

## LA ICONOGRAFÍA DEL ENANO DANZANTE A TRAVÉS DEL TIEMPO

### THE ICONOGRAPHY OF DANCING DWARF THROUGH TIME

FÁTIMA BETHENCOURT PÉREZ\*

#### RESUMEN

La percepción del enanismo como objeto risible y fuente de entretenimiento no solo se trajo desde antaño en la costumbre de «poseer» enanos domésticos, sino que se trasladó a la iconografía del enano en general y del enano danzante en particular, estando siempre este último vinculado al ritual festivo, que incluía música y danza. Este artículo analiza una serie de representaciones de enanos danzantes desde la Antigüedad Clásica hasta la primera mitad del siglo XVIII, momento álgido en la difusión europea de imágenes de enanos satíricos a través del grabado y que coincide con la aparición de enanos festivos en la isla de La Palma.

*Palabras clave:* iconografía; enano danzante; fiesta; grabados; La Palma.

#### ABSTRACT

The perception of dwarfism as an object of ridicule and source of entertainment was not only translated from antiquity into the custom of «owning» domestic dwarves, but was also transferred to the iconography of the dwarf in general and the dancing dwarf in particular, the latter always associated with festive rituals involving music and dance. This article analyses a series of representations of dancing dwarves from classical antiquity to the first half of the 18th century, a high point in the European dissemination of satirical dwarf images through engraving, which coincides with the appearance of festive dwarves on the island of La Palma.

*Key words:* iconography; Dancing Dwarf; festival; engravings; La Palma.

---

\* Profesora asociada en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid. Correo electrónico: fatima.bethencourt@uva.es. Este artículo ha sido desarrollado en el marco del G.I.R. «Identidad e intercambios artísticos. De la Edad Media al Mundo Contemporáneo» IDINTAR), del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid.

## 1. INTRODUCCIÓN

Con motivo de la celebración del III Congreso Internacional de la Bajada de la Virgen, en el que una de las sesiones ha estado dedicada concretamente a la Danza de Enanos, consideré que podría ser pertinente analizar cómo ha sido representada la figura del enano danzante a través del tiempo, confiando en que esta mirada iconográfica al pasado pudiera no solo contribuir a enriquecer la escasa bibliografía existente —particularmente en español— sobre el tema, sino también, y sobre todo, hacernos reflexionar sobre nuestra danza palmera desde una perspectiva diferente.

Para ello, resultaba necesario acotar geográfica y cronológicamente el objeto de estudio, poniendo el foco de atención en Europa y dando cabida a representaciones desde la Antigüedad Clásica hasta la primera mitad del siglo XVIII inclusive, haciendo coincidir este punto de llegada (como se verá más adelante) con la noticia más antigua conocida sobre la participación de enanos festivos en La Palma. Así mismo, es preciso señalar que, generalmente, las representaciones de enanos están más relacionadas con la patología médica que con los aspectos fantásticos de la figura del enano propios del imaginario colectivo y la mitología nórdica<sup>1</sup>, los cuales no se consideran aquí.

## 2. ALGUNOS APUNTES HISTÓRICOS SOBRE LA PERCEPCIÓN Y EL «USO» DE LOS ENANOS

El fenómeno del enanismo ha despertado siempre curiosidad y, desde tiempos inmemoriales, las personas afectadas por este trastorno del crecimiento han sido objeto de diversión y burla, por mucho que, desde nuestra perspectiva actual, no dudemos en considerar esta actitud hacia otros seres humanos digna de toda reprobación. De hecho, en diversas sociedades, ya fuera en las cortes de los soberanos o en los hogares de personas importantes, los enanos, dadas sus características físicas «inusuales», eran exhibidos por los anfitriones para asombrar, suscitando el interés y la curiosidad morbosa de los invitados, a la vez que servían para entretener y divertir, llegando en ocasiones a conjugar «la versatilidad del bufón con las cualidades del astuto consejero»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> NICOLETTI, Ivan, BUSSAGLI, Marco. «Nano». En: *Enciclopedia Treccani*. [Recurso en línea]. Disponible en: [https://www.treccani.it/enciclopedia/nano\\_%28Universo-del-Corpo%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/nano_%28Universo-del-Corpo%29/). (Consultado el 24 de febrero de 2023).

<sup>2</sup> DIANA, Esther. «Il «Popolo dei piccoli»: un percorso di affermazione tra credenze e medicina». En: Anna Bisceglia, Matteo Ceriana, Simona Mammana (editores). *Buffoni, villani e giocatori alla corte dei Medici*. Livorno: Sillabe, 2016, p. 37.

Sabemos que los primeros faraones egipcios utilizaban enanos, los cuales aún abundaban en época ptolemaica<sup>3</sup>; y vale la pena comentar que en la Roma imperial hubo tal demanda de enanos (quienes en las fiestas pronunciaban discursos «cómicos» y luchaban entre ellos) que llegaron a «criarse», encerrando a niños en jaulas demasiado pequeñas o atándoles partes del cuerpo<sup>4</sup>. Si bien estos enanos «domésticos» también eran conocidos en la Europa medieval, su moda aumentó durante el Renacimiento, hasta el punto de que algunos se hicieron entonces famosos, como el Enano Morgante en la corte de Cosme I y de Francisco I de Médici<sup>5</sup>. Durante el siglo XVII, la costumbre continuó en algunas cortes europeas, como lo demuestra la galería de personajes inmortalizados por Diego Velázquez en la corte de Felipe IV de España.

Sin embargo, desde el siglo XVIII (con la excepción de los zares y nobles de Rusia), la práctica de «poseer» enanos de corte o domésticos comenzó a decaer en Europa<sup>6</sup>, un vacío que fue reemplazado por la moda de coleccionar imágenes de enanos, sobre todo en forma de estatuas (algunas en jardines, como las de la Villa Valmarana ai Nani en Vicenza<sup>7</sup>) o grabados (aunque no solo), una moda que, como veremos, traspasó las fronteras italianas.

### 3. LA ICONOGRAFÍA DEL ENANO DANZANTE EN LA ANTIGÜEDAD CLÁSICA

Cuando analizamos las representaciones de enanos danzantes que se han conservado, encontramos que, desde la Antigüedad Clásica, estaban asociadas al ritual festivo, ya fuera en festividades comunitarias o en festividades privadas. Como ejemplo de las primeras podemos mencionar una vasija griega del período clásico, hoy en el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, donde aparecen un *komasta* y un enano (fig. 1). El *komasta* (al que hoy llamaríamos un «juerguista ebrio») era uno de los participantes del *Komo*, un cortejo ritual y festivo de bebedores acompañados de música (nótese el barbitón —instrumento parecido a la lira— que lleva el *komasta*) que podría haber tenido su origen en una fiesta dedicada a Dionisio. Frente a él hay un enano

<sup>3</sup> «Dwarf». En: *Encyclopaedia Britannica*. [Recurso en línea]. Disponible en: <https://www.britannica.com/topic/dwarf-mythology>. (Consultado el 24 de febrero de 2023).

<sup>4</sup> «Een dwerg als flesje». En: *Rijksmuseum van Oudheden*. [Recurso en línea]. Disponible en: <https://www.rmo.nl/museumkennis/archeologie-van-nederland/nederland-in-de-romeinse-tijd/de-voorwerpen/bronzen-flesje-in-de-vorm-van-een-dwerg/>. (Consultado el 24 de febrero de 2023).

<sup>5</sup> Véase, sobre este personaje: HEIKAMP, Detlef. «Nani alla corte dei Medici». En: Anna Bisceglia, Matteo Ceriana, Simona Mammana (editores). *Buffoni, villani e giocatori alla corte dei Medici*. Livorno: Sillabe, 2016, pp. 41-67.

<sup>6</sup> «Dwarf». En: *Encyclopaedia Britannica*. *Op. cit.*

<sup>7</sup> FUKS, Simon. «Een stoet van dwergen». *De Boekenwereld*. Año 13, 1 (1996-1997), p. 242.



Fig. 1. Atribuido al Pintor de los Nióbides. *Enócoe*, ca. 450 a. C. Terracota. Ática. Metropolitan Museum of Art, Nueva York, EE.UU. (dominio público)



Fig. 2. *Enano danzante*, finales del s. III a. C. Terracota. Sur de Italia. RISD Museum, Providence, Rhode Island, EE.UU. (dominio público)



Fig. 3. *Enano danzante*, s. I a. C.-s. I d. C. Bronce. Probablemente Italia. The Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio, EE.UU. (dominio público)

danzante con una pierna levantada, cuyos tamaño, desnudez y movimiento crean un contraste con la otra figura<sup>8</sup>.

Por lo que respecta a las festividades privadas, existía la costumbre, tanto en Grecia como en Roma, de contratar enanos para divertir y entretener a los invitados, lo cual incluía la música y la danza, como muestran las figuras de enanos danzantes que han llegado hasta nosotros, algunos de los cuales sostienen (como también el *komasta* de la vasija anterior) instrumentos musicales idiófonos (fig. 2), si no los han perdido (fig. 3). Tanto la figura de terracota del período helenístico conservada en el RISD Museum de Providence, como la de bronce de época romana del Cleveland Museum of Art, es probable que compartan, según los especialistas, la función apotropaica que a veces se asociaba a la representación de enanos, es decir, que serían utilizadas como amuleto de protección para ahuyentar los malos espíritus<sup>9</sup>. En el caso de la figurita de bronce no podemos pasar por alto que, bajo el fajín retorcido alrededor de sus caderas, muestra un falo de grandes dimensiones, lo que nos recuerda que Aristóteles, si bien calificaba de estúpidos a los enanos por el tamaño de su cabeza en relación con su torso, también reconocía sus específicas cualidades amatorias al estar dotados de genitales considerables, una creencia que sobreviviría en la cultura popular<sup>10</sup>.

Otra característica de la representación de enanos que podemos apreciar en estas y en otras figuras de enanos danzantes procedentes de la Antigüedad Clásica es la preferencia por representar un tipo particular de enanismo: la acondroplasia, esto es, una alteración genética caracterizada por la cortedad de brazos y piernas (estas generalmente arqueadas) en un tronco con desarrollo normal, cabeza relativamente grande, frente prominente, ojos muy separados, cejas muy levantadas y puente nasal hundido<sup>11</sup>. Junto a la acondroplasia, otra tipología «histórica» que se repite en la iconografía de estas figuras es la del enano con joroba, una cifosis producida como consecuencia de una displasia de la columna vertebral y que suele ser bastante frecuente en los afectados de acondroplasia<sup>12</sup>.

<sup>8</sup> «Terracotta oinochoe: chous (jug)». En: *The Met*. [Recurso en línea]. Disponible en: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/255771?ft=dancing+dwarf&offset=0&rpp=40&pos=2>. (Consultado el 24 de febrero de 2023).

<sup>9</sup> «Greek / Dancing dwarf, late 3<sup>rd</sup> century BCE». En: *RISD Museum*. [Recurso en línea]. Disponible en: [https://risdmuseum.org/art-design/collection/dancing-dwarf-1991028#content\\_\\_section—use—943716](https://risdmuseum.org/art-design/collection/dancing-dwarf-1991028#content__section—use—943716); «Dancing Dwarf». En: *The Cleveland Museum of Art*. [Recurso en línea]. Disponible en: <https://www.clevelandart.org/art/1972.72>. (Consultados el 24 de febrero de 2023).

<sup>10</sup> DIANA, Esther. *Op. cit.*, p. 37.

<sup>11</sup> Ver, a propósito: «Dancing Dwarf». *Op. cit.*

<sup>12</sup> DIANA, Esther. *Op. cit.*, p. 38.

#### 4. EL ÉXITO DE LOS *JOROBADOS* DE CALLOT Y SU HUELLA EN LA ICONOGRAFÍA DEL ENANO DANZANTE

La segunda anomalía mencionada al final del apartado anterior es precisamente la que da nombre a una serie de grabados del siglo XVII sin los que no se entendería gran parte de la iconografía posterior del enano en general y del enano danzante en particular. Se trata de las veinte figuras de jorobados al aguafuerte —*Varie figure gobbi* en su original italiano— del dibujante y grabador francés Jacques Callot (Nancy, 1592-1635), quien las diseñó en Italia en 1616, si bien se publicarían en edición francesa en 1622<sup>13</sup>. Aunque la mayoría de los personajes no representan a enanos bailarines, sino que se dedican a distintas actividades (tocar algún instrumento, pelearse, beber o simplemente cojear), sí que algunos parecen bailar (figs. 4 y 5). Lo que tienen en común es su físico pequeño y deforme —caricaturizado—, por lo que el principal objetivo de la sátira no estaría tanto en la actividad que realizan como en el cuerpo mismo<sup>14</sup>, siendo su finalidad última la de divertir y entretener, algo que se asociaba desde la antigüedad con el enanismo y que era propio de los espectáculos populares que ofrecían las comparsas de enanos y jorobados a principios del siglo XVII en Florencia, donde Callot residió entre 1612 y 1622, y las cuales probablemente inspiraran su famosa serie<sup>15</sup>.

El éxito de los *Jorobados* de Callot fue tal que alcanzó el mundo de las *wunderkammern*, en concreto la de Augusto II el Fuerte (Dresde, 1670-Varsovia, 1733), elector de Sajonia y rey de Polonia, quien en su cámara de maravillas poseía un *Cocinero tocando el violín en una parrilla* (fig. 6)<sup>16</sup> y un *Enano danzante con botella y copa* (fig. 7), ambos del primer cuarto del siglo XVIII e inspirados en los dos grabados de Callot que muestran a enanos jorobados danzantes: *El hombre que rasca una parrilla como si fuera un violín* y *El bebedor visto desde atrás*, respectivamente (figs. 4 y 5). Vale la pena resaltar aquí no solo el carácter grotesco de estos personajes (cuyos cuerpos están compuestos por una gran perla irregular rodeada de oro, esmalte, plata,

<sup>13</sup> WENTZ, Jed. «Deformity, delight and Dutch dancing dwarfs: an eighteenth-century suite of prints from the United Provinces». *Music in art*, v. 36, n. 1/2, Dance & Image (Spring-Fall 2011), p. 162.

<sup>14</sup> IBIDEM, p. 164.

<sup>15</sup> «Dwarf (one of a pair)». En: *The Met*. [Recurso en línea]. Disponible en: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/207157?sortBy=Relevance&ft=Jacques+Callot&offset=0&rpp=40&pos=8>. (Consultado el 24 de febrero de 2023).

<sup>16</sup> OLIVARI, Mariolina. «7. Faustino Bocchi». En: Anna Bisceglia, Matteo Ceriana, Simona Mammana (editores). *Buffoni, villani e giocatori alla corte dei Medici*. Livorno: Sillabe, 2016, p. 90; «Koch, der auf einem Bratrost geigt». En: *Staatliche Kunstsammlungen Dresden*. [Recurso en línea]. Disponible en: <https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/117980>. (Consultado el 24 de febrero de 2023).



Fig. 4. Jacques Callot. «El hombre que rasca una parrilla como si fuera un violín», *Varie figure gobbi*, 1616-1622. Aguafuerte. The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs: Print Collection, The New York Public Library, EE.UU. (dominio público)



Fig. 5. Jacques Callot. «El bebedor visto desde atrás», *Varie figure gobbi*, 1616-1622. Aguafuerte. The Miriam and Ira D. Wallach Division of Art, Prints and Photographs: Print Collection, The New York Public Library, EE.UU. (dominio público)



Fig. 6. *Cocinero tocando el violín en una parrilla*, primer cuarto del s. XVIII. Perlas barrocas, oro, esmalte, plata, dorado, diamantes, hierro. Probablemente Fráncfort del Meno. Gemaeldegalerie Alte Meister - Staatliche Kunstsammlungen, Dresde, Alemania. N° Inv.: VI 88. © 2023 Foto Scala, Florencia/bpk, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlín



Fig. 7. *Enano danzante*, antes de 1706. Perlas barrocas, oro, esmalte, plata, dorado, diamantes. Fráncfort del Meno. Gemaeldegalerie Alte Meister - Staatliche Kunstsammlungen, Dresde, Alemania. N° Inv.: VI 97. © 2023 Foto Scala, Florencia/bpk, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlín

dorado y diamantes), que encaja perfectamente con el tipo de objetos bizarros característicos de las cámaras de maravillas, sino también su identificación con los enanos de carne y hueso, quienes eran considerados entonces, por su aspecto deforme y fuera de lo común, maravillas de la naturaleza dignas de una *wunderkammer*<sup>17</sup>.

La influencia de Callot también llegó a la porcelana con fines decorativos. Así ocurrió con algunas de las numerosas figuras de enanos, algunos jorobados, que produjo la fábrica francesa de Villeroy, como la que procede igualmente del «violinista-jorobado» de Callot, de la que la figura de porcelana mantiene la pose, aunque ha perdido el bastón que sustituía la parrilla (fig. 8)<sup>18</sup>. Pero incluso más allá de Francia y de Callot, las representaciones de enanos se hicieron tan populares durante el siglo XVIII en Europa que muchas fábricas de porcelana los incluyeron en su repertorio. Este fue el caso de la manufactura alemana de Meissen y su tetera con enanos satíricos situados en una escuela de equitación (fig. 9), decoración inspirada a su vez en otra serie de grabados inmediatamente anteriores (*Neu-aufgerichte Zwergen-Reut-Schul*) que satirizaba los deportes y los placeres de la alta burguesía mediante figuras de enanos, y la cual ha sido interpretada «como un comentario humorístico sobre las locuras de los nuevos ricos»<sup>19</sup>.

En efecto, a principios del siglo XVIII proliferaron las ediciones de grabados satíricos con figuras de enanos y enanos danzantes que servían como vehículo de crítica social (la tetera de Meissen sería un ejemplo de transposición a las artes decorativas), cuyo origen habría que buscar, una vez más, en los *Jorobados* de Callot. El éxito de esta serie dio lugar a reediciones durante el siglo XVII, incluyéndose a finales de siglo títulos inventados y textos satíricos, lo que provocó un cambio en la naturaleza del humor de aquellas figuras carentes de texto en origen<sup>20</sup>. Esta innovación gozó de tal popularidad que dio lugar a una difusión sin precedentes de grabados donde la figura del enano, a veces danzante, fue utilizada para satirizar todas las profesiones y estratos de la sociedad<sup>21</sup>. Así, por ejemplo, encontramos un calendario de ena-

<sup>17</sup> SCHMIDT, Eike D. «Presentazione». En: Anna Bisceglia, Matteo Ceriana, Simona Mammana (editores). *Buffoni, villani e giocatori alla corte dei Medici*. Livorno: Sillabe, 2016, p. 9.

<sup>18</sup> «Dwarf (one of a pair)». *Op. cit.*

<sup>19</sup> «Teapot with equestrian scene». En: *The Met*. [Recurso en línea]. Disponible en: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/188553?ft=02.539a%2c+b&offset=0&pp=40&pos=1>. (Consultado el 24 de febrero de 2023); WENTZ, Jed. *Op. cit.*, p. 168.

<sup>20</sup> WENTZ, Jed. *Op. cit.*, p. 165.

<sup>21</sup> En realidad, la presencia de enanos se convierte en un instrumento de crítica social no solo en la obra gráfica, sino también en la escultura, el teatro o la literatura. HEIKAMP, Detlef. *Op. cit.*, p. 64.





Fig. 8. *Enano*, ca. 1740-1745. Porcelana. Manufactura de Villeroy. Metropolitan Museum of Art, Nueva York, EE.UU. (dominio público)



Fig. 9. *Tetera con escena ecuestre*, 1722-1723. Porcelana. Manufactura de Meissen. Metropolitan Museum of Art, Nueva York, EE.UU. (dominio público).

nos donde el «violinista jorobado» de Callot es sustituido, según los versos que acompañan al mes de febrero, por el «Signor Serioso, famoso maestro de baile y violinista de la banda de Carnaval», una referencia al disfraz que, unida a la extravagante vestimenta del personaje, alude a su frivolidad<sup>22</sup>, lo cual no debe sorprender en una época tan adicta a la actuación y la apariencia como el siglo XVIII.

A propósito del Carnaval, se trata de una festividad comunitaria a la que nuevamente aparece asociado un enano danzante (y maestro de baile en el calendario mencionado), al igual que ocurre en el óleo titulado *Invierno* de Faustino Bocchi, pintor de exitosas escenas protagonizadas por enanos y el cual parodia aquí el Carnaval veneciano, incluyendo máscaras y músicos en primer plano (el propio Bocchi era músico y conocía bien los *Jorobados* de Callot), más una pareja de enanos danzantes al fondo a la izquierda (fig. 10)<sup>23</sup>.

## 5. LA PROPIA DANZA COMO OBJETO DE LA SÁTIRA

Tras el ineludible paréntesis pictórico con el que concluía el apartado anterior, es obligatorio referirse a una de las publicaciones más importantes de

<sup>22</sup> WENTZ, Jed. *Op. cit.*, pp. 164-166.

<sup>23</sup> Véase, a propósito: OLIVARI, Mariolina. *Op. cit.*, p. 90.



Fig. 10. Faustino Bocchi. *El invierno*, ca. 1690-1695. Óleo sobre lienzo. Galería Palatina, Florencia. Wikimedia Commons (dominio público)

grabados de enanos posteriores a Callot: *Il Callotto Resuscitato, oder Neü-ingerichtetes Zwerchen Cabinet*, que apareció en Augsburgo entre 1706 y 1710. A pesar del título, las figuras de enanos no proceden de los *Jorobados* de Callot, pero sí incluyen la innovación de fines del siglo XVII al añadir títulos adicionales humorísticos y versos de poesía satírica, una combinación de imágenes y textos mordaces que, como estamos viendo, causó furor en el norte de Europa<sup>24</sup>. Aparte de satirizar las diversiones de la aristocracia o el vivir por encima de los propios medios, entre otros temas recurrentes, la danza también es objeto de críticas: en la plancha 28, donde un enano rústico, jorobado y coronado con un orinal baila torpemente en un paisaje yermo; o en la plancha 22, con el francés «maestro de baile de la Academia de los Zoquetes»<sup>25</sup>.

El éxito de *Il Callotto* demostró a los editores el potencial económico de crear nuevas imágenes de enanos satíricos para un público que las demandaba. Así nacieron en Alemania dos *suites* de grabados de la misma época, alrededor de 1720: la *Neu-eröfnete Bauern Tanzboden* y la *Theatralische Zwerchen Tantz-Schul*, las cuales, mediante una pareja de enanos danzantes por

<sup>24</sup> WENTZ, Jed. *Op. cit.*, p. 166.

<sup>25</sup> IBIDEM, p. 167. Las imágenes pueden verse en las páginas 166 y 168.

plancha, satirizaban los estilos de danzas autóctonos e importados, respectivamente, y cuya comparación ponía de manifiesto la presión existente sobre la nobleza y la burguesía para diferenciarse de grupos sociales inferiores<sup>26</sup>.

Por lo que respecta a la *Neu-eröfnete Bauern Tanzboden*, ridiculizaba en sus grabados el estilo de danza autóctono típico de las fiestas populares, que se consideraba demasiado degradado como muestran sus campesinos bailarines torpes o las enanas inmorales, las cuales saltan indecorosamente alto o llevan faldas demasiado cortas que dejan ver sus piernas y medias<sup>27</sup>.

En cuanto a la *Theatralische Zwergen Tantz-Schul* (fig. 11), más elegante, ridiculizaba el estilo extranjero de baile francés (que aprendían la nobleza y la alta burguesía) por considerarlo demasiado teatral, lo cual resultaba socialmente peligroso sobre todo para las mujeres, que podían perder su estatus teniendo en cuenta la mala reputación de la que gozaban las bailarinas profesionales (consideradas sexualmente disponibles), a lo que haría referencia la máscara teatral que lleva la enana de la plancha 9 para ocultar las marcas de viruela (fig. 12)<sup>28</sup>. En cuanto a las vestimentas, iban desde lo extravagante a



Fig. 11. Gregorio Lambranzi, Johann Georg Puschner y Johann Jakob Wolrab. «12: Madame Melusina Ober Tantz- und Capell Meisterin des Königes zu Marocco...». *Theatralische Zwergen Tantz-Schul*, Núremberg, J. J. Wolrab? [1720?]. Grabado en cobre, p. [1a]. Biblioteca de Moravia en Brno, República Checa (dominio público)

<sup>26</sup> IBIDEM, pp. 169-171.

<sup>27</sup> IBIDEM, p. 171. Las imágenes pueden verse en las páginas 170 y 172.

<sup>28</sup> IBIDEM, pp. 171, 177, 179.



Fig. 12. Gregorio Lambranzi, Johann Georg Puschner y Johann Jakob Wolrab. «9: Mademoiselle Horibilieribrifaxin wie sie in ihren neu-inventirten mode Kleidern...». *Theatralische Zwergen Tantz-Schul*, Núremberg, J. J. Wolrab? [1720?]. Grabado en cobre, p. [1b.]. Biblioteca de Moravia en Brno, República Checa (dominio público)



Fig. 13. Johann Jakob Wolrab. «4: Mustapha Ibrahim gewesener General Tantz Meister...». *Theatralische Zwergen Tantz-Schul*, Núremberg, J. J. Wolrab? [1720?]. Grabado en cobre, p. [1a.]. Biblioteca de Moravia en Brno, República Checa (dominio público)

lo fantásticamente exótico (fig. 13), pudiendo situar estos grabados en diversos contextos relacionados con ellos, como la mascarada, el carnaval, la *Commedia dell'arte* o el teatro<sup>29</sup>.

En relación con esta última mención de la escena, vale la pena comentar que, contemporáneamente a los grabados dieciochescos, había enanos reales que actuaban para recaudar dinero no solo en calles, tabernas o en las casas de los ciudadanos más ricos, sino que hubo quien se subió al escenario de un teatro público<sup>30</sup>. Tales exhibiciones habrían tenido su contrapartida teatral en las actuaciones de bailarines profesionales disfrazados para parecer enanos (si bien no eran una novedad), según nos propone Gregorio Lambranzi en la lámina 29 de su *Nueva y curiosa escuela de bailes teatrales* (1716), que muestra una figura burlesca enana en el teatro, vestida con larga capa, bajo la que se esconde el bailarín agachado, hasta que este arroja la capa hacia atrás y comienza a saltar con los pies rectos y alargando las piernas todo lo posible<sup>31</sup>, en una suerte de «transformación» a la inversa con respecto a la danza palmera.

## 6. REFLEXIONES FINALES

Tras este recorrido, en el que hemos reflexionado sobre cómo eran percibidos y para qué eran utilizados (o se dejaban utilizar) los enanos en general, y, fundamentalmente, sobre cómo eran representados los enanos danzantes, podemos aventurarnos a esbozar algunas reflexiones finales que sirvan como puente con la Danza de Enanos de La Palma.

Más allá de la conclusión evidente de que el sentido del humor del siglo XVIII estaba «encantado» con el enanismo<sup>32</sup>, es indispensable llamar la atención sobre la importancia del grabado como vehículo transmisor de imágenes en general (cuya difusión era inmensamente mayor que en el caso de la pintura), y de imágenes de enanos danzantes en particular, cuya proliferación iconográfica en Europa coincide —no deberíamos pasarlo por alto— con la primera noticia de la existencia de enanos festivos palmeros en la primera mitad del siglo XVIII.

El documento en cuestión, que daba a conocer Manuel Poggio Capote en 2010, recoge que la noche del 23 de junio (víspera de San Juan) de 1745, con

<sup>29</sup> IBIDEM, p. 162.

<sup>30</sup> IBIDEM, p. 179.

<sup>31</sup> IBIDEM, pp. 179-180; LAMBRANZI, Gregorio. *Nuova e curiosa scuola de' balli theatrali*. Núremberg: [s. n.], 1716, p. 2 [texto], lám. 23 [imagen].

<sup>32</sup> WENTZ, Jed. *Op. cit.*, p. 181.

motivo de los agasajos ofrecidos al obispo Juan Francisco Guillén en su visita pastoral a La Palma, y en el contexto de las fiestas en honor a su onomástica, participaron «cuatro enanos graciosamente figurados y ridículamente vestidos con casaquillas cortas de montar, calsones bombachos y largos que les cubrían media pierna, botinicos muy cortos y sus zapatos disformes con lasos sobre las hevillas»<sup>33</sup>, de lo que podemos deducir (teniendo en cuenta la fecha) que probablemente vestirían a la moda del siglo XVIII, como los enanos palmeros actuales. No obstante, es imposible saber en qué consistía entonces el «disfraz del rostro», pero resulta interesante señalar que, según nos muestra la evolución de la iconografía de los enanos danzantes, se pasó de representar el realismo de la acondroplasia en la cara a preferir su sustitución por una máscara a medio camino entre lo caricaturesco y lo teatral, coincidiendo con las caretas de los enanos palmeros desde que tenemos fotografías.

Por otra parte, hemos comprobado que las imágenes de enanos danzantes dejan al margen la sátira política<sup>34</sup>, sirviendo sin embargo como vehículo para la sátira de costumbres. Esto último no se da en la Danza de Enanos palmera, donde la posibilidad de un texto satírico queda anulada por el carácter de alabanza a la Virgen de las Nieves de la letra de la primera parte de la danza<sup>35</sup>. Lo anterior no significa que nuestra Danza de Enanos esté exenta de hilaridad, pero esta se circunscribe a la segunda parte de la danza y es provocada tanto por el carácter grotesco de la figura del enano (considerado «objeto risible» desde tiempos remotos) como por los graciosos movimientos que estos realizan, ya sea al ejecutar la propia danza o al salirse del guion en algunos casos.

De lo que no hay duda es de que la figura del enano danzante ha estado desde hace milenios insertada en el ritual festivo, como ha ocurrido con los enanos palmeros desde que se tienen noticias. Y al igual que en la iconografía se potencia el contraste entre el enano y la figura a la que acompaña, que es así magnificada (ya sea el *Komasta* de la vasija griega, un noble o un prín-

<sup>33</sup> POGGIO CAPOTE, Manuel. «La Danza de Enanos en el siglo XIX». En: *Bajada de la Virgen 2010: Santa Cruz de La Palma [Programa]*. [Santa Cruz de La Palma]: Patronato Municipal de la Bajada de la Virgen, 2010, p. 65.

<sup>34</sup> En la vida real, una excepción al respecto la encontramos precisamente en una «derivación» de los Enanos de La Palma, concretamente en 1894, durante la segunda gira que el empresario palmero Benigno Ramos organizó para «exportar» la Danza de Enanos, en este caso a Tenerife y a Cádiz, para la cual se reprodujeron en las caretas de los enanos los retratos de algunos protagonistas de la vida política de entonces, como Práxedes Mateo-Sagasta o Arsenio Martínez Campos. A propósito, véase: POGGIO CAPOTE, Manuel. *Op. cit.*, p. 75.

<sup>35</sup> Sobre el carácter bipartito de la Danza y su descripción, véase: BETHENCOURT PÉREZ, Fátima. *La Danza de los Enanos*. [Santa Cruz de La Palma]: Cajacanarias, Obra Social y Cultural, 2005, pp. 69-80.

cipe), lo mismo debía de suceder con los enanos palmeros ya en 1745, cuando agasajaron el obispo Guillén, o en 1802, cuando (en la que constituye la segunda noticia sobre dichos personajes en La Palma) se representó una «Danza de Enanos» (junto a un «Carro» y la contradanza *Triunfo*) dentro del programa de recibimiento de otro prelado, el obispo Manuel Verdugo y Albiturria<sup>36</sup>. Posteriormente, al idearse una «transformación» (más rudimentaria en el siglo XIX<sup>37</sup>, y tal y como la conocemos hoy desde 1905), ese contraste se vería acrecentado, puesto que un grupo de hombres sin enanismo consienten en empequeñecerse, logrando parodiarse a sí mismos y haciendo más patente aún, si cabe, el contraste entre su insignificante figura y aquella a la que rinden pleitesía: la Virgen de las Nieves.

En última instancia, al igual que se ha hecho con algunos grabados dieciochescos de enanos danzantes<sup>38</sup>, también podríamos interpretar los enanos de La Palma como una suerte de *vanitas* que nos recuerda que somos en el fondo criaturas insignificantes, ridículas e imperfectas a las que solo les resta reírse de sí mismas.

---

<sup>36</sup> POGGIO CAPOTE, Manuel; LORENZO TENA, Antonio. «La Danza de Enanos en 1802». *Lustrum*, n. 1 (2018), pp. 96-97.

<sup>37</sup> Es en la Bajada de la Virgen de 1860 cuando, en una amplia crónica sobre la Danza de Enanos (redactada por José María Fernández Díaz y publicada en 2004 por Jaime Pérez García), se deja constancia por primera vez (según la documentación conocida hasta el momento) de una «transformación» de hombres a enanos como parte del espectáculo. Ver, a propósito: BETHENCOURT PÉREZ, F. *Op. cit.*, pp. 44-45; POGGIO CAPOTE, Manuel. *Op. cit.*, p. 67.

<sup>38</sup> WENTZ, Jed. *Op. cit.*, p. 182.

