

**La iconografía del hombre salvaje en la platería de los siglos XV y XVI \***

***The iconography of Wild Man in jewellery in 15th and 16th centuries***

*Ana Cristina Sousa  
Universidade do Porto*

\* Traducción del texto original portugués: Alegría Royo Beltrán.

Un agradecimiento muy especial a Kirstin Kennedy, conservadora del Victoria and Albert Museum y a Teresa Maranhas, conservadora de las colecciones de Orfebrería y Joyería del Palácio Nacional da Ajuda, por su preciosa ayuda al facilitar la observación, análisis y registro fotográfico de las piezas estudiadas.



**RESUMEN:** La iconografía del hombre salvaje gozó de un gran esplendor en Europa entre los siglos XIV y principios del XVI, incorporándose a los más variados soportes tanto materiales como literarios o efímeros en una amplia área geográfica. Las bandejas de plata portuguesas ejecutadas en este período, demuestran que las representaciones del hombre salvaje obedecen a características imagéticas diferenciadas con distintos orígenes e interpretaciones que remiten, necesariamente, a contextos iconográficos también diferentes. El objetivo de este artículo es proponer argumentos que expliquen esas diferencias y demostrar que las funciones y significados del tema no son ni universales ni estáticos, pudiendo presentar variaciones incluso en el ámbito de un mismo soporte.

*Palabras clave:* Hombre salvaje, iconografía, bandejas de plata, siglos XV-XVI

**RESUMO:** A iconografia do homem selvagem conheceu um grande sucesso na Europa entre o século XIV e primórdios de XVI, tomando forma nos mais diversos suportes (materiais, literários ou efêmeros) e ocupando uma ampla mancha geográfica. As salvas de prata portuguesas executadas neste período demonstram que as representações do homem selvagem obedecem as características iconográficas muito distintas, de origens e explicações diversas que remetem necessariamente para contextos imagéticos igualmente diferenciados. Pretende-se, neste artigo, propor explicações para essas diferenças iconográficas e demonstrar que as funções e significados do tema não são universais nem estáticas, podendo apresentar variações mesmo no âmbito de um mesmo suporte.

*Palavras-chave:* Homem selvagem, iconografia, salvas de prata, séculos XV-XVI

**ABSTRACT:** Wild man's iconography experienced a successfully reputation in Europe, between the 14<sup>th</sup> century and the beginning of the 16<sup>th</sup>, imposing itself in various domains (material, literary or ephemeral) and covering a wide geographic area. Portuguese precious silver dishes, produced in this period, shows that the representations of wild man present different iconographic characteristics, with a number of origins and reasons that must be the result of different pictorial contexts. It is our proposal, in this paper, to explain these iconographic differences and demonstrate that functions and meanings of the subject are not universal and static but could change even in the same support material.

*Keywords:* Wild man, iconography, silver dishes, 15th and 16th century

## EL HOMBRE SALVAJE EN LA HISTORIOGRAFÍA PORTUGUESA

Las tesis tradicionales de la Historiografía portuguesa del siglo XX relativas a la presencia de representaciones del hombre salvaje en objetos de plata asientan, sobre todo, en la idea de su vinculación con la expansión y los descubrimientos. Uno de los primeros en establecer esta conexión fue el historiador Jaime Cortesão, que identifica al hombre salvaje con el “hombre completamente nuevo”, “silvestre” o “salvaje” “como entonces se le llamó”, encontrado en las islas del archipiélago de las Canarias, “desnudos, hirsutos y literalmente cubiertos de vello, de larga cabellera cayéndoles casi hasta la cintura”<sup>1</sup>. Para Jaime Cortesão, el origen del tema del salvaje que encontramos en la arquitectura, en el arte funerario y en las bandejas, resulta del impacto causado por este “hombre nuevo”, “primera manifestación de lo exótico en un arte de los Descubrimientos”, “símbolo vivo de los nuevos mundos” que Portugal dio a conocer a Europa<sup>2</sup>. Para el autor, este “hombre nuevo y silvestre” era “ajeno al Paraíso” y al mito “adánico y del pecado original”, su desnudez significaba la ausencia del “sentido del pudor”, representando “el perturbador apelo del mundo desconocido” revelado por los portugueses al principio de la gran epopeya<sup>3</sup>. La misma idea la secundará Reinaldo dos Santos, que identifica a los hombres primitivos cubiertos de vello y a los animales y seres fantásticos entre ramas y parras, como evocaciones de los paisajes que los portugueses habían descubierto en sus primeras navegaciones a las Islas Atlánticas, emprendidas ya antes del 1336. Citando relatos de la época, los describe como “oscuros o blancos, algunos rubios y de ojos azules”, del archipiélago de las Canarias, que andaban desnudos, cubiertos de vello, y rememora su presencia en Lisboa, a donde fueron llevados algunos despertando gran curiosidad y admiración “hasta el punto de ser representados en un remate de la bóveda de la Catedral de Évora”<sup>4</sup>.

Timothy Husband, refiriéndose a una bandeja de origen portugués, establece igualmente la tradicional relación entre el hombre salvaje y los habitantes de países lejanos, justificando así su presencia en las bandejas portuguesas historiadas de los siglos XV y XVI<sup>5</sup>. Afirmando que la popularidad de estos platos coincidió con la Gran Era de la expansión portuguesa, marcada por la exploración de la costa occidental africana a lo largo de la segunda mitad del siglo XV, el autor considera que los motivos representados en estas piezas reflejaban la leyenda viva del hombre salvaje que encontraron los portugueses en sus viajes<sup>6</sup>. La presencia de soldados luchando con animales fantásticos y salvajes en su hábitat natural, en una bandeja de plata del Victoria and Albert Museum, representa, para el autor, la constatación de esta tesis<sup>7</sup>.

1 Jaime Cortesão, «Primeiro encontro com o selvagem», *Diário de Lisboa*, 1956, 1 y 3; *Os factores democráticos na Formação de Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1978, 188-190. \* [N. del T.: «en el original homem inteiramente novo», «silvestre» o «selvagem» «como então se lhe chamou» (...) «nus, hirsutos e literalmente cobertos de pelos, de longa cabeleira caindo-lhes até cerca da cintura»].

2 Cortesão, 1956, 3. \* [N. del T.: en el original «novo homem», «primeira manifestação do exótico numa arte dos Descobrimientos», «símbolo vivo dos mundos novos»].

3 Cortesão, 1978, 188-190. \* [N. del T.: en el original «homem novo e silvestre» (...) «alheio ao Paraíso» (...) «adâmico e do pecado original». (...) «sentimento do pudor» (...) «o perturbante apelo do mundo desconhecido»].

4 Santos, R. dos, Quilhó, I., *Ouivesaria portuguesa nas colecções particulares*, Lisboa, 1974, 16. \* [N. del T.: en el original «escuros ou brancos, alguns loiros e de olhos azuis, do arquipélago das Canárias, que andavam nus, cobertos de pelo» (...) «ao ponto de serem figurados num fecho da abóbada da Sé de Évora»].

5 Constatado a partir del análisis de la bandeja datada en cerca de 1500 que se exhibe en el Metropolitan Museum. <<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/463553?sortBy=Relevance&ft=wild+men+hunting&offset=0&rpp=20&pos=18>> [Consultado: 28-12-2017].

6 Husband, Timothy, *The Wild Man: Medieval Myth and Symbolism*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1980, 121.

7 M.513-1956. Copia ochocentista de un original portugués del siglo XVI. <<http://collections.vam.ac.uk/item/O95187/dish-unknown/>> [Consultado: 28-12-2017].

Más recientemente, Fernando António Baptista Pereira amplía un poco más la perspectiva, entendiendo la repetición del tema en el arte portugués, como la integración cultural de los mitos europeos en los intercambios culturales que surgen de los Descubrimientos, en un momento en que la cultura europea se abre al ideal de inocencia y pureza de los tiempos primordiales reflejado en la búsqueda y fascinación por el mito del buen salvaje. La búsqueda de la “Edad de Oro”, manifestada a través del rechazo del mundo existente por parte de una sociedad cansada de los vicios y corrupción de las instituciones, conduce a la puesta en valor de ciertas funciones sociales como el ideal de caballería, la vida monástica, las expediciones marinas o el viaje<sup>8</sup>.

María José Goulão considera que la prolífica representación del hombre salvaje en el arte portugués no constituyó una “creación del imaginario portugués” sino una “moda importada” que se ajustó “a las necesidades oníricas y míticas de la idiosincrasia nacional”\*. Afirma que su surgimiento no está directamente condicionado por la expansión o por los primeros contactos con pueblos indígenas, tal como señalaba Jaime Cortesão, y subraya la necesidad de abordar el tema teniendo en cuenta las formas que asumió en Europa, particularmente en el caso español, cuyo paralelismo, considera la autora, es claro en relación con la realidad portuguesa<sup>9</sup>. Suscribimos este argumento, pero consideramos, sin embargo, que, en lo tocante al universo de la plata, esas analogías están más próximas de las realidades inglesa, flamenca y germánica, con las que Portugal mantuvo relaciones muy cercanas en el campo político, económico y cultural durante el cuatrocientos y quinientos. No obstante, en cuanto a la interpretación del tema en las bandejas de plata del siglo XV y principios del XVI, Goulão admite la posición de Timothy Husband al considerar que la popularidad de estas piezas coincide con el inicio de la expansión portuguesa y que se establece, por ello, una asociación entre los hombres salvajes y los habitantes de los parajes lejanos y exóticos de la literatura de viajes anterior a los descubrimientos, que tardó en desaparecer a pesar de que las historias relatadas por los exploradores portugueses contradecían esa presunción<sup>10</sup>. Para María José Goulão, el pasaje de lo fantástico a lo real, de la “bestialidad” a lo humano, se hizo a través de los descubrimientos, implicando “el retroceso de lo maravilloso y la construcción de una nueva imagen de la humanidad”. Y, en este sentido, la ilusoria metáfora del monstruo se desprestigia y, con ella, el mito del hombre salvaje que enfrentado a nuevas realidades, es sustituido por las figuras del negro y del indio, pasando estas a ocupar, “en el imaginario portugués del siglo XV, el lugar que deja libre el hombre salvaje”<sup>11</sup>.

La atenta observación de las bandejas de plata portuguesas de este período permite corroborar, en parte, este argumento de María José Goulão. Las representaciones de los hombres salvajes obedecen, de hecho, a tipos iconográficos diferentes relacionados, necesariamente, con orígenes imagéticos, contextos culturales y significados simbólicos distintos sobre los que es imprescindible hacer una reflexión y análisis. Pero la iconografía de algunos de estos “salvajes” no puede eludir el análisis comparativo con la representación del mismo tema en Inglaterra, Flandes, Norte de Francia e incluso, Norte de Italia, de raíces muy anteriores a los descubrimientos portugueses y de cuyos centros culturales y artísticos el arte portugués es, sin duda, deudor. El hombre salvaje es, en este

---

8 F. A. B. Pereira, «Notas sobre a representação do Homem Silvestre na Arte Portuguesa dos séculos XV e XVI», *História e Crítica*, nº 9, Lisboa, 1982, 60-61.

9 \*[Nota del T.: en el original «criação do imaginário português» (...) «moda importada» (...) «às necessidades oníricas e míticas da mentalidade nacional»].

María José Goulão, «O negro e a negritude na arte portuguesa do século XVI», Sep. *A Arte na Península Ibérica ao tempo do Tratado de Tordesilhas*, Coimbra, Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimientos Portugueses, 1994, 453.

10 María José Goulão, «Do homem selvagem ao índio brasileiro: a construção de uma nova imagem da humanidade na arte europeia de Quinhentos», *A Carta de Pero Vaz de Caminha: documentos e ensaios sobre o achamento do Brasil*, Rio de Janeiro, Xerox do Brasil, 2000, 176 y 175.

11 *Ibidem*, 177.

período, un compartido fenómeno artístico universal del que el mundo cultural portugués, formaba, inevitablemente, parte. Tal como afirma el antropólogo Roger de Bartra, “la cultura europea generó una idea del hombre salvaje mucho antes de la gran expansión colonial, idea modelada en forma independiente del contacto con grupos humanos extraños de otros continentes. (...) el salvaje es un hombre europeo, y la noción de salvajismo fue aplicada a pueblos no europeos como una trasposición de un mito perfectamente estructurado cuya naturaleza solo se puede entender como parte de la evolución de la cultura occidental”<sup>12</sup>. Basándonos en la lectura interpretativa del hombre salvaje en distintos contextos culturales y artísticos de la Europa tardomedieval, en este texto queremos exponer la complejidad que el tema alcanzó en la platería portuguesa del período estudiado. A partir de un conjunto de bandejas diseminadas por colecciones públicas y privadas, tanto nacionales como internacionales, se pretenden evidenciar, en este sentido, las diferentes características de representación del hombre salvaje, relacionándolas con las realidades culturales, sociales y políticas del momento, naturalmente responsables de los múltiples significados que el tema conoció en esos siglos.

## EL HOMBRE SALVAJE EN LA PLATERÍA

Una de las representaciones más frecuentes en la platería portuguesa de finales del XV y principios del XVI se refiere, en efecto, a la mítica imagen del hombre-bestia veloso, melencólico y barbudo, de gran estatura, habitante discreto de los espacios marginales de los bosques, que asustan y atraen a la nobleza tardomedieval europea: la selva repelía y atraía al mismo tiempo, en palabras de Jacques Le Goff. Como motivo iconográfico, el tema se impuso por prácticamente toda Europa, a lo largo de los siglos XIV, XV y XVI, abarcando los más diversos soportes artísticos. El pelo, que la mayor parte de las veces cubre todo el cuerpo del salvaje, constituye el principal indicio de su alteridad, haciendo que se cuestionen los límites entre el hombre y la bestia, entre el mundo civilizado, marcado por el orden y la regla, y los espacios lindantes que son el bosque y la selva. El empleo de armas permite diferenciarlo de los otros animales, empuña mazas, simples ramas o un arco, símbolo por excelencia de la caza, y se defiende con escudos de diversificados recortes (Fig. 1). Vidrieras, tapices o pinturas y, en general, las expresiones artísticas que presentan color, muestran hombres y mujeres salvajes cubiertos de pelo pero con tono de piel clara, cabello largo, ondulado y rubio y, a veces, ojos azules.<sup>13</sup> Estas características físicas revelan la complejidad de su origen, que no resulta apenas de la herencia clásica, en particular de las divinidades silvestres como sátiros y faunos, o de los singulares pueblos de Oriente, sino también de los personajes del folclore nórdico, entre los que se incluyen el loco celta o el hombre oso de los mitos indoeuropeos. El hombre salvaje resulta, así, de una clara interacción de tradiciones orales de la literatura y la iconografía, alcanzando gran éxito en una sociedad fuertemente atraída por lo salvaje, lo desconocido y monstruoso, que perdurará hasta el siglo XVII. Imagen opuesta a la del hombre civilizado, su *speculum* invertido<sup>14</sup>, el hombre salvaje se interpretó como un otro ser social y geográfico, una metáfora del Otro que vive en el margen, en el paraíso idílico que es el bosque, permaneciendo en un estado de pureza e integridad moral, resistiendo a los vicios de los que se defiende ingenuamente con sus toscas y primitivas armas.

12 Roger Bartra, «El mito del Salvaje», *Ciencias*, nº 60-61, México, 2000-2001, 88. En la misma línea teórica y del mismo autor, ver también *El Salvaje en el espejo*, México, Ediciones Era, 1998, 8-13.

13 A título de ejemplo ver V&A Museum, panel de vidriera «Hombre y Mujer Salvajes sujetando las Armas de Kyburg», <<http://collections.vam.ac.uk/item/O85836/wild-man-and-woman-supporting-panel-zeiner-lukas/>> [Consultado: 29-07-2017]; Tapiz, <<http://collections.vam.ac.uk/item/O98830/tapestry-unknown/>> [Consultado: 20-07-2017].

14 Florent Pouvreau, *Du poil et de la bête. Iconographie du corps sauvage en occident à la fin du Moyen Âge (XIIIe-XVIe siècle)*, S/I, CTHS, 2014, 60 y 18.



*Fig. 1. Salvajes afrontados. Bandeja de plata, ca. 1475 (Lisboa), Inv. M. 144-1879, V&A Museum. Foto: autora, cortesía V&A.*



*Fig. 2. Salvaje y hombre armado. Bandeja de plata, siglos XV-XVI (Porto), Inv. 5165, Palácio Nacional da Ajuda. Foto: autora, cortesía do PNA.*

Las imágenes que vemos en las bandejas revelan la apropiación del hombre salvaje por parte de la cultura cortesana y por la burguesía urbana desde los inicios del siglo XIV, hecho que se manifiesta a través de las fiestas públicas y privadas que abordaremos. Eslabón entre la ciudad y el mundo agreste donde habita, las frecuentes contiendas que observamos en la iconografía entre el hombre salvaje y el hombre civilizado pueden evidenciar el dominio simbólico de la nobleza sobre la selva y, en su calidad de fuerzas eróticas plenas de vitalidad sexual, representan igualmente la imagen de una naturaleza rica y fértil que la nobleza admira y de la que busca obtener provecho. La naturaleza salvaje de estos seres se manifiesta en los combates que traban, no solo entre ellos o con criaturas como leones, osos, centauros y otros seres fantásticos, sino también con el hombre civilizado, con quien comparte la fuerza y la violencia, de naturaleza salvaje en su caso y atributo de la herencia social, en el hombre civilizado<sup>15</sup> (Fig. 2). La lucha con mazas de hombres

15 Pouvreau, 2014, 115.

salvajes, o caballeros, con monstruos o dragones, también es frecuente en las bandejas (Fig. 3) y es importante constatar que el mismo tema es corriente en pórticos, tumbas y pilas bautismales del gótico inglés, centro de producción artística que, pensamos, influenció profundamente el arte portugués del siglo XV y, en particular, la orfebrería<sup>16</sup>. El tema sugiere, naturalmente, la eterna lucha y consiguiente triunfo del bien sobre el mal, patente en las iconografías de San Miguel y San Jorge, que tanta popularidad conocieron en los dos países durante este periodo. El tema de San Jorge está representado en el medallón central de la bandeja nº 5165, del acervo del Palácio Nacional da Ajuda (Fig. 4). La lucha entre salvajes y figuras híbridas monstruosas o con sátiros, también la encontramos en los manuscritos iluminados portugueses simbolizando, con toda probabilidad, el mismo combate entre el bien y el mal<sup>17</sup>. Según Florent Pouvreau, el hombre salvaje asume, en estos contextos, una función claramente positiva y protectora de los lugares sagrados especialmente importantes<sup>18</sup>. Salvaje por naturaleza, esta criatura pueril, pura e íntegra, que vive al margen del mundo y del tiempo, puede atemorizar y ser una amenaza para todos los seres, hombres o animales, que perturben el equilibrio natural del lugar, luchando por restablecer el orden y la estabilidad de su territorio. La misma función apotropaica y el mismo orden y estabilidad que se anhela en la casa de los Señores, tal como puede observarse en la célebre “camera picta” de la Casa Vaninetti, hoy museo “Dell’ Homo Salvadego”, en Valgerola, en los Alpes italianos<sup>19</sup>. Protección física, por un lado, pero también tutela moral en cuanto imagen alegórica de un modelo de vida primitivo y puro, anterior al pecado.

Las leyendas que contienen la figura del hombre salvaje se cruzan con otras de similar origen, como es el caso de la imagen del hombre oso, con el que a veces se asocia y que también vemos representado en las bandejas (Fig. 5). Por sus semejanzas con el hombre, omnívoro capaz de erguirse sobre sus dos patas, puede confundirse con el hombre salvaje y es representado muchas veces sosteniendo un escudo, una rama, armas u otros objetos de difícil identificación. El hombre oso fue una figura central en las leyendas y cuentos de las tradiciones nórdicas, sobre todo entre los celtas, germánicos, bálticos y eslavos, que lo veían como el rey de todos los animales<sup>20</sup>. Profundamente admirado desde la Antigüedad Clásica, a la nobleza europea le atraía el valor y la fuerza extraordinaria de este animal, su resistencia a la fatiga, a las condiciones climáticas más adversas y su total arrojo, que le llevan a luchar con orgullo y nobleza hasta el último aliento<sup>21</sup>. El oso se convirtió, por todo ello, en un atributo de los jefes guerreros, en un símbolo de poder e imagen de soberanía durante varios siglos, siendo su caza y el combate directo con él, entendidos como un acto de bravura propio de los jefes y de los héroes<sup>22</sup>. Este terrible y muy temido animal, presente en todo el territorio europeo, se percibía también como un símbolo de sexualidad exacerbada, amante de jóvenes mujeres con las que era capaz de copular y procrear, alimentando así, leyendas y relatos de los héroes épicos de la literatura medieval europea. A las virtudes de la

16 El tema de la fabricación portuguesa de todas estas piezas tendrá que ser revisada. Es el caso de la bacía y jarra que se conservan en el Rijksmuseum de Amsterdam que presenta marcas de Londres de 1567.

17 En el folio 88 del *Livro de Horas* dicho de D. Fernando (MNAA) y en folio I de la *Genealogia do infante D. Fernando* (British Museum), indicados en Goulão, 2000, 174-175.

18 Pouvreau, 2014, 141-142.

19 Los frescos datan de 1464. En la pared junto a la entrada de la sala, un gran salvaje armado con maza profiere la siguiente amenaza: «Ego sonto un homo salvadego per natura, chi me ofende ge fo pagura».

\*[N. del T. «Yo soy un hombre salvaje por naturaleza, a quien me ofenda atemorizaré»]. <[http://www.ecomuseovalgerola.it/03\\_benietnografici/12\\_sacco/homesalvadego.html](http://www.ecomuseovalgerola.it/03_benietnografici/12_sacco/homesalvadego.html)> [Consultado: 28-12-2017].

20 Pastoreau, 2007, 52.

21 *Ibidem*, 56-57.

22 *Ibidem*, 82.





*Fig. 3. Lucha entre hombres y dragones. Bandeja de plata, siglo XIX (a partir de un original del siglo XVI), Inv. M. 513-1956, V&A Museum. Foto: autora, cortesía do V&A.*



*Fig. 4. São Jorge y el dragón. Bandeja de plata, siglos XV-XVI (Porto), Inv. 5165, Palácio Nacional da Ajuda. Foto: autora, cortesía do PNA.*



*Fig. 5. Hombre salvaje y hombre oso. Bandeja de plata, ca. 1475 (Lisboa), Inv. M. 144-1879, V&A Museum. Foto: autora, cortesía do V&A.*

fuerza y el coraje se sumaba, de esta forma, la del poder vital y fecundo, lo que explica su relación con el calendario estacional y con los ciclos de renovación de la naturaleza; las fiestas de su despertar se celebraban a principios de febrero y eran extremadamente populares. Un animal de estas características no podía sino ser combatido con firmeza por la Iglesia, que lo intentó todo para demonizarlo, humillarlo y ridiculizarlo<sup>23</sup>. Según Florent Pouvreau, esta creciente desvalorización del animal es compensada por el progresivo prestigio del hombre salvaje, que interviene con frecuencia en las secuencias teatrales y fiestas como el salvador y el cazador de osos, produciéndose, en las abundantes representaciones de uno ante el otro, una relación de sustitución: el oso pasa a ser la bestia cazada y el salvaje incorpora los atributos positivos de su presa<sup>24</sup>. Estas razones pueden explicar la reiterada aparición de lances entre el hombre salvaje y el hombre oso, o simplemente la presencia del oso, en la iconografía de las bandejas que estamos analizando.

## LA FIESTA Y EL HOMBRE SALVAJE

Muy presente en el imaginario y en el teatro profano medieval europeo desde principios del siglo XII, el hombre salvaje conoció un apogeo extraordinario a partir del siglo XIV, apropiándose de él la cultura cortesana y conquistando plenamente a la aristocracia europea. Presencia obligatoria en las fiestas y partícipe de las representaciones teatrales, cabalgatas principescas, torneos y festividades públicas tanto profanas como religiosas, donde lucha y baila, su fuerza legendaria se asocia al erotismo y la fertilidad pasando a asumir un trazo más cómico que propiamente asustador o brutal<sup>25</sup>. Aun así, constituyó también una metáfora de aquel que vive al margen, en el paraíso terrenal que es el bosque, manteniendo un estado de pureza e integridad moral<sup>26</sup> como contrapunto a una sociedad corrupta y pecadora manchada por el vicio y el pecado.

Por la cronología, origen geográfico y relación con Portugal, las fiestas celebradas en Brujas con ocasión de los esponsales de Felipe el Bueno de Borgoña con D<sup>a</sup> Isabel de Portugal, hija de D. João I, adquieren una relevancia muy particular. Los banquetes principales tuvieron lugar en una sala engalanada con tapices, cortinas y ornamentos con las divisas del duque y con aparadores repletos de piezas de oro y plata que evidenciaban el poder de la Casa de Borgoña. Los platos presentados en las mesas iban acompañados por figuras de mujeres y hombres salvajes que portaban escudos con las armas del duque blasonadas junto a unicornios, cisnes y lechones asados<sup>27</sup>. Según la Crónica de Jean Le Fèvre, y “avoit hommes sauvages à cheval sur pourceletz rostiz, ainsi armoyez des armes dessus dictes”<sup>28</sup>. Esta práctica se prolongó en la Corte da Borgoña durante la segunda mitad del siglo XV, alimentada por el hijo de los duques, Carlos el Temerario. Estas *mises en scène* que enfrentan el mundo de lo salvaje y con el caballeresco,

23 *Ibidem*, 124-125.

24 Pouvreau, 2014, 77.

25 *Ibidem*, 66-69.

26 Juan Manuel López Vázquez, «La sillería del monasterio de San Estevo de Ribas de Sil: otro ejemplo de la influencia de los Emblemas de Andrés Alciato en Galicia», *Pedra sobre agua. El monacato en torno a la Ribeira Sacra. Opus monasticorum*, IV, 2010, IV, 43.

27 M. Sommé, *Isabelle de Portugal, Duchesse de Bourgogne. Une femme au pouvoir au XVe siècle*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 1998, 36-38.

28 *Cit. in* Pouvreau, 2014, 64. \*[N. del T.: «había hombres salvajes montando lechones asados, así blasonadas las armas arriba mencionadas»].

asumen evidentes dimensiones políticas y simbólicas que tienen, como principal objetivo, la exaltación del valor del Caballero. El hombre salvaje surge como un ejemplo de la proeza y valor caballerescos y la nobleza se identifica con él como modelo para afirmar su propia fuerza y bravura. Se trata de una fuerza de la naturaleza, audaz y fecunda, deseable para los soberanos y, en general, para las ciudades<sup>29</sup>.

La Corte de Borgoña vivía sumergida, de hecho, en un brillo y esplendor que solo serán igualados, según los cronistas, por la corte del Rey Sol<sup>30</sup>. El ceremonial, el aparato y los fastos tenían, sobre todo, una función política pensada para garantizar la obediencia de los vasallos y del Pueblo al poder del duque y de una Corte en permanente cambio. Los banquetes, torneos y fiestas populares contribuyen a crear una imagen de poder de Felipe el Bueno, figura central de espectáculos escenificados en los que hombres y objetos ocupaban un papel especial. La pompa y ceremonia de la Casa de los Borgoña pasará a otros países, en particular a los del sur, como Portugal y España, siendo Felipe el Bueno, el verdadero creador del nuevo protocolo. En los ágapes, los convidados estaban a un solo lado de la mesa, dejando la parte frontal libre para apreciar mejor los espectáculos, que incluían teatro, momos y bailes<sup>31</sup>. Como símbolo de ostentación y riqueza, los objetos opulentos ocupaban un lugar muy especial en estos espacios profusamente decorados. Color, luz y brillo transformaban los aposentos y permanecían en la memoria de todos los que participaban como figurantes activos o pasivos en esta teatralización de poder y fuerza destacando, para la creación de este escenario de esplendor y gloria, el protagonismo de ricos tejidos como sedas, satenes y brocados, de doseles y de aparadores repletos de objetos preciosos.

La alacena o aparador de vajillas, de carácter permanente o efímero, representaba el mueble de referencia y se podía exponer tanto en los salones de banquetes como en las antecámaras de los aposentos de los señores o en el exterior<sup>32</sup>. Escalonados o en *forma de throno*, como se describen en los documentos, a veces se cubrían con doseles de ricos tejidos<sup>33</sup> y se destinaban a la exhibición de vajillas de oro, plata y otros materiales suntuosos. Siendo raros los que han llegado hasta nuestros días, destacamos la importancia del ejemplar conservado en el Museo Nacional de Arte Antigo de Lisboa<sup>34</sup>, comparable al que podemos observar en la ilustración de Jean Bourdichon en “Las Cuatro condiciones de la Sociedad: Nobleza”, de cerca del 1500<sup>35</sup>. Entre los objetos expuestos destacan bandejas, jarros, vasos, copas y candelabros, reveladores de la riqueza de la Casa y pensados únicamente para lucimiento y admiración, función patente en los documentos escritos e imagéticos coetáneos<sup>36</sup>. Las piezas de plata en su color, o doradas, están normalmente separadas y podían ser lisas o labradas con “diferentes feitios e delicados labores”\*, a veces con añadido de esmaltes y piedras preciosas. Fuentes de la época registran

29 Pouvreau, 2014, 66-69.

30 Daniel Lacerda, *Isabelle de Portugal, duchesse de Bourgogne (1397-1471). Une femme de pouvoir au coeur de l'Europe du Moyen Âge*, Paris, LANORE, 2008, 24-28.

31 Maria do Carmo Rebelo de Andrade, *Iconografia Narrativa na Ourivesaria Manuelina: as Salvas Historiadas*, Lisboa, Disertación del Máster de la FCSH da UNL, 1997, 67 y 53.

32 N. V. Silva, *Ourivesaria Portuguesa de Aparato. Séculos XV e XVI*, Lisboa, SCRIBE, 2012, 69.

33 Andrade, 1997, 54 y 50.

34 <<http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objetos/ObjetosConsultar.aspx?IdReg=261156&EntSep=5#gotoPosition>>, [Consultado: 12-11-2017].

35 Husband, 1980, 130.

36 En relación con este tema consultar Silva, 2012, 67 y ss y Andrade, 1997, 51 y ss.

\*[N. del T. «con diferentes formas y delicados trabajos»].

las controvertidas expresiones de *bastiães* y *obra romana* que deben interpretarse, desde nuestro punto de vista, más como características técnicas que decorativas. Maria de Alcântara Santos llegó a la misma conclusión en relación con el término *bastiães*, que puede presentarse en los documentos con vocablos diferentes. Partiendo de la definición de Raphael Bluteau a principios del siglo XVIII<sup>37</sup>, cuando habla de “lavor alto” y “lavor antigo de figuras de metal levantadas”\*, y contrastando estos datos con descripciones de piezas contemporáneas, la autora concluyó que el término se referiría más bien a la obra cincelada o repujada, técnicas destinadas a la obtención de relieve y trabajadas a martillo y cincel. La asociación de la expresión a múltiples temas iconográficos llevó igualmente a la autora a considerar que la expresión no se podía reducir a la representación de hombres salvajes o bestias, tal como fue interpretado varias veces por la historiografía portuguesa del novecientos<sup>38</sup>. La misma constatación hacemos en relación con la designación “lavrado de Romano” u “obra romana”, aplicada en muchos contextos para diferenciar la obra de diseño linear y bajo relieve delicado, más al gusto del lenguaje renacentista, de la de “cincel alto” característica de la orfebrería del siglo XV y primer cuarto del siglo XVI<sup>39</sup>.

El motivo del hombre salvaje constituye, en efecto, un tema decorativo recurrente en las piezas de plata, siendo representado en las superficies de bandejas y jarros o formando parte las bases y remates de los vasos, copas y otros enseres utilitarios. El vaso con cobertura que se conserva en el V&A Museum, fechado en la segunda mitad del siglo XV, es un buen ejemplo de ese uso<sup>40</sup>. Ejecutada probablemente en Basilea, la pieza perteneció al Tesoro de la catedral de esa ciudad suiza y fue ofrecida por el capellán Eucáriu Vol, entre 1477 y 1511, según consta en los inventarios. El obsequio permitió transformar un vaso de uso doméstico en un relicario de la catedral y la pieza presenta cuatro hombres salvajes, uno en el remate de la cobertura y tres en la base, todos blandiendo mazas. El poder defensivo y protector atribuido a este motivo puede explicar su presencia tanto en objetos pensados y exhibidos para demostrar la magnificencia, gusto y salud de su propietario, como igualmente en pequeñas piezas de plomo o estaño usados como colgantes o prendidos en los ropajes como amuletos o talismanes<sup>41</sup>. La función apotropaica debe considerarse aquí del mismo modo como se interpreta en otros contextos artísticos y lo evidencia la representación del hombre salvaje como tenante de las entradas de los coros donde, al dirigir su escudo hacia el espacio de paso al interior que protege, hace que todos los viciosos que pretenden flanquearlo se reconozcan como tales al verse reflejados en él<sup>42</sup>. El carácter protector del hombre salvaje era, asimismo, visible en las cornisas de las viviendas, como observamos en un original de procedencia inglesa hoy conservado en el V&A Museum, de cerca del 1500<sup>43</sup>. La presencia de una máscara aterradora en la base, percibida como el feo rostro del propio diablo, refuerza el sentido protector y de *mirabilia* patente a través de una imagen también capaz, por

37 Rafael Bluteau, *Vocabulario portuguez & latino, aulico, anatomico, architectonico...*, Coimbra, Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1728, T. 2, 65.

\* [N. del T.: «trabajo alto» y «trabajo antiguo de figuras de metal levantadas»].

38 M. de A. Santos y R. Faria, «Prata e Ouro no Cofre dos Órfãos de Guimarães nos Finais do Século XVI», Gonçalo Vasconcelos e Sousa, *Actas do III Colóquio Português de Ourivesaria*, Porto, UCE-CIONP-CITAR, 2012, 131-132.

39 Ana Cristina Sousa, «A obra romana na ourivesaria portuguesa do século XVI. O Inventário da Prata do Convento de Palmela de 1555», *População e Sociedade. A Matriz italiana na Arte Luso-Brasileira*, n° 19, Porto, 2011, 17.

40 «Beaker and cover», n° inv. 7941-1862, <<http://collections.vam.ac.uk/item/O73083/beaker-and-cover-unknown/>>, [Consultado: 29-12-2017].

41 Pouvreau, 2014, 14.

42 López Vázquez, 2010, 43.

43 <<http://collections.vam.ac.uk/item/O84687/corner-post-unknown/>> [Consultado: 29-07-2017].

sí propia, de impresionar y perturbar a quien pasa. Lo mismo se comprueba en relación con la entrada de los edificios. Recordemos, a título de ejemplo, los dos grandes hombres salvajes que protegen la fachada principal de la Catedral de Ávila o los innumerables ejemplares que ostentan los frentes de los sepulcros.

La iconografía del hombre salvaje en objetos de plata puede, del mismo modo, interpretarse por su función apotropaica, imagen frecuente en vasos, jarros, bandejas y cucharas. El V&A Museum conserva una cuchara de plata del cuatrocientos que presenta un hombre salvaje con maza en el remate del cabo<sup>44</sup>. Objetos móviles por excelencia, las vajillas de plata acompañaban a sus propietarios a todos lados y por largos períodos de tiempo, siendo usados en el servicio de mesa y de cámara y constituyendo uno de sus tesoros personales. La elección de este motivo en una cuchara refleja el gusto y el imaginario de los grupos socialmente favorecidos de finales del medievo, admiradores de estas criaturas plenas de vitalidad que representan la fuerza de la naturaleza en continua regeneración. En las bandejas, el sentido protector de los hombres salvajes puede ser reforzado por la función inherente a estas piezas, “hacer la salva”, o sea, probar los alimentos y bebidas antes de servirlos a los señores<sup>45</sup>. Esta práctica llevó a la designación del propio objeto “salva”<sup>\*</sup> por su sentido de salvar, como refiere Raphael Bluteau a inicios del setecientos, al relacionar el objeto con el ritual de prevenir “toda traición y veneno”<sup>46</sup>.

## LA DIFUSIÓN DEL MOTIVO

Los modelos iconográficos del hombre salvaje se multiplican entre finales del siglo XV y el siglo XVI a través del grabado, jugando un papel muy especial los grabadores nórdicos. En la obra *The Illustrated Bartsch*<sup>47</sup> pueden apreciarse diferentes dibujos para orfebres con frecuentes imágenes del hombre salvaje como tenante de escudos, en barajas, en la ilustración de letras del alfabeto o, sencillamente, a través de la representación de figuras aisladas que sirven de “modelos” para artífices (Figs. 6 y 7), como demuestran los ejemplares de Martin Schongauer y de Israhel van Meckenem, cuyos dibujos contribuyeron ampliamente a la difusión y propagación del tema en la Europa de este período, adaptándose a las más diversas artes y contextos. Para Santiago López-Ríos, esta proliferación del hombre salvaje en el arte, la literatura y las fiestas cortesanas, explica la generalización del tema y su conversión en un simple elemento decorativo ajeno a la función simbólica original. Según el autor, tanto se podía usar como motivo decorativo en un texto como se recurría a él, al azar, en una pieza de orfebrería<sup>48</sup>. Consideramos, sin embargo, que su presencia en las bandejas portuguesas puede no deberse la mera casualidad y que su figura ambivalente, imagen simbólica del bosque, del mundo rústico e incivilizado, que fascina y espanta al mismo tiempo, asociada a otros temas de reconocido simbolismo, era fácilmente comprendida y admirada por la sociedad tardomedieval.

44 <<http://collections.vam.ac.uk/item/O69007/spoon-unknown/>> [Consultado: 6-10-2017].

45 Andrade, 1997, 150.

46 Bluteau, 1720, vol. 7, 456. \*[N. del T.: En el original: «Toda a tração & veneno»].

47 Adam von Bartsch, *The Illustrated Bartsch. German and Netherlandish Masters of the fifteenth and sixteenth centuries*, New York, Abaris Books, 1981, vol. 23 y bibliografía final.

48 López-Ríos Moreno, Santiago, «El hombre salvaje entre la edad media y el Renacimiento: leyenda oral, iconográfica y literaria», *Cuadernos de Filología Hispánica*, n° 12, La Laguna, 1994, 240.



Fig. 6. “As” hombre salvaje, Maestro del “Poder de la Mujer”, *The Illustrated Bartsch*, vol. 23, p. 210.

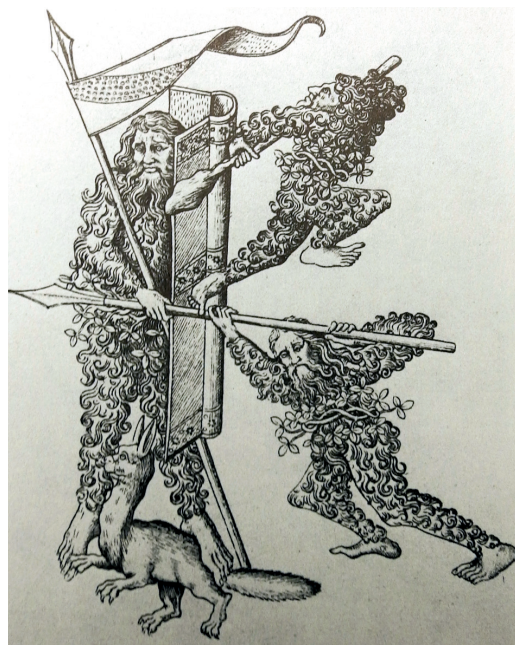


Fig. 7. “Letra K” del Alfabeto, Maestro E.S., *The Illustrated Bartsch*, vol. 8, p. 99.

De hecho, son muchos los relatos que hablan de la presencia de hombres disfrazados de salvajes en las fiestas cortesanas y los propios aristócratas vestían esa indumentaria demostrando, según Timothy Husband, que estaban muy familiarizados con el tema<sup>49</sup>. El ejemplo más conocido y tratado en diferentes ocasiones en las ilustraciones iluminadas del siglo XV, es el popular *Bal des Ardents*<sup>\*</sup>, que tuvo lugar en enero de 1393. El episodio incluye a la figura del rey de Francia, Carlos VI y a otros cuatro cortesanos que se vistieron de hombres salvajes e irrumpieron en los festejos de la boda de un joven caballero normando con una dama de la corte de la reina. A propuesta de uno de los nobles iniciaron una danza de salvajes para entretener a los invitados y uno de los invitados, particularmente curioso con la identidad de los mascarados, aproximó demasiado una antorcha al rostro de uno de los danzarines prendiendo fuego a su traje propagándose a los restantes. El episodio acabó trágicamente con la muerte de tres de los cinco hombres. Estas danzas eran corrientes a finales del siglo XIV y son varios los pasajes, bien en documentos, bien en la literatura, que describen otros espectáculos de esta naturaleza cuya relevancia ya hemos tenido oportunidad de ver a propósito de los esponsales de D<sup>a</sup> Isabel de Portugal con Felipe el Bueno de Borgoña. Los cronistas portugueses Rui de Pina y Garcia de Resende refieren también la participación de hombres salvajes en las secuencias teatrales de la corte portuguesa del cuatrocientos, describiendo cómo luchan con hombres de armas “ventureiros vestidos de guedelhas de seda fina y mata de muytas verdes arvores, e (...) grandes selvagens à porta”<sup>50</sup>.

49 Husband, 1980, 147-149.

\* [N. del T.: Danza de salvajes ardiendo].

50 *Cit in Andrade*, 1997, 115. \* [N. del T.: aventureros vestidos con guedejas de fina seda y follaje de muchos árboles verdes, y (...) grandes salvajes en la puerta].



Figs. 8, 9 e 10. Hombres salvajes y sagitarios. Bandeja de plata, siglo XVI (1ª met.), Inv. 5160, Palácio Nacional da Ajuda. Foto: autora, cortesía del PNA.

Además de en las fiestas de ámbito particular y privado, estas secuencias teatrales se extienden a las festividades públicas de contexto religioso o profano. Las procesiones de *Corpus Christi*, las mayores que se realizaban en las ciudades portuguesas, incluían espectáculos y participantes de esta naturaleza. Las de Oporto, al menos durante la segunda mitad del siglo XV, incluían “juegos de los salvajes” donde los actores en escena llevaban máscaras hechas con lino y cabelleras de espigas de lino tintadas, a veces armados con espadas, iban ocultos entre ramajes en una clara alusión a la selva<sup>51</sup>. En Coimbra, los oficios relacionados con los metales, como los cerrajeros y los herreros, tenían la obligación de llevar banderas y el Sagitario, descrito como “um homem vestido de cores, fitas, ouropéis e guizos, fazendo visagens e momices, com arco e flecha na mão (...) ora fugindo com ademanes e gestos de medroso, ora parando e voltando-se com a postura e modos ameaçadores”<sup>52</sup>. Un grupo de bandejas portuguesas, cuyo modelo se repite en varios museos y colecciones particulares<sup>53</sup>, exhiben *salvajes* con el cuerpo cubierto de espigas a modo de atuendo, cabeza cubierta con capirotos, tocados o capuchones de diferentes formas y sosteniendo en la mano objetos variados como una cruz, un báculo, un cáliz, cascabe-

51 Iria Gonçalves, «As festas do *Corpus Christi* do Porto na segunda metade do século XV: a participação do Concelho», *Um olhar sobre a cidade medieval*, Cascais, Patrimonia, 1996, 166.

52 Andrade, 1997, 116. \*[N. del T.: un hombre con ropa de colores, cintas, oropeles y cascabeles, que hacía muecas y moji-gangas, con un arco y una flecha en la mano (...) ora huyendo con ademanes y gestos amedrantados, ora parándose y encarándose con gestos y modos amenazadores].

53 PNA, Inv. 5160; MNSR, Inv. 179; MNAA, Inv. 1016; Museu do Caramulo, Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, Inv. 31 y 32, entre otras.

les, panderetas o panderos, además de las tradicionales ramas y escudos en forma de máscara. La posición de los cuerpos sugiere movimiento, y muestra a los hombres bailando y exhibiendo espadas y escudos a los sagitarios o bebiendo de calabazas (Figs. 8, 9 e 10). La indumentaria de los centauros obedece claramente a la descrita en la procesión del Corpus Christi de Coimbra, con el cuerpo cubierto con capas y sombreros de diferentes formas, colgantes sobre el pecho, uno de ellos en forma de cruz, portando escudos ovales con ornamentos solares, arcos y casaca-bes. Estas posturas parecen indicar, según Maria do Carmo Andrade, una representación teatral<sup>54</sup>. El hecho de que las imágenes estén envueltas en un denso enramado de vid, lleno de parras y racimos de uvas, junto a objetos como cálices y cruces, parece corroborar su relación con la fiesta del Corpus y, consecuentemente, con una escena teatral parcialmente congelada en estas piezas. La iconografía del hombre salvaje en las bandejas de plata es ambivalente y estas, en particular, reflejan esos ambientes festivos de los que nos hablan las fuentes, materializando imágenes de un arte efímero que, evidentemente, se perdió.



Fig. 11. Nuremberg Shrovetide Carnival (1449-1539). Schembartsbuch, Bodleian Libraries, University of Oxford, fol. 262r, <<http://bodley30.bodley.ox.ac.uk:8180/luna/servlet/detail/ODLodl~1~1~42357~127309>> [Consultado: 26-12-2017].

En las cabalgatas carnavalescas el hombre salvaje también hacía acto de presencia, como muestra la ilustración fechada en el quinientos, de una figura de Carnaval, de origen alemán, con disfraz de hombre salvaje cubierto de hojas de abeto y con algunas partes del cuerpo expuestas<sup>55</sup> (Fig. 11). Para algunos autores, esta característica explicaría la razón de que, en algunas representaciones, estos seres no tengan pelos en las rodillas, codos, pies y manos, suponiendo que sería para facilitar los movimientos de quien usaba el disfraz, como se observa en la mencionada ilustración<sup>56</sup>. Tal como demostró Florent Pouvreau, la cuestión no puede plantearse de forma tan determinista, y esta tesis no soporta el análisis riguroso de las imágenes: la mayor parte de las representaciones de hombres salvajes en la iconografía no expone las articulaciones y es importante no olvidar que las imágenes podían, asimismo, influenciar los trajes ya que eran frecuentemente diseñados por artistas<sup>57</sup>. Con todo, es verdad que, en Nuremberg, a finales de la Edad Media, las figuras de hombres salvajes tenían un papel muy relevante en el Carnaval y eran representados por los habitantes que, así disfrazados, recorrían las calles de la ciudad de forma violenta provocando grandes disturbios<sup>58</sup>.

54 Andrade, 1997, 116-117.

55 Nuremberg Shrovetide Carnival (1449-1539). Schembartsbuch, Bodleian Libraries, University of Oxford, fol. 262r, <<http://bodley30.bodley.ox.ac.uk:8180/luna/servlet/detail/ODLodl~1~1~42357~127309>> [Consultado: 26-12-2017].

56 Azcárate cit. in Olivares Martínez, Diana, «El salvaje en la Baja Edad Media», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. V, nº 10, Madrid, 2013, vol. V, nº 10, 45. Richard Bernheimer cit. in Pouvreau, 2014, 78.

57 Pouvreau, 2014, 78.

58 *Ibidem*, 73.





Fig. 12. “Caretos” de Podence, Portugal. Foto: José Paulo Pires.

Lo mismo ocurre en otros lugares del norte de Europa y, pensamos, también en Portugal, donde esta práctica ha sobrevivido hasta nuestros días en el interior trasmontano a través de los “caretos” del Carnaval de Podence (Trás-os-Montes) y que nos inclinamos a interpretar como una reminiscencia de aquella memoria. Los jóvenes varones, con trajes peludos de colores, hechos de colchas y decorados con lana de carnero tintada, predominantemente de rojo, verde y amarillo, se cubren con máscaras de latón de pronunciada nariz, cargan cencerros en la cintura y dos grandes campanillas en bandolera y blandiendo un palo o bastón en la mano (Fig. 12), corren y saltan por las calles provocando un gran ruido y algazara. En esta carrera persiguen a las jóvenes desprevenidas “chocalhoando-as”, esto es, pegándose a ellas, moviendo la cintura con movimientos eróticos y golpeando con los cencerros sus caderas en un explícito gesto fecundador. Los “caretos” simbolizan un crucial momento de pasaje de la naturaleza, el que lleva del invierno a la primavera con todo el poder regenerador que anuncia un nuevo renacer. Con la fiesta y sus excesos se exorciza el miedo, se ritualiza la purificación de las gentes y se manifiesta, a través de las conductas impúdicas, el Culto por la Naturaleza apelando a la fecundidad. Los mascarados de Podence tienen una doble función: “expurgatórias por um lado, ao castigar os elementos da comunidade com as suas “chocalhadas” violentas e, por outro lado, propiciatórias, ao tomarem atitudes licenciosas para com as mulheres, outrora consideradas fecundantes, num apelo à fertilidade da Mãe-Natureza, no início do novo ciclo da vida”<sup>59</sup>. Es oportuno añadir que, en la tradición popular eslovena, se atribuye al hombre salvaje, además de la capacidad de

59 A. P. Tiza, *Inverno Mágico. Ritos e Mistérios Transmontanos*, S/I, Ésquilo, 2004, 260-261. \* [N. del T.: *expurgatoria, por un lado, al castigar a las gentes con sus violentas “cencerradas” y propiciatorias, por otro, en su provocación sexual a las mujeres, antaño considerada fecundante e invocadora de la fertilidad de la Madre-Naturaleza en el inicio del nuevo ciclo de vida*].

predecir el tiempo y el futuro de las cosechas, el poder de controlar la naturaleza y el mundo de los animales y plantas, de cuyas virtudes medicinales son detentores.<sup>60</sup> A los excesos de la fiesta, marcada por el consumo abusivo de comida y bebida y por el abandono temporal de las reglas y conductas social y religiosamente instituidas, seguían los cuarenta días de ayuno, oración y abstinencia sexual que la Iglesia fue imponiendo progresivamente<sup>61</sup>. Los motivos decorativos de algunas bandejas parecen congelar programas e imágenes de esas fiestas, perpetuándolas. Lo efímero, capturado en la plata, la convierte en una fuente de memoria.

## EL HOMBRE SALVAJE Y LOS DESCUBRIMIENTOS

La historiografía portuguesa relacionó, como ya hemos apuntado, la representación del hombre salvaje en las bandejas de plata, con los Descubrimientos portugueses y los sucesivos contactos con nuevas tierras y gentes. Después del primer viaje a las Canarias, poco antes de 1336, en el reinado de Alfonso IV, y con el impacto causado por los primeros indígenas traídos a Lisboa, la exploración de la costa occidental africana siguió durante el siglo siguiente con la captura de nativos junto a la Costa de Río de Oro en la década de los cuarenta. Coincidiendo con la notoriedad que el tema del hombre salvaje disfrutaba en Europa por aquel entonces, las primeras expediciones de la costa occidental africana permitieron a los portugueses convertir el imaginario en realidad, entrar en contacto con el hombre puro y primitivo que vive su pureza al margen del llamado mundo civilizado. El mito se hacía realidad y los objetos artísticos materializaban ese paraíso anterior a la expulsión de Adán y Eva.

A medida que el contacto entre portugueses y nativos se va estrechando y los relatos de esas vivencias llegan a Europa, la caracterización de los hombres de aquellas tierras se va aproximando físicamente a la del hombre común, hecho que se refleja en algunas de las bandejas portuguesas estudiadas. Tal como se observa en las piezas de marfil encargadas por portugueses a artesanos nativos, los motivos iconográficos mezclan elementos del mundo africano y europeo. Predominan las escenas de caza o combates entre seres y animales, juntando fauna europea como ciervos, venados, jabalís y perros de caza, con figuras fantásticas del imaginario europeo como dragones, quimeras, unicornios, centauros o aves gigantes y animales exóticos como elefantes, rinocerontes, cocodrilos y leones, estos últimos ya muy representados en la Europa Medieval<sup>62</sup>. El “hombre salvaje” tiende a perder su pilosidad corporal para presentarse, o bien desnudo (M. 426-1956 V&A), o desnudo con cabello abundante y larga barba envuelto en follaje (salva nº 806 MNAA), o apenas con un taparrabos por la cintura (salva nº 5163 PNA), o con cabello largo y una especie de pelliza cubriéndole el cuerpo hasta los codos y rodillas (salva nº 5165 PNA; salva nº 806 MNAA), o con piel escamada por todo el cuerpo y desbarbado (M. 254-1956 V&A) o bien con una ligera pilosidad ejecutada a cincel por todo el cuerpo, sin cabello ni barba (M. 254-1956 V&A). Los orfebres encuentran diferentes soluciones técnicas para evidenciar la diferencia entre el europeo y el Otro, puliendo parte del cuerpo del *salvaje* y vistiéndolo con pieles, escondiéndolo entre copioso follaje o

60 Mónica Kropej, *Supernatural beings from Slovenian myth and folktales*, Ljubljana, 2012, 138.

61 Pouvreau, 2014, 74.

62 Afonso, Luís U. y José Da Silva Horta, «Olifantes afro-portugueses com cenas de caça, c. 1490-1540», *Artis*, nº 1, Lisboa, 2013, nº 1, 22.

experimentando con el cincel diferentes efectos técnicos y visuales (Figs. 13, 14, 15 e 16). Tal como el hombre salvaje europeo, se representa en plena acción, a veces con el cuerpo retorcido defendiéndose con toscas ramas y humildes escudos. Cazador o guerrero, se enfrenta a otros salvajes, combatiendo o enfrentándose a animales fantásticos, leones, jabalís, perros, unicornios, grifos y centauros, energías vivas de la naturaleza plenas de vitalidad que siguen teniendo una función apotropaica y moralizante. La integración de medallones centrales de tema religioso, muchos de ellos desaparecidos, establece una aproximación simbólica entre el motivo central y los del borde contrayendo el todo, un claro significado pedagógico. En este sentido, la figura del hombre salvaje debe ser, inevitablemente, analizada en conjunto con los otros seres, fantásticos o reales, que con él se representan.



Fig. 13. Hombre salvaje y centauro. Bandeja de plata, siglo XVI (1ª met.) y siglo XVIII (cercadura exterior), Inv. 5163, Palácio Nacional da Ajuda. Foto: autora, cortesía do PNA.



Fig. 14. Hombres salvajes. Bandeja de plata, ca. 1490-1510, Inv. 806 Our, Museu Nacional de Arte Antiga. Foto: autora.



Figs. 15 e 16. Hombres salvajes. Bandeja de plata, finales del siglo XV, Inv. M. 254-1956, V&A Museum. Foto: autora, cortesía do V&A.

## CONCLUSIÓN

Imagen frecuente en piezas de ostentación pensadas para ser expuestas y exhibir la riqueza y el poder económico y social de su dueño, la representación del hombre salvaje en las bandejas de plata refleja la familiaridad del tema en el universo cultural y lúdico del período tardomedieval, estando profundamente intrincado en el imaginario colectivo. Su figura adquiere relevancia en el momento en que la cultura medieval se enriquece y amplía desde y para los ámbitos populares y se construye, según Jacques Le Goff, a partir de tres fuentes esenciales: la herencia romana, la cultura popular y las muy ricas creaciones de la sabiduría cristiana<sup>63</sup>. Eslabón de unión con el paraíso idílico que representa el bosque, su presencia en las fiestas simboliza el dominio de la nobleza sobre ese mundo de ensueño y refleja, nítidamente, los valores éticos e identitarios de la aristocracia de este período: fuerza, valor, determinación y lealtad<sup>64</sup>. Los objetos de plata y sus respectivos motivos satisfacen el gusto de las élites, exponiendo temas y valores propios de la aristocracia y burguesía europea. El hombre salvaje consagra la imagen de un héroe ancestral, el origen, fuente de vida y de salvación, con la fuerza y energía capaces de proteger los linajes y las casas señoriales<sup>65</sup>, despertando fascinación a los que lo contemplan o “se ponen en su piel”. Su presencia asume, también así, contornos moralizantes y de ejemplaridad, sin excluir, naturalmente, la vertiente lúdica, de entretenimiento y espectáculo.

Los modelos que encontramos en las bandejas resultan, no obstante, de orígenes iconográficos diferenciados que se manifiestan en la diversidad de tipos de imágenes representadas: dibujos de grabadores y orfebres, otros soportes artísticos, fiestas y mascaradas, cuentos y romances de caballería, heráldica, o relatos de los viajes emprendidos por los portugueses a lo largo del siglo XV; cada objeto guarda su propia memoria y las imágenes, como realidades vivas que son, según Fritz Saxl, tienen un significado especial en cada momento y lugar determinado. Intentar entenderlas a la luz de una época es trabajo del historiador y, en la línea de Gombrich, el estudio debe partir de las instituciones y, en general, del contexto que las concibió. Pero más que buscar símbolos y significados, debemos entender la imagen como realidad polisémica y abierta y son muchos los agentes que interfieren en su interpretación: ejecutantes, los que la encomiendan y los propios espectadores. Todo objeto es siempre, y por encima de todo, una fuente de comunicación y exige necesariamente, un estudio interdisciplinar para su análisis. Tal como constató Florent Pouvreau, los significados, los efectos y usos de las representaciones del hombre salvaje, cambian extraordinariamente según la cronología, las especificidades culturales y geográficas y, sobre todo conforme los soportes,<sup>66</sup> pudiendo incluso variar dentro de estos, como ya ha sido apuntado.

---

63 Le Goff, Jacques, *A la recherche du temps sacré*, Paris, PERRIN, 2014, 49.

64 Pouvreau, 2014, 271.

65 María Adelaide, Miranda, «La alteridad bárbara: de las representaciones de lo fantástico en el románico al hombre salvaje del gótico final», *Cuadernos del CEMYR*, 10, La Laguna, 2002, 160-161.

66 Pouvreau, 2014, 271.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Afonso, Luis U. y José Da Silva Horta, “Olifantes afro-portugueses com cenas de caça, c. 1490-1540”, *Artis*, nº 1, Lisboa, 2013, pp. 19-29.
- Andrade, Maria do Carmo Rebello de, *Iconografia Narrativa na Ourivesaria Manuelina: as Salvas Historiadas*, Lisboa, Disertación del Máster de la FCSH da UNL, 1997, 2 vols.
- Bartra, Roger, “El mito del Salvaje”, *Ciencias*, nº 60-61, México, 2000-2001, pp. 88-96.
- Bartra, Roger, *El Salvaje en el espejo*, México, Ediciones Era, 1998.
- Bartsch, Adam von, *The Illustrated Bartsch. German Book Illustration before 1500*, New York, Abaris Books, 1981, vols. 80-89.
- Bartsch, Adam von, *The Illustrated Bartsch. German single leaf woodcuts before 1500. Anonymous artist*, New York, Abaris Books, 1981, vols. 161-166.
- Bartsch, Adam von, *The Illustrated Bartsch. German and Netherlandish Masters of the fifteenth and sixteenth centuries*, New York, Abaris Books, 1981, vol. 23.
- Bartsch, Adam von, *The Illustrated Bartsch. German Masters of the sixteenth century*, New York, Abaris Books, 1981, vol. 19.
- Bartsch, Adam von, *The Illustrated Bartsch. Early Italian Masters*, New York, Abaris Books, 1981, vol. 24.
- Bartsch, Adam von, *The Illustrated Bartsch. Early German Masters*, New York, Abaris Books, 1981, vols. 8 y 9.
- Bluteau, Rafael, *Vocabulário português & latino, aulico, anatomico, architectonico...*, Coimbra, Collegio das Artes da Companhia de Jesus, 1728, Tomo 2, <<http://dicionarios.bbm.usp.br/pt-br/dicionario/edicao/1>> [Consultado: 12.11.2017]
- Caetano, J. O., *Inventário do Museu Nacional de Arte Antiga. Coleção de ourivesaria. Do Românico ao Manuelino*, Lisboa, IPCM /IPM, 1995.
- Cortesão, Jaime, “Primeiro encontro com o selvagem”, *Diário de Lisboa*, 26-3-1956, pp. 1-3, <[http://casacomum.org/cc/diario\\_de\\_lisboa/dia?ano=1956&mes=03](http://casacomum.org/cc/diario_de_lisboa/dia?ano=1956&mes=03)> [Consultado: 28-12-2017]
- Cortesão, Jaime, *Os factores democráticos na Formação de Portugal*, Lisboa, Livros Horizonte, 1978.
- Gonçalves, Iria, “As festas do *Corpus Christi* do Porto na segunda metade do século XV: a participação do Concelho”, *Um olhar sobre a cidade medieval*, Cascais, Patrimonia, 1996, pp. 153-176.
- Goulão, María José, “O negro e a negritude na arte portuguesa do século XVI”, Sep. *A Arte na Península Ibérica ao tempo do Tratado de Tordesilhas*, Coimbra, Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimientos Portugueses, 1994, pp. 451-484.
- Goulão, María José, “Do homem selvagem ao índio brasileiro: a construção de uma nova imagem da humanidade na arte europeia de Quinhentos”, *A Carta de Pero Vaz de Caminha: documentos e ensaios sobre o achamento do Brasil*, Rio de Janeiro, Xerox do Brasil, 2000, pp. 173-195.
- Husband, Timothy, *The Wild Man: Medieval Myth and Symbolism*, New York, The Metropolitan Museum of Art, 1980.
- Kropej, Mónica, *Supernatural beings from Slovenian myth and folktales*, Ljubljana, 2012.<[https://www.academia.edu/7119416/Supernatural\\_Beings\\_from\\_Slovenian\\_Myth\\_and\\_Folktales](https://www.academia.edu/7119416/Supernatural_Beings_from_Slovenian_Myth_and_Folktales)>, [Consultado: 28-12-2017].
- Lacerda, Daniel, *Isabelle de Portugal, duchesse de Bourgogne (1397-1471). Une femme de pouvoir au coeur de l'Europe du Moyen Âge*, Paris, LANORE, 2008.
- Le Goff, Jacques, *A la recherche du temps sacré*, Paris, PERRIN, 2014.

- López-Ríos Moreno, Santiago, “El hombre salvaje entre la edad media y el Renacimiento: leyenda oral, iconográfica y literaria”, *Cuadernos de Filología Hispánica*, nº 12, La Laguna, 1994, pp. 145-155.
- López Vázquez, Juan Manuel, “La sillería del monasterio de San Estevo de Ribas de Sil: otro ejemplo de la influencia de los Emblemas de Andrés Alciato en Galicia”, *Pedra sobre agua. El monacato en torno a la Ribeira Sacra. Opus monasticorum*, IV, 2010, pp. 35-57.
- Miranda, María Adelaide, “La alteridad bárbara: de las representaciones de lo fantástico en el románico al hombre salvaje del gótico final”, *Cuadernos del CEMYR*, 10, La Laguna, 2002, pp. 147-168.
- Olivares Martínez, Diana, “El salvaje en la Baja Edad Media”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. V, nº 10, Madrid, 2013, pp. 41-55.
- <<https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-12-14-06.%20Salvaje.pdf>>, [Consultado: 28-12-2017].
- Pastoureau, M., *L'ours. Histoire d'un roi déchu*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.
- Pereira, F. A. B., “Notas sobre a representação do Homem Silvestre na Arte Portuguesa dos séculos XV e XVI”, *História e Crítica*, nº 9, Lisboa, 1982, pp. 57-66.
- Pouvreau, Florent, *Du poil et de la bête. Iconographie du corps sauvage en occident à la fin du Moyen Âge (XIIIe-XVIe siècle)*, S/I, CTHS, 2014.
- Santos, M. de. A. y R. Faria, “Prata e Ouro no Cofre dos Órfãos de Guimarães nos Finais do Século XVI”, Sousa, Gonçalo Vasconcelos e, *Actas do III Colóquio Português de Ourivesaria*, Porto, UCE-CIONP-CITAR, 2012, pp. 125-133.
- Santos, R. dos, Quilhó, I., *Ourivesaria portuguesa nas colecções particulares*, Lisboa, 1974.
- Silva, N. V., *Ourivesaria Portuguesa de Aparato. Séculos XV e XVI*, Lisboa, SCRIBE, 2012.
- Sommé, M., *Isabelle de Portugal, Duchesse de Bourgogne. Une femme au pouvoir au XVe siècle*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 1998.
- Sousa, Ana Cristina, “A obra romana na ourivesaria portuguesa do século XVI. O Inventário da Prata do Convento de Palmela de 1555”, *População e Sociedade. A Matriz italiana na Arte Luso-Brasileira*, nº 19, Porto, 2011, pp. 11-26.
- Tiza, A. P., *Inverno Mágico. Ritos e Mistérios Transmontanos*, S/I, Ésquilo, 2004.