

Nadia Mariana Consiglieri

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires /
CONICET, Argentina

Correo electrónico: nadiamariana.consiglieri@gmail.com

ORCID: [0000-0002-2610-2967](https://orcid.org/0000-0002-2610-2967)

Sobre tornasoles y efectos multicolor. *Varietas colorum* y artificios cromáticos en dragones bajomedievales y renacentistas

Resumen:

El enorme protagonismo que alcanzó el dragón en el imaginario medieval trascendió a la cultura visual del Renacimiento. Sus reapropiaciones y reinventiones procuraron ubicarlo en un estatus de mayor veracidad, como parte del mapa de especies zoomorfas plausibles de ser observadas, estudiadas y clasificadas. Adoptando elementos corporales por lo general de reptiles y anfibios, se buscó que su aspecto físico se asemejara cada vez más al de los extraños especímenes que formaban parte de *studioli* y gabinetes de curiosidades de monarcas, nobles y estudiosos. A través de diferentes artificios pictóricos, se los comenzó a representar frecuentemente con degradés cromáticos y tornasolados en sus pieles, procurando captar los efectos de la luz en la epidermis de especies reales e incluso su capacidad de metamorfosis con el entorno. Objetos y joyas también plasmaron dragones multicolores, con fusión de tonos y texturas o con colores separados por áreas. Este artículo propone analizar los diversos recursos técnicos utilizados para crear diseños dragontinos multicolores a partir de un corpus de imágenes y objetos producidos durante la Baja Edad Media y el Renacimiento. Se debatirán los diferentes rumbos de la *varietas colorum* en pos de conquistar semblantes miméticos que situaron al dragón en roles y escenarios heterogéneos.

Palabras clave: dragón, *varietas colorum*, degradés multicolores, efecto tornasol, metamorfosis

Abstract:

The prominent leading role held by the dragon in medieval imaginaries transcended to the Renaissance visual culture. Its reappropriations and reinventions placed it in a greater veracity status as part of the animal species map likely to be observed, studied and classified. Dragons adopted reptilian and amphibian body parts to resemble the physical appearance of those strange specimens which were part of the *studioli* and cabinets of curiosities belonging to monarchs, noblemen and scholars. By means of different pictorial artifices they often were depicted with coloured gradients and litmus on their skins to replicate the light effects on the epidermis of real species and even imitated their capacity to metamorphose adapting to their environment. Several objects and jewelry also showed multicoloured dragons with blended hues and textures or with divided coloured areas. The aim of this paper is to examine diverse technical resources used to create multicoloured dragon's designs starting with a corpus of Late Medieval and Renaissance images and objects. I will discuss the different paths taken by the *varietas colorum* in pursuit of conquering mimetic countenances which placed the dragons in heterogeneous roles and scenarios.

Keywords: dragon, *varietas colorum*, multicoloured gradients, litmus effect, metamorphosis

Sobre tornasoles y efectos multicolor. *Varietas colorum* y artificios cromáticos en dragones bajomedievales y renacentistas

Nadia Mariana Consiglieri

Divergencias y convivencias

Los siglos XV y XVI introdujeron cambios radicales en la configuración de zoomorfismos en Europa occidental. Las vertientes de representación de animales se diversificaron a partir de nuevas prácticas de taller, búsquedas heurísticas, metodologías de observación y producción de disímiles dispositivos. Es posible señalar que la cultura visual bajomedieval y renacentista (según sus contextos y situaciones particulares) acogió y fusionó dos tendencias de pensamiento sobre la fauna y la naturaleza en general. En primer lugar, el redescubrimiento de las obras naturalistas de Aristóteles (como *Physica*, *De caelo*, *Meteorologica*) hacia el siglo XII y de sus escritos zoológicos (*Historia animalium*) hacia fines del siglo XIII había impactado en los escolásticos activos en los ámbitos universitarios. Si bien ciertas ideas vinculadas a lo causal presentes en el *Timeo* de Platón eran ya conocidas y utilizadas, fueron los planteos naturalistas helenísticos y de raíz aristotélico-ptolemaica, así como la ciencia árabe, los que habilitaron repensar (aún bajo el tamiz cristiano) tópicos como la causa, la materia, la generación, la corrupción y el movimiento en términos físicos y cosmológicos.¹ Tratados de óptica árabe como el *Kitab al-manazir* de Alhazen (siglo XI) fueron retomados una y otra vez por los escolásticos, como en ese caso lo hizo a fines del siglo XIII el arzobispo de Canterbury John

Peckham en su *Perspectiva communis*.² Cómo incide la luz en el ojo y cómo son captadas las figuras en él pasaron a ser preocupaciones que incidirían más tarde en la experimentación y teorización renacentista sobre la perspectiva. Emergió entonces un renovado interés por escudriñar nuevos saberes del campo de la física, la astrología y la alquimia, así como procedimientos basados en la observación y en el estudio de los fenómenos a través de la experiencia,³ ya sugeridos en el “antibestiaro” denominado *De animalibus* de Alberto Magno (siglo XIII).⁴ Dado que los procesos de traducción solían ser lentos, era común que este tipo de obras griegas llegaran por medio de antiguas traducciones latinas que formaban parte del acervo monástico o bien mediante traducciones al árabe. Esto conduce al segundo punto, sustentado en la recepción de estas tradiciones y en los planteos de los *umanisti* del siglo XIV con Petrarca a la cabeza. Excepto por vía bizantina, el aprendizaje y el manejo del griego era difícil, y la crítica de este grupo de universitarios interesados en las problemáticas del lenguaje residió en que el griego y el latín de los antiguos (desde el mismo Platón o Aristóteles hasta Homero, Virgilio o Cicerón) se difundían por medio de versiones incorrectas o rebajadas. Era menester entonces volver a tomar contacto con la métrica y con el estilo original de los antiguos, aspirando incluso desde las artes visuales a un canon “clásico” como modelo de perfección.⁵ Como es sabido, el enfoque humanista se expandió por toda Europa e impulsó la revisión de fuentes materiales de la Antigüedad grecolatina.

La específica figura del dragón en tanto criatura creada a partir de una base serpentina con partes de otros animales,⁶ adoptó diversas resoluciones visuales. Heredero de los *drakontes* de la Antigüedad griega (enormes serpientes aniquiladas por héroes),⁷ continuó siendo fiel a su origen híbrido en época medieval. Las dos tendencias heurísticas mencionadas dieron respectivamente lugar a dos actitudes sobre el dragón que en un principio convivieron y que luego, especialmente en el Renacimiento, se solaparon: el dragón como símbolo y el dragón como vestigio. La primera está relacionada con la idiosincrasia de los bestiarios medievales, cuyo mayor auge aconteció entre los siglos XII y XIII; a una definición y valoración del animal cimentada en

fundamentos morales según su físico y su comportamiento. En ocasiones integrando ciertos datos extraídos del examen empírico, el arquetipo dragontino fue así nutriéndose también de información visual tomada de especies existentes. La segunda, por su parte, remite a una metodología de búsqueda de tipo arqueológica en fuentes concretas, en huellas o en restos materiales destinados a reconstruir los devenires de la genealogía animal. Se halla en sintonía con los lineamientos florecientes en los siglos XV y XVI sustentados en los tempranos planteos de la historia natural, en los estudios anatómicos, en la clasificación y en el coleccionismo de ejemplares zoológicos (muchos de ellos sometidos a procesos de taxidermia) y de objetos derivados de calcos del natural de sus cuerpos.⁸

Estas ideas y prácticas paulatinamente fusionadas impulsaron nuevas experiencias con el temple y el óleo en lo que respecta a usos del color, matices y efectos lumínicos aplicados por los artistas a las figuras dragontinas. Las corporalidades de estos híbridos se volvieron multicolores, con pasajes de matices, llegando a la sensación visual de tornasol. Este trabajo propone discutir de qué maneras el recurso de lo multicolor fue utilizado con mayor asiduidad en la Baja Edad Media y en el Renacimiento en el diseño de dragones. Se persiguió el objetivo de darles un carácter más verídico por medio del estudio de animales reales y de acentuar la idea de metamorfosis como prueba de su relación con el mal. El cuerpo dragontino pasó a ser planteado en términos cromáticos como territorio-*otro*, con cambios producidos por la incidencia de la luz como vehículo activo, convirtiendo su heterogeneidad en una monstruosidad paradójicamente atractiva.

Los diseños dragontinos entre los siglos XIV y XVI: un lenguaje propio

La temprana modernidad europea multiplicó las versiones del dragón. Sus modelos góticos definieron los rasgos físicos que continuaron expandiéndose con éxito a lo largo de los siglos XV y XVI. Primero se amalgamaron los saberes generales que se tenían sobre determinados animales reales, en especial sobre reptiles y anfibios, pero también sobre felinos, aves de rapiña, cánidos e insectos,⁹

para utilizar parte de sus estructuras óseas, anatomías, músculos y epidermis como fuentes de inspiración. Con componentes corporales zoomorfos más específicos era posible configurar dragones que se asemejaran a seres de carne y hueso. Un cambio fundamental en el diseño de dragones y demonios residió en la adopción de tejidos membranosos en crestas y alas, así como de alas de polilla.¹⁰ Jurgis Baltrušaitis halló conexiones con dragones chinos celestiales que, desde la dinastía Han (206 a.C.-220 d.C.), sumaron crestas en los lomos de sus cuerpos serpentinos con patas, como el dragón alado Ying-Long, que hacia el siglo XI comenzó a ser plasmado con alas membranosas.¹¹ También aludió a Leonardo Da Vinci, quien recomendaba que las máquinas voladoras tuvieran alas quirópteras unidas y sin fisuras, en detrimento de las aviarias, pues entre las plumas se filtra el aire.¹² Al tener un tejido compacto, elástico y flexible, con metacarpales y falanges, las alas de murciélago (además animal propio del bestiario del diablo)¹³ se posicionaron como modelos de referencia a partir del gótico.

Los dragones también asumieron cuerpos musculosos de cuadrúpedos como leones y grifos, o de grandes reptiles como lagartos y cocodrilos, animales que despertaron gran interés en la cultura renacentista. Especímenes vivos o disecados de reptiles se importaban desde Oriente y se vendían por toda Europa dentro de la red de comercio de animales exóticos. Cocodrilos muertos y rellenos con estopa se colocaban suspendidos en pórticos, bóvedas y capillas de iglesias,¹⁴ encarnando dragones apocalípticos a los que se aludía en sermones, representaciones litúrgicas y festividades religiosas. Otros eran adquiridos por nobles y reyes para sus *menageries*, casas de fieras y colecciones de maravillas exóticas,¹⁵ así como para *studioli* y gabinetes de curiosidades, que también llegarían a tener eruditos de la talla del boloñés Ulisse Aldrovandi.¹⁶ Hacia el siglo XVI, diversos *Wunderkammer* y *Kunstkammer* con colecciones de *naturalia* y *artificialia*¹⁷ pasaron a ser espacios privados que albergaban colecciones de cosas asombrosas, desde “(...) objetos extraordinarios o restos sorprendentes como un cuerno de unicornio (que en realidad era un cuerno de narval) o un cocodrilo disecado”.¹⁸ Así, se los comenzó percibir como

curiosidades engendradas por la naturaleza, merecedoras de ser objetos de estudio científicos, aunque médicos, naturalistas y coleccionistas “(...) no logran librarse de la fascinación de las voces tradicionales e incluirán en sus tratados, junto a malformaciones perturbadoras, auténticos monstruos como la sirena o el dragón”.¹⁹ Según el carácter que se le quisiera dar a este último híbrido vinculado al aire como bestia voladora, al agua por contaminar ríos y fuentes y a la tierra por vivir en cuevas, promontorios o áreas yermas, se lo comenzó a representar con rasgos inspirados en ciertos animales conocidos.

No obstante, continuó teniendo un peso importante el bagaje simbólico de los bestiarios latinos plenomedievales, los cuales retomaban en su mayoría la definición de las *Etymologiae*, ca. 625, de Isidoro de Sevilla sobre el *draco* como la serpiente y el animal más grande, habitante de cuevas, que vuela en ciclones, portador de cresta, boca pequeña y fosas nasales por las que saca la lengua, cuya fuerza para aniquilar otras especies no está en sus fauces sino en su extensa cola utilizada como látigo.²⁰ Nutriéndose de ideas aristotélicas asimiladas por Plinio el Viejo y Eliano,²¹ esta concepción del dragón fue reproducida incansablemente en la literatura de bestiarios, como los de la Familia II²² en su capítulo *De dracone maiore*.²³ Por ejemplo, en el bestiario de Cambridge²⁴ se indica que los dragones son oriundos de lugares calurosos como Etiopía y la India, que atacan a los elefantes y que se asimilan al demonio, el cual “(...) es el más enorme de todos los reptiles, es como este dragón (...) [y] se dice que tiene una cresta o corona, porque es el Rey de la Soberbia (...)”.²⁵ El dragón es descrito como asiduo enemigo de otros animales como el elefante, las palomas del árbol Peredixion, el *ichneumon*, la pantera y el ciervo.²⁶ En los bestiarios su aspecto es muy inestable,²⁷ pues aunque mantiene rasgos serpentinos, fue cambiando en sus colores y versiones corporales.

Varietas colorum en los dragones a través de recursos técnico-pictóricos

La Edad Media heredó del mundo antiguo grecorromano la valoración de los colores según su grado de luminosidad, entendiendo el blanco como máximo polo de luz y el negro

como su ausencia, con el rojo como tono intermedio. En época medieval se sumó a esta escala cromática el amarillo antes del rojo y luego de éste, el verde, el azul y a veces el violeta.²⁸ Esta noción se inspira en la idea platónica basada en que el color emerge del choque entre el fuego visual y los rayos que salen de los objetos observados, pero sobre todo recoge la concepción aristotélica de que el color al ser luz implica movimiento.²⁹ En un principio, el color fue concebido como accidente subsidiario resultante del impacto de la luz sobre la materia,³⁰ “(...) luz que se ha atenuado u oscurecido al atravesar distintos objetos o medios”.³¹ En efecto, las remodelaciones del coro de Saint-Denis emprendidas en 1144 por el abad Suger, posibilitaron argumentar la comunión entre color y luz como expresión de Dios en las vidrieras policromas, basándose en el Neoplatonismo del Pseudo Dionisio Areopagita.³²

Hasta avanzado el siglo XIV, el Medioevo privilegió el uso de colores saturados (*colores pleni*) dispuestos en planos plenos y yuxtapuestos,³³ en pos de una percepción precisa, inmediata y pregnante. Esta organización cromática se evidencia con claridad en los dragones góticos de los siglos XIII y XIV, que si bien revisten diferentes colores, éstos aparecen sectorizados en áreas cerradas en sus cuerpos. Si existe algún pasaje cromático, suele producirse entre dos tonos de un valor semejante o a partir del modelado de un color hacia la luz.³⁴ Vemos esto en el dragón bípedo y alado de un códice bajomedieval que contiene un tratado anónimo sobre animales (**Fig. 1**). Su cuerpo tricolor exhibe una división de cada tono en planos plenos limitados por líneas negras: rojo en la cabeza, verde en las alas y azul en el tronco, en las patas y en la cola.

Con todo, a partir del siglo XV, gran cantidad de dragones se tornaron multicolores a partir de pasajes graduales de valor³⁵ de un tono a otro, bajo una cuidadosa fusión de matices. Ya la escolástica del siglo XIII, asentándose en las mencionadas obras naturalistas aristotélicas y en la tratadística óptica árabe, había comenzado a indagar el origen del fenómeno físico de los colores en el arco iris. Dentro del círculo de Oxford, destacan obras como *De Iride* de Robert Grosseteste y *Opus maius (Perspectiva)* de Roger Bacon³⁶ quien, como indicó Michel Pastoureau, reconoció seis

colores del arco iris (azul, verde, rojo, gris, rosa y blanco).³⁷ Estos teóricos estudiosos de los procesos de reflexión, refracción y absorción de los rayos solares creían en la disminución de su potencia al traspasar un área acuosa más densa que el aire.³⁸ Por lo tanto, no es casual que este interés en el arco iris haya llevado a repensar la sucesión contigua de colores en las imágenes.³⁹ Sin embargo, el fenómeno multicolor en la corporalidad dragontina operó más bien como signo de *diversitas* y *varietas*⁴⁰: términos vinculados a las nociones de variedad y multiplicidad que, en los dragones, revistieron diferentes propósitos y sentidos.



Fig. 1: *Anonymi tractatus de quadrupedibus, de avibus et de piscibus*, Latin 6838B, f.30v., 1301-1400, París, Biblioteca Nacional de Francia. Departamento de manuscritos. Fuente: BnF / Gallica. Detalle de dragón. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b5>

En el célebre pasaje de la *Apología al abad Guillermo* de 1124, Bernardo de Claraval se había preguntado cómo la ridícula monstruosidad (*ridicula monstruositas*) de diferentes criaturas híbridas talladas en los claustros podía volverse a los ojos de los monjes una hermosura deforme (*deformis formositas*) y una deformidad hermosa (*formosa deformitas*) al poseer tal variedad de formas diversas (*diversarum formarum ubique varietas apparet*).⁴¹ La *varietas* implica así una determinada disposición de lo múltiple y de lo heterogéneo factible de tornarse bella o atractiva; de allí su lazo con la noción de suntuosidad.⁴² Ya en el siglo XII, Hugo de San Víctor sostuvo que la belleza implica multiplicación y variedad de símbolos: “Pues si las cosas singulares no fuesen bellas dentro de la desemejanza, las cosas en su

totalidad no alcanzarían la suma belleza”.⁴³ Hacia la primera mitad del siglo XIII, Guillaume d’Auvergne en *De Bono et Malo* apuntó que la variedad contribuye a la belleza del cosmos y que la fealdad de los monstruos es útil al mantenimiento del orden universal, así como Alexander Hales en su *Summa theologiae* refirió a un juego de contrastes en el que las sombras permiten que las luces brillen más y donde en ocasiones, lo feo puede transformarse en bello.⁴⁴ Para el mismo Tomás de Aquino, una imagen resulta bella si representa de manera perfecta a su modelo aunque sea feo.⁴⁵ Según Witelo en su *Perspectiva*, la diversidad implica belleza, ya que las partes diversas que forman el universo, como también las partes diversas de los animales, lo adornan y embellecen; la belleza es fruto de la combinación de disímiles formas visibles, al igual que los colores brillantes utilizados en la pintura resultan más bellos que aquellos que carecen de proporción.⁴⁶ En tanto la *varietas* puede implicar atracción visual por la diversidad de sus diferentes partes, su asociación con el adorno la colocó en un límite ambiguo con la *voluptas*: el placer de los sentidos que tiende a quebrantar la armonía y el orden. El movimiento, pasaje o cambio permanente que envuelve lo múltiple asume en este punto el sentido de engaño o trampa, terreno de acción del demonio y del dragón criatura que, como el camaleón, puede cambiar de color por voluntad propia y adoptar los colores del arcoiris.⁴⁷ Todo pasaje cromático en su cuerpo es anzuelo de la mirada, es la “seducción de lo bello” que instantáneamente revelará su carácter monstruoso. Según Castelli, esto puede conllevar a la “seducción abismal de lo horrible” si aquello representado recae en lo *tremendum*, llegando a la máxima monstruosidad que escinde⁴⁸ a través del impacto de lo visual. Los artistas de los siglos XV y XVI buscaron propiciar estos efectos en los dragones mediante el degradé multicolor que acentuó la sensación visual de volumetría así como la de mutación y metamorfosis a través de la impresión de tornasol. Para lograrlo, estructuraron el pasaje cromático ubicando por lo común, los tonos más bajos (oscuros) sobre la columna dorsal del animal (incluyendo en extensión su cuello y su cola) y los más altos (claros) en el sector inferior del pecho y del vientre, fusionando ambos en el medio.

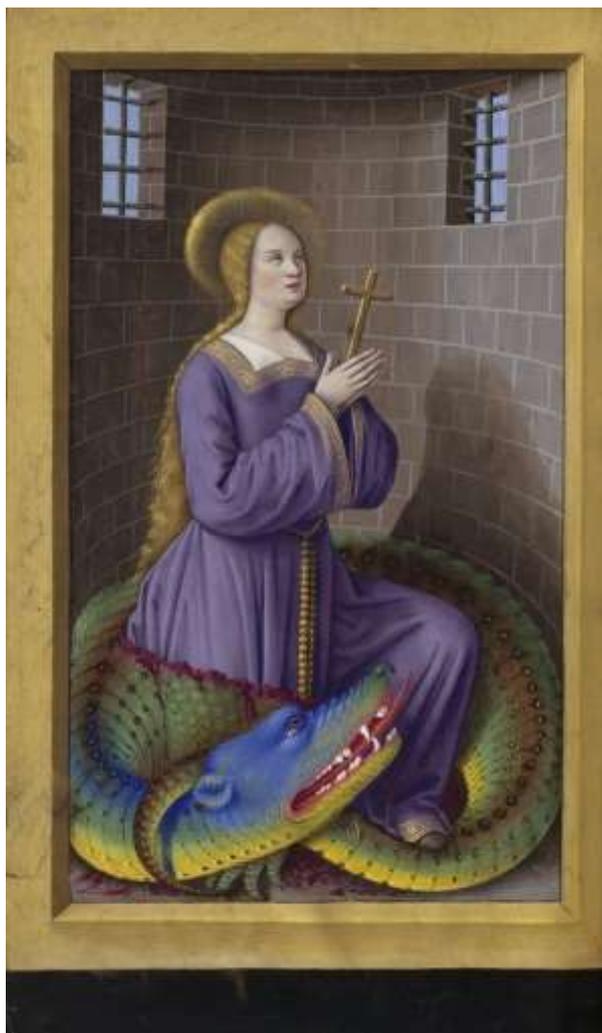


Fig. 2: Jean Bourdichon, miniaturista, *Santa Margarita de Antioquía, Horae ad usum Romanum*, llamadas Grandes Heures d'Anne de Bretagne, Latin 9474, fol. 205v. Tours, 1503-1508, París, Bibliothèque Nationale de France. Département des Manuscrits. Fuente : <https://www.getty.edu/art/collection/object/103RY1>

De la metamorfosis al camuflaje

El tópico de la metamorfosis cromática en la epidermis dragontina apareció con asiduidad en representaciones pictóricas de Santa Margarita de Antioquía (o santa Marina). La versión hagiográfica en latín del siglo IX⁴⁹ brinda una sustanciosa descripción del dragón que ataca a la santa, mientras que paradójicamente, esa información es omitida en la *Leyenda dorada* de Santiago de la Vorágine, compendio muy difundido entre los siglos XIV y XV. De la Vorágine expresa que, al hacerse la señal de la cruz, la santa hizo que la bestia se esfumara. Comenta que un libro esgrime que el dragón tomó la cabeza de Margarita, le envolvió los pies con su lengua y se la llevó a sus fauces; hizo del cuerpo de la

santa un ovillo, la tragó y ella rompió su estómago. Aunque aclara que esta versión es poco fiable⁵⁰ y la menciona de manera muy simplificada, propició que circulara a través de su obra. Si bien no repone la descripción cromática del dragón, muchas miniaturas del siglo XV parecen curiosamente reelaborarla, quizás porque esa versión continuó difundándose por otros medios paralelos. En ésta, según el relato de Theotimus que estaba en una celda contigua a la santa apresada en época de Dioclesiano (284-305) por el gobernador Olibrius al rechazar desposarse con él y abandonar su devoción cristiana, se indica que emergió un gigantesco dragón enfurecido que tragó a la muchacha. Haciendo la señal de la cruz, Cristo vino a su auxilio y la santa rompió las entrañas del monstruo,⁵¹ quien se desplomó muerto partido por la mitad. En la otra esquina de la mazmorra, un demonio también cayó derrotado de rodillas. En este relato original, la piel del dragón es descrita portando todos los colores y cada parte de su cuerpo es traducida en términos de materiales preciosos: su cresta y su barba parecían de oro; sus dientes centelleaban con luminosidad y sus ojos eran como perlas. Su pescuezo estaba rodeado por enrolladas serpientes y las esquinas de sus ojos eran como plata. Su lengua era como una espada desenvainada, envolviendo a la muchacha en un círculo en medio de un silbido y de un horrible hedor.⁵² La espada, arma metálica, filosa y punzante resulta una metáfora ideal para caracterizar la naturaleza nociva de la lengua serpentina, ya aludida en el Génesis.⁵³ Así, la corporalidad del dragón asume una fisonomía caleidoscópica: sus colores y formas cambian como las superficies de metales, perlas y piedras preciosas a partir de brillos y reflejos provocados por la luz, materiales considerados como partes intrínsecas de ésta.

Una miniatura de Jean Bourdichon⁵⁴ perteneciente a Las Grandes Horas de Ana de Bretaña⁵⁵ representa a la santa con un dragón en plena metamorfosis multicolor (**Fig. 2**).⁵⁶ La bestia se repliega sobre sí misma; una de sus garras asoma debajo de su garganta y la punta de su cola emerge por detrás de su nuca simulando un cuerno o una oreja. Bourdichon compuso al dragón como un híbrido con cuerpo de cocodrilo⁵⁷ y cabeza peluda con rasgos caninos. Procuró darle brillo a sus dientes y ojos; recreó el aspecto rígido y puntiagudo propio de una espada en la lengua,

y pintó la barbilla de color amarillo pareciendo remitir al oro. Empero, su objetivo principal residió en mostrar la metamorfosis dragontina a través de los cambios en su piel, en tanto el monstruo va reaccionando al contraataque de santa Margarita quien, al salir de sus entrañas, nos muestra un atuendo púrpura con ribetes dorados. Desde la tradición romana era común que el emperador vistiera de púrpura como signo de jerarquía, aspecto retomado en la figura de Cristo en la Edad Media.⁵⁸ Como expresión de la poderosa fe cristiana vencedora del mal, el púrpura de la túnica de Margarita parece repercutir en la piel del monstruo, la cual vira hacia el morado, comenzando por su cola que es pisada por la santa y llega hasta el agujero de su vientre, cuyos bordes con carne desgarrada adoptan una gama bastante similar. La parte superior azul de la cabeza y del cuello de la bestia aún no llegaron a tornarse morados, dando la idea de ser los colores originales del lomo dragontino que, a su vez, vira hacia abajo del verde al amarillo. Por lo tanto, se buscó evidenciar el carácter multicolor original del dragón, pero también su transformación en el instante en el que es aniquilado por la santa. La *varietas colorum* habilita la ilusión visual de un movimiento lento, centrípeta y circular del cuerpo dragontino simultáneo al cambio en los colores de su piel. Además, el efectismo de la bestia es remarcado por las prominencias granulares características de las placas duras de la epidermis de los cocodrilos, al ser trabajadas en su volumetría ilusoria mediante el pasaje de una zona de luz y otra de sombra con puntos blancos para asemejar destellos perlados.

Asimismo, dentro de los *marginalia* de un manuscrito flamenco de la segunda mitad del siglo XV iluminado por Lieven van Lathem, dos dragones góticos bípedos con alas membranosas resaltan en *grisalla* sobre el fondo dorado (**Fig. 3**). Uno muerde el follaje, mientras que el otro arremete contra un ave de rapiña. Conducen la mirada a la miniatura central con la escena triunfal de santa Margarita de Antioquía ambientada en un paisaje con claras reminiscencias septentrionales. Del muro quebrado de la prisión ha salido el dragón malherido, seguido por otro pequeño que apenas se asoma. Se trata de un espécimen cuadrúpedo con alas quirópteras y patas con membranas interdigitales natatorias comunes en aves

acuáticas y anfibios. La metamorfosis que experimenta su piel adquiere otra vez la cromaticidad del atuendo de la santa: el lomo y la cola mutan en el azul de su vestido (incluso también es azul el aliento que sale de las fauces de la bestia), que luego pasa a un ocre rojizo y finalmente al amarillo. La parte superior de las alas parece transmutarse en rojos y dorados como la capa de la santa que, al mismo tiempo, hace las veces de entrañas abiertas y sangre del monstruo, camuflándose hacia abajo con su lengua rojiza. La metamorfosis cromática parece producirse de repente y en simultáneo, partiendo de la naturaleza multicolor inicial de ese dragón sustentada en el matiz del ocre rojizo al amarillo.



Fig. 3: Lieven van Lathem (miniaturista, Flandes, hacia 1430-1493), *Saint Margaret*, Ms. 37 (89.ML.35), fol. 49v., 1469, tempera, hoja de oro, pintura dorada, pintura plateada y tinta, 12.4 × 9.2 cm (tamaño de la hoja), Los Angeles, The J. Paul Getty Museum. Permisos de uso de la imagen, Getty's Open Content Program.
<https://www.getty.edu/art/collection/object/103RY1>

También es posible reconocer dragones en lucha que se camuflan con armaduras de santos como prueba del poder de engaño del diablo, sobre todo en la iconografía de san Miguel y san Jorge tan difundida con motivo

de la *Leyenda Dorada*. El *San Miguel* del Maestro de Zafra propone esta clase de artilugios cromáticos (**Fig. 4**). Aunque se desconoce la identidad del artista, como apuntó Silva Maroto, se advierte su posible procedencia andaluza y su sólido manejo de las técnicas septentrionales, “(...) en la traducción de las cualidades de las cosas (...)”.⁵⁹ Además de usar el recurso de la autorreflexión en superficies cóncavas pulidas (como el reflejo del artista pintando en el escudo del santo),⁶⁰ los demonios en constante transformación zoomorfa en simios, serpientes, reptiles, aves y murciélagos revelan cómo van perdiendo su condición de ángeles al haber caído. El dragón protagonista tiene un físico felino a juzgar por su cabeza, cuerpo, patas peludas, garras y cola, aunque ésta última junto a su cuello portan rasgos serpentinos. Su apego al modelo de dragón gótico reside en las púas y espinas de su lomo y su cabeza, así como en las aletas que caen de su quijada y las alas marrones quirópteras con espolones. Es extraño que la espina dorsal esté contorneando su lomo, pero lo que más sorprende es que las partes de su cuerpo que toman contacto con la armadura del santo adquieren texturas, brillos y colores bastante similares a ésta.⁶¹ La cabeza del dragón adopta el mismo ocre amarillento que las glebas, intentado imitar el oro. También las rugosidades de su hocico parecen replicar las irregularidades y los brillos de la rodillera más próxima. Éstos últimos, presentes también en las perlas de la capa de san Miguel son recuperados en los destellos perlados de los dientes del dragón. A partir de allí deriva el rosado pálido del cuello de la bestia, con escamas laminadas de reptil que al mismo tiempo buscan traducir las subdivisiones de la gleba y de la rodillera, adquiriendo el aspecto de coraza protectora. Asimismo, los brillos blancuzcos de esa zona del dragón remiten indefectiblemente a ciertos elementos propios de la epidermis húmeda y viscosa de los anfibios. El color rosado anaranjado de la nalga de la bestia también se camufla con la otra gleba del santo que pasa por encima, reproduciendo esta vez la lisura de su superficie. El azul grisáceo de los escarpes parece repercutir en la transformación cromática de las garras y en la parte inferior de las patas dragontinas que pasan de un tono similar a fundirse al rosado. En resumen: la piel del dragón opera como disfraz al adquirir el aspecto del santo que lo amenaza y ataca.



Fig. 4: Maestro de Zafra, *San Miguel Arcángel*, técnica mixta sobre tabla pasada a lienzo, 242 x 153 cm, 1495-1500. Madrid, Museo del Prado. Número de catálogo: P001326. ©Museo Nacional del Prado.
<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-miguel-arcangel/60682174-7834-4d2e-a3c9-7b1e0a952140>

Del verde al efecto tornasol

La capacidad de virar de color de piel de los anfibios -compartida por algunos reptiles como el camaleón- a través de cromatóforos (células pigmentadas reflectoras de luz),⁶² así como su tersura y humedad, fueron así otras opciones figurativas que adoptaron los dragones de los siglos XV y XVI. Si bien en muchos casos conservaron en sus cuerpos el formato de grandes lagartos o cocodrilos, sus pieles simulaban características anfibias. En términos pictóricos, el efecto tornasol⁶³ fue un recurso efectivo para recrear tal característica. En su *Libro del Arte* de fines del siglo XIV, Cennino Cennini aconsejaba cómo lograr tornasolados con pintura al fresco y al seco. Se debe partir de un color de base y llevarlo a otros tonos; difuminarlo con otro color oscuro

y con otro claro, blanqueando una parte.⁶⁴ Por ejemplo, para lograr un tornasol en verde, sugiere partir de un color de carnación (rosado) y llevarlo a dos matices, uno oscuro y otro claro. En la zona más oscura, hay que aplicar azul ultramar y en la más clara, tierra verde, blanqueando un sector.⁶⁵ Para el tornasol, la transición cromática se articula a partir de la aparición de repentinos brillos materializados con blanco puro o mezclado con el tono de base. Vemos en este sentido que los ojos de los dragones incorporan cada vez más esos resplandores blanquecinos, así como ciertas partes de sus pieles, intentando dar cuenta del semblante húmedo de los anfibios. Esto se observa en el espécimen pintado por Paris Bordon (o Bordone) a inicios del siglo XVI, fiel a los usos lumínicos y cromáticos de la *primera maniera* veneciana en el contexto de los círculos cortesanos de Francisco I (**Fig. 5**).⁶⁶

En su versión de San Jorge, Bordon ubicó al moribundo dragón en un primer plano rodeado por una calavera, un cadáver decapitado y huesos. Al estar con sus alas membranosas desplegadas de espaldas es imposible dilucidar si se trata de un bípedo o de un cuadrúpedo, aunque parece remitir a la anatomía de los cocodrilos por sus patas traseras y su gruesa cola. Hay un interés en remarcar sus vértebras lumbares y, pese a que la piel es más rugosa en la cabeza y en la cola, en el centro de su cuerpo y en las alas es lisa como la de los anfibios. Allí el típico verde reptil vira en suaves pasajes tornasolados a azules y morados (sobre todo en la terminación en púas del ala izquierda), pasando por áreas amarillentas que traducen súbitos choques de luz. Algunas pinceladas blancas con mayor carga matérica aumentan la ilusión de epidermis húmeda y pegajosa anfibia. Es importante tener en cuenta que estos artificios pictóricos también están vinculados al perfeccionamiento del *trompe l'oeil* alcanzado en el siglo XV, también visible en el estilo Gante-Brujas de manuscritos iluminados, en el que flores, hojas y animales diseñados en los márgenes pretendían generar la ilusión de estar posados por azar sobre el folio, proyectando sus sombras.

Además, dibujos, pinturas y calcos del natural de *studioli* y gabinetes de curiosidades funcionaron como imágenes-sustitutos de especímenes perecederos por medio de una importante cuota mimética.⁶⁷ Un ejemplo

interesante son las miniaturas sobre pergamino de fines del siglo XVI de Joris Hoefnagel, reconocido ilustrador de Amberes, también creador de vistas topográficas (*Civitates orbis terrarum*, 1588) y de láminas impresas de historia natural (*Archetypa studiaque patris Georgii Hoefnagelii*, 1592). Bajo el patronazgo de Alberto V de Baviera (quien le permitió acceder a su *Kunstammer* en 1577) orquestó una compilación pictórica sobre animales según los cuatro elementos.⁶⁸ En una de sus ilustraciones de la sección *Animalia quadrupedia et reptilia (Terra)*, Hoefnagel plasmó lagartos, salamandras, sapos y ranas posados en la orilla de un lago (**Fig. 6**). Mientras los reptiles evidencian la rugosidad y la sequedad características de sus



Fig. 5: Paris Bordon, *San Giorgio uccide il drago* (Pala de altar), óleo sobre tabla, 290 x 189 cm, c. 1525. Roma, Pinacoteca Vaticana. Inventario: MV.40354.o.o. Imagen en dominio público.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Paris_Bordon_-_San_Giorgio_uccide_il_drago_-_Palazzi_Vaticani,_Pinacoteca_Vaticana.jpg



Fig. 6: Joris Hoefnagel, Lámina 54: *Sapos, lagartijas y salamandras(?) en un paisaje*, en *Animalia quadrupedia et reptilia (Terra)*, acuarela y gouache, borde oval en oro, pergamino, 14.3 x 18.4 cm (tamaño aproximado de la página), ca. 1575-1580, Washington D.C., National Gallery of Art. Imagen en dominio público. <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.69801.html>

pieles por medio de diversas texturas visuales, los anfibios responden al criterio liso y húmedo propio de su epidermis. La rana agazapada a la izquierda muta del verde al amarillo y al rojo, con brillos que sugieren un efecto tornasol. En efecto, el examen empírico de ciertas especies permitió acudir a crecientes recursos miméticos que repercutieron igualmente en el diseño de animales imaginados como los dragones.

Volviendo a obras del siglo XV, otra versión de la contienda entre san Jorge y el dragón atribuida al taller de Lucca Signorelli muestra un mayor dramatismo en la escena. Los cadáveres de los jóvenes de Silca (en escorzos típicos de Signorelli) sugieren que acaban de ser asesinados por la bestia (**Fig. 7**).⁶⁹ Ésta hace frente a san Jorge en actitud rampante, pues adopta la forma de cuadrúpedo leonino alado, con filosas garras y cola replegada en su

lomo. Las alas membranosas quirópteras tienen pelos agregados en sus bordes, tal como aparecen en su melena, patas y cola. El tornasol reincide en la mutación del ocre cobrizo al azul grisáceo que por momentos parece transformarse en verde, mediando zonas y pinceladas con blanco.⁷⁰

Los márgenes de manuscritos devocionales también incorporaron dinámicos dragones multicolores tornasolados. En un libro de oraciones de Carlos I de Borgoña (el Temerario) iluminado por Lieven van Lathem abundan *marginalia* con dragones cuadrúpedos de alas quirópteras que interactúan con el follaje y con otras figuras. Uno que baja para morder la cola de un león tiene escamas en su lomo que parecen formar una carcasa dura como la de los cocodrilos (**Fig. 8**). El azul oscuro de las alas se aclara en su cabeza y en su lomo, se fusiona con el rosado ocre de su panza y de sus patas,



Fig. 7: Luca Signorelli (taller), *San Jorge y el dragón*, óleo sobre tabla, 55 × 77.5 × 8.4 cm, 1495 -1505, SK-A-3430. Amsterdam, Rijksmuseum. SK-A-3430. Copyright: CCo 1.0 Universal (CCo 1.0). Public Domain Dedication. <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.5459>.

rematando en una línea amarilla. Aquí el tornasol es acentuado por ciertas líneas y puntos en pan de oro dispuestos en su trompa, cresta y lomo, al ser un material refractante que produce brillos “reales” según se mueva el folio o el lector. Esta táctica reaparece en otros personajes marginales, pero aporta especialmente al dragón un condimento performativo en la mutación cromática de su piel. En el margen izquierdo de otro folio, dos dragones con alas del típico marrón de murciélago atacan a un ave (**Fig. 9**). Las alas tienen bordes dorados y escamas en oro discurren también sobre el lomo verde del dragón que está arriba, lo mismo que sucede con el que está más abajo, cuyo cuerpo cambia del azul al rosado y al amarillo. Empero, éste último tiene un cúmulo de puntos en su lomo que refuerzan su epidermis heterogénea. El tercer espécimen del ángulo inferior derecho es igualmente un cuadrúpedo, aunque sin alas. Se asimila a un gran lagarto que, alzado sobre sus patas traseras en postura humana, entabla una lucha con un caballero que lo hiere por el pescuezo. La cabeza del dragón ostenta un

impresionante escorzo en contrapicado y de su entrepierna (al igual que en el anterior espécimen) emergen genitales masculinos. El tornasol queda patente en el azul-turquesa saturado de su cabeza que va virando a verde, unificándose ambos con la base ocre y con sectores blanquecinos⁷¹ en el resto del cuerpo. Estos dragones marginales de epidermis tornasolada aportan dinamismo y atractivo al transitar visual de folio en folio.⁷²

Color, brillo y exotismo en esmaltes y piedras

Las vastas cromaticidades dragontinas se hicieron también extensibles a piezas suntuosas (relicarios, arcas, vasos, fuentes, copas, joyas, relojes, etc.). Vidrio, cerámica, metales dorados y esmaltados,⁷³ así como piedras opacas, semitransparentes y cristalinas fueron materiales predilectos para la confección de diversos objetos con dragones.



Fig. 8: Lieven van Lathem (miniaturista, Flandes, hacia 1430-1493), *San Juan en Patmos*, Ms. 37 (89.ML.35), fol. 18v., tempera, hoja de oro, pintura dorada, pintura plateada y tinta, 12.4 × 9.2 cm (tamaño de la hoja), 1469, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum. Permisos de uso de la imagen Getty's Open Content Program.

<https://www.getty.edu/art/collection/object/105To6#0.5695.0.9484.1.2022>



Fig. 9: Lieven van Lathem (miniaturista, Flandes, hacia 1430-1493), *El martirio de San Lorenzo*, Ms. 37 (89.ML.35), fol. 31v., tempera, hoja de oro, pintura dorada, pintura plateada y tinta, 12.4 × 9.2 cm (tamaño de la hoja), 1469, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum. Permisos de uso de la imagen Getty's Open Content Program.

<https://www.getty.edu/art/collection/object/105ToB#0.4791.0.7348.1.1381>

Sus cualidades refractarias viabilizaron la constante transformación de sus superficies y colores según la incidencia de la luz y de su eventual movimiento al ser trasladados o manipulados. Su sentido ornamental tendió a despojar el simbolismo diabólico del dragón, convirtiéndolo en una criatura de deleite visual por sus formas intrincadas y orgánicas.⁷⁴ La *varietas colorum* dragontina conquistó así el ámbito de lo exótico y de lo maravilloso, al alimentar la fantasía y el hedonismo de los comitentes que encargaban y coleccionaban estas piezas.

Esto ocurre en la *Taza de lapislázuli con dragones y niño*: una copa de lapislázuli traído de Afganistán tallada en Florencia en el siglo XVI, con guarnición ornamental del taller de Pierre Delabarre,⁷⁵ orfebre parisino llamado “Maestro de los dragones” de la primera mitad del siglo XVII (**Fig. 10**).⁷⁶ La pieza tenía originalmente dos asas dragontinas, muy frecuentes en picos y tapas de los diseños de Delabarre,⁷⁷ pero fueron hurtadas en 1918.⁷⁸ Sin embargo, sobrevivieron en el cuello de la copa dos dragones bípedos y alados que flanquean un *putto* clásico junto a dos delfines fieles al modelo de pez monstruoso dragontino tan difundido por los grutescos del siglo XVI, a su vez con interesantes mixturas inspiradas en dragones de tradición china. Los racimos de frutas y vegetales junto con la venera refuerzan las ideas de abundancia y riqueza. Los ojos de los dragones están formados por ópalos,⁷⁹ algunos verdes cristalinos y otros tornasolados. Sus cuerpos rebosan de detalles multicolores: verdes jaspeados viran en amarillos y ocre dialogan con los bordes dorados de crestas, garras y alas con penachos que nacen de bulbos blanquecinos. Las fauces abiertas con dientes blancos y lenguas rojas aportan una actitud enérgica a ambos dragones que agazapados, sugieren ser peligrosos guardianes de la copa que amenazan con atacar a quien ose posar su mano justamente en ese sector del cuello del objeto. Los destellos luminosos reflejados por los esmaltes y el oro producen una fiesta cromática a la vista en contraste con el oscuro azul del lapislázuli: piedra de gran valor simbólico y material, comercializada desde Oriente y utilizada reiteradamente en Occidente a partir de los siglos XII y XIV,⁸⁰ vinculada en la Edad Media al zafiro, gema



Fig. 10: Taza de lapislázuli con dragones y niño, esmalte, lapislázuli, ópalo, oro, 16,8 x 28,5 cm, siglo XVI (vaso); 1625 - 1645 (guarnición por Pierre Delabarre), Madrid, Museo del Prado. Número de catálogo: 000002. ©Museo Nacional del Prado. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/taza-de-lapislazuli-con-dragones-y-nio/aaa6e1d8-9950-441a-9aef-fdfe516a3161>

preciosa que se decía había constituido los muros de la Jerusalén Celestial.⁸¹ Es menester considerar que la tradición de lapidarios y escritos generales sobre piedras, como el *Liber lapidum* (ca. 1090) de Marbodo de Rennes o *De mineralibus* (ca. 1250) de Alberto Magno, o incluso *De triplici vita* (1489) de Marsilio Ficino en el contexto renacentista, habían adjudicado diversos poderes apotropaicos y sanadores a las piedras.⁸² Éstas fueron ampliamente coleccionadas por reyes y nobles, y también engarzadas en objetos y joyas como símbolos de magnificencia⁸³ debido a la belleza de sus colores transparentes y brillosos. La corporalidad maleable del dragón permitió por tanto crear diseños en los que se combinaron variadas piedras preciosas con oro y esmaltes.

Un pendiente español producido entre fines del siglo XVI e inicios del XVII contiene protuberantes masas de perlas que simulan ser la parte central del cuerpo y el cuello del dragón que constituye la joya, siendo conectadas por áreas de oro esmaltadas⁸⁴ con texturas en verde y negro que forman la



Fig. 11: Pendiente con forma de dragón, oro, esmalte y perlas barrocas, 7,8 × 4,7 cm, ca. 1575-1600, Chicago, Art Institute of Chicago. Referencia 1992.295. CCO Imagen en dominio público. <https://www.artic.edu/artworks/119270/pendant-shaped-as-a-dragon>

cabeza, el pecho, las alas quirópteras y el remate de su cola (**Fig. 11**). Pequeñas líneas curvas, manchas circulares y tramas con rombos operan como un *collage* de texturas evocadoras de la rugosa epidermis dragontina. Suspendido entre cadenas, el dragón bípedo parece así estar volando.



Fig. 12: Pendiente con escarbadietes en forma de dragón, oro, perlas y piedras preciosas, 7.1 × 2.7 cm, Italia (?), ca. 1550 - ca. 1600, Amsterdam, Rijksmuseum, BK-17068. Copyright: CCo 1.0 Imagen en dominio público. <http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.19027>

Otro pendiente coetáneo realizado con gran posibilidad en Italia está formado por un dragón con cresta, pero sin alas, cuyo sinuoso cuerpo discurre en vertical (**Fig. 12**). De su pecho pende una perla enmarcada por su cola curva que, en su contexto de uso, replica el

eventual movimiento de la joya portada por su propietario. Los colores se yuxtaponen a partir del oro que delimita sectores esmaltados en azul, celeste y verde, y que enmarca con bordes cuadrados, romboidales, circulares y ovalados los engarces de perlas y piedras (turquesa, diamante, rubí, zafiro). La variedad de colores yuxtapuestos que refulgen y cambian responde al ideal de joya renacentista como artefacto de ostentación de estatus social.⁸⁵ Este modelo de belleza multifacética quita el valor negativo al dragón pues, aunque en actitud salvaje, tiende a prevalecer el carácter extravagante de la criatura, como si se tratara de una maravilla de un gabinete de maravillas o *Wunderkammer*.⁸⁶

Conclusiones

La opción multicolor en el dragón fue una alternativa loable para lograr su mayor efectismo visual durante la Baja Edad Media y el Renacimiento. Aunque podría pensarse artificiosa y reforzadora del orden de lo imaginado, pareció aludir en gran medida a los cambios cromáticos típicos de la epidermis de ciertos reptiles y anfibios reales. Bajo el claro objetivo de la mimesis, se idearon dragones semejantes a especímenes verdaderos de carne y hueso, a lo cual contribuyeron las prácticas y los propósitos de la incipiente historia natural impulsada desde el coleccionismo privado de especímenes y de objetos relacionados con ellos. El degradé cromático, el efecto tornasol y la disposición de múltiples colores y texturas mancomunados o divididos en sectores fueron recursos que conjugaron la intervención activa de la luz ilusoria (a través del efecto pictórico) o real (por la capacidad refractaria de piedras, metales y esmaltes).

El tópico medieval de la *varietas colorum* aplicada al cuerpo del dragón experimentó diferentes acepciones: como signo negativo vinculado a la metamorfosis propia de lo demoníaco; como signo-vestigio mimético destinado evocar a una especie factible basándose en la anatomía de animales concretos (sobre todo de reptiles y anfibios); como objeto ornamental provocador de placer visual a través del exotismo de lo zoomorfo. Por un lado, la transformación cromática pretendió mostrar la naturaleza diabólica del

dragón, que a través de la mutación genera engaño. Pero al mismo tiempo, para darle un carácter más verosímil y real a esos cambios, se buscaron puntos de referencia en especies reales observadas. Lo monstruoso buscó su correlato en lo real.

En tercera instancia, lo feo resultó móvil de lo bello, y al seducir invisibilizó la carga negativa dragontina por medio del atractivo de colores translúcidos y brillos, y por la misma dimensión ornamental del objeto. Sin embargo, parecería ser que el exotismo que envuelve a la figura del dragón jugó al límite con la naturaleza salvaje y destructiva de este híbrido, pues esa es la actitud con la que se lo continuó

representando: con las fauces abiertas, sacando la lengua, batiendo las alas. Se trató de una monstruosidad exótica pensada como bella. Así, lo multicolor contribuyó a hacer dragones más convincentemente creíbles y a traerlos al “más acá” de la realidad cotidiana.

Notas

¹ Tullio Gregory, “Naturaleza”, en: Jacques Le Goff y Jean-Claude Schmitt (eds.), *Diccionario razonado del Occidente Medieval*, Madrid, Ediciones Akal, 2003, pp. 592-593.

² 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-Barcelona, Miño y Dávila editores, 2020, pp. 140-141.

³ Tullio Gregory, “Naturaleza...” *op.cit.*, p. 593.

⁴ La zoología del siglo XIII incorporó términos como “*experientia, experimentum, experiri*”, afán empírico ya visible en el conocido tratado de Alberto Magno, quien aseguró observar y comprobar ciertos aspectos físicos y actitudinales de ciertos animales. Francesco Zambon, *El alfabeto simbólico de los animales. Los bestiarios de la Edad Media*, Madrid, Ediciones Siruela, 2010, p. 44.

⁵ Ernst H. Gombrich, “El Renacimiento: período o movimiento” en: *Variaciones sobre la historia del arte. Ensayos y conversaciones*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Edhasa, 2015, pp. 81-86.

⁶ Nadia Mariana Consiglieri, *El dragón de lo imaginado... op.cit.*, pp. 67-68.

⁷ Daniel Ogden, *Dragons, Serpents, and Slayers in the Classical and Early Christian Worlds. A Sourcebook*, Oxford, Oxford University Press, 2013, p. 4.

⁸ Cfr. Pamela H. Smith, “Artists as Scientists: Nature and Realism in Early Modern Europe”, *Endeavour*, 24/ 1, 2000, pp. 18-19. [https://doi.org/10.1016/S0160-9327\(99\)01259-4](https://doi.org/10.1016/S0160-9327(99)01259-4), acceso el 27 de mayo de 2023.

⁹ Nadia Mariana Consiglieri, “El dragón medieval: sus continuidades, cambios y reinvenções en siglos posteriores”, en: Nadia Mariana Consiglieri y Esteban Greif (eds.), *Representaciones del mundo natural: de la Edad Media a la Modernidad*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Instituto Multidisciplinario de Historia y Ciencias Humanas (IMHICIHU –CONICET), 2022, p. 75. <http://www.imhicihu-conicet.gob.ar/representaciones-del-mundo-natural-de-la-edad-media-a-la-modernidad/>, acceso el 27 de mayo de 2023.

¹⁰ Lucifer Trifonte es descrito en la *Divina Comedia* de Dante Alighieri con alas membranosas de murciélago: “Dos alas grandes bajo cada cara, / que a pájaro tamaño convenían / tales velas jamás un barco izara, / de

murciélago eran; carecían / de plumas, y a la vez aleteaban / de modo que tres vientos producían” (Infierno, Canto XXXIV, 46-51). Citado en: Jurgis Baltrušaitis, *La Edad Media fantástica. Antigüedades y exotismos en el arte gótico*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1987, p. 154.

¹¹ *Ibid.*, pp. 159-161.

¹² *Ibid.*, p. 159.

¹³ Michel Pastoureau, *Bestiaires du Moyen Âge*, Paris, Éditions du Seuil, 2011, pp. 172-173.

¹⁴ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano-Introducción general*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2000, p. 141; José Julio García Arranz, “El bestiario del Diablo” en: Rafael García Mahiques (dir.), *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. 6. Los Demonios II. Bestiario, Música endiablada y Exorcismo*, Madrid, Encuentro, 2021, p. 61.

¹⁵ Lorraine Daston y Katharine Park, *Wonders and the Order of Nature, 1150-1750*, New York, Zone Books, 1998, pp. 101-102; Michel Pastoureau, *Una historia simbólica de la Edad Media Occidental*, Buenos Aires, Katz Editores, 2006, p. 52.

¹⁶ Destaca su *Serpentum et draconum historiae* (1640). Cfr. Peter Mason, *Ulisse Aldrovandi: Naturalist and Collector*, London, Reaktion Books, 2023.

¹⁷ Cfr. Jeffrey Chipps Smith, *Kunstammer. Early Modern Art and Curiosity Cabinets in the Holy Roman Empire*, London, Reaktions Books Ltd., 2022.

¹⁸ Umberto Eco, *Historia de la fealdad*, Barcelona, Lumen, 2007, p. 243.

¹⁹ Umberto Eco, *Historia de la belleza*, Barcelona, Debolsillo, 2010, p. 152.

²⁰ “4. 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 (...)”. San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*. Texto y notas de José Oroz Reta & Manuel A. Marcos Casquero; introducción de Manuel C. Díaz y Díaz, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2009, Libro XII, Capítulo 4, 4-5, p. 912.

²¹ Ignacio Malaxecheverría, “El dragón en el bestiario medieval”, en: Lambert Botey y Victoria Cirlot (publ.), *El*

Drac en la cultura medieval. Exposició Fundació Caixa de Pensions. Catálogo de la exposición, Barcelona, Fundació Caixa de Pensions, 1987, pp. 63, 66; Nadia Mariana Consiglieri, *El dragón de lo imaginado... op.cit.*, pp. 78-80.

²² En el *Florilegium patristicum* (Paris, BnF lat. 3630), bestiario inglés del siglo XIII de la Familia II, dentro de las serpientes aparece el dragón frente al árbol Peredexion (f.92v) y atacando a un elefante (f. 93r), la *scitalis* (f.94r) y el *saurus* (f. 95r) (un tipo de lagarto) en pleno recambio de pieles. Cfr. Sarah Kay, *Animal Skins and the Reading Self in Medieval Latin and French Bestiaries*, Chicago – London, The University of Chicago Press, 2017, p. 46; Plates 6 / 7.

²³ Willene B. Clark, *A Medieval Book of Beasts. The Second-Family Bestiary: Commentary, Art, Text and Translation*, Woodbridge, The Boydell Press, XCI. *De dracone maiore*, pp. 194-195.

²⁴ Camb., Univ. Lib. li.4.26, f. 1-74, finales del siglo XII. Cfr. Terence Hanbury White (Translator), *The Book of Beasts: Being a Translation from a Latin Bestiary of the 12th Century*, New York, Dover Publications Inc., 2010, p. 36.

²⁵ Ignacio Malaxecheverría, *Bestiario medieval*, Madrid, Siruela, 2002, p. 223, Cambridge, 165-167.

²⁶ Ignacio Malaxecheverría, "El dragón en el bestiario medieval..." *op.cit.*, pp. 65-67; Nadia Mariana Consiglieri, *El dragón de lo imaginado... op.cit.*, pp. 100-102.

²⁷ Michel Pastoureaux, *Bestiaires du Moyen Âge... op.cit.*, p. 203.

²⁸ Michel Pastoureaux, *Una historia simbólica... op.cit.*, p. 137.

²⁹ *Idem*.

³⁰ John Gage, *Color y cultura. La práctica y el significado del color de la Antigüedad a la abstracción*, Madrid, Ediciones Siruela, 2001, p. 70.

³¹ Michel Pastoureaux, *Una historia simbólica... op.cit.*, p. 137.

³² John Gage, *Color y cultura... op.cit.*, pp. 69-71.

³³ Michel Pastoureaux, *Una historia simbólica... op.cit.*, p.139.

³⁴ Véase, entre otros ejemplos, el dragón que enmarca la caja de escritura en el folio 93 verso de 'The Rutland Psalter', ca. 1260. Add MS 62925, Londres, The British Library.

https://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_62925_fs001r

³⁵ El grado de luminosidad de un color.

³⁶ Consiglieri, *El dragón de lo imaginado... op.cit.*, pp. 141-142.

³⁷ Michel Pastoureaux, *Una historia simbólica... op.cit.*, pp. 135-136.

³⁸ *Ibid.*, p. 136.

³⁹ En manuscritos del siglo XIII ya vemos mandorlas, círculos o cuadrilóbulos de dos o tres colores sucesivos que rodean a Cristo como Pantócrator o creador del universo. Esto se tradujo en el siglo XV en representaciones evocadoras del arco iris sobre el cual se sienta Cristo como juez. Véanse: Hans Memling, *Tríptico del Juicio Final*, ca. 1467-1473, Gdańsk, Muzeum Narodowe w Gdańsku; Rogier Van der Weyden, *Políptico del Juicio Final*, ca. 1445-1450, Beaune, Hôtel-Dieu.

⁴⁰ Refiriendo a la postura cromofóbica cisterciense del siglo XII, Pastoureaux mencionó la carga negativa de la *varietas colorum* en alusión a la policromía en vidrieras, manuscritos, esculturas, orfebrería y joyas multicolores y tornasoladas. Michel Pastoureaux, *Una historia*

simbólica... op.cit., p.153. Utilizaré esta categoría para referir al tratamiento multicolor de los dragones tardomedievales y renacentistas.

⁴¹ "Caeterum in claustris coram legentibus fratibus quid facit illa ridicula monstruositas, mira quaedam deformis formositas, ac formosa deformitas? Quid ibi immundae simiae? quid feri leones? quid monstruosi centauri? quid semihomines? quid maculosae tigrides? quid milites pugnantes? quid venatores tubicinantes? (...) Tam multa denique, tamque mira diversarum formarum ubique varietas apparet, ut magis legere libeat in marmoribus quam in codicibus, totumque diem occupare singula ista mirando, quam in lege Dei meditando. (...)” S. Bernardi Abbatis Clarae-Vallensis, *Apologia ad Guillelmum*, Migne PL 182, caput XII, 29, col. 915-916. Cfr. Jèssica Jaques Pi, *La estética del románico y el gótico*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 129, 2009, p.287.

⁴² *Ibid.*, nota al pie n°106, p. 100; nota al pie n°259, p. 149.

⁴³ "Haec vero multiplicatio et variatio uniuersorum (symbolorum) est puchritudo. Quoniam nisi dissimiliter pulchra essent singula, summe pulchra non essent uniuersa". Hugo de Saint Victor, *Expositio in Hierachiam caelestem*, Migne PL 175, c. 943. *Ibid.*, p. 136.

⁴⁴ Umberto Eco, *Historia de la belleza...op.cit.*, p. 148.

⁴⁵ "Videmus quod aliqua imago dicitur pulchra, si perfecte repraesentat rem quamvis turpem". Tomás de Aquino, *Summa theologiae*, I q. 39 a.8. *Ibid.*, p. 163.

⁴⁶ "Diversitas etiam facit pulchritudinem, quoniam diversae partes uniuerso ornat et pulchrum faciunt uniuersum, et diversae partes animalium animalia [...] Ex coniunctione quoque plurium intentionum formarum visibilium ad invicem, et non solum ex ipsis intentionibus visibilium, fit pulchritudo in visu, ut quadoque colores scintillantes et similiter pictura proportionata sunt pulchriora coloribus et picturis carentibus ordinatione consimili". Vitelio, *Witelonis perspectivae liber primus*, IV (1977 :148). *Ibid.*, pp. 144, 149.

⁴⁷ Michel Pastoureaux, *Bestiaires du Moyen Âge... op.cit.*, p.207.

⁴⁸ Enrico Castelli, *Lo demoníaco en el arte. Su significado filosófico*, Madrid, Ediciones Siruela, 2007, pp.85-87.

⁴⁹ Se piensa que la hagiografía original del siglo VIII escrita en griego (hoy perdida), en la que aparecía nombrada Marina, fue la fuente utilizada para la confección del texto latino más antiguo que se conserva sobre la santa denominado *Passio a Theotimo*, escrito en el siglo IX. Brigitte Cazelles, "The Life of Saint Margaret of Antioch" in *The Lady as Saint: A Collection of French Hagiographic Romances of the Thirteenth Century*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1992, p. 216.

<https://doi.org/10.9783/9780812292305-015>, acceso 27 de mayo de 2023.

⁵⁰ "Istud autem quod dicitur de draconis deuoratione et ipsus crepatione, apocryphum et friuolum reputatur". Iacopo da Varazze, *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, 2007, Volume II, LXXXIX [De Sancta Margarita], p. 692.

⁵¹ Recuerda a Jon 2: 1-11.

⁵² *Martyrium of Saint Marina*, IX AD, pp. 24-7 Usener, Greek, en: Daniel Ogden, *Dragons, Serpents... op.cit.*, pp. 244-245.

⁵³ Gn 3, 1-19.

⁵⁴ Jean Bourdichon (1457 -ca. 1521) continuó en la escena de Tours las tendencias pictóricas de Jean Fouquet. Nicholas Herman, « Jean Bourdichon (vers 1457-1521) » dans Béatrice de Chancel-Bardelot, Pascale Charron, Pierre-Gilles Girault, Jean-Marie Guillouët (dirs.) *Tours 1500, capitale des arts*, Catalogue d'exposition, Tours, Musée des Beaux-Arts, 17 mars-17 juin 2012, Tours / Paris, 2012, pp. 247-251.

⁵⁵ Cfr. Marie-Pierre Laffitte, Georges Minois, Michèle Bilimoff y Carlos Miranda García-Tejedor, *Grandes Horas de Ana de Bretaña*, Barcelona, M. Moleiro Editor, 2010.

⁵⁶ En el folio 185v del mismo manuscrito (Paris, BnF, Latin 9474) aparece san Lifardo, santo del siglo VI que en Meung-sur-Loire advirtió sobre la amenaza de un dragón cercano a una fuente. Tras demostraciones de fe, lo aniquiló (aquí está sujetándolo con una soga por el cuello, como santa Marta) y, como en el caso de santa Margarita de Antioquía, la hagiografía indica que derrotó también a demonios. Si bien el dragón alado igualmente tiene un pasaje cromático, el azul de la cabeza está más sectorizado y el degradé entre el verde y el amarillo ocurre sólo en su tronco y en sus alas. Cfr: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b52500984v/f379.item>. En santa Margarita, el cambio cromático es complejo y gradual, generando una genuina sensación de metamorfosis.

⁵⁷ “[Los] cocodrilos (orden *Crocodylia*), son organismos de gran talla y cuerpo robusto, presentan adaptaciones para la vida acuática como son cabeza alargada y plana, con los ojos y fosetas nasales en posición superior, además de una cola muy fuerte (...)”. Luis Canseco-Márquez y María Guadalupe Gutiérrez Mayén, Anfibios y Reptiles del Valle de Tehuacán-Cuicatlán, México, Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad (CONABIO), Fundación para la Reserva de la Biosfera Cuicatlán, A. C, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2010, p. 105. Al formar parte del universo de los reptiles, la capa superficial de piel (epidermis) constituida por escamas es seca, dura e impermeable debido a procesos de queratinización y es la piel que regularmente “muda”. *Ibidem*. Los cocodrilos tienen escamas yuxtapuestas que aumentan su tamaño, incluyendo placas resistentes y escamas granulares que, al ser prominencias redondeadas, protegen el cuerpo del animal. Cfr. Adrián Castellanos, “Piel de los reptiles, dermis y epidermis. Escamas y capas córneas”, *Animales y biología. Revista digital sobre animales, mascotas, naturaleza, ciencia y biología*, 17 de septiembre de 2018. <https://animalesbiologia.com/reptiles/anatomia-morfologia/piel-de-los-reptiles-dermis-y-epidermis-escamas-y-capas-corneas>, acceso 27 de mayo de 2023.

⁵⁸ Cfr. Laura Rodríguez Peinado, “Púrpura. Materialidad y simbolismo en la Edad Media”, *Anales de Historia del Arte*, Vol. 24, N° Esp. Noviembre (2014), pp. 471-495. http://dx.doi.org/10.5209/rev_ANHA.2014.48289, acceso 27 de mayo de 2023.

⁵⁹ Pilar Silva Maroto, “Maestro de Zafra”, en: VV.AA., *La pintura hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo y su época*. Catálogo de Exposición (Barcelona, Museo Nacional d'Art de Catalunya, 26/02/2003 al 11/05/2003; Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 09/06/2003 al 31/08/ 2003), Barcelona, Museu

Nacional d'Art de Catalunya / Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003, p. 436.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 437; Víctor I. Stoichita, “El autor como detalle” en: AA.VV., *Museo del Prado. Fragmentos y detalles*. Madrid, Museo del Prado, 1997, p. 260.

⁶¹ Bourdichon propuso otro caso de camuflaje del dragón con la armadura de san Miguel en el Libro de Horas de Carlos VIII. Véase: Jean Bourdichon. *Horae ad usum Parisiensem, dites Heures de Charles VIII*. 1483-1498, Latin 1370, f.216r. Paris, Bibliothèque nationale de France. Département des Manuscrits. Source: Gallica, BnF,

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8453974s/f435.item>

⁶² Cfr. Martin Stevens & Åbo Akademi Sami Merilaita, *Animal Camouflage. Mechanisms and Function*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.

⁶³ “2. m. Cambiante, reflejo o viso que hace la luz en algunas telas o en otras cosas muy tersas”. *Diccionario de la lengua española*. Real Academia Española (RAE), Edición del Tricentenario, Actualización 2022. <https://dle.rae.es/tornasol>, acceso 27 de mayo de 2023.

⁶⁴ Cennino Cennini, *El Libro del Arte* (comentado y anotado por Franco Brunello; Introducción por Licisco Magagnato; Traducción del italiano por Fernando Olmeda Latorre), Madrid, Akal, 2014, Capítulo LXXVII, p. 127-129, y nota al pie n°1, p. 127.

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 127-128, y nota al pie n°1, p. 127.

⁶⁶ Cfr. Arturo Galansino e Simone Facchinetti (a cura di), *Paris Bordon. Pittore divino 1500 – 1571*, catálogo de exposición, Treviso – Museo Santa Caterina, dal 16/09/2022 al 15/01/2023, Venezia, Marsilio Editori, 2021.

⁶⁷ Lorraine Daston y Katharine Park, *Wonders and the Order of Nature... op.cit.*, pp. 285-286.

⁶⁸ Amanda K. Herrin, “Pioneers of the Printed Paradise: Maarten de Vos, Jan Sadeler I and Emblematic Natural History in the Late Sixteenth Century”, in: Karl A.E. Enekel and Paul J. Smith (eds.), *Zoology in Early Modern Culture. Intersections of Science, Theology, Philology, and Political and Religious Education*, Leiden – Boston, Brill, 2014, pp. 378-380.

⁶⁹ Cfr. Tom Henry, *La vita e l'arte di Luca Signorelli*, Città di Castello, Petrucci Editore, 2014, pp. 226-227.

⁷⁰ Otro llamativo efecto de tornasol aparece en el dragón heráldico *en pendant* con un león que sostienen el blasón de Charles d'Orléans-Angoulême y Louise de Savoie, en una copia del *Trésor de Brunetto Latini* datada entre 1501 y 1600 (Paris, BnF, Français 19088, f.1r.) <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10545232w/f13.item.r=initiale%20orn%C3%A9>. Los estridentes golpes de amarillo son claves para activar el artificio del tornasol.

⁷¹ Cennini indica una operación bastante similar para lograr un tornasol de ocre, aunque en lugar del azul refiere al uso de negro, sinopia o amatisto. Cennino Cennini, *El Libro del Arte... op.cit.*, Capítulo LXXX, p. 129.

⁷² En otro manuscrito, el tornasol está dado por el contraste del amarillo que irrumpe entre dos tonos oscuros (azul-verdoso y rosado), y es enfatizado por pasajes cromáticos graduales en la cola del dragón unida a una lacería, la cual enmarca la caja de escritura (*Biblia veteris et novi testamenti, Grillinger-Bibel*, BSB Clm 15701, [S.l.], f. 11v. Date: 1428. Munich, Bayerische Staatsbibliothek. <https://daten.digital-sammlungen.de/~db/0010/bsb00104459/images/index.html?seite=160>).

En otro, ocurre por el pasaje

cromático de dos tonos, con puntos blancos como destellos luminosos (*Horae cum calendario* ou *Livre d'heures à l'usage de Rome*. Bening, Simon (¿1483? - 1561), enlumineur. 1510-1525. Paris, BnF, Département Centre Technique du Livre, Leber 142, ff. 191r, 191v, 193r, 193v, 197r, 197v.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10053553j/f384.item.r=illustrations>.

⁷³ En la Edad Media fue muy común la imitación de piedras preciosas con pastas vítreas sobre los metales, e incluso el dar un aspecto dorado a metales de menor calidad como la plata y el cobre. Marcos Collareta, “Orfebrería y técnicas del orfebre” en: Enrico Castelnovo y Giuseppe Sergi (dirs.), *Arte e historia en la Edad Media II. Sobre el construir: técnicas, artistas, artesanos, comitentes*, Madrid, Akal, 2013, p. 599.

⁷⁴ Carlos I de Borgoña donó en 1471 a la Catedral de Lieja (Bélgica) un relicario ejecutado por Gérard Loyet entre 1467 y 1471. En él es retratado ofreciendo dicho objeto a san Lamberto, junto a san Jorge y el dragón. El oro abunda en las figuras humanas, mientras que el dragón alado destaca por el verde esmaltado brillante de su cuerpo, por sus ojos rojos y por sus dientes blancos. Cfr. Marina Belozerskaya, *Luxury Arts of the Renaissance*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 2005, pp. 54, 56. En otro relicario regalado por el Arzobispo Ernst de Colonia a Guillermo V de Baviera en 1586, el cuerpo dragontino de oro y plata dorada, esmaltado con blanco y verde tiene esmeraldas y rubíes que hacen de manchas. *Estatua de san Jorge*. Oro, esmalte, plata dorada, diamantes, rubíes, esmeraldas, ópalos, ágatas, calcedonia, cristal de roca, perlas y otras piedras preciosas). Altura: 50 cm. Munich, ca. 1586-1597. Munich, der Residenz München, Bayerischen Schösserverwaltung.

<https://www.residenz-muenchen.de/englisch/treasury/pico8.htm#:~:text=The%20statuette%20was%20made%20to,Chapel%20in%20the%20Munich%20Residence>

⁷⁵ Pertenece a los Tesoros del Delfín (hoy en el Museo del Prado, Madrid): colección que fue propiedad de Luis de Francia, primogénito de Luis XIV y de María Teresa de Austria. Iniciando la dinastía de los Borbones, su hijo Felipe V, Duque de Anjou, la heredó y la trasladó a España en 1715. Leticia Azcue Brea, “Rarezas y lujo para deslumbrar: el Tesoro del Delfín”, *Ars & Renovatio*, n°7, 2019, pp. 505-506.

<http://artedelrenacimiento.com/images/ARSRENOVA/TIO2019/27-Azcue-rarezas-y-lujo.pdf>, acceso 27 de mayo de 2023.

⁷⁶ El especialista conectó esta pieza con al menos dos del Musée du Louvre que presentan ornamentaciones de Delabarre y que proceden de las colecciones de Luis XIV y del Delfín de Francia (*Aiguière à la Minerve*, MR 445 y *Coupe en coquille -aiguière-* MR 130. Paris, Musée du Louvre). Daniel Alcouffe, « Le « maître aux dragons » : les créations de l'orfèvre parisien Pierre Delabarre », *Revue de l'Art*, n°81, 1988, pp. 50-52. <https://doi.org/10.3406/rvart.1988.347729>, acceso 27 de mayo de 2023.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 47.

⁷⁸ Leticia Azcue Brea, “Rarezas y lujo...”, *op.cit.*, p. 511.

⁷⁹ *Idem.*

⁸⁰ Cecilia Frosinini, “L’oltramare. Il blu dei santi e dei re”, in: María Sframeli, Valentina Conticelli, Riccardo Gennaioli e Gian Carlo Parodi (A cura di), *Lapislazzuli*.

Magia del blu. Catalogo della mostra ‘Lapislazzuli magia del blu’, Firenze, Palazzo Pitti, Museo degli Argenti. Firenze, Museo di Storia Naturale dell’Università di Firenze, “La Specola”, 9 giugno-11 ottobre 2015. Livorno, Sillabe, 2015, p. 123.

⁸¹ John Gage, *Color y cultura... op.cit.*, p. 66.

⁸² *Ibid.*, pp. 73-74; Marina Belozerskaya, *Luxury Arts of the Renaissance... op.cit.*, p.57.

⁸³ *Ibid.*, p. 49.

⁸⁴ Véase también otro ejemplo del mismo formato en el que se representa una salamandra. *Pendant, in the form of a salamander*, enameled gold set with pearls and an emerald, West Europe, late 16th century. Height: 7.1cm; Width: 6.3cm; Depth: 1cm; Weight: 0.0027kg. Accession Number: M.537-1910, London, Victoria and Albert Museum.

<https://collections.vam.ac.uk/item/O72004/pendant-unknown/>

⁸⁵ Marina Belozerskaya, *Luxury Arts of the Renaissance... op.cit.*, p. 3.

⁸⁶ Una noción bastante similar la expresaba en el siglo XII Hugo de San Víctor al referir a la belleza de las gemas y piedras preciosas, que más allá de su utilidad, maravillan y causan deleite a la vista. “(...) Quid de gemmis et lapidus pretiotis narrem? quorum non solum efficacia utilis, sed aspectus quoque mirabilis est. Ecce tellus redimita floribus, quam jucundum spectaculum praebet, quomodo visum delectat, quomodo affectum provocat? (...)”. Hugonis de S. Victore, *Didascalicon de studio legendi*, II. PL Migne 186, Col. 821. Jèssica Jaques Pi, *La estética del románico y el gótico... op.cit.* pp. 111-112.

¿Cómo citar correctamente el presente artículo?

Nadia Mariana Consiglieri; “Sobre tornasoles y efectos multicolor. *Varietas colorum* y artificios cromáticos en dragones bajomedievales y renacentistas”. En *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*. N° 23 | Primer semestre 2024, pp. 43-60.

URL:

<https://caiana.caiana.com.ar/dossier/2024-1-23-d02/>

Recibido: 27 de mayo de 2023

Aceptado: 12 de septiembre de 2023