representación caricaturesca de su máscara.

Precisamente, considero que el claro tono caricaturesco de la tabla hace cuestionable que se trate de la representación de un individuo concreto. Si comparamos este cuadro con otros retratos de bufones o personajes deformes de la corte de los Austrias (pensemos en las obras de Velázquez o Juan Van der Hamen) se hacen patentes las discrepancias en estilo y tratamiento. De hecho, Huerta Calvo nota acertadamente que la exageración de los elementos corporales grotescos (extremidades cortas, gran estómago, cuello minúsculo, ojos saltones, cara de bobo, bigotillo más propio de adolescente púber que de adulto, etc.) hace que este Juan Rana ofrezca «muchas similitudes con el Don Carnaval del famoso cuadro de Pieter Brueghel el Viejo *Carnaval y Cuaresma*, del Museo de Bellas Artes de Viena» [1999: 20]. Igualmente Rodríguez Cuadros en *La técnica del actor español del Barroco*, obra de 1998, opina que «el retrato es más que convencional y caricaturesco» [1998: 273] e incluso llega a dudar que debamos usar la palabra *retrato* para referirnos a la pintura, pues «en absoluto responde a lo que por ese género se entendía en el Barroco español» [1998: 274]. Esta autora observó que existe un claro paralelismo entre el cuadro y el bosquejo del rudo e insensato que Vicente Carducho da en sus *Diálogos de la pintura* de 1632, descripción que a su vez se inspira en el capítulo dedicado al «bestiale malizioso» en *Della Fisionomia dell'Uomo* de Giovanni Battista della Porta de 1599. En ese momento, Rodríguez Cuadros llegó a la conclusión de que el cuadro «acentúa, con los préstamos o suturas culturales y léxicas del entorno, el tipo o máscara y no la realidad física del actor» [1998: 274]. Sin embargo, cuando en el 2007 aborda de nuevo el estudio



del cuadro en «Alzando las figuras: hacia una sistematización de lo grotesco», se refiere ya a la obra como un «supuesto retrato» [2007: 82]. Su duda brota esencialmente de que el cuadro muestra una figura excesivamente estereotípica «calcada de los clichés preestablecidos por la fisiognómica para la figura del necio o simple» [2007: 127].

Desafortunadamente, los críticos literarios no siempre contamos con las herramientas adecuadas para analizar las obras de arte, y por ello ha sido necesaria una aproximación al retrato por parte de expertos en historia del arte y la moda barrocos para demostrar que las especulaciones sobre el retrato se tambaleaban. En 2007 salió a la luz un libro fundamental, *Del texto a la iconografía: aproximación al documento teatral del siglo XVII*, en el que la Álvarez Sellers demuestra que el cuadro de la RAE se pintó con bastante después de la muerte de Cosme Pérez y que casi con total seguridad no guarda relación alguna con el actor. Me limito aquí a bosquejar las conclusiones de la autora, remitiendo al lector a una detenida lectura del capítulo 3 de su libro para una explicación más extensa de las pruebas que aduce.

En primer lugar Álvarez Sellers demuestra, a partir de un análisis de la vestimenta (traje cortesano, medias rojas y el corte de la golilla), que el cuadro se pintó necesariamente en la década de 1680 o 1690, es decir, bastante después de la defunción de Cosme Pérez acaecida en 1672. Aún si asumiéramos que se trata de una obra póstuma, la lejanía temporal se acrecienta si tenemos en cuenta que «[l]a pintura no muestra a alguien octagenario (sic), sino más bien un hombre joven y ágil» [2007: 305]. La datación del cuadro presenta dudas, pero no es por sí misma concluyente. Curiosamente, el dato más relevante proviene del elemento que, a priori, parece hacer irrefutable la relación del cuadro con el actor, me refiero a la inscripción «Juan Rana». Mas sin embargo, he aquí que, según la perito calígrafo Concepción Ferrero, las letras son «[p]osiblemente del XVIII, o quizás del XIX, pero no del XVII, no del mismo momento de la pintura» [Álvarez Sellers, 2007: 306]. Luego no fue el pintor



quien rotuló el retrato, sino que alguien, mucho después, «vio un personaje ridículo con una rana o sapo en la mano e identificó en él al célebre cómico» [Álvarez Sellers, 2007: 305-6]. La rana (que además está muerta) no tiene por qué ser alusión a Juan Rana, pues es tradicional icono de estulticia y común en la representación de bufones.

Las pesquisas de Álvarez Sellers le llevaron a la conclusión de que «dadas las dificultades de intentar hacer encajar esta pintura con la historia literaria, y, aunque hayamos contemplado la posibilidad (...) nos parece cuestionable encontrarnos ante el retrato de la máscara Juan Rana» [2007: 310]. Confieso que, la primera vez que leí estas palabras, muy al principio de mi investigación, no me convencieron, porque pensé que Álvarez Sellers obviaba que el hombre del cuadro tenía la misma fisonomía de enano gordinflón que tanto se mencionaba en los entremeses. Mas sin embargo, un cuidadoso repaso por la producción teatral demuestra que en realidad apenas hay alusiones al aspecto del actor. Se han venido repitiendo por parte de la crítica afirmaciones como la siguiente de Farré Vidal: «Las distintas apariciones en escena de Juan Rana hacen referencia a los principales rasgos de su aspecto físico y se repiten las alusiones a su baja estatura, carácter regordete y voz afeminada» [2006: 20]. Pero la autora no aporta ningún ejemplo que justifique sus palabras. Sáez Raposo y Huerta Calvo son los únicos que han defendido esta perspectiva apoyándose en una base textual concreta, pero ambos dan los mismos ejemplos, porque, en realidad, no hay muchos más. Además, ambos interpretan las citas a partir una asunción previa sobre el aspecto físico de Cosme basada en la imagen del falso retrato, porque, de no ser así, si no tuviéramos esa preconcepción visual, los casos son tan escasos y tan poco claros que dudo que se hubiera llegado a la conclusión de que Cosme era gordo y enano sólo a partir de las piezas teatrales.

En su excelente artículo «Juan Rana en escena», Sáez Raposo estudia los rasgos que confieren comicidad a Juan Rana. A pesar de que el crítico



confiesa tener «muchas reservas [sobre] la absoluta fidelidad con que el actor aparece allí representado» [2005a: 324] considera que «la enorme rentabilidad cómica que el físico del Cosme Pérez debió producir sobre los escenarios» [2005a: 324] resulta obvia tras «[u]n simple vistazo al retrato anónimo de Juan Rana» [2005a: 324]. Sáez Raposo afirma que uno de los elementos de comicidad del actor era su cuerpo grotesco, pero su análisis no demuestra que Juan Rana tuviera un cuerpo deforme sino que le presupone ciertas características físicas y a partir de ellas interpreta los textos. Así por ejemplo, escribe:

resulta llamativo el especial deleite que se percibe en algunas piezas por contemplar en escena a Juan Rana como víctima de caídas desde gran altura, de fuertes golpes que le hacen rodar por el suelo o de ciertos ensañamientos en las agresiones que está sufriendo. Sin duda, una vez más, el acicate de poder ver a una persona con sus características físicas envuelto en situaciones tan aparatosas parece situarse en el origen de tan abultado catálogo de percances [2005a: 330].

Huerta Calvo ofrece un análisis similar al afirmar que «[e]l cuerpo del actor es sometido a constantes juegos escénicos y espectaculares tramoyas» de «indudable aire circense» [1999: 20]. Ciertamente las caídas, golpes y tramoyas aparecen en los entremeses de Juan Rana, pero también lo hacen en muchos otros textos breves no protagonizados por este gracioso, son de hecho uno de los fundamentales resortes de humor del género.

Sáez Raposo también argumenta que la afición del público por el modo en que Juan Rana bailaba el zarambeque pudiera deberse a que el actor mostraba «una agilidad y dinamismo diametralmente opuestos a lo que cabría suponer a tenor de su apariencia física» [2005a: 322]. El éxito de Juan Rana bailando el zarambeque viene corroborado por testimonios contemporáneos y por el gran número de obras escritas especialmente para él que incluyen el baile. No obstante, ni el zarambeque es exclusivamente representado por Cosme ni



ningún documento especifica que la gracia recayera en el contraste entre su agilidad y su cuerpo grotesco.

Uno de los rasgos fundamentales aludidos por la crítica para hablar del aspecto grotesco de Juan Rana es su enanez. Como veremos, no hay nada que nos indique que Cosme Pérez fuera enano y sí datos que demuestran que no debió de serlo. Quizás Cosme fuera bajito, no me atrevo a afirmarlo ni a negarlo, pero lo que sí tengo claro es que no era un enano como el del cuadro de la RAE. Porque lo que representa el cuadro no es simplemente alguien de baja altura, sino una persona que sufre acondroplasia o enanismo: baja estatura, cabeza desproporcionadamente grande y extremidades cortas. Álvarez Sellers tomando como referencia el arma, estima que «la figura pintada podría acercarse a 1,20 m» [2007: 296]. Los datos fundamentales que me llevan a declarar que Cosme Pérez no era enano son los siguientes: 1. las posibles alusiones a su pequeño tamaño en las obras teatrales (muy pocas, por cierto) en ningún momento implican que fuera enano; 2. a pesar de la multitud de documentos sobre Cosme Pérez, ninguno lo define como tal; 3. existen documentos de muy difícil explicación si estuviéramos hablando de un enano; 4. Cosme antes de especializarse en papeles de gracioso actuaba de galán; y 5. existe un documento gráfico constatable que reproduce, varias veces, a Cosme y lo que allí vemos es un actor de altura similar a la del resto.

Sáez Raposo, Huerta Calvo y Madroñal afirman que en los textos teatrales hay reiterados chistes sobre la enanez del actor, pero los ejemplos aportados y estos son escasos y siempre los mismos, no por falta de originalidad de los críticos, sino porque verdaderamente no hay más.

Huerta Calvo [1999: 18] aprecia una mención irónica sobre la altura del actor en los primeros versos de *La visita de cárcel* de Jerónimo Cáncer:

VEJETE	[...] gocéis la vara mil años.
ESCRIBANO	Muy bien os asienta, y cierto



que parecéis más gallardo
con ella, y más gentil hombre,
más alto y más espigado [1980: 303]

Huerta se limita a incluir la cita sin mayor explicación, sin tener en cuenta que existen distintas versiones de este entremés. Bergman, cuya edición emplea Huerta Calvo, explica que en una de las versiones el alcalde es Juan Rana, pero que en *Ramillete de entremeses y bailes* el papel de Alcalde lo desempeña Vallejo lo que implica que «otro actor podía heredar el papel de alcalde bobo, pero no la máscara *Juan Rana*, identificada con su creador Cosme Pérez» [Cáncer: 1980, 303]. De hecho, según la versión, el entremés comienza con «Juan Rana, Juan Rana amigo» o «Vallejo, vallejo amigo»; pero independientemente de quien sea el actor, las palabras del escribano que acabo de mencionar son las mismas. Es decir, el humor persistía fuera quien fuera el actor. De hecho, si nos fijamos en cómo continúa el entremés veremos que la gracia reside en la respuesta que da el Alcalde (sea este Juan Rana o Vallejo): «Si tengo una vara más, / ¿no queréis que esté más alto?» [1980: 303].

Sáez Raposo [2005a: 325] y Huerta Calvo [1999: 23-24] encuentran otro chiste sobre la enanez de Cosme en *El niño caballero* de Solís. Beatriz quiere burlarse de su marido, Juan Rana, y para ello le hace creer que es un niño recién nacido. Juan Rana siente empequeñecerse:

Para informarme bien, el tacto aplico.
¡Válgame Dios! ¡Parece que me achico!
¿Si será aprehensión? ¡Rara mancilla!
¡Ya el cuerpo no me llega a la rodilla!
Y ya es mayor mi mal; ¡qué desventura!
¡Todo yo no me llevo a la cintura! [2013: 146]

Efectivamente, y tal como indica Sáez Raposo, hay aquí una alusión al tópico del niño de la rollona, y es precisamente por eso que no podemos deducir necesariamente que Juan Rana fuera enano. El niño de la rollona aparece en



múltiples entremeses y fue representado por otros actores no enanos. Que Juan Rana bromea con que siente que se está achicando es fácilmente explicable a partir de la proverbial credulidad del personaje, que en otros textos llega a creer estar muerto, ser mujer o un cuadro.

También Madroñal encuentra una prueba, según él irrefutable, de la pequeñez de Rana en *El soldado* de Quiñones Benavente:

Las peculiaridades propias de Cosme Pérez, la pequeñez de su estatura y su propio sobrenombre, aparecen expresados en juegos de palabras que a otros graciosos no se les puede permitir por su propia constitución y por su denominación distinta, así / cuando leemos que a Cosme Pérez otro personaje le pregunta «¿Gran soldado?», él se puede permitir responder: «Crezco mucho» [*El soldado*], frase por otra parte incomprensible en alguien de estatura superior a la que sabemos que tenía el actor [2012: 162-3].

De nuevo, considero que sin la aceptación previa de que el actor fuera enano en base al retrato, sería imposible llegar a conclusión alguna sobre su estatura partiendo de esta breve cita.

Tanto Huerta Calvo [1999: 18] como Sáez Raposo [2005a: 325] indican que uno de los recursos cómicos derivados del aspecto físico del actor consistía en enfrentar al diminuto actor con grandes animales y objetos. Huerta Calvo aporta como prueba dos citas de *El torero* de Calderón en que se apreciaría este contraste de tamaños. En la primera, Rana se acobarda ante el toro:

RANA ... ¿Es alto el talle?
 CABALLERO Digo que sois jarifo de estatura.
 RANA Eso, quíebrome yo por la cintura. [1982: 191]

La segunda cita aportada por Huerta Calvo es esta acotación: «Sale Cosme, con sombrero de plumas, capa corta y borceguíes y acicates largos, en un caballo de caña y dos lacayuelos delante con rejones» [1999: 196]. Huerta Calvo inscribe su pre-concepción del aspecto de Juan Rana basada en el cuadro al análisis del



texto e imagina una puesta en escena en la que se enfrentan un animal gigante contra un pequeño bufón vestido con ropas excesivas para su talla. Llevado por las posibilidades cómicas de la imagen, añade Huerta Calvo que «Cualquiera que haya presenciado alguna vez, en los años sesenta, el espectáculo de El Bombero Torero, podrá acreditar la eficacia cómica de tales *gags* protagonizados por enanos» [1999: 18]. No dudo que esto hubiera sido cómico, pero en la acotación no se clarifica que las ropas fueran desproporcionadas y el intercambio entre Rana y el Caballero se limita a recalcar la cobardía del primero y, si acaso, a incluir un chiste sobre su identidad sexual. Sáez Raposo también cree que el contraste de tamaños es elemento de comicidad en este mismo entremés aunque él lo ve en el estoque y el gran broquel con que aparece ataviado el actor.

Sáez Raposo [2005a: 325] aporta como otro ejemplo de contraste de tamaños el descomunal sombrero de *El guardainfante, segunda parte* de Quiñones Benavente. Los chistes sobre el tamaño del sombrero proliferan en la pieza, pero la gracia recae en que el sombrero es ridículamente grande, no en que su portador sea pequeño. De hecho, este entremés se escribió como secuela de *El guardainfante, primera parte*, obra protagonizada por una mujer que viste un desmesurado guardainfante. Las dos partes se burlan de los excesos de la moda, no del tamaño de los protagonistas.

La única muestra posible de la enanez de Cosme que yo creo puede argüirse a partir de los textos teatrales, y que curiosamente no es mencionada por otros críticos en este sentido, es que la figura del doble fuera representada por una niña, Manuela Escamilla. En cualquier caso, no considero que esto sea concluyente, pues el emplear a Manuela como reflejo del personaje supone principalmente un guiño a la identidad sexual del actor y la menguada capacidad intelectual de la máscara de Juan Rana. Además, en *El parto de Juan Rana*, Cosme sale a escena ataviado de mujer preñada y da a luz sobre el escenario a Manuela que, según la acotación, sale de debajo de sus faldas. Por



muy grandes que fueran esas faldas, parece imposible que un actor de 1,20 m. pueda esconder bajo sus falda una niña de al menos siete años.

Además de la enanez, el otro rasgo fisiológico grotesco asumido por la crítica ha sido la gordura de Juan Rana. No niego que Cosme fuera gordo, quizás, pero no tenemos pruebas concluyentes que así lo demuestren. Los textos teatrales no mencionan que el actor estuviera gordo, sino que comía mucho, lo cual no es exactamente lo mismo. He inspeccionado con detalle todas las obras teatrales en las que aparece Juan Rana en busca de alusiones concretas a su sobrepeso y he encontrado una sola mención explícita en el entremés anónimo *El infierno*. Aquí Juan Rana se convierte en sustituto del diablo y juez de almas. Tras juzgar, a su manera, varias almas, Juan Rana se enfrenta a la suya propia (representada por Bernarda). Juan Rana no acaba de estar seguro de que aquella sea en realidad su alma y pide pruebas concretas con estas palabras:

De otra seña necesito
para más conocimiento,
que yo, como soy pesado,
no me creo de ligero. [2005: 278]

Existen otras posibles alusiones a la gordura de Cosme, pero todas podrían además ser interpretadas de otro modo. En *El parto de Juan Rana* de Lanini y Sagredo, Juan Rana está embarazado y su condición es descrita del siguiente modo:

ESCRIBANO	Es público, es notorio y muy constante que de tiempo a esta parte, al contraído Juan Rana, le ha crecido el vientre de manera que una cuba parece.		
ALCALDE 3	de vino.	Antes lo era	
ESCRIBANO	Y le han faltado las ganas de comer, que en un penado son las señas fatales.		



ALCALDE 4 Y en él, que es un glotón,
son más señales. [2009: 104]

¿Implica esto que ya antes del embarazo Juan Rana estaba gordo como una cuba o muy al contrario que ahora parece una cuba en lo gordo y que antes lo parecía en lo borracho? Podemos leer el fragmento de ambos modos.

Igualmente ambigua es la siguiente cita de *Triunfo de Juan Rana* de Calderón, obra en la que Cosme Pérez representa el papel de su propia estatua. Mientras unos soldados se disponen a colocar la estatua-actor sobre una fuente ocurre esto:

RANA	¡Con tiento, por Dios bendito!
SOLDADO	No vi estatua más pesada.
RANA	¡Ay, que me dejan caer! [1989: 563]

Los soldados se quejan del peso de la estatua, pero ¿se refieren necesariamente al sobrepeso del actor? En el momento de la representación, 22 de julio de 1668 [Asensio, 1971: 169], Cosme Pérez ya no podía andar (se movía en silla de manos) y hubo que sacarle al escenario en andas (o en un carro, según Cotarelo [1911: CLX]). La broma igual puede referirse al peso del actor que al tener que cargar con él sobre unas andas, o ambas cosas. En todo caso, no cabe descartar que las palabras del soldado no sean más que el anuncio del golpe de humor que viene inmediatamente después, cuando dejan caer a Juan Rana al suelo.

Una tercera cita discutible sobre el peso de Juan Rana está en *El toreador* de Calderón. Aquí Juan Rana está enfermo de amor y su supuesto primo le dice: «de veros tan flaco me lastimo» [1982:190]. Es imposible saber si hay o no ironía, si la gracia reside en que Juan Rana es todo menos flaco o simplemente es en una exageración del tópico del enamorado que no come.

Por último, es necesario apuntar que en el anónimo *El hidalgo, segunda parte*, Juan Rana expresa deseo de estar gordo. Juan Rana descubre ser hidalgo y es llevado a la corte, donde le matan de hambre. Él sólo quiere regresar a su



pueblo y comer tranquilo. Dice Rana: Plubiera a Dios viviera gordo y sano, / que el ser hidalgo sólo me ha servido, / de estar desafiado y mal comido [2008: 79].

Graciela Balestrino declara que estas palabras «sin duda provocarían la hilaridad del público, ante la figura gruesa y desproporcionada del gracioso» [2011: 126]. Pero no hay nada concluyente en los versos mismos que garantice que el actor que los declama fuera gordo.

Resumiendo, en una producción de unas 70 piezas breves en las que aparece Juan Rana, hay en total una alusión clara al sobrepeso y cuatro dudosas. Parece demasiado poco para concluir que el exceso de peso fuera rasgo fundamental de la máscara de Juan Rana y menos aún de la verdadera fisonomía del actor. Cabe en este instante preguntarse por qué entonces los lectores modernos imaginamos a Juan Rana gordo. Creo que esto no se debe sólo a la mediación del cuadro de la RAE, pues he comprobado una y otra vez cómo mis estudiantes, sin conocer si quiera la existencia del supuesto retrato, llegan a la conclusión de que Juan Rana está gordo tras haber leído tres o cuatro entremeses. Como lectores del siglo XXI proyectamos sobre Juan Rana modernos prejuicios que nos llevan a equiparar dos cualidades para nosotros igualmente negativas: la glotonería y la obesidad. Juan Rana, efectivamente, come y bebe sin parar, o al menos se pasa el tiempo hablando de que quiere comer y beber. Esta falta de autocontrol, de gula, se visualiza en la mente del lector occidental de hoy mediante la obesidad. Obsérvese como, por ejemplo, Ilaria Resta equipara glotonería con obesidad:

Juan Rana es el emblema del glotón, aficionado a los placeres anacreónticos de la esfera puramente material y corporal (bebida y comida), físicamente marcado por una protuberancia de estómago que, según las teorías de lo grotesco bajtiniano, constituye el marco significativo de la exageración del cuerpo que rompe sus límites [2015: 156].



También Sáez Raposo explica que la gordura de Juan Rana aparece «en coexistencia con su glotonería» [2005a: 327], sin embargo todos los ejemplos que aporta para demostrarlo son exclusivamente de glotonería.

La relación directa entre exceso de comida y gordura, y la condena moral de esta última se desarrolló en el XVII, y sobre todo en países protestantes. Según Ken Albala, antes de la modernidad, la gordura no era considerada «an illness that demanded serious attention» [2003: 4], sin embargo «[e]ating and drinking too much, too great a diversity of food, without any order or at the proper times, was considered the source of innumerable diseases. But revealingly, obesity was not among them» [2003: 2]. La identificación de glotonería con obesidad se dio, como especifica Christopher E. Forth, al pasar de una «premodern acceptance of fat as a sign of health, fertility, and beauty» a una sociedad moderna en la que, como hoy, encontramos a «rejection of ‘obesity’ as unhealthy, disgusting, and connected to the poor» [2013: 135-6]. Esto no significa que se aceptara cualquier grado de gordura. Tanto la excesiva obesidad como la gula habían sido fuente de sátira desde la antigüedad, porque «suggested an abdication of mastery and a corresponding drift into base animality, effeminacy and servility» [Forth, 2013: 145]. El cristianismo adopta esta visión de la gula como señal de pérdida de control. Por eso, cuando Santo Tomás de Aquino creó la lista de las virtudes cardinales, opuestas a los siete pecados capitales, la templanza encarnó lo contrario de la gula. Al tratarse de un pecado capital, la gula deriva en otros muchos pecados, todos ellos causados por la pérdida de control. Aclaro esto porque a menudo se han relacionado algunos de los rasgos constituyentes de la máscara de Juan Rana (vaguería, flema, estupidez, afeminamiento, etc.) con su gordura, cuando en realidad son todos ellos consecuencia lógica de su gula. Un actor con un peso normal podría transmitir esta idea de exceso tanto como uno obeso, siempre y cuando se llamase la atención sobre su gula.



Una clara muestra de cómo obesidad y gula no siempre iban de la mano en la temprana edad moderna, puede encontrarse en las cuatro series de grabados de los siete pecados capitales de los siglos XVI y XVII que conserva la BNE. En las cuatro series cada pecado es representado por una mujer. Mientras que Jacob Matham y Hieronymus Wierix ilustran la gula con una mujer gorda, Jacques Callot y Heinrich Aldegrever optan por mujeres de fisonomía similar a las de los otros pecados.

Puesto que, como ha quedado demostrado, es imposible extraer datos concluyentes sobre el físico de Cosme Pérez de las obras teatrales y, además, el cuadro de la RAE no puede ser tomado como referencia, si algo queremos saber debemos acudir a otro tipo de documentación. Los distintos textos que mencionan a Juan Rana, no dicen nada de su aspecto físico, pero podemos deducir de todos ellos que no debió ser un enano. Dada la profusión de documentos sobre el actor resulta casi increíble que fuera un enano y que nadie, en ningún contexto, lo mencionara. Por ejemplo, en la correspondencia entre Felipe IV y Luisa Enríquez Manrique de Lara, Duquesa de Paredes, hay seis menciones a Juan Rana (en un total de 30 cartas). Se habla de lo que Juan Rana hacía reír en palacio y en los corrales, lo que estaba representando y el aprecio que ambos emisarios tenían por él. Se le describe como actor o amigo, nunca como enano. José Moreno Villa en *Locos, enanos, negros y niños palaciegos*, obra del año 1939, es decir, anterior a la difusión del cuadro de la RAE, revisa los archivos del Palacio Real de Madrid entre 1563 y 1700 e identifica un total de 123 individuos que realizan funciones bufonescas. Los clasifica atendiendo a las denominaciones que aparecen en los documentos en las categorías de: enano, loco, hombre (o gentilhombre) de placer, bufón, truhán, gigante, negro, simple y pigmeo. Algunos personajes, se encuadran en más de una categoría, por ejemplo bufón y enano. Juan Rana aparece únicamente identificado como bufón.

Con el tiempo, la identidad del actor Cosme Pérez quedó indisolublemente unida a la máscara de Juan Rana, pero esto no fue siempre así.



Antes de especializarse en papeles cómicos y en Juan Rana, Cosme hizo de Leonardo en *El desdén vengado* (1617) y de Capitán Medrano en *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba* (1622), ambas de Lope [Sáez Raposo, 2005b: 23-4]. Según Álvarez Sellers, esto demuestra que «el actor no debió de ser un enano carente de inteligencia» [2007: 300] y más aún que «su apariencia sería la de un hombre normal sin los evidentes defectos del retratado» [2007: 300]. En las dos piezas, Cosme representa un papel de galán secundario, en una es un capitán y en la otra amigo del conde protagonista. ¿Podemos realmente imaginar que los primeros papeles de importancia que se le dieron al actor fueran estos si hubiera sido un enano?⁴

Que sepamos, la primera vez en que Cosme aparece representando el papel de alcalde villano bajo el nombre de Juan Rana es el año 1624, en *Lo que ha de ser* de Lope de Vega. Según Sáez Raposo, a partir de 1627: «la decisión de dar vida a Juan Rana le supuso el tener que renunciar a la apetecible posibilidad de convertirse en un renombrado actor de comedias» [2005b: 127]. Quizás el paso definitivo ocurriera más tarde, debido a que, entre 1631 y 1635, Cosme formó parte de la compañía de Fernández Tomás Cabredo, en la que, como indica Silvio Strano, «el papel de gracioso era desempeñado por el mismo Cabredo» [2008: 30], por lo que «Cosme Pérez debió ocuparse de los papeles serios o, más bien, debió de substituir al autor de la compañía en las obras en las que éste no actuaba» [2008: 30]. Quizás fuese con Cabredo que Cosme se especializó en la figura del donaire. Parece demostrado que Cosme Cosme Pérez no comenzó su andadura como Juan Rana, ni siquiera como gracioso, sino que su fama le lleva a especializarse en la representación de esta máscara. Inicialmente hizo papeles serios, que no resulta lógico hubieran sido representados por un enano.

⁴ Ferrer Valls indica erróneamente que en *La nueva victoria de don Gonzalo de Córdoba*, Cosme realiza un papel de gracioso, pero no es así.



En este repaso de la pertinente documentación relativa a la labor profesional de Cosme Pérez, no podría pasar por alto las famosísimas palabras de Juan Caramuel que recoge Cotarelo i Mori: «célebre gracioso que excedió a todos los de su tiempo. Sólo con salir a las tablas, y sin hablar, provocaba a risa y aplauso» [1911: CLXII]. Huerta Calvo interpreta esta cita como prueba del aspecto grotesco del actor:

La observación es muy interesante, pues pone de relieve la comicidad inmanente a la presencia física del personaje y la importancia de la corporalidad grotesca en la estética del Barroco, esto es, la fascinación que por gigantes, enanos, corcovados, inocentes, tullidos, barbudas, niños monstruosos, sintieron los artistas de la época... Tal como reflejara el anónimo pintor al que arriba nos hemos referido, Juan Rana reunía muchas de estas características [1999: 18].

Pero, en realidad, la cita de Caramuel no dice nada concreto sobre el aspecto físico de Juan Rana, no queda claro si la risa provenía de la fama que precedía al actor o de su apariencia física. Es más, Abraham Madroñal ha encontrado una cita casi idéntica en la novela corta *Los perros de Mahúdes* de Carrillo Cerón (Granada, 1635) en la que se describe a otro actor, Pedro Hernández, que no era enano. En esta novela varios personajes están hablando de entremeses y uno de ellos dice: «Callen todas estas gracias con las de Cisneros, que sólo salir al tablado provoca risa» [Madroñal, 2012: 45].

Otro documento de especial relevancia, pero por el que la crítica no ha mostrado mayor interés, es el segundo testamento de Cosme Pérez, el del 13 de junio de 1676, reproducido por Agustín de la Granja. En este documento se leen las siguientes palabras, que no aparecían en el primer testamento:

Mando a la dicha cofradía de Nuestra Señora de la Novena, sita en la dicha parroquia, ducientos ducados, por una vez, de limosna para ayuda a las obras de su capilla, para en cuenta de los cuales consigno diez ducados que me debe Antonio (fol. 205ro) descamilla, de un vestido que le vendí, y los ciento y noventa restantes se saquen de mis bienes [2001: 661].



Explica Granja a propósito de este pasaje:

Curiosa resulta también, en el mismo testamento, la deuda que el actor no olvida de su antiguo director de compañía Antonio de Escamilla, a quien había vendido un vestido (que seguramente ya no necesitaba) por diez ducados. Como en el testamento definitivo se pasa por alto este detalle, pienso que Escamilla negoció con su antiguo gracioso la herencia gratuita del vestido antes de tiempo; y que la operación se hizo a costa—o en perjuicio—de la cofradía del gremio de los comediantes [2001: 659].

Dado el contexto, resulta lógico imaginar que se trata de algún traje para representar. ¿Qué uso tendría para Escamilla el traje de un enano? No tenemos constancia de que Escamilla tuviera en su compañía a ningún actor enano.

Se ha barajado la posibilidad de que existieran otras representaciones pictóricas del actor, basadas siempre en la supuesta similitud con el cuadro de la RAE. Julio Vélez Sainz identifica como Cosme el enano de *Retrato de Felipe IV con Lacayo* de Gaspar de Crayer (196-7), sito en el Ministerio de Asuntos Exteriores de Madrid. Puesto que el único criterio empleado es el parecido físico con el enano del cuadro de la RAE y éste, como ha quedado demostrado, más que probablemente nada tenga que ver con el actor, no podemos aceptar encontrarnos ante otro retrato. Según Vélez Sainz, Laura Bass en *The Drama of the Portrait* identifica a Cosme Pérez en una de las figuras que aparecen en *La emperatriz Margarita de Austria* de Juan Bautista Martínez del Mazo, obra localizada en el Museo del Prado, sin embargo Bass no dice tal cosa.

Curiosamente sí existen incontestables representaciones gráficas de Juan Rana en el manuscrito de *La fábula de Perseo y Andrómeda* de Calderón que se conserva en la Houghton Library de la Universidad de Harvard (Ms Typ 258). No es mío el descubrimiento, sino de Sáez Raposo quien explica que «[l]a obra fue representada el 18 de mayo de 1653 en el Coliseo del Buen Retiro por iniciativa de la infanta María Teresa de Austria para celebrar el



restablecimiento de la reina Mariana de Austria tras una enfermedad» [2011: 42-3, nota 17]. En esta comedia Cosme hizo el papel del gracioso Bato y la escenografía corrió a cargo de Baccio del Bianco, quien además realizó 11 dibujos «para acompañar, de modo ornamental, el manuscrito de la comedia, ya que iba a ser un regalo de Felipe IV a su suegro, Fernando III, emperador del Sacro Imperio Romano Germánico» [2011: 42, nota 17]. Hasta ahora la figura de Juan Rana ha sido identificada en dos de los grabados. Sáez Raposo encuentra a Juan Rana sólo en el grabado de la escena inicial del acto tercero, Triunfo de Perseo sobre Medusa (véase fig. 2). En este grabado

Bianco incluyó en el ángulo inferior izquierdo del escenario, aunque completamente fuera de éste, a Cosme Pérez (con la leyenda «Juan Rana» debajo de él), que aparece mirando al público encuadrado en una especie de territorio intermedio entre la ficción escénica y la realidad fuera de ella [2005b: 44].



Fig. 2: Ms. Typ 258. Houghton Library, Harvard University.



Fig. 3: Ms. Typ 258. Houghton Library, Harvard University.

A partir del descubrimiento de Sáez Raposo, Lobato revisó de nuevo las ilustraciones y, basándose en el parecido y el vestuario, llegó a la conclusión de que el actor también es uno de los personajes de la derecha en la Escena del Infierno [2001: 208] (véase fig. 3). Creo que podemos añadir otra tercera presencia en el último grabado (véanse figs. 4 y 5). En esta Escena Celebratoria, la primera figura de la izquierda (el hombre que toca la guitarra), guarda gran parecido (bigote, espada, sombrero y traje) con el actor que Bianco rotula como Juan Rana en la lámina uno. Por cierto, en esta última lámina sí hay un actor enano, que no es Juan Rana, en el centro del escenario. Si observamos estos grabados son obvias dos cosas. La primera que, como ya apuntó Sáez Raposo, este Juan Rana «no guarda ninguna similitud» [2005b: 44, nota 43] con el retrato de la RAE. La segunda que ni está particularmente gordo ni es enano. Ciertamente, esto no es algo que se podría deducir tomando solo como referencia la primera lámina de la colección, pues al aparecer Juan Rana en una posición externa es imposible comparar su altura con la del resto de los actores.

Pero en las otras dos imágenes queda claro que su altura y peso no difieren sustancialmente de los de sus compañeros.



Fig. 4: Ms. Typ 258. Houghton Library, Harvard University.



Fig. 5: Ms. Typ 258.
Houghton Library,
Harvard University.

Finalmente, quisiera llamar la atención sobre los grabados de los siglos XVIII y XIX. Puede parecer irrelevante aludir a estas representaciones tan posteriores a la muerte del actor, pero creo que es significativo que en todas ellas Juan Rana aparezca con una altura y peso normales. Esto sirve para confirmar, al menos en parte, que la visión moderna del actor gordo y bajito deriva del descubrimiento del cuadro de la RAE, pues todas las imágenes anteriores lo presentan como un actor sin particularidades grotescas. Véanse las ilustraciones que encabezan las ediciones de Matheo Barceló de

Entremés del desafío de Juan Rana y Entremés del retrato de Juan Rana (Barcelona, 1779) (véanse figs. 6 y 7). Lo mismo ocurre en el volumen conservado de *Pasillo de Juan Rana y Antón Rapao*, entremés anónimo del XIX publicado por José M. Marés en Madrid (1842-1859?).

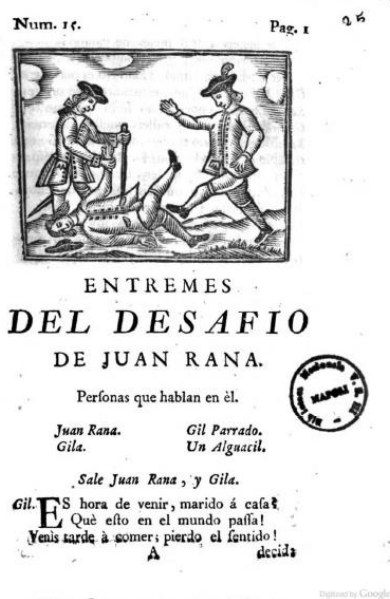


Fig. 6: Archive.org. Barcelona, Matheo Barceló, 1779.



Fig. 7: Archive.org. Barcelona, Matheo Barceló, 1779.

Por último, cabe mencionar que la imprenta Antonio Marzo de Madrid publicó desde 1897 y 1906 la revista *Juan Rana: revista satírica ilustrada*. Esta revista tenía en la primera página una imagen de un actor vestido al estilo barroco. La ilustración fue variando con el tiempo, pero en ningún caso presentó un enano gordinflón (véanse figs. 8 y 9).



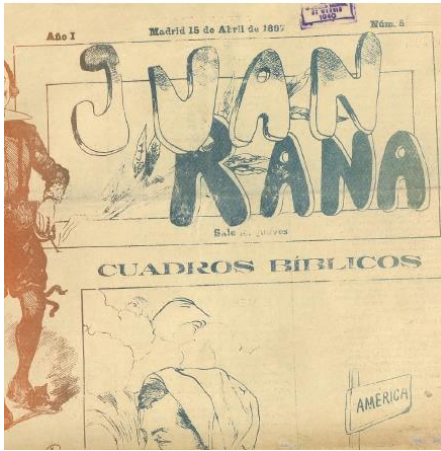


Fig. 8: Ayuntamiento de Madrid.
Hemeroteca Municipal.



Fig. 9: Ayuntamiento de Madrid.
Hemeroteca Municipal.

En conclusión, es improbable que ninguno de los óleos conservados (incluido el de la RAE) que supuestamente representan a Juan Rana sean realmente retratos del actor. Existen, sin embargo, unos grabados incuestionables en los que Cosme Pérez aparece representado sin ningún rasgo grotesco. En cuanto a las fuentes textuales (documentos sobre el actor y referencias en las propias obras teatrales), ninguna de ellas ofrece datos concluyentes sobre su físico. Si bien resulta casi imposible comprobar si Cosme tenía o no sobrepeso, de lo que ya no me cabe ninguna duda es de que no era un enano. Es necesario, por tanto, revisar todas aquellas interpretaciones sobre Juan Rana que derivaban de la errónea idea de que era enano y deforme.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBALA, Ken, «The Apparition of Fat in Western Nutritional Theory» [en línea] en *University of the Pacific Scholarly Commons*, 2003, vol. 36, 1-10.
<<http://scholarlycommons.pacific.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1035&context=cop-facbooks>> [27-9-2017]
- ALDEGREVER, Heinrich, *Las virtudes y los vicios*, 7 estampas, S.I., s.n., ca. 1552?.
- ÁLVAREZ SELLERS, Alicia, *Del texto a la iconografía: aproximación al documento teatral del siglo XVII*, Valencia, Universitat de València, 2007.
- ASENSIO, Eugenio, *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente con cinco entremeses inéditos de D. Francisco de Quevedo*, Madrid, Gredos, 1971.
- BALESTRINO, Graciela, «Calderón y el metateatro: abismación, trampantojo y apoteosis del comediante en Mojiganga del mundinovo» en *Teatro de Palabras*, 2011, vol. 5, 119-41.
- BASS, Laura, *The Drama of the Portrait: Theater and Visual Culture in Early Modern Spain*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2008.
- BERGMAN, Hannah E, *Luis Quiñones de Benavente y sus entremeses con un catálogo biográfico de los actores citados en sus obras*, Castalia, 1965.
- , «Juan Rana se retrata» en *Homenaje a Rodríguez Moñino. Estudios de erudición que le ofrecen sus amigos o discípulos hispanistas norteamericanos*, Castalia, 1966, vol. I, 65-73.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Andrómeda y Perse: fábula representada en el Coliseo del Real Palacio de Buen Retiro a obediencia de la Serenissima Señora Doña Maria Teresa de Austria Infanta de Castilla en festibo parabién que felices años goze la siempre Aususta Magestad de la*



- Reyna Nuestra señora Doña Mariana de Austria*. (h. 1653) MS Typ 258. Houghton Library, Harvard University.
- ____, «El toreador», en *Entremeses, jácaras y mojigangas*, Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera eds., Madrid, Castalia, 1982, 187-99.
- ____, «El triunfo de Juan Rana», en *Teatro cómico breve*, María Luisa Lobato ed., Kassel, Reichenberger, 1989, 552-69.
- CALLOT, Jacques, *Los siete pecados capitales*, 7 estampas, Florencia o Nancy, s.n., ca. 1619-21.
- CÁNCER, Jerónimo, «La visita de cárcel» en *Ramillete de entremeses y bailes. Nuevamente recogido de los antiguos poetas de España. Siglo XVII*, Hanna E. Bergman ed., Madrid, Castalia, 1980, 303-11.
- COTARELO I MORI, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglos XVI a mediados del XVIII*, Madrid, Bailly-Bailliere, 1911.
- ____, «El hidalgo. Segunda parte» en *Entremeses de Juan Rana*, Yolanda Pallín ed., Madrid, Fundamentos, 2008, 75-85.
- ____, «El infierno» en *Juan Rana y el teatro cómico breve del siglo XVII*, Francisco Sáez Raposo ed., Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005, 259-83.
- FARRÉ VIDAL, Judith, «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» en *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey* 2006, vol. 20, 12-33.
- FERRER VALLS, Teresa, «Teatro y mecenazgo en el Siglo de Oro: Lope de Vega y el Duque de Sessa» en *Mecenazgo y humanidades en tiempos de Lastanosa. Homenaje a Domingo Ynduráin*, Aurora Egido y José Enrique Laplana eds., Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2008, 113-134.



- FORTH, Christopher E, «The Qualities of Fat: Bodies, History, and Materiality» en *Journal of Material Culture*, 2013, vol. 18, núm. 2, 135-54.
- GARCÍA LORENZO, Luciano, *La construcción de un personaje: el gracioso*. Madrid, Fundamentos, 2005.
- GRANJA, Agustín de la, «Los dos testamentos de Cosme Pérez, alias Juan Rana» Christoph Strosetzki ed., *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional siglo de Oro (AISO) (Münster 20-24 de julio de 1999)*, Frankfurt, Vervuert/Iberoamericana, 2001, 652-62.
- HUERTA CALVO, Javier, «El teatro de Juan Rana» en *Acotaciones. Revista de investigación y creación teatral*, vol. 2, 1999, 9-37.
- LANINI Y SAGREDO, Francisco Pedro de. «El parto de Juan Rana» en *The Outrageous Juan Rana Entremeses: A Bilingual and Annotated Selection of Plays Written for this Spanish Golden Age Gracioso*, Peter E. Thompson ed., Toronto, University of Toronto Press, 2009, 96-120.
- LOBATO, María Luisa, «Dos entremeses nuevos para Juan Rana». *Teatro español del siglo de oro: teoría y práctica*, editado por Christoph Strosetzki, Madrid, Iberoamericana, 1998, 191-236.
- _____, «Un actor en Palacio: Felipe IV escribe sobre Juan Rana» en *Cuadernos de Historia Moderna*, 1999, vol. 23, 1999, 79-111.
- _____, «Calderón en los sitios de recreación del Rey: esplendor y miserias de escribir para palacio» en Felipe B. Pedraza Jiménez, Rafael González Cañal y Elena Marcello eds., *Calderón: sistema dramático y técnicas escénicas. Actas XXIII Jornadas de Teatro Clásico. (Almagro 11, 12 y 13 de Julio de 2000)*, Almagro, Universidad de Castilla la Mancha, 2001, 187-224.
- MADROÑAL, Abraham, *Seis estudios en busca de un actor. (Juan Rana y el entremés del siglo XVII)*, Madrid, Ediciones del Orto, 2012.
- MATHAM, Jacob, *Las siete virtudes y los siete pecados capitales*, 14 estampas, Haarlem?: Hendrik Goltzius, e. 1590-1598?.



- MORENO VILLA, José, *Locos, enanos, negros y niños palaciegos. Gente de placer que tuvieron los Austrias en la Corte española desde 1563 a1700*, México, Presencia, 1939.
- OEHRLIN, Josef, *El actor en el teatro español del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1992.
- PALLÍN, Yolanda, *Entremeses de Juan Rana*, Madrid, Fundamentos, 2008.
- PÉREZ VILLANUEVA, Joaquín, *Felipe IV y Luisa Enríquez Manrique de Lara, Condesa de Paredes de Nava. Un epistolario inédito*, Salamanca, Caja de Ahorros y M. de P. de Salamanca, 1986.
- PROFETI, Maria Grazia, «Condensación y desplazamiento. La comicidad y los géneros menores en el teatro español del siglo de oro» en Luciano García Lorenzo ed., *Los géneros menores en el teatro español del siglo de oro: (Jornadas de Almagro, 1987)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, 33-46.
- RESTA, Ilaria, «Cuerpo grotesco y carnavalización en el mito del hombre preñado: *El parto de Juan Rana* en clave bajtiniana» en *Arte Nuevo: Revista de estudios áureos*, 2015, vol. 2, 144-61.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina, *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998.
- _____, «El hato de la risa: identidad y ridículo en el vestuario del teatro breve del Siglo de Oro» en *Cuadernos de Teatro Clásico*, 2000, vols. 13-14, 109-138.
- _____, «Alzando las figuras: hacia una sistematización de lo grotesco» en Luciano García Lorenzo ed., *El figurón: texto y puesta en escena*, Madrid, Fundamentos, 2007, 71-106.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco, «El origen del nombre artístico Juan Rana». *Voz y letra*, vol. XV, núm. 2, 2004, pp. 33-58.
- _____, «Juan Rana en escena». *La construcción de un personaje: El gracioso*, editado por Luciano García Lorenzo, Fundamentos, 2005, pp. 317-50.



- _____, *Juan Rana y el teatro cómico breve del siglo XVII*, Fundación Universitaria Española, 2005.
- _____, «Del entremés a la comedia: hacia el itinerario de la metateatralidad» en *Teatro de palabras*, 2011, vol. 5, 29-56.
- SOLÍS, Antonio de. «Entremés del niño caballero». editado por María del Rosario Aguilar Perdomo, *Hipógrifo*, vol. 1, núm. 1, 2013, pp. 135-62.
- _____, «Representación graciosa: El retrato de Juan Rana». *Obra dramática menor*, editado por Manuela Sánchez Regueira, CSIC, 1986, pp. 149-55.
- STRANO, Silvio. *La máscara de Juan Rana con edición crítica de cuatro entremeses sobre el personaje*. Trabajo de Investigación. Universitat Autònoma de Barcelona. ddd.uab.cat/pub/trerecpro/2008/hdl_2072_10402/La_mascara.pdf
- THOMPSON, Peter E. *The Outrageous Juan Rana Entremeses: A Bilingual and Annotated Selection of Plays Written for this Spanish Golden Age Gracioso*, U of Toronto, 2009.
- _____, *The Triumphant Juan Rana: A Gay Actor of the Spanish Golden Age*, U of Toronto P, 2006.
- VÉLEZ SAINZ, Julio. «*Felipe IV con Juan Rana* de Gaspar de Crayer: un posible nuevo documento pictórico para un actor calderoniano». *Calderón frente a los géneros dramáticos*, editado por Antonio Sánchez Jiménez, Ediciones del Orto, 2015, pp.193-204.
- WIERIX, Hieronymus. *Los pecados capitales*. 8 estampas. Amberes?: Philippe Galle, e.1570-1612?

