Cuadernos de Historia Moderna
1999, n.° 23, monográfico V: 79-111
ISSN: 0214-4018

Un actor en Palacio: Felipe IV escribe sobre Juan Rana

María Luisa Lobato
Universidad de Burgos

RESUMEN

La correspondencia epistolar entre Felipe IV y doña Luisa Enríquez Manrique de Lara, Condesa de Paredes de Nava, revela aspectos de gran interés para conocer la recepción del teatro cortesano por parte del Rey y de su familia, y su aprecio especial por el actor Cosme Pérez, alias Juan Rana.

El cotejo de esas cartas con la documentación existente sobre la práctica de teatro en palacio, permite reconstruir el periodo 1648-1672 hasta poder afirmar que, además de Juan Rana, un grupo de actores relevantes acudieron con frecuencia a palacio y recibieron pagos y rentas de las cuentas de la Casa Real.

Palabras clave: Teatro cortesano, actores, público, Juan Rana, Felipe IV.

ABSTRACT

The collected letters between Philip IV and Mrs. Luisa Enríquez Manrique de Lara, Countess of Paredes de Nava, reveals aspects of great interest to understand the reception of the court theatre by the king and his family, as well as their high regard for the actor Cosme Pérez, alias Juan Rana.

The collation of these letters with the existing documentation about the performance of theatre in palace, allows to reconstruct the 1648-1672 period to the extent of being able to state that, besides Juan Rana, a group of outstanding actors came frequently to palace and received payments and incomes from the Real House accounts.

Key words: Court Theatre, actors, Juan Rana, Philip IV.

Cuando el 18 de octubre de 1649, Felipe IV escribía desde San Lorenzo a la Condesa de Paredes de Nava, doña Luisa Enríquez Manrique de Lara: "tenemos por guesped a Juan Rana que siempre está de tan buen umor como le dejastes"[1] no se trataba de un episodio aislado en la consideración de este actor por parte de la familia real y de sus relaciones más allegadas. Doce días antes había tenido lugar la boda del Rey con su sobrina Mariana de Austria en Navalcarnero, y tras la ceremonia religiosa oficiada por el arzobispo de Toledo, Baltasar de Moscoso, los Reyes comieron en público y por la tarde vieron su primera comedia juntos, antes de retirarse a la casa del licenciado Presbítero Miguel González Ollero, donde pasarían la noche de bodas. No sabemos cuándo llegó Juan Rana al Escorial, pero sí que tendría más ocasiones de quedarse incluso en estancias breves en aquel lugar, como más adelante se dirá.

El Rey se refiere a la amistad antigua entre el actor y doña Luisa a principios de 1648, cuando esta dama acababa de ingresar con cuarenta y tres años en el Convento de San Joseph de Malagón, y continúa a través de todo el epistolario haciendo referencias al actor y al modo en que alegra la vida cortesana, lo que supone un testimonio que aunque hasta ahora no ha sido utilizado por los historiadores del teatro hasta donde sabemos, resulta de primera importancia para observar las fiestas cortesanas desde la otra ladera, los ojos del Rey y de su familia, y poder trazar una visión de conjunto más precisa de este periodo fundamental en la historia de la fiesta teatral cortesana.

La vida y el trabajo actoral de Cosme Pérez, alias Juan Rana, estuvo vinculada a la Casa Real y concretamente a la Casa de la Reina, y la llegada de Mariana de Austria a la Corte no hizo más que aumentar esa relación y aprecio. Según sabemos por carta de Simón de Alcántara, Grefier de la Reina, el Rey escribió desde Aranjuez en respuesta a una suya del 14 de abril de 1651, y Alcántara puntualiza: "Ha servido de hacer merced a Juan Rana de una ración ordinaria que ha de gozar por la casa de la Reina Nuestra Señora, en consideración de lo que la hace reir"[2]. El actor especializado en papeles de gracioso, recibió esa ración desde el 26 de abril de aquel año[3] hasta que dos años y medio más tarde se la pasó a su hija Fran-

---

[1] Joaquín Pérez Villanueva: *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, p. 102.

[2] Archivo General de Palacio. Secc. de Personal, C.ª 868 / 15.

[3] Archivo General de Palacio. Casa de la Reina 1641-1660, Archivo 182.

cisca María Pérez, si bien se puso como condición en el escrito del Grefier que "no la puede gozar si hubiese de andar en la farsa"[4]. Tras la muerte de su hija, se ordenó por Real Decreto del Rey del 31 de mayo de 1665 que pasara de nuevo a Juan Rana y "se le continúe por todos los días de su vida a Cosme Pérez, para que pueda sustentarse, por ser viejo, y hallarse pobre"[5]. No deja de extrañar esta anotación relativa al estado de pobreza del que fue quizá el actor más importante de su siglo. Quizá la protección real tenía sus límites o tuvo sus épocas, pero en los años cincuenta que forman el bloque principal de este trabajo todo parecía sonreír a Juan Rana. En cuanto a la situación económica en el momento de su muerte, parece que no era tan mala a juzgar por su testamento sobre el que en estos momentos trabaja mi colega Agustín de la Granja. En todo caso, la vinculación de Rana a la Casa de la Reina al menos durante una parte de su vida es cosa probada. Y no solo la de este actor, como después se dirá.

Junio de 1625 parece ser el momento en que comienza la costumbre de obsequiar a la Reina con una fiesta teatral en los salones de palacio, para celebrar su cumpleaños o las vísperas de esta fiesta. Se pensó primero que interviniesen los autores residentes en la villa y corte, pero después se decidió que tomasen parte en ella únicamente miembros de la servidumbre real. Mateo Montoro que en aquel momento era mayordomo mayor de Felipe IV y gentilhombre de Cámara, fue el responsable de dirigir la fiesta. Pensando en hacer comedias, el marqués de Tovar invitó a los poetas don Francisco de Quevedo y Villegas y don Antonio Hurtado de Mendoza, secretario del Rey, a que escribiesen la obra, reservando una jornada a Montoro; los tres aceptaron el encargo y poco tiempo después el manuscrito estaba terminado. La fiesta se celebró el 9 de julio de 1625, con entremeses, bailes y sainetes, tomando parte en la representación, con los ayudas de cámara y demás criados, el mismo Montoro, que hacía por tanto de iniciador, autor y actor en la misma obra. Había actuado también como protagonista de *El caballero del Sol* en Lerma el año 1617[6]. Por aquel entonces, Cosme Pérez debía estar aún lejos de palacio, ya que un año antes

---

[4] Según documento del 22 de noviembre de 1653 de don Pedro de la Villa, Conde de Altamira, Grefier de la Reina.Ob. Archivo General de Palacio. Sección de Personal, C.ª 811, exp. 40.

[5] Archivo General de Palacio. Sección de Personal. Asiento de Criados, Archivo 183.

[6] Narciso Díaz de Escovar: *Añoranzas histriónicas*. Madrid, Librería y Editorial, 1925, pp. 144-147.

pertenecía a la compañía de Antonio de Prado[7], después de haber estado en la de Juan Bautista Valenciano al menos desde 1617, en que ya representó en la comedia de Lope de Vega *El desdén vengado*, haciendo el papel de Leonardo[8], sin que su nombre estuviese aún asociado al de la figura de gracioso.

Pero volviendo a las fechas cercanas a la segunda boda real, Felipe IV escribe a Sor Luisa al filo del Corpus de 1648, recordando su presencia en los espectáculos teatrales de aquellos días: "Os hecho mucho de menos para los autos, que me dicen que vuestro amigo Juan Rana hace famoso papel, y se me acuerda de lo que os hacía reir"[9], y algo menos de un mes más tarde escribe de nuevo refiriéndose a Diego de Martos que fue con recados del palacio al convento: "A su vuelta os daría nuebas de Juan Rana pues se rió harto con él, y justamente porque estubo del buen umor que vos sabeis, y Bernardilla no lo descuida" y se refiere con humor al corral de comedias llamándolo "santa casa": "Aora hacen los autos en el corral y acude mucha gente a ellos con la buena gana que tienen de visitar aquella santa Cassa"[10].

La administración de los corrales de aquel año se la remitió el Rey a la Villa y a don Josef González, instando a la primera a que nombrase dos comisarios que junto con el Corregidor asistiesen a Josef González, por lo que se nombró a Francisco de Sardeneta y Mendoza y a Antonio Arauz. Juan Jimeno y Juan Martínez fueron aquel año los arrendadores del aprovechamiento de los corrales para la representación de autos sacramentales, que si tuvieron gran éxito, según palabras del Rey, fueron sin embargo muy complejos en cuanto a los gastos que generaron, tal como se desprende de la documentación exhumada por J. E. Varey[11]. Los autos de aquel año gustaron pues al público que deseaba volver a los corrales de comedias, cerrados temporalmente desde el 6 de octubre de 1644 en que murió la reina Doña Isabel de Borbón, mujer de Felipe IV, y con suspen-

---

[7] Cristóbal Pérez Pastor, rec.: *Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII (Primera serie)*. Madrid, Imprenta de la Revista Española, 1901, p. 206.

[8] Emilio Cotarelo y Mori (ed.): *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*. Madrid, Bailly-Baillière, 1911, tomo I, p. clviii.

[9] Joaquín Pérez Villanueva, *op. cit.*, carta del 9 de junio de 1648, p. 76.

[10] Joaquín Pérez Villanueva, *op. cit.*, carta del 7 de julio de 1648, p. 81.

[11] J. E. Varey y N. D. Shergold: *Teatros y comedias en Madrid: 1600-1650. Estudio y documentos*. London, Tamesis Books Limited, 1971, Colección *Fuentes para la historia del teatro en España*, t. III, doc. 55, 57, 58 y 59. En adelante, *Fuentes*, III.

sión definitiva desde el 9 de octubre de 1646, en que falleció en Zaragoza el príncipe Baltasar Carlos[12].

El buen hacer de aquellas representaciones del Corpus, con sus entremeses y bailes, que "no escandalizaron ni turbaron la piedad más escrupulosa" fue precisamente uno de los argumentos que presentó el Consejo Real de Castilla al Rey, para solicitar que se representasen de nuevo comedias y no solo autos. Junto a ese argumento se desarrollan otros de mucho interés, en los que no podemos detenernos aquí, pero cabe citar que se recuerda al Rey que en el reinado de su antecesor Felipe II se recapacitó sobre el perjuicio que podían ocasionar, y no solo se tuvieron por suficientes en la estimación de los hombres más doctos, "sino que con frecuenzia se representaron en Palazio en presenzia de Reyes tan catholicos y tan santos, y en las casas de los primeros y mayores ministros, presidentes y otras personas graves". Por último, se recuerda que habrá quienes puedan controlar las representaciones, corregirlas y ajustarlas a lo lícito, censores que las reformen, Protectores del Consejo que las enmienden antes de que salgan al tablado y que cuiden de los procedimientos de los representantes, castigándoles si se excedieren; se contará también con la asistencia de un Alcalde y ministros de justicia en las representaciones, evitando el concurso de gente en los vestuarios. Y en fin se concluye que "se mereze sean vna parte de la zelebrazion en la benida de la Reyna nuestra Señora", para cuya organización conviene ya se formen compañías y se empiecen a disponer las representaciones, con el fin de que pueda haber el mayor lucimiento posible[13]. Efectivamente, la llegada de la Reina trajo comedias y los corrales madrileños se repararon "por estar tan maltratados y con peligro evidente de caerse"[14], pero no son los corrales el

---

12 Estas noticias nos da Emilio Cotarelo y Mori, *op. cit.*, p. CLIX. Sin embargo, la interrupción de las comedias no debió ser tan total, porque Juan Rana se comprometió con Pedro de la Rosa un 18 de febrero de 1646, precisamente en Zaragoza, a seguir en su compañía, con la que actuaba en la Casa de Comedias del Santo Hospital Zaragozano, desde el 15 de noviembre de 1645. Incluso se nos dice su salario: cada día de representación recibirá 32 reales, moneda jaquesa de Aragón. Se le permitía también que una vez terminadas las representaciones del Corpus pudiese seguir libremente en esa compañía, pero si quería volver a Madrid desde el lugar donde estuviese esa compañía al final de la temporada, se pondrían tres caballerías a su servicio y Pedro de la Rosa le llevaría la ropa por su cuenta. Cf. Vicente González Hernández: *Zaragoza en la vida teatral hispana del siglo XVII*. Zaragoza, Ayuntamiento, 1979, p. 38 y pp. 194-195.

13 *Fuentes*, III, doc. 60.

14 Joaquín Pérez Villanueva, *op. cit.*, carta del 19 de noviembre de 1649. *Fuentes*, III, doc. 172.

objeto de este trabajo, sino la vida teatral cortesana, que dejamos al filo de la llegada de la nueva Reina a España.

Doña Mariana de Austria había llegado a Navalcarnero el 6 de octubre de 1649, después de una parada en Illescas, y el Rey salió aquel mismo día del Escorial para reunirse con ella al día siguiente. Tras la boda del día 9 en aquella villa de concesión real, regresaron juntos al Escorial, acompañados de la infanta María Teresa, deteniéndose a mediodía en Valdemorillos. Después de unos días en El Escorial, y una breve parada en El Pardo, llegaron el 2 de noviembre al Buen Retiro, donde esperaron a que estuviese todo preparado para la entrada solemne en Madrid del día 15.

La Reina adolescente había causado muy buena impresión en el Rey quien en su carta del 18 de octubre de aquel año, dice:

> *"He hallado mejor sobrina de lo que yo imaginaba. A mí no me toca pintarla que soy parte apassionada, pero creo habeis tenido muy buenas nuebas suyas. Está bien crecida para su edad, pero bien niña, y en lo poco que la é tratado me parece de linda condición que es lo que más he menester."*

Su llegada a la familia debió ser una alegría para todos, y especialmente para la joven Infanta, casi de la misma edad, con la que el epistolario trasluce una relación muy afectuosa. En la carta citada el Rey dice a Sor Luisa cómo la echó de menos el día que se vieron las primas porque sabía como le hubiera gustado ver el abrazo que se dieron, y le da cuenta de la amistad que hay entre ellas y del modo en que disfrutan en aquel lugar de recreo, especialmente los días en que Juan Rana es huésped de la familia[15]. Casi un mes más tarde, el Rey reitera esa nueva amistad que recorre el palacio:

> *"Cada día están más amigas, y yo más contento de la merced que Dios me ha hecho en darme tal compañía, que de todas maneras es buena, particularmente en la condición, que es lo que más importa."*[16]

La entrada de la Reina en la Corte el 15 de noviembre de 1649 estuvo llena de fiestas entre las que no faltó el teatro. Varios son los textos litera-

---

15 Joaquín Pérez Villanueva, *op. cit.*, carta del 18 de octubre de 1649, p. 102.

16 Joaquín Pérez Villanueva, *op. cit.*, carta del 16 noviembre de 1649, p. 108.

rios que describen lo sucedido aquellos días, pero entre ellos el de Juan de Enebro y Arandia resulta de especial interés porque traza el recorrido del viaje hacia Madrid:

"Llegando a Nabalcarnero
lugar en quien hizo alarde
lo ostentoso pues que pudo
ser de tanto Cielo Adlante.
[...]
Luna, y Sol, el Escurial
ocupan, rico hospedage
ofreció en grandeza mucha
el solio de Magestades.
Suspendió sin duda el viento
admirado su velamen,
donde el Rey mostró en la caza,
que acierta cuanto haze.
De aquí llegando al Retiro
dieron tiempo a que se acaben
fiestas que al mirar su fin
mas hermosas las aplaude.
Antes repararle intentan
para tan alto hospedage,
y si en el se haze reparo
es el Palacio mas grande.
[...]
Y entrando en el Almudena
Divina, y deuota Imagen
dando muchas gracias pudo,
con otras muchas quedarse.
A recibirla en Palacio
con la Infanta el Rey se parte,
haziendo de amor tal nudo,
que no acierte a desatarse."[17]

Los agasajos de aquel día gustaron al Rey, que al día siguiente transmitió a Sor Luisa sus impresiones:

---

[17] Juan de Enebro y Arancia: *Esplendido aparato y magnifica ostentacion con que la muy insigne villa de Madrid solemnizó la entrada de la inclita Reyna Nuestra Señora doña Mariana de Austria, Año de 1649*, en José Simón Díaz: *Relaciones de actos públicos celebrados en Madrid (1541-1650)*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1982, pp. 506-509.

> *"Ayer se hizo la entrada pública, y al parecer de todos los ancianos no se á visto igual día en Madrid ni aún fuera del. Yo os confieso que no le he visto semejante nunca, porque el lucimiento de todos fue grande y el adorno de las calles y buena disposición de los arcos, estremado."*

Las fiestas se extendieron también al día siguiente, pues se refiere en la misma carta a que hubo "grandísimo concurso de gente", y a que se dieron infinitas bendiciones a su sobrina, la nueva Reina[18].

Los festejos acarrearon gastos importantes, que no se solventaron con rapidez, y cuya responsabilidad recayó en parte en el Grefier de la Reina, Simón de Alcántara, del que más tarde hablaremos en relación con Juan Rana. El Licenciado don Lorenzo Ramírez de Prado, del Consejo Real de Castilla, fue protector de la fiesta celebrada en el Coliseo del Retiro para la venida de la Reina y actuó como Asesor del Real Bureo de la Reina. Todavía el 7 de noviembre de 1650 el Rey le pidió por escrito que solucionase la deuda económica, para que la responsabilidad no recayera sobre Simón de Alcántara, quien al parecer atravesaba por un mal momento económico. La deuda surgió a raíz de que quienes trabajaron en la fiesta y los pintores y el proveedor de cera fueron a diferentes tribunales y pidieron más de lo estipulado.

De nuevo el 26 de febrero de 1651 el Rey volvió a insistir en lo que todavía debía estar pendiente. El asunto no se resolvió y Alcántara decidió escribir un 16 de abril a Sebastián Gutiérrez de Párraga para hacerle un resumen de lo sucedido, y dar cuenta de cómo aceptó asistir y costear lo relativo a la fiesta: "y procuré con el menos gasto que pude acer que se fabricase de madera y de pintura el Coliseo, que estaba echo vn cascaron", pero el maestro de pintura y perspectiva y los fabricantes de carpintería doblaron el precio de lo que hicieron, respecto a lo pactado con el maestro Juan de Caramanchel. Más adelante entró en nombre del Rey, don Lorenzo Ramírez a ser Protector de esa fiesta, con mandato expreso de don Luis de Haro de asistirla como si fuese el Rey mismo, "que por sus muchas ocupaziones no podia el acudir". Desde aquel día, Ramírez "puso prezio en lo que se dio a las farsantas y en lo que se dio a los de la mascara y a los criados de la Reyna". Reiteró Alcántara que actuó obedeciendo "con buena fe y sana yntenzion" en los pagos que hizo y que jura "a Vm., a Dios y a la cruz que gasté mas de otros 6.000 reales que se

---

[18] Joaquín Pérez Villanueva, *op. cit.*, carta del 16 de noviembre de 1649, p. 108.

me undieron", por lo que los reclama vivamente, ya que no tiene "que comer ni con que pagar lo que debo, que es arta desdicha en vn hombre de bien"[19].

Ante esta situación Gutiérrez de Párraga trató de aclarar cuentas y preguntó a Juan Muñoz qué cantidad dio en su día a Alcántara para la fiesta del Coliseo. Respondió que 24.907'5 reales en dos partidas, una el 26 de mayo de 1649 por libramiento del Bureo de la Reina del 26 de aquel mes y año, para la fiesta que le harán cuando llegue, y el resto el 22 de junio del mismo año, para el mismo fin. La misma consulta hizo a Juan de Lezcano quien respondió que un total de 53.171 reales en vellón en 3 libramientos de 3 de enero de 1650, 19 y 25 de febrero del mismo año. Y, por último, preguntó también a Pedro Vicente de Borja, quien respondió que por orden de Luis Méndez de Haro, Alcalde del Buen Retiro, según libranza del 27 de enero de 1650, dio 4.000 ducados a Alcántara, los cuales había recibido de Pedro Zoalli, Regidor de Madrid, para gastos de reparación del Buen Retiro. El fin de dicha entrega fue que Alcántara pudiera hacerse cargo del gasto de la comedia que se representaría en Carnestolendas de aquel año por los criados de la Reina nuestra Señora[20].

Según los datos anteriores, las distintas libranzas correspondieron en realidad a dos fiestas diferentes, las del recibimiento de la Reina y las Carnestolendas siguientes. Esto sin contar otras celebraciones en las que los representantes no eran actores profesionales, como el estreno en el Salón dorado de *El nuevo Olimpo*, comedia escrita por Gabriel Bocángel y Unzuela, que hicieron la Infanta y sus damas el 21 de diciembre de 1649[21]. Respecto a las fiestas de Carnestolendas, el Rey escribió a Sor Luisa cómo se divirtió la gente joven, y se detuvo en un episodio curioso, como es la imitación que don Andrés Ferrer hizo de Juan Rana, lo que nos da noticia de cómo era de popular y conocido el actor en el círculo cortesano:

> *"Muy regocijadas carnestolendas hemos passado y la gente moza se ha divertido y entretenido. Harta soledad me hizo que no viesedes querer imitar a Juan Rana, a don Andrés Ferrer que cierto de puro frio nos hacía*

---

19 *Fuentes*, III, p. 54.

20 *Fuentes*, III, p. 56.

21 Margaret Rich Greer y J. E. Varey: *El teatro palaciego en Madrid: 1586-1707. Estudio y documentos*. London, Tamesis Books Limited, 1971, Colección *Fuentes para la historia del teatro en España*, t XXIX, p. 19. En adelante *Fuentes*, XXIX.

reir, pero la comedia fue buena, particularmente lo cantado y la representación de las mujeres que Amarilis salió a luz y está tan gran farsanta como siempre. Solo estimamos menos a Loti para las lozanas pues eran muy diferentes de las que él hacía."

En la misma carta, el Rey se refería a la presencia del embajador Turco en palacio y en la representación teatral, y dice de él que es "muy amigo de comedias" y que se encuentra tan bien con los actores que fue al Escorial el mismo día en que el rey escribe, llevando como camarada a Juan Rana y a otro farsante que llamaban Mexía. Pocas veces hubiéramos pensado en el actor como cicerone, pero el testimonio no deja lugar a dudas. Juan Rana debió representar en la comedia y posiblemente estar alojado en palacio, cuando el Rey le pidió a él y a Mexía que acompañaran al embajador al Escorial, lugar que ambos debían conocer bien, pues al menos Juan Rana fue huésped de la familia real allí en octubre de 1649, como ya se dijo. Respecto a la identidad de este Mexía, podría tratarse del actor Antonio Mexía, que era Mayordomo de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena el año 1650 en que sucedió este hecho, y precisamente aquel año no consta entre los asistentes al cabildo, que solía celebrarse cercano a las fechas de Carnaval[22]. A la luz de estos y otros datos que se presentan en este trabajo, parece difícil seguir manteniendo la afirmación de Evangelina Rodríguez de que Juan Rana estaba "sometido (más que protegido) por el poder real", en su por otra parte magnífico libro en torno a la técnica del actor español en el Barroco[23].

En cuanto a la actriz a la que el Rey alaba diciendo que "está tan gran farsanta como siempre", se trataba de María de Córdoba —*Amarilis*— quien debió hacer ahí una de sus últimas representaciones, pues murió en 1678 y había dejado de representar treinta años antes, después de haber sido una de las actrices más afamadas de su época. Estaba también vinculada con la Cofradía de la Novena como muchos de sus compañeros representantes y no solo por su oficio, sino también porque estaba casada con Andrés de la Vega, autor de comedias y uno de los cinco fundadores de esa

---

22 N. D. Shergold y J. E. Varey, ed.: *Genealogía, origen y noticias de los comediantes de España*. London, Tamesis Books Limited, 1971, Colección *Fuentes para la historia del teatro en España*, II, partida I, 216, p. 99. En adelante, *Fuentes*, II.

23 Evangelina Rodríguez, *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia, 1998, p. 67.

agrupación, a principios de los años treinta[24]. La mención que se hace a Loti en la misma carta debe referirse a Cosme Lotti, escenógrafo de palacio en su último año de oficio en la Corte, cuyo trabajo esta vez mereció un juicio crítico del Rey.

Además de representaciones de comedias en Carnestolendas y autos en Corpus, la familia real celebraba con comedias muchos otros acontecimientos. Entre estos, la curación de enfermedades, que daba lugar a encargos de obras que amenizarían las fiestas. Con motivo de la recuperación de la Reina del accidente que tuvo estando el Rey en las Descalzas, con cuya presencia volvió del desmayo, y también para celebrar su cumpleaños, según se indica en el encabezamiento de la loa, se hizo la fiesta de la comedia *Darlo todo y no dar nada* de Calderón, en 1651, con una loa en la que participaron los actores predilectos de palacio, aunque esta vez no estuviera Rana. Intervinieron Mariana Romero, la Borja, Luisa Romero, María de Quiñones, María de Prado y Bernarda Ramírez, quienes dieron vida a los versos en los que Solís fue capaz de transformar los distintos acontecimientos que fueron la causa del festejo. Recogemos algunos de ellos, relativos a la recuperación de la Reina cuando el Rey regresó: "Marchitar la Augusta Rosa / quiso la noche inclemente; / pero cuando vuelve el Sol, / también la Rosa amanece". La loa desarrolló distintos motivos de alabanza a la familia real, siendo una de las mejores loas de circunstancias que se conserva[25].

La recuperación de la salud era unas veces causa de comedias y en otras las enfermedades no llegaban a ser tan graves como para impedir a las personas reales disfrutar de ellas, paladeándolas de antemano y haciéndose eco de la fama con la que las obras venían precedidas. Así, a comienzos de junio de aquel mismo año, el Rey reflejaba en una carta la ilusión con la que se esperaban en palacio los autos que iban a celebrarse, y cuenta a Sor Luisa cómo la enfermedad de la Infanta María Teresa no le impedirá "ver a Juan Rana en los autos que dicen son muy buenos y que tiene buen papel"[26]. Del aprecio de la familia por el actor da cuenta la inclusión de éste en las cuentas de la Casa de la Reina apenas dos meses an-

---

[24] *Fuentes*, II, partida I, 4, p. 44.

[25] Manuela Sánchez Regueira, ed.: *Antonio de Solís. Obra dramática menor*. Madrid, CSIC, 1986, pp. 51-56. Modernizo grafías, acentuación y puntuación, para unificar con otras obras citadas en el cuerpo de mi trabajo.

[26] Joaquín Pérez Villanueva, *op. cit.*, carta del 6 de junio de 1651, p. 153.

tes, en agradecimiento a lo que "la hace reir", según consta en la documentación referida al principio de este trabajo.

La infanta María Teresa, de cuya unión afectiva con la joven Reina ya hablamos, encargó a don Luis de Ulloa y Pereira y a don Rodrigo Dávila la composición de una comedia para festejar el restablecimiento de la Reina, que fue *Pico y Canente*, en cuya loa y sainete escritos por Antonio de Solís y Rivadeneyra, actuó Juan Rana. La fiesta tuvo lugar en el Salón del palacio del Buen Retiro y después en el Coliseo, y aunque Cotarelo la fechó en 1651[27] parece más creíble que se hiciese en el Carnaval de 1656, celebrado en febrero según se dice en un verso del sainete final del que hablaremos, cerca por tanto del 3 de marzo en que Baccio del Bianco escribió una larga carta en la que daba una descripción muy pormenorizada de esa fiesta, y la trataba como algo cercano en el tiempo. Por cierto que del Bianco indica que también participaron como autores don Diego de Silva, hermano del Duque de Pastrana y Gian Rao, de la Orden del Carmen. El encargo a don Luis de Ulloa la enmarcaba dentro del ámbito nobiliario, pues este autor era Caballero del Hábito de Santiago desde finales del año 1623[28].

La fiesta se representó primero en el Salón de Oro del Retiro, del que del Bianco da la mejor descripción que conservamos:

> *"Qui nil Ritiro aviamo un salone che è di larghezza circa 18 braccia fiorentine e lungo cinque volte più, alto a proporzione de quadrato con volto di stucco liscio e tutto rabescato di oro all'indiana; a dove muove la volta è un corridore tutto dorato che lo gira a torno sotto del quale alle parieti delle mura, fra finestra e finestra, son quadri grandi a olio, impresse delle maggiori in guerra di quanti capitani più famosi ha avuto la Spagnia, cor cornici di oro. Il suolo è tutto di ottagoni di terracotta e quadretti di azzurro vetriato con le mura tutte rabescate di oro sino al suolo, opera fatta in tempo del Conte Duca, per nome detto il Salon de oro."*[29]

La representación en el Coliseo se repitió durante cuatro días y hubo tanta gente, especialmente el lunes de Carnaval, que algunas mujeres lle-

---

27 Emilio Cotarelo y Mori, *op. cit.*, p. XXXIV. Manuela Sánchez Regueira le da, sin embargo, la fecha de 1655, aunque no dice de dónde toma la noticia. Cf. ed. cit. de Antonio de Solís, 1986, p. 109, n.

28 José Simón Díaz, *op. cit.*, p. 263.

29 Mina Bacci, "Lettere inedite di Baccio del Bianco", *Paragone*, N.S., XIV, 157 (1963), carta del 3 de marzo de 1656, p. 74.

garon a media noche para escoger buen lugar[30]. Juan Rana, al que del Bianco denomina "il Grazzioso della Regina" aparecía en lo alto sobre una nube de oro, traido por Flora, quien lo llevaba del Parnaso para que representase en la comedia. Parece que algunas críticas se cernieron sobre esta cercanía de Juan Rana con Apolo, a las que se contestó que se hacía así para agradar, y el prólogo se resolvió en un baile con castañetas, en el centro del cual estaba Juan Rana "con le sue buffonerie solite"[31].

La mano del escenógrafo italiano es bien patente, incluso en la loa de Solís, donde hay acotaciones muy explícitas de los decorados y movimientos de los actores. La loa comienza con una cortina pintada de nubes oscuras y estrellas, que representan la noche, hasta que llega la Aurora con su resplandor. Se producen en escena vuelos, descubrimiento de jardines adornados de flores, salidas desde lo alto de dioses, como Apolo que trae a Cosme a los pies —"sabandija del Parnaso"—, quien en uno de sus parlamentos rubrica la presencia del "Bacho" en la preparación de la fiesta. Cantan en la pieza Luisa y Mariana Romero, actrices preferidas de palacio. Termina la obra con una alabanza a cada uno de los reyes, a María Teresa y a Margarita, antes de la consabida apelación a la brevedad: "Muy bien has dicho, / que si el prólogo es largo, / se queja el libro"[32]. En cuanto al sainete que dio fin a esta comedia de *Pico y Canente*, Rana sale con Luis de Mendoza vestidos de portugueses, imitando su habla:

MENDOZA
Eu que son obispo de o Campo
confirmara ao Sol bein cedo,
e le chamara Mariana
que e muito milhor que Febo.

---

30 Mina Bacci, art. cit., p. 77.

31 "Di mano in mano che si andava rischiarando il teatro, appariva nell'alto il sole sopra una nube d'oro e abbassando traeva con seco disteso a dormire Giovan Rana il Grazzioso della Regina dicendo che lo conduceva di Parnaso però che rappresentassi alla comedia. Parmi vedere che chi sente dica che a che fare Giovan Rana con Apollo: si risponde che si fa per dar gusto e vediane (¿) quanti propizi può andarne questo dopo aver dato mille buon prò alla Regina, lodato il suo bello così delle Infanti e delle Dame, risolve in un ballo con castagniette e nel mezzo Gian Rana con le sue buffonerie solite e così finì il prologo", Mina Bacci, art. cit., p. 75.

32 Manuela Sánchez Regueira, ed. cit. de Antonio de Solís, 1986, pp. 109-117.

COSME
¿Qué e Febo? Febo e un Menino
da Reinha, e muyto menos,
un escudeiro de a pie,
com cousas de barrendeiro.

Continúan los piropos a la familia real por su parte y por la de otros personajes como Luisa Romero y los que salen a escena sin que sepamos quién los encarnaba. Se trata a la Reina de rosa y a las Infantas de azucenas: "*Luisa:* Díganme las flores / díganme / ¿dónde posa la rosa? / *Cosme:* Eu lo direi, / entrando em suas mexillas, / a man dereita, / pousa pared en medio / das azucenas"[33], para concluir recuperando Rana el habla en castellano con el que vitorea a la Reina.

Las alabanzas del Rey a Juan Rana recorren el epistolario, y aunque en ocasiones nos falten aún eslabones de la cadena de diversiones teatrales, son bastantes las veces en que es posible relacionar datos procedentes de distintas fuentes, hasta poder reconstruir esta parte de la vida de palacio. El martes de Carnestolendas de 1656 se representó ante Sus Majestades la comedia *Un bobo hace ciento* de Solís, en cuya loa alegórica Rana hizo de Tiempo y compartió escenario con Bernarda Ramírez, Luisa y Mariana Romero, la Patata, la Borja y Poca Ropa. Además de las consabidas alabanzas a cada miembro de la familia real, la loa debió de ser muy vistosa con las Edades de Oro, Plata, Cobre y Hierro, repasando el transcurso rápido de la vida humana[34].

En la segunda quincena de mayo de 1653 se sucedieron cuatro días de comedia en el Coliseo del Buen Retiro destinados a Su Majestad, Consejos y Villa, precedidos de ensayos el viernes anterior. Entre los gastos figuraron 128 libras "para la pieça de los pintores, la de Bacho, el paso que vaja de la puerta al tablado y los guardarropas y en el foso, o hachas [de luz]"[35]. Se hace referencia a que intervinieron en la fiesta sesenta y seis representantes y representantas con sus hatos, y también se menciona que en la loa hubo una máscara. El "Bacho" que se cita fue sin duda Baccio del Bianco, escenógrafo de la Corte desde hacía poco más

---

33 Manuela Sánchez Regueira, ed. cit. de Antonio de Solís, 1986, pp. 193-197.

34 Manuela Sánchez Regueira, ed. cit. de Antonio de Solís, 1986, pp. 95-102.

35 N. D. Shergold y J. E. Varey: *Representaciones palaciegas: 1603-1699. Estudio y documentos*. London, Tamesis Books Limited, 1982, Colección *Fuentes para la historia del teatro en España*, I, doc. 22. En adelante, *Fuentes*, I.

de dos años[36]. La recepción de la obra fue excelente, a juzgar por las palabras del Rey, quien recuerda las risas con que Sor Luisa solía acompañar las funciones teatrales de palacio: "Muy buena ha sido la comedia, y vuestro amigo Juan Rana a cumplido famosamente con sus obligaciones; bien creo que si le hubiérades visto, se atreviera la risa a inquietar la función. La gente moza se ha entretenido harto"[37]. Parece que la religiosa no olvidó tampoco en el convento su afición por el teatro, y entre las peticiones que de vez en cuando hacía al Rey se mencionan comedias, aunque no sepamos exactamente de qué se trató[38].

Desconocemos si Juan Rana estuvo también en las fiestas que tuvieron lugar en julio de aquel año con motivo del cumpleaños de la Infanta. En todo caso, es posible que puedan aplicarse también a él las observaciones que del Bianco hizo en su correspondencia del 19 de julio de aquel año a Ferdinando II, expresando su extrañeza sobre las técnicas de actuación de los representantes españoles, que en medio de una comedia al parecer mitológica rompían el ritmo y todo lo esperable en una escena de ese tipo, sin querer aceptar de ningún modo sus observaciones:

> *"Non s'è potuto schifare che in una gloria di chitarre spagniole, cappa e spada, sì come al calar del cielo i dodici segni dello zodiaco che erano 12 donne, uscì alla strada in confuso e i medesimi quattro a fare schiena al foro, uso di qua, che quando tratto di levare questa usanza poco meno che non mi crocifiggono, dicendo che è impossibile che ballino senza quelle chitarre di dietro; insomma la pulitezza delle scene, la puntualità delle strade, non usa qua né è fatta per questi istrioni, anzi molti, detto che hanno i lor versi, se non si accenna che ritornino dentro, cor un voltar di schiena si intende essere dentro; abbattesi molte volte che il nemico, cercando l'altro, entra per una strada che riscontrandolo ad occhi veggenti del popolo, bada a ire como se non le vedessi e mille altre impropietà, né è possibile il porli in buona forma."*[39]

A través de la correspondencia con Sor Luisa se percibe hasta qué punto la presencia del actor alegró la vida de la familia. Al filo de las Carnes-

---

36 Llegó a Madrid en enero de 1651, cuando tenía 46 años de edad, para suceder a Cosme Lotti.

37 Joaquín Pérez Villanueva, *op. cit.*, carta del 9 de junio de 1653, p. 200.

38 "Aunque fueran más vuestras peticiones no me molestarán, las tres que me hacéis ahora parecen justas; la que mira a las comedias veré cómo se podrá encaminar". Joaquín Pérez Villanueva, *op. cit.*, carta del 2 de marzo de 1655, p. 246.

39 Mina Bacci, art. cit., p. 72.

tolendas del año siguiente, el Rey se refería a lo entretenidas que habían estado y a cómo Juan Rana había hecho reír mucho a las que llama sus "parientas": María Teresa, que tiene por aquel entonces quince años, y la joven Reina, que ofrecen una nota de juventud frente a sus casi cincuenta años: "Tengo por cierto que el gusto de verlas, y tan amigas, hace que parezca mozo, porque por otras razones ya no es tiempo para estarlo". A ellas se refiere con frases afectuosas: "Vuestra amita, que creo no la conoceríais según está de grande y famosa, [...] la Chiquilla está ya persona de gran importancia"[40], y cuatro meses más tarde confesaba que ellas eran su mayor alivio —verse en medio de tal trinca, dice—, y que la Chiquita va estando "famosa bufona"[41]. Esta expresión referida a su hija continuó en sucesivas cartas, así como el testimonio de que el verse con aquella trinca era lo único que le aliviaba de sus preocupaciones[42]. Pero no solo se reían las mujeres con el actor, también el Rey debía hacerlo, a juzgar por la referencia que hace Avellaneda en el entremés *La portería de las damas*, en el que se supone que Pedro de la Rosa ha quitado a Juan Rana los papeles de representar, porque el gracioso perdió la memoria: "¿Qué ha de hacer la infantica / sin su Juan Rana? ¡Ay, bella chocotica! / y al rey, aunque lo encubre con el guante, / ¿quién le ha de hacer reír de aquí adelante?"

Juan Rana estuvo en palacio en numerosas ocasiones, aunque todavía no podamos datar con toda certeza algunas de las obras en las que participó, pero sí sabemos ya que Antonio de Solís compuso algunas de sus obras para él. Con motivo de la fiesta que la Infanta María Teresa de Austria mandó hacer en el Salón del palacio de Buen Retiro hacia 1655, Rana representó en el entremés *Los volatines*, junto a actores de tanta fama como Bernarda Manuela, la Coronela, la Borja y Mateo de Godoy, varios de los cuales volverían a actuar con él tres años más tarde. En la obra Bernarda, dentro del más puro juego de teatro en el teatro, bromeaba con que en el cartel que anunciaba comedias "para juntar mucho pueblo / ponía que con Juan Rana / servía un autor, y luego / acabada esta comedia / el otro ponía lo mesmo", por lo que Rana se enfada y decide dejar de representar, ante

---

40 Joaquín Pérez Villanueva, *op. cit.*, carta del 17 febrero 1654, p. 221.

41 Joaquín Pérez Villanueva, *op. cit.*, carta del 23 de junio de 1654, p. 225.

42 "Prométoos que el verme con esta trinca es sólo lo que me alivia en medio de los cuidados en que me hallo, pedidle a Nuestro Señor me la guarde muchos años, pero así en esto como en lo demás estoy resignado en Su santa Voluntad". Joaquín Pérez Villanueva, *op. cit.*, carta del 2 de marzo de 1655, p. 246.

lo que sus colegas en escena tratarán de hacerle cambiar de opinión a lo largo del entremés[43].

El 7 de febrero de 1655 intervino en la loa de Solís para la comedia *Las Amazonas*, representada ante Su Majestad el domingo de Carnestolendas, junto con actores como Godoy, María de Quiñones, la Borja, Luisa y Mariana Romero, y Bernarda, además de otras cuatro mujeres que bailaban, de las que no sabemos los nombres. La comedia se repetiría en Carabanchel de Arriba el siguiente mes de junio, con el autor Diego de Osorio al frente del grupo de representantes. Rana hacía en la Loa el papel de Entremeses que se rebelan ante el reinado de la comedia y reclaman risas sin tapujos de los espectadores:

COSME
Lee
Señora, los Entremeses
dicen que están muy discretos
los oyentes de los patios;
como pudiera un señor,
se sonríe un mosquetero.
Piden que con graves penas
se ponga remedio en esto,
y que la gente ordinaria
no pueda reírse quedo.

La loa termina con un canto y zarambeque final laudatorio:

Teque, teque, teque,
nuestro día es éste,
que el Rey y la Reina
mil loas merecen.
Y otras mil las flores
de este Ramillete,
y a las bellas damas
otras mil se deben.
Teque, teque, teque,
nuestro día es éste[44].

---

43 Manuela Sánchez Regueira, ed. cit. de Antonio de Solís, 1986, p. 42.

44 Manuela Sánchez Regueira, ed. cit. de Antonio de Solís, 1986, pp. 95-107.

Algunos de esos actores hicieron un baile que lleva por subtítulo *Representación graciosa* y del que solo sabemos por su contenido que se hizo en palacio una noche de Carnestolendas. En él Rana canta, como lo hace en otras piezas breves citadas en este trabajo, pero esta vez es un cantarcillo popular: "*Dentro canta Cosme* Qué verdes alamarillos / qué dulce amapola. / *Bernarda:* Ola, aquél es, dadme albricias. *Sale Cosme*: Ola y ola, que y otra vez ola". Con él actuaron la Borja, Luisa Romero y Diego de Osorio[45].

Cuatro meses más tarde, el 24 de junio, día de San Juan, representó en el Salón del Buen Retiro haciendo el papel de Hombre y de Rey en la comedia burlesca *La Restauración de España*, tambien llamada *La renegada de Valladolid*[46], cuya segunda jornada compuso Antonio de Solís, mientras la primera y la tercera estuvieron a cargo respectivamente de Monteser y de don Diego de Silva, Abad de Salas e hijo de la Princesa de Mélito. Actuó también en el entremés que se representó con aquella comedia titulado *Juan Rana en el Prado* o *La noche de San Juan*, escrito por Jerónimo Cáncer[47], en el que se hacen referencias a la familia real que contempla la obra:

BERNARDA
Bien han cantado los cuatro.
RANA
Mejor que los seises cantan.
BERNARDA
Tened, porque el Rey se ha puesto
a aquesas ventanas bajas
que caen al Prado.
ESCRIBANO
Es verdad.
RANA
Pues júntense aquí bandadas
de moriscas y de bailes
a festejar su monarca,
y mando que aquesta orden
tenga fuerza de premática.

45 Manuela Sánchez Regueira, ed. cit. de Antonio de Solís, 1986, pp. 201-204.

46 *Fuentes*, XXIX, doc. 9.

47 Este dramaturgo moriría el 2 de octubre de 1655, apenas tres meses después de la puesta en escena de este entremés.

Y en el baile final de este entremés, Luisa Romero intensifica los piropos: "Una y otra hermosa estrella / hacen la noche más bella, / y si alguna el campo sella / en lo breve de su huella / nace un jazmín y es muy chico, / ay, Jesús, y qué aire tan rico / ay, Jesús, y qué lindo abanico"[48]. La fiesta se hizo de nuevo tres días más tarde en el Coliseo del Buen Retiro.

Solís contó de nuevo con Juan Rana en su entremés *La Zarzuela*, que según el manuscrito que se conserva se hizo en aquel lugar con motivo de una *Fiesta que se representó a Su Majestad*[49], sin que se den más datos de la misma que los piropos reiterados a una "bellísima flor" y la circunstancia que se da en el primer verso de que era día de mucho frío.

En lo relativo a la fiesta citada de febrero de 1655 debió de ser bien vistosa, como Barrionuevo nos recuerda en sus *Avisos*, con otra de las actrices, Luisa Romero, saliendo en jaca a decir la loa, y entrando en el salón alto donde se representaba el entremés en un cochecillo pequeño, con dos mulas que tiraban de él, cuatro mujeres dentro y otra como cochero, que subieron por las escaleras con una tramoya, como si lo hicieran en una de las calles del Prado. La representación de la fiesta completa debió resultar grandiosa, con setenta mujeres participando en ella.

Todavía antes del nacimiento de Felipe Próspero representó en el entremés *El retrato de Juan Rana*, escrito por Solís, y totalmente diferente del que años más tarde hizo Calderón de la Barca con el mismo título. Actuó en él Bernarda Ramírez, con quien el célebre gracioso compartió las tablas en numerosas ocasiones. La pieza se representó en palacio, y en las alabanzas finales se omite cualquier referencia al Príncipe, por lo que deducimos que fue anterior a su natalicio, que dio lugar a muchas celebraciones. Para ellas escribió el dramaturgo Agustín Moreto su entremés *El alcalde de Alcorcón*, representado el 6 de enero de 1658, con motivo de la salida de la Reina a misa en la Real Capilla, en el que intervinieron junto a Rana, Bernarda Ramírez, Simón Aguado, Luis de Mendoza, Mariana Romero, Luisa Romero, Mariana de Borja y

---

48 Ms 17192 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

49 Ms 21264-9 de la Biblioteca Nacional de Madrid. Cf. María Luisa Lobato, "Dos nuevos entremeses para Juan Rana", en *Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y práctica*, ed. Christoph Strosetzki. Frankfuert, Vervuert-Iberoamericana, 1998, pp. 191-236.

Luciana Leal, algunos de los cuales volverían al Retiro un mes más tarde[50]. La pieza contiene numerosas referencias a cada uno de los miembros de la familia real, a los que Juan Rana tendría que saludar pero en una de sus pérdidas de memoria habituales en escena, olvida lo que debe decir y tienen que apuntárselo sus compañeros. Por fin son él y Bernarda Ramírez los encargados a coro de ir saludando a cada persona real, con piropos y alabanzas como los dedicados a la Reina a la que se llama hermosa azucena del pensil de Alemania, que da ahora su fragancia en España (vv. 81-84), hasta que en el baile final, Rana hace referencia al lugar de descanso de la familia, que tan bien conocía: "Pues todas las fiestas / se hacen al chiquillo, / no se quede en casa, / llévenle al Retiro" (vv. 181-184).

Aquel mismo día se representó también el entremés *Las fiestas de Palacio*, escrito por el mismo autor, en el que se juega con la dilogía de "Reyes": "*Tapada:* Pues ¿no es día de Reyes hoy, alcalde? / *Alcalde:* ¿Día de Reyes? ¡Lindo pasatiempo! / *Tapada:* Día de Reyes es, que vuela el tiempo, / y día en que triunfante y aplaudida, / la Reina salió a misa de parida" (vv. 137-141). Sin embargo, no sabemos si también en él salió Juan Rana, como tampoco tenemos constancia de este hecho en la mojiganga sin título que Vicente Suárez de Deza compuso para la misma ocasión.

El 27 de febrero de 1658 Sus Majestades asistieron en el Coliseo del Retiro a la comedia de Solís *Triunfos de amor y fortuna*, que pretendía tributar también un homenaje al recién nacido. Se trató de un festejo grandioso, en el que no nos consta la presencia de Juan Rana en la loa. La fiesta tuvo mutaciones y tramoyas que no debieron envidiar a las italianas, según dejó escrito don Luis de Ulloa. Por las memorias de apariencias sabemos que hubo descensos de los dioses Apolo y Minerva, vuelos, arcos triunfales con el nombre de Felipe escrito con letras de oro y empresas. A la obra le acompañó el entremés *El niño caballero*, del mismo autor, donde sí actuó Juan Rana junto a Bernarda Ramírez, Francisca Bezona, la Borja, Aguado, Godoy, Rosa y Najera. En él se ponen palabras en boca del actor que denotan su atrevimiento al dirigirse a la Reina y al Rey, jugando con los significados de la palabra "cuarto":

---

50 Para ésta y otras cuestiones relativas a obras breves de Moreto, cf. María Luisa Lobato, "Cronología de loas, entremeses y bailes de Agustín Moreto", *Criticón*, 46, 1989, pp. 125-134.

"Y Juan Rana les suplica, / que no estén tan mesurados, / o por lo menos la Reina / ríase y daréle ese cuarto. *Música y todos:* Ríase y daréle ese cuarto"[51].

El dramaturgo Antonio de Solís que se encargó de la fiesta completa hizo también un magnífico sainete para su final, titulado *Aguardad supremos dioses*. En los primeros versos del mismo se establece bien la vinculación con la comedia, a través de los parlamentos de Rana y de Bernarda. Sale a escena Rana recitando como si todavía estuviese en la comedia y Bernarda le aclara:

Cosme, ¿no ves que acabó
ya la comedia?
COSME
¡Ay de mí!
AGUADO[52]
Venga adentro.
COSME
¿Quién soy yo?
AGUADO
¿Ahora ignora quién es?
BERNARDA
Juan Rana.
COSME
¿Y no Coridón?
AGUADO
No, que eso fue en la comedia.
COSME
¿Qué es comedia?
BERNARDA
¡Hay tal error!
AGUADO
La que acabamos de hacer.
COSME
¿Cosme decís que soy?

---

51 Manuela Sánchez Regueira, ed. cit. de Antonio de Solís, 1986, p. 39.

52 Manuela Sánchez Regueira en su edición citada de Solís transcribe este nombre como Aguayo, pero se trata de una confusión evidente con el nombre del actor, Simón Aguado, que tantas veces estuvo en palacio y en corrales de comedias.

AGUADO
Cosme.
COSME
Siques, Siques, oye.
AGUADO
Que ya Siques feneció.

Esta vez la permanente duda de Rana sobre su identidad, uno de los rasgos fijos de su tipo cómico, se centra en su dificultad para diferenciar el papel que hace entre la comedia y el entremés que la sigue. Mientras Bernarda trata de seguirle la corriente en el argumento de la comedia en que Rana sigue engolfado, llegan Godoy y Rosa que se extrañan de que el sainete no haya comenzado aún y tratan de volverle a la realidad sin lograrlo. Entre los argumentos que le dan está el de los espectadores que le observan, el Rey, la Reina y Felipe Próspero. La pieza contó con efectos escenográficos importantes como bajada de mujeres, descubrirse de nubes y vuelos por el aire, además de fuegos y cohetes que en un momento dado del sainete llenaron la perspectiva del palacio que se descubrió en el foro[53].

Durante aquellos días de febrero y marzo de 1658, Rana estuvo en el tablado público que la compañía de Francisco García, *el Pupilo*, preparó para festejar la salida a Atocha del Rey por el nacimiento del Príncipe[54]. Lo que resulta curioso es que el dramaturgo incorpora esta circunstancia a los versos del sainete final *Aguardad supremos dioses* antes citado, en le que Borja invita a bailar a las actrices y a tocar castañuelas, mientras suenan dentro voces de vivas al Rey que ha ido al Retiro[55]. Algunos de los ac-

---

53 "*Cosme:* ¿A qué Reyes? *Bernarda:* Nuestro Felipe / y su esposa, cuyo imperio / le empieza la obligación / y le prosigue el afecto. / Mira qué alegres que están / de que les ha dado el cielo / un hijo Próspero que / hizo nombre del adverbio. / *Cosme:* ¿Felipe Próspero, hijo / de Felipe? Según eso / ¿será Príncipe? *Todos:* Sí es. / *Cosme:* ¿Pues dónde están los festejos / del mundo? *Bernarda:* En los corazones". Manuela Sánchez Regueira, ed. cit. de Antonio de Solís, 1986, pp. 175-183.

54 Jenaro Alenda y Mira: *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*. Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1903, p. 351.

55 "*Borja:* A bailar, a bailar, mozuelas / *Música:* Y háganse rajas las castañuelas. / *Cosme:* ¿Qué cosa es ésta? *Aguado:* En tablados / las compañías han puesto / y hacen danzas. *Dentro*¡Viva el Rey! / *Aguado:* ¿Ves esa bulla y estruendo? / es que han venido los Reyes / al Retiro. *Cosme:* Ya lo veo". Manuela Sánchez Regueira, ed. cit. de Antonio de Solís, 1986, p. 182.

tores que lo representaron fueron los mismos que hicieron la loa y el entremés en la misma fiesta. Sabemos que aquí representaron, además de Rana, Bernarda Ramírez, Mariana de Borja, Pedro de la Rosa y Simón Aguado citados en los parlamentos, Godoy, Osorio, Bernarda Manuela y Heredia, todos ellos frecuentes en palacio aquellos años.

Solís pensó también en él cuando compuso el sainete *Fiestas bacanales*, un fin de fiesta escrito para la versión palaciega de la comedia del mismo autor *Eurídice y Orfeo*, en la que como su nombre indica, se honra a Baco pero también a Rana, ante el que danzan y cantan siete ninfas vinosas, antes de que él baile con Bernarda Ramírez, quien le confunde con una "ninfa poltrona", lo que le obliga a seguirle la corriente haciéndose pasar por mujer, lo cual no era la primera vez que fingía[56]. Habría que oír la voz atiplada de Rana dirigiéndose a las damas y diciendo que está "llorosa" porque acaba de perder a un amo que se le ha ido al infierno, por lo que no puede bailar con el monjil que lleva, porque se pisará la falda y caerá sin remedio, después de lo cual las ninfas traerán una tunicela de armiños, tirsos y pámpanos y visten a Juan Rana entre todas, antes de emborracharle y de que caiga en un profundo sueño después de exclamar: "Re, re, re, / que se vuelven en erres las eles, / y toda la runfla del A, B, C". Por fin, la voz de Francisca de Castro haciendo de Sarao le despierta de su sueño y, aunque no sepamos cómo cantaba Rana, la acotación final dice que terminó la obra haciéndolo antes de que cayese la cortina[57].

El actor no se plegó a la creación de un único dramaturgo, y también en este periodo, 1657-1662, formó parte del elenco de actores que representaron obras de Calderón de la Barca. Otros dramaturgos de este periodo, incluso algunos de ellos muy vinculados a representaciones en palacio durante aquellos años como Vicente Suárez de Deza, no compusieron para él sin que por el momento podamos explicar las razones. Desde 1656 el actor trabajó con su antiguo jefe, Pedro de la Rosa, en cuya compañía ya había representado antes de la suspensión de comedias en los corrales del año 1644; en concreto había representado en el Retiro en la fiesta de San Juan de 1637 el entremés cantado de Luis Quiñones de Benavente, titulado *El mago*. El 17 de enero de 1657, representó el papel de gracioso du-

---

56 Frédéric Serralta, "Juan Rana homosexual", *Criticón*, 50, 1990, pp. 81-92, y las distintas apreciaciones que Evangelina Rodríguez Cuadros hace sobre el actor en su reciente libro, citado en la nota 23.

57 Manuela Sánchez Regueira, ed. cit. de Antonio de Solís, 1986, pp. 185-191.

doso de su identidad en la mojiganga *Juan Rana en la Zarzuela*, intrínsecamente vinculada con la comedia *El golfo de las sirenas* de Calderón, que se representó ante Sus Majestades en el Real Sitio de la Zarzuela, por las compañías de Diego Osorio y Pedro de la Rosa[58]. No lejos de esas fechas, debió hacerse el entremés *El desafío de Juan Rana* (1657-1662), aunque no para palacio o al menos faltan en él las referencias a esta circunstancia[59]. *El toreador* fue la pieza corta calderoniana que se llevó a palacio en 1661 con motivo del nacimiento del futuro Carlos II[60], y en ella se produjo un hecho bastante insólito en la historia de la representación, como fue que Juan Rana bajase del tablado y fuese a través del salón hasta donde estaba el Rey, en un juego especular en el que el Monarca se convirtió en un personaje más de los involucrados en la representación. Se dirigió también a la Reina y al "Principito", para después hacerles cortesías y volver a ocupar su lugar en el tablado. Por fin, Rana prometió en razón de sus buenos principios torear a los años del "Principico" (vv. 221-224)[61]. La mojiganga *Los sitios de recreación del Rey* debió tener el mismo motivo, pues contiene muchas referencias al Infante, a quien agasajan distintos lugares relacionados con la Corte, como Aranjuez, la Casa de Campo, el Pardo, la Torre de la Parada, la Zarzuela, Navachescas y Valsaín, y se dan noticias sobre los desplazamientos de la familia real: "Que paséis en Aranjuez, / bello pimpollo, el abril / y que al mayo, a Buen Retiro / volváis alegre a Madrid" (vv. 121-124)[62].

Y, efectivamente, abril era el mes en que la familia iba a Aranjuez, como deja ver la correspondencia real. Un 11 de abril escribe S.M.: "Mañana, placiendo a Dios, vamos a Aranjuez, donde se entretendrá la gente moza, que hace muy buen tiempo para ello"[63], pero otras veces al Rey le pesaba la soledad de aquellos lugares de descanso, contra lo que pudiera pensarse en un juicio superficial. Frente a su alegría ante algunos viajes, como el señalado antes, en otros momentos desea que las visitas contribu-

---

58 El 17 de enero de 1657. María Luisa Lobato, ed. *Calderón. Teatro cómico breve*, Kassel, Reichenberger, 1989. El entremés se edita en pp. 556-569.

59 María Luisa Lobato, ed. cit. de Calderón, 1989, pp. 181-193.

60 Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera: *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*, London, Tamesis Books Limited, 1983, p. 154.

61 María Luisa Lobato, ed. cit. de Calderón, 1989, pp. 155-169.

62 María Luisa Lobato, ed. cit. de Calderón, 1989, pp. 219-227.

63 Joaquín Pérez Villanueva, *op. cit.*, carta del 11 de abril de 1655, p. 251.

yen a llenar la soledad de aquellos sitios. Entre ellas, la de Juan Rana que en Carnestolendas de 1658 hizo muy bien su oficio en el Buen Retiro, según palabras de Su Majestad[64]. Y efectivamente, el 27 de febrero, Rana representó allí el entremés de *El salta en banco* de Solís, en que el propio actor empleó su recurso a las lágrimas en escena, y desplegó todo su arte teatral, con continuas referencias a la familia real y parodias de la tarea de los escenógrafos de la Corte al montar las tramoyas, como cuando Bernarda planea hacer una comedia en estilo recitativo, que protagonizarán un Amante, Amor y Venus, y Rana apostilla:

¿Y han de venir por su pie?
BERNARDA
Claro está.
COSME
Yo no lo apruebo,
porque vendrán desairados.
BERNARDA
¿Pues qué dispones?
COSME
Aquesto;
sale un Amante volando,
mal hallado con su afecto,
que viene en lugar de alambres,
colgado por los cabellos.
BERNARDA
¡Ay tan grande bobería!
COSME
Desde el Escurial lloviendo
ha de venir una nube,
y caen el Amor y Venus.[65]

Parece que Bernarda hacía a continuación la voz de los tres personajes. Sabemos a través de otras fuentes que el Rey llegó allí el 9 de febrero de 1657 y se le recibió con entremeses y saraos. Cuando escribió su carta, hacía dos días que había visto una comedia y volvería a asistir a otra de tramoyas pocos días después. Las fiestas incluyeron el día 20 una

64 "Y aquí se pasaron bien estas Carnestolendas en que no dejara de hacer vuestro amigo Juan Rana muy bien su oficio". Joaquín Pérez Villanueva, *op. cit.*, carta del 12 de febrero de 1658, p. 303.

65 Manuela Sánchez Regueira, ed. cit. de Antonio de Solís, 1986, pp. 21-29.

comida en el Retiro ofrecida a cuarenta y dos personas, entre las que figuraron actores y actrices bien conocidos del momento[66]. Estuvo, por ejemplo, el "autor" Pedro de la Rosa, que tuvo un papel decisivo en las representaciones palaciegas de aquellos años. A él se refiere la conocida anécdota de un Juan Rana enfadado, que para dirigirse a su jefe, de la Rosa, repetía muchas veces "Aquel que huele"[67]. No se cita al actor entre los asistentes a la misma, bien porque faltara, bien porque formara parte del núcleo más restringido que se quedaba con la familia real. Sí estuvo, en cambio, Manuela de Escamilla, que representaba siendo niña el papel de Juan Ranilla, preferiblemente entre 1653 y 1658, según la sugestiva hipótesis de Catalina Buezo, quien ve en la actriz un *alter ego* del popular actor, al que pudo prolongar en el tiempo[68]. Ambos actuaron juntos en el entremés *El retrato de Juan Rana* de Sebastián Rodríguez de Villaviciosa, impreso por primera vez en 1660, que Rana remata con una referencia que nos indica que se representó en palacio: "Ande, ande, digo / ande que es muy lindo, / viva un siglo entero / con tanto lucero / el rey a quien quiero / que muy presto espero / decille al chiquillo: /ande, ande, digo, / ande, que es muy lindo"[69]. En cuanto al "chiquillo" podría referirse a Felipe Próspero, nacido en noviembre de 1657.

Otras veces le seguimos a través de referencias indirectas, como la de las fiestas del Corpus del año 1659, en que hay una partida en que se habla de los cincuenta reales que costó su vestido. No nos consta, sin embargo, que actuara en la representación de la comedia *Hipoménes y Atalanta*, de Francisco Antonio de Monteser, representada ese mismo año ante la familia real, en la que intervinieron actores que a menudo figuran

---

66 "Vrsola *la Roma*, Jusepa Lopez, Manuela Escamilla, *la Veçona*, Luisa Romero, Luciana Leal, Luziana Mejia, Antonia de Santiago, Maria de la O, *la Borja*, Micaela, Anita, Jusepe, Simon Aguado, Ambrosio, Nabarro, Gaspar, seis mujeres del lugar, Pabia, Galindo, Julian, Alonso, *el Capuchino*, Roquillo, Santiago, Pedro Fernandez, Aulonso [*sic*] *el Tuerto*, Juan Ydalgo, don Francisco Clabijo, don Thomas, Baraona, y Trigoso, Pedro de la Rosa, Antonio de la Rosa, Esteban de Llanos, Palomo, Juan Francisco". *Fuentes*, I, doc. 24.

67 Emilio Cotarelo y Mori, *op. cit.*, p. CLXI.

68 Catalina Buezo, "Mujer y desgobierno en el teatro breve del siglo XVII: El legado de Juan Rana en Teresa de Robles, alcalde gracioso y "autora" de comedias" en *Teatro y poder. VI y VII Jornadas de Teatro*, eds. José Ignacio Blanco, María Luisa Lobato, Pedro Ojeda y Aurelia Ruiz Sola. Burgos, Universidad, 1998, pp. 106-119.

69 Felicidad Buendía, ed.: *Antología del entremés (desde Lope de Rueda hasta Antonio de Zamora). Siglos XVI-XVII*. Madrid, Aguilar, 1965, p. 776.

con él en otros repartos, como Micaela Fernández, Francisca Bezón, María de Quiñones y Bernarda Ramírez. Los años sesenta presenciaron ya la senectud del actor, que aún así representó en noviembre de 1662 en palacio el baile de *Los Juan Ranas*, para celebrar el primer cumpleaños del Príncipe Carlos, en que parodió su propia función actoral. En él salieron nada menos que seis actrices queriendo "enjuanranarse": Bernarda Manuela, Francisca Bezón, Bernarda Ramírez, María de Prado, la Borja, Micaela Fernández y Ana, sin que sepamos quién fue esta última, las cuales tratan de suplirle alegando que estaba enfermo. Dos jueces las retaban a imitarle y para hacerlo cada una de ellas tomó prestados versos que en alguna ocasión estuvieron en boca del actor con referencias precisas a entremeses como *El toreador*, representado precisamente un año antes, hasta que el propio actor entró en escena y pensó que se había quebrado un espejo, puesto que se veía en tantas partes. En la obra, le piden que ayude en el festejo al Príncipe, y Rana habla con la cercanía de quien es más que un simple actor: "Ah señor, ah señorito, / hoy cumple un año y le advierto, / aunque le tengan por vano, / que gaste estos cumplimientos". Le siguen otros parlamentos dirigidos al resto de personas reales:

QUIR...

Que viváis con vuestro padre
por si os parecéis, queremos,
teniendo a los dos presentes
el amor para el cotejo.

RAMÍREZ

De por sí los queremos a cada uno,
y mucho más queremos a los dos juntos.

COSME

Pida a su madre y hermanas
que de los siglos que han hecho
su hermosura, hagan su vida.
No caerá en la cuenta el tiempo.

RAMÍREZ

No hable de sus bellezas, que no les toca
hablalles en los bailes, sino en las loas.

(vv.153-168).

El entremés termina con una nueva felicitación en la que se dice al Príncipe que cuente los años por los deseos (vv. 179-180)[70]. Poco después de esa fecha, un 26 de julio volvió de nuevo a escena palaciega con el entremés *La loa de Juan Rana*, escrito por Moreto, pieza muy interesante, que pone en escena un Juan Rana perfecto imitador de los actores y las actrices más importantes de su época. Hay que ratificar así la opinión de Cotarelo, que sugería como fecha de representación el 22 de diciembre de 1662, basándose en que en la pieza se hace referencia a que Prado enviudó (v. 33), y esto había sucedido el 24 de octubre de 1662[71]. Sin embargo, el motivo del festejo aparece declarado en los últimos versos, donde se dice que se trata de festejar el nombre de Ana, y se aclama al Rey, a la Reina y a la prole regia (vv. 250-253). En ella se simula que llaman de nuevo desde palacio a Rana para que vaya a representar, a lo que en principio de opone. Para tratar de ganar su aceptación, Orozco le recuerda que siempre solía ir a palacio alegremente a lo que el actor replica que ha cambiado mucho (vv. 23-26), y se menciona la afición a las fiestas en ese ámbito: "*Orozco:* Pues para abreviar, ya sabe / las fiestas que se hacen siempre / en muchos días del año, / por festejo, a nuestros reyes" (vv. 27-30). Al fin se le convence de que debe ir él a palacio, pues faltan actores que representen, en una referencia a hechos sucedidos en la realidad como la prisión de Prado (v. 33-35), y se dice que en la loa que van a preparar él será capaz de hacer seis personajes diferentes, mediante un juego de espejos, en los que al mirarse se reconocerá en figura de otros actores famosos del momento: Escamilla, Olmedo, Godoy, e incluso de actrices como María de Quiñones, María de Prado y Manuela de Escamilla. Debió de provocar carcajadas este "Juan Rana María", imitando a María de Quiñones, "cuya cara es bien prendida, / cuyo talle es bien carado, / cuya habla es muy mellifla, / cuya representación / es de lo de a mil la libra" (vv. 201-205). El final de la obra contiene una curiosa referencia al silencio que se solía pedir en las loas, que no deja de ser un tanto irreverente y quizá solo permitida a un actor con la cercanía a la familia real que tiene Rana: "*Rana:*

---

70 Preparo un trabajo sobre esta pieza, para la comunicación que llevaré al *V Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Münster, julio de 1999, que llevará por título: "Juan Rana, el gracioso de la Reina. Estado actual de la investigación y edición de un nuevo baile para palacio (1662)".

71 Emilio Cotarelo y Mori, *Actores famosos del siglo XVII: Sebastián de Prado y su mujer Bernarda Ramírez*. Madrid, s.e., 1916, p. 15.

Y la loa, ¿qué ha de ser? / *Orozco:* Pedir, a la usanza antigua, / silencio. *Rana:* ¿A quién? ¿A los reyes? / Es necedad exquisita, / que callan como unos santos / (¡así callaran arriba / en las trebunas!)" (vv. 236-242).

Algunos de esos actores actuaron junto a él en el entremés *El ayo*, también de Moreto, representado con motivo del cumpleaños del Rey posiblemente en el año 1662, en que Mateo de Godoy y Jerónimo Morales coincidieron en la compañía de Sebastián de Prado. La Música festejó al Monarca: "Los años felices / del Cuarto Planeta, / con luces se adviertan, / no el tiempo los cuenta" (vv. 181-184), antes de que diferentes bailes de la época hicieran sus pasos, mientras cantaban estrofas laudatorias al "Sol" y a las "Estrellas". Pero los testimonios de esos años nos hablan ya de un actor llevado por silleros a palacio, para continuar viendo a la Reina y pedir su protección, como en las visitas que tuvieron lugar en 1666, 1667 y 1668 en las que pidió a su protectora 150 reales de vellón para la reedificación de la capilla que los actores tenían en la iglesia de San Sebastián[72].

En esa década los festejos palaciegos siguieron en auge. El 29 de diciembre de 1661 el Rey tuvo que clarificar las funciones de dos hombres que trabajaban al servicio de sus fiestas: el Marqués de Heliche a quien puso a cargo de las comedias de palacio, y el Duque de Medina de las Torres que estuvo al frente de las que se hacían en el Buen Retiro[73], enfrentados ambos de forma notoria, tanto que en febrero de 1662, Heliche trató de quemar las apariencias y bastidores que iban a servir en el Coliseo para la representación de *El hijo del Sol, Faetón*, comedia calderoniana que se estrenaría el día 20 de aquel mes[74]. Declaró que lo había mandado hacer "para no más de quemar las tramoyas que le habían costado mucho trabajo, y que no quería que el Duque de Medina de las Torres [que le había sustituido como Alcaide] luciese con lo que a él le había costado desvelo"[75]. En aquella fiesta mitológica Calderón escribió también la loa y hubo otras piezas menores, como la mojiganga *Los títeres* de Suárez de Deza, que variarían en otras puestas en

---

72 Emilio Cotarelo y Mori, *op. cit.*, p. CLX

73 *Fuentes*, XXIX, doc. 11.

74 Me ocupé de ella en "Espacio y conflicto o el conflicto del espacio: La puesta en escena de *El hijo del sol, Faetón*, de Calderón", en *El espacio y sus representaciones, VII Congreso del GESTE (Grupo de Estudios sobre Teatro Español), 1-3 abril 1998. Université de Toulouse-Le Mirail* (En prensa).

75 D. Shergold: *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century*. Oxford, Clarendon Press, 1967, cit. por *Fuentes*, XXIX, p. 61.

escena de la misma comedia, junto a la que se hizo el entremés *El hidalgo de la Membrilla* de Francisco de Avellaneda entre la primera y segunda jornadas, *La fiesta del Ángel* de Antonio de Cifuentes, entre la segunda y tercera, y un fin de fiesta de Francisco Antonio Monteser.

Estos años vieron ya la entrada de nuevos comediógrafos, como Vicente Suárez de Deza, que tendría un papel muy destacado en el teatro palaciego de este periodo, aunque como ya indicamos no escribió papeles para Juan Rana. En 1662 llevó al coliseo del Retiro su entremés *El mundi nuevo*, que se hizo junto a la comedia *Psiquis y Cupido* de Calderón, para celebrar el nacimiento de Príncipe don Carlos.

Con todo, parece que el actor en estos últimos años de su vida volvió a palacio de modo ocasional. Por ejemplo, el 5 de enero de 1665, con motivo de las fiestas de aquellos días, Rana actuó durante dos horas, "con admiración de todos los que le vieron, considerando que tenía cerca de 80 años"[76]. Por fin el 29 de enero de 1672, apenas tres meses antes de su muerte, Rana estuvo en el Coliseo del Buen Retiro para el cumpleaños de la Reina e intervino en el entremés *El triunfo de Juan Rana* de Calderón, que acompañó a su comedia *Fieras afemina el amor*, en el que se parodiaban algunos recursos de obras tan célebres como *La vida es sueño*[77]. La fiesta completa fue costeada por el Príncipe de Astillano, hijo del difunto Duque de Medina de las Torres citado a propósito de su enfrentamiento con el Marqués de Heliche. En casa del citado Príncipe, por cierto, se hizo parte del vestuario que se utilizó. El actor, de quien se dice al final de la obra que era muy viejo (v. 225), salió a escena después del sonido de cajas y trompetas, en un carro triunfal con mucho acompañamiento, al son de vítores que lo coronaban victorioso como máximo gracioso. En la pieza se hace referencia a que Rana vive retirado en su casa, negado a aclamaciones del tablado (vv. 55-56), y que ese es el motivo de honrar su estatua, produciéndose de nuevo una confusión en el actor acerca de su

---

[76] *Memorias de Lady Fanshave*, ed. de 1905, p. 189, cit. por Emilio Cotarelo y Mori, *op. cit.*, p. CLX.

[77] La fecha de la representación de esta comedia mitológica de Calderón, ha sido objeto de controversias. Pero la documentación no deja lugar a dudas de que se hizo el día que se recoge aquí. *Vid. Fuentes*, XXIX, pp. 34-38. Actuaron con él Bernarda Manuela, Mariana de Borja, Manuela de Bustamante, Manuela de Escamilla, Micaela Fdz, Sebastiana Fdz., Jacinta, Josefa López, Antonia del Pozo, María de Quiñones, Mariana Romero, Antonio de Escamilla, Agustín Manuel, Alonso de Olmedo.

identidad. Vienen a buscar su efigie de parte de la Fama, de las nueve hermanas del Parnaso, y del Rey que quiere ponerla en la fuente de la Sala de las Burlas de palacio. Rana, que ya había hecho de pintura en el entremés *El retrato de Juan Rana*, hace aquí de escultura que sufre el proceso de colocación en un nuevo destino.

Conocemos el cuidado que rodeó la representación de esta comedia, y se guarda noticia del vestuario con que se representó, terminado con prisa muy poco antes de la fiesta. En lo que respecta al anciano Juan Rana en el entremés en que hacía de estatua, se le vistió con un traje costoso, de ocho ducados, de felpa plateada de Holanda, con una capa y capote, mangas y calzones anchos, capilla y gorra, con cuello, puños y forros de tafetán del mismo color. El vestido, el vuelo y las delanteras de dentro de la capa, así como la gorra y capilla estuvieron guarnecidas con encajes de plata. Las seis docenas de botones grandes fueron de plata falsos. En cuanto a quien hacía de su alma, la actriz Manuela de Escamilla, se la vistió de bobo con un sayo de raso de primavera de Toledo, con tafetán encarnado para forro y faltriqueras, así como ocho docenas de botones de plata y oro falsos. Llevaba un sombrero de color chambergo decorado con cintas de colores. Se trató pues de un traje más sencillo que el del gracioso, que según la documentación con que contamos, se hizo en un noche, y costó seis ducados[78]. La pieza entremesil terminaba con alabanzas a Mariana y al Rey Carlos, en una de las pocas ocasiones en que Juan Rana actuó para el nuevo Monarca, ya al final de su vida, que terminaría sobre la tierra el 20 de abril de 1672.

El lujo de la fiesta provocó violentas reacciones, entre las que se incluyeron pasquines como el titulado *A la fiesta que hizo en el Retiro a los Reyes el Príncipe de Astillano en 29 de enero de 1672*, donde se aconseja al Rey elegir mejor a su privado: "que le yncline a onestos fines, / y aficione a los papeles, / le olbide los cascabeles, / y le acuerde los clarines", y se cita a Juan Rana no precisamente con agrado: "La milicia castellana, / para bencer en la lid, /solia sacar al Zid, / y ahora sale Juan Rana, / que después de sepultado / a las cosas del onor, / como al buen Cid Campeador / le tienen empapelado"[79]. El pasquín tuvo su respuesta y en ella se

---

78 *Fuentes*, XXIX, p. 53.

79 British Library of London, Ms. Eg. 567, fols. 98r-99r. Otra versión proveniente de la Real Academia de la Historia la reproduce Gabriel Maura Gamazo en *Carlos II y su corte. Ensayo de reconstrucción biográfica*. Madrid 1911-1915, t. II, p. 503. Cit. por *Fuentes*, XXIX, p. 63.

puede leer una defensa de este tipo de fiestas, alegando que es justo divertir a un Rey que todavía es niño: "El festejar con sainetes / a su Rey un gran señor, / no es mucho, que es niño amor / y se vale de juguetes", para defender que se trata de diversiones en tiempo de ocio y que su efecto es positivo: "Mucho su ignorancia admiro / y murmuración sin fe; / que si el Rey comedias ve / es cuando está en el Retiro. / Dellas la moralidad / es provechosa a los Reyes, / que allí se adornan las leyes / el poder y majestad"[80]. En este sentido, los defensores de las representaciones teatrales durante este tiempo de controversias, emplearon también argumentos parecidos a favor del provecho moral que podía sacarse de muchas de ellas.

Las críticas no bastaron para alejar el teatro de palacio, que solo contando con las representaciones particulares, tenía 96 comedias al año[81]. Al comienzo de este trabajo se hacía referencia al pago de los servicios de Juan Rana por parte de la Casa de la Reina, y no parece que este hecho constituya una excepción. La documentación exhumada en los últimos años nos ha dado a conocer que hubo más actores mantenidos desde palacio, y la repetición de una serie de nombres entre los que representaron para personas de la familia real con ocasión de diversas fiestas, permite ya afirmar que existía un núcleo de actores que acudían con frecuencia a palacio y que a cambio de sus servicios recibían compensaciones económicas, no solo por actuaciones concretas, sino también como rentas por diversos motivos que a veces conocemos. Además del caso de Juan Rana ya citado, los pagos respondían en ocasiones al deseo de solucionar dificultades personales, ante las que los actores enviaban un memorial al Rey solicitándole remedio económico. Por ejemplo, el Condestable de Castilla contestó a Su Majestad el 12 de julio de 1659 a propósito de la opinión que el Rey le pidió sobre la ración que Francisca Bezona había solicitado, que esta "representanta" se encontraba con "empeños y descomodidades" originados por haber estado mucho tiempo enferma, y que por este motivo quería irse a Andalucía, pero el Condestable recuerda al Rey que esta actriz era necesaria en las fiestas que se preparaban para celebrar la entrada de la Reina, tanto en la música como en la representación. La tal ración le

---

80 Gabriel Maura Gamazo, *op. cit.*, p. 504. Cit. por *Fuentes*, XXIX, p. 65.

81 En 1676, por ejemplo, y en la documentación se habla de ello como de una costumbre. Sabemos hasta lo que se daba de comer a la compañía de representantes en cada una de esas ocasiones; una gallina, cuatro libras de carnero, ocho azumbres de vino y cuatro panes comunes. Cf. *Fuentes* XXIX, doc. 17.

dará alivio para poder quedarse en la Corte, y por ello y además "por lo que a serbido en lo pasado", el Condestable insta al Rey a que se le de la ración ordinaria que pide[82]. Bastantes años más tarde esta costumbre continuaba, y sabemos que Sebastián de Prado, Gregorio de la Rosa y Manuela de Escamilla recibieron en 1676 cada uno de ellos una ración de 64.357 maravedís al año[83], buena prueba de que también se les tenía en consideración en las cuentas de la Casa Real. Valga pues esta ventana abierta a uno de los aspectos más intensos de la historia del teatro español áureo, para reivindicar la presencia de un grupo de actores cerca de la familia real, con especial insistencia Juan Rana, de quien Felipe IV dejó testimonios de primera mano, que prueban el favor de que gozó por parte del penúltimo de los Austrias y de su familia.

---

[82] Archivo General de Palacio, Secc. Adm., Espectáculos, leg. 667. Cit. por *Fuentes* XXIX, doc. 10.

[83] *Fuentes* XXIX, doc. 17.