

# Sinécdoques de las antípodas: retórica y visualización del conocimiento en las imágenes de América

*Antipodes synecdoches: rhetoric and visualization of the knowledge in America's pictures*

**ALEJANDRO TORRES HUITRÓN\***

Universidad Nacional Autónoma de México  
México

\*multitud.historia@gmail.com

 <http://orcid.org/0000-0003-4326-1350>

 <https://doi.org/10.52948/ds.v3i2.417>

**Artículo de investigación**

**Recepción:** 11 de noviembre de 2020

**Aprobación:** 4 de Octubre de 2021

**Cómo citar este artículo:**

Torres Huitrón A. (2021). Sinécdoques de las antípodas: Retórica y visualización del conocimiento en las imágenes de América. *Designio*, 3(2), 12-40.

Reconocimiento-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND)

## Resumen

¿Cómo se nombra lo que no se conoce? ¿Cómo se construye, visualiza, reproduce y almacena el conocimiento? ¿De cuántas capas de olvido está escrita la memoria? Inmersos en estas preguntas retomamos el llamado proceso de alegorisis americana. El artículo sostiene que la retórica como eje epistémico permitió aglutinar y articular la enorme cantidad de materiales que se generaron sobre el llamado Nuevo Mundo. Por ello, y como un ejercicio de la imaginación, empleamos algunas de las figuras de la retórica que permiten discutir entre los diferentes estratos de la imagen americana.

**Palabras clave:** retórica, visualización del conocimiento, América, metáfora, alegoría

## Abstract

How do you name what you do not know? How is knowledge constructed, visualized, reproduced, and stored? How many layers of oblivion is memory written in? Immersed in these questions we return the American allegorisis process call. This paper argues that, as an epistemic axis, the rhetoric allowed to agglutinate and articulate the enormous amount of materials that were generated about the so-called New World. Therefore, and as an imagination exercise, we use some of the figures of rhetoric that enable to discuss between the different layers of the American image.

**Keywords:** rhetoric; visualization of knowledge; America; metonymy; metaphor; allegory.

## Imágenes con remitente (imágenes a la carta)

Aún estaba en el aire el humo del motín que puso en jaque la primera empresa colombina cuando al alba del 12 de octubre de 1492 Rodrigo de Triana divisó desde el mástil de la *Pinta* la isla gobernada por el cacique Guanahani.<sup>1</sup> Aún con el asombro colgando de los ojos, el almirante apresuró la necesaria ceremonia protocolar, donde llamó a esas mismas tierras San Salvador. Cinco siglos después, entre olas de tinta y sangre, el filo de la pólvora y el fuego del acero siguen defendiendo la aporía.

Lo curioso es que en principio el viaje del genovés no entusiasmó mucho a sus contemporáneos, o al menos así lo hace ver la manera casi anecdótica en que Pedro Mártir de Anglería registró el evento: “Hace pocos días [...] volvió de las antípodas occidentales cierto Colón de Liguria” (Mártir, como se citó en O’Gorman, 1972, p.11). Sin embargo, poco a poco la noticia alcanzó tal grado de popularidad que de sus pormenores dice Colón “no hobo grande ni pequeño que no quisiese dello carta” (Colón, como se citó en Mignolo, 1982, p. 59). Con celeridad, un par de estos documentos fueron publicados, e incluso algunos se aderezaron con grabados que ilustran las hazañas del Almirante (figura 1).



**Figura 1.** *Colón llega a la Hispaniola*

**Fuente:** Autor no identificado, grabado sobre madera, Frontispicio de la traducción latina que Alexandre Cosco hizo de la misiva que Colón envió a Luis de Santángel, 1493.

<sup>1</sup> Aunque Colón no dejó de tener sobresaltos (sufrió al menos un motín importante en cada uno de sus viajes), el que se generalizó entre el 6 y el 7 de octubre de 1492 fue de consideración, porque junto con los sufridos por Magallanes, dejan al descubierto que los llamados *primeros viajeros modernos* tenían, en realidad, poca confianza en los medios tecnológicos y culturales con los que intentaban afrontar la empresa.

Pedro Mártir, encabalgado en esta primera cascada de imágenes, que tiempo atrás mostró poco interés, ahora se nota maravillado por la proeza de Colón y anuncia que ha “comenzado a escribir unos libros sobre tan gran descubrimiento” (Mártir, como se citó en O’Gorman, 1972, p.12). La actitud del humanista es además muy sugerente; muestra que aunque los dichos de Colón no dejaron de ser tomados con cautela, fueron lo suficientemente contundentes para iniciar una avalancha de la imaginación. Allí las imágenes de palabra y de papel resonaban junto a las noticias de tierras remotas dejadas por helenos y romanos, leyendas orientales, historias del Islam y de los viajeros cristianos como el legendario San Brandán.

Por otro lado hay que subrayar como un elemento importante que, al menos, en sus primeras cartas Colón se sirvió especialmente del género deliberativo, complementado con el demostrativo; su objetivo era informar. Sin embargo, en el camino los textos buscan también maravillar, convencer, para con ello obtener la recompensa y gloria recíprocas al esfuerzo que permitió incorporar a la Corona tierras tan bondadosas donde: “habrán de tornarse tantos pueblos a nuestra Santa Fe, pues por los bienes temporales que no solamente a la España, más todos los cristianos tendrán aquí refrigerio y ganancia” (Colón, 2006, p. 271).

Por esta razón, los escritos colombinos están salpicados por una épica donde se ha detectado un alegre uso de la hipérbole, como en el delicioso ejemplo que tejió en la entrada del viernes 19 de octubre: “Esta costa toda y la parte de la isla que yo vi, es toda casi playa, y la isla, la más hermosa cosa que yo vi, que si las otras son más hermosas, esta es más” (p. 107). Dentro de este mar de yuxtaposiciones, Walter Mignolo (1982) observó:

*Las cartas relatorías* y las relaciones son, en el momento en que se escriben, solo tipo discursivo textualizado que, con posterioridad, se incorpora a la formación textual literaria o historiográfica. Hablamos de texto discursivo textualizado porque tanto las cartas como las relaciones se inscriben con la obligación de informar a la Corona y no con la intención de pasar a la dimensión de libro; la cultura los convierte de discurso en texto, debido a la importancia del hecho cultural que relatan. (p. 59)

Es en esta segunda operación, donde la curiosidad vuelve discurso en texto, donde Colón posibilita un segundo momento. Auxiliado con recursos como la

*hipotiposis*<sup>2</sup> forma imágenes mentales que activan los sentidos del que está del otro lado: “Y llegando yo aquí a este cabo, vino el olor tan bueno y suave de flores o arboles de la tierra, que era la cosa más dulce del mundo” (Colón, 2006, p. 108).

La prosa colombina invita a un acompañamiento sensitivo que permite entrar a la escena de un universo donde “La historia del mundo, mediada por la síntesis escrituraria, se fija en una serie de imágenes” (Eco, 1997, p. 93). Es decir, existe una epistemología logomítica en la que: “la cuestión de la imaginación es decisiva porque el conocimiento –y la comunicación posible, por ende– nace y se perfila ante todo como imagen (mythos); y solo luego [...] adquiere contornos precisos y deviene conceptos (logos)” (Chillón y Duch, 2012, p. 237).

La circulación de los escritos del Almirante permitió que, de manera recíproca a la imagen, se diera un desdoble en la acción nominativa, donde el Nuevo Mundo se nombra, y por lo tanto entra en la esfera de lo clasificable y asimilable, aunque no siempre en ese orden. En palabras de Bueno (1989) “El descubrimiento no es, por tanto, simétrico, aunque sea recíproco” (p. 6), es decir, al poco a poco imponerse un discurso los otros discursos quedaban fuera, en espera del olvido.

A estas primeras imágenes de América habrían de incorporar otro tipo de elementos que fueron enriqueciendo la personalidad del continente, entre ellos el mapa de la Española resguardado en las colecciones de los Duques de Alba (figura 2). En el trozo de papel marchito la tinta encierra en sus bordes las líneas que dan evidencia del recorrido. Sin embargo, así como el mapa muestra los límites de la tierra, las líneas son también testigo de la inherente parcialidad de la mirada que, necesariamente, acompaña al viajero al que se desplaza. El movimiento y la distancia hacen parcial la comprensión del entorno, por lo que será común en la retórica colombina encontrar múltiples vacilaciones acerca de lo que se vio o se escuchó.



**Figura 2.** Traza de la Costa Noreste de la Hispaniola

**Fuente:** Cristóbal Colón, papel sobre tinta, Colección Duques de Alba, 1942.

<sup>2</sup> La hipotiposis es una figura retórica fundada en una descripción tan vivida que hace posible la *evidencia* de un lugar o un sentimiento lejano. En la predicación cristiana, por ejemplo, fue utilizada con frecuencia para traer a la mente de la grey el infierno, su calor y sus suplicios.

A esto se agrega la dificultad para traducir la experiencia, para expresar con la exactitud de las letras la amplitud de la mirada, para volver inteligible para el otro, ya no lo enunciado, sino lo inimaginable. Bajo esta dificultad Colón tiene que recurrir al limitado espejo de la comparación:

En ese tiempo anduve así por aquellos árboles, que eran la cosa más hermosa de ver que otra que se haya visto, viendo tanta verdura en tanto grado como en el mes de mayo en Andalucía, y los árboles todos están tan disformes de los nuestros como el día de la noche; y así las frutas y así las hierbas y las piedras de todas las naturalezas de otros que hay en Castilla; por ende había muy grande diferencia, y los otros árboles de otras maneras eran tantos que no hay persona que lo pueda decir ni asemejar a otros de Castilla. (Colón, 2006, p. 105)

La retórica de la mirada se conjunta con el asombro perpetuo de lo visto, que plantea en la diversa población nativa, otro nivel de complejidad, pues el Almirante se encuentra con el problema de dar cuenta del encuentro con los otros: "La gente desta isla y de todas las otras que he hallado y habido he noticia, andan todos desnudos [...] Ellos no tienen hierro ni acero, ni armas ni para ello" (Colón, 2006 p. 264). A parte de dar luz sobre las prioridades descriptivas de Colón, puede advertirse la dificultad de entender la polisemia del desconocido. Al no existir manera de confirmar el mensaje se echó mano de la supuesta universalidad del gesto, lo que hizo a los tripulantes de aquél épico viaje una especie de traductores de gestos.

Esta situación dio cabida a las historias más maravillosas: "entendió también que lejos de ahí había hombres de un ojo y otros con hocicos de perros que comían los hombres, y que tomando uno lo degollaban y bebían de su sangre y le cortaban su natura" (Colón, 2006 p. 124). En esta hermenéutica gestual, cada quién comprendió lo que quería, y por ello a la menor provocación, los navegantes "entendíamos que nos preguntaban si éramos venidos del Cielo" (p. 95). Estas primeras escaramuzas verbales son muy importantes, serán la leña que alimentará la posterior figura del natural americano y, con ello, la imagen de América.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Aunque la imagen de América se encuentra ligada a la de sus habitantes, decidí alejarme ahora de la discusión sobre los naturales, pues de ello daré cuenta en otro trabajo en curso, donde relaciono algunas imágenes de Leonardo Da Vinci y Alberto Durero, junto con las descripciones de los indios llevados a España por Colón, entre otras cosas.

A pesar de su importancia, con el tiempo los textos colombinos fueron relegados, pues los viajes transatlánticos de los siglos XVI y XVII ayudaron a entender que las dimensiones que Claudio Tolomeo (100-150) asignó al globo no coincidían en distribución, extensión y distancia con lo reportado por la gran cantidad de navegantes patrocinados por los absolutismos. La rapidez y diversidad con las que surgieron las opiniones acerca de las antípodas y, con ello, las primeras imágenes que intentaban abarcarlas; quedaron plasmadas en las líneas de escritores, pintores, grabadores, filósofos, teólogos y demás curiosos que, aglutinados por la retórica, unen sus líneas en las diversas capas de tiempos y significados reunidos en la empresa intelectual y material de lo que Edmundo O’Gorman llamó *la invención de América* (1986).

En cuanto a los límites cartográficos fue Juan de la Cosa (1450-1510) quien en 1500 realizó el mapamundi, que dio una muy buena cuenta del continente americano (figura 3).<sup>4</sup> Amparada por Santiago, la carta del piloto se aderezó con una interesante serie de imágenes, que al centro ilustran los hábitos de africanos, asiáticos y europeos, contrastados por una verde América que muestra un ser antropomorfo. El mapa supuso un golpe de autoridad de los ibéricos, aunque en el fondo el documento también evidenciaba la imperiosa necesidad de reajustar la espina dorsal del conocimiento.

**Figura 3.** *Mapamundi*



**Fuente:** Juan de la Cosa, tinta sobre piel, 183 x 93 cm, Museo Naval Madrid, 1500.

<sup>4</sup> Juan de la Cosa dibujó sobre la piel de un buey la pieza que fue encargada por el obispo Juan Rodríguez de Fonseca. En la obra el navegante ya sugiere un mundo con cuatro grandes zonas culturales. El mapa se encuentra resguardado en el Museo Naval de Madrid. El mapamundi además supone un punto de partida para la cartografía; debido a los avances técnicos que permitieron el perfeccionamiento, el mapa además de ser una representación del mundo, ahora se muestra como artefacto confiable para aquel que pueda descifrarlo, surge un nuevo campo de conocimiento.

En obsecuencia, tuvo que ponerse atención a: “la distribución de tierra y mares, a las dimensiones de los océanos y de los continentes, a la habitabilidad o no de algunas zonas, a la existencia de los antípodas y de ciertos lugares bíblicos” (Colón, 2006 p. 21). A lo aportado por los ibéricos e italianos hay que estar atentos a las noticias de navegantes ingleses, holandeses, franceses, alemanes y belgas, que igualmente sumaron al cúmulo de expresiones literarias, las fuentes cartográficas, las expediciones botánicas, los almanaques de astronomía, las artes y la tecnología cotidiana, con la que se talló la imaginaria silueta del *Nuevo Mundo*.

De esta pléyade destacan en un principio los nombres de Fernando de Magallanes (1480-1521) y Américo Vespucio (1454-1512). El primero inmortalizado en el estrecho que lleva su nombre. Al segundo se le atribuye el ascenso de América como una *Quarta Orbis Pars*, pues en una de sus cartas el florentino expresa: “Nuevo Mundo nos es licito llamar, porque en tiempos de nuestros mayores ninguno de aquellos se tuvo conocimiento, y para todos aquellos que lo oyeran será novísima cosa” (Vespucio como se citó en Reding, 2019 p.105).

Aunado a estas declaraciones apareció el primer mapa donde el continente es bautizado como América. Aunque no fue de cuño español, se hizo bajo el patrocinio de los Austrias, y se le debe al cartógrafo Martin Waldseemüller (1470-1520), quien junto con un diverso grupo de humanistas, publicó en 1507 *Universalis Cosmographia* también conocida como el planisferio Waldseemüller (figura 4). A pesar de algunos desaciertos, la carta muestra al continente americano separado de Asia, opinión que, como se sabe, iría en contra de muchos pensadores de la época, entre los que se encontraba el mismísimo Cristóbal Colón. Dice en un famoso párrafo de la obra:

Ahora, estas partes de la tierra (Europa, África, Asia) han sido mejor exploradas, y ha sido descubierta una cuarta parte por Américo Vespucio. Puesto que Europa y Asia recibieron nombre de mujer, no veo ninguna razón por la cual alguien pudiera oponerse a que llamásemos Amérige a esta parte del mundo (del griego ge, que significa ‘tierra de’ es decir la tierra de Américo, o América por su descubridor Américo, un hombre de gran talento). (Waldseemüller como se citó en Momprade, 1996, p. 38)

**Figura 4.** Fragmento del planisferio Waldseemüller donde aparece el nombre de América



**Fuente:** Martin Waldseemüller, 1507.

Aunque el planisferio de Waldseemüller cambió en impresiones posteriores, el calado de la primera edición fue lo suficientemente hondo para dar motivo a que más de un siglo después, el importante predicador Andrés Ferrer de Valdecebro (1620-1680) se quejara del desatino que es que el Continente lleve el nombre de un vulgar ladrón:

Por robar extranjera envidia la gloria a nuestra España de haber descubierto tus hijos este mundo nuevo. Américo Vespucio, de nación florentina, quiso en sus tablas geográficas ser el primer descubridor; y con tal arte, repartió falsedad tan injusta por todas las naciones, que, trasladado su nombre a esta hermosa y poderosa parte del mundo, le ha dejado con el nombre de América, conocida, y señalada: debió llamarse Fer-Isabela, o Carolina. (Valdecebro, 1658 p. 68)

## La sinécdoque emergida de las olas

Una de las primeras imágenes asociadas con el Nuevo Mundo apareció como frontispicio del libro *La flor de la ciencia de la pintura patrones de bordado estilo árabe e itálico* (*La Fleur de la science de pourtraicture et patrons de broderie. Façon*

*arabique et italique*), impreso en París por Jacques Nyverd en 1530 (figura 5).<sup>5</sup> La obra estuvo a cargo del florentino Francesco Pellegrino (¿-1552) quien lo imaginó como una ninfa en cautiverio enmarcada por una vegetación exótica.

**Figura 5.** Frontispicio de *La Fleur de la science de pourtraicture et patrons de broderie. Façon arabique et italique*



**Fuente:** Francesco di Pellegrino, Biblioteca Nacional de Francia.

La túnica transparente que porta el Nuevo Mundo intensifica la naturaleza de la ninfa, mientras que los cabellos al aire y un poco enmarañados reflejan su espíritu indomable. En los pies tiene unos grilletes y sobre el hombro derecho carga un yugo, ambos elementos dan cuenta de la violencia con la que los pueblos civilizados impusieron la servidumbre a los naturales, como evidencia de la barbarie; en la mano izquierda de la ninfa pende la sentencia ovidiana *Exitus acta probat* (el resultado valida los hechos). A este respecto el sacerdote Juan Ginés de Sepúlveda (1494-1573) decía:

<sup>5</sup> Aún es difícil rastrear las primeras representaciones de América. En 1526 se documentó en Sevilla una figura que adornó la arquitectura efímera que vistió a la ciudad durante la celebración de la boda de Carlos V e Isabel de Portugal.

[...] los pueblos barbaros y salvajes han nacido para obedecer, no para mandar, están sometidos por ley natural a los pueblos más civilizados y cultos. Estos pueblos, si rechazan el poder impuesto, pueden ser obligados, según el mismo derecho natural, con la guerra si llegará el caso, como enseñan los mismo filósofos. (Gines de Sepúlveda, 1987, p. 61)

En la misma clave, Pier Francesco Giambullari (1495-1555) documentó en Florencia una imagen de América personificada como la *Prima Occidental Terra*.<sup>6</sup> La pieza formó parte de la arquitectura efímera que convirtió a la *Porta al Parto*, en el arco triunfal por el que desfilaron en su boda Leonor de Toledo (1522-1562) y Cosimo de Medici (1519-1574), el 29 de junio de 1539. La descripción deja entrever como en el *apparato* se desdoblaba una alabanza al Emperador que, en lo alto, ataviado como César, presidia los ríos Betis y Danubio, que unían sus bocas a la de la *Mar Mayor*.

En un nivel más abajo, rodeando al Rey, España, Italia, Germania, África y la *Prima Occidental Terra* representada como una mujer desnuda y de pelo enmarañado que melancólica sostenía una piña. La mujer iba ceñida a España apenas con un cordón “mostrando con este hábito que fue la primera Tierra Occidental en someterse al imperio” (Antei, 1989 p. 89). Hay que ver que en estas imágenes se resaltó la condición de servidumbre del continente, rasgo que veladamente, refiere al teatro de la Conquista, a la cual, se asoció al Nuevo Mundo.

En esta semántica, como también lo está la imagen de Pellegrino y la descrita por Giambullari, se encuentra el *Paisaje con escena de la Conquista* del maestro neerlandés Jan Mostaert (ca. 1474-1553), fechado en 1535 (figura 6). El cuadro se ha ostentado entre los historiadores del arte como una de las primeras imágenes que muestra a los soldados españoles sometiendo a los naturales americanos.<sup>7</sup>



**Figura 6.** Paisaje con un episodio de la conquista de América

**Fuente:** Jan Jansz Mostaert, Rijks Museum, 86.5cm × 152.5cm, c. 1535.

<sup>6</sup> La descripción se publicó en 1539 junto con la comedia *Commodo* de Antonio Landi, que también se representó como parte de los festejos.

<sup>7</sup> Recientemente el cuadro fue asociado con la batalla que, en 1483, sostuvieron las tropas de Pedro de Vera y los habitantes de las Islas Canarias. Véase Maarten (2018).

Es decir, recíprocamente a la aceptación de la palabra América, se generaban imágenes que intentaban definirla. Unidas de manera rizomática, estas imágenes tuvieron un pie en “la tradición mitológica y retórica-figurativa propia de la cultura y del arte renacentista” (Antei, 1989 p. 8), y el otro pie sumergido profundamente en lo desconocido. Fue hasta ya bien entrado el siglo XVI, que se ratificó la continentalidad americana. Así los encargados de elaborar estas imágenes tuvieron que apelar a un referente, a una representación de una de las *partes pro toto*. El referente, algunas veces, fue tomado del mundo clásico, y otras estuvo apegado a un rasgo característico y reconocible, como lo fue la conquista. En estas imágenes puede verse que:

La personificación del mundo trasatlántico no dispone todavía de un definido rango retórico. Por cuanto se asome en un contexto alegórico, al no compartir ni la naturaleza tropológica ni la ascendencia iconográfica de éste, parece encajar más bien entre las figuras “de conexión”, a manera de sinécdoque. (Antei, 1989, p. 10)

Lo anterior, implica decir que son imágenes sinecdóticas del continente. En este sentido hay que recordar que incluso Waldseemüller grabó sobre una parte de la tierra americana la leyenda *Tota ista provincia inventa est per mandatum regis Castelle*. El detalle es fundamental pues:

En latín, el infinitivo *inveniere* denota dos cosas acepciones: descubrir e inventar. Ambas pueden ser leídas en el contexto de la Conquista, en tanto América es descubierta —resáltese el valor de la voz pasiva en la perífrasis verbal “*inventa est*”— físicamente por los peninsulares inventada, asimismo, con base en los discursos religiosos, políticos, económicos, jurídicos, literarios y míticos, hasta el punto de convertirse en el espacio de materialización y ficción de las grandes ideas y valores épicos, las ambiciones, temores y evolución del pensamiento del ser humano occidental. (Campos, 2014 p. 14)

En el mismo caso, se encuentra la imagen americana que apareció en el otoño de 1565, cuando Vincenzo Borghini (1515-1580) fue encomendado para realizar la arquitectura efímera que engalanó la ciudad de Florencia con motivo de la boda de la archiduquesa Juana de Austria y el príncipe Francisco de Toscana. Entre arquitecturas y pinturas efímeras, la gran fiesta incluyó 12 arcos triunfales llenos de *maravillas y artificios*, donde se desplegaba un mensaje de corte bélico y triunfalista.

Gracias a la correspondencia de Borghini, se sabe Giorgio Vasari participó activamente en el proyecto. En el intercambio epistolar sostenido entre ambos artífices puede verse cómo para definir la manera en que el *Nuevo Mundo* se desplegaría en la decoración del Puente de la Santísima Trinidad, Vasari propuso:

Unas narraciones figuradas diseminadas de alegorías y llamados mitológicos. Lejos de oponerse Borghini llega a sugerir que las referencias clásicas abarquen el sentido mismo de “le due Istorie”, así que la aparición de las tierras americanas pueda ser simbolizada a través del nacimiento de Venus. (Antei, 1989 p.14)

También a la correspondencia de Borghini sabemos que la representación de la tierra americana estuvo inscrita al pasaje de Andrómeda y Perseo, que hacía alusión al rescate de la ninfa por la virtud del dios, en un guiño a la salvación de los americanos gracias a la predicación de la fe. Este episodio ha permitido asociar con la arquitectura efímera el cuadro de la ninfa y el dios que Vasari pintó cerca de 1570, resguardado en el Palazzo Vecchio de la ciudad de Florencia.

Al final se recurrió a la experiencia de Michele di Rodolfo del Ghirlandaio (1503-1577) para realizar la decoración del Puente de la Santísima Trinidad, lugar designado para desplegar la imagen del *Nuevo Mundo*. Para la imagen, Michele di Rodolfo propuso que se hiciera la “unificación de las dos figuras americanas previstas por Vasari, e introdujera, a cambio de las representaciones geográficas (‘La nouva Spagna e il Perú’) un concepto nuevo y abstracto, a saber: el Nuevo Mundo, ‘la Nouva Terra’”(Antei, 1989 p. 14).

Por su naturaleza efímera la imagen no sobrevivió, pero gracias a las narraciones sabemos que el cuadro presentó la *Nouva Terra* como una ninfa inculta, apenas vestida, rodeada de amorcillos y fauna exótica. La ninfa estaba iluminada por un resplandeciente Jesucristo que, desde el cielo, apartaba las penumbras de la tierra. El mensaje acompañado de mitología marina hacía hincapié en que las *Indias Occidentales* y el Perú fueron conocidas bajo los auspicios de la *muy afortunada casa de los Austria*, y redimidas por la fe cristiana.<sup>8</sup>

En las representaciones se resaltaron las referencias a la mitología oceánica, que hacían alusión a la pretendida condición de espontánea, de aparecida de los mares, que para el momento se ilustró “bajo la especie de una tierra remota y disforme, femenina en su género y rasgos, surgida del Océano Occidental como Venus del Egeo”

<sup>8</sup> Domenico Mellini, Vasari y Giovanni Battista Cini dejaron descripciones de la arquitectura efímera.

(Antei, 1989 pp. 14-15). La calidad insular americana, sobre todo, la espontaneidad con la que emergió en el horizonte, le dio al continente la filiación clásica que le permitió aparecer bajo el patrocinio de Venus salida del mar, como la muestra la obra de la *Alegoría del descubrimiento de América*, también conocida como *La pesca de coral* (figura 7).

**Figura 7.** *Alegoría del descubrimiento de América*



**Fuente:** Jacopo Zucchi, Galería Borghese, óleo sobre lámina, 863 x 988 cm, ca. 1585.

Pintada alrededor de 1585 por el florentino Jacopo Zucchi (1541-1590) muestra a América rodeada por un grupo de doncellas semidesnudas que llevan joyas y sedas tan diversas como sus actitudes y rasgos. Bajo el grupo de ninfas, Neptuno sostiene una cornucopia de frutos marinos que, junto a las múltiples actividades que asoman entre los otros habitantes en el fondo, reflejan la rica diversidad americana.

En la parte baja del cuadro pueden verse los frutos del océano mezclados con la inocencia y el exotismo de la tierra. Aunque en el cuadro de Zucchi, como en la descripción dejada por Giambullari del arco de la Porta al Prato:

La personificación de la “Occidental Terra ferma” dispone ya del atributo que la caracterizará casi invariablemente a lo largo de su desarrollo sucesivo: la desnudez (esa “*nuditas naturalis*” que cuando quiso aludir al estado de inocencia del indio, emblematizó, a la inversa, su condición de salvaje y bestial). (Antei, 1989, p. 9)

La desnudez americana, como la abundancia de sus tierras, fueron los rasgos que, por asociación metonímica, se volvieron con el tiempo la metáfora, perversa si se quiere, que supeditaba en palabras de la época, la calidad y el lugar de América en la jerarquía de la civilización mundial. Pero no sería la primera vez que la *nuditas naturalis* acompañó a las tierras inexploradas; recordemos que para conmemorar los viajes hechos por las provincias romanas, el emperador Publio Elio Adriano (76-138) mandó acuñar monedas representativas de las distintas localidades que conformaban el imperio. De esta serie, se ha llamado la atención sobre la manera en que están representadas las tierras de:

Germania, que de clásica no tuvo nunca nada, como una guerrera con los pechos desnudos y a Hispania, también carente de pasado clásico, como una dama recostada en el suelo: lleva en las manos una gran rama de olivo, símbolo del excelente aceite de oliva español, y un conejo a su lado. (Lane, 2008, p. 15)

## La metonimia que se volvió metáfora

Para resaltar la jerarquía entre los continentes, se utilizó un discurso que contraponía el salvajismo de los americanos a lo civilizado, es decir a los europeos, que de paso aprovecharon para darse un chapuzón en las providenciales aguas de la autoafirmación. La antinomia de estos dos *ethos* marcaba una posición donde el *somos occidental civilizado*, es decir Europa, se contraponía ante el bárbaro, fuera americano, musulmán o cualquier otro. A lo humano se antepuso lo inhumano: “El otro (el distinto) pasaba a ser excluido de todo diálogo y se convertía en el enemigo que debía de eliminarse, prolongándose un imaginario añejo, en que los enemigos tenían más o menos los mismos rasgos” (Reding, 2019, p. 14).

Bajo esta bandera, y con la intención de completar una imagen de las tierras americanas, comenzaron a acompañar a los mapas escenas con representaciones de sus habitantes. Entre las costumbres de los desconocidos se puso especial atención a

las prácticas de antropofagia reportadas por los primeros navegantes. Dice Colón (2006) sobre los reportes que le dieron sus informantes sobre una isla, tal vez la actual Cuba: “había en ella gente que tenía un ojo en la frente, y otros que se llamaban caníbales, a quien mostraban tener gran miedo [...] que los comían y que son gente muy armada” (p. 21).

La imagen de antropofagia se propagó con la velocidad de la curiosidad, y relativamente temprano; el canibalismo americano apareció señalado en el *Mapamundi de Huttich y Grynaeus* de 1537 y en la *Cosmografía de Sebastián Münster* editada en 1544. En este escenario, el caníbal se devela como una frontera ontológica, el otro extremo de lo humano. Así, con la metonimia América-caníbal se le daba también dinamismo a la imagen de los americanos. Esto resultó además de conveniente, lucrativo, pues justificaba el uso de cualquier medio para exterminar tan horrendas prácticas: *Exitus acta probat*:

La retórica cartográfico-imperial y la colonialidad del ver permitieron por lo tanto que el peso simbólico del canibalismo (atribuido a algunos de los habitantes caribes de las Antillas menores) se proyectaron metonímicamente sobre el grueso de la cartografía del *Nuevo Mundo*, de tal manera que ella sirviera para justificar, allá donde fuera necesario, las expediciones esclavistas en *Tierra Firme*. (Reding, 2019, p. 81)

En este proceso de manera simultánea fue tomando cuerpo la *metáfora de América*. La metáfora, aparte de enunciar un juicio de valor: “permite dar nombre a una realidad a la que aún no corresponde un término apropiado, permite también designar las realidades que no pueden tener un término propio. Permite romper las fronteras del lenguaje y decir lo indecible” (Santana, 1995, p. 404). Como un ejemplo de lo anterior tenemos el *Theatrum Orbis Terrarum* del flamenco de Abraham Ortelius (1527-1598), editada en 1570 (figura 8).

Por contener textos descriptivos de cada territorio, la obra es considerada como el primer Atlas moderno, además de ser señalada por tener en su frontispicio una de las representaciones “más antiguas y conocidas de la alegoresis de las cuatro partes del mundo -cuya principal novedad es que incluye a América-” (Zugasti, 2005, p. 23). En la imagen Europa gobierna desde las alturas el mundo, se acompaña en segundo nivel de Asia y África, que fungen como pilares. Las tres rodean a la personificación del continente americano, que reposa sobre el piso. En el *frontispicci explicatio* de la obra se lee:

**Figura 8.** Frontispicio del *Theatrum Orbis Terrarum*, Amberes

**Fuente:** Abraham Ortelius, resguardada en la librería del Congreso de Estados Unidos, edición de 1570.

La ninfa que ves en la parte inferior se llama América [...] Ella olvidada de sí y de su casto pudor, está sentada, desnuda por completo, excepto por la cinta con la que ata las plumas de sus cabellos, la gema con que señala su frente, o las tintineantes ajorcas con que ciñe sus piernas. En la mano derecha tiene una clava de madera con la que sacrifica a los hombres obesos y bien cebados que ha capturado en la guerra, cuyos cuerpos desmembra y quema a fuego lento o cuece en una caldera. Más cuando le agujonea el hambre devora los miembros crudos recién cortados, todavía chorreando negra sangre y estremeciéndose bajo sus dientes su alimento es la carne de los vencidos y su oscura sangre, crimen tan espantoso de ver como de contar. (Zugasti, 2005, p. 27)

Pero lo americano es además del otro extremo en otro sentido. Si Europa era el mundo de los hombres, América fue el reino de la mujer. Por ello, se le

atribuyó el semblante de una guerrera capaz de someter a sus víctimas, es decir, se le reconocía cierta belicosidad y salvajismo que pronto comenzó a asociarse a su vez con la imagen de las Amazonas reportadas por Colón:

Matinino que es la primera isla, partiendo de España para las Indias, que se falla, en la cual no ay hombre ninguno, ellas no usan ejercicio femeníl, salvo arcos y flechas, como los sobredichos, de cañas, y se arman y cobigan con launas de arambre, de que tienen mucho. (Colón, 2006, p. 269)

En el mismo tenor pueden contarse *Americae Retectio y Nova Reperta* de Giovanni Stradano (1523-1605), publicadas cerca de 1590. Las dos series de grabados fueron una de las obras que más influyentes de su tiempo. *Nova Reperta* estuvo compuesta por 19 grabados que describen los descubrimientos más importantes de su tiempo, donde América ocupa el primer lugar. El flamenco imaginó un Continente lleno de *locus amoenus* como escenario de los prodigios y las riquezas de las tierras americanas. La imagen de América, acompañada de Vespucio fue en su momento una de las representaciones más glosadas (figura 9).

**Figura 9.** Alegoría del descubrimiento de América



**Fuente:** Giovanni Stradano, grabado de Theodoor Galle para la serie *Nova reperta*, huecograbado, colección Franz Mayer, 1590.

Pese a estar en reposo América no es pasiva, la guerrera interpela con un gesto al navegante, mientras hace por reponer el cuerpo de la hamaca. Al fondo apenas disimulada puede verse una escena de antropofagia que de manera sutil es recordada por la lanza que reposa en el árbol. Esta, e imágenes subsecuentes dan cuenta de cómo con el tiempo a la imagen de la ninfa inculta se sobrepuso la del caníbal, y después la de la amazona, logrando con ello que entre las capas la característica se volviera categoría; no solamente se buscaba un distanciamiento con el pasado, sino que se pretendía establecer una ruptura.<sup>9</sup>

Este camino fue explotado por otros autores como el flamenco Martín de Vos (1532-1603) quien en los últimos años de su vida llevó a cabo algunos trabajos sobre los cuatro continentes. En estas ilustraciones y entre las múltiples imágenes realizadas a finales de los siglos XVI y principios del XVII, existe una regularidad que asocia al Nuevo Mundo con la reina de las amazonas; al menos en esta idea existieron tres niveles que, a pesar de trabajar al unísono, pueden identificarse. En un primer lugar vemos que la imagen de la mujer guerrera justificaba el uso de la fuerza en el proceso de conquista, pues al ser una probada combatiente, tendría la capacidad de demostrar sus habilidades ante los guerreros europeos.

En segundo lugar, aquellas mujeres eran peligrosas por ser capaces de vivir al margen del mundo de los hombres, lo que significaba vivir fuera de lo habitual. Las amazonas fueron desde el tiempo de los helenos inscritas en las difusas fronteras que separaban el mundo civilizado del mundo bárbaro; aquél existente más allá del influjo de los griegos. Las amazonas representaban un peligro para los hombres del mundo, ya que su misandria ponía en riesgo el futuro de la civilización. Esto era más que un justificante y para algunos hasta un aliciente para terminar con ellas.<sup>10</sup>

En tercer lugar, el momento se empata con la llamada querelle des femmes (querrela de las mujeres) que entre los siglos XIV y XVIII se dio en torno a la naturaleza intelectual y física de las mujeres. Para el siglo XVIII con el ingreso de las mujeres a las universidades, se dará un impulso a la lucha por los derechos de las mujeres. En esta disputa la figura de la amazona como una guerrera fuerte e independiente fue utilizada como argumento tanto a favor como en contra. En este contexto y cercana a la obra de Martín de Vos, tenemos la importante iconología del italiano Cesare Ripa (1560-1622), editada en su versión ilustrada en el año de 1603.

<sup>9</sup> Sobre la importancia de Stradano como el *auctor intellectualis* de una nueva imagen de América puede verse (Markey, 2012).

<sup>10</sup> Las amazonas fueron consideradas rivales dignos de cualquiera, e incluso fueron antagonistas de héroes como Hércules y Aquiles.

Figura 10. América, Iconología



**Fuente:** Cesare Ripa, Portland State University Library, Digital Exhibits, 1613.

En la descripción de las cuatro partes del mundo Ripa da prioridad a Europa, le sigue Asia vestida por ricos trajes y África de piel oscura y desnuda. Completa el cuarteto América con un texto que dice:

Es de piel oscura y está asimismo desnuda, según usanza de sus aborígenes. Es de rostro fiero, con el cabello largo y esparcido, y lleva sobre la cabeza un ornamento de plumas de colores. En las manos porta un arco, flechas y un carcaj, y con sus pies aplasta un cráneo humano, lo que apunta a su belicosidad y canibalismo. Tras ella suele haber un caimán o un lagarto, animal frecuente en su tierra. (Zugasti, 2005 p. 23)

Con base en representaciones como estas, América quedó por fin integrada dando paso a la representación cuadripartita del mundo, modelo que avanzaba según terminaba el siglo XVI.<sup>11</sup> Así las imágenes de América salen de los mapas y los impresos

<sup>11</sup> La idea comenzó a insertarse en múltiples discursos, como ejemplo tómmense los cuadros de la Epifanía donde aparece un cuarto Rey Mago con atributos americanos.

señalados, para ocupar toda clase de artefactos y libros. Estos últimos fueron muy populares entre los artistas, los que describían los trajes típicos y las costumbres de los pueblos del mundo, que con sus modelos sirvieron de base para representar ya no el Nuevo Mundo, sino América.

## Una metáfora continuada

En el Maximilian Museum se resguarda el fresco *Los dioses del Olimpo* (*Die Götter des Olymp*), del pintor Melchior Steidl (1652-1716). La obra cubre el techo de lo que fue el salón de las colecciones de arte, y fue parte de una serie de trabajos encargados cerca de 1700, por el grabador y pintor Christopher Elias Heiss (1660-1731). Al centro del fresco, Júpiter y Juno dirigen la asamblea de dioses, que entre ninfas y *putti*, ocupan como planetas, su lugar en el universo.<sup>12</sup> La escena celestial da paso al mundo terrenal, donde en una opulenta arquitectura África, Europa, Asia y América coronan respectivamente cada esquina.



**Figura 11.** *Los dioses del Olimpo*

**Fuente:** Christopher Elias Heiss, detalle de la esquina americana, salón de los orfebres,

La mujer reclinada sobre telas se acompaña un par de guacamayas, sostiene un dosel que lleva la mirada hacia el carcaj apenas visible. Del otro lado mientras un monito se encarga de animar la escena,<sup>13</sup> un hombre saca los tesoros de un cofre, pero su mirada no repara en ellos, sino en el espectador. Debido a que la

<sup>12</sup> Hubo en el Imperio una importante tradición que conjuntaba en los salones un complejo dispositivo que reflejaba las aspiraciones de las clases dominantes, las figuras mitológicas clásicas y los gobernantes reales. Un monumental trabajo sobre el tema en territorio checo puede verse en: Radka Nokkala Mitová (2017), in *the Society Gods and Heroes. Myths of the Classical World in Bohemian and Moravian Wall Paintings in Aristocratic Rural Seats over the Years 1650-1690*.

<sup>13</sup> Fue común que elementos imaginarios o exóticos se incluyeran dentro del contexto americano, estos lejos de ser accesorios dan siempre pistas de los elementos con los se imaginaba la tierra.

habitación fue la galería de arte del mecenas, puede pensarse que el microcosmos de la esquina americana formó parte del macrocosmos de una cámara de maravillas (Wunderkammer), o como en 1639 Juan de Lastanosa las llamó “cosas curiosísimas naturales y artificiales, creadas y hechas de las cuatro partes del mundo” (como se citó en Polleross, 1992, p. 293).

En estas cámaras, la imagen de los cuatro continentes tuvo una gran relevancia, pues la alegoría permite un espacio donde: “a partir de comparaciones o metáforas se establece una correspondencia entre elementos imaginarios, tomadas literalmente, las alegorías ofrecen un sentido insuficiente, pero este se acaba con el sentido del contexto” (Beristain, 2001, p. 25). La alegoría se empataba además con el segundo nivel interpretativo de la escritura, el alegórico, que permite encontrar lo que se oculta detrás de la imagen que se desencadena en el relato, que es precisamente donde se inserta, como parte de la formación litúrgica, política o de cualquier otro tipo.

Esto permitió el uso de la alegoría de los continentes en contextos tan variados como extendidos. La intrínseca plasticidad de la alegoría permitió que la imagen de los cuatro continentes pudiera:

Insertarse en entornos religiosos y litúrgicos, así como en el lenguaje político o el de la historia de la civilización y la humanidad. “Lenguaje” en este sentido significa que las alegorías de continente eran el objeto de una interpretación histórica del arte, ya que se le consideraba una parte formativa de los discursos religiosos, litúrgicos, políticos, históricos y de otro tipo. (Kostlbauer, 2017, p. 7)

Articuladas como una alegoría del universo cultural, las cámaras de maravillas comenzaron a popularizarse en el siglo XVI; como una especie de primeros museos servían para educar y distraer a los príncipes y sus cortes. Estas cámaras fueron, si se quiere ver así, una muestra del reacomodo del conocimiento donde:

La sistematización de colecciones y bibliotecas según el esquema cuaternario, observable a partir de 1570 encuentra su paralelo en los programas de las fiestas de la época y su formulación más consecuente en los denominados “armarios de arte” que, como cámaras de arte en miniatura, simbolizaban -a través de las alegorías de los cuatro elementos, los continentes, las estaciones, las horas del día, las monarquías del mundo, etc.- la dimensión material, geográfica y temporal del cosmos. (Polleross, 1992, p. 293)

Tal vez a una de estas cámaras perteneció la América firmada en 1754 por Johann Wolfgang Baumgartner (1702-1761), a resguardo en el Deutsche Barockgalerie del Schaezlerpalai (figura 12). Del mismo año son también Asia y África que al parecer fueron parte de un proyecto más importante, donde se perdió el cuadro de Europa.<sup>14</sup> En la América de Wolfgang aparece en primer plano una pareja, al frente un hombre de piel obscurificada va casi semidesnudo, lleva el arco en la mano izquierda y el pie derecho descansa sobre la cabeza del enemigo vencido.

**Figura 12.** *Alegoría de América*



**Fuente:** Johann Wolfgang Baumgartner, óleo sobre tela, Deutsche Barockgalerie, Schaezlerpalai, Ausburgo, 1754.

Lo acompaña una mujer de torso desnudo envuelta en una tela vaporosa, que lleva también joyas y un parasol con el que da cobijo a ambas figuras. La escena se completa por referencias marinas y algunas muestras de las riquezas de la tierra, coronadas con un lagarto, que curioso, mira alrededor. En el mismo edificio Gregorio Guglielmi (1714-1773) pintó entre 1766 y 1767 el fresco de la *Alegoría del poder global del comercio*, obra que formó parte del antiguo salón de baile del Barón Benedikt Adam Liebert von Lieberthofen (1731-1810).

<sup>14</sup> En el Rijksmuseum de Ámsterdam, existen al menos otras dos series de alegorías continentales hechas por el artista.

Al centro del fresco de Europa en majestad está flanqueada por la Fama y Cronos. Destaca abajo del conjunto el dios Mercurio, que con su influencia favoreció la empresa comercial de los barones. Con una cornucopia repleta de monedas, el mensajero se aproxima a las figuras de Asia y África, que juntas reposan bajo Europa. Por su parte América se encuentra sentada bajo la sombra de un árbol (figura 13), viste una falda de plumas adornada con cuero y oro, que tiene adosada una tela azul, desplegada como el agua de sus tierras.

**Figura 13.** *Alegoría del poder global del comercio*



**Fuente:** Gregorio Guglielmi, detalle de América, Schaezlerpalais, Ausburgo, 1766-1767.

La mujer de pecho desnudo lleva un tocado de plumas blancas y negras, el carcaj y el desplante que hace con el arco denota su condición guerrera. Se acompaña del comercio marítimo, alusiones a la bondad de sus habitantes y muestra de la riqueza mineral de sus tierras. La alegoría global del salón se complementa con cuatro cuadros de animales característicos de cada continente. Que los edificios que albergan los frescos de estas tres alegorías de los cuatro continentes se encuentren a unos cuantos pasos no parecería ser tan impresionante, si se tiene en cuenta que la ciudad de Ausburgo (Augsburg) fue base del imperio financiero de los Welser y los Fugger, familias involucradas en

las aventuras imperiales de Carlos V. Incluso los Welser sostuvieron por su cuenta las expediciones comerciales que Ambrosio Alfinger (1500-1533) hizo a territorio sudamericano.<sup>15</sup>

Sin embargo, la ciudad no es la excepción, pues desde la Península Ibérica hasta las fronteras del Sacro Imperio existen diseminadas en jardines, palacios, catedrales, bibliotecas, fuentes y mobiliario; una gran cantidad de alegorías de los cuatro continentes.<sup>16</sup> Después de la paz de Westfalia, la alegoría toma un impulso que se extiende hasta ya bien entrado el siglo XVIII, cuando es cortado de tajo por la bruma de la revolución francesa, haciendo que sea difícil encontrarla como parte del nuevo discurso revolucionario. La alegoría de los cuatro continentes regresará en el segundo tercio del siglo XIX, como protagonista de las grandes ferias mundiales que, como nuevas cámaras de maravillas, invitaban a conocer los prodigios de las naciones modernas.

## Conclusiones

América fue el espejo donde Europa fue obligada a reflejarse. Después de la petrificación intrínseca del asombro estalló un esfuerzo de entender con la intención de someter y generar categorías respaldadas por la pólvora y la religión. En estos diversos horizontes que es Europa, el *Nuevo Mundo* no siempre fue imaginado con los mismos rasgos, sin embargo, con el tiempo se le asignaron características propias que permitieron su identificación.

Bajo esta personalidad la imagen se incorporó como una pieza más que amplificaba el discurso de la universalidad de la corona o la fe, como garantes de la cohesión, el orden y el sentido teleológico del mundo. Estas imágenes además cumplieron un objetivo didáctico, encaminado a explicar la historia el “profundo conocimiento del mundo, la diversidad de civilizaciones según sus etapas de determinado desarrollo y finalmente la unidad de la tierra y sus pueblos bajo el signo de dios Apolo, o de Cristo, el Sagrado Corazón, Santa María u otra figura religiosa” (Schmale, 2018).

<sup>15</sup> Entre el 2012 y el 2015 un equipo de la Universidad de Viena documentó las alegorías continentales del Sacro Imperio realizadas entre el siglo XVI y siglo XIX. El resultado puede verse en (Schmale, 2016).

<sup>16</sup> En un primer recuento Wolfgang Schmale, identificó más de 700 alegorías de los cuatro continentes diseminadas por Europa (Schmale, 2018).

Por ello es común que, junto a la alegoría de los cuatro continentes, se encuentre velada o explícitamente una exaltación de una figura del mundo terrenal, del ámbito divino, o de ambos. En el primer caso, se encuentran los frescos del palacio Würzburg, donde la *Alegoría de los planetas y Continentes* exalta la figura del príncipe-obispo Carlos Felipe von Greiffenclau.<sup>16</sup> En el campo religioso, la alegoría de los cuatro continentes también se usó de manera extensiva, en los frescos marianos de la Iglesia de San Martín en Ausburg se usó de manera particular (figura 14). La obra es de Johann Baptist Enderle (1725 -1798) y está fechada en 1759.

**Figura 14.** *Alegoría de María*



**Fuente:** Johann Baptist Enderle, Iglesia de San Martín, Ausburgo, 1759.

En cuanto a las imágenes de América y de los cuatro continentes generadas en territorio americano hay que hacer de momento una separación; aunque pertenecen a la misma semántica, pueden existir soportes retóricos propios detrás de esas imágenes. Ya se ha comenzado la búsqueda en impresos, cuadros, edificios, biombos, iglesias y conventos. Dividida en cuatro campos la información. La investigación comienza a dar buenos resultados, pues ha permitido relacionar obras como las de la sacristía de la catedral de Puebla.

<sup>16</sup> La apoteosis ocupa la escalera de la sala imperial y se encomendó entre 1751 y 1753 a Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770).

## Referencias

- Antei, G. (1989). Iconología americana. La alegoría de América en el cinquecento florentino. *Cuadernos de Arte Colonial*, 5, 5-21.
- Campos López, R. (2014). Los nuevos retratos de América: El Diario de navegación de Cristóbal Colón y las cartas de viaje y documentos de Américo Vesputio como intertextos de los primeros mapas americanos. *Antifara: Revista de lenguas y literaturas ibéricas y latinoamericanas*, 14, 5-39.
- Chillón, A. y Duch, L. (2012). *Un ser de mediaciones. Antropología de la comunicación*. Herder.
- Colón, C. (2006). *Diario de a bordo*. EDAF Editorial.
- Eco, U. (1997). *Arte y belleza en la estética medieval*. Editorial Lumen.
- Ferrer de Valdecebro, A. (1658). *Gobierno General Moral y Político Hallado en las Fieras y Animales Silvestres*. Diego Diaz de la Carrera ed.
- Ginés de Sepúlveda, J. (1987). *Historia del Nuevo Mundo*. Alianza Editorial.
- Jansen, M. (2018). Defending the Sacred Mountain. The Painting 'Landscape of the West Indies' by Jan Mostaert and the Conquest of Gran Canaria. *Indiana*, 2, (35), 297-322.
- Lane, R. (2008). *El mundo clásico. La epopeya de Grecia y Roma*. Editorial Crítica.
- Markey, L. (2012). Stradano's Allegorical Invention of the Americas in Late Sixteenth-Century Florence. *Renaissance Quarterly*, 65(2), 385-442.
- Mignolo, W. (1982). Cartas, crónicas y relaciones del descubrimiento y la conquista. En L. Iñigo Madrigal (coord.), *Historia de la Literatura Hispanoamericana* (pp. 57-116). Editorial Cátedra.
- Mompradé, Electra L. y Gutiérrez, O. Tonatiuh. (1996). *Imagen de América*. Transportadora Marítima.
- Nokkala Mitová, R. (2017). In the Society Gods and Heroes. Myths of the Classical World in Bohemian and Moravian Wall Paintings in Aristocratic Rural Seats over the Years 1650-1690. *Nakladatelství Lidové noviny*.
- O'Gorman, Edmundo. (1972). *Cuatro historiadores de Indias, siglo XVI: Pedro Mártir de Anglería, Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés, Bartolomé de las Casas, Joseph de Acosta*. Secretaría de Educación Pública.
- Polleross, F. (1992). Joyas de las Indias y Parvus mundus. En A. Sommer-Mathis et al., *El teatro descubre América. Fiestas y teatro en la casa de Austrias (1492-1700)*, (pp. 271-326). MAPFRE.

- Reding, S. (2019). *La mirada caníbal. Testimonios del Nuevo Mundo (1492-1512)*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Santana Henríquez, G. (1995). El concepto de metáfora en Aristóteles. En Cabildo de Gran Canaria (ed.), *Homenaje a Antonio de Bethencourt Massieu* (pp. 403-416). Las Palmas de Gran Canaria.
- Schmale, W., Romberg, M. y Kostlbauer, J. (2017). *The Language of Continent Allegories in Baroque Central Europe*. Franz Steiner Verlag.
- Schmale, W. (2018). La représentation de l'humanité. Les allégories peintes al fresco des « quatre parties du monde » au dix-huitième siècle. *Diciottesimo Secolo*, (3), 175-85.
- Zugasti, M. (2005). *La alegoría de América en el barroco hispánico: Del arte efímero al teatro*. Pre-textos.

## Bibliografía complementaria

- Anderson, Perry. (1998). *El estado absolutista*. Siglo XXI.
- Bonet Correa, Antonio. (1979): La fiesta barroca como práctica del poder. *Diwan* 5-6, 53-85.
- Beristáin, Helena. (2001). *Diccionario de Retórica y Poética*. Porrúa.
- Bermúdez, Jorge R. (1994). *Gráfica e identidad nacional*. Universidad Autónoma Metropolitana.
- Carril de, Bonifacio. (1991). *El bautismo de América*. Mapfre/Emecé.
- Gascón Ricao, Antonio. (2002). La influencia de los sistemas digitales clásicos en la creación del llamado alfabeto manual español. En José María Maestre (coord.). *Humanismo y pervivencia del mundo clásico, vol. V, Homenaje al profesor Antonio Fontán* (pp.2481-2504). Instituto de Estudios Humanísticos.
- Gómez Moreno, Ángel. (2015) Burckhardt y la forja de un imaginario: España, la nación sin Renacimiento. *eHumanista. Journal of Iberian Studies* 29, 13-31.
- Kanas, Nick. (2007). *Star Maps. History, Artistry, and Cartography*. Springer.
- Keazor, Henry. (2008): Theodore De Bry's Images for America. *Print Quarterly*, 2, (15), 131-149.
- Marques Rodiles, Ignacio. (1976). *Noticias del Nuevo Mundo*. Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística.

- Martínez Baracsg, Rodrigo. (2006). *La perdida Relación de la Nueva España y su conquista de Juan Cano*. INAH.
- Olaya Sanfuentes, Echeverría. (2013). *Develando el Nuevo Mundo*. Universidad Católica de Chile.
- Pigafetta Antonio, (2019). *La primera vuelta al mundo. Relación de la expedición de Magallanes y Elcano*. Alianza.
- Pino-Díaz del, Fermín, Riviale, Pascal, Juan j. R. Villarías-Robles. (2009). *Entre textos e imágenes. Representaciones antropológicas de la América Indígena*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Rodríguez de la Flor, Fernando y Galindo Blasco, Esther (1994). *Política y fiesta en el barroco*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Rossi, Annunziata. (1991). Italia en su largo camino hacia América. En Zea Leopoldo (comp.) *Ideas y presagios del descubrimiento de América*, (pp.125-156). Fondo de Cultura Económica.
- Salas, Mario Alberto. (1960). *Crónica florida del mestizaje de las Indias: Siglo XVI*. Salas.
- Viennot, Eliane. (2008). Les Amazones dans le débat sur la participation des femmes au pouvoir á la Renaissance. En Leduc, G. *Réalité et représentations des Amazones*, (pp. 113-129). L´Harmattan.
- Zweig, Stefan. (2017). *Magallanes la aventura más audaz de la humanidad*. Maxtor.
- Zweig, Stefan (2019). *Américo Vespucio: Relato de un error histórico*. Acantilado.