

Escenas “detrás de la escena” o la impostura de Juan Rana en *La portería de las damas* de Francisco de Avellaneda

Marcela Beatriz Sosa

INSOC - CIUNSa

La impostura de una máscara barroca

Una referencia inexcusable, al hablar de las prácticas escénicas del Siglo de Oro español, es el personaje Juan Rana, nombre con el que se identificaba al más célebre actor de la época, Cosme Pérez (1593-1672). Su fama llegó a tal extremo que, no sólo fue requerido por la corte y hasta amado por los reyes¹, sino que múltiples dramaturgos –consagrados o no– escribían textos para Cosme Pérez/Juan Rana, explotando o tematizando la confusión identitaria planteada entre ambos. Precisamente, este es el aspecto nodal que concita nuestra atención desde la perspectiva de los estudios metateatrales que estamos llevando a cabo desde hace tiempo² y que tiene estricta relación con la temática de estas Jornadas, ya que *actuar*, en su acepción teatral, encaja perfectamente con la noción de *impostura* (“fingimiento o engaño con apariencia de verdad”, DRAE) y aun más con la del *metateatro* que, para decirlo sumariamente, se caracteriza por la autoconciencia de teatralidad³ y “por su relevante condición epistemológica para explorar los porosos límites entre la realidad y el arte, el ser y el parecer, la verdad y el engaño” (Balestrino, 2011, 121).

La figura de Cosme Pérez/Juan Rana -o viceversa- constituye uno de los más emblemáticos exponentes de la impostura barroca, en tanto la dramaturgia articulada en torno a él, netamente metateatral, consiste en la exploración permanente y sistemática de los límites mencionados. Cuáles eran los efectos que esta manipulación dramática y escénica producía en el espectador será lo que intentaremos responder a partir de uno de esos textos

¹ En el entremés que analizaremos, véase la alusión que hace el mismo personaje a sus vínculos con la familia de Felipe IV.

² Proyecto N° 1975: “La metateatralidad en la dramaturgia española del siglo XVII. Parte II. El espejo invertido del metateatro breve”.

³ Dicha autoconciencia adopta distintas modalidades, desde la *forma completa* (M. Schmeling, 1982) que implica el ya canónico *teatro en el teatro* hasta formas periféricas o no canonizadas como la intertextualidad, la “destrucción del personaje” o la ficcionalización del espectador (Sosa, 2004).

especialmente escritos para el actor, a pesar de su ambiguo título: *La portería de las damas* de Francisco de Avellaneda.

La portería de las damas: texto y contexto

Para situar brevemente el texto dentro de la dramaturgia de Avellaneda, digamos que este era un satélite menor entre los numerosos poetas de comedias que giraban en torno a la corte del rey Planeta, Felipe IV. Como consigna la editora de sus obras, Gemma Cienfuegos Antelo⁴, el perfil de Francisco de Avellaneda es similar al de tantos hombres de letras del siglo XVII: “de parentela ilustre y al servicio de grandes y poderosas casas nobiliarias que ejercían el mecenazgo y que, además del sustento mediante un oficio más o menos digno, les allanaban el arrimo al entorno de palacio.” Nacido alrededor de 1623, fue caballero del marqués de Salinas y, por lo tanto, hidalgo. Desde 1644 es conocido en Madrid por su participación en certámenes poéticos, vejámenes y litigios con otros escritores; sin embargo, su labor como dramaturgo se hace perceptible en 1655 a partir de la comedia escrita en colaboración (entre seis ingenios), *Vida y muerte de San Cayetano*. En 1656 empieza a escribir para fiestas de la familia real: de ese año es el entremés PD, mientras que la *Loa por papeles* es de 1657, ambas representadas por la compañía de Pedro de la Rosa⁵, de la cual formaba parte Cosme Pérez. Desde 1659 ejerce el doble rol de poeta y de (benévolo) censor de comedias.

No se puede precisar la fecha de representación del entremés⁶. El texto aporta referencias que permiten acotar su puesta en escena: las alusiones a la Infanta Margarita (“la infantica”, nacida en 1651) y a Luigi Baccio del Bianco, conocido como “el Bracho”. El italiano se encargó de las tramoyas para palacio entre 1652 y 1656, en que fallece repentinamente⁷. El período delimitado con tanta precisión coincide con la etapa más exitosa de Cosme Pérez en las representaciones teatrales para la corte. PD vuelve autorreflexivamente sobre el ambiente teatral madrileño y el contexto palaciego, como veremos en la casi anodina intriga que describimos a continuación:

⁴ Véase “Teatro breve de Francisco de Avellaneda”, en CORTBE (*on line*). A partir de ahora, citaremos *La portería de las damas* por la edición de Cienfuegos Antelo e identificaremos el texto con la sigla PD.

⁵ Por esa época estaban reunidas en Madrid las compañías de Rosa, Osorio y Francisco García, el “Pupilo”, de las cuales se nutrían las representaciones de palacio y corrales y para las cuales escribía Avellaneda (otra comedia es *Volverse el rayo en laurel o Seguir a Dios por María*). Desde 1658, otras compañías que pusieron sus obras –*La corte en el valle* y *El hidalgo de la membrilla*, entre ellas– fueron las de Bartolomé Romero y Antonio de Escamilla, este último muy reclamado por Palacio.

⁶ Cotarelo y Mori consigna que el manuscrito lleva por subtítulo “Sainete” (cit. por Cienfuegos Antelo, *loc.cit.*), por lo cual es posible que se hubiese representado como fin de fiesta.

⁷ Para más información sobre la relevancia de Baccio del Bianco, y de los ingenieros italianos en general, en la escenografía barroca española, véase Arregui (2002).

- La acción transcurre en casa de Juan Rana. El actor Escamilla pregunta a este (vestido de alcalde bobo) la razón de su tristeza. Juan Rana confiesa que su problema está precisamente en su falta de memoria, al punto de desconocer su estado civil (copla *extraescena*, vv.15-18).
- El autor de comedias Pedro de la Rosa llega a la casa de Juan Rana para solicitarle los papeles de la comedia que están ensayando por su incapacidad para aprenderlos. Al ser despedido por Rosa, Juan Rana proclama su muerte (copla *extraescena*, vv.45-48).
- Lamento de Juan Rana sobre el vacío que producirá su ausencia entre las personas de la familia real.
- Escamilla le propone al actor ser criado de las damas en la portería de palacio. Ambos se dirigen al lugar (Juan Rana se pone una cinta en el pie derecho para distinguirlo).
- Escena con dos mozos de portería y muchas damas que llaman a sus criados.
- Llegan Juan Rana y Escamilla a la portería de palacio. Oyen una jacarilla de Lope (*extraescena*, vv.99-102). Vitorean a Juan Rana, lo cual no impide que comiencen a solicitarle encargos y objetos.
- María de Prado –en el rol de doña Benita, a quien Rana tiene que servir- le encomienda numerosos elementos de la vestimenta, por los cuales debe movilizarse rápidamente (referencia al Bracho).
- Juan Rana huye despavorido del lugar, deseoso de aprender “mil comedias en un día”.
- El actor, luego de pedir que lo acepten nuevamente en el teatro, canta y baila con todos (“perdón decorado”).

Los rostros del metateatro

Al valorar PD, Cienfuegos Antelo menciona el *teatro dentro del teatro* (cambio de oficio de actor a portero); elementos de la práctica escénica de palacio (las tramoyas de Baccio del Bianco) y del oficio del histrión (aprendizaje de parlamentos) y el “ambiente mujeril” de la época a través de los objetos y prendas femeninas encargados a los mozos de portería (particularmente, a Juan Rana). Pero se detiene allí, justo en el cruce de los componentes que conforman el sustrato metateatral de la pieza: la ficción y la realidad, sin establecer su íntima conexión con otros dos igualmente importantes: la comicidad y la melancolía.

Es necesario desbrozar en forma breve el significado de estas dos últimas en el XVII, permanentemente asociadas con las figuras emblemáticas del sonriente Demócrito y el lacrimoso Heráclito, cuya tópica representación en textos artísticos –literarios y pictóricos, en especial- manifestaba dos actitudes ante las penurias y la caducidad de la vida humana. Guiándonos por el título de uno de los textos de R. de la Flor sobre el Barroco, *Era*

melancólica (2007), según el imaginario cristiano la actitud más apropiada era la mirada lacrimosa que deriva de conocer la miseria del mundo, “defender el llanto”, pues, como postula el jesuita Antonio de Vieyra en su *Heráclito defendido* (1683, 12): “(...) qué esperanza, qué puesto, qué lugar puede tener en este mundo la risa, si todo el mundo llora, y enseña a llorar”. Precisamente, el tópico del *theatrum mundi*, axis del metateatro, está incardinado con las visiones de ambos filósofos: como dice Juan de Borja (cit. por Vives, 2011,191), en el escenario del mundo constantemente entran unos y salen otros “a representar fábulas y entremeses, muy para reír (si la Caridad cristiana no obligase más a llorarlo)”. Robert Burton, en su *Anatomía de la melancolía* (1621), afirmaba que *la mirada melancólica deriva de aquella que ve la vida como una representación, puesto que es el origen del desengaño de todo* (loc. cit., cursivas nuestras). Pero ante esta melancolía caben dos reacciones posibles: una seria y meditativa; la otra, lúdica⁸. Será el escocés Francis Hutcheson, a comienzos del siglo XVIII, quien considere la risa como una respuesta ante la percepción de una incoherencia⁹ y, por lo tanto, el iniciador de la *teoría de la incongruencia* (Rivero Weber, 2008). Efectivamente, esta isotopía se plantea en el mismo inicio de la pieza ya que Juan Rana, quien provocaba la hilaridad con su sola presencia apenas aparecía en el escenario, en esta oportunidad se ve muy cambiado:

Salen JUAN RANA, de alcalde, y ESCAMILLA

ESCAMILLA	Juan Rana, ¿qué tristeza injuria de tu rostro la belleza? Dime en lo que consiste tanta pena, por Dios.
RANA	En estar triste.
ESCAMILLA	¿De qué?
RANA	¿Qué me faltara, si yo de qué estoy triste me acordara?
ESCAMILLA	¿Estás viudo?
RANA	No sé.
ESCAMILLA	¡Bravo jumento! (...) (vv. 1-9)

⁸ Esta última ha sido objeto de pocas exploraciones por parte de los estudiosos a causa de la “mala prensa” que tiene desde el pensamiento helenístico (que dio relevancia a la otra corriente) y que continuó con la patrística.

⁹ Para Kant y Hegel la risa se origina en la percepción de algo absurdo; Kierkegaard se acerca aún más a la problemática al encontrar la raíz de lo cómico y lo trágico en la incongruencia propia de la discrepancia y la contradicción (cit. por Rivero Weber, 2008).

El entremés pone en escena “detrás de la escena”¹⁰ la *melancolía*, voz que designa mucho más acabadamente el sentimiento del personaje/actor que la “tristeza”, parodiando el arranque de numerosas comedias. El lenguaje altisonante (“¿qué tristeza/ injuria de tu rostro la belleza?”) y la inadecuación entre el aserto implícito y la apariencia grotesca de Juan Rana (inmortalizada en el célebre retrato) producen un efecto de comicidad que descansa, precisamente, en esa incongruencia de la que hablábamos.

El “conflicto dramático” comienza a tomar forma a medida que se proporcionan datos. La perplejidad de los presentes transita de una probable viudez –mediante un canto paródico *extraescena* (“murió la ninfa bella...”)-, hasta la verdadera tragedia de Juan Rana: su pérdida de memoria.

Los chistes verbales de Juan Rana¹¹-basados en las figuras barrocas del equívoco y la dilogía-hacia el colérico autor de comedias pronto se diluyen ante el epitafio que Ambrosio, otro actor, canta *extraescena*: “(Ambrosio) Las campanas de la gracia, / en peso la noche toda / se doblaron por Juan Rana, / por muerte de su memoria.” (vv. 45-48). La razón de la melancolía se devela: perder la memoria para un actor es su fin. Como dice llanamente el cómico al ser despedido por Rosa para siempre del tablado: “Pues de aquí a morir me voy derecho” (v. 42).

Los fervorosos espectadores de Juan Rana –los “fanáticos” de hoy, diríamos- habituados a leer en forma biselada los parlamentos del personaje, oscilarían entre la risa y la inquietud, al sopesar las implicancias de esta situación. La carcajada espontánea se congelaría a poco que meditaran en las consecuencias si lo dicho por el actor /personaje se hiciera realidad.¹²

La inscripción de lo biográfico, de la carnadura individual de Cosme Pérez -aspecto sobre el cual abundan los acercamientos críticos¹³- abona el marbete de *texto metateatral* que hemos dado a PD, pero es también el rol que cumple el espectador ante el actor/personaje lo que constituye la metateatralidad del texto. La estereotipización de la máscara sobre el intérprete,

¹⁰ Recordemos que al iniciar el entremés el actor se encuentra en su casa conversando con otro actor, Escamilla.

¹¹ Explotando cómicamente la aureola de homosexualidad que lo rodeaba, Juan Rana confunde las acepciones de billetes amorosos y de teatro.

¹² Esto es lo que ocurre efectivamente dieciséis años después. Pocos meses antes de la muerte real de Cosme Pérez (el 20 de abril de 1672), el entremés *El triunfo de Juan Rana* de Calderón de la Barca homenajea al anciano actor por medio de un triunfo que, inversamente, prefigura un monumento funerario (a la manera en que el Arco de Triunfo contiene la Tumba al soldado desconocido).

¹³ Cienfuegos Antelo (*loc.cit.*) y otros estudiosos (Serralta, 1990; Rodríguez Cuadros, 1998; Lobato, 1999; Sáez Raposo, 2003; Pallín, 2008; Balestrino, 2014, 2014^a) documentan la efectiva actuación de Juan Rana y el lugar preferencial que tenía en el teatro cortesano por esos años. Nosotros mismos hemos trazado ese itinerario (Sosa, 2014).

siempre actuando “de sí mismo” –caso raro, si no único en la historia del teatro¹⁴- entabla un sutil juego entre ficción y realidad que produce constantes procesos de identificación y ruptura a uno y otro lado del escenario: por una parte, en el actor, continuamente escindido entre su máscara de *alcalde bobo* –dentro de la cual podía interpretar a su vez diversísimos roles¹⁵- y su verdadero rostro (¿pero cuál era, dada la intercambiabilidad entre una y otro?), en el procedimiento de *destrucción de personaje*, por otra, en el espectador, sometido a una alternancia entre el ilusionismo y la denegación, entre el “efecto de realidad” y el de “distanciamiento”.¹⁶

¿Esa sería la razón por la que fascinaba a todos, reyes y pueblo? ¿Por qué –habida cuenta de la incesante y competitiva demanda del circuito teatral- tantos poetas de comedias escribieron para Juan Rana y tantos autores ponían en escena obras sostenidas básicamente sobre el personaje-actor? ¿Por qué el mismo principio constructivo, utilizado una y otra vez, seguía siendo eficaz? Volvamos al entremés para poder articular orgánicamente nuestras conjeturas.

Umbrales y vanitas

Al releerlo, observamos algo que antes nos había pasado desapercibido: la sintaxis dramática de PD se va configurando mediante el entramado de lo que pasa en el escenario y lo que ocurre *extraescena*, a través de los tres cantos que, a semejanza del coro griego, glosan, comentan y proporcionan información fundamental.

Los tres segmentos cantados por los actores *extraescena* corroboran la relevancia que tiene esta como espacio que interactúa con la *intraescena*, al configurar una “realidad” que se desarrolla y existe fuera del campo de visión del espectador, de una manera diferente según se trate de una representación naturalista o no (Pavis, 1983, 208-209).

En el caso de PD, el carácter autorreferencial del entremés otorga a la *extraescena* el poder de desocultar el artificio teatral. De manera absolutamente metateatral, la *extraescena* no es una prolongación del espacio recreado dramáticamente en el escenario sino la propia “realidad” de las bambalinas, paradójico umbral *entre* lo ficcional y lo real, es decir, un espacio de embrague donde se fabrica la ficción.

¹⁴ De algún modo, el *capocómico* argentino Alberto Olmedo (1933-1988) constituye un caso parecido.

¹⁵ Médicos, mujeres, parturientas, locos, toreros, muertos, retratos, estatuas...

¹⁶ Estas operaciones no difieren en gran medida de las experimentaciones escénicas del siglo XX, que requieren del trabajo cooperativo del espectador para que el espectáculo funcione.

Paralelamente, el lugar al que va a parar Juan Rana es una "portería" en palacio, pero además, del ámbito de las damas¹⁷; también es un umbral, un límite, un "entre", que alude a la ambigüedad sexual del histrión. Traspuesto ese límite -y despojado de su investidura jerárquica de alcalde al adoptar el rol de portero-, Juan Rana enfrenta un cómico descenso a los infiernos.

La jacarilla de Lope: "Memorias solamente / sus ansias solicitan, / que las memorias hacen / mayores las desdichas" (vv.99-102) opera como una *mise en abyme* que espeja la angustia del actor al oír el ensayo palaciego en el cual él ya no participa, mientras una barahúnda de mujeres y mozos ofrece un contrapunto disonante con respecto a la acordada copla.

La enumeración de lo nimio –que podemos asimilar al concepto de *lista, elenco* o *catálogo* de Eco (2009, 17)- comienza a aturdir a Juan Rana pues, aunque la lista es limitada, la impresión que recibe el nuevo criado es la de una infinita nómina de tareas asociadas a incontables objetos: abanico, varillas, coturnos, jabón, guindas, peines, calderilla, reloj de porcelana, candil, sortijas, ropa, basquiña, cotilla, medidas, valona de pita, pastillas, esterilla, chapines, virillas, atril de tocador, plumaje, bujerías, yerbabuena, rosquillas, barquillos, castañas verdes, pasas, tostones, natillas, aloja, azafrán, romero, lechugas, peras, endrinas, canelas, clavos, turrón, limones, granadas, limas, orejones, avellanas...

Podemos enmarcar estos dentro de los *estudios de la vida cotidiana* o de la *cultura material* referidos al Barroco hispánico: Elena del Río Parra (2009) describe la incesante demanda de "lo nuevo" al referirse a las mercaderías de poco valor, *complementos* o *bujerías*, que desatan la fiebre consumista en el Siglo de Oro. La afición por artículos de lujo, de carácter efímero, de una sociedad acomodada es violentamente rechazada por economistas e intelectuales como Juan Arce de Otálora, quien denomina *concupiscentia oculorum* a la contemplación de lo superfluo (cit. por del Río Parra, 2009, 264).

Una consecuencia de esta sensualidad visual y de este comportamiento compulsivo es, según los detractores de una época marcada por la decadencia económica del imperio, la ausencia de jerarquía del objeto, "cuyo valor, relativo y extrínseco, se define ahora por quien lo posee" (*loc.cit.*).

¹⁷ Es interesante observar en documentos de la época la disposición espacial del patio de las damas, zona muy acotada del palacio del Buen Retiro.

Vemos, entonces, que la vertiginosa enumeración de objetos solicitados a Juan Rana y a otros mozos que sirven a las damas de palacio asume un sentido más profundo, de amonestación moral, que tiene su exacto correlato con las pinturas denominadas *vanitas*. Sumariamente, estas eran representaciones iconográficas (aunque también hay otras textualidades que pertenecen al género)¹⁸ presididas por objetos emblemáticos cuya significación estaba muy codificada: la calavera, la máscara, el cetro, la espada, la pluma, el reloj de arena, las telas y piedras preciosas..., junto a naturalezas muertas o bodegones, en tanto su objetivo era desengañar sobre la vanidad de la vida y provocar la asunción de la muerte en el espectador.

Así, al volver nuestra mirada al conjunto de fruslerías que han provocado simultáneamente la fuga y la recuperación de la memoria de Juan Rana: telas, adornos, tocados, frutas..., inclusive la cinta atada al pie del actor, vemos que están funcionando igual que los suntuosos o simbólicos objetos de las pinturas mencionadas. Todo lo que las damas le piden: esa acumulación de cosas insignificantes¹⁹, de aparente urgencia pero de notoria trivialidad, configura una *vanitas espectacular*.

Como en la *Alegoría de la vanidad* de Antonio de Pereda presidida por una máscara, la noción del mundo como teatro -dentro del "gran teatro del palacio"- subsume la comicidad del entremés y descubre la común impostura de mirantes y mirados (Hermenegildo, 1999, 81-82).

Todo ello nos devuelve a la escena inicial de la pieza y a la melancolía del desmemoriado comediante. No obstante el propósito lúdico que predomina en PD, el conflicto dramático alcanza toda su acuciante intensidad. Si desde el imaginario barroco, el hombre era visto metafóricamente como un actor a quien, al final de la representación (=vida), le eran retirados sus papeles (=muerte), la leve intriga metateatral pondría ante los ojos del espectador, quizá con idéntica fuerza que una comedia como *La vida es sueño* o el auto sacramental *El gran teatro del mundo*, la caducidad de toda ilusión teatral y el acabamiento de toda pompa mayestática.

Como una esfera facetada cuyos múltiples lados refractan al cómico, al poeta de comedias, al público, a los mecenas reales, PD refiere especularmente no sólo a la vida individual del actor

¹⁸ Remitimos a Vives-Ferrándiz Sánchez (2011) para una exhaustiva exploración del género y sus variantes en el siglo XVII.

¹⁹ "Los objetos son, como en el poema 'Las cosas' de Borges, signos certeros de la antesala de la muerte [...]" (Jurisich, 2001).

Cosme Pérez y su emplazamiento en la sociedad española del 600, específicamente en sus relaciones con la corte, sino también, en sentido lato, a la fragilidad de la condición humana. El simulacro de despido del tablado por la falta de memoria de Juan Rana convoca la presencia ominosa de la muerte, ya que no otra cosa es el "tragadero del olvido"-usando la expresión de Pedro Mártir de Anglería- en que cae un actor que no vuelve a subir a un escenario. Más allá de la égida de los reyes y su circunstancia personal, con su habilidad histriónica para asumir múltiples rostros, Juan Rana es, o puede ser, todos los hombres.

Igual que las *vanitas* de Cornelis Gysbrechts (1630-1683), en las que el trampantojo muestra el deterioro del soporte de la pintura para implicar también la extinción del arte, PD proclama la inanidad de todo, el desenmascaramiento de toda impostura. Al terminar el entremés, Juan Rana "simula" regresar, por un instante, a ocupar el escenario. Pero conjeturamos que las risueñas palabras y cantos del desenlace no podrían disimular los ojos melancólicos, "tristes de mal conocimiento" –tomando prestado un verso del calderoniano Miguel Hernández- que unos y otros evitarían cruzar entre sí, luego de vislumbrar el "detrás de la escena" final, en una suprema lección edulcorada, eso sí, por la inconmensurable capacidad de hacer reír de Juan Rana.

Bibliografía

- ARREGUI, Juan P. (2002) Acerca del perspectivismo escenográfico y del teatro cortesano en la España de finales del siglo XVII y comienzos del XVIII. En *Castilla: Revista de Literatura*, Nº 27, (31-62). Valladolid: Universidad de Valladolid. (Versión digital). URL: <http://www5.uva.es/castilla/index.php/castilla/pages/view/presentacion> (recuperado el 10/03/2014)
- AVELLANEDA, Francisco de (2010) *La portería de las damas*, en *Teatro breve de Francisco de Avellaneda*, edición de Gemma Cienfuegos Antelo, CORTBE. URL: betawebs.net/corpus-avellaneda/?q=node/17 (recuperado el 03/04/2014)
- BALESTRINO, Graciela (2011) Calderón y el metateatro: abismación, trampantojo y apoteosis del comediante en *Mojiganga del mundinovo*. En *Teatro de palabras*, Nº 5, 29 de abril, (119-141). Montreal: Université du Québec à Trois-Rivières. URL: <http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum05.html> (recuperado el 15/03/2014)
- (2014) *El baile de los Juan Ranas* o la hipérbole del metateatro. En *Cuadernos FHYCS*, Jujuy: UNJu, en prensa.
- (2014^a) La clave metateatral del espejo en *La loa de Juan Rana* de Moreto. En *Actas del XVIII Congreso Internacional de Hispanistas*, en prensa.
- DEL RÍO PARRA, Elena (2009) Objetos efímeros. Apuntes sobre la percepción del valor y la cultura de la imagen en los Siglos de Oro. En Enrique García Santo-Tomás (ed.), *Materia crítica: formas de ocio y de consumo en la cultura áurea* (253-258). Madrid: Iberoamericana/Vervuert.

- ECO, Umberto (2009) *El vértigo de las listas*. Barcelona, Lumen.
- HERMENEGILDO, Alfredo (1999) Mirar en cadena: artificios de la metateatralidad cervantina. En Catherine Poupeney Hart, Alfredo Hermenegildo y César Oliva (coords.), *Cervantes y la puesta en escena de la sociedad de su tiempo (77-92)*. Murcia: Universidad de Murcia.
- LOBATO, María Luisa (1999) Un actor en Palacio: Felipe IV escribe sobre Juan Rana. En *Cuadernos de Historia Moderna y Contemporánea*, N° 23, (79-111). Madrid: Universidad Complutense. URL: <http://revistas.ucm.es/index.php/CHMO/issue/view/CHMO999922/showToc> (recuperado el 30/12/2013)
- JURISICH, Marcelo (2001) Donde termina el sueño. En *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Madrid: Universidad Complutense. URL: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero17/dramabar.html> (recuperado el 10/03/2014)
- PALLÍN, Yolanda (2008) "Introducción" a *Entremeses de Juan Rana*. Madrid: Fundamentos.
- PAVIS, Patrice (1983) *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- DE LA FLOR, Fernando R. (2007) *Era melancólica. Figuras del imaginario barroco*. Barcelona: José J. de Olañeta Editor/UIB, Col. Medio Maravé.
- RIVERO WEBER, Paulina (2008) *Homo ridens*. una apología de la risa. En *Revista de la Universidad de México*, N° 47, enero, (13-18). México: UNAM. URL: www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/.../2974 (recuperado el 10/03/2014)
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina (1998) *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*. Madrid: Castalia.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco (2003) Cosme Pérez, actor tudelano. En *Teatro: revista de estudios teatrales*, N° 19, (57-77). Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares. URL: <http://dspace.uah.es/dspace/handle/10017/4720> (recuperado el 03/04/2014)
- SCHMELING, M. (1982) *Metatheatre et intertexte. Aspects du théâtre dans le théâtre*. Paris: Lettres Modernes.
- SERRALTA, Frédéric (1990) Juan Rana homosexual. En *Criticón*, N° 50, (81-92). Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail. URL: http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/pdf/050/050_081.pdf (recuperado el 10/03/2013)
- SOSA, Marcela (2004) *Las fronteras de la ficción. El teatro de José Sanchis Sinisterra*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- (2014) Grotesco, autoparodia y metateatro en *El triunfo de Juan Rana* de Calderón de la Barca. En *X Congreso Argentino de Hispanistas*, 20-23/05/2014. Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe.
- VIEYRA, Antonio de (1683) *Heráclito defendido*. Murcia: Miguel Lorente. (Versión digital). URL: books.google.com.ar/books?id=vp3p4E0ISnkC (Recuperado el 01/08/14)
- VIVES-FERRÁNDIZ SÁNCHEZ, Luis (2011) *Vanitas: Retórica visual de la mirada*. Madrid. Encuentro.