

## Matar al dragón; matar al diablo. La naturaleza como escenario de acción de san Miguel y san Jorge en algunos ejemplos pictóricos bajomedievales y renacentistas (siglo XV e inicios del XVI)

Nadia Mariana Consiglieri<sup>1</sup>

Recibido: 31 de enero de 2021 / Aceptado: 27 de marzo de 2021

**Resumen.** La naturaleza resultó un tópico frecuente en las representaciones pictóricas bajomedievales y renacentistas de san Miguel y san Jorge matando al dragón o a Satán. Estos santos se instalaron con fuerza en la cultura visual del Occidente medieval a partir del siglo XII. Su objetivo de mostrar el triunfo del cristianismo sobre el enemigo religioso se sustentó en la construcción de un aparato de imágenes cada vez más verosímiles y efectistas. Así, la naturaleza pasó a ser el escenario de acción predilecto para situar estos combates, gracias a la introducción de determinados detalles, plantas y animales para aludir a lo salvaje y a lo indómito relacionado con las fuerzas malignas. Este trabajo propone analizar estos aspectos en algunas pinturas europeas de los siglos XV e inicios del XVI.

**Palabras clave:** Naturaleza; puesta en escena; san Miguel y san Jorge; dragón; diablo; pintura bajomedieval y renacentista.

[en] Slaying the Dragon; slaying the Devil. Nature as the Setting of Saint Michael and Saint George in some Late Medieval and Renaissance pictorial examples (15<sup>th</sup> and early 16<sup>th</sup> centuries)

**Abstract.** Nature became a frequent topic in Late Medieval and Renaissance paintings about Saint Michael and Saint George slaying the dragon or the Devil. These saints started to have a strong presence in the Western Medieval visual culture in the 12th century. The objective to show the victory of Christianity over the religious enemy involved complex image devices increasingly credible and impressive. Therefore, nature became the favourite setting for these battles due to the introduction of certain details, plants and animals to allude to the wild and untamed associated with evil forces. This paper aims to discuss these points in some European paintings made during the 15<sup>th</sup> and early 16<sup>th</sup> centuries.

**Keywords:** Nature; staging; Saint Michael and Saint George; dragon; Devil; Late Medieval and Renaissance painting.

**Sumario.** 1. Introducción. 2. La naturaleza y los espacios naturales desde la perspectiva medieval. 3. Iconografía de san Miguel y san Jorge en la pintura bajomedieval y renacentista. 3.1. La cita botánica: amapolas para san Miguel. 3.2. El componente animal en los espacios para san Jorge. 4. Conclusiones. Bibliografía.

**Cómo citar:** Consiglieri, Nadia Mariana (2021). Matar al dragón; matar al diablo. La naturaleza como escenario de acción de san Miguel y san Jorge en algunos ejemplos pictóricos bajomedievales y renacentistas (siglo XV e inicios del XVI), en *Anales de Historia del Arte* n° 31 (2021), 59-81.

<sup>1</sup> CONICET, Argentina  
[nahathor@yahoo.com.ar](mailto:nahathor@yahoo.com.ar).  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2610-2967>.

## 1. Introducción

La cultura visual del Occidente medieval integró la naturaleza como un tópico recurrente de representación. Sus manifestaciones visuales estuvieron relacionadas a los temas iconográficos bíblicos o profanos y a los diferentes alcances conceptuales del mundo de las imágenes en general. Asimismo, las percepciones sobre el universo natural y el cosmos gestadas en la Edad Media tuvieron un gran impacto en los modos de representar la naturaleza. Las teorías naturalistas aristotélicas redescubiertas y traducidas al árabe y al latín hacia el siglo XIII, se instalaron en las universidades y fueron discutidas, comentadas y examinadas en sus vínculos con lo divino por la Escolástica. Estas tendencias recibidas por vía bizantina e islámica se sumaron a los postulados ópticos árabes acogidos por los escolásticos, con sus premisas sobre la visión, el funcionamiento del ojo, la luz y el ilusionismo que repercutieron en la configuración de la pintura, la escultura y la arquitectura del Occidente medieval<sup>2</sup>. Muchas de estas ideas pervivieron en los siglos XIV, XV e inicios del XVI gracias al creciente afán de observación y análisis empírico sobre el medio natural<sup>3</sup>. Los artífices buscaron crear configuraciones espaciales y de elementos naturales cada vez más verosímiles, surgidos muchas veces de la imaginación, pero con un importante anclaje en la experiencia visual. El mismo Ernst H. Gombrich ya había indicado para el caso del gótico internacional la convivencia paralela de fórmulas estilizadas y artificiosas con propuestas surgidas de la observación y el estudio de las formas captadas por el ojo, con un marcado «naturalismo selectivo»<sup>4</sup>. La circulación de libros de muestras utilizados en la *praxis* de los artífices medievales sirvió para difundir ambos aspectos. Estos comprendían diferentes estudios y registros de la naturaleza, como el libro de apuntes de Giovannino de Grassi de fines del siglo XIV o el anónimo de la Pepysian Library de Cambridge de los siglos XIV a XV<sup>5</sup>. La exploración de posturas físicas y de actitudes habituales de ciertos animales, así como de las caracterizaciones de la flora presentes en estos apuntes, muestran la incorporación de datos sobre las especies lejanas a través de fuentes indirectas, pero también una importante observación de las cotidianas. Imágenes y objetos bajomedievales articularon diversas dinámicas de operatividad<sup>6</sup>, a partir de elementos laicos y doctrinales, rescatados tanto de la realidad empírica como del plano simbólico.

La cultura visual occidental de los siglos XIV, XV y XVI también logró instalar con fuerza la iconografía de santos guerreros luchando contra los agentes malignos figurados a partir de formas monstruosas aglutinadoras de elementos humanoides y zoomorfos. Desde la extensa iconografía medieval del dragón<sup>7</sup> hasta la mutable figura antropomorfa del diablo, estas expresiones del mal contrapuestas a san Miguel y

<sup>2</sup> Kessler, H.L. (2011). *Seeing Medieval Art*. Toronto: University of Toronto Press, 142.

<sup>3</sup> Sobre la repercusión de estos cambios culturales en la imagen bajomedieval, consúltese: Wirth, J. (2011). *L'Image à la fin du Moyen Âge*. París: Cerf.

<sup>4</sup> Gombrich, E. H. (2003). Las imágenes como objetos de lujo. La oferta y la demanda en la evolución del estilo gótico internacional. En *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual*. México: Fondo de Cultura Económica, 92-93.

<sup>5</sup> *Ibid.*, 93-101. Respectivamente: Bérgamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, Ms. VII. 14, fines del siglo XIV; Cambridge, Magdalene Collection, Pepysian Library, MS 1916, ca. 1390 -1400.

<sup>6</sup> Cfr. Bacci, M. (2013). Agency ed esperienza religiosa: alcune riflessioni. *Codex Aquilarensis. Revista de Arte Medieval. Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, 29, 16.

<sup>7</sup> Consiglieri, N.M. (2020). *El dragón de lo imaginado a lo real. Su simbolismo y operatividad visual en la miniatura cristiana de la Plena Edad Media hispánica*. Buenos Aires: Editorial Miño y Dávila, 81.

a san Jorge, entre otros santos, comenzaron a adquirir mayor difusión a partir del siglo XII. No obstante, es en el periodo bajomedieval y renacentista cuando surge un marcado interés por contextualizar estas figuras en ciertos espacios de acción.

Este trabajo propone discutir el alcance de estos escenarios naturales plasmados en estos motivos atendiendo a los elementos zoomorfos y botánicos incorporados en ellos, a sus modos de representación y a sus sentidos contextuales posibles. En base a ello, surgen diversos interrogantes: ¿funcionan estos como simples fondos de las figuras principales?; ¿cómo intervienen en la construcción de los discursos visuales?; ¿de qué manera reúnen una mirada empírica a la vez que simbólica hacia la naturaleza? Abordaremos estos aspectos a partir del examen de algunas pinturas sobre tabla y miniaturas bajomedievales y renacentistas. Este recorrido de análisis pretende aportar otro punto de vista sobre imágenes de santos en combate contra el mal y demostrar que, lejos de tener un rol accesorio o secundario, los entornos naturales intervinieron de manera dinámica en las tramas discursivas de esas expresiones pictóricas.

## 2. La naturaleza y los espacios naturales desde la perspectiva medieval

Las representaciones de la naturaleza en los siglos XIV, XV y XVI estuvieron ligadas a las ideas gestadas en la alta y plena Edad Media. En esos siglos se había desarrollado una importante tendencia exegética basada en una mirada simbólica<sup>8</sup> sobre el cosmos y el mundo natural como diferentes instancias de expresión de lo divino. Los componentes naturales habían sido interpretados por los Padres de la Iglesia a partir del lenguaje figurado<sup>9</sup>, como manifestaciones materiales y corruptibles de una instancia suprema y eterna. Esta visión hermenéutica de corte neoplatónico consideró la flora y la fauna mundana como espejo<sup>10</sup> de otra inteligible y superior. La naturaleza como perpetuo flujo vital fue cotejada con la misma acción de creación divina y con la promesa cristiana de renacimiento. Esta tendencia sustentada en lo simbólico dio lugar a la construcción de sentidos moralizantes, alegóricos y escatológicos, logrando un marcado éxito durante todo el Medioevo. Desde los primeros siglos cristianos al siglo XV, los textos de tinte enciclopédico y aquellos derivados de los fisiólogos recopilaron y reunieron citas de obras naturalistas y médicas antiguas -desde Plinio el Viejo a Dioscórides y Galeno-<sup>11</sup>, aunque reinterpretablas bajo códigos alegóricos cristianos.

Aunque mantuvieron estos lineamientos, los siglos XII y XIII aportaron miradas renovadas sobre el universo y la naturaleza. Órdenes mendicantes nacientes como el franciscanismo acogieron vertientes aristotélicas y paulinas con posturas conciliadoras respecto de la totalidad de las criaturas creadas por Dios<sup>12</sup>. La predicación instru-

<sup>8</sup> Pastoureau, M. (2006). *Una historia simbólica de la Edad Media Occidental*. Buenos Aires: Katz Editores, 12-13.

<sup>9</sup> Gregory, T. (2003). Naturaleza. En J. Le Goff y J.C. Schmitt (eds.), *Diccionario razonado del Occidente Medieval*. Madrid: Ediciones Akal, 589-590.

<sup>10</sup> Zambon, F. (2010). *El alfabeto simbólico de los animales. Los bestiarios de la Edad Media*. Madrid: Ediciones Siruela, 25.

<sup>11</sup> Pastoureau, M. (2011). *Bestiaires du Moyen Âge*. Paris: Seuil, 26-27.

<sup>12</sup> Como ha indicado Michel Pastoureau, esta actitud franciscana puede asimilarse a los dichos de Pablo en Romanos 8, 21, en donde establece que todos los seres creados esperan ser librados de la corrupción y participar de la gloria por ser hijos de Dios. Pastoureau, M. (2006). *op.cit.*, 29-30 y nota al pie n°7, 30.

mentalizó un aparato de *exempla* y de comentarios moralizantes nutridos de referencias al universo animal y vegetal. También logró un gran auge el género codicológico pseudocientífico-moralizante<sup>13</sup> de los bestiarios que reunió el reconocimiento de los seres creados y su simbolismo cristiano con el creciente interés por especificar sus tipologías. Partiendo de la tradición instaurada por el *Physiologus* alejandrino producido entre los siglos II y III, surgieron bestiarios, de los que derivaron entre los siglos XII y XIII las versiones en lenguas vernáculas como las francesas de Philippe de Thaon, Gervaise, Guillaume le Clerc y Pierre de Beauvais<sup>14</sup>, en tanto que a fines del siglo XIII florecieron enciclopedias como el *Liber de natura rerum* de Tomás de Cantimpré, *De proprietatibus rerum* de Bartholomeus Anglicus, el *Speculum maius* de Vincent de Beauvais y el *Livre du trésor* de Brunetto Latini<sup>15</sup>.

La vertiente simbólica fue combinándose con enfoques más empíricos y causales. Las obras naturalistas de Aristóteles, entre ellas *Física (Physica)*, *Sobre el cielo (De Caelo)*, *Meteorológicos (Meteoros)* y sus tratados zoológicos sobre los animales (*Historia Animalium*) introdujeron nuevas perspectivas que repercutieron en los contenidos de las enciclopedias. El redescubrimiento de su filosofía natural propició otras formas de pensar desde bases metafísicas el cosmos, la materia y los cuerpos móviles, algunos inmutables, y otros corruptibles<sup>16</sup>. El éxito de estos postulados también fue posible gracias a las traducciones realizadas por los árabes del siglo XIII en adelante, quienes fueron grandes seguidores de la filosofía y las ciencias griegas<sup>17</sup>. Estas obras comentadas por árabes y griegos fueron recuperadas por escolásticos doctos como Roger Bacon o John Peckham, quienes reunieron los fundamentos aristotélicos con los saberes árabes para razonar sobre la visión y la óptica<sup>18</sup>. Sin embargo, muchas concepciones aristotélico-ptolemaicas fueron teñidas por las premisas bíblicas y patrísticas, incluso en la Baja Edad Media, tal como explicó Tullio Gregory: «Y es todavía en los esquemas de la cosmología aristotélica donde se busca integrar otras realidades cristianas tales como el purgatorio y el paraíso terrenal»<sup>19</sup>.

Este sincretismo de posturas también se manifestó en la cultura visual. La apertura hacia perspectivas más causales y empíricas aparece patente en las representaciones góticas. El uso de formas y diseños artificiosos interactuó con resoluciones naturalistas. Xenia Muratova indicó que el concepto medieval de *imitatio naturae* comprendió tanto la necesidad de imitar de forma veraz lo creado por Dios como también la capacidad del artífice de introducir nuevas obras siguiendo las reglas de

<sup>13</sup> Guglielmi, N. (1971). Prólogo. El Fisiólogo y la Edad Media. En (Introducción y notas de Guglielmi, N.), *El Fisiólogo. Bestiario Medieval*. Buenos Aires: EUDEBA, 7.

<sup>14</sup> McCulloh, F. (1960). *Medieval Latin and French Bestiaries*. Chapel Hill (NC): The University of North Carolina Press, 45-69.

<sup>15</sup> Delort, R. (1984). *Les animaux ont une histoire*. París: Éditions du Seuil, 54; Schmitt, J.C. (2016). *Les rythmes au Moyen Âge*. París: Éditions Gallimard, 222.

<sup>16</sup> Gregory, T. (2003). *op.cit.*, 593. Cfr. Le Goff, J. (2010). *La civilización del Occidente medieval*. Barcelona: Paidós, 119.

<sup>17</sup> Sangrador Gil, J. (1997). La Escuela de Traductores de Toledo durante la Edad Media. En M. Hernando de Larrañendi y G. Fernández Parrilla (coords.), *Pensamiento y circulación de las ideas en el Mediterráneo: el papel de la traducción*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 27. Obtenido de Google Book: [https://books.google.com.ar/books?id=HESu06SVqqMC&printsec=frontcover&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.ar/books?id=HESu06SVqqMC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)

<sup>18</sup> Gregory, T. (2003) *op.cit.*, 595.

<sup>19</sup> *Ibid.*, 594.

la naturaleza y haciendo uso de los materiales brindados por esta<sup>20</sup>. Se emprende la tarea de componer a partir de indicios observables en el medio, integrando esta práctica con la copia, revisión y transformación de modelos<sup>21</sup>.

Los espacios naturales resultaron una temática cada vez más frecuente y de creciente versatilidad en las pinturas bajomedievales. Su imaginario estuvo determinado por las diferentes relaciones entre el hombre y la naturaleza, su cercanía o lejanía, su dominio y hábitat en el medio o su inaccesibilidad a este<sup>22</sup>. Paul Zumthor reflexionó sobre las concepciones medievales en torno al espacio, aludiendo a los conceptos fuera-dentro y aquí-allá, y respecto de la segunda dupla, las diferencias entre espacios cercanos y cotidianos de acuerdo al *ailleurs*, a la naturaleza desconocida que se pensaba lejana<sup>23</sup>. Mientras el espacio implicó un abordaje más genérico, el *locus* refirió a tierras habitadas y a lugares específicos, factibles de ser reconocidos en la realidad cotidiana y en la Biblia, como revisitados desde las prácticas religiosas de peregrinación<sup>24</sup>. El *locus* funcionó como posicionamiento del individuo en un entorno controlado, como territorio de arraigo abierto al mundo, que permitió entender la naturaleza en tanto matriz continente de propiedades creadas por Dios, aunque inmensa en espacios que exceden la sapiencia humana. En conexión con el *ailleurs* medieval que supone una lejanía, se encuentra el *no-lugar* del mar, del desierto, del bosque: una serie de tópicos espaciales ilimitados e inabordables, máximos exponentes de la naturaleza ajena al dominio humano, y emparentados por lo general con las fuerzas tentadoras y malignas<sup>25</sup>.

Ya en expresiones románicas reconocemos diferentes figuraciones que encarnan estas ideas espaciales a partir de signos visuales sintéticos que remiten a la naturaleza<sup>26</sup>. Sin embargo, las imágenes bajomedievales involucraron planteos más complejos y de lecturas multifacéticas ideadas para operar en diferentes niveles de significación. Un ordenamiento, un plan compositivo, una deliberada disposición de elementos naturales dialogan de manera activa con la estructura general de la obra. Estos buscan una mayor eficacia a los fines ideológicos del mensaje visual, lo que permitiría razonar estos ambientes en términos de *paisajes*<sup>27</sup>. Se trata de espacios naturales plausibles de ser pensados de manera variada y no en un sentido unitario<sup>28</sup>. Pese a que el paisaje como género pictórico autónomo surgió en el siglo XVIII, este término deriva de la voz latina *pagus*, la cual se hace presente en las fuentes escritas ya hacia el año

<sup>20</sup> Muratova, X. (2016). Mirar la naturaleza. En E. Castelnuovo y G. Sergi (eds.), *Arte e Historia en la Edad Media III. Sobre el ver: públicos, formas, funciones*. Madrid: Ediciones Akal, 435.

<sup>21</sup> *Ibid.*, 435-438.

<sup>22</sup> Cfr. Fumagalli, V. (2006). *Paesaggi della paura. Vita e natura nel Medioevo*. Bologna: Società Editrice Il Mulino.

<sup>23</sup> Zumthor, P. (1994). *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*. Madrid, Ediciones Cátedra, 58-61.

<sup>24</sup> *Ibid.*, 51-58.

<sup>25</sup> *Ibid.*, 52, 61-67.

<sup>26</sup> Cfr. Consiglieri, N.M. (2018). Rethoric and agency around Iberian sacred landscapes (11<sup>th</sup> and 12<sup>th</sup> centuries). *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 10 (20), 43-72. <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/numero-20>

<sup>27</sup> Zumthor reconoció que el paisaje desde el punto de vista pictórico es un invento moderno, un «objeto construido» a partir de un sujeto, una ficción que pone en tensión la realidad. Sin embargo, negó cualquier intención medieval de apreciar la naturaleza con fines contemplativos y estéticos, reduciéndola a ser solo una visión de las creaciones de Dios. Cfr. Zumthor, P. (1994). *op.cit.*, 84-88. En este punto discrepamos con el autor puesto que como ya otros académicos han postulado y como reafirmamos en el presente trabajo, en el Medioevo se desarrollaron diferentes manifestaciones que manifiestan la idea de constructo y de focalización de la mirada -tanto divina como humana- sobre los espacios naturales.

<sup>28</sup> Rodríguez Bote, M.T. (2014). La visión estética del paisaje en la Baja Edad Media. *Medievalismo*, 24, 377. <https://revistas.um.es/medievalismo/article/view/210641/167851>

1100<sup>29</sup>. Joaquín Yarza Luaces refirió al uso de la palabra *lexos* (lejos) en la España bajo-medieval para denominar a los paisajes en pinturas góticas hispanoflamencas en tanto fondos o enmarques de tópicos sacros o profanos. Yarza Luaces reconoció una humanización en los planteos de la naturaleza y un cambio en la configuración ilusoria de ciertos espacios, aunque señaló que en su mayoría eran paisajes inventados en los talleres<sup>30</sup>.

No obstante, diferentes sustratos de lectura sobre la naturaleza se vislumbran también en la iluminación de manuscritos, tanto en vistas cenitales o por rebatimientos de plano en paisajes o en *marginalia* fitomorfas en *trompe-l'œil*<sup>31</sup>. Estas expresiones visuales revelan selecciones, recortes y puntos de vista que hacen al concepto mismo de paisaje. Al respecto, W.J.T. Mitchell alegó que todo paisaje es un dispositivo ideológico que conlleva diferentes procesos de intercambio, recepción y apropiación<sup>32</sup>, por lo que contribuye a consolidar determinados sentidos discursivos.

En diversas pinturas bajomedievales y renacentistas, la naturaleza irrumpe como el espacio en donde san Miguel y san Jorge lidian contra el mal y actúa en diferentes partes de las imágenes. Postularemos la idea de puesta en escena<sup>33</sup> de estos escenarios naturales que interactúan de forma dinámica con el núcleo conceptual de estas duplas en lucha. Paradójicamente, se trata de artificios ficcionales destinados a encarnar ambientes naturales y a remitir por lo general a la faceta indócil de la naturaleza. Es allí, en la intención de mostrar los procesos incontrolables de las fuerzas naturales y de las criaturas que crecen en ella, en donde surgen relaciones con lo bestial y lo monstruoso, en los espacios destinados a lo demoníaco.

### 3. Iconografía de san Miguel y san Jorge en la pintura bajomedieval y renacentista

La pintura gótica y renacentista resultó un terreno experimental para estos planteos. El 1400 trajo consigo diversos focos de desarrollo pictórico, movilidad e intercambio entre talleres, artistas, materiales y obras que determinaron las prácticas locales, aunque colocándolas en sintonía con las tendencias internacionales. Italia, Flandes, Francia (en especial los centros de París y Borgoña) y España (tierras castellano-leonesas, Aragón y zona catalana) fueron espacios geográficos conectados a nivel artístico durante todo el siglo XV<sup>34</sup>. El importante protagonismo de los círculos de pintura mural y pintura sobre tabla italianos de Florencia y Siena, que habían dejado una considerable impronta en el Trecento, así como la activa labor de maestros miniaturistas en talleres seculares del ámbito francoflamenco, fueron vertientes que incidieron y dialogaron de manera dinámica con España ya desde inicios del siglo

<sup>29</sup> Calvo Serraller, F. (2005). El paisaje. En *Los géneros de la pintura*. Madrid: Taurus-Santillana, 233-237; Cfr. Consiglieri, N.M. (2018) *op.cit.*, 48.

<sup>30</sup> Yarza Luaces, J. (1993). Los lejos en la pintura tardogótica. De los Países Bajos a los reinos peninsulares. En F. Calvo Serraller (ed.), *Los paisajes del Prado*. Madrid: Nerea, 29-32.

<sup>31</sup> Cfr. Muratova, X. (2016) *op.cit.*, 425.

<sup>32</sup> Mitchell, W.J.T. (2002). Introduction to the Second Edition. En W.J.T. Mitchell (ed.), *Landscape and Power*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1-2. Cfr. Consiglieri, N.M. (2018). *op.cit.*, 46-47.

<sup>33</sup> Es posible encontrar alusiones al concepto de *Teatro de la naturaleza* en otros autores. Cfr. VV.AA. (1996). *Il teatro della natura / The Theatre of Nature, Micrologus. Natura, scienze e società medievali, IV*. Firenze: Sismel- Edizioni dell Galluzzo; Muratova, X. (2016) *op.cit.*, 418.

<sup>34</sup> Cfr. Ruiz i Quesada, F. (coord.) (2003). *La pintura gótica hispano flamenca: Bartolomé Bermejo y su época*. Catálogo de exposición. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao.



XV<sup>35</sup>. Respecto de la pintura catalana, Rosa Alcoy Pedrós resumió las principales características del gótico internacional: en su primera etapa resultó más expresivo tanto en el uso del color como en el diseño de las formas (aspectos que incluso reconoce en los paisajes con toques surreales), mientras que en su apogeo afianzó un mayor tratamiento de la realidad circundante<sup>36</sup>. Además, el progresivo uso de pigmentos mezclados con aceites y barnices admitió representaciones más verosímiles y efectistas en las figuras y sus entornos<sup>37</sup>.

Asimismo, cada vez fue más desarrollado el tópico de santos en lucha. El fenómeno de las cruzadas, iniciado a fines del siglo XI y extendido hasta fines del siglo XIII, había impulsado el afán de combate contra el enemigo religioso<sup>38</sup>. El mensaje de inminente victoria del cristianismo y de la Iglesia se trasladó a la difusión de la iconografía de santos batallando contra el mal. Bajo estas premisas, san Miguel apareció reeditado con insistencia en su combate contra el dragón apocalíptico<sup>39</sup>. Es llamativo incluso el paso gradual que su figura fue adquiriendo en particular desde el siglo XIII, pues pasó de estar representado alado, con túnica, espada o lanza y escudo, a portar atuendo militar y caballeresco con armaduras e insignias heráldicas<sup>40</sup>. San Jorge también irrumpió en la cultura visual de esos siglos, considerando que su iconografía, ya consolidada en Bizancio junto con la de san Teodoro<sup>41</sup>, se había propagado durante el románico gracias al fervor de las cruzadas. El éxito de la *Leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine fue un aliciente clave para su difusión posterior<sup>42</sup>, de la misma manera que también lo fue para el caso de san Miguel<sup>43</sup>. Prueba de la afinidad conceptual de ambas figuras resultó su común representación *en pendant*<sup>44</sup>, incluso en relicarios y esculturas, por ser santos patronos de comitentes nobles o de reinos<sup>45</sup>.

<sup>35</sup> Cfr. Gutiérrez Baños, F. (2007). La pintura gótica en la Corona de Castilla en la primera mitad del siglo XV. La recepción de las corrientes internacionales. En M.<sup>a</sup> C. Lacarra Ducay (coord.), *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.) Excma. Diputación de Zaragoza, 87-138.

<sup>36</sup> Alcoy Pedrós, R. (2007). Talleres y dinámicas de la pintura del gótico internacional en Cataluña. En M.<sup>a</sup> C. Lacarra Ducay (coord.), *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.) Excma. Diputación de Zaragoza, 179.

<sup>37</sup> Cfr. Białostocki, J. (1998). *El Arte del siglo XV. De Parler a Durero*. Madrid: Ediciones ISTMO, 127.

<sup>38</sup> Consiglieri, N.M. (2020) *op.cit.*, 94, 95.

<sup>39</sup> Apocalipsis 12, 7-9. Además, también san Miguel es mencionado en otros pasajes bíblicos: Daniel, 10, 13; 10, 21; 12, 1 y en la Carta de Judas (cap. 9). Olivares Torres, E. (2015). *L'ideal d'evangelització guerrera. Iconografia dels cavallers sants*. (Tesis doctoral). Universitat de València, 113-114. <https://roderic.uv.es/handle/10550/51069>

<sup>40</sup> . 128-129; Consiglieri, N.M. (2020). *op.cit.*, 121-168.

<sup>41</sup> Elvira Barba, M.A. (1994). La iconografía del dragón en Bizancio. *Erytheia: Revista de estudios bizantinos y neogriegos*, 15, 67-71. [http://interclassica.um.es/index.php/interclassica/investigacion/hemeroteca/e/erytheia/numero\\_15\\_1994/la\\_iconografia\\_del\\_dragon\\_en\\_bizancio](http://interclassica.um.es/index.php/interclassica/investigacion/hemeroteca/e/erytheia/numero_15_1994/la_iconografia_del_dragon_en_bizancio)

<sup>42</sup> Olivares Torres, E. (2015) *op. cit.*, 217.

<sup>43</sup> Consiglieri, N.M. (2020) *op.cit.*, 96-98.

<sup>44</sup> Véase, por ejemplo, el *Retablo de la Virgen con el Niño y los paeres de Lleida*, de Jaume Ferrer II, ca. 1443-1447, Ayuntamiento de Lleida

<sup>45</sup> Solo por mencionar algunos ejemplos, véase el relicario de oro y esmalte (1467-1471). Lieja, Tesoro de la Catedral) encargado a Gérard Loyet por Carlos el Temerario de Borgoña como agradecimiento a san Lamberto por interceder y permitirle controlar Lieja. Allí aparece representado Carlos con atuendo militar, arrodillado y ofreciendo el relicario al santo, siendo escoltado por san Jorge, quien tiene al dragón aniquilado a sus pies. En el siglo XVI, Guillaume Arnoult y Jean Bourdichon realizaron una estatua policromada de san Miguel aplastando a la serpiente, con escudo de armas y atuendo azul con flores de lis en tanto patrono de Francia, con motivo de la celebración del encuentro de Enrique VIII y Francisco I en 1520 en Calais. Cfr. Belozerskaya, M. (2005). *Luxury Arts of the Renaissance*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum, 54, 56, 240, 241. Observamos los constantes intercambios y fusiones iconográficas entre ambas figuras en la Baja Edad Media y el Renacimiento.

San Miguel es un Arcángel, mensajero de Dios y jefe de la milicia angélica cuyos atributos son la lanza o la espada destinadas a aniquilar al dragón o a Satanás, aunque la balanza también suele aparecer en su versión psicopompa<sup>46</sup>. Su iconografía principal se ancla en el mencionado suceso de lucha contra el dragón del Apocalipsis, aunque también se lo representó pesando las almas, en menor medida realizando milagros y «[...] en sus apariciones en el monte Gárgano, en el monte Saint Michel y en el mausoleo de Adriano o Castillo Sant' Angelo»<sup>47</sup>, hechos recogidos también en la *Leyenda Dorada*<sup>48</sup>. En los siglos bajomedievales, la construcción de su atuendo cada vez más militarizado se sustentó en el estudio de los diferentes tipos de armaduras y escudos coetáneos. Este interés por instaurar una imaginería más convincente en torno a san Miguel, además de buscar un mensaje más eficaz del triunfo del cristianismo, tuvo por objeto generar una mayor empatía con el fiel otorgándole una apariencia más humana a un personaje de la historia sagrada. La figura de san Miguel se transformó en un genuino soldado, aunque idealizado, operando como emblema de lucha contra los herejes.

Pese a que la leyenda de san Jorge fue tildada en el siglo V por el papa Gelasio I como apócrifa<sup>49</sup>, el suceso específico de su combate contra el dragón para salvar a la princesa y con ella a la ciudad de Silca, cosechó un enorme éxito tanto en el seno de la Iglesia como a nivel popular. Enlazada con las herencias mitológicas griegas de Apolo, Hércules y Perseo en sus enfrentamientos contra dragones serpentinos vinculados a las aguas<sup>50</sup>, así como con el poema épico bizantino *Digenis Acritas*<sup>51</sup>, el culto a este soldado romano cristianizado oriundo de Capadocia conquistó un temprano culto en Oriente y en Bizancio y se asentó con fuerza en Occidente<sup>52</sup> en los siglos XI y XII, a raíz de las cruzadas. San Jorge pasó a ser el prototipo de santo ecuestre en combate, nombrado en Inglaterra por el Sínodo de Oxford de 1222 santo nacional y adoptado como santo patrono de caballeros, jinetes, arqueros, ballesteros y del gremio de los armeros en diferentes sitios del Occidente medieval<sup>53</sup>. Pasó a ser modelo de lealtad caballeresca y de santo evangelizador, montado sobre su caballo contra el

<sup>46</sup> «Michael victoriosus, princeps militae caelestis, pugnat cum dracone; [...] es princeps militiae angelorum». Réau, L. (1996). *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia – Antiguo Testamento*. Tomo 1/vol.1. Barcelona: Ediciones del Serbal, 54-55, 65-66, 68, 70.

<sup>47</sup> *Ibid.*, 72.

<sup>48</sup> *Ibid.*, 69. Iacopo da Varazze (2007). *Legenda aurea. Con le miniature del codice Ambrosiano C 240 inf.* Testo critico riveduto e commento a cura di G. P. Maggioni; Traduzione italiana coordinata da F. Stella. Edizione Nazionale dei Testi Mediolatini, 20, Firenze: Sismel-Edizioni del Galuzzo; Milano: Biblioteca Ambrosiana, Volume II, CXXI [De Sancto Michaelē], 1104-1121.

<sup>49</sup> Réau, L. (1997). *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los santos G-O*. Tomo 2/vol.4. Barcelona: Ediciones del Serbal, 153-154; Olivares Torres, E. (2015). *op.cit.*, 215.

<sup>50</sup> Réau, L. (1997) *op.cit.*, 154-155; Revilla, F. (2007). *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Ediciones Cátedra, 327. Olivares Torres ha señalado que una de las fuentes textuales más antiguas sobre el santo es el palimpsesto griego 954 del siglo V perteneciente a la Biblioteca Nacional de Viena y un papiro de Negev del siglo VI. También códices latinos como el *Codex Gallicanus* del siglo IX correspondiente a la Biblioteca de los Bolandistas, el *Codex Parisinus* del siglo XIV y, en particular, el *Vat. graeca*. 166 del año 916 (BHG 271, 272) que fue la versión más difundida. Olivares Torres, E. (2015) *op.cit.*, 215-216.

<sup>51</sup> Creado probablemente entre los siglos IX y X, este poema narra las aventuras de Digenis, entre ellas, su lucha contra un dragón de tres cabezas, estando esta fuente literaria vinculada a la leyenda de san Jorge. Ogden, D. (2013). *Dragons, Serpents, and Slayers in the Classical and Early Christian Worlds. A Sourcebook*. Oxford: Oxford University Press, 255-256; Elvira Barba, M.A. (1994) *op. cit.*, 69-71.

<sup>52</sup> Cfr. Réau, L. (1997) *op.cit.*, 155-156.

<sup>53</sup> *Ibid.m*, 156.



dragón<sup>54</sup>. Fue asimismo plasmado en diversos motivos iconográficos: ecuestre o de pie contra el dragón e incluso en contexto ibérico, ayudando en diferentes batallas de la Corona de Aragón (batalla del Puig, conquista de Mallorca, batalla d'Alcoraç, entre otras)<sup>55</sup>.

Ambos santos se instalaron en el imaginario caballeresco bajomedieval como símbolos del bien venciendo al mal. Batallan de pie o a caballo, siempre en posición erguida, mientras que los dragones o demonios aparecen debajo de ellos, agonizando o muertos. Suelen funcionar a nivel compositivo a partir de la intersección de la figura vertical del santo con la figura horizontal del dragón, dando cuenta del choque de fuerzas antagónicas<sup>56</sup>. Estos motivos posibilitaron la ideación de diferentes espacios de acción de las figuras con citas a la naturaleza y a sus criaturas para crear climas propicios para la transmisión efectiva de estos mensajes redentores.

### 3.1. La cita botánica: amapolas para san Miguel

Un interesante caso de diálogo entre la naturaleza y la botánica en el combate de san Miguel contra Satán aparece en una obra de Bartolomé Bermejo<sup>57</sup> (Figura 1). También conocido como Bartolomé de Cárdenas, este pintor adquirió un importante renombre en la España de la segunda mitad del siglo XV a partir de su activa labor itinerante en la Corona de Aragón, constatada entre 1468 y 1501<sup>58</sup>. De origen cordobés y probable condición de judeoconverso, Bermejo se sirvió de la técnica al óleo, explorando la confección de detalles y de efectos pictóricos, combinando fondos dorados con tratamientos estilísticos flamencos<sup>59</sup>. La dupla en lucha y el donante Antoni Joan (caballero valenciano) contrastan pictóricamente por su modelada volumetría respecto del etéreo fondo de oro. El donante realiza sus oraciones diarias -su libro de horas abierto en los Salmos penitenciales 51 y 130 así lo muestra-<sup>60</sup>, mientras ve al Arcángel con fastuoso atuendo guerrero a punto de darle una estocada al diablo que yace a sus pies. Siguiendo las premisas flamencas, Bermejo revela en la armadura del santo<sup>61</sup> y en las telas un estudio de la lógica refractaria en superficies convexas metálicas y de los brillos en textiles reales, como del damasco importado desde Italia que es plasmado en la vestimenta del comitente<sup>62</sup>. La naturaleza no es la excepción. Los libros de modelos con figuras animales y vegetales, comunes en las prácticas de taller del siglo XV, fueron con gran probabilidad un material de trabajo

<sup>54</sup> *Ibid.*, 155-160.

<sup>55</sup> Cfr. Olivares Torres, E. (2015) *op.cit.*, 219-278.

<sup>56</sup> Cfr. Revilla, F. (2007) *op. cit.* 327, 401.

<sup>57</sup> Bartolomé Bermejo. Saint Michael triumphant over the Devil with the Donor Antoni Joan, 1468, Oil and gold on wood, 179.7 x 81.9 cm., Inventory number NG6553. London, The National Gallery. Cfr. Olivares Torres, E. (2015) *op.cit.*, 781-782.

<sup>58</sup> Molina Figueras, J. (2018). Bartolomé Bermejo y el arte de pintar. En Molina Figueras J. (ed.), *Bartolomé Bermejo* (Catálogo publicado con motivo de la exposición Bartolomé Bermejo, celebrada en el Museo Nacional del Prado, Madrid, entre el 9 de octubre de 2018 y el 27 de enero de 2019). Madrid, Museo del Prado, 13-14.

<sup>59</sup> *Ibid.*, 14-16, 18-19, 23.

<sup>60</sup> Treves, L. (2019). The National Gallery's Saint Michael Triumphant over the Devil. En Treves L. (dir.) *Bartolomé Bermejo, Master of the Spanish Renaissance*. (Published to accompany the exhibition: Bartolomé Bermejo: Master of the Spanish Renaissance, The National Gallery, London, 12 June-29 September 2019). London: National Gallery Company, 13.

<sup>61</sup> Olivares Torres, E. (2015) *op.cit.*, 130-131.

<sup>62</sup> Treves, L. (2019) *op.cit.*, 16-17.

del pintor<sup>63</sup>, aunque desde nuestro punto de vista, los combinó con apuntes de observaciones del natural, realizados para comprender el comportamiento de la luz y del color en las formas, por ejemplo, de flores y hojas<sup>64</sup>.

Bermejo creó un particular entorno natural, a medio camino entre lo sagrado y lo profano. La inclusión de un plano rebatido, con rocas e «islas» botánicas<sup>65</sup> sustentadas en pastos y musgos fue la base para el despliegue de un *corpus* de especies cotidianas reconocibles. La explanada terrestre con sus tonalidades ocre funciona al unísono con el fondo dorado, generando una continuidad visual que integra a los personajes y al mismo tiempo contrasta con ellos. Letizia Treves especificó la presencia de plantas herbáceas como la matricaria (camomila o manzanilla); el *eryngium* (de la familia de los cardos, con formas estrelladas); la planta del plátano (cerca de la roca cubierta por musgo); menta, betónica, salicaria, malva y verbasco o gordolobo (esta última entre el pecho del donante y el libro abierto y detrás de la garra levantada del diablo)<sup>66</sup>; por lo general, plantas benéficas para infusiones, ungüentos y aceites calmantes y desinflamatorios. En contrapartida, una serie de plantas nocivas, en su mayoría próximas al demonio, irrumpen en el pequeño paisaje. Junto a la mandrágora, la dedalera se ubica en los contornos del brazo elevado de Satán<sup>67</sup>, ambas especies herbáceas venenosas y mortales.

Destacamos el protagonismo de las amapolas situadas detrás de la piedra del ángulo inferior derecho (Figura 2). Esta especie (*papaver rhoeas*) en el siglo XV estaba relacionada con la muerte<sup>68</sup>. El rojo saturado de estas flores atrae al ojo y lo conduce a realizar un encadenamiento en diagonal de las figuras en lucha, mientras que, junto con la forma de la piedra, genera un contrapunto hacia el donante. Además de aludir en estos contextos iconográficos a lo infernal, el rojo operó con recurrencia en la Edad Media como color violento y disruptivo<sup>69</sup>. Las formas circulares rojizas y pregnantes de las amapolas<sup>70</sup> se acoplan con los ojos rojos y vidriosos del diablo y con los que surgen en la cabeza de su vientre, que a su vez pueden ser leídos como pezones<sup>71</sup>. Estos contribuyen a acentuar las ideas de perdición y muerte vinculadas al demonio junto a lo indomable de la naturaleza. El diablo de Bermejo refuerza estas concepciones al ser un híbrido<sup>72</sup> con aspectos humanoides y grotescos en el rostro, los brazos y el torso -aunque con extensas orejas, cuernos y dientes puntiagudos- que termina mutando en una cola dragontina, en patas y garras de

<sup>63</sup> Cfr. Molina Figueras, J. (2018). Bartolomé Bermejo y el arte de pintar. *op.cit.*, 29-30.

<sup>64</sup> El estudio de repertorios botánicos, de reptiles y de insectos utilizados por Bermejo también puede reconocerse en otras obras, como en la tabla central del *Tríptico de la Virgen de Montserrat* de Acqui Terme (ca. 1476-1479. NCTN 145657. Cattedrale de Nostra Signora Assunta, Italia) y en la *Piedad Desplà* (1490. Catedral de Barcelona). Cfr. *Ibidem*, 30; Treves, L. (2019) *op.cit.*, 19.

<sup>65</sup> Letizia Treves reconoció que las citas a la naturaleza aparecen aquí en ciertos sectores, mientras que en obras como el mencionado tríptico de la *Virgen de Montserrat* o en la *Piedad Desplà* derivan en paisajes más integrados y atmosféricos. *Ibidem*.

<sup>66</sup> *Ibid.*, 18-19.

<sup>67</sup> *Ibid.*, 19.

<sup>68</sup> *Ibid.*

<sup>69</sup> Pastoureau, M. (2006). *op.cit.*, 23.

<sup>70</sup> En el otro extremo de las amapolas hay una nota en *trompe-l'œil* firmada por el artista -de manera bastante parecida a la del retablo de la Virgen de Montserrat-. Además del trigrama «IHS» en referencia a Cristo, incluyó su apodo utilizando el latín *rubeus* (rojo) en alusión a Bermejo. Cfr. Treves, L. (2019) *op.cit.*, 20.

<sup>71</sup> *Ibid.*, 24.

<sup>72</sup> La constante capacidad de metamorfosis adjudicada al diablo dio lugar a que los artífices exploraran múltiples variantes en sus representaciones, insistiendo en sus rasgos monstruosos en contraste con la belleza idealizada del santo guerrero. Cfr. Olivares Torres, E. (2015) *op.cit.*, 140.

ave de rapiña y en alas membranosas de murciélago<sup>73</sup> con manchas correspondientes a las de polillas<sup>74</sup>. Pese a que el torso demoníaco parece una suerte de coraza que dialoga con la armadura del santo, aquel se abre en la segunda boca dentada, al ser un demonio gastrocéfalo<sup>75</sup>, de la cual brota una serpiente.



Figuras 1 y 2. (Obra completa y detalle) Bartolomé Bermejo. Saint Michael triumphant over the Devil with the Donor Antoni Joan, 1468, Oil and gold on wood, 179.7 x 81.9 cm., Inventory number. NG6553. London, ©The National Gallery. <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/bartolome-bermejo-saint-michael-triumphs-over-the-devil>

Las amapolas ubicadas en este contexto diabólico refuerzan estos sentidos<sup>76</sup>. Ya Isidoro de Sevilla en sus *Etimologías* indicaba que esta es una hierba somnifera. Citan-

<sup>73</sup> Jurgis Baltrušaitis reconoció las alas de murciélago como las prototípicas del dragón y de los diablos góticos, con paralelismos coetáneos con los demonios extremo-orientales. «Las alas de murciélago acosan al hombre, se agitan silenciosamente alrededor de un moribundo y difunden por todas partes la oscuridad». Baltrušaitis, J. (1987). *La Edad Media fantástica. Antigüedades y exotismos en el arte gótico*. Madrid: Ediciones Cátedra, 154-165.

<sup>74</sup> *Ibid.*, 23-24.

<sup>75</sup> Cfr. Réau, L. (1997) *op.cit.*, 84.

<sup>76</sup> A raíz de la restauración de esta obra realizada en 2017, se comprobaron *pentimenti* en las patas del diablo, en las cuales Bermejo había incluido mayor cantidad de púas y garras más largas. También, parte del sector de las plantas que estaba dañado o mal restaurado fue completado teniendo como modelo plantas similares pintadas por Bermejo en el retablo de la Virgen de Montserrat. Cfr. Ackroyd, P., Billinge, R., Macaro, G., Peggie D., and Spring, M. (2019). Bermejo's Saint Michael Triumphant: Restoration, Construction and Painting Techni-

do a Virgilio (*Georgicas* 1, 78) y al sueño producido por Leteo, debido a que inducen al sueño a los débiles, alegó que hay amapolas para uso ordinario y amapolas silvestres de las que fluye un néctar denominado opio<sup>77</sup>. Si bien las amapolas o adormideras eran drogas opiáceas utilizadas para fines medicinales, su excesiva ingesta podía llevar a la muerte. El *De materia medica* atribuido a Dioscórides (siglo I), obra que circuló en la Edad Media y que fue ampliamente difundida en manuscritos y en libros impresos del siglo XV, menciona el opio obtenido de las amapolas y el uso de cabezas de amapolas hervidas en vino como potente somnífero sedante<sup>78</sup>. Retomando teorías de la medicina antigua y árabe (Avicena), el *Tractatus De Virtutibus herbarum* atribuido al escolástico español Arnaldo de Villanova del siglo XIII dedica un capítulo a los usos y peligros de la amapola (CX. *De papauere*), como así lo muestra una edición impresa de 1509<sup>79</sup>.

Multitud de amapolas aparecen también en los márgenes de otra escena de san Miguel contra Satán en una miniatura del *Libro de Horas de Marguerite d'Orléans* realizado en Francia en el siglo XV<sup>80</sup> (Figura 3). El folio 165 recto inicia la antifona dedicada al Arcángel, la cual continúa en el folio siguiente. La inicial S de *Sante Michael* presenta un fondo dorado que deriva en un marco interno rectangular sobre el que fluye un motivo rítmico de hojas y bellotas de castaño. Este límite ordena las intervenciones de elementos naturales que rodean la imagen central, protagonizada por un san Miguel con armadura de metal y remate en plumas azules en su falda que, junto con sus alas con ojos tornasolados, parece remitir al aspecto de los pavos reales, aves cristológicas por excelencia. Acompañado de sus huestes, pisa las fauces de un diablo con alas de murciélago, cola de macho cabrío y patas de ave, rodeado por diablillos que lo asisten. Estos personajes opuestos están ubicados en una naturaleza agreste y desértica. Este vacío espacial contrasta con el *horror vacui* de la *drôlerie* fitomorfa marginal<sup>81</sup>,

---

que. En Treves L. (dir.) *Bartolomé Bermejo, Master of the Spanish Renaissance*. (Published to accompany the exhibition: Bartolomé Bermejo: Master of the Spanish Renaissance, The National Gallery, London, 12 June-29 September 2019). London: National Gallery Company, 101, 102, 106.

<sup>77</sup> «31. Papaver herba somnifera; de qua Vergilius (Georg. 1, 78): *Lethaeo perfusa papavera somno: soporem enim languentibus facit. Eius alia est usualis, alia agrestis, ex qua fluit succus quem opion appellant*». San Isidoro de Sevilla (2009). *Etimologías*. (Texto y notas de J. Oroz Reta y M.- A. Marcos Casquero; introducción de M. C. Díaz y Díaz). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, Libro XVII, Capítulo 9, 31, 1196-1197.

<sup>78</sup> Cfr. Keyser P.T. and Irby-Massie, G.L. (eds.) (2008). *The Encyclopedia of Ancient Natural Scientists. The Greek tradition and its many heirs*. London and New York: Routledge, 271-272; Zemanek, A., Zemanek, B., Klepacki, P. and Madeja, J. (2009). The poppy (Papaver) in old Polish botanical literature and culture. En J. P. Morel, A.M. Mercuri (eds.), *Plants and Culture: seeds of the cultural heritage of Europe*. Ravello -Bari: Centro Europeo per i Beni Culturali, Edipuglia, 218. <http://www.plants-culture.unimore.it/book/21%20Zemanek%20et%20alii%20poppy.pdf>. A fines siglo XIII e inicios del siglo XIV se produjo una creciente circulación de versiones en latín de las obras de Galeno sobre enfermedades, síntomas y tratamientos, así como tratados sobre medicina práctica, listas de recetas y manuales sobre venenos, entre otros. Siraisi, N.G. (1990). *Medieval & Early Renaissance Medicine. An Introduction to Knowledge and Practice*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 118.

<sup>79</sup> Arnaldo de Villanova (atribuido a). *Incipit Tractatus De Virtutibus herbarum*. Publicación: Venetis : per Ioannem Rubeum & Bernardinum fratres Vercellenses, 1509. CX. <https://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.cmd?id=7500>

<sup>80</sup> Heures de Marguerite d'Orléans (Horae ad usum romanum), Latin 1156B, ca. 1401-1500, París, Bibliothèque nationale de France. Cfr. König, E. (1991). *Les Heures de Marguerite d'Orléans*. París: Cerf-Bibliothèque nationale; Avril F. et Reynaud, N. (1998). *Les manuscrits à peintures en France. 1430-1515*. Catalogue de l'exposition « Quand la peinture était dans les livres: les manuscrits en peinture, 1440-1520 », organisée par la Bibliothèque nationale de France et présentée sur le site Richelieu, du 16 octobre 1993 au 16 janvier 1994. París: Flammarion- Bibliothèque nationale de France.

<sup>81</sup> Como ha indicado Michael Camille, ya hacia fines del siglo XIII, ningún libro estuvo exento de una irreverente explosión de *marginalia*, incluso en aquellos destinados a la devoción privada como Salterios y Libros de Horas. Camille, M. (1992). *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*. London: Reaktion Books, 22. Cfr. Pächt, O. (1986). *Book illumination in the Middle Ages: An Introduction*. Oxford: Oxford University Press.



interrumpida por hombres y mujeres cultivando o en escenas galantes en un ambiente de música y danza. Frente a los ramilletes de hojas doradas esquemáticas, las identificables amapolas rojas y blancas invaden la escena. No solo fueron utilizadas y en parte cultivadas en los campos las amapolas rojas, sino también otras de flores blancas y negras (*album* y *nigrum*)<sup>82</sup>.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Latin 1156B

Figura 3. Heures de Marguerite d'Orléans (*Horae ad usum romanum*), Latin 1156B, ca. 1401-1500, París, Bibliothèque nationale de France, f. 165r. Source: gallica.bnf.fr, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Disponible en línea, URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52502614h/f341.item>

En este códice se ha reconocido una gran cantidad de especies botánicas en los márgenes como espinos, almendros, cerezos, castaños, achicorias, higueras y laureles, entre otras; algunas interactuando de manera simbólica con el contenido de las miniaturas centrales, como por ejemplo, las granadas con escenas de la Pasión de Cristo (folios 139 recto y 137 recto)<sup>83</sup>. En este contexto, no parece fortuita la inclu-

<sup>82</sup> Zemanek, A., Zemanek, B., Klepacki, P. and Madeja, J. (2009) *op.cit.*, 218.

<sup>83</sup> Cfr. Tanabé, M. (2015). Les sources d'ornement végétal dans les Heures de Marguerite d'Orléans (Paris, BnF ms. lat. 1156B). En I. Trivisani-Moreau, A.N. Taïbi y C. Oghina-Pavie (dirs.), *Traces du végétal. Nouvelles Recherches sur l'Imaginaire*. Angers: Presses universitaires de Rennes, <https://doi.org/10.4000/books.pur.42302>

sión de las amapolas cercando la lucha entre el santo y el diablo, pues tal como vimos en el San Miguel de Bermejo, la cita iconográfica de esta flor vinculada a la muerte parece consolidar el mensaje basado en la necesidad de aniquilación de los peligros mundanos que conducen al pecado y a la muerte. La amapola es una belleza tentadora, pues aparenta ser inofensiva pero no lo es, tal como las acciones engañosas del demonio. Si en estas *marginalia* las amapolas fueron resueltas de manera sintética, las de Bermejo expresan la intención de plasmar con verosimilitud su rojo característico, los bordes y texturas de sus pétalos, e incluso la manera en que sus tallos se arquen hacia abajo. Asimismo, fruto de un similar examen detenido resultan las amapolas de *Las Grandes Horas de Ana de Bretaña*, manuscrito procedente de Tours ejecutado a inicios del siglo XVI por Jean Bourdichon<sup>84</sup> (Figura 4).



Figura 4. (Detalle) *Horae ad usum Romanum*, dites *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*. Jean Bourdichon (Enlumineur), Latin 9474, Procedente de Tours, 1503-1508. Paris, Bibliothèque nationale de France, f.98v. Source: gallica.bnf.fr, Bibliothèque nationale de France, Département des Manuscrits, Disponible en línea, URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52500984v/f205.item>

<sup>84</sup> *Horae ad usum Romanum*, dites *Grandes Heures d'Anne de Bretagne*. Jean Bourdichon (Enlumineur), Latin 9474, Procedente de Tours. 1503-1508. Paris, Bibliothèque nationale de France. Cfr. Laffitte, M.P., Minois, G., Bilimoff, M. y Miranda, C. (2010). *Grandes Horas de Ana de Bretaña*. Barcelona: M. Moleiro Editor S.A.; L'Étrange, E. (2007). Le mécénat d'Anne de Bretagne. En K. Wilson-Chevalier (dir.), *Patronnes et mécènes en France à la Renaissance*. Saint-Etienne: Publications de l'Université de Saint-Etienne, 178, 182-192.



Este libro de horas, además de contener un calendario e iluminaciones con iconografía cristiana, presenta alrededor de trescientas treinta y siete plantas sobre fondos en oro, con sus nombres latinos en la parte superior y sus nombres en francés en la base<sup>85</sup>. Parecen haber sido recreadas muchas de las plantas del jardín privado de la reina, así como las de los campos y bosques de Tours, a partir de la observación del natural, por lo que el libro cumple al mismo tiempo la función de un verdadero herbario<sup>86</sup>. El folio 52 recto incluye la amapola o adormidera blanca y el folio 98 verso, la roja. Esta planta fue vinculada desde la tradición griega a Hypnos (el sueño), Nyx (la noche) y Thanatos (la muerte)<sup>87</sup>. Su alto poder narcótico viabilizó su uso en diferentes preparados, entre ellos la teriaca, aun frente al riesgo de muerte susceptible de ser causado por sus reacciones y excesos<sup>88</sup>. La amapola roja que mostramos (*papauer rubeum* / *ponceau*) acompaña el Salmo penitencial 101<sup>89</sup>. Pese a que este Salmo así como los plasmados en el libro de horas abierto de Antoni Joan en la pintura de Bermejo no hacen ninguna mención puntual a san Miguel y menos al motivo de las amapolas, insisten en la piedad y son presentados en un contexto discursivo en donde irrumpen amapolas rojas bastante similares en sus planteos pictóricos. Empero, en este folio de *Las Grandes Horas de Ana de Bretaña*, la verosimilitud alcanza su máxima expresión mediante el artificio visual de volumetría en la planta contrastada sobre el fondo dorado, sobre el cual se proyectan sus sombras, estando en concordancia con los diseños del coetáneo estilo Gante-Brujas. Entonces, este tipo de experimentaciones en torno a la representación botánica junto a un importante componente simbólico también se manifiestan entornos espaciales destinados a contener la escena de san Miguel luchando contra Satán.

### 3.2. El componente animal en los espacios para san Jorge

La historia de san Jorge aniquilando al dragón también adquirió un notorio auge en este momento. Según la *Leyenda Dorada*, este oficial romano de Capadocia arribó a Silca (Libia), un pueblo amenazado por un dragón que contaminaba las aguas y devoraba ovejas y luego, a hombres y mujeres elegidos a diario para calmar a la bestia. Un día fue designada para este cometido la hija del rey, pero apareció san Jorge en su caballo, hirió al dragón con su lanza, le pidió a la princesa que lo atara por el cuello y esta lo llevó hasta los muros de la ciudad como un perro. El rey prometió bautizarse y convertir al cristianismo a su pueblo, por lo que san Jorge terminó de matar al dragón con su espada ante la multitud<sup>90</sup>. La acción de rescatar a la princesa y de derrotar al monstruo estuvo en comunión con los ideales caballerescos y resultó un símbolo triunfal de la guerra santa, expresada también en

<sup>85</sup> Bilimoff, M. (2010). Las plantas en las Grandes Horas de Ana de Bretaña. En M.P. Laffitte, G. Minois, M. Bilimoff y C. Miranda, *Grandes Horas de Ana de Bretaña*. Barcelona: M. Moleiro Editor S.A., 59.

<sup>86</sup> *Ibidem*, 62.

<sup>87</sup> Bilimoff, M. (2001). *Promenade dans des jardins disparus. Les plantes du Moyen âge d'après les «Grandes heures d'Anne de Bretagne»: Bibliothèque nationale de France, Ms. latin 9474*. Rennes: Éditions «Ouest-France», 65.

<sup>88</sup> Bilimoff, M. (2010) *op. cit.*, 113, 123.

<sup>89</sup> Este folio comprende las plegarias 11 a 18 en las que se hace referencia a la piedad, a la ciudad de Sión y al Señor en toda su majestad. Se menciona la oscuridad y, en cierta forma, la perdición que esta conlleva en la plegaria 12: «Mis días pasaron como la sombra y yo me sequé como el heno» («Dies mei sicut umbra declinauerunt; et ego sicut foenum arui»).

<sup>90</sup> Cfr. Iacopo da Varazze (2007). *op.cit.*, Volume I, LVI [De Sancto Georgio], 440-449; Réau, L. (1997) *op.cit.*, 154.

otras duplas de santos contra dragones<sup>91</sup>. El Cristianismo necesitó de este tipo de historias como vehículos de evangelización de las sociedades occidentales acostumbradas a esta clase de narrativas, como incluso lo demostró la conocida saga de *Beowulf*<sup>92</sup>. La iconografía de san Jorge se instaló con vigor en Francia e Inglaterra, y en el siglo XV en especial, en la cuenca del Mediterráneo, desde Italia al área catalana<sup>93</sup>, poniendo en diálogo las novedades del *Quattrocento* con las tendencias vigentes del gótico.

No obstante, la *Leyenda Dorada* brinda escuetos datos espaciales sobre el suceso de lucha ecuestre contra el dragón acontecido en la ciudad oriental de Silca: hay un río y las murallas de la ciudad separan a esta del distante campo. Los pintores crearon diferentes propuestas pictóricas, incluyendo en su mayoría un sector para la ciudad y otro para las tierras circundantes. Según Georges Didi-Huberman existe una dialéctica en este *topos* tendiente a demarcar la conquista de la humanidad cristiana sobre un territorio salvaje y pagano. Este lugar virtual fundado por el hombre sobre un espacio de animalidad y alteridad resume el concepto medieval del combate como un ritual de toma de posesión topográfica<sup>94</sup>. Las escenas pictóricas que retomaron este tópico experimentaron heurísticamente estos espacios en conflicto entre la polaridad bien-mal encarnada a partir de diversas corporalidades, actitudes y gestos del santo y del dragón<sup>95</sup>.

Siguiendo estas ideas, la naturaleza no cumplió un rol secundario sino activo en la tarea de definir la conquista del espacio salvaje por el civilizado. El retablo del artista catalán Bernat Martorell<sup>96</sup> da cuenta de estos aspectos espaciales (Figura 5). El mundo conocido y dominado por el hombre, la ciudad con sus campos y huertos cercanos en la parte superior de la composición, se diferencia del ámbito indómito donde el dragón se enfrenta a san Jorge<sup>97</sup>. Allí un paisaje rocoso donde apenas crece la vegetación está coronado por la caverna del monstruo, espacio que solía ser recreado en representaciones teatrales en Italia con motivo de las fiestas en honor a san Jorge utilizando rocas hechas de cartón ubicadas en el cimborrio de las iglesias<sup>98</sup>. Este escenario yermo es no obstante, habitado por reptiles. Lagartijas, como pequeñas réplicas dragontinas, ocupan el techo de la gruta: son trazas del peligro amenazante para la princesa y la oveja.

Este sentido bestial es reforzado en el primer plano: debajo del caballo y del dragón reposan restos óseos de los pobladores sacrificados. La muerte como signo constante es manifestada también en la ferocidad del dragón cuadrúpedo, con patas de

<sup>91</sup> Cfr. Ogden, D. (2013) *op. cit.*, 196-254.

<sup>92</sup> Riches, S. (2015). *St George. A Saint for All*. London: Reaktion Books, 102.

<sup>93</sup> Cfr. Ruiz-Doménec, J.E. (1987). La princesa y el dragón. En L. Botey & V. Cirlot (publ.), *El Drac en la cultura medieval*. Exposició Fundació Caixa de Pensions. Catálogo de la exposición. Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 98-100.

<sup>94</sup> Didi-Huberman, G. (1994). Celui par que s'ouvre la terre. Une iconographie à l'épreuve de ses transformations. 3. Le lieu, ou l'ouverture figure. En G. Didi-Huberman, R. Garbetta y M. Morgaine, *Saint Georges et le dragon: versions d'une légende*. Paris: Société nouvelle Adam Biro, 63-66.

<sup>95</sup> *Ibid.*, 70.

<sup>96</sup> Bernat Martorell, Saint George and the Dragon, 1434-1435, Tempera on panel, 155.6 × 98.1 cm., Reference Number 1933.786. Chicago, The Art Institute of Chicago. Cfr. VV.AA. (2008). *Northern European and Spanish Paintings before 1600 in the Art Institute of Chicago*. Chicago: Art Institute of Chicago; Macías, G. y Cornudella, R. (2015). El Retaule de sant Jordi de Bernat Martorell. En M. Carbonell i Buades (dir.) *El Palau de la Generalitat de Catalunya: art i arquitectura*, vol. 1, Barcelona: Generalitat de Catalunya, 208-229.

<sup>97</sup> Cfr. Olivares Torres, E. (2015) *op.cit.*, 231-232, 837-838.

<sup>98</sup> Cfr. Didi-Huberman, G. (1994) *op.cit.*, 63.

ave semipalmadas -sus garras se fusionan en parte mediante membranas-, cola serpentina, cuerpo de cocodrilo y una vez más, alas de murciélago con los círculos típicos de las alas de polilla. El dragón reúne partes de animales conocidos cuya representación involucra una mirada atenta sobre sus texturas corporales (membranosas, escamosas, mixtas). Esa diabólica monstruosidad es aplacada por la figura ecuestre y caballeresca de san Jorge, cuya coraza tiene el emblema heráldico cristiano<sup>99</sup> -tan utilizado por los cruzados- consistente en la cruz roja sobre fondo blanco, que se replica en las cintas que bordean su lanza.



Figura 5. Bernat Martorell, *Saint George and the Dragon*, 1434-1435, Tempera on panel, 155.6 × 98.1 cm., Reference Number 1933.786. Chicago, The Art Institute of Chicago, URL <https://www.artic.edu/artworks/15468/saint-george-and-the-dragon> [CC0 Public Domain Designation. This information, which is available on the object page for each work, is also made available under Creative Commons Zero (CC0)].

<sup>99</sup> *Ibid.*, 85.

Procedente del contexto veneciano de inicios del siglo XVI, la obra de Vittore Carpaccio<sup>100</sup> incluye un escenario parecido aunque más cruento (Figura 6). Michel Serres propuso la idea de una morfología sagital en la confrontación entre ambos personajes<sup>101</sup>, aspecto que Didi-Huberman adjudicó al choque de opuestos a partir de juegos geométricos compositivos<sup>102</sup>. La disposición horizontal vuelve a dividir los dos espacios disímiles: la ciudad oriental entre colinas, con un castillo con elementos de la arquitectura veneciana detrás de las aguas, mientras que adelante, muy pocos árboles -algunos de ellos talados- dan cuenta de lo desértico de esas tierras<sup>103</sup>.



Figura 6. Vittore Carpaccio, *St George and the Dragon*, 1502-1507, Tempera on canvas, 141 x 360 cm. Venice, Scuola degli Schiavoni. Consulta el 31/01/21,

URL: [https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Vittore\\_carpaccio\\_san\\_giorgio\\_e\\_il\\_drago\\_01.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Vittore_carpaccio_san_giorgio_e_il_drago_01.jpg)  
[Wikimedia Commons. Image in Public Domain; Permission={{PD-Art}} |other\_versions= }

Este escenario indómito o no-lugar de la naturaleza salvaje muestra un carácter más brutal debido a la enorme cantidad no solo de huesos, sino también de cadáveres mutilados en estado de putrefacción, alternados por lagartijas y serpientes. El santo implica la promesa de recobrar tierras fértiles y habitadas en contraste con las planicies secas e infértiles en donde reina lo bestial y lo demoniaco<sup>104</sup>. Ese territorio árido es coronado por el dragón con cuerpo de grifo y alas membranosas y puntiagudas como otra versión dragontina de raigambre gótica<sup>105</sup>, aunque ya con una presencia corporal volumétrica renacentista. Su lomo tiene pelos ásperos o púas que permiten recrear esas texturas sensoriales. El planteo plástico de un ser tan multiforme como

<sup>100</sup> Vittore Carpaccio, *St George and the Dragon*, 1502-1507, Tempera on canvas, 141 x 360 cm. Venice, Scuola degli Schiavoni. Cfr. Perocco, G. (1975). *Carpaccio. Le pitture alla Scuola di S. Giorgio degli Schiavoni*. Treviso: Canova Edizioni; Sgarbi, V. (1994). *Carpaccio*. New York: Abbeville Press.

<sup>101</sup> Serres, M. (1975). *Esthétiques sur Carpaccio*. Paris: Hermann, 35-37.

<sup>102</sup> Didi-Huberman, G. (1994) *op.cit.*, 70.

<sup>103</sup> *Ibid.*, 70, 85-85. Esta diferenciación espacial es acentuada por las pinturas que acompañan la serie (*San Jorge bautizando a los selenitas* y *El triunfo de san Jorge*, 1502-1507, Venecia, Scuola di san Giorgio degli Schiavoni) en los que hay una escena de evangelización y de matanza final del dragón en ambientes contextualizados en ciudades.

<sup>104</sup> *Ibid.*, 110-111.

<sup>105</sup> Baltrušaitis, J. (1987) *op.cit.*, 157.



el dragón reivindica la tradición iconográfica de este animal imaginado, aunque incorpora partes observadas de animales cotidianos y de especies comunes en los gabinetes de curiosidades de los siglos XV y XVI<sup>106</sup>. La ausencia de vegetación y la presencia de lo bestial junto con cadáveres parecen remitir a los efectos causados por los sucesivos episodios de peste acontecidos desde mediados del siglo XIV<sup>107</sup> y, en el plano simbólico, a las consecuencias del mal esparcido sobre la tierra, mostrando el triunfo ineludible del cristianismo.

#### 4. Conclusiones

En este primer abordaje sobre el tópico tratado a partir de algunos ejemplos puntuales, hemos podido comprobar que los paisajes y componentes de la naturaleza no funcionaron en estas manifestaciones pictóricas como meros «telones de fondo», sino como dispositivos que mantuvieron un diálogo dinámico y que intercedieron de diferentes maneras en las duplas antagónicas de estos santos contra dragones y demonios. Si todo paisaje implica un recorte intencional e ideológico del espectro natural, su despliegue en los escenarios de acción de estas figuras formó parte intrínseca de los discursos visuales. Estas *mise en scène* posibilitaron que los espacios se vieran atravesados por diversos climas y atmósferas eficaces a los propósitos de consolidar el mensaje redentor de la Iglesia frente a herejes y paganos. Estos santos se asemejan a caballeros con atuendos militares cotidianos, aunque idealizados, y opuestos al entorno natural que los rodea: sitios correspondientes a lo salvaje y, por ende, a lo demoníaco en sus diversas facetas.

En estos escenarios, las citas botánicas y zoológicas se expresaron de múltiples formas. Sus presencias pero también sus ausencias fueron significantes. Amapolas, lagartos, serpientes y la hibridez de dragones y diablos operaron como símbolos del mal, de pecado y de muerte. También lo hicieron las planicies yermas, incultas, en donde crece ínfima si no nula vegetación, al revelar los efectos devastadores del mal sobre la tierra. Por otra parte, el hecho de plasmar flores o criaturas con sus detalles característicos reales da cuenta de una circulación más amplia de estudios morfológicos de especies en libros de modelos, así como de la necesidad de observar el medio y de realizar estudios a partir de la mirada directa de sus formas y colores. Asimismo, el creciente interés por representar plantas, flores y seres zoomorfos más verosímiles, creíbles y convincentes pretendió otorgarles una importante cuota de «realidad» y efectividad en los discursos detentores de la presencia del mal a ser mitigado por la acción del cristianismo. También resultó interesante examinar qué aspectos zoomorfos fueron retomados para las figuras del demonio y qué partes de otros animales conocidos o creídos existentes fueron elegidas para crear nuevas variaciones dragontinas. Esto explica la diversidad de soluciones utilizadas por los pintores para representar la naturaleza, eligiendo de manera alternativa macro o micro miradas: de visiones globales y lejanas a la atención hacia el mínimo detalle en una especie botánica o en un animal<sup>108</sup>. Estas visiones alternativas sobre los entornos naturales y sus componentes también intercedieron en los modos de recepción de

<sup>106</sup> Didi-Huberman, G. (1994) *op.cit.*, 90, 95.

<sup>107</sup> Cfr. Ruiz-Domènech, J.E. (1987) *op.cit.*, 97.

<sup>108</sup> Cfr. Muratova, X. (2016) *op.cit.*, 425.

estas imágenes, en parte, dependiendo de las características de sus soportes y materialidades. El San Miguel de Bermejo y el San Jorge de Martorell en sus orígenes eran tablas centrales de retablos mayores (el primero destinado a la iglesia homónima de Tous y el segundo posiblemente para la Capilla de Sant Jordi del Palacio de la Generalitat en Barcelona), mientras que el *San Jorge* de Carpaccio forma parte de un ciclo pictórico mayor de la Iglesia de San Giorgio degli Schiavoni, en Venecia. Estas pinturas de grandes dimensiones eran vistas de manera general y a cierta distancia en el marco de estos espacios devocionales y/o litúrgicos, por lo que los entornos naturales plasmadas en ellas contribuían a reforzar el campo de acción de los santos en lucha. No obstante, también admitían la posibilidad de una observación más cercana en la que cada detalle botánico o animal podía activarse en sus sentidos simbólicos dentro de los entramados discursivos. Por su parte, los libros de horas en tanto objetos portátiles y manipulables en sus usos devocionales privados cotidianos posibilitaron un consumo más detenido, próximo e íntimo de sus imágenes. Las citas fitomorfas o zoomorfas multiplicadas o resueltas con una creciente verosimilitud en miniaturas y *marginalia* operaron como signos visuales dinámicos y significativos en el marco de la lectura devocional. De una u otra manera, en los casos analizados, estos escenarios naturales y sus componentes contribuyeron a delimitar simbólicamente el espacio del bien y del mal, de lo civilizado y de lo salvaje, de santos y demonios.

## Bibliografía

- Ackroyd, P., Billinge, R., Macaro, G., Peggie D. y Spring, M. (2019). Bermejo's Saint Michael Triumphant: Restoration, Construction and Painting Technique. En L. Treves (dir.) *Bartolomé Bermejo, Master of the Spanish Renaissance*. (Published to accompany the exhibition: Bartolomé Bermejo: Master of the Spanish Renaissance, The National Gallery, London, 12 June - 29 September 2019), (pp. 99-113). London: National Gallery Company.
- Alcoy Pedrós, R. (2007). Talleres y dinámicas de la pintura del gótico internacional en Cataluña. En M.C. Lacarra Ducay (coord.) *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares* (pp. 139-205). Zaragoza: Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.) Excma. Diputación de Zaragoza.
- Arnaldo de Villanova (atribuido a). *Incipit Tractatus De Virtutibus herbarum*. Publicación: Venetiis : per Ioannem Rubeum & Bernardinum fratres Vercellenses, 1509. CX. <https://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.cmd?id=7500>.
- Avril F. y Reynaud, N. (1998). *Les manuscrits à peintures en France. 1430-1515*. Catalogue de l'exposition « Quand la peinture était dans les livres: les manuscrits en peinture, 1440-1520 », organisée par la Bibliothèque nationale de France et présentée sur le site Richelieu, du 16 octobre 1993 au 16 janvier 1994. Paris: Flammarion- Bibliothèque nationale de France.
- Bacci, M. (2013). Agency ed esperienza religiosa: alcune riflessioni. *Codex Aquilarensis. Revista de Arte Medieval. Cuadernos de investigación del Monasterio de Santa María la Real*, 29, 15-21.
- Baltrušaitis, J. (1987). *La Edad Media fantástica. Antigüedades y exotismos en el arte gótico*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Belozerskaya, M. (2005). *Luxury Arts of the Renaissance*. Los Angeles: The J. Paul Getty Museum.



- Białostocki, J. (1998). *El Arte del siglo XV. De Parler a Durero*. Madrid: Ediciones ISTMO.
- Bilimoff, M. (2010). Las plantas en las Grandes Horas de Ana de Bretaña. En M.P. Laffitte, G. Minois, M. Bilimoff y C. Miranda, *Grandes Horas de Ana de Bretaña* (pp. 59-129). Barcelona: M. Moleiro Editor S.A.
- Bilimoff, M. (2001). *Promenade dans des jardins disparus. Les plantes du Moyen âge d'après les «Grandes heures d'Anne de Bretagne»: Bibliothèque nationale de France, Ms. latin 9474*. Rennes: Éditions «Ouest-France».
- Calvo Serraller, F. (2005). El paisaje. En *Los géneros de la pintura* (pp. 233-266). Madrid: Taurus-Santillana.
- Camille, M. (1992). *Image on the Edge. The Margins of Medieval Art*. London: Reaktion Books.
- Consiglieri, N.M. (2020). *El dragón de lo imaginado a lo real. Su simbolismo y operatividad visual en la miniatura cristiana de la Plena Edad Media hispánica*. Buenos Aires: Editorial Miño y Dávila.
- Consiglieri, N.M. (2018). Rethoric and agency around Iberian sacred landscapes (11<sup>th</sup> and 12<sup>th</sup> centuries). *Revista Digital de Iconografía Medieval*, 10 (20), 43-72. <https://www.ucm.es/bdiconografiamedieval/numero-20>.
- Delort, R. (1984). *Les animaux ont une histoire*. París: Éditions du Seuil.
- Didi-Huberman, G. (1994). Celui par que s'ouvre la terre. Une iconographie à l'épreuve de ses transformations. 3. Le lieu, ou l'ouverture figure. En G. Didi-Huberman, R. Garbetta y M. Morgaine, *Saint Georges et le dragon: versions d'une légende*, (pp. 63-113). París: Société nouvelle Adam Biro.
- Elvira Barba, M.A. (1994). La iconografía del dragón en Bizancio. *Erytheia: Revista de estudios bizantinos y neogriegos*, 15, 67-84. [http://interclassica.um.es/index.php/interclassica/investigacion/hemeroteca/e/erytheia/numero\\_15\\_1994/la\\_iconografia\\_del\\_dragon\\_en\\_bizancio](http://interclassica.um.es/index.php/interclassica/investigacion/hemeroteca/e/erytheia/numero_15_1994/la_iconografia_del_dragon_en_bizancio).
- Fumagalli, V. (2006). *Paesaggi della paura. Vita e natura nel Medioevo*. Bologna: Società Editrice Il Mulino.
- Gombrich, E. H. (2003). Las imágenes como objetos de lujo. La oferta y la demanda en la evolución del estilo gótico internacional. En *Los usos de las imágenes. Estudios sobre la función social del arte y la comunicación visual* (pp. 80-107). México: Fondo de Cultura Económica.
- Gregory, T. (2003). Naturaleza. En J. Le Goff y J.C. Schmitt (eds.) *Diccionario razonado del Occidente Medieval* (pp. 589-598). Madrid: Ediciones Akal.
- Guglielmi, N. (1971). Prólogo. El Fisiólogo y la Edad Media. En (Introducción y notas de Guglielmi, N.), *El Fisiólogo. Bestiario Medieval* (pp. 7-37). Buenos Aires: EUDEBA.
- Gutiérrez Baños, F. (2007). La pintura gótica en la Corona de Castilla en la primera mitad del siglo XV. La recepción de las corrientes internacionales. En M.C. Lacarra Ducay (coord.) *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares* (pp. 87-138). Zaragoza: Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.) Excma. Diputación de Zaragoza.
- Iacopo da Varazze (2007). *Legenda aurea. Con le miniature del codice Ambrosiano C 240 inf*. Testo critico riveduto e commento a cura di G. P. Maggioni; Traduzione italiana coordinata da F. Stella. Edizione Nazionale dei Testi Mediolatini, 20, Firenze: Sismel-Edizioni del Galuzzo; Milano: Biblioteca Ambrosiana, Volumi I e II.
- Kessler, H.L. (2011). *Seeing Medieval Art*. Toronto: University of Toronto Press.
- Keyser P.T. and Irby-Massie, G.L. (eds.) (2008). *The Encyclopedia of Ancient Natural Scientists. The Greek tradition and its many heirs*. London and New York: Routledge.

- König, E. (1991). *Les Heures de Marguerite d'Orléans*. Paris: Cerf-Bibliothèque nationale.
- Laffitte, M.P., Minois, G., Bilimoff, M. y Miranda, C. (2010). *Grandes Horas de Ana de Bretaña*. Barcelona: M. Moleiro Editor S.A.
- L'Estrange, E. (2007). Le mécénat d'Anne de Bretagne. En K. Wilson-Chevalier (dir.) *Patronnes et mécènes en France à la Renaissance* (pp. 178, 182-192). Saint-Etienne : Publications de l'Université de Saint-Etienne.
- Le Goff, J. (2010). *La civilización del Occidente medieval*. Barcelona: Paidós.
- Macías, G. y Cornudella, R. (2015). El Retaule de sant Jordi de Bernat Martorell. En M. Carbonell i Buades (dir.) *El Palau de la Generalitat de Catalunya: art i arquitectura*, vol. 1 (pp. 208-229). Barcelona: Generalitat de Catalunya.
- McCulloh, F. (1960). *Medieval Latin and French Bestiaries*. Chapel Hill (NC): The University of North Carolina Press.
- Mitchell, W.J.T. (2002). Introduction to the Second Edition. En W.J.T. Mitchell (ed.) *Landscape and Power* (pp. 1-4). Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Molina Figueras, J. (2018). Bartolomé Bermejo y el arte de pintar. En J. Molina Figueras (ed.) *Bartolomé Bermejo* (Catálogo publicado con motivo de la exposición Bartolomé Bermejo, celebrada en el Museo Nacional del Prado, Madrid, entre el 9 de octubre de 2018 y el 27 de enero de 2019), (pp. 13-59). Madrid, Museo del Prado.
- Molina Figueras, J. (2018). El retorno del san Miguel de Tous, la obra maestra de Bartolomé Bermejo. *Ars Magazine. Revista de Arte y Coleccionismo*, 40, 64-75. [https://www.academia.edu/37559065/\\_El\\_retorno\\_del\\_san\\_Miguel\\_de\\_Tous\\_la\\_obra\\_maestra\\_de\\_Bartolom%C3%A9\\_Bermejo\\_Ars\\_Magazine\\_40\\_2018\\_pp\\_64\\_75](https://www.academia.edu/37559065/_El_retorno_del_san_Miguel_de_Tous_la_obra_maestra_de_Bartolom%C3%A9_Bermejo_Ars_Magazine_40_2018_pp_64_75).
- Muratova, X. (2016). Mirar la naturaleza. En E. Castelnuovo y G. Sergi (eds.) *Arte e Historia en la Edad Media III. Sobre el ver: públicos, formas, funciones* (pp. 411-440). Madrid: Ediciones Akal.
- Ogden, D. (2013). *Dragons, Serpents, and Slayers in the Classical and Early Christian Worlds. A Sourcebook*. Oxford: Oxford University Press.
- Olivares Torres, E. (2015). *L'ideal d'evangelització guerrera. Iconografia dels cavallers sants*. (Tesis doctoral). Universitat de València. <https://roderic.uv.es/handle/10550/51069>.
- Pastoureau, M. (2006). *Una historia simbólica de la Edad Media Occidental*. Buenos Aires: Katz Editores.
- Pastoureau, M. (2011). *Bestiaires du Moyen Âge*. Paris: Seuil.
- Pächt, O. (1986). *Book illumination in the Middle Ages: An Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Perocco, G. (1975). *Carpaccio. Le pitture alla Scuola di S. Giorgio degli Schiavoni*. Treviso: Canova Edizioni.
- Réau, L. (1997). *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de los santos G-O*. Tomo 2/ vol.4. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Réau, L. (1996). *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia – Antiguo Testamento*. Tomo 1/vol.1. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Revilla, F. (2007). *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Riches, S. (2015). *St George. A Saint for All*. London: Reaktion Books.
- Rodríguez Bote, M.T. (2014). La visión estética del paisaje en la Baja Edad Media. *Medievalismo*, 24, 371-397. <https://revistas.um.es/medievalismo/article/view/210641/167851>.
- Ruiz-Domènec, J.E. (1987). La princesa y el dragón. En L. Botey y V. Cirlot (publ.) *El Drac en la cultura medieval*. Exposició Fundació Caixa de Pensions. Catálogo de la exposición, (pp. 94-103). Barcelona: Fundació Caixa de Pensions.

- Ruiz i Quesada, F. (coord.) (2003). *La pintura gótica hispano flamenca: Bartolomé Bermejo y su época*. Catálogo de exposición. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya. Bilbao: Museo de Bellas Artes de Bilbao.
- San Isidoro de Sevilla (2009). *Etimologías*. (Texto y notas de J. Oroz Reta y M.- A. Marcos Casquero; introducción de M. C. Díaz y Díaz). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Sangrador Gil, J. (1997). La Escuela de Traductores de Toledo durante la Edad Media. En M. Hernando de Larramendi y G. Fernández Parrilla (coords.) *Pensamiento y circulación de las ideas en el Mediterráneo: el papel de la traducción* (pp. 25-52). Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 27. Obtenido de Google Book: [https://books.google.com.ar/books?id=HESu06SVqqMC&printsec=frontcover&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.ar/books?id=HESu06SVqqMC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false).
- Serres, M. (1975). *Esthétiques sur Carpaccio*. Paris: Hermann.
- Siraisi, N.G. (1990). *Medieval & Early Renaissance Medicine. An Introduction to Knowledge and Practice*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Schmitt, J.C. (2016). *Les rythmes au Moyen Âge*. Paris: Éditions Gallimard.
- Sgarbi, V. (1994). *Carpaccio*. New York: Abbeville Press.
- Tanabé, M. (2015). Les sources d'ornement végétal dans les Heures de Marguerite d'Orléans (Paris, BnF ms. lat. 1156B). En I. Trivisani-Moreau, A.N. Taïbi y C. Oghina-Pavie (dirs.) *Traces du végétal. Nouvelles Recherches sur l'Imaginaire*. Angers: Presses universitaires de Rennes. <https://doi.org/10.4000/books.pur.42302>.
- Treves, L. (2019). The National Gallery's Saint Michael Triumphant over the Devil. En L. Treves (dir.) *Bartolomé Bermejo, Master of the Spanish Renaissance*. (Published to accompany the exhibition: Bartolomé Bermejo: Master of the Spanish Renaissance, The National Gallery, London, 12 June-29 September 2019), (pp. 11-31). London: National Gallery Company.
- VV.AA. (1996). *Il teatro della natura / The Theatre of Nature, Micrologus. Natura, scienze e società medievali, IV*. Firenze: Sismel- Edizioni dell Galluzzo.
- VV.AA. (2008). *Northern European and Spanish Paintings before 1600 in the Art Institute of Chicago*. Chicago: Art Institute of Chicago.
- Wirth, J. (2011). *L'Image à la fin du Moyen Âge*. Paris: Cerf.
- Yarza Luaces, J. (1993). Los lejos en la pintura tardogótica. De los Países Bajos a los reinos peninsulares. En F. Calvo Serraller (ed.) *Los paisajes del Prado* (pp. 29-51). Madrid: Nerea.
- Zambon, F. (2010). *El alfabeto simbólico de los animales. Los bestiarios de la Edad Media*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Zemanek, A., Zemanek, B., Klepacki, P. and Madeja, J. (2009). The poppy (Papaver) in old Polish botanical literature and culture. En J. P. Morel y A.M. Mercuri (eds.) *Plants and Culture: seeds of the cultural heritage of Europe*, (pp. 217-226). Ravello -Bari: Centro Europeo per i Beni Culturali, Edipuglia. <http://www.plants-culture.unimore.it/book/21%20Zemanek%20et%20alii%20poppy.pdf>.
- Zumthor, P. (1994). *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*. Madrid, Ediciones Cátedra.

