

VISIONES DEL NUEVO MUNDO. NUEVAS  
APROXIMACIONES A LA REPRESENTACIÓN GRÁFICA  
DE AMÉRICA Y SUS HABITANTES.  
ENSAYO BIBLIOGRÁFICO:

- SLOAN, Kim, *A New World. England's first view of America* (with contributions by Joyce E. CHAPLIN, Christian F. FEEST and Ute KUHLEMANN), London, The British Museum Press, 2007, 256 pp. (183 ilustraciones en color).
- BRIENEN, Rebecca Parker, *Visions of Savage Paradise. Albert Eckhout, Court Painter in Colonial Dutch Brazil*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006, 288 pp. (72 figuras en blanco y negro, 17 láminas en color).
- PRATT, Stephanie, *American Indians in British Art 1700-1840*, Norman, University of Oklahoma Press, 2005, X + 198 pp. (32 ilustraciones en blanco y negro, 17 láminas en color).

El interés por los testimonios visuales sobre América y sus habitantes a lo largo del período colonial se ha ido incrementando notablemente en los últimos treinta años. Desde los trabajos iniciales de Hugh Honour, realizados al calor de los actos relacionados con la celebración del II Centenario de la Independencia de Norteamérica<sup>1</sup>, pasando por las publicaciones no menos imprescindibles de Karl-Heinz Kohl<sup>2</sup>, Jean-Paul Duviols<sup>3</sup>, Susi Colin<sup>4</sup> y un largo etcétera hasta la actualidad, los trabajos sobre las representaciones gráficas del Nuevo Mundo y sus poblaciones humanas se han ido volviendo un auténtico campo especializado de estudio, que resulta ser cada vez más com-

---

<sup>1</sup> Me refiero, claro está, a Honour, 1975 y 1976. De esta última obra (que es un catálogo de exposición) existe versión previa en inglés, que sin embargo es algo más incompleta y descuidada: Honour, 1975b.

<sup>2</sup> Kohl (ed.), 1982.

<sup>3</sup> Duviols, 1985. Recientemente este autor ha publicado una nueva obra que recopila varios de sus trabajos sobre este tema: Duviols, 2006.

<sup>4</sup> Colin, 1988.

plejo y cada vez más interesante (al menos, en opinión del que escribe estas líneas).

Esa complejidad y ese proceso de continua renovación se refleja en bastantes de las publicaciones aparecidas últimamente sobre el tema, tres de las cuales hemos seleccionado para comentar aquí.

#### LA PRIMERA VISIÓN DE AMÉRICA (EL SIGLO XVI)

Es bien sabido que el primer conjunto de imágenes que conservamos realizado en suelo americano por un artista profesional europeo es el que hizo John White en la década de 1580, en el contexto de uno de los primeros ensayos de colonización llevados a cabo por los ingleses en Norteamérica, la famosa «colonia perdida» de la primitiva Virginia (ubicada en la actual Carolina del Norte). Se trata de una formidable colección de acuarelas (hoy en el British Museum) cuyos contenidos son predominantemente naturalistas, pero que incluyen además la cartografía, la topografía y la etnografía; esta última, sin duda, su parte más llamativa y mejor conocida.

Este conjunto de imágenes, dada su fragilidad material, se expone al público sólo en ocasiones muy contadas (una vez cada veinte años, viene a ser la secuencia hasta ahora). Y en cada una de esas ocasiones su exposición ha dado lugar a una publicación de importancia. La primera fue el monumental estudio de Paul Hulton y David B. Quinn de 1964, que incorporaba además la primera reproducción facsimilar completa (muy hermosa, aunque insuficiente para las exigencias actuales)<sup>5</sup>. Y la segunda, en 1984 y también por Paul Hulton, fue una obra de dimensiones más modestas y contenidos más sintéticos, pero igualmente rica en informaciones, que aportaba una muy digna reproducción de las acuarelas de White en color y un amplio conjunto de dibujos relacionados reproducidos sólo en blanco y negro<sup>6</sup>. Aparece ahora, en el 2007, la obra de Kim Sloan, que no es una mera reiteración de los venerables trabajos de Hulton y Quinn, sino una nueva edición que aporta perspectivas, datos e interpretaciones diferentes, además de una magnífica reproducción en color —la mejor hasta el momento— de las acuarelas originales y de muchos de los dibujos relacionados con ellas.

Ante todo debe decirse que la obra aborda el conjunto gráfico de White de una forma crítica y completa. Eso quiere decir que, en primer lugar, se afrontan no sólo las acuarelas atribuidas a la mano del artista isabelino, sino tam-

---

<sup>5</sup> Hulton and Quinn, 1964.

<sup>6</sup> Hulton, 1984.

bién los «offsets» o calcos que involuntariamente se desprendieron de ellas cuando el cuaderno que las contenía se empapó (durante el desgraciado incendio de 1865) y se intercalaron hojas de secado entre sus páginas, hojas a las que se transfirieron buena parte de los pigmentos originales. En segundo lugar, se afrontan las láminas del llamado Manuscrito Sloane, copia antigua y bastante fiel de un original de White hoy perdido, que presenta notables diferencias con respecto a las acuarelas consideradas habitualmente como originales. En tercer lugar, se estudian otras copias antiguas de obras del pintor isabelino, que nos han llegado generalmente en la forma de dibujos aislados o láminas sueltas. Por último, claro está, se tiene en cuenta la importantísima versión en grabado que Theodoro de Bry publicó en 1590, aunque en este caso sólo se atiende a las láminas con interés crítico y sólo se las reproduce a escala reducida y en blanco y negro<sup>7</sup>.

Como consecuencia de este estudio crítico, que cumple las funciones de un catálogo, deben destacarse al menos dos cosas. Primero, la revalorización de la copia Sloane como una versión bastante próxima al original más acabado de White. Segundo, el cuestionamiento de qué es exactamente el famoso cuaderno original de White, porque nada dice que sea obra de este artista (salvo la tradición) y porque sus bellas láminas con frecuencia acusan lagunas o se separan de las versiones recogidas tanto en el Manuscrito Sloane como en los grabados de De Bry. Es decir, o se trata de una copia antigua o es un original que recoge un estadio o una versión diferente a la utilizada por los otros artistas. En cualquier caso, ya no se trata de un conjunto de acuarelas que ilustran la primera «visión» de América, sino que estamos ante una compleja serie de variantes cuyo conjunto, estudiado críticamente, es el que permite aproximarnos a lo que fue esa primera visión. Algo mucho menos ingenuo quizá, pero mucho más rico y matizado.

Siguiendo en esta misma línea crítica, es de notable interés el análisis material que se hace de los dibujos, señalando el efecto distorsionador que en ellos han producido la humedad y el paso del tiempo: disminuyendo el brillo general de los pigmentos, virando algunos colores y oscureciendo (hasta volver prácticamente negros) lo que originalmente eran blancos. Oscurecimiento que genera a veces efectos no muy felices, como es el caso del que afecta al blanco de los ojos, así como a ciertos brillos y tatuajes en los rostros de los distintos personajes. En este sentido, los «offsets» aportan una información correctora valiosísima y Kim Sloan incluye además un par de restauraciones

---

<sup>7</sup> De la edición de De Bry existe una buena y muy asequible reproducción facsimilar con estudio introductorio del propio Hulton: Harriot, 1972.

«virtuales» para ejemplificar mejor qué aspecto debieron tener originalmente los dibujos de White.

Pero la obra de Sloan no sólo modifica, matiza y propone una restitución de cómo debieron ser los dibujos de White, Sloan propone también una nueva manera de leerlos, a partir de unas coordenadas muy alejadas de las de Hulton y Quinn. Para esa tarea se ayuda además de las contribuciones de otros especialistas en la materia: Joyce E. Chaplin, Christian F. Feest y Ute Kuhlemann. Aunque las propuestas interpretativas de todos estos autores no siempre armonizan entre sí, el conjunto sí es muy coherente. En sus tres primeros capítulos, todos ellos a cargo de la propia Sloan, se hace una aproximación a John White y su obra gráfica como un producto neto de la Inglaterra isabelina. Se afrontan así tópicos generales como sus referentes políticos y culturales o el contexto cortesano en el que se inscriben el artista y su producción; pero también otros tópicos más específicos como las singularidades de White como «iluminador» (más que «pintor») o el importantísimo papel que el artista llegó a desempeñar en el proyecto colonial de Virginia, para el que fue nombrado gobernador y no sólo «ilustrador». Evidentemente, lo que Sloan quiere enfatizar de esta primera visión de América no es el objeto visto (aspecto que es lo que más interesó a Hulton y Quinn), sino el sujeto que «mira» y su condición europea e «inglesa», en cuanto que constituyen las lentes que hicieron posible esa temprana plasmación gráfica y, al mismo tiempo, fijaron sus límites. Se trata, si duda, de una aproximación mucho más crítica y mucho más propia de nuestra época.

En esa misma línea inciden también, aunque cada uno a su manera, los tres contribuciones de los especialistas invitados a participar. Joyce E. Chaplin, bien conocida por sus estudios sobre la historia anglo-americana temprana (en los que enfatiza la perspectiva científica y tecnológica)<sup>8</sup>, muestra de forma contundente las diferencias en la actitud inglesa hacia las poblaciones nativas y en la forma de representarlas, entre dos proyectos coloniales consecutivos. El primero, con fuerte inversión de la Corona, se ubicaba en el entorno helado del llamado «Estrecho de Frobisher» y tuvo un objetivo fundamentalmente minero; el segundo, sin financiación alguna por parte de la reina (escarmentada por la experiencia del proyecto anterior) es el ubicado en el área templada de la primitiva Virginia y tenía como uno de sus principales objetivos la creación de colonias agrícolas. Este segundo proyecto, precisamente porque sus bases de financiación no eran públicas, necesitó elaborar todo un programa propagandístico sobre aquellas «benéficas» tierras y sus «pacíficos» habitantes para poder atraer inversores y colonos. Tal es el contexto que explica la

---

<sup>8</sup> Véase especialmente Chaplin, 2001.

singular obra gráfica de White, su publicación en 1590 a través de los grabados de De Bry, y la imagen «virtuosa» que se da en ella de las poblaciones indígenas; una imagen que contrasta vivamente con el retrato duro y hasta violento que muy pocos años antes se había ofrecido de las poblaciones árticas, especialmente inuit.

Christian F. Feest, autor bien conocido por sus aportaciones a la historia de la etnografía y de las colecciones etnográficas tempranas, así como de las relaciones entre poblaciones indígenas y occidentales<sup>9</sup>, tiene por objetivo central de su contribución ubicar la obra de White en el contexto de las distintas representaciones de poblaciones americanas por parte de los europeos a lo largo del siglo XVI. En su exposición, que es quizá demasiado sintética, destaca especialmente la comparación que hace entre la obra de White y otras producciones inglesas del período isabelino (como el *Album Amicorum* de Micael van Meer o el llamado *Drake Manuscript* de la Pierpont Morgan Library, New York).

Por su parte, Ute Kuhlemann, especialista en la producción gráfica del Renacimiento, la impresa en particular, estudia la pervivencia e influencia extraordinarias que la obra de White tuvo a partir de la edición de De Bry, pudiendo encontrarse rastros de ella en los lugares y en las expresiones gráficas más inesperados. La contribución de Kuhlemann viene a sumarse a una serie de estudios que en estos últimos años están ampliando y renovando lo que sabíamos sobre la empresa editorial de los De Bry, una de las más complejas e importantes de la Europa de fines del siglo XVI y principios del XVII<sup>10</sup>, y una de las más influyentes en su actuación —no precisamente amistosa— frente España y sus territorios ultramarinos.

La obra de Kim Sloan, y las contribuciones complementarias de Chaplin, Feest y Kuhlemann, enfatizan en todos los casos la condición «epocal» y europea de esa primera visión del Nuevo Mundo, y nos enseñan más sobre la Inglaterra de 1584 que sobre las poblaciones indígenas de aquella primera Virginia. Una aportación crítica de primera magnitud que nos ubica en el estado actual de la cuestión sobre la imagen de América a finales del siglo XVI, al menos en lo que se refiere al medio de los artistas europeos profesionales con alguna experiencia directa sobre aquellas tierras y sus habitantes.

---

<sup>9</sup> Véase especialmente Feest (ed.), 1989.

<sup>10</sup> Véanse especialmente la monografía de Greve, 2004 y el volumen colectivo editado por Burghartz (ed.), 2004.

## UN NUEVO GÉNERO PICTÓRICO: EL RETRATO ETNOGRÁFICO (EL SIGLO XVII)

Manteniendo de forma estricta este último condicionante, el segundo paso de verdadera importancia se produjo vinculado a la empresa colonial holandesa en Brasil (1630-1654). El gobernador general nombrado para aquellas tierras, Johan Mauritz van Nassau-Siegen, figura política e intelectual de una fuerza excepcionales, impulsó toda una serie de obras científicas y artísticas nada comunes. Las primeras se inscriben mayoritariamente en la Historia Natural, destacando en especial la *Historia Naturalis Brasiliae* de Georg Marcgraf y Willen Piso, publicada en 1648, que tuvo como efecto indirecto incentivar la publicación, con bastante retraso por cierto, de los resultados de la expedición naturalista dirigida por Francisco Hernández que Felipe II envió a tierras americanas en la década de 1570 y cuya edición estuvo a cargo de la Academia dei Lincei, me refiero al famoso *Novae Hispaniae Thesaurus* de larga y compleja historia editorial (1628, 1648, pero en realidad: 1651). Frente a este tipo de aportaciones científicas, las otras resultan bastante más ambiguas y más difíciles de afrontar. Se trata de un formidable conjunto gráfico a medio camino entre la documentación naturalista y la producción puramente artística que incluye no sólo dibujos al carboncillo, al pastel y a la acuarela, sino también óleos sobre papel y varios conjuntos de lienzos, algunos de gran formato (paisajes, naturalezas muertas y una excepcional serie etnográfica). Una producción a cargo esencialmente de tres artistas conocidos: Georg Marcgraf (al que se debe el principal conjunto de ilustraciones a la acuarela, según el modelo habitual de la ilustración científica de la época), Frans Post (especializado en vistas y paisajes) y Albert Eckhout (el especialista en naturalezas muertas y creador de un género pictórico nuevo: el «retrato etnográfico»).

La riqueza —y belleza— de esa producción gráfica ha llamado la atención desde hace tiempo, pero su singular condición de «ilustración científica» ha condicionado notablemente la manera de aproximarse a ella. En 1989, dos naturalistas, P.J.P. Whitehead y M. Boeseman, publicaron la monografía más completa hasta la fecha sobre este conjunto de materiales, aportando una cuidada descripción documental, la reproducción fotográfica de muchos de ellos, así como la identificación científica de géneros y especies representados y otras importantes informaciones de tipo histórico y etnográfico<sup>11</sup>. Esta obra, de referencia obligada aún hoy, superaba ampliamente un bello libro pionero aparecido en Brasil en 1981, también con una fuerte orientación naturalista y

---

<sup>11</sup> Whitehead and Boeseman, 1989.

etnográfica, pero centrado exclusivamente en la obra de Albert Eckhout, el pintor sin duda más llamativo<sup>12</sup>.

Resulta inevitable mencionar además las contribuciones reunidas en el volumen colectivo editado por Ernst van den Boogaart en 1979, con motivo de la conmemoración de los 300 años de la muerte de Johan Maurits van Nassau-Siegen<sup>13</sup>. En esa obra, quizá la más amplia y compleja de todas las realizadas hasta ahora sobre este príncipe humanista, se afrontaron toda clase de temas: desde la cartografía, la astronomía, la zoología y la medicina, hasta la arquitectura, los jardines y, por supuesto, el amplio y sorprendente ciclo pictórico que nos ocupa. Se trata de contribuciones hechas predominantemente desde una óptica de historia de las ciencias, cuando no estrictamente científica. Hubo que esperar al año 2002 para que se produjera un salto cualitativo tanto en temáticas como en perspectivas. Con motivo de la exposición y del simposio internacional que tuvo por título *Albert Eckhout volta ao Brasil 1644-2002*, se hizo una notable revisión de los materiales, una nueva inspección física de los cuadros y sus dataciones, y se aplicaron nuevas perspectivas de análisis<sup>14</sup>. Una labor que se continuó, aunque de forma más sintética, en otra obra colectiva —de factura muy bella— aparecida en el 2004<sup>15</sup>. A pesar de todo, el estudio de esta producción gráfica desde el punto de vista propiamente visual, inscribiéndola en las tradiciones de representación de la época, diferenciando sus técnicas, sus estilos, sus objetivos y sus públicos, seguía pendiente de hacerse y ése ha sido el hueco al que apunta la obra de Rebecca P. Brien.

Concebida inicialmente como una tesis doctoral, se publica ahora la reelaboración de su parte nuclear, centrada en la producción de Albert Eckhout como pintor de una corte colonial holandesa en Brasil. Por supuesto, Brien hace primero un repaso completo a los datos conocidos sobre este pintor, más bien escasos; así como a toda su producción gráfica conocida, atendiendo especialmente a sus dibujos y óleos sobre papel, lo que ha hecho posible darle una dimensión crítica y procesual a sus lienzos y hacer una primera aproximación a su modo de trabajo en cuanto artista. Todo lo cual ha hecho posible ponerlo en comparación con otros autores y, sobre todo, ubicarlo con respecto a las distintas técnicas empleadas en la época en las producciones naturalistas, estudios «del natural» y «naturalezas muertas», con todo lo que eso significa.

---

<sup>12</sup> Valladares y Mello Filho, 1981.

<sup>13</sup> Boogaart, Hoetink and Whitehead (eds.), 1979.

<sup>14</sup> Berlowicz *et al.*, 2002. Pero véanse especialmente las contribuciones reunidas en Vries (ed.), 2002.

<sup>15</sup> Buvelot (ed.), 2004.

Sólo entonces la autora se decide a afrontar el núcleo de su propuesta: la representación de la naturaleza y la etnografía del Nuevo Mundo entendidas como una «etnografía visual», un proceso de conocimiento que comenzaría muy temprano en el siglo XVI pero que —según la autora— sólo alcanzaría su madurez precisamente con la obra de Eckhout y la creación de un nuevo género pictórico: el «retrato etnográfico». Es cierto que Richard Brilliant y sobre todo Peter Mason ya habían utilizado este término con anterioridad<sup>16</sup>, pero siempre de una forma mucho más laxa, a modo de un sinónimo de «retrato exótico», expresión de uso mucho más frecuente porque se ajusta mejor al tipo de preocupaciones que impulsan las investigaciones sobre colonialismo, imperialismo y exotismo. Para Rebecca P. Brien, sin embargo, «retrato exótico» y «retrato etnográfico» serían dos conceptos bien distintos, que responderían a contextos sociales, objetivos y públicos diferentes. Aunque también advierte que esas producciones serían especialmente sensibles a los cambios de geografía y de públicos, pudiendo sufrir procesos de redefinición y pasar de un tipo a otro, como habría ocurrido de hecho con las obras de Eckhout.

Buena parte de la monografía de Brien está dedicada al análisis del ciclo pictórico principal de este autor, es decir la formidable serie de retratos etnográficos, así como la serie de naturalezas muertas que es complementaria de la anterior. De especial importancia, en mi opinión, es el capítulo dedicado a los dos retratos que representan africanos (el negro probablemente de Guinea, y la negra con un niño, probablemente de Angola). Un tipo de análisis muy original que no puedo dejar de asociar a otras contribuciones sobre la representación de africanos y negros en general hechos por investigadores holandeses, como las de Jan Nederveen Pieterse y Elmer Kolfin, que me parecen de referencia obligada<sup>17</sup>.

La obra de Brien, sin embargo, alcanza su punto culminante en el capítulo final, con su propuesta de restitución del ciclo pictórico completo y del «programa» político, ideológico y cultural al que iría sujeto. Un programa que tenía una significación bien precisa en el palacio de Vrijburg, en suelo brasileño, para el que fue pensado pero que, al mismo tiempo, perdería todo su sentido original al ser desmantelado y llevado a Europa. El propio Mauricio de Nassau-Siegen procedería entonces a su «reprogramación», a su transformación en objetos de lujo adecuados para el complejo mercado de favores e influencias, movido por razones políticas, económicas y de prestigio, que unía las grandes cortes europeas de la época. Objetos de lujo de un valor excepcio-

---

<sup>16</sup> Véanse Brilliant, 1991 y Mason, 1997.

<sup>17</sup> Nederveen Pieterse, 1992 [1.ª ed. holandés, 1990] y Kolfin, 1997.



nal precisamente porque eran una representación «exótica» y «científica» al mismo tiempo.

Aunque ella no lo diga, el proceso que la investigadora holandesa describe para la obra de Eckhout no es algo único. De hecho afecta a muchas de las producciones naturalistas y etnográficas más significativas que se realizaron en suelo americano. Eso mismo fue lo que le ocurrió, por ejemplo, a la obra de Francisco Hernández, resultado de la primera expedición científica al Nuevo Mundo, cuando fue trasladada de América a Europa. Y esa fue también la «re-programación» que sufrieron obras etnográficas de un valor tan extraordinario, y tan ricamente ilustradas, como el famoso *Códice Florentino* de fray Bernardino de Sahagún o la *Nueva Corónica y buen gobierno* de Huamán Poma. Esta última, no creo que por casualidad, conservada también en el magnífico gabinete de curiosidades de los reyes de Dinamarca.

Si hubiera que hacerle una crítica al trabajo de Brienen, yo la centraría en la estrechez de su óptica, en su excesiva concreción en una obra, un lugar, una escuela. La producción de Eckhout, sobre todo entendida como creadora de un género pictórico nuevo, necesita de una perspectiva algo más amplia, entre otras cosas porque debe demostrar que efectivamente se trata de un «género» nuevo, con cierta continuidad en el tiempo, lo que —como mínimo— obliga a referirse a la existencia de otras producciones pictóricas con características similares, cosa que la autora no hace. Y eso es un problema porque en su definición —tal como yo la he entendido— chocan la idea de «retrato» con la de «tipo». No sé cómo consideraría Brienen la magnífica serie de retratos de inuit, realizados entre 1654 y 1753, que se conserva también en el Museo Nacional de Copenhague. Importa señalar que no son «tipos» genéricos, sino personas bien individualizadas, todas ellas con sus nombres propios. Algo que también encontramos por ejemplo en la Inglaterra de la época, en los retratos personalizados de las delegaciones de indígenas norteamericanos en suelo británico, a los que tanta atención se presta en la obra de Stephanie Pratt, como es el caso de los famosos «Four Indian Kings» de 1710. Sobre este tipo de retratos volveremos inmediatamente. Ahora lo que interesa destacar es que, en mi opinión, toda esta serie de representaciones de «individuos» concretos tienen unas características bien distintas a las que definen los cuadros que representan «tipos» humanos propiamente dichos, aunque desde luego también hay o puede haber elementos comunes entre ambos. En todo caso, y de nuevo en mi opinión, la representación de «tipos» constituye por sí misma un género pictórico diferenciado que se interesó por la variedad humana en general, tanto en Europea como fuera de ella, como por ejemplo América, lo que se tradujo en series muy variadas, algunas tan características y especializadas como los

famosos «cuadros de castas», sobre los que últimamente también han aparecido estudios de especial relevancia<sup>18</sup>.

MEDIACIÓN POLÍTICA Y REPRESENTACIÓN: ¿ALIADOS O RAZA MORIBUNDA?  
(EL SIGLO XVIII)

La compleja problemática que ya deja ver la obra de Brien en se vuelve tema central de la de Stephanie Pratt quien, bien consciente de las dificultades, acota con todo cuidado su estudio a los (*North*) *American Indians in British Art* y al siglo XVIII, con alguna prolongación en el XIX. Y todo ello sin una voluntad de ser exhaustiva o de fijar un «catálogo» más o menos completo.

Limitaciones incluidas, la monografía de Pratt —también en este caso la versión publicada de un texto originalmente más amplio presentado como tesis doctoral— afronta un material abundante y muy rico al que hasta ahora se había prestado muy escasa atención, sobre todo si se compara con la bibliografía existente sobre las representaciones de indios en los siglos XVI y XIX, no por casualidad los dos períodos «fundacionales» por excelencia desde la óptica de Estados Unidos.

Debe decirse que, en principio, el tipo de representaciones que interesa a Stephanie Pratt es bastante amplio: desde imágenes genéricas de carácter alegórico usadas en múltiples contextos (objetos decorativos, atrezzo teatral, obras literarias o panfletos políticos), a obras figurativas con una vocación filosófico-científica por establecer la tipológica de las variedades humanas o —mejor aún— la de las pasiones y afectos, enfatizando en este último caso el carácter universal de los celos, la gratitud, el amor maternal o el respeto filial, muy en consonancia con las inquietudes universalizadoras del pensamiento ilustrado. Pero por encima de todos estos materiales, un tanto confusos y genéricos, sobresale un conjunto de representaciones de individuos concretos a los que se «retrata» en la propia Inglaterra en cuanto personajes dotados de una capacidad de actuación política y a los que se otorga una condición de «aliados».

El estudio de este tipo de representaciones personalizadas y manifiestamente políticas, la evolución que siguen a lo largo del siglo XVIII y la relación que guardan con esas otras imágenes genéricas de carácter más o menos «alegórico», constituye el hilo conductor de la obra de Pratt y, desde luego, repre-

---

<sup>18</sup> Véanse las monografías de Carrera, 2003 y Katzew, 2004. Merece la pena consultar también el trabajo colectivo editado por Romero de Tejada (ed.), 2004. De todos modos, sigue siendo de obligada referencia el trabajo de García Saiz, 1989.

senta su punto más fuerte e interesante. En realidad, esos retratos son una expresión bien clara de cómo «the world conceived symbolically could not contain the pressure of history» (21). Lo que Pratt muestra y demuestra en su estudio es cómo la competencia colonial y los intereses en conflicto entre Francia e Inglaterra crearon un espacio intermedio —un *middle ground* diría Richard White— que hizo posible el reconocimiento del indio norteamericano —y su representación— como un personaje con una dimensión política y humana complejas. Los arquetipos simplificadores sobre los indígenas del Nuevo Mundo tuvieron que dejar paso en la Inglaterra del siglo XVIII a un personaje nuevo y con autonomía propia: «To think of America in the 1760s and 1770s was to think of sachems, kings, and war leaders, rather than an exotic confection of nudity and tropical abundance» (22).

El precario equilibrio que mantenían las potencias europeas en suelo norteamericano hizo que el apoyo de las poblaciones indígenas se volviera un factor decisivo para el control de espacios estratégicos y fuentes de aprovisionamiento comercial. Desde finales del siglo XVII y durante buena parte del XVIII los grupos demográficamente más densos y políticamente más complejos, como los iroqueses, cherokees o creeks, por poner ejemplos bien conocidos, asumieron una excepcional importancia comercial y militar para británicos (y franceses, aunque Stephanie Pratt no lo diga). Se suceden así diferentes «diplomatic initiatives and formal treaties» que tuvieron como consecuencia indirecta «drawing the Indian into a European system of rights and privileges», por ponerlo nuevamente en palabras de Pratt (35). Es así como tienen lugar las delegaciones de indígenas que, siguiendo el modelo francés, visitaron Inglaterra. Desde la famosa visita de los «Four Indians Kings» a la Reina Ana en 1710 (punto de partida de una amplia serie de retratos, miniaturas y grabados), pasando por los «seven Cherokee ambassadors» de 1730, la de «Chief Tomochichi of the Creeks and other Indians» de 1734 (muy poco atendida por Pratt, por cierto, a pesar de la calidad de los retratos individuales y colectivos a los que dio lugar), y un largo etcétera que asumió una dimensión bien diferente a partir de la delegación cherokee de 1762 (origen de varios retratos excepcionales, uno por Joshua Reynolds).

Los acontecimientos que se produjeron en la segunda mitad del siglo alteraron profundamente el precario equilibrio que había hecho posible la existencia de ese *middle ground* que visibilizaba políticamente como un actor autónomo a las poblaciones indígenas. La derrota de Francia y su desaparición como potencia colonial en Norteamérica, seguida de la independencia de los Estados Unidos, que implicó la retirada de Inglaterra a sus territorios del Canadá, modificaron por completo la situación y hasta los propios actores del drama. Y cambiaron sobre todo el papel que hasta entonces habían desempeñado los

grupos indígenas. A partir de entonces su apoyo dejó de ser decisivo y la importancia de su dimensión política para Inglaterra fue menguando hasta desaparecer. El retrato personalizado se va haciendo más raro y más dramático, sustituido progresivamente por el de «tipos» o por imágenes más o menos «alegóricas», casi siempre cargadas de sentimentalismo, entre las que se va imponiendo la representación de la «raza moribunda», un concepto que tendría larga proyección más allá de Inglaterra y del siglo XVIII.

La contribución de Pratt debe entenderse en el contexto de estudios que están renovando la llamada *Early American History* (una interesante manera de evitar el término «colonial»), y se relaciona especialmente con aquellos trabajos que han documentado el complejísimo juego de relaciones que hubo entre las poblaciones europeas y las indígenas, tales como los de Colin C. Calloway y Richard White, cuyos títulos más conocidos —*New Worlds for All* y *The Middle Ground*— constituyen por sí mismos una declaración de principios y una propuesta interpretativa<sup>19</sup>. Pero además la obra de Pratt se inscribe por derecho propio en la serie de estudios que están apareciendo en los últimos años sobre la «imagen» del indio en la cultura sajona del período (imagen en su sentido amplio, mental y literario). Me refiero a trabajos como los de Laura Stevens, Troy Bickham y Tim Fulford<sup>20</sup>, por ejemplo, más que a estudios sobre la imagen gráfica propiamente dicha, un campo —ya lo hemos comentado— sorprendente mente poco trabajado para este período, aunque desde luego hay alguna excepción<sup>21</sup>.

Aceptando todos sus méritos, la obra de Pratt también acusa ciertas debilidades, algunas de las cuales me parece oportuno señalar. La investigadora tiene una evidente simpatía por la región noreste de Estados Unidos (la de los bosques orientales o *Eastern Woodlands*) y presta especial atención a la frontera que se define primero entre Francia e Inglaterra, y después entre Inglaterra y Estados Unidos. Los casos que se detiene a estudiar son prioritariamente de este área: mohawks e iroqueses en general, como ocurre con los «Four Indian Kings» de 1710 o con el inquietante Joseph Brant y sus dos visitas a Inglaterra de 1776 y 1786. De este material empírico extrae sus ideas más creativas y sus propuestas más interesantes. Mucha menos atención le dedicada, sin embargo, a la amplia región del sureste estadounidense (el *Southeast*), en donde las tensiones entre Francia e Inglaterra estuvieron mediadas por una tercera presencia colonial que, desde muy temprano, había fijado además una importantísima frontera territorial. Me refiero, claro está, a España y el límite norte de la Nue-

---

<sup>19</sup> Me refiero, claro está, a White, 1991 y Calloway, 1997.

<sup>20</sup> Stevens, 2004. Bickham, 2005. Fulford, 2006.

<sup>21</sup> Tobin, 1999.

va España, incluyendo La Florida. No es casual que buena parte de las delegaciones que visitaron la Inglaterra del siglo XVIII y dejaron huellas gráficas admirables, fueran creeks o cherokees procedentes precisamente de esta región del sureste. Algunas ya las hemos mencionado con anterioridad, como la de los «seven Cherokee ambassadors» de 1730, la de «Chief Tomochichi of the Creeks» de 1734 o la delegación cherokee de 1762, pero hubo otras muchas, entre las que no se puede olvidar la delegación enviada conjuntamente por las naciones creek y cherokee en 1790, cuyo objetivo fue nada menos que proponer una alianza a Inglaterra con el fin de conquistar México (acción que, según se argumentaba, podría compensar cumplidamente a los británicos por su pérdida de los territorios estadounidenses).

Esa propuesta conjunta de las naciones creek y cherokee en 1790 demuestra, por un lado, lo complejas y explosivas que podían ser las relaciones políticas en la zona y, por otro, el papel ineludible que España y la Nueva España desempeñaban en ella. En este último sentido debe destacarse además que el reconocimiento de las «naciones» indias como entidades políticas autónomas con las que se mantenían relaciones diplomáticas y se firmaban tratados de alianza no fue una iniciativa británica, inspirada más o menos por un modelo francés, sino que se trataba de una práctica habitual de la corona española en todos sus territorios ultramarinos, y no sólo en el de los actuales Estados Unidos. Sin duda las tesis de Pratt hubiera sacado un gran partido de estudios como los de David J. Weber, por poner un ejemplo que me parece obligado<sup>22</sup>, porque entre otras cosas le hubieran permitido reconocer y caracterizar otros importantes espacios de mediación, otros *middle grounds* donde demostrar y refinar sus propuestas.

En cualquier caso, con sus limitaciones y virtudes, la obra de Pratt me parece un buen colofón con el que cerrar este repaso sobre algunas de las contribuciones que me han parecido más significativas sobre la representación gráfica de América y sus habitantes. A diferencia de Kim Sloan y también de Rebecca P. Brien, Pratt es la única que no se queda en la óptica europea y en los condicionantes que ésta impuso a las «visiones del Nuevo Mundo», sino que atiende al sujeto representado como alguien que estaba dotado de una capacidad de respuesta y que podía condicionar la representación misma. Se trata de una variable que me parece muy importante y que expresa toda una sensibilidad diferente a la hora de hacer este tipo de estudios. Variable y sensibilidad que probablemente están marcando toda una futura línea de investigación.

---

<sup>22</sup> Me refiero especialmente a su última monografía: Weber, 2005 [y traducción al español, Weber, 2007].

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Berlowicz, Barbara *et al.*, *Albert Eckhout volta ao Brasil / Albert Eckhout returns to Brazil: 1644-2002*, Copenhagen, Nationalmuseet, 2002.
- Boogaart, E. van den; H. R. Hoetink and P. J. P. Whitehead (eds.), *Johan Maurits van Nassau-Siegen 1603-1679. A Humanist Prince in Europe and Brazil*, La Haya, The Johan Maurits van Nassau Stichting, 1979.
- Bickham, Troy, *Savages within the Empire: Representations of American Indians in Eighteenth-Century Britain*, New York, Oxford University Press (USA), 2005.
- Brilliant, Richard, *Portraiture*, Londres, Reaktion Books, 1991.
- Burghartz, Susanna, (ed.), *Inszenierte Welten - Staging New Worlds. Die west- und ostindischen Reisen der Verleger de Bry, 1590-1630 - De Bry's Illustrated Travel Reports, 1590-1630*, Basilea, Schwabe Verlag, 2004.
- Buvelot, Quentin, (ed.), *Albert Eckhout: A Dutch Artist in Brazil*, Zwolle/ La Haya, Waanders Publishers/Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis, 2004.
- Calloway, Colin G., *New Worlds for All: Indians, Europeans, and the Remaking of Early America*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1997.
- Carrera, Magali M., *Imagining identity in New Spain: race, lineage, and the colonial body in portraiture and casta paintings*, Austin, University of Texas Press, 2003.
- Chaplin, Joyce E., *Subject Matter: Technology, the Body, and Science on the Anglo-American Frontier, 1500-1676*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2001.
- Colin, Susi, *Das Bild des Indianers im 16. Jahrhundert*, Idstein, Schulz-Kirchner Verlag (Wissenschaftliche Schriften, Reihe 12, Beiträge zur Kunstgeschichte, 102), 1988.
- Duviols, Jean-Paul, *L'Amérique espagnole vue et rêvée. Les livres de voyages de Christophe Colomb à Bougainville*, Paris, Éditions Promodis, 1985.
- Duviols, Jean-Paul, *Le miroir du Nouveau Monde. Images primitives de l'Amérique*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006.
- Feest, Christian F., (ed.), *Indians and Europe. An interdisciplinary collection of essays*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1989.
- Fulford, Tim, *Romantic Indians: Native Americans, British Literature, and Transatlantic Culture 1756-1803*, New York, Oxford University Press (USA), 2006.
- García Saiz, Concepción, *Las castas mexicanas. Un género pictórico americano*, Milán, Olivetti, 1989.
- Greve, Anna, *Die Konstruktion Amerikas. Bilderpolitik in den «Grands Voyages» aus der Werkstatt de Bry*, Colonia, Weimar y Viena, Böhlau Verlag, 2004.

- Harriot, Thomas, *A briefe and true report of the new found land of Virginia* (The complete 1590 edition with the 28 engravings by Theodor de Bry after the drawings of John White and other illustrations. With a new Introduction by Paul Hulton), New York, Dover Publications, 1972.
- Honour, Hugh, *The New Golden Land: European Images of America from the Discoveries to the Present Time*, New York, Pantheon Books/Random House, 1975.
- Honour, Hugh, *The European Vision of America*, (Catalogue of a special exhibition to honor the Bicentennial of the United States, organized by The Cleveland Museum of Art, The National Gallery and the Réunion des Musées Nationaux), Washington and Cleveland, National Gallery and Cleveland Museum of Art, 1975b.
- Honour, Hugh, *L'Amérique vue par l'Europe*, Paris, Éditions des Musées Nationaux, 1976.
- Hulton, Paul, *America 1585. The Complete Drawings of John White*, Chapel Hill and London, The University of North Carolina Press and British Museum Publications, 1984.
- Hulton, Paul, and David B. Quinn, *The American Drawings of John White, 1577-1590*, 2 vols., London and Chapel Hill, British Museum Publications and The University of North Carolina Press, 1964.
- Katzew, Ilona, *La pintura de castas. Representaciones raciales en el México del siglo XVIII*, México, Conaculta - Turner, 2004 [versión en inglés: *Casta Painting: Image of race in Eighteenth-Century Mexico*, New Haven, Yale University Press, 2004].
- Kohl, Karl-Heinz, (ed.), *Mythen der Neuen Welt. Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas*, Berlín, Frölich und Kaufmann Verlag, 1982.
- Kolfin, Elmer, *Van de slavenzweep en de muze: twee eeuwen verbeelding van slavernij in Suriname*. Leiden, Koninklijk Instituut voor Taal-, Land- en Volkenkunde (KITLV), 1997.
- Mason, Peter, *Infelicities: Representations of the Exotic*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1997.
- Nederveen Pieterse, Jan, *White on Black. Images of Africa and Blacks in Western Popular Culture*, New Haven, Yale University Press, 1992 [1.ª ed. holandés, 1990].
- Romero de Tejada, Pilar, (ed.), *Frutas y castas ilustradas*, Madrid, Museo Nacional de Antropología, 2004.
- Stevens, Laura M., *Poor Indians: British Missionaries, Natives Americans, and Colonial Sensibility*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2004.
- Tobin, Beth Fowkes, *Picturing Imperial Power: Colonial Subjects in Eighteenth-Century British Painting*. Chapel Hill, Duke University Press, 1999.
- Valladares, Clarival do Prado y Luiz Emygdio de Mello Filho, *Albert Eckhout, pintor de Mauricio de Nassau no Brasil 1637-1644*, Rio de Janeiro, Livroarte, 1981.

- Vries, Elly de (ed.), *Albert Eckhout volta ao Brasil 1644-2002: simpósio internacional de especialistas/ Albert Eckhout return to Brazil: International Experts Symposium*, São Paulo, Donigraph, 2002.
- Weber, David J., *Bárbaros: Spaniards and their Savages in the Age of the Enlightenment*, New Haven, Yale University Press, 2005 [traducción al español: *Bárbaros. Los españoles y sus salvajes en la era de la Ilustración*, Editorial Crítica, Barcelona, 2007].
- White, Richard, *The Middle Ground: Indians, Empires, and Republics in the Great Lakes Region, 1650-1815*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.
- Whitehead, P. J. P. and M. Boeseman, *A portrait of Dutch 17th century Brazil. Animals, plants and people by the artists of Johan Maurits of Nassau*, Amsterdam/Oxford/New York, North Hollan Publishing Company (Serie: Koninklijke Nederlandse Academie van Wetenschappen, Verhandelingen Afd. Natuurkunde, Tweede Reeks, deel 87), 1989.

Jesús BUSTAMANTE  
Grupo de Estudios Americanos (GEA)  
Instituto de Historia-CCHS-CSIC