

# **ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL «CULTURAS GLOBALIZADAS: DEL SIGLO DE ORO AL SIGLO XXI»**

**Lygia Rodrigues Vianna Peres y Liège Rinaldi  
de Assis Pacheco (eds.)**





LYGIA RODRIGUES VIANNA PERES Y  
LIÈGE RINALDI DE ASSIS PACHECO (EDS.)

*ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL  
«CULTURAS GLOBALIZADAS:  
DEL SIGLO DE ORO AL SIGLO XXI»*

Pamplona  
SERVICIO DE PUBLICACIONES  
DE LA UNIVERSIDAD DE NAVARRA  
2017

Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 39  
PUBLICACIONES DIGITALES DEL GRISO

Lygia Rodrigues Vianna Peres y Liège Rinaldi de Assis Pacheco (eds.), *Actas del Congreso Internacional «Culturas globalizadas: del Siglo de Oro al siglo XXI»*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2017. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 39 / Publicaciones Digitales del GRISO.

EDITA:

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra.



Esta colección se rige por una [Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 3.0 Unported](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/3.0/).

ISBN: 978-84-8081-558-1

LYGIA RODRIGUES VIANNA PERES Y  
LIÈGE RINALDI DE ASSIS PACHECO (EDS.)

*ACTAS DEL CONGRESO INTERNACIONAL  
«CULTURAS GLOBALIZADAS:  
DEL SIGLO DE ORO AL SIGLO XXI»*

«JUGUETE DE BURLAS»: LA REPRESENTACIÓN  
DEL ENANO PALACIEGO EN LA POESÍA Y EL TEATRO  
DEL SIGLO DE ORO

*Ariel Núñez Sepúlveda*  
*Universidad de Chile*

I. LOS ENANOS EN LA CORTE: ENTRE LA BUFONERÍA Y LA MONSTRUOSIDAD

Durante el siglo xvi y con creciente abundancia en el xvii, en pleno apogeo del Barroco, la corte española de los Habsburgo se llenó de prodigios y «maravillas de la Naturaleza». Junto a la familia real de la Casa de Austria y la nobleza palaciega convivían las así llamadas «sabandijas de palacio» o «gente de placer»: locos —reales o fingidos— y «deformes» físicos, entre los cuales destacan —por cantidad y permanencia— los enanos. Moreno Villa, en su importante trabajo de documentación histórica, llega a catalogar ciento veintitrés de estas «gentes de placer» en palacio entre 1563 y 1700, quienes llegaron a convertirse en verdaderos «objetos» de lujo de una monarquía ostentosa que no desaprovechaba ningún medio para exhibir el fasto de su poder<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> En el «catálogo de hombres de placer», que con meticulosidad apunta Moreno Villa, prácticamente la mitad del registro está ocupado por enanos —sesenta y siete en total—, junto a los cuales es posible hallar una gran cantidad de locos, truhanes, negros y un conjunto menor de «monstruos» nómades: gigantes, mujeres barbudas y otras rarezas cuya estancia en la corte no era permanente sino transitoria dada la extrañeza de sus cuerpos. Algunos retratos, de sobra conocidos, dan cuenta de ese nomadismo de «anormales» por la corte española: por ejemplo, *Eugenia Martínez Vallejo*, la «monstrua», *vestida*, y su cuadro gemelo con la misma niña desnuda, de Juan Carreño de Miranda;

Como ha estudiado Bouza, la primera condición para llegar a formar parte de esta «colección de prodigios» era «poseer algún rasgo que hiciera absolutamente distinto al que lo tuviera, convirtiéndolo en un ser fuera de lo común, inusual, no visto y, por lo tanto, más apreciable habida cuenta de cuáles eran los particulares gustos de una época fascinada por lo que debería repelerle, deseosa de tener lo que le aterraba, seducida por lo que era su misma negación»<sup>2</sup>. Esa diferencia radical que marcaba y les era exigida como requerimiento a las «sabandijas de palacio», en el caso de los enanos, consistía en la anormalidad corporal: el desvío de la norma naturalizada que los constituía en sujetos adscritos a la categoría de lo monstruoso por su excesiva pequeñez. Es en este mismo sentido que Covarrubias los caracteriza en su *Tesoro de la lengua*:

El enano tiene mucho de monstruosidad. Porque naturaleza quiso hacer en ellos un juguete de burlas, como en los demás monstruos, en el espinazo les dio un nudo, torciolos en arco las piernas y los brazos y de todo el cuerpo hizo una reversada abreviatura [...] Destos enanos se suelen servir los grandes señores. [...] En fin, tienen dicha con los príncipes estos monstruos, como todos los demás que crían por curiosidad y para su recreación; siendo en realidad de verdad cosa asquerosa y abominable a cualquiera hombre de entendimiento<sup>3</sup>.

En efecto, desde Felipe II a Carlos II, pasando por príncipes e infantas, la familia real —y a imitación suya, la nobleza— convivía con criados enanos tanto en la cotidianidad privada de la vida palaciega como en su exposición en el espacio público<sup>4</sup>. Pero además de la monstruo-

o la famosa *Brígida del Río, la barbuda de Peñaranda*, de Sánchez Cotán. Ver Moreno Villa, 1939, y Bouza, 1991.

<sup>2</sup> Bouza, 1991, p. 18.

<sup>3</sup> Cov., p. 769-770. En la entrada de Covarrubias es posible encontrar tanto el eco de un discurso teratológico proveniente de la Antigüedad, como una toma de posición negativa con respecto al debate moral que suscitó la presencia de los «hombres de placer» en la Corte. Para la conformación y confrontación de los diversos discursos teratológicos desperdigados en tratados y escritos humanísticos durante el Siglo de Oro (Nieremberg, Villamanrique, Fuentelapeña, Rivilla Bonet y Pueyo, etc.) ver Del Río, 2003.

<sup>4</sup> Moreno Villa, 1939, p. 24 y ss. cita las cartas de Felipe II a sus hijas, donde el rey Prudente no deja de mencionar la presencia en sus viajes de la enana Magdalena Ruiz (retratada junto a la infanta Isabel Clara Eugenia por Sánchez Coello), tras lo cual se aprecia una significativa cercanía emocional y afectiva. La aparición pública de los enanos junto a los monarcas se puede ver patentemente en el *Auto de Fe en la Plaza Mayor*

sidad que los signaba, y como se observa en la entrada de Covarrubias, los enanos de la Corte cumplían la imprescindible función social de entretención palatina: eran esencialmente «bufones» que desempeñaban el denominado «oficio de burlas», es decir, provocaban la risa, el juego y la diversión de los cortesanos<sup>5</sup>. En el ambiente eminente teatral del palacio y las estancias regias, los enanos eran portadores de una graciosidad y comicidad bufonesca que participaba en el espectáculo permanente que suponía el ilusionismo barroco de la corte española, ya sea en fiestas parateatrales o en el mero discurrir de una intimidad altamente pomposa y protocolaria<sup>6</sup>. Los enanos, ricamente vestidos, representaban continuamente el viejo tópico del «mundo al revés»<sup>7</sup> a través del sello de su monstruosidad, definida esta fundamentalmente por la anormalidad de la mezcla y la ambigüedad de elementos contradictorios que se aunaban en su figura: belleza y fealdad, adultez y niñez, razón y locura, etcétera<sup>8</sup>.

De esta manera, bufones y monstruos, los enanos aparecían yuxtapuestos a las figuras de la realeza generando un contraste antitético violento; Moreno Villa, Bouza y Del Río han señalado en reiteradas ocasiones que aquel efecto contrastivo servía como mecanismo de exaltación y legitimación del poder, la norma, la autoridad y la jerarquía del estamento monárquico-nobiliario, todo lo cual es apreciable en la famosa serie de retratos de Sánchez Coello, Antonio Moro, Van der Hamen, Carreño de Miranda, Gaspar de Crayer, y sobre todo, Velázquez<sup>9</sup>. Convertidos en el reverso exacto y grotesco de la majestad real, los enanos por oposición resaltaban el «decorum», la «dignitas» y la

*de Madrid* de Rizi. Tras la llegada de los Borbones, a comienzos del siglo XVIII, enanos y locos serían expulsados de las estancias reales.

<sup>5</sup> No obstante, también hubo excepciones en las cuales algunos pocos enanos palaciegos no se limitaron a la función de la bufonería: don Diego de Acedo, el 'Primo', retratado por Velázquez, llegó a ser nombrado Secretario de Cámara y Estampa de Felipe IV; asimismo, Nicolás Pertusato, el juguetero enanillo de *Las Meninas*, ocupó el cargo de Ayuda de Cámara. Ver Moreno Villa, 1939, p. 33.

<sup>6</sup> Ver el clásico ensayo de Orozco, 1969, pp. 87 y ss.

<sup>7</sup> Maravall, 1986, pp. 309-316.

<sup>8</sup> Del Río, en relación a esto, y siguiendo a Foucault, señala que desde la Edad Media el monstruo se constituye social y simbólicamente como la *mezcla*, «esa mezcla puede ser de dos especies, dos individuos, dos sexos, y también una mixtura de formas. Cada una de estas mixturas es una transgresión ya sea de los límites naturales, las clasificaciones, los marcos, o la ley», 2003, p. 161.

<sup>9</sup> La profusión de retratos de enanos (con monarcas, animales o siendo protagonistas exclusivos), desde mediados del XVI, desarrolla una vasta polisemia que se configura en

perfección esplendorosa que debían poseer e imponer los soberanos de la Casa de Austria. Así lo indica Bouza:

Como en juego de espejos, estos seres descomunales, faltos o excesivos, afirman en los otros la normalidad que su cuerpo o su mente están negando. Con su descompostura son, involuntariamente, símbolos, emblemas, anagramas de la perfección de que carecen y que, sin embargo, adorna a los *meliores terrae*, reyes, nobles y cortesanos que, a su lado, parecen aún más majestuosos y pulidos<sup>10</sup>.

Los enanos bufones, entonces, eran la excepción que confirma la regla, la deformidad que define por oposición las formas legítimas, el desorden que justifica todo ordenamiento y por eso mismo no ocupaban una posición marginal, sino central, visible e incluso espectacular en un espacio cortesano que se configura como un verdadero claroscuro<sup>11</sup>. Son varios los enanos de los Habsburgo que alcanzaron una fama que se plasmó en incontables menciones y referencias en obras, textos y documentos de todo tipo; ejemplos de ello son Simón Bonamí y Miguel Soplillo, enanos de Felipe IV, o los célebres Maribárbola y Nicolasito Pertusato, que figuran en *Las Meninas*. No obstante, además de la curiosidad anecdótica y la extrañeza o la crueldad que puede despertar en la actualidad esa práctica sociocultural, resulta importante analizar las formas de representación literaria del enano palaciego en el arte y la literatura del Siglo de Oro por cuanto no solo permiten acceder a un espacio e imaginario simbólico —el del poder monárquico y la cultura cortesana—, sino que además los ejes que articulan su construcción cultural —la monstruosidad, la bufonería y el contraste— tienen un correlato en algunos de los mecanismos artísticos definitorios del Barroco. Revisaré algunas representaciones del enano palaciego en la poesía burlesca y en el teatro aurisecular, observando ciertos recursos

diversos subgéneros y tipologías pictóricas. Ver Gállego, 2011, pp. 303-321; y Marías, 1995, pp. 247-278.

<sup>10</sup> Bouza, 1991, p. 20.

<sup>11</sup> Fray Andrés de Villamanrique escribe: «es grande hermosura de la naturaleza, semejante variedad de formas disformes y al parecer defectuosas [los enanos], porque así como la oscuridad de la noche es causa que adornen y hermoseen más los resplandores del Sol y así como las sombras hacen sobresalir más las tintas y colorido diverso de la pintura, así lo disforme de estas formas imperfectas es causa que resplandezcan más las formas de toda perfección», cit. en Bouza, 1991, p. 23.

literarios y la incorporación de categorías estéticas como lo cómico, lo grotesco y lo caricaturesco que dan buena cuenta de la inscripción de esta figura en la mirada barroca.

## II. EL ENANO BONAMÍ: PROPORCIÓN E IMPROPORCIÓN GONGORINAS

En el terreno poético, primeramente, se encuentra la representación del bufón enano como un elemento secundario, casi decorativo, tratado de manera eminentemente cómica en la poesía académica. En esta, como ha estudiado Del Río, el enanismo aparece como término comparativo hiperbólico para la deformación caricaturesca insultante, acentuando la anormalidad corporal como un rasgo de degradación grotesca. Así, por ejemplo, Polo de Medina con su poema *A un hombre gibado y pequeño de cuerpo*, o Solís y Rivadeneyra con su composición titulada *A un enano estevado*<sup>12</sup>.

Sin embargo, es en la poesía burlesca donde estos «juguetes de burla», como los había llamado Covarrubias, alcanzarán una mayor elaboración literaria como personajes y materia poética. Aunque los ejemplos son más bien escasos, destacan un epitafio burlesco de Lope de Vega dedicado al ya mencionado enano Bonamí<sup>13</sup>, y dos composiciones de Góngora al mismo enano de origen flamenco: una festiva, donde el hombrecillo hace de torero ridículo en unas fiestas cortesanas<sup>14</sup>, y otro epitafio burlesco, escrito hacia 1614, con el mismo motivo que el de Lope y titulado *En la muerte de Bonamí, enano flamenco*. Este último es, sin duda, el poema que mejor ilustra y realiza el tratamiento poético del enanismo al extremar los recursos retóricos de la agudeza ingeniosa.

En primer lugar, en el breve poema gongorino Bonamí constituye en sí mismo una materia humorística debido a que, por su deformidad física, participa de una comicidad fundada en el principio clásico —aristotélico y ciceroniano— de la «*turpitude et deformitas*», donde —como anotaba el Pinciano— «un cuerpo o un rostro naturalmente feo y contrahecho causa risa»<sup>15</sup>. Lo feo y lo torpe, en efecto, se encuentran en la

<sup>12</sup> Del Río, 2003, p. 206 y ss.

<sup>13</sup> Epitafio insertado en un diálogo de *La Dorotea*, Acto IV, escena 3, entre los personajes de Julio y Ludovico. El poeta Serpentionio Proculdubio compone un poema a Bonamí, «monstro hermoso de la naturaleza», pp. 363-364.

<sup>14</sup> Ver Góngora, 1961, *Al conde de Salinas. De unas fiestas en que toreó Simón, un enano*, pp. 329-330.

<sup>15</sup> López Pinciano, *Epístola nona. De la comedia*, 2009, p. 118.

matriz de la tradición de la que se nutre buena parte de la comicidad aurisecular, y así, la anormalidad corporal del enanismo sumado a su baja condición social —por ser criado y bufón— operan como primer vehículo de la risa. No obstante, el epitafio gongorino extrema y exagera el rasgo risible y ridículo de la excesiva pequeñez de Bonamí a través del juego conceptista de la proporción e improporción, en este caso, de escalas y dimensiones visuales. Gracián, en su *Agudeza y arte de ingenio*, codificaba, por un lado, la «agudeza por correspondencia y proporción» (Discurso IV) que consiste en la conformidad entre los correlatos, con figuras como la metáfora, la comparación y el símil; y por otro lado, la «agudeza de improporción y disonancia» (Discurso V), «artificio contrapuesto a la proporción» que busca la «oposición entre los extremos» y que se resuelve retóricamente en tropos como el oxímoron y la antítesis<sup>16</sup>. En el epitafio de Góngora se imbrican ambas agudezas:

Yace Bonamí; mejor  
 su piedra sabrá decillo,  
 pequeña aun para el anillo  
 de su homicida doctor.  
 [...] un gusano tan sin pena  
 se lo tragó, que al enano  
 le sobra más del gusano  
 que a Jonás de la Ballena<sup>17</sup>

Establecido el «sujeto» de la composición —el enano—, el poema desarrolla sus «atributos, calidades y contingencias», en palabras de Gracián, es decir, su diminuto tamaño y las circunstancias de su muerte jocosa en términos de proporción e improporción. Para aquello, Góngora comienza por invertir desproporcionadamente las dimensiones visuales en tres pares comparativos: el anillo del doctor<sup>18</sup> es agigantado en relación a la lápida del hombrecillo; luego, ocurre lo mismo entre el gusano y el enano; y finalmente, entre los binomios gusano-enano y ballena-Jonás. Pero al mismo tiempo que esos tres pares semánticos se fundan en la

<sup>16</sup> Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, p. 458. Sigo en este análisis la lectura realizada por Arellano sobre el conceptismo de Quevedo a la luz de Gracián (Arellano, 2003, pp. 273 y ss.).

<sup>17</sup> Góngora, *Obras completas*, pp. 368-369.

<sup>18</sup> La relación conceptuosa entre tumba y sortija del médico se encuentra también en Quevedo («la losa en sortijón pronosticada»), y remite al tópico satírico del médico asesino. Ver Arellano, 2003, pp. 294-299.

improporción de sus extremos, se imbrican proporcionadamente entre sí en una triada que produce «la mezcla de proporción e improporción [que] duplica la sutileza»<sup>19</sup>, como anotaba Gracián. Sin embargo, y por si fuera poco, hay que sumarle a la conjunción y complemento de los dos artificios antes mencionados, la «agudeza por exageración» que consiste, básicamente, en una hipérbole desmesurada que acentúa la exagerada pequeñez de Bonamí. Todo el poema, en fin, se articula como una «agudeza mixta»: acumulación, superposición y coordinación de concordancias, disonancias y exageraciones o, como escribe Gracián, «monstro del concepto, porque concurren en ella dos y tres modos de sutileza, mezclándose las perfecciones»<sup>20</sup>.

Todo este juego conceptista de contraste de dimensiones apunta, como señalé, a extremar la deformidad del enano con fines cómicos. Del Río, en este mismo sentido, indica que «los lectores de poesía del siglo XVII encuentran la comicidad en el extremo de las cosas, y los autores la buscan por medio de figuras que establecen los contrastes [...] En estas representaciones, el extremo temático encuentra su expresión más adecuada en el extremo retórico»<sup>21</sup>. En otras palabras: al bufón monstruoso se lo representa con un lenguaje bufonesco y monstruoso. El resultado de aquello es la emergencia de una gran caricatura grotesca<sup>22</sup>. Arellano señala que «los principios básicos de la caricatura son, pues, la selección, exageración e independización de los rasgos del modelo retratado, convertido en un mecanismo disarmónico provocante a risa o desprecio»<sup>23</sup>; y justamente alrededor del realce de la anormalidad del tamaño del enano Bonamí se articulan todos los mecanismos poéticos que teje ingeniosamente Góngora.

A todo este conjunto de recursos intratextuales, hay que sumarle la intertextualidad genérica que en este caso se configura a partir de la parodia. El epitafio fue un género breve muy extendido durante el Barroco hispano; sus elementos nucleares pueden resumirse en un tono

<sup>19</sup> Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, p. 157.

<sup>20</sup> Cit. en Arellano, 2003, p. 277, n. 190.

<sup>21</sup> Del Río, 2003, p. 208.

<sup>22</sup> Uno de los sentidos que propone Del Río para la escurridiza categoría de «lo grotesco» en la España del XVII es «el contraste de tamaños y formas, que persigue el divertimento y la burla desenfadada y que no está asociado con la crítica moral ni social», 2003, p. 212. Precisamente lo que se observa en este epitafio de Góngora.

<sup>23</sup> Arellano, 2003, p. 254.

serio y de encomio por la muerte de un héroe poseedor de valores virtuosos para su inmortalización en la piedra. El epitafio a la muerte de Bonamí subvierte todas estas características del modelo genérico a través de un tratamiento jocoso y liviano de la muerte de un antihéroe ridículo que ostenta, así mismo, los anti-valores de la deformidad y la bufonería —de nuevo la «turpitud et deformitas»—. Así pues, por medio de la parodia, el epitafio gongorino resulta inequívocamente adscrito al género burlesco<sup>24</sup>.

### III. SOPLILLO Y BRUNELILLO SOBRE EL ESCENARIO

El teatro del Siglo de Oro muestra una escasez evidente de la figura del enano. Calderón, al igual que Lope y Góngora, utiliza al enano Bonamí como metáfora y símil de la excesiva pequeñez<sup>25</sup>. Moreno Villa se preguntaba por qué no aparecían enanos como actores y personajes en las dinámicas y lúdicas piezas de la Comedia Nueva, ausencia que achacaba a la «la dificultad de encontrar actores liliputienses o de resolver el problema de algún modo plástico»<sup>26</sup>. No obstante, esa misma dificultad pudo ser resuelta al menos en dos representaciones teatrales en las que el «juguete de burlas» aparece en escena, aunque como un elemento funcional y subordinado a componentes dramáticos de mayor significación.

En 1622, con ocasión del cumpleaños número diecisiete del recién coronado rey Felipe IV, la reina Isabel de Borbón propició la realización de una fiesta teatral cortesana en Aranjuez; allí se representó *La gloria de Niquea*, obra del Conde de Villamediana elaborada sobre materia caballeresca, específicamente, a partir del *Amadís de Grecia* y *Don Florisel de Niquea*. La suntuosa puesta en escena contó con el despliegue de gran aparato y tramoya italianos, a cargo del reconocido escenógrafo napo-

<sup>24</sup>Ver Rodríguez Cacho, 1993, quien traza un recorrido por el género del epitafio y sus posibilidades de inversión paródica. A propósito Del Río anota: «cualquier contraste que ponga en evidencia los extremos y distorsione la perspectiva será del gusto de los géneros burlescos», 2003, p. 209. Por otra parte, existen dos imitaciones inéditas de este poema que reproduce Entrambasaguas, 1975, y que «revelan la popularidad que alcanzó el *Epitafio* de Góngora», p. 184.

<sup>25</sup>Un ejemplo de ello se encuentra en *La gran Cenobia*, en boca del gracioso Persio: «Deste pie no me levantes, / Enano le llamé antes, / y ahora digo Bonamí», 1945, p. 161. El enano sirve aquí para parodiar ingeniosa, cómica y grotescamente el tópico elogio de los pies pequeños como rasgo de belleza de la dama.

<sup>26</sup>Moreno Villa, 1939, p. 41.

litano Julio César Fontana. La pieza fue protagonizada por un elenco constituido casi en su totalidad por damas de la Corte —incluida la reina Isabel, la infanta y la hija del Conde-Duque de Olivares—, a las que se sumaban una negra criada y el enano Miguel Soplillo, bufón muy querido del rey que ocupó el lugar de Bonamí tras su muerte<sup>27</sup>. En la primera jornada, como describe la relación en prosa que acompaña el desarrollo de la comedia, aparece Amadís —interpretado por doña Isabel de Aragón—quien

traía vestido un lustroso arnés grabado a listas de oro, y en el sombrero una selva de plumas y un monte de diamantes, y el encantado escudo, que cubría una banda carmesí, lo sacó pendiente al cuello un enano de la Reina tan breve y compendioso que el más desvalido títere le hablara a impulsos de soberbia, si bien con pasos alentados empuñaba de cuando en cuando la espadilla para hacer alguna baza<sup>28</sup>.

El enano evidentemente es Soplillo, que opera como recurso escénico en el contexto del imaginario fantástico caballeresco<sup>29</sup> poblado de enanos y gigantes. Al igual que en algunos retratos, su breve salida portando un gran escudo resalta, por contraste de dimensiones, su pequeño tamaño.

Mucho más elaborada es la representación del hombrecillo de palacio en *El mayor encanto, amor*, la primera fiesta mitológica palaciega de Calderón, estrenada en 1635 y que, en palabras de Ulla Lorenzo, resulta «ejemplo paradigmático de la nueva fórmula dramática cortesana, heredera de la práctica escénica propia de los reinados de Felipe II y Felipe III, que se instaura con el de Felipe IV»<sup>30</sup>. Superando a *La gloria de Niquea*, esta fiesta teatral constó de una artificiosa y fastuosa maquinaria escenográfica italiana, dirigida por el reconocido tramoyista Cosme Lotti y montada en el Estanque Grande del Palacio del Buen

<sup>27</sup> «Soplillo (Miguel). Enano. 1615-1659. Asistió a palacio durante 44 años [...] Fue uno de los más queridos y favorecidos por Felipe IV, hasta el punto de ser retratado con él [por Rodrigo de Villandrando]. Fue enviado de Flandes por doña Isabel Clara Eugenia a Felipe IV siendo éste Príncipe todavía», Moreno Villa, 1939, pp. 143-144.

<sup>28</sup> Villamediana, *La gloria de Niquea*, p. 1176.

<sup>29</sup> El mismo imaginario de los libros de caballerías que proyecta Don Quijote: «Fuese llegando a la venta que a él le parecía castillo, y a poco trecho de ella detuvo las riendas a Rocinante, esperando que algún enano se pusiese entre las almenas a dar señal con alguna trompeta de que llegaba caballero al castillo», Cervantes, *Quijote*, I, 2, p. 37.

<sup>30</sup> Ulla Lorenzo, 2013, p.11.

Retiro. Bastante más compleja en su desarrollo textual y escénico que la obra de Villamediana, *El mayor encanto* exigió la participación de tres compañías de comediantes para la dramatización de la historia de Ulises en la isla de Circe<sup>31</sup>. Aquí, el ingenio de Calderón aprovecha al máximo la figura del enano: en la segunda jornada, Clarín —uno de los dos graciosos— en su intento de burlar a Circe, es burlado por la maga y en vez de recibir una caja llena de joyas como requería su tópica codicia, el gigante Brutamonte le entrega un arca que esconde dentro de sí una dueña chismosa y un enano de nombre Brunelillo. Se expone, entonces, un cómico juego escénico enmarcado en una secuencia dramática que, por su extensión, adquiere un pronunciado tono de entremés burlesco de cierta autonomía en el contexto de la comedia, como ha señalado Trambaioli. A la comicidad anclada —como en el poema de Góngora— en la «turpitud y deformitas» del enano, se suma la sorpresa de la tramoya (la dueña y Brunelillo dentro del arca), el contraste de las proporciones visuales (el gigante y el enano, el arca y el enano) y la lúdica acción de la «estrafalaria pareja salida de un cuento caballeresco que, como si fueran fantoches de un teatrillo de guiñol o personajes de una pieza breve, acaban la escena a porrazos»<sup>32</sup>. El paréntesis cómico que utiliza al enano como cosificado objeto de burla, concluye con la hilarante metamorfosis ridícula del gracioso Clarín en mona.

Semejante al procedimiento gongorino, Calderón utiliza al enano como vehículo para parodiar el mundo fantástico de la imaginería caballeresca, convirtiendo al personaje en una «figura ridícula»<sup>33</sup>, como ha indicado Arellano. Es decir, Brunelillo sirve en la comedia como un recurso de comicidad escénica cuya función teatral se ciñe a su mera exterioridad risible. Su breve aparición dramática debe entenderse en el marco del prolijo e intrincado desarrollo de la maquinaria escenográfica del teatro de corte, tendiente a provocar la «admiratio» de los espectadores por medio de lo asombroso.

Con todo, y a pesar de la escasa presencia del enano en el teatro aurisecular, es posible encontrar su figura particularmente en las comedias representadas en espacios cortesanos donde, como escribía Hurtado de Mendoza en su relación sobre *La gloria de Niquea*, «la vista lleva la mejor parte al oído, y la ostentación consiste más en lo que se ve que en lo que

<sup>31</sup> Ulla Lorenzo, 2013.

<sup>32</sup> Trambaioli, 1998, p. 191.

<sup>33</sup> Ver Arellano, 1999, p. 296 y ss.

se oye»<sup>34</sup>; y sin duda este hecho es significativo en la medida en que los enanos hacen su aparición escénica exclusivamente en el ámbito que le es propio, esto es, en el palacio y frente a quienes justamente se sirven de ellos: los cortesanos, generando aquella confusión barroca entre la vida palaciega y las ficciones que emanan de ella teatralizándola.

#### IV. FINAL

Si bien no puede hablarse de una «literatura del enano» —como sí hubo una «literatura del loco»<sup>35</sup>—, se aprecia la presencia de este tipo de bufón palatino con una función cómica en la poesía y el teatro del Siglo de Oro. Así, el enano de la corte habsbúrgica opera fomentando la risa, la burla y el asombro de la realeza y la nobleza en sus propios espacios del fasto y del poder. A través de diversos mecanismos que exaltan su monstruosidad y deformidad como el juego conceptista de escalas visuales, la parodia, la caricatura o la tramoya, lo extremo de la Corte es representando correlativamente con «extremosidad» retórica, dramática y visual.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Arellano, Ignacio, *Poesía satírico burlesca de Quevedo. Estudio y anotación filológica de los sonetos*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2003.
- Arellano, Ignacio, «La comicidad escénica en Calderón», en *Convención y recepción. Estudios sobre el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1999.
- Bouza, Fernando, *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias*, Madrid, Temas de hoy, 1991.
- Calderón de la Barca, Pedro, *El mayor encanto, amor*, ed. Alejandra Ulla Lorenzo, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2013.
- Calderón de la Barca, Pedro, *La gran Cenobia*, en *Obras completas*, Tomo I, ed. Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1945.
- Cervantes, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico, Punto de Lectura, 2013.
- Covarrubias Horozco, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2006.
- Del Río Parra, Elena, *Una era de monstruos: representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2003.

<sup>34</sup> Cit. en Villamediana, *La gloria de Niquea*, p. 1149.

<sup>35</sup> Ver Márquez Villanueva, 1985-1986.

- Entrambasaguas, Joaquín de, «Los enanos de Góngora», en *Estudios y ensayos sobre Góngora y el Barroco*, Madrid, Nacional, 1975.
- Gállego, Julián, «Manías y pequeñeces», en *La realidad trascendida y otros estudios sobre Velázquez*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2011.
- Góngora, Luis de, *Obras completas*, ed. Juan e Isabel Millé y Giménez, Madrid, Aguilar, 1961.
- Gracián, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, en *Obras completas*, ed. Santos Alonso, Madrid, Cátedra, 2011.
- López Pinciano, Alonso, *Epístolas sobre el arte dramático (De Filosofía antigua poética)*, ed. Eduardo Contreras, Ciudad de México, UNAM, 2009.
- Maravall, José Antonio, *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1986.
- Marías, Fernando, «El género de *Las Meninas*: los servicios de la familia», en *Otras meninas*, Madrid, Siruela, 1995.
- Márquez Villanueva, Francisco, «Literatura bufonesca o del “loco”», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 34, 1985-1986, pp. 501-528.
- Moreno Villa, José, *Locos, enanos, negros y niños palaciegos: gente de placer que tuvieron los Austrias en la Corte española desde 1563 a 1700*, México D.F., Presencia, 1939.
- Orozco, Emilio, *El teatro y la teatralidad del Barroco*, Barcelona, Planeta, 1969.
- Rodríguez Cacho, Lina, «Los epitafios curiosos en las misceláneas», en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO, Tomo III: Teatro*, ed. Ignacio Arellano, María Carmen Pinillos, Frédéric Serralta y Marc Vitse, GRISO-LEMSO, Toulouse, 1993.
- Trambaioli, Marcella, «Tonalidades entremesiles en el teatro palaciego de Calderón», en *Calderón: testo letterario e testo spettacolo. Atti del 1° Seminario Internazionale sui Secoli d'Oro*, Firenze, Alinea, 1998.
- Ulla Lorenzo, Alejandra, «Introducción a *El mayor encanto, amor*», en Pedro Calderón de la Barca, *El mayor encanto, amor*, ed. Alejandra Ulla Lorenzo, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2013.
- Vega, Lope de, *La Dorotea*, ed. Edwin S. Morby, Valencia, Castalia, 1968.
- Villamediana, Conde de, *La gloria de Niquea*, en *Poesía impresa completa*, ed. José Francisco Ruiz Casanova, Madrid, Cátedra, 1990.

