

EL TEMA DEL “SALVAJE” EN LAS SILLERIAS DE MONDOÑEDO Y XUNQUEIRA DE AMBIA

por

ANDRÉS A. ROSENDE VALDÉS

Las sillerías de coro de Celanova, Mondoñedo y Xunqueira de Ambía, al igual que otras muchas del resto de España, se caracterizan desde el punto de vista semántico por un tipo de iconografía de tono menor que, en consecuencia, se destina a los emplazamientos secundarios, tales como misericordias, apoyamanos o repisas, pero a diferencia de otras sillerías, ésta es su única opción iconográfica, dado que los lugares más idóneos para la visualización de un mensaje, como son los tableros que van sobre los espaldares o el guardapolvo, se reservan para las complicadas combinaciones de orden geométrico propias del gótico flamígero, para las abigarradas composiciones de los grutescos o para una posibilidad intermedia que aúne la temática medieval y renaciente. Sin embargo, lo que ha perdido en rango y coherencia, lo ha ganado en variedad. Son muchos y diferentes los motivos que aquí se dan cita, aunque hay que hacer la salvedad de que el tema del “salvaje” que nos proponemos analizar y que está presente sólo en la catedral de Mondoñedo y en la colegiata de Xunqueira de Ambía, por su carácter ornamental y/o por ser comparsa heráldica obligada, ha pasado a ocupar un lugar privilegiado al ubicarse sobre los sitiales, en perfecta adecuación con la tónica general de los restantes tableros.

A lo largo de los siglos xiv y xv, la Edad Media asiste con especial interés al florecimiento de este motivo iconográfico. Un tipo misterioso y, por consiguiente, enormemente atractivo que alcanzará, si bien en trayectoria decreciente, la época barroca.

Sobre su origen y difusión Sebastián de Covarrubias hace un breve, aunque sustancioso, comentario poniendo de relieve la importancia que los libros de caballería y los relatos de viajeros pueden haber tenido en la formación del tema¹. Aspecto digno de ser reseñado por cuanto los estudios modernos han incidido repetidamente en ello.

¹ S. DE COVARRUBIAS OROZCO, *Tesoro de la Lengua castellana, o española*, Madrid, 1611, fol. 20v. La última parte de su comentario en la que se dice que “podía acontecer algunos hombres averse criado en algunas partes remotas, como en islas desiertas, aviendo apartado allí por fortuna, y gastado su ropa, an-

A mediados del siglo XIII la época de los grandes viajes había comenzado. Hasta entonces los itinerarios intercontinentales de los europeos se hacían bajo la común promoción de un espíritu hostil. El siglo XII es la época de las Cruzadas, de la Guerra Santa. Pero a partir de ahora se abren nuevas perspectivas. Los viajeros no van a ser exclusivamente soldados. Misioneros, diplomáticos, comerciantes, exploradores, etc., movidos por intereses dispares, se ponen en marcha hacia países totalmente desconocidos. Las consecuencias son muchas y variadas, entre ellas los ricos y fabulosos relatos nacidos al amparo de las nuevas experiencias que suscitaron un interés apasionado —“antes y no menos que los relatos colombinos”— y favorecidos por el nacimiento y desarrollo de la imprenta². Uno de los atractivos de la exploración del mundo fue la búsqueda de cosas diferentes a las conocidas. Los *mirabilia* se erigieron entonces como el verdadero motor de las narraciones, y todo autor de *maravillas*, consciente de esto, no hará más que añadir fantasía a fantasía y sorpresa a sorpresa, en orden creciente³.

En este extraño mundo que se desvela a Occidente el “hombre salvaje” ocupa un lugar destacado, aunque no uniforme. Múltiples y variados relatos lo califican unas veces en base a sus costumbres⁴, otras, por su físico. Entre estos últimos encontramos una criatura que de modo particular merece la denominación de “hombre-salvaje”, y ésta no es otra que aquel ser velludo sobre el que Mandeville escribe: “y hay otro tipo de gentes que caminan sobre sus manos y sus pies como bestias, y están totalmente cubiertos de vello y gatean a los árboles y tan rápido como un mono”⁵. Similitud tanto más exacta cuanto que los viajeros las más de las veces tildan de hombres salvajes a los monos, animales que tanto la Antigüedad como la Edad Media consideraron fronterizos entre la naturaleza humana y animal.

dar desnudos, cubriéndolos la misma natura con bello, para algún remedio suyo”, parece tener en cuenta un tipo de narración similar a la que ofrece el inca GARCILASO DE LA VEGA (*Comentarios Reales de los Incas*, Buenos Aires, 1943, 22 y ss) al relatar la historia de Pedro Serrano.

² C. KAPPLER, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Age*, París, 1980, 47, 50; M. L. CATURLA, *Arte de épocas inciertas*, Madrid, 1944, 93-94; J. M. AZCÁRATE, “El tema iconográfico del salvaje”, *Archivo Español de Arte*, 1948, 81. En este sentido recordemos la predilección que tuvo nuestra literatura narrativa durante el siglo XV por los temas exóticos y pintorescos, ya sobre países próximos, ya sobre los más remotos, y de la que sería buen exponente *La Historia del Gran Tamorlán*, de Ruy González de Clavijo, fruto de su embajada en los albores del siglo XV (1403-1406).

³ C. KAPPLER, op. cit., 52 y ss. Entre estos autores-viajeros, paradójicamente, ninguno ha conocido la fama de sir JOHN MANDEVILLE, *le voyageur en chambre*, que compuso el relato más fabuloso que imaginarse pueda. Más de trescientos manuscritos conservados en diez lenguas y noventa ediciones antes de 1600 avalan el éxito de su *Viaje de ultramar*, y “demuestran la demanda extraordinaria que debió existir ya en el siglo XIV de lo desconocido y peregrino” (cf. M. L. Caturla, op. cit., 94). La popularidad de la obra descansó en gran medida en ser casi un recuento de *mirabilia*, una especie de *suma* en la que los *curiosa* se suceden como un listín telefónico (cf. C. Kappler, op. cit., 50-52 y 71-72).

⁴ En este caso el hombre puede ser salvaje en razón de su habitat, por ausencia de organización social o religiosa o porque viven como animales (cf. C. Kappler, op. cit., 157-159).

⁵ C. KAPPLER, op. cit., 159 y ss. Pero, como decíamos, la definición del salvaje atendiendo a su físico es también múltiple y variada. El propio Mandeville habla de “hombres salvajes cornudos y horribles, que no hablan sino que gruñen como un cerdo”, o de que “hay gentes que tienen los pies de caballo y son fuertes y poderosos y muy veloces, pues cazan al vuelo bestias salvajes y las comen”.

Pero junto a este "salvaje" habría que hablar también del "salvaje" de los países exóticos, a los que A. Thévet, entre otros, trata de otorgar un grado de "normalidad"⁶. Ambos tipos serán difundidos por los libros de viajeros y acogidos ansiosamente en Europa, debido quizá a un interés generalizado por la naturaleza virgen⁷, que era el marco idóneo para el desarrollo de los *curiosa*, desde el momento en que ella misma era su máximo exponente⁸. Ahora bien, la fortuna ha sido desigual y el "hombre-salvaje" va a ser el punto de partida en la formulación plástica de su iconografía y va a conocer un éxito superior al del "salvaje-exótico". Pero también es cierto que en ocasiones, es el caso del "buen-salvaje", al margen de la opción plástica, en su simbolismo ha pesado la imagen del "hombre-exótico", hermanado con la naturaleza y casi encarnación del habitante primigenio del Paraíso perdido.

Mas, como dijimos al comienzo, en el origen y difusión del tema, junto a los relatos de los navegantes han intervenido, y no en escasa medida, los libros de caballerías. Ambos han sido los canales propuestos por algunos estudiosos modernos como base para el nacimiento y desarrollo del tema. Es en estos libros de caballería donde María Luisa Caturla ha creído hallar ascendientes a nuestros afelpados tenantes⁹, y donde el profesor Azcárate, autor de uno de los más importantes trabajos que la bibliografía hispana ha aportado al tema, ve un medio de difusión iconográfica "con las legendarias aventuras de sus héroes, sus luchas con gigantes y las descripciones de los imaginarios países que recorrían en su constante peregrinar"¹⁰.

La llegada del Renacimiento no supuso para el tema, que tanto auge había alcanzado a fines de la Edad Media, cesura alguna. Los textos literarios, en especial caballerescos, las costumbres sociales¹¹, el éxito de los des-

⁶ Cf. A. THÉVET, *Les singularités de la France Antarctique*, reed. París, 1878, 151.

⁷ J. DE CONTRERAS, MARQUÉS DE LOZOYA, *Historia del Arte Hispánico*, Barcelona, 1931-1949, II, 510.

⁸ La naturaleza es vista como un jardín maravilloso. Por consiguiente, tanto en los cuentos orientales como occidentales, el jardín se presenta como lugar abierto al sueño e ideal medio para excitar la imaginación, y Oriente fue la plataforma de despegue para esta concepción que entusiasmó a Europa (cf. C. Kappler, op. cit., 84-85).

⁹ M. L. CATURLA, op. cit., 94.

¹⁰ J. M. AZCÁRATE, art. cit., 81. De este modo, la literatura iba a jugar un papel importante en la materialización del nuevo tipo iconográfico. En este sentido, se encuentra ya perfectamente fijada, como observó el profesor Azcárate (art. cit., 96-97), en el *Libro de Alixandre*, que si bien globalmente no puede considerarse como antecedente de los libros de caballerías, comparte los lugares comunes con las novelas de aventuras. La estrofa 2.309 del citado poema presenta ya la modalidad de salvaje tal y como lo vio emerger la iconografía medieval:

"Non vestien ninguno dellos nenguna uestidura,
Todos eran uellosos en toda su fechura:
De noche como bestias yazen en tierra dura.
Qui los non entendiese aurie fiera pouura".

Esta imagen se continuará en los relatos caballerescos de los que el Renacimiento ofrece tan amplia nómina, pues es sabido que en el siglo XVI los continuadores del *Amadís*—su primera versión es del siglo XIV, aunque su fijación definitiva se produce en los albores del Renacimiento (cf. A. Valbuena Prat, *Historia de la Literatura Española*, Barcelona, 1968, I, 242 y 483 y ss)—, los *Palmerines*, que ponen el género caballeresco al borde de la inflación, no se olvidan de mencionar a estos peludos personajes.

¹¹ Las fiestas en las que intervienen los salvajes no fueron exclusivas del mundo gótico, alcanzan-

cubrimientos que jalonan toda la primera mitad de siglo y las consiguientes descripciones de navegantes, conquistadores y “cronistas oficiales”, y la popularidad de un tema válido de por sí estéticamente, coadyuvaron a su mantenimiento. Es a partir de la segunda mitad del siglo XVI cuando entra en declive. Es cierto que en el Barroco literatura y arte seguirán manteniendo viva la tradición e incluso, en ocasiones, como en la corte de Felipe IV, los lacayos se seguirán disfrazando de “salvajes”, pero el tema está llamado a desaparecer. Sin embargo, este es el final de la historia, retomemos el punto de partida para asistir a la codificación plástica de su iconografía.

Partiendo de la premisa de que el salvaje era el hombre que habitaba en bosques y florestas al margen de toda civilización, era lógico y casi obligado pensar que la naturaleza cobrara su tributo *naturalizando* o, mejor aún, *animalizando* su figura, asimilándola a un componente más de su fauna. En consecuencia, “había de ser representado como las alimañas, totalmente cubierto de largos mechones de pelo, y, como las fieras, usar de su fuerza bruta para satisfacer sus instintos animales”¹². Es así como la imaginación medieval calificó, aunque no de modo exclusivo, a estos seres de carácter tan especial como peligrosos y agresivos, llegando a ser clasificados, para quienes creían en su existencia, entre las piezas de caza¹³. De ahí que se represente al “salvaje” no a imagen y semejanza del hombre, sino del animal, lo que justificaría que Ricardo de Fournival lo incluya en su manual de zoología moralizada. En un momento en el que se mantenía a ultranza la pureza de las especies, negando todo gradualismo en ellas, la explicación de estos seres hallaba justificación satisfactoria como un eslabón en retroceso de la condición humana. Era la imagen del hombre degradado y, por consiguiente, más próximo al animal que al hombre. El distanciamiento del mundo civilizado, que implicaba su desconexión de la normativa cristiana, y la desvinculación de toda pauta social, le convertían en un personaje que en el fondo era un atentado contra el orden de la creación¹⁴.

Es bajo este enfoque negativo, que le tilda de ser inferior, como hace su entrada en las artes plásticas, encarnando los más bajos instintos, y compartiendo con el simio el simbolismo principal de la sensualidad¹⁵. A partir del siglo XIV, con frecuencia el placer se representó “bajo la forma de un hombre incivilizado, un salvaje velludo con un garrote, tradicional figura popular

do en Italia favor especial. Pero también son abundantes las relaciones conservadas sobre las solemnidades y festejos públicos en España, en donde el salvaje dista mucho de ser un elemento extraño (cf. J. M. Azcárate, art. cit., 97-98, y J. Hesse, *El deporte en el siglo de oro* (antología), Madrid, 1967, 123-124).

¹² J. M. AZCÁRATE, art. cit., 82.

¹³ R. VAN MARLE, *Iconographie de l'art profane au Moyen Age et à la Renaissance, et la décoration des demeures*, New York, 1971, I, 187.

¹⁴ R. BERNHEIMER, *Wild Men in the Middle Ages. A study in art, sentiment and the demonology*, Cambridge-Harvard, 1952.

¹⁵ R. VAN MARLE, op. cit., I, 458.

que llegó a simbolizar el aspecto bestial de la naturaleza humana". De ahí que el amor caballeresco o cortesano por una mujer se codificase, pese a las múltiples variantes que puede ofrecer la escena, por medio de un caballero que combate al salvaje raptor de una doncella¹⁶. El rapto de la dama y la sucesiva liberación, evidente consecuencia de las normas caballerescas, supuso, según el profesor Azcárate, el bautizo figurativo del tema del "salvaje"¹⁷.

Más tarde, y al margen de estas representaciones de tono cortesano-caballeresco, surgen aquellas otras en las que este personaje se presenta como habitante de la naturaleza, donde, "a pesar de su alejamiento del mundo civilizado, mantiene una vida familiar y sedentaria, dedicándose a la agricultura y otras pacíficas profesiones"¹⁸. Bajo este nuevo prisma no se verá ya en él a un ser degradado e inferior, sino a un ser humano, como tiempo atrás, y de modo inconcebible para su momento (siglo XIII), lo había presentado el poema épico germano *Wolfdietrich*. Es más, no sólo no es un eslabón en retroceso de la naturaleza humana, sino una sublimación de la misma. Asistimos a una revalorización del personaje, que pasa a ocupar el polo semántico opuesto detentado hasta ahora, de suerte que desde fines de la Edad Media y durante el siglo XVI será reivindicado también como símbolo de pureza en base a la reactualización del mito antiguo del Paraíso terrestre y de sus habitantes en los tiempos fabulosos que precedieron a la Historia¹⁹. Con ello se evocaba "el recuerdo de un tiempo mítico en el que el hombre era bueno, perfecto y feliz". Este nuevo contexto del "hombre-natura" suponía la vuelta a un estado de inocencia, de libertad y beatitud del hombre antes de la caída, en medio de una naturaleza ímaternal y generosa²⁰, iniciativa que contaba con antecedentes importantes en figuras como San Juan Crisóstomo, que, "para hacer penitencia, se retiró al desierto donde gateaba desnudo como una bestia salvaje"²¹, los santos eremitas o San Juan Bautista, "el salvaje-bíblico", verdadero prototipo de estas representaciones. El tema, puesto en circulación a finales de la Edad Media, llegó al Barroco, que, bajo una óptica puramente literaria y filosófica, ponderará sus excelencias²².

¹⁶ A. A. PARKER, *Dimensión del humanismo en España*, en *La época del Renacimiento. El amanecer de la Edad Moderna*, Barcelona, 1969, 241.

¹⁷ J. M. AZCÁRATE, art. cit., 83. Son numerosos los ejemplares plásticos y literarios que lo presentan con estas connotaciones y subrayando que el perfecto amor sólo puede conseguirse eliminando al hombre salvaje, cuyo símbolo "establece un puente entre el ideal medieval del amor cortés, en su forma del siglo XV, y el ideal renacentista del amor perfecto que debe conseguirse encadenando permanentemente al hombre salvaje" (cf. A. A. Parker, op. cit., 241).

¹⁸ J. M. AZCÁRATE, art. cit., 87.

¹⁹ El tema del Paraíso es uno de los grandes motivos de la literatura de viajeros de la Edad Media, siendo objeto de una búsqueda real, y, aunque no se encuentra, se sigue creyendo en él. Desde siempre la nostalgia del Paraíso ha acompañado al hombre. "Encontrar el Paraíso era regresar al origen y reintegrar el estado de perfección original". No extraña, pues, que los jardines naturales, moviéndose en una dimensión de mito, constituyan un *avant-gout* del Paraíso añorado (cf. C. KAPPLER, op. cit., 90 y ss.).

²⁰ M.^a LOZANO DE VILATELA, "Simbolismo de la portada de San Gregorio de Valladolid", *Traza y Baza*, 1974, 11-12.

²¹ L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, París, 1955-1959, III-2, 721.

²² Ante una sociedad corrompida, el Barroco, como antes la Edad Media, busca en la creación de

Otros temas importantes, tanto por su proliferación como por su connotaciones simbólicas, son el del "salvaje-guardián" y el del "salvaje-tenante"²³. Respecto al primero, se trata de una variante iconográfica que surge a finales del siglo xv y está llamada a desaparecer en la centuria siguiente. En su formulación debieron ser un factor decisivo los describimientos geográficos que no hacían sino reactualizar las antiguas descripciones de viajes y países, reales o imaginarios, y en lo tocante a su simbolismo todo parece apuntar a un carácter apotropaico. Las selváticas figuras flanqueando la entrada principal de un edificio, armados en algún caso con maza y escudo, son los guardianes de la casa que reemplazan a los animales en su misión protectora, aunque el reemplazo sea muy relativo desde el momento en que estos personajes han sido transferidos de la esfera humana a la animal. Al asociar a estas figuras un carácter defensivo se recordaba la fuerza animal de estos "hombres-bestia" como mejor garantía de seguridad. En cuanto al "salvaje-tenante", dado que es motivo de análisis posterior, adelantaremos que su iconografía arranca de la costumbre de disfrazar a escuderos y lacayos con motivo de determinados juegos y espectáculos, y que su simbolismo descansa en la idea del "salvaje" como ser inferior.

En síntesis. El tema del salvaje, nacido al amparo de un interés cada vez más generalizado por lo exótico, propiciado por los relatos de viajeros y libros de caballería, tomó forma plástica en el siglo xiv. Desde entonces, son varios los contextos en los que se inscribe de acuerdo con el peculiar simbolismo de cada uno de ellos, pero todos oscilando en la polaridad de un ser degradado, bestial e inferior, y de un ser sublimado, bueno y perfecto, que aspira a mantenerse en un estado de pureza e integridad moral.

Dos van a ser los tipos iconográficos que estudiaremos en nuestras sillerías de Mondoñedo y Xunqueira de Ambía. En la primera los relieves presentan un agraciado carácter ornamental. Figuración y vegetación se aúnan en un discurso decorativo eficaz e interesante. Ahora bien, dado que el arabesco que modula su trazado parece que no impide aflorar un determinado caudal semántico, es válido preguntarse si nos hallamos ante unos relieves en los que la racionalidad se ha perdido por completo en una libre asociación de elementos, o si, por el contrario, como creemos, estamos ante un raro equilibrio entre un ejercicio a primera vista de carácter lúdico —muy claro en la disciplina de acoplamiento de la figura al ritmo general dictado

un hombre nuevo una válvula de escape a su asfixia. Y ese no era otro que el "hombre-natura". "Alejado de todo convencionalismo social y al margen de toda civilización, lleva una idílica e invidiable existencia" (J. M. AZCARATE, art. cit., 98), porque los "salvajes", fieles a las costumbres y religión naturales, habían alcanzado la felicidad al poder ignorar todos aquellos elementos que mueven al mundo civilizado (P. HAZARD, *El pensamiento europeo en el siglo XVIII*, Madrid, 1946, 354).

²³ Existe también otro tipo iconográfico, el del "caballero-salvaje", que no guarda relación con el "salvaje" propiamente dicho. Y no debemos de olvidar que el "salvaje" no siempre ha sido considerado bajo un prisma simbólico. Por su aspecto, la Edad Media ha visto también en él un motivo de comicidad muy apto para festejos de cualquier tipo.

por la vegetación, en la disposición de la "toquilla floral" de los personajes o en la rama suspendida de sus ombligos— y una función ilustrativa a través de la imagen del salvaje, pero no del habitual y vellado ejemplar europeo, sino de su exótico compañero americano.

En esta ocasión no se trata de seres más o menos imaginarios y de problemática existencia. Por el contrario, son una pareja de indios, en cuya formulación parece haberse dado cita todo un arqueologismo americanista. Su tipo iconográfico, que pudo sustentarse en varias fuentes de información, lejos de sucumbir a recetas simplistas, traduce una verdadera etnia. En ambos casos, el torso, desnudo, se cubre parcialmente por medio de una "toquilla vegetal" que se interrumpe a la altura de los codos y deja el pecho al descubierto. Un collar de gruesas cuentas abraza el cuello, y gruesas cuentas también adornan su vistoso tocado de hojarasca, que, como diría López de Gómara, "llevan por gentileza"²⁴, y que al ser la parte más vistosa del atavío, se consideró como elemento idóneo para expresar el rango y clase social de la persona²⁵. De la cintura un pequeño faldillín vegetal, prolongación de la piel, facilita el tránsito a felinas extremidades. La única diferencia entre ambas figuras viene dada en función de la edad.

Nos encontramos ante personajes "reales", que habitan un clima cálido, y, en consecuencia, viven desnudos o cubren parcialmente su cuerpo con hojas, y se disfrazan, como veremos más adelante, ritualmente de animales²⁶. Un tema exótico, puesto al alcance de Europa con motivo del descubrimiento del continente americano, que supondrá una reactivación de los antiguos relatos marineros al tiempo que un impulso a la tendencia generalizada en Occidente por lo extraño e impenetrable. A partir de ahora un sinnúmero de cartas, noticias e informes, se suceden para satisfacer la curiosidad de una Europa expectante ante un rico continente que emerge de las aguas con su flora, su fauna y sus seres humanos. El espectáculo que el Nuevo Mundo ofrecía causó honda impresión en aquellos aventureros que habían osado saltar al Mar Océano y que sabrán transmitir a su regreso²⁷. Numero-

²⁴ F. LÓPEZ DE GÓMARA, *Historia General de las Indias. Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1877, 199.

²⁵ Entre los historiadores de Indias el tocado fue siempre un elemento de referencia constante, cf. a modo de ejemplo, *Los cuatro viajes del almirante (Cristóbal Colón) y su testamento*, Madrid, 1964, 77, 128; FR. BARTOLOMÉ DE LAS CASAS, *Apologética Historia de las Indias. Nueva Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1909, 172; F. LÓPEZ DE GÓMARA, op. cit., 199, 440; B. DÍAZ DE CASTILLO, *Verdadera Historia de los Sucesos de la conquista de Nueva España. Biblioteca de Autores Españoles*, 1853, 2, 28; FR. DIEGO DURÁN, *Historia de las Indias de Nueva España y Islas de Tierra Firme*, México, 1867-1880, I, 110, 121; II, 164; F. HERNÁNDEZ, *Antigüedades de la Nueva España*, México, 1946, 77-79.

²⁶ Un caso en el que también se puede apreciar la presencia de estos personajes, habitantes de otras latitudes, es en la sillería de Santa María de Dueñas (cf. J. J. MARTÍN GONZÁLEZ, "La sillería de la iglesia de Santa María de Dueñas (Pamplona)", *Archivo Español de Arte*, 1956, en especial 119-122).

²⁷ Recordemos a este respecto lo que PEDRO MÁRTIR DE ANGLERÍA ("De orbo novo multa", Epístola CLII, en *Opus epistolarum. Biblioteca de Autores Españoles*, Madrid, 1977, VI), sobrecogido de gozo y sorpresa a la vista del descubrimiento colombino, escribe a su amigo Pomponio Laeto: "De mí se decir que cuando hablo con las personas discretas que han viajado por aquellas regiones, siento al oírlas un deleite

sos y pormenorizados relatos se sucedieron durante décadas formando un estado de opinión sobre distintas cuestiones americanas entre las cuales ocuparon lugar destacado las relativas al aspecto de sus habitantes, a sus costumbres y creencias, en virtud de las cuales hallan plena justificación los relieves que estudiamos. Y es el propio Cristóbal Colón, en sus cartas a los Reyes Católicos y en su diario, quien encabeza el conjunto de estas Crónicas e Historias de América, en las que están siempre presentes detalladas descripciones de sus habitantes, de los que trasladó varios a España en su primer viaje²⁸.

Desde este momento y hasta el cierre de la Historiografía de Indias, los relatos sobre el nuevo continente, ya sean escritos, orales o visuales²⁹, lógicamente debieron asombrar y encender los ánimos del auditorio. Y, entre ellos, los que pormenorizaban sobre su físico y atuendo forzosamente tuvieron que golpear la imaginación de un público proclive a dejarse sorprender, aunque en su descargo haya que decir que no era fácil sustraerse a este tipo de narración multicolor en que los habitantes indios eran presentados no sólo como hombres y mujeres, con adjetivaciones de toda índole, sino como unos seres de extrañas costumbres que cubren sus cabezas de plumas, oran dan orejas y narices, pintan sus cuerpos o se disfrazan de animales como en el caso de nuestros relieves.

Un breve recorrido a través de nuestros forzados historiadores prueba una recurrencia que hacía del indio y de las circunstancias que le rodeaban —a pesar de que no se conociesen directamente— un elemento cotidiano. Es cierto que la mayor parte de las crónicas sondeadas son posteriores a la realización de la sillería mindoniense —aunque muchas tienen también como punto de referencia los relatos que circulaban en el momento de su construcción—, pero por estas fechas el número de datos contabilizados era suficientemente amplio y difundido para crear un estado de opinión. Por estos años habían tenido lugar las primeras publicaciones historiográficas del tema, se habían exhibido indígenas, se conocían los primeros códices prolijamente iluminados, circulaban de boca en boca extrañas historias de sus habitantes, costumbres, flora y fauna, se tenían, en suma, suficientes ele-

inefable. Gócese los miserables con la idea de acumular tesoros; los vicios con los placeres; mientras nosotros, elevando nuestra mente a la contemplación divina, admiramos su inagotable poder, y recreamos nuestros ánimos con la noticia y conocimiento de cosas tan inauditas y singulares". Y qué decir de los pormenorizados relatos de López de Gómara, que se limita a la transcripción de unos hechos que sólo conoce de modo indirecto a través de su frecuente contacto con los conquistadores, entre los que se contaba el propio Hernán Cortés, del que fue capellán a su regreso de América.

²⁸ Véase, por ejemplo, la anotación referente al 13 de enero de 1493 (*Los cuatro viajes...*, op. cit., 128).

²⁹ Las imágenes sobre el continente americano provenían ya de dibujos de los propios conquistadores, ya de la importación de códices indígenas. *El Códice Florentino*, el *Códice Mendoza* o el *Códice Borbónico*, pueden dar una idea sobre este tipo de ilustración (cf. G. C. VAILLANT, *La civilización azteca. Origen, grandeza y decadencia*, México, 1973).

mentos para poder atender a su especial iconografía, que, en nuestro caso, ha seleccionado uno de los aspectos más llamativos, cual es el que los muestra como unos seres zooantropomórficos cuya configuración les diferenciaba, aunque también emparentaba, a los "salvajes" europeos, ampliando así su horizonte temático³⁰.

En cuanto a su presencia en la sillería, sin duda la contemporaneidad de la empresa americana y lo extraño y fantástico que rodeaba a los habitantes del continente recién descubierto debieron jugar un papel y no pequeño. Se podía pensar que la pareja indiana supone la ejemplificación real del tema del "buen-salvaje", tan en boga en este momento, al tiempo que podía recordar la empresa de la Iglesia española en América y servir como prueba, en palabras de Pedro Mártir de Anglería, de "admiración por el poder inagotable de Dios"³¹, aunque el iconema se tome más bien por su novedad, sin mayores pretensiones que las de una "actualización" del sistema ornamental.

La otra modalidad es la del "salvaje-tenante", presente en un panel de Mondoñedo y en dos de Xunqueira de Ambía. Ambos ejemplos se adscriben a una misma tipología, pero difieren en su formulación. El tablero catedralicio parece querer establecer una referencia a los habitantes de otras latitudes más cálidas, cuyas costumbres pueden ser calificadas de salvajes para el europeo. Por el contrario, los felpudos personajes de Ambía, armados de sendos garrotos, responden a una morfología claramente tipificada que puede ser considerada el *leit-motiv* del salvaje europeo.

El tema del "salvaje-tenante" comienza a utilizarse en Castilla a fines del primer tercio del siglo xv³², correspondiendo los ejemplos más antiguos a las obras ligadas a don Alvaro de Luna³³. Sin embargo, al igual que en el resto de Europa, su auge y difusión pertenece al último tercio del siglo,

³⁰ Las descripciones sobre los indígenas abundan entre nuestros historiadores de indias, pero, posiblemente, uno de los relatos más ilustrativos para nosotros es el del dominico FR. DIEGO DURÁN (op. cit., I, 283-285 y II, 147 y ss.) referido a la fiesta Tlacaxipenalitzli (desollamiento de hombres), cuyos protagonistas son los guerreros zoomórficos: "Llegada la hora del sacrificio sacaron todos los presos y pusieronlos en renglera en el lugar de las calavernas (que así le llamaban)... luego salieron los sacrificadores que eran cuatro señalados para aquel oficio, los dos vestidos en figuras de tigres y los dos en figuras de águila... Salieron luego los dioses, todos juntos, o sus semejanças... y luego sacaron los cantores un instrumento de palo quellos usan para tener en sus creyotos que se llama teponaztli y poníanlo en medio del patio del templo y empezaron a tañer y cantar cantares compuestos a las fiestas apropiadas a la alavança de la nueva piedra... Empeçando a bailar y tañer luego venía uno en ávito de león, vestido, y haciendo al son del instrumento sus mudanças, iba a los presos y desatavan uno... traídolo a la piedra... empezaba el sacrificio". W. KRICKBERG (*Las antiguas culturas mexicanas*, México, 1975, 89), al referirse al ejército azteca, destaca el aspecto fantástico de sus hombres adornados de oro y plumas, y vestidos con trajes que "representaban seres naturales o enemigos temibles".

³¹ Epístola CLII, en op. cit., VI.

³² En este sentido, V. LAMPÉREZ Y RÓMEA (*Historia de la arquitectura cristiana española en la Edad Media según el estudio de los elementos y de los monumentos*, Barcelona, 1930, II, 592) señaló que "En España se tiene la creencia de que proceden de la idea que se tenía de los indios de América a raíz del descubrimiento de Colón", opinión ratificada por el MARQUÉS DE LOZOYA (op. cit., II, 510) que ve en el salvaje la respuesta "a un interés por la naturaleza virgen extendida ya anteriormente por toda Europa".

³³ J. M. AZCÁRATE, art. cit., 90.

momento en el que grabados, miniaturas, tapices, fachadas..., prodigan con generosidad el tema, cuyo nacimiento parece estar en relación con la costumbre de disfrazar a escuderos y demás comparsas con motivo de justas y torneos, según apuntó Viollet-Le-Duc: "Existe todavía una forma de tenantes, la que consiste en hacer llevar el escudo a Moros, salvajes, sirenas, animales reales o fabulosos. La procedencia de este uso se encuentra en los torneos. Los caballeros hacían llevar sus lanzas, yelmos y escudos, por pajes y criados, transformados en personajes extraños o en animales. Para abrir el paso de armas, los tenantes del torneo hacían atar sus escudos a los árboles en las rutas principales, o en determinados lugares, con el fin de que los que quisiesen combatir contra ellos tocasen estos escudos. Para guardarlos se ponían enanos, gigantes, moros, hombres transformados en monstruos o bestias salvajes, y uno o varios heraldos de armas tomaban el nombre de los que tocaban los escudos de los tenantes"³⁴. La comprobación de que este tipo iconográfico es el resultado de disfrazar a unos personajes con ocasión de determinados espectáculos y diversiones la tenemos —es el caso de Xunqueira de Ambía— en las propias representaciones en donde la lanuda piel que cubre sus cuerpos deja sin pelo manos y pies, produciendo una brusca transición en muñecas y tobillos³⁵. Aspecto que, en nuestro caso, se ve subrayado por la neta línea de demarcación que se produce a la altura del cuello y por la ausencia de pelaje en las rodillas con el fin de transcribir la correspondiente notación ósea, como si las mallas a las que se fija cediese ante repetidos esfuerzos de inflexión. Pero donde es más evidente la idea de disfraz es en la sillería de coro de la iglesia de St. Barokerk, en Harlem, donde el salvaje "está representado con los pies descalzos, sin pelo, y con una abertura en la pierna derecha que deja ver la piel lisa bajo la velluda vestimenta"³⁶. Todo lo cual no hace sino ratificar el primer enunciado.

Ahora bien, si ésta es la causa próxima, aquélla que la ha propiciado no es otra, como acabamos de ver, que ese marcado interés hacia todo lo exótico, misterioso e impenetrable, cimentado constantemente por los relatos de viajeros, libros de aventuras e, incluso, la presencia de indígenas capturados, que tanto habían excitado la fantasía del hombre medieval y que permite explicar, por otra parte, las diferentes variantes sobre el tema.

Respecto al simbolismo heráldico del "salvaje-tenante", éste puede estar en relación con la idea de fertilidad, ya que todo escudo familiar conlleva la idea de permanencia y continuidad de la estirpe, y ello probablemente en relación con la incapacidad de control sexual que sirvió para considerarle esencialmente primitivo. Pero no creemos que este aspecto sea excluyente.

³⁴ M. VIOLLET-LE-DUC, "Armoire", en *Dictionnaire raisonné de l'architecture Française du XI^e au XV^e siècle*, París, 1858-1868, I, 498.

³⁵ J. M. AZCÁRATE, art. cit., 93.

³⁶ *Ibidem*.

El que se utilice como soporte de escudos lleva también implícita la idea de que su fuerza —y de ahí su habitual garrote, “de rudeza acentuada, mostrando nudos y protuberancias, de ramas arrancadas y no cortadas”³⁷— está dispuesta a defenderlos³⁸ y de que en ellos concurre la noción de sometimiento y servidumbre³⁹—por lo que en ocasiones estarán encadenados— tendente a resaltar la importancia de la casa blasonada. El “salvaje” con el basto en la mano viene a ser entonces el símbolo de la bajeza vencida por el honor y el valor de la estirpe proclamada en el escudo, por lo que el garrote no hace sino acentuar el coraje del linaje que los subyuga⁴⁰. Forjado en la Edad Media, “la llegada del Renacimiento no altera la moda del “salvaje” en la heráldica, antes, por el contrario, la lleva a su cima”. Al igual que otras de las modalidades ya enumeradas su popularidad alcanzó también el Barroco⁴¹.

Como se ha indicado, entre los paneles de Mondoñedo, de abigarradas tracerías y grutescos, hay uno, referido a esta modalidad del “salvaje-tenante” en el que el valor semántico no se ha perdido totalmente a exigencias del diseño. Sobre una base vegetal, custodiada heráldicamente por dos pacíficos dragones cabalgados por dos muchachos con sendas cruces —cuyos cuerpos están en contradicción con sus rostros— que podían evocar ciertas psicomoquias en función del iconema superior, se dispone un vaso sobre el que dos salvajes heráldicos sostienen el escudo con las *armae Christi*, esto es, con algunos símbolos de la Pasión. El tablero se completa con frondosas ramas que rematan en abundantes cornucopias, como si quisiesen significar la abundancia de dones que nacen de este “árbol de vida” nacido del sacrificio de Cristo. Sin pretenderlo, lo que en principio ha surgido como divagación ornamental puede acabar colaborando en el significado de la imagen.

Los salvajes, desnudos, ciñen sus cabellos con una banda arbórea trenzada, que de nuevo se utiliza como sujección de la hoja que cubre el sexo. Las posibilidades del escultor son muy limitadas. El tratamiento del cuerpo es muy deficiente, siendo quizá su nota más peculiar la hinchazón de las formas a la altura del vientre, como si de figuras esteatopígicas se tratara, aunque el escultor se enrede también a la hora de dotar de base a sus figuras.

Las armas se distribuyen a uno y otro lado de la columna, equipada de soga y coronada por el gallo. De una parte, el busto de Judas del que pende la bolsa con los denarios de la traición, de la otra, los dados y la linterna de Malco. El primer atributo es un componente “clásico” de los ciclos de la Pasión en los que las tres negaciones se reducen a una y el gallo está presente

³⁷ E. MERINO y J. P. DÍAZ DE SARABIA, “Los salvajes en la Heráldica. Algunas aportaciones al estudio de los tenantes españoles”, *Hidalguía*, 1983, 630.

³⁸ A. A. PARKER, op. cit., 241.

³⁹ M.^a L. CATURLA, op. cit., 95.

⁴⁰ E. MERINO y J. P. DÍAZ DE SARABIA, art. cit., 619 y 630.

⁴¹ *Ibidem*, 626.

sobre una columna, como, sobre todo, lo está en la escena del arrepentimiento⁴². Los cuatro evangelistas recogen el pronóstico de la negación y explicitan el cumplimiento del vaticinio⁴³, que, recordémoslo, tiene lugar paralelamente al primer atentado físico contra Cristo y, prácticamente, precede a la flagelación, asociada frecuentemente en el arte español al arrepentimiento de San Pedro⁴⁴. El gallo es el animal vigilante que advierte que el día está próximo y con él el regreso de la esperanza. En virtud de la coincidencia entre su canto matinal y la hora temprana de la Resurrección, remite a la resurrección del hombre, que viene con el arrepentimiento tras el pecado⁴⁵. Despierta a los que duermen, que no son otros que los hijos de la noche sumidos en el pecado⁴⁶.

El busto de Judas con la bolsa señala la traición. Judas era de los doce el que hacía el papel de tesorero, aunque Mateo estuviese más cualificado. No obstante, la bolsa recuerda los treinta denarios que recibió como recompensa a su traición. A la izquierda de la columna, que actúa como eje, los dados rememoran el hecho de que, tras la Crucifixión, los soldados echaron a suerte la túnica sin costuras de Cristo (Jn, 19, 23-24), pues la vestimenta de los condenados pertenecía por derecho a verdugos y criados, aunque en este caso el evangelista haga una referencia expresa al Salmo 22,19: "Se han repartido mis vestiduras y echan suertes sobre mi túnica". Sobre los dados, el último emblema, la linterna de Malco, que referencia el prendimiento de Cristo. Es a partir del siglo XIV cuando los detalles pintorescos se multiplican, y si en la primera mitad los artistas omiten colocar cerca de Malco la linterna, a partir de entonces es un componente obligado en la escena de los Olivos. Una vez más el Teatro de los Misterios, verdadero almacén de accesorios, hace su préstamo y contribuye a fijar una iconografía⁴⁷. La escena del Prendimiento tiene lugar durante la noche, a la luz de las antorchas y de dos linternas llevadas por Malco y Hedroit, el herrero que forjaría los clavos de la Crucifixión, aunque la linterna remita siempre a Malco, personaje con un papel más relevante ante la agresión de San Pedro.

En el caso de Xunqueira de Ambía, cada panel presenta dos felpudos personajes, armados de sendos garrotes y sosteniendo una laurea con el

⁴² L. RÉAU, op. cit., II-2, 439-440. En el arte católico el papado trató de erradicar el tema de la negación por considerarlo un hecho poco edificante, impulsando, en cambio, el del arrepentimiento —comparable al de David o María Magdalena—, pues era mucho más ejemplar y podía proponerse sin reserva como objeto de meditación.

⁴³ Mt. 26 69-75; Mc. 14 66-72; Lc. 22 63-65 y Jn. 18 25-27.

⁴⁴ L. RÉAU, op. cit., II-2, 456.

⁴⁵ H. LECLERCQ, "coq" en *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, publié par le Rme dom Fernand Cabrol et le R. P. dom Henri Leclercq, Paris, 1924-1953, cols. 2886-2903.

⁴⁶ G. DURANDO, *Rationale Divinorum Officiorum*, incluido el Libro I como Anexo Documental en la obra de S. SEBASTIÁN LÓPEZ, *Mensaje del arte medieval*, Córdoba, 1978, 5-6.

⁴⁷ E. MALE, *L'art religieux de la fin du Moyen Age. Etude sur l'iconographie du Moyen Age et sur ses sources d'inspiration*, Paris, 1908, 63; L. RÉAU, op. cit., II-2, 435.

correspondiente escudo del promotor. La única variante existente entre ambos tableros es que en uno los tenantes van provistos de barba y en el otro son imberbes y más jóvenes. Lo forzado de la actitud sustentante y la evidente desarticulación corporal, que comparten con los restantes tableros figurados de la sillería, hacen pensar que estamos más ante una obra de entallador que de escultor.

En esta sillería, además de estos tableros se dedicaron dos misericordias a proclamar, por medio de su heráldica, al promotor de la obra, don Alonso de Piña, chantre de la catedral orensana que ejerció una gran influencia durante su vida en toda la diócesis. Hombre inteligente y activo, don Alonso, además de chantre, fue capellán real, protonotario apostólico, bachiller en decretos, provisor y vicario, tenenciaro de varias iglesias del cabildo orensano y prior y administrador perpetuo de Xunqueira de Ambía, en cuya iglesia fue enterrado en 1544 a juzgar por la barrosa inscripción de su lápida en la que todavía puede leerse su nombre y la fecha de inhumación⁴⁸.

Su blasón, formado por un pino o una piña, está sostenido por dos leones rampantes. En ocasiones, el escudo puede aparecer timbrado por el capelo, al que tiene derecho como provisor apostólico, e, incluso, como en el caso de las misericordias, quedar reducido a su arma parlante, la piña, sustituyendo los leones por dos ángeles tenantes.

Como queda indicado, los tenantes sostienen una laurea que circunscribe el escudo del promotor. La laurea, de por sí símbolo de triunfo, va entretegida de granadas, y, como sabemos, la granada fue considerada de antiguo como emblema de inmoralidad⁴⁹, alusión clara a la trascendencia de la estirpe. Una idea que, por una feliz coincidencia, se ve subrayada en el propio escudo por el motivo parlante del mismo: el pino.

⁴⁸ F. CONDE-VALVIS FERNÁNDEZ, "El convento del Buen Xesús de Limia", *Cuadernos de Estudios Gallegos*, 1962, 364 y 366.

⁴⁹ H. S. JACOB, *Idealism and Realism: a study of sepulchral symbolism*, Leiden, 1954, 164.

LAMINA I



Códice florentino. Guerreros.

1



3



1. Catedral de Mondoñedo. Sillería. Indio-salvaje.—2. Catedral de Tuy. Sillería. Indio-salvaje.—3. Catedral de Mondoñedo. Sillería. Salvajes heráldicos.—4. Colegiata de Xunqueira de Ambia. Sillería. Salvajes tenantes.