

## El cubrecáliz de plumas del siglo XVI del Museo Nacional de Antropología de México. ¿Texto o imagen?

Ana García Barrios<sup>1</sup>

Recibido: 4 de febrero de 2019 / Aceptado: 25 de febrero de 2019

**Resumen.** El arte plumario fue una de las tradiciones artísticas que más sorprendieron a los españoles a su llegada a Nueva España (México). Con ese material mandaron elaborar una gran variedad de piezas religiosas, entre ellas mitras, ínfulas, cuadros religiosos, así como el cubrecáliz que hoy resguarda el Museo Nacional de Antropología de Ciudad de México y que es el tema central de este estudio. Durante mucho tiempo se consideró que se trataba de un escudo ritual mexica (*chimalli*), posteriormente se le denominó tapa cáliz o cubrecáliz y diferentes estudiosos vieron en él las imágenes del agua, la tierra y el fuego. Alfonso Lacadena García-Gallo, en el marco de un Congreso llevado a cabo en el año 2006 en Ciudad de México, presentó una primera lectura de los signos, que en mi opinión define perfectamente la función del objeto. En este trabajo, además de hacer una revisión de los estudios previos, nos acercaremos al contexto de la pieza, su historia, sus posibles usos, y se ofrecerá la primera lectura del texto jeroglífico náhuatl propuesta por el profesor Alfonso Lacadena en 2006 y la que realizó en 2017, en la que de forma absolutamente azarosa intervenga, motivo por el que me tomo la licencia de escribir sobre este «precioso» objeto. Todo el mérito es suyo.

**Palabras clave:** arte plumario; cubre cáliz; escritura náhuatl; evangelización; Nueva España; siglo XVI.

### [en] Sixteenth Century Chalice Cover of Feathers from the National Museum of Anthropology of Mexico. Text or Image?

**Abstract.** Feather art was one of the artistic traditions that most surprised the Spaniards upon their arrival in New Spain (Mexico). With this material they ordered to elaborate a great variety of religious pieces, among them mitres, *ínfulas*, religious paintings, as well as the covercloth that today is at the National Museum of Anthropology of Mexico City and that is the main theme of this study. For a long time it was considered that it was a Mexica ritual shield (*chimalli*), later it was called a calyx or cover, and different scholars saw in it the images of water, earth and fire. Alfonso Lacadena García-Gallo, in the setting of a Congress held in 2006 in Mexico City, presented a first reading of the signs, which in my opinion perfectly defines the function of the object. In this work, in addition to a review of previous studies, we will approach the context of the piece, its history, its possible uses, and will offer the first reading of the Nahuatl hieroglyphic text proposed by Professor Alfonso Lacadena in 2006 and the one that he did in 2017, in which I intervened, is why I take the license to write about this «precious» object. All the merit is his.

**Keywords:** Feather art; covers calyx; nahuatl writing; evangelization; New Spain; sixteenth century.

**Sumario.** 1. Introducción. 2. La tradición del arte plumario. 3. Descripción, técnicas y materiales empleados para realizar el disco de plumas o cubrecáliz. 4. Descubrimiento del cubrecáliz y primeras hipó-

<sup>1</sup> Universidad Rey Juan Carlos, Madrid. ana.barrios@urjc.es

tesis. 5. ¿Texto o imagen? 6. Simbología del cubrecáliz en la liturgia del siglo XVI. 7. Consideraciones finales. 8. Referencias.

**Cómo citar:** García Barrios, Ana. 2019. «El cubrecáliz de plumas del siglo XVI del Museo Nacional de Antropología de México. ¿Texto o imagen?». *Revista Española de Antropología Americana* 49 (número especial): 329-347.

## 1. Introducción

La llegada de los españoles a territorio mexicana, la toma de la ciudad de Tenochtitlán y por consiguiente de todo el Imperio mexicana en 1521 por Hernán Cortés, produjo un sin fin de cambios entre los pobladores de aquellas tierras, pero también tuvieron que adaptarse los recién llegados, en especial las órdenes regulares. La evangelización de la población nativa fue una de las primeras instrucciones impuestas por la Corona de Castilla y en 1523, por orden del emperador Carlos V, fueron enviados a Nueva España (México) los primeros tres frailes franciscanos responsables de iniciar esta misión.

La necesidad de evangelizar, catequizar y enseñar y transmitir de forma elemental los principios del catolicismo, llevó a los frailes a aprender el idioma nativo ya que consideraron que, ante el elevado número de indígenas, era más fácil que ellos aprendieran su lengua, que intentar que millones de indígenas hablaran castellano. Los frailes no sólo aprendieron el náhuatl, sino que tuvieron que construir su mundo simbólico adaptándose a los nuevos materiales y técnicas allí existentes.

Pronto se dieron cuenta que los indígenas eran excelentes artesanos en todos los campos y también desde muy temprano se hicieron con técnicas para llevar a cabo los objetos de liturgia, necesarias para la consagración de la misa y la evangelización. Entre los nuevos materiales hay que destacar las plumas y el arte que con ellas se manufacturaba, que acompañó a otros materiales de prestigio en el siglo XVI, entre ellos la plata sobredorada, el cristal de roca y hasta alas de mariposas, también se añadía madera de boj, la más prestigiosa del momento. Algunos de los cálices que se han conservado de este primer momento de la Conquista fueron realizados con estos materiales (ver Figura 8).

De una riqueza similar debemos imaginar el cáliz para el que se hizo el disco de plumas (Figura 1) que, por tener un diseño totalmente prehispánico y por su reducido tamaño, fue considerado durante mucho tiempo un escudo ritual prehispánico (*chimalli*). Ciertamente, es así, como un pequeño escudo con un diseño pre-conquista, sólo que los signos que lo forman son todos susceptibles de ser leídos.

Hoy día podemos decir, con total certeza y sin miedo a equivocarnos, gracias a la lectura realizada por Alfonso Lacadena en el año 2006 y posteriormente en el 2017, que estamos ante un objeto sacro, elaborado durante los primeros años del siglo XVI y que fue empleado como cubrecáliz, cuya simbología litúrgica en la ceremonia de la eucaristía en aquellos primeros años de la Conquista era diferente a la que contemplan los católicos a día de hoy en la celebración de la Misa (Folgado 2016: 61-64).

En las próximas líneas, hablaremos sobre el arte plumario y su utilidad dentro de la liturgia eclesiástica. El descubrimiento del disco y las diferentes propuestas sobre su función: escudo o cubrecáliz. En una segunda sección, se identificará cada uno de los materiales constitutivos y se ofrecerá la lectura jeroglífica aportada por Alfonso Lacadena –con importantes comentarios de Albert Davletshin, experto en escritura



Figura 1. Cubrecáliz de plumas del siglo XVI (Filloy y Navarrijo 2015: 259).

náhuatl, quien fue amigo, alumno y colega de Alfonso—, así como el uso de la pieza en la celebración de la misa en el siglo XVI.

## 2. La tradición del arte plumario

Las plumas fueron utilizadas por la mayoría de las culturas prehispánicas que habitaron Mesoamérica. La iconografía muestra imágenes muy antiguas pertenecientes a la cultura olmeca (800-400 a.C.), de personajes con atributos de aves, como el caso del Mural de Oxtotitlán o el tocado que porta el personaje del Monumento 1 de Chalcatzingo. También, de ese periodo son las figurillas hechas de barro de la Cuen-

ca media del río Balsas<sup>2</sup>, que están ataviadas con trajes de plumas, lo que indica una antigüedad del empleo de plumas en Mesoamérica entre el Preclásico Temprano y el Preclásico Medio (Figura 2) (1200-600 a.C.).



Figura 2. Figurilla de barro ataviada con trajes de plumas. Cuenca media del río Balsas, periodo Preclásico Medio y Tardío (Cortesía del Museo Amparo, Puebla).

Sin embargo, su uso, como bien suntuario y parte del engalanamiento de la vestimenta y de los tocados de forma permanente de señores y nobles, no se atestigua hasta la cultura teotihuacana<sup>3</sup>. Desde entonces, la tradición del empleo de plumas en la vestimenta y atributos de autoridad, tales como, tocados, escudos, capas, empuñaduras de perforadores, etc., se convirtió en distintivo de prestigio y poder, manteniéndose hasta la llegada de los españoles e incluso después, durante la Colonia, traspasando su gusto las fronteras de Mesoamérica y Europa, hasta ser empleadas por reyes europeos que adornaban sus caballos y escudos (adargas) con plumas de aves mesoamericanas, como el quetzal y el colibrí (Fillooy *et al.* 2007: 85).

Desde antiguo, plumas y aves fueron materia de comercio e intercambio que circularon por las rutas abiertas por los olmecas, desde el río Balsas hasta más allá de Honduras. La *Matrícula de Tributos* y el *Códice Mendocino* confirman que muchas de las aves y objetos tributados al emperador realizados en plumas, tales como, escudos, rodela, penachos, haces de plumas, adornos y hasta aves vivas, entre ellas,

<sup>2</sup> Ver <http://museoamparo.com/coleccion/pieza/231/hombre-con-atuendo-de-plumas>.

<sup>3</sup> De hecho, coincide el uso y empleo de plumas de forma asidua entre los grupos mayas desde que se produce el contacto y las nuevas relaciones que establecen los teotihuacanos en el año 399 d.C. El quetzal, ave que hoy día está amenazada de extinción por la tala de bosques, fue en su día una de esas especies más valiosas y tal vez uno de los motivos que llevó a los teotihuacanos hasta lugares tan alejados, como Petén y Honduras (ver también García Barrios y Valencia 2009).



águilas, guacamayas y pericos, procedían de regiones lejanas de bosques tropicales y también de bosques de montaña; de al menos seis provincias ubicadas en la costa del Golfo, Oaxaca y el estado de Hidalgo (Filloy *et al.* 2007: 86, 96, fig. 8).

Fue el arte plumario uno de los que más admiró Cortés (1985: 24-26), quien se encargó de hacer llegar al emperador Carlos V guarniciones de plumas, sombreros, diversos adornos plumarios que quedan reseñados por él como plumajes, mucetas (equivalente a los *quechquemilt* mexicas) ataderos, penachos, rodela, abanicos, adargas (escudo de tradición musulmana con forma de corazón realizado en cuero) y cimera (parte superior del casco o yelmo, adornado con plumas), entre otros muchos objetos. Esta admiración es compartida por muchos de los protagonistas del siglo XVI, y así, el padre José Acosta (2008: 139), a finales del siglo XVI, ensalzaba de forma muy admirable «las imágenes de plumas que de allí se traen, las cuales con mucha razón son estimadas y causan admiración, que de plumas de pájaros se pueda labrar obra tan delicada y tan igual (se refiere a que las plumas estén tan pegadas entre sí) que no parece sino de colores pintadas; y lo que no puede hacer el pincel y los colores de tinte, tienen unos visos –miradas un poco a soslayo– tan vivos, tan alegres que deleitan admirablemente».

Otros cronistas cuentan que las plumas fueron un bien suntuario tan valioso que parte de las vestimentas y ornamentos de los dioses estaban realizadas con plumas<sup>4</sup> sobre soporte de papel (Benavente 1988: 310; ver Anders 1970: 29). Según Fray Bernardino de Sahagún (1988: 579-580) los *amantecas* decoraban los huipiles de sus diosas «sembrados de plumas ricas de todo género de aves». Aunque no hayan sobrevivido las vestimentas de aquellos dioses prehispánicos, contamos con un sin fin de imágenes anteriores a la conquista donde se aprecia el importante rol que jugaron las plumas en la fastuosidad de los grupos dirigentes.

Conquistadores y evangelizadores supieron ver en esa elaborada técnica un medio para llevar a cabo sus más preciosos objetos litúrgicos. Los especialistas encargados de esta técnica eran llamados en lengua náhuatl *amanteca*, como gentilicio de Amantla, el barrio donde vivían la mayoría de estos artistas responsables de la fabricación de tocados, escudos, faldellines, banderas, capas, brazaletes, trajes, etc. (Cue 1993: 52; Filloy *et al.* 2007: 85). Fray Bernardino de Sahagún (1988: 579-580), dice en su capítulo XVIII, que «... los viejos dexaron por memoria de la etimología de este vocablo *amantécah* [...] de la gente que se asentó en esa tierra y eran ellos los que se encargaban de realizar los trabajos en plumas».

Dos eran los tipos en los que se dividían estos artistas, por un lado, los *calla amanteca*, que como explican Filloy, Solís y Navarizo (2007: 88), siguiendo la descripción que realiza fray Bernardino de Sahagún en el capítulo IX, residían en el barrio de Amatlan y vendían sus productos entre la población general, aunque no directamente, tenían sus intermediarios (Cue 1993: 59). Por otro lado, estaban los *tecpan amanteca*, que residían en el palacio real y estaban dedicados en exclusiva al servicio del soberano (*Ibid.*: 54).

Fray Pedro de Gante desde 1527 fue el religioso impulsor de las artes prehispánicas y responsable de adaptarlas al servicio de la Iglesia para mayor gloria de Dios. Entre los materiales que más le atrajeron destacaron los más ligeros y transportables,

<sup>4</sup> Una capa que formaba parte del atavío de una imagen, fue uno de los pocos ejemplares que se conservó en Berlín hasta la Segunda Guerra Mundial. Estaba formada por una tela de algodón que servía de soporte al papel que sujetaba las plumas (Anders 1970: 30).

como la caña de maíz, la madera de colorín y el papel que permitieron realizar imágenes de cristos muy ligeros y de gran tamaño que emplearon para procesionar y catequizar al pueblo indígena (Amador Marrero 2012). También quedó maravillado por la riqueza visual, táctil y cromática que producían las piezas realizadas en mosaicos de plumas, siendo una de las técnicas elegidas desde el principio para crear los elementos litúrgicos. Las plumas, además, debieron reforzar el valor simbólico de los objetos: mitras de los obispos, casullas, imágenes de vírgenes, santos y el cubrecáliz y todos los objetos sacros que se realizaron con este material, que les vinculaba con los dioses (Russo 2014: 180).

Muy pocos ejemplos prehispánicos han sobrevivido hasta nuestros días y es que, como afirma Anders (1970: 9), lo que con el oro hizo la fundición, las polillas se encargaron de hacerlo con los trabajos en pluma. Fray Toribio de Benavente (2001: 86), más conocido como Motolinía, sugiere que en el momento de la fundición desaparecía también la decoración plumífera (Anders 1970: 11).

Según Anders (1970: 31, 33), son al menos ocho las muestras de trabajo plumario precortesiano conservadas en colecciones y museos de Europa y América, mientras que Filloy *et al.* (2007: 86) consideran que son al menos una decena, entre ellas: una capa, un manto, un penacho, un abanico, dos adargas (escudos), una de ellas se encuentra en el Museo de Armas del Palacio Real de Madrid y otras dos rodela; escudos circulares pequeñas (*chimalli*). En realidad son más pues el Museo de América de Madrid conserva otras tres piezas y en el pequeño Museo de Madrigal de las Altas Torres, dedicado a Vasco de Quiroga se encuentra otra pieza sin catalogar que puede ser también antigua. En México se conservaron una rodela en el Museo Nacional de Historia y un «disco de plumas» en el Museo Nacional de Antropología, mismo que analizamos a continuación.

### **3. Descripción, técnicas y materiales empleados para realizar el disco de plumas o cubrecáliz**

El disco mide 28 cm de diámetro y está compuesto por un soporte semirrígido hecho de fibras de algodón y plumas de cinco tonalidades distintas. En un primer artículo, Filloy, Solís y Navarijo (2007; ver también Russo 2014: 33), describen el diseño formal del disco y presentan los resultados de los análisis que llevaron a cabo durante la restauración de esta pieza antes de que fuera prestada a la exposición, *Aztecs*, que se exhibió entre los años 2003 y 2004 en distintos Museos de Europa y Estados Unidos (ver Filloy *et al.* 2007: 87).

Para lograr el diseño final del disco se superpusieron los distintos motivos. Empezando por la base (ver Figura 1), primero se colocó una capa de plumas anaranjadas, sobre ellas se añadieron las amarillas que forman el círculo de fondo. Por separado, se fueron montando el signo de agua y los pequeños remolinos de colores azul y negro que lo conforman. Como dicen Filloy *et al.* (2007: 87) «este proceso debió haber representado muchísimo esfuerzo, porque fue necesario lograr una continuidad entre las delgadas líneas negras y los motivos que integran el diseño general». Por otro lado, el motivo rectangular, decorado con bandas longitudinales y triángulos blancos y marrones se construyó por separado con la misma técnica<sup>5</sup> y se añadió

<sup>5</sup> Para completar este complejo diseño de tonos blancos y marrones fue necesario superponer veinte capas sucesivas



Figura 3. Cubrecáliz. Sala Mexica. Museo Nacional de Antropología, Ciudad de México:  
 a) original; b) réplica realiza por Aurelio Franco Obregón (fotografía de la autora).  
 Logograma A 'agua' leído por Alfonso Lacadena.

posteriormente. La última pieza que se insertó en el diseño fue el triángulo alargado y estilizado amarillo delineado en naranja, ocupando el centro del disco (Figura 3).

El soporte sobre el que está colocado el mosaico de plumas es de fibras de algodón<sup>6</sup>. En cuanto a la goma empleada para pegar las plumas no es *tzauhtli*, tan mencionada por Sahagún y otros frailes en sus crónicas, sino que se trata de cera de abeja (Filloy *et al.* 2007: 92), técnica que posiblemente fuese exportada por los propios frailes a América, pues ya se usaba como aglutinante en el siglo XV en Europa, lo que nos pone en la primera pista para pensar que es posterior a la llegada de los españoles.

Además, los autores mencionan los resultados de los análisis llevados a cabo en el Instituto de Biología de la UNAM, en relación con las distintas aves que fueron empleadas en el diseño del mosaico del cubrecáliz. Las amarillas se corresponden con el tordo amarillo; las azules son de cotinga; las negras iridiscentes de zanate mexicano; las rojas anaranjadas de guacamaya roja; y las de color marrón (café) y blanco son de pato golondrino, ave común en los lagos del Valle de México (Filloy *et al.* 2007: 94).

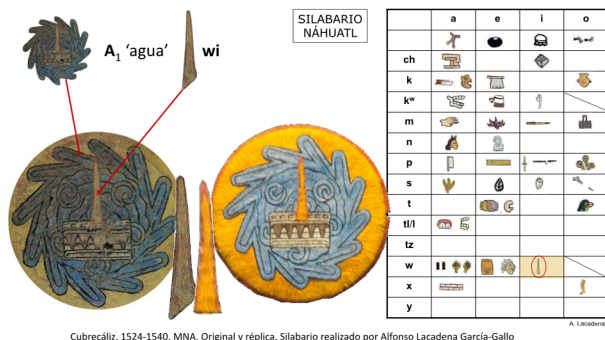
#### 4. Descubrimiento del cubrecáliz y primeras hipótesis

El historiador y coleccionista de arte colonial Rafael García Granados (1939) publicó el hallazgo de un disco manufacturado en mosaico de plumas con diseño prehispánico (Filloy *et al.* 2007: 87-88<sup>7</sup>; ver también Solís y Velasco 2002: 482; Russo 2014: 33). Tenía veintidós años cuando, realizando un viaje de estudios por el estado de Hidalgo, lo encontró en uno de los conventos franciscanos de esa región. Nunca dijo el nombre del convento, probablemente porque, como apuntan Filloy y Navarrijo (2015: 257), debió quedar en regresar con la pieza y nunca lo hizo. De hecho, desde ese momento, pasó a ser de su propiedad, hasta que después de morir, a finales de

de «soporte de fibra», plumas pardas, «soporte de fibra» y plumas blancas (Filloy *et al.* 2007: 87).

<sup>6</sup> Filloy *et al.* (2007: 92) explican: «sabemos que no se cultivaba en el Altiplano, sino que era importado de casi todas las regiones de tierra caliente del Imperio, en especial de la costa del Golfo de México, los valles de Morelos y Puebla, y distintos lugares de Guerrero y Oaxaca».

<sup>7</sup> Aunque el artículo fue publicado en el año 2007, la investigación se llevó a cabo antes de la exhibición de la pieza en la exposición *Aztecs* que, como se ha dicho, se realizó entre 2003 y 2004 (Filloy y Navarrijo 2015: 254).



Cubrecáliz, 1524-1540, MNA. Original y réplica. Silabario realizado por Alfonso Lacadena García-Gallo

Figura 4. Silabograma **wi**, palo plantador o coa. Tomado del silabario náhuatl realizado por Alfonso Lacadena y Søren Wichmann (2011).

los cincuenta, sus herederos lo donaron al Museo Nacional de Antropología, donde está custodiado desde entonces. Desde el año 2000 se encuentra en la bodega para evitar su deterioro por la luz y el polvo del ambiente; en su lugar, en la Sala Mexica del Museo se exhibe una réplica<sup>8</sup> que dicen es exacta (Filloy *et al.* 2007: 88), no sé si es tan exacta, ya que, como veremos más adelante, algunos signos no son iguales (Figura 4), se asemeja bastante, pero no es como el original, lo cual es lógico pues el artista moderno no tiene porqué conocer los signos escriturarios nahuas.

Desde entonces hasta fechas muy recientes, diferentes estudios sugerían que ese objeto circular era la parte interior de un pequeño escudo empleado en danzas rituales, así explicaban su reducido tamaño de apenas 28 cm (Anders 1970: 38; Cue 1993: 79; Filloy *et al.* 2007: 87; Russo 2014: 32-34). Filloy, Solís y Navarjio (2007), comentan que «por su estilo y técnica de manufactura, es claro que el disco fue elaborado en las décadas inmediatamente anteriores o posteriores a la Conquista. De tener un origen prehispánico, bien pudiera tratarse de una rodela azteca a la cual se le habría cortado el diámetro externo para adaptarla a una nueva función. Sin embargo, no podemos descartar un pretendido origen posterior en la escuela de artes y oficios de san José de los Naturales». Esta escuela conventual fue fundada por el franciscano fray Pedro de Gante<sup>9</sup>, impulsor de las artes, en 1527. Además, se crearon otras escuelas conventuales, que en 1531 tenían más de 5.000 jóvenes (Rubial 2002: 20; Morales 2014: 40). Allí, entre otros muchos oficios, los indígenas expertos en la técnica plumaria elaborarían íconos para los retablos, cubriendo así la gran carencia de pintores europeos (Toussaint 1983).

Según García Granados, el disco estaba escondido en la tapa de un estuche, que servía para transportar un cáliz del siglo XVI. Añade que, en su opinión, esa fantástica pieza plumaria habría sido ocultada allí a principios de la Colonia por los indígenas, porque acostumbraban poner sus propias imágenes abajo o atrás de los objetos litúrgicos católicos (Filloy *et al.* 2007: 87-88). Esta apreciación debió ser inspirada por los textos de los cronistas del siglo XVI, pues son muchos los frailes

<sup>8</sup> La réplica fue encargada a Aurelio Franco Obregón, un artista reconocido del arte plumario (Filloy y Navarjio 2015: 254).

<sup>9</sup> Fray Pedro de Gante fue uno de los tres primeros franciscanos enviados por Carlos V en 1523 a Nueva España. Destaca entre los demás por su interés y capacidad de diálogo con los sabios y sacerdotes mexicas; conversaciones con las que cristianos y nativos aprendieron e intercambiaron conocimientos que enriquecieron a ambos (Morales 2014: 39; García Barrios 2018).



que recogen esta idea. Fray Toribio de Benavente (2001: 86), dice a este respecto que «desde ha poco tiempo vinieron a decir a los frailes cómo escondían los indios los ídolos y ponían en los pies de las cruces, o en aquellas gradas debajo de las piedras, para allí hacer que adoraban la cruz y adorar al demonio, y querían allí guarecer la vida de su idolatría».

Por su parte Russo (2014: 33) añade que Rafael García Granados, cuando encontró el disco de plumas, descosió las dos telas que llevaba a los lados, entregándolo al Museo Nacional de Antropología así, y que por esta razón el objeto fue presentado durante décadas como un escudo prehispánico.

Como explican Filloy y Navarajo (2015: 256), algunos autores lo consideraron el centro de un escudo que había sido recortado, mientras que otros señalaron que se trataba de un cubrecáliz; término con el que fue registrado cuando se entregó al Museo Nacional de Antropología. Esto favoreció que se dieran al menos tres hipótesis sobre su utilidad, uno en términos geográficos donde el propio García Granados propone que los motivos centrales del disco hacen referencia al topónimo de una localidad cuyo nombre debería incluir un torbellino o remolino de agua, unos campos cultivados y espinas de maguey.

Las autoras Filloy y Navarajo (2015: 257) mencionan, siguiendo un argumento anterior, que el diseño hace alusión al lugar de origen del cáliz, indicado por el remolino de agua, la cesta y las espinas de maguey empleadas para el auto sacrificio, y proponen que el lugar es Acocozpa, en la provincia de Tlalpan. Siguiendo esta idea Nicholson y Quiñones (1983: 151), señalan que el diseño rectangular del centro del disco significa campo cultivado o tierra perforada por un palo plantador, matizando la sugerencia anterior de tierra de labranza. También Xavier Noguez (Filloy y Navarajo 2015: 257) expone que el trabajo de plumas tuvo la intención de representar el jeroglífico de Atocpan, que hoy día es Actopan, ubicado en el estado de Hidalgo pero, como apuntan las autoras, Actopan es un convento agustino y el disco se encontró en un convento franciscano.

La siguiente explicación que recaban Filloy y Navarajo (2015: 257), alude a las interpretaciones de Esther Pasztory, quien sostiene que el diseño de agua azul que ocupa la mayoría del disco, hace alusión al dios de la lluvia, a sus ojos circulares y a su boca, por lo que se inclina a pensar que el disco debió haber sido utilizado como escudo con la insignia central del dios en época prehispánica.

La hipótesis sobre el significado y posible uso de este disco de plumas que exponen las autoras Filloy y Navarajo (2015) procede de Felipe Solís y Roberto Velasco (2002: 482), que consideran que la pieza está en relación con la función del cáliz en el ritual católico, pues el diseño del signo de agua náhuatl, aludiría al agua sagrada, que los *amantecas* diseñaron como una máscara fantástica escrita en su lengua prehispánica. Solís y Velasco (*ibid.*) añaden que de ella emerge la sangre de Cristo para redimir de los pecados a la humanidad. Las autoras (2015: 257) explican que: «todavía esta interpretación no se tiene en cuenta porque el disco fue escondido en el forro de la caja que servía para transportar un cáliz y no era para que los fieles lo vieran». Así pues, para ellas la discusión sigue abierta, sugiriendo que más bien parece que fue un diseño que transmitía una información no verbal al observador y, que aunque no tienen las claves para descifrarlo, consideran que se aprecia el agua brillante y la fertilidad de la tierra en el disco de plumas del Museo Nacional de Antropología.

Por otra parte, Russo (2014: 33-36) considera que esa imagen representa la unión entre el agua (*atl*), figurada en completo movimiento, la tierra (*tlalli*), representada

en el rectángulo central y el fuego (*tlachinolli*), estallando como una lanza en rojo y amarillo en el medio. Motivo que ya hemos mencionado que fue interpretado por Solís y Velasco Alonso (2002: 482) como la representación de la sangre de Cristo purificando los pecados del Mundo.

## 5. ¿Texto o imagen?

En marzo de 2005, Alfonso Lacadena García-Gallo participó en la sesión privada de «Iconografía» de la Mesa Redonda Olmeca, reunión que fue publicada en 2008. En ella, Alfonso tuvo ocasión de exponer claramente la diferencia entre texto e imagen y entre signo e icono. Siempre defendió que no se puede confundir iconografía con escritura, por muy icónicos que fueran los signos escriturarios de cualquier escritura. Según sus palabras en esa intervención: «El código iconográfico, en cuanto a sistema de codificación y de decodificación, es completamente distinto al código escrito que siempre está atado a la lengua, incluso cuando se habla de logografía en Mesoamérica y se piensa en semasiografía, es decir un signo (metalingüístico) que supuestamente puede ser entendido o leído en cualquier idioma, eso es absolutamente incorrecto, no hay ninguna escritura en el mundo semasiográfica<sup>10</sup>. Una escritura, si es una escritura y hay signos de escritura, no iconos –porque un signo es una cosa y un icono es otra–, siempre está atada a una lengua [...], por eso la metodología para abordar estos textos es igual que la que se aplica en el Viejo Mundo»<sup>11</sup>.

Un año más tarde, en 2006, fue invitado a participar en el seminario titulado *La escritura jeroglífica náhuatl: propuestas de análisis, sistematización y desciframiento*, organizado por el Dr. Erik Velásquez García y la Dra. María Teresa Uriarte Castañeda, que se llevó a cabo del 2 al 4 de mayo en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM. En ese contexto presentó la lectura del cubrecáliz. Alfonso no tenía ninguna duda que esos signos eran escriturarios y no simples iconos que transmitían un concepto o una idea de agua, tierra y fuego. Su lectura estaba perfectamente sustentada con otros ejemplos.

La idea de que muchas de las piezas realizadas en plumaria contenían escritura susceptible de leerse no era nueva. Ya en Castelló Yturbe (1993: 11-12), se había expuesto acertadamente que «dentro de los cuatro paquetes o cajas que lleva Diego de Soto de parte de Cortés a Carlos V en 1524, se encuentran varias rodela bien descritas en modelos, formas, colores e iconos, y por sus descripciones puedo afirmar que muchos de ellos estarían diseñados con las insignias o nombres de los propietarios de esos escudos que, si se conservasen a día de hoy se podrían leer acertadamente», tal y como hizo Alfonso con este cubrecáliz, aunque no se haya difundido su lectura hasta este momento.

El primer signo que Alfonso leyó es el más grande en la superposición de capas de plumas, el remolino azul, que es el logograma de agua, A<sup>12</sup> (*ā[tl]*) (ver Figura 3); el segundo era el sílabograma *wi* (ver Figura 4), que los autores citados arriba lo vieron como una llama o flama ubicada en el centro del texto, aunque en realidad no tiene

<sup>10</sup> En realidad la semasiografía es una antiquísima teoría neoplatónica que tiene sus orígenes en los pensadores helenísticos Plotino y Horapolo (Erik Velásquez García, comunicación personal, diciembre 2018).

<sup>11</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=5I5C\\_flSE8Q&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=5I5C_flSE8Q&feature=youtu.be).

<sup>12</sup> Alfonso Lacadena en este caso usa ortografía fonologizada moderna.

nada que ver, pues es una coa o un palo plantador que se clava en la tierra. Coa en náhuatl es *wiktili*, y de ahí el valor acrofónico **wi**. El tercer signo, con forma rectangular y caracteres semitriangulares, ha sido interpretado por otros autores como tierra o campo de cultivo. Alfonso, en cambio, lo leyó como **TLAL** o **MIL**, de ambas formas, por ser un logograma polisémico, aunque para el caso de estudio el que consideró correcto fue **MIL**. Observó que en la parte superior e infijo en el logograma **MIL** se dispusieron unos signos curvos muy similares a la sílaba maya **no** y de gran similitud con un signo istmeño. Lo cierto es que, aunque Alfonso propuso que esos signos curvos podrían funcionar como **no**<sup>13</sup>, se trata de un silabograma a día de hoy aún desconocido (Figura 5a). Pero, suponiendo que el silabograma **no** estuviera infijo en el logograma **MIL**, la lectura final sería: *ā[tl] wi[no]mīl[li]*, ‘agua, lugar/campo de vides’ (vid), expresión que hace alusión al ‘agua y al vino’, las sustancias empleadas en la ceremonia de la eucaristía. Por tanto, estamos ante un texto que está en perfecta sintonía con la función del objeto, pues no olvidamos que fue hallado cubriendo un cáliz del siglo XVI. Por otra parte, Albert Davletshin (comunicación personal 2019) apunta que si es la palabra *wīnomīlli*, podría ser que el silabograma **no** no estuviera indicado, ya que este tipo de abreviaturas eran frecuentes en la escritura náhuatl. En este sentido, añade que la palabra ‘vino’ y sus derivaciones en lengua náhuatl aparecen ya en el trabajo de Molina (1571: 1-117v), como la expresión *vinomīlli*<sup>14</sup> ‘viña, lugar/campo de vides’ y su derivado *vinomīlla* ‘viñedo, lugar/campo de vides’, en náhuatl.

Otro problema que se plantea es por qué en vez de ‘agua y vino’ aparece ‘agua y lugar/campo de vides’. Un tema que es fácil de resolver si atendemos a las imágenes del siglo XV y XVI, donde el vino tomaba forma de racimos de uvas o de vid, así que es muy probable que eligieran la alusión a la vid más que al vino, tal vez porque era lo que veían en las imágenes católicas.

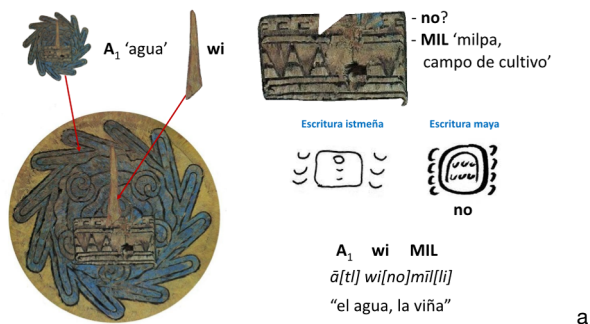
Un año más tarde, en junio de 2006, los investigadores Erik Velásquez y Carlos Pallán, observaron que en la página 25a del *Códice Azcatitlan* (Figura 5b) –elaborado en los primeros años de la Colonia– se repite el mismo texto **a-wi-mil** ‘agua y lugar/campo de vino’, en una escena en la que los frailes franciscanos están bautizando a niños indígenas. Sin duda, la intención era mencionar las palabras más sagradas, las que aludían a la sustancia divina y humana de Dios, el agua y el vino.

## 5.1. Cerrando el círculo amarillo

Once años después, en mayo de 2017, Alfonso me mostró la lectura del cubrecáliz, *ā[tl] wi[no]mīl[li]*, ‘agua y vino’. Cuando terminó de explicarlo pregunté de forma absolutamente inocente, pensando que se hubiera olvidado de decirme algo ¿cómo se lee el círculo amarillo? Me miró durante unos segundos y dijo: ¡Qué lista! Claro que sí, se lee **KOSTIK**, ‘amarillo’ es su sentido primario pero por extensión semántica podría ser ‘precioso’, que está también en sintonía con ‘sagrado’ (Figura 6). Si esto fuera así, uniendo todos los signos anteriores, la lectura final se acercaría a: «Preciosos (sagrados) son el agua y el vino».

<sup>13</sup> Hay que mencionar, que según Aubin (2002), la cara humana con la boca tapada tiene la lectura **no** en náhuatl (ver en su lista de signos).

<sup>14</sup> *Gran Diccionario Náhuatl* (2012). Según señala Davletshin (comunicación personal 2019), las vocales acentuadas en español solían pasar a largas en los préstamos al náhuatl, por esa razón **vīno-mīl-li** sería con i larga.



a



b

Figura 5. a) Propuesta de lectura de Alfonso Lacadena del silabograma **no** y del logograma **MIL** y traducción del texto «el agua y la viña»; b) Códice Azcatitlan (1995), página 25a, donde se repite la lectura **a-wi-WINO** (según lectura y montaje de Erik Velásquez García).

Veamos despacio cómo actúa aquí el círculo amarillo y su potencial lectura. Según Albert Davletshin, el logograma **KOS** es uno de los signos que se emplean para el color amarillo, en concreto para el amarillo intenso (Ferrer 2000: 203) y a veces se escribe como un círculo de color amarillo (Figura 7).

Las palabras **kōstik** ‘amarillo, cosa amarilla’, **kōska-tl** ‘joya, collar, cuenta de piedra preciosa’<sup>15</sup> y **kōs-tli** ‘collar’ están relacionadas (ver, por ejemplo, Karttunen 1983: 43), pero el logograma para ‘joya’, ‘collar’, **KOSKA**, es diferente y actúa solamente como ‘collar’. En este sentido los collares en el área maya funcionaban como objetos preciosos en el sentido de joyas, pulidas y brillantes, como el color amarillo brillante, resplandeciente.

Las conversaciones posteriores mantenidas entre Albert Davletshin y Alfonso, los llevaron a proponer una lectura más acertada, **kōstik ātl kōstik wīnomīlli** ‘agua

<sup>15</sup> Davletshin señala que existe una palabra concreta para «precioso, cosa preciosa», **tlazo?-tli** (ver, por ejemplo, Karttunen 1983: 306), que se escribe con silabogramas, pero aparece en pocos ejemplos conocidos, curiosamente, todos son nombres personales (Davletshin, comunicación personal 2019).



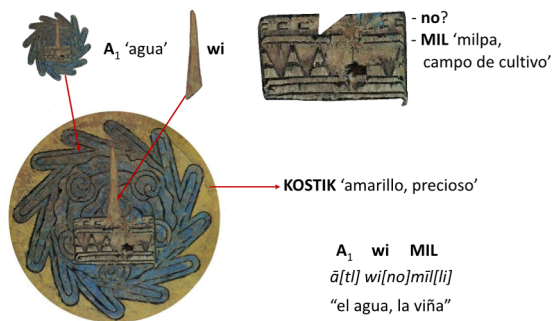


Figura 6. Propuesta de lectura del logograma **KOSTIK** (círculo amarillo) ‘amarillo, precioso, sagrado’.



Figura 7. Signos **KOS**, ‘amarillo’: a) Códice Mendoza 23r: **a-AMA+KOS-tla** *Āmakōstīltlan* ‘Cerca del árbol de amate amarillo’ (topónimo); b) Códice Mendoza 39r: **a+KOS** *Ākōkōspan*, ‘Sobre el agua amarillenta’ (topónimo); c) Códice Cozcatzin 7r: **a-ko-KOS-ka** *Ākōsak*, ‘Lugar del agua amarilla’ (topónimo); d) Códice Mendoza 49r: **A+KOS** *Ākōspan* ‘Sobre el agua amarilla’ (topónimo); e) Códice Mendoza 38r: **KOS+WIPIL** *Kōso?wīpile?kān* ‘Lugar donde la gente tiene huipiles amarillos’ (topónimo); f) Códice Mendoza 40r: **TLAL+KOS** *Tlālōsawtīltlan* <*tlalcoçauhtīlā.pou*> ‘Cerca del ocre amarillo’ (topónimo). (Todos según Albert Davletshin).

preciosa, viñedo/viña preciosa’ porque así se escribiría en lengua náhuatl. Esta propuesta le gustó mucho a Alfonso, aunque Albert mantiene que en náhuatl la palabra *kōstik* habitualmente no suele ser utilizada con el significado de precioso; tal vez por esto Alfonso nunca se atrevió a proponerlo de forma certera.

Llegados a este punto creo que el problema planteado acerca del significado del círculo amarillo intenso, *kōstik*, se puede resolver desde una perspectiva visual e iconográfica. Las plumas amarillas jugaron un papel importante de relación con el oro, empleándose en las imágenes para representar el nimbo dorado de Jesús, de la Virgen y de los santos, tal y como se puede apreciar en diversas imágenes realizadas

con plumas, donde invariablemente el elemento que simboliza lo sagrado es siempre amarillo con un delgado filo naranja, tal y como se hizo en el cubrecáliz del Museo de Antropología (Martínez del Río 1993: ver fig. en p. 108, 124, 127). Por tanto, el amarillo está en relación con los signos que simbolizan lo sagrado y en consecuencia con el oro, pues era tradición representar en oro los nimbos y potencias indicativas de sagrado. Entonces, en los objetos realizados en plumería en Nueva España ese oro fue reemplazado por plumas amarillas. Además, era obligado que fueran de oro los elementos destinados a la liturgia de la ceremonia de la eucaristía: cáliz y copón. Con todo esto, es fácil argumentar que el fondo circular del cubrecáliz, realizado con plumas amarillas y filo naranja, simulara oro en el sentido más elevado de su significado: precioso, sagrado, joya.

## 6. Simbología del cubrecáliz en la liturgia del siglo XVI

La lectura del texto del cubrecáliz «precioso (sagrado) son el agua y el vino» no deja duda de su función, más si lo unimos a los datos aportados por su descubridor, García Granados, en el artículo de 1939, donde explica que el disco se encontraba en un convento franciscano y que lo halló «escondido bajo el forro de la tapa de un estuche» que estaba realizado en paja y piel de venado, añadiendo que la caja era empleada para transportar un cáliz del siglo XVI (Fillooy *et al.* 2007: 87). Por supuesto, su aportación de que los indígenas lo habrían escondido allí, desde los primeros años de la Conquista, es absolutamente errónea y quién sabe si él mismo sabía que ese cubrecáliz formaba parte inseparable del cáliz que dejó dentro de su estuche en la iglesia del convento. Los datos aportados por Russo (2014: 33) son relevantes y muy significativos, cuando explica que el descubridor descosió dos fragmentos de tela que iban unidos a cada lado, esto nos hace pensar que no sólo no estaba escondido sino que era utilizado para cubrir el cuerpo del cáliz. Posiblemente, fue el propio Granados quien recortó las plumas anaranjadas del cerco exterior, pero esto es sólo una conjetura. La función de esas telas era sin duda cubrir el cáliz en su totalidad, para mantenerlo como objeto puro pues, como se explica abajo, en la liturgia del siglo XV la acción de descubrir el cáliz y proceder a su limpieza era simbólicamente muy relevante.

El estuche de piel de venado también ofrece interesante información sobre su antigüedad, ya que muy probablemente sea el original del siglo XVI. Hay que imaginar ese estuche circular diseñado así para adaptarse a las formas y medidas tanto del cáliz como del cubrecáliz, que también se pueden reconstruir si se comparan con otros cálices de la época. El diámetro del cubrecáliz es de 28 cm, lo que permite deducir que el tamaño del estuche tendría entre 30 y 35 cm de diámetro mínimo; al igual que la base del cáliz, que debía ser estrellada o polilobulada, como se hacían en los albores del siglo XVI. Si todavía existe el cáliz, debe tener una base de entre 24 y 28 cm y, siguiendo los patrones de la época, calculo que tendría una altura de unos 30 cm, medidas que son perfectamente plausibles ya que están dentro de los cánones de los cálices de principios del siglo XVI. Es posible que aún no se hubiera aplicado la liturgia trentina, ya que entonces el cáliz sería de boca grande pues se bebía en él el agua y el vino (Folgado, comunicación personal diciembre 2018).

Se le puede figurar similar al cáliz resguardado en Los Angeles County Museum of Arts (Figura 8). Realizado en plata sobredorada, con el nudo en cristal de roca y con escenas de la pasión de Cristo talladas en madera de boj incrustadas unas en el



Figura 8. Cáliz del Museo LACMA. Manufacturado en el siglo XVI en Nueva España. Realizado con plata sobredorada, madera de boj, cristal de roca, plumas y alas de mariposas (cortesía de Los Angeles County Museum, <https://collections.lacma.org/node/228992>).

pie del cáliz y otras en el nudo. Todas estas escenas tuvieron un fondo realizado con plumas de colibrí y alas de mariposas y algunos de estos pasajes fueron cubiertos por cristal de roca para protegerlos (Esteras 2007: 197, cat. III-4).

Además, en el libro *México en las colecciones del arte* (Sabau 1994: 82), se menciona que la composición y colorido de los objetos están en relación con la función litúrgica que se va a llevar a cabo, y también que todos esos colores deben estar en sintonía con los demás elementos necesarios para la ceremonia, tales como, la casulla, la mitra, la capa pluvial y el cubrecáliz. Esto quedó establecido en los tratados de la Edad Media<sup>16</sup>, teniendo una gran vigencia incluso después del Concilio de Trento. Este tratado fue conocido en Nueva España desde el siglo XVI, ya que aparece registrado en inventarios de bibliotecas conventuales, como el *Libro de alhajas de sacristía de conventos franciscanos* (Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, vol. 37 del fondo franciscano). Así que tenemos que imaginar que la casulla, mitra, etc. estarían también diseñadas con adornos de plumas y colores similares a nuestro cubrecáliz. Ataviados así, los frailes no debían verse muy disparejos de los antiguos soberanos mexicas.

Podemos también acercarnos al uso y función del cáliz, y por ende al del cubrecáliz, que conocemos por los tratados de misa de la época. Folgado (2016: 61-63) recopila uno de estos tratados, *Memoria de Nuestra Redención*, anónimo del siglo

<sup>16</sup> Entre los tratados están el *Didascálico* de Hugo de San Víctor y *Rationale divinatorum officiorum* de Guillermo Durandus.

XV y considera que fue uno de los tratados aplicados en Nueva España. Se exponen aquí algunos fragmentos que harán entender mejor el sentido de estos objetos, que nosotros vemos como obras de arte, pero su valor simbólico era mucho más elevado pues estaba en estrecho vínculo con lo sagrado:

«Estándose cantando el oficio del gradual, el sacerdote apareja el cáliz. En cuyo principio es de saber que lo primero qu'el sacerdote [...] haze es desembolver al cáliz; y después, limpiarlo por dentro y por fuera. [...] Y luego toma el vino sin lo benedizir y derrama el dicho vino un poco en el suelo. Y échalo en el cáliz en mayor cantidad qu'el agua. Y después bendize el agua, y derramando d'ella como hizo del vino, echa en el cáliz tres o quatro gotas y torna a limpiar el cáliz. Y toma la hostia y pónela con la patena encima del cáliz y pásase a dezir el evangelio [...]» (Folgado 2016: 61).

Siguiendo las explicaciones del clérigo, analizamos ahora la simbología del rito. Primero la acción de desenvolver el cáliz para limpiarlo alude a la pureza de la Virgen «porque así la Madre de Dios, nuestra preciosa Señora, fue desembuelta del pecado original, sola en el mundo por privilegio especial. Limpiando por fuera y por dentro por acordarnos que la santísima Virgen fue toda limpia sin ninguna manzilla de pecado, antes y después de la encarnación del su glorioso Hijo [...]» (Folgado 2016: 61). La parte interior del cáliz representa el alma de la Virgen y la exterior el cuerpo. El texto continúa:

«de su santísima conversación y vida, para recibir en su vientre virginal aquella poderosa y gloriosa divinidad. La qual en ella se ayuntó con nuestras flaqueza humanas, de sus castísimas y más purísimas seminales sangres; engendada para nos redimir de la muerte eternal. La qual, sacratísima tierra, fue su consagrado vientre virginal el qual fue abierto con aquella llave [...]» (Folgado 2016: 62).

El relato prosigue explicando la simbología del vino, que representa a la divinidad, y del agua, que es la humanidad. «Echa más vino que agua a darnos a entender la grandeza y poder divino. Las gotas del agua o su poca cantidad representan la flaqueza humana». Se bendice el agua, por ser la sustancia humana (y con pecado), mientras que el vino no necesita ser bendecido porque es la sustancia divina, «porque así la humanidad que ella representa, que en Jesucristo fue conjunta con su divinidad, fue en él bendita, para que la nuestra llevase fruto que al cielo pudiese subir» (*Ibid.*).

El ritual continúa poniendo encima del cáliz la patena, que siempre ha de ser de metal con el pan eucarístico:

«porque así como en aquella hostia que está encima del cáliz, que representa nuestra Señora, a de venir y estar Dios Todopoderoso, así ese mesmo Dios, que es Jesucristo, nuestro Redemptor, es el que vino y estuvo aposentado en aquellas entrañas virginales de la nuestra bendita Señora, cáliz y vaso muy precioso, para recibir, como recibió, a nuestro Mexías y Redemptor esperado. Es blanca, la dicha hostia, a significar la blancura de la vida del Redemptor. Es redonda, sin principio ni fin en su compás, porque así el Dios que en ella verná es sin principio, medio, ni fin, etc.» (Folgado 2016: 63).

Así se muestra la importante simbología que en el siglo XV y principio del XVI, antes del Concilio de Trento, tenía el cáliz y por extensión el cubrecáliz, que debía estar realizado en sintonía con el diseño de la copa. En este sentido, el cáliz también tendría que llevar diseños en plumaria. Los datos aportados por el clérigo nos llevan a una reflexión. Como hemos dicho, tanto el cáliz, como la patena debían ser de



metales nobles, oro o plata sobredorada. El cáliz era la representación de la Virgen encarnada del hijo de Dios en forma de pan eucarístico, colocado sobre la patena y protegiendo todo el conjunto estaría el cubrecáliz de plumaria, que tataría con las telas la totalidad del cáliz.

Entonces, pienso que el cubrecáliz es la forma gráfica de expresar la fusión de la naturaleza divina de Dios, simbolizada en el vino y la naturaleza humana, formulada con el agua, fusión que se encarna en la sagrada forma; el cuerpo de Jesucristo en forma de pan, redondo como el cubrecáliz, sin principio ni fin.

## 7. Consideraciones finales

Nadie ha tenido en cuenta la lectura escrita en el cubrecáliz que ofreció Alfonso Lacadena y que leyó en el marco del Seminario del 2006 en México, pues todos los trabajos citados aquí llegan hasta el 2015 y no ha sido mencionada en ellos, seguramente porque, pese a haber sido galardonado con el más prestigioso premio otorgado por la Universidad de Harvard, el premio Tatiana Proskouriakkoff, por sus aportaciones como investigador en el campo de la lingüística y las escrituras mayas, mixe-zoque y náhuatl, aún mucha gente sigue viendo iconos en los signos de los textos nahuas.

Sin duda el tema presentado en el cubrecáliz, el vino y el agua, fue habitual en los diseños del siglo XV y XVI. El hecho de estar escrito en náhuatl ha ocultado durante todo este tiempo su significado último. Mitras de obispos con escenas de la pasión de Cristo, rodelas, adargas, tocados, cubrecálizes, patenas, santos y vírgenes son los principales objetos y temas que han llegado hasta nuestros días realizados con plumaria. Nada de esto habría ocurrido si no hubiera sido por la mente abierta de los frailes del siglo XVI que supieron aprovechar los recursos, materiales y técnicas locales para crear sus objetos sacros, y permitieron que este nuevo arte se fuera colando en la cotidianidad de lo nuevo e irrumpiendo en la cultura europea durante el periodo Virreinal. El arte plumario, es una tradición que aún se mantiene hasta nuestros días en el estado de Morelos, de donde dicen que es cuna y tiene su origen este arte.

## 8. Referencias

- Acosta, José de. 2008. *Historia natural y moral de las Indias*. Edición de Fermín del Pino Díaz. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Amador Marrero, Pablo F. 2012. *Imaginería ligera novohispana en el arte español de los siglos XVI y XVII*. Tesis Doctoral. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria .
- Anders, Ferdinand. 1970. «Las artes menores». *Artes de México. Tesoros de México. Arte Plumario y de Mosaico* 137: 4-69.
- Aubin, Joseph Marius Alexis. 2002. *Memorias sobre la pintura didáctica y la escritura figurativa de los antiguos mexicanos*. México: Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Benavente, Fray Toribio de. 2001. *Historia de los indios de Nueva España*. Edición de Claudio Esteva Fabregat. Madrid: Dastin Historia.
- Castelló Yturbide, M<sup>a</sup> Teresa. 1993. «Prólogo», en *El arte plumaria en México*, M<sup>a</sup> Teresa Castelló Yturbide, coord., pp. 11-12. México: Banamex-Accival.

- Códice Azcatitlan*. 1995. Comentario de Robert H. Barlow, introducción y notas de Michel Graulich y traducción de Leonardo López Lujan. París: Bibliothèque Nationale de France, Société des Américanistes.
- Códice Cozcatzin*. 1994. Edición de Ana Rita Valero de García Lascuraín, paleografía y traducción de Rafael Tena. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Cue, Alberto. 1993. «El arte plumaria entre los mexica», en *El arte plumaria en México*, M<sup>a</sup> Teresa Castelló Yturbe, coord., pp. 45-78. México: Banamex-Accival.
- Esteras Martín, Cristina. 2007. «Plata y platería, fortuna y arte en la América Virreinal», en *Revelaciones. Las Artes en América Latina 1492-1820*, Joseph J. Rishel y Suzanne Stratton-Pruitt, comps., pp. 182-229. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ferrer, Eulalio. 2000. «El color entre los pueblos nahuas». *Estudios de Cultura Náhuatl* 31: 203-219.
- Filloy Nadal, Laura, Felipe Solís Olguín y Lourdes Navarrijo Ornelas. 2007. «Un excepcional mosaico de plumaria azteca: El *tapacáliz* del Museo Nacional de Antropología». *Estudios de Cultura Náhuatl* 38: 85-100.
- Filloy Nadal, Laura y Lourdes Navarrijo Ornelas. 2015. «Currents of Water and Fertile Land: The Feather Disk in the Museo Nacional de Antropología, Mexico», en *Images Take Flight. Feather Art in Mexico and Europe 1400-1700*, Alessandra Russo, Gerhard Wolf y Diana Fane, eds., pp. 252-259. Munich: Hirmer Verlag GmbH.
- Folgado García, Jesús. 2016. *Memoria de Nuestra Redención. Tratado de la Misa*. Texto anónimo del siglo XV. Comentarios y notas de Jesús Folgado García. Cuadernos Phase 233. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica de Barcelona.
- García Barrios, Ana. 2018. «La adaptación de unos a otros en los primeros años de la evangelización en Nueva España: nuevos objetos, nuevos lenguajes», en *La llegada de Carlos I a España. Los inicios de un nuevo Imperio*, Jesús Folgado García, dir., pp. 149-166. Toledo: Instituto Teológico San Idelfonso.
- García Barrios, Ana y Rogelio Valencia Rivera. 2009. «A costas con sus dioses. Implicaciones religiosas de las migraciones mayas», en *Diásporas, migraciones y exilios en el mundo maya*, Mario Humberto Ruz, Joan García Targa y Andrés Ciudad Ruiz, eds., pp. 79-101. Mérida: CEPHIS, Universidad Nacional Autónoma de México y Sociedad Española de Estudios Mayas.
- García Granados, Rafael. 1939. «Mexican Feather Mosaic». *Mexican Art and Life* 5: 1-4.
- Gran Diccionario Náhuatl*. 2012. [En línea]. Universidad Nacional Autónoma de México. <http://www.gdn.unam.mx>.
- Karttunen, Frances. 1983. *An Analytical Dictionary of Nahuatl*. Austin: University of Texas Press.
- Lacadena, Alfonso y Søren Wichmann. 2011. *Introduction to Nahuatl Hieroglyphic Writing*. Manual del «Taller Especial sobre Escritura Jeroglífica Náhuatl». 16<sup>a</sup> Conferencia de la Asociación de Mayistas Europeos, Wayeb. Copenhagen.
- Martínez del Río de Redo, Marita. 1993. «La plumaria virreinal», en *El arte plumaria de México*, M<sup>a</sup> Teresa Castelló Yturbe, coord., pp. 103-139. México: Banamex-Accival.
- Molina, Alonso de. 1571. *Vocabulario en lengua castellana y mexicana*. México: Antonio de Espinosa.
- Morales, Francisco. 2014. «Pedro de Gante, Martín de Valencia, Toribio Motolinía». *Arqueología Mexicana* 127: 37-42.
- Nicholson, Henry B. y Eloise Quiñones Keber. 1983. *Art of the Aztec Mexico. Treasures of Tenochtitlan*. Washington, D.C.: National Gallery of Art.

- Rubial García, Antonio. 2002. *La evangelización en Mesoamérica*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Russo, Alessandra. 2014. *The Untranslatable Image. A Mestizo History of the Arts in New Spain, 1500-1600*. Austin: University of Texas Press.
- Sabau García, María Luisa, dir. 1994. *México en el mundo de las colecciones de arte*, vol. III. México: Secretaría de Relaciones Exteriores, Universidad Nacional Autónoma de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Sahagún, Fray Bernardino de. 1988. *Historia general de las cosas de la Nueva España*. Introducción, paleografía, glosario y notas de Alfredo López Austin y Josefina García Quintana Madrid: Alianza Editorial.
- Solís, Felipe y Roberto Velasco Alonso. 2002. «Chalice Cover», en *Aztecs* (Catálogo de exposición), Eduardo Matos Moctezuma y Felipe Solís Olguin, eds., Ca. n° 328, p. 482. Londres: Royal Academy of Arts.
- The Codex Mendoza*. 1992. Edición de Frances F. Berdan y Patricia Rieff Anawalt. 4 Vols. Berkeley: University of California Press.
- Toussaint, Manuel. 1983. *Arte colonial en México*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, Universidad Nacional Autónoma de México.