



MARÍA ROSA ÁLVAREZ SELLERS

Universitat de València

maria.r.alvarez@uv.es

 orcid.org/0000-0003-3192-4057

JUAN RANA EN ENTREMESSES PORTUGUESES: *DOS CARAS SIENDO UNA Y UM SOLDADO E SUA PATRONA*, DE MANUEL COELHO REBELO¹

Fecha de recepción: 01.10.2022

Fecha de aceptación: 18.04.2023

Resumen: Cosme Pérez no solo fue uno de los actores más famosos del Siglo de Oro, aplaudido en los corrales y en la Corte, sino que fue además el creador de una máscara que llegaría a suplantarse su identidad: Juan Rana, el alcalde villano objeto de burlas de muy diversa índole al que muchos autores de la época dedicaron entremeses. Dado que abundan los estudios críticos sobre la persona y el personaje, nuestra intención es poner de relieve circunstancias menos conocidas, como el hecho de que Cosme Pérez viviera en Lisboa y que Juan Rana protagonizara dos entremeses del único dramaturgo portugués, Manuel Coelho Rebelo, que firma una colección propia: *Musa entretenida de varios entremeses* (Lisboa, 1658). *Dos caras siendo una* está escrito en español y *Um soldado e sua patrona* en portugués, e incluso el nombre pasa a João Rana, prueba de que se trataba de una figura de sobra conocida. Ambos trazan tramas similares en torno a la astucia y la burla; sin embargo, una sorprendente y novedosa característica los distingue y separa de los entremeses castellanos: Juan Rana ya no será engañado y acabará maltrecho, sino que desempeña un papel diferente al que le había dado la fama, invirtiendo así el mundo del entremés. En Portugal, Coelho Rebelo demuestra ser capaz de huir del estereotipo y de conducir por nuevos e insospechados caminos a una máscara tan célebre como el actor que la encarnaba.

Palabras clave: Juan Rana, Cosme Pérez, entremés, Portugal, Manuel Coelho Rebelo, *Musa entretenida de varios entremeses*

Title: Juan Rana in Portuguese *Entremeses*: *Dos caras siendo una* and *Um soldado e sua patrona*, by Manuel Coelho Rebelo

Abstract: Cosme Pérez was not only one of the most famous actors of the Golden Age (applauded both in the courtyards of comedies and in the Court), but also the creator of a mask that would come to supplant his identity: Juan Rana, a peasant mayor, who was widely mocked in different ways by contemporary authors who dedicated to him *entremeses* ('interludes'). Given that critical studies on the person and character abound, our intention is to highlight lesser-known circumstances, such as the fact that Cosme Pérez lived in Lisbon and that Juan Rana starred

¹ Este trabajo se enmarca en el proyecto de investigación *Entremezes ibéricos*, ENTTRIB (PTDC/LLT-LES/32366/2017), financiado con fondos nacionales portugueses por medio de la FCT –Fundación para la Ciencia y la Tecnología– y con fondos FEDER por medio del Programa Operacional Regional de Lisboa.

in two *entremeses* by the only Portuguese playwright, Manuel Coelho Rebelo, who signs his own collection: *Musa entretenida de varios entremeses* (Lisbon, 1658). *Dos caras siendo una* is written in Spanish and *Um soldado e sua patrona* in Portuguese, and the name even changes to João Rana, proof that he was a well-known figure. Both trace similar plots around a love triangle drawn by cunning and mockery. However, a surprising and novel characteristic distinguishes them and separates them from the Castilian *entremeses*: Juan Rana will no longer be deceived or end up battered, but instead plays a different role from the one that had given him fame, thus reversing the order of the world of the *entremeses*. In Portugal, Coelho Rebelo proves to be capable of escaping from the stereotype and leading a mask as famous as the actor who embodied it down new and unexpected paths.

Keywords: Juan Rana, Cosme Pérez, *entremés*, Portugal, Manuel Coelho Rebelo, *Musa entretenida de varios entremeses*

JOÃO RANA. A minha molher,
meu senhor soldado,
à costa comigo
dizem que tem dado,
estou já cansado
de a prender.
(vv. 217-222)
Um soldado e sua patrona,
Manuel Coelho Rebelo

COSME PÉREZ Y SU MÁSCARA: JUAN RANA

Es difícil determinar quién tuvo más fama, si el actor Cosme Pérez (1593-1672), probablemente el más célebre del Siglo de Oro, o la máscara que llegó a arrebatarse, si no la identidad, al menos el nombre, pues decir “Juan Rana” se convirtió en una especie de conjuro que evocaba al comediante sin necesidad de identificarlo². No se trataba solo de un apodo o un nombre artístico, sino de un personaje caracterizado por su simpleza al que acababan engañando en las más diversas circunstancias; probablemente acentuaba su comicidad el hecho de ser alcalde, es decir, precisamente un representante de la autoridad que no

² Huerta Calvo indica que, hacia 1630, Cosme Pérez “populariza el nombre de Juan Rana” (1999: 36). Madroñal apunta que en la comedia de Lope de Vega *Lo que ha de ser* de 1624 “encontramos ya al personaje en un diálogo inequívoco y ataviado de alcalde villano” (2012: 24); este “llega a invadir la propia vida del actor”, que “incluso en los documentos notariales firma indistintamente con su nombre o con el de su máscara” (31).

debería dejarse embaucar con tanta presteza. Pero ya sabemos que el entremés es el espacio del mundo al revés, donde habitan los gorriones, busconas³, pedigüños y valentones, haciendo gala de comportamientos instintivos y egoístas que en modo alguno estaban bien vistos en comedias y tragedias, pero sí en un género breve donde tienen cabida burlas absurdas como las que protagoniza Juan Rana.

Ahora bien, el hecho de ser una máscara cómica no le resta relevancia, pues si Cosme Pérez fue apreciado en los corrales pero también en palacio, como muestra la correspondencia de Felipe IV (Lobato 1999), muchos dramaturgos escribieron entremeses para Juan Rana, llegando a contabilizarse un total de 73 piezas (Sáez Raposo 2005: 65-71), algunas anónimas, pero otras salidas de las insignes plumas de Calderón de la Barca, Moreto, Quiñones de Benavente, Rosete Niño, Solís, Cáncer, Belmonte, Avellaneda, Quirós, Lanini, Villaviciosa, López de Armesto y el lusitano Manuel Coelho Rebelo.

La fama de Juan Rana llegará a Portugal, donde protagonizará un entremés en castellano, *Dos caras siendo una*, y otro en portugués, *Um soldado e sua patrona*, que desvelarán rasgos inusitados del personaje. Es por ello nuestra intención estudiar la repercusión del género en el país vecino mediante la constatación de sus afortunadas relaciones con la censura, incidir sobre la estancia de Cosme Pérez en Lisboa, que lo aleja de los escenarios españoles y probablemente influye en las recreaciones lusas de su máscara, y analizar si las aportaciones de Coelho Rebelo reforzaron las versiones de los entremeses castellanos o, por el contrario, fueron orientadas hacia el diseño de un enfoque nuevo del estereotipo.

EL ENTREMÉS EN PORTUGAL: MANUEL COELHO REBELO Y LA CENSURA

Al selecto grupo de entremesistas que tuvieron colecciones propias pertenecen Luis Quiñones de Benavente con *Jocosería. Burlas, veras o reprehensión moral y festiva de los desórdenes públicos* (1645), Vicente Suárez de Deza⁴ con *Donaires de Tersícore* (1663), Gil López de Armesto con *Sainetes y entremeses representados y cantados* (1674), Francisco de Castro con *Alegoría Cómica* (1702), y Manuel Coelho Rebelo con una obra bilingüe *Musa entretenida de varios entremeses* (1658). De este último pocos datos han trascendido, pues solo sabemos que era de la villa de Pinhel (provincia de Évora) –según consta en la portada de su libro–, procedía “de familia noble, educado conforme a su origen” (García Peres 1890: 118) y pudo ser soldado –como Pedro Salgado, Jacinto Cordeiro, Rodrigo de Castro o Cervantes, Calderón de la Barca, Lope de Vega y Vélez de Guevara (Calderón 2015: § 19)–.

Coelho Rebelo, como sus paisanos Jacinto Cordeiro o Juan de Matos Frago, afincados en Lisboa y Madrid, respectivamente (cf. Álvarez Sellers 2020), adoptó los mecanismos de la Comedia Nueva y participó en el circuito teatral contemporáneo escribiendo

³ Bergman señala que la *cortesana* o *buscona* es “el tipo femenino más característico del teatro menor. Es mujer independiente, de estado equívoco, cuya renta depende de lo que puede granjear pidiendo, y hasta robando, a sus galanes o a meros transeúntes. A veces se pasa de lista y se lleva un chasco, pero son mucho más numerosas las piezas en que triunfa” (1970: 38).

⁴ De origen portugués, pero con toda su obra en castellano (Borrego 2015: 58).

en portugués y en castellano, pero lo que llama la atención es que, aunque también firmó comedias (García Peres 1890: 118) que “Foraõ [sic] representadas com grande aplauso dos Expectadores” (Barbosa Machado 1966, III: 222), se especializara en entremeses, género que en español cultivan destacados dramaturgos, pero que en Portugal no halla la justa correspondencia, a diferencia de lo que ocurre con las piezas de tres jornadas. Componen entremeses en castellano Jacinto Cordeiro –*Don Roque* y *Los sordos*–⁵ y Juan de Matos Fragoso⁶, pero la inmensa mayoría de entremeses escritos en portugués son anónimos, sin que podamos saber a ciencia cierta qué contingencias materiales pudieron influir en este hecho.

Quizá sus autores lo contemplaban como un género secundario inferior a comedias, tragedias y tragicomedias, a lo que podrían sumarse motivos lingüísticos, considerando el español como la lengua del teatro en el Siglo de Oro, o quizá pudo responder a cuestiones de censura. Pero Coelho Rebelo la sortea sin problemas, pues publica *Musa entretenida de varios entremeses* en 1658 en Coimbra por Manuel Dias, “impressor da universidade”, y la obra fue reeditada en 1695 en Lisboa por Bernardo da Costa de Carvalho, muestra del éxito que debió precederle⁷. Contiene 24 entremeses en la primera edición y 25 en la segunda, en la que aparece al final y sin numerar *Regateiras de Lisboa*. El ejemplar de 1658 indica haber pasado las censuras del Santo Oficio: Fray Gabriel da Sylva dice haber visto el libro y “não achei nelle cousa algua contraria a nossa Santa Fee, ou bons costumes” (Lisboa, 28 de octubre de 1657); Fray Alexandre de Jesús manifiesta que “não tem cousa encontrada a nossa santa fee & bons costumes” (2 de noviembre de 1657) y, “vistas as informações”, el *Conselho* autoriza la impresión ese mismo día, ratificada por el Obispo de Targa el 4 de noviembre de 1657. De ahí pasó a recibir “Licença do Paço”, otorgada por Feliciano Dorado (7 de noviembre de 1657), y ese día se pide su tasación, que el *Conselho* estimará en 60 reis en papel el 6 de febrero de 1658.

Sorprende la rapidez con que se completa el proceso burocrático, comparable a la de los *folhetos* propagandísticos en torno a la *Restauração*⁸ que llevó al trono portugués a la dinastía de Braganza el 1 de diciembre de 1640 y puso fin al período de Monarquía

⁵ *Don Roque* ha sido editado por el Centro de Estudos de Teatro de la Universidade de Lisboa (cet-e-seiscientos.com). Sobre *Los sordos*, cf. Depretis (1989).

⁶ *El asaeteado* (1661), *Los carreteros* (1691), *Las cortesías* (s.a.), *El galán llevado por mal*, *El detenido don Calceta* (1660), *Don Terencio* (1668), *El dormilón* (1661), *Los enharinados* (1668), *El folián* –representado hacia 1662 (Borrego 2015)–, *El indiano crédulo*, *El matachín* (1668), *Los mudos* (1658). Huerta Calvo (<https://dbe.rah.es/biografias/12362/juan-de-matos-fragoso>) [20.04.2022].

⁷ “En vista de que era tan general entre los escritores de toda clase el componer entremeses, es sorprendente que relativamente pocos se preocupan por darlos a la estampa” (Bergman 1970: 31). Es curioso que no sean los dramaturgos los interesados en que se publiquen sus entremeses, pues las colecciones que los reúnen responden a intereses comerciales de libreros e impresores, prueba de que dichos volúmenes tenían éxito entre el público lector.

⁸ “A interferência do monarca revela-se também na rapidez com que estes panfletos passaram pelas três instâncias do sistema de censura vigente em Portugal (em vez da duração média de um a dois anos entre a entrega de um original na tipografia e o seu aparecimento no mercado, passou-se a intervalos inferiores a um mês, de semanas ou de dias), bem como na ausência frequente da transcrição de licenças dos censores nos papéis postos a circular nos primeiros anos que seguiram à aclamação” (Anastácio 2008: 63). Bouza indica que el Primero de Diciembre se entendió “merced al monumental corpus de manifiestos, alegatos y justificaciones que generó la publicística de la Restauración” (1991: 207).

Dual iniciado con Felipe II en 1580. No sucede lo mismo, sin embargo, con dos comedias afines a la nueva situación, y cuyos autores ven pasar años desde que someten sus obras a la aprobación de las censuras hasta que llegan a verlas publicadas. Se trata de *La mayor hazaña de Portugal* (Lisboa, 1645) de Manuel Araújo de Castro y *Feliz restauración de Portugal y muerte del Secretario Miguel de Vasconcelos* (Lisboa, 1649) de Manuel de Almeida Pinto⁹. La primera indica, al principio y al final, cumplir “Com todas as licenças necessárias” (Castro 1645: 1, 196) y haber sido impresa por António Álvares, “impressor del rey Nosso Senhor” (1, 196), a costa del librero João Leite Pereira, lo cual podría sugerir que gozaría del patrocinio real, pero la dedicatoria se firma en marzo de 1642 y el permiso de impresión no llega hasta febrero de 1645. Por su parte, Manuel de Almeida Pinto se queja del retraso que le ha supuesto ese proceso obligatorio: “em o qual algum tempo gastei, suposto que com certeza de censuras, pois é certo que não ficaram isentos de calúnia maliciosa nem ainda os mais assinalados varões que no mundo houveram” (Pinto 1649: 4). Mestre Frei Inácio Galvão el 15 de octubre y, el 20 de octubre de 1647, Frei Alexandre de Jesús –que también aprobará la obra de Coelho Rebelo– certificaron que no tenía nada “contra a fé e bons costumes” (1-2), pero después de impresa debía volver al *Conselho* “pera se conferir con el original e se dar licença pera correr, e sem ela não correrá” (2). Cinco de sus miembros la autorizan el 25 de octubre de 1647, mas no obtiene el visto bueno del Obispo de Targa hasta el 4 de diciembre de 1648, y el 8 de diciembre es enviada a la Mesa “pera se taixar” (3). Los mismos miembros del *Conselho* fijan su precio, y la tramitación concluye el 13 de febrero de 1649.

Resulta curioso que el mismo procedimiento censor que ralentiza dos o tres años la publicación de dos comedias que justifican la sublevación portuguesa, no demore la edición de una colección de entremeses que, como todos, enarbolaban el humor y el engaño como estandartes para crear un mundo alternativo y transgresor que rozaba el absurdo, compuesto de personajes y situaciones tipificadas que concluían en baile o en palos. El Obispo de Targa tarda tan solo dos días en autorizarla, mientras que en el caso de la comedia de Almeida Pinto lo retrasa más de un año.

Tal vez influyó la creciente popularidad del género, que ampliaría su galería de caracteres, y si en el XVI la comicidad descansaba en el rufián, el bobo, el vizcaíno y el negro, en el XVII se afianzan el hidalgo pobre, la mujer pedigüeña, el soldado fanfarrón, el estudiante gorrón, el sacristán, la esposa taimada y, cómo no, el alcalde villano, cuya encarnación más famosa sería la de Juan Rana, el cual aunaba además el perfil del marido burlado.

COSME PÉREZ EN LISBOA

Por las páginas de *Musa entretenida de varios entremeses* desfilan tipos característicos de la sociedad lusitana, pero la máscara encarnada por Cosme Pérez era un valor seguro, pues como dice Juan Caramuel, su sola presencia en escena bastaba para hacer reír, sin

⁹ Para un análisis de ambas obras cf. Álvarez Sellers (2016).

necesidad de gestos o palabras¹⁰. Asimismo, sabemos que en 1630 Cosme Pérez residía en Lisboa¹¹, ya que según consta en los *Livros das Desobrigas* de Santa Justa (Archivo Histórico del Patriarcado de Lisboa)¹², se desobliga en Cuaresma. Su nombre aparece en la lista de comediantes que excepcionalmente surge como un ítem al final del *Livro de Desobrigas*. Vive con su mujer, Mariana da Costa (María de Acosta) (Camões y Sousa 2019: 30). Dada la escasez de noticias entre 1624 y 1634¹³ (cf. DICAT) sobre la actividad de actor tan célebre, este dato podría hacer presuponer que se hallaba entonces en la capital lusa, e incluso “puede contribuir a contextualizar los entremeses del dramaturgo portugués Manuel Coelho Rebelo en los que Juan Rana aparece como protagonista: *Dos caras siendo una y Um soldado e sua patrona* (en *Musa Entretenida*, 1658)” (Camões y Sousa 2019: 85-86).

Quizá Coelho Rebelo aprovechara dicha circunstancia y le escribiera el entremés *Dos caras siendo una*, pues Lobato afirma que Cosme Pérez lo representó: “Antes de 1658 actuó en el entremés de Coello titulado *Dos caras, siendo una* y en el de Calderón *Villalpando o El reloj y genios de la venta*” (2003: I, 64). Pero Rebelo también escribe un entremés en portugués, *Um soldado e sua patrona*, donde traduce el nombre en João Rana, prueba de la incuestionable aceptación del personaje, pues quizá en este caso Cosme Pérez, pese a haber residido en Lisboa, no hablara lo suficientemente bien portugués como para llevarlo a escena. Ahora bien, una vez más, la máscara superaba al actor que la llevaba, pues consideramos que lo más probable fue que la encarnara algún cómico luso que guardara cierto parecido físico con el creador de la misma¹⁴.

¹⁰ “célebre gracioso que excedió a todos los de su tiempo. Solo con salir a las tablas, y sin hablar, provocaba a risa y aplauso” (*Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*; apud Cotarelo 1911: CLXII). “Incluso era práctica común anunciar su intervención en una comedia para atraer a los espectadores” (Vélez Sainz 2020: 332). “Juan Rana fue el actor más querido por el público del XVII, y los entremeses en que intervino, un éxito seguro” (Madroñal 2012: 169).

¹¹ Tal coyuntura “may very well explain the existence of this text (*Um soldado e sua patrona*), as well as *Dos caras siendo una*” (Sousa y Marques 2021: nota 4, 291).

¹² “Es un conjunto de volúmenes manuscritos, donde cada Cuaresma se empadronaban los vecinos de cada parroquia en edad de confesarse (7 años) y/o comulgar (12 para mujeres y 14 para hombres). Se encuentran organizados por calles y hogares, indicando el nombre y apellido de los habitantes de cada casa y su parentesco (mujer, nuera, suegro, hermano, sobrino, etc.), teniendo como referente el primer nombre de la lista. A veces se apuntan las profesiones (cajero, zapatero, barbero, comediante, etc.), estatus social (esclavo, criado) y/o civil (viuda, soltero)” (Camões y Sousa 2019: 18).

¹³ Formó parte de la compañía de Juan Bautista Valenciano de 1617 a 1622, de la de Antonio de Prado en 1624, de la de Tomás Fernández de 1631 a 1635 y de la de Pedro de la Rosa entre 1636 y 1644 (Madroñal 2012: 68). Hacia 1650 volvió a la de Antonio de Prado, en la que Bernarda Ramírez se convertiría en su pareja cómica.

¹⁴ Sobre el aspecto físico de Juan Rana ofrecido por el *Retrato de Juan Rana*, lienzo de finales del XVII que se conserva en la Real Academia Española, recientemente han surgido estudios que ponen en duda la correspondencia entre ambos: Alicia Álvarez Sellers (2007), Tania de Miguel Magro (2017) o Julio Vélez Sainz (2020).

LAS DOS CARAS DE JUAN RANA: DE BURLADO A BURLADOR

Manuel Coelho Rebelo escribe en dos lenguas distintas dos entremeses con una estructura muy similar: tres personajes y una treta con la que se pretende burlar al alcalde, cuya mujer, infiel o en vías de serlo, se vale para traicionarlo de un sacristán o de un soldado. La trama parece seguir fielmente los patrones del género. Sin embargo, Coelho Rebelo realiza una significativa aportación al corpus textual del entremés, pues introduce rasgos innovadores que diferencian sus textos de los de otros autores y contribuyen a ampliar el canon dramático: Juan Rana no será engañado o, al menos, no del todo, y lejos de su estulticia característica, sorprenderá además por su picardía y mal carácter, atributos ausentes de la tipología de un personaje encasillado en un tópico del que difícilmente podría salirse, pero que, como veremos, consiguen desvirtuar los entremeses portugueses.

Dos caras siendo una

Dos caras siendo una comienza parodiando una escena amorosa de comedia en la que el sacristán dedica a Juana, la mujer del alcalde, los cuartetos (vv. 9-16)¹⁵ de un soneto cuyos tercetos completa ella (vv. 17-22), pero que rematan con una burla con sentido erótico, en la que ella se califica como “la campanilla que has tañido” (v. 26) y él corrobora “que sólo tú pudieras repicarme” (v. 28)¹⁶. Se oye *dentro* la voz de Juan Rana, y para evitar que los sorprenda, la mujer intenta volver a su casa por una puerta contigua, pero la llave no funciona. Decide entonces trazar “un mujeril remedio y estremado” (v. 41) y hacer creer al marido que no es ella, sino un ama que ha venido para servir al sacristán. Como era de esperar, Juan Rana advierte el asombroso parecido, pues hasta el nombre y la edad coinciden:

RANA. ¿Que Juana se llama? ¿Hay tal despacho?¹⁷
 Si ella no es mi mujer, yo estoy borracho.
 [...]

 ¡Que esto escuche y no muera en tantos daños!
 Ella es la misma en cara, nombre y años.
 Mas se ahora en casa la he dejado...
 (vv. 57-63)

¹⁵ Ed. Centro de Estudos de Teatro, *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVII – uma biblioteca digital*. <http://www.cet-e-seiscentos.com/> [21.04.2022].

¹⁶ Acerca de este instrumento existen dos entremeses que parten de la misma anécdota pero acaban desarrollándola de forma diferente, *La campanilla* de Agustín Moreto –representado en torno a 1661 (Lobato 2003: 1, 37)– y *A campainha encantada*, un entremés anónimo en portugués (cf. Álvarez Sellers 2017). El entremés de Moreto tuvo gran aceptación, a juzgar por las veces que fue impreso; existen en la Biblioteca Nacional cuatro ejemplares, editados, respectivamente, por la imprenta de Santa Cruz en Salamanca, la real imprenta de don Diego López de Haro en Sevilla, la imprenta de Agustín Laborda en Valencia y la imprenta de Pedro Escuder en Barcelona (Lobato 2003: 1, 69).

¹⁷ “Gentil despacho: frase adverbial, con que se significa la queja, y sentimiento que causa una respuesta áspera, o frívola resolución, en caso que merecía lo contrario” (*Aut.*, s.v. despacho).

Y se va corriendo a su casa a comprobar si su mujer sigue allí. Juana confirma la infidelidad, pues le recuerda al sacristán que, como él sabe, las casas se comunican, y le asegura que llegará antes que su marido. Así sucede, y cuando el alcalde le cuenta lo ocurrido, ella le promete que esa noche lo acompañará a casa del sacristán y “aun más celos no tendréis” (v. 94). Para lograrlo, idea otra burla, y le pide al sacristán que haga creer a Juan Rana “que vive malcasado / por no estar dispensado” (vv. 117-118).

Entonces, Coelho Rebelo introduce un personaje contemporáneo de sobra conocido, el editor Pedro Craesbeeck, “el palatino” (v. 125), que en 1590 fundó en Lisboa una de las primeras imprentas y en 1620 fue nombrado impresor de la Casa Real. Citarlo aproximaba la acción al espectador, transformando la burla, de un suceso inventado, en otro posible. En el papel salido de sus planchas se comunica a Juan Rana “que su mujer no vea / hasta estar dispensado” (vv. 127-128), en un latín macarrónico que les indica que “no tengan copula estrovantur” (v. 138) si no quieren ir al infierno, pues son parientes. Enumerando una genealogía tan ridícula como lo dicho en el impreso, el sacristán le aclara de dónde “viene el parentesco que le impide / conversar¹⁸ su mujer” (vv. 156-157), razónnamiento que Rana, si es hombre “de capricho” (v. 157)¹⁹, tendría que aceptar sin más, dada la autoridad del escrito.

Pero curiosamente no es así, y Juan Rana se resiste a marcharse sin dar antes un par de recomendaciones: un recado a su compadre y un consejo a su mujer.

RANA. Otro pontico me acordó ahora.
 MUJER. ¿Hay tal mohíno?
 RANA. Que tratéis como a mí, Juana, el pollino
 que puede venir tiempo, que os amohina,
 en que vengáis también a ser pollina.
 (vv. 168-172)

Ambos se animalizan, pues “mohíno”, en el juego, es “aquel contra quien van los demás que juegan” (*Aut.*, s.v. mohíno), pero también es “el macho o mula hijo de caballo y burra” (*Aut.*, s.v. mohíno), y “pollino” es “el borrico nuevo” y “pollina” es “la burra” (*Cov.*, s.v. pollino), pero también significa la “persona simple, ignorante o ruda” (*DLE*, s.v. pollino), por lo que Rana, con esa tosca metáfora está, en realidad, advirtiéndole que quizá las tornas cambien y sea ella la toreada.

Sorprende ahora la agudeza del alcalde, que sospecha que su mujer no es lo que parece y se esconde para espiarlos y averiguar la verdad del asunto:

RANA. [...]

(Eso del sacristán muy mal me suena,

y a lo que entiendo, mi mujer no es buena.

¹⁸ “Vale también vivir, morar, habitar” (*Aut.*, s.v. conversar). Pero “hablar a una mujer” significa “tratarla ilícita y deshonestamente” (*Aut.*, s.v. hablar).

¹⁹ “Se llama el que tiene agudeza para formar ideas singulares, y con novedad, que tengan feliz éxito. Y también se toma por el que es temoso, porfiado y duro en sus ideas y resoluciones” (*Aut.*, s.v. capricho). “Tenaz, y porfiado en algún propósito, u aprehensión” (*Aut.*, s.v. themoso).

Pero yo lo sabré por algún modo,
y escondido de aquí lo veré todo.) *Escóndese*.
(vv. 173-176)

Y cuando Juana y el sacristán se abrazan, Rana se precia de su astucia y arremete contra ellos dándoles golpes, y de este modo concluye el entremés:

RANA. Yo lo dije. ¿Hay tal? ¡Qué buenas reses,
en la red le cogí a estos dos peces!²⁰
(*Dale*)
¡Defiéndanse, bellacos, de mis manos,
que por los cielos santos soberanos...!

SACRISTÁN. ¡Huye, Juana!

JUANA. No puedo, que me aperta.

RANA. ¡A los que son lascivos no hay recepta
como azotes!

SACRISTÁN. ¿Hay tal? Yo voy sin vida...

RANA. ¡Aún no lleváis la paga merecida!
(vv. 179-188)

“Apretar con uno” es “cogerle, agarrarle, asirle, y como prenderle” (*Aut.*, s.v. apretar)²¹, por lo que queda clara la violencia que Juan Rana aplica a los “lascivos”, convirtiéndose finalmente de burlado en burlador, pues no solo no cae en las burdas trampas que le tienden su mujer y el sacristán, sino que los deja en evidencia y los castiga con palos.

Um soldado e sua patrona

Um soldado e sua patrona parte de una situación diferente, pues ahora un soldado corteja a la mujer de Juan Rana, a la que ofrece unas monedas –“quatro vinténs” (v. 3)²²– porque espera “mil bens” (v. 2), pero ella las rechaza diciendo que “não nos falta cá dinheiro” (v. 8) y se extraña de que la pretenda, “porque sou já carta velha” (v. 16), además de indicarle, “repare que sou casada” (v. 22). Como no ha podido seducirla con dinero, el soldado recurre a dos argumentos más: el valor en la guerra, pues sus brazos “tem morto mais castelhanos / que o mar pode ter de area” (vv. 27-28), que tampoco funciona, y su condición de discreto, que le mostrará con un soneto “que fiz a essa fermosura” (v. 36), en el que la califica de “fedorenta” (v. 42). Y de la misma manera que Inês Pereira en la farsa de Gil Vicente del mismo nombre se deja encandilar por la discreción de un escudero –cualidad

²⁰ “Pescar” puede significar “coger a alguno en las palabras o en los hechos, cuando no lo esperaba, o sin prevención” (*Aut.*, s.v. pescar). “Caer en la red” es una “frase que vale caer en el lazo, trampa o engaño” (*Aut.*, s.v. red).

²¹ “Apretar” significa “acosar, seguir con fuerza y estrechar”, así como “maltratar, oprimir, ocasionar mal y daño” (*Aut.*, s.v. apretar).

²² Ed. Centro de Estudos de Teatro, *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVII – uma biblioteca digital*. <http://www.cet-e-seiscentos.com/> [21.04.2022].

que desaparece en cuanto se casan²³–, esas torpes palabras parecen ablandar a la patrona, que le responde con otro soneto en el que considera los versos del soldado dignos de ser oídos por su alteza (v. 54) y de cenar en el Parnaso (v. 58).

El soldado, con una inesperada automaldición, “Pelado me veja” (v. 73), reconoce que es mejor el soneto de ella, que asiente corroborando que “não há peior que ser calvo” (v. 76), pues estos eran motivo constante de burlas en las sátiras barrocas²⁴. Con todo, se alegra de haber subido de categoría en su aprecio, de modo que los “pantuflos” (v. 79) se han vuelto “chapins” (v. 80)²⁵. De hecho, la patrona se le lanza al cuello para pagar “amor tan cortês” (v. 82) y, estando abrazados, Juan Rana saca la cabeza del vestuario y ellos fingen que el soldado la está enseñando a bailar, pero el marido no lo cree, y piensa que “ô demo anda no trato” (v. 91)²⁶, es decir, que algo extraño sucede que tratan de ocultarle.

La patrona, molesta con sus recelos, pide al soldado que le dé una moneda, “que o vá apregoar lá fora” (v. 99), pero Rana también se maldice, aunque ahora animalizándose:

MARIDO. [...]

Mudado fora em carneiro

se eu a alguém dissera nada.

(vv. 102-103)

Y mientras la mujer revela que esas escenas de celos son habituales, Juan Rana deja ver su mal carácter:

MOLHER. Como destas, e inda mais,

não fizéreis cada dia.

SOLDADO. E pois disto desconfia?

MOLHER. Por estas e outras tais

fiz eu em vós tal emprego

²³ INÊS. Que pecado foi o meu?

Por que me dais tal prisão?

ESCUDEIRO. Vós buscastes discrição...

Que culpa vos tenho eu?

Pode ser maior aviso,

maior discrição e siso,

que guardar eu meu tesouro?

Não sois vós, mulher, meu ouro?

Que mal faço em guardar isso?

(vv. 805-813)

Farsa de Inês Pereira, Ed. Moura (1987).

²⁴ “Es evidente que los calvos constituían uno de los grupos de riesgo satírico mejor definidos en la vida y la literatura de los Siglos de Oro” (Vega García-Luengos 2007: 14).

²⁵ “Poner o ponerse en chapines” significa “elevar a uno a grado superior y a puesto y dignidad decorosa, sin concurrir en él los méritos que le corresponden para ello” (*Aut.*, s.v. chapín).

²⁶ “Hay mucho diablo aquí: frase que explica tener algún negocio o caso mucha malicia, enredo, maraña, que se descubre en general, y no se conoce la raíz” (*Aut.*, s.v. diablo).

SOLDADO. Ai, trate-a de outra maneira.
 MARIDO. Senhor, é ua cordeira
 por isso me fez borrego.
 MOLHER. Por esta, vilão falsário
 deixa que eu te colherei.
 MARIDO. Chegai que eu vos lançarei
 mais alta que um campanário.
 Cuidais que não me embraveço?
 (vv. 104-116)

Pero “borrego”, “metafóricamente se llama, como con desprecio, a la persona sencilla o ignorante” (*Aut.*, s.v. borrego), de ahí que la patrona se enfade cuando la culpe a ella de ese calificativo. Los insultos de Rana a su mujer van en aumento, hasta el punto de acusarla de hechicería (v. 132, v. 138), y el soldado a él de malicia, cuya procedencia el alcalde vuelve a atribuir a su mujer:

MARIDO. Pois crea, se alguma tenho,
 que toda ela ma pegou.
 (vv. 144-145)

Y no se la pegó solo a él, “mas a todos os vizinhos” (v. 149); con un juego de palabras alude a una posible cornamenta:

SOLDADO. Inda assi, sede bom homem.
 MARIDO. Senhor, a dizer me atrevo,
 que mais que a todos lhe devo,
 porque me fez boi e homem.
 (vv. 150-153)

La acusa también de beber en demasía, y la patrona apela ante el soldado, que debe concluir la riña posicionándose a favor de uno o de otro, pero acaban todos bailando y cantando una *letra* sobre la imposibilidad de poner límites a las mujeres, “sendo que é gram disparate / fechar portas a molher” (vv. 204-205), aunque la situación vivida lo desmienta:

TODOS. Que se ela não quer
 não há poder,
 pois faz tudo o que ela quer.
 (vv. 206-208; 223-225)
Recolhem-se bailando.

JUAN RANA EN PORTUGAL

Manuel Coelho Rebelo dedica dos entremeses a Juan Rana, maestro indiscutible del género, cuyo célebre bagaje cómico hacía de él una apuesta ganadora sobre el escenario. Sin embargo, contra lo esperable, lo despoja de sus atributos característicos, esa flema²⁷ y esa simpleza que lo convertían en objeto de las burlas más disparatadas²⁸, de lo que el propio alcalde es consciente, como dice en el *Entremés de la loa de Juan Rana* de Agustín Moreto, representado el 26 de julio de 1662 y publicado en 1664 (Sáez Raposo 2005: 70), es decir, en fechas próximas a los entremeses de Rebelo:

RANA. ¡Alabado sea Dios, santo y bendito!
De todo el mundo no se me da un pito.
Ya denguno hace burla de mis menguas
y ya no me mermuran malas lenguas;
ya nada me hacen creer con desemulo,
¡no hay vida como ser muy incrédulo!
A nadie he de creer mucho ni poco,
ni a mí he de creer si no me toco.

Tiéntase

¿Si estoy aquí? Lo dudo ciertamente.
Mas, sí estoy, no quitando lo presente
(vv. 1-10)²⁹ (p. 614)

Con todo, aunque ya no se burlen de él, sigue siendo igual de inocente o de torpe, pues tiene que tocarse para asegurarse de que existe. Otro entremés de Moreto, *El retrato vivo*, representado antes del 29 de junio de 1657 y publicado en 1661 (Sáez Raposo 2005: 69), diseña una situación similar a las del dramaturgo portugués, pues la mujer de Juan Rana lo engaña haciéndole creer que es un cuadro, lo mete en un marco y el resto de personajes le tiran del pelo, de la nariz, de las orejas, etc., para mejorar la calidad del retrato.

Nada que ver con el Juan Rana descrito en Portugal, convertido en un personaje astuto al que su mujer no logra engañar, como solía suceder en los entremeses castellanos, y que

²⁷ El *Diccionario de Autoridades* la define como “pereza, lentitud, demasiada tardanza en las operaciones” (s.v. flema), y Sáez Raposo apunta que se manifiesta en la capacidad de “prolongar conversaciones absurdas e inconexas” (2003: 145), a lo que Madroñal añade: “pero sobre todo en la tranquilidad exagerada del actor sobre todo en situaciones que exigen la actuación inmediata” (2012: 62). Según Sáez Raposo, “quedó tan indisolublemente asociado a su persona que llegó un momento en que se esgrimió sin existir una clara justificación” (2003: 150).

²⁸ Incluso hace de mujer en *Juan Rana mujer*, de Jerónimo de Cáncer –representado antes de octubre de 1655 y publicado en 1676–, y llega a dar a luz en escena en *El parto de Juan Rana* de Lanini y Sagredo, representado entre 1653 y 1658 y publicado en 1997 (Sáez Raposo 2005: 68; cf. Resta 2015). Algunos títulos indican las distintas profesiones que desempeñó: *El doctor Juan Rana*, de Quiñones de Benavente –representado entre 1634 y 1635 y publicado en 1645–, *Juan Rana poeta*, de Antonio de Solís –representado en el Carnaval de 1656 y publicado en 1660– o *Juan Rana toreador*, de Calderón de la Barca –representado en ¿1661? y publicado en 1660 (Sáez Raposo 2005: 66-70).

²⁹ Cf. Bergman (1966).

reacciona con violencia física en *Dos caras siendo una* o verbal en *Um soldado e sua patrona* para castigarla por las burlas que ha ideado contra él, y se muestra celoso y desabrido. Lo que sí mantiene Rebelo, en cambio, es el carácter de la mujer, componiendo ardidés que le permitan engañar a su marido para gozar de su amante el sacristán o arriarse al soldado danzarín. Sin embargo, no logra su propósito y es ella la que acaba molida a palos o desacreditada, acusada de hechicera y achispada.

Si la estructura es similar en ambos entremeses, también comparten otros recursos, como la presencia de sonetos, que muestran las habilidades poéticas de la mujer y sus pretendientes, y las comparaciones del matrimonio con animales con connotaciones ligadas a la estupidez o a la infidelidad: pollinos, carneros, corderos, borregos o bueyes. Esa animalización que los degrada, acompañada de los gestos adecuados, acentuaría la comicidad de los personajes, del mismo modo que sus pretensiones cultas no hacían sino conducirlos a rozar el ridículo.

Tampoco renuncia Coelho Rebelo a incluir una alusión contemporánea en su entremés en portugués, pero esta vez no estaba ligada a una persona, como Pedro Craesbeck en el entremés en castellano, sino a una situación que había cambiado el rumbo de la historia: la separación de la corona portuguesa de la monarquía de los Habsburgo tras el inicio de la *Restauração* en Lisboa el 1 de diciembre de 1640. La guerra no terminaría hasta el 13 de febrero de 1668 con la firma del Tratado de Lisboa, que reconocería por fin la independencia de Portugal. Esto significa que los entremeses de Rebelo se publican cuando aún faltan diez años para que se dé por concluido el conflicto, de ahí que el soldado trate de conquistar a la patrona diciéndole que con sus brazos “tem morto mais castelhanos / que o mar pode ter de area” (vv. 27-28).

Del otro lado de la frontera también se hacían alusiones a la contienda, como sucede en dos entremeses de Jerónimo de Cáncer escritos también por las mismas fechas que los de Rebelo, *La visita de cárcel* (1655) –publicado en *Vergel de entremeses* (Zaragoza, 1671)– y *El portugués* (1655) (cf. Álvarez Sellers 2019: 19-26), que podrían estar protagonizados por el militar de *Um soldado e sua patrona*. En *La visita de cárcel* un alcalde que se estrena en su cometido (vv. 14-16)³⁰ acude a ver a los presos y los va liberando sin atender a las protestas del escribano. El último es un portugués con un carácter tan apasionado como violento:

PORTUGUÉS ¡Vatu a Cristu, que a terra me ha tembrado
soamente de verme aquí parado,
y que me atrevo a echar por a chanela
a Carcer, y aida mais tuda Castela,
que tudo mundo e palla, comparado
a un portugués que vive enamorado;
y si hubiera algo que falara,
debaxo de os pes os migallara!

(vv. 163-170)

³⁰ Ed. Bergman (1970).

El português (1655) presenta la misma estructura de desfile³¹, con una serie de personajes tipo que incluyen un portugués arrogante (p. 639) al que los demás provocan para divertirse, diciéndole que dos hombres muertos en un desafío habían resucitado por aclamarse a Dios. El portugués lo achaca a la blandura de los castellanos, que no saben ni matar:

PORTUGUÉS	¡Senhor!, ¿qué mortes son istas que facen os castejaos? catao morto, catao vivo hasta oje a resucitado morto de home portugues.
HUÉSPED	¿Pues no veis que fue milagro?
PORTUGUÉS	¡Oh senhor, que no va en iso!
HUÉSPED	¿En qué va?
PORTUGUÉS	En que no apretan a mao, isto es jogo de mininos.

(p. 642)³²

Si en *Um soldado e sua patrona* se trata de una escueta alusión, Coelho Rebelo convirtió el enfrentamiento en motivo de sátira y a las tropas en protagonistas en varios entremeses, como es el caso de *Asalto de Villavieja, por Don Rodrigo de Castro, El capitán mentecapto, El engaño del alférez* y *Dos sargentos bebados*, todos en castellano.

CONCLUSIONES: EL MUNDO DEL ENTREMÉS AL DERECHO

Coelho Rebelo coloca al derecho el mundo al revés de los entremeses, invirtiendo los papeles que solían adjudicarse a Juan Rana y a su mujer, enderezando, por tanto, las desviaciones a la norma, sembrando la duda de si en el universo entremesil, donde la transgresión cobra pleno sentido, el reinado de las mujeres podría estar llegando a su fin, pues hasta el mismísimo Juan Rana es capaz de rebelarse contra esa autoridad fingida que en Castilla lo somete, pero en Portugal no logra amarrarlo, pese a esa concesión final a la convención, ese canto del cisne que en *Um soldado e sua patrona* proclama que sobre las tablas no se puede dominar a la mujer. Juan Rana acaba de demostrar en los entremeses lusos que sí que se puede.

La censura no apreció nada contra la fe y buenas costumbres en las páginas de *Musa entretenida*, permitiendo que la comicidad y la crítica llegaran al público lusitano sin tener que sortear los obstáculos que retrasaron la aparición de las propias comedias que sustentaban los ideales de la *Restauração*. El ejemplo de Coelho Rebelo, sin embargo, no

³¹ Cf. Huerta Calvo (1985: 27-29).

³² Buendía (1965) cree que es el mismo que *El mesón y el português* (Ms 14089 BN), y Castro de Moux coincide (1997: 49). Catalina Buezo lo califica de mojiganga (1993: 375, 542).

cundió, y ningún otro dramaturgo luso se especializó en escribir entremeses, aunque debía ser un género de éxito también en los *pátios de comédias* y había mucho por hacer. Con las dos piezas que dedicó a Juan Rana dejó entrever que, pese a lo estereotipado de situaciones y personajes en la órbita del entremés, todavía no estaba dicha la última palabra, pues incluso retratando en vivo –como diría Moreto– a una de las máscaras más célebres y representativas, era posible darle la vuelta y enriquecer los recursos que sustentaban su eficaz y probada comicidad.

No obstante, Juan Rana no sobrevivió a Cosme Pérez y acabó convirtiéndose en un reflejo desvirtuado de lo que fue³³. Y de manera semejante se truncó el recorrido de los géneros teatrales en Portugal: António Ferreira inició la travesía de lo trágico con *Castro*³⁴, y Coelho Rebelo se aventuró por la senda de lo cómico; pero nadie los siguió, pues no se escriben más tragedias en portugués, y los entremeses quedaron sin firmar, unidos por el común denominador del anonimato. Tanto el canon trágico como el cómico permanecieron intransitados, elevando a ambos autores a la categoría de maestros: una categoría tan singular como solitaria.

BIBLIOGRAFÍA

- Álvarez Sellers, A. (2007) *Del texto a la iconografía: aproximación al documento teatral del siglo XVII*. Valencia: Universitat de València
- Álvarez Sellers, M. R. (2000) “António Ferreira: parámetros para la construcción de una nueva tragedia”. En *Actas del Congreso Internacional de Historia y Cultura en la Frontera – I Encuentro de Lusitanistas Españoles*. Vol. I, ed. por Carrasco González, J. M., Fernández García, M. J. y Trindade Madeira Leal, M. L. Cáceres: Universidad de Cáceres – Junta de Extremadura, 239-257
- Álvarez Sellers, M. R. (2010) “Dois modelos de tragédia no Renascimento: *La Numancia* de Cervantes e *Castro* de António Ferreira”. En *Interacciones entre las literaturas ibéricas*, ed. por Lafarga, F., Pegenaute, L. y Gallén, E. Vol. III de Relaciones interliterarias en el ámbito hispánico: traducción, literatura y cultura, ed. por Pegenaute, L. Bern – Berlin – Bruxelles – Frankfurt am Main – New York – Oxford – Wien: Peter Lang International Academic Publishers, 33-46
- Álvarez Sellers, M. R. (2016) “La raya quebrada: la *Restauração* portuguesa desde ambos lados de la frontera”. En *Teatro de autores portugueses do século XVII: lugares (in) comuns de um teatro restaurado*, ed. por Camões, J. y Sousa, J. P. Lisboa: Centro de Estudos de Teatro, 215-232

³³ “En el pequeño grupo de obras posteriores a la muerte de Pérez que se conservan, se pueden comprobar las artimañas iniciales puestas en práctica para intentar convencer al público de que la vida del personaje después de la muerte del actor era posible. En algún momento, la resignación ante la imposibilidad venció al interés y la ilusión” (Sáez Raposo 2004: 390).

³⁴ Cf. Álvarez Sellers (2000, 2010).

- Álvarez Sellers, M. R. (2017) “Música, magia y risa: el entremés de *La campanilla* de Moreto y *A campainha encantada*, entremés anónimo portugués”. *Teatro español y teatro europeo: relaciones bilaterales, Anagnórisis. Revista de investigación teatral*. 15, 137-160
- Álvarez Sellers, M. R. (2019) “«Pera fazerem a festa»: contribuciones portuguesas al espectáculo en el Siglo de Oro”. En *Et nunc et semper festa*, ed. por Pinillos Salvador, C. y Azanza López, J. J. “Colección Literatura Hispánica y Teoría de la Literatura”. Pamplona: EUNSA, 13-30
- Álvarez Sellers, M. R. (2020) “Dramaturgos portugueses en la Corte hispánica: Jacinto Cordeiro y Juan de Matos Frago”. En *Ámbitos artísticos de sociabilidad en los Siglos de Oro*, ed. por Martínez Carro, E. y Ulla Lorenzo, A. Kassel: Reichenberger, 35-56
- Anastácio, V. (2008) “Conflitos e contactos na Ibéria: as relações entre Portugal e a Catalunha em 1640 nos «papéis» da Restauração”. En *A construção do outro: Espanha e Portugal frente a frente*, ed. por Branderberger, T., Hasse, E. y Schmuck, L. Tübingen: Calepinus Verlag, 59-85
- Barbosa Machado, D. (1966) *Bibliotheca Lusitana Histórica, Crítica e Cronológica*. Vol III. Coimbra: Atlântida Editora. Ed. facsímil de Lisboa: Oficina de Ignácio Rodrigues, 1752
- Bergman, H. E. (1966) “Juan Rana se retrata”. En *Homenaje a Rodríguez Moñino. Estudios de erudición que le ofrecen sus amigos o discípulos hispanistas norteamericanos*. Vol. I. Madrid: Castalia, 65-73
- Bergman, H. E., ed. (1970) *Ramillete de entremeses y bailes*. Madrid: Castalia
- Borrego, E. (2015) “Portugal y los portugueses en el teatro cómico breve del siglo XVII: de los entremeses a los villancicos”. *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*. 3 (2), 49-69
- Bouza, F. J. (1991) “Primero de diciembre de 1640: ¿una revolución desprevenida?”. *Manuscripts*. 9, 205-225
- Buendía, F., ed. (1965) *Antología del entremés: desde Lope de Rueda hasta Antonio de Zamora. Siglos XVI y XVII*. Madrid: Aguilar
- Buezo, C. (1993) *La mojiganga dramática. De la fiesta al teatro*. Kassel: Reichenberger
- Calderón Calderón, M. (2014) “Las armas de Melpómene: el teatro portugués de la guerra de Restauración (1640-1668)”. *Criticón*. 120-121, 257-277. DOI: <https://doi.org/10.4000/criticon.921>
- Camões, J. y Sousa, J. P. (2019) “Nuevas fuentes para el estudio de la presencia de comediantes españoles en Portugal (ss. XVII y XVIII)”. *Atalanta*. 7 (2), 14-88
- Castro de Moux, M. E. (1997) “Los forasteros: diversión y agravio en unos entremeses de Jerónimo Cáncer”. En *La casa de los linajes. Oficios y gentes marginados en el entremés barroco español*. New Orleans: University Press of the South, Inc., 45-59
- Castro, M. Araújo de (1645) *La mayor hazaña de Portugal*. Centro de Estudios de Teatro, *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVII – uma biblioteca digital* [en línea] disponible en <<http://www.cet-e-seiscentos.com/>> [16.04.2022]
- Coelho Rebelo, M. (1658a) Entremés XIII. “De un soldado, e sua patrona”. En *Musa entretenida de varios entremeses*. Coimbra: Oficina de Manoel Dias, 130-141. Ed. Centro de Estudios de Teatro, *Teatro de Autores Portugueses do Séc. XVII – uma biblioteca digital* [en línea] disponible en <http://www.cet-e-seiscentos.com/> [21.04.2022]

- Coelho Rebelo, M. (1658b) Entremés xvi. “De dos caras siendo una”. En *Musa entretenida de varios entremeses*. Coimbra: Oficina de Manoel Dias, 158-167. Ed. Centro de Estudios de Teatro, *Teatro de Autores Portugueses do Séc. xvii – uma biblioteca digital* [en línea] disponible en <http://www.cet-e-seiscentos.com/> [21.04.2022]
- Cotarelo y Mori, E. (1911) *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo xvi a mediados del xviii*. Madrid: Bailly-Bailliere
- Covarrubias Horozco, S. (1993) *Tesoro de la lengua castellana o española*. Barcelona: Alta Fulla
- Depretis, G. (1989) “Un texto inédito di Jacinto Cordeiro: El Entremés famoso de los sordos”. En *Symboliae Pisanae. Studi in onore di Guido Mancini*. Vol I, ed. por Perinián, B. y Guazzelli, F. Pisa: Giardini, 155-162
- Diccionario de Autoridades* (1990) 3 vols. (ed. facsímil). Madrid: Gredos
- Diccionario de la Lengua Española (DLE)*, Real Academia Española, [en línea] disponible en <http://www.dle.rae.es/> [13.04.2022]
- Ferrer Valls, T., dir. (2008) *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*. Kassel: Reichenberger
- García Peres, D. (1890) *Catálogo razonado biográfico y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano*. Madrid: Imprenta del Colegio Nacional de Sordomudos y de Ciegos
- Huerta Calvo, J., ed. (1985) *Teatro breve de los siglos xvi y xvii*. Madrid: Taurus
- Huerta Calvo, J. (1999) “El teatro de Juan Rana”. *Acotaciones*. 2, 9-37
- Huerta Calvo, J. “Juan de Matos Fragoso”, Real Academia de la Historia [en línea] disponible en <https://dbe.rah.es/biografias/12362/juan-de-matos-fragoso> [20.04.2022]
- Lobato, M. L. (1999) “Un actor en palacio: Felipe IV escribe sobre Juan Rana”. *Cuadernos de Historia Moderna*. 23, 79-111
- Lobato, M. L., ed. (2003) *Loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto*. Kassel: Reichenberger, vol. I: Estudio, 1-134; vol. II: Edición crítica, 582-591
- Madroñal, A. (2012) *Seis estudios en busca de un actor (Juan Rana y el entremés del siglo xvii)*. Madrid: Ediciones del Orto
- Miguel Magro, T. de (2017) “El aspecto físico de Cosme Pérez”. *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*. 16, 325-356
- Pinto, M. de Almeida (1649) *Feliz restauración de Portugal y muerte del Secretario Miguel de Vasconcelos*. Centro de Estudios de Teatro, *Teatro de Autores Portugueses do Séc. xvii – uma biblioteca digital* [en línea] disponible en <http://www.cet-e-seiscentos.com/> [16.04.2022]
- Resta, I. (2015) “Cuerpo grotesco y carnavalización en el mito del hombre preñado: El parto de Juan Rana en clave bajtiniana”. *Arte Nuevo*. 2, 144-161
- Sáez Raposo, F. (2003) *Juan Rana y el teatro cómico breve del siglo xvii*. Tesis doctoral no publicada. Madrid: Universidad Complutense
- Sáez Raposo, F. (2004) “El otro Juan Rana”. *Nueva Revista de Filología Hispánica*. LII (2), 389-408
- Sáez Raposo, F. (2005) *Juan Rana y el teatro cómico breve del siglo xvii*. Madrid: Fundación Universitaria Española

- Sousa, J. P. y Marques, A. Fresta (2021) "The Nutcrackers: Iberian Variations on a Short Farce". En *Iberian and Translation Studies*, ed. por Gimeno Ugalde, E., Pacheco Pinto, M. y Fernandes, Â. Liverpool: Liverpool University Press, 289-307
- Vega García-Luengos, G. (2007) "Entre calvos anda el juego: la insistencia de um tema satírico en Rojas Zorrilla". *Revista de Literatura*. LXIX (137), 13-34
- Vélez Sainz, J. (2020) "Contornos de la semblanza de un actor cortesano: Juan Rana". *Librosdelacorte.es*. 21 (12), 330-353
- Vicente, G. (1987) *Farsa de Inês Pereira*. En *Teatro de Gil Vicente*, ed. por Moura, G. Lisboa: Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, 121-157