



HAL
open science

La representación de Darlo todo y no dar nada (con loa y representación graciosa de Solís) en 1651, y su traslado a Viena en 1668

Françoise Gilbert

► To cite this version:

Françoise Gilbert. La representación de Darlo todo y no dar nada (con loa y representación graciosa de Solís) en 1651, y su traslado a Viena en 1668. Calderón más allá de España: traslados y transferencias culturales, Jul 2017, Vercelli, Francia. hal-01974640

HAL Id: hal-01974640

<https://hal.science/hal-01974640>

Submitted on 8 Jan 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**La representación de *Darlo todo y no dar nada* de Calderón
(con *loa* y *representación graciosa* de Solís)
en 1651, y su traslado a Viena en 1668.**

Françoise Gilbert (Toulouse: FRAMESPA-CLESO)

Según María Luisa Lobato, el año «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 fiesta¹». Conjugando los motivos del cumpleaños de la segunda esposa, desde 1649, de Felipe IV —la joven Mariana de Austria—, de su recobrada salud, y del nacimiento reciente de su hija —la infanta Margarita—, tuvo lugar en palacio, el 22 de diciembre de 1651, una fiesta teatral suntuosa. Se trataba, según rezaba la *loa* de Antonio de Solís, de celebrar «la fiesta de los años, del parto, de la mejoría de la Reina del accidente que le sobrevino estando el Rey en las Descalzas, y con su presencia volvió del desmayo²».

En la edición madrileña de 1692 de las *Varias poesías...* de Solís, se designa esta loa de unos doscientos versos como “Loa para la Comedia de Don Pedro Calderón, intitulada *Darlo todo y no dar nada*”³. La loa circunstancial⁴ introduce pues la comedia heroica⁵ de Calderón que retoma el conocido motivo de los amores del pintor Apeles y de la bella Campaspe, favorita de Alejandro Magno. Desarrollándose durante lo que el héroe macedonio designa como «un paréntesis de las armas⁶» (vv. 4107-4108), la intriga amorosa opone Alejandro a su pintor de corte, Apeles, quien, al retratarla, se vuelve loco de amor por Campaspe. Por su parte, la dama Estatira está enamorada de Alejandro. Mientras tanto, se plasma el enfrentamiento de dos aprensiones encontradas de la vida, encarnadas en los personajes del anciano Diógenes, partidario del desapego a los bienes terrenales y a las pasiones, y Alejandro, dominado por su afán de posesión.

¹ M.L. Lobato, 1999, p. 81.

² Antonio de Solís, *Varias poesías sagradas y profanas, que dejó escritas (aunque no juntas ni retocadas) Don Antonio de Solís y Ribadeneira, Oficial de la Secretaría de Estado, y Secretario de su Majestad, y su Cronista Mayor de las Indias*. Recogidas y dadas a luz por Don Juan de Goyeneche. Dedicadas a la Excelentísima señora Doña Josefa Álvarez de Toledo y Portugal Tellez Girón, hija de los Excelentísimos Señores Condes de Oropesa. Con Privilegio. En Madrid, en la imprenta de Antonio Román, Año de M.CD.LXXXII (1692). A partir de ahora notado *Varias poesías...* <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000095486&page=1>

³ Antonio de Solís, *Varias poesías...*, *op. cit.*, fol. 188-191.

⁴ Serralta, 1983, pp. 156-157: «Desde luego, todas sus [de Solís] loas son circunstanciales, característica esta propia de los festejos de Palacio, ya que no de la loa tradicional. Su texto declara siempre el motivo por el cual se verifica la fiesta real».

⁵ Profeti, 2014, habla de comedia “heroica”, “alta” o “trágica”: «Al lado de la comedia de capa y espada, los teóricos identifican pues, con toda evidencia, la comedia alta o trágica, que puede tener base histórica, pero puede ser también de invención fantástica (“Reyes de Hungría o Príncipes de Transilvania”), o de materia hagiográfica (“porque las de santos son historiales también y no de otra especie”). Este tipo de comedia puede presentar también un argumento amatorio; lo que la caracteriza es el dato técnico de una puesta en escena más sofisticada (“tramoyas y apariencias”, “de cuerpo”, “de fábrica”), unos personajes “heroicos” (“sus personajes son reyes, príncipes, generales duques”) y unos temas o argumentos elevados (“acazos de la fortuna, largas peregrinaciones, duelos de gran fama, altas conquistas, elevados amores”).

⁶ Romanos, 2015, pp. 399-403.

Volvamos a la loa de Solís; Judith Farré dirigió hace poco la edición del teatro breve de Antonio de Solís⁷. Retomando lo que Cotarelo afirmó en su tiempo, explica como

La loa de Solís para esta fiesta precedía a la comedia de Calderón *Darlo todo y no dar nada*, en cuya puesta en escena participaron varios de los actores más preciados del teatro palaciego. En la nómina de personajes que encabeza la loa se menciona a Mariana y Luisa Romero, «la Borja» — que Cotarelo identificó como Mariana de Borja —, María de Quiñones, María de Prado y Bernarda [Ramírez]⁸.

En el mismo volumen de 1692 se publicó otra pieza breve de Solís, calificada de “representación graciosa”: *El retrato de Juan Rana*⁹; en ella actuaron la misma actriz Bernarda Ramírez¹⁰ y el gracioso Cosme Pérez¹¹, máscara de Juan Rana¹², cuyo éxito acerca de la familia real explotó con la presencia de Mariana en España¹³.

Varias fechas se han propuesto para la “representación graciosa de *El retrato de Juan Rana*”, obrita a propósito de la que declara Portús Pérez: «Toda la gracia del entremés se limita a la presencia de Cosme Pérez y a las incongruencias que dice»¹⁴. Intentaré aquí aclarar la fecha de su representación, y mostrar como esta pieza, exactamente como la loa de Solís a la comedia calderoniana, pudo formar parte de la celebración de los años de la Reina. Además de barajar las varias fechas de composición contempladas, me fundamentaré en la densa red de ecos intertextuales que existe entre las piezas breves de Solís y la comedia de Calderón, para resaltar la coherencia que une ambas obras breves con *Darlo todo y no dar nada*¹⁵: *El retrato de Juan Rana* tiene que haberse representado durante la misma fiesta real que la comedia calderoniana, y precisamente al final de esta —quizás a modo de fin de fiesta y no entre dos Jornadas de la comedia, como cualquier entremés—, enmarcando así ambas obras breves de Solís —loa y “representación graciosa”— la celebración de 1651.

⁷ Antonio de Solís. *Teatro breve*, (Judith Farré Vidal ed.), New York, Idea/Igas, 2016.

⁸ *Loa para Darlo todo y no dar nada*, de Pedro Calderón de la Barca (1651), edición a cargo de Judith Farré Vidal, en *Antonio de Solís. Teatro breve*, New York, Idea/Igas, 2016, pp. 103-114. Citaré por esta edición.

⁹ *El retrato de Juan Rana (1652?)*, edición a cargo de Adriana Ontiveros, en *Antonio de Solís. Teatro breve* (ed. Judith Farré), New York, Idea/Igas, 2016, pp. 277-292. Citaré por esta edición.

¹⁰ Como señala Hannah E. Bergman, 1970, p. 44: «los repartos de las piezas menores se refieren en su mayoría a compañías organizadas en esta forma [*primeros galanes, primera dama, barba, galán y damas segundas*, etc.]; debe notarse que aquí los papeles principales les tocan siempre al gracioso y a la tercera dama (graciosa, música), según comprueban muchos contratos de la época». Ver también De Salvo, 2008.

¹¹ Farré Vidal, 2012, p. 22 : «Prevalen los valores actorales de la máscara ranesca que se asimilan a la figura de gracioso y bufón por excelencia, primero de corrales y más tarde de palacio».

¹² Sobre la figura de Juan Rana, ver Cotarelo, 1911; Serralta, 1983 y 1990; Lobato, 1990 y 2003; Sáez Raposo, 2005; Thompson, 2006 y 2009; Álvarez Sellers, 2008; De Salvo, 2008; Farré Vidal, 2012 y 2016.

¹³ Lobato, 1999, p. 80: «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 esta relación y aprecio». Ver también Farré Vidal, 2006, p. 23: «Parece ser que los principales valedores del actor en la corte fueron la reina Mariana y la infanta María Teresa, que en aquella época contaba con quince años». Ver también Bergman, 1970, p. 30.

¹⁴ Portús Pérez, 1992, p. 208.

¹⁵ Calderón de la Barca, *Darlo todo y no dar nada*, Texto electrónico preparado por D. Hildner. Se basa en el encontrado en *Comedias de D. Pedro Calderón*, ed. J. J. Keil, Leipzig, 1830, tomo IV. Esta edición fue trasladada al HTML por Vern Williamsen en 1997 para ser presentada en esta colección. Citaré por esta edición.

En un segundo momento, me dedicaré al traslado a Viena de la obra de Calderón diez y siete años más tarde, para nueva celebración de los años de Mariana, y me centraré en las piezas liminares (loa, entremeses, elenco, resumen de la comedia) que aparecen en la edición suelta de lujo que, con esta ocasión, salió a luz en Viena en 1668.

I-Fechas diversas

Como ya dije, la edición de 1692 de las *Varias poeſtías...* de Solís recalca la relación existente entre la loa y la pieza de Calderón¹⁶, pero no establece ningún tipo de coincidencia entre la fiesta teatral en que se dieron *Darlo todo y no dar nada* y *El retrato de Juan Rana*, ni tampoco precisa el contexto en que fue representado este último.

Cuando Emilio Cotarelo, en 1911, saca a luz su *Colección de Entremeses*, evoca en un primer tiempo la loa de Solís como introducción a la pieza de Calderón¹⁷, para, luego, clasificar entre los entremeses *El retrato de Juan Rana*, comentando de modo un tanto inconsecuente que

El retrato de Juan Rana no tiene asunto; por eso quizás el autor la llamó “representación graciosa” y no entremés. Villaviciosa tiene otro del mismo título; pero **el asunto es tratado de modo diferente**. Este de Solís se hizo en fiesta real, por los años de 1652 o poco después, porque solo menciona a las infantas María Teresa y Margarita¹⁸.

Está en lo cierto el bibliógrafo cuando deduce del final de *El retrato*¹⁹ la presencia de los soberanos y de las Infantas. Pero, como no menciona el motivo preciso de la fiesta teatral palaciega de 1652, lo único que se puede afirmar con certeza es, a partir de la presencia explícita de la Infanta Margarita y de la ausencia de alusión al príncipe Felipe Próspero, es que dicha fiesta debe situarse entre el 12 de julio de 1651, fecha de nacimiento de esta Infanta, y el 28 de noviembre de 1657, fecha del nacimiento del heredero.

Por su parte, Sánchez Regueira²⁰, Lobato²¹, Sáez Raposo²², Álvarez Sellers²³, el DICAT²⁴ y últimamente Ontiveros²⁵ determinan, a la zaga de Cotarelo, la fecha de

¹⁶ Solís, *Varias poeſtías...*, *op. cit.*, fol. Fol. 242-248.

¹⁷ Cotarelo y Mori, 1911, p. XXXIV: «Va el autor razonando en música, y representando cada uno de los tres sucesos que motivan la fiesta. De Calderón dice: “Grande auditorio, sin vulgo, / a estas dichas te previene / una fiesta en que Alejandro / compite el primor de Apeles, / aquel superior ingenio / que te agradó tantas veces”. Alejandro el Macedón y Apeles entran en la obra, que también lleva el título de *Apeles y Campaspe*».

¹⁸ Cotarelo y Mori, 1911, p. XCV.

¹⁹ *El retrato de Juan Rana (1652?)*, *op. cit.*, 2016, p. 290, vv. 201-202: «Cosme: Oiganla [la buena ventura] en su boca / los que nos escuchan [...]».

²⁰ Sánchez Regueira, 1968, p. 149.

²¹ Lobato, 1999, p. 97: «Todavía antes del nacimiento de Felipe Próspero se representó el entremés *El retrato de Juan Rana*, escrito por Solís, y totalmente diferente del que años más tarde hizo Calderón de la Barca [en realidad Villaviciosa] 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».

²² Sáez Raposo, 2005, p. 67.

composición de *El retrato de Juan Rana* como posiblemente de 1652. Mientras que De Salvo opina que se representó en palacio en 1656²⁶, Thompson en 1657²⁷, y Serralta lo declara de fecha incierta, observando que ediciones posteriores a la *princeps* enmiendan la referencia final a «la Infante» proponiendo «al Infante» (v. 209),

lo cual situaría el entremés después de 1657 (nacimiento de Felipe Próspero) e incluso después de la salida de María Teresa para Francia (1660). De todos modos, Margarita aparece bajo la pluma de Solís como una niña capaz de inspirar amor. Recordemos que nació en 1651. La fecha correcta no debe apartarse mucho, antes o después, de 1660²⁸.

Para terminar con esta variedad de fechas, y enfocando la cuestión desde la perspectiva de los representantes acudiré a M. L. Lobato quien, en el «Diccionario de actores» colocado al final de su trabajo sobre Moreto del 2003, refiere en las entradas correspondientes al elenco de la loa publicada en la edición de 1692:

En 1651 actuó en la compañía de Diego Osorio en la comedia *Darlo todo y no dar nada*, de Calderón, que estuvo acompañada por una loa de Solís y por la representación graciosa del mismo autor titulado *El retrato de Juan Rana*²⁹.

Si bien contradicen su hipótesis de 1999 de una representación en 1652, estos datos actorales, de ser exactos, establecen por primera vez una conexión posible entre cada una de las piezas breves de Solís que nos interesan y la comedia calderoniana. En esta misma línea, me centraré en la coherencia de los propios textos —ecos dramáticos y ecos textuales— para buscar las conexiones posibles que confirmarían una representación conjunta de estos tres componentes en la fiesta teatral del 22 de diciembre de 1651.

II-Ecos dramáticos e intertextualidad.

De la loa, Judith Farré nos dice que fue

²³ Álvarez Sellers, 2008, p. 296.

²⁴ *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, Ferrer, Teresa (dir.), Kassel, Reichenberger, 2008. DVD-Rom. *Juan Rana, Retrato*: «Según recuerda M. L. Lobato, Solís también escribió para el actor que nos ocupa [Juan Rana] el entremés *El retrato de Juan Rana*, pieza totalmente diferente, según afirma dicha investigadora, del que años más tarde hizo Calderón con el mismo título. En él actuó también Bernarda Ramírez. La pieza se representó en palacio y M.L. Lobato deduce, a partir del hecho de que en las alabanzas finales se omite al príncipe Felipe Prospero, que el entremés fue anterior a su nacimiento en 1657». Cabe señalar que el otro entremés que lleva el mismo título no es de Calderón, sino de Sebastián de Villaviciosa y que se representó hacia noviembre de 1657 según Raposo, 2005, p. 67.

²⁵ Ontiveros, 2016, p. 277.

²⁶ De Salvo, 2008: «En febrero del año siguiente, en 1656, y siempre como miembro de la compañía de Osorio, [Bernarda Ramírez] actuó ante Sus Majestades, tomando parte precisamente en la loa alegórica de la comedia *Un bobo hace ciento* de Solís. En marzo de ese año Bernarda volvió a renovar su contrato con Osorio para desempeñar terceras damas y cantar “según y de la manera que se ocupó el año pasado” y probablemente como miembro de esa misma compañía participó en el entremés *El retrato de Juan Rana* de Solís representado en Palacio».

²⁷ Thompson, 2009, p. 5.

²⁸ Serralta, 1983, «Antonio de Solís y el teatro menor en palacio (1650-1660)», p. 163. No compartimos este parecer, sobre todo por lo que indica de una posible alusión a un futuro heredero varón J. Farré, 2016, p. 104: «De [Mariana], además de su belleza y juventud, se loa su capacidad para asegurar la descendencia dinástica mediante un heredero: «pues nos dará diamantes / quien nos da perlas» (vv. 137-138).

²⁹ Ver en Lobato, 2003, las entradas correspondientes en «Diccionario de actores », y precisamente pp. 162 *sq.* en la entrada «PÉREZ, Cosme».

la primera loa que Solís escribió para una fiesta cortesana. Ya fuera por este carácter primerizo, ya fuera porque precede a una comedia de Calderón, puede decirse que es esta una de las loas más calderonianas de Solís. En esta ocasión, las huellas de Calderón se aprecian, fundamentalmente, en la estructura tripartita, en los versos esticomílicos iniciales y en los ecos y las repeticiones musicales desde dentro. Precisamente, Solís recurre a una alusión a Calderón como una forma de captación de benevolencia³⁰.

En cuanto a su esquema argumental, añade que

sigue muy de cerca el que dicta la tipología genérica de la loa cortesana. En esta ocasión, tres actrices, que no representan un personaje concreto, se presentan como voces y aparecen en escena para tratar, en clave alegórica, las circunstancias festivas de la representación palaciega. Las tres voces, que simbolizan las tres razones festivas, invocan a la Alegría para que se una a su triple celebración. El asunto dramático de la loa consistirá, pues, en el desarrollo de las glosas de cada una para convencer a la Alegría de su implicación en la celebración³¹.

La relación entre la loa de Solís y *Darlo todo...* es obvia, y apenas si hace falta enunciar brevemente los datos textuales que la confirman, como los versos finales de la loa, que mientan a los protagonistas de la comedia heroica: «Grande auditorio sin vulgo / a estas dichas te previene / una fiesta, en que Alejandro / compite el primor de Apeles, / aquel superior ingenio, / que te agradó tantas veces» (vv. 151-156). Globalmente, el texto cumple con la función palaciega de las loas definida por Serralta, ya que

si bien seguían siendo naturalmente una introducción a la comedia, iban mucho más allá que las primitivas, desempeñando un papel de ambientación *temática* (cuando representaban una avanzadilla del tema, mitológico, maravilloso, musical, etc., de la comedia) o *anímica* (cuando regocijaban a los espectadores con entremeses, bailes, etc., o los deslumbraban con encantos visuales). No sólo preparaban al público para experimentar el placer escénico, sino que ellas mismas empezaban ya a provocarlo. Estaban, pues, más que nunca, *dentro* de la representación global, y no *fuera* de la comedia³².

Más borrosa es la relación entre *El retrato* y la loa, con la presencia de algunos elementos textuales más discretos. La loa consta, en efecto, de «la consabida alabanza final que en las loas de palacio aludía, con ditirámicos símiles floridos, mitológicos, etc., a las personas reales, sin olvidar la alusión a las damas de palacio³³»: al final de la loa, se repite seis veces una alternancia de 6 versos de romance asonantado *-é-e* y de heptasílabos combinados con pentasílabos, que forman un bloque dramático coherente, en el que los protagonistas interpelan a los presentes. los diferentes personajes se dirigen sucesivamente al Rey (v. 160): «Felipe Augusto», a la «Reina» (v. 167), a la «Bella Infante» (v. 174), a la niña Margarita (v.

³⁰ Farré Vidal, 2016, p. 104.

³¹ *Ibidem*.

³² Serralta, 1983p. 162.

³³ Serralta, 1983, p. 158.

181), y por fin a las damas hermosas («Y tú, luciente escuadrón», v. 188) que forman parte de la asistencia³⁴.

Pues bien: el final del *Retrato...*, retoma exactamente la misma estructura interpelativa, siendo estas mismas cinco personas o entidades, nombradas en el mismo orden, las que se ven destinatarias de los pronósticos conclusivos de la gitana: «el Rey con la Reyna» (v. 205), «la Infante» (v. 207), la «hermosa Margarita» (v. 209), y «las damas» (v. 211). [cf. doc 1 hoja comparación Loa/Retrato].

Finalmente, cabe subrayar la común insistencia en la hermosura del bebé-perla Margarita, tanto en la loa de 1651 («Margarita, que naciste / para ser preciosa siempre, / te está diciendo tu nombre / aquello que te conviene»³⁵) como en el final del *Retrato de Juan Rana*: («Bernarda. ¿Qué dirás, cuando miras a la Infante?») / Gitana. «Que por matar Amor, / sacó³⁶ la chica», vv. 209-210).

Ahora bien: Aunque muy poco estudiada, la relación de intertextualidad³⁷ de mayor interés es la que se da entre *El retrato de Juan Rana* y *Darlo todo y no dar nada*. El argumento de la comedia heroica, como vimos, gira en torno a los infelices amores del pintor Apeles y de la bella Campaspe, amada por Alejandro.

El argumento del *Retrato*, nos dice Cotarelo que

redúcese a anunciar la música por las *coplas de Marizápalos* lo que sigue : “Atención, que a Juan Rana le han dado / el corregimiento de Vacía-Madrid / y a tomar posesión de la vara / alegre bailando se viene hacia aquí”. Una gitana le advierte que cierta dama le quiere por marido, y es una pintora, a que resuelve hablar con pretexto de hacer su retrato. De esto resulta casarse Juan Rana con la pintora, que es la graciosa Bernarda Ramírez³⁸.

Cotarelo omite señalar que la gitana también está enamorada de Juan Rana, y que un Vejete, el propio tío de la pintora³⁹, pretende a su sobrina Juana, y acabará cediéndola a Juan Rana. La serie de correspondencias, paralelismos o inversiones entre la comedia y la representación

³⁴ Al final de la loa, se repite seis veces una alternancia de 6 versos de romance asonantado *-é-e* y de heptasílabos combinados con pentasílabos, que forman un bloque dramático coherente, en el que los protagonistas interpelan a los presentes.

³⁵ Cotarelo y Mori, 1911, p. XXXIV: «En esta loa, cosa inusitada en palacio, se baila con castañetas, sin duda por el carácter alegre que se quiso dar a la solemnidad. Hablando de la recién nacida, que era uno de los motivos de la fiesta, dice el poeta: “Margarita, que naciste / para ser preciosa siempre, / te está diciendo tu nombre / aquello que te conviene”».

³⁶ «Sacar: significa también fabricar, ò hacer alguna cosa conforme à las reglas del arte» (*Autoridades*). “Porque el Amor mata, y para matar mejor, concibió el Amor a la hermosa chica”. No pienso, a diferencia de Serralta (1983), que el hecho de que Margarita aparezca «bajo la pluma de Solís como una niña capaz de inspirar amor» signifique forzosamente que no sea una cría recién nacida.

³⁷ Bass, 2008, pp. 118-120 y 130-131.

³⁸ Cotarelo y Mori, 1911, p. XCV,

³⁹ Portús Pérez, pp. 208-209: «es posible que al público le llamara la atención la presencia de una pintora profesional sobre los escenarios. Durante el Siglo de Oro dentro del programa educativo de muchas niñas y jóvenes se incluía la pintura, como prueban algunas autobiografías [...] o la frecuencia con que damas y monjas de familias pudientes practicaron durante sus madurez la pintura. Incluso hay testimonios que demuestran que la mujer pintora era una figura bastante habitual [...]. Lo que no era tan frecuente era que las mujeres empleasen sus habilidades artísticas forma profesional [...]. Solís creemos que aprovecha una situación que al tiempo que era rara estaba socialmente admitida, para construir un entremés que tiene como uno de sus alicientes la profesión de uno de sus protagonistas».

graciosa salta ya a la vista, tanto en lo que al reparto de papeles, como en lo que a los motivos desarrollados se refiere. Es lo que intentaré evidenciar ahora [cf.doc 2 cuadros Darlo/Retrato].

Al cuadrilátero amoroso de la comedia (Alejandro/Campaspe/Apeles/Estatira) corresponde, en la obra corta, el cuarteto de Juan Rana/Juana la pintora/el Vejete/la Gitana. Obviamente, se invierte el triángulo de una misma mujer (Campaspe) pretendida por dos hombres (Alejandro y Apeles), ya que son dos mujeres (Juana y la Gitana) las que cortejan al gracioso Juan Rana.

El motivo de la pintura y del retrato se desarrolla dos veces en *Darlo todo*: con el episodio de la competencia entre los tres pintores que rivalizan para sacar de Alejandro un retrato fidedigno que él pueda mandar a su futura esposa, Rojana (AI, vv. 547-610), y en el acto II, durante la escena en que Apeles retrata a Campaspe (vv. 2474-2731).

En la “representación graciosa”, el motivo del retrato aparece justo después de la entrada del nuevo y orgulloso Corregidor (¿remedo en clave paródica del triunfo inicial en la comedia calderoniana?), cuando la Gitana se le adelanta para informarlo de que él tiene que hablar con ella de una cosa grave, en una especie de anticipación de los pensamientos y las voluntades que se repetirá a lo largo de la pieza cómica. Se introduce la temática pictórica mediante la descabellada alusión de la Gitana a la supuesta expresividad del rostro de Juan Rana:

Git. ¿No oís lo que me habláis con el semblante?
 Cosme. ¿Y es bueno lo que digo?
 Git. Bueno y mucho.
 Cosme. Como no tengo espejo, no lo escucho.
Retrato (vv. 16-18),

La muy eficaz comicidad de lo absurdo se prolonga cuando, conforme al tópico, la Gitana pretende leer el porvenir, como en su semblante, en la mano de Juan Rana: «Git. Vos tenéis una dama que os adora / según pinta la mano» «Cosm. ¿Es la pintora?» (vv. 29-30). El tomar literalmente el verbo «pintar» introduce sucesivamente a los personajes de la pintora Juana, y luego del Vejete: «Cosm. Su tío de esta dama peregrina / es pintor» (vv. 45-46), lo cual posibilita una serie de juegos dilógicos fundamentados en el vocabulario pictórico. Así, la Gitana juega con la acepción de celoso en el sentido de esmerado o ‘demasiadamente cuidadoso’ (*Autoridades*), para sugerir la ambigüedad de los sentimientos del tío para con su sobrina: «Git. Es muy celoso y con colores finos, / también los celos tiene ultramarinos». Gracias a la polisemia de los celos asociada con la del adjetivo que remite al color azul, tradicional de los celos, pero aquí “de ultramar” a la vez que significa, según Ontiveros «que

sus celos llegan hasta el otro lado del mar⁴⁰», se expresa la desajustada relación entre el Vejete y su sobrina, que se resolverá en clave paródica de la intriga principal de *Darlo todo*.

En *El retrato*, la Gitana acaba precisando: «no pinta el tío, que ella es la pintora; / y para entrar a verla con recato, / decid que vais a hacer vuestro retrato, / porque la Infanta hacerlo os ha mandado» (vv. 60-63). Con esa rectificación se invierte el motivo del retrato encargado por el personaje real de Alejandro⁴¹, y cuya ejecución constituye el punto álgido de la intriga amorosa de *Darlo todo*. También se integra de cierto modo al palaciego senado en la trama de la representación.

La cómica torpeza de Juan Rana, incapaz de pedir lo que le acaba de aconsejar la Gitana («Cosm. Bien. Estadme atento» v. 78), quedando él casi mudo («No soy más largo», v. 80), permite que ella tome el relevo, desarrollando el campo semántico del doble, ampliamente explotado en varios entremeses⁴²: «Git. Esto es decir, que permitáis a Juana / haga un retrato del señor Juan Rana, / tan parecido a él, que estando ausente, pueda quedar por su lugarteniente» (vv. 81-84). Esta habilidad verbal le merece un comentario admirado del gracioso («Sí. No es nada el primorcillo / de saber [...] decillo sin decillo», vv. 85-86).

Este bloque dramático en endecasílabos pareados acaba de sentar las bases un tanto incongruas del asunto amoroso, y se clausura con la resolución, en aparte, de Juana la pintora de declararse gracias a su arte: «Bern. Pues por él tengo el corazón difunto; / decirle mi pasión, pintando, espero» (vv. 88-89), mientras el gracioso comenta, invirtiendo absurdamente los puntos de vista: «Ella me mira como que la quiero» (v. 90).

A partir de ahora empieza un segundo bloque dramático, ~~en romance asonantado en~~ ~~é-e~~, en el que se insertan fragmentos musicales gracias a las seguidillas cantadas por la pintora. En este movimiento, a la vez que se intensifican los recursos cómicos empleados⁴³, se

⁴⁰ Ontiveros, 2016, p. 283.

⁴¹ Algunos trabajos que abordan la relación de Cosme Pérez con su retrato anónimo son: Rodríguez Cuadros, 1998; Farré Vidal, 2006, pp. 13-33; Álvarez Sellers, 2008, pp. 296-320; y Ontiveros, 2016, p. 278.

⁴² Álvarez Sellers, 2008, p. 304: «En nuestra opinión que haya tres entremeses cuya temática es el retrato puede responder al éxito que aseguraba ser un asunto de raigambre popular, acogido y difundido por tratadistas como Palomino, y con grandes posibilidades para los guiños cómicos. Éstos, por otra parte, no reproducen en ningún momento una escena que se parezca a lo que se ve en el cuadro: [...] El de Solís (1652), [...] el de Moreto [*El retrato vivo*] (1660) y el de Villaviciosa (1663): *Entremés del retrato de Juan Rana* (1663)».

⁴³ Ontiveros, 2016, p. 278: «El tema del retrato apela directamente a la constitución física de Pérez, cuyos rasgos más distintivos son la gordura y la baja estatura. El físico del actor y su presencia tenían una fuerte carga cómica que, como documentan Shergold y Varey, “sólo con salir a las tablas y sin hablar, provocaba a risa y al aplauso a los que le veían”. Es por ello que uno de los momentos más cómicos de la pieza es cuando Juan Rana posa para ser retratado. Solís explota las posibilidades cómicas de la apariencia de Pérez y hace que buena parte del entremés se desarrolle mientras lo pintan. El que Juan Rana pose es cómico por diversas razones: por la postura ridícula en que con todo cuidado lo colocan, porque al inmovilizarlo se pone el cuerpo del actor como punto central sobre el que el espectador concentra su atención y por los diálogos cómicos alrededor de la situación. El texto no cuenta con una acotación en que se aclare en qué tipo de posición debía colocarse el actor. Sin duda este tipo de momentos eran propicios para que el actor hiciera uso de su repertorio de

vuelven más evidentes las semejanzas con el tercer movimiento⁴⁴ del acto segundo de *Darlo todo y no dar nada*, ritmado por varias canciones. La última de ellas, la canción de Irene formada de seguidillas, funciona como una especie de voz en off que comenta a modo de ecfraasis petrarquista los encantos de una dama. Se sugiere así que Apeles está trasladando al lienzo las bellezas de Campaspe posando: después del cabello (vv. 2576-2580), de la piel de nieve (vv. 2590-2593), de las cejas triunfales (vv. 2606), se evocan unos ojos «preciados / tan de valientes / que, al mirarlos, entre ojos traigo mi muerte» (vv. 2620-2623), unas mejillas de flores, y se dice de su boca: «Si se enoja, y sus labios / rigores vierte, / allá van los jazmines / con los claveles» (vv. 2662-2665).

En el segundo movimiento del *Retrato*, las seguidillas que canta la pintora constituyen un retrato verbal en clave petrarquista paródica de los encantos de Juan Rana: «De Juan Rana el retrato / tanto entretiene, / que ha de dar risa a todos / si le parece» (vv. 117-1120). Bernarda evoca así a contraempleo sus ojos («Por tenerlos al uso, / Juan Rana tiene / unos ojos dormidos, / cuando amanece» vv. 141-143), y sus dientes («Sus dientes dos hileras / son de granates, / y sus labios del nácar / de las cucharas», vv. 149-152). Mientras tanto, la Gitana ejecuta un baile⁴⁵ mímico que sin duda remeda de modo caricaturesco las actitudes y movimientos del gracioso: «En tanto que le bosquejas, / con seguidillas alegres / pintaré yo su hermosura» (vv. 99-101).

Por otra parte, en *Darlo todo*, tanto la explicación por Apeles de lo que significa retratar a Campaspe, como la incompreensión de ella, tienen mucho en común con la escena entre la pintora y Juan Rana que acabamos de evocar:

APELES. Yo soy, señora (no acierto	2480
a hablar), el que a copiar viene	
vuestra hermosura; porque	
como el que una carta teme	
que se pierda y la duplica,	
yo así es forzoso que intente	
duplicar vuestra hermosura,	
con temor de que se pierde.	
CAMPASPE. No os entiendo, ni sé cómo,	
si el duplicarse es hacerse	
de una dos, en la pintura	2490
se pierda, porque se aumente.	
(<i>Darlo...</i> , A II, vv. 280-2095)	

gracias y habilidades. Al hablar de Juan Rana hay que tener en cuenta que “los actores hacían algo, hacían cosas que no estaban en el texto”.

⁴⁴ Movimiento que, él también, consta de un bloque en romance –é-e.

⁴⁵ Cotarelo y Mori, 1911, Danzas y bailes mencionados en los entremeses, pp. CCLX-CCLXI: «Seguidillas (Baile): El *Diccionario de Autoridades* no las trae como baile, pero en la voz Seguidillera dice: “Persona que es aficionada a cantar o bailar seguidillas”.

Más allá del vocabulario común empleado («copiar», «duplicar»), es la misma situación de incompreensión o «simpleza» de Campaspe la que volvemos a encontrar en Juan Rana, cuya ofuscación le impide entender los requiebros de la pintora («Bern. Miradme y quiera el Amor / que a duplicaros acierte. / [...] Digo, pues, si no me entendéis, / que esto es hacer dos Juan Ranas / quien de un Juan Rana adolece» (vv. 105-106 y 108-110). Ni Campaspe ni Juan Rana entienden las metáforas pictóricas, y ambos lo manifiestan en los mismos términos («Tercera vez no os entiendo», v. 2506 DT y v. 115RJ).

En *Darlo todo*, es interesante notar la presencia de un elemento escénico, el taburete, cuando el gracioso Chichón llega a escena trayendo los instrumentos que servirán para el retrato («con todo aderezo de pintar», v. 2406+). Facilita una agudeza salada del gracioso («Aquí un taburete está, / y es dicha ser taburete, / porque quepa el guardainfante», vv. 2513-2514), que no le puede pasar desapercibida al público. Y ocurre que este taburete también aparece en la representación graciosa⁴⁶, cuando la pintora reconviene a Juan Rana para que se quede inmóvil («Tomad ese taburete», v. 94; «Desta suerte habéis de estar», v. 103); «Vuelve, / no hagas mudanza», vv. 122-123). Esta última palabra de la pintora («mudanza) daba lugar, en la comedia, a un intercambio a dos luces entre Apeles y Campaspe:

APELES. No hagáis
 mudanza, para que llegue
 a coger más fijo el aire.
CAMPASPE ¿Que no haga mudanza quieres?
APELES Es fuerza que, si la hacéis,
 todo lo que pinte yerre.
CAMPASPE Buen arte es el que no admite
 mudanzas en las mujeres.
(*Darlo*, A. II, vv. 2524-2531)

Del mismo modo, encontramos, en la representación graciosa, un intercambio de tono jocosos, casi surrealista, donde los términos pictóricos se toman al pie de la letra:

Bern. Vuelve,
no hagas mudanza, que estoy
sacando el un ojo.
Levántase
Cosme. Tente, mujer del diablo, ¿qué haces? 125
¿Un ojo sacarme quieres? ¿Dónde vas?

⁴⁶ Ontiveros, 2016, p. 279: «En el entremés de Solís se da un juego corporal entre el personaje estático y en movimiento que es de gran comicidad; tenemos a un Cosme Pérez que posa sin moverse, lo que se interrumpe abruptamente con sus intervenciones verbales que implicarían algo de movimiento, para luego regresar de nuevo a la postura anterior. Otra de las funciones del retrato es retomar el tema del doble, muy gustado en las obras escritas para Cosme Pérez. Hay múltiples obras escritas para el actor en que en “esta especie de crisis de identidad que sufre Juan Rana se pueden diferenciar un par de estadios que irían desde la dificultad a la hora de discernir entre su identidad ficticia y real hasta la confrontación física con otro personaje idéntico a él, es decir, con su doble”».

Es que no tengo más de estos dos y los jueces
han menester muchos ojos.
Bern. Siéntese, que esto es ponerle 130
en el lienzo, de buen aire.
(*Retrato*, vv. 123-130)

Finalmente, la reacción de Campaspe, en *Darlo todo*, cuando Apeles le revela que Alejandro la quiere,

CAMPASPE ¡Qué mal has hecho en decirme... 2610
APELES ¿Qué?
CAMPASPE. ... que Alejandro me quiere!
APELES ¿Por qué?
 Porque lo ignoraba,
 si tú no me lo dijese.
(*Darlo*, A. II, vv. 2610-2613)

tiene un eco evidente en la réplica del Juan Rana de *El retrato*: «Muy mal has hecho en decirme / que la gitana me quiere» (vv. 153-155). Pero la prueba más obvia de la compenetración entre el texto de Calderón y el de Solís sin duda radica en el desenlace de la representación graciosa, cuando Juan declara su amor por la sobrina en presencia del Vejete, su tío, y este responde:

Vej. No digas más, que primero 175
que me la pidan tus ansias,
he de vencer yo las mías
con una cosa alejandra.
Juana, aunque te quiero mucho,
ya eres suyo; y tú, Juan Rana, 180
mira quién eres, pues eres
esclavo de mis esclavas.
(*Retrato*, vv. 175-182)

Esta «cosa alejandra» remite explícitamente al desenlace de la comedia heroica calderoniana⁴⁷, en la que Alejandro termina renunciando a Campaspe a favor de Apeles, como prueba máxima de su generosidad. Antes de llegar a dicha solución, sin embargo, Alejandro tuvo que asimilar la lección de Diógenes:

DIÓGENES Como si antes de ahora
no creía a quien contaba
que, esclavo de tus pasiones, 3785
la destemplanza te agrava,
la lascivia te posee
y la ira te arrebató,
ahora lo creo, al mirar

⁴⁷ Creo que la nota al verso 178 de Ontiveros, 2016, curiosamente, omite recalcar esta intertextualidad: «El nombre Alejandra no corresponde a ninguno de los personajes de la pieza, una posibilidad es que el dramaturgo lo haya puesto para mantener la rima *a-a* del romance», mientras que la nota al verso 196 la evidencia: «Esta es una referencia a la comedia de Pedro Calderón de la Barca *Darlo todo y no dar nada*».

lo que una afición te arrastra; 3790
y siendo así que esa ira,
ambición y destemplanza,
lascivia y envidia yo
esclavas traigo a mis plantas,
¿cuál será más poderoso? 3795
Yo, que mando a quien te manda,
o tú, que sirves a quien
me sirve a mí? Con tan clara
consecuencia, logra ahora
mi muerte; pero, a[!] lograrla, 3800
mira quién eres, pues eres
esclavo de mis esclavas.
(*Darlo*, A. III, vv. 3783-3803)

La generosa hazaña alejandrina, como se sabe, se pondrá pronto en tela de juicio a través de la paradoja que da su título a la comedia; pero, en *El retrato*, la ya apocada «cosa alejandra» dará lugar a una última deturpación burlesca cuando comente Cosme el importe del dote que recibirá al casarse con la pintora:

Cosme Y dígame usted, ¿qué dote
tiene la señora Juana? 190
Vej. Su hermosura y sus donaires
son su dote y sus alhajas.
Cosme. Eso quería saber.
Bailad ahora muchachas,
que por aquesto se dijo, 195
darlo todo y no dar nada.
(*Retrato*, 189-196)

Así las cosas: la representación graciosa de Solís debió de tener lugar en la misma fiesta teatral de 1651, porque, de no formar parte del mismo espectáculo que *Darlo todo y no dar nada*, perdiera mucho, para no decir todo, de su gracia paródica y sus guiños intertextuales. Por otra parte, aunque se haya clasificado hasta ahora como entremés⁴⁸, parece lógico que esta pieza breve no se haya representado entre dos Jornadas de la comedia, sino a continuación de la misma, a modo de fin de fiesta⁴⁹.

Y de hecho, el DICAT, siguiendo a Cotarelo, refiere que «el entremés que se representó durante esta celebración de 1651 es *El infierno de Juan Rana*, en el que la actriz Bernarda Ramírez, célebre por imitar la figura de Juan Rana, interpretó el papel del “Alma”

⁴⁸ Ontiveros, 2016, p. 277: «Esta obra es un ejemplo de la relación fructífera entre Solís y el famoso actor Cosme Pérez, Juan Rana, quien aparece en la obra en el papel de alcalde. El que Cosme Pérez personifique un alcalde tiene una carga de significado previa para el espectador del momento, ya que no se puede olvidar que este fue uno de sus papeles predilectos. Hannah E. Bergman incluso ha sugerido que el alcalde Juan Rana marcó las pautas para los otros alcaldes entremesiles². La historia de Cosme Pérez y el papel de alcalde es larga y se remite a cuando representa por primera vez a Juan Rana en una comedia de Lope de Vega, *Lo que ha de ser*».

⁴⁹ Bergman, 1984, p. 11: «Una época que se contentaba con el solo término *comedia* para casi toda obra larga inventó florida serie de designaciones para las breves: *loa*, *entremés*, *baile*, *comedia antigua*, *representación graciosa*, *sainete*, *jácara*, *mojiganga*, *fin de fiesta*. Las agrupan en sub-géneros pequeñas diferencias de forma y función; son, sin embargo, borrosas las fronteras entre uno y otro, y no es raro que la misma pieza se imprima ahora con una designación, ahora con otra».

de este actor, quien también intervino en la representación⁵⁰». Lo cual descartaría como entremés posible para aquella ocasión al *Retrato*, pieza que, en cambio, ofrece muchas de las características de los fines de fiesta de Solís, tales como las describe FS:

Todas las piezas finales de Solís están directamente entroncadas con el asunto de la comedia. A veces son los personajes principales de ésta, sin ninguna interrupción, los que las introducen [...]. Otras veces la transición corre por cuenta del gracioso, papel interpretado, naturalmente, por Juan Rana-Cosme Pérez, el cual se hace cruces sobre su verdadera identidad (situación jocosa que debía ser de mucho lucimiento para el célebre actor, ya que se repitió en innumerables piezas cortas). [...] muy pronto se confirma el objetivo de estas fiestas finales, que es prolongar e incluso llevar a su punto culminante el enajenamiento estético del espectador. Lo consiguen los autores mediante una técnica que ha llegado hasta nuestros días, una especie de aceleración final en la cual intervienen todos los elementos festivos y circunstanciales del teatro menor palaciego. [...] Bien patente queda [...] el carácter de espectáculo cíclico y total que comunicaban las diversas piezas de teatro menor a las mejores fiestas palaciegas⁵¹.

Poco importa, al final, la clasificación genérica⁵² del *Retrato*, si lo importante queda, para mí, que estuvo concebido en estrecha relación con la obra de Calderón —quizás por la coincidencia de Solís y don Pedro en palacio, el primero como secretario de Felipe IV, y el segundo como dramaturgo de Cámara⁵³, y la frecuente comunicación y complicidad de las que dan fe ya las obras de dos ingenios que de ellos nos quedan.

III-Reposición y transferencias

Lo que sí plantea la cuestión de la percepción de la fiesta teatral como un conjunto coherente, es que diecisiete años más tarde, en 1668, se volvió a representar *Darlo todo* para la celebración del cumpleaños de Mariana, esta vez en la corte Viena. Germán Vega recuerda cómo, en aquellos años,

Una parte de ese teatro había sido escrita o reescrita para su exhibición en fiestas del entorno regio con funciones de diversión, celebración, ostentación y pedagogía de los monarcas y sus allegados⁵⁴.

O sea que la fiesta teatral bajo Carlos II se concebía tanto para la celebración como para la ostentación del poder de la monarquía, y luego se relataba para que se enteren tanto las cortes amigas, como Viena, como las enemigas, como París. Con estas ocasiones salían a

⁵⁰ *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, Ferrer, Teresa (dir.), Kassel, Reichenberger, 2008. DVD-Rom. Juan Rana, Infierno. Ver también De Salvo, 2008.

⁵¹ Serralta, 1983, pp. 166-167.

⁵² Molina Jiménez, 2008, p. 43: «La disposición de las manifestaciones de este teatro breve que se incluían en la fiesta teatral presentaba un orden determinado: la representación se abría con una intervención instrumental realizada con guitarra, vihuela, chirimías, y trompetas, a veces acompañada de canciones, que tenía la función de conectar con los asistentes en el comienzo de la comedia. Después, y precediendo al drama central, se realizaba una loa dirigida normalmente a captar la benevolencia del público. Entre el acto primero y segundo se representaba un entremés; entre el segundo y el tercero, un baile. Terminaba con el fin de fiesta compuesto por otro entremés, mojiganga, etc.».

⁵³ Serralta, 1986, p. 84.

⁵⁴ Vega García Luengos, 2007, p. 70.

luz ediciones exentas o especiales de las obras representadas, bastante escasas y lujosas, que Germán Vega define como «de seguimiento del espectáculo»⁵⁵: permitían que un público cortesano extranjero pudiera ayudarse de la lectura del impreso para seguir el texto representado en lengua castellana⁵⁶.

A propósito de las obras de Calderón, Vega señala que

Entre el enorme conjunto de ediciones conservadas del dramaturgo [Calderón], el más crecido del teatro español, y del universal de la época, encontramos muy pocas de las que hemos llamado especiales, es decir, elaboradas para acompañar la fiesta o para guardar memoria de ella al poco de su celebración y que recogen de forma exenta el grupo de piezas representadas, en un formato más cuidado de lo habitual. El papel, la tipografía y la extensión las separan de las *suestras*. Aunque ambas estén hermanadas frente a las *partes* de comedias, por ofrecer una única pieza principal, la pobreza material de las *suestras* se corresponde con los productos habituales del universo del pliego suelto⁵⁷.

Pero quiere la suerte que, entre estas escasas publicaciones sueltas de lujo, se encuentre la representación vienesa del *Darlo todo* de Calderón, con el título de

Triunfos del diciembre en la felicidad de numerarse entre los suyos el día de años de la Reina de España, Mariana de Austria, celebrados de los emperador y emperatriz de Romanos, Leopoldo y Margarita, en una comedia española. Ésta es Darlo todo y no dar nada, también conocida en algunos testimonios con el segundo título de *Apeles y Campaspe*. La edición consta de 111 fol. y lleva pie de imprenta de Viena, Mateo Cosmerovio, 1668⁵⁸.

El volumen de la suelta se abre con un *Argumento de la comedia de Darlo todo, y no dar nada*, que se organiza como un resumen de los tres actos. A continuación viene una lista de los personajes o *Interlocutores del Prólogo*, otra de los *Interlocutores* de la comedia, y una tercera de los *Interlocutores de los entremeses*. La presencia tanto del *Argumento* como de los *dramatis personae* de cada pieza confirma la vocación a facilitar lo más posible la comprensión del público de la corte vienesa.

La fiesta teatral de diciembre de 1668 constó por lo tanto de una loa, titulada *Loa en música o prólogo de la comedia, entremeses y bailetes de que se compone la fiesta*, y de dos entremeses, *Los alcaldes, entremés famoso*, primera y segunda parte, intercalados respectivamente entre las Jornadas I y II y II y III.

La loa —de autor desconocido, como los entremeses—, protagonizada por los planetas y dioses de la mitología, celebra al Sol Mariana deletreando su nombre. La relación con *Darlo todo* aparece a apenas algunos versos antes del final de la loa, cuando Apolo declara:

⁵⁵ *Ibid.*, p. 73.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 77: «los impresos exentos con indicios más o menos claros de haber estado en relación con las fiestas respectivas, pertenecen a territorios que no son de habla española, por lo que explicaría su publicación el interés en facilitar la comprensión del texto».

⁵⁷ *Ibid.*, p. 76.

⁵⁸ *Ibid.*, pp. 76-77.

Apolo. Daré música y poesía,
 en la comedia que ha hecho
 Calderón, primera rama
 del laurel que ciño eterno.
Darlo todo, y no dar nada,
 es su título, y ofrezco
 el desempeño y el logro.

Mercurio. Yo la elocuencia en los versos,
 Júpiter. Yo el caso.

Marte. Yo un Alejandro
 Diana. Yo damas
 Venus. Yo amor y celos.

Saturno. Y yo de efectos contrarios,
 tristes de Apeles afectos.

Unos. Porque logren...
 Otros. Porque alcancen...
 Unos. En este, del día, célebre festejo
 Otros. Leopoldo y Margarita
 Todos. De obligación, y amor los desempeños.

Por su parte, los entremeses de *Los Alcaldes* forman parte de una serie casi siempre anónima, que, según Bergman

tiene por asunto principal la vejación de un alcalde por su compañero. En la Primera, los dos alcaldes Mojarilla y Domingo sentencian varios pleitos, y se les hace una burla a los dos. En la segunda, Mojarilla toma la residencia a Domingo y se le hace una burla a Domingo. En la Tercera, se halla Domingo enfermo, pero tan malicioso como siempre; hay además una disputa entre Mojarilla y su esposa Clara. En [la] Cuarta parte, Domingo toma la residencia a Mojarilla [...] nuestra teoría [...] es que la serie no tiene un solo autor sino varios. El éxito de la Primera parte convertiría el tema de los dos alcaldes que se motejan en un pie forzado en el cual podían ejercitarse los ingenios buscando nuevos motes⁵⁹.

Lo cierto es que los dos primeros entremeses de la serie, incluidos en la representación vienesa, no tienen ninguna relación con la obra calderoniana. Interesa subrayar que, con la reposición de la comedia de 1651 en Viena en 1668, el esquema global de la fiesta teatral cambia: desaparece la coherencia auctorial entre las obras breves, así como la coherencia temática y textual entre ellas y la pieza principal. Por otra parte, no se mienta la figura de Juan Rana para representar, como solía, a uno de los alcaldes en los entremeses, quizás por la edad ya mayor del actor Cosme Pérez, que morirá en abril de 1672. Lo que se pierde en comicidad actoral, sutileza intertextual y homogeneidad del espectáculo, se recupera pues en uniformidad de los dos entremeses, totalmente independientes de la comedia, y de una comicidad narrativa tal vez más asequible para el público.

De hecho, la existencia en la suelta del «argumento», que abarca tres folios recto-verso, incita a imaginar la dificultad que hubiera planteado la tarea de sintetizar también, en la suelta, la comicidad ante todo gestual, por la presencia de Juan Rana-Cosme Pérez, e intertextual, de la representación graciosa de Solís.

⁵⁹ Bergman, 1984, pp. 117-118.

En conclusión, recalcaré la organización lógica de la festividad palaciega de 1651, concebida como un todo coherente debido a la profunda interconexión entre las obras de Solís y la de Calderón. Sin duda que esta relación estrecha debió de favorecer una alegría exponencial en un público alerta y cómplice. Y propondré la hipótesis de una elección de eliminar las obras de Solís y la rebuscada comicidad que conllevan de la reposición de la fiesta en 1668, con vistas a favorecer y destacar el argumento, perfectamente asimilable por cualquier público cortesano europeo de la época, de la obra calderoniana.

ÁLVAREZ SELLERS, Alicia, *Del texto a la iconografía: Aproximación al documento del siglo XVII*, Valencia, Parnaseo, Prensa Universitaria de Valencia, 2008.

ASENSIO Eugenio, *Itinerario del entremés desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente con cinco entremeses inéditos de D. Francisco de Quevedo*, Madrid, 1971, 2a ed.

BALESTRINO, Graciela, «Visualidad y (meta) teatralización del poder en *Darlo todo y no dar nada* de Calderón», dans IX Congreso Argentino de Hispanistas, *El Hispanismo ante el Bicentenario*, La Plata, 27-30 de abril de 2010, pp. 1-13. <http://ixcah.fahce.unlp.edu.ar>

BASS, Laura R., *The drama of the portrait. Theater and Visual Culture in Early Modern Spain*, State College, Pennsylvania, Penn State University Press, 2008.

BERGMAN Hannah E., «Juan Rana se retrata», en *Homenaje a Rodríguez Moñino*, Castalia, Madrid, 1961, pp. 65-73.
—[Ed.], *Ramillete de entremeses y bailes, nuevamente recogidos de los antiguos poetas de España. Siglo XVII*, Castalia, Madrid, 1970.

CALDERÓN de la BARCA, Pedro, *Darlo todo y no dar nada en Comedias nuevas escogidas de los mejores ingenios de España: Octava Parte*, en Madrid, por Andrés García de la Iglesia, 1657.
—*Darlo todo y no dar nada*, dans *Obras completas*, tomo I, *Dramas*, éd. A. Valbuena Briones, Madrid, Águilar, 1959, p. 1019-1067.
—*Darlo todo y no dar nada*, Texto electrónico preparado por D. Hildner. Se basa en el encontrado en *Comedias de D. Pedro Calderón*, éd. J. J. Keil, Leipzig, 1830, tomo IV. Esta edición fue trasladada al HTML por Vern Williamsen in 1997 para ser presentada en esta colección.

COENEN, Eric, «Sobre el texto de *Darlo todo y no dar nada* y la transmisión textual de las comedias de Calderón», dans *Criticón* 102, 2008, p. 195-209.

COTARELO Y MORI, Emilio, *Colección de Entremeses, Loas, Bailes Jácaras y Mogigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, Casa editorial Bailly//Baillièrre, 1911.

DE SALVO, Mimma, *La mujer en la práctica escénica de los Siglos de Oro: la búsqueda de una espacio profesional*, Valencia, Universidad de Valencia, 2008. Midesa s.r.l : <http://www.midesa.it/cgi-bin/show?art=La%20mujer%20en%20la%20practica%20escenica%20de%20los%20Siglos%20de%20Oro.htm>

Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT), Ferrer, Teresa (dir.), Kassel, Reichenberger, 2008. DVD-Rom.

Entremeses de Juan Rana. Ed. Yolanda Pallín. Madrid, Fundamentos, 2008.

FARRÉ VIDAL, Judith, «Juan Rana, un gracioso en la corte de Felipe IV: la simbiosis entre actor-personaje y máscara en la *comedia dell'arte* en algunos fragmentos del teatro breve», en *Revista de Humanidades*, Monterrey, Tecnológico de Monterrey, 2006, pp. 12-33.

—«Y los entremeses, / se vuelvan en loas». El teatro breve de Antonio de Solís », en *En torno al teatro del siglo de oro*. Actas de las jornadas XXVII-XXVIII. Almería, Inmaculada Barón Carrillo Elisa García-Lara Palomo y Francisco Martínez Navarro (eds.), Instituto de Estudios Almerienses y Diputación de Almería, 2012. Edición digital.csic.es, (CCHS-ILLA): <http://digital.csic.es/handle/10261/86413>

—*Loa para Darlo todo y no dar nada*, de Pedro Calderón de la Barca (1651), edición a cargo de Judith Farré Vidal, en *Antonio de Solís. Teatro breve*, New York, Idea/Igas, 2016, pp. 103-114.

—*Antonio de Solís. Teatro breve*, New York, Idea/Igas, 2016.

FERRER, Ferrer, Teresa (dir.), *Diccionario biográfico de actores del teatro clásico español (DICAT)*, Kassel, Reichenberger, 2008. DVD-Rom.

HILDNER, David, «Amor, poder y pintura en Calderón y en John Lily» dans *Vidas paralelas. El teatro español y el teatro isabelino (1580-1680)*, éd. A. K. Stoll, Londres-Madrid, Tamesis, 1993, p. 109-116.

LOBATO, María Luisa (ed.), «Un actor en Palacio: Felipe IV escribe sobre Juan Rana», en *Cuadernos de Historia Moderna* n°23 (1999), monográfico V, pp. 79-111.

— *Loas, entremeses y bailes de Agustín de Moreto*, Kassel, Reichenberger, 2003.

MAC KENDRICK, Melveena, «El libre albedrío y la reificación de la mujer: la imagen pintada en *Darlo todo y no dar nada*», dans *Archivum Calderodianum*, t. 8, ed. M. Tietz, Actas de *Texto e imagen en Calderón*, Undécimo Coloquio Anglogermano sobre Calderón, St Andrews, Escocia, 17-20 de julio de 1996, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 1998, p. 158-170.

MOLINA JIMÉNEZ, María Belén, *El teatro musical de Calderón de la Barca: análisis textual*, Murcia, Breogan, 2008.

ONTIVEROS, Adriana, *El retrato de Juan Rana (1652?)*, edición a cargo de Adriana Ontiveros, en *Antonio de Solís. Teatro breve*, New York, Idea/Igas, 2016, pp. 277-292.

PALLÍN, Yolanda (ed.), *Entremeses de Juan Rana*, Madrid, Fundamentos, 2008.

PEJENEUTE, F., «El episodio del nudo gordiano en sendas comedias de Calderón y Lope de Vega », en *Excerpta Philologica. Revista de filología Griega y Latina*, 1.2, 1991, p. 601-614.

PROTÚS PÉREZ, Javier, «Entre el divino artista y el retratista alcahuete: El pintor en la escena barroca española», en *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Historia del Arte, t. V, 1992, pp. 185-210.

PROFETI, María Grazia, «*El ejemplo mayor de la desdicha y la comedia heroica*», Alicante, Biblioteca Virtual Cervantes, 2014, pp. 65-91.

RODRÍGUEZ CUADROS E., «Gesto, movimiento, palabra; el actor en el Entremés del Siglo de Oro», en *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1988.

ROMANOS, Melchora, Alejandro Magno y la ejemplaridad de la historia antigua en el teatro de Calderón», dans *Calderón 2000*, éd. I. Arellano, Actas del Congreso Internacional, IV Centenario del nacimiento de Calderón, Universidad de Navarra, septiembre 2000, Kassel, Reichenberger, 2002, p. 789-801.

—«*Darlo todo y no dar nada y Duelos de amor y lealtad*», en *Tiempo y espacio en el teatro del Siglo de Oro*. Actas selectas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Teatro del Siglo de Oro (AITENSO), Isabelle Rouane-Soupault, Philippe Meunier (dirs.), Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2015, pp. 398-407.

SERRALTA Federico, «La comedia burlesca: datos y orientaciones », en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro*, Actes du 3e colloque du Groupe d'Etudes sur le Théâtre Espagnol, Toulouse, 31 janvier - 2 février 1980. Editions du C. N. R.S., París, pp. 99-129.

—«Antonio de Solís y el teatro menor en palacio (1650-1660)», dans *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Actas del Coloquio celebrado en Madrid 20-22 de mayo de 1982, Anejos de la revista *Segismundo*, 5, Madrid, 1983, p. 155-168.

— «Nueva biografía de Antonio de Solís y Rivadeneyra», *Criticón*, 33 (1986), pp. 51-157.

—«Juan Rana homosexual», *Criticón* 50, 1990, pp. 81-92.

SAEZ RAPOSO, Francisco,

—*Juan Rana y el teatro cómico breve del siglo XVII*, Fundación Universitaria Española, 2005.

SÁNCHEZ REGUEIRA, Manuela (ed.), Antonio de Solís, *Obra dramática menor*, Madrid, CSIC, 1968.

SOLÍS, Antonio de, *Varias poesías sagradas y profanas, que dejó escritas (aunque no juntas ni retocadas) Don Antonio de Solís y Ribadeneyra, Oficial de la Secretaría de Estado, y Secretario de su Majestad, y su Cronista Mayor de las Indias*. Recogidas y dadas a luz por Don Juan de Goyeneche. Dedicadas a la Excelentísima señora Doña Josefa Álvarez de Toledo y Portugal Tellez Girón, hija de los Excelentísimos Señores Condes de Oropesa. Con Privilegio. En Madrid, en la imprenta de Antonio Román, Año de M.CD.LXXXII (1692).

—*Obra dramática menor*, Antonio de Solís, ed. Manuela Sánchez Regueira, Madrid, CSIC, 1968.

STRANO, Silvio, *La máscara de Juan Rana con edición de cuatro entremeses sobre el personaje*, 2008, <http://ddd.uab.cat/record/44950?ln=es&of=hd>

THOMPSON, Peter E., *The Triumphant Juan Rana: A Gay Actor of the Spanish Golden Age*. Toronto, University of Toronto Press, 2006.

—*The outrageous Juan Rana. Entremeses. A Bilingual and Annotated Selection of Plays Written for this Spanish Golden Age Gracioso*, Buffalo.Toronto. London, University of Toronto Press, 2009.

VEGA GARCÍA LUENGOS, Germán, «Sobre la publicación impresa de fiestas teatrales en la corte de Felipe IV y Carlos II: modelos y funciones», en *Teatro y poder en la época de Carlos II. Fiestas en torna a Reyes y Virreyes*, ed. Judith Farré Vidal, Tecnológico de Monterrey, 23-25 de agosto de 2006, Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert 2007, pp. 69-100.

http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/sobre-la-publicacion-impresa-de-fiestas-teatrales-en-la-corte-de-felipe-iv-y-carlos-ii-modelos-y-funciones/html/b8704d18-a0f7-11e1-b1fb-00163bf5e63_9.html

Resumen : Trataré de la fiesta teatral que se dio en palacio en Madrid, en diciembre de 1651, en torno a *Darlo todo y no dar nada de Calderón*, con dos obras breves de Solís. Intentaré primero establecer la fecha exacta de la "representación graciosa" de Solís titulada *El retrato de Juan Rana*. Me fundamentaré en la densa red de ecos intertextuales que existe entre la pieza breve y la comedia para demostrar como, con toda lógica, tendría que haberse representado en 1651, después de la comedia de Calderón, y no en 1652, o 1656 o 1660, como se suele leer en la crítica.

En un segundo momento, me dedicaré al traslado a Viena de la obra de Calderón diez y siete años más tarde, para nueva celebración de los años de Mariana, y me centraré en el resumen de la comedia que aparece en la edición suelta de lujo que salió a luz en Viena en 1668 en esta ocasión.