

## Las pinturas de los salvajes en los alfarjes de la iglesia de San Millán (Los Balbases, Burgos)

Los hombres salvajes que aparecen en la literatura y el folklore de Occidente, y para nuestro interés aquí, en la España medieval, son lo suficientemente numerosos y fascinantes como para merecer toda la atención que han venido recibiendo recientemente (1). También es de notar que, a pesar de que los estudiosos se han concentrado en especial en las literaturas europeas, los *salvajes* en las culturas africanas y orientales, así como también en la propia América, son también bastante importantes (2).

La labor de Madrigal en su mayor parte se ha centrado en los salvajes que aparecen en el teatro español del Siglo de Oro (3) y, por tanto, posteriores a la Edad Media, pero en su reciente artículo sobre un *salvaje* en las *Cantigas de Santa María* (número 47) de Alfonso el Sabio, el profesor Madrigal sostiene que esta representación de un salvaje es la primera de su clase de la que se tiene noticia en la iconografía española, dado que se trata de una obra del siglo XIII (4). Esta afirmación fue recogida por John E. Keller y Richard Kindale en su estudio sobre iconografía y narrativa medievales, donde ellos, a su vez, hablan de un hombre salvaje en una pintura descubierta en fecha reciente, salvaje que difiere grandemente de cualquier otro salvaje que se haya visto en cualquier otra representación de que se tenga algún dato. Este salvaje se supone pintado, de acuerdo con doña María Elena Arizmendi, experta en indumentaria española, en la primera parte del siglo XV (5). La reproducción en blanco y negro que se reproduce, auxiliada por las descripciones que se hacen de sus colores, ayudará al lector a tener una idea bastante exacta de esta curiosa figura.

El mencionado salvaje aparece en el alfarje de la semiderruida iglesia de San Millán perteneciente al siglo XIII. Esta iglesia no debe confundirse con la famosa iglesia de San Millán de la Cogolla, conocida por todos los que han leído *La vida de San Millán de la Cogolla*, de Gonzalo de Berceo. Este ser, junto con una «mujer salvaje» y varios animales y cazadores, salieron literalmente a la luz en 1975 cuando don Constancio Escobar Royuela, el cura párroco, se detuvo a contemplar los travesaños mientras se restauraba el interior de la iglesia. Al removerse «una capa de rasilla y yeso» añadida en el siglo XVIII para cubrir los alfarjes de la iglesia medieval, inmediatamente se dio cuenta de que estos travesaños podrían pertenecer a la misma escuela de arte mudéjar, también del siglo XV, que configura el enorme claustro del Monasterio de Santo Domingo de Silos, construido en el siglo XI y que queda a pocos kilómetros de Los Balbases (6).

Don Constancio notificó el hallazgo a su amigo el Dr. Lázaro de Castro, interesado como él en los monumentos de la España medieval. Este médico publicó enseguida una información sobre los alfarjes, pero, desdichadamente, el artículo apareció en un periódico que no atrajo la debida atención de los estudiosos (véase nota 1).

Keller y Kindale, los primeros hispanistas norteamericanos que vieron los alfarjes de la iglesia de San Millán, están preparando un estudio (7) sobre todo el *corpus* de los alfarjes de Los Balbases, con especial referencia a los recursos narrativos y a las técnicas empleadas por los artistas, temas que con más detalles esperan tratar en un libro sobre varios géneros artísticos que recogen pinturas historiadas (8). Gracias a ellos, se tiene más información para continuar descifrando el valioso hallazgo de Los Balbases. Nuestro estudio tratará la figura del hombre salvaje como motivo literario y folklórico, al igual que su papel simbólico, sin prestarle mucha atención a las otras escenas narrativas de los alfarjes. Sin embargo, antes de pasar a ello, se ofrecerá de forma introductoria un resumen de la trayectoria y perspectiva occidental del tema del hombre salvaje. Asimismo, se espera que esta sección sirva para situar al salvaje de Los Balbases dentro del período histórico que le corresponde en su temática.

Debe empezar por decirse que no es fácil precisar lo que el salvaje significó para las diferentes culturas y épocas que lo han representado. Algunas de estas dificultades radican en el hecho de que los hombres salvajes no han sido creaciones de ningún artista o de ninguna época específica.

Quizás el más fructífero acercamiento a este asunto será trazar en breves términos la trayectoria de cómo aparece el motivo en las obras de historiadores, filósofos, geógrafos y literatos. Siguiendo la clasificación del profesor Oleh Mazur, podemos establecer el tratamiento del hombre salvaje en cinco grandes períodos: 1) Desde Herodoto (484-425 A. C.) hasta la caída del imperio romano (476 D. C.); 2) desde 476 hasta 1000; 3) Desde 1000 hasta 1300; 4) desde 1300 hasta 1500; y 5) después del 1500 (9).

Herodoto, al narrar sus encuentros con gente salvaje o primitiva (10), decía muy claro a sus lectores que él contemplaba a esos bárbaros que vivían en estrecho contacto con la naturaleza, sobre todo a los escitas, como seres nobles de la naturaleza; sin embargo, a veces también mencionaba razas de salvajes de carácter bestial (11), algunos completamente monstruosos. Además de estos comentarios de Herodoto, aparecen hombres salvajes con características monstruosas en la *Historia de Alejandro* de Calístenes de Olinto (h.370-h.327) y otras obras de autores del siglo III A. C. Más tarde, Agatárquides (siglo II A. C.) describió una raza fabulosa que se alimentaba completamente de alimañas. Años después el geógrafo Estrabón (58 A.-C.-25 D. C.) escribió sobre hombres salvajes siguiendo estas mismas opiniones. Diodoro Siculo (siglo I A. C.) fue el único autor de este primer período que, como Herodoto, describió a los salvajes como gente primitiva, pero no necesariamente bestial.

Mientras que Herodoto y otros escritores estaban conscientes de la tradición del hombre salvaje en el Lejano Oriente, no fue hasta la era cristiana que algunos autores griegos y latinos sintieron la influencia de la concepción de los hombres salvajes que poseían los indios. Plinio el Joven (siglo I D. C.), Pomponio Mela en su *De Situ Orbis* y Marthiano Cajella en su *De Nuptiis Mercuriicum Philologia* se salieron de los esquemas simples de sus predecesores e imaginaron criaturas que podían considerarse similares a la concepción que la Edad Media tuvo de los salvajes. Pero aún estos dos últimos autores se negaron a abandonar las descripciones populares y mutantes de los seres fabulosos que contaba la tradición india.

La segunda época, según Mazur, no es difícil de explicar. Después de la caída de Roma, pocos viajeros se aventuraron por regiones inexploradas y la pérdida de mucha investigación científica antigua fue también un factor que contribuyó a que los escritores de esta etapa cayeran en los viejos conceptos de las épocas anteriores (12). Los libros antiguos eran asequibles, aún en versiones espúreas, pero aún así preservaron

la tradición del pasado y la hicieron sobrevivir. Por supuesto, el folklore también ayudó a conservar las leyendas más fabulosas del pasado.

El más importante autor de la época fue Isidoro de Sevilla (570-636), escritor aparentemente interesado en el concepto del hombre salvaje. Como Mazur (p. 6) hace notar: «repite muchos errores de Mela y Salinus, mientras hereda al mismo tiempo las fabulosas criaturas del Oriente». Otros escritores que también se apoyaron fuertemente en el pasado fueron el teólogo alemán Rabanus Maurus (776-856), el Venerable Beda (672 o 673-735) y Gregorio el Grande (329-389). Estas autoridades eran tan importantes que no se les podía hacer ninguna refutación. También por estos tiempos la expedición de Alejandro a la India se había convertido en motivo de cuentos y leyendas muy difundidas que hablaban de criaturas monstruosas y salvajes que terminaron por atraer la atención de los estudiosos y del pueblo. Hasta el propio Isidoro de Sevilla sintió la influencia de estas creencias populares al describir a una criatura ibérica que llamó *ususio*. Según Constantino Cabal, *el ususio* aún hoy se conoce como el *busgoso* (13), un ser asturiano que vive en las soledades y que recuerda tanto al alegre y bullicioso Pan como a otras divinidades campestres. Este personaje puede considerarse como un antecedente en el proceso de la concepción que culmina en los salvajes del Medioevo.

Desde 1000 a 1500 se intensifica la influencia de la mitología clásica, en gran parte gracias al resurgimiento de la tradición cultural del pasado grecolatino. Durante este período la gente parecía estar más interesada en las formas para evadir las restricciones que la Iglesia y algunas instituciones sociales les imponían. El dios Pan, en su aspecto más alegre y misterioso, simbolizaba los placeres terrenales. Pan era un ser salvaje, habitante de los bosques, medio hombre y medio cabra, muy relacionado con las fuerzas de la naturaleza. Otras deidades campestres también personificaban cualidades incivilizadas y libres. Fue entonces cuando surgió una especie de dualidad medieval como representación del hombre salvaje: éste podía representar a un ser indefenso, pero a la vez admirable, con rasgos independientes admirados por la gente medieval y también podía simbolizar las fuerzas puras de la naturaleza en sus aspectos irracionales y peligrosos. Esta concepción dual, tan típica del Medioevo, este *sic et non*, sin embargo, no desalentó a escritores importantes como Vicente de Beauvais, de mediados del siglo XII, a Ho-

norio de Autun, de la primera mitad de ese siglo, y a Roger Bacon (1214-1292) para continuar escribiendo sobre los fabulosos monstruos del Oriente.

Timothy Husband quien resume muy claramente la evolución del concepto del hombre salvaje desde los tiempos antiguos hasta el siglo XIV (p. 12), afirma que dicha dualidad, tan notable en las imágenes de finales del Medioevo, resultan de las funciones contrastantes del hombre salvaje, como mito por un lado y como símbolo por otro (14). La referencia a las raíces de la personalidad mítica del salvaje viene, por supuesto, de su asociación con los semidioses del pasado, haciéndole representante del arquetipo del caos, la herejía y la irracionalidad. El aspecto simbólico que se hace más patente después del siglo XIV, consecuencia de la época de los descubrimientos y de los adelantos científicos, presenta una nueva complejidad. La gente empieza a ver al hombre salvaje más en un plano individual que en un plano colectivo. Reflejando este cambio, Hayden White percibe muy bien que el desorden, la herejía y el desequilibrio de salvaje han llegado a significar «salvajismo», concebido no únicamente como una idea remota sino como una condición específica dentro de la civilización (15). Esta noción desconcertante, desde ahora más que nunca, suponía que el potencial para el estado salvaje no sólo existía dentro de una colectividad social, sino que también estaba en los escondrijos más profundos de cada hombre (p. 13).

En el último período que posdata al año 1500, el salvaje, gracias a la resurrección del primitivismo, gana algunos de sus antiguos atributos positivos. Se rehabilita la vieja idea de que mientras el hombre viviese más cerca de la naturaleza, más perfecto sería, aunque siempre hubo quienes defendieron la idea opuesta, como lo atestiguan los famosos debates sobre los indios americanos entre el padre Juan Ginés de Sepúlveda (¿1490-1573?) y el padre Fray Bartolomé de Las Casas (1547-1550), así como los famosos debates en Valladolid (1550-1551) (16).

O sea, el viejo concepto de la dualidad continúa durante el Renacimiento. Es más, no debe olvidarse que aun el hombre moderno todavía conserva esta idea de la dualidad de los salvajes, ejemplificada por el feroz Abominable-Hombre de las Nieves, el *yetti*, y el gigante y a veces peligroso Sasquatch o Pie Grande, en contraste con salvajes más nobles, tales como los grupos amables e ingenuos de niños recientemente descubiertos en los bosques lluviosos del Brasil y de Nueva Guinea.

El salvaje de Los Balbases, corresponde al cuarto período, es decir, al que va desde el 1300 hasta el 1500, y, ya se interprete como un ser

decorativo, mítico o simbólico, aparece en el alfarje como un fiero adversario poseedor de muchas de las características típicas que constituyen el prototipo. Por ejemplo, no se nota en él, el traje con hojas o con harapos, frecuente en las pinturas de salvajes de la Edad Media, al igual que del Renacimiento y del Siglo de Oro. Si se observa el final del trabajo, el salvaje de Los Balbases sobresale por su vestimenta, la cual más bien parece hecha a la medida y bastante refinada. Concomitantemente, da de pensar si el artista tuvo la intención de asociarlo con lo que simboliza el traje de pieles, o sea con la naturaleza en su aspecto más primitivo, con toda la violencia y la irracionalidad de ese universo o solamente crear algo decorativo.

Ahora bien, antes de proseguir con su significado, es necesario hacer alguna mención de la suma total de que él forma parte. Debe empezar por decirse que no todos los travesaños de la iglesia de San Millán están embellecidos. Las escenas donde aparece el salvaje están en las vigas transversales al fondo de la iglesia, y los laterales del travesaño no presentan ni dibujos humanos ni de animales, sino solamente diseños geométricos. Algunos de los otros laterales están decorados con los escudos de armas de varias importantes familias de la región. A pesar del limitado número de imágenes cabe decir que los alfarjes de San Millán, en lo que a elementos narrativos se refiere, supera a los muchos cientos de pinturas que embellecen los travesaños de los claustros de Santo Domingo de Silos, cuyas ilustraciones se componen sólo de diseños geométricos y florales, instrumentos musicales y figuras de danzantes y músicos.

En las pinturas de Los Balbases cada secuencia de acción está separada de su vecina por un árbol bastante estilizado, concebido en el mismo estilo de las iluminaciones de las *Cantigas de Santa María* y de las ilustraciones de muchos libros religiosos, en los que líneas de árboles, acantilados y otros elementos naturales sirven como divisores. Las escenas en las que se ve una pelea entre el hombre salvaje y su adversario y un encuentro parecido entre otro caballero y la mujer salvaje, también están separadas entre sí por los árboles estilizados que se mencionan más arriba. Los que se interesen en la explicación de las variadas técnicas o en los mecanismos que se emplean para representar este suceso, pueden remitirse al artículo de Keller y Kindale que aparecerá próximamente (véase nota 7).

Físicamente, el salvaje es alto y fornido, con músculos poderosos y brazos y piernas muy humanos. No es feo como el de las *Cantigas*, ni

tampoco se asemeja a un animal ni a un mono, quizás, excepto por la piel grisosa que lo cubre desde la base del cuello hasta la coyuntura de la muñeca que le deja libres de pelo animal las manos y la cara. Asimismo, no usa ninguna otra ropa, ni tampoco decoraciones vegetales, a diferencia de la mayoría de los salvajes de la iconografía medieval que hacen uso de ellas. El único objeto que tiene, además de su porra, es un pedazo de tela roja, especie de bufanda o capa muy parecida a la del caballero que lucha con él, que utiliza para cubrir o proteger su mano.

Lo más sorprendente del salvaje es su cabeza, muy humana y con un cabello rojo que le cae hasta sus anchos hombros. Como resultado, cabe la posibilidad de que algunos estudiosos puedan opinar que simbolizaba el infierno y el diablo, ya que este color es uno de los del demonio gracias a su semejanza con las llamas del infierno. Sin embargo, el pelo de la mujer salvaje y de cada caballero o cazador en estos alfarjes también es rojo. Debe observarse, además, que este color es el color primario de cada uno de los objetos que aparecen en las pinturas, por lo que estimamos que debe eliminarse la consideración de que sea aquí símbolo del infierno. Su barba, igualmente bien peinada, está bifurcada y es de color tan oscuro que parece negra. Su tamaño es moderado y parece como si se la hubiera recortado con cuidado, por lo que es muy diferente a la usual barba negra, espesa y descuidada de muchos otros salvajes. El bigote, también oscuro, comienza en los bordes mismos de los abultados labios rojos y cae hasta un punto no muy abajo de la barbilla. Los otros detalles son análogamente humanos, desde la boca y nariz bien perfilada hasta los ojos oscuros debajo de las cejas bien pobladas. La piel de su rostro es tan blanca como la de sus contrincantes humanos. En otras palabras, no es de ningún modo una casta bestial, sino estilizada y bien parecida. La figura femenina, al contrario, sí posee una cara humana, su cuerpo es el de una bestia fabulosa, como puede verse en las fotos.

En cuanto al propósito y al significado que el pintor del hombre salvaje de Los Balbases le quiso dar a su criatura, los dos autores de este artículo difieren entre sí. Madrigal, con una perspectiva diferente a la de Keller ve evidencias de la dualidad descrita por Azcárate (pp. 31-39), en lo que un *sic et non* puede permitir a un pintor revelar las cualidades más humanas y «positivas» de un salvaje, así como lo «negativo» que muestra este hombre como salvaje, irracional y bestial.

Para Madrigal, la mera presencia de la pintura del hombre salvaje en una iglesia significa la posibilidad de que los artistas y, con seguridad, los clérigos que contrataron la decoración de los alfarjes de la iglesia de San Millán se inclinaron a la intención de llevar mensajes simbólicos a los fieles. El ve en los ojos del salvaje, que parecen estar más dirigidos a los espectadores que al caballero con quien pelea, un intento de llevar al público la siempre popular advertencia religiosa de que cada hombre puede volver a caer fácilmente en un estado pecaminoso e instintivo como el del salvaje. Madrigal subraya que ésta no es la primera vez que la Iglesia, en su iconografía, utiliza al salvaje como símbolo de la maldad y del pecado en un esfuerzo por advertir al hombre de los peligros de asociarse con semejantes seres y, por tanto, con las cualidades primarias del ser humano. Para él muchos de los elementos de la pintura conllevan estos conceptos: la porra, la piel de animal, la barba como la de los sátiros, el pelo largo, el asalto feroz a un ser humano, etc. Madrigal interpreta que hay ciertas cualidades angelicales en el peinado y en el traje del caballero que sugieren un paralelismo entre la batalla del bien contra el error, entre la Cristiandad y los poderes ocultos. Es su opinión que estas ideas se refuerzan con el dato de que el caballero ha herido de muerte al salvaje. También cree que es muy probable que el episodio de la lucha sea todavía más complejo y que pueda estar relacionado con el tema del salvaje como símbolo de lo que Richard Berheimer llama «una vida de autosatisfacción bestial, dirigida más por el instinto que por la volición y desprovista de todas esas experiencias vividas y patrones de conducta que son parte de nuestra adaptación a la civilización (p. 4)».

Keller, de tendencia más pragmática, no recibe estos mensajes de la pintura del hombre salvaje de Los Balbases. Por el contrario, está de acuerdo con Emile Mâle, quien creía que los artistas hacia el siglo XIV habían perdido muchos de los significados primitivos del simbolismo y de la alegoría y tendían a producir arte por el arte mismo (17). En la pelea entre el hombre salvaje y el caballero, así como en la de la «mujer salvaje» con el otro caballero, y entre los caballeros y las bestias que aparecen en otros travesaños, él ve nada más que la visualización de sucesos o posiblemente de leyendas conocidas por los feligreses de los alrededores o sólo por los mismos artistas, o quizás escenas de caza imaginarias con cierta calidad narrativa, pero sin mucho significado simbólico. En esto coincide con Lázaro Castro (p. 2), quien creyó que las escenas narrativas ejemplificaban episodios de alguna leyenda viva en

la época medieval. Castro buscó la corroboración para esta teoría en una leyenda medieval transmitida en forma escrita y también ilustrada, dada a conocer por Roger Loomis en las primeras décadas de este siglo, sobre una joven desagradecida capturada por un salvaje (18).

Esta historia, contenida en el *Taymouth Horae* (circa 1325), trata de un viejo caballero llamado Enyas que arranca a una damisela de las garras de un salvaje, a quien mata para salvarla (19). En esta situación llega un caballero joven y solicita a la muchacha para él. Enyas pide a la dama que elija entre ellos y la coloca entre ambos. Como es de esperar, ella prefiere al joven. Enyas acepta su elección, pero cuando el joven caballero exige que Enyas le entregue también su perro de caza, el viejo caballero indica que el perro, como la damisela antes, debe también escoger. El perro, situado entre los dos caballeros, corre hacia su amo. La historia termina con una lucha entre Enyas y el joven, que no acepta la decisión del perro. Enyas mata al joven y entonces la damisela le pide que la lleve con él, pero éste se niega y la deja abandonada. Poco tiempo después la ingrata es víctima de dos osos, que se la comen.

Años después, José M. Azcárate (pp. 84-85) trató de asociar la historia de Enyas con la pintura del techo del Salón de Justicia de la Alhambra. Ahora bien, no creemos que la narración pictórica desarrollada en la Alhambra pueda relacionarse con la de la iglesia de Los Balbases debido a que en este alfarje no hay viejos caballeros, ni luchas entre caballeros, ni osos que ataquen a ninguna damisela, ni perro, ni tampoco damisela. Castro (p. 5) aparentemente sigue a Azcárate, quien como otros críticos ve las luchas entre salvajes y caballeros como variaciones del tema de Enyas. Ninguno de los dos autores de este artículo apoyan esta teoría.

#### «LA MUJER SALVAJE»

Se va a tratar aparte el tema de «la mujer salvaje» porque, como se ha dicho, se diferencia mucho del hombre salvaje. Ella es una criatura híbrida, una mezcla de bestia de presa (quizás un león), de murciélago y de mujer. Es algo no visto en otras pinturas o géneros de la iconografía española. Solamente su cabeza recuerda al espectador que ello tiene algo en común con la condición humana y, sin embargo, su cabeza y su cara son atractivas. Su cabello castaño claro es lacio y no le llega más abajo de la nuca. A partir de ésta termina toda su belleza humana, pues

el cuello descansa sobre un tórax de piel marrón sostenido por un cuerpo que aparentemente es el de un gran animal. Dos piernas rojizas con músculos prominentes, parcialmente rayadas en amarillo y terminadas en anchos pies de tres dedos, con talones curvados en la punta de cada pie la llevan hacia su contrincante. Enmarcando su cara y su cuello se levanta el hombro rojizo con dos grandes alas cuyas membranas oscuras, como de murciélago, descienden casi hasta la tierra. Esta figura puede representar muchas cosas. No sabemos de ninguna historia o leyenda de la que forme parte y la sugerimos como un interesante motivo para los autores que se dedican a estudiar los abundantes monstruos que aparecen en la literatura y el folklore.

En resumen, el lector interesado por el significado del hombre salvaje en los alfarges de San Millán puede aceptar la interpretación de Madrigal o la de Keller o aún concebir una interpretación propia. De lo que no debe haber duda es de que cualquiera que sea la interpretación que se acepte o se conciba, las pinturas de Los Balbases, con su representación de un hombre y una mujer salvajes, son elementos de la siempre presente popularidad y fascinación de este antiguo tema. La noticia de este hombre salvaje, así como la información dada por Madrigal de otro ser similar en la iluminación número 47 de las *Cantigas de Santa María*, del siglo XIII, no sólo representan dos ejemplos importantes y claves de la temática del salvaje no conocidos hasta ahora, sino también demuestran la firme creencia de los españoles del Medioevo en la concepción de ellos y a veces en seres medihumanos que pasan por el folklore, la literatura y otros géneros artísticos. No debe olvidarse que hasta el presente, tanto en la tradición popular de muchas regiones del mundo como en las obras de autores cultos, el hombre salvaje todavía excita la imaginación. Desde los fragmentos antiguos existentes de la *Epica de Gilgamesh* de hace 4000 años que describe a Enkida, hasta las recientes noticias de hace tres años de un salvaje visto por campesinos en China, está claro que la gente nunca ha dejado de afirmar la existencia y la mitología de este hombre selvático.

John E. KELLER y José A. MADRIGAL,  
de las Universidades de Kentucky y Auburn,  
respectivamente, de los Estados Unidos (USA)

## N O T A S

(1) Lázaro de Castro, «Fantásticas leyendas medievales recogidas en la pintura por un artista mudéjar en Los Balbases (Burgos)», *Minutos Menarini* IV (1977), 3-6; Roger Sherman Loomis, «A Phanton Tale of Feminine Ingratitude», *Modern Philology* IV (1917), 751-4; José María Azcárate, «El tema iconográfico del salvaje», *Archivo Español del Arte* XXI (1948), 81-9; José A. Madrigal, *El salvaje y la mitología, el arte y la religión*. Miami: Ediciones Universal, 1979. Las referencias próximas aparecerán en el texto por el apellido del autor.

(2) Richard Bernheimer, *Wild Men in the Middle Ages, a Study in Art Sentiment and Demonology*. New York: Octagon Books, 1979.

(3) Véase: José A. Madrigal, «La metamorfosis de Segismundo desde una perspectiva simbólica». *Studies in Foreign Languages and Literatures*. Richmond, Kentucky: Eastern Kentucky University, 1977, pp. 353-58; «La transmutación de Aquiles; de salvaje a héroe». *Hispanófila*, 26 (1983), 15-26; «La transmutación de Leonido: un ensayo sobre la figura del hombre salvaje». *Crítica Hispánica*, 4 (1982), 37-46; *La función del hombre salvaje en el teatro de Lope, Tírso y Calderón*, University of Kentucky, 1973 (Disertación inédita).

Véase también sobre el mismo tema, Oleh Mazur, «Lope de Vega's *Salvajes*, *Indios and Bárbaros*». *Iberoromania*, 4 (1970), 260-81; «Varios Folkloric Impacts Upon the *Salvaje* in the Spanish *Comedia*» *Hispanic Review*, 36 (1968), 207-35.

(4) José Antonio Madrigal, «El 'ome mui feo': ¿Primera aparición de la figura del salvaje en la iconografía española?», *Medieval, Renaissance and Folklore Studies in Honor of John Esten Keller*. (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1980), pp. 67-76. Al hablarse de la primera manifestación, debe indicarse que los autores están conscientes de las dos miniaturas sobre Nabucodonosor en las dos Biblias catalanas del siglo XII.

(5) Carta de María Elena Arizmendi, la autoridad mayor en indumentaria medieval española, al profesor John E. Keller.

(6) Los Balbases, así llamado en el siglo XVIII, es un pequeño y pintoresco pueblo de calles estrechas, casas blancas y tejas coloradas, con una población de no más de trescientos habitantes. Sin embargo, en la época romana allí se levantó un importante pueblo llamado Valba Augusta, como lo prueban claramente las excavaciones que se vienen haciendo desde finales de la década de los sesenta. En el siglo XII el pueblo se conocía como Valba y los historiadores narran que en ese siglo la reina Doña Berenguela lo tuvo en gran estima porque era el pueblo donde había nacido su nodriza y adonde había vuelto a vivir. Como consecuencia del afecto que el rey Alfonso VIII sentía por la nodriza de su esposa, le otorgó a ella la villa de Valba junto con la de Fonspirilis, conocida más tarde como Fuenteperal, hoy abandonada.

Mauro Paniza, «Importantes descubrimientos en la zona de Los Balbases», *Alerta* (un periódico de Santander), julio 17, 1971.

(7) John E. Keller y Richard P. Kinkade visitaron Los Balbases en el verano de 1978 y gracias a la cortesía de Don Constancio Escobar Royuela obtuvieron una serie completa de diapositivas de las pinturas de los alfarjes. Véase también John E. Keller and Richard P. Kinkade, «Iconography and Literature: Alfonso Himself in *Cantiga 209*», *Hispania*, 66 (1983), 348-352.

(8) Gracias a una beca del National Endowment for the Humanities en 1978, Keller y Kinkade viajaron a España para fotografiar el arte narrativo. Su primer libro *Iconography and Narrative Art in Medieval Spanish Fiction* se publicó por la University Press of Kentucky en noviembre de 1983.

(9) Para un informe más detallado de esta división en cinco períodos, véase el capítulo III de Oleh Mazur, *The Wild Man in the Spanish Renaissance and Golden Age Theater*, Ann Arbor, MI: University Microfilms International, 1980. Todas las referencias aparecerán bajo Mazur.

(10) Para un informe completo sobre el tema del primitivismo, véase George Boas, and Arthur O. Lovejoy. *Essays on Primitivism and Related Ideas in the Middle Ages*, Baltimore: John Hopkins, 1948.

(11) Otros escritores, com Ktesias el Nidio (V.A.C.) entra en multitud de detalles al describir las tribus aborígenes como monstruos, lo cual prueba que esas antiguas descripciones estaban llenas de fantasía.

(12) *Travels and Travellers of the Middle Ages*, ed. Arthur Percival Newton (London, 1926), p. 1.

(13) Constantino Cabal, *La mitología asturiana* (Madrid, 1925-28), I, p. 242.

(14) El siguiente poema anónimo sobre el *busgoso*, que refleja su procedencia mitológica, aparece en Francisco González Prieto, *El folklore artístico asturiano* (Gijón, 1921), I, p. 60.

Isti faunu selváticu y cerdosu,  
de los bosques guardián inofensivu,  
tien pezuñes — y tien cuernos de chivu  
pero y mansulin y carinosu.  
Suel con el zazador ser rencorosu,  
pero al viaxeru que no i da motivu,  
enseñai el camín; ye se compasivu,  
el xeniu de las selves, el Busgosu.

Timothy Husband, *The Wild Man. Medieval Myth and Symbolism* (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1980), p. 17. Todas las referencias aparecerán bajo Husband.

(15) Hayden White, «The Forms of Wildness: Archeology of an Idea», *In The Wild Man Within: An Image in Western Thought from the Renaissance to Romanticism*, ed. by Edward Dudley and Maximilian Novack (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1972), página 7.

(16) Véase Lewis Hanke, *El prejuicio racial en el Nuevo Mundo. Aristóteles y los indios de América*. (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1974).

(17) Emile Mâle, *The Gothic Image: Religious Art in France of the Thirteenth Century* (New York: Harper and Row, 1972), p. 52-53.

(18) Véase nota 1.

(19) Véase nota 1.