



LISARDO PÉREZ LUGONES

Universidad Complutense de Madrid

lisardop@ucm.es

 orcid.org/0000-0003-0708-0341

UN PECULIAR EJEMPLO DE ARTE INDÍGENA NOVOHISPANO: LA ADARGA REALIZADA POR LOS AMANTECAS PARA SU REY FELIPE II

Fecha de recepción: 13.08.2021

Fecha de aceptación: 11.04.2022

Resumen: La Real Armería del Palacio Real de Madrid conserva una excepcional adarga de parada, realizada por indígenas amantecas novohispanos en arte plumario como regalo a Felipe II. El objetivo de este trabajo es hacer un estudio de los elementos iconográficos representados en este escudo del último cuarto del siglo XVI, intentando aportar mayores detalles sobre su significación y su autoría no solo material, sino también intelectual. Para ello compararemos detalladamente las composiciones con otras representaciones provenientes de las tradiciones medievales, renacentistas o indígenas mesoamericanas. Esto nos permitirá realizar una mayor aproximación a la temática subyacente y su adaptabilidad plástica desde el mundo novohispano. Se constatará la capacidad de acceder a textos de la tradición grecolatina o medieval, así como a códices u obras renacentistas, muy coetáneas a la producción de esta adarga. Se tratará también la cuestión del contrario enemigo, que tras la cristianización pasa a identificarse con el musulmán, al que enfrentarse en combate. Dicha temática, que abarca toda la composición, se conjuga con la defensa de la fe y la lucha contra la herejía. Todo ello estará enmarcado en la política de tolerancia en la Europa de la Contrarreforma. También nos dará las claves para entender ciertas transformaciones locales que se estaban dando en el sistema escriturario náhuatl.

Palabras clave: adarga, amanteca, plumaria, enemigo, moro

Title: An Odd Example of Indigenous Art in New Spain: The *Adarga* Made by *Amantecas* for Their King, Philip the Second

Abstract: An exceptional shield is preserved in the Royal Armoury in Madrid. This “adarga de parada” was made of feathers by indigenous Mexican artisans as a gift for the Spanish King, Philip the Second. The aim of this paper is to study the iconographic elements of this late sixteenth-century shield and try to provide more details concerning its significance and authorship, both material and intellectual. By means of a detailed comparison of each composition with other representations from medieval, Renaissance or Indigenous Mesoamerican traditions, we will be able to understand the underlying mechanism and the aesthetic adaptability of some crafts from New Spain. We will also show the possible access to Greco-Roman or medieval texts, codices or any masterpiece contemporary to the elaboration of the shield. Moreover, we will address the pre-Hispanic necessity of an “opposite enemy” in combat, where Muslims are now incorporated from Christian imaginary. This theme, which covers the entire composition, is combined with

the defense of Faith and the war against Heresy. All this will be framed in the policy of tolerance in the Europe of the Counter-Reformation. It will also give us the key to understand certain local transformations that were taking place in the Nahuatl writing system.

Keywords: *adarga*, *amanteca*, featherwork, enemy, Moor

INTRODUCCIÓN

La Real Armería del Palacio Real de Madrid conserva un ejemplo excepcional del arte plumario novohispano: una adarga (cat. n° D.88)¹ perteneciente a la colección de armas personales de Felipe II (1527, 1556-1598) (Fig. 1a). Junto con la armería imperial de su padre, el emperador Carlos V, que incluía fondos heredados de sus ascendientes Habsburgo y Trastámara, Felipe II convirtió mediante testamento a la Real Armería en la sede indisoluble de este doble legado dinástico diseminado en diferentes tesoros y armerías (cf. Soler del Campo 2009: 30). Respetada dicha voluntad, la colección quedó originalmente alojada en la planta superior del edificio que contenía las caballerizas (cf. Soler del Campo 2001: 145). Fue conservada y aumentada por los sucesivos reyes de la monarquía hispánica hasta la actualidad, reuniendo no solo armas, sino también trofeos militares, obras de arte y presentes diplomáticos.

Durante los siglos siguientes, no hubo más referencias a esta adarga. No fue afectada por el incendio del Real Alcázar de 1734 y logró conservarse tras el expolio realizado durante la ocupación napoleónica (1808-1813). Se vuelve a tener noticias de ella mediante una ilustración de Gaspar Sensi y Baldachi entre 1838 y 1860, en que se muestran idealizados los colores originales para el catálogo de la Real Armería. Posteriormente, se plasmó también en litografías como en *Le Magasin Pittoresque* de 1847 (Fig. 1b) o referida en la obra de J. M. Marchiesi (1849). No fue hasta 1875 en que Laurent, fotógrafo de la armería, realizó la primera imagen fidedigna que conservamos (cf. Ortiz Salazar 2006) en blanco y negro. Afortunadamente, se pudo salvar del fatídico incendio sufrido entre el 9 y 10 de julio de 1884 en la Real Armería. A instancia de Alfonso XII se mandó construir el actual edificio, que desde 1893 albergará la colección superviviente en el ala izquierda de la Plaza de Armas del Palacio Real (cf. Croke y Navarrot 1898: x), frente a la actual catedral de la Almudena. Esta adarga tomó notoriedad por primera vez al ser incorporada por Zelia Nuttall en su informe de la comisión sobre la plumaria mexicana de la exposición Hispano-americana de Madrid de 1892 (1895: 332-335), así como por Juan Bautista Croke y Navarrot, conde viudo de Valencia de Don Juan, quien realizó

¹ Agradecemos al Palacio Real de Madrid y a la institución de Patrimonio Nacional por facilitarnos la digitalización del material fotográfico y su autorización para la realización de esta publicación. Hacemos también extensible el agradecimiento al resto de instituciones con sus colecciones bajo licencia Creative Commons. Esta publicación forma parte de las investigaciones presentadas en el VII Congreso de Códices del Centro de México. Homenaje al Dr. Alfonso Lacadena, celebrado en Madrid del 17 al 19 de diciembre de 2018.

un inventario detallado de la Real Armería tras el incendio de 1884, observando para entonces una escasez de plumas (1898: 161-163). En 1971 se publicó en la portada del especial número 29 de la revista *Reales Sitios* una fotografía completa a color (cf. Patrimonio Nacional 1971), así como ciertos detalles temáticos en su interior (cf. Carlos 1971).



Fig. 1 **1a.** Adarga amanteca de Felipe II (cat. D.88). Fotografía original de la Real Armería del Palacio Real. Patrimonio Nacional; **1b.** Litografía de la adarga en *Le Magasin Pittoresque* (Charton 1847: 25). Gallica-BnF.

UNA ADARGA PARA FELIPE II

Esta adarga de parada² y de fecha indeterminada (cf. Fig. 2), data de finales del siglo XVI. Fue confeccionada en plumaria sobre piel y mimbre (Montes 2011: 137), presumiblemente en Nueva España por artesanos amantecas³, quienes la enviaron como presente a Felipe II en algún momento tras 1571. La decoración se encuentra en la parte frontal (Crooke y Navarrot 1898: 162) a la manera de los escudos chimalli indígenas (Moreno y Filloy 2020: 125), en vez de en la parte interna, donde solía realizarse para disfrute personal del portador en estas armas defensivas (Soler del Campo 2006: 222). Presenta actualmente un tono general

² Las adargas, cuyo origen es hispano-musulmán, fueron utilizadas también en fiestas europeas como torneos y juegos de cañas a caballo, extendiéndose su uso posteriormente a América (cf. Estrada de Gerlero 1994: 102).

³ Denominación dada a los artesanos indígenas especializados en manufacturas en plumaria. El *amantecatl* era el “oficial de arte mecánica”, pasando a designar al “plumajero” (OND 2000, GDN 2012).

parduzco, alejado de la vistosa policromía de otras obras de plumería novohispanas –como las mitras ubicadas en San Lorenzo de El Escorial, Milán o Viena; la misa de San Gregorio en Auch (Francia) o el vibrante retrato de Cristo de Juan Bautista Cuiris en Viena–. Según Nuttall, a finales del siglo XIX estaba desfigurada por el humo y el hollín del incendio de 1884, perdiendo su lustre original (1895: 334). Para Ortíz Salazar (2006), la exposición directa y prolongada al sol durante varias décadas a principios del siglo XX dañó irreversiblemente la coloración de las plumas. En 1998 la adarga fue llevada al departamento de restauración para incluirla en la exposición temporal sobre Felipe II en El Escorial, donde ya mostraba un gran deterioro de los materiales orgánicos presentes: cuero, papel y plumas⁴. Actualmente se puede visitar en una de las vitrinas de la sala de armas de la Real Armería, alejada de la luz directa.



Fig. 2 Adarga amanteca de Felipe II. Fotocomposición con balance y saturado de color, a partir del original facilitado por Patrimonio Nacional.

⁴ Para mayor detalle del estado de estos materiales, consúltese Ortíz Salazar (2006).

Sus medidas son 90 cm x 86 cm. El escudo presenta en la forma una tipología bilobular arriñonada, de dos óvalos secantes, denominada bivalva (*cf.* Soler del Campo 2006: 222), rematada por un ribete azul intenso. Se divide a su vez en una bordura exterior, cuatro cuarteles y un medallón central oblongo.

La bordura se compone de una cenefa, algo ya deslucida, con motivos vegetales en arabesco, o ataurique, en donde aparecen cardinalmente cuatro mascarones gorgóneos con bigotes, identificados como felinos (*cf.* Fig. 3). Algo más disimulados entre la floritura vegetal, se pueden apreciar dos aves en los flancos inferiores con el rostro dirigido hacia la parte central (*cf.* Fig. 4). Su diseño nos hace considerar que se trata de dos águilas heráldicas imperiales mostrando sus alas desplegadas. Ambas descansan sobre una planta en flor, con tres pétalos rosáceos o encarnados, vista de frontal. De ellas liban dos colibrís, cuyas colas se entre-



Fig. 3 Fotocomposición de los cuatro mascarones felinos secuenciados en sentido de las agujas del reloj (detalle).

cruzan en forma de aspa sobre el conjunto vegetal. Según Crooke y Navarrot, en la parte superior se vislumbra hacia la punta dos gacelas (1898: 163; *cf.* Fig. 5). Por las largas orejas y la posición de los cuartos traseros nos inclinamos a identificar estos animales como conejos, o puede que venados hembra⁵, ya que las gacelas presentan cornamenta en ambos sexos.



Fig. 4 Fotocomposición de dos águilas posadas sobre una flor de la que liban dos colibrís (detalle).



Fig. 5 Fotocomposición de dos venados o conejos yaciendo entre los motivos vegetales (detalle).

⁵ El dimorfismo sexual de los machos presenta cornamenta, frente a las hembras que carecen de ella.

En la parte central, el refuerzo medianero actúa de eje vertical para los cuarteles, cuya temática son las victorias hispánicas más importantes para la cristiandad contra el Islam. Pero, a su vez, divide las escenas en dos conjuntos: el lado izquierdo más homogéneo respecto al tipo de representación de los cuarteles primero y tercero (Figs. 6 y 7), mientras que el segundo y el cuarto difieren notablemente en el lado derecho (Figs. 8 y 9).

En el primer cuartel (*cf.* Fig. 6) se representa la batalla de las Navas de Tolosa (1212), donde el ejército cristiano hostiga a las huestes musulmanas del califa almohade Muhammad an-Nasir “Miramamolín”, ya en retirada. El personaje principal a caballo –suponemos que el rey Alfonso VIII de Castilla– pisotea los cuerpos del enemigo derrotado en el campo de batalla.

En el segundo (*cf.* Fig. 8) se muestra la entrada de los Reyes Católicos en la toma de Granada (1492) acompañados de su ejército. Ambos gobernantes entran a caballo por una puerta amurallada de arco de medio punto con el escudo de la ciudad. En la escena derecha, dos personajes, también a caballo, salen por la puerta secundaria lateral. Uno de ellos torna la mirada hacia la entrada de los soberanos, con lo cual consideramos que probablemente se trate de Morayma precedida por el sultán Boabdil.

En el tercero (*cf.* Fig. 7) se conceptualiza la Jornada de Túnez (1535), donde el ejército imperial comandado por Carlos V –quien en la escena porta una lanza– hostiga en su retirada a las huestes berberiscas de Barbarroja. Al fondo se observan tres cañones humeanes dispuestos hacia la escena principal y en posición defensiva de la urbe ulterior.

En el cuarto cuartel (*cf.* Fig. 9) se describe la batalla de Lepanto (1571), donde la flota de la Liga Santa se confronta a cañonazos con la otomana. Algunas naves aparecen en llamas o hundiéndose, mientras soldados otomanos perecen ahogados en el mar. En el extremo izquierdo sobre la tierra firme se muestra a Felipe II, sentado en un trono y respaldado por un tapiz o tela roja, quien recibe la mirada desde la distancia de D. Juan de Austria sobre una embarcación. A su vez, dos personajes arrodillados portan sendas palmas de la victoria hacia el soberano. Uno de ellos le entrega lo que parece un pliego, presumiblemente la capitulación original de la Liga Santa con el mapa de la batalla de Lepanto⁶.

Cierra el conjunto un medallón central oblongo (*cf.* Fig. 2), donde se representa una escena de dos garzas coronadas en un nido en forma de “corona de espinas” trenzada. La que se muestra en posición defensiva pisa un reptil o anfibio, enfrentándose a una sierpe con patagio⁷ rojizo –llevándonos a la representación del dragón medieval–, ataviado con borlas colgantes bermejas o representando las heridas sangrantes producidas por los picotazos de la garza. Una filacteria sobre la escena reza *SERÆ.SPE. S.VNA.SENECTÆ*, “No hay más que una esperanza para la tardía vejez”. Según Crooke y Navarrot (1898: 163) y Estrada de Gerlero (1994: 102), en alusión a Carlos V y Felipe II por “preservar los dominios españoles de la invasión de la herejía”.

⁶ Una copia del manuscrito original se conserva en el Archivo General de Simancas (MPD, 10, 81), intitulado como *La capitulación original de la Liga para la Vatalla Naval, 1571*.

⁷ Membrana elástica característica de las extremidades de ciertos animales como el murciélago.



Fig. 6 Fotocomposición del primer cuartel (detalle). Representación de la batalla de las Navas de Tolosa (1212).



Fig. 7 Fotocomposición del tercer cuartel (detalle). Representación de la Jornada de Túnez (1535).



Fig. 8 Fotocomposición del segundo cuartel (detalle). Representación de la Toma de Granada (1492).



Fig. 9 Fotocomposición del cuarto cuartel (detalle). Representación de la batalla de Lepanto (1571).

ESTUDIO DE LA ADARGA

Como indicamos anteriormente, el interés por esta peculiar adarga no comenzó a darse hasta mediados del siglo XIX –sobre todo a partir del incendio de la Real Armería de 1884–. No fue sino hasta 1971, coincidiendo con el IV Centenario de Lepanto, que se publicó un especial de la revista *Reales Sitios* con una fotografía a color en portada y el cuarto cuartel con mayor calidad de detalle en su interior. Durante la década de los 90 y la primera del siglo XXI, aunque la adarga ha recibido algo más de atención, hasta ahora no ha habido un análisis íntegro de la obra dentro del contexto novohispano.

Crooke y Navarrot menciona que se trata de “un admirable mosaico de plumas, hecho por los indios Amantecas de Méjico”, pero matiza sin argumentar, que estaban “dirigidos por los artistas españoles” –según sus palabras– para llegar al “más alto grado de perfección” (1898: 162). Esta idea de la necesidad de una doble autoría, intelectual europea y material indígena, ha ido perpetuándose hasta la actualidad. En cambio, Nuttall hace una reflexión más amplia, señalando el altísimo valor etnológico de este tipo de piezas, llegando a confundirse como piezas de manufactura europea (1895: 331-334). Así, citando a Motolinía (2001: 121) remarca el asombro de españoles e italianos ante la perfección de estos trabajos y de su capacidad para copiar cualquier tipo de obra. Añade, además, el testimonio de fray Jerónimo de Mendieta quien indicaba que los amantecas podían hacer “todo aquello que los muy primos pintores pueden con pinceles pintar” (1997 II: 67). Por ello Nuttall considera que pudo ser fabricada en España y enviada posteriormente a México para su decoración, o que, por el contrario, sí fuese completamente novohispana, tratándose de una “ingeniosa imitación de un escudo español, hecha por un artesano indígena” (1895: 333)⁸.

La duda sobre una completa autoría novohispana viene marcada por la temática tan contemporánea a Felipe II como era Lepanto, con un “gusto” muy renacentista de escenas y motivos presentes en producciones pictóricas europeas de actualidad, muy alejadas de la mirada de artesanos indígenas. La idea de que una obra de arte de tal calibre fuera ofrecida a Felipe II se refuerza para Nuttall tras la relectura de las palabras escritas a finales del siglo XVI por fray Jerónimo de Mendieta, quien indica que:

Después que vieron nuestras imágenes y cosas muy diferentes de las suyas, como en ellas han tenido larga materia de extender y avivar sus ingenios, es cosa maravillosa con cuanta perfección se ejercitan [...] haciendo imágenes y retablos y otras cosas de sus manos, dignas de ser presentadas a príncipes y reyes y Sumos Pontífices. (1997 II: 67)

Sin embargo, como veremos en el análisis iconográfico, aunque la ejecución indígena queda fuera de toda duda, la conceptualización presenta inexactitudes o ligeros detalles que chocarían con una planificación iconográfica plenamente española peninsular o europea.

⁸ Traducción propia.

PRIMER CUARTEL: LA BATALLA DE LAS NAVAS DE TOLOSA (1212)

En este primer cuartel se representan, como indicamos anteriormente, las tropas cristianas comandadas por Alfonso VIII de Castilla, junto con Aragón y Navarra, contra las huestes musulmanas del califa Muhammad an-Nasir “Miramamolín” (cf. Fig. 6). En ella, el rey, ataviado con su armadura y ciñendo la corona, lidera la batalla portando una lanza a lomos de un corcel blanco mientras pisotea a los enemigos caídos en combate, que están sangrando (clara referencia, en nuestra opinión, a Santiago Matamoros). Este tipo de figuración tiene su origen en las representaciones medievales del combate contra los musulmanes, como la de las *Cántigas de Santa María* de Alfonso X en que las adargas protegen a los moros (cf. Estrada de Gerlero 1994: 102) o *La Flor des Estoires de la Terre d’Orient* de Hayton de Córico (ca. 1300), hasta las de la Batalla de Clavijo en el siglo IX, donde aparece Santiago Apóstol ciñendo en alto la espada y pisando a los enemigos caídos, algunos decapitados, como en la obra de Martin Schongauer (cf. Fig. 10).



Fig. 10 Santiago Apóstol en la Batalla de Clavijo. Martin Schongauer, (1470-1475). Ref.: 1947.7.106. Rosenwald Collection, National Gallery of Art, Washington D.C.

Sin embargo, se advierte una equivocación que no pasaría desapercibida para una persona formada en la historia peninsular. El estandarte que porta el ejército cristiano (cf. Fig. 6) corresponde a un león rampante dorado sobre campo de gules, si bien en dicha batalla las tropas fueron comandadas por Alfonso VIII de Castilla, cuyo estandarte era

un castillo de oro sobre campo de gules. El rey Alfonso IX de León, quien no acudió con su ejército a la batalla, sino que lo hicieron solo unos voluntarios leoneses, sí tenía por estandarte un león rampante púrpura sobre campo de plata (cf. Fig. 11). Esto nos indicaría la falta de conocimiento o el poco esmero puesto en este tipo de detalles, cosa poco esperada para una obra de este calado dirigida a Felipe II.



Fig. 11 Estandarte de Alfonso IX de León (detalle), Tumbo “A” de la Catedral de Santiago de Compostela, fol. 62v. Archivo de la Catedral de Santiago – Google Arts & Culture.

SEGUNDO CUARTEL: LA TOMA DE GRANADA (1492)

En esta composición aparecen los Reyes Católicos a la izquierda de la imagen (cf. Fig. 8). Las tropas portan el estandarte de la reina Isabel, el águila de San Juan sobre campo de gules, con el escudo cuartelado de castillos –de oro sobre campo de gules– y leones –de púrpura sobre campo de plata–. Esta vez se representa correctamente, aunque el águila está coronada en vez mostrarse el nimbo. Ambos soberanos aparecen juntos a caballo entrando por la puerta amurallada, sobre la que se sitúa el emblema usado por los monarcas para Granada, la fruta homónima, enmarcada en volutas⁹. Similares representaciones de entrada triunfante a caballo aparecen talladas, por ejemplo, en la sillería baja del Coro de la Catedral de Toledo, obra de Rodrigo Alemán entre 1495 y 1498 (cf. Fig. 12a).

⁹ Quizás un símil a los azulejos con granadas. En varias salas de los Reales Alcázares de Sevilla se conservan azulejos con motivos vegetales y granadas (cf. García Garrido 2004: 139).

Siguiendo el mismo patrón en todas ellas, los reyes aparecen alternadamente entrando en las sucesivas ciudades conquistadas al reino nazarí.

Los dos personajes que huyen por el acceso secundario, son, en nuestra opinión, Boabdil y Morayma; este último personaje, por la disposición de los ropajes y la forma de sentarse de lado en la silla del caballo, caracterizándola como mujer. La escenificación “bebe” estéticamente del abandono de la ciudadela por Boabdil para entregar las llaves de la ciudad a los Reyes Católicos, como la del retablo mayor de la Capilla de Granada, obra de Felipe Bigarny entre 1520 y 1522 (*cf.* Fig. 12b).



Fig. 12 12a. Fernando el Católico entrando en la ciudad de Loja (detalle). “Ataque y posesión de Loja” de la sillería baja del coro. Fotografía *ca.* 1885. Archivo Municipal de Toledo, Fondo de Casiano Alguacil; 12b. Boabdil saliendo de Granada entrega las llaves (detalle). Fotografía de José Garrido y Javier Algarra 1984 del retablo mayor de la Capilla de Granada. Ref.: ES.18087. AMGR Reg.:300165.1. Colección Fotográfica del Archivo Municipal de Granada.

TERCER CUARTEL: LA JORNADA DE TÚNEZ (1535)

De composición similar al primer cuartel de la batalla de las Navas de Tolosa, Carlos v lidera la batalla a lomos de un corcel con penacho de plumas y mantilla rojizos, que parece haber perdido parte de su color original (*cf.* Fig. 7). El soberano, cuyo morrión también tiene penacho de plumas de igual color, porta una lanza contra las huestes berberiscas. Es acompañado por un soldado ataviado con una adarga y enarbolando el estandarte imperial del águila bicéfala, cuyas cabezas nuevamente están esquemáticamente coronadas, sin el nimbo. Presenta reducción de castillos y leones en vez de introducir esquemáticamente el escudo de armas del emperador, aunque el león rampante del tercer cuartel está cambiado de posición. Una vez más se repite la composición que vimos al principio y que, como bien advierte Nuttall, Carlos v es representado con la misma pose y armadura que

en el retrato de Tiziano (1548) de la batalla de Mühlberg (1547) (cf. Fig. 13), donde el soberano derrota a los protestantes alemanes de la Liga de Esmalcalda, enmarcada en las Guerras de Religión de Europa (1895: 333).



Fig. 13 Fotocomposición del tercer cuartel. Carlos v ataviado como en la batalla de Mühlberg de Tiziano (detalle).

En el campo de batalla y apartados hacia el paisaje, se pueden ver tres cañones con ruedas disparando contra las huestes (cf. Fig. 14a), cuya inspiración parece proceder de los cartones y tapices flamencos de Jan Cornelisz Vermeyen realizados entre 1548 y 1554 (cf. Fig. 14b). El humo que sale de las bocas de los cañones, conceptualizado como volutas en espiral, marca un estilo claramente prehispánico (cf. Estrada de Gerlero 1994: 102). Puede compararse con otras representaciones gráficas del hálito, o glíficas –como *popoca*, “humear, hacer humo” (cf. OND 2000, GDN 2012) (cf. Fig. 14c)– de los códices mesoamericanos. Este hecho diferenciador nos indica la inclusión en el diseño de motivos claramente indígenas en la composición.

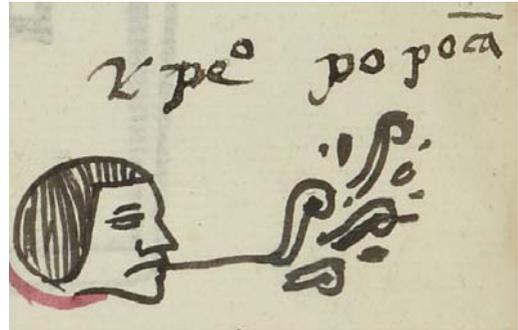


Fig. 14 14a. Fotocomposición del tercer cuartel. Cañones humeantes en la batalla (detalle); 14b. Cañones disparando (detalle). *El emperador rodeado por los turcos*, Frans Hogenberg (1574-1578), a partir de Jan Cornelisz Vermeyen (1548-1554). Rijksmuseum; 14c. Glifo “popoca”. Pe[dr]o Popoca. *Matrícula de Huexotzinco* (2012: fol. 724v, detalle). Gallica-BnF.

CUARTO CUARTEL: LA BATALLA DE LEPANTO (1571)

Nos encontramos ahora ante una interesante escenificación de una batalla náutica (cf. Fig. 9). Conceptualmente, es similar al óleo anónimo de la batalla de Lepanto del Museo Naval de Londres (cf. Fig. 15), mostrando un cerro a la izquierda, lugar que ocuparía Felipe II en el cuartel. Las naves son representadas en su mayoría con cañones humeantes, parecidos a los vistos en el cuartel anterior, y con tendales de carroza a dos aguas en la popa. Las otomanas se encuentran situadas a la derecha y en la zona inferior. Son reconocibles por unos fanales tras las carrozas de popa, con forma de minaretes azules y rematados por una media luna o por una bandera con la media luna. Las de la Liga Santa se muestran a la izquierda y en la parte central, confrontando a las otomanas. No portan estandarte o distintivo, salvo la nave central, de mayor tamaño, identificable como La Real de Don

Juan de Austria (cf. Fig. 16). Aquí aparece esquematizado el Pendón de Lepanto (cf. Fig. 17) como una cruz de malta de gules sobre campo de sable, colgando del palo mayor. A su lado, el estandarte imperial del águila bicéfala con reducción de castillos y leones sobre campo de gules, ondeando en una pica. En la parte trasera de la carroza de popa se muestra lo que parece ser uno de los fanales de galera rematado por una cruz.



Fig. 15 *Batalla de Lepanto*. Anónimo (¿H. Letter?), ca. 1572. Ref.: BHC0261. National Maritime Museum of Greenwich, Londres. Caird Fund.



Fig. 16 Fotocomposición del cuarto cuartel. Don Juan de Austria frente a Felipe II (detalle).



Fig. 17 Pendón de Lepanto (detalle). Catedral de Toledo. Fotografía de Abelardo Linares ca. 1915, Colección de Antonio Pareja – Archivo Municipal de Toledo.

En la parte inferior, unas carrozas otomanas están en llamas (cf. Fig. 18), cuyos “tentáculos” de fuego guardarían cierta similitud con las “lenguas bífidas” de fuego de los *tecpancalli*, “casas o palacios reales y de grandes señores” (cf. OND 2000, GDN 2012), un pictograma indicativo de “población conquistada” en el *Códice Mendoza* (1992: fol. 4v; cf. Fig. 19a). Los soldados otomanos, que mayoritariamente están figurados en su más mínima expresión facial, parecen ahogados en el mar bajo las naves. En un caso, el personaje está siendo arrastrado por una corriente (cf. Fig. 18). Esta disposición nuevamente nos vuelve a recordar similitudes con los personajes indígenas del *Códice Borbónico*, arrastrados por el chorro de agua de Chalchiuhtlicue, diosa de los ríos, mares, corrientes y manantiales (1974: lám. 5; cf. Fig. 19b)¹⁰.

¹⁰ Aquellos que morían ahogados en estos ambientes, iban a parar al “paraíso terrenal” del Tlalocan (Sahagún 1979 I: L. III-Ap., cap. II, fol. 28r).



Fig. 18 Fotocomposición del cuarto cuartel. Carroza otomana en llamas y soldados otomanos ahogándose (detalle).



Fig. 19 19a. Tecpancalli en llamas (detalle), *Códice Mendoza* (1992: fol. 4v); 19b. Chalchiuhtlicue, deidad femenina de las corrientes de agua (detalle) *Códice Borbónico* (1974: lám. 5).

Finalmente, a los pies de Felipe II –quien tiene su celada en el suelo– se aprecia un error en el estandarte otomano. La media luna está vuelta del revés respecto a la estrella (cf. Fig. 16), un defecto iconográfico que choca frontalmente con el conocimiento extendido de los símbolos del Islam. A su lado aparece un sol antropomorfo, uno de los elementos europeos usados en las representaciones cartográficas indígenas (cf. Puig Carrasco 2018: 678), e indicador en este caso de “poniente”¹¹. Sin embargo, este sol también es cristológicamente interpretable como el sol *invictus* o “invencible”, aunque bajo la figura de Felipe II y en el agua. Este “sol de agua” parece corresponderse más con una contraposición a la bandera de la media luna y la estrella, en alusión a la derrota del mundo musulmán. Esta sería la razón por la que este “sol de agua” aparece inserto en dicho lugar y no en el mediodía o en el oriente, como es de esperar. Otra posible “doble” interpretación indígena es que se estuviese refiriendo a la “casa del sol” en su parte poniente –o *Tonatiuh icalaquiyán*–, y, por ende, a la primera esposa de Felipe II, María Manuela de Portugal (1527-1545), quien había muerto tras el parto del príncipe Carlos (1545-1568), siendo primeriza. En el pensamiento filosófico náhuatl, la gestación era considerada como un combate antagónico entre la embarazada y el nonato (cf. Johansson 2006: 196, 199), con cuatro escenarios resultantes. Si una madre primeriza fallecía en el parto, se la asimilaba a una valiente guerrera muerta en combate, acompañando al sol hasta el ocaso como una *mocihuaquetzqui*¹².

MEDALLÓN CENTRAL: ALEGORÍA DE LA DEFENSA DE LA FE

En esta parte central encontramos las anteriormente mencionadas garzas coronadas frente a la sierpe alada. Una de ellas pisando un reptil o anfibio (cf. Fig. 20). Como nos informa Nuttall (1895: 333), Crooke y Navarrot le indicó mediante comunicación personal que la garza de la izquierda representaría a la monarquía hispánica defendiendo contra la herejía, materializada en el “dragón” y el pequeño reptil, mientras que la de la derecha correspondería con la fe católica¹³. Sin embargo, Nuttall apunta a que el conjunto estaría destinado a su hijo y que la garza derecha sería Felipe II y la combativa su hijo Felipe III (333-334).

¹¹ En el Mapa de la Relación Geográfica de San Miguel y San Felipe de los Chichimecas, aparecen dos soles antropomorfos en ambos márgenes. El de la parte izquierda está glosado como “Aquí se pone el sol” (Puig Carrasco 2018: 678).

¹² Según Sahagún, los guerreros muertos en el combate irían a parar al cielo “donde vive el sol”, donde acompañarían al astro desde su salida hasta el cenit para después “esparcirse por todo el cielo y los jardines, a chupar flores hasta el día siguiente” (1979 I: L. III-Ap., cap. II, fols. 28v-29r). Serían relevados por las *mocihuaquetzqueh*, mujeres valientes muertas en el primer parto, quienes, ataviadas como guerreras, lo acompañarían hasta el ocaso. Tras el atardecer, el sol proseguiría su camino hacia el inframundo, el Mictlan (1979 II: L. VI, cap. XXIX, fols. 139r-141r).

¹³ En el imaginario europeo, la garza simbolizaba el alma contemplativa de la gracia celestial que desprecia todo lo mundano, elevándose serenamente mediante la firmeza en la fe hacia la quietud y esperanza en Dios solamente (cf. Picinelli 2012: 202-203).



Fig. 20 Fotocomposición del medallón central. Dos garzas coronadas frente a un dragón (detalle).

En nuestra opinión, la temática iconográfica elegida no es azarosa y trasciende la mera cuestión formal del resto del conjunto. Existe una singular superposición de múltiples fuentes y contextos interpretativos que hacen de esta sección una genialidad y muestra del alto nivel intelectual de su autor. Por un lado, tenemos la representación de las garzas¹⁴ coronadas, pisando una de ellas, lo que ya podemos identificar como una rana herida en postración (cf. Fig. 20). Este tipo de aves junto con la aparición del “dragón”, la encontramos ya en diferentes bestiarios medievales (cf. Fig. 21a) o en la fábula clásica de Esopo: *Las ranas pidiendo rey* (1557)¹⁵. También la actitud combativa de la garza de la izquierda se asocia a las representaciones de otros textos griegos como la Gerantomaquia¹⁶, e incluso la Batracomiomaquia¹⁷. En cuanto al dragón, es similar al de la Capilla del Condestable de la Catedral de Burgos (1482-1494) por su largo hocico y puntiagudas orejas (cf. Fig. 22a), además de verse claras influencias del Apocalipsis de San Juan de los *Beatos* (cf. Fig. 22b):

¹⁴ Para Estrada de Gerlero (1994: 102) y Montes (2011: 137), también pudieran ser dos cigüeñas, símbolo de la vigilancia.

¹⁵ En ella, las ociosas ranas de la charca que viven en estado anárquico solicitan a Zeus un rey (cf. Fig. 21b). Tras enviarles un tronco, las ranas se quejan de que su rey no hace nada y por tal altivez, Zeus decide enviarles un dragón y en otras versiones una garza (cf. Fig. 21c), que devora a todas las ranas.

¹⁶ La lucha de las grullas en Egipto contra los pigmeos, que aparece mencionada en la *Iliada* de Homero y en el Libro VIII de animales de Aristóteles.

¹⁷ Enlazando con la lucha entre moros y cristianos, donde una serpiente ataca a Psycharpax, el príncipe ratón, a lomos de Physignathus, el rey rana, creando el *casus belli* entre ranas y ratones.

Y vi salir de la boca del dragón, de la boca de la bestia y de la boca del falso profeta, tres espíritus malignos que parecen ranas. Son espíritus de demonios que hacen señales milagrosas y que salen a reunir a los reyes del mundo entero para la batalla del gran día de Dios Todopoderoso. (*Apocalipsis* 16: 13-14)

Toda esta superposición viene a encuadrarse, en nuestra opinión, en el pensamiento de las “Dos Ciudades” de San Agustín. Las dos garzas actúan como una unidad dual con una lectura religiosa –Felipe II combate la herejía y es valedor del catolicismo– y mayestática – Felipe II continúa el proyecto carolino de implantación imperial en América (cf. Chiva Beltrán 2019) a través de sus virreyes en Nueva España, *alter ego* del rey–. Para la época de la adarga, ejercía la función de virrey Martín Enríquez de Almansa quien en lo militar combatió la piraería en el Caribe y defendió las explotaciones mineras del norte frente a los belicosos indios chichimecas. Alguno de sus predecesores, como Antonio de Mendoza y Pacheco –morisco–¹⁸, realizó eficientes funciones estando en el cargo. Participó activamente junto a los tlaxcaltecas en la pacificación de las revueltas indígenas de la inestable y problemática Gran Chichimeca (cf. Puig Carrasco 2020: 430). Ejemplo de ello son las imágenes del *Lienzo de Tlaxcala* o de la *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala* de Muñoz Camargo (cf. Fig. 23), donde un español con lanza y a caballo –a veces el propio virrey–, pisa a los guerreros indígenas rebeldes –algunos decapitados o desmembrados–. Esta temática es la empleada en el primer y tercer cuartel de la adarga, fortaleciendo así su relación iconográfica.



Fig. 21 21a. *Bestiario Aéreo* (detalle), p. 96 (F° 59 r°), Miniaturas del *Bestiario de Oxford* (Ashmole, 1511, de la Biblioteca Bodleiana). Fuente: Malaxecheverría 1986: 277; 21b. Las ranas pidiendo un rey a Zeus (detalle). Esopo (1557), Brescia s/f; 21c. King Log & King Stork, Minstons China Works, ca. 1875. Diseño de John Moyr Smith, Wallbrook-Londres. Creighton University.

¹⁸ Se denomina morisco al descendiente de musulmanes convertidos al cristianismo.

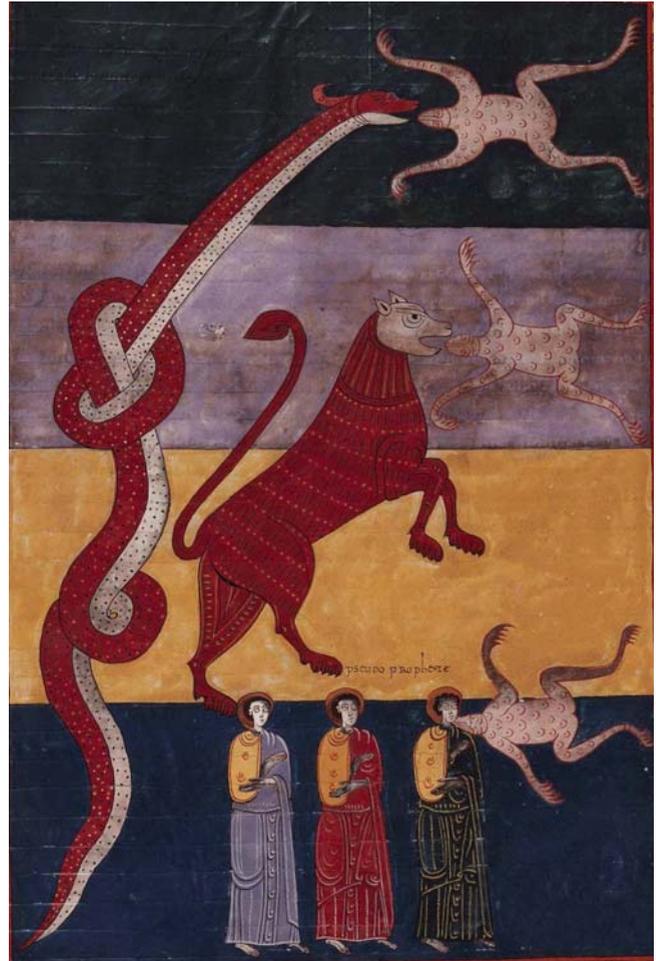


Fig. 22 22a. Dragón-murciélago serpentiforme. Fuente: Calzada 2020 (en línea); 22b. Ranas saliendo por la boca (detalle), *Comentario al Apocalipsis de San Juan*, Beato de Liébana, *Códice de Fernando I y D^a Sancha*, VITR/14/2, fol. 22ov. Imagen procedente de la Biblioteca Nacional de España.

Por último, la filacteria en latín que adorna el conjunto reza, como vimos, *Serae spes una senectae*, “No hay más que una esperanza para la tardía vejez”. Dicha frase encierra de nuevo una doble lectura. Por un lado, como Nuttall bien apuntaba, es una clara referencia al nacimiento de un infante (1895: 333-334). El problema dinástico que planteó la muerte del único heredero, el príncipe Carlos (1545-1568), el posterior matrimonio de Felipe II con María Tudor (1554-1558) –con quien no tuvo hijos– y con Isabel de Valois (1559-1568) –con quien solo tuvo hijas– hacía acuciante la necesidad de un heredero varón para 1571, en que el monarca contaba con 44 años de edad. Tras casar con su sobrina Ana de Austria, la llegada ansiada del infante Fernando, el mismo año de la batalla de Lepanto, fue un motivo de exaltación, como demuestra el retrato encargado a Tiziano ofreciendo



Fig. 23 El virrey Antonio de Mendoza junto a los tlaxcaltecas, en la conquista de Xochipilla (detalle). *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala*. Muñoz Camargo (2000), cuadro 85.

al infante Fernando a la Victoria (1572-1575)¹⁹. En 1573 nace el infante Carlos Lorenzo, quien fallece en 1575, justo semanas antes del nacimiento del infante Diego Félix. Tras

¹⁹ En esta obra, Felipe II sostiene en alto a su hijo. Un ángel desciende de los cielos con una corona láurea en una mano y una palma en la otra –clara alegoría de la Victoria– que agarra a su vez firmemente el infante. De la palma, sale una filacteria en latín que reza MAIORA TIBI, “Mayores triunfos te esperan”. En la esquina inferior izquierda, un otomano aparece encadenado. De fondo se puede observar una pintura escenificando la batalla de Lepanto.

la llegada de Felipe –futuro Felipe III– en 1578, mueren a final de año los infantes Fernando y Diego Félix, quedando Felipe como último hijo varón superviviente. En este contexto de nacimientos y defunciones de infantes, unido a la victoria de Lepanto, consideramos que la adarga no hace referencia a Felipe III por la existencia en todo momento de algún infante varón vivo entre 1571 y la muerte de Felipe II en 1598. El motivo de “esperanza” para el monarca es el propio infante Fernando. Por lo que podemos acotar la fecha de la adarga entre 1572 y 1573, pues ya en ese último año nace otro segundo infante, deca- yendo el sentido de “esperanza” de la filacteria.

Por otro lado, y en la línea de las interpretaciones que hemos venido haciendo hacia las referencias a los clásicos, esta frase encierra un mensaje muy potente dirigido a Felipe II, dándonos además la clave de interpretación iconográfica de todo el escudo. Forma parte del primer verso de una de las *Epigramatas* latinas de Santo Tomás Moro²⁰ (1478-1535)²¹. Dicha epigramata número 196 tiene por título *Ad Sabinum, cui uxor absenti concepit*:

AD SABINUM, CUI UXOR ABSENTI CONCEPIT. / Subsidiū vitae, serae spes una senec-
tae, / Nata tibi est soboles, curre Sabine domum. / Curre, salutanda est uxor foecunda,
videnda est / Chara tibi soboles, curre Sabine domum. / Curre, inquam, ac propera,
nimiumque videbere lentus, / Quantumvis properes, curre Sabine domum. / Jam que-
ratur conjux de te tua, jam tua de te / Conqueritur soboles, curre Sabine domum. /
Nunquam ingratus ades, neque cum soboles tibi nata est, / Sed neque cum genita est,
curre Sabine domum. / Curre ut adesse, puer sacro dum fonte lavatur, / Nunc saltem
possis, curre Sabine domum. (Moro 1808 II: 329)

Su traducción al español de Concepción Cabrillana nos aporta todas las claves inter-
pretativas:

A SABINO, CUYA MUJER SE QUEDÓ EMBARAZADA EN SU AUSENCIA. Te ha nacido un hijo,
el sostén de tu existencia, la única esperanza de tu extrema vejez. Corre a casa, Sabino.
Corre, tienes que saludar a tu fecunda mujer, ver el amado fruto. Corre a casa, Sabino.
Corre, digo, y apresúrate; y aunque te apresures mucho, parecerás muy lento. Corre
a casa, Sabino. Ahora tu mujer se está quejando de ti, ahora el niño llora por ti. Corre
a casa, Sabino. Eres un tipo ingrato: nunca estás allí, ni en el nacimiento, ni siquiera
en la concepción. Corre a casa, Sabino, corre para estar a tiempo, al menos para el bau-
tismo del niño en la fuente sagrada. Corre a casa, Sabino. (en Moro 2012: 69)²²

Por tanto, efectivamente, la única “esperanza” para la vejez de Felipe II es el nacimiento
de su hijo Fernando. Sin embargo, el texto alude además a la ausencia del personaje no
solo en el nacimiento sino en el lecho conyugal, sugiriendo que el infante es producto

²⁰ Quien huelga recordar, luchó contra la herejía luterana y fue el mayor defensor del catolicismo en la Inglaterra anglicana de Enrique VIII, siendo mandado decapitar por este.

²¹ Fueron publicadas por primera vez en Basilea en la edición de 1518 de *Utopía*, junto con las *epigramatas* de Erasmo de Róterdam. Johann Froben las separó después del resto, publicándolas nuevamente en 1520.

²² Las mayúsculas y el subrayado son propios para que el lector compare ambos textos.

del adulterio. Un peligroso atrevimiento, que pone de relieve la osadía intelectual del autor –“hilando muy fino”– y que nos permitirá ir estrechando el círculo sobre los posibles candidatos en su autoría. En cualquier caso, es el apellido del autor de las *Epigramatas* quien nos da, además, la pauta para el análisis iconográfico de la adarga: el “moro”.

RESTO DEL CONJUNTO

Dentro del motivo vegetal o ataurique habíamos identificado cuatro mascarones gorgóneos de felinos, que Crooke y Navarrot identificaba como “cabecitas de leones” (1898: 163, *cf.* Fig. 3), mientras que para Estrada de Gerlero esta cenefa de “romano” muestra un “diseño de linaje renacentista que incluye formas con vegetación y mascarones zoomorfos, posiblemente jaguares u ocelotes” (1994: 102). Su disposición cardinal nos invitaría, *a priori*, a interpretarlas como los cuatro vientos (*Septentrio*, *Subsolanus*, *Auster* y *Favonius*) y, por ende, con los cuatro rumbos cósmicos mesoamericanos, siendo el medallón el quinto. Si bien todas las representaciones son estilísticamente diferentes (*cf.* Fig. 3), al comparar las expresiones de los ojos y los bigotes, las figuras “a”, “b” y “d” pueden darnos una pista, al advertirse en la frente un rayado oscuro en la “b” o unos arcos a modo de “arrugas” en la “a” y la “d”. Esta variabilidad, nos induce a pensar que hubo al menos tres manos intervinientes en estos diseños, ya que, como nos explica fray Jerónimo de Mendieta, era habitual el reparto de las labores entre diferentes amantecas:

Si son veinte oficiales, toman a hacer una imagen todos ellos juntos, y dividiendo entre sí la figura de la imagen en tantas partes cuantos ellos son, cada uno toma su pedazo y lo van a hacer a sus casas, y después viene cada uno con el suyo y lo van juntando a los otros, de esta suerte viene a quedar la imagen tan perfecta y acabada como si un solo oficial la hubiera obrado. (1993 II: 405)

Debido a su estado de conservación y del detalle fotográfico, es bastante difícil identificar la representación zoomorfa exacta. Puede hacerse una comparativa con el león de Alfonso IX (*cf.* Fig. 11) o el de los frescos de San Pedro de Arlanza (Burgos), de estética románica tardía influida por los *Beatos* (*cf.* Fig. 24).

En los flancos inferiores, sendas águilas muestran sus alas desplegadas posadas sobre una planta en flor con los dos colibrís libando de su néctar, los cuales, conforman con sus colas puntiagudas una cruz (*cf.* Fig. 4). Este tipo de disposición, recuerda levemente al águila sobre el nopal en flor del *Códice Mendoza* (1992: fol. 25, *cf.* Fig. 25a), composición visual del topónimo de México-Tenochtitlan para *te(-tl)*, “piedra” + *noch(-tli)*, “nopal” (*cf.* OND 2000, GDN 2012).

Por otro lado, cada colibrí, *huitzil* (*cf.* OND 2000, GDN 2012), se mimetiza con el conjunto. La cola destaca a modo de “espina” o “aguja” –*huitztli* “espina”, *huitz omitl* “aguja para coser” (*cf.* OND 2000, GDN 2012)– que cruza con el colibrí contrario, en nuestra opinión, remarcándonos que deben ser identificados como *huitzil*, “colibrí”. La representación del colibrí libando –que puede recordar a meros adornos de estilo renacentista como



Fig. 24 León de las pinturas murales de San Pedro de Arlanza, Burgos (detalle). N° 60. Gudesteeo, ca. 1220. New York, Metropolitan Museum of Art.

los del *Códice Florentino* (en Sahagún 1979, *cf.* Fig. 25b)– era una expresión metafórica para el acto sexual, ya que el colibrí en sí representaba al pene, en contraposición a la flor que aludía a la vulva (*cf.* López Hernández 2015: 79). En la parte central de la lámina 44 del *Códice Borgia* aparece yacente la diosa Xochiquetzal (*cf.* López Hernández 2015: 83). En su pecho porta un disco solar con un corazón en su interior, del cual nace un árbol con características pétreas, rematado por flores, y sobre el que está Quetzalcoatl ataviado como colibrí. En la parte superior (*cf.* Fig. 25c), un murciélago –que transporta un corazón– está siendo punzado por cuatro colibrís en libación. Esto conlleva un flujo de sangre que alimenta a la diosa en un contexto de sacrificio y desmembramiento, bifurcándose hasta llegar al rostro y las piernas de Xochiquetzal²³. Las tres partes de la zona trasera del murciélago, flanqueado por los colibrís, tiene cierto parecido con los tres pétalos de las flores de la adarga.

Los colibrís estaban asociados con la dirección sur *huitznahua* o “región de las espinas” (*cf.* Limón Olvera y Battcock 2013: 153), por esa razón se insertan en la zona inferior del ataurique. Se les consideraba “valientes y peleadores vengativos” (Hunt 1977: 66-67). Como vimos anteriormente, representaban a las almas de los guerreros muertos en combate²⁴ y su pico era equiparado con armas (*cf.* López Hernández 2015: 86). Extrapolable, en nuestro caso, también a las colas, pues aluden a la idea de “espinas” cruza-

²³ En el *Códice Magliabechiano* (1996: fol. 61v), el *Códice Ixtlilxochitl* (2012: fol. 103v) y el *Códice Fiestas* (Batalla 2008: 31, fol. 30r) se relata cómo Quetzalcoatl derramó su semen sobre una piedra (*Códice Magliabechiano*) o peña (*Códice Ixtlilxochitl*, *Códice Fiestas*), de la que surgió el murciélago. Arrancó de un “bocado” un trozo de la vulva de Xochiquetzal, del cual nacerían las flores malolientes primero y las de buena fragancia después. Según Graulich (1990: 205) y Baquedano y Graulich (1993: 169-170), este relato remitiría a los orígenes de la menstruación.

²⁴ Según Sahagún, tras el mediodía, las ánimas de los guerreros difuntos “se tornaban en diversos géneros de aves de pluma rica y color. Y andaban chupando todas las flores, así en el cielo como en este mundo, como los z(ilegible)izones [*pinzones] lo hacen” (1979 II: L. VI, cap. XXIX, fol. 139r).



Fig. 25 25a. Águila sobre el nopal. Escudo *chimalli* atravesado por flechas bajo Tenochtitlan (detalle). *Códice Mendoza* (1992: fol. 25); 25b. Aves entre adornos vegetales bebiendo de una copa (detalle). *Códice Florentino* (en Sahagún 1979) Lib. vi. fol. 121; 25c. Colibrís y un murciélago (detalle). *Códice Borgia* (1976: lám. 44).

das. La elección de este diseño cruzado no resulta arbitraria, pues la superposición de las armas cruzadas nos remite a la idea de la guerra o de batalla.

El uso del escudo indígena, el *chimalli*, experimentó una variación desde su concepto prehispánico cruzado por flechas (cf. Fig. 25a) –un “difrasismo gráfico” para la guerra (cf. Mikulska 2016: 89, 91) de *in mitl in chimalli* [flecha(s), escudo] como parte de la “acción ritual” (cf. Dehouve 2009: 26-32)– o cruzado por la macana *macuahuitl* hasta llegar a la posterior incorporación iconográfica de las armas europeas: la lanza y la espada. En el *Códice Mexicanus* (2012, 2019) se puede apreciar el uso de la adarga, cruzada por estas armas, en alusión a “contienda” (cf. Fig. 26). Está anotado como un acontecimiento para el año 3-Casa (1521) (2012: lám. 77), año de la caída de Tenochtitlan, apareciendo también para el año 8-Caña (1542) (2012: lám. 80), en el que el virrey Antonio de Mendoza pone fin a la sublevación chichimeca en Nueva Galicia conocida como Guerra del Mixtón. Sin embargo, para otras confrontaciones indígenas –sobre todo, las previas a la llegada de los españoles (cf. Fig. 26)– se figuran las armas propias: escudo *chimalli* cruzado por la macana *macuahuitl*.



Fig. 26 Adarga cruzada por lanza y espada en el año 3-Casa (1521) (detalle). *Códice Mexicanus* (2012: lám. 77). Gallica-BnF.

Por último, en la parte superior hacia la punta se encuentran dos animales que consideramos anteriormente como venados, conejos, o ambos alternados (cf. Fig. 5). Si se tratase de un *tochtli*, “conejo” (cf. OND 2000, GDN 2012), asemejaría a otros realizados al gusto europeo en otros códices (cf. Fig. 27a). Por otro lado, las representaciones de cérvidos por indígenas novohispanos, como en el caso de *mazatl*, “venado” (cf. OND 2000, GDN 2012), suelen dibujarse generalmente con cornamenta (cf. Fig. 27b), aunque pueden aparecer sin ella, en algunos casos prehispánicos de diferente tradición estilística (cf. Fig. 27c). Tanto si corresponde a *mazatl*, “venado” (*Odocoileus virginianus*), como a *tochtli*, “conejo” (*Sylvilagus sp.*)²⁵, resulta más complejo establecer una afirmación sobre su doble intencionalidad. En la tradición europea, el conejo tenía varios significados dependiendo del momento histórico y el contexto. Eran símbolos de la fertilidad, del deseo sexual y la lujuria, aunque también vigilantes de las tentaciones del mundo, en especial en posición de descanso (cf. Rodríguez Peinado 2011).



Fig. 27 27a. Conejo (detalle). *Códice Durán* (en Durán 1984: fol. 1v); 27b. Cabezas de venado y de conejo (detalle). *Códice Tudela* fol. 102r (en Batalla Rosado 2002); 27c. Cabezas de conejo y de venado (detalle). *Códice Borgia* (1976: lám. 8).

Esto a su vez nos lleva a pensar que los anteriormente mencionados leones (cf. Fig. 3) –inexistentes en América–, quizás como apunta Estrada de Gerlero (1994: 102) estén representando a ocelotes (*Leopardus pardalis*), en nuestra opinión, por sus bigotes marcados (Fig. 28a, cf. Figs. 3 y 24)²⁶ –siempre dentro de esta lectura dual europea-indígena–. Dicha interpretación daría mayor fuerza al empleo de las águilas en la parte inferior del ataurique, puesto que la combinación gráfica de águila-ocelote (cf. Fig. 28b) tiene su origen en el difrasismo: *in cuauhtli in ocelotl*, *in cuauhtlocelotl*, traducido como “exaltación de la valentía y la habilidad en el combate” (Noguez 1989: 365). Esto reforzaría la totalidad de la significación del conjunto, cerrándolo como unidad.

²⁵ En los ejemplos anteriores (Figs. 27b y 27c), ambos animales se representan contiguos en un contexto calendárico.

²⁶ O hipotéticamente por la “melená” a ambos lados, al lince rojo americano (*Lynx rufus*), aunque el nivel de deterioro y de detalle de la imagen no permite establecer con fidelidad dónde acaba el felino y dónde comienza el arabesco.



Fig. 28 28a. Cabeza de ocelote, glosado como “tigres” (detalle). *Códice Tudela* fol. 102v (en Batalla Rosado 2002); 28b. Fotomontaje de águila y ocelote en el topónimo de San Juan de Huexotzinco (detalle). *Matrícula de Huexotzinco* (2012: fol. 482r).

AUTORÍA INTELECTUAL

Volviendo a la idea anterior de una autoría europea y una manufactura indígena, hemos podido comprobar la existencia de ciertos errores históricos y paralelismos con representaciones propias del mundo prehispánico, a pesar de que la temática era contemporánea a la obra. Aunque irán siendo cada vez menos frecuentes, la continuación, reelaboración e inserción de elementos prehispánicos en el nuevo contexto colonial fue un recurso utilizado para no establecer una ruptura radical con el pasado.

Al preguntarnos sobre la autoría intelectual, dos son las posibilidades que surgen del análisis iconográfico: que fuese una obra europea con algunas “pinceladas” representativas del mundo prehispánico, para darle un mayor grado de autenticidad y tenerse en alta estima ciertos gustos “exóticos”²⁷; o que fuese una obra indígena con una formación cultivada en el mundo de los clásicos y con capacidad para acceder a selectas obras contemporáneas a la creación de la adarga²⁸. Esta disyuntiva, nos ayuda a estrechar el círculo sobre

²⁷ Para F. Montes probablemente se tratase del “presente de un virrey” y que “simbolizase el ansia de los monarcas austriacos hasta el final de sus días” por enfrentar la herejía musulmana mediante la “contienda bélica” (2011: 137).

²⁸ La batalla de Lepanto se difundió y fue celebrada muy rápidamente por toda América, como da muestra el lienzo del Museo Conventual de Santa Teresa en Potosí o las calcografías ilustrativas de las victorias de Alejandro de Farnesio. En cuanto fue propagada la noticia, las autoridades virreinales tuvieron órdenes

un número cada vez más reducido de personajes, recordando que se están aunando aquí tres características: el imaginario medieval español, el humanismo renacentista europeo y el pensamiento indígena a través de la simbología mesoamericana.

Una de las personalidades que podría encajar dentro de este dilema, pero que requerirá un mayor estudio, es precisamente un hombre a caballo entre los dos mundos. De origen mestizo tlaxcalteca, fray Diego de Valadés (1533-¿1583?) de la orden franciscana, pasó a formar parte del convento de San Francisco de México, siendo sus mentores Pedro de Gante, Juan de Gaona, Francisco de Bustamante y Juan Focher (cf. Chaparro Gómez 2015: 33-34). Valadés comenzó pronto a desarrollar la tarea de secretario personal de Pedro de Gante (cf. Maza 1945: 19), de origen flamenco y cercano a Carlos v. Gante, que había desarrollado un sistema pictográfico para la educación de los hijos de los principales en el colegio de San José de los Naturales de la ciudad de México, influyó notablemente en la elaboración de los grabados de Valadés, que plasmará en su obra *Rhetorica christiana*, publicada en 1579 en la ciudad italiana de Perusa. De este colegio saldrían, además, los primeros indígenas artesanos, constructores de iglesias y retablos, además de otros oficios que aprenderían bajo la dirección de Pedro de Gante.

Valadés, además de formarse en el *Trivium* y el *Quadrivium*, tuvo una educación plenamente humanística: en México se estudiaba la doctrina cristiana, se aprendía castellano, latín y griego (a la par que se leía a los clásicos grecolatinos), así también como lenguas indígenas, como náhuatl, otomí o purépecha. Fue ordenado sacerdote hacia 1555, predicando y enseñando por la provincia de Nueva Vizcaya, una región con alta conflictividad con los indígenas combativos agrupados bajo la denominación genérica de chichimecas (cf. Chaparro Gómez 2015: 35-40).

No hay mucha información que trace todo su periplo, pero en 1571 debió de llegar desde Nueva España a Sevilla, pues debía de reunirse en el Congreso General Franciscano en París (Palomera 2013: 15). En esta ciudad permaneció los últimos meses del año, viajando quizás también a Roma. Al año siguiente se constata su visita en Vitoria a fray Jerónimo de Mendieta²⁹, su paso por la corte de Felipe II –a petición de fray Juan de Ovando– y por Sevilla, donde publica el *Itinerarium Catholicum* de fray Juan Focher –corregido por el propio Valadés– (cf. Maza 1945: 23). En 1575 pasa a Roma, donde adquiere el cargo de Procurador General *in curia*. Debe renunciar dos años después a dicho puesto por las presiones de Felipe II ante el Papa, al inmiscuirse en asuntos de Indias. Es expulsado de Roma y refugiado por el Pontífice en Perusa. En esta ciudad publicará su *Rhetorica* (1579), volviendo a Roma en 1581 hasta 1583, año desde el que no se tienen más datos de este personaje (cf. Chaparro Gómez 2015: 44-55).

Aunque pocos son los naturales de América que inicialmente viajan a Europa, no era tan raro que pronto pasasen a México textos clásicos y obras renacentistas. Un ejemplo

de realizar todo tipo de desfiles y festejos para 1572 (cf. Montes 2011: 137, 143). En México se hizo un simulacro de naumaquia. La cofradía del Santo Rosario siguió celebrando la efeméride cada primer domingo de octubre y, hasta el siglo XVIII, todavía la cofradía de San Nicolás Tolentino, en Guadalajara, sufragaba los gastos de los festejos (cf. Taboada 2004: 120-121).

²⁹ Autor de *Historia Eclesiástica Indiana* (1596), tras la visita de Valadés, volverá a México en 1573 hasta su muerte.

de ello, son las fábulas de Esopo. Fueron traducidas ya a mediados del siglo XVI en lengua náhuatl como *In zazanilli in Esopo* (Ríos Castaño 2015). Valadés debió de conocerlas, junto a otras producciones indígenas contemporáneas, por su origen mestizo. En la zona de Puebla-Tlaxcala, pueblos como Quauhquechollan tendrán un papel importante al lado de los españoles; o Huexotzinco, cuya *Matrícula* (1560) incorporará una transformación en el glifo *yaotl*, “enemigo”, pasando del uso del *chimalli* y *macuahuitl* al caparazón de “tortuga”, *ayotl*, en forma de adarga bivalva (cf. Pérez Lugones 2021).

Bien es cierto que todo indica a que pudo realizarse desde Europa un primer esbozo o enviarse dibujos de otras pinturas europeas, para que después desde México el ingenio y las reputadas manos amantecas dieran la forma final a esta singular adarga. Tras volver a México, el propio fray Jerónimo de Mendieta escribe sobre la calidad de los artistas y las obras indígenas:

Pintores había buenos que pintaban al natural, en especial aves, animales, árboles y verduras, y cosas semejantes, que usaban pintar en los aposentos de los señores [...] Mas después que fueron cristianos, y vieron nuestras imágenes de Flandes y de Italia, no hay retablo ni imagen por prima que sea, que no la retraten y contrahagan; pues de bulto, de palo o hueso, las labran tan menudas y curiosas, que por cosa muy de ver las llevan a España, como llevan también los crucifijos huecos de caña [...]. (1997 II: 66)³⁰

Como se puede ver, ya Mendieta nos da ciertas pistas. La mayoría de las obras europeas con las que pudimos establecer un paralelismo estético en la adarga, fueron principalmente españolas, italianas y flamencas. Por lo que probablemente fue “contrahecha” en México para ser enviada luego a España, como presente a Felipe II.

CONCLUSIONES

Esta adarga de parada amanteca, cuya producción estimamos entre 1572 y 1573, es un peculiar ejemplo de manufactura indígena de la Nueva España, que ha pasado desapercibida para un estudio iconográfico más profundo. La temática elegida para las representaciones son todas las conquistas más importantes de la monarquía hispánica frente al Islam, a saber: Batalla de las Navas de Tolosa (1212) en el primer cuartel; la Toma de Granada (1492) en el segundo; la Jornada de Túnez (1535) en el tercer cuartel; y la Batalla de Lepanto (1571) en el cuarto. Se muestran escenas bélicas con un gusto europeo, aunando tradición medieval y elementos renacentistas. Todas ellas se basan en modelos contemporáneos que hemos podido identificar, pero mostrando a su vez, ciertos errores históricos o formas más de estilo indígena.

Para cerrar la temática, el medallón central guarda la clave de la interpretación iconográfica, que es la lucha contra la herejía y la defensa de la cristiandad, combinando *exempla* de la tradición grecolatina, recuperadas durante el Renacimiento, con los bestiarios

³⁰ El subrayado es propio para enfatizar dichas palabras en Mendieta.

medievales y las referencias al Apocalipsis de San Juan. Además, la filacteria en latín: *serae spes una senectae*, que forma parte de las *epigramatas* de Tomás Moro, sirve como felicitación por el nacimiento del infante Fernando a Felipe II, permitiéndonos una datación más exacta de la adarga, y como clave para la interpretación iconográfica del conjunto por el apellido del autor: el “moro”.

Completa el estudio el ataurique que bordea los cuarteles, donde los motivos vegetales renacentistas y arabescos emplean elementos decorativos como leones-ocelotes, águilas, colibrís libando de flores y venados o conejos, que nos remiten a un uso de la tradición indígena en un contexto colonial, dirigido al mismísimo emperador. Cierra de este modo el conjunto, convirtiendo a la adarga como tal en un símbolo totalizante de la lucha contra el enemigo de la cristiandad, el Islam.

Lo que nos pone en la pista de una autoría no exclusivamente europea, es el uso de las volutas de humo, el dibujo del fuego, las corrientes de agua, así como la inserción de elementos que nos remiten al pensamiento náhuatl –como el paralelismo entre los colibrís y los guerreros muertos en combate o el difrasismo gráfico que remite a la valentía y habilidad en el combate de águila-ocelote. Aunque no podemos establecer una autoría intelectual en firme, sí podemos demostrar el empleo de estas fórmulas mixtas, cuya concepción requirió de una cierta formación clásica y contemporánea a la adarga, así como un conocimiento de la tradición indígena. En este sentido, fray Diego de Valadés se postula como una de las figuras que requerirán mayor estudio, al tratarse de una de las pocas personas que pudo tener acceso a colecciones particulares de Felipe II o del Papa, así como visitar diversos lugares en su estancia en España o en Italia. En este sentido, las futuras desavenencias de Valadés con Felipe II –de confirmarse su autoría– pudieran estar ya evidenciándose en el mensaje tan sutil –a la par que osado– de la filacteria del medallón central.

Es probable que fray Jerónimo de Mendieta esté indirectamente relacionado con la adarga, pues en esas fechas vuelve a México mientras Valadés, con quien tiene relación, se encuentra a caballo entre España e Italia. Son las propias palabras de Mendieta las que nos revelan una plausible trazabilidad de esta adarga de parada hasta llegar a manos de Felipe II. Así, la motivación última de incluir esta obra novohispana en la Real Armería, vendría por la excepcionalidad y el exotismo que representa. La elección de la temática del conjunto, tan actual y estimada por el soberano, ligado al virtuosismo amanteca y el prestigio que la Nueva España había aportado al Imperio, no podía faltar para deleite del monarca, junto a otras obras de afamados maestros armeros.

BIBLIOGRAFÍA

- Apocalipsis de San Juan. *Apocalipsis 16*. Santa Biblia, NVI [en línea] disponible en <<http://www.bible.com/es/bible/128/REV.16.NVI>> [10.08.2021]
- Baquedano, E. y Graulich, M. (1993) “Decapitation among the Aztecs: mythology, agriculture and politics, and hunting”. *Estudios de Cultura Náhuatl*. 23, 163-178

- Batalla Rosado, J. J. (2008) “El Libro Escrito Europeo del *Códice Fiestas* de los indios a el Demonio en días determinados y a los finados”. *Itinerarios*. 7, 9-46
- Benavente, T. de (2001 [1536]) *Historia de los Indios de Nueva España*, ed. por Esteva Fabregat C. Madrid: Dastin
- Calzada, J. J. (2020) “Dragones en la Catedral”. *Diario de Burgos*. 28.02.2020 [en línea] disponible en <<https://www.diariodeburgos.es/noticia/z8041eb8e-d1b1-ea12-fcb879bf93b4d860/dragones-en-la-catedral>> [10.08.2021]
- Carlos, A. de (1971) “Armas y trofeos de Lepanto en la Real Armería de Madrid”. *Reales Sitios*. 29, 29-36
- Chaparro Gómez, C. (2015) *Fray Diego Valadés. Evangelizador franciscano en Nueva España*. Badajoz: CEEXCI
- Charton, É., ed. (1847) *Le Magasin Pittoresque, quinzième année*. París: Bureaux d'abonnement et de vente. Versión digitalizada en 2007 por la Bibliothèque nationale de France bajo CC BY-NC 4.0. [en línea] disponible en <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k31430v.r>> [01.08.2021]
- Chiva Beltrán, J. (2019) “Antonio de Mendoza. El hacedor del Imperio Carolino en América”. En *El Imperio y las Hispanias. De Trajano a Carlos v Clasicismo y poder en el arte español*, ed. por de Maria, S. y Parada López de Corselas, M. Bolonia: Bolonia University Press, 505-515
- Códice Borbónico* (1974) *Codex Borbónicus*. Edición facsímil. Volumen del Comentario por Karl Anton Nowotny y estudio codicológico de Jacqueline Durand-Forest. Graz: Akademische Druck-u. Verlagsanstalt
- Códice Borgia* (1976) *Codex Borgia*. Edición facsímil. Volumen del Comentario por Karl Anton Nowotny. Graz: Akademische Druck-u. Verlagsanstalt
- Códice Ixtlilxochitl* (2012) *Codex Ixtlilxochitl (Mexicain 65-71)*. Gallica-BnF. Versión digitalizada por la Bibliothèque nationale de France bajo CC BY-NC 4.0. [en línea] disponible en <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84701752>> [05.08.2021]
- Códice Magliabechiano* (1996) *Libro de la vida: Texto explicativo del llamado Códice Magliabechiano*. Edición facsímil. Volumen de estudio por F. Anders y M. Jansen. Graz: Akademische Druck und Verlagsanstalt
- Códice Mendoza* (1992) *The Codex Mendoza*, ed. por Berdan, F. F. y Rieff Anawalt, P. 4 vols. Los Ángeles – Oxford: University of California Press
- Códice Mexicanus* (2012) *Codex Mexicanus (Mexicain 23-24)*. Gallica-BnF. Versión digitalizada por la Bibliothèque nationale de France bajo CC BY-NC 4.0. [en línea] disponible en <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b55005834g>> [05.08.2021]
- Códice Mexicanus* (2019) *El Códice Mexicanus*. Edición facsímil, 2 vols. Volumen de estudio por M. Castañeda de la Paz y M. R. Oudijk. México: UNAM – El Colegio Mexiquense
- Códice Tudela* (2002) *El Códice Tudela y el Grupo Magliabechiano: la tradición medieval europea de copia de códices en América: original conservado en el Museo de América de Madrid*. Edición facsímil. Volumen de estudio por J. J. Batalla Rosado. Madrid: Testimonio – Ministerio de Educación, Cultura y Deportes
- Crooke y Navarrot, J. B. (1898) *Catálogo histórico-descriptivo de la Real Armería de Madrid por el Conde Vdo. De Valencia de Don Juan*. Madrid: Real Armería de Madrid – Fototipias de Hauser y Menet

- Dehouve, D. (2009) “El lenguaje ritual de los mexicas: hacia un método de análisis”. En *Image and Ritual in the Aztec World: selected papers of the “Ritual Americas” conferences*, ed. por Peterstraete, S. Oxford: Archaeopress, 19-33
- Durán, D. (1984) *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*. 2 vols. México: Porrúa
- Estrada de Gerlero, E. I. (1994) “La plumaria, expresión artística por excelencia”. En *México en el Mundo de las Colecciones de Arte: Nueva España 1, vol. 3*, dir. por Sabau García, M. L. México: Secretaría de relaciones exteriores, 73-114
- Esopo (1557) *Aesopi Fabulae*. Brescia: Apud Damianum Turlinum
- García Garrido, S. (2004) “La granada, símbolo de reyes y de la monarquía española”. *Boletín de Arte de la Universidad de Málaga*. 25, 127-148
- GDN (2012) *Gran Diccionario Náhuatl*. México: Universidad Nacional Autónoma de México [en línea] disponible en <<http://www.gdn.unam.mx>> [09.08.2021]
- Graulich, M. (1990) *Mitos y rituales del México antiguo*. Madrid: Colegio Universitario de Ediciones Istmo
- Hunt, E. (1977) *The Transformation of the Hummingbird. Cultural Roots of a Zinacanteca Mythical Poem*. Ithaca – London: Cornell University Press
- Johansson, P. (2006) “Mocihuaquetzqueh ¿Mujeres divinas o mujeres siniestras?”. *Estudios de cultura Náhuatl*. 37, 193-230
- Limón Olvera, S. y Battcock, C. (2013) “Aves solares: el águila, el colibrí y el zopilote en Mesoamérica”. En *Fauna fantástica de Mesoamérica y los Andes*, ed. por Millones, L. y López Austin, A. México: IIA – UNAM, 127-185
- López Hernández, M. (2015) “El colibrí como símbolo de la sexualidad masculina entre los mexicas”. *Itinerarios*. 21, 79-100
- Malaxecheverría, I., ed. (1986) *Bestiario medieval*. Madrid: Ediciones Siruela
- Marchiesi, J. M. (1849) *Catálogo de la Real Armería*. Madrid: Aguado impresor de cámara de S. M. y de su Real Casa
- Matrícula de Huexotzinco* (2012) *Matrícula de Huexotzinco (Mexicain 387)*. Gallica-BnF. Versión digitalizada por la Bibliothèque nationale de France bajo CC BY-NC 4.0. [en línea] disponible en <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8470185f>> [03.08.2021]
- Maza, F. de la (1945) “Fray Diego de Valadés, escritor y grabador franciscano del siglo XVI”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. 4 (13), 15-44
- Mendieta, J. de (1997 [1596]) *Historia Eclesiástica Indiana*, 2 Vols. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
- Mikulska, K. (2016) “Te hago bandera... Signos de banderas y sus significados en la expresión gráfica nahua”. En *Los códices mesoamericanos: registros de religión, política y sociedad*, coord. por Ruz Barrio, M. A. y Batalla Rosado, J. J. Zinacantepec: El Colegio Mexiquense, A. C., 85-133
- Montes, F. (2011) “La herejía islámica en el imaginario americano”. En *Arte en los confines del Imperio*, ed. por Rodríguez, I. y Mínguez, V. Castelló: Univesitat Jaume I, 129-148
- Moro, T. (1808) *Memoirs of Sir Thomas More: With a New Translation of his Utopia, his Historty of King Richard III, and his Latin Poems*, 2 Vols., ed. por Cayley, A. London: Cadell and Davis

- Moro, T. (2012) *Epigramatas*. Trad. por Cabrillana, C. Madrid: RIALP
- Motolinía (2001) cf. Benavente, Toribio de (2001)
- Moreno Guzmán, M. O. y Filloy Nadal, L. (2020) “Divina protección: adarga y escudos emplumados del siglo XVI en México y Europa”. *Antropología. Revista interdisciplinaria del INAH*. 8, 114-130
- Muñoz Camargo, D. (2000) *Descripción de la ciudad y provincia de Tlaxcala*, ed. por de Acuña, R. San Luis Potosí: Biblioteca Tlaxcalteca
- Noguez, X. (1989) “«Cuáuhoyotl» y «ocelóyotl». Un problema de «status» adscritos y adquiridos en la sociedad mexicana prehispánica”. *Historia Mexicana*. 39 (2), 355-386.
- Nuttall, Z. (1895) *Ancient Mexican Feather Work at the Columbian Historical Exposition at Madrid. From the Report of the Madrid Commission, 1892*. Washington: Government Printing Office
- OND (2000) *Online Nahuatl Dictionary*, ed. por Wood, S. [en línea] disponible en <<https://nahuatl.uoregon.edu>> [05.08.2021]
- Ortíz Salazar, T. (2006) “The Feather Adarga of Philip II and the Escorial Miter”. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Coloquios*. 6 [en línea] disponible en <<http://journals.openedition.org/nuevomundo/1468>> [08.08.2021]. DOI: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.1468/>
- Palomera, E. (2013) “Introducción”. En Valadés de, D. *Retórica cristiana*. México: Fondo de Cultura Económica, 7-67
- Patrimonio Nacional (1971) *Reales Sitios. Revista del Patrimonio Nacional* núm. 29. Madrid: Patrimonio Nacional
- Pérez Lugones, L. (2021) “La transformación glífica de YAOTL en la *Matrícula de Huexotzinco*”. En *La expresión de la cultura indígena en los códices del centro de México*, coord. por Batalla Rosado, J. J., Pérez Lugones, L. y Ruz Barrio, M. A. Varsovia: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos – Universidad de Varsovia
- Picinelli, F. (2012 [1653]) *El mundo simbólico. Las aves y sus propiedades*. Vol. 4., ed. por Skinfill Nogal, B. y Rosa Lucas González, R. y trad. por Gómez Bravo, E. Michoacán: El Colegio de Michoacán
- Puig Carrasco, A. (2018) “La representación del paisaje indígena y castellano a través del Mapa de la Relación Geográfica de San Miguel y San Felipe de los chichimecas”. En *Memoria del 56º Congreso Internacional de Americanistas*, coord. por Alcántara Sáez, M., García Montero, M. y Sánchez López, F. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 671-685
- Puig Carrasco, A. (2020) “La Gran Chichimeca, una frontera inestable para Nueva España”. En *Aportaciones de los coloquios de Jóvenes Investigadores en Historia y Arqueología Militar. Nuevas Perspectivas*, coord. por Díaz-Sánchez, C. y Puig Carrasco, A. Madrid: Cátedra Extraordinaria Complutense de Historia Militar, 407-434
- Ríos Castaño, V. (2015) “The Translation of Aesop’s Fables in Colonial Mexico”. *TRANS. Revista de Traductología*. 19 (2), 243-262
- Rodríguez Peinado, L. (2011) “Los conejos y las liebres”. *Revista digital de Iconografía Medieval*. 3 (5), 11-21

- Sahagún, B. de (1979) *Historia general de las cosas de la Nueva España*. Edición facsimilar, 3 vols. Florencia – México: Biblioteca Medicea Laurenziana – Archivo General de la Nación – Secretaría de Gobernación
- Soler del Campo, Á. (2001) “La Real Armería de Madrid”. *Arbor*. 169 (665), 143-161
- Soler del Campo, Á. (2006) “Notas sobre las adargas de la Real Armería: de Al-Andalus a América”. En *Al-Ándalus, espaço de mudança: balanço de 25 anos de história e arqueologia medievais. Seminário internacional, Mértola, 16, 17 e 18 de maio de 2005. Homenagen a Juan Zozaya Stabel-Hansen*, ed. por Gómez Martínez, S. Mértola: Campo Arqueológico de Mértola, 221-225
- Soler del Campo, Á., ed. (2009) *The Art of Power: Royal Armour and Portraits from Imperial Spain / El arte del poder. Armaduras y retratos de la España imperial*. Washington: D. C., National Gallery of Art – Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX) – Patrimonio Nacional
- Taboada, H. G. H. (2004) *La sombra del Islam en la conquista de América*. México: Fondo de Cultura Económica – UNAM