

Domesticar lo salvaje: fuentes y representaciones de la *animalia* del Nuevo Mundo en las artes europeas de la Edad Moderna. El caso de los loros y los armadillos

Domesticating the wild: sources and representations of *animalia* from the New World in the European arts of the Modern Age. The case of parrots and armadillos

VANESSA QUINTANAR CABELLO
Universidad Complutense de Madrid. España
ORCID: 0000-0003-1671-8087
vanequin@ucm.es

Resumen:

Con la llegada a América, decenas de animales fueron traídos a Europa como alimento, pero sobre todo como mascotas exóticas. Su presencia en jardines y cámaras de maravillas pronto despertó la curiosidad de científicos y artistas, que incluyeron estas nuevas especies en sus libros y cuadros. En el caso de los artistas, su representación estuvo fuertemente condicionada por la presencia previa o no de especies de la misma familia. Para mostrar las diferencias en el tratamiento según el caso y la red de significados y usos otorgados en el arte a las distintas especies americanas, tomaremos los loros como ejemplo de una familia conocida desde la Antigüedad por los europeos y los armadillos como muestra de una familia desconocida en el Viejo Continente, centrándonos en la presencia de ambas familias en representaciones europeas de los siglos XVI y XVII.

Palabras clave:

América; Arte; Edad Moderna; loros; armadillos.

Abstract:

With the arrival in America, dozens of animals were brought to Europe as food, but especially as exotic pets. Their presence in gardens and *Wunderkammern* soon aroused the curiosity of scientists and artists, who included these new species in their books and paintings. In the case of artists, their representation was strongly conditioned by the previous presence or not of species of the same family. To show the differences in the treatment according to the case and the network of meanings and uses given in art to the different American species, we will take the parrots as an example of a family known since Antiquity by Europeans and the armadillos as a sample of a family unknown in the Old Continent, focusing on the presence of both families in European representations of the sixteenth and seventeenth centuries.

Keywords:

America; Art; Modern Age; parrots; armadillo.

Fecha de recepción: 2 de junio de 2023.

Fecha de aceptación: 11 de septiembre de 2023.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO / HOW TO CITE THIS PAPER:

Quintanar Cabello, Vanessa 2024: "Domesticar lo salvaje: fuentes y representaciones de la *animalia* del Nuevo Mundo en las artes europeas de la Edad Moderna. El caso de los loros y los armadillos". En: *Laboratorio de Arte* 36, pp. 15-45.

© 2024 Vanessa Quintanar Cabello. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de la licencia Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0. International License (CC BY-NC-SA 4.0).

Introducción. La llegada de animales americanos como muestra y como regalo

Cuando Cristóbal Colón regresó de su primer viaje a América, decidió traer una muestra significativa de la naturaleza recién descubierta con el fin de mostrársela a los Reyes Católicos. Como atestigua Francisco López de Gómara, “tomó diez indios, cuarenta papagayos, muchos gallipavos, conejos (que llaman hutías), batatas, ajíes, maíz, de que hacen pan, y otras cosas extrañas y diferentes de las nuestras, para testimonio de lo que había descubierto”¹.

Los ejemplares de fauna y flora se convertían así en la mejor manera de certificar a los mecenas de aquel viaje que el almirante no solo había llegado a unas tierras desconocidas, sino también prometedoras. Si nos centramos en esta primera remesa, observamos que Colón eligió especímenes que tenían dos características: su rareza y su potencial económico. Así, si alimentos como el maíz o el ají resultaban ejemplos afortunados del potencial económico de las nuevas tierras², la extraordinaria rareza de su naturaleza venía representada por los cuarenta “papagayos” que debieron ofrecer un impactante espectáculo de color en la corte de los Reyes Católicos. Tampoco los pavos debieron pasar desapercibidos y, con total probabilidad, el almirante debió resaltar también la exquisita carne del ave americana.

Los animales se convirtieron, pues, desde la primera remesa traída por Cristóbal Colón, en un presente habitual a miembros de la nobleza española y europea³. Son muchas las anécdotas referidas al encuentro y envío de especímenes americanos en las crónicas, primando en ellos la rareza y vistosidad, más que su uso culinario y práctico. De entre todas ellas, merece destacarse el relato de Fernández de Oviedo sobre el encuentro y envío fallido de un mono capuchino que pertenecía a la mujer de un cacique a la emperatriz Isabel⁴, o la jugosa anécdota sobre el envío de un felino (posiblemente un jaguar) que pasó a formar parte de los animales que Carlos V

1. López de Gómara 1554, 21.

2. Sobre el ají y su interés económico, el propio Colón ya lo dejó indicado en una carta fechada el 15 de enero de 1493: “hay mucho ají, que es su pimienta, y toda la gente no come sin ella, que la hallan muy sana. Puédense cargar cincuenta carabelas cada año en aquella Española”. Es decir, Colón quiso ver en esta solanácea americana un sustituto de la costosa pimienta asiática que se situaba, además, fuera de los dominios españoles. Por su parte, el maíz “de que hacen pan” era, por su condición de cereal, base alimenticia de los europeos, un cultivo de gran interés. Resulta en ese sentido significativo que el propio Colón destacase su presencia tan solo unos días después de pisar territorio americano. Colón 1892, 153.

3. Como demuestran, entre otros autores, Pérez de Tudela y Jordan 2007.

4. Se trataba de un “gatico monillo” que, durante el traslado, “por descuido de ciertos criados suyos que un día estaban burlando y no lo queriendo hacer uno de ellos, pisó el gato y lo mató”. Fernández de Oviedo 1851-1855, 1: 259.

llevaba en sus cacerías y que permaneció en una finca de Toledo, con peligrosas consecuencias para su cuidador⁵.

El entusiasmo generado por estas nuevas especies hizo que el envío pronto dejara de ser un asunto exclusivo de la corte española, de forma que, desde fechas muy tempranas, existen testimonios de su remisión a otras cortes habsbúrgicas, en especial, las de Borgoña y Viena. Allí fueron conocidos y admirados por personajes de todos los campos del saber, siendo los artistas unos de los que más interés mostraron en conocerlos y llegando incluso a participar en su adquisición. Así, por ejemplo, se tiene constancia de que artistas como Arcimboldo⁶ se encargaron de supervisar la adquisición de “maravillosas aves del Nuevo Mundo”⁷ para la corte de Viena y Praga, como el preciado halcón aplomado (Figura 1) cuya obtención viene demostrada por la propia documentación conservada, donde se han localizado al menos tres envíos de estas rapaces de Madrid hacia Viena y Praga entre 1580 y 1602⁸.



Figura 1. Arcimboldo, *Dibujo de un halcón aplomado (Falco femoralis)*, ca. 1575, Österreichische Nationalbibliothek, Viena, cod. min. 42, fol. 28r.

5. Tras conocer al cuidador y la bestia, Fernández de Oviedo relata que “finalmente que no pasaron ocho días después, quando entredós hubo no sé qué desacuerdo sobre sus liçiones, y el tigre le hubiera de matar al maestro, y le trató de manera que si no fuera socorrido, le matara. Desde a poco tiempo el tigre se murió, o su maestro le ayudó a morir, lo cual creo yo más. Y en la verdad tales animales no son para entre gentes, según son feroces e indómitos a natura. Y no tengo por menos bestiales que a los mismos tigres quien piensa hacerlos mansos”. Fernández de Oviedo 1851-1855, 1: 404.

6. Sobre la representación de las especies americanas en la obra de Arcimboldo, ver Quintanar Cabello, en prensa.

7. Según DaCosta Kaufmann 2010, 119, Arcimboldo fue encargado de realizar esta labor en 1582.

8. Según señalan estas fuentes, el embajador del emperador en España, Hans Khevenhüller habría sido el responsable de realizar estos envíos, siendo uno de los emisarios que acompañaban a los animales el propio halconero del rey. Ferino-Pagden 2007, 160.

Fuentes textuales y visuales para el conocimiento de las especies americanas

Al margen de estos casos puntuales, los artistas europeos tuvieron la posibilidad de conocer la fauna americana, sus rasgos físicos y su comportamiento, a través de numerosas fuentes.

Como ha quedado patente en lo referido al envío y llegada de animales procedentes del Nuevo Mundo, una de las principales fuentes textuales a la hora de reconstruir este hecho son, sin duda, las crónicas de Indias, con Gonzalo Fernández de Oviedo como uno de los primeros y más privilegiados testimonios.

Pero su valor no se agota como testimonio de estos envíos. Como es bien sabido, los cronistas fueron además testigos de excepción a la hora de conocer de primera mano las características de esta peculiar fauna. Su personalidad y actitudes con otros miembros de su especie o con los humanos fueron certeramente trazados mediante descripciones y, muy especialmente, a través de significativas anécdotas que sirvieron para fijar en la mente de los europeos una serie de rasgos útiles a la hora de extrapolarlos posteriormente a ciertos comportamientos humanos⁹. Sirva como ejemplo de ello el díscolo e incluso agresivo comportamiento que los monos capuchinos mostraron ante los ojos de Fernández Oviedo como reacción ante sus captores:

De esta manera un gato de estos arrojó una que le había sido tirada, y dio una pedrada en la boca a un Francisco de Villacastín, criado del gobernador Pedrarias Dávila, que le derribó cuatro o cinco dientes: al cual yo conozco y le vi antes de la pedrada que le dio el gato, con ellos: y después muchas veces le vi sin dientes, porque los perdió como he dicho¹⁰.

Junto a la obra de Fernández de Oviedo, otros cronistas y exploradores contribuyeron a dar a conocer sus rasgos más destacados. La obra de José de Acosta *Historia natural y moral de las Indias* (1590); la de André Thevet, en especial su *Singularitez de la France Antartique* (1558), o la Francisco Hernández, cuya obra realizada entre 1571 y 1577 incluía 1200 dibujos, fueron esenciales para el conocimiento de esta naturaleza.

Un denominador común de estas obras es la importancia concedida a la imagen. Así, junto a las prolifas descripciones, a menudo los textos venían acompañados de ilustraciones, en ocasiones con un carácter *naïf* y fantasioso, como la iguana o el narval en Fernández de Oviedo, y en otros, más detallado, como en Francisco Hernández.

9. Algunos ejemplos de interés en este tipo de asociaciones se encuentran en Paliaga 2009, 23-27.

10. Fernández de Oviedo 1851-1855, I: 415.

También conjuntando texto y palabra, otra fuente de conocimiento de las nuevas especies para los artistas pudieron ser los emblemas, que contaban con una larga tradición en Europa. Así, por ejemplo, Joahim Camerarius emplea el pavo (*Meleagris gallopavo*)¹¹ en su obra *Symbola et emblemata* para destacar su carácter iracundo y las funestas consecuencias de este comportamiento¹². Ya en el siglo XVII, entre las *Devises et emblemes d'amour* de Ferrante Pallavicino encontramos de nuevo un pavo con el emblema “habitu tumescit”.

También para resaltar otros rasgos negativos del comportamiento humano, como la vanidad o la charlatanería, es utilizada por la emblemática otra novedosa ave americana: el Tucán (*Ramphastos toco*). Es el caso de Antonius a Burgundia, que emplea un Tucán para hablar de aquellos hombres a los que se les llena la boca con la autoalabanza¹³.

Una tercera fuente que conjuga imagen y texto y que resultó clave para el conocimiento de las nuevas especies indianas por parte de los europeos en general y los artistas en particular fue sin duda la ilustración científica que, bien mediante álbumes o repertorios de animales, o incluidas en las principales obras de zoología, permitía conocer a los interesados insólitas criaturas. Dentro de los repertorios, merece destacarse el álbum de Anselmus Boëtius de Boodt, médico y naturalista de Brujas presente en la corte de Praga entre 1583 y 1612, donde realizó una colección ilustrada de doce álbumes, en total 750 acuarelas, de las cuales una decena estaba dedicada a animales americanos¹⁴.

Frente a estos repertorios encargados dentro del ámbito cortesano o por eruditos y mecenas especialmente interesados en la naturaleza¹⁵ y que tuvieron una difusión

11. Aunque a efectos de este estudio se ha tomado la taxonomía clasificatoria de Linneo, conviene recordar que esta no estaba vigente en el periodo analizado. Pese a los indudables sesgos de la clasificación linneana (ver sobre esta cuestión Ritvo, 1997), esta resulta mucho más clarificadora que la taxonomía aplicada en la época “relacionada básicamente con criterios habitacionales y no morfológicos” (Morgado 2010, 86). Esto dio lugar a curiosas confusiones en las primeras descripciones de la fauna americana, como el peculiar caso de la iguana, que Fernández de Oviedo clasifica como “animal neutral, y hay contención sobre si es carne o pescado, porque anda en los ríos y por los árboles así mismo y por esta causa una vez me pareció, como he dicho, que le debía poner (...) con los animales de agua, y ahora me ha parecido ponerle aquí con los terrestres, pues conforme a las opiniones de muchos, en ambos géneros se compadece” (Fernández de Oviedo 1851-1855, 1: 393).

12. García Arranz 2010, 633-634.

13. García Arranz 2010, 733-734.

14. Entre las especies americanas presentes en el repertorio de De Boodt están el pavo americano, los periquitos de pecho rojo, un guacamayo azul y amarillo, un Tucán, un tití o un armadillo, entre otros. La relación completa y análisis, en Quintanar Cabello, en prensa.

15. Uno de los eruditos más destacados por su interés en la representación de especies animales fue, sin duda, Cassiano dal Pozzo (1588-1657), secretario del cardenal Francesco Barberini. Su gran interés por la naturaleza, especialmente las aves, le hizo encargar cientos de láminas de fauna, fósiles o frutos

limitada, otro tipo de publicaciones alcanzaron un considerable éxito y sirvieron como fuente principal para el conocimiento de las nuevas especies que comenzaban a llegar a Europa: los tratados científicos. Así, las obras de naturalistas como Conrad von Gesner o Ulisse Aldrovandi se convirtieron en pocos años en un vehículo de conocimiento, no solo por sus textos sino muy especialmente por las imágenes, que, en muchas ocasiones, se convirtieron en los principales referentes para aquellos que deseaban incorporar estas criaturas a sus creaciones, como en el caso especial de los artistas.

Sin lugar a duda, los cinco libros que componen el *Historia animalium* de Gesner, realizados entre 1551 y 1587, se convirtieron en un referente iconográfico. Su aportación resultó especialmente interesante en lo referido a los animales del Nuevo Mundo, de los que la mayoría apenas sabía de su existencia y aún menos de su apariencia. El armadillo, el tucán, la llama, el loro o el pavo aparecían por primera vez ante los ojos de los europeos en las páginas del naturalista suizo.

Aunque no tan sistemático como Gesner, la aportación del naturalista italiano Ulisse Aldrovandi resultó también decisiva, en especial a la hora de ofrecer en primicia información, textual y gráfica de las aves exóticas que llegaban de las tierras recién conocidas, como el pavo o el tucán. Para sus obras, además, contó con la ayuda de destacados artistas, como Giacomo Ligozzi¹⁶.

Un buen indicio del impacto que ambos autores tuvieron en el imaginario visual europeo podemos encontrarla en la biblioteca de uno de los artistas más importantes del siglo XVII: Pedro Pablo Rubens. Así, entre los numerosos libros que albergaba en su casa de Amberes, el artista flamenco contaba con un nutrido grupo de obras de ambos naturalistas. De Aldrovandi poseía ejemplares de sus libros *De avibus historiae*, *De animalibus insectis*, *De piscibus*, *De reliquis animalibus exanguibus* y *De quadrupedibus solidipedi*, mientras que de Gesner conservaba una edición de 1587 del célebre *Historiae animalium*¹⁷, lo que pone en evidencia la influencia que pudieron tener las imágenes de estas obras en los cuadros de Rubens.

exóticos. Muchos de estos dibujos sirvieron como modelos para las láminas de su obra *Uccelliera*, que presentó a la Accademia dei Lincei cuando pasó a formar parte de esta sociedad científica en 1622. Entre las láminas dedicadas a la fauna, publicadas en McBurney, Henrietta et al. 2017, se han localizado los siguientes animales de origen americano: el ganso canadiense (*Branta canadensis*), el pato criollo (*Cairina moschata*) y el perezoso de collar (*Bradypus torquatus*).

16. La colaboración entre científicos y artistas fue constante a lo largo de toda la Edad Moderna. Como señala Vanpaemel, “les artistes jouaient d’ailleurs un rôle important dans la conception de celle-ci. De Boodt commandait des estampes chez Elias Verhulst, Gesner se faisait assister par Lucas Schan, et le savant italien Aldrovandi collaborait avec Lorenzo Bennini, Cronelius Swint et Jacoppo Ligozzi. À l’inverse, les artistes cherchaient l’inspiration dans les illustrations des encyclopédies d’histoire naturelle”. Vanpaemel 2016, 14.

17. Información extraída del inventario transcrito en Arents 2000.



Figura 2. Pedro Pablo Rubens y Jan Brueghel el Viejo, *El Oído* (detalle), 1617, Museo del Prado (número de catálogo: P001395).

Otra señal que podría demostrar la influencia de las imágenes de las obras científicas y de las crónicas en los artistas es la presencia de ciertos fallos en las representaciones más conocidas en la época que se repiten en las imágenes artísticas. Un caso peculiar en este sentido lo constituye el tucán, que aparece representado en las obras de André Thevet, Gesner, Ambroise Paré¹⁸ y Aldrovandi con un error en las garras, al presentar al animal con tres dedos delanteros y no con dos, como tiene en la realidad¹⁹. Y con este mismo error, lo encontramos también en algunas pinturas, como en *El Oído* (1617)²⁰ o en *La Virgen y el Niño en un cuadro rodeado de flores y frutas* (1617)²¹, ambas de Pedro Pablo Rubens y Jan Brueghel el Viejo, lo que podría indicar que el origen de estas imágenes fueron ilustraciones y no una toma *ad vivum* (Figura 2).

18. García Arranz 2010, 733-734.

19. En el caso de Boëtius de Boodt, encontramos una representación correcta de las patas en una de las dos imágenes del Rijksmuseum (número de inventario: RP-T-BR-2017-1-5-6), pero errónea en otra del mismo museo (número de inventario: RP-T-BR-2017-1-5-30).

20. Museo del Prado (número de catálogo: P001395).

21. Museo del Prado (P001418).

Estas y otras concomitancias²² entre representación científica y artística sirven en última estancia para poner en evidencia que, durante la época a la que se refiere este estudio, las representaciones de la naturaleza en el arte y la ciencia no pueden considerarse como elementos estancos y bien definidos, sino que los límites entre ambas esferas se difuminaron en numerosas ocasiones a lo largo de la Edad Moderna, conformando una cultura visual general que generó conocimiento en sus espectadores²³.

Cámaras de maravillas y jardines palaciegos: las fuentes de conocimiento directo de la *animalia* del Nuevo Mundo

La adquisición de mascotas del Nuevo Mundo por parte de las principales cortes europeas tuvo como consecuencia la creación de espacios específicos dentro de los palacios donde poder admirar las novedades procedentes de las Indias Occidentales, junto a las que seguían llegando de otras partes del mundo, especialmente de Asia. Dos son los espacios en los que tanto sus dueños como los artistas podían admirar animales vivos y muestras tangibles de su existencia: las cámaras de maravillas y los jardines.

En primer lugar, las denominadas *Wunderkammern* o gabinetes de maravillas, que dieron sus primeros pasos en el siglo XVI y alcanzaron su esplendor en época barroca, reunieron innumerables elementos naturales procedentes de todos los rincones del mundo. Sin duda, uno de los ejemplos más célebres será la *Wunderkammer* del emperador Rodolfo II²⁴, que, en el siglo XVII, ofrecerá a sus visitantes muestras de los más curiosos especímenes descubiertos hasta ese momento. Menos conocida y sin embargo auténtica pionera a la hora de albergar elementos de la naturaleza americana, fue la colección que Margarita de Austria atesoró en la biblioteca de su palacio en Malinas. Gracias a los regalos de su sobrino, el emperador Carlos V, la gobernadora de los Países Bajos atesoró en primicia algunas muestras de la esplendorosa *animalia* de las Indias, especialmente a través de objetos de artesanía con coloridas plumas, tal y como muestran sus inventarios²⁵. Aunque restringidos, estos espacios fueron visita-

22. A los casos ya mencionados, podrían añadirse las interesantes aportaciones que algunos artistas hicieron desde el siglo XV a la representación de la naturaleza, como las ilustraciones botánicas de Pisanello y, muy especialmente, las láminas realizadas por Alberto Durero. Como señalan Nieto y Checa (2000, 199), “el Rinoceronte o el Conejo de Durero son imágenes de un potente valor plástico, pero que muy bien pueden insertarse en un libro de zoología. La pintura proporcionó los medios y el sistema plástico; la ciencia, al utilizar el sistema plástico como ilustración, funcionalizará en favor de sus exigencias los elementos del código”.

23. Son numerosas las publicaciones dedicadas a esta cuestión. Entre las últimas aportaciones, merece destacarse el extraordinario análisis de Egmond 2017.

24. Sobre esta colección, sigue siendo una referencia la obra de Da Costa Kaufmann 1978, 22-28.

25. Entre los numerosos objetos presentes en su colección y realizados con plumas de aves americanas, merecen destacarse “seis pequeños escudos con sus plumas, adornados de piedras azules”, “un

dos por los artistas más célebres de la época. Así, en el caso de la colección de Margarita de Austria, se tiene constancia de la visita y admiración de uno de los principales artistas europeos del siglo XVI: Alberto Durero²⁶. El conocimiento que permitían estos espacios, no obstante, era en la mayor parte de los casos fragmentario, pues, más que el animal en sí, en ellos solían recopilarse animales muertos y parcialmente conservados²⁷ o partes de estos animales, como picos, plumas o caparazones.

Un segundo espacio, destinado en esta ocasión a la crianza y conservación de animales vivos, eran los jardines de palacio donde, bien al aire libre o en lugares específicos, como los aviarios o las denominadas *ménageries* o casas de fieras²⁸, las mascotas podían ser admiradas por sus dueños y por aquellos que, de manera privilegiada, tenían acceso a estos espacios. Jardines españoles, como los del Alcázar de Madrid o Aranjuez o los que adornaban los diferentes palacios de los archiduques en los Países Bajos meridionales, por citar solo dos ejemplos, albergaban decenas de nuevas especies, especialmente aves, para deleite de la vista y el oído²⁹. Tal y como ocurrió con el caso de las cámaras de maravillas, el conocimiento de sus contenidos fue restringido, pero esto no impidió que los artistas más destacados de la época tuvieran la oportunidad de conocerlos e incluso representarlos al natural. Quizás el caso más destacado en los Países Bajos lo constituye Jan Brueghel el Viejo, cuyo acceso privilegiado a los jardines de los archiduques le permitió conocer y representar algunas especies insólitas, como él mismo reconocía en las cartas intercambiadas con uno de sus grandes mecenas, el cardenal Carlo Borromeo³⁰.

casco de armadura con una cara de diablo, cubierto de oro adornado con plumas alrededor” o “capa bella y grande, sin oro, adornada de plumas verdes, con un gorro de cardenal y cordón”. Inventario de vajillas, joyas, tapices, pinturas y otros objetos. 9 de julio de 1523, completado en Amberes el 17 de abril de 1524. BNF CCC, 128, en Checa 2010, 2445-2447. La traducción es mía (en francés antiguo en la versión original).

26. Así lo constata el propio Durero, que, en su diario de 1521 anota: “El octavo día después del Corpus Christi [de 1521] me fui a Malinas, con mi mujer, para visitar a doña Margarita (...) Y el viernes doña Margarita me mostró todas estas cosas tan bellas (...) Entre tantas cosas valiosas me ha llamado la atención su rica librería”. González de Zárate 2007, 95. En otra parte de su relato, Durero señala que, cuando visitó a Margarita en Malinas, esta se mostró muy cariñosa con su loro, que permaneció en su hombro durante todo el tiempo que duró la entrevista. Eisler 1991, 25-26.

27. Uno de los casos más representativos en este sentido lo constituye el ave del paraíso (*Paradisaea apoda*), considerada durante mucho tiempo carente de patas, pues así era como llegaba preparada desde Asia a Europa (ver sobre esta cuestión Marcaida 2014).

28. Dentro de la casa Habsburgo, destaca la de Maximiliano II en Ebersdorf y un segundo que mandó construir en Neugebäu, aunque la más importante del siglo será la de su hijo Rodolfo II, no solo por la cantidad de especies sino por el acceso que dio a eruditos y artistas. Vanpaemel 2016, 17.

29. Para un análisis de la presencia de animales exóticos en las cortes europeas, ver, entre otros, Sáenz de Miera, 2006 y el ya citado texto de Pérez de Tudela y Jordan 2007.

30. En ellas hace diversas alusiones a la realización de pinturas tomando insólitos modelos vivos de los jardines de los archiduques. En el caso de la flora, por ejemplo, es muy significativa la misiva enviada

De la realidad a la representación: primeras imágenes de animales indios en las artes europeas

Como acabamos de ver, los artistas contaron con diferentes fuentes para conocer los nuevos especímenes que comenzaron a poblar jardines, cámaras de maravillas y publicaciones. Como animales vivos, mediante partes significativas de sus cuerpos, como conchas o plumas, o a través de representaciones zoológicas, los artistas encontraron diversas fuentes de inspiración y sintieron, a tenor de lo mostrado, un considerable interés por incorporarlos a sus creaciones.

Por ello no resulta extraño que, desde la década de los años veinte del siglo XVI, comiencen a aparecer las primeras representaciones de la naturaleza indiana en las artes europeas y que lo hagan en géneros muy diversos.

Sin duda, parece que los frescos fueron el lugar idóneo para la primera inclusión de ejemplos procedentes del Nuevo Mundo. Así nos lo confirman los frescos de villas italianas que, en fechas tan tempranas como 1522, muestran ya algunos ejemplares de las Indias como el pavo, presente por ejemplo en los frescos de Villa Madama³¹ junto a novedosas especies vegetales como el maíz o las calabazas americanas, o en la sala de León X en la villa de Poggio a Caiano³².

La pintura también muestra con cierta rapidez este interés, como prueba el *Paisaje con un episodio de la conquista de América* de Jan Jansz Mostaert (Figura 3), realizada alrededor de 1535³³. Aunque sabemos poco sobre el origen de este encargo, el hecho de que Mostaert estuviera durante años al servicio de Margarita de Austria hace probable que se tratara de una petición de la regente de los Países Bajos para homenajear a su sobrino y a los nuevos territorios adheridos a las posesiones de los Habsburgo. Tal y como ocurre con otros elementos, como el paisaje o los aborígenes, la representación de los animales es muy imprecisa, fruto probablemente del total desconocimiento por parte del autor, que no podía contar por esas fechas con demasiados detalles sobre aquellas tierras³⁴. De esta forma, junto a los aborígenes y

en abril de 1606, donde indica lo siguiente: “De Anversa a di xiiij Aprii 1606. Ho principiala et destinalo a VS Ill.mo una Massa de vario fiori quali reucerani mollo bello: tanta per la naturàlleza come anco delle bellezza et rarità de vario fiori in questa parlo alcuni inconila et non peiu uisto: per quella io son stalato a Brussella per ritrare alcuni fiori del naturai, che non si troue in Anuersa”. En Crivelli 1868, 63.

31. Eiche 2004, 71.

32. Sobre este fresco, indica Mosco: “L’affresco, allusivo a Lorenzo il Magnifico, raffigura Cesare che riceve i tributi dall’Egitto e fu eseguito da Andrea del Sarto che dipinse entro il 1521 la parte sinistra con i particolari dei pappagalli, della giraffa, del leone, della scimmia, dei cani e del nano con la salamandra; la parte destra dell’affresco fu terminata nel 1583 da Alessandro Allori e comprende la figura col tacchino, novità proveniente dal Messico”. Mosco 1986, 15.

33. Rijksmuseum (número de inventario: SK-A-5021).

34. De hecho, hasta 1535 no se publicó la primera parte de *La historia general y natural de las Indias* de Gonzalo Fernández de Oviedo, una de las primeras descripciones de la naturaleza americana.



Figura 3. Jan Jansz Mostaert, *Paisaje con un episodio de la conquista de América*, ca. 1535, Rijksmuseum (número de inventario: SK-A-5021).

de manera muy genérica, se ubica un loro y un mono, aunque resulta imposible su identificación.

Ese mismo carácter ambiguo se observa en la representación de posibles especímenes del Nuevo Mundo en los tapices. Así, desde mediados del siglo XVI, las alegres escenas de los tapices “de verduras” comienzan a poblarse de criaturas que recuerdan a ejemplares de la fauna americana. Una de las posibles representaciones tempranas en los tapices de Patrimonio Nacional se encuentra en el paño II de la serie treinta y uno (c.1560), una colgadura de cama que posiblemente pertenecía a Felipe II, donde se observa un loro bebiendo de una fuente. Mención aparte merecen los cuatro paños de la serie treinta y siete³⁵ sobre la historia de Noé, realizados entre 1563 y 1566, donde se observa una interesante novedad: la supresión en el campo ornamental de las flores, frutos y hojas, característicos de los talleres de Bruselas, para representar todo tipo de fauna y en los ángulos, las armas reales de España³⁶. En ellos se aprecia la inclusión genérica de monos, pavos y guacamayos. Con un carácter mucho más preciso aparece representada una pareja de pavos dentro de la escena, en el grupo que

35. El inventario de 1598 menciona doce piezas, aunque poseemos actualmente solo cuatro, encargadas a Willem de Pannemaker en 1559 y tejidas entre 1563 y 1566, con participación en su encargo del cardenal Granvela. Los cartones se atribuyen a Michel de Coxcie por razones estilísticas. Checa y García 2011, 397.

36. Junquera y Herrero 1986, 268-278.

desembarca del arca del paño IV titulado *Noé sale del Arca con su familia y los animales*. La inclusión de esta ave vinculada a la historia de Noé se dará poco después en el grabado, como en *El Diluvio* (1585)³⁷ de Gerard de Jode, y en la pintura, como en las obras de los Bassano *La reconvencción de Adán*³⁸ o *Entrada de los animales en el arca de Noé*³⁹ realizadas en torno a 1570, donde nuevamente se observa una gran precisión anatómica, lo que probablemente nos habla de una observación *ad vivum*⁴⁰.

Junto a los frescos, pinturas y tapices, otro género artístico en el que se inserta con relativa premura la fauna americana son los grabados. Pese a que la imagen resulta a menudo tan ambigua como en los casos anteriores, el contexto en el que se incluyen estas primeras imágenes no deja lugar a la duda sobre su origen teórico: las personificaciones de América. Una de las primeras muestras en este tipo de representaciones se remonta a 1547, en un grabado anónimo siguiendo el diseño de Marcus Geraerts y que forma parte de la serie *Los cuatro continentes*⁴¹.

Tal y como ocurre con otros ejemplos tempranos, en estos grabados encontramos tres características frecuentes. Por un lado, la representación genérica, como en el caso de los loros, o inventada, como la fiera con garras, cabeza de perro y ubres prominentes, que aparecerá en varias personificaciones del continente americano, como en el anónimo siguiendo los diseños de Gerard van Groeningen y publicado en torno a 1570⁴². Por otro lado, la confusión en su origen, como la cabra de largas orejas, que parece aludir a cabras nubias asiáticas. Junto a ello, un tercer elemento común a estas primeras imágenes es la directa relación entre los indios (encarnados en ocasiones por personificaciones del continente) y la fauna americana, relación marcada desde las primeras imágenes realizadas en Europa⁴³ y asentada definitivamente en la descripción de Ripa⁴⁴. Indios y bestias comparten en estas representaciones su carácter fiero,

37. Biblioteca Nacional de España, ER/1614 V. 1(13)-ER/1614 V. 1(15).

38. Museo del Prado (número de catálogo: P000021).

39. Museo del Prado (P000023).

40. En el caso de los Bassano, la observación al natural del ave americana es más que probable, dada la rápida implantación de esta ave en Italia, donde se tiene constancia de su presencia desde 1525. Sobre la llegada y primeros usos del pavo americano en Europa ver Quintanar 2023.

41. Rijksmuseum (número de inventario: RP-P-1919-1993).

42. Rijksmuseum (RP-P-2015-53-5-1).

43. Atendiendo a la recopilación realizada por Sebastián (1992), una de las primeras representaciones del indio junto a animales autóctonos se produjo entre 1513 y 1519, en el famoso *Arco del Triunfo* realizado en homenaje al emperador Maximiliano I de Alemania. En la tercera de las xilografías conservadas se representan monos del Nuevo Mundo, junto a otros alimentos netamente americanos, como el maíz. Sebastián 1992, 46.

44. En la *Iconología* de Ripa, además de los rasgos más característicos de la personificación de América (su desnudez, el carácter salvaje de su rostro y cabello o el tocado de plumas y el arco con las flechas), se indica que “en tierra y al otro lado se pintará algún lagarto o un caimán de desmesurado tamaño” y posteriormente justifica su presencia indicando “en cuanto al Lagarto o Caimán es animal muy notable

indomable y salvaje, de forma que caimanes, loros o armadillos llegan a convertirse no solo en atributos sino en verdaderos amplificadores de la imagen que quiere transmitirse de un territorio indómito que necesita ser domeñado.

A partir de estas primeras muestras en distintas artes, marcadas habitualmente por la ambigüedad, se observa desde finales del siglo XVI y con mucha más claridad durante el siglo XVII un desarrollo iconográfico que, a menudo, viene acompañado de una mayor precisión, llegándose a diferenciar con claridad la especie mostrada.

A la hora de analizar este proceso de incorporación artística, además de las distintas fuentes ya señaladas, resulta fundamental tener en cuenta un elemento clave: la presencia previa o no en Europa de especímenes pertenecientes a la misma familia. Así, puede afirmarse que el hecho de que los europeos estuvieran o no familiarizados con criaturas similares condicionó decisivamente el uso y significado otorgado a estos nuevos animales. Para mostrarlo, nos centraremos en dos ejemplos dispares: los loros americanos, cuya familia ha estado presente en Europa desde la Antigüedad, y el armadillo, animal insólito procedente en exclusiva de las Indias Occidentales.

Animales nuevos, símbolos antiguos: loros del Nuevo Mundo en el arte europeo de los siglos XVI y XVII

Bajo el término popular de “loro” se esconde la superfamilia de las *Psittacoidea*, conformada por más de 300 especies distribuidas por cuatro continentes, incluido América. Ello explica que, antes de la multitudinaria llegada de la rama americana, ya se conocieran en Europa varios tipos de loros, especialmente africanos, aunque también se sabe que estos pájaros fueron importados de la India desde la época de Carlomagno⁴⁵.

Desde entonces, tres fueron los rasgos de estas aves que llamaron la atención de los europeos: sus vistosos plumajes, su agudo ingenio y la capacidad de emitir sonidos similares al habla humana. Gracias a estas singulares características, los loros se incorporaron tempranamente a la emblemática europea como símbolos de virtudes y defectos humanos. Hasta una decena de significados se les asociaron, desde el presuntuoso que solo sabe hablar de sí mismo, hasta el hombre que vela por el bienestar de su comunidad⁴⁶ o el que habla con palabras ajenas o huecas⁴⁷, pasando por ejem-

y abundante en esta parte del Mundo, siendo tan grandes y fieros que devoran a los restantes animales y aun a los hombres en ciertas ocasiones”. Ripa 2007, II: 108-109.

45. García Arranz 2010, 611.

46. Esto explica que una de las asociaciones más comunes sea con el papa de Roma, como persona que vela por toda la comunidad católica, tal y como señala Paravicini 2019, 45-56.

47. Esta connotación viene claramente mostrada en Covarrubias (1620, 78) cuando señala: “El Papagayo, el Tordo, la Picaza, /Perciben lo que oyen, enseñados/ Del ocioso maestro, que con traza/

plificar la idea de que la necesidad agudiza el ingenio⁴⁸ o, muy especialmente, como símbolo de la elocuencia, tal y como aparece referido en la *Iconología* de Ripa⁴⁹.

Con este largo bagaje simbólico resulta lógico que los artistas asimilaran a menudo las nuevas especies a la tradición simbólica de otros miembros ya conocidos de la familia.

Sin duda, uno de los significados asociados a los loros que mayor éxito tuvo entre los artistas ya desde la Edad Media es la de un animal que vela por el bienestar de su comunidad, estableciéndose una relación visual especial con la gran protectora de la humanidad cristiana, la Virgen María. Aunque de origen ambiguo⁵⁰, lo cierto es que la asociación se mantiene intacta en el siglo XVI, como muestra el célebre dibujo de Alberto Durero *La Virgen entre una multitud de animales* (1503)⁵¹, en lo que podría ser un temprano ejemplo de guacamayo azul y amarillo (*Ara ararauna*), algo que podría encajar con el hecho constatado de que el pintor alemán sintió fascinación por ellos y adquirió varios a lo largo de su vida⁵².

Esta misma especie, pero con una figura mucho más precisa, es sin duda la empleada por Pedro Pablo Rubens para continuar con la tradición que vincula a la familia de los loros con la Virgen, tal y como aparece en su *Sagrada Familia*

Les tiene sutilmente amaestrados:/ Tal es el charlatán hombre de plaza,/ Que con papeles de otro, bien limados,/ Poniendo de su parte la memoria/ Sola, pretende ganar fama, y gloria”.

48. Un estudio detallado de los significados otorgados a los loros en la emblemática europea se encuentra en García Arranz 2010, 610 y ss.

49. Al hablar de la imagen de la elocuencia, Ripa la describe como una “mujer vestida de rojo, que sostiene un libro con la diestra mientras mantiene en alto la siniestra con el índice extendido [...]. A sus pies se pondrá un libro y sobre él un reloj de arena, pintándose además una jaula abierta con un papagayo encima de ella”. Para justificar la presencia del loro y su posición, Ripa añade: “El papagayo es el símbolo del elocuente, animal maravilloso por su utilización de la lengua y de las palabras cuando imita al hombre, recordándose con ello que en la lengua reside en definitiva el ejercicio del arte que describimos. Por otra parte, el que el papagayo aparezca fuera de la jaula indica que la elocuencia no puede restringirse a ningún tipo de término ni tema determinado, pues su oficio consiste precisamente en poder hablar con verosimilitud de cualquier materia que se proponga, tal como nos lo recuerda Cicerón en su *Retórica*, afirmándolo también otros muchos que antes o después que él escribieron sobre esto” (Ripa 2007, I: 314).

50. En su libro *Parrot Culture* (2004) Thomas Boehrer, cita un diccionario inglés de la Edad Media que define “papejai” como un loro, pero también para referirse a una dama distinguida. Esto quizás explica que, a la hora de representar a la más distinguida de las damas, la Virgen María, se haya empleado este tipo de ave, de bello plumaje y actitud protectora, como símbolo idóneo de la virgen.

51. Graphische Sammlung Albertina.

52. Así lo constata el propio Durero, por ejemplo, en su diario de 1521 por los Países Bajos, donde apunta: “El lunes partí temprano de Malinas hacia Amberes. Almorcé con el portugués, que me ha dado tres porcelanas, y Rodrigo me donó algunos objetos de las Indias hechos con plumas [...] Mi mujer ha gastado por una jofaina [...] también por una jaula para el loro” y, poco después, “Rodrigo me ha regalado de nuevo un loro”. González de Zárate 2007, 60 y 62.

con loro (c. 1614)⁵³, en la que un guacamayo juguetea con las hojas de una parra de vid mientras la Virgen hace lo propio con los cabellos del niño Jesús. Resulta curioso que, ya al final de su vida, el propio Rubens vuelva a situar esta ave, en este caso un guacamayo escarlata (*Ara macao*), en *Rubens con su esposa y su hijo* (1635)⁵⁴, representación del propio pintor junto a su mujer y su retoño en su idílico jardín de Amberes, en lo que podría interpretarse como una versión profana de la Sagrada Familia.

La idea del loro como ser que vigila mientras su comunidad descansa no se limita a la Virgen y, a lo largo del siglo XVII, los guacamayos a menudo aparecen en escenas bíblicas en las que parecen revelar un mensaje importante a los hombres. De nuevo Rubens nos ofrece un buen ejemplo en su personal versión del *Adán y Eva* de Tiziano⁵⁵, realizada entre 1628 y 1629⁵⁶. Frente a su ausencia en la obra del maestro italiano, Rubens no solo incluye de nuevo un guacamayo escarlata en la escena sino que le otorga un papel fundamental. Así, si en la versión de Tiziano es Adán el que parece percatarse del engaño de la serpiente, en la de Rubens es el loro el que, con mirada de alerta, parece querer avisar del peligro. De esta manera, el loro, junto a Adán, se erige como símbolo del Bien, frente a la serpiente o el zorro postrado a los pies de Eva, que encarnarían el Mal en la escena (Figura 4).

Una segunda idea asociada a los loros procedente de la emblemática que puede apreciarse con claridad en las pinturas europeas es aquella que refleja su capacidad



Figura 4. Pedro Pablo Rubens, *Adán y Eva*, ca. 1628, Museo del Prado (número de catálogo: P001692).

53. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Amberes (número de inventario: 312).

54. The Metropolitan Museum of Art (número de acceso: 1981.238).

55. Museo del Prado (número de catálogo: P000429).

56. Museo del Prado (P001692).

para emular la voz humana, en ocasiones, siguiendo los dictados ajenos. Esta idea se ve representada en los célebres conciertos de aves⁵⁷, género que conoció un amplio desarrollo en los Países Bajos durante el siglo XVII y que tuvo a Frans Snyders como uno de sus máximos exponentes⁵⁸. La presencia de aves americanas es patente en varias de sus obras, destacando especialmente el *Concierto de Aves* del Museo del Hermitage (ca. 1630)⁵⁹, donde aparecen cantando o hablando comandadas por la sabia lechuza. En esta versión, encontramos en posición destacada un guacamayo escarlata y una amazona frentiazul (*Amazona aestiva*) con el pico abierto, frente al tucán que permanece callado.

Dentro de este mismo significado, su especial capacidad vocal será también usada por los artistas con otras funciones, como la de atributo de personajes especialmente vinculados con los animales. Dentro de la mitología, el personaje de Orfeo aparecerá desde el siglo XVII acompañado de loros americanos, como en *Orfeo y los animales* del taller de Jan Brueghel el Viejo⁶⁰ o en el *Paisaje de Orfeo y animales* de Roelant Savery, donde el protagonista aparece acompañado de un guacamayo escarlata en ambos casos. Dentro de la iconografía cristiana, San Francisco también aparecerá acompañado en ocasiones por especies indianas, como en *San Francisco predicando a las aves* de Juan Carreño de Miranda (ca. 1646) donde, entre los pájaros que escuchan su prédica, se encuentra una pareja de guacamayos⁶¹. Por último, aparecen asociadas a personajes alegóricos, como la personificación del *Oído* en la serie dedicada a los sentidos realizada por Rubens y Jan Brueghel el Viejo (ca. 1617)⁶². Entre instrumentos y partituras, diversas aves acompañan a los dos personajes, entre ellas, una pareja de guacamayos amarillos y azules en primer plano y otros dos escarlatas al fondo⁶³.

Además de su capacidad protectora y locuaz, su llamativo plumaje permitió asumir otros significados emblemáticos asociados a esta familia: la vanidad, la altivez o la frivolidad. De esta manera, las aves americanas sirven a menudo para caracterizar a los protagonistas o a sus pertenencias. Especialmente indicado parece para las escenas galantes. Este parece el caso de *La vendedora de frutas* de Jacob Jordaens I⁶⁴, donde el hombre que aparece semioculto en un espejo o ventana está representado en la otra

57. Sobre el desarrollo y posibles significados de este subgénero, ver Pérez Preciado 2003, 281-285.

58. Además de la versión del Hermitage, aparecen especies americanas en otros conciertos de aves de Snyders, como los conservados en el Museo del Prado (números de catálogo: P001761 y P001758).

59. Museo del Hermitage (número de inventario: ГЭ-607).

60. Museo del Prado (número de catálogo: P001413).

61. Museo del Prado (P008169).

62. Museo del Prado (P001395).

63. Esta misma pareja de guacamayos escarlatas aparece en la obra *El Gusto, el Oído y el Tacto* realizada posteriormente solo por Jan Brueghel el Viejo hacia 1620. Museo del Prado (número de catálogo: P001404).

64. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Amberes (número de inventario: 5049).

escena como un guacamayo azul y amarillo. Junto al género galante, otro espacio indicado para la introducción de especies americanas para caracterizar la frivolidad son sin duda las *Vanitas*, subgénero del bodegón que, a través de la muestra de objetos deslumbrantes, alertan sobre la fugacidad de la belleza, los bienes materiales y la vida. Junto a piezas de metales preciosos, globos terráqueos, flores y la sempiterna calavera, las llamativas aves de las Indias ayudan a transmitir este mensaje, como en la abigarrada *Vanitas* de Pieter Boel y Jacques Jordaens, donde un guacamayo escarlata observa altivo las ricas y efímeras posesiones de su dueño⁶⁵.

El vanidoso orgullo de los coleccionistas por sus posesiones aparece todavía más claramente representado en el género del retrato. En fecha tan temprana como 1525 nos encontramos uno de los primeros ejemplos de esta asociación, *Hombre con loro* (ca. 1525)⁶⁶ de Niccolò Dell'Abate, donde un joven arrogante se hace retratar con su guacamayo escarlata. El llamativo animal encuentra un curioso paralelismo con la jactancia del gesto del retratado y su gran penacho de plumas blancas del sombrero. Además del simbolismo, la presencia de este pájaro debe relacionarse con la fecha del cuadro, pues, en esos momentos, su posesión era ciertamente una singularidad que explicaría el interés del retratado por ser pintado junto a esta marca de estatus⁶⁷.

Tanto la *Vanitas* como este retrato conectan con la última función de los loros que bebe de la tradición anterior a su llegada. Se trata, en este caso, no de una tradición simbólica sino real. Porque el arte, además de mostrar las ideas asociadas a estas criaturas desde la Antigüedad, nos ofrece también un testimonio documental único sobre lo que significaba su posesión.

Esto explica que, al temprano modelo de dell'Abate, se sumen en la centuria siguiente una innumerable cantidad de retratos, individuales o colectivos, en los que las aves americanas se convierten en la prueba más evidente de estatus. Por la gran cantidad de información aportada, merecen destacarse aquellos retratos familiares que se insertan en lugares especiales, como las cámaras de maravillas o los salones principales. En el primer espacio encontramos a una pareja de guacamayos en la obra *Retrato de una familia en una cámara de maravillas* (ca. 1628) de Frans Francken II⁶⁸ que, subidos a un palo, parecen observar los singulares objetos y cuadros del lugar. Idéntica pareja es empleada unos años más tarde por este autor

65. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique (número de inventario: 569).

66. Kunsthistorisches Museum Wien (número de inventario: Gemäldegalerie, 6114).

67. En algunas ocasiones, estos retratos junto a sus mascotas pueden entenderse como una verdadera declaración de amor, como en el temprano *Retrato de señora con papagayo* (1527) atribuido a Jean Clouet, que se ha querido relacionar con los textos de Jean Lemaire de Belges sobre el amor que Margarita de Austria sentía por su loro verde (en Sebastián 1995, 159).

68. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Amberes (número de inventario: 669).



Figura 5. Jacques Jordaens, *La familia del pintor*, 1621, Museo del Prado (número de catálogo: P001549).

para su obra *Banquete en casa del alcalde Rockox* (ca. 1630)⁶⁹. Además de estatus, algunos de estos retratos familiares evidencian el especial afecto que los dueños llegaron a sentir por sus exóticas mascotas. Buena muestra de ello es la inclusión que Jacques Jordaens hace en el retrato de *La familia del pintor* (1621)⁷⁰ (Figura 5) de una amazona frentiazul que, desde lo más alto de la escena, mira directamente al espectador con la misma seguridad y familiaridad que el resto de personajes.

La precisión en la fisonomía y el colorido de las plumas y el hecho de ser un retrato del pintor hace pensar que era un animal real y que, como el perro que aparece a los pies del artista, sería considerado como un miembro más de la casa⁷¹.

Sin vínculo con personas concretas, la introducción de aves indianas en las ricas cocinas de los bodegones del norte de Europa sirve también para demostrar que, a lo largo del siglo XVII, estas mascotas se convirtieron en una posesión más para marcar el estatus de las familias adineradas, tanto como podían hacerlo las joyas, los tapices,

69. Alte Pinakothek (número de inventario: 858). El hecho de emplear las mismas aves para casas diferentes hace pensar que no fueron tomadas del natural sino que se trataba de un modelo que el autor empleaba cuando el contexto así parecía requerirlo. El carácter genérico de los animales también apuntala esta idea.

70. Museo del Prado (número de catálogo: P001549).

71. Son muchos los testimonios que evidencian el cariño de los dueños hacia estos animales de compañía. Como demuestra Robbins (2002) para el caso de la Francia del siglo XVIII, “man, women, and children all owned exotic pets and sometimes devoted considerable thought and time to them” (Robbins 2002, 136), lo que despertó numerosas críticas en determinados sectores, que sugerían que el tiempo y esfuerzo gastado en estas mascotas podía usarse en actividades más importantes. Las mujeres fueron especial centro de estos ataques, protagonizando escenas de excesiva devoción en relatos o ilustraciones (Robbins 2002, 142). En el arte, por su parte, el loro llegará a convertirse en el siglo XVIII en un atributo de belleza y sensualidad femenina (Verdi 2007, 64-65), como muestra, por ejemplo, *Una mujer con un guacamayo* (1760) de Giovanni Battista Tiepolo (Ashmolean Museum, Oxford, número de acceso: WA1955.67).

las delicadas vajillas de porcelana china o las ricas viandas presentes en las naturalezas muertas. Son muchos los ejemplos y muy variadas las especies presentes, como la amazona frentiazul en el *Bodegón de flores* (ca. 1633)⁷² de Jan Van Kessel el Viejo; la amazona de cabeza amarilla (*Amazona oratrix*) que amenaza las frutas de un rotundo cesto en la *Despensa* de Paul de Vos⁷³; o un pacífico guacamayo escarlata, que parece contemplar con admiración desde lo alto el soberbio festín protagonizado por una gran langosta en *Bodegón con un banquete* (1644) de Adriaen van Utrecht⁷⁴.

Con la presencia de las aves americanas como símbolo de estatus se completa pues un complejo proceso por el que estos nuevos animales asumen una larga tradición histórica y simbólica de los europeos con los pájaros exóticos. Pero el análisis de su representación no estaría completo si no se tuviera en cuenta que su peculiar origen permitió un uso concreto y al margen del resto de especímenes ya conocidos de esta familia zoológica: el de servir de sinécdoque visual de todo el continente americano.

En fecha tan temprana como 1502, nos encontramos cómo una pareja de guacamayos sirve para caracterizar a todo el territorio brasileño en el llamado *Mapa de Cantino*. Desde ese primer vínculo entre aves y el Nuevo Mundo, su uso será constante, tanto en representaciones del territorio americano, como en su personificación e incluso como elemento clave para ejemplificar la contribución de las Indias a la abundancia natural.

Dentro del primer grupo, destaca la gran obra de Jan van Kessel *Las cuatro partes del mundo* (1660)⁷⁵, que, directamente influida por las cosmografías del siglo XVI, resume en cuatro grandes paneles la flora y fauna del mundo conocido. En el panel dedicado a América, aparece uno protagonizado por un guacamayo macao y un guacamayo azul y amarillo que disputan su lugar contra otras especies africanas y asiáticas, como un loro gris africano o un ave del paraíso.

Tal y como vimos al inicio del estudio, desde fechas muy tempranas, el grabado europeo ofrece imágenes de la supuesta naturaleza de las Indias a través de las personificaciones de los continentes. A la ya comentada obra de Marcus Geeraerts de 1547, se suman a lo largo del siglo XVI y XVII otras imágenes en las que los animales se convierten en atributos de estas personificaciones y ayudan a saber, junto con otros elementos, el continente al que hacen referencia. Los loros se convierten en este tipo de imágenes en un elemento omnipresente y a menudo en contigüidad con el personaje principal, si bien su representación genérica impide en la mayor parte de los casos su correcta identificación. Con este carácter genérico, en pareja y apoyado en

72. Museo del Prado (número de catálogo: P001993).

73. Museo del Prado (P001877).

74. Rijksmuseum (número de inventario: SK-C-301).

75. Museo del Prado (número de catálogo: P001554/004).

lo alto de una rama aparece, por ejemplo, en la personificación de *América* (1581)⁷⁶ de Johann Sadeler I siguiendo los dibujos de Dirck Barendsz, donde una mujer musculosa y casi completamente desnuda reposa en un árbol coronado por sendos loros, mientras que al fondo se observa un río del que se está extrayendo oro. Junto a la extracción de metales preciosos, el supuesto carácter caníbal de las poblaciones autóctonas es explotado en estos grabados, como en la imagen realizada por Philips Galle (ca. 1585)⁷⁷, donde la personificación de América sostiene la cabeza de un enemigo, del que vemos también un brazo amputado en el suelo, junto a un impasible loro.

Sin una referencia tan directa al continente americano, los loros funcionan por último en el arte como representación de esa parte del mundo en aquellas imágenes alegóricas que muestran la abundancia natural y los paraísos terrenales. Se trata de obras que tratan de resumir, a través de decenas de especies, la variedad y generosidad de la creación divina. Y en ellas, lógicamente, tienen cabida especial las aves de aquellos territorios. Ejemplo de ello lo encontramos en *La Abundancia* (1625)⁷⁸ de Jan Brueghel el Joven, *El Paraíso Terrenal* (1626)⁷⁹ de Pieter Brueghel el Joven o *La Abundancia y los Cuatro Elementos* (1606)⁸⁰ de Jan Brueghel el Viejo y Hendrick de Clerk, por citar solo algunas. Merece una mención especial la inclusión de un guacamayo macao y una amazona frentiazul en la obra *Tres ninfas con el cuerno de la abundancia* (1615)⁸¹ de Rubens y Snyders. Si lo comparamos con el boceto preparatorio⁸², podemos observar que, en el diseño original, ambos pájaros no estaban representados. Tampoco lo estaban las mazorcas de maíz que una de ellas porta en sus manos. La importancia de este cuadro, destinado a ocupar el preeminente salón nuevo del Alcázar de Madrid, quizás explique la adición final de tal cantidad de elementos americanos, no como un simple adorno, sino como un verdadero guiño a las posesiones de Felipe IV⁸³.

Un simbolismo nuevo para un animal insólito: el armadillo

Como ha quedado señalado, la figura de los loros americanos en el arte europeo estuvo muy condicionada por las ideas previas que en el Viejo Continente tenían

76. Rijksmuseum (número de inventario: RP-P-OB-7440).

77. Rijksmuseum (RP-P-1966-225).

78. Museo del Prado (número de catálogo: P001402).

79. Museo del Prado (P001406).

80. Museo del Prado (P001401).

81. Museo del Prado (P001664).

82. Dulwich Picture Gallery (número de acceso: DPG043).

83. Análisis de la obra en Quintanar Cabello 2023, 270.

sobre esta familia zoológica, si bien su presencia ayudó a ampliar y renovar su significado, presentándose en ocasiones como símbolo de todo el continente.

Frente a esta representación ambivalente de los loros, los artistas europeos sintieron una especial fascinación por un animal que difícilmente podía compararse con otras criaturas conocidas: el armadillo. Tal y como sucede con los loros, tras ese nombre genérico se denomina a una familia zoológica, los *Dasypodidae*, que comprende una veintena de especies, todas ellas originarias del Nuevo Mundo.

Cuando los europeos tuvieron conocimiento de esta singular criatura, esta ya contaba con una larga tradición entre los aborígenes. Además de su especial fisonomía, la excepcional calidad de su carne y su asociación simbólica con el éxito agrícola y la fertilidad⁸⁴ le dotaban de un particular atractivo.

Por ello, no es de extrañar que, en una de las descripciones de la naturaleza americana, la protagonizada por Fernández de Oviedo, esta se detuviese a analizar sus cualidades como alimento, señalando que “no los comen sino salados de un día antes, porque no echándoles sal, son tan gordos que empalagan o dan hastío; pero es buena carne”⁸⁵. Pero lo que más llamó la atención al cronista madrileño fue, sin duda, su peculiar físico:

Allí trajo un compañero de los del armada un animal que tomó en el campo, del tamaño de un lechón, con el hocico como puerco y los pies hendidos en dos partes, y sus uñas como caballo, y encima del cuerpo cubierto de una concha como caballo encubertado: é cuando quería se cubría todo debajo de aquella concha, y gruñía como puerco, é pusiéronle nombre caballo encubertado. Antes que estos españoles viesen este animal, avía yo comido algunos de ellos, y aun hartos en la Tierra-Firme, en la provincia de Cueva y en la de Nicaragua, que son tierras primero descubiertas, y así los llaman los españoles a estos animales, encubertados.

Y el año de mil é quinientos y treinta y dos llevé yo unas cubiertas o conchas de estos animales a España desde Nicaragua, donde hay muchos de ellos⁸⁶.

Dos elementos destacan sin duda de esta descripción: su comparación con los caballos, sobre la que volveremos después, y el hecho de confirmar la temprana llegada de caparzones a España.

Este segundo elemento viene confirmado por otras fuentes. Se sabe, por ejemplo, que el piloto mayor de la Casa de la Contratación tenía un museo en Sevilla con animales y conchas que le traían los pilotos que volvían de las Indias, entre las que

84. Beusterien 2020, 118.

85. Fernández de Oviedo 1851-1855, I: 46.

86. Fernández de Oviedo 1851-1855, II: 46.

se encontraba un caparazón de armadillo⁸⁷. Otros personajes destacados del siglo XVI sevillano pudieron también albergar muestras, como Benito Arias Montano o Juan de Mal Lara⁸⁸. Por su gran trascendencia, cabe destacar la figura del genealogista, historiador, poeta y bibliófilo Gonzalo de Argote, cuya interesante colección fue visitada, entre otros, por el mismo Felipe II, que conoció su tesoro en 1570, año en el que se incorporó un caparazón de este mamífero a su colección⁸⁹. Además del rey, otros personajes clave para el conocimiento de las nuevas especies descubrieron y sintieron un especial aprecio por aquella singular criatura. Es el caso del médico Nicolás Monardes, que, tras visitar la colección de Gonzalo de Argote, incluyó una imagen del armadillo en su célebre *Primera y Segunda y Tercera Partes de la Historia Medicinal de las Cosas que se traen de nuestras Indias Occidentales que sirven en Medicina*⁹⁰.

Junto a este ejemplo, otras ilustraciones del peculiar espécimen americano comenzaron a circular por Europa gracias a los álbumes de dibujos y a la publicación de obras científicas. Sin embargo, la exactitud en su representación es, durante el siglo XVI, muy limitada. La razón era evidente: la presencia de este animal vivo en Europa era testimonial. Así, aunque se tiene constancia de la llegada de un ejemplar junto a Hernán Cortés en 1528, lo cierto es que hasta finales del siglo XVII no comenzarán a aparecer con cierta frecuencia los primeros registros de armadillos vivos y aun así su presencia como mascota será excepcional, por lo que difícilmente podían ser representados *ad vivum* y debieron tomar como buenas las descripciones ofrecidas por los cronistas.

Sin duda, una de sus primeras imágenes en Europa se la debemos a Gesner, que lo incluyó en 1551 en su *Historia Animalium* y, en 1560, en su *Icones animalium* (Figura 6). Por esas mismas fechas, aparecen ilustraciones con interesantes asociaciones: en un anónimo realizado entre 1560 y 1585, un armadillo (*Dasyopus novemcinctus*) se muestra junto a un insecto, base de su alimentación⁹¹. En otro anónimo coetáneo, aparecen dos ejemplares, con tres y nueve bandas respectivamente (*Tolypeutes*

87. Beusterien 2020, 124.

88. Beusterien 2020, 127 y 130.

89. La visita aparece relatada por Pacheco. En Beusterien 2020, 131.

90. Así lo indica él mismo en la obra, al señalar que “este animal saqué de otro natural, que está en el Museo de Gonzalo de Molina, un caballero de esta ciudad, en el cual hay mucha cantidad de libros de varia lección y muchos géneros de animales y aves, y otras cosas curiosas traídas de la India Oriental como Occidental y de otras partes del mundo y gran copia de monedas y piedras antiguas y diferencias de armas que con gran curiosidad y con generoso ánimo ha allegado”. Monardes 1574, 81. Según señala Beusterien, en ediciones posteriores de la obra (1580 en adelante), el armadillo que se toma como modelo no es el de Argote, de seis bandas, sino uno de tres bandas tomado no del natural sino de la representación que aparece en el *Libro de diversos animales, aves, peces y reptiles*, compilados por Lambert Lombard para Carlos V. Beusterien 2020, 138-139.

91. Rijksmuseum (número de inventario: RP-T-1952-355).

tricinctus y *Dasypus novemcinctus*), que curiosamente se muestran junto a diversas conchas, lo que hace pensar que, al menos en el caso de las piezas que sirvieron de inspiración, debían apilarse junto a conchas, asimilándose a ellas⁹². Ambas especies vuelven a mostrarse juntas en el manuscrito de *Los Cuatro Elementos* realizado por el célebre Joris Hoefnagel entre 1575 y 1582, junto a otros elementos de la naturaleza indiana, como un tití pincel blanco

(*Callithrix jacchus*) y una planta de pimiento (*Capsicum annuum*). Relacionada directamente con el ámbito cortesano, cabe destacar la representación dentro del ya reseñado álbum de Anselmus Boëtius de Boodt para Rodolfo II, donde aparece un armadillo de tres bandas⁹³, y claramente deudora de la imagen de Gesner y directamente vinculada a Felipe II, merece por último destacarse el contenido en el *Códice Pomar* (1590), que resumía la ingente labor realizada por Francisco Hernández en su misión americana.

Ya en el siglo XVII, se suceden las ilustraciones con un paulatino rigor en las formas, como el álbum de Samuel Niedenthal (1649)⁹⁴ y muy especialmente las que el pintor y grabador Antonio Tempesta incluyó en su serie de estampados titulada *Nova raccolta de li animali piu curiosi del mondo*, cuya segunda edición data de 1650. En sendas imágenes⁹⁵, muestra uno con gran exactitud e incluso, en una de ellas, se esfuerza por insertarlo en su contexto, incluyéndolo en un paisaje tropical, junto a un caparazón y a otro ejemplar que está siendo cazado por un hombre.

Paralelamente al desarrollo en la imagen del armadillo dentro del grabado científico encaminado hacia un mayor realismo, el grabado artístico realiza un camino paralelo, pero lo que parece perseguirse no es tanto la exactitud física sino explorar su prometedoras posibilidades simbólicas. A diferencia de otros animales, no contaba

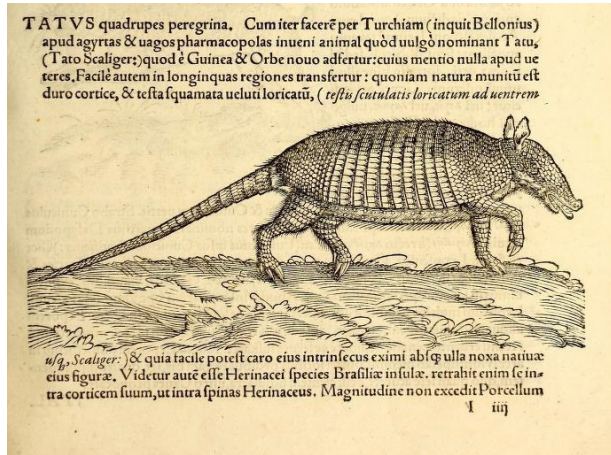


Figura 6. Conrad von Gesner, Imagen del armadillo en *Icones animalium*, 1560.

92. Rijksmuseum (RP-T-1952-356).

93. Rijksmuseum (RP-T-BR-2017-1-2-8).

94. Staatliche Kunstsammlungen Dresde (número de inventario: Tom Ca 211, k. 186).

95. Rijksmuseum (números de inventario: RP-P-H-H-495 y RP-P-H-H-505).

con precedentes en Europa y, por tanto, tampoco con una tradición emblemática y alegórica que pudiera encuadrarlo en el discurso artístico.

A pesar de esta dificultad, unida a la ya reseñada falta de especímenes vivos en Europa, el armadillo comienza a hacerse un hueco en fechas similares al grabado científico y lo hace con un papel destacado: representando a las nuevas tierras descubiertas. Al igual que los loros, se erige como un elemento fundamental en las personificaciones de América, llegando a arrebatar el protagonismo a las aves.

Una de las primeras representaciones en grabados la encontramos en la fantasiosa *América* (ca. 1575) de Julius Goltzius siguiendo el diseño de Martín de Vos, donde la figura femenina aparece con un arco y una flecha montada en un carro tirado por dos unicornios. Junto a ellos, en primer término, aparece un armadillo cuya inexacta representación recuerda a uno de los dos de la ya señalada personalización anónima que conserva el Rijksmuseum⁹⁶. También con un marcado carácter fantasioso aparece en un grabado de Marcus Gheeraerts I de 1583⁹⁷, donde un armadillo totalmente inexacto comparte espacio improbable con una jirafa, un carnero y, de nuevo, un unicornio.

Pero, sin lugar a duda, el armadillo alcanza un protagonismo inusitado en una de las imágenes más difundidas de América: la efectuada por Adriaen Collaert según diseños de Martín de Vos (1586-1591)⁹⁸ y que integraba una serie dedicada a las cuatro partes del mundo. En ella se convierte en co-protagonista, al portar sobre él a la personificación de América (Figura 7). Para poder comprender semejante papel, debemos acudir nuevamente a la temprana descripción de Fernández de Oviedo donde, como vimos, es nombrado como “caballo encubertado”. Esta asociación entre ambos no es aislada. Otros cronistas, como Martín Fernández de Enciso, ya los comparaba en su *Suma de Geographia* (1519), llegando incluso a afirmar que el armadillo comía hierba como los caballos⁹⁹. La idea del armadillo-caballo parece, por tanto, inspirarse en estas descripciones, aunque la realidad del animal, incluso de las especies más grandes como el *Priodontes maximus*, hicieran inviable la función de transporte. Su éxito viene constatado por las innumerables reproducciones, no solo en grabados, sino también en libros, cerámicas para estufas, jarras y platos¹⁰⁰, o mapas, como el famoso *Nova Totius Terrarum Orbis Geographica Ac Hydrographica Tabula*¹⁰¹ de Claes Jansz Visscher¹⁰².

96. Ver nota 93.

97. Rijksmuseum (RP-P-1987-7-6).

98. Existen varias copias de esta imagen, por ejemplo, en el Rijksmuseum (número de inventario: RP-P-BI-6060).

99. Beusterien 2020, 118.

100. Beusterien 2020, 141.

101. Una copia se encuentra en Biblioteca Nacional de España (código de barras: 1000533499).

102. Sin ser idéntica, esta imagen inspiró claramente otras representaciones de América, como en la *Representación alegórica sobre los principados del mundo* (1652) de Adriaen Matham según diseño de



Figura 7. Adriaen Collaert (según diseños de Martin de Vos), *América*, ca. 1586. Rijksmuseum (número de inventario: RP-P-BI-6060).

Además de este ejemplo, la idea del armadillo como bestia de transporte sirvió de inspiración a grabados posteriores, como la curiosa imagen de *América* (1620-1664) de Stefano della Bella. Se trata de un naípe que formaba parte de un baraja con mujeres de todo el mundo creada para el joven Luis XIV¹⁰³. En la carta aparece una personificación femenina de América, ataviada con el traje típico y sobre un carro tirado por dos armadillos gigantes, acompañada de un texto en francés en la que se ofrecen datos generales sobre la “quatrième partie du monde. Découverte depuis 150 ans”.

Sin este desmesurado protagonismo, este mamífero quedará fijado en el siglo XVII como atributo principal de las personificaciones de América en todo tipo de

David Vinckboons donde, junto al retrato del Príncipe de Orange, se encuentran diversas personificaciones de la Iglesia, la Justicia o los Continentes, entre los que se representa una versión muy simplificada de la figura de Martin de Vos. Rijksmuseum (número de inventario: RP-P-1902-A-22393).

103. Ficha catalográfica de la pieza en Rijksmuseum (RP-P-OB-34.887). Según esta misma ficha, el estudio preliminar firmado se conserva en el Musée du Louvre de París (número de inventario: 457).

grabados, como en el *Retrato enmarcado ovalado de Enrique II de Francia* de Gaspar Bouttats¹⁰⁴ rodeado de personificaciones de continentes, incluida América, representada junto a un armadillo y un loro; en la *Personificación femenina de la Geografía en carro y los cuatro continentes* (1665)¹⁰⁵ de Cornelis van Dalen II a partir del diseño de Govert Flinck para el frontispicio de la obra de Joan Blaeu *Geographia, quæ est Cosmographiæ Blaviane pars prima* o en el grabado decorativo de un mapa de América impreso por Carel Allard en 1696 y realizado por Philip Tideman¹⁰⁶, donde, nuevamente, aparece junto a otros elementos americanos, como un lagarto o unas piñas.

Frente al éxito del armadillo como animal simbólico en el grabado, la pintura europea de la Edad Moderna guarda, salvo excepciones, un discreto silencio. A diferencia de otros ejemplos, como los loros o los monos, no pasaron a formar parte del repertorio habitual dentro de las alegorías de la abundancia y los paraísos terrenales ni tampoco dentro de palacios ni jardines. El mismo problema que tenían los científicos para encontrar especímenes vivos parece que lo tuvieron también los artistas coetáneos.

Una interesante excepción a esta norma la encontramos en la compleja obra *Alegoría sobre la abdicación del emperador Carlos V en Bruselas* de Frans Francken II, (c. 1635)¹⁰⁷, donde aparece el emperador entronizado en el centro, con gesto cansado, y rodeado de personificaciones de América, África y Asia. Frente a la imagen arquetípica de América como una mujer semidesnuda, para la excepcional ocasión se la representa ataviada con ricos ropajes y delicados tocados de plumas. Portando un cofre lleno de joyas, el atributo de este continente vuelve a ser un armadillo que descansa a sus pies. También con carácter alegórico merece destacarse su posible representación escultórica en una de las fuentes más monumentales creadas en la Europa del siglo XVII: la Fuente de los Cuatro Ríos (1648-1651) diseñada por Gian Lorenzo Bernini para la Piazza Navona de Roma por encargo del papa Inocencio X. En este caso, como atributo de la personificación del Río de la Plata, un probable armadillo, fantasioso y gigantesco, sirve como acompañante del río junto a un nopal (*Opuntia ficus-indica*).

En contraste a estas obras de claro carácter alegórico, otros artistas lo emplearán de forma genérica a la hora de representar las colonias *in situ*. Este es el caso de la obra de los pintores holandeses Albert Eckhout y Frans Jansz Post. Ambos artistas llegaron a Brasil a mediados del siglo XVII junto al gobernador general del Neu-Holland, Johan Maurits, príncipe de Nassau-Siegen, con el objetivo de registrar el

104. Rijksmuseum (número de inventario: RP-P-1910-2284).

105. Rijksmuseum (RP-P-1885-A-9343).

106. Metropolitan Museum de Nueva York (número de acceso: 2014.755).

107. Rijksmuseum (número de inventario: SK-A-112). Para un completo análisis de la obra y su compleja iconografía, ver Martin 2022.



Figura 8. Albert Eckhout, *Danza de los Tapya*, ca. 1641, National Museum of Denmark (número de inventario: N.38B).

paisaje, los habitantes, la flora y la fauna de estos dominios holandeses. Con un carácter etnográfico inédito en Europa hasta el momento, sus vistas, retratos y bodegones fueron uno de los primeros testimonios de la naturaleza y los pobladores de las Indias Occidentales.

Además de sus obras, conservamos dibujos y bocetos dominados por un realismo sin parangón. Así, entre los apuntes de Eckhout, encontramos varios ejemplares, uno de ellos en su característica posición enrollada¹⁰⁸. Al margen de esta representación tomada *ad vivum*, tanto Eckhout o Post parecían conscientes de que el armadillo era un símbolo inequívoco del continente americano. Quizás ello explique que sus paisajes y escenas aparezcan a menudo completadas con este animal.

Uno de los ejemplos donde esta inclusión parece no obedecer a la copia del natural sino a la tradición iconográfica se encuentra en la *Danza de los Tapya*¹⁰⁹ (1641-1643) que pertenece a la serie de veintiséis pinturas brasileñas que Johan Maurits donó al rey danés Federico III. En ella se representa un baile ceremonial de esta tribu en el que sus participantes se presentan desnudos y tocados con plumas. En medio del frenesí, se cuela un armadillo que observa con familiaridad la escena y que, de paso, parece certificar el lugar donde se produce el evento (Figura 8).

108. Russische Academie van Wetenschappen, San Petersburgo (número de inventario: 51-1-122, nr. 10).

109. National Museum of Denmark (número de inventario: N.38B).

Este uso se hace aún más patente en los paisajes de Post, donde aparece con frecuencia entre la fauna presente en la maleza, como en *Paisaje brasileño con una aldea sobre un río* (ca. 1637)¹¹⁰ o *Paisaje brasileño con una fábrica de azúcar* (ca. 1668-1672)¹¹¹. Todavía más forzada es su presencia en *Vista de Olinda en Brasil* (1662)¹¹², donde muestra una improbable amalgama de especímenes americanos (oso perezoso, oso hormiguero, tortugas, monos...) junto a frutos tropicales, en lo que parece más una especie de compendio de flora y fauna de las Indias que una hipotética escena real.

Pero la importancia concedida por Eckhout y Post al armadillo no quedó limitada solamente a la representación *in situ* de sus colonias. También en la metrópoli y por las mismas fechas que se realizan estas obras, el ayuntamiento de Ámsterdam quiso homenajear a sus comerciantes encargando el diseño de un monumental frontón para el tímpano oeste del consistorio. Realizado por el taller de Artus Quellinus I (ca. 1650)¹¹³, entre el abigarrado grupo de los cuatro continentes y rindiendo homenaje a la personificación de Ámsterdam, se encuentran dos figuras representando a América, una mujer vista de espaldas con un tocado de plumas y un carcaj de flechas que ofrece las riquezas del continente portadas por un esclavo, y un hombre, también con un tocado de plumas, sentado en una cesta y apoyado en rollos de tabaco. Entre los pies de la mujer y por si quedaba duda del origen del grupo, un armadillo se apresura a rendir pleitesía a la ciudad.

Conclusiones

Con los ejemplos mostrados a lo largo de este estudio, se confirma el interesante papel que los animales del Nuevo Mundo tuvieron en la representación artística europea de los siglos XVI y XVII, en especial, dentro de escenas de fuerte carácter alegórico referidas al América.

Su uso y simbolismo, como ha quedado señalado, estuvieron fuertemente condicionados por el conocimiento previo o no de especies de la familia por parte de los europeos. Así, como hemos visto, en el caso de los loros, conocidos desde la Antigüedad, la representación se nos muestra, por un lado y salvo excepciones, ajustada a la consideración de esta familia y su tradición en la emblemática y el arte. Pero, gracias a ello también, estos animales aparecen representados con una mayor riqueza de matices, incidiendo no solo en sus llamativas cualidades físicas sino también en

110. Colección privada. Subastado en Sotheby's (Nueva York, 28/01/2000, nr. 37).

111. Colección privada. Subastado en Sotheby's (Nueva York, 4/06/2009, nr. 44).

112. Rijksmuseum (número de inventario: SK-A-742).

113. Rijksmuseum (BK-AM-51-3).

su comportamiento. Como animales que velan por su comunidad o que muestran una extraordinaria inteligencia y locuacidad, pero también como marca de estatus o como sinécdoque del continente americano, los artistas supieron sacar partido a las cualidades físicas y de comportamiento de estas aves, especialmente en obras religiosas o alegóricas.

Frente a este conocimiento profundo de los loros, el novedoso armadillo supuso un verdadero reto para los artistas, que apenas contaban con ejemplares vivos y debían representarlo a partir de descripciones o, en el mejor de los casos, de partes sueltas del animal, como caparazones. Pese a esto, el armadillo encontró un hueco en las artes, especialmente en el grabado, apelando para ello al ingenio de los artistas que, a partir de relatos que lo llegaban a considerar el “caballo de América”, imaginaron un ser a medio camino entre lo real y lo fantástico que funcionó eficazmente como símbolo del Nuevo Mundo.

Bibliografía

- Arents, Prosper. 2001. *De Bibliotheek van Pieter Pauwel Rubens: een reconstructie*. Amberes: Vereniging der Antwerpse Bibliotheek.
- Beusterien, John. 2020. *Transoceanic Animals as Spectacle in Early Modern Spain*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Checa, Fernando. 2010. *Los inventarios de Carlos V y la Familia imperial*. Vol. III. Madrid: Fernando Villaverde Ediciones.
- Checa, Fernando y Bernardo J. García. 2011. *Los triunfos de Aracne. Tapices flamencos de los Austrias en el Renacimiento*. Madrid: Fundación Carlos de Amberes.
- Colón, Cristóbal. 1892. *Relaciones y cartas de Cristóbal Colón*. Madrid: Librería de la viuda de Hernando y C^a.
- Covarrubias, Sebastián de. 1610. *Emblemas morales*. En Madrid: por Luis Sánchez.
- Crivelli, Giovanni. 1868. *Giovanni Brueghel pittor fiammingo, o Sue lettere e quadretti esistenti presso l'Ambrosiana*. Milán: Ditta Boniardi-Pogliani di E. Besozzi.
- DaCosta Kaufmann, Thomas. 1978. “Remarks on the Collections of Rudolf II: The Kunstkammer as a Form of Representatio”. *Art Journal* 38 (1): 22-28.
- DaCosta Kaufmann, Thomas. 2010. *Arcimboldo: Visual Jokes, Natural History, and Still-Life Painting*. Chicago: University of Chicago Press.
- Egmond, Florike. 2017. *Eye for Detail. Images of Plants and Animals in Art and Science, 1500-1630*. Londres: Reaktion Books.
- Eiche, Sabine. 2004. *The Fabulous Story of a Flamboyant and Flavourful Bird*. Florencia: Centro DI.
- Eisler, Colin. 1991. *Durer's Animals*. Washington: Smithsonian Institution Press.
- Ferino-Pagden, Sylvia, dir. 2007. *Arcimboldo, 1526-1593*. Milán: Skira.

- Fernández de Oviedo, Gonzalo. 1851-1855. *Historia general y natural de las Indias, islas y tierra-firme del Mar Océano*. Madrid: Imprenta de la Real Academia de la Historia.
- García Arranz, José Julio. 2010. *Symbola et emblemata avium: las aves en los libros de emblemas y empresas de los siglos XVI y XVII*. A Coruña: SIELAE.
- González de Zárate, José María, trad. 2007. *Diario de Durerro en los Países Bajos (1520-1521)*. A Coruña: Camiño do Faro.
- Junquera, Paulina y Concha Herrero Carretero. 1986. *Catálogo de tapices de Patrimonio Nacional*. Vol. I. Madrid: Patrimonio Nacional.
- López de Gómara, Francisco. 1554. *La historia general de las Indias, con todos los descubrimientos, y cosas notables que han acaescido en ellas, dende que se ganaron hasta agora*. Amberes: en casa de Juan Stelsio.
- Marcaida López, José Ramón. 2014. “El ave del paraíso: historia natural y alegoría”. En *Alegorías: imagen y discurso en la España moderna*, editado por María Tausiet, 93-108. Madrid: CSIC.
- Martin, G. 2022. “Frans (II) Francken, Allegory of the Abdication of Emperor Charles V, c. 1635-c. 1640”, en *Flemish Paintings in the Rijksmuseum*, acceso el 16 de julio de 2024, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-112/catalogue-entry>.
- McBurney, Henrietta et al., coords. 2017. *Birds, Other Animals and Natural Curiosities*. 2 vols. Brepols: Turnhout.
- Monardes, Nicolás. 1574. *Primera y Segunda y Tercera Partes de la Historia Medicinal de las Cosas que se traen de nuestras Indias Occidentales que sirven en Medicina*. Sevilla: en casa de Alonso Escribano.
- Morgado García, Arturo. 2011. “La visión del mundo animal en la España del siglo XVII: El Bestiario de Covarrubias”. *Cuadernos de Historia Moderna* 36: 67-88.
- Mosco, Marilena. 1986. *Natura Viva in casa Medici. Dipinti di animali dai depositi di Palazzo Pitti*. Florencia: Centro Benessere Psicofisico.
- Nieto Alcalde, Víctor y Fernando Checa. 2000. *El Renacimiento*. Madrid: Istmo.
- Paliaga, Franco. 2011. “L’universo zoologico come metafora dell’esistenza umana nell’immaginario figurativo rinascimentales e barocco: alcuni esempi”. En *Bestie: animali reali e fantastici nell’arte europea dal Medioevo al primo Novecento*, coordinado por Alberto Cottino y Andreina D’Aglia, 23-27. Milán: Silvana.
- Paravicini, Agostino. 2019. “Dal papa-pavone al Papstesel. Figure di papi-animali nel Bestiario del papa”. En *Animali figurati. Teoria e rappresentazione del mondo animale dal Medioevo all’Età moderna*, coordinado por Stefano Riccioni y Luigi Perissinotto, 45-55. Roma: Viella.
- Pérez de Tudela y Jordan, Annemarie. 2007. “Renaissance Menageries. Exotic Animals and pets at the Habsburg Courts in Iberia and Central Europe”. En *Early Modern Zoology: The Construction of Animals in Science, Literature and the Visual*

- Arts*, editado por Karl A.E. Emenkel y Pablo J. Smith, 418-447. Leiden: Brill.
- Pérez Preciado, José Juan. 2003. "La burocracia española en los Países Bajos y la importación de pintura flamenca: el secretario Miguel de Olivares". En *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, dirigido por José Luis Colomer, 275-292. Madrid: Fernando Villaverde Ediciones.
- Quintanar Cabello, Vanessa. 2023. *Cibus Indicus. Alimentos americanos en las artes y ciencias de la Edad Moderna europea (siglos XVI-XVIII)*. Doce Calles. Madrid: Ediciones Doce Calles.
- Quintanar Cabello, Vanessa. En prensa. "Arte y ciencia en la corte imperial vienesa: las novedades de las Indias en la obra de Arcimboldo y Anselmus de Boodt". En *Historia de las ciencias, la salud y las técnicas en España*, editado por Miguel Ángel Puig-Samper. Madrid: Ediciones Doce Calles.
- Ripa, Cesare. 2007. *Iconología*. 2 vols. Madrid: Akal.
- Ritvo, Harriet. 1997. *The Platypus and the Mermaid, and Other Figments of the Classifying Imagination*. Cambridge: Harvard University Press.
- Robbins, Louise E. 2002. *Elephant Slaves and Pampered Parrots: Exotic Animals in Eighteenth-Century Paris*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Sáenz de Miera, Jesús. 2006. "Visiones y fragmentos de la naturaleza americana. descubridores, conquistadores y coleccionistas de maravillas". En *La materia de los sueños: Cristóbal Colón*, comisariado por Fernando Checa y Juan Luis González, 235-270. Valladolid: Museo Patio Herreriano.
- Sebastián, Santiago. 1992. *Iconografía del indio americano. Siglos XVI-XVII*. Madrid: Ediciones Tuero.
- Sebastián, Santiago. 1995. *Emblemática e Historia del Arte*. Madrid: Cátedra.
- Vanpaemel, Geert. 2016. "Ad Vivum. La nature, l'art et la science dans la zoologie du XVIe siècle". En *L'odyssée des animaux. Les peintres animaliers flamands du XVIIe siècle*, coordinado por Sandrine Vèxilier-Dussart, 13-19. Gante: Snoeck.
- Verdi, Richard. 2007. *The parrot in art: from Dürer to Elizabeth Butterworth*. Londres: Scala, 2007.