CUERPO GROTESCO Y CARNAVALIZACIÓN EN EL MITO DEL HOMBRE PREÑADO: *EL PARTO DE JUAN RANA* EN CLAVE BAJTINIANA

Recibido: Noviembre 2014
Aceptado: Febrero 2015
https://doi.org/10.14603/2H2015

Ilaria Resta
Università del Salento (Italia)

CC BY NC SA

RESUMEN: Este estudio se centra en *El parto de Juan Rana* de Lanini y Sagredo con el propósito de demostrar cómo este entremés encaja con las teorías que Bajtín expresa en el ensayo *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*. La presencia en esta pieza cómica breve de un hombre embarazado, además, da pie a un excurso en la mitología y el folklore orientales y occidentales, proporcionando algunos ejemplos de creencias y mitos religiosos vinculados con este tema. En un segundo momento, se pasará al ámbito literario en la España barroca, examinando, en lo específico, las distintas connotaciones que los literatos de esa época le confieren al concepto de 'parto masculino'. Asimismo, se examinará un romance anónimo sobre la historia de Hernando de la Haba y su parto monstruoso, considerado como posible fuente en la que Lanini y Sagredo se apoya para su obra. Finalmente, la última parte del estudio se centra en el análisis de algunos fragmentos del entremés bajo la óptica bajtiniana del cuerpo grotesco y de la carnavalización, demostrando cómo las dinámicas narrativas de la obra breve se acomodan perfectamente a la interpretación de Bajtín.
PALABRAS CLAVE: Cuerpo grotesco, carnaval, Bajtín, entremés, Juan Rana, Lanini y Sagredo, hombre preñado, romance.

GROTESQUE BODY AND CARNIVALIZATION IN THE MYTH OF THE PREGNANT MAN: *EL PARTO DE JUAN RANA* ACCORDING TO BAKHTINIAN PERSPECTIVES

ABSTRACT: The main purpose of this study aims at demonstrating that Lanini y Sagredo's *El parto de Juan Rana* adjusts itself to the theories Bakhtin expresses in the essay *Rabelais and his world*. Besides, the presence in this short comic piece of a man who is pregnant gives reason for doing an *excursus* on occidental and oriental mythology and folklore, by providing some examples of religious beliefs and myths related to this motif. Furthermore, Spanish Baroque literature will be taken into account, by analysing the different connotations scholars give to the concept of 'masculine birth'. In addition, an anonymous *romance*, related to Hernando de la Haba's story about a monstrous childbirth, will be examined as a possible source for Lanini y Sagredo's work. The last part of this study deals with the analysis of some fragments of the *entremés* according to the bakhtinian perspective of grotesque body and carnivalization to demonstrate narrative dynamics of this short piece perfectly adapt themselves to Bakhtin's interpretation.
KEYWORDS: Grotesque body, carnival, Bakhtin, *entremés*, Juan Rana, Lanini y Sagredo, pregnant man, *romance*.

El parto de Juan Rana de Pedro Francisco Lanini y Sagredo es uno de los entremeses más irreverentes protagonizados por la célebre máscara a la que dio vida el actor Cosme Pérez. Jugando con un entramado argumental harto conocido, y enraizado en la caracterización del personaje principal, Lanini lo enriquece modulándolo según una lógica representativa que encaja bien con los esquemas bajtinianos[1]. Las teorías expresadas en el ensayo *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento* sobre lo carnavalesco como dimensión propia de la cultura popular, así como las referencias a la poética del realismo grotesco, constituyen, de hecho, una posible clave de lectura para la imagen del hombre preñado retratada en este entremés.

A pesar de que Bajtín elabore su esquema interpretativo relacionándolo con la prosa y, en concreto, con la obra de Rabelais –arraigada al espíritu originario del carnaval–, varios elementos de la pieza de Lanini se acomodan a su teoría. En concreto, a través del tópico del 'mundo al revés', concretado por un personaje embarazado que da a luz en la escena, se pone de manifiesto una dimensión cómico-lúdica que evoca una realidad contradictoria, marcada por inversiones y degradaciones de sabor ambivalente. Sin duda alguna, la imagen del parto del protagonista constituye solo un pálido reflejo de la dimensión más pura y primitiva del realismo grotesco bajtiniano, sobre todo, como explicaré más adelante, por lo que concierne a una forma de mitigación de ciertos aspectos de ese canon. Pese a esto, el entremés logra mantener unas coordenadas de afinidad con la teoría del filósofo ruso; los principios generadores de la risa entremesil, en efecto, están emparentados con la cosmovisión carnavalesca, constituyéndose como su componente primordial:

> En la atmósfera del Carnaval tiene su hogar el alma del entremés originario: el desfogue exaltado de los instintos, la glorificación del comer y beber [...], la jocosa licencia que se regodea con los engaños conyugales, con el escarnio del prójimo, y la befa tanto más reída cuanto más pesada[2].

[1] Son escasas las informaciones de que disponemos sobre entre entremés que, además, ni aparece en el catálogo de La Barrera entre las obras de Lanini. Asimismo, desconocemos la fecha de composición de la obra que, en palabras de Cotarelo y Mori, 2000: CXVII, «es pieza grosera, pues se finge que Juan Rana, vestido de mujer, pare en escena a Juan Ranilla (papel que hacía entonces, siendo niña, Manuela de Escamilla). A fin de averiguar si es hijo suyo, propone Rana que baile el zarambeque, para ver si lo baila como él. Este entremés, si es de Lanini, debe de ser de su juventud: corresponderá a 1660, o poco más». Actualmente, contamos con dos ejemplares de esta pieza. El primero es el que se encuentra en una colección manuscrita incompleta del XVIII, que contiene siete entremeses, y se conserva en la Fundación Lázaro Galdiano con la signatura m. 23/13. El *Entremés del parto de Juan Rana* es la séptima pieza de esta colección, en la que también aparece al final el nombre de Pedro Francisco Lanini y Sagredo como su autor. La BNE, por otra parte, atesora otro ejemplar, mss/14089, copiado por Barbieri a partir de un volumen manuscrito de entremeses que perteneció a Juan Manuel Silvestre de Castro y Salazar. En su estudio sobre el hallazgo de nuevos manuscritos relativos a tres entremeses de Calderón, Madroñal ha hecho hincapié en que el manuscrito de la BNE «es una copia del siglo XIX de otro manuscrito "perdido" del XVIII, justamente el códice que hoy se reparte entre los manuscritos 6913 de la Biblioteca Rodríguez Moñino y el m. 23/13 de la Lázaro Galdiano» (Madroñal, 2003: 444). Won, en su tesis doctoral sobre el teatro breve de Lanini y Sagredo, parece desconocer la existencia de la colección manuscrita del siglo XVIII, ya que se sirve únicamente del ejemplar de Barbieri como base para su edición crítica de la obra.

[2] Asensio, 1971: 20.

Para Asensio el entremés es una «prolongación de la comedia»[3], diferenciándose de esta por predominar la exaltación de un mundo al revés, en que cada principio de estabilidad es fraccionado en pro de una estética de lo contrario: lo alto y lo bajo se invierten para dar rienda suelta al desenfreno de lo instintivo. La comedia presupone un mecanismo climático que obedece a reglas de fragmentación y recuperación final del equilibrio y de las dinámicas estructurales, aunque sin duda existen algunas excepciones. El entremés, por su parte, se apoya en un mecanismo carnavalesco que consiste en evadir cualquier lógica, o mejor dicho en imponer otra lógica estructural –la de lo contrario– ajena a todo principio de orden y regularidad. «El entremés acepta alegremente el caos del mundo»[4]: el trastrueque de roles sociales y fisiológicos, la exaltación del bajo corporal, la propensión hacia lo escatológico, el deseo de satisfacción de los impulsos primarios (sexo, bebida, comida) y la degradación, son todos elementos que caracterizan esa cultura de la inversión propia del entremés en general y de *El parto de Juan Rana* en particular. Son elementos que, a su vez, proceden de raíces folklóricas antiguas, entre las que la fiesta popular del carnaval juega un papel determinante.

A diferencia de otros estudios modernos sobre este entremés[5], en los que el parto del hombre se relaciona con una perspectiva crítica que se mueve en dirección de misoginia, control de la esfera reproductiva, homoerotismo masculino y afeminación, trataré de aportar en este trabajo una lectura con matices hasta ahora no atisbados. Mediante el análisis de la presencia de un tema tan singular en la mitología, el folklore y la literatura, intentaré reconstruir ese sustrato que podría ser la posible base para el desarrollo del asunto en el entremés de Lanini; asimismo, realizaré un análisis de la pieza a partir de las nociones bajtinianas de carnavalización y cuerpo grotesco.

I. Para una lectura mitológica del embarazo masculino

Por extravagante que parezca, el tema del hombre preñado, o que da a luz, no representa un caso aislado tanto diacrónica como diatópicamente. La mitología, la religión, la literatura y el folklore de toda civilización antigua, a partir de la indoeuropea, manifiestan un hilo común relacionado con una imagen tan subversiva que, a su vez, encierra en sí una simbología más rica y compleja del simple *ludus* literario y de la connotación burlesca. Bajo tal premisa, la dimensión cómica representaría solamente uno de los múltiples significados relacionados con el único significante de la preñez masculina. En un sugestivo artículo, Delpech pasa revista a la evolución del mito del hombre embarazado, reconociendo un terreno fértil de herencias socioculturales que, sin embargo, en el pasaje del mito al cuento folklórico, ha padecido una forma de degradación. Como consecuencia, ha modificado parcial o totalmente su significado originario y se ha venido cargando de una dimensión semántica y simbólica nueva:

> [La figura del hombre preñado] tiene raíces "autóctonas", y no es tan sólo objeto de irrisión o desprecio, pues entraña reminiscencias y connotaciones míticas que a veces le confieren una dimensión doble, e incluso trágica; tampoco es siempre una ficción deliberadamente disparatada, sino que expresa [...] una creencia efectiva, más propia de la leyenda o del mito que del cuento o la fábula[6].

[3] *Ibidem*: 36.
[4] *Ibidem*: 39.
[5] Considérense los trabajos de Thompson, 2001, 2006 y 2009; Stroud, 2007; Velasco, 2006.
[6] Delpech, 1985-86: 572.

El panteón de divinidades paganas de la antigüedad se presenta rico de historias y leyendas acerca de partos absurdos y grotescos que, en algunos casos, involucran la figura del hombre como sujeto invertido en el acto de procreación –pariendo él en lugar de la mujer–, para llegar a la más extrema autogénesis. En el mito de Atenea, nacida de la cabeza de Zeus, se podrían reconocer –con la debida cautela – ciertos elementos asimilables al parto de Juan Rana (aun admitiendo su discrepancia de cara al contexto sociocultural de pertenencia, además de su diferente significación mirando al acto de la procreación masculina)[7]. En ambos casos se trata de un embarazo masculino, grotesco ya en sí pero amplificado por la singularidad del nacimiento de seres completos y marcados por sus características esenciales: Atenea como mujer diosa ya armada; Juan Ranilla como espejo fiel del padre, ramificación y prolongación de la infinitud del cuerpo grotesco. Sin embargo, los dos nacimientos señalan un mecanismo invertido, topográficamente identificable con un movimiento bajo-alto en el primer caso, y alto-bajo en el segundo. Atenea, presente en el cuerpo de Zeus como consecuencia de la fagocitación de su madre preñada, nace de la cabeza del padre de las divinidades, la parte noble del cuerpo humano por excelencia. En el caso del entremés de Lanini, en cambio, se reconoce de inmediato el trastrueque de ese movimiento, resultante del proceso de desacralización corporal del proteico Juan Rana, debajo de cuya falda nace Juan Ranilla. En definitiva, al proceso de ennoblecimiento que supone el engendramiento de la diosa, corresponde, por el contrario, un mecanismo de degradación en clave cómica del personaje entremesil.

La presencia en la mitología grecolatina de hombres preñados o capaces de generar no constituye un caso esporádico. También en otras culturas y religiones, como en las de origen oriental, el poder divino relacionado con la fecundidad y la capacidad de originar la vida en ocasiones se ve marcado por una concepción cosmogónica que evoca una fuerza divina de carácter andrógino. Dioses como Agni o Vishnu comparten dicho carácter[8]; además, en un sugerente volumen sobre el tema, Velasco menciona algunas imágenes de la iconografía china en las que «Buddhas are shown with babies cuddling in their stomachs»[9]. Pasando de Oriente a Occidente, el cristianismo medieval ha contribuido al desarrollo de la imagen de un Adán ambiguo que, en cierta medida, parece 'parir' a Eva de su costilla; se trata de una interpretación que los teólogos medievales remodelaron a partir de una influencia por parte de la tradición cabalística[10]. Luego, se vio avalada por una tradición

[7] La cultura griega era estrictamente homocéntrica con respecto al ámbito reproductivo. Aristóteles y los médicos Hipócrates y Galeno estaban convencidos de la predominancia del semen masculino en la reproducción, mientras que el útero maternal se consideraba como un mero receptáculo. Según afirma Zoja, 2000: 115, «the male alone was the true parent, the true *genere*, since only the male was capable of the act of generation».

[8] Delpech, 1985-1986: 574.

[9] Velasco, 2006: 2.

[10] En algunos estudios exegéticos de los *targumim* –antiguas versiones bíblicas en lengua aramea– se perfila una imagen andrógina de Adán. En el *Zohar* o *Libro del Esplendor*, obra magna de la cabalística publicada en España en el siglo XIII por el filósofo sefardí Moisés de León (según otros escrita alrededor del II siglo d.C. bajo la inspiración del rabí Shimon bar Yojai), se hace una exégesis de una de las dos versiones del *Génesis* procedentes de los textos arameos. En particular, se cita el versículo 1:27 de la llamada versión I del *Génesis*, procedente de la imagen andrógina de Adán. En el *Zohar* o *Libro del Esplendor*, obra magna de la cabalística publicada en España en el siglo XIII por el filósofo sefardí Moisés de León (según otros escrita alrededor del II siglo d.C. bajo la inspiración del rabí Shimon bar Yojai), se hace una exégesis de una de las dos versiones del *Génesis* procedentes de los textos arameos. En particular, se cita el versículo 1:27 de la llamada versión I del *Génesis*, procedente de la tradición Deuteronómica del 700 a.C., en el que se dice: «Creó, pues, Dios al hombre a su imagen; a imagen de Dios lo creó; varón y hembra lo creó». Lo que se desprende es la visión de un Adán originariamente creado con rasgos masculinos y femeninos. A su vez, la referencia a una creación a imagen de otra parte, la ortodoxia cristiana rechazó las interpretaciones de los *targumim*; de ahí que en las traducciones posteriores se resolviese el problema de la ambigüedad del pronombre singular 'lo' sustituyéndolo con el plural 'los'. Cfr. Dulitzky, 2000: 323-378.

iconográfica relativa a la creación de Eva que, sobre todo en la Edad Media, ha favorecido el desarrollo de un tejido figurativo en el que Eva 'nace' como mujer ya completa por la intervención de Dios que «quasi la estrae come una levatrice dal fianco aperto di Adamo»[11]. A este propósito, es sintomática la imagen de la 'creación de Eva' en las puertas de cobre de las catedrales de Monreale y de Santa Sofía de Novgorod (ambas del siglo XIII), así como la representación hecha por el escultor Wiligelmo (siglo XII) en la fachada de la Catedral de Módena de ese mismo episodio bíblico.

Las imágenes del mito o de la religión tratadas hasta aquí, más allá de sus diferencias, se aúnan por la identificación del parto masculino con la perfección de la divinidad y su poder de generar nueva vida. Existen, sin embargo, casos en que la idea del hombre o del dios que da a luz se carga de significados que asocian el acto de procreación masculina a la ambigüedad y a la inversión propias de las fuerzas demoníacas. Con respecto a esta segunda tipología interpretativa, es ejemplar el dios Loki, figura escatológica de la mitología germánica: es un dios-demonio, de sexualidad indefinida, capaz de generar animales monstruosos o míticos[12]. Está relacionado con esta divinidad, del que representaría una especie de evolución con rasgos cómicos, el *trickster*, figura folklórica que contiene en sí los aspectos más puros del cuerpo grotesco bajtiniano (sexualidad variable, partes anatómicas desmesuradas). Todo componente del bajo corporal se concentra en este dios embaucador: es la encarnación del cuerpo biunívoco, que engloba la dimensión masculina y la femenina –sin excluir el parto–, y es la personificación del caos primordial. A diferencia de los otros mitos paganos o cristianos, el *trickster* pertenece a la vez al mundo mítico de la misma manera que al folklore; la cara positiva y la negativa de la medalla se juntan en esta figura, símbolo de lo excesivo, lo desbordante y lo desmesurado, todos componentes básicos de la estética carnavalesca[13].

II. Folklore y tradición literaria

Entrando de lleno en la cuestión literaria, en el pasaje del nivel mitológico a la dimensión folklórica, la leyenda del hombre preñado se carga de matices nuevos. Se asiste a una progresiva degradación semántica del sentido originario, y toda expresión elevada, que ponía en relación la imagen del parto masculino con una manifestación de la divinidad, se traslada a un plano bajo y material. A través de esta reelaboración, a la fisionomía originaria del mito se le añaden toques cómicos, satíricos o de crítica social que pasan a convertirse en sus elementos predominantes.

En el proceso de 'popularización' o 'vulgarización' del tema juega un papel decisivo lo que Molho define el carácter de *transformabilidad*, propio de la literatura popular de raigambre oral, que implica una movilidad del texto tanto a nivel del significante, como del significado[14]. La consecuencia inevitable es que en los cuentos orales, así como en algunos ejemplos en la literatura escrita difundida en Europa acerca del tema del hombre preñado aparecen ciertas variaciones: en algunos casos,

[11] Zapperi, 1979: 3-4.

[12] En una de las leyendas sobre Loki, este dios germánico, en su aspecto femenino, pare a un caballo con ocho patas, Sleipnir, generado con el semental Svadhilfari. A partir de esta unión, según la leyenda, se origina la raza de los seres llamados *flagdh*. Cfr. Couliano y Eliade, 1992: 290.

[13] En palabras de Miceli, 2000: 53, «il trickster alla fine appare contemporaneamente demiurgo e briccone, astuto e stolto, ingannatore e ingannato, e così via. Se c'è per lui una normalità è la sua anomalia, se ha una misura è la mancanza di misura. Egli è in tutto eccessivo: ghiotto di cibo, avido di sesso, smisurato qualche volta persino nell'aspetto […]. Nato da parti anomali, insegna agli uomini a partorire».

[14] Molho, 1976: 22.

estas alteraciones resultan mínimas y exclusivamente vinculadas a aspectos de la estructura narrativa (personajes involucrados, variaciones temáticas intrascendentes); mientras que en otros los cambios se hacen más significativos. Zapperi recoge un sinfín de textos procedentes de la tradición medieval y renacentista europea en que el mismo argumento viene a ser interpretado según una lógica del contraste social y cultural (mujer contra marido, ciudad contra campo, iglesia contra folklore) que varía en pro del grupo del que se hace portavoz[15]. Esto presupone una obvia incompatibilidad del asunto con una interpretación unívoca y unitaria: «el tema del hombre preñado» es una «encrucijada de tradiciones»[16], que tanto en España como en el resto de Europa se asocia a una variedad de significaciones a veces discrepantes entre sí.

Es lo que pasa en la España renacentista y barroca, donde la imagen literaria del hombre embarazado convive entre dos literaturas, la culta y la popular, manifestaciones opuestas de una misma idea. Por un lado se desarrolla un entramado de cuentos y romances de raíz folklórica, y que poseen un matiz burlesco, en los que, en general, el tema se ve asociado a la estupidez de un determinado personaje que cree, o le hacen creer que está preñado. Por otra parte, la literatura culta contribuye al desarrollo de una imagen ambivalente, que recoge en sí el polo positivo o negativo según el contexto en el que se inserta. Con respecto a la dimensión positiva, es muy común para los preceptistas del Siglo de Oro el uso de la metáfora del embarazo masculino como sinónimo de 'ingenio', de las capacidades intelectivas del hombre, expresadas a través de la viva imagen del parto de la mente. Huarte de San Juan, entre otros, define el ingenio en términos de fertilidad y parto mental:

> [...] había en el hombre dos potencias generativas: una común con los brutos animales y plantas, y otra participante con las sustancias espirituales [...] la segunda es la que tiene alguna dificultad, por no ser sus partos y manera de engendrar al vulgo tan conocidos. Pero hablando con los filósofos naturales, ellos bien saben que el entendimiento es potencia generativa y que se empreña y pare, y que tiene hijos y nietos[17].

El mismo Cervantes, en el prólogo de su *Don Quijote*, se sirve de esa misma metáfora, si bien añadiéndole un toque humorístico con referencia a su «mal cultivado ingenio»:

> Desocupado lector: sin juramento me podrás creer que quisiera que este libro, como hijo del entendimiento, fuera el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse. Pero no he podido yo contravenir al orden de la naturaleza; que en ella cada cosa engendra su semejante. Y así ¿qué podrá engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno?[18]

Por otro lado, la asunción por parte de teóricos y literatos de la imagen metafórica del engendramiento intelectual masculino no corresponde a una aceptación *in toto* de sus manifestaciones, en especial de las sostenidas por las leyendas populares. En concreto, la literatura culta y hegemónica se ponía en contra de las supersticiones que alimentaban historias acerca de presuntos embarazos o partos de hombres, transmitidos en cuentos orales y escritos, o en los romances que proliferaban en forma de pliegos de cordel. Lope de Vega en *Las batuecas del Duque de Alba* se

[15] Zapperi, 1979.
[16] Delpech, 1985-1986: 578.
[17] Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias*: 31-32.
[18] Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*: 79.

refiere de forma satírica al tema del hombre preñado, imputando a la ingenuidad y a las supersticiones populares la culpa de que se difundieran historias tan estrafalarias. En el segundo acto de la comedia, algunos batuecos asisten al parto de la protagonista –quien, disfrazada de hombre, se presenta con el nombre de Celio– y creen que se trata de un hombre preñado. De ahí que Taurina empiece a hilvanar un discurso hilarante y disparatado con el que trata de sostener la veracidad del caso relatando las supuestas maravillas «del otro mundo»:

TAURINA Digo que Celio parió,
y que el niño he visto yo
en su regazo dormido [...]
En que es costumbre lo fundo,
los hombres del otro mundo
parir de siete en siete años [...].
Que non estoy engañada:
yo sé que parido está.
¿El gallo non pone un huevo?
¿La liebre no es fembra y macho? [...]
Válame el Sol, non es nuevo
haber otro mundo allá,
otras cosas, y otros faros,
Rey, letras, oficios, tratos;
pues así también habrá
homes que sepan, si quieren
parir y criar[19].

Caro Baroja menciona otra obra del Fénix, *La octava maravilla*[20], en la que se alude a la historia, popular en la época, de un hombre que había dado a luz en Granada. En el primer acto, Lope, utilizando al protagonista don Juan de Arellano, polemiza contra la literatura popular transmitida por los ciegos, así como contra la necedad y la simpleza del vulgo:

DON JUAN ¿Qué es esto?
MOTRIL Historia trovada.
DON JUAN ¿Versos son?
MOTRIL ¡Y que tan buenos!
De un hombre que, cuando menos,
dicen que parió en Granada.
DON JUAN ¡Hombre parir! ¿Quién lo afirma?
MOTRIL Los ciegos que ven, señor.
DON JUAN ¡Que se sufra tanto error!
Mas con esto se confirma la
barbaridad de España[21].

[19] Vega Carpio, *Las batuecas del duque de Alba*: vv. 2548-2550; 2564-2566; 2573-2576; 2578-2584.
[20] Cfr. Caro Baroja, 1990: 57. Según apunta Canonica, 1991: 321, *La octava maravilla* fue escrita presumiblemente en 1609, luego publicada en Madrid en 1618 en la *Parte Décima de las comedias de Lope de Vega Carpio* y reimpresa en Madrid en 1621.
[21] Vega Carpio, *La octava maravilla*.

Es muy probable que Lope de Vega se refiera en su comedia a la historia aparecida en un pliego suelto de cordel publicado en Barcelona en 1606 por un tal Pedro Manchego[22]. A tal propósito, resultan sorprendentes las similitudes entre el romance de Pedro Manchego y los avatares del protagonista del entremés de Lanini: parto masculino, presencia de un tribunal para juzgar el hecho, discurso misógino final. Aun no pudiéndolo afirmar con certidumbre, este texto podría constituir una de las posibles bases literarias de que el entremesista se sirvió para su historia. El romance y el entremés, de hecho, comparten un mismo sustrato de realismo grotesco centrado, ante todo, en un núcleo narrativo relacionado con las *impossibilia*: estamos ante una caracterización grotesca del cuerpo humano basada en la inversión biológica de los roles masculino y femenino por la que el hombre queda embarazado y, después de sufrir los dolores del parto, pare por fin. A la inversión, por otra parte, se suma otro elemento, el de lo 'maravilloso literario' que elimina todo código de coherencia con lo real, añadiendo elementos de intervención sobrenatural: aspectos declarados en el caso del romance (el parto es el resultado de una pócima preparada por una alcahueta), y ocultos en el entremés.

Existen, además, otros elementos que afianzan el romance y el entremés. En primer lugar, ambos protagonistas son incapaces de explicar las razones de su estado: en el romance, a pesar de la alusión de la mujer de Hernando de la Haba a una posible intervención demoníaca –«qual diablo os ha empreñado»[23]–, el desventurado no logra dar una explicación plausible a los jueces que investigan sobre su parto monstruoso:

> Tomáronle confesión
> y respondió al pedimiento,
> que no sabe de qué suerte
> sucedió este desconcierto. Es
> verdad que yo he parido, y
> pues que parí, pretendo que
> debía estar preñado:
> pero de quién no lo entiendo[24].

De la misma forma, Juan Rana ignora la causa de su embarazo; sin contar con que también en la piececilla de Lanini asistimos a la presencia de un tribunal, obviamente cómico, que se instituye adrede para instruir este raro caso:

> SCRIBANO A vos Cosme Berrueco,

[22] El romance lleva el título de *Retrato de un mõstruo, que se engendro en vn cuerpo de vn hombre, que se dize Hernando de la Haba, vecino del lugar de Fereyra, Marquesado de Cenete, de vnos hechizos que le dieron: parteole Francisca de Leô, comadre de parir, en veynte y vno de Iunio, de 1606 por la parte tras ordinaria, compuestas por Pedro Manchego, vezino de Granada.* Se trata de un pliego suelto que se encuentra en la Biblioteca del Hospital de Granada con signatura A-043-428. Una versión moderna ha sido publicada por Cordoba en 1987, a la que hago referencia en adelante. El romance narra la historia de un hombre granadino que, por la venganza de una mujer con la que había prometido casarse y que luego abandona, bebe una pócima preparada por una alcahueta. A causa de ese brebaje, el hombre queda embarazado y pare un monstruo que muere al cabo de pocas horas. Después del parto le conducen ante unos jueces para averiguar el caso, que termina con la pena de muerte para la alcahueta y el destierro de la mujer.

[23] Cordoba, 1987: 314.

[24] *Ibidem.*

insigne alcalde del lugar de Meco, a
vos os han nombrado
los consejos por juez tan afamado
para que presidáis en esta audiencia
en que a tomar se viene residencia al
alcalde Juan Rana,
que preso tienen por la más liviana
fea culpa que alcalde ha cometido,
después que alcaldes en consejo ha habido:
su cargo es inormísimo[25].

JUAN RANA Valga decir que no sé
si dormida o descuidada,
soñando en mí, hallé en mi propio
vientre con mi semejanza[26].

En última instancia, se reconoce otro elemento enraizado con el bajo corporal y común a las dos obras. Se trata de la insistencia en los dolores físicos del parto de los que, en ambos casos, se da una descripción realista, llegando a lo extremo escatológico en el romance de Pedro Manchego con la alusión al parto anal del hombre:

La comadre apremiada,
declaró, que le parió
por la parte estraordinaria[27].

JUAN RANA Mas, ¡ay, que ha llegado el parto!
¡Ay, que se me desencajan las
caderas! ¡Qué dolores,
qué penas! ¡Cielos, qué ansias!
¿No hay quién me ayude siquiera a
parir? ¡Que muero en tanta fatiga!
¡Mas un temblor
me hiela toda y me pasma![28]

Se aprecian, por otra parte, unas diferencias significativas, sobre todo de carácter narrativo, presentes en la historia de Pedro Manchego (causa del embarazo por la venganza de una mujer, presencia de la medianera) e inexistentes en el entremés el cual, en cambio, más que centrarse en el episodio en sí, focaliza toda la atención en el protagonista como sujeto generador de risa. Es distinto también el final: el castigo de la mujer vengativa y la condena ejemplar de la medianera del

[25] Lanini y Sagredo, *El parto de Juan Rana*: h. 42r. Sigo el manuscrito que se conserva en la Fundación Lázaro Galdiano [m. 23/13]. Para toda cita que aparecerá en adelante en el texto he modernizado ortografía, acentuación y el uso de las mayúsculas, además he corregido la puntuación según las normas actuales. En cuanto a las grafías, he tratado de mantener inalteradas las peculiaridades fonéticas de algunas palabras, así como ciertos solecismos (ej: *inormísimo*) con el propósito de reflejar el habla de los personajes rústicos.
[26] *Ibidem*: h. 45r.
[27] Cordoba, 1987: 311. En el título del romance se alude a la «parte tras ordinaria».
[28] Lanini y Sagredo, *El parto de Juan Rana*: h. 45r.

romance se ven reemplazados en el entremés por un fin de fiesta típico de este género. Cabe recordar, además, que en el caso del romance se produce una 'ilusión de mímesis' acerca de la veracidad del cuento, conseguida desde el principio mediante las declaraciones del autor, y no desmentida ni siquiera en el final. A este propósito declara Cordoba que «le texte est, de toute évidence, "réaliste" [...] qu'il ne faut pas entendre par là une quelconque fidélité au "réel" mais une dimension proprement discursive du récit qui produit une "illusion de mimésis"»[29]. En ningún momento Pedro Manchego nos hace dudar acerca de la verosimilitud de lo narrado, a diferencia Lanini, quien en la 'conterilla' con que se cierra el entremés descubre el engaño dando pie a un juego metateatral:

MUJER Si los hombres parieran
fuera gran cosa,
pues tuvieran por ciertas
todas sus obras.
JUAN RANA No hay dudas, pues, que muchas
mujeres vimos
que a mamar a otros padres los
dan los hijos[30].

El romance de cordel no constituye una excepción en el entramado de la literatura popular que hace referencia al mito –o bien a la 'patraña', como la define Delpech– del hombre preñado. Tanto la historia de Hernando de la Haba, como el entremés de Lanini, se insertan en un filón relacionado con imágenes de embarazos verdaderos, o presuntamente tales por efecto de la mímesis artística. Por otra parte, el criterio de mutabilidad propia de lo popular presupone, como ya he señalado, una fuerte dosis de variaciones semánticas y morfológicas del mismo tema. En una cuantiosa variedad de textos, la alusión al embarazo del hombre se relaciona con el personaje del tonto, y con su dimensión ambivalente de estupidez/cordura. En ocasiones se expresa bajo una forma anecdótica de engaño a costa del bobo[31]. Forma parte de este filón y resulta sumamente interesante por sus analogías argumentales con el entremés de Lanini, la *novella* III, 9 del *Decameron* de Boccaccio, en la que se relata la historia del bobo e ignorante Calandrino al que le hacen creer que está preñado. Es una *novella* con la que el entremés de Lanini comparte una serie de similitudes acerca de los elementos grotescos: estos no se refieren tanto a nivel de la construcción del personaje –alrededor del que se cimienta el armazón del entremés–, sino que apuntan a un contexto extravagante que implica una clara inversión de roles entre hombre y mujer.

[29] Cordoba, 1987: 321.
[30] Lanini y Sagredo, *El parto de Juan Rana*: h. 46r.
[31] En algunas variantes narrativas el bobo tiene que empollar un huevo. Véase, en el artículo de Delpech, 1985-1986: 560-570, la sección titulada «Locos cluecos y tontos ponedores». Sin embargo, aparecen también casos de burla frustrada que se vuelve en contra del remitente, permitiendo al protagonista salir victorioso. Se trata de un motivo, de inspiración oriental y que entronca con los *impossibilia*: se ve marcado por una estructura narrativa de oposición entre un rey o un poderoso, que impone pruebas estrafalarias, y un contrincante, generalmente una joven mujer, que logra superarlas por su astucia. Entre las pruebas, se puede contar con que un toro dé a luz o que se empollen huevos duros (cfr. Delpech, 1985-1986: 554). Por su parte, Zapperi, 1979: 200-210, recoge el tema del engañador engañado en el cuento *Toine* de Maupassant: aquí, la oposición fecundidad/castración recoge la relación de subordinación entre la mujer de Toine, malvada y estéril, y el marido, obligado a empollar (con éxito) algunos huevos.

En *El parto de Juan Rana* desde el principio se hace hincapié en que la preñez del alcalde es la consecuencia de una alteración de los papeles en el seno de la pareja: Aldonza es la 'varona' de la casa, mientras que a Juan Rana, dentro de esta lógica trastocada, no le queda más remedio que dar a luz en lugar de su mujer:

> BERRUECO La probanza está llana
> del delito que imputan a Juan Rana
> del preñado supuesto.
> Que si él permitió que los calzones
> su mujer se pusiese en ocasiones, ser
> el preñado él no es demasía, pues
> hizo lo que ella hacer debía[32].

En la *novella* de Boccaccio también encontramos un juego de intercambio similar, si bien el *novelliere* italiano lo encamina hacia un nivel de obscenidad de la que no quedan rastros en el entremés. Calandrino, de hecho, cree estar preñado por practicar, por deseo de su mujer, el *equus eroticus*[33]:

> Ohimè! Tessa, questa m'hai fatto tu, che non vuogli stare altro che di sopra: io il ti diceva bene. […] Ohimè, tristo me! Come farò io? Come partorirò io questo figliuolo? Onde uscirà egli? Ben veggo che io son morto per la rabbia di questa mia moglie, […] ché io non la doveva mai lasciar salir di sopra[34].

Pese a que la *novella* y el entremés comparten esta dimensión grotesca matizada por la inversión de los roles sociales y culturales que tradicionalmente la sociedad barroca le atribuye al hombre y a la mujer, sin embargo, se diferencian de manera considerable con respecto a su significación. La historia de Calandrino se ve marcada por una estructura de acción que, fundamentándose en una burla, le permite al autor hacerse mofa del protagonista de su historia; por ende, la connotación carnavalesca resultaría en este caso un simple anexo al mecanismo orquestado por Bruno y Buffalmacco, los dos amigos del protagonista, con el único objetivo de sacarle dinero al bobo. El entremés de Lanini, en cambio, se centra exclusivamente en la presentación de un personaje que va desplegando su amplio abanico de recursos cómicos, en detrimento de la acción. Bajo esta premisa, hasta el episodio del embarazo masculino, en el entremés, encuentra su justificación en pro de una caricaturización del protagonista expresada en su grado más extremo.

---

[32] Lanini y Sagredo, *El parto de Juan Rana*: h. 43v.

[33] A partir de la Edad Media y con cierta recrudescencia en la época de la Contrarreforma, la Iglesia establece un rígido control de las costumbres sexuales, previendo castigos y condenas ejemplares para los transgresores. No solo el *pecado nefando* se consideraba práctica ilícita, sino toda manifestación contraria e inobservante de la reglamentada. Esta preceptiva condenaba, entre otras, las relaciones sexuales con animales, el autoerotismo, de la misma manera que ciertas prácticas sexuales como el *equus eroticus*, o el sexo anal y oral.

[34] La *commedia dell'arte* parece haber tomado inspiración de esta *novella* para algunos de sus *lazzi*. En el *scenario corsiniano Terza del tempo*, que se conserva en la Accademia Nazionale dei Lincei en Roma [Biblioteca Corsiniana: mss/45 G5-G6], encontramos el '*lazzo* de la lavativa', protagonizado por un Arlequín preñado (cfr. Mel Gordon, 1983: 83). Forma parte del mismo rastro la serie de grabados titulados *Characters of the Italian Stage Representing the Birth, Bringing up, & Education of Young Harlequin*, con dibujos de G. J. Xavery y grabado de John Clark, publicados en Ámsterdam por Petrus Schenk en 1740 (cfr. Nosari, 2000). Se trata de 16 grabados que representan una historia tomada por un *canovaccio*. Lo que se narra son los avatares de Arlequín y de su singular enfermedad: el personaje, después de quedar embarazado, engendra a un pequeño Arlequín, mamándole él mismo. En los catálogos de *scenari* que he consultado no he podido encontrar huellas de esta historia.

III. El entremés de Lanini y el cuerpo grotesco

Bajtín considera el carnaval una de las formas primarias de la cultura de los grupos humanos, de la colectividad, marcado por un carácter eminentemente lúdico. Su raíz se relaciona con la teoría de lo contrario, de la metáfora del mundo al revés: lo que se produce es una liberación momentánea del equilibrio de lo real. Las relaciones jerárquicas, los tabúes, las normas establecidas se rompen y los límites se sobrepasan en pro de una nueva construcción de signos en la que domina la inversión y la ambivalencia. Se entra en una especie de nuevo mundo atemporal, que crea su propia lógica, ajena a discursos de coherencia, estabilidad y orden.

En *La cultura popular*, Bajtín se centra en dos conceptos clave de que se sirve para su interpretación de la obra de Rabelais: el carnaval por un lado, y, por otro, la idea de *realismo grotesco*, asociado, a su vez, a una determinada representación del cuerpo. Son dos entidades conceptuales que, aun fundándose en el análisis de una obra narrativa, no prescinden de la posibilidad de su aplicación a otros géneros literarios, y en este caso concreto al género teatral breve del Siglo de Oro. De hecho, el entremés de Lanini y Sagredo se adecúa perfectamente al entramado de imágenes y signos relativos a lo grotesco y a la cultura del carnaval.

El parto de Juan Rana se caracteriza por un tipo de inversión jerárquica de roles biológicos afín al principio de lo carnavalesco bajtiniano y de ese mecanismo de oposición. El protagonista es un alcalde embarazado, elemento ya en sí contradictorio y resultado de una alteración del normal equilibrio anatómico hombre/mujer. Sin embargo, a pesar del juicio al que se ve sometido el protagonista, el trueque entra en un discurso lógico que, adecuándose a un razonamiento de coherencia invertida, permite su justificación. De ahí que, según declara el alcalde Berrueco, se considere 'normal' el parto de Juan Rana en virtud de su predisposición a feminizarse, y de la de su mujer Aldonza, por otro lado, a masculinizarse.

Se asiste a un juego de descomposición de las normas vigentes que, por otra parte, no va encuadrado solo desde una perspectiva negativa de destrucción y ruptura, sino que se enmarca en un discurso ambivalente que enseña también la cara positiva de la medalla. La inversión personificada por Juan Rana se relaciona a la vez con el elemento de negatividad y asombro, evidente en el juicio al que se ve sometido a causa de su embarazo y, por otro lado, con una dimensión de positividad cómico-lúdica. Se trata del concepto de «risa ambivalente» de que habla Bajtín, suscitada por imágenes que evocan lo carnavalesco: «esta risa es ambivalente: alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez»[35]. Relacionando lo dicho con la estructura dramática del entremés, el parto en sí enseña esta dimensión contrapuesta, evidente en la reacción polarizada de los jueces mientras asisten a la gestación de Juan Rana:

ALCALDE SEGUNDO Su lamento a dolor mueve.
ALCALDE TERCERO Y a risa mueve su cara[36].

La risa de la que se hace emisario el personaje al que Cosme Pérez presta su voz y cara se relaciona en este entremés, y también en otras piezas suyas, con otro concepto bajtiniano: el de *cuerpo grotesco*,

[35] Bajtín, 1974: 109.
[36] Lanini y Sagredo, *El parto de Juan Rana*: h. 45r.

definido como «figura de intercambio desregulado biológico y social». Para Bajtín, el cuerpo grotesco está vinculado con una serie de elementos como exageración, desacralización, bicorporeidad, ambivalencia. Aplicando estos fundamentos al personaje de Juan Rana, nos daremos cuenta de que Lanini amplifica la caracterización de una figura ya en sí marcada por una dimensión grotesca. De hecho, aparte de la hilaridad suscitada por lo inverosímil de la situación de un hombre que da a luz en la escena, Juan Rana era bien conocido por el público de la época por ser un personaje risible. Cotarelo y Mori, citando a un biógrafo anónimo, acota: «célebre gracioso que excedió a todos los de su tiempo. Sólo con salir a las tablas, y sin hablar, provocaba a risa y al aplauso»[37]. La risa que suscitaba en el público de la España barroca era la consecuencia de una mezcla de elementos textuales (idiotez del personaje, frecuente alusión a su presunta homosexualidad[38]) y paratextuales (expresión mímica, aspecto físico). Juan Rana es el emblema del glotón, aficionado a los placeres anacreónticos de la esfera puramente material y corporal (bebida y comida), físicamente marcado por una protuberancia de estómago que, según las teorías de lo grotesco bajtiniano, constituye el marco significativo de la exageración del cuerpo que rompe sus límites.

En *El parto de Juan Rana*, Lanini acentúa las potencialidades cómico-grotescas de la imagen del alcalde Juan Rana mediante la caracterización de un cuerpo totalmente ambivalente e invertido: ya no se trata solamente de darle una connotación de afeminado, sino de incrementar de manera extrema su configuración con una inversión total de género, ejemplificada por la representación del parto en la escena. La imagen de Juan Rana, de esta forma, se inscribe dentro de una *bicorporeidad* que hace de su cuerpo un cuerpo ambivalente, no finito, que hasta sale de sus límites biológicos para generar o autogenerarse.

Esa bicorporeidad, además, concibe en sí una polarización de significados, negativo y positivo a la vez. En cuanto a la dimensión negativa, el embarazo y el parto de Juan Rana constituirían una forma de degradación del sujeto, constituida por la destrucción –aun parcial y momentánea– de su componente de masculinidad originaria. Este proceso destructor, en concreto, se lleva a cabo mediante un conjunto de elementos de orden paralingüísticos –Juan Rana sale a la escena disfrazado de mujer– y lingüísticos. Con respecto a estos últimos, a lo largo de la pieza el elemento lingüístico participa de forma activa en la construcción de una identidad ambivalente para el protagonista: estamos ante una estructura morfosintáctica que contribuye a dar la idea de ese cuerpo que se regenera traspasando continuamente los límites que separan la esfera masculina de la femenina. Tal es así que mientras que los jueces consideran a Juan Rana un hombre y, como tal, merecedor de que se investigue acerca de su extraordinario embarazo; por otro lado, se evidencia una actitud distinta por parte de otros personajes y del mismo Juan Rana. En concreto, la mujer que entra cantando para

[37] Cotarelo y Mori, 2000: CLXI.

[38] La ambigüedad sexual de Juan Rana constituía uno de los marcos de identificación del personaje entremesil, un motivo reiterado sobre el que los autores insistían para la formulación cómica del protagonista. Al mismo tiempo, la alusión a una sexualidad controvertida del alcalde se inspiraba sin duda a la vida privada del mismo Cosme Pérez. En 1636 el actor fue involucrado en una 'caza de brujas' contra todo sospechoso de *pecado nefando* que llevó al encarcelamiento del famoso actor. Saéz Raposo, 2005: 30-33, recoge el aviso de un gacetillero de la época en que se alude a la puesta en libertad de 'Juan Rana': «En cuanto al negocio de los que están presos por el pecado nefando, no se usa del rigor que se esperaba, o sea esto porque el ruido ha sido mayor que las nueces, o sea que verdaderamente el poder y el dinero alcanzan lo que quieren. A don Nicolás, el paje del Castrillo, vemos que anda por la calle, y a Juan Rana, famoso representante, han soltado». Es significativo el hecho de que la fama del alcalde que él personificaba llevara a una confusión entre la persona y el personaje, reconocible en la referencia del gacetillero a Juan Rana y no a Cosme Pérez.

anunciar la llegada del hombre embarazado alude a la falta del ciclo menstrual del alcalde como índice de su preñez:

MUJER Sus faltas ha descubierto, y
viéndose en nueve faltas,
cuantas palabras pronuncia
son ya palabras preñadas[39].

Por si fuera poco, el protagonista Juan Rana es el quien utiliza una estructura morfológica de género femenino para referirse a sí mismo:

JUAN RANA ¡Ay, desdichada!
De quien es su embarazo
su desgracia.
[…]
No me haré otra vez preñada
no más en la vida[40].

Pero sin duda alguna el punto más extremo de esta progresiva destrucción del componente masculino se entrevé con el nacimiento del pequeño Juan Ranilla quien, después de ver a su progenitor, lo llama 'mamá'.

A la fase destructiva, por otra parte, corresponde un momento positivo, o mejor dicho *propositivo* en palabras de Bajtín, relacionado con una fase generativa, creativa, sucesiva a la destrucción. Esta fase corresponde en parte a lo que acabamos de ver acerca del carácter ambivalente de la auto-regeneración interior (intercambio hombre/mujer) que caracteriza al protagonista. Al mismo tiempo, se relaciona también con su capacidad de engendramiento de otro ser, Juan Ranilla, en todo similar a su creador:

BERRUECO Su retrato es el muchacho en talle y en rostro.
[…]
JUAN RANA Digo que en todo es mi hijo,
sin faltarle una migaja[41].

Este parto extraordinario, en definitiva, da origen a un resultado igualmente asombroso: el cuerpo grotesco de Juan Rana da a luz otro cuerpo grotesco, el de un niño ya completo, en talle y actitud igual a la de su padre, como lo demuestra su habilidad en el zarambeque. Relacionándonos con el concepto de *cuerpo grotesco* como entidad no limitada que sobrepasa las lindes establecidas por la realidad, hasta podríamos atrevernos a considerar a Juan Ranilla no tanto como un ser aislado e

[39] Lanini y Sagredo, *El parto de Juan Rana*: h. 44v. Por medio de una paronomasia, Lanini juega con los múltiples significados de 'falta' que, en el primer caso, se refiere a las culpas, mientras que las 'nueve faltas' aluden a la ausencia de menstruación durante nueve meses. A propósito del oxímoron del hombre con menstruación, Velasco, 2006: 43, menciona ciertas creencias homofóbicas y antisemitas de la España renacentista y barroca: «some early modern Iberian physicians and theorists (such as Andrés de Laguna, Juan de Quiñones, and Isaac Cardoso) wrote about (or against) male menstruation as a sign of the consequences of being idle, effeminate, and/or a judaizer».
[40] Lanini y Sagredo, *El parto de Juan Rana*: h. 44v; 45v.
[41] *Ibidem*: h. 45v-46r.

independiente, sino más bien como una protuberancia –el mismo Juan Rana habla de «chichón viviente» para referirse a su vientre de embarazo–, una especie de extensión de ese cuerpo que se autogenera interna y exteriormente. Asistimos a una ruptura de la dimensión individual y cerrada del organismo, para proyectarnos hacia el concepto de cuerpo visto como lugar de pasaje en el que la vida se renueva de manera incesante.

Otro elemento de realismo grotesco presente en el entremés y merecedor de una reflexión es el mecanismo de desacralización que atiende al contexto causal del embarazo de Juan Rana. El protagonista, como ya he subrayado, es incapaz de explicar ante los jueces la razón de su embarazo. Alude únicamente, con evidente objetivo cómico, a la exclusión de relaciones homosexuales, el «tropezón» al que se hace referencia en el texto, como causa desencadenante:

JUAN RANA Valga también confesaros
que no soy culpada en nada,
pues este chichón viviente
ningún tropezón le causa[42].

El proceso de degradación se realiza en el momento en que el protagonista usa una metáfora para intentar explicar su «concebir del viento» con el cual traspone a un plano bajo y material una imagen de la mitología griega clásica:

JUAN RANA Y por fin, valga advertiros
que si en las yeguas se halla
concebir del viento, pueden
lo mismo hacer los Juan Ranas[43].

En el libro XX de la *Ilíada* Homero se refiere al mito pelásgico de Bóreas, el dios del viento del norte, quien, en forma de semental, había engendrado doce potros con las yeguas de Erictonio. Probablemente influenciado por el mito, Plinio el Viejo sostenía en su *Naturalis Historia* que las yeguas, poniéndose con su trasero hacia el viento del norte, podían engendrar potros sin necesidad de un semental[44]. Resulta evidente la alusión y desacralización del mito griego por parte de Lanini: una vez más asistimos a un mecanismo desmitificador, evidentemente relacionado con la topografía grotesca, que atiende a la inversión alto/bajo, espiritual/material. El nivel alto que encontramos en este episodio mitológico, y que apunta a la exaltación del dios del viento y su capacidad para generar nueva vida, se traspone en el entremés a un plano bajo de comicidad grotesca del que el protagonista se sirve para recalcar la singularidad de su embarazo.

[42] *Ibidem*: h. 45r.
[43] *Ibidem*.
[44] Son escasas las noticias biográficas acerca de Lanini y Sagredo y, por tanto, desconocemos cuáles eran sus lecturas y de qué forma pudo conocer la historia de Bóreas y las yeguas. Lo cierto es que este mito se señala en la *Philosophía secreta* de Pérez de Moya, 1999, texto fundamental entre los literatos barrocos para el conocimiento de la mitología grecorromana: «Dicen los poetas que Bóreas amó las yeguas del rey Dardano, y mezclándose con ellas carnalmente, engendró doce caballos muy ligeros. Toca esta fábula Homero. […] San Isidro, acerca desta materia, dice que cerca de Lisboa, ciudad de Portugal, hay algunas yeguas, las cuales, cuando están con grande ardor o deseo de se ayuntar con los caballos, abren las bocas contra el viento Céphiro, que es el que dice Favorino, que corre del Occidente, y recibiendo aquel viento, conciben sin otro ayuntamiento carnal. […] Esta misma opinión tiene Plinio y Vergilio, en nueve versos, que comienzan: *Continuoque avidis*, etc. Tienen concebir y engendrar las yeguas, no tan solamente del viento Céphiro, más de otros cualesquiera vientos fríos, sin ayuntamiento de caballo».

A modo de reflexión final, se ve cómo *El parto de Juan Rana* se apropia de un tema enraizado en un sustrato mitológico y folklórico que, sin duda, Lanini tuvo que tener presente a la hora de escribir su pieza. Pese a su dimensión sumamente extravagante, el ámbito literario no queda exento de encarar un asunto de esta índole contribuyendo a la difusión de una imagen invertida y caricaturesca del hombre. Mirando a la España del Siglo de Oro, sin duda podemos considerar la historia del pliego de cordel anteriormente analizada como una posible fuente de inspiración para el entremés de Lanini, a la luz de una afinidad temática, pero también episódica: parto extraordinario de un hombre, inconsciencia por parte del protagonista de su estado, presencia de un tribunal con el fin de averiguar el caso. Se trata de un parecido patente hasta en el epílogo en el que, mediante una inserción metateatral, se hilvana un discurso misógino orientado a la necesidad de desconfiar de las mujeres (si bien por motivaciones divergentes). Pese a estas semejanzas, lo cierto es que Lanini y Sagredo refuerza la posible base temática modulándola según el esquema propio de la lógica entremesil y, sobre todo, apuntando a la amplificación grotesca de un personaje cómico renombrado para el público de la época. De esta manera, el relato se carga con unas connotaciones inusitadas, a la vez que la figura entremesil de Juan Rana se lleva al extremo al presentar un sujeto ambivalente y grotesco que se hace portavoz del mensaje carnavalesco.

OBRAS CITADAS

ASENSIO, Eugenio, *Itinerario del entremés: Quiñones de Benavente. Con cinco entremeses inéditos de Francisco de Quevedo*, Madrid, Gredos, 1971.

BAJTÍN, Míjail, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, trad. Julio Forcat y César Conroy, Barcelona, Darcal, 1974.

BASS, Laura, *The drama of the portrait. Theater and visual culture in Early Modern Spain*, Louisville, The Pennsylvania State University Press, 2008.

BOCCACCIO, Giovanni, *Decameron*, ed. Vittore Branca, Torino, Einaudi, 1992.

CANONICA, Elvezio, *El poliglotismo en el teatro de Lope de Vega*, Kassel, Reichenberger, 1991. CARO

BAROJA, Julio, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, Istmo, 1990.

CERVANTES, Miguel de, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* [1605], ed. John J. Allen, Madrid, Cátedra, 2004.

CORDOBA, Pierre, «L'homme enceint de Grenade: contribution à un dossier d'histoire culturelle», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 23, 1987: 307-330.

COTARELO Y MORI, Emilio, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas: desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII*, estudio preliminar e índices por José Luis Suárez y Abraham Madroñal, Granada, Universidad de Granada, 2000.

COULIANO, Ioan y ELIADE, Mircea, *Diccionario de las religiones*, Barcelona, Paidós, 1992.

DELPECH, François, «La patraña del hombre preñado: algunas versiones hispánicas», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXIV, 2, 1985-1986: 548-598.

DULITZKY, Jorge, *Mujeres de Egipto y de la Biblia*, Buenos Aires, Biblos, 2000.

GORDON, Mel, *Lazzi. The comic routines of the Commedia dell'Arte*, New York, Performing Arts Journal Publications, 1983.

HUARTE DE SAN JUAN, Juan, *Examen de ingenios para las ciencias* [1575], Barcelona, Planeta, 2011.

HUERTA CALVO, Javier, «Arlequín español (entremés y *Commedia dell'Arte*)», *Crotalón*, 1, 1984: 785-797.

LANINI Y SAGREDO, Pedro Francisco, *Entremés del parto de Juan Rana*, en *Entremeses*, s. XVIII, h. 41r-46r [Fundación Lázaro Galdiano: m. 23/13].

—, *El parto de Juan Rana: entremés*, en *Colección de entremeses*, s. XIX, h. 425r-435r [BNE: mss/14089].

MADROÑAL, Abraham, «Tres nuevos manuscritos y una edición desconocida de los entremeses de Calderón», *Criticón*, 87-88-89, 2003: 441-457.

MICELI, Silvana, *Il demiurgo trasgressivo: studio sul trickster*, Palermo, Sellerio, 2000.

MOLHO, Maurice, *Cervantes: raíces folklóricas*, Madrid, Gredos, 1976.

NOSARI, Pier Giorgio, «Il fumetto di Arlecchino», *La Rivista di Bergamo*, 22-23, 2000: 81-89.

PÉREZ DE MOYA, Juan, «Philosophia secreta», texto transcrito y editado por el *Proyecto Cervantes* de la Universidad de Alicante, *Azogue*, 2, Julio-Diciembre 1999 [http://www.revistaazogue.com Consulta: 10 de febrero de 2015].

SAÉZ RAPOSO, Francisco, *Juan Rana y el teatro cómico breve del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005.

—, «La herencia de la *commedia dell'arte* italiana en la conformación del personaje de Juan Rana», *Bulletin of the Comediantes*, LVI, 1, 2004: 77-96.

SERRALTA, Frédéric, «Juan Rana homosexual», *Criticón*, 50, 1990: 81-92.

SLATER, John, LÓPEZ TERRADA, María Luz y PARDO TOMÁS José, *Medical cultures of the Early Modern Spanish empire*, Farnham, Ashgate, 2014.

STROUD, Matthew, *Plot twists and critical turns. Queer approaches to Early Modern Spain theater*, Cranbury, Rosemont Publishing and Printing Corp., 2007.

THOMPSON, Peter, «Crossing the gendered 'clothes'-line: Lanini y Sagredo's *El parto de Juan Rana*», *Bulletin of the Comediantes*, LIII, 2, 2001: 317-333.

—, *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'*, Toronto, University of Toronto Press, 2009.

VEGA CARPIO, Lope de, *Las batuecas del duque de Alba*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2000. Edición digital a partir de *Parte veintitrés de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid, María de Quiñones, 1638 [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/las-batuecas-del-duque-de-alba--1/html/ Consulta: 10 de febrero de 2015].

—, *La octava maravilla*, ed. de María Nogués y Ramón Valdés, en *Comedias de Lope de Vega. Parte X*, Ramón Valdés y María Morrás (coord.), Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, Lérida, 2010, vol. II.

VELASCO, Sherry, *Male delivery. Reproduction, effeminacy and pregnant men in Early Modern Spain*, Nashville, Vanderbilt University Press, 2006.

WON, Hae-Joon, *El teatro breve de Pedro Francisco Lanini* (tesis doctoral inédita), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1997.

ZAPPERI, Roberto, *L'uomo incinto: la donna, l'uomo e il potere*, Cosenza, Lerici, 1979.

ZOJA, Luigi, *Il gesto di Ettore. Preistoria, storia, attualità e scomparsa del padre*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.