

LA ALTERIDAD BÁRBARA: DE LAS REPRESENTACIONES DE LO FANTÁSTICO EN EL ROMÁNICO AL HOMBRE SALVAJE DEL GÓTICO FINAL

M^a. Adelaide Miranda
Universidade Nova de Lisboa

RESUMEN

La sociedad cristiana medieval, fuertemente jerarquizada, ofrece una visión del mundo donde el Otro está marginado. En el Portugal románico, las imágenes de la alteridad se expresan en las artes plásticas por medio de la figura del monstruo; los dragones, las sirenas o los centauros protagonizan un espacio de subversión del orden divino; el hombre salvaje, cuya representación es escasa hasta el siglo XV, se encuentra en la escultura funeraria y en los manuscritos del gótico final. Los dragones, los demonios o el hombre salvaje, centrándonos sólo en estos tres tipos, raramente asumen el carácter terrorífico que muestran en otras culturas. En su gran mayoría, estas imágenes del Otro son poco agresivas, despertando cierta fascinación en el que las contempla. De los pueblos que vivieron más allá de la frontera del mundo cristiano o en su interior en alteridad, las representaciones, aunque escasas también, se centran en la imagen del árabe o del judío. Este Otro surge en posiciones marginales o demoníacas, como sucede en lo tratado por el artista de la Apocalipsis de Lorvão, reflejando la angustia provocada por el avance almohade.

PALABRAS CLAVE: arte medieval, manuscritos, ilustraciones, maravillas.

ABSTRACT

The medieval Christian society, strongly hierarchized, built a view of the world, where the Other is marginalized. In the Romanesque in Portugal, the alterity images are expressed in the fine arts through the illustration of the monster. The dragons, the mermaids and the centaurs play a place of subversion of the divine order. The wild man, whose representation scarces in the 15th century, became frequents in the burial sculpture and in the later gothics illuminated manuscripts. We want just to refer the demon, the dragons and the wild man wich rarely assume a character terrific as it is showed in another cultures. Most of this images are not aggressive, waking up a certain fascination for those who contemplate them. For this people that lived in the border or inside of the christian world, although scarce, the representations are centered in Arabian and Jew images. This Other appears in marginal positions and some them demonised, according the treatment of the artist of Lorvão Apocalypse, reflecting the anguish provoked by the advance Almóada.

KEY WORDS: medieval art, manuscripts, illustrations, marvels.

La Edad Media es un periodo contradictorio en su forma de relacionarse con el «otro». En una sociedad fuertemente jerarquizada, en la que cada cual ocupa su función, aquel que escapa a su lugar en el seno de los tres órdenes es expulsado y marginado y difícilmente se integra en un universo cerrado cuya visión del mundo le dificulta asumir aquello que traspasa las fronteras de lo conocido

Lo fantástico, lo maravilloso, el monstruo, la naturaleza adversa, *topos* del otro, son una constante en la lectura de las artes plásticas medievales. Precisar alguno de estos términos, especialmente los de «fantástico» y «maravilloso», es una tarea difícil. El término «fantástico» indica la inseguridad y el miedo de las poblaciones ante lo que pueda provocar una inestabilidad, lo que conduce a una subversión frecuentemente utilizada en el arte medieval, provocando incluso algunas dudas que podrían conducir a confundirse con «lo maravilloso», estando los dos términos unidos a la categoría de lo «extraño», donde se sitúa el lugar del otro.

Jurgis Baltrusaitis divulgó este concepto en su obra *A Idade Media Fantástica. Antigüedades e Exotismos na Arte Gótica*, y Joaquín Yarza en *Formas artísticas de lo Imaginario*, donde se explicita la función y el significado de lo fantástico basado en la actitud del hombre medieval hacia lo que no conoce, llevándolo a un sentimiento de ambigüedad entre la atracción por lo incierto y la búsqueda de lo inhabitual, con el miedo que provoca y que puede llegar al terror¹. Como sería de esperar, el demonio acompaña en su imaginaria deformidad a todos los seres negativos.

Esta dimensión doble de la propia realidad que se transfigura se manifiesta en formas prodigiosas de la intervención divina, estando bien patente en todo el pensamiento medieval. Si los documentos escritos tienen un carácter sagrado, más que nunca durante el siglo XII la naturaleza ocupa un lugar privilegiado. San Bernardo dirá que aprendió más en los bosques que en los libros. El sentido de lo maravilloso lleva a los hombres a expresarlo en una vegetación fantástica, tanto en la escultura como en las iluminaciones. El término fantástico, aplicado al periodo medieval, asimilado al mundo de lo imaginario, nos remite a una geografía fabulosa, archipiélagos fantásticos habitados por el «otro», por el bárbaro que está más allá del universo cerrado de la cristiandad. «Oponiendo los esplendores de Oriente a la miseria de la Europa medieval, Jacques Le Goff cita, entre otros sueños en que se calcan los dibujos no saciados de la cristiandad pobre y reprimida [...], el sueño fantástico poblado de hombres, de animales y de monstruos»².

Más que la representación fiel de la realidad, el mejor modo de expresarla es comprenderla entre su interpretación oculta y aquello que se manifiesta a los sentidos. Todo evidencia esta duplicidad originaria, y de ahí esa pasión obsesiva por los

¹ J. YARZA LUACES, *Formas artísticas de lo Imaginario*, Barcelona, Antropos, 1987, pp. 18-40.

² F. DUBOST, *Aspects fantastiques de la littérature narrative médiévale (XII-XIII)*, París, Honoré Champion, 1991, p. 23.

milagros, los fenómenos naturales como signos anunciadores de acontecimientos buenos o malos, o la creencia en las virtudes de las plantas. Existe, de esta forma, un delirio que lleva a la creación de lo deforme, a la confusión de las especies y de las combinaciones inesperadas³. Lo fantástico se apoya, así, sobre los vestigios de otra cultura, señales que se incorporan a la literatura a partir del siglo XII.

Georges Duby nos ofrece una visión mucho más clara de este *ordo* que se realiza en una ciudad perfecta, en el postulado de una coherencia entre el cielo y la tierra, donde el cielo ocupa un lugar de privilegio. Es hacia allí adonde se eleva el alma, y es allí donde se sitúa el sol y el fuego, y hacia allí se dirige el hombre; mientras tanto, lo femenino se halla en el mundo de la sombra, del agua, de la luna... También entre los hombres hay diferencias, unos nacen libres y otros siervos, y así permanecen. Los *oratores* y *bellatores* son los que guían, mientras que el pueblo se somete a ellos⁴. Para san Agustín, el *ordo* es la vía hacia Dios. Cualquier perturbación, tensión social o religiosa provoca el desorden y el miedo al caos.

Jacques Le Goff precisa asimismo este concepto, organizándolo en torno a una comunidad sagrada de pureza (la materialidad del cuerpo no es más que la expresión del alma) y de normalidad⁵. El otro se define, justamente, en la medida en que se aparta de estos principios.

Los clérigos identifican en los herejes el sentido del otro, de lo marginal, convirtiéndolos en los excluidos por excelencia. Los que poseen enfermedades que deforman el cuerpo están igualmente entre los que se dirigen hacia la marginalidad, así como el extranjero es siempre visto por las culturas antiguas como el prototipo del otro. Recordemos la forma en que los griegos percibían al que no comulgaba con su misma cultura.

Pese a ello, para los hombres de la Edad Media los excluidos ofrecen una posibilidad a los otros para que se rediman: a través de la caridad. Existe, entonces, una cierta ambigüedad en el mundo, muy marcada también por las diferencias y la dificultad de igualarse, ya que el poder está ausente muchas veces, y en otras ocasiones es muy lejano.

Las prohibiciones decretadas por los monarcas y por los sínodos nos ofrecen algunas indicaciones sobre aquellos que se encontraban supuestamente del otro lado de la «frontera». Y más allá de la frontera no vivían sólo los pueblos extraños clasificados por San Isidoro en las *Etimologías*, y tan bien representados en las portadas románicas de Vézelay o Autun, sino que igualmente se hallaban los normandos, los árabes y los judíos que ocupaban los límites del *Imperium Christianorum* y que durante la Alta Edad Media forzaron esas fronteras y fueron instalándose progresivamente en los reinos cristianos.

³ *Idem*, p. 23.

⁴ G. DUBY, *As Três Ordens ou o imaginário do Feudalismo*, Lisboa, Estampa, 1982, pp. 73-77.

⁵ *Idem*, p. 23.



El arte y la cultura portuguesas mantienen a lo largo de la Edad Media prácticamente un silencio total en relación con la alteridad bárbara. Las imágenes que se conservan de ese otro están dispersas y se expresan frecuentemente a través de una iconografía fantástica.

En el Portugal medieval lo maravilloso y lo fantástico están vinculados a las representaciones románicas del monstruo. La figura del dragón, símbolo de las fuerzas ocultas y contenidas, surge en el contexto de una vegetación exuberante, asimismo fantástica. Tras estar encadenado, podrá desatar su fuerza demoníaca, expresión de la metamorfosis milenaria, de una genealogía maldita que se entronca con la serpiente. Son significativas las palabras de Isaías 14, 29: «No te alegres, nación filisteá, de que se haya roto el bastón que te hería, porque de la raíz de la serpiente saldrá un basilisco, y su fruto será un áspid volador». El combate entre las fuerzas del universo conocido y las fuerzas caóticas persiste a lo largo de toda la Edad Media. Con todo, el dragón pierde la carga negativa y entra en el orden del universo. Para el cristianismo, el dragón, imponiendo una territorialización de lo simbólico, como los otros monstruos, habita en Oriente, pero en Occidente, un espacio donde domina el orden, él surge cada vez más como una señal, como una referencia a un mundo que progresivamente adquiere ese orden.

Vinculado al caos inicial (una categoría fundamental de la persistencia del milenarismo) está el propio dragón, como regla general, que comienza y termina en elementos vegetales. El mundo animal, el mundo vegetal y, muchas veces, el humano, se interrelacionan en iniciales que muestran esta metamorfosis de todos los elementos.

Podemos verlo en la inicial de Alcobaça 252, que comienza por una cabeza humana y termina en una cabeza de dragón, partiendo de sus bocas una vegetación exuberante. En otro ejemplo, Alc. 450, un rostro sale alegremente de una hoja: es la magia de la vegetación, el prodigio que acontece, la propia capucha del monje se convierte en un elemento vegetal. Este universo metafórico muestra la existencia de raros personajes que, brotando de pétalos, ayudan a construir la letra «I» de Alc. 435 (fol. 133v.), lo que lleva al iluminador de Alc. 362 a colocar en pequeñas iniciales figuras tan diferentes como cabezas de dragones (fol. 104), una cabeza humana y la mano que se transforma en una flor.

El dragón también se mostrará presentando formas ricas y variadas en los manuscritos bíblicos de Santa María de Alcobaça y en Santa Cruz de Coimbra.

Otros seres fantásticos y monstruosos, tales como la sirena y el centauro, fruto de una iconografía que se aprecia desde la Antigüedad, hacen igualmente su aparición en el arte románico, simbolizando fuerzas adversas que se incorporan en seres extraños e híbridos, habitantes de paisajes desconocidos.

El manuscrito bíblico Santa Cruz 1 (fol. 1) nos muestra un excelente ejemplar de centauro, incluido en la clasificación de San Isidoro sobre los monstruos, así designados porque muestran o predicen algo futuro: son una representación híbrida entre cuadrúpedo y hombre, siendo considerados como seres malignos y simbolizando la concupiscencia carnal, que los convierte en hombres semejantes a animales. No nos parece que este centauro tenga connotaciones maléficas. Estamos de acuerdo con Émile Mâle en su afirmación de que la imagen del centauro que se

expandió a través de las miniaturas de los bestiarios perdió su simbología primitiva. En la región de Coimbra, el centauro aparece igualmente esculpido en dos capiteles: uno en la colegiata de São Cristóvão y otro en la catedral de Coimbra, en una zona próxima al crucero.

El siglo XII, considerado generalmente como poco apreciativo de los monstruos, es el siglo del dragón y de una nueva expansión del mundo fantástico. La inicial zoomórfica es nuevamente dominada por este reptil⁶. Pero en el gótico, los seres fantásticos invaden los márgenes del documento, las figuras se multiplican en torno a las iniciales, los márgenes, aunque sean temibles, eran asimismo el centro de las fuerzas poderosas⁷.

Dos manuscritos, uno originario del fondo alcobacense, *Compendium Theologicae Veritatis* de Hugo Ripelinus, Alc. 376, copiado en el *scriptorium* por fray João en 1332, y otro, un salterio copiado en Santa Cruz de Coimbra, Sta. Cruz 23, a finales del siglo XIV, ilustran esta actitud. El primer manuscrito, muy próximo desde el punto de vista artístico al *Missal* Alc. 26⁸, recibe en el fol. 23 una inicial historiada de cuyas extremidades parten largas astas que se extienden por los márgenes. Si en la inicial el tema es sobre el Maestro y los Discípulos, en los márgenes, entre los cuerpos extendidos de los dragones desfilan extraños personajes que asumen la alteridad. En un discurso aparentemente irracional y sin relación con el texto, monstruos, hombres y animales se relacionan, coexisten y se enfrentan.

Ya en el salterio conimbricense Sta. Cruz 23 de finales del siglo XIV, las imágenes del monstruo ocupan sólo los pies de página, junto a la numeración de los cuadernos, habitando igualmente los márgenes, en una tradición que se remonta a Sta. Cruz 11, al que nos referiremos más tarde. De excelente dibujo con relación al manuscrito anterior, éstos no presentan pintura; pese a ello, el iluminador expresa una imaginación prodigiosa y un trazo que se aproxima al de los salterios franceses e ingleses de la misma época. Dragones de cuellos entrelazados se conjugan con dos seres que visten capuchas de monjes (fol. 51); un extraño animal semejante a un elefante que termina en cabeza de dragón (fol. 31v.); una mujer de largos cabellos, cola de serpiente y alas empuña una espada (fol. 81); un dragón se dirige hacia una mujer que sostiene un libro y parece tener una cola de sirena (fol. 123); en otro, dos sirenas coronadas sostienen su propia cola (fol. 132). Estas representaciones marginales son objeto de múltiples interpretaciones: unos ven en ellas imágenes de carácter moralizante, otros una expresión crítica y de sentido del humor o la liberación de ansiedades inconscientes reprimidas. Más recientemente, algunos autores las in-

⁶ Y. BALTRUSAITIS, *Réveils et Prodiges. Les Métamorphoses du Gothique*, París, Flammarion, 1988, pp. 139-144.

⁷ M. CAMILLE, *Images dans les marges, aux limites de l'art médiéval*, París, Gallimard, 1997, pp. 17-76.

⁸ H.A. PEIXERO, «A iluminura portuguesa nos séculos XIV e XV», en *Iluminura em Portugal: identidade e influências*, Lisboa, BN, 1999, pp. 328-329.



terpretan como ilustraciones de proverbios y de textos folclóricos. De cualquier forma, son figuras que en lo sagrado y en lo profano se confunden, donde un universo imaginario irrumpe, donde el otro protagoniza un espacio de subversión que hasta aquí se le había prohibido.

Pero el mayor hecho perturbador del orden divino, origen de la falta de reglas y de los cambios fantásticos, el demonio, está prácticamente ausente del arte portugués medieval. Pese a la dualidad entre el Bien y el Mal, el espacio de los justos y de los malditos raramente hace su aparición en la escultura o en las iluminaciones en Portugal.

En el Apocalipsis de Lorrvão, manuscrito realizado en 1189 para el Monasterio de São Mamede de Lorrvão por el monje Egeas⁹, Satanás aparece de formas variadas, como una serpiente, como una bicha de siete cabezas o bajo forma humana. Con todo, está ausente la iconografía del demonio presente en otros apocalipsis y que Raoul Glaber describe brillantemente en uno de sus encuentros nocturnos en que nos presenta una imagen familiar:

Era, en lo que puedo juzgar, de poca estatura, con un cuello fino, un rostro macilento, ojos muy negros, cara rugosa y crispada, las fosas nasales apretadas, la boca prominente, los labios entumecidos, la mandíbula hundida y muy recta, barba de macho cabrío, las orejas peludas y afiladas, cabellos rizados, dientes de perro, cráneo puntiagudo, pecho hinchado, las espaldas arqueadas, las nalgas trémulas, vestuario sórdido, alterado por su esfuerzo, todo el cuerpo inclinado hacia adelante¹⁰.

A partir del siglo x, según Yarza Luaces¹¹, también en los reinos hispánicos occidentales, en los manuscritos bíblicos y en los Comentarios al Apocalipsis del Beato de Liébana, el demonio comienza a metamorfosearse en un ser monstruoso.

En nuestro Comentario al Apocalipsis, el Anticristo, al ser el personaje principal, aparece representado en numerosos momentos: en la *mulier super bestiam* (fol. 42); *La mujer y el dragón* (fol. 153v.); *La bestia del mar* (fol. 158r.); *La bestia de la tierra* (fol. 161); *El quinto flagelo sobre la bestia* (fol. 181v.); *La mujer meretriz y la bestia*; *El juicio de la meretriz* (fol. 186v., fol. 200); *La batalla y el triunfo de la bestia*; *El dragón amarrado por mil años* (fol. 201); *Satanás suelto por mil años, el diablo es lanzado en el lago del fuego* (fol. 206).

⁹ El texto mantiene el siguiente modelo: «un prefacio, dos prólogos, la *interpretatio*, los doce libros del Comentario propiamente dicho, organizados de la siguiente forma: primero el texto de la Vulgata a la que denomina *hystoria*, seguida de la ilustración, después la *explanatio supra scriptae hystoriae*. Al final, el *explicit* con las definiciones del código, libro, volumen, folio y página». Horácio A. PEIXEIRO, *Um olhar sobre a iluminura do Apocalipse de Lorrvão*, Disertación, Pruebas públicas para profesor coordinador, Tomar, 1998.

¹⁰ G. DUBY, *O Ano Mil*, Lisboa, Edições 70, 1967.

¹¹ J. YARZA LUACES, *op. cit.*, pp. 54-68.

El demonio en el contexto del Apocalipsis de Lorvão es representado predominantemente como un cuadrúpedo con garras de ave y siete cabezas. Esta imagen aparece también con frecuencia asociada a la figura de la mujer, justificando la actitud que la Edad Media asume frente a lo femenino. La mujer de largos cabellos sostiene el crismón y el cáliz, aunque represente a la prostituta, simulando ser la verdadera iglesia (fol. 42). También en el episodio del mensaje a la Iglesia de Tiatira (fol. 64), como prostituta y profetisa, Jezabel aparece representada recostada en el lecho, desnuda, de largos y negros cabellos, en una alusión a la vanidad y a la lujuria. Esta imagen, unida a la figura siguiente identificada como *idoli simulacrum*, reúne los dos pecados que se identifican con los excluidos de esta sociedad, la prostituta y el adorador de ídolos, el pagano. En los episodios de las dos bestias, el mismo cuadrúpedo muestra garras, cuernos y cola que termina en un elemento vegetal. La imagen, aunque con mayor fiereza, se repite en el *flagelo sobre la bestia*. En esta, la fiera parece haber sido alcanzada por la copa de la ira lanzada por el ángel, expresando dolor y rabia. Sólo en dos escenas, *La mujer y el dragón* e *Historia del Cordero*, Satanás es representado en forma de serpiente y únicamente aparece el dragón alado en el episodio de los *Espíritus Inmundos*. También otra representación posible de Satanás es la del ídolo. Así aparece figurado en forma humana con cabellos ensortijados, encadenado a la mujer y al dragón, y el dragón encadenado por mil años.

También integrado en el sepulcro de Inês de Castro, en el Juicio Final, aparece representado de formas variadas, culminando en la figura central del Leviatán en una de las cimas del sepulcro de D^a. Inês. Además, este sepulcro contiene otra figura demoníaca que lleva el alma de Judas al infierno. El sepulcro, encargado por el rey D. Pedro, fue concluido hacia 1360 y colocado en el brazo izquierdo del transepto del monasterio de Alcobaça, situándose a la derecha del propio monarca y con los pies orientados hacia la capilla de São Bento. En el de D. Pedro, la Buena Muerte del rey está presente, mientras puede observarse a su lado el Juicio Final, donde el Infierno ocupa un lugar destacado. Hay, pues, una intención deliberada de combinar simbólicamente estas representaciones en espera del Juicio, recibiendo el monarca la extremaunción¹². Así se asegura un lugar en el paraíso y desde allí, en compañía de D^a. Inês de Castro, contempla a los visitantes a través de una ventana abierta en las murallas de la Jerusalén Celeste.

Vinculado a la actuación de las fuerzas demoníacas, el lujurioso, o la lujuriosa, es igualmente un excluido representado en los márgenes. En los modillones de las iglesias románicas¹³, en los márgenes de los manuscritos góticos o bajo el apostola-

¹² J.C. VIERIRA DA SILVA, «Os túmulos de D. Pedro e D^a. Inês de Castro em Alcobaça», *Císter: Espaços, Territórios, Paisagens*. Actas do Colóquio, Lisboa, IPPAR, 2001, pp. 367-374.

¹³ C.A. FERREIRA DE ALMEIDA, «O Románico», en *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Presença, 2001, p. 162. «Sobre los modillones, los temas son más libres, más populares y más variados que en los capiteles, aunque también más desgarrados [...]. Hay modillones que representan a hombres desnudos haciendo acrobacias, como en Friestas, mujeres de piernas abiertas como dando a



do de las catedrales, la mujer tentadora no deja de fascinar al artista medieval. Sin duda, un factor bien patente de alteridad es cómo se comprende a la mujer en el Antiguo Testamento, es decir, como *instrumentum diaboli*¹⁴, a no ser que sea sublimada por una vida santa. Si la Biblia nos presenta a mujeres castas, también nos ofrece ejemplos de estas mujeres rechazadas por ser causa de la perdición del género humano. Eva, Putifar o Dalila son ejemplos de estas mujeres que corrompen y que, al igual que las prostitutas, simbolizan a la mujer tentadora. Muchas veces esta mujer está asociada a la extranjera, asimismo marginal a la comunidad. Es ella quien desencadena la traición, el deseo y la perdición que lleva al infierno.

No existen en Portugal representaciones con rigor de la mujer lujuriosa, como en las iglesias de los caminos de peregrinación. Con todo, ya sea en los manuscritos iluminados, ya sea en las iglesias románicas o góticas, podemos encontrar representaciones que surgen exactamente al igual que esta alteridad era representada en el universo del arte medieval portugués.

Iconográficamente, esta mujer se muestra enseñando el sexo o los senos desnudos. El primer caso podemos apreciarlo en un manuscrito bíblico románico de Santa Cruz de Coimbra, datado en la segunda mitad del siglo XII. En el fol. 362, en un friso de las tablas de concordancia, encontramos a un hombre y a una mujer en una escena que simboliza el castigo divino. Aparecen devorados por un dragón, que en un plano secundario emerge de las profundidades. La ondulación de los personajes, así como el dragón y la vegetación que los entrelaza, podrían ser una alusión al elemento del agua. Los dragones evocan al Leviatán, el monstruo que debe despertar, el que es capaz de tragar en un instante al propio sol. Esta imagen simboliza a toda la especie humana que se halla en pecado.

Es significativo que el hombre se encuentre desnudo y sea devorado por las piernas, mientras la mujer lo es por los cabellos, en señal de humillación. El hecho de estar su cabeza desnuda y los cabellos caer por los hombros, así como el que una parte del vestuario sea arrancado por las garras del dragón, son señales de deshonestidad, lo que muestra el sentido de condena. Su expresión es de desespero, intentando separar las mandíbulas del dragón en un gesto de resistencia. La expresividad y la violencia del conflicto son reforzados por los tonos oscuros de los dragones que se contorsionan ferozmente para morder a las víctimas. El iluminador supo transmitir no sólo una simbología mística, sino también apelar a las fuerzas primitivas del instinto y del inconsciente.

Como ya referimos, también en el Apocalipsis de Lorrvão, la mujer como símbolo de la lujuria y como prostituta aparece representada en un episodio en que su relación se establece con Satanás.

luz, en Longos Vales y Rubiães, hombres tocando el cuerno en la catedral de Braga, una bailarina en Rates...».

¹⁴ M. PILOSU, *A Mulher, a Luxúria e a Igreja na Idade Média*, Lisboa, Estampa, 1995, pp. 29-45.

La catedral de Évora, monumento fundamental para comprender la introducción del gótico en Portugal, edificada entre 1267-1283 bajo el episcopado de D. Durando Pais, recibe en el pórtico principal, obra más tardía, c. 1340, un apostolado de gran calidad escultórica en el contexto portugués. En este conjunto, como es frecuente en las catedrales góticas, el artista anónimo esculpió en el nivel inferior, bajo los pies de cada apóstol, una imagen que se corresponde, seguramente, a un vicio. Comprimidas por la figura del primer apóstol del lado derecho de la portada, y en un lugar destacado y bien visible para quien entre en el edificio, se representan dos bailarinas que exhiben panderetas y muestran los pechos desnudos. Hay aquí una intención bien clara de unir a la mujer con las actitudes propias de los excluidos del universo cristiano medieval, las bailarinas. Son, con todo, imágenes delicadas y ondulantes, donde sólo la posición que ocupan nos sugiere una actitud de exclusión, así como el demonio o el judío son representados en este mismo espacio.

LA ALTERIDAD: LA BAILARINA

La bailarina, en una posición acrobática realizada por un artista notable, se encuadra de forma magistral en el pie de la página del fol. 117, Sta. Cruz 11, en un texto de Rabano Mauro, el *Comentário aos 4 Livros dos Reis*. El cuerpo presenta una gran torsión. Un brazo parece servir de apoyo ante el desequilibrio, mientras el otro acompaña el movimiento del cuerpo. El rostro mira el texto y el cabello surge enuelto en una redecilla.

También en una de las arquivoltas del pórtico axial de la iglesia románica de Vilar de Frades, la bailarina, junto a una sirena y con las manos sobre la cadera y la falda algo caída, parece iniciar un movimiento acompañando la música tocada por un juglar, advirtiendo así de los peligros del canto y de la danza, condenado sistemáticamente por los sínodos¹⁵.

EL HOMBRE SALVAJE

«No es fácil definir con precisión aquel conjunto que puede denominarse como ‘hombre salvaje’... Y es, de hecho, a través de las representaciones del hombre salvaje como las sociedades humanas definieron su relación con el otro. El propio tema narrativo del hombre salvaje es un tema ambiguo, pues el hombre salvaje se encuentra simultáneamente en la categoría de los ‘auxiliares sobrenaturales’ y está entonces generalmente destinado a reintegrar la humanidad —y en la

¹⁵ M^a.A. MIRANDA, *A Iluminura Românica em Santa Cruz de Coimbra e Santa Maria de Alcobaça*, Disertación de Doctorado, Lisboa, FCSH de la UNL, 1996, pp. 351-352.

categoría de los adversarios más peligrosos— y pertenece, entonces, al mundo de los infiernos»¹⁶.

El hombre salvaje, tal como será caracterizado en el periodo gótico, con el cuerpo peludo y una actitud agresiva, está prácticamente ausente en el arte románico; en este periodo se presenta desnudo y en armonía con la naturaleza.

Entre las iluminaciones románicas, se le representa en el Manuscrito Bíblico núm. 1 (fol. 205), como una figura benefactora, como heraldo al iniciar el libro de Amós. Irrumpiendo desde una cornucopia, dos hombres de cuerpos desnudos tocan olifantes, recordando una música pastoril y primordial en una comunicación lógica con el profeta Amós. Esta misma imagen, ejecutada por la mano de un artista menos hábil, aparece repetida en el Manuscrito Bíblico Sta. Cruz 2 (fol. 175). El hombre salvaje que emerge de la naturaleza tiene aquí una carga positiva y el mundo vegetal que lo rodea es igualmente apacible y armonioso. El otro se confunde con la imagen de la buena naturaleza, colaborando con la propia salvación de la humanidad.

En este mismo manuscrito, en las tablas de la ley evangélica, aparece un hombre desnudo entre tallos enrollados que se mezclan con otras formas de la naturaleza. De la boca del dragón surgen envueltos en esos tallos enrollados el perro, el venado, el conejo y, al fin de la cadena, el hombre que habita el bosque, próximo al mundo animal, aunque este hombre no se identifica con la imagen agresiva y atemorizadora del bosque.

El templo que contiene las tablas de la ley de los tres evangelistas, Mateo, Marcos y Juan, es sustentado por hombres salvajes que evidencian una mayor animalidad. Si en el fol. 364 son cuadrúpedos los que sustentan las bases de las columnas, en el fol. 264 en vez de estos aparecen hombres desnudos.

Pero no es sólo en el manuscrito bíblico de Santa Cruz donde aparece el hombre entre la vegetación; en este fondo, en Alc. 246, al iniciarse el texto de Zacarías Crisipolitano «De Concordia Evangelistarum Amonii», surge asimismo un hombre salvaje o un hombre acróbata que habita en el interior de una «D» formada por entrelazos y tallos enrollados.

En los siglos XII-XIII la representación del hombre salvaje, entendido como el que habita en la selva, es sobre todo la de un hombre acróbata que ornamenta las iniciales decoradas. Desnudo, se confunde con la vegetación fantástica y no aparece como una figura amenazante del mundo, del mundo ordenado, y sí como un elemento que se conjuga y metamorfosea con la naturaleza. Estos hombres aparecen también enmascarados entre el follaje, un tema que podrá estar unido a los ciclos de la naturaleza.

En la escultura no es frecuente su representación. Durante el gótico este personaje está prácticamente ausente en las artes plásticas de Portugal, reapareciendo en el gótico final en la escultura y en las iluminaciones del periodo manuelino.

¹⁶ J. LE GOFF, *O Maraviloso e o Quotidiano no Occidente Medieval*, Lisboa, Presença, 2001, p. 130.

Una obra de gran valor es la *Crónica Geral de Espanha de 1344*, manuscrito conservado en la Academia de Ciencias de Lisboa, MSA 1, escrito por el conde de Barcelos¹⁷, hijo bastardo de D. Dinis¹⁸. En este manuscrito, excepcional en el contexto de las iluminaciones del Portugal del Cuatrocientos, el hombre salvaje es utilizado sistemáticamente por el artista de esta crónica. La datación de inicios del siglo xv¹⁹ causa alguna perplejidad, estando desde el punto de vista artístico más próximo a la segunda mitad de este siglo, si bien hay una variedad de manos y no se puede excluir la hipótesis de que algunas imágenes fuesen añadidas posteriormente. La ausencia de otros manuscritos contemporáneos que puedan servir de referencia nos impide establecer una cronología rigurosa. La temática de la crónica, con todo, puede darnos algunas pistas con relación al significado que revisten algunas imágenes que aparentemente no tienen relación directa con el texto. Si el tiempo del manuscrito es, como referimos, el final de la Edad Media, el tiempo del texto es fundamentalmente el tiempo originario, tiempo de la Reconquista²⁰ y de la refundación, pero también como un tiempo de confrontaciones en que el musulmán surge como el otro. El iluminador elabora un discurso visual en el que la barbarie de ese tiempo está presente y se expresa a través de las caras del hombre salvaje, que no es raro que se identifique con un personaje de turbante que podemos identificar como el musulmán. El héroe fundador, el caballero cristiano, el obispo milagrero, el paisaie campestre, representan el universo del orden que el discurso textual instituye.

Con iniciales historiadas y ornadas pero, sobre todo, con los márgenes donde se desarrollan escenas idílicas y caballerescas, narraciones de milagros, figuraciones de luchas y juegos acrobáticos en fondos de paisajes urbanos y campestres, el hombre salvaje surge aquí en una diversidad sin fin de tipologías y situaciones.

¹⁷ L.F. LINDLEY CINTRA, *Crónica Geral de Espanha de 1344*. Edição Crítica, vol. 1, Lisboa, INCM, 1951, en la página XLII afirma que «tanto Menéndez Pidal como todos aquellos que trabajaron sobre la crónica de 1344 después de que el gran romanista hubiese revelado su existencia —con una única excepción de José de Bragança— partieron del principio de que la crónica se redactase en su versión en España y en lengua castellana». Es el autor que atribuye a D. Pedro, conde de Barcelos, la autoría de la Crónica en 1344, refundida más tarde en otras versiones de las que se destaca el presente manuscrito. Esta hipótesis se basa en un conjunto de datos, entre ellos las relaciones textuales estrechas entre la Crónica y el *Livro de Linhagens* de su autoría, y su permanencia en España entre 1317 y 1320 le permitió un contacto fecundo con el método historiográfico de Alfonso X. Sobre el presente manuscrito, Lindley Cintra indica que podría haber sido escrito por los escribanos de cámara de D. Duarte y decorado por sus iluminadores, y sería regalado por Alfonso V o D. João II a Pedro de Alcaçova en las primeras décadas del siglo XV.

¹⁸ L.F. LINDLEY CINTRA, *Crónica Geral de Espanha de 1344*, op. cit., p. XL.

¹⁹ L. CRUZ, «Crónica Geral da Espanha de 1344», en *História e Antologia da Literatura Portuguesa*, Lisboa, Ediclube, 1997, pp. 21, refiere: «Ejemplarmente estudiada por Luís Filipe Lindley Cintra, fue editada por él a partir de la refundación de hacia 1400...»

²⁰ *Idem*, p. 21: «Motivado por el registro de las gesta hispánica en un momento señalado de la afirmación de la unidad ibérica, el de la victoria del Salado, Pedro Afonso concibió el pasado peninsular como la herencia colectiva de proezas y hazañas...».

También en este manuscrito las máscaras de follaje son representadas como las refiere Paulo Pereira al estudiar la iconografía del manuelino, como figuras míticas y pannaturalistas. Las máscaras de follaje y del hombre salvaje se inscriben «en la misma tendencia de figuración de las formas de la naturaleza, pero ya mucho más culturizada, por vía de su adopción popular en las fiestas cíclicas rurales y de su participación 'romanceada' en piezas de teatro y en la literatura novelística cuatrocenista y quinientista»²¹.

En la crónica, uno de los ejemplos más significativos surge en el fol. 287, en el que un rostro humano está encuadrado por un follaje primaveral para resaltar la elección de D. Fernando, hijo del rey Alfonso y de D^a. Beringela, como rey de Castilla. También en los márgenes del fol. 274 unos hombres desnudos se muestran como seres benévolos y dóciles que se confunden con la vegetación exuberante que ocupa dos de los márgenes del manuscrito. La muerte del rey D. Fernando, denominado como emperador de la Cristiandad, es señalada por una inicial de la cual brota vegetación. De ella se deslizan aves y niños salvajes que crean un ambiente propicio para las exequias regias; a semejanza de lo que es común en la escultura funeraria, también aquí el hombre salvaje aparece asociado a la muerte.

Los combates que los monarcas Sancho y García libraron por la posesión de Galicia son sugeridos por la lucha entre un animal y un hombre desnudo (fol. 201).

Otra imagen de un hombre salvaje, éste de piel oscura, cabellos alborotados y una actitud más agresiva, podría estar relacionada con el episodio de la pérdida de Córdoba y la muerte de Abderramán (fol. 159v). Este personaje, azul y de cuerpo peludo, es menos frecuente y se muestra asociado a episodios que no parecen tener relación con el texto (fol. 200).

Asimismo, la inicial que acompaña el texto de la muerte de Almanzor nos deja una evidencia bien clara de la presencia del *otro*, el sarraceno, que en este caso aparece identificado con el demonio. Este personaje, tan poco usual en el arte portugués, surge en un discurso paralelo al del texto al recordar la presencia constante del otro en la Reconquista. En el fol. 113v un ser peludo y sensual de orejas anchas y puntiaguda nariz, doble cola y figura demoníaca, se muestra en una fantástica simbiosis con la naturaleza fecunda que lo rodea²². Esta representación nos remite de nuevo a una alteridad de lo fantástico que excede a los enemigos reales; de esta forma, el iluminador rompe con una lectura lineal presentando una barbarie desconocida que inspira sentimientos ambivalentes.

²¹ P. PEREIRA, *A Obra Silvestre e a Esfera do Rei*, Coimbra, Instituto de História da Arte da Universidade de Coimbra, 1990, p. 174.

²² P. SÉNAC, *L'image de l'Autre. Histoire de l'occident face à l'islam*, París, Flammarion, 1983, p. 77 refiere que en el *Cantar de Roldán* el infiel está siempre ennegrecido para conferirle un papel odioso: maléfico y fanfarrón, el guerrero sarraceno aparece aún como deforme. Falsaran posee una cabeza enorme; Abisme «es negro como la pez». Los negros de Marganice tienen «la nariz grande y las orejas anchas, de blanco sólo tienen los dientes. Los pueblos que integran los refuerzos del emir Baligant acentúan la fealdad y tienden poco a poco a la animalidad».

Dionísio David²³ en su *dissertação de mestrado*, equivalente en España a la memoria de licenciatura, sobre la escultura funeraria portuguesa del siglo XV, dilucida este aspecto ambivalente del hombre salvaje:

Todas las imperfecciones del hombre salvaje occidental, frecuentemente provocadas por la intimidad con los animales o por la falta de convivencia con los humanos, así como por la desesperación y posterior enloquecimiento, se ven, entonces, despreciadas y acumulativamente reducidas a las manifestaciones anómalas de la irracionalidad: las transforman, pues, en un prodigio, en un monstruo repelente...

En esta obra el autor procede a una caracterización iconográfica del hombre salvaje por la definición de éste como un hombre cubierto de pelaje, acentuando la animalidad que se quiere expresar. Otros atributos que vienen a reforzar este carácter serían, al final de la Edad Media, un mazo de madera o pieles de animales, surgiendo más tarde los arcos y las flechas.

Pero el siglo XV va también a recuperar al hombre salvaje e incorporarlo a la simbología heráldica. En este caso el hombre silvestre se asume como una entidad ancestral de la que la nobleza se reclama descendiente, sobre todo en lo que respecta a las cualidades del vigor físico. En el arte tumulario «el estrechamiento de los lazos entre la muerte y el hombre salvaje justificaba plenamente que en la medida en que la decoración profana invadía todos los dominios del arte, los representados en el túmulo asumen un doble sentido, como manifestación de lo macabro pero también como símbolo de la resurrección y de la regeneración de la naturaleza».

Los sepulcros de D. Afonso en la catedral de Braga, de D. Fernando de Menese, D. Brites de Andrade en la iglesia de Santa Clara de Vila do Conde, de Fernão Teles de Menezes en el monasterio de São Marcos y el de João Albuquerque en el monasterio dominico de Aveiro, son muestras de estas representaciones. En el monasterio de São Marcos, en los alrededores de Coimbra, en el sepulcro gótico flamenquizado instalado en el arcosolio acarelado de Fernão Teles de Menezes, el escultor Diogo Pires-o-Velho incluyó a dos hombres salvajes para retirar las extremidades de la cortina del dosel, a la manera italiana, tal y como si fuesen los guardianes de una reliquia representada por la figura del caballero. Pedro Dias lo considera «uno de los más bellos sepulcros construidos en Portugal durante el siglo XV, obra claramente europea [...]»²⁴.

El sepulcro se convierte así en una puerta para la eternidad y los hombres salvajes son aquí acólitos benignos que simbolizan la indestructibilidad de los lazos matrimoniales y amorosos, así como el vigor físico de los caballeros; en el caso de São Marcos, el motivo podría haber sido usado como armas hablantes, pues el apellido «Silva» evoca paisajes adecuados a la existencia de estos seres.

²³ D. M. DAVID, *Escultura Funerária Portuguesa do séc. XV*, III, vols., *Dissertação de Mestrado*, Lisboa, FCSH da Universidade de Lisboa, 1989, pp. 155-193.

²⁴ P. DIAS, «O Gótico», en *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Alfa, 1986, pp. 135-136.



Esta misma función fue atribuida a los hombres salvajes en las representaciones del arte efímero que sirvieron a los festejos conmemorativos del matrimonio entre el hijo de D. João II con la infanta Isabel de Castilla. Garcia de Resende sitúa junto a la puerta del castillo dos grandes salvajes que ayudan a un hombre de armas a abrirlas, saliendo de allí momos, perdices y otras aves²⁵.

Una de las imágenes más grandiosas del hombre salvaje ocupará un espacio en la *Genealogia do Infante D. Fernando*, hijo de D. Manuel, conservada en Londres, en The British Library ms. Add. 12.531, iluminada por Antonio de Holanda y Simón Bening. Los árboles desenraizados y las aves de rapiña se alían a esta escenificación de la muerte que rodea el escudo regio en todo su esplendor. En lugar destacado, dos hombres de turbantes y follaje, con cuerpos peludos y cubiertos de pieles de animales, sostienen clavas a la vez que ostentan el escudo donde puede leerse la frase *salus vite*. Estamos ante la imagen de un héroe ancestral que se confunde con el origen, fuente y salvación de vida, plena de energía que ha de proteger el linaje de D. Fernando. Al rodear el escudo de este modo ejercen una función que era usualmente ocupada por entidades angelicales, en una actitud ya profana inspirada en los héroes de la Antigüedad Clásica.

En esta mirada sobre el «otro» en la Edad Media buscamos en la escultura y en los manuscritos iluminados de Portugal imágenes claras sobre el modo de ver al excluido de la sociedad medieval.

En el largo periodo de la Alta Edad Media las imágenes son escasas, centrándonos sobre todo en el Románico y en el Gótico avanzado, y de forma especial en los primeros años del siglo XV. Verificamos que la alteridad bárbara hasta finales del siglo XV se situaba sobre todo en la dimensión de lo fantástico. Los artistas medievales que produjeron estas obras tendieron a identificar al otro bárbaro con el Dragón, el Diablo o el Hombre Salvaje. El otro real, fuese «árabe» o «judío», el normando u otros grandes excluidos de la sociedad medieval, sólo excepcionalmente fueron representados, imponiéndose sobre ellos el silencio de las imágenes. Podría decirse, una vez más, que lo que atormenta al hombre medieval no son los «otros» de este mundo, sino los que habitan en una realidad cuyo control se le escapa y donde proyecta sus miedos, angustias, pero también sus fantasías.

Con todo, en la *Crónica Geral de Espanha*, a través de una lectura simbólica, podemos ver en la frecuencia de ciertas representaciones —por ejemplo, del hombre salvaje— la expresión de un orden primitivo aún no dominado. En el *Apocalipse de Lorrvão*, escrito en un periodo convulso de la historia de Portugal, marcado por los avances almohades, se refleja la angustia de esta fase de la Reconquista.

Estas representaciones muestran también una sutil evolución en el modo de entender al otro. Los dragones, los demonios o el hombre salvaje —para situar-

²⁵ G. DE RESENDE, *Crónica de D. João II*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1973, p. 179.

nos sólo al nivel de estos tres tipos— raramente asumieron el carácter terrorífico que mostraban en otros lugares. En su mayor parte, estas imágenes del otro son poco agresivas, despertando una cierta fascinación para quien las contempla. Si les fuese atribuida una carga negativa, sería la de la astucia, la de encantar con sus actitudes, pero no el hecho de atemorizar.

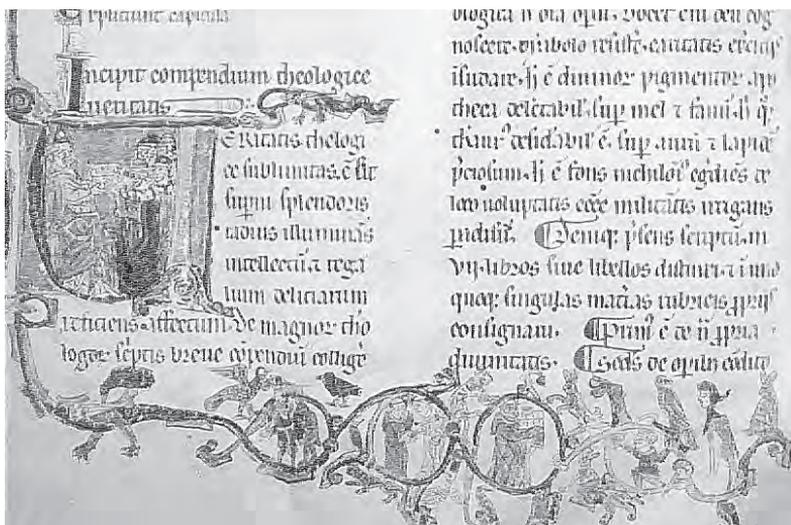




1. Monasterio de Santa María de Alcobça. Alc. 252, fl. 256. Comienzos del siglo XIII.
Misal. Inicial T ornada.
Biblioteca Nacional. Lisboa.



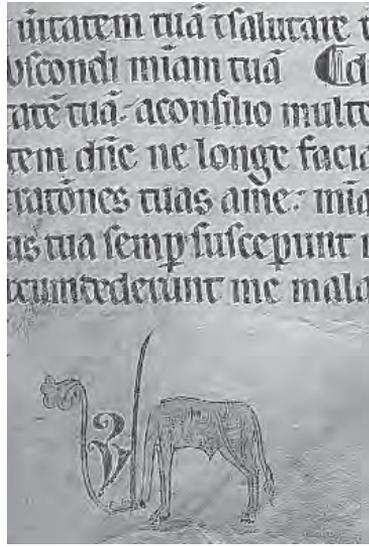
2. Monasterio de Santa Cruz. Sta. Cruz 1, fl. 1. 2ª mitad del siglo XII. Biblia.
Inicial D ornada. Centauro.
Biblioteca Pública Municipal de Oporto.



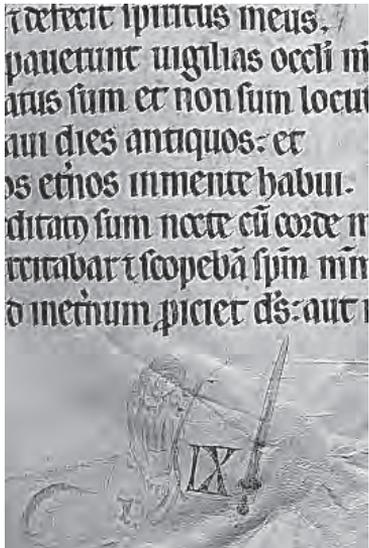
3. Monasterio de Santa María de Alcobça. Alc. 376, fl. 3. Siglo XIV.
Compendium Theologicae veritatis de Hugo de Ripelinus. Inicial historiada y márgenes con monstruos, hombres y animales. Biblioteca Nacional. Lisboa.



4. Monasterio de Santa Cruz. Sta. Cruz 23, fl. 51. Finales del siglo XIV. *Salterio*. Margen inferior. Dragones de cuellos entrelazados. Biblioteca Pública Municipal de Oporto.



5. Monasterio de Santa Cruz. Sta. Cruz 23, fl. 31. Finales del siglo XIV. *Salterio*. Margen inferior. Monstruo. Biblioteca Pública Municipal de Oporto.



6. Monasterio de Santa Cruz. Sta. Cruz 23, fl. 81. Finales del siglo XIV. *Salterio*. Margen Inferior. Mujer con cola de serpiente y alas empuñando una espada. Biblioteca Pública Municipal de Oporto.



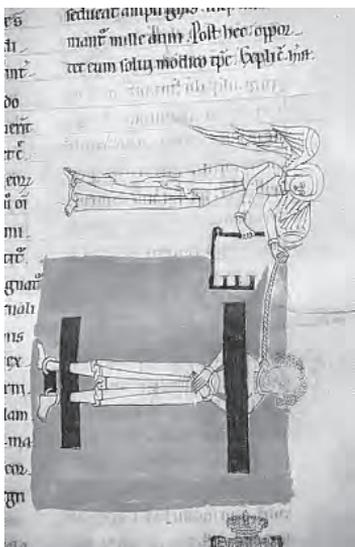
7. Monasterio do Lorvão. ANTT. Casa forte 160 fl. 42v. 1189. *Comentario al Apocalipsis*. Archivo Nacional de la Torre do Tombo. Lisboa.



8. Monasterio do Lorrvão. ANTT. Casa forte 160 fl. 153v. 1189. *Comentario al Apocalipsis*. La mujer y el dragón. Archivo Nacional de la Torre do Tombo. Lisboa.



9. Monasterio do Lorrvão. ANTT. Casa forte 160 fl. 181v. 1189. *Comentario al Apocalipsis*. El quinto flagelo sobre la bestia. Archivo Nacional de la Torre do Tombo. Lisboa.



10. Monasterio do Lorrvão. ANTT. Casa forte 160 fl. 201 .1189. *Comentario al Apocalipsis*. Satanás amarrado por mil años. Archivo Nacional de la Torre do Tombo. Lisboa.



11. Academia de las Ciências de Lisboa. MS^a 1, fl. 201. Comienzos del siglo xv. *Crónica Geral de Espanha*. Lucha entre un animal y un hombre salvaje.



12. Monasterio de Santa Cruz. Sta. Cruz 1, fl. 362. Segunda mitad del siglo XII.
Biblia. La lujuria y el castigo divino. Biblioteca Pública Municipal de Oporto.



13. Monasterio de Alcobaça. Brazo izquierdo del transepto. Transepto.
Tumba de D. Inês de Castro. Siglo XIV. Leviatán. Alcobaça.



14. Catedral de Évora. Pórtico principal. *Apostolado*. Siglo xiv.
Las excluidas. Las bailarinas. Évora.



15. Academia de las Ciencias de Lisboa.
MS^a 1, fl. 159v. Comienzos del siglo xv.
Crónica Geral de Espanha. Hombre salvaje.



16. Academia de las Ciencias de Lisboa.
MS^a 1, fl. 113v. Comienzos del siglo xv.
Crónica Geral de Espanha. Hombre salvaje.



17. British Library, Ms Add.12.531. *Genealogia do Infante D. Fernando*. Antonio de Holanda y Simón Bening. Frontispicio. Escudo regio rodeado de hombres salvajes. British Library. Londres.



18. Monasterio de S. Marcos. *Tumba de Fernão Teles de Menezes* de Diogo Pires-o-Velho. Hombres salvajes en las extremidades de la cortina. Siglo XVI. Coimbra.



18A. Monasterio de S. Marcos. *Tumba de Fernão Teles de Menezes* de Diogo Pires-o-Velho. Siglo XVI. Coimbra.