

THE DOUBLE AND THE DOUBT: CRITIQUE OF SKEPTICISM IN THE SHORT PLAYS OF JUAN RANA

EDUARDO PAREDES OCAMPO

ORCID.ORG/0009-0000-3394-3863

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

eduardoparedes@filos.unam.mx

Abstract: *This paper focuses on the theme of the double in the entremeses and loas of Juan Rana. The objective is to unravel how the various doubles of the gracioso (the reflection, the portrait, the statue, the shadow, the soul) articulate the skepticism of the cultural moment in early modern Europe. Methodologically, the readings of the interludes are framed within the ideas of the double and the mirror presented by psychoanalysis and the theory of the Doppelgänger. I argue that the ontological uncertainty provoked in the gracioso when confronted with his double is interpreted as a parody, both laughable and critical, of skeptical currents, exemplified by authors such as Sixto Empírico, Francisco Sánchez, and Pedro de Valencia. This work contributes to Golden Age studies by exploring cultural realms—skepticism—previously ignored in canonical readings of Juan Rana’s entremeses.*

KEYWORDS: PARODY; INTERLUDE; COSME PÉREZ; LAUGHTER, INCREDULITY

RECEPTION: 07/08/2024

ACCEPTANCE: 24/10/2024

EL DOBLE Y LA DUDA: LA CRÍTICA AL ESCEPTICISMO EN EL TEATRO BREVE DE JUAN RANA

EDUARDO PAREDES OCAMPO

ORCID.ORG/0009-0000-3394-3863

Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

eduardoparedes@filos.unam.mx

Resumen: Este artículo se centra en el tema del doble en los entremeses y loas de Juan Rana. El objetivo es desentrañar cómo los diversos dobles del gracioso (el reflejo, el retrato, la estatua, la sombra, el alma) articulan el escepticismo del momento cultural en la Europa de la edad moderna temprana. Metodológicamente, las lecturas de los entremeses se enmarcan en las ideas del doble y el espejo presentadas por el psicoanálisis y la teoría del Doppelgänger. Se argumenta que la incertidumbre ontológica provocada en el gracioso ante la confrontación con su doble se interpreta como una parodia, risible, pero también crítica, de las corrientes escépticas de los siglos XVI y XVII, ejemplificadas por autores como Sixto Empírico, Francisco Sánchez y Pedro de Valencia. Este texto contribuye a los estudios áureos al explorar ámbitos culturales —el escepticismo— previamente ignorados en las lecturas canónicas de los entremeses de Juan Rana.

PALABRAS CLAVE: PARODIA; ENTREMÉS; COSME PÉREZ; RISA; INCRECULIDAD

RECEPCIÓN: 07/08/2024

ACEPTACIÓN: 24/10/2024

*No hay vida como ser incrédulo,
a nadie he de creer mucho, ni poco.
Ni a mí me he de creer; si no me toco.
¿Si estoy aquí? Lo dudo ciertamente.
Más, sí estoy, no quitando lo presente.
Tiéntase*

INTRODUCCIÓN: DEL DOBLE AL ESCEPTICISMO

El escepticismo de estos versos no lo articula un personaje serio del teatro áureo como Segismundo, de *La vida es sueño*, de Calderón de la Barca, quien —por medio de cuestionamientos, como el célebre “¿Qué es la vida?” (2016: 161)— “apunta a la opacidad permanente para responder con certeza a la pregunta por quién soy, en medio de la cuestión por una realidad de la que siempre podríamos despertar” (Lema-Hincapié, 2005: 62). Tampoco se trata de especulaciones ontológicas de filósofos españoles como Pedro de Valencia o Francisco Sánchez —este último apodado “el escéptico” y productor de un libro con el revelador título de *Quod nihil scitur, Que nada se sabe* (1581)—. Estas líneas las recita ni más ni menos que el gracioso Juan Rana, interpretado por el actor Cosme Pérez, al inicio de la *Loa de Juan Rana*, de Agustín Moreto, representada en 1664 (2009: 235).

Esta incredulidad ante la verdad y la existencia se encuentra plasmada en una cantidad considerable de loas, entremeses y otras piezas teatrales cortas que tienen como personaje al célebre bobo Juan Rana. Es un tema recurrente que, pese a la existencia de estudios sobre este gracioso (Sáez, 2005; Thompson, 2006), no se ha contemplado con miras más allá de lo puramente textual, pues, considero que, visto en sintonía con los procesos históricos y culturales del momento, estas obras parodian una crisis epistemológica sufrida con “*the resurgence of ancient skepticism in the sixteenth and seventeenth centuries [which] represents one of the critically formative phenomena of the cultural history of the early modern period*” (Pawlita, 2018: 79). Repensar sería o cómicamente estos presupuestos filosóficos surge como “*backdrop of a period marked by massive changes, the loss of previous certainties and new epistemological challenges*” (Pawlita, 2018: 83). Juan Rana y su público viven en un mundo en crisis por diversos sucesos históricos y culturales: el “descubrimiento” de América, el fin del sistema ptolemaico del mundo y su sustitución por el copernicano, así

como la Reforma protestante con su respuesta católica —la Contrarreforma—, por nombrar sólo tres. Para Roberto Echavarren,

[...] esa dinámica y desbarajuste fueron una experiencia de vértigo y transformación de las mentes. Todo está en crisis [...] con la] entrada del escepticismo griego en Europa, al ser traducido Sexto Empírico del griego al latín en 1560. Francisco Sánchez, Montaigne, Pascal, Juana Inés de la Cruz son los principales filósofos escépticos del siglo xvii. (2023: 15)

Al fuego provocado por las diferentes crisis sociales y culturales, se le echa más leña con la entrada de las obras de Sexto Empírico (160-210 d.C.), autor que, basándose en las enseñanzas de Pirrón de Elis (360-270 a.C.), tajantemente se opone al conocimiento de una verdad absoluta por medio de una “suspensión de juicio” (1993: 53). Éste, a su vez, influencia a autores que, dentro del ámbito hispánico, cuestionan hasta la misma realidad de las cosas, como el ya mencionado Francisco Sánchez, en el terreno filosófico, y Sor Juana, en el terreno poético. Sin embargo, debe reconocerse la amplitud y popularidad de la corriente, pues “en general, todo el espíritu crítico del humanismo español tiene una fuerte deuda con el escepticismo” (Gómez, 1993: 104).

Por ende, sostengo que las palabras de Juan Rana representan una parodia del escepticismo europeo del siglo xvii y una crítica que el público —más o menos, familiarizado con el humanismo— concientizaría. Entiendo el término *parodia* como lo hace Chris Baldick: “*a mocking imitation of the style of a literary work or works, ridiculing the stylistic habits of an author or school by exaggerated mimicry*”. Por ello, resaltaré “*its application of serious styles to ridiculous subjects*”, recalcando “*its punishment of eccentricities*” (2008: 248). En ello, mi análisis es deudor de la interpretación “seria” de la risa de Henri Bergson, para quien, en su *Le Rire: Essai sur la signification du comique* (1900), lo cómico tiene la función social de castigar las desviaciones del comportamiento humano al ridiculizarlas (2017). Para llevar a cabo este contrapunto paródico, me basaré principalmente en las obras de diversos autores escépticos como Sexto Empírico, Francisco Sánchez y Pedro de Valencia, utilizándolas como ejemplo del estilo serio que el gracioso áureo ridiculizará.

Por otro lado, es llamativo, asimismo, que la risible incredulidad del gracioso se halle conectada, en muchos casos, con el tema de “*the double [which is] the main rhetorical figure in many Juan Rana plays*” (Thompson, 2009: 22). Este

tema, como recurso ridiculizante del discurso empírico, funciona de manera sumamente adecuada, pues “*the double holds great potential and is the perfect site for parody and satire, as is the case for Juan Rana*” (Thompson, 2006: 23).

En la loa citada como epígrafe, por ejemplo, el personaje de Orozco obliga al gracioso a “verse” en uno de los falsos espejos presentados por él. Estos espejos son realmente marcos vacíos, detrás de los cuales se van presentando varios actores célebres de la época disfrazados, precisamente, de dobles de Juan Rana. Desde dentro de ellos, Orozco va sacando, uno a uno, a tres de “su[s] estatua[s] para que haga[n]/ su papel [de Juan Rana]” (Moreto, 2009: 240 y 242). Los versos del epígrafe sirven como un prólogo temático al escepticismo que suscitará este ominoso encuentro con sus dobles.

El presente ensayo sostiene que, en esta loa y otros entremeses, estos dobles como “los espejos cumplen [...] una función simbólica, muy en el estilo barroco, puesto que enseñan la cara oculta, el lado de las frustraciones y los desengaños” (Huerta Calvo, 2001: 126). Debido a esto, se plantean las siguientes preguntas: ¿cuál es la conexión entre la duda epistemológica de Juan Rana y la figura del doble? ¿Qué funciones simbólicas e ideológicas desempeñaría la risa del espectador áureo al confrontarse con el gracioso escéptico y sus múltiples reflejos? ¿Qué “cara oculta” de la sociedad áurea, cuáles de sus “frustraciones” y “desengaños”, se articularían por medio de estos recursos?

Para responder a estas preguntas, se analizan otras tres obras cortas de Juan Rana junto al ya citado: *El guardainfante. Segunda parte*, de Luis Quiñones de Benavente (1645); *El parto de Juan Rana*, de Francisco Pedro Lanini y Sagredo (1653-1658?), y *El triunfo de Juan Rana*, por Pedro Calderón de la Barca (1669).¹ Esta selección está justificada por dos razones. En primer lugar, estas obras tratan el tema del doble con más detenimiento que otras piezas de teatro corto áureo, al tiempo que parodian al escepticismo “serio” a través de la reacción escéptica “risible” del gracioso ante su desdoblamiento. En segundo lugar, estas obras fueron representadas por Cosme Pérez en su papel de Juan Rana. El hecho de que se escenificaran por el más célebre actor del siglo XVII implica que su trascendencia estética e ideológica en el público áureo

¹ Como base para el análisis de los textos, uso la edición de Thompson, la cual no cuenta con número de versos.

posiblemente haya sido mayor que otras piezas con actores más desconocidos. Esto se debe a que, en esa época,

[...] el cuerpo del cómico es capaz de transmitir el mundo de significantes míticos previstos sobre el escenario para representar una cultura... Esto explica en buena parte la mixtificación admirativa hacia los actores y sobre todo hacia actores concretos. Cosme Pérez [...] es un ejemplo que abona esta hipótesis. (Rodríguez Cuadros, 1998: 67)

La mistificada figura de Cosme Pérez articula los mitos de la sociedad áurea como ningún actor previo ni posterior a él. Debido a que funge como un transmisor directo entre la cultura y el público, el actor legendario refleja las formas y temas que entretienen y deleitan a la mujer y al hombre áureos —pero también aquellas que expresan sus dudas y sus miedos—. De ahí que su interpretación histriónica y paródica del doble sea de especial pertinencia para un estudio cultural como el propuesto. De ahí, también, la importancia del hecho de que, por medio de su figura, se critique “lo que con más energía y singularidad muestra una cultura como la española del Seiscientos [que] es la apertura a representar [...] un principio de ir más allá de todas determinaciones, entre ellas las de la misma razón” o, en otras palabras, el escepticismo (De la Flor, 2002: 19). Como se verá, el gracioso remeda los hábitos estilísticos de una corriente cultural que pretende ir, en las cavilaciones de diferentes autores, más allá de las determinaciones que otorga la razón.

Finalmente, hablando de la crítica, hoy en día, de Juan Rana se estudian mayoritariamente temas relacionados con su supuesta homosexualidad, y se ignoran, por ende, aspectos también relevantes a la historia de las ideas, como el expuesto aquí (Serralta, 1990: 81-92). También, habrá que reconocer que existen tres antecedentes a este trabajo: (1) los ya citados estudios de Peter E. Thompson, quien minuciosamente analiza la figura de Juan Rana e, inclusive, trata el tema del doble —pero sin llegar a establecer nexos culturales más profundos como los propuestos aquí—; (2) el artículo de Yuri Porras sobre tres entremeses donde el gracioso se desdobra, y, el cual, pese a presentar interesantes presupuestos respecto al papel del espectador en las obras del gracioso, no alcanza a contextualizarlos en relación con los cambios epistemológicos vividos en la España áurea (2010), y (3) el trabajo en el que Sophie Degenne-Fernández detalla minuciosamente el papel del retrato en

los entremeses de Cosme Pérez, para quedarse, empero, en lo puramente descriptivo en vez de involucrarse analíticamente con las obras (2009).

METODOLOGÍA: DEL YO AL OTRO

Quisiera detenerme brevemente en los presupuestos metodológicos concernientes a la teoría del doble, ya que, en los trabajos citados anteriormente, se obvia historizarlos, dando por sentadas sus aplicaciones universales. Respecto a este último punto, Otto Rank, en su estudio de 1914, *El doble. Un estudio psicoanalítico (Der Doppelgänger. Eine psychoanalytische Studie)*, es quien primeramente apuntó a la aplicabilidad transcultural de este marco analítico, pues diversas imágenes del doble “pueden encontrarse en los pueblos primitivos, tanto como en los de culturas avanzadas” (2018: 124). Del miedo a las sombras en las tribus nómadas, al clon joven de película de Coralie Fargeat *The Substance* (2024), ese *otro* aparece, cultura a cultura, como un rasgo antropológico que encarna los miedos específicos de determinadas sociedades. Es también Rank quien enfatiza los subtextos negativos detrás de las múltiples imágenes del doble, pues éste asume “la forma defensiva del miedo patológico al yo propio”. Así, el *yo* y el *otro* se encuentran en perpetua oposición cuando “el doble [...] se convierte en un rival inequívoco [...] como un deseo de defensa contra una temible destrucción eterna, reaparece en la superstición como el mensajero de la muerte” (2018: 127-128). En términos culturales más amplios, este *otro* también representa aspectos nocivos y destructores dentro de una sociedad dada —por ejemplo, el escepticismo extremo en la Europa del XVII.

A Rank lo sigue Sigmund Freud con su artículo de 1919, *Lo siniestro o Lo ominoso (Das Unheimliche; The Uncanny)*. Freud “estudia las relaciones entre el ‘doble’ y la imagen en el espejo” que generan una impresión de ambigüedad e indecisión siniestra, de perplejidad ante la paradoja de lo familiar desfamiliarizado (Freud, 1978: 8). Para que nazca “una impresión siniestra” de la confrontación del individuo con su doble “es preciso [...] que el juicio se encuentre en *duda* respecto a si lo increíble, superado, no podría, a la postre, ser posible en la realidad” (1978: 12). Hallamos, pues, un aspecto escéptico en el centro de esta teoría psicoanalítica: el juicio vacila ante lo *uncanny*, se titubea acerca de la realidad o irrealidad de las cosas. Ante el encuentro del *yo* con el *otro*, sucede una suspensión del juicio muy similar a la que presentan, por ejemplo, Sexto Empírico y Francisco Sánchez. Si bien el trasfondo de los

entremeses es cómico, los personajes se enfrentan a situaciones que pudiéramos describir como ominosas y que provocan vacilaciones escépticas —situaciones que, sin embargo, por su fuerza paródica, harían al público reír críticamente.

El discípulo de Freud, Jacques Lacan, continúa con estas ideas bajo el concepto de *le stade du miroir* o el estadio del espejo. Este proceso cognitivo en la evolución psíquica del hombre sucede cuando, a la corta edad de seis a dieciocho meses, un niño puede reconocerse en su reflejo (específicamente en un espejo). Lacan propone “comprender el estadio del espejo como una identificación”. Si bien no todas las culturas cuentan con espejo, este proceso psíquico “también podría observarse en los juegos de confrontación entre el niño y algún semejante” (Lacan, 2009: 100-101).

Sin embargo, el psicólogo afirma que este reconocimiento del *yo* conlleva una paradoja: “simboliza la permanencia mental del yo [je] al mismo tiempo que prefigura su destinación alienante”. Estos reflejos “unen el yo [je]” a sus “proyec[ciones]” como “la estatua”, el “autómata”, “la alucinación”, “el sueño” (que más pareciera pesadilla) y otras tantas “apariciones del doble en que se manifiestan realidades psíquicas, por lo demás heterogéneas” (Lacan, 2009: 101). Así, estas ideas “convergen en la misma idea fundamental que reduce al yo a [...] ceguera, ilusión, desconocimiento”, pues “Lacan no se cansará de denunciar al yo como instancia de aberración” (Guillerault, 2005: 142 y 144). Ceguera, desconocimiento e ilusión son estados cognitivos que llevan al escepticismo —uno similar al que, en términos culturales más amplios, se expresa en la España barroca—. Este punto de unión entre la confrontación del doble y la consecuente suspensión del juicio permitirá a Juan Rana y a sus heterogéneas proyecciones parodiar dicho movimiento filosófico cultural.

Finalmente, es necesario señalar que las teorías de Freud y Lacan son deudoras de las aproximaciones literarias y filosóficas al tema del *Doppelgänger*, desarrolladas, en primera instancia, durante el romanticismo alemán, específicamente por Johann Gottlieb Fichte y Johann Wolfgang von Goethe. Una interesante aproximación contemporánea a este tema la presenta Gry Faurholt en su artículo “Self as other. The Doppelgänger”, que reelabora las ideas de Lacan y las aplica a la literatura gótica. Para él, los efectos de encontrarse con los “*doppelgängers subvert our notion of personal identity by taking to an extreme the two means of identity formation, identification and othering*” (Faurholt, 2009). La incertidumbre que presentan los dobles y reflejos está, en la mayoría de los casos, afianzada en cuestiones de identidad personal y

cultural. En nuestro caso en cuestión, esta crisis identitaria la podemos rastrear tanto en el ambiguo Juan Rana, como en la España barroca y contradictoria que enmarca las obras cortas analizadas. Por ello, se puede argumentar que la subversión de la risa provocada por el gracioso se basa, en gran parte, en este desconocimiento entre el *yo* y el *otro* (que, paradójicamente, es también un *yo*).

EL ESPEJO: DE LA INDIFERENCIA AL DESASOSIEGO

Empecemos con la loa citada como epígrafe de este trabajo. En la *Loa*, después de los primeros versos, donde Juan Rana acepta su total incredulidad ante lo que es, el personaje de Orozco trata de convencerlo de acudir a representar precisamente una loa al palacio. A Juan Rana, para lograr que deje de desconocerse a sí mismo y vuelva a las tablas, le tienen que recitar todos los diferentes papeles que ha asumido en su vida teatral. Ante ello, asume una posición de total apatía ontológica, por lo que, ante cada alusión a quien fue, declara: “Pues ya estoy muy deferente” (Moreto, 2009: 238).

Esta deferencia remeda, paródicamente, la “propia situación espiritual del sabio escéptico, definida como ‘modo de vida escéptica’, coherente y fuera de lo común que cimentó su fama como hombre indiferente”. Para entender el alcance del ridículo que establece aquí el gracioso con su renuencia a actuar, habrá que tener en cuenta “la amplitud y profundidad que tienen en Pirrón la ‘indiferencia’ y la ‘apatía’”. Es decir, el mismísimo padre de la filosofía escéptica, Pirrón, “era citado como modelo de adiaforía, de indiferencia escéptica” o “la indiferencia ante la indeterminación de las cosas del mundo” (Román Alcalá, 2005: 46-47). En este primer momento de la *Loa*, Juan Rana ridiculizaría dicha adiaforía, al rechazar apáticamente su labor de comediante —su razón de ser— por no saberse ontológicamente determinado.

Posteriormente, Orozco sigue el juego y logra que Juan Rana sospeche aún más de sus certitudes más afincadas por medio de la utilización de dos tra-moyas: un espejo verdadero y un espejo falso. Preparándose para el embuste, Orozco le pregunta a Juan Rana:

OROZCO: ¿Vos nunca os habéis mirado
en un espejo?

RANA: A fe mía,
que me miré esta mañana

y dije, Dios me bendiga.

OROZCO: Pues si os veis en un espejo
 con una Luna muy fina
 entera vuestra persona,
 desde el pie a la coronilla,
 y tocándoos con las manos
 halláis ser otra distinta,
 ¿no creeréis que sois la otra? (Moreto, 2009: 240)

Antes de usar este mágico espejo (el del cristal tan fino que probará inexistente), Orozco insta al protagonista: “veros en esotro espejo”, es decir, en el espejo normal. Al verse a sí mismo, Juan Rana responde: “Sin quitarme pinta/ soy Juan Rana”. Entonces, Orozco lo vuelve a animar “Miraos ahora”. La acotación indica “*Mira a otro*”, es decir, al espejo falso —detrás del cual se encuentra el actor Escamilla, vestido del doble de Juan Rana—. El bobo “reflejado” se sorprende y, saliendo momentáneamente de su adiaforía, exclama: “Escamilla, ¡¡Jesús! Desde el pie al cabello” (Moreto, 2009: 242).

Por las acotaciones y los versos de Rana, debemos suponer que este elemento escénico consistía en un marco vacío, que simulaba un espejo y detrás del cual permanecería Antonio de Escamilla —otro actor célebre del Siglo de Oro—, vestido de Juan Rana. Esta hipótesis se apoya en el hecho de que Orozco, a continuación, pide al gracioso que “saque con su mano aprisa/ su estatua para que haga/ su papel”. El gracioso obedece, mencionando “Saco mi estatua”, y comenta, al encontrar a su doble —representado como reflejo o estatua— fuera del marco, “parece/ persona de la otra vida” (Moreto, 2009: 242). La duda escéptica se materializa en los sentidos de Juan Rana cuando se reconoce en el doble. Específicamente, se expresa cuando titubea si su reflejo es verdadero o es un ente fantasmagórico que viene de la otra vida.

Este truco teatral con el falso espejo se repite otras tres veces. En cada ocasión, Juan Rana se “refleja” en diferentes actores célebres de la época: Mateo Godoy, María de Quiñones y María de Prado. A esta última, la llaman indistintamente “Juan Rana María” y “María Prado Rana”, jugando paródicamente con las ambigüedades del tema del doble y relativizando la individualidad tanto de la dama-hecha-gracioso, como del gracioso-hecho-dama. La risa se manifestaría en el público ante la repetición incesante de reflejos —a todas vistas defectuosos— y la actitud cada vez más desconcertada del gracioso,

quien, inicialmente, se mostraba escépticamente impávido ante la realidad. El contraste es uno de los principales activadores de lo cómico.

Antes del final festivo del entremés, se puede notar a un Juan Rana francamente desconcertado, viviendo la confusión del doble con fatiga y susto. A cada tanto desesperadamente comenta: “esto no”, “no es posible” y “basta”; también blasfema llamando a “San Lesmes” y “Santa Cristina”, ante la misteriosa mezcla de reflejo y realidad, ante el trampantojo que combina al espejo y al doble (Moreto, 2009: 240-244). Gestualmente, Cosme Pérez hubiera encarnado este desasosiego y lucha mental con, por ejemplo, la acción de tomarse la cabeza como quien ignora los límites entre verdad y mentira o de pellizcarse para emerger de la pesadilla de no saber si él es el *yo* o el *otro*.

Ya fuera por métodos verbales o gestuales, Rana/Pérez expresaría uno de “*the central elements and terms of classical skeptical thinking*”: “*the suspension of judgement that follows [...] from the undecidability, or the impossibility of recognizing the truth of a statement*” (Pawlita, 2018: 81). El juicio de Rana se encuentra absolutamente suspendido ante el atestiguamiento de la más grande imposibilidad: encontrarse a uno mismo en el Doppelgänger. Nada de la apatía inicial aparecería en este gracioso exhausto emocionalmente por una incredulidad llevada al absurdo.

Estos recursos teatrales y la crítica implícita provocarían risa en el público. La parodia los haría conscientes de la exageración de dos actitudes propiamente escépticas: la adiaforia y, posteriormente, la fatiga mental. Verían, ante sus ojos, una muestra hiperbólica de alguien que sufre una crisis de incredulidad similar a la referida por el mismo Francisco Sánchez, quien, comentando acerca de su proceder filosófico en *Quod nihil scitur*, apunta:

Este es el fin de nuestros afanes, este es el premio de un trabajo inútil y vano: perpetuas vigiliias, fatigas, ocupaciones, preocupación, soledad, privación de todos los placeres, vida semejante a la muerte, y apartarse de los vivos mientras se convive, se lucha, se habla y se piensa con los muertos. (1984 [1581]: 160-161)

La retórica de Francisco Sánchez y sus afanes son remedados ridículamente por Juan Rana. Ante la provocación escéptica de no estar seguro de lo que es, Rana —como Sánchez— muestra una privación hacia el mundo y una apatía solitaria al principio de la loa. Posteriormente, cuando la incredulidad incrementa con los diferentes dobles, el gracioso —como el filósofo— lucha

contra la incertidumbre de la realidad, preocupado ante una verdad tan evasiva que le torna vivos a sus reflejos. Así, literalmente conviviendo con entes fantasmales, el bobo teatral hiperboliza la conversación metafórica de Sánchez con los (sabios) muertos.

En conclusión, el personaje de Cosme ridiculizaría “el escepticismo radical, el pensamiento nihilificador y las estrategias disolventes y melancólicas por cuyos caminos se dirigieron [...] una buena parte de nuestros productores simbólicos” (De la Flor, 2002: 20-21). Estrategias disolventes —de apatía, fatiga y privaciones— están presentes tanto en la seria retórica de Sánchez, como en la risible de Rana. El nihilismo del filósofo, propugnando una vida más cercana a la muerte, lo plasma teatralmente el gracioso encarando a sus sombríos dobles. Finalmente, la melancolía se muestra en la indiferencia pírrónica que ambos presentan ante lo vital. Habría, entonces, un desengaño en el público, repentinamente despierto y crítico ante formas patológicas de un escepticismo que, con su actitud negativa, minan la cultura española del momento.

LA ESTATUA: DE LA ANTÍTESIS A LA APHASIA

Las implicaciones y parodia del efecto del doble sobre el escepticismo barroco se hallan también en otro ejemplo: *El triunfo de Juan Rana*. Este entremés fue escrito por Calderón, en 1669, para festejo de un ya anciano Cosme Pérez, quien, tres meses después de representarlo, en 1672, moriría. La obra trata de la erección de una estatua del gracioso en el Retiro —la residencia oficial de los monarcas españoles—, y, para representar a la efigie, se elige precisamente al mismo Juan Rana. De ahí surge la confusión escéptica del bobo, quien confunde su existencia de carne y hueso con la de su doble de mármol. La incertidumbre ontológica se muestra en el momento en el que “Tocan cajas y trompetas y sale Juan Rana en un carro triunfal”. Alrededor, los presentes lo celebran con *vivas* y la duda se hace expresar ridículamente como la primera intervención del gracioso con: “¿Qué es esto que me pasa, santo Cielo?” (Calderón de la Barca, 2009: 280). Posteriormente, los hombres le contestan:

HOMBRE 4:	¡Viva Juan Rana!
TODOS:	¡Viva a cada paso!
JUAN RANA:	¡Ola! ¡Mi estatua aquí? ¡Notable caso!
ESCAMILLA:	¡Dure la estatua de Juan Rana eterna!

HOMBRE 1: ¡Dure sin que le falte brazo o pierna!
HOMBRE 4: Pues en su casa vive retirado,
 negado a aclamaciones del tablado.
 ¡Hoy en su estatua triunfe agradecido!
JUAN RANA: De suerte, que aunque había presumido
 que era yo el que venía en tanto estruendo,
 soy mi estatua, y no yo. Ya, ya lo entiendo.
 (Calderón de la Barca, 2009: 282)

Escamilla y los cuatro hombres confunden a Juan Rana con una estatua y su primera respuesta es incredulidad, pues no entiende el “caso” o situación que se desarrolla a su alrededor. Sin embargo, al final de estos vítores, acaba negando su primera duda y acepta su equiparación con ese otro semejante, pero no idéntico a él (“soy... y no yo”). En un acto de ceguera psíquica, el actor se cree su propia efigie, disociándose absurdamente de su *yo* y colocando su identidad en su doble.

Así, elabora, ridículamente, las bases de la filosofía de Sexto Empírico, para quien “el escepticismo es la capacidad de establecer antítesis en los fenómenos [...] gracias a la cual nos encaminamos —en virtud de la equivalencia entre las cosas y las proposiciones contrapuestas— [...] hacia la suspensión del juicio” (1993: 53). En el entremés, las antítesis de este pensamiento son negación incrédula (“¡Ola!”) y, luego, aceptación paradójica (“ya lo entiendo”). Se hacen equivalentes y conviven proposiciones radicalmente opuestas —soy la estatua y no soy—. Esto provoca que la duda, en vez de la certeza, se asiente en el juicio de Rana.

Por otro lado, como el niño ante su reflejo en el estadio del espejo, Juan Rana “maquina las fantasías que se suceden desde una imagen fragmentada del cuerpo” (Lacan, 2009: 102-103). Una de estas fantasías es la de pensarse fuera de su cuerpo, en otro plano existencial, dentro de una estatua, y aceptar, escéptica y paradójicamente, las dos antítesis. Además, esta fragmentación está presentada por la amenaza implícita de que a la estatua del gracioso —como a las viejas efigies griegas y romanas— le falte un brazo o una pierna. Otro ejemplo de esta fragmentación la encontramos cuando el cortejo llega al Retiro y hacen alto para pronunciar:

HOMBRE 3: Pues aquí le tenemos
 en su imagen presente, publiquemos

sus glorias una a una.
 TODOS: Vámosle repasando la fortuna.
 JUAN RANA: Yo apostaré que estoy ahora en mi casa
 durmiendo, sin saber lo que me pasa.
 (Calderón de la Barca, 2009: 282)

Para el protagonista, existen dos Juan Rana psíquica y corporalmente fragmentados: el presente en el festejo —la estatua— y aquél que está plácidamente durmiendo en su casa —el original—. Al revelar dos términos contradictorios y aceptados de un pensamiento (el del gracioso), este momento del entremés encarna ridículamente el “*skeptical point of view, [in which] no reliable statements can be made about reality: the world does not actually have to be as it appears to be*” (Pawlita, 2018: 82-83). La parodia enfatiza que, al creerse fuera de su cuerpo, el gracioso se encuentra ante una realidad difusa y nada definida (¿se puede definir lo que es?). El mundo de la apariencia (el de la estatua) toma preeminencia sobre el original (el del gracioso dormilón). Este relativismo ontológico también puede observarse cuando, escuchando tanta celebración hacia sí mismo, el actor se lamenta de su “ausencia” y complementa: “Si yo estuviera aquí, lo que me holgará” (Calderón de la Barca, 2009: 284). La risa provocada en el público se produciría como crítica a una postura —la escéptica— que, como Juan Rana, acepta postulados opuestos (el *yo* y el doble) como igualmente válidos.

Pese a que el personaje parodia el punto de vista escéptico, también halla el miedo ante lo poco confiable de su realidad material y de la estabilidad de su individualidad. Por ejemplo, cuando la estatua —que es él mismo— es cargada para ser colocada en la fuente del Retiro, Juan Rana pronuncia:

JUAN RANA: ¡Ay, que me ponen de veras!
 ESCAMILLA: Con tiento, no se nos caiga,
 y se nos haga pedazos.
 JUAN RANA: ¡Eso sólo me faltaba!
 ¡Con tiento, señores míos!
 HOMBRE 1: Alza de este lado.
 HOMBRE 2: Alza.
 JUAN RANA: ¡Con tiento, por Dios bendito!
 (Calderón de la Barca, 2009: 286)

Juan Rana reitera la contradicción propia del pensamiento escéptico: ha aceptado también la “mentira” (de ser estatua) hasta que su integridad física se pone en riesgo “de veras” —al ser alzado sin tiento (suponemos) por los otros personajes—. Asimismo, la amenaza de hacerse pedazos, más allá de lo puramente literal, implica un pavor a que la certitud del gracioso, de por sí ya fragmentada, pueda fragmentarse aún más. Esto es debido a que un *yo* dividido, es decir, un “*Doppelgänger presents a notion of the subject/subjectivity that is defective, disjunct, split, threatening, spectral*” (Vardoulakis, 2006: 100).

Siguiendo esta lectura del *Doppelgänger*, el actor teme la amenaza que implica la separación de su subjetividad, la cual llevaría, en consecuencia, a una confusión ontológica delirante y a asumirse cognitivamente defectuoso. ¿Cuál de todas las piezas de su ser sería el verdadero Juan Rana? ¿Qué presupuesto se podría tener por verdadero para establecer un juicio de su propio *yo*? De realizarse la fragmentación, el escepticismo absoluto y la pura apariencia, la ilusión total, dominarían sobre una realidad que en ninguna manera puede conocerse. De este modo, el entremés parodia “la estructura fatal de la *illusio*, sobre la que al fin todo se funda” en gran parte de “los discursos del Barroco hispano” —sobre todo los discursos escépticos— (De la Flor, 2002: 22). Este mundo de la ilusión generalizada, de la incredulidad total, está implícito en el discurso filosófico de Sánchez, quien, refiriéndose a la realidad, señala: “no veo nada que pueda captar o aprehender” (1984 [1581]: 176-177).

Para deleite del público que hubiera querido reírse de un personaje cada vez más escéptico, Calderón introduce otra instancia de la fragmentación de Juan Rana cuando, al final de la obra, “*Sale Manuela de Escamilla*” y pronuncia:

MANUELA: ;A fuera! Que el alma
 de Juan Rana soy.
 Que este sayo, este cincho, esta vara
 fueron siempre el alma de su buen humor
 y vengo veloz
 a bailar en su nombre porque
 su afecto este día celebre mejor.
 (Calderón de la Barca, 2009: 290)

El trayecto temático del entremés se mueve desde lo estatuesco a lo espectral, las dos siendo instancias de la alienación ominosa del *yo*. Juan Rana

encuentra a su doble dos veces: la primera en su imaginación (la estatua) y la segunda en vivo (su alma, representada por Manuel Escamilla). La ilusión barroca invade el escenario. El actor, quien al principio constantemente se queja y comenta sobre su condición estatuesca, al final calla, encarnando, paródicamente, “una exhortación típicamente escéptica”: “la *aphasia*, silencio o indefinición” (Castany Prado, 2009: 26).

Esta *aphasia* viene, en primer lugar, aunada al hecho de que su mayor pesadilla se ha concretado: Juan Rana se ha encontrado —en vida— con el tétrico reflejo de su propia muerte. En segundo, después de la aparición del espectro, Calderón no le concede ni una sola palabra, precisamente porque quiere retratar risiblemente su indefinición ontológica: ya no sabe sobre lo que se ciñe su realidad. Callar es la única reacción válida ante este suceso fantástico que anula cualquier certitud e introduce un caos mental inusitado. El público, pendiente de esta reacción afectada del protagonista, hubiera reído de la parodia del “escepticismo [...] [que] llega a decir con una clara actitud epistemológica que las cosas son incomprensibles y, por consiguiente, no sabemos a qué atenernos con ellas, por lo que lo mejor será guardar silencio” (Román Alcalá, 2005: 48). Para Juan Rana, ya todo —hasta su propio *yo*— es incomprensible

LA MUERTE: DE LO PROBABLE A LO ABSURDO

El doble emerge como un ente espectral también en el entremés de *El guardainfante. Segunda parte*. En esta obra, vemos a la mujer de Juan Rana, Josefa Román, queriendo vengarse de su esposo por no cumplir con sus roles matrimoniales, sobre todo aquellos requeridos por un marido masculino. Para ello, se viste como él: “con su sayo, y montera/ he de hacer [...] / que a mi por él me tengan” (Quiñones de Benavente, 2009: 38-40). La acotación del encuentro del protagonista con su doble se lee así: “*Juan Rana mira a Josefa, y espántase de verla como está*” (Quiñones de Benavente, 2009: 40). Posteriormente, llega el Alguacil, cómplice con la treta de Josefa, y, ante él, el gracioso verbaliza su espanto así:

JUAN:	¿Qué queréis? Santa Quitería, ¿quién colgó de aquí el espejo?
ALGUACIL:	¿Qué espejo, o qué borrachera?

JUAN: O es mi espejo, o mi retrato,
porque de pies a cabeza
me he visto tan claro en él,
como si yo mismo huera.
(Quiñones de Benavente, 2009: 40)

Cabe notar que, como en otros entremeses, Juan Rana pronuncia el nombre de una santa para expresar el desconcierto ante la inestabilidad ontológica que vive. Asimismo, la incredulidad, expresada por el constante cuestionamiento del protagonista, es la condición paradigmática que produce esta confrontación del *yo* con el *otro-yo*, que tiene la forma de espejo o retrato.

La respuesta a tal incertidumbre —emitida por el Alcalde— es la de comparar al cuestionador con un borrado —equiparando, paródicamente, al escepticismo con estados alterados (y moralmente cuestionables) de conciencia.

Posteriormente, este encuentro con el doble produce una incertidumbre existencial en el personaje, quien se pregunta por su propia realidad individual: “¿Quién soy yo por vida vuestra?”. El mismo cuestionamiento escéptico puede leerse también cuando afirma: “Alto, yo no so Juan Rana” (Quiñones de Benavente, 2009: 40 y 44). La preponderancia del titubeo entre el *ser* y *no ser* en el gracioso ejemplifica, de una manera hiperbolizada y paródica, el hecho de que “*because the results of sensory perception vary according to different conditions [...] making a reliable judgment about the ‘reality status’ of the perceived is impossible*” (Pawlita, 2018: 82). Concretamente, este señalamiento crítico sobre la imposibilidad de asignarle un estatus de realidad a lo percibido puede leerse en la obra de Pedro de Valencia, filósofo de cámara de Felipe III, quien, en su obra maestra de 1596, *Academica siue de iudicio erga verum, ex ipsis primis fontibus (Académica o sobre el juicio respecto a la verdad desde las mismas fuentes primarias)*, menciona:

[...] las representaciones verdaderas que penetran en nuestra mente no están dotadas de ningún signo especial, de modo que, al percibir ese signo, podamos afirmar al instante “esa imagen es verdadera”. A pesar de todo, algunas imágenes nos impresionan tanto, y nos vemos tan movidos hacia ellas, que aparecen como probables, y nosotros las consideramos más bien como verdades. [...] De la misma manera podremos hablar también de las ideas y las opiniones, y de todo lo que se sabe o se anuncia de las realidades, de modo que nada pueda

darse como percibido o aprehendido, es decir: no hay nada que pase de ser meramente probable. (1987 [1596]: 147)

Como un Juan Rana en su versión seria, Valencia reconoce que no hay condiciones privilegiadas para asignarle a algo un valor de verdad o ilusión. Propone la probabilidad como único recurso de nuestra mente para separar la realidad de la fantasía en ideas, opiniones y “todo lo que se sabe”. De manera risible, el gracioso del entremés erige parámetros ontológicos similares a los del filósofo al no poder establecer como verdadera su propia identidad ante el doble. Su juicio vacila y lo único que trasluce es su aprehensión a lo probable, pues usa el “como si” —locución conjuntiva que introduce una oración subordinada condicional de modo irreal, contrafactual o probabilístico— en “como si yo mismo fuera [Juan Rana]”. El público, en gran parte conocedor de Valencia por su preeminencia en la corte, reiría ante la burda imitación de Juan Rana de los valores que propugnó, inspirado por autores como Sixto Empírico y Pirro, en célebres libros para el humanismo como su *Academica*.

Esta vacilación le trae al protagonista la concepción de que se encuentra ante su propia muerte: “¡Válame Dios si me he muerto, / y ésta es mi alma que anda en pena” (Quiñones de Benavente, 2009: 44). Es, quizás, un tanteo probabilístico (similar al propuesto por Valencia) lo que lleva a Juan Rana a emitir esta declaración: en esta realidad ambigua, inasible, es más fácil creer que ese doble sea un alma en pena antes que otro *yo*. Por otro lado, el efecto creado por Josefa disfrazada de Juan Rana —quien, en un momento del entremés, funge como el espectro de su *yo* difunto— representa una faceta de “*the doppelgänger [which] is indeed a harbinger of death, because its presence threatens to annul the identity of its host*” (Faurholt, 2009). Al anularse la subjetividad y la esencia de la individualidad del “huésped” por medio del espejo o retrato y sus correlatos fantasmales, una de las certitudes básicas en la epistemología del hombre desaparece: la certeza de que existe una división entre la vida y la muerte, entre el ser y el no-ser. ¿En qué estado existencial y ontológico se encuentra Juan Rana si es capaz de contemplar su propia alma en pena y afirmar, al final del entremés, “todo es tretas y mentiras” (Quiñones de Benavente, 2009: 52)?

El relativismo *ad absurdum* al que se llega por la parodia del recurso del doble sacaría carcajadas de un público crítico de las formas extremas del pensamiento escéptico. Este tipo de comedia podría tener, entonces, un efecto conservador: mantener el *statu quo* epistemológico y moral-religioso de la sociedad española,

tradicionalmente asentada en el catolicismo y la Contrarreforma frente a las nocivas corrientes escépticas (muchas de ellas de tinte erasmista, reformista y, posteriormente, cartesiana) (Bermúdez Vázquez, 2014). También, a los españoles, “la rígida fe católica y las fuertes normas sociales los protegían de cualquier tipo de escepticismo reflexivo” (Kim, 2018: 413). Esto es debido a que la incredulidad también podía tener efectos en el entorno moral de los escépticos —las ideas y opiniones que menciona Valencia—, al generar, en el terreno de lo risible, cuestionamientos como aquél con el que cierra el entremés Juan Rana: “¿Por qué esperan del malo que será bueno?” (Quiñones de Benavente, 2009: 50).

EL HIJO: DEL PASMO A LA ANARQUÍA

Finalmente, *El parto de Juan Rana* introduce la exageración barroca del tema del doble y el escepticismo. En esta obra se nos presenta al alcalde Juan Rana como una esposa reprimida y encinta que está a punto de dar a luz. Seis alcaldes y un escribano se reúnen para determinar la legalidad de dicho suceso, preguntándose “[...] no es feo delito y mal notado/ que un Alcalde en persona esté preñado?” (Lanini y Sagredo, 2009: 96). La chusca discusión y análisis de la imposibilidad del caso abarca gran parte del entremés hasta el momento en que, justo a punto de finalizar la obra, “*Sacan a Juan Rana vestido de mujer y con una barriga muy grande y a Juan Ranilla debajo de las faldas*” (Lanini y Sagredo, 2009: 110).

Entonces, el parto se representa en el escenario, con Juan Rana diciendo: “Tengan, que del parto está/ la cabeza coronada” (Lanini y Sagredo, 2009: 110). Después, la didascalia menciona: “*Sale por debajo de las faldas Juan Ranilla con sayo*”. Una actriz, caracterizada físicamente al igual que Juan Rana, emergería de entre las faldas de Cosme Pérez. Las reacciones de los asistentes al parto y la aparición de un doble minúsculo delatan la incertidumbre epistemológica ante este hecho fantástico pero risible:

TODOS:	¡Cielos!
	¡Que ha parido!
JUAN RANA:	¿Qué se pasan?
BERRUECO:	Su retrato es el muchacho en talla y rostro.
JUAN RANILLA:	Mamá,

¿no abraza a su Juan Ranilla?
(Lanini y Sagredo, 2009: 110)

El pasmo que Juan Rana nota en los testigos representa un estado de incredulidad que se expresaría verbalmente por la expresión “¡Cielos!” y físicamente por los gestos de sorpresa de los actores. Este momento de crisis ontológica sólo se presenta con más énfasis cuando, en el siguiente instante, el doble recién nacido habla y pide un abrazo de su madre/padre. El escepticismo controla no sólo al protagonista (como en las obras analizadas anteriormente), sino a todos los personajes que se mueven en el tablado.

A continuación, Juan Rana intenta “saber si es [su] hijo, pues/ puede ser que otro le haya/ hecho [...]”. La forma de comprobar empíricamente su paternidad es “viendo si es que un zarambeque/ también como [él] le baila” (Lanini y Sagredo, 2009: 112). El zarambeque —como he estudiado en otro lugar— es el baile prototípico de Juan Rana, y Cosme Pérez sería un maestro danzándolo (Paredes Ocampo, 2024). El doble baila y, al ver su maestría dancística, el gracioso acepta “que se [l]e parece” y, así, sucumbe ante el —risible— mundo indeterminado de lo sobrenatural, la ilusión y la ausencia de lógica. En este mundo al revés, el baile y no las funciones del intelecto se vuelven herramientas hermenéuticas para conocer la verdad.

Con ello, el entremés parodia a muchos filósofos escépticos —como el propio Francisco Sánchez—, quienes, al final de sus dudas y pasmos, aceptan que su método cognitivo es “un trabajo inútil y vano” (Sánchez, 1984 [1581]: 160-161). Entre los pensadores de esta rama del saber, comúnmente se acepta que la razón es insuficiente para llegar a la verdad: “la cosa ha llegado hasta tal punto que me doy cuenta de que nada se sabe, ni me cabe la esperanza que se pueda llegar a saber y, cuanto más observo la realidad, más dudo” (Sánchez, 1984 [1581]: 250-253). En el entremés se implica que la observación objetiva y analítica de la realidad produce más dudas de las que resuelve —cuanto más los alcaldes analizan la imposibilidad del embarazo y parto de Juan Rana más escépticos se vuelven—. Ante este fracaso epistemológico, Juan Rana introduce un procedimiento alterno, fuera de toda cavilación cerebral, para comprobar la verdad: la danza.

Al final del entremés, la irracionalidad más absoluta triunfa y se vuelve contagiosa, pues el original y su doble, Juan Rana y Juan Ranilla, “*vuelven a hacer otra mudanza y los seis Alcaldes dejan las varas y bailan también*”. El escribano,

sorprendido ante este repentino jolgorio, pregunta a los nuevos danzantes: “¿Qué hacéis Alcaldes?”, a lo que ellos responden: “Querer/ parecer hoy, de Juan Rana/ también retratos al vivo”. Entonces, “*el escribano los imita*”, a lo cual le pregunta el segundo alcalde: “¿Qué hacéis Escribano?”, y éste responde: “Ser/ de Juan Rana semejanza” (Lanini y Sagredo, 2009: 112). Al final, los nueve representantes en el escenario bailan a la manera de Juan Rana y Juan Ranilla.

Por último, en este entremés, nos encontramos ante el mismo tema del doble de las otras obras analizadas, pero hiperbolizado. No sólo Juan Ranilla, sino cada representante acaba convirtiéndose en un semejante o en una probabilidad de ser Juan Rana. El espejo se multiplica y la identidad del comediante y de sus acompañantes se diluye en la ilusión total. Al nivel de la crítica epistemológica hacia el escepticismo, la gracia de esta escena final recae en que, no sólo Juan Rana, sino cualquiera (alcaldes, escribanos, etc.) puede “*cas[t] doubt on any claim of absolutness*” (Pawlita, 2018: 81). El peligro de esta corriente cuestionadora de toda delimitación persigue a todos, quienes actúan sin ningún decoro social ni moral —por ejemplo, encontramos a alcaldes y escribanos, los representantes de la ley, bailando absurdamente como el más bobo del pueblo.

Un absoluto que se relativiza aquí es el de la identidad del *yo*. Los alcaldes y el escribano se encuentran desprovistos de las certezas de sus sentidos y del conocimiento adquirido por medio de ellos, pues acaban de ver a un hombre parir a su doble diminuto (quien, además, habla, canta y baila). Para ellos, las delimitaciones entre el *yo* (Juan Rana) y el *otro* (Juan Ranilla) han desaparecido. Esta confrontación con lo imposible, a su vez, provoca que, transformándose también en el *otro* (como reflejos de Juan Rana), desconozcan su propio *yo* —y dentro de ese *yo*, las funciones sancionadas por la sociedad: regir y hacer valer la ley como alcaldes y escribanos—. Desprovistos de estas ataduras a un mundo de lógica y reglas, estos personajes no dudan en unirse al jolgorio del baile de subjetividades indeterminadas, de verdades solamente como probabilidades y de patrones sociales rotos. La risa del público sería una sanción contra las actitudes extremas del escepticismo, que podría —en sus casos más absurdos— llevar a una anarquía social como la vista en el escenario al final de *El parto de Juan Rana*.

CONCLUSIÓN: DE LA INCERTITUD A LA CERTITUD

El análisis de estas obras cortas de Juan Rana ha mostrado la relación entre el tema del doble, el escepticismo propio de la cultura barroca española y europea

de los siglos XVI y XVII y la risa crítica. Las herramientas metodológicas para explorar las distintas consecuencias de esta conexión han sido, en primer lugar, la teoría del doble y el espejo del psicoanálisis, y la del *Doppelgänger*. También, en segundo lugar, se han contrastado estos postulados con una síntesis del pensamiento escéptico renacentista y barroco tal y como fueron expresados por sus autores (Pirro, Sexto Empírico, Francisco Sánchez y Pedro de Valencia), así como por estudiosos modernos (De la Flor, Pawlita, Kim). En tercer lugar, este contraste ha resaltado el papel fundamental de la parodia y la risa en la crítica que se establece hacia dicha corriente filosófica a través de la figura del gracioso.

En conclusión, se puede afirmar que la presencia del doble en sus varias versiones (el reflejo, el retrato, la estatua, la sombra, el alma) y su nexos con el personaje cómico de Juan Rana servía a un fin cómico y crítico, teniendo en cuenta el papel socialmente reformador que la risa tiene, según críticos como Bergson. La duda epistemológica del gracioso al encontrarse con la escisión del individuo, que es el *Doppelgänger*, funcionarían como una parodia de las actitudes escépticas y relativistas tan en boga en la Europa de la modernidad temprana y tan influyentes en diferentes movimientos culturales como la Reforma, la Contrarreforma, el humanismo y el erasmismo. Para sopesar el grado de dicha influencia, pensemos, como último ejemplo, en una de las corrientes fundadoras del pensamiento moderno: el cartesianismo, pues “con Descartes la certeza y la verdad absoluta brotan de la radicalización del escepticismo” y “Descartes consideró crucial [...] —para el desarrollo de su proyecto filosófico—confrontarse con el escéptico” (Quispe, 1996: 293 y 304). Así, los dobles de Juan Rana paródicamente ponen en tela de juicio la percepción de los sentidos y algunas certezas, verdades o absolutos como los de la identidad y unidad del *yo*. Risibles resultarían, pues, tales exageraciones, a un público familiarizado con “la creciente ola escéptica, que piensa que el hombre nada puede en realidad conocer” (De la Flor, 2002: 43).

Se ha afirmado, asimismo, que esta risa representaría un elemento cultural conservador en un mundo que sufre una crisis epistemológica inusitada. Quisiera dedicar las últimas palabras de este ensayo a esta idea. El público de los corrales áureos habría visto en poco menos de dos siglos la desintegración y puesta en entredicho de absolutos tan importantes de su vida como la religión (e. g., la Reforma y Contrarreforma). La propia tierra donde pisaban ya no era la misma en la que creían sus abuelos. Para ellos, el ejemplo más absoluto de que “*skepticism [...] is destructive*” lo representaría quien, como Juan Rana,

pierde la convicción de que existen límites entre *yo* y el *otro*, entre ser o no ser (Pawlita, 2018: 106).

Debido al miedo frente a esta crisis, muchas de sus obras artísticas y culturales representarían “*the quest for certainty, the symptom of the time, so to speak, [which] became more and more virulent particularly in the first half of the seventeenth century*” (Pawlita, 2018: 106). Para el caso hispánico, Fernando R. de la Flor indaga, precisamente, sobre la existencia —ante tal sinrazón cognitiva— de “un principio bajo el cual situar el sentido todo de una representación del mundo” (De la Flor, 2002: 44). Si bien más allá de los Pirineos este sentido de certeza se encontró en el *cogito ergo sum* cartesiano, que, sirviéndose del escepticismo, termina superándolo y dando pie al nacimiento de la ciencia moderna, del otro lado, los españoles lo hallaron precisamente en la risa. Por ello, puede decirse que, con los autores cómicos vistos en este estudio, “el escepticismo de Cervantes es diferente de otros genios, de sus contemporáneos de otros países. No llega al racionalismo de Descartes ni alcanza el extremado nihilismo de Hamlet” (Kim, 2018: 413).

Junto con la razón y el pensamiento nihilista, la risa resulta una herramienta social para identificar y erradicar rigideces o excentricidades culturales (según Bergson), y es precisamente debido a ello que el español del xvii encontró gran parte del sentido del mundo ahí. Un ejemplo de dicha rigidez y sinsentido es el escepticismo más absoluto —que alimentó innumerables corrientes culturales y artísticas en el Renacimiento y Barroco—. Así, en el contexto hispánico áureo, la parodia que Juan Rana y sus dobles hacen de dicha incredulidad ontológica hubiera servido como un rumbo —el más directo y virulento— para recuperar certitudes perdidas. Como Descartes, quien usó la duda para afirmar lo indudable, el arma del gracioso para desarticular la incertidumbre cultural circundante fue precisamente remedando risiblemente la perplejidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Baldick, Chris (2008), *Oxford Dictionary of Literary Terms*, Oxford, Oxford University Press.
- Bergson, Henri (2017), *Le Rire: Essai sur la signification du comique*, París, CreateSpace.
- Bermúdez Vázquez, Manuel (2014), “La recepción del escepticismo en la Edad Media y el Renacimiento”, en *Philosophical Skepticism*, disponible en [https://www.uco.es/investigacion/grupos/philosophical-skepticism/renaissance-skepticism/

- renacist-philosophical-skepticism/recepcion.html], consultado: 10 de octubre de 2024.
- Calderón de la Barca, Pedro (2016), *La vida es sueño*, edición de José María Ruano de la Haza, Madrid, Castalia.
- Calderón de la Barca, Pedro (2009), *El triunfo de Juan Rana*, en Peter Thomson, *The Outrageous Juan Rana Entremeses: A Bilingual and Annotated Selection of Plays Written for This Spanish Golden Age* Gracioso, Toronto, University of Toronto Press, pp. 275-297.
- Castany Prado, Bernat (2009), “Breve historia de la literatura escéptica”, *Cartaphilus. Revista de Investigación Crítica y Estética*, vol. v, pp. 18-31.
- Degenne-Fernández, Sophie (2009), “Cuando la pintura sube al escenario: el retrato vivo de Agustín Moreto”, en Mónica Güell y Marie-Françoise Déodat-Kessejdjian (eds.), *À tout seigneur tout honneur*, Toulouse, Presses Universitaires du Midi, pp. 207-217. DOI: [https://doi.org/10.4000/books.pumi.29948].
- Echavarren, Roberto (2023), “Irrupción del escepticismo Barroco”, en Borja García Ferrer (ed.), *Barroco latinoamericano y crisis contemporánea*, Berlín/Boston, De Gruyter, pp. 15-30.
- Faurholt, Gry (2009), “Self as other. The Doppelgänger”, *Double Dialogues*, núm. 10, disponible en [https://doubledialogues.com/article/self-as-other-the-doppelganger//], consultado: 9 de octubre de 2024.
- Flor, Fernando R. de la (2002), *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra.
- Freud, Sigmund (1978), “Lo siniestro”, en *Obras completas*, Buenos Aires, Amorrortu, disponible en [https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf], consultado: 7 de agosto de 2024.
- Gómez Canseco, Luis (1993), *El humanismo después de 1600: Pedro de Valencia*, Sevilla, Secretaría de Publicaciones de la Universidad de Sevilla.
- Guillerault, Gérard (2005), *Docto, Lacan y el estadio del espejo*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Huerta Calvo, Javier (2001), *El teatro breve en la edad de oro*, Madrid, Laberinto.
- Kim, Choon Jin (2018), “Escepticismo y verosimilitud en el *Quijote*, y el ingenio autorreflexivo de la cultura barroca”, *Monográficos Sinoele, V Congreso Internacional de la Asociación Asiática de Hispanistas, Tamsui (Taiwán)*, vol. xvii, pp. 407-414.
- Lacan, Jacques (2009), “El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”, en *Escritos I*, México, Siglo XXI, pp. 99-105.

- Lanini y Sagredo, Francisco Pedro (2009), *El parto de Juan Rana*, en Peter Thomson *The Outrageous Juan Rana Entremeses: A Bilingual and Annotated Selection of Plays Written for This Spanish Golden Age* Gracioso, Toronto, University of Toronto Press, pp. 93-120.
- Lema-Hincapié, Andrés (2005), “¿Existir en sueño o en vigilia? Las respuestas de Calderón y Descartes”, *Δαιμόνιον. Revista de Filosofía*, vol. xxxiv, pp. 53-68.
- Moreto, Agustín (2009), *Loa de Juan Rana*, en Peter Thomson *The Outrageous Juan Rana Entremeses: A Bilingual and Annotated Selection of Plays Written for This Spanish Golden Age* Gracioso, Toronto, University of Toronto Press, pp. 231-253.
- Paredes Ocampo, Eduardo (2024), “Kemp y Juan Rana: reconstrucción e implicaciones culturales del gesto dancístico en la Inglaterra y España de la modernidad temprana”, en Libertad Paredes Monleón (ed.), *Se puede hacer poesía danzando: el ingenio del cuerpo dancístico en el Siglo de Oro*, Verona, Gianni Bussinelli, pp. 153-174.
- Pawlita, Leonie (2018), “Dream and doubt: Skepticism in Shakespeare’s *Hamlet* and Calderón’s *La vida es sueño*”, en Joachim Küpper y Leonie Pawlita (eds.), *Theatre Cultures within Globalising Empires Looking at Early Modern England and Spain*, Boston, De Gruyter, pp. 79-106.
- Porras, Yuri (2010), “Cosme Pérez/Juan Rana (1617/1672) y la perspectiva del espectador en ‘El ayo’, ‘El retrato vivo’ y ‘La loa de Juan Rana’, de Agustín Moreto y Cabaña (1618-1669)”, *Hecho Teatral. Revista de Teoría y Práctica del Teatro Hispánico*, núm. x: *La farsa y el teatro español del siglo xx*, pp. 139-153
- Quiñones de Benavente, Luis (2009), *El guardainfante. Segunda parte*, en Peter Thomson, *The Outrageous Juan Rana Entremeses: A Bilingual and Annotated Selection of Plays Written for This Spanish Golden Age* Gracioso, Toronto, University of Toronto Press, pp. 38-61.
- Quispe, Humberto (1996), “Descartes y el escepticismo”, *Areté. Revista de Filosofía*, vol. viii, núm. 2, pp. 293-307.
- Rank, Otto (2018), *El doble. Un estudio psicoanalítico*, traducción de Floreal Mazia, Buenos Aires: Ediciones Orión.
- Rodríguez Cuadros, Evangelina (1998), *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*, Madrid, Castalia.
- Román Alcalá, Ramón (2005), “El escepticismo antiguo: Pirrón de Elis y la indiferencia como terapia de la filosofía”, *Daimon Revista Internacional de Filosofía*, núm. 36, pp. 33-52.

- Sáez Raposo, Francisco (2005), *Juan Rana y el teatro cómico breve del siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- Sánchez, Francisco (1984 [1581]), *Quod nihil scitur*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Serralta, Frédéric (1990), “Juan Rana homosexual”, *Criticón*, núm. 50, pp. 81-92.
- Sexto Empírico (1993), *Esbozos pirrónicos*, Madrid, Gredos.
- Thompson, Peter E. (2009), “Introduction: The outrageous Juan Rana”, en *The Outrageous Juan Rana Entremeses: A Bilingual and Annotated Selection of Plays Written for This Spanish Golden Age* Gracioso, Toronto, University of Toronto Press, pp. 3-19.
- Thompson, Peter E. (2006), *The Triumphant Juan Rana: A Gay Actor of the Spanish Golden Age*, Toronto, University of Toronto Press.
- Valencia, Pedro de (1987 [1596]), *Academica siue de iudicio erga verum, ex ipsis primis fontibus (Académica o sobre el juicio respecto a la verdad desde las mismas fuentes primarias)*, edición de José Otoz Reta, Badajoz, Diputación Provincial.
- Vardoulakis, Dimitris (2006), “The return of negation: The Doppelgänger in Freud’s ‘The ‘Uncanny’”, *SubStance*, vol. xxxv, núm. 2, pp. 100-116.

EDUARDO PAREDES OCAMPO: Es Investigador posdoctoral y profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. En 2024, ingresó al Sistema Nacional de Investigadoras e Investigadores (SNI), del Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (Conahcyt) como “Candidato”. Cuenta con un doctorado en Literatura Comparada por la Universidad de Oxford y dos maestrías en la misma rama por las universidades de King’s College, Londres y Cambridge, Reino Unido. Su investigación más reciente se centra en el drama áureo y en sus posibles escenificaciones. Ha publicado sobre este tema en capítulos de libros y revistas internacionales. Su primera monografía, basada en su tesis doctoral sobre las puestas en escena contemporáneas de *La vida es sueño* de Calderón, será publicada en 2025 por la editorial Tamesis del Reino Unido. También cuenta con dos libros de poesía publicados: *La orilla más áspera de la realidad* (2024) y *Sex shop* (2025).

D. R. © Eduardo Paredes Ocampo, Ciudad de México, enero-junio, 2025.