

# EL OJO EN EL ENEMIGO. CRUCES ENTRE EL DRAGÓN Y EL DIABLO CONTRA SAN MIGUEL EN PINTURAS GÓTICAS CATALANOARAGONESAS

NADIA MARIANA CONSIGLIERI  
(UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES - CONICET)

nadiamariana.consiglieri@gmail.com

## Resumen

La iconografía de san Miguel combatiendo al mal, encarnado en las variantes del dragón y del diablo, fue un tópico muy representado en la Baja Edad Media hispánica. En tanto mensaje triunfal del cristianismo, se adaptó con facilidad a las luchas contra las herejías. Mientras que el arcángel incorporó un atuendo más militarizado y real, sus contrincantes malignos experimentaron una progresiva fusión de características antropomorfas y zoomorfas inspiradas en la observación de especies existentes. Su despliegue en espacios interiores creó verdaderas puestas en escena de la lucha entre el bien y el mal. El objetivo de este trabajo es realizar un primer abordaje al análisis de construcciones de la otredad maligna, sus modos de interacción y escenificación en algunas pinturas sobre tabla góticas catalanoaragonesas.

PALABRAS CLAVE: Dragón - Diablo - San Miguel - Imagen del enemigo - Pinturas góticas catalanoaragonesas.

## Summary

The iconography of Saint Michael fighting and defeating evil embodied in the dragon and the devil was increasingly depicted in Late Medieval Spain. Its triumphal Christian message was adaptable to the struggles against heresies. While the Archangel gradually adopted a more militarized and real attire, his evil enemies also undertook a remarkable fusion of anthropomorphic elements and zoomorphic features by looking different specimens. Their action in interior spaces created real struggle staging. This paper aims to be a first approach to the discussion on different constructions of evil otherness, its interaction and staging ways in some Gothic Catalan-Aragonese paintings on wood.

KEYWORDS: Dragon - Devil - Saint Michael - Enemy Imagery - Gothic Catalan - Aragonese Paintings.

## Introducción

La iconografía del arcángel Miguel como prototipo de santo diligente contra el demonio resultó un profuso tópico de representación en la cultura visual del Occidente bajomedieval<sup>1</sup>. Su postura erguida con el enemigo a sus pies se consolidó como imagen de la justicia divina ejecutada por el jefe del ejército celestial<sup>2</sup>. Estos personajes antagónicos y sus ambientes de lucha variaron, pasando de planteos más etéreos y abstractos a otros más terrenales y concretos. El objetivo consistió en asegurar una imaginería eficaz al sistema de valores e intereses ideológicos<sup>3</sup> de la guerra santa y la lucha contra las herejías. En la Península Ibérica, esta iconografía transitó dos momentos claves en su desarrollo. Los siglos XII y XIII terminaron por afianzar y difundir la imagen apocalíptica de san Miguel contra el dragón<sup>4</sup>, ya plasmada con creces en la tradición pictórica románica<sup>5</sup>. El periodo bajomedieval reforzó su mención no solo en códices iluminados sino también en frontales de altar y retablos con una progresiva difusión y circulación de estos objetos también en la esfera privada<sup>6</sup>. La pintura gótica vigorizó la imagen de san Miguel así como la de san Jorge, en tanto santos modélicos heroicos promotores de la victoria del cristianismo y de la Iglesia contra los adversarios de la fe. El atuendo de san Miguel fue complejizándose, al pasar de ser representado como un arcángel prototípico a un auténtico guerrero. De igual manera, el aspecto de sus enemigos sufrió transformaciones y adaptaciones. Pese a que la configuración de dragones y demonios fue materia de constante invención partiendo de elementos imaginarios, poco a poco comenzó a integrar aspectos verosímiles extraídos de la observación de especies animales reales.

---

<sup>1</sup> El presente trabajo constituye un avance de la investigación titulada “El «San Miguel» del Museo Nacional de Arte Decorativo de Buenos Aires: lo draconiano- demoníaco y su proyección en otras pinturas sobre tabla hispánicas bajomedievales (siglos XIII-XV)” llevada a cabo en el marco de una Beca postdoctoral en Temas Estratégicos otorgada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina.

<sup>2</sup> Federico REVILLA, *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 401.

<sup>3</sup> W. J. T. MITCHELL, *Iconología. Imagen, texto, ideología*, Buenos Aires, Capital Intelectual, 2016, p. 24.

<sup>4</sup> Ap. 12, 7-9.

<sup>5</sup> Es imprescindible resaltar el sustancial impacto y difusión que alcanzó la escena de san Miguel contra el dragón desde la tradición iconográfica de los beatos apocalípticos, en especial los de los siglos XI y XII que la propagaron utilizando el vocabulario románico. En el Beato de Turín del primer cuarto del siglo XII (Turín, Biblioteca Nazionale Universitaria, Sg. I.II.1, ff. 131v-132r) y en el Beato de Navarra de fines del siglo XII (Paris, Bibliothèque nationale de France, Ms. Nouv. Acq., lat. 1366, ff. 102v-103r), entre otros, esta escena (junto con la de la amenaza del dragón a la mujer vestida de sol) fue plasmada compartiendo el mismo espacio plástico continuo o subdividido en áreas. Estas soluciones marcaron un importante precedente para los planteos complejos de los beatos más tardíos.

<sup>6</sup> Como lo demuestra incluso la proliferación y el consumo de libros de rezo destinados a la devoción privada, como los Libros de horas. Cfr. Christopher de HAMEL, *A History of Illuminated Manuscripts*, Londres, Phaidon, 1994, pp. 12-13.

A propósito de los seres representantes del mal, el dragón fue una de las múltiples manifestaciones del diablo. En algunas ocasiones lo sustituyó y, en otras, actuó en su compañía como agente demoníaco. Ser monstruoso, destructor y devorador, su morfología y su simbolismo negativo para el cristianismo estuvieron estrechamente vinculados al pecado, a Eva y a la serpiente<sup>7</sup>. Además, la caída de los ángeles rebelados por su orgullo fue condensada en la figura de base antropomorfa de Lucifer, Satán o del demonio en sí mismo, como prototipo maligno y tentador de la humanidad<sup>8</sup>. Estos seres compartieron diversos componentes formales entre sí y de otros animales<sup>9</sup>, caracterizándose por la hibridez y la heterogeneidad de sus cuerpos<sup>10</sup>. La *diversitas* resultó fundamental para la configuración de la esfera diabólica, cuyo aparato de imágenes adquirió un notable ímpetu entre los siglos XIII y XV<sup>11</sup>. En variadas expresiones pictóricas hispánicas de esos siglos (que comprenden este motivo de combate así como las variantes en situación de psicostasis y en acción psicopompa del santo<sup>12</sup>) fueron utilizadas diferentes combinaciones de lo animal y lo humanoide para encarnar a estos personajes opuestos.

El presente trabajo pretende abrir el debate en torno a los disímiles modos de construcción y estrategias de representación de los enemigos diabólicos de san Miguel a partir de un *corpus* específico de pinturas bajomedievales y renacentistas producidas en la corona catalanoaragonesa<sup>13</sup>. Se examinarán

---

<sup>7</sup> Victoria CIRLOT, “El dragón en la cultura medieval (Preámbulo a una exposición)”, en Lambert BOTEY y Victoria CIRLOT (eds.), *El Drac en la cultura medieval*, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1987, p. 23.

<sup>8</sup> Cfr. Samuel SADAUNE, *Le fantastique au Moyen Âge*, Rennes, Ouest-France, 2016, pp. 52-56.

<sup>9</sup> Las representaciones del dragón y del diablo intercambiaron diferentes componentes físicos, entre ellos, cuernos, colmillos y alas. Su composición y simbolismo estuvo en conexión con ciertas especies integrantes del “bestiario del diablo”, como el leopardo, el cuervo, el gato, el sapo, el basilisco y todo el universo de las serpientes, la ballena y el oso, entre otros. Cfr. Michel PASTOUREAU, *Bestiaires du Moyen Âge*, París, Seuil, 2011.

<sup>10</sup> “La reunión de partes anatómicas incongruentes y de comportamientos de diversos animales, posibilitó forjar nuevas criaturas que, además de ser «monstruosas» y causantes de extrañamiento, también denotaban actos violentos e instintivos, incluyendo la figura de Satán”, Nadia Mariana CONSIGLIERI, “Entre lo leonino, lo draconiano y lo humanoide. Notas sobre la representación pictórica de bestias y diablos en el área castellana y aragonesa (siglos XII-XIII)”, *Eikón Imago*, 5/2 (2016), pp. 8 y. 102 [disponible en <https://revistas.ucm.es/index.php/EIKO/article/view/73495>, consultado el 22/02/2022].

<sup>11</sup> Jérôme BASCHET, “Satan ou la majesté maléfique dans les miniatures de la fin du Moyen Age”, en Nathalie NABERT (dir.), *Le mal et le diable. Leurs figures à la fin du Moyen Age*, París, Beauchesne, 1996, pp. 190 y 198.

<sup>12</sup> REVILLA, *op. cit.*, p. 401; Louis RÉAU, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia-Antiguo Testamento*, Barcelona, Del Serbal, 1996, tomo 1/vol.1, p. 72.

<sup>13</sup> Dentro del considerable repertorio de pinturas sobre tabla ejecutadas en dicho marco espacio-temporal, decidí focalizar este trabajo en cuatro casos puntuales que permiten trazar un interesante puente de análisis en torno a los variados solapamientos formales y conceptuales entre las figuras del dragón y del diablo en la iconografía de san Miguel. Para un panorama

las dinámicas relacionales entre esta otredad maligna opuesta al santo y su ubicación en espacialidades destinadas a reforzar el imaginario bélico y redentor de estos motivos.

## **San Miguel: expansión de su imagen en el Occidente medieval y en el contexto hispánico**

La Baja Edad Media afianzó la iconografía de santos guerreros, la cual logró desarrollarse con creces durante el Renacimiento. Desde el siglo XI, en Bizancio habían empezado a propagarse relatos en torno a san Jorge aniquilando al dragón, vinculándolo con san Teodoro y con san Miguel<sup>14</sup>. El culto a estos santos se había instaurado en el Oriente helenizado<sup>15</sup> y el Imperio bizantino reconoció a san Miguel como santo protector, guardián y sanador<sup>16</sup>. Estas creencias se amalgamaron perfectamente con el imaginario surgido hacia 1095 a raíz de las Cruzadas a Tierra Santa y con su objetivo de recobrar reliquias y sitios sagrados caídos en manos del infiel. Tales figuras santas venían a sustituir simbólicamente a Cristo mitigando el mal<sup>17</sup> y condensaban, en gran medida, el ideal caballeresco heroico. Este

---

mayor sobre la pintura de esas áreas, consúltense muy especialmente: María del Carmen LACARRA DUCAY, *Pintura gótica en el Alto Aragón. Signos, arte y cultura en el Alto Aragón medieval*, Zaragoza, Gobierno de Aragón y Diputación de Huesca, 1993; María del Carmen LACARRA DUCAY (coord.), *Aragón y Flandes: un encuentro artístico siglos XV-XVII*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”-Excma. Diputación de Zaragoza, 2017 [disponible en [https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/36/36/\\_ebook.pdf](https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/36/36/_ebook.pdf), consultado el 22/02/2022].

<sup>14</sup> Miguel Ángel ELVIRA BARBA, “La iconografía del dragón en Bizancio”, *Erytheia: Revista de estudios bizantinos y neogriegos*, 15 (1994), 69-71 [disponible en [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), consultado el 22/02/2022].

<sup>15</sup> El culto a san Miguel se expandió de Oriente a Occidente, ingresando a la Península itálica por el sur y por el este: en el Monte Gargano en Apulia hacia el siglo V o inicios del VI y en Rávena, en la iglesia de San Michele in Affrisco en siglo el VI. De allí se trasladó a Lombardía y Normandía, al Mont Saint Michel hacia el siglo VII, y también a territorio anglosajón. Otro centro de devoción en Italia fue la iglesia de San Michele della Chiusa en Piamonte, la cual mantuvo estrechas relaciones con los santuarios franceses y con los catalanes, como el de Saint Michel de Cuxa. Cfr. RÉAU, *op. cit.*, p. 68; Daniel F. CALLAHAN, “The Cult of St. Michael the Archangel and the “Terrors of the Year 1000”, en Richard LANDES, Andrew GOW y David C. VAN METER (eds.), *The Apocalyptic Year 1000. Religious Expectation and Social Change, 950-1050*, Oxford, Oxford University Press, 2003, pp. 181-186, 190.

<sup>16</sup> El Imperio Bizantino reconoció a san Miguel como militante protector del Imperio Romano (*imperium Christianum*), al igual que luego lo hizo el Imperio Carolingio, *ibidem*, pp. 181-182.

<sup>17</sup> Otros santos opuestos a dragones que igualmente gozaron de una sólida tradición representativa en la pintura gótica fueron, entre otros, santa Margarita de Antioquía y santa Marta, quienes promovieron la idea de mitigación de la herejía y de la idolatría mediante el poder de la palabra a través de la prédica y la oración. Cfr. José Julio GARCÍA ARRANZ, “El bestiario del Diablo”, en Rafael GARCÍA MAHÍQUES (dir.), *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. 6. Los Demonios II. Bestiario, música endiablada y exorcismo*, Madrid, Encuentro, 2021, pp. 65-66.

ideario se asentó definitivamente en Occidente durante los siglos XIV y XV gracias al gran impacto que significó la *Legenda Aurea* de Jacopo de la Vorágine, una compilación de vidas de santos de fines del siglo XIII<sup>18</sup>. En esta, el nombre de san Miguel es identificado con Dios (significa ¿quién como Dios?) y como abanderado de Cristo entre los ángeles, pues aniquilará con su poder al Anticristo cuando se presente en el Monte de los olivos<sup>19</sup>. Más allá de sus cinco apariciones<sup>20</sup>, el relato acentúa sus victorias: desde la expulsión del cielo del dragón o Lucifer y sus seguidores, hasta aquella contra los demonios que atormentan, y la última, que implicará la derrota del Anticristo<sup>21</sup>. El texto enfatiza que los ángeles son soldados excelsos del Rey eterno. Compara la imagen genérica de soldados que custodian a un rey en defensa no solo de la ciudad, de los suburbios, la villa y el castillo, sino también de las vírgenes, los cónyuges, los continentes y la comunidad religiosa –como Isaías 62,6 refirió sobre los centinelas puestos para custodiar los muros de Jerusalén–, con los soldados de Cristo que combaten contra los

---

<sup>18</sup> Nadia Mariana CONSIGLIERI, *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, Miño y Dávila, 2020, p. 97. Cfr. Rafael GARCÍA MAHÍQUES (dir.), *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana, 2: Los ángeles I. La Gloria y sus jerarquías*, Madrid, Encuentro, 2016.

<sup>19</sup> DE NOMINE- *Michael interpretatur «qui ut deus?» (...) Ipse inter sanctorum angelorum acies significat Christi habetur. Ipse ad domini imperium antichristum existentem in monte oliueti potenter occidit*, IACOPO DA VARAZZE, *Legenda aurea. Con le miniature del codice Ambrosiano C 240 inf.* (ed. de G. P. Maggioni y F. Stella), Florencia-Milán, Sismel-del Galuzzo-Biblioteca Ambrosiana, 2007, CXLI [De Sancto Michael], vol. II, pp. 1104-1105. Cfr. Enrique OLIVARES TORRES, *L'ideal d'evangelització guerrera. Iconografia dels cavallers sants*, tesis doctoral, Departament d'Història de l'Art-Programa de Doctorat en Història de l'Art 30/30, València, Universitat de València, 2015, p. 113 [disponible en <https://roderic.uv.es/handle/10550/51069>, consultado el 22/02/2022].

<sup>20</sup> La primera es la del Monte Gargano, donde tras el suceso de Gargano y el toro y la orden del obispo de Sipontum de tres días de ayuno, san Miguel se presenta ante la caverna, eligiéndola como su santuario. La segunda ocurrió en 710 en el Mont Tombes, en Avranches, luego reconocido su santuario en el Mont Saint Michel, donde ante los crecidos flujos de agua, san Miguel salvó a una mujer encinta. La tercera sucedió en Roma, en tiempos del papa Gregorio Magno quien, luego de una epidemia de peste, tuvo la visión de san Miguel sobre el mausoleo de Adriano. La cuarta consistió en su posición dentro de las diferentes jerarquías angélicas, mientras que la quinta ocurrió en Constantinopla, al salvar a un tal Aquilino de una fuerte fiebre y enfermedad que hacía que todo remedio e ingesta que entraba por su boca, fuera vomitada. San Miguel le dio un preparado a base de miel, vino y pimienta y le salvó la vida, por lo que en un antiguo templo en donde era venerada Vesta fue construido un santuario denominado Michelium. Cfr. IACOPO DA VARAZZE, *op. cit.*, CXLI [De Sancto Michael], pp.1104-1111; RÉAU, *op. cit.*, pp. 69-70.

<sup>21</sup> *Secunda uictoria est quam Michael archangelus obtinuit quando draconem, id est Luciferum, cum omnibus suis sequacibus de celo expulit [...] Quarta uictoria est quam archangelus Michael de antichristo habiturus est quando ipsum occidet (...) Illud enim uerbum de triplici prelio Michaelis exponitur, scilicet de prelio quod habuit cum Lucifero cum ipsum de celo expulit et de prelio quod habet cum demonibus nos infestantibus et de isto*, IACOPO DA VARAZZE, *op. cit.*, CXLI [De Sancto Michael], pp. 1110-1113.

enemigos de Dios, es decir, contra los demonios<sup>22</sup>. Ese capítulo destinado a san Miguel termina aludiendo una vez más al combate apocalíptico contra el dragón como reafirmación de la Iglesia militante<sup>23</sup>.

Estas constantes menciones al combate contra el mal derivaron en una imaginería bajomedieval del arcángel, más abundante en elementos laicos inspirados en el mundo de la guerra, la caballería<sup>24</sup> y la heráldica, lo que respaldó la traducción del enemigo religioso genérico a herejes de carne y hueso. San Miguel fue adoptando la apariencia de guerrero mundano aunque idealizado. Al formar parte del tercer orden de las nueve jerarquías angélicas y al ser jefe de las milicias celestes<sup>25</sup>, sus imponentes alas fueron signos de su poder divino. En Occidente se lo plasmó inicialmente con túnica, escudo, lanza o espada. Hacia el siglo XIII, se le agregó coraza y casco, mientras que los siglos XIV y XV terminaron por vestirlo con armadura de placas<sup>26</sup>. Además de portar otras insignias cristológicas como la cruz o el crismón<sup>27</sup>, en ocasiones inspiradas en los distintivos de ciertas órdenes y hermandades coetáneas (como la Orden de Jerusalén o la Orden del Temple), su escudo pasó

---

<sup>22</sup> *Sexto quia ipsi sunt regis eterni nobilissimi milites, secundum quod dicitur in Iob XXV: «Numquid est numerus militum eius?». Sicut autem uidemus in militibus alicuius regis quod quidam eorum semper in aula regia commorantur et regem associantet ad eius honorem et solatium regi cantant, quidam autem ciuitates et regni castra custodiunt, quidam uero regis inimicos expugnant, ita et horum militum Christi (...) Alii autem custodiunt ciuitates, suburban et uillas et castra, illi scilicet qui nobis sunt ad custodiam deputati, custodientes statum uirginum, continentium, coniungatorum et castra religionum. Ys: «Super muros tuos, Iherusalem, constitui custodos etc.» Alii uero dei inimicos; id est, demones, expugnant», *ibidem*, CXXI [De Sancto Michael], pp. 1118-1119.*

<sup>23</sup> *Apoc.: «Factum est prelium in celo», id est secundum unam expositionem in ecclesia militante Michael et angeli eius preliabantur cum dracone», ibidem*, CXXI [De Sancto Michael], pp. 1118-1121.

<sup>24</sup> Incluso san Miguel pasó a ser el santo patrono de ciertas órdenes de caballería del siglo XV, como la creada en Francia por Luis XI en 1469, RÉAU, *op. cit.*, p. 69.

<sup>25</sup> *Michael victoriosus, princeps militiae caelestis, pugnat cum dracone*, citado en *ibidem*, p. 65.

<sup>26</sup> En Bizancio, san Miguel fue representado con clámide púrpura y loros dorado, como utilizaban los emperadores bizantinos. En Occidente, hacia 1500, Rafael fue uno de los primeros pintores en vestirlo con traje militar romano antiguo, tendencia que se afianzó durante el manierismo y el barroco con el propósito de mostrar la victoria de la Iglesia católica contrarreformista. Cfr. *ibidem*, p.71; OLIVARES TORRES, *L'ideal d'evangelització guerrera...*, pp. 121-122 y 148-149; Enrique OLIVARES TORRES, "Imágenes y significados del demonio serpentiforme en el tipo iconográfico de San Miguel combatiente", en Rafael GARCÍA MAHIQUES y Sergi DOMÈNECH GARCÍA (coords.), *Valor discursivo del cuerpo en el barroco hispánico*, Valencia, Universitat de València, 2015, p. 34 [disponible en [https://www.academia.edu/18639485/Im%C3%A1genes\\_y\\_significados\\_del\\_demonio\\_serpentiforme\\_en\\_el\\_tipo\\_iconogr%C3%A1fico\\_de\\_San\\_Miguel\\_combatiente](https://www.academia.edu/18639485/Im%C3%A1genes_y_significados_del_demonio_serpentiforme_en_el_tipo_iconogr%C3%A1fico_de_San_Miguel_combatiente), consultado el 22/02/2022].

<sup>27</sup> Un caso flamenco interesante es el san Miguel del Juicio Final de Van Eyck (*Díptico de La Crucifixión y El Juicio Final*, óleo sobre lienzo transferido de tabla, ca. 1440, Número de inventario: 33.92ab, New York, The Metropolitan Museum of Art). Un hélico san Miguel, con alas alusivas a las plumas del pavo real, viste una majestuosa armadura. Su escudo cóncavo incorpora la cruz con el crismón, mientras el arcángel eleva su espada para mitigar el infierno que yace a sus pies.

a representarse cóncavo y reflectante<sup>28</sup>, en tanto estrategias para resaltar su condición de soldado divino.

El tema de la victoria del héroe sobre fuerzas antagónicas ya gestado en la Antigüedad, fue recogido en la iconografía imperial romana y difundido más tarde en el contexto cristiano<sup>29</sup>. En este sentido, el tópico del *descensus ad inferos* permite comprender cómo las nociones del inframundo antiguo, de batalla espiritual y de derrota del mal se arraigaron con fuerza en los discursos cristianos, incluso a través de los apócrifos *Hechos de Pilatos* y del *Evangelio de Nicodemo*. Dentro de la demonología temprana basada en las historias de monjes del desierto, Gregorio Magno consideró el mundo como un verdadero campo de batalla en el cual los hombres, en tanto soldados de Cristo, están siempre a la vanguardia luchando contra los ataques demoníacos, aunque también operan los seguidores de Lucifer como anticristos<sup>30</sup>. Incluso en el siglo XIII, Tomás de Aquino en su *Suma Teológica* indicó que el diablo es cabeza y jefe de todas las criaturas malignas alienadas en su propio cuerpo<sup>31</sup>. Estas ideas fueron traducidas *in crescendo* en diferentes herejías. Hacia 1140 surgieron nuevas oleadas de cátaros en el norte de Italia, en los Países Bajos, en el sur de Francia y Aragón, las cuales revitalizaron sus teo-

---

<sup>28</sup> El *San Miguel Arcángel* del Maestro de Zafra (Técnica mixta sobre tabla transferida a lienzo, 1495 -1500, Número de catálogo: P001326, Madrid, Museo del Prado) incorpora un tipo de escudo romboidal decorado con imitación de oro, plata y perlas a través del lenguaje pictórico, con un centro cóncavo que refleja la angelomaquia y al mismo pintor realizando la obra, artificio tomado de los modelos flamencos. La alusión a metales y piedras preciosas del escudo y de la armadura se contraponen con la proliferación de lo amorfo del dragón principal y del resto de los monstruos infernales. Cfr. Víctor I. STOICHITA, “El autor como detalle”, en Fernando CHECA *et al.*, *El Museo del Prado. Fragmentos y detalles*, Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 1997, p. 260.

<sup>29</sup> El mito del combate entre el bien y el mal ya aparece en la batalla entre Seth y Apofis, en las creencias del Antiguo Egipto y en la de Marduk y Tiamat, en la Antigua Mesopotamia asiática, así como en los mitos griegos de dioses o héroes derribando enormes serpientes dragontinas como Zeus, Cadmo y Hércules, entre otros. La Antigüedad romana retomó el motivo del héroe luchando contra bestias para la imagen triunfal del emperador, iconografía que junto con la de Hércules venciendo a la hidra fue a su vez adoptada por el cristianismo temprano como metáfora del poder de Cristo sobre el mal. Cfr. CONSIGLIERI, *El dragón de lo imaginado...*, pp. 69-81; Sara ARROYO CUADRA, “La iconografía del dragón y del grifo: mismo origen, distinto destino”, *Eikon/Imago*, 1/2 (2012), 106-114 [disponible en <http://capire.es/eikonimago/index.php/eikonimago/article/view/9>, consultado el 22/02/2022]; Michel de WAHA, “Le Dragon Terrasse. Theme Triomphal Depuis Constantin”, en Mina MARTENS, André VANRIE y Michel de WAHA (eds.), *Saint Michael et sa symbolique*, Bruselas, Lucien de Meyer, 1979, pp. 80-82.

<sup>30</sup> Jeffrey Burton RUSSELL, *Lucifer. El diablo en la Edad Media*, Barcelona, Laertes, 1984, pp. 110 y 114; José GUADALAJARA MEDINA, *El Anticristo en la España medieval*, Madrid, Del Laberinto, 2004, p. 13.

<sup>31</sup> “*ST IIIa.8.7: omnium malorum caput est diabolus, in quantum illum imitandur* (el diablo es la cabeza de todos los que hacen el mal en la medida en que le siguen); *ST IIIa.8.8: eso se aplica también al Anticristo, que es una manifestación del diablo; los dos son en realidad una sola cabeza del mal: antichristus est membrum diaboli, et tamen ipse est caput malorum. Diabolus et antichristus non sunt duo capita sed unum*”, citado en RUSSELL, *op. cit.*, nota al pie nº 95, pp. 228-229.

rías dualistas y la convicción de que el diablo era el príncipe de este mundo. Además, se acrecentó la demonización de judíos y musulmanes, especialmente en territorio hispánico, siendo considerados grupos servidores de Satán<sup>32</sup>. La literatura de corte apocalíptico, providencialista y antiherética producida entre los siglos XIII y XV en Castilla, Aragón y el área catalana da cuenta de ello<sup>33</sup>. Dentro de los numerosos ejemplos, en Valencia, el teólogo Francisco Eiximenis indicaba en su obra *Primer Crestià*, escrita entre 1379 y 1381 (en referencia a Juan I de Aragón), la necesidad de aniquilar a toda la secta de Mahomet<sup>34</sup>. Por su parte, a inicios del siglo XV, Vicente Ferrer predicaba que era pecado permitir que judíos y moros alcanzaran cargos públicos<sup>35</sup>. Juan Unay, en *El Libro de los grandes hechos* insistió en destruir a moros y hebreos de España utilizando la metáfora de la ruptura de sus cabezas: "...por quanto son engañadores e escarnidores e menospreçadores de la fe de Jhesucristo, qual todo quebrará en sus cabeças muy cruelmente..."<sup>36</sup>, así como Alonso de espina en su *Fortalitiium fidei* apuntó especialmente contra judíos, herejes y sarracenos<sup>37</sup>. En esta línea, durante el reinado de los Reyes Católicos se arraigó el tipo de discurso apocalíptico y providencial mitigador del Islam en tanto herejía. En el *Cancionero* de Pedro Marcuello se realiza un paralelismo entre la toma de Granada por el rey Fernando II y la liberación de Jerusalén, además de la corriente mención a la figura de san Miguel para dar muerte al Anticristo<sup>38</sup>. Así, el aparato de imágenes del santo aniquilando al dragón o al diablo, gestado en el contexto ibérico de esos siglos, funcionó como un efectivo medio de propaganda antiherética.

---

<sup>32</sup> *Ibidem*, pp. 206-216.

<sup>33</sup> Cfr. GUADALAJARA MEDINA, *op. cit.*, pp. 47-163; Fabián Alejandro CAMPAGNE, *Homo Catholicus. Homo Superstitiosus. El discurso antisupersticioso en la España de los siglos XV a XVIII*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires-Miño y Dávila, 2002.

<sup>34</sup> "D'aquesta casa es profetat que deu aconseguir monarchia quasi sobre tot lo mon [...] speram per spacial profecia quen haven segons que alguns dien que en breu pasará en Affrica princep d'aquesta casa qui ha a humiliar e a destruir tota la secta d'Mahomet", citado en GUADALAJARA MEDINA, *op. cit.*, p. 121.

<sup>35</sup> "El sexto peccado es que non debemos sostener entre nosotros jodíos nin moros, nin consentir que ellos vendan cosa alguna que sea de comer a christianos, nin consentir que sean çirujanos nin físicos, nin sean rregidores de villas nin de lugares. E maldicho es el cavallero o señor o dueña que a jodio nin moro faze su almozarife", citado en *ibidem*, p. 98.

<sup>36</sup> Citado en *ibidem*, p. 133.

<sup>37</sup> Cfr. Constanza CAVALLERO, *Los enemigos del fin del mundo. Judíos, herejes y demonios en el Fortalitiium fidei de Alonso de Espina (Castilla, siglo XV)*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2016, pp. 327-343.

<sup>38</sup> GUADALAJARA MEDINA, *op. cit.*, pp. 78, 124, 125, 156, 157.



## Lo demoníaco entre lo bestial y lo antropomorfo: intercambios, mixturas, pasajes

Por su parte, la iconografía de san Miguel fue desarrollada en diferentes motivos: en sus milagros, apariciones y combates, en su rol psicogogo y psicopompo y en sus luchas contra las fuerzas diabólicas<sup>39</sup>. Dentro de este último grupo, Enrique Olivares Torres distinguió tres variantes iconográficas reelaboradas incluso hasta época moderna: su combate contra Satanás, contra el demonio y contra el ángel caído<sup>40</sup>. Es indispensable asimismo comprender la función nodal que esta iconografía tuvo en el contexto eclesiástico, al estar plasmada en frontales de altar y retablos pero también en capiteles y relieves, es decir, su dimensión como objeto, como medio y performativa dentro del espacio sagrado<sup>41</sup>. Desde la Alta Edad Media, sobre todo con el románico difundido por Cluny, se habían desarrollado capillas superiores en *galileas* o fachadas occidentales de las iglesias –por lo general franqueadas por torres–, dedicadas en gran medida a san Miguel<sup>42</sup>–. El ascenso a este altar (a través de escalinatas) por parte de la comunidad monástica en sus procesiones litúrgicas evocaba simbólicamente el pasaje ascensional de la muerte a la resurrección<sup>43</sup>, por lo que san Miguel funcionó desde esos tiempos como figura apotropaica por excelencia del edificio sagrado. Además de sus otras comunes y variables ubicaciones en los principales retablos de altar, su relación con el pesaje y la conducción de las almas hizo que también apareciera representado con mayor asiduidad en capillas y entornos funerarios patrocinados por nobles<sup>44</sup>, con el propósito de obtener la salvación divina. Su

<sup>39</sup> Cfr. RÉAU, *op. cit.*, pp. 72-76; GARCÍA MAHÍQUES, Rafael (dir.) *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana, 2: Los ángeles, cit.*

<sup>40</sup> OLIVARES TORRES, *L'ideal d'evangelització guerrera...*, pp. 114-163.

<sup>41</sup> Cfr. Hans BELTING, *Antropología de la imagen*, Buenos Aires, Katz, 2007; Herbert KESSLER, *Seeing Medieval Art*, Toronto, University of Toronto Press, 2011; Eric PALAZZO, “Art et Liturgie au Moyen Âge. Nouvelles Approches Anthropologique et Epistémologique”, *Anales de Historia del Arte*, vol. extraordinario (2010), 31-74 [disponible en <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/ANHA1010010031A>, consultado el 07/08/2022].

<sup>42</sup> Cfr. José Luis SENRA GABRIEL Y GALÁN, “En torno a las estructuras occidentales de las iglesias románicas: formulación arquitectónica y funcional de las galileas (ca. 1030-1150)”, en Pedro Luis HUERTA HUERTA (coord.), *Espacios y estructuras singulares del edificio románico*, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2008, pp. 124-131.

<sup>43</sup> *Ibidem*. Un ejemplo perteneciente al románico borgoñón que brinda Senra Gabriel y Galán es la *galilea* de la abadía de Vézelay, la cual condensa una importante iconografía sustentada en san Miguel en todas sus vertientes: combatiendo contra el demonio, en psicostasis y psicopompo. Además, el especialista indicó que también existen evidencias arqueológicas y materiales de la presencia de esta tipología de espacio arquitectónico en iglesias del románico hispánico, *ibidem*, pp. 141-145.

<sup>44</sup> Como por ejemplo lo fue Antoni Joan, señor de Tous (València), quien encargó hacia 1468 a Bartolomé Bermejo un san Miguel (óleo y lámina de oro sobre tabla, NG6553, Londres, The National Gallery), haciéndose retratar en oración a los pies del santo que mitiga al demonio. Cfr. Lorne CAMPBELL, “Antoni Joan, Senyor de Tous”, en Letizia TREVES (dir.), *Bartolomé Bermejo, Master of the Spanish Renaissance*, Londres, National Gallery Company, 2019, pp.

protagonismo en imágenes de diverso tipo fue funcional a las nuevas formas piadoso-devocionales impulsadas por el gótico. En las obras seleccionadas para este análisis, contamos con esta iconografía plasmada en un frontal de altar y en tablas centrales y laterales que formaron parte de retablos eclesiásticos mayores. En ellas, veremos cómo se apeló progresivamente a diversos intercambios entre lo animal y lo antropomorfo para la construcción de la otredad demoníaca opuesta al arcángel.

### ***El dragón gótico apocalíptico: hibridez y bestialidad***

La construcción de la figura del dragón como criatura maligna<sup>45</sup> estuvo relacionada en gran medida con la definición que Isidoro de Sevilla incluyó en el capítulo *De serpentibus* del libro XII de sus *Etymologiae*, enciclopedia de enorme repercusión en el Medioevo. El dragón es la más grande de todas las serpientes, destacándose por poseer cresta, fauces pequeñas y fosas nasales estrechas por donde también saca la lengua, aunque su poder no está en sus dientes sino en su fuerte cola que puede generar más daños que las mordeduras al usarla a modo de látigo<sup>46</sup>. Esta concepción es deudora de los arquetipos serpentinos monstruosos de la Antigüedad grecolatina, retomados y reinventados en las tempranas hagiografías cristianas<sup>47</sup>. La figura dragontina fue complejizándose en los siglos XII y XIII a través del género codicológico moralizante de los bestiarios, de marcada difusión en el Occidente medieval, el cual integró no solo los fundamentos isidorianos sino también diversas fuentes antiguas que van desde Plinio el Viejo a Eliano, entre otros<sup>48</sup>. Así,

---

65-69; Nadia Mariana CONSIGLIERI, “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)”, *Anales de Historia del Arte*, 31 (2021), pp. 67-69 [disponible en <https://doi.org/10.5209/anha.78050>, consultado el 22/02/2022].

<sup>45</sup> Xosé Ramón MARINO FERRO, *Diccionario del simbolismo animal*, Madrid, Encuentro, 2014, p. 577.

<sup>46</sup> *Draco maior cunctorum serpentium, sive omnium animatum super terram (...) Qui saepe ab speluncis abstractus fertur in aerem, concitaturque propter eum aer. Est autem cristatus, ore parvo, et artis fistulis, per quas trahit spiritum et linguam exerat. Vim autem non in dentibus, sed in cauda habet, et verbere potius quam rictu nocet. 5. Innoxius autem est a veneris, sed ideo huic ad mortem faciendam venena non esse necessaria, quia si quem ligarit occidit ...*, ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías* (ed. de J. OROZ RETA y M. A. MARCOS CASQUERO), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2009, libro XII, cap. 4, 4-5, p. 912.

<sup>47</sup> Daniel OGDEN, *Drakōn. Dragon Myth and Serpent Cult in the Greek and Roman Worlds*, Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 418.

<sup>48</sup> Pese a que no hay constancia de una producción local de bestiarios iluminados en la Península ibérica durante dichos siglos, sí es posible pensar en la activa circulación de modelos o ejemplares foráneos franceses e ingleses en territorio hispánico ya que muchos de sus diseños zoomorfos repercutieron en la miniatura ibérica plenomedieval. Cfr. Joaquín YARZA LUACES, “Los seres fantásticos en la miniatura castellano-leonesa de los siglos XI y XII”, *Goya Revista de Arte*, 103 (1971), p. 12; CONSIGLIERI, *El dragón de lo imaginado...*, p. 99.

el dragón románico bípedo, alado, con largas orejas y cola anudada<sup>49</sup> derivó en planteos vinculados al estilo 1200<sup>50</sup>. Los dragones comenzaron a ser plasmados con cuerpos estilizados, alas esbeltas, orejas puntiagudas y colas largas, ondulantes y dinámicas. Además, incorporaron un mayor repertorio de texturas visuales para dar cuenta de su epidermis rugosa y serpentina, repitiendo ciertos patrones pero también forjando una creciente observación de la naturaleza<sup>51</sup>. Estos cambios abrieron el camino a la configuración del dragón gótico. Además de aumentar su carácter heterogéneo<sup>52</sup>, sus fundamentos serpentinos fueron combinados cada vez más con partes físicas de otros animales conocidos como patas de aves, elementos leoninos, espinas y pelos, crestas y alas membranosas y puntiagudas de murciélago, o incluso de polilla<sup>53</sup>. La morfología permeable del dragón se posicionó como un recurso discursivo primordial a la hora de expresar significados tanto doctrinales como aquellos vinculados a las herejías coetáneas.

En representaciones pictóricas del combate entre san Miguel y sus huestes contra el dragón rojo de siete cabezas (Ap 12,1-18) en los conocidos beatos (manuscritos apocalípticos) más tardíos, estos adquieren caracterizaciones más detalladas y recargadas de elementos visuales<sup>54</sup>. San Miguel suele apa-

---

<sup>49</sup> Miguel Ángel ELVIRA BARBA, “Los orígenes iconográficos del dragón medieval”, *Antigüedad y cristianismo*, XIV (1997), p. 276 [disponible en [http://interclassica.um.es/index.php/interclassica/investigacion/hemeroteca/a/antiguedad\\_y\\_cristianismo/numero\\_14\\_1997/los\\_origenes\\_iconograficos\\_del\\_dragon\\_medieval](http://interclassica.um.es/index.php/interclassica/investigacion/hemeroteca/a/antiguedad_y_cristianismo/numero_14_1997/los_origenes_iconograficos_del_dragon_medieval), consultado el 22/02/2022].

<sup>50</sup> Manuel CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ y Jordi CAMPS I SORIA, *El Románico en las colecciones del MNAC*, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya-Lunwerg, 2008, p. 18; CONSIGLIERI, *El dragón de lo imaginado...*, pp. 59-63, 98.

<sup>51</sup> En estos procesos incidieron los nuevos modos de pensar la naturaleza a partir de las corrientes naturalistas aristotélicas impulsadas con fuerza a partir del siglo XIII y su perspectiva más causal y empírica. A ello debemos sumar las teorías sobre la visión humana surgidas del escolasticismo y el estudio de las ciencias árabes. Cfr. Tullio GREGORY, “Naturaleza”, en Jacques LE GOFF y Jean-Claude SCHMITT (eds.), *Diccionario razonado del Occidente Medieval*, Madrid, Akal, 2003, pp. 591-597. Estos fenómenos promovieron el examen de lo existente por medio de la observación, repercutiendo en los diversos modos de representación. Cfr. Gerardo BOTO VARELA, Marta SERRANO COLL y John MCNEILL (eds.), *Emerging Naturalism: Contexts and Narratives in European Sculpture 1140-1220*, Turnhout, Brepols, 2020.

<sup>52</sup> Victoria Cirlot indicó que el dragón gótico es el resultado de una síntesis del dragón laico –desarrollado en la cultura visual cortesana de los siglos XII y XIII– y del eclesiástico –sustentado en la Biblia, especialmente en el Apocalipsis– (CIRLOT, *op. cit.*, p. 21).

<sup>53</sup> “A medida que nos adentramos en la segunda mitad del siglo XIII, el dragón con alas de murciélago, se hace cada vez más frecuente [...]. El dragón gótico tendrá también una cresta, hecha con un tejido tendido sobre espinas que se despliega al mismo tiempo que las alas y tiene forma dentada. Estas son las bestias que ahora se debaten bajo la lanza de San Miguel...”, Jurgis BALTRUŠAITIS, *La Edad Media fantástica. Antigüedades y exotismos en el arte gótico*, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 156-157.

<sup>54</sup> Como en el área castellana, la miniatura del Beato de San Andrés de Arroyo (París, Bibliothèque nationale de France, Ms. nouv. Acq. Lat. 2290, ff. 110v-111r). Este manuscrito, ya con atisbos góticos, fue confeccionado entre 1220 y 1235 en Burgos, probablemente en el

recer nimbado, aun vistiendo túnica, con escudo y lanza, mientras que el dragón (en ocasiones duplicado en folios contiguos) lo hace con muchas cabezas y en su versión monocéfala y bípeda. Diversas tramas de líneas, puntos, círculos y semicírculos evocadoras de plumas, púas, escamas y protuberancias cutáneas recubren sus cuerpos, sintetizando aspectos de especies conocidas o que se sabía o pensaba que existían: garras, patas y alas de aves, así como cabezas y colmillos de cánidos o leones. Tal exacerbación de componentes físicos dicotómicos permitió aumentar su carácter monstruoso y peligroso, así como su fealdad. Otra constante patente en dicha serie codicológica –pero no exclusiva de esta–, es la representación de la cola dragontina de grandes y extensas dimensiones. Esto guarda intrínseca relación con lo expuesto por el mismo Beato de Liébana en su exégesis sobre dicho pasaje apocalíptico, quien explicó que la cola del dragón arrojó a los astros, los falsos profetas y predicadores<sup>55</sup>, y con las premisas isidorianas sobre el poder de la cola de esta criatura feroz<sup>56</sup>. El creciente *horror vacui* en las corporalidades dragontinas y su gestualidad exaltada en manifestaciones visuales góticas se vincula con la vigorización de la iconografía demoníaca, que alcanzó su apogeo en los siglos XIV y XV<sup>57</sup>. Así, san Miguel combatiendo y derrotando al mal se perfiló entonces en una imaginería bélica totalmente eficaz<sup>58</sup>. Este tipo de escena –plasmada igualmente sobre un espacio abstracto dividido en planos rojos y azules (dupla cromática típica del gótico) con diversas texturas en trama<sup>59</sup>– es también visible en el frontal de altar<sup>60</sup> procedente de la iglesia de Sant Miquel

---

*scriptorium* de San Pedro de la Cardeña. Cfr. John WILLIAMS, *The Illustrated Beatus: a corpus of the illustrations of the Commentary on the Apocalypse. 5.-The Twelfth and Thirteenth centuries*, Londres, Harvey Miller, 2003, pp. 43-44; Miguel VIVANCOS et al., *Beato de Liébana: códice del Monasterio Cisterciense de San Andrés de Arroyo*, Barcelona, Moleiro, 1998, pp. 252-253.

<sup>55</sup> *Et cauda eius trahit tertiam partem stellarum celi et misit eas in terra [...] Cauda draconis prophetae iniqui et predicatorum mendaces sunt, qui stellas celi adherentes sibi deiciunt in terra, Beati Liebanensis Tractatus de Apocalipsin* (ed. de Roger GRYSON y Marie-Claire DE BIÈVRE), Turnhout, Brepols, 2012 (Corpus Christianorum. Series Latina, CVII C), Liber sextus, 2 § 17 (77-82), t. 2, p. 662.

<sup>56</sup> CONSIGLIERI, *El dragón de lo imaginado a lo real*, p. 138.

<sup>57</sup> BASCHET, *op. cit.*, p. 198.

<sup>58</sup> En esta misma escena de la parte románica del Beato de San Millán de la Cogolla (Madrid, Real Academia de la Historia, cod. 33. Parte mozárabe (Castilla?): último cuarto del siglo X; parte románica (San Millán de la Cogolla?): primer cuarto del siglo XIII, ff. 159v-160r) se muestra a un San Miguel con mayor porte caballeresco: su escudo parece aludir a una división por campos de color de tipo heráldico y su lanza es totalmente extensa. El Beato de las Huelgas (New York, Pierpont Morgan Library. M. 429, ca. 1220, Burgos, Santa María la Real de Las Huelgas (?); Toledo (?), f. 13r) contiene un san Miguel alanceando al dragón que reemplaza el común motivo del águila y la serpiente. El dragón principal vencido a sus pies aparece replicados en dos especímenes más a sus costados. Cfr. CONSIGLIERI, *El dragón de lo imaginado...*, pp. 162-168.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 137.

<sup>60</sup> Sobre la tradición de frontales de altar del románico catalán véase CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ y CAMPS i SORIA, *op. cit.*, pp. 89-135.

de Soriguerola de fines del siglo XIII (fig. 1). Sobre sus fondos con estrellas lineales y círculos rodeados por puntos, san Miguel irrumpe en dos escenas enmarcadas por arcos trilobulados. En la primera y ante la balanza donde pesa las almas, se opone a tres diablos antropomorfos que hacen trampa, aunque al mismo tiempo se muestra el triunfo de las buenas almas<sup>61</sup>. Hay allí un importante desarrollo del lenguaje gestual en sus manos y en sus alas, fórmulas sustanciales que empiezan a gestarse en estas manifestaciones del gótico temprano<sup>62</sup>. Conectada en diagonal y contrapuesta al infierno, la segunda escena muestra la lucha contra el dragón. La ferocidad de la bestia resulta subrayada por su acción de morder el escudo del arcángel, mientras este último atraviesa sus fauces con la lanza y le pisotea el lomo. Además, una de sus cabecillas ramificadas en la cola muerde una de sus alas. Tal situación de ataque y contraataque, presente en otras pinturas catalanas de la época, acentúa esta concepción del mal exacerbado de manera cada vez más dinámica<sup>63</sup>. El siglo XIV siguió explorando estas variantes locales de dragones con cabecillas ramificadas en la cola<sup>64</sup> o surgidas en forma de abanico del tronco<sup>65</sup>, siendo estos los cimientos sobre los que se construyeron las imágenes dragontinas del siglo XV, de una bestialidad más acentuada y mixta.

### ***La exacerbación del demonio bajomedieval y renacentista: entre lo bestial y lo antropomorfo***

En efecto, el siglo XV impuso en mayor medida la figura del demonio como enemigo combatiente de san Miguel. En algunas ocasiones, entre los siglos XIV y XV, Lucifer fue plasmado como príncipe terrenal entronizado en tanto *simia Dei*, en Francia como en Italia<sup>66</sup>. La figura antropomorfa del diablo permitió realizar una conexión conceptual más inmediata respecto a los males esparcidos en el mundo, sus consecuencias y la imperiosa necesidad

---

<sup>61</sup>Laura RODRÍGUEZ PEINADO, “La Psicostasis”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. IV, nº 7 (2012), 11-20 [disponible en <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-4.%20Psicostasis.pdf>, consultado el 22/02/2022].

<sup>62</sup>Cfr. Rafael CORNUDELLA i CARRÉ, Guadaira MACÍAS PRIETO y Cèsar FAVÀ MONLLAU, “La pintura del primer gótico”, en *El gótico en las colecciones del MNAC*, Barcelona, Lunwerg-Museu Nacional d’Art de Catalunya, 2011, pp. 14-39.

<sup>63</sup>*Frontal de altar de las Arcángeles*. Temple sobre tabla con relieves de escayola con corladura, 106 x 127 cm., Museu Nacional d’Art de Catalunya (MNAC), MNAC/ MAC: 3913, ca. 1220-1250. CONSIGLIERI, “Entre lo leonino...”, pp. 97-98; CONSIGLIERI, *El dragón de lo imaginado a lo real...*, pp. 240-241; OLIVARES TORRES, *L’ideal d’evangelització guerrera...*, pp. 126-127.

<sup>64</sup>Véase el san Miguel del retablo del siglo XIV de la Iglesia de San Juan del Barranco (Teruel) o el retablo de 1370 de la Iglesia de la Inmaculada Concepción (Sot de Ferrer, Castellón).

<sup>65</sup>Véase el san Miguel venciendo al dragón de la pintura mural de inicios del siglo XIV de la ermita de San Miguel de Barluenga (Huesca). Allí el dragón está en total sintonía con los presentes en la miniatura de la mujer vestida de sol del Beato de Navarra de fines del siglo XII (París, Bibliothèque nationale de France, ms. Nouv. Acq, lat.1366, ff. 102v-103r).

<sup>66</sup>BASCHET, *op. cit.*, pp. 199-201.

de frenarlos. El mismo Apocalipsis 12, 9 ya exponía la equivalencia entre el dragón, el diablo y Satán, dando cuenta de su continua mutabilidad y de su capacidad de manipular las fuerzas de la naturaleza, aspectos que favorecieron una importante apertura en sus modos de representación<sup>67</sup>. Además, la creciente difusión que alcanzó la *Legenda Aurea* hizo que también se pusiera atención en la representación del diablo como tal en sus embestidas a san Miguel. No obstante, su semblante físico resultó problemático. Además de ser plasmado de color rojo (en vínculo con el pecado), verde (como metáfora de cazador) o azul desde la tradición bizantina (en relación al aire inferior al que había sido precipitado), por lo general su cuerpo fue pintado de color negro o en tonos ocres, también en referencia con lo bajo y con una corporalidad llena de aire cenagoso, como indicaba Gregorio Magno<sup>68</sup>.

En estos siglos se privilegió la forma humanoide del diablo aunque con un aumento exponencial de partes zoomorfas en pelos, escamas, garras, colmillos y cuernos. Lo híbrido, lo caótico y la novedad incierta de lo desnaturalizado<sup>69</sup> propició la corporalidad múltiple de Satán y la idea de que en él habitan al mismo tiempo todos los seres malignos mundanos opuestos a Cristo (paganos, pecadores, judíos, musulmanes) a los que era menester reformar o alejar<sup>70</sup>. La expansión del culto a san Miguel en la corona catalanoaragonesa, promovida en gran medida por el creciente avance sobre al-Ándalus, fue un factor impulsor de tales ideas. En efecto, la pintura del gótico hispanoflamenco se hizo eco de estas preceptivas y configuró composiciones en las que san Miguel adopta un carácter más aguerrido y una vestimenta coetánea –derivada de los cruzados<sup>71</sup>–, en tanto el sentido de lo salvaje fue acentuado en la figura humanoide de Satán<sup>72</sup>. Es el caso del san Miguel atribuido a Juan de la Abadía (el Viejo), pintura que seguramente era el motivo central de un retablo mayor dedicado al arcángel, procedente de una iglesia de Lie-

---

<sup>67</sup> Cfr. OLIVARES TORRES, *L'ideal d'evangelització guerrera...*, p. 140; RUSSELL, *op. cit.*, p. 204.

<sup>68</sup> *Ibidem*, pp. 23, 75, 107.

<sup>69</sup> Enrico CASTELLI, *Lo demoníaco en el arte. Su significado filosófico*, Madrid, Siruela, 2007, p. 82.

<sup>70</sup> RUSSELL, *op. cit.*, pp. 338-340.

<sup>71</sup> Como ha señalado Enrique Olivares Torres, la noción de caballero “armado en blanco” y con un impetuoso arnés para los guerreros divinos fue traducida en la configuración visual del arcángel representándolo con una majestuosa armadura con coraza, cota de malla, faldellín, rodilleras, coderas y hombreras, greba y escarpe (OLIVARES TORRES, *L'ideal d'evangelització guerrera...*, pp. 128- 129).

<sup>72</sup> “La lucha de san Miguel con el dragón asistirá a la lenta transformación del animal fantástico en diablo de canon antropomorfo y aspecto bestial que se arrastra por el suelo. El tema ya se impone en algunas obras del gótico internacional más avanzado, y se divulga en la segunda mitad del siglo XV”, Rosa ALCOY i PEDRÓS, “Atribuido a Juan de la Abadía el Mayor. San Miguel Arcángel”, en VV.AA., *La pintura gótica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo y su época*, Barcelona-Bilbao, Museu Nacional d'Art de Catalunya-Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003, p. 282.

sa, Huesca (fig. 2). Esta obra aragonesa de fines del siglo XV contiene una iconografía compuesta por la psicostasis junto con la ofensiva contra el diablo dragontino<sup>73</sup>. El fondo, las aureolas y la coraza, así como los ribetes de la capa de san Miguel tienen relieves estucados y dorados a la hoja con formas geométricas en tramas romboidales, líneas circulares y texturas fitomorfas, respectivamente. El demonio parece un dragón pero con cuerpo humanoide: está erguido y caminando con sus dos piernas de ave, posee brazos extensos y pectorales masculinos. De su tronco parece surgir un cuello dragontino flanqueado y rematado por una cresta también membranosa (típica del dragón gótico)<sup>74</sup> y dos largas orejas, que conforman su cabeza bestial, con hocico de felino y filosos dientes. El verde de su epidermis remite al de los ofidios (además tiene una serpiente enlazada como un cinturón), mientras que el rojo diabólico de su pecho se une al de sus alas de murciélago con membranas transformadas en púas<sup>75</sup>. Un aspecto a destacar es que esta dupla comenzó a ser situada en espacios edilicios interiores y genéricos, formados por un plano de fondo a modo de pared y por un plano inferior (a veces rebatido y otras con fuga de ortogonales) como piso. Esta espacialidad contenedora e intimidante funcionó como escenario sintético, incorporando a veces diversos diseños de baldosas, aquí en damero, en evidente correlación con las fórmulas flamencas en boga en esos momentos<sup>76</sup>.

Lo demoníaco se despliega con mayor ímpetu en otra pintura sobre tabla, esta vez de la primera mitad del siglo XV, ejecutada por Blasco de Grañén (fig. 3). En este caso, el fondo ostenta diseños florales nuevamente trabajados en relieves estucados y con dorado a la hoja, funcionando como telón ornamental que ilumina y destaca a los personajes. El piso, diseñado probablemente con la ayuda de algún tipo de plantilla, repite un módulo geométrico romboidal verde conformado por pequeños rectángulos, estrellas y círculos (luego completados con flores) que hace a la vez de pavimento rebatido con baldosas y alude a la idea de prado aunque de manera artificiosa. Empero, el elemento distintivo opera también en el diseño monstruoso del demonio. Se

---

<sup>73</sup> *Ibidem*; Joaquín YARZA LUACES, “San Miguel y la balanza. Notas iconográficas acerca de la psicostasis y el pesaje de las acciones Morales”, en *Formas artísticas de lo imaginario*, Barcelona, Anthropos, 1987, p. 143.

<sup>74</sup> GARCÍA ARRANZ, *op. cit.*, p. 64.

<sup>75</sup> Cfr. ALCOY i PEDRÓS, “Atribuido a Juan de la Abadía el Mayor...”, p. 284. La exacerbación de las alas de murciélago en el gótico estuvo vinculada a la relación de este animal nocturno con el diablo, la muerte, la noche, la oscuridad y las cavernas. Además, en la *Divina Comedia* de Dante Alighieri, Lucifer Trifonte es presentado con alas sin plumas, no con la tipología membranosa acorde a las del murciélago (Infierno, Canto XXXIV, 46-52). BALTRUŠAITIS, *op. cit.*, p. 154.

<sup>76</sup> Cfr. Rosa ALCOY i PEDRÓS, “Talleres y dinámicas de la pintura del gótico internacional en Cataluña”, en María del Carmen LACARRA DUCAY (coord.), *La pintura gótica durante el siglo XV en tierras de Aragón y en otros territorios peninsulares*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2007, pp. 140-142 [disponible en [https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/26/75/\\_ebook.pdf](https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/26/75/_ebook.pdf), consultado el 22/02/2022].

trata de un extraño ser antropomorfo que viste túnica corta y malla metálica, con hombreras y rodilleras formadas a su vez por cabezas leoninas con fauces dentadas abiertas, de las que salen puntas y gajos. ¿Se trata de cabezas vivas o ficticias que forman parte de la armadura del diablo, constituyendo una suerte de “disfraz”<sup>77</sup> que busca camuflarlo con el arcángel? Esta ambigüedad refuerza su carácter bestial, al aparecer triplicada su cabeza central que también es de león<sup>78</sup>. Lo horrendo no solo es multiplicado<sup>79</sup>, sino también lo es la heterogeneidad acentuada por su cuerpo humanoide constituido por patas de dragón o de ave rapaz. La acción emprendida por san Miguel, aquí basado en modelos bizantinizantes, adquiere mayor violencia<sup>80</sup> y dramatismo ya que los personajes están compenetrados en la lucha: el santo aferra por la nuca al demonio, generando una extraña contorsión en su cuerpo que pasa por detrás, mientras lo pisa y acribilla su garganta sulfurándole el cráneo. En ambos orificios, la sangre emerge a borbotones.

Por último, el san Miguel del Maestro de Belmonte, pintura realizada en suelo aragonés a fines del siglo XV<sup>81</sup>, exhibe otra dinámica demoníaca (fig. 4). El arcángel luce una lujosa capa y armadura junto con un escudo compuesto y se superpone a un fondo que se asemeja a un brocado. El pavimento muestra baldosas que simulan diversos materiales con disímiles motivos en sus bordes y centros (hojas, flores de lis, coronas), remitiendo una vez más a la idea del interior de un espacio arquitectónico. La tonalidad verdosa del cuerpo y del rostro del demonio –con claros rasgos cadavéricos– parece dar cuenta de su inminente estado de putrefacción propio de la muerte física (*putredo*), en tanto es señal de su condena eterna y de la imposibilidad de alcanzar la salvación. Asimismo, hace patente el componente serpentino y dragontino, también porque salen serpientes de sus orejas y porque sus brazos están revestidos y deglutidos por dos dragones o reptiles con patas de saltamontes. Sus manos y pies parecen de pájaro y su cola negra peluda remata en una cabeza de ave que pica a una araña, pues gran cantidad de insectos corroen su piel. Expulsa el mal por todo su cuerpo, incluso desdoblándose en alima-

---

<sup>77</sup> Para época moderna, José Julio García Arranz mencionó el interesante concepto de disfraz animalístico que en ciertas ocasiones utiliza el demonio, GARCÍA ARRANZ, *op. cit.*, p. 32.

<sup>78</sup> En este contexto discursivo, los significados ambiguos que el león involucró en la cultura medieval se tornan decididamente hacia su vertiente negativa. “...la mayoría de los Padres de la Iglesia lo presentan como un animal diabólico: es violento, cruel, tiránico; su fuerza no está puesta al servicio del bien, sus fauces se asemejan al abismo del Infierno, todo combate contra un león es un combate contra Satán; vencer a un león, tal como lo hicieron David y Sansón, es un rito de pasaje que consagra a los héroes y a los santos”, Michel PASTOUREAU, *Una historia simbólica de la Edad Media Occidental*, Buenos Aires, Katz, 2006, p. 59.

<sup>79</sup> CASTELLI, *op. cit.*, 2007, p. 87.

<sup>80</sup> Cfr. OLIVARES TORRES, *L'ideal d'evangelització guerrera...*, p. 138.

<sup>81</sup> Cfr. Katharine BAETJER, *European Paintings in The Metropolitan Museum of Art by Artists Born before 1865. A Summary Catalogue*, Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 1995, p. 150.



ñas malignas. Además, es un demonio gastrocéfalo ya que tiene otro rostro en su pecho y vientre, y tres más en la parte de los genitales y en los muslos. Esta representación gótica común del diablo, con múltiples rostros emergentes de su vientre o articulaciones, guardó estrecha relación con la sátira y la ridiculización de los demonios en el drama litúrgico medieval<sup>82</sup> y con ciertas alusiones despectivas hacia los judíos, de los que se decía que eran servidores de su propio vientre y no de Cristo<sup>83</sup>. De su mentón surge una barba pelirroja –señal de alteridad diabólica en el Medioevo en este tipo de contextos<sup>84</sup>–, y pelos rojizos que se expanden también en el remate cónico de su cabeza, la cual culmina en una serpiente que se muerde su propio cuerpo<sup>85</sup>. Inés Monteiro Arias apuntó que la tipología de sombreros cónicos (bonete o caperuza), derivados del gorro frigio, fue con frecuencia utilizada iconográficamente para representar a enemigos religiosos del cristianismo como judíos y musulmanes (inclusive en relación con el mismo Mahoma), un modo de remarcar esa otredad vinculada al demonio<sup>86</sup>. Tales detalles permiten reflexionar sobre este diablo en relación a ciertas características asociadas a las herejías. Sin embargo, aunque más humanizado en su físico, los componentes bestiales que lo constituyen lo hacen un ser trivializado pues, aunque toma la lanza que atraviesa su mandíbula, opone leve resistencia. San Miguel ha domesticado<sup>87</sup> al demonio y, de esa manera, termina con él.

---

<sup>82</sup> Por ejemplo, en *Le mystère de la Passion* de Arnoul de Gréban, obra francesa escrita en 1450, aparece Lucifer junto con sus seguidores, quienes son mostrados haciendo el ridículo: “la derrota de los demonios derivaba de la liturgia hagiográfica y de la homilética. El diablo (o un demonio) afligía a un santo con terribles amenazas y tentaciones, pero el santo lo humillaba y a veces incluso lo maltrataba a palos [...]. El mensaje era que el horrendo poder tenebroso, por muy grande que se yerga, siempre puede ser deshecho por Cristo y sus santos”, RUSSELL, *op. cit.*, p. 295; BASCHET, *op. cit.*, p. 198.

<sup>83</sup> Rm 16, 18; Flp. 3, 19, citado en OLIVARES TORRES, *L'ideal d'evangelització guerrera...*, pp. 142-143.

<sup>84</sup> PASTOUREAU, *Una historia simbólica...*, pp. 17 y 21.

<sup>85</sup> Véase también en otra pintura sobre tabla sobre san Miguel de Juan de la Abadía (ca. 1486, Madrid, Museo Lázaro Galdiano) cómo aparece la misma fórmula en el demonio, allí más claramente con sombrero negro cónico rematado en una serpiente, además de tener particulares rasgos faciales, como nariz ganchuda. Cfr. ALCOY i PEDRÓS, “Atribuido a Juan de la Abadía el Mayor...”, p. 284.

<sup>86</sup> Inés MONTEIRA ARIAS, “Entre bestias y hombres: monstruosidad, gestualidad y fisonomía atribuidas a los musulmanes”, en *El enemigo imaginado. La cultura románica hispana y la lucha contra el Islam*, Toulouse, CNRS-Université de Toulouse- Le Mirail, 2012, pp. 464-465 y 473-476. Incluso también en la miniatura ibérica de los siglos XII y XIII aparecen criaturas mixtas relacionadas con el mal y el pecado utilizando esta tipología de sombreros, como es el caso de las arpías, las sirenas y fundamentalmente los dragones. Cfr. CONSIGLIERI, *El dragón de lo imaginado a lo real...*, pp. 217-231.

<sup>87</sup> RUSSELL, *op. cit.*, p. 296.

## Conclusiones

A partir de los ejemplos pictóricos examinados en esta ocasión, comprobamos en primer lugar cómo esta imaginería comenzó a consolidarse con fuerza especialmente hacia el siglo XIII, fruto de la ideología impulsada por las Cruzadas y por la progresiva transmisión de la *Legenda aurea*, vías que determinaron su profundo impacto en los siglos bajomedievales. Al menos en lo que refiere a la Península ibérica, el siglo XIII supuso el proceso de afianzamiento de esta iconografía y, el siglo XV, su éxito y expansión definitiva. Así, la imagen de esta dupla antagonica tuvo la suficiente maleabilidad para adaptarse a las cambiantes necesidades vinculadas a la Iglesia y al poder. No sólo las modificaciones en el atuendo del arcángel (pasando de la túnica a la armadura coetánea e idealizada) definieron un prototipo de santo más guerrero y cercano, sino también la representación de sus enemigos mostró continuas reinvencciones tendientes a enfatizar el peso del mal en el mundo. Los planteos plásticos del siglo XIII jerarquizaron configuraciones cada vez más detalladas y complejas del dragón apocalíptico. La incorporación y multiplicación de características físicas tomadas de otras especies en estas criaturas fueron tácticas representativas que buscaron configurar un mayor grado de bestialidad y de agresividad como fuerzas opuestas al santo. Muchas de estas soluciones en torno al dragón siguieron replicándose en el siglo XIV, pero fue especialmente el siglo XV el que las acogió y reutilizó para colocar en un primer plano a otro enemigo: el demonio. Pese a que ambas versiones iconográficas convivieron, esta última alcanzó una considerable primacía dentro de la cultura visual hispánica bajomedieval. Diálogos, intercambios y préstamos de diferente tipo se produjeron entre ambas figuras diabólicas, las cuales, al fin y al cabo, venían a representar el mismo concepto. No obstante, el surgimiento de una importante literatura mesiánica y apocalíptica y el recrudecimiento de las ofensivas contra el Islam, especialmente en Castilla, Aragón y el área catalana, fueron factores que explican el creciente éxito de esta iconografía en la que el demonio aparece vencido como representante genérico del infiel. Las imágenes de san Miguel como santo guerrero triunfal contra un enemigo religioso de formas mutables pero cada vez más convincentes funcionaron ideológicamente contra las herejías locales. Las representaciones de Satán ancladas en lo antropomorfo fusionaron cada vez más elementos tomados de serpientes, leones, aves, insectos y murciélagos, pasando de confrontaciones violentas a ser subyugados y domesticados. Asimismo, las diversas dinámicas de la dupla cambiaron poco a poco sus entornos de acción: los fondos abstractos fueron reemplazados no solo por ambientes naturales al aire libre<sup>88</sup> sino, como vimos en esta oportunidad, por escenarios de interiores. Estas transformaciones en los espacios de acción de los personajes en lucha permitieron viabilizar mensajes más contundentes,

---

<sup>88</sup> Cfr. CONSIGLIERI, "Matar al dragón; matar al diablo...", pp. 59-81.

efectivos y verosímiles. Por su parte, los demonios adquirieron un mayor énfasis en sus rasgos y actitudes humanizadas, incluso al mostrarse derrotados, aunque sin perder de vista el importante rol de los repertorios zoomorfos que compusieron partes de sus cuerpos, emergiendo de estos, engulléndolos, mordiéndolos o multiplicando rostros bestiales. En este sentido, más que hablar de lo caricaturesco en estas criaturas, sería interesante pensar cómo el progresivo aumento de lo anatómicamente extraño, atípico, deforme y ridículo contribuyó a manifestar la idea de un mundo al revés, que debía ser derrocado para así recobrar el orden.

Fecha de recepción: 2 de febrero de 2022

Fecha de aceptación: 2 de septiembre de 2022

## ANEXO: IMÁGENES



(Fig. 1). Maestro de Soriguerola, *Tabla de san Miguel*, finales del siglo XIII. Núm. de Inventario: 003901-000. Museu Nacional d'Art de Catalunya, adquisición de la colección Plandiura, 1932. Créditos: © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2023 [<https://www.museunacional.cat/es/colleccio/tabla-de-san-miguel/mestre-de-soriguerola/003901-000>, consultado el 31/01/2023].



(Fig. 2). Juan de la Abadía (el Viejo), *San Miguel pesando las almas*, hacia 1480-1495. Núm. de Inventario: 005082-000. Museu Nacional d'Art de Catalunya, adquisición de la colección Plandiura, 1932. Créditos: © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2023 [<https://www.museunacional.cat/es/colleccio/san-miguel-pesando-las-almas/juan-de-la-abadia-el-vell/005082-000>, consultado el 31/01/2023].



(Fig. 3). Blasco de Grañén, *San Miguel Arcángel*, hacia 1435-1445. Núm. de Inventario: 114741-000. Museu Nacional d'Art de Catalunya, donación de "Doña Pilar Rabal Rabal en memoria de su esposo Pedro Fontana Almeda de Barcelona, 1976". Créditos: © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2023 [<https://www.museunacional.cat/es/colleccio/san-miguel-arcangel/blasco-de-granen/114741-000>, consultado el 31/01/2023].



(Fig. 4). Maestro de Belmonte. *San Miguel*. ca. 1450-1500. Témpera y óleo sobre tabla. Procedencia: Aragón. Accession Number: 55.120.2. New York, The Metropolitan Museum of Art, The Cloisters Collection. Image in CC0 1.0 Universal (CC0 1.0) Public Domain Dedication [<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/471730>, consultado el 31/01/2023].