

## e-Spania

Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes

48 | Juin 2024

Animaux et violence (Époques médiévale et moderne) / Porosités et circulations dans les espaces d'enfermement (XVI<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)

---

# Sangre, dolor y muerte. Modos de representar la violencia de san Jorge sobre el dragón en la pintura catalano-aragonesa del siglo XV

Nadia Mariana Consiglieri

---



### Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/e-spania/50688>

ISSN: 1951-6169

### Editor

Civilisations et Littératures d'Espagne et d'Amérique du Moyen Âge aux Lumières (CLEA) - Paris Sorbonne

### Referencia electrónica

Nadia Mariana Consiglieri, «Sangre, dolor y muerte. Modos de representar la violencia de san Jorge sobre el dragón en la pintura catalano-aragonesa del siglo XV», *e-Spania* [En línea], 48 | Juin 2024, Publicado el 01 junio 2024, consultado el 15 julio 2024. URL: <http://journals.openedition.org/e-spania/50688>

---

Este documento fue generado automáticamente el 15 de julio de 2024.



Únicamente el texto se puede utilizar bajo licencia CC BY-NC-ND 4.0. Salvo indicación contraria, los demás elementos (ilustraciones, archivos adicionales importados) son "Todos los derechos reservados".

---

# Sangre, dolor y muerte. Modos de representar la violencia de san Jorge sobre el dragón en la pintura catalano-aragonesa del siglo XV

Nadia Mariana Consiglieri

---

- 1 La iconografía de dragones y demonios siendo domesticados o aniquilados por santos se acrecentó en la cultura visual bajomedieval y se estableció definitivamente en el Renacimiento. El mensaje sustentado en vencer al enemigo genérico de la cristiandad fue lo bastante eficaz como para ser traducido a grupos sociales concretos considerados otredades a dominar<sup>1</sup>. Especialmente a partir del siglo XV, el creciente desarrollo del comercio y de la navegación ultramarina europea impulsó el afán exploratorio de tierras desconocidas, cuyos imaginarios poblaron la literatura de viajes. Deudores de ideales gestados en las cruzadas, las novelas de caballería promovieron el valor modélico del caballero ecuestre enfrentado a criaturas monstruosas y malignas para reestablecer un orden perdido o anhelado<sup>2</sup>. Estos imaginarios también fueron expresados especialmente en el contexto ibérico en términos antiheréticos contra judíos y musulmanes pensados como adversarios de la cristiandad<sup>3</sup>. En el entorno de la corte de los Reyes Católicos, Juan Unay señalaba en *El Libro de los grandes hechos* la necesidad de combatir a los herejes «[...] por quanto son engañadores e escarnidores e menospreciadores de la fe de Jhesucristo [...]»<sup>4</sup>. Este ideario se complementó con ciertas hagiografías presentes en obras compilatorias como la *Leyenda dorada*, compuesta hacia 1290 por el prelado dominico Santiago de la Vorágine, obra que adquirió una inusitada difusión entre los siglos XIV y XV<sup>5</sup>. Allí, la historia de san Jorge (conocida ya desde el siglo V) se explaya en la escena del combate contra el dragón, cambiando el foco de interés en la figura del santo: de mártir a guerrero victorioso<sup>6</sup>. Llegó a ser considerado patrono de diversos reinos y ciudades, entre ellos, de la corona catalano-aragonesa desde finales del siglo XI debido a la creencia en sus intervenciones contra los musulmanes<sup>7</sup>. Al ser un antiguo soldado de la milicia romana convertido al cristianismo, se perfiló como santo guerrero modélico representante de armeros,

caballeros, ballesteros y arqueros, así como de órdenes militares como la de los Caballeros Teutónicos o la de Aragón<sup>8</sup>. Portando lanza y espada, fue plasmado vistiendo lujosas armaduras metálicas de la época<sup>9</sup>. La idiosincrasia de la guerra santa había fecundado una potente imaginería bélica. Así, el santo suele ser representando mayormente en su contienda contra el dragón que atormentaba a los pobladores de Silca al ser entregados en sacrificio por su rey para apaciguar la voracidad del monstruo. La princesa, quien sería la próxima víctima designada, es salvada por el santo quien, tras herir al dragón, hizo que ella lo llevara hasta las murallas citadinas atado con una soga. Bajo el compromiso del monarca de que su reino abandone el paganismo, terminó de aniquilar a la bestia. Estas etapas disímiles suelen sintetizarse en una única escena, en la que se muestra al dragón herido por la lanza y a san Jorge sobre su caballo por impartirle la estocada final con su espada. La princesa suele aparecer rezando a un costado o al fondo, delante de la ciudad amurallada<sup>10</sup>.

- 2 El polifacético panorama hispánico en materia pictórica fusionó elementos tardogóticos con las novedades renacentistas florecientes en diferentes focos europeos<sup>11</sup>. En el área catalano-aragonesa, durante las primeras décadas del siglo XV, los talleres laicos continuaron con las premisas del gótico internacional, aunque gradualmente introdujeron métodos de trabajo relacionados con el estudio del natural<sup>12</sup>. La mezcla de pigmentos con aceite (primero de nuez, luego de lino) y su aplicación en veladuras fueron recursos técnicos perfeccionados en Flandes, con los cuales el valenciano Lluís Dalmau tomó contacto al ser enviado allí por Alfonso V el Magnánimo en 1431<sup>13</sup>. Aunque ya había conocido a Jan Van Eyck en 1427, en una embajada concertada por dicho monarca en Lisboa<sup>14</sup>, fue a partir del viaje de la década del 30 cuando Dalmau se adentró con profundidad en las innovaciones flamencas que pondrá en práctica a su regreso, sobre todo en su *Virgen de los Consellers*<sup>15</sup>. Pese a que diversos artistas como Jacomart y Joan Reixac viajan continuamente a Nápoles al ser sede de la corte de Alfonso V el Magnánimo<sup>16</sup>, la tendencia quattrocentista italiana recién se instalará en España hacia fines del siglo XV, con el arribo a Valencia en 1472 del italiano Paolo de San Leocadio<sup>17</sup>. No obstante, atendiendo a la simultánea difusión que las técnicas septentrionales ya habían alcanzado en Italia<sup>18</sup>, diversos pintores como Bartolomé Bermejo desarrollan en palabras de Fernando Benito Doménech un “flamenquismo renovado”<sup>19</sup>, al aplicar recursos técnicos más efectistas y miméticos. Estas complejas constelaciones de intercambios técnicos, estilísticos e iconográficos se produjeron no sólo por la movilidad de los artistas, sino también por el comercio de objetos, pinturas, tapices, grabados, etc. en mercados como los de Amberes y Brujas en los Países Bajos, o el de Medina del Campo en Castilla, y de los encargos privados de monarcas y nobles a una amplia red de talleres nórdicos e ibéricos<sup>20</sup>. Aunque Flandes fue uno de los centros artísticos de mayor influencia, otras ciudades septentrionales también impactaron en las tendencias hispánicas –como la vertiente de Tournai (actual Bélgica) con maestros como Robert Campin y Rogier van der Weyden en la pintura castellana (especialmente en la corte de Juan II de Castilla y luego de los Reyes Católicos<sup>21</sup>)–, además de la fusión de esta *ars nova* con los mencionados modos pictóricos italianos e incluso franceses<sup>22</sup>.
- 3 En este heterogéneo campo de intercambios y reinventaciones artísticas, el territorio catalano-aragonés destacó por su amplia producción pictórica de retablos con el recurrente tópico de san Jorge contra el dragón (al ser santo patrono). El repertorio de imágenes producidas en la época da cuenta de creativas soluciones locales, aunque nutridas por las mencionadas tendencias extranjeras. Las composiciones pictóricas

enfatan la violencia ejercida sobre el dragón, el cual en ocasiones es resuelto a partir de modelos tardogóticos de dragones y demonios, así como en otras, en base a reptiles (sobre todo grandes lagartos y cocodrilos). Asimismo, los entornos en donde se despliegan las figuras no sólo remiten a genéricos ambientes naturales rústicos y salvajes (en sintonía con modelos italianos y septentrionales que circulaban en la cultura visual europea del periodo), sino también en algunos casos, a paisajes o emplazamientos locales. La sangre destaca como recurso recurrente, así como una particular combinación de lucha y agonía en la bestia híbrida, que hacen de estas propuestas visuales un corpus particular e interesante a examinar.

## El cuerpo animal como territorio-otro: el caso del dragón

- 4 Es de destacar que en la *Leyenda dorada* no abundan detalles sobre la contienda entre el santo y el dragón. Sólo se plantean dos instancias de ataque al monstruo: la embestida con lanza impartida desde el caballo y el espadazo con el que lo mata de pie. Entre ambas acciones surge una extraña especie de “domesticación” de la bestia que, malherida, es sujeta por el pescuezo con un cinto y conducida como un perro faldero por la princesa<sup>23</sup> hasta la entrada de la ciudad<sup>24</sup>. Lo que hace dócil y vulnerable al dragón es el dolor. Por otro lado, se indica que su cadáver fue arrastrado por cuatro bueyes fuera de las murallas de Silca, a un campo extenso y distante<sup>25</sup>. Sorprende el marcado interés en exhibir al dragón subyugado y sufriente y, por último, aniquilado. Considerando que estas acciones serían vistas por los pobladores paganos de Silca, funcionarían a la manera de espectáculo de adoctrinamiento social. Aunque el texto no especifica más acciones violentas que las mencionadas, las imágenes, por el contrario, se exhiben mostrando al dragón lacerado, cortado, aplastado, resistiéndose o ya abatido. Se indica, además, que el cadáver del monstruo fue confinado por fuera de los límites ciudadanos, es decir, a *no-lugares inhóspitos*, carentes de reglas y salvajes<sup>26</sup>. Si bien la *Leyenda dorada* sólo señala la presencia de un río y que las murallas de la ciudad separan a ésta del campo, los artistas del siglo XV suelen plantear visiones ciudadanas lejanas, mientras que ubican la contienda en un primer plano inmersa en tierras agrestes, plagadas de huesos y cadáveres. Estas poderosas *puestas en escena* habilitan lecturas topográfico-simbólicas, de las cuales Georges Didi-Huberman destacó el avance de lo humano-cristiano sobre espacios paganos y salvajes, en una evocación constante a luchas teológico-políticas que excedieron a las cruzadas y se tradujeron en inquietudes coetáneas como la toma de Constantinopla por los otomanos en 1453<sup>27</sup>. Estos espacios en conflicto también fueron planteados desde el punto de vista compositivo, mediante dinámicas diagonales descendientes dadas por la linealidad de la lanza en choque contra el dragón. Didi-Huberman destacó la estructura antropomorfa casi abstracta de la lanza en forma de cruz en contrapartida con lo polimorfo infra-animal del dragón<sup>28</sup>: alteridad que es menester dominar<sup>29</sup>.
- 5 La escisión entre lo humano y lo animal fue instrumentalizada según el enfoque filosófico de Giorgio Agamben, por la máquina antropológica moderna<sup>30</sup>. Considerando que el antropocentrismo occidental ubicó a la animalidad como fenómeno anómalo y de desplazamiento de la norma social desde los postulados deleuzianos<sup>31</sup>, es necesario discutir el estatuto que desde la Edad Media se le otorgó a un ser tan heterogéneo como lo fue el dragón. Los siglos XV y XVI crearon un aparato de imágenes que potenciaron

la animalidad negativizada al extremo del dragón, tanto por su hibridez como por su salvajismo. Representar su cuerpo ultrajado fue una forma de dar cuenta, siguiendo las ideas de Mónica B. Cragnolini, de la superioridad de lo humano sobre otros vivientes y de su poder de restricción de la animalidad considerada como apolítica<sup>32</sup> desde los inicios.

- 6 La violencia (acción destinada a subsumir a otro)<sup>33</sup> ejercida aquí sobre el cuerpo dragontino encarnó mecanismos visuales legitimizantes del dominio de lo civilizado sobre lo bestial, del cristianismo sobre los herejes. Como apuntó Dominick Lacapra, la ilógica brecha entre lo humano y lo animal funcionó históricamente como chivo expiatorio de ansiedades y miedos humanos proyectados en la animalidad y, por extensión, en grupos sociales relegados a los que se los “animalizó”, adosándoles el sesgo de una inferioridad, brutalidad y violencia estructural que en verdad es propia de la humanidad autoposicionada como modelo ideal de conducta<sup>34</sup>. Dragones y demonios con crecientes partes físicas zoomorfas multiplicadas operaron como símbolos de grupos herejes a los que había que sesgar<sup>35</sup>. La misma iconografía de san Jorge matando al dragón revela la violencia encriptada en ciertos discursos occidentales que, como ha afirmado Cragnolini, fueron posicionando al sujeto masculino viril como modelo de homogeneización de diferencias, incluso a través del disciplinamiento del cuerpo en detrimento de la carne y a favor del espíritu para subyugar lo *otro* pensado como objeto<sup>36</sup>. En palabras de la filósofa, este accionar

[...] es devorador porque necesita convertir lo diferente en formas de lo mismo, ya sea por asimilación, introyección, digestión o aniquilación de las diferencias. Ese sujeto que transforma el mundo todo en objeto de sus representaciones, se apropia de la realidad por ese «retorno a sí» de todo lo que es y pretende conocer en el ámbito de la conciencia<sup>37</sup>.

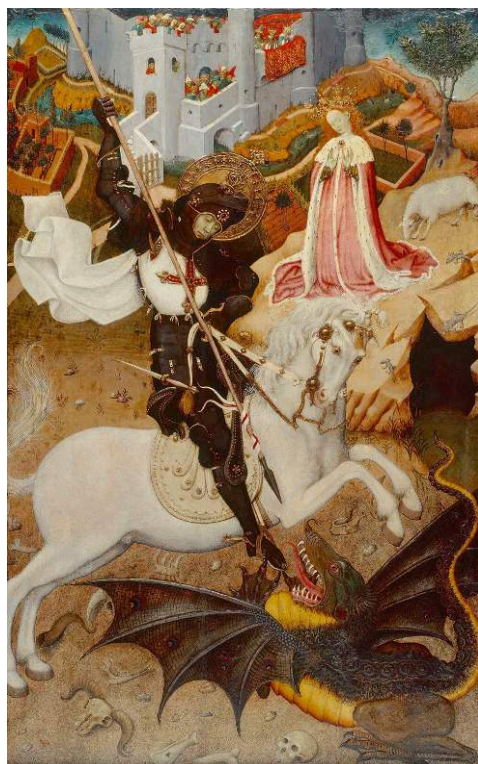
- 7 Objetualizar al animal admite entonces la aplicación de la violencia, la cual aparece patente en el dragón en las pinturas del siglo XV, generando una triangulación visual con el cordero (símbolo cristiano de mansedumbre y sacralidad) y con el caballo fuerte y viril en una suerte de simbiosis o “agenciamiento maquínico” con el jinete en términos deleuzianos<sup>38</sup>. El caballo y san Jorge (en una amalgama antropomorfizada) parecen embanderar una contienda conjunta contra la anomalía animal encarnada en el dragón, pues como sostuvo Derrida, las tres religiones monoteístas –incluyendo el cristianismo–<sup>39</sup> han establecido históricamente una «guerra santa contra los animales» al desconsiderarlos<sup>40</sup>. Así, las violencias contra el dragón suelen desplegarse en tres instancias: ataque, herida y aniquilación. Aunque se trató de una matanza cruenta, el hecho de haber sido instrumentalizada por un hombre santo resultó un mensaje tranquilizador para la salvación de las almas de cruzados y caballeros que habían combatido contra los infieles<sup>41</sup>; de allí el gran éxito de esta imagen.

## El dragón en pleno ataque

- 8 Al desatarse el combate, el dragón es a menudo figurado en posición activa contra san Jorge, al trote, rampante o agazapado para un pronto ataque. Suele situarse la princesa y el cordero en el fondo, cercanos a un jardín o a las murallas de la ciudad; al santo en una zona intermedia, y el dragón en un primer plano sobre tierras yermas. Estas suelen incluir cardos y hiedras silvestres, pequeños reptiles y peñascos que suelen derivar en una caverna (morada del monstruo)<sup>42</sup>. La obra de Bernat Martorell que originalmente fue parte de un retablo comisionado por la Generalitat de Catalunya para la capilla de

su palacio<sup>43</sup> distribuye a los personajes en un plano rebatido a través de sucesivos espacios: ciudad amurallada, jardines, huertos y campos, tierras inhóspitas (Figura 1). Llena de grietas y cavidades, trepan la superficie de cueva pequeñas lagartijas (engendros dragontinos), recurso muy común en esta iconografía entre los siglos XV y XVI. En esos siglos, emergió un renovado interés por el estudio y el coleccionismo de reptiles y anfibios locales y foráneos. Lagartos, lagartijas, serpientes, sapos, ranas e incluso cocodrilos, a los que se les aplicó taxidermia o calcos del natural, proliferaron en gabinetes de curiosidades<sup>44</sup>. Relacionadas con procesos de putrefacción y regeneración originados en la tierra y en aguas estancadas<sup>45</sup>, estas especies reales fueron asociadas a los dragones y se transformaron en modelos de inspiración para su diseño. Muerte y pudrición son aspectos que envuelven el hábitat del dragón en lucha contra san Jorge, al estar rodeado de los restos cadavéricos y óseos de los humanos que devoró en parte. Martorell muestra un dragón cuadrúpedo con una corporalidad imbuida en la de los cocodrilos, por su vientre laminado, sus patas traseras, la dura coraza de su lomo, su cola y su dentadura. Las alas (aunque quirópteras y con círculos semejantes a los de las alas de polillas) contienen hileras de puntos sugiriendo escamas impermeables de reptil, tal como continúan en su columna. Se le suman patas delanteras semipalmadas típicas de las aves acuáticas<sup>46</sup>, pelos en la nuca y en la quijada remitiendo a las melenas leoninas y una nariz ganchuda. Rampante y con las alas desplegadas, está por atacar ferozmente al santo ecuestre por uno de sus pies.

Figura 1. Bernat Martorell, *Saint George and the Dragon*, 1434-1435, Tempera on panel, 155.6 × 98.1 cm., Reference Number 1933.786. Chicago, The Art Institute of Chicago.



[CC0 Public Domain Designation. Creative Commons Zero (CC0)]. <https://www.artic.edu/artworks/15468/saint-george-and-the-dragon> [Consulta: 05/11/2023]

- 9 Sin embargo, resulta llamativo el degradé cromático en su vientre, el cual va de un amarillo estridente a tonos anaranjados y a un remate lineal rojizo, con probabilidad

remitiendo al fuego infernal<sup>47</sup>. Además, destaca su extensa y sinuosa cola de reptil que cierra la escena en el ángulo inferior de la imagen y, al elevarse, conduce la mirada al hueco de la cueva. Ya Isidoro de Sevilla en sus *Etimologías* (ca. 625) había alegado que la fuerza para aniquilar del dragón no estaba en su boca, sino en su cola utilizada como látigo<sup>48</sup>, aspecto retomado incansablemente por miniaturistas medievales al utilizar la ductilidad de la cola dragontina como recurso plástico para conectar figuras, circunvalar letras, señalar palabras o establecer juegos metapictóricos haciendo que exceda los marcos de representación<sup>49</sup>. En tanto monstruo morador de los confines, su cola de bordes sinuosos delimitó en las composiciones el umbral antitético entre ciudad y la naturaleza salvaje<sup>50</sup>. En este último espacio, el dragón expresa una violencia manifestada en cada parte de su cuerpo en tensión.

## El dragón siendo herido

- 10 Empero, el motivo más representado fue el del dragón erguido o tumbado a causa del impacto de la lanza del santo. Suele mostrarse con gran espectacularidad la herida y la sangre que emana de ella para evidenciar la caída del mal. El cuerpo dragontino es el blanco de ataque y pasa a ser “mera carne”, del mismo modo en que, bajo diferentes operatorias, la animalidad y ciertos grupos humanos han sido considerados como otredades carentes de condiciones ético-políticas<sup>51</sup>. Pere Niçard, la imagen central de su retablo comisionado en 1468 por la Cofradía de San Jorge (Caballeros de Palma de Mallorca) para la iglesia de San Antonio de Padua<sup>52</sup>, compuso una contundente matanza del dragón (Figura 2). La contienda está ubicada en un *locus* preciso: Mallorca de cara al activo puerto de Portopí, con la posible alusión a la Fiesta del Estandarte : fiesta local celebrada desde 1287 en honor a san Jorge por su ayuda a Jaime I para la conquista de Madina Mayurqa y su integración a sus dominios en 1229 (evento plasmado en la predela)<sup>53</sup>. Niçard plasma el instante en el que el santo atraviesa con su lanza la mandíbula del dragón. Se percibe cómo la punta del arma se transparenta por debajo de su piel tirante que acaba de sulfurar, provocando briosos chorros de sangre<sup>54</sup>. La violencia es reforzada ante el avance del caballo que invade el cuerpo yacente del dragón, a punto de aplastarlo. El monstruo simula ser un macizo cocodrilo con sus cuatro patas vueltas hacia el frente. Los cocodrilos (nombrados como dragones *-draco-*) eran animales muy presentes en la cultura visual y material de esos siglos. Era común colgar cocodrilos o lagartos disecados de las naves y pórticos de las iglesias en tanto figuras alusivas al dragón apocalíptico y al mal<sup>55</sup>. Volviendo al dragón de Niçard, se muestra el repentino estallido de sangre que sale de la herida. La insistente intención de representar la sangre en estas imágenes como huella de una acción violenta, también se debe a la potencia cromática del rojo que, en estos contextos discursivos, parece aludir a la sangre pagana impura, pero también a su asociación con el fuego infernal propio de las fauces dragontinas<sup>56</sup>. Se pensaba que las entrañas del dragón eran rojas, por la mezcla entre sangre y fuego<sup>57</sup>.

Figura 2. Pere Niçard. *Taula de Sant Jordi*. ca. 1470. Óleo sobre tabla. 2,84 x 1,87m. Mallorca, Museu d'Art Sacre de Mallorca.



[Attribution: Pedro Nisart, Public domain, via Wikimedia Commons]. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sant\\_Jordi\\_Pere\\_Ni%C3%A7ard.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sant_Jordi_Pere_Ni%C3%A7ard.jpg) [Consulta: 05/11/2023]

- 11 Otra versión, esta vez anónima del área catalana producida a fines del siglo XV (adquisición del Museu Nacional d'Art de Catalunya procedente de la colección Muntadas) presenta a una imponente dragona con rasgos de reptil y cuerpo antropomorfizado acorde a la típica representación de demonios en la época (Figura 3). Parece un gran lagarto verde de fuertes garras y alas membranosas con púas. Dragonas con sus órganos genitales enfatizados, a menudo con sus crías, fueron nuevas propuestas de representación de este tópico durante los siglos XV y XVI<sup>58</sup>, quizás como estrategia visual para evidenciar la multiplicación de las herejías mundanas desde la capacidad femenina de engendrar. Además, esta opción le daba un condimento atractivo a un motivo iconográfico tan repetido, no sólo por el efecto sorpresa en los cuerpos exóticos de las dragonas, sino también por la posibilidad de descubrir de manera lúdica sus sigilosas crías escondiéndose en las rocas. Aquí, la dragona tiene un prominente vientre abultado (quizás en alusión a que está preñada), su sexo es resaltado y presenta pechos estirados. Su sexualidad pecadora<sup>59</sup> es subrayada por su cuerpo tendido de manera frontal. Su cabeza vista desde abajo enmarca la lanza que atraviesa el esternón y genera un doble estallido de sangre: en su pecho y detrás de su espalda, donde cae a borbotones y se funde con el lodo mediante la fusión pictórica de tonos rojizos y ocres<sup>60</sup>. Siguiendo el ideal ascético tendiente a regularizar lo diverso en la mismidad<sup>61</sup>, san Jorge es mostrado aquí destruyendo una monstruosa femineidad animalizada en la forma de una dragona.



Figura 3. Anónimo. Cataluña, *San Jorge matando al dragón*, finales del siglo XV. Museu Nacional d'Art de Catalunya, adquisición de la colección Muntadas, 1956.



© Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 2023. <https://www.museunacional.cat/es/colleccio/san-jorge-matando-al-dragon/anonim-catalunya/064056-000> [Consulta: 05/11/2023]

## El cadáver del dragón siendo pisoteado

- 12 Por último, también fue común representar al santo como vencedor sin el caballo, pisando el cadáver del dragón con la lanza clavada en éste. El cuerpo dragontino es carne residual y al mismo tiempo un trofeo de la victoria del cristianismo. Carente de su ferocidad intrínseca, es ahora un mero cadáver, cuya condición de desecho es remarcada no sólo por sus heridas sangrantes sino también al ser aplastado por el santo. El dragón es embrutecido y reducido a su estatus más bajo, cuando en realidad, como ha afirmado Lacapra, ciertas prácticas violentas de humillación del animal no humano en tanto otredad han sido casi exclusivamente dominio de los humanos<sup>62</sup>. La versión del *Retablo de Sant Pere de Púbol* de Bernat Martorell merece una atención particular (Figura 4). San Jorge aparece junto a otros santos en las calles laterales<sup>63</sup> flanqueando escenas centrales del martirio de san Pedro venerado por el comitente Bernat de Corbera (señor de Púbol y consejero del rey), su esposa y su hijo<sup>64</sup>. El santo sostiene la lanza clavada en el cadáver contorsionado del dragón a sus pies, mientras que apoya su otra mano en el mango de su espada. La escena revela la brutalidad con la que ha llevado a cabo el asesinato de la bestia, pues su cuello curvo sangrante ésta dislocado. Su cabeza está desplomada en el piso, de las fauces cae su lengua serpentina y sus ojos han quedado abiertos en un doloroso rictus post-mortem<sup>65</sup>. Las alas membranosas han comenzado también a desfallecer. Solo su cola extensa es utilizada como recurso para cerrar la composición y remarcar la oposición entre ambas figuras.

Figura 4. Bernat Martorell. *Sant Jordi* (detalle). *Retaule de Sant Pere de Púbol*, 1437. Temple sobre madera, 490 x 370 cm. Iglesia de Sant Pere de Púbol. Núm. reg. MDG0289.



© Museu d'Art de Girona - Fondo Bisbat de Girona. Crédito de la imagen: Rafel Bosch.

## Derivas y circulación del motivo en otros ámbitos y materialidades

- 13 Dentro de la extensa difusión de este motivo por toda Europa, las imágenes pictóricas suelen condensar un momento determinado del episodio hagiográfico o sus diferentes etapas. Un caso paradigmático es el ciclo pictórico que Vittore Carpaccio realizó en la Iglesia veneciana de San Giorgio degli Schiavoni a inicios del siglo XVI. Sus composiciones apaisadas posibilitaron un despliegue narrativo-visual de las principales escenas<sup>66</sup>. En el combate, la dupla se ubica en el hábitat del dragón parecido a un grifo, con lagartos y serpientes alternados entre cadáveres humanos<sup>67</sup> (Figura 5). Contrariamente, en la obra dedicada a su matanza, el monstruo con fisonomía de reptil tiene sangre en su boca y parece que será decapitado por la espada del santo en lo que parece ser la plaza de una ciudad cosmopolita como la Venecia del siglo XVI.

Figura 5. Vittore Carpaccio, *St George and the Dragon*, 1502-1507, Tempera on canvas, 141 x 360 cm. Venice, Scuola degli Schiavoni.



[Wikimedia Commons. Image in Public Domain; Permission={{PD-Art}} |other\_versions= ] [https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Vittore\\_carpaccio,\\_san\\_giorgio\\_e\\_il\\_drago\\_01.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Vittore_carpaccio,_san_giorgio_e_il_drago_01.jpg) [Consulta: 05/11/2023]

- 14 Otra interesante resolución pictórica, esta vez perteneciente a un retablo de fines del siglo XV de Colonia (Alemania) ejecutado por el Maestro de la Leyenda de san Jorge<sup>68</sup>, tiene en sus tres primeras escenas al violento dragón como protagonista. Con cuerpo de reptil más bien en sintonía con el prototipo dragontino gótico estilizado y con alas quirópteras, aunque con un detallismo septentrional, la bestia está representada atacando a los ciudadanos de Silca. En la segunda tabla, san Jorge acribilla el cráneo del dragón, posado sobre las aguas del río en medio de restos óseos. Por último, y siguiendo con rigurosidad la *Leyenda dorada*, el santo entierra su espada en la bestia. Además, pisa su pecho con una de sus glebas, ya para dar más firmeza a la estocada o para luego retirar la espada. La sangre surge de dos heridas, cayendo sobre una de sus alas y siendo absorbida en el fango.
- 15 La difusión de estos modelos no sólo se dio gracias a la movilidad de artistas, de tablas pintadas y de grabados<sup>69</sup>, sino también por medio del comercio de objetos de uso cotidiano (como vajilla de cerámica y metal) (Figura 6). Esculturas de pequeño formato posibilitaron recrear en tres dimensiones escenificaciones de la contienda, apelando a la expresividad de los personajes, como en el caso de una talla alemana que reedita la versión triunfal del santo pisando el cadáver del dragón (Figura 7a). Nótese el dolor agónico que envuelve el rostro de la bestia, que con su lengua afuera y sus ojos entrecerrados parece acabar de exhalar su último aliento (Figura 7b). Asimismo, relicarios y cajas de madera ofrecieron vistosos recorridos visuales por la ciudad amurallada y el territorio inhóspito del dragón, como en una pieza de origen germánico, en la cual una feroz dragona parece querer proteger a sus crías que se encuentran en un promontorio rocoso que parece aludir a aquellos que se hacían en cartón para evocar el espacio dragontino en representaciones sacras de la historia de san Jorge en ciborios de iglesias<sup>70</sup> (Figura 8).

Figura 6. Dish. Origin: German; early 16<sup>th</sup> century. Metalwork-Brass. 27.2 x 6.8 cm.



Credit Line: Gift of W. L. Hildburgh, 1932. Accession Number: 32.64.8. New York, The Metropolitan Museum of Art. OA Public Domain. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/467585>  
[Consulta: 05/11/2023]

Figura 7 (a/b). *Saint George and the Dragon* (general view and detail). ca. 1460- 1470. Made in Swabia, South Germany. Limewood with paint and gilding. 82.4 x 34 x 22 x 75cm.



Credit Line: Gift of George Blumenthal, 1941. Accession Number: 41.100.213. New York, The Metropolitan Museum of Art. OA Public Domain. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/467786> [Consulta: 05/11/2023]

Figura 8. *St. George and the Dragon* (detail). 15<sup>th</sup>–16<sup>th</sup> century. Origin: Germany. Boxwood. 19.6 x 15.4 x 8.8cm.



Credit Line: Gift of J. Pierpont Morgan, 1917. Accession Number: 17.190.385. New York, The Metropolitan Museum of Art. OA Public Domain. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/464365> [Consulta: 05/11/2023]

## A modo de cierre

- 16 El enorme éxito que tuvo la iconografía de lucha entre san Jorge y el dragón entre los siglos XV y XVI en el contexto catalano-aragonés y más allá se viabilizó gracias a la insistente representación de la violencia. Si bien el dragón suele aparecer en actitud irascible y feroz, con las fauces abiertas, en posición de estampida o ataque, predominan las acciones violentas del santo contra la bestia. La corporalidad dragontina fue el espacio preferido para detentar las crudas consecuencias que los enemigos del cristianismo deberían afrontar. Cuerpo en ataque, cuerpo herido y cuerpo ultrajado aún después de muerto fueron tres variables recurrentes. La sangre cayendo en hilos o chorros, goteando o fundida en la tierra, fue un recurso muy utilizado para exhibir la violencia impartida sobre el *cuerpo-otro* animal. De un rojo pregnante, asociado simbólicamente a los sacrificios paganos, al fuego, al infierno y a la guerra, se amalgamó al dragón. Los artistas dejaron que gotee o chorree la pintura roja sobre el soporte para simular trayectorias similares de la sangre. Las disímiles heridas (tajos, agujeros, raspaduras) pueblan el cuerpo del dragón. La carne abierta y desgarrada contribuyó a la cosificación de su cadáver como desecho, al cual igualmente se le siguió ejerciendo violencia. Los artistas procuraron expresar los últimos gestos de dolor y agonía en su rostro y en su cuerpo contorsionado y quebrado, en contraste con la figura erguida, recta e impasible del santo.

- 17 La hibridez extrema del dragón sirvió para el convencimiento sobre su condición de máxima alteridad asociada al mal, al demonio y a los herejes a combatir desde el modelo de *miles Christi* fijado por las cruzadas. Aniquilar la diferencia expresada en la bestialidad del dragón resultó un móvil ideal para mostrar estos propósitos, denotando violencias no sólo simbólicas sino reales.

---

## BIBLIOGRAFÍA

- AGAMBEN, Giorgio, *Lo abierto. El hombre y el animal*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2016.
- ALCOY PEDRÓS, Rosa, «Talleres y dinámicas de la pintura del gótico internacional en Cataluña», in: 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» (C.S.I.C.) Excm. Diputación de Zaragoza, 2007, p. 139-205.
- ALIAGA-MORELL, Joan y LA PARRA LÓPEZ, Santiago, «Monjas, duques y pintores en la Gandia agermanada: de Paolo da San Leocadio a los MACIP», in: Albert FERRER ORTS (coord.), *La pintura valenciana del Renacimiento en tiempos convulsos: el impacto de las Germanías*, Madrid: Sílex, 2021, p. 153-186.
- AMES-LEWIS, Francis, «Sources and Documents for the Use of the Oil Medium in Fifteenth-Century Italian Painting», in: Ingrid ALEXANDER-SKIPNES (ed.), *Cultural Exchange between the Low Countries and Italy (1400-1600)*, Turnhout: Brepols, 2007, p. 47-62.
- CONSIGLIERI, Nadia Mariana, *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.
- CONSIGLIERI, Nadia Mariana, «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*, Universidad Complutense de Madrid, 31, 2021, p. 59-81. Disponible en DOI: <https://doi.org/10.5209/anha.78050>, consultado el 05/11/2023.
- CONSIGLIERI, Nadia Mariana, «Los verdes de los bosques. Estrategias visuales y modos de pensar la foresta como espacio discursivo en imágenes bajomedievales», *Scripta Mediaevalia*, Revista de Pensamiento Medieval, Centro de Estudios Filosóficos Medievales, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional de Cuyo, 15, (2), 2022, p. 185-214. Disponible en DOI: <https://doi.org/10.48162/rev.35.021>, consultado el 05/11/2023.
- CONSIGLIERI, Nadia Mariana, «El ojo en el enemigo. Cruces entre el dragón y el diablo contra san Miguel en pinturas góticas cataloanoaragonesas», *Temas Medievales* (IMHICIHU-CONICET), 31 (1), 2023, p. 1-24. Disponible en: <http://temasmedievales.imhichu-conicet.gov.ar/index.php/TemasMedievales/article/view/180>, consultado el 05/11/2023.
- COMPANY, Ximo, *La pintura hispanoflamenca*, València: Edicions Alfons el Magnànim-Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1990.
- CRAGNOLINI, Mónica B., «Política de la otredad: la cuestión animal», in: H. Daniel DEI y Marisa G. DIVENOSA (eds.), *La cuestión del otro en la filosofía, la política, la sociedad y la cultura*, Buenos Aires,

Lanús: Universidad Nacional de Lanús Departamento de Humanidades y Artes Doctorado en Filosofía, 2017, p. 108-114.

CRAGNOLINI, Mónica B., *Vivir de la sangre de otro. La violencia estructural en el tratamiento de humanos y de animales*, Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral/Vera editorial cartonera, 2021. Disponible en: <https://www.fhuc.unl.edu.ar/veracartonera/portfolio/vivir-de-la-sangre-de-otro-la-violencia-estructural-en-el-tratamiento-de-humanos-y-de-animales/>, consultado el 05/11/2023.

DE DÉU DOMÈNECH, Joan, «Cocodrils i balenes a les esglésies», *Locvs Amoenus*, 5, 2000-2001, p. 253-275. Disponible en DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/locus.114>, consultado el 05/11/2023.

DE LA VORÁGINE, Santiago, *La Leyenda dorada*, 1. Fray José Manuel Macías (trad.), Madrid: Alianza Editorial, 2016.

DERRIDA, Jacques, *Seminario La bestia y el soberano, Volumen 1 (2001-2002)*, Buenos Aires: Manantial, 2010.

DESCOLA, Philippe, *Más allá de naturaleza y cultura*, Buenos Aires: Amorrortu, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges, «Celui par que s'ouvre la terre. Une iconographie à l'épreuve de ses transformations», in: Georges DIDI-HUBERMAN, Riccardo GARBETTA et Manuela MORGAINÉ, *Saint Georges et le dragon: versions d'une légende*, París: Société nouvelle Adam Biro, 1994, p. 19-126.

DOMÉNECH, Fernando Benito, «La pintura hispanoflamenca en Valencia», in: Francesc RUIZ i QUESADA (coord.), *La pintura gótica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo y su época*, Catálogo de Exposición, Barcelona/Bilbao: Museu Nacional d'Art de Catalunya-Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003, p. 28-39.

ECO, Umberto, *Historia de la fealdad*, Barcelona: Lumen, 2007.

FRANCASTEL, Pierre, «Imagination plastique, vision théâtrale et signification humaine», in: *La réalité figurative: éléments structurels de sociologie de l'art*, París: Denoël-Gonthier, 1965, p. 203-225.

GARCÍA ARRANZ, José Julio, «El bestiario del Diablo», in: Rafael GARCÍA MAHÍQUES (dir.), *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. 6. Los Demonios II. Bestiario, Música endiablada y Exorcismo*, Madrid: Encuentro, 2021, p. 27-306.

GUADALAJARA MEDINA, José, *El Anticristo en la España medieval*, Madrid: Ediciones del Laberinto, 2004.

HUMFREY, Peter (dir.), *Vittore Carpaccio: Master Storyteller of Renaissance Venice*, [Exhibition, Washington, National Gallery of Art, November 20, 2022 - February 12, 2023, Venice, Fondazione Musei Civici, Palazzo Ducale, March 18 - June 18, 2023], New Haven Conn./London: Yale University Press, 2022.

ISIDORO DE SEVILLA, *Etimologías*, José OROZ RETA y Manuel Antonio MARCOS CASQUERO (eds.), Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2009.

LACAPRA, Dominick, *La historia y sus límites: humano, animal, violencia*, Barcelona: Bellaterra, 2016.

MARTÍNEZ DE LAGOS, Eukene, «Discursos visuales y mentalidad religiosa. La femme-aux-serpents y el uso de imágenes antitéticas en la escultura románica», *Brocar*, 38, 2014, p. 45-64. Disponible en DOI: <https://doi.org/10.18172/brocar.2682>, consultado el 05/11/2023.

MIQUEL JUAN, Matilde, «El gótico internacional en la ciudad de Valencia. El retablo de san Jorge del Centenar de la Ploma», *Goya: Revista de arte*, 336, 2011, p. 191-213. Disponible en: <https://www.academia.edu/1369250/>



MIQUEL M El g%C3%B3tico internacional en la ciudad de Valencia El retablo de san Jorge del Centenar de la Ploma Goya\_336 consultado el 05/11/2023.

MOLINA FIGUERAS, Joan, «Modos y fórmulas de traducción visual de la Leyenda áurea en la pintura gótica catalana», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 70, 1997, p. 261-300.

MOLINA FIGUERAS, Joan (ed.), *Bernat Martorell i la tardor del gòtic català. El context artístic del retaule de Púbol*, [exposició], Girona: Museu d'Art de Girona, 2003.

MOLINA FIGUERAS, Joan, «Adiós al hispanoflamenco. El Marqués de Santillana, Jorge Inglés y el retablo de los Gozos de Santa María», in: Joan MOLINA FIGUERAS (ed.), *El marqués de Santillana*, Catálogo de la Exposición *El marqués de Santillana. Imágenes y letras*, celebrada en el Museo Nacional del Prado entre el 4 de octubre de 2022 y el 8 de enero de 2023, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2022, p. 71-95.

MOLINA ROA, Javier alfredo, *Los derechos de los animales: de la cosificación a la zoopolítica*, Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2018.

MONTEIRA ARIAS, Inés, *El enemigo imaginado. La cultura románica hispana y la lucha contra el Islam*, Toulouse: CNRS-Université de Toulouse-Le Mirail, 2012.

MUCHEMBLED, Robert, *Une histoire de la violence. De la fin u Moyen Âge a nos jours*, París: Éditions du Seuil, 2008.

OGDEN, Daniel, *Dragons, Serpents, and Slayers in the Classical and Early Christian Worlds. A Sourcebook*, Oxford: Oxford University Press, 2013.

OLIVARES TORRES, Enrique, *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. Disponible en: <https://roderic.uv.es/handle/10550/51069>, consultado el 05/11/2023.

PASTOUREAU, Michel, *Bestiaires du Moyen Âge*, París: Seuil, 2011.

PASTOUREAU, Michel, *Rouge: Histoire d'une couleur*, Paris: Seuil, 2016.

PUJOL HAMELINK, Marcel, «El Retaule de Sant Jordi (1468-1471) de Pere Niçard i la seva aportació al coneixement de la iconografia naval», *Unicum: Revista de l'Escola Superior de Conservació i Restauració de Béns Culturals de Catalunya*, 16, 2017, p. 43-58. Disponible en: <https://raco.cat/index.php/UNICUM/article/view/332751>, consultado el 05/11/2023.

RODRÍGUEZ DE MOLTALVO, Garcí, «Amadís de Gaula (I-IV)», in: Emilio José SALES DASÍ (ed.), *Antología del Ciclo de Amadís de Gaula*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2006, p. 3-88. Disponible en: [https://books.google.de/books?id=YmsoQYDu7sgC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.de/books?id=YmsoQYDu7sgC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false), consultado el 05/11/2023.

RODRÍGUEZ LÓPEZ, Ana, «San Jorge y la dragona entre la Edad Media y la Reforma», *Arenal: Revista de historia de las mujeres*, 24 (1), enero-junio 2017, p. 257-262. Disponible en DOI: <https://doi.org/10.30827/arenal.v24i1.4037>, consultado el 05/11/2023.

RUIZ-DOMÈNEC, José Enrique, «La princesa y el dragón», in: Lambert BOTEY y Victoria CIRLOT (publ.), *El Drac en la cultura medieval*, Exposició Fundació Caixa de Pensions, Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1987, p. 94-103.

RUIZ i QUESADA, Francesc, *Bernat Martorell, el Mestre de sant Jordi*, Barcelona: Generalitat de Catalunya/Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2002.

SAUVAGNARQUES, Anne, *Deleuze. Del animal al arte*, Buenos Aires: Amorrortu, 2006.

SILVA MAROTO, Pilar, «La pintura hispanoflamenca en Castilla», in: Francesc RUIZ i QUESADA (coord.), *La pintura gótica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo y su época*, Catálogo de Exposición, Barcelona/Bilbao: Museu Nacional d'Art de Catalunya-Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003, p. 77-85.

SMITH, Pamela H. y BEENTJES, Tony, «Nature and Art, Making and Knowing: Reconstructing Sixteenth-Century Life-Casting Techniques», *Renaissance Quarterly*, 63 (1), 2010, p. 128-179. Disponible en DOI: <https://doi.org/10.1086/652535>, consultado el 05/11/2023.

YARZA LUACES, Joaquín, «Comercio artístico Flandes-reinos hispanos», in: Francesc RUIZ i QUESADA (coord.), *La pintura gótica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo y su época*, Catálogo de Exposición, Barcelona/Bilbao: Museu Nacional d'Art de Catalunya-Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003, p. 107-115.

ZUMTHOR, Paul, *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1994.

## NOTAS

1. Nadia Mariana CONSIGLIERI, «El ojo en el enemigo. Cruces entre el dragón y el diablo contra san Miguel en pinturas góticas cataloanoaragonesas», *Temas Medievales* (IMHICIHU-CONICET), 31 (1), 2023, p. 7-8.
2. Dentro de la literatura caballerescas hispánica, destaca la reelaboración y ampliación de la temprana obra *Amadís de Gaula* por Garcí Rodríguez de Montalvo (ca. 1450-ca. 1505), cuya publicación inaugural se produjo a inicios del siglo XVI. En su ciclo amadisiano (libros I-IV) se observa el objetivo del caballero que, bajo la protección divina, busca vencer a oponentes diabólicos descritos como híbridos asociados a múltiples rasgos zoomorfos. Según el Maestro Elisabad, el Caballero de la Verde Spada (Amadís) lucha contra Endriago, una criatura maligna de base antropomorfa, aunque heterogénea al ser fruto del incesto entre dos gigantes: «[...] le salían braços muy fuertes assí como de león, todos cubiertos de conchas más menudas que las del cuerpo, y las manos havía de fechora de águila con cinco dedos, y las uñas tan fuertes y tan grandes que en el mundo podía ser cosa tan fuerte que entre ellas entrasse que luego no fuesse desfecha. Dientes tenía dos en cada una de las quixadas; tan fuertes y tan largos que de la boca un codo le salían; y los ojos, grandes y redondos, muy bermejós como brasas, assí que de muy lueña, siendo de noche, eran vistos y todas las gentes huían de él [...]» (Garcí RODRÍGUEZ DE MONTALVO, «Amadís de Gaula (I-IV)», in: Emilio José SALES DASÍ (ed.), *Antología del Ciclo de Amadís de Gaula*, Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2006, p. 39). Resultan interesantes las similitudes de este híbrido con ciertas caracterizaciones de hombres salvajes (incluso algunos representados en *grottes* renacentistas mediante conchas y guijarros) y con el formato de demonios en la pintura hispánica del siglo XV.
3. José GUADALAJARA MEDINA, *El Anticristo en la España medieval*, Madrid: Ediciones del Laberinto, 2004, p. 47-163.
4. Citado en: *Ibid.*, p. 133. Cf. N. M. CONSIGLIERI, «El ojo en el enemigo...», p. 8.
5. Cf. Joan MOLINA FIGUERAS, «Modos y fórmulas de traducción visual de la Leyenda áurea en la pintura gótica catalana», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 70, 1997, p. 261-300.
6. Si bien existen representaciones iconográficas de los siglos X y XI, la incorporación más detallada de este episodio en las fuentes escritas ocurrió entre los siglos XIV y XVII, a partir de sus sucesivas compilaciones. Empero, la *Leyenda Dorada* fijó el tópico del combate y dio lugar a la “paradigmatización” de nuevos componentes (dragón, caballero, sacrificio de la princesa, oveja, conversión del pueblo de Silca). Georges DIDI-HUBERMAN, «Celui par que s'ouvre la terre. Une

iconographie à l'épreuve de ses transformations», in: Georges DIDI-HUBERMAN, Riccardo GARBETTA y Manuela MORGAINÉ, *Saint Georges et le dragon: versions d'une légende*, París: Société nouvelle Adam Biro, 1994, p. 42-44.

7. Desde su favor hacia las tropas de Pedro I de Aragón en la Batalla de Alcoraz de 1096 que le permitieron asirse de Huesca que estaba bajo dominio musulmán, hasta su apoyo a Jaime I de Aragón en la conquista de Mallorca entre 1229 y 1231 y en su triunfo de la Batalla del Puig en 1237 ante las Taifas de Valencia. Muchas de estas intervenciones del santo son mencionadas en crónicas como el *Llibre dels Feits* de Jaume I, la *Crònica de Marsili* y la *Crònica de Desclot*. Cf. Marcel PUJOL HAMELINK, «El Retaule de Sant Jordi (1468-1471) de Pere Niçard i la seva aportació al coneixement de la iconografia naval», *Unicum, Revista de l'Escola Superior de Conservació i Restauració de Béns Culturals de Catalunya*, 16, 2017, p. 46.

8. G. DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 33.

9. Cf. 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. 128-129.

10. Cf. José Enrique RUIZ-DOMÈNEC, «La princesa y el dragón», in: Lambert BOTEY y Victoria CIRLOT, *El Drac en la cultura medieval*, Exposició Fundació Caixa de Pensions, Barcelona: Fundació Caixa de Pensions, 1987, p. 98-100.

11. Cf. N. M. 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*, Universidad Complutense de Madrid, 31, 2021, p. 64-65.

12. Cf. Rosa ALCOY PEDRÓS, «Talleres y dinámicas de la pintura del gótico internacional en Cataluña», in: 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» (C.S.I.C.) Excma. Diputación de Zaragoza, 2007, p. 179.

13. Fernando Benito DOMÉNECH, «La pintura hispanoflamenca en Valencia», in: Francesc RUIZ i QUESADA (coord.), *La pintura gótica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo y su época*, Catálogo de Exposición, Barcelona/ Bilbao: Museu Nacional d'Art de Catalunya-Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003, p. 30.

14. Es posible que dicho rey haya encargado un tríptico de san Jorge (hoy perdido) a Van Eyck adquirido por el baile de Valencia, Pere Garro, en 1444. Joaquín YARZA LUACES, «Comercio artístico Flandes-reinos hispanos», in: F. RUIZ i QUESADA (coord.), *op. cit.*, p. 107 y 111.

15. Lluís DALMAU, *Virgen de los «Consellers»*, 1443-1445, óleo sobre tabla, 316 x 312,5 x 32,5 cm, Num. de catálogo: 015938-000, Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya. Accesible en línea: <https://www.museunacional.cat/es/colleccio/virgen-de-los-consellers/lluis-dalmai/015938-000>, consultado el 05/11/2023; F. B. DOMÉNECH, *op. cit.*, p. 30.

16. *Ibid.*, p. 33-34.

17. *Ibid.*, p. 35; Ximo COMPANYY, *La pintura hispanoflamenca*, València: Edicions Alfons el Magnànim - Institució Valenciana d'Estudis i Investigació, 1990, p. 8 y 67. Bajo la protección de Rodrigo de Borja, Paolo de San Leocadio es contratado por María Enríquez para pintar la capilla mayor de la Catedral de Valencia. Si bien su arribo significó la introducción de las novedades renacentistas italianas al área catalano-aragonesa, en su periodo en Gandía asimiló modelos septentrionales vigentes en la Península Ibérica. Joan ALIAGA-MORELL y Santiago LA PARRA LÓPEZ, «Monjas, duques y pintores en la Gandía agermanada: de Paolo da San Leocadio a los MACIP», in: Albert FERRER ORTS (coord.), *La pintura valenciana del Renacimiento en tiempos convulsos: el impacto de las Germanías*, Madrid: Sílex, 2021, p. 165-167.

18. Hacia 1480, la técnica al óleo perfeccionada en los Países Bajos ya había sido adoptada con creces en Italia, gracias a la circulación de obras y artistas neerlandeses en territorio itálico, así como de artistas italianos que viajan al norte. Francis AMES-LEWIS, «Sources and Documents for

the Use of the Oil Medium in Fifteenth-Century Italian Painting», in: Ingrid ALEXANDER-SKIPNES (ed.), *Cultural Exchange between the Low Countries and Italy (1400-1600)*, Turnhout: Brepols, 2007, p. 47-48.

19. F. B. DOMÉNECH, *op. cit.*, p. 34.

20. Es sabida la predilección de Isabel la Católica y de Juana I de Castilla por artistas como Hans Memling, Dirk Bouts, Juan de Flandes y Michel Sittow, así como por breviarios y libros de horas que eran producidos en Flandes o Brujas y se terminaban en España. En el área castellana resultó crucial la figura de Iñigo López de Mendoza y de la Vega (marqués de Santillana), quien encargó libros a talleres nórdicos, pero también a librerías florentinas. Cf. J. YARZA LUACES, *op. cit.*, p. 111-112.

21. Pilar SILVA MAROTO, «La pintura hispanoflamenca en Castilla», in: F. RUIZ i QUESADA (coord.), *La pintura gótica hispanoflamenca. Bartolomé Bermejo y su época*, Catálogo de Exposición, Barcelona/Bilbao: Museu Nacional d'Art de Catalunya-Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003, p. 78.

22. Para el caso castellano, consúltese: Joan MOLINA FIGURAS, «Adiós al hispanoflameco. El Marqués de Santillana, Jorge Inglés y el retablo de los Gozos de Santa María», in: Joan MOLINA FIGUERAS (ed.), *El marqués de Santillana*, Catálogo de la Exposición *El marqués de Santillana. Imágenes y letras*, celebrada en el Museo Nacional del Prado entre el 4 de octubre de 2022 y el 8 de enero de 2023, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2022, p. 89-80. Dicho especialista indica que incluso ya a mediados del siglo XV, se puede detectar la incidencia en la pintura castellana de artistas del norte de los Alpes como el Maestro del Tríptico del Zarzoso, el Maestro de Lupiana y Jorge Inglés, entre otros, quienes desarrollaron tendencias germánicas de moda. Cf. J. MOLINA FIGUERAS, *ed. cit.*, p. 102.

23. Recuerda a santa Marta y el dragón Tarascón.

24. Santiago DE LA VORÁGINE, *La Leyenda dorada, 1*. Fray José Manuel Macías (trad.), Madrid: Alianza Editorial, 2016, capítulo LVIII, p. 250.

25. *Ibid.*

26. Cf. Paul ZUMTHOR, *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1994, p. 61-67; N. M. CONSIGLIERI, «Los verdes de los bosques. Estrategias visuales y modos de pensar la foresta como espacio discursivo en imágenes bajomedievales», *Scripta Mediaevalia*, Revista de Pensamiento Medieval, Centro de Estudios Filosóficos Medievales, Facultad de Filosofía y Letras-Universidad Nacional de Cuyo, 15 (2), 2022, p. 193-195.

27. N. M. CONSIGLIERI, «Matar al dragón...», p. 57.

28. *Ibid.*, p. 74-90.

29. El Occidente construyó la relación naturaleza-cultura en base a la oposición dualista entre humanos y no-humanos. Philippe DESCOLA, *Más allá de naturaleza y cultura*, Buenos Aires: Amorrortu, 2012.

30. Giorgio AGAMBEN, *Lo abierto. El hombre y el animal*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2016, p. 146.

31. Anne SAUVAGNARQUES, *Deleuze. Del animal al arte*, Buenos Aires: Amorrortu, 2006, p. 134.

32. Cf. Mónica B. CRAGNOLINI, Política de la otredad: la cuestión animal», in: H. Daniel DEI y Marisa G. DIVENOSA (eds.), *La cuestión del otro en la filosofía, la política, la sociedad y la cultura*, Buenos Aires, Lanús: Universidad Nacional de Lanús Departamento de Humanidades y Artes Doctorado en Filosofía, 2017, p. 114.

33. «La palabra *violencia* aparece a principios del siglo XIII; deriva del latín *vis*, que significa 'fuerza', 'vigor', y caracteriza a un ser humano de carácter iracundo y brutal. Define una relación de fuerza destinada a obligar a otro». Robert MUCHEMBLED, *Une histoire de la violence. De la fin du Moyen Âge à nos jours*, París: Éditions du Seuil, 2008, p. 17.

34. Dominick LACAPRA, *La historia y sus límites: humano, animal, violencia*, Barcelona: Bellaterra, 2016, p. 164, 167-169 y 171.

35. Por ejemplo, diversos demonios gastrocéfalos con rasgos zoomorfos de anfibios y reptiles adoptan en pinturas hispánicas del siglo XV tonalidades verdes en sus cuerpos (color asociado al islam), así como también portan gorros cónicos con los que se solía aludir a judíos y musulmanes. Cf. Inés MONTEIRA ARIAS, *El enemigo imaginado. La cultura románica hispana y la lucha contra el Islam*, Toulouse: CNRS-Université de Toulouse-Le Mirail, 2012, p. 464-465 y 473-476; N. M. CONSIGLIERI, «El ojo en el enemigo...», p. 16-17.
36. Mónica B. CRAGNOLINI, *Vivir de la sangre de otro. La violencia estructural en el tratamiento de humanos y de animales*, Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral/Vera editorial cartonera, 2021, p. 16-17 y 31.
37. *Ibid.*, p. 24.
38. Según Deleuze, este agenciamiento jinete-caballo promovido por las cruzadas fue un elemento que conectó actitudes y emociones entre humano y animal. Cf. A. SAUVAGNARQUES, *op. cit.*, p. 114.
39. Conviene, no obstante, reconocer matices y distinciones. Por ejemplo, la corriente franciscana dentro del cristianismo significó un cambio importante en la consideración de los animales en términos de comunidad de vivientes y sus relaciones con los humanos.
40. Cf. M. B. CRAGNOLINI, *Vivir de la sangre de otro...*, p. 34-35.
41. G. DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 56.
42. Se creía que los dragones terrestres vivían en cavernas rocosas, en las cuales cuidaban tesoros, contaminaban aguas o atacaban a otras criaturas (Michel PASTOUREAU, *Bestiaires du Moyen Âge*, París: Seuil, 2011, p. 206).
43. Al tratarse de un encargo costoso, se utilizó madera de roble importada de Flandes como soporte del retablo. Este panel central iba acompañado de otras cuatro tablas más pequeñas con otras escenas de la hagiografía de san Jorge: enjuiciado, camino al suplicio, su flagelación y su decapitación (R.F. 1571; R.F. 1572; R.F. 1573, Musée du Louvre, París). F. RUIZ i QUESADA, *Bernat Martorell, el Mestre de sant Jordi*, Barcelona: Generalitat de Catalunya/Museu Nacional d'Art de Catalunya, 2002, p. 36-37.
44. Cf. Umberto ECO, *Historia de la fealdad*, Barcelona: Lumen, 2007, p. 243.
45. Pamela H. SMITH and Tony BEENTJES, «Nature and Art, Making and Knowing: Reconstructing Sixteenth-Century Life-Casting Techniques», *Renaissance Quarterly*, 63 (1), 2010, p. 141-142.
46. N. M. CONSIGLIERI, «Matar al dragón...», p. 74-75.
47. Entre los siglos XV y XVI, el rojo pasó a ser un color cuestionado, especialmente por las ideas reformistas que lo asociaron al lujo, al exceso y a la inmoralidad. También fue vinculado al amarillo y al marrón, colores relacionados con los vicios, el pecado, la mentira y la traición. El tono bronce (rojo-ocre) fue igualmente visto como un color feo, propio de las llamas del infierno (M. PASTOUREAU, *Rouge : Histoire d'une couleur*, Paris: Seuil, 2016, p. 96). Los sectores infernales en los retablos de esos siglos (sobre todo aquellos de manufactura septentrional) suelen contener esmerados degradés entre rojos, anaranjados, amarillos y ocre contrastando con zonas de color negro.
48. Isidoro DE SEVILLA, *Etimologías*, José OROZ RETA y Manuel Antonio MARCOS CASQUERO (eds.), Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2009, libro XII, capítulo 4, 4, p. 913.
49. Cf. N. M. 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, p. 104-105.
50. G. DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 100-103.
51. D. LACAPRA, *op. cit.*, p. 170.
52. También intervino en las tablas laterales el pintor Rafael Mòger. M. PUJOL HAMELINK, *art. cit.*, p. 46.
53. *Ibid.*, p. 46-50. El *Retablo de san Jorge* pintado en Valencia por Miquel Alcanyis y Andrès Marçal de Sas (entre otros artistas colaboradores) durante el primer cuarto del siglo XV (hoy en las

coleccionados del Victoria & Albert Museum, Londres), fue comisionado por el Centenario de la Ploma, milicia de ballesteros que, junto a la orden de san Jorge de Alfama, custodiaban la ciudad de Valencia. En la calle central, se representa de arriba a abajo la Coronación de Virgen y de Cristo, la batalla del Puig de 1237 y san Jorge contra el dragón. Cf. Matilde MIQUEL JUAN, «El gótico internacional en la ciudad de Valencia. El retablo de san Jorge del Centenario de la Ploma», *Goya: Revista de arte*, 336, 2011, p. 191-200. En esta última escena, el dragón (un reptil cuadrúpedo con alas rematadas en púas que parecen plumas), contorsiona su cuerpo al ser abatido. Aunque sujeta con la lanza y la muerde, ésta le ha agujereado el vientre, del que salen borbotones de sangre hacia arriba.

54. Véase también como un antecedente vinculado al Gótico Internacional, el *Retablo de la Madre de Dios y San Jorge*, atribuido a Lluís Borrassà (ca. 1390-1401), Villafranca del Penedés, Iglesia/Convento de San Francisco. En el panel derecho del ático, el dragón tumbado enrosca su cola a una de las patas del caballo. Presenta una hibridez muy imprecisa, pues sus cortas patas parecen surgir de un caparazón. Su cabeza es enorme, con largos pelos que se tornan en serpientes y tiene colgajos de piel en su mentón. Al mostrarse su cabeza escorzada, se percibe un tajo en la parte inferior, del que se ha derramado un charco de sangre, ya impregnado en la tierra. No hay reacción del dragón: permanece ensartado en la lanza, quieto, rígido, inerte.

55. Desde el mítico cocodrilo regalado en 1260 a Alfonso X el Sabio por el embajador del sultán de Egipto, el cual una vez muerto, fue disecado y colgado de las naves de la Catedral de Sevilla, hasta el más tardío Drac de Na Coca de Palma de Mallorca. Joan DE DÉU DOMÈNECH, «Cocodrils i balenes a les esglésies», *Locvs Amoenus*, 5, 2000-2001, p. 262 y 265-267. Cf. José Julio GARCÍA ARRANZ, «El bestiario del Diablo», in: Rafael GARCÍA MAHÍQUES (dir.), *Los tipos iconográficos de la tradición cristiana. 6. Los Demonios II. Bestiario, Música endiablada y Exorcismo*, Madrid: Encuentro, 2021, p. 61.

56. Cf. M. PASTOUREAU, *Rouge...*, p. 23-25, 58-63.

57. *Id.*, *Bestiaires...*, p. 207.

58. Cf. Ana RODRÍGUEZ LÓPEZ, «San Jorge y la dragona entre la Edad Media y la Reforma», *Arenal: Revista de historia de las mujeres*, 24 (1), enero-junio 2017, p. 257-262.

59. Desde la tradición iconográfica medieval, la lujuria suele ser representada como una mujer con el esternón marcado y los pechos estirados siendo mordidos por sapos o serpientes. Cf. Eukene MARTÍNEZ DE LAGOS, «Discursos visuales y mentalidad religiosa. La femme-aux-serpents y el uso de imágenes antitéticas en la escultura románica», *Brocar*, 38, 2014, p. 45-64.

60. Isidoro de Sevilla indicó acerca del pigmento rojo cinabrio que esa tintura era el resultado de la sangre de los dragones que se derramaba en la tierra al luchar contra elefantes. Isidoro DE SEVILLA, *op. cit.*, libro XIX, capítulo 17, 8, p. 1285.

61. En referencia a las perspectivas nietzchianas. Cf. M. B. CRAGNOLINI, *Vivir de la sangre de otro...*, p. 18.

62. D. LACAPRA, *op. cit.*, p. 169.

63. Se trata de san Sebastián, santa Eulalia, san Onofre, san Rafael Arcángel y santa Margarita de Antioquía. F. RUIZ i QUESADA, *op. cit.*, p. 76.

64. La importante personalidad de Bernat de Corbera, quien es mentor de la construcción de la nueva Iglesia de Púbol, hace que contrate en 1437 a Martorell para pintar este retablo, colocado en el altar mayor en 1442 (*Ibid.*).

65. En el área castellana, destaca el dragón de la tabla pintada por Jorge Inglés hacia 1455 (The Leiden Collection, New York), la cual formó parte de un retablo para la iglesia del Hospital de Buitrago, según un codicillo firmado por el marqués de Santillana. Cf. J. MOLINA FIGUERAS, *ed. cit.*, p. 102-103. San Jorge atraviesa con su lanza el pescuezo de un dragón cuadrúpedo cuya cola se enrosca en una de sus glebas. Parece que cuanto más la lanza se entierra en la carne de la bestia, estallan nuevos chorros de sangre que caen sobre su lomo y su vientre. Cada uno corre en un hilo que remata en una pequeña laguna que, al tomar contacto con la tierra, se mezcla con

ella. Además, el santo está parado sobre el dragón, pisando su cola y su columna. Accesible en línea: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jorge\\_Ingles\\_02.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jorge_Ingles_02.jpg), consultado el 05/11/2023.

66. Cf. Peter HUMFREY (dir.), *Vittore Carpaccio: Master Storyteller of Renaissance Venice*, [Exhibition, Washington, National Gallery of Art, November 20, 2022-February 12, 2023, Venice, Fondazione Musei Civici, Palazzo Ducale, March 18-June 18, 2023], New Haven Conn. / London: Yale University Press, 2022.

67. N. M. CONSIGLIERI, «Matar al dragón...», p. 76.

68. Maestro de la Leyenda de Jorge. *Altar de san Jorge (Georg altar)*, ca. 1460, Colonia (Alemania), WRM 0114-0118, Colección Ferdinand Franz Wallraf. Colonia, Wallraf-Richartz-Museum y Fondation Corboud. Véase el altar completo, accesible en línea en: <https://www.wallraf.museum/sammlungen/mittelalter/rundgang/raum-2/>, consultado el 05/11/2023.

69. Sobre todo, los modelos de Alberto Durero, Martin Schongauer y Heilige Joris, entre otros artistas alemanes.

70. Pierre FRANCASTEL, «Imagination plastique, vision théâtrale et signification humaine», in: *La réalité figurative: éléments structurels de sociologie de l'art*, Paris: Denoël-Gonthier, 1965, p. 209-210, citado en: G. DIDI-HUBERMAN, *op. cit.*, p. 63; N. M. CONSIGLIERI, «Matar al dragón...», p. 74.

## RESÚMENES

Uno de los episodios hagiográficos más representados en la España bajomedieval y renacentista fue el de san Jorge matando al dragón. En retablos catalano-aragoneses destaca un amplio repertorio de violencias ejercidas sobre esta bestia, la cual es herida, lacerada y aplastada. Tanto en la lucha, como en la matanza y entrega del cadáver, los recursos pictóricos utilizados crean genuinas puestas en escena con abundancia de alimañas, cuerpos putrefactos, huesos y sangre. El presente artículo examinará los modos de representación de la violencia sobre el cuerpo dragontino destinados a exhibir la aniquilación del mal en un conjunto de pinturas del siglo XV. Buscará comprenderlas en el marco de la asidua circulación de esta iconografía en la cultura material occidental de la época, en tanto la figura del dragón comenzó a adquirir características crecientemente verosímiles.

L'un des épisodes hagiographiques les plus représentés dans l'Espagne du Bas Moyen Âge et de la Renaissance fut celui de saint Georges tuant le dragon. Dans les retables catalano-aragonais on remarque un vaste répertoire de violences sur cette bête, qui est blessée, lacérée et écrasée. Tant dans la lutte que dans le massacre et la remise du corps, les ressources picturales utilisées créent de véritables mises en scène avec abondance de vermine, corps putrides, ossements et sang. Cet article examinera les modes de représentation de la violence sur le corps du dragon destinés à montrer l'annihilation du mal dans un ensemble de peintures du XV<sup>e</sup> siècle. Il cherchera à les comprendre dans le cadre de la circulation assidue de cette iconographie dans la culture matérielle occidentale de l'époque, tandis que la figure du dragon commença à acquérir des caractéristiques de plus en plus vraisemblables.

One of the most depicted hagiographic episodes in Late Medieval and Renaissance Spain was that of Saint George slaying the dragon. Several Catalan-Aragonese altarpieces show a wide repertoire of violence against the beast, which is wounded, lacerated and crushed. Both in the contest, slaying and delivery of the corpse, the pictorial resources used create genuine staging with

abundant vermin, rotting bodies, bones and blood. This paper aims to discuss the ways of representation of violence on the dragon's corporality to exhibit the annihilation of evil in a set of 15<sup>th</sup> Century paintings. It will also understand them within the framework of the assiduous circulation of this iconography in the contemporary Western material culture, while the figure of the dragon began to acquire increasingly plausible features.

## ÍNDICE

**Mots-clés:** violence, dragon, saint Georges, moyens picturales, retables catalan aragonais

**Palabras claves:** violencia, dragón, san Jorge, recursos pictóricos, retablos catalano-aragoneses

**Keywords:** violence, dragon, Saint George, pictorial resources, Catalan-Aragonese altarpieces

## AUTOR

**NADIA MARIANA CONSIGLIERI**

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires – Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)