



## **EL GENIO LIBERADO: ARTISTAS AFROAMERICANOS DURANTE EL SIGLO XVIII**

### **THE LIBERATED GENIUS: AFRICAN-AMERICAN ARTIST DURING THE EIGHTEENTH CENTURY**

**David Martín López\***

**Cómo citar este artículo/Citation:** Martín López, D. (2016). El genio liberado: artistas afroamericanos durante el siglo XVIII. *XXI Coloquio de Historia Canario-Americana (2014)*, XXI-038. <http://coloquioscanariasmerica.casadecolon.com/index.php/aea/article/view/9520>

**Resumen:** Este trabajo analiza, desde una perspectiva histórica, artística y de género, el complejo campo del esclavo africano y su relación profesional con las Artes en Norteamérica a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX. Resulta significativo cómo las dotes artísticas de algunos esclavos permitieron en los albores del siglo XIX una emancipación y liberación de su yugo. El arte se convierte así en medio de libertad y desarrollo profesional para algunos esclavos privilegiados que unirán en sus diseños una amalgama inconfundible de tradiciones culturales, políticas y artísticas, donde África está de uno u otro modo presente.

**Palabras clave:** Estética masónica; arte colonial; afroamericano; esclavitud; abolicionismo; artista; identidad; Norteamérica

**Abstract:** This paper examines, from an historical, artistic and gender perspective, the complex field of African slaves and their professional relationship with the Arts in North America in the late eighteenth century and early nineteenth century. It is significant how the artistic skills allowed some slaves in the early Nineteenth century to emancipate from their yoke. Art thus becomes a means of freedom and professional development for some privileged slaves who joined in his designs a distinctive amalgam of artistic cultural traditions, political references and African aesthetics.

**Keywords:** Freemasonic Aesthetics; Colonial Art; Afroamerican Art; Afroamerican; Slavery; Abolitionist; Artist; Identity; North-America

#### INTRODUCCIÓN

Este estudio aborda, a modo de pequeño ensayo y, bajo una perspectiva histórica, artística y de género, el complejo campo del esclavo africano y su relación profesional con las Artes en Norteamérica a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX, y su relación con las aptitudes francmasónicas desarrolladas en dicho periodo<sup>1</sup>. Por motivos de extensión no podemos afrontar con amplitud la historia y el contexto cultural y político que supone la esclavitud en Estados Unidos de América, desde sus orígenes hasta la propia abolición de la esclavitud promulgada por el presidente, filántropo y francmasón Abraham Lincoln en 1863 y efectiva desde 1865, cuestión que de forma sucinta daría para otras reflexiones ajenas a nuestro objetivo: el arte del genio liberado.

Resulta significativo cómo las dotes artísticas de algunos esclavos permitieron en los albores del siglo XIX una emancipación y liberación de su yugo. El arte se convierte así en medio de libertad y desarrollo

\* Dpto. de Historia del Arte. Universidad de Granada. España. Correo electrónico: [dml@ugr.es](mailto:dml@ugr.es).

<sup>1</sup> Este trabajo forma parte del Proyecto de Investigación I+D+I: HAR2012-31321: *El artista y el dolor: el sufrimiento como límite de la representación artística contemporánea*, otorgado por el Ministerio de Economía y Competitividad, Gobierno de España, y adscrito a la Universidad de Granada.

profesional para algunos esclavos privilegiados que unirán en sus diseños una amalgama inconfundible de tradiciones culturales, políticas y artísticas, donde África está de uno u otro modo presente<sup>2</sup>.

Aunque a mediados del siglo XVIII, la colonia británica tenía muchas preocupaciones políticas y económicas que auguraban su escisión del Reino Unido, podríamos decir que entre las elites comerciantes de la incipiente potencia norteamericana existía, de forma preclara, un especial interés por dotar a la nueva comunidad de un rico patrimonio. Personalidades francmasonas norteamericanas como Benjamin Franklin o Thomas Jefferson demuestran justamente un alto compromiso estético con Estados Unidos creando instituciones culturales y diseñando, bajo los parámetros clasicistas del neopaladianismo, las nuevas estructuras académicas como la Universidad de Virginia. Para ello, las artes liberales de la colonia presentan una sorprendente evolución a medida que nos encontramos cercanos a su emancipación de la metrópoli británica. Además, la cultura afroamericana es una realidad en este periodo, lleno de nuevos postulados teóricos y políticos para afrontar la dicotomía estatal de la esclavitud y la libertad<sup>3</sup>.

Desde 1789 hasta 1830, algunos estados al norte de Maryland habían decretado la abolición de la esclavitud en sus dominios, cuestión que había provocado flujos migratorios y nuevos parámetros culturales jamás sospechados por la excolonia británica. En el Reino Unido, una serie de movimientos metodistas y especialmente cuáqueros habían pedido al gobierno la abolición de la esclavitud desde 1783.

El clérigo anglicano John Newton (1725-1807), antiguo comerciante y tratante de esclavos, renegando de su pasado y ya convertido en pastor, escribe en 1788 un panfleto titulado *Pensamientos sobre la Trata de Esclavos* que abre un debate en el seno de la sociedad británica, llegando al parlamento dicha cuestión mediante la figura de William Wilberforce (1759-1833)<sup>4</sup>. Surge así en 1789 un movimiento abolicionista denominado la *Society for Effecting the Abolition of Slavery*, fundado por Thomas Clarkson (1760-1846).

En 1807 se produce de forma efectiva en el Parlamento londinense la prohibición de la trata y comercio de esclavos en barcos británicos pero no así los existentes en las colonias que llegaran por otros medios marítimos ajenos a la titularidad británica. Esta circunstancia provocaba la ira de los movimientos anti-esclavitud que en agosto de 1833 obtuvieron la aprobación del gobierno para abolir la esclavitud en todas las colonias del imperio, Ley denominada *The Slavery Abolition Act*. Curiosamente, desde un primer momento, el arte al servicio de los idearios políticos y sociales juega un papel importante.

Este estudio analiza también otros aspectos históricos y sociológicos asociados a este despertar artístico afroamericano. Vínculos sociales e ideológicos de este contexto, ligados indiscutiblemente a algunos movimientos abolicionistas fueron potenciados por una prominente francmasonería británica.

Los movimientos abolicionistas surtieron efecto en el seno de la francmasonería europea y americana<sup>5</sup>. La masonería británica juega, indirectamente, un papel indiscutible en la abolición de la esclavitud. En su sede londinense, el *Freemasons Hall*, se llevan a cabo numerosos debates abolicionistas como el que atienden más de 2000 personas en 1830 o como la primera conferencia mundial abolicionista celebrada en 1840, con la participación como orador del propio Thomas Clarkson.

Los nuevos ideales de la francmasonería desde sus orígenes especulativos en 1717, con un espíritu filantrópico y un carácter ético universal, abogan en este contexto lograr una regularización del afroamericano en su nueva sociedad. Aunque dentro de la logia, no podían manifestarse cuestiones de política y religión<sup>6</sup>, muchos de sus miembros adoptaban una postura militante y activa en pro de los derechos humanos de los esclavos, participando mediante ensayos y poemarios en los diarios masónicos, como el poeta francmasón de origen irlandés James Field Stanfield, quien en 1788 escribe *Observations on a*

2 Cfr. MCGRATH y MASSING (2012).

3 Cfr. BEARDEN y HENDERSON (1993).

4 William Wilberforce no está constatado como masón en el Reino Unido, aunque en determinadas historiografías se aluda a él como miembro. El carácter filomasónico de sus aptitudes abolicionistas y el marcado componente filantrópico de su figura lo hicieron meritorio de asignar su nombre a una logia de Hull en Yorkshire desde 1886.

5 <http://michelinewalker.com/2014/01/31/freemasonry-abolitionism/> [consultado: 20 de junio de 2014].

6 En las premisas de la Gran Logia de Inglaterra en 1717, los hombres no nacidos libres -“free-born”- no podían ser miembros aun siendo liberados de su esclavitud, el problema estatutario fue resuelto en 1847 sustituyendo la palabra “free-born” por “free-man” debido a la importancia de logias en las antiguas Colonias del Caribe donde se iniciaban como masones afroamericanos libertos.

*Guinea Voyage*, una serie de cartas publicadas y dirigidas a Thomas Clarkson. El abogado, anticuario y topógrafo francmasón William Hutchinson publica una serie de obras teatrales que prosiguen el mismo objetivo social de concienciar mediante el arte la abominación de la esclavitud británica. Así en su obra *La princesa de Zanfara* (1789), inicialmente rechazada por Mr. Harris, el responsable del teatro del *Covent Garden* de Londres, fue ampliamente representada por gran parte de los teatros británicos. Las primeras impresiones de 1789 llevan la representación de un esclavo negro encadenado y arrodillado, obra del grabador y ornitólogo Thomas Bewick (1753-1828)<sup>7</sup>.



Grabado de esclavo africano en las colonias británicas de ingenios de azúcar. Obra del artista Thomas Bewick. Esta imagen sirvió para la impresión de la obra teatral *La princesa de Zanfara* (1789).

En este sentido, algunos de los valores de esta estética masónica pueden apreciarse la denuncia plástica del afamado ceramista blanco Josiah Wedgwood (1730-1795), o también en el ámbito estadounidense, en el caso del grabador afroamericano y abolicionista Patrick Henry Reason (1816-1898), ambos artistas francmasones.

En el caso de Wedgwood, diseña en 1787 un del medallón creado como logotipo de la Campaña anti-esclavitud, que sería la imagen prototípica del esclavo arrodillado pidiendo clemencia y libertad a su amo, que derivaría en relieves como el proyectado por William Hackwood, *Am I not a man and a brother?* (1787) para el propio Wedgwood<sup>8</sup>.

El ceramista J. Wedgwood cofundador del movimiento abolicionista *Society for the Abolition of the Slave Trade* reunía mediante la venta de estos medallones dinero para la causa. Con la inclusión de su famosa frase, políticos y reverendos, como Peter Peckard realizaron numerosos panfletos para concienciar a la sociedad británica. La expresión, sin embargo, se debe al historiador Thomas Clarkson encargado de la comisión del medallón de Wedgwood. En 1787, el ceramista y francmasón envía varios de sus medallones a Filadelfia, a la atención del también masón Benjamin Franklin, en calidad de Presidente de la *Pennsylvania Abolition Society* para que distribuyera los mismos a los miembros y simpatizantes de esta lucha. La respuesta de Franklin en carta enviada a Wedgwood no puede ser más contundente. “La Figura del Suplicante [Franklin se refiere así al esclavo arrodillado] (que está admirablemente ejecutada) estoy seguro que tendrá un efecto semejante que el mejor Panfleto escrito a favor de nuestro Pueblo Oprimido”<sup>9</sup>.

7 HUGO (1866), p. 18.

8 LUGO ORTÍZ y ROSENTHAL (2013), p. 18.

9 STERN (2004), p. 198.

En el imaginario colectivo abolicionista el “suplicante” en la expresión de Franklin permanecerá varias décadas y seguía vigente aun en la prensa en panfletos abolicionistas ya en el siglo XIX, como el que acompaña a la conferencia pro-abolicionista de Maria W. Stewart, celebrada en el emblemático *Franklin Hall* de Boston, el 21 de septiembre de 1832, y aparecida en la prensa *The Liberator*, a 17 de noviembre del mismo año.

De similares características encontramos la interesante obra del artista francmasón Patrick Henry Reason (1806-1898), uno de los primeros grabadores afroamericanos en Estados Unidos<sup>10</sup>. Cuando sus padres se asientan en Nueva York, Reason puede asistir a clase en la *African Free School*<sup>11</sup>. Fue allí donde le dieron la primera oportunidad artística. Así aparece su producción en la obra de Charles C. Anderson, *History of the African Free Schools of New York* (Nueva York, 1829).

Reason a lo largo de su trayectoria siempre estuvo comprometido con la causa abolicionista y la masonería, haciendo numerosos grabados de carácter filantrópico constatando las instituciones nuevas como las escuelas libres y gratuitas para afroamericanos en Nueva York.

Su grabado *The Truth Shall Make You Free*<sup>12</sup> aparecería como frontispicio de la *Campana de la Libertad* del Movimiento *Friends of Freedom* (Boston, 1839). Se trata de una alusión totalmente masónica donde la alegoría de la verdad como luz masónica, representada por una mujer de vestimenta blanca iluminada por la radiación del sol, protege con gesto amable a los esclavos y educa mediante hombres y mujeres blancas filántropos a los esclavos y libertos negros.

#### EL GENIO LIBERADO...

Pero debemos retrotraernos al siglo XVIII cuando en realidad podemos encontrar los primeros artistas esclavos y libertos afroamericanos de especial relevancia en Estados Unidos. La historiografía del arte sostiene que la primera vez en el arte americano que un afroamericano retrata a otra persona afroamericana se produce en los albores de la secesión con la corona británica. En 1785, G. W. Hobbs reverendo metodista afroamericano, pinta al pastel y por primera vez en Estados Unidos a otra persona negra, a un esclavo –liberto– llamado Richard Allen (1760-1831) que se había convertido en el líder político y primer obispo de la Iglesia Metodista Africana, incipiente rama del metodismo tan presente en Norteamérica<sup>13</sup>.

En realidad el peso de la religión, en cualesquiera de sus vertientes cristianas para la comunidad afroamericana va a ser importantísima y es por ello que las primeras fórmulas de educación y cultura para la sociedad liberta se dan en el seno de las acciones parroquiales de las nuevas comunidades. Esta adopción de los presupuestos formales del retrato colonial blanco revelan una aptitud nueva, moderna, estética y política, de asentamiento de las bases de una cultura afroamericana entroncada con las pautas y *modus vivendi* norteamericano.

Así, sus clérigos, eran ascendidos a nuevos rangos episcopales, creando una jerarquía y una nueva élite social negra que había nacido esclava y vivía en libertad en los estados que habían abolido la esclavitud. De esta manera, Richard Allen cofundador de la Iglesia Metodista Africana se convierte en una personalidad recurrente en la pintura y en los primeros grabados que podemos apreciar. No solo se trataría del primero en ser retratado por un artista afroamericano, sino que grabados como el de John Boyd, según lienzo del afamado pintor Rembrandt Peale (1778-1860)<sup>14</sup> realizado en Filadelfia (1823),

10 Cfr. PORTER (1982).

11 LEWIS (2003), p. 18.

12 Esta expresión proviene de un pasaje bíblico del Evangelio de San Juan Evangelista, 8:32: “And ye shall know *the truth*, and *the truth shall make you free*”.

13 Cfr. JEFFARES (2006).

14 Rembrandt Peale hijo del artista francmasón Charles Willson Peale (1741-827), realiza numerosos retratos de Washington y Jefferson así como una apoteosis de G. Washington para su residencia en Mount Vernon (1800). Muchos de sus cuadros pueden apreciarse en el Museo del Rito Escocés de Estados Unidos. Charles Willson Peale, pese al carácter filantrópico de su estética y adscripción asociativa, había poseído inicialmente numerosos esclavos, si bien estaba preocupado por los excesos y abusos de la esclavitud en el estado de Maryland. BOIME (2004), p. 519.

denotan un marcado carácter de difusión lógica en el desarrollo social de una nueva comunidad religiosa como la metodista africana. El propio Peale, artista realiza en 1820 otra serie de lienzos de clérigos de la iglesia episcopal africana como el Rvdo. Absalom Jones, Rector de St. Thomas de la Iglesia Episcopal Africana, grabado posteriormente por W. R. Jones y John Boyd.

Sin duda, el artista más paradigmático de este periodo es Joshua Johnson o Johnston (c.1763-1824), desconocido por la historiografía hasta 1931 y definido como el primer pintor negro afroamericano de Estados Unidos del siglo XVIII. Nacido esclavo en Baltimore, hijo de esclava negra y padre blanco, es liberado por éste de la posesión agrícola de William Wheeler en 1782, desarrollando rápidamente sus cualidades artísticas hasta poder dedicarse plenamente a las Bellas Artes en 1796. Debía ser un mulato aparentemente blanco puesto que en el padrón de la ciudad de Baltimore, aparece su nombre entre 1796 y 1824. Además, si su apariencia fuera de mulato o negro, el listín municipal marcaba con una señal o asterisco<sup>15</sup>.

Su estilo aúna a la perfección, una inconfundible impronta naif, fruto de su biografía y su sincretismo cultural así como de los movimientos estéticos del momento, puesto que debemos recordar y no caer en un equívoco cultural, que en el arte norteamericano creado en la misma época, esta ingenuidad estética está también presente en artistas de ascendencia blanca y europea. En este sentido, las pautas estilísticas de la gran parte de su obra entronca con las producidas por la familia Peale, sobre todo con el círculo de Charles Peale Polk (1767-1822), sobrino del artista francmasón Charles Wilson Peale, con una fructífera carrera como artista en Baltimore y Washington a finales del siglo XVIII<sup>16</sup>. En Joshua Johnson también encontramos obras de personalidades afroamericanas que ejercen el sacerdocio —*Retrato del clérigo J. Hall Pleasant* (1805-1810)—. Este retrato presenta una singular distensión del rostro del personaje que no es apreciable en retratos de las familias de terratenientes de Baltimore. Su tratamiento de las manos siempre rígidas e inflexibles ha servido para determinar la autoría de buena parte de las obras, puesto que todas se encuentran sin firmar por parte del artista<sup>17</sup>.

En ocasiones, durante el siglo XVIII se pueden apreciar artistas que dentro de la esclavitud, puesto que aun siendo esclavos no libertos, poseen dotes y fama que permiten determinados movimientos y ejecuciones artísticas o creativas como si se encontraran emancipados de sus propietarios. Tales son los casos contemporáneos de Scipio Moorhead y Phillis Wheatley, ambos en la ciudad de Boston.

Scipio Moorhead, esclavo del reverendo John Moorhead de Boston, será uno de los primeros grabadores negros reconocidos como artistas en 1773, participando en la obra impresa del polémico poemario de la esclava senegalesa Phillis Wheatley (1753-1784), e incluso anunciándose sus servicios en la prensa local. Scipio Moorhead, como apunta Eric Slauter podría haber tenido ciertos privilegios y haber estudiado como John Singleton Copley (1738-1815)<sup>18</sup> la obra y las copias de viejos maestros del pintor escocés John Smybert (1688-175)<sup>19</sup> radicado en Boston, y considerado uno de los primeros retratistas de Norteamérica. Su interés por el dibujo comienza cuando al servicio del reverendo y su esposa Sara Moorhead, profesora de arte, Scipio demuestra buenas aptitudes creativas<sup>20</sup>.

En una sociedad norteamericana donde la jerarquización social tenía implícita también una jerarquización racial, demostrar la creatividad de una persona africana podía ser motivo incluso de estudio por parte del Tribunal de Justicia como fue el caso de la poeta Phillis Wheatley en 1772. Al año siguiente se convierte en la primera autora africana que pudo publicar una obra de poemas en Gran Bretaña gracias a Archibald Bell, al negarse una editorial de Boston, su lugar de residencia, a publicar sus poemas por su condición racial, añadida a la de su género.

Wheatly había nacido en 1753 en alguna región de la actual Gambia o Senegal. Su condición de esclava no le impidió formarse en el arte de las letras en las casas burguesas de una ciudad floreciente en

15 Cfr. Joshua Johnston, en PERRY (1976).

16 Cfr. Joshua Johnston, en PERRY (1976).

17 LEWIS (2003), p. 14.

18 Su afamada *Head of a negro* (1777-1778) no pretende sin embargo reivindicar la figura afroamericana políticamente. Está en consonancia con los ideales y estudios artísticos franceses de nuevas maneras de entender el color en el retrato, puesto que representar la figura humana negra, era para las bellas artes de la época todo un reto técnico.

19 SLAUTER (2013), pp. 89-116.

20 APPIAH y GATES Jr. (1999), p. 1332.

lo cultural como Boston, gracias a su patrón Mr. John Wheatly quien la liberó de la esclavitud al morir. El debate de hablar de moralidad, religión y poesía por parte de una esclava suscitó un revuelo social tanto en la colonia como en la metrópoli.



Frontispicio de su poemario *Poems on Various Subjects* (1773), editado en Londres. Grabado adscrito a Scipio Moorhead, a quien la poeta dedica uno de sus escritos en la edición.

En las instituciones culturales de Filadelfia y en la elite burguesa de la ciudad se origina un profundo sentimiento abolicionista, que junto al sincretismo religioso que había caracterizado la ciudad, su cultura e, incluso su urbanismo, confluyen nuevas creencias y movimientos como los cuáqueros y la francmasonería europea, cuyas vías de penetración son principalmente París y Londres, dos capitales estrechamente ligadas al comercio y a la política del estado de Pensilvania. Bajo este contexto, el afamado artista de Filadelfia, Samuel Jennings (c. 1755-1834), dona a la *Library Company of Philadelphia*, su obra *La Libertad proporcionando las Artes y las Ciencias*, también denominada *El Genio de América alentando la Emancipación de los Negros* (1792).

Se trata de un lienzo de gran interés, expresividad e iconografía pues muestra por primera vez en la historia del arte americano la preocupación del tema de la esclavitud. En 1790, debido a la instalación de la Biblioteca en una nueva sede, Jennings decide componer una alegoría de la historia, con Clío, Minerva y Calíope.

Tal y como constan en las minutas de la institución cultural, los directores, mayoritariamente cuáqueros y abolicionistas, proponen al artista que efectúe una alegoría de la Libertad con gorro frigio, protegiendo las artes, la astronomía, la arquitectura, la agricultura, el comercio y la filosofía, así como con un pedestal donde esté el propio catálogo de la biblioteca.

La propuesta de Jennings es sorprendente. La alegoría de la Libertad, en opinión de David Hackett Fischer una alegoría de Columbia como la madre de la República<sup>21</sup>, de impoluto blanco protege y da cabida a toda una serie de afroamericanos que se arrodillan ante ella y reciben su protección<sup>22</sup>.

Hay un marcado componente filomasónico en la obra no solo por la propia iconografía y elementos alegóricos que aparecen reflejados, por la propia institución y petición de la dirección sino por elementos

21 HACKETT FISCHER (2005), p. 234.

22 Cfr. Catálogo Library Company's Art and Artifact Collection: [http://www.librarycompany.org/artifacts/painters\\_jennings.htm](http://www.librarycompany.org/artifacts/painters_jennings.htm) [Consultado, 20 de junio de 2014].

específicos que aparecen en dicha obra como el busto del Gran Maestro Joseph Warren, físico y General del Ejército norteamericano, muerto en combate por los soldados británicos en la batalla de Bunker Hill.

### EL SIGLO XIX

Conforme nos adentramos en el siglo XIX y como hemos visto anteriormente, los procesos abolicionistas proliferaban tanto entre artistas afroamericanos como entre intelectuales y artistas de ascendencia británica. El arte estadounidense de la época, sin lugar a dudas, sirve también en muchas ocasiones para fomentar un discurso estético del abolicionismo y generar conciencia ante una sociedad blanca confundida.

En torno a 1814, en algunas regiones de Estados Unidos donde existían hombres y mujeres negros nacidos libres o libertos, aparecieron mafias que no tenían otro fin sino esclavizarlos y traficar con ellos como esclavos en el Distrito de Columbia. Tal era el caos, la angustia y la indignación de la sociedad tras el paradigmático caso de Anna quien llegara a suicidarse desde una ventana, que Alexander Rider, inmigrante de origen alemán afincado en Filadelfia, dibuja una serie de grabados como *Secuestro en Filadelfia* para el libro del físico Jesse Torrey, dentro de la serie *Retratos de Esclavitud doméstica* (Filadelfia, 1817), una propuesta para un asilo de personas negras nacidas libres.



*The Author noting down the narratives of several freeborn people of colour who had been kidnapped.*

*Designed and Published by J. Torrey, in Philadelphia 1817.*

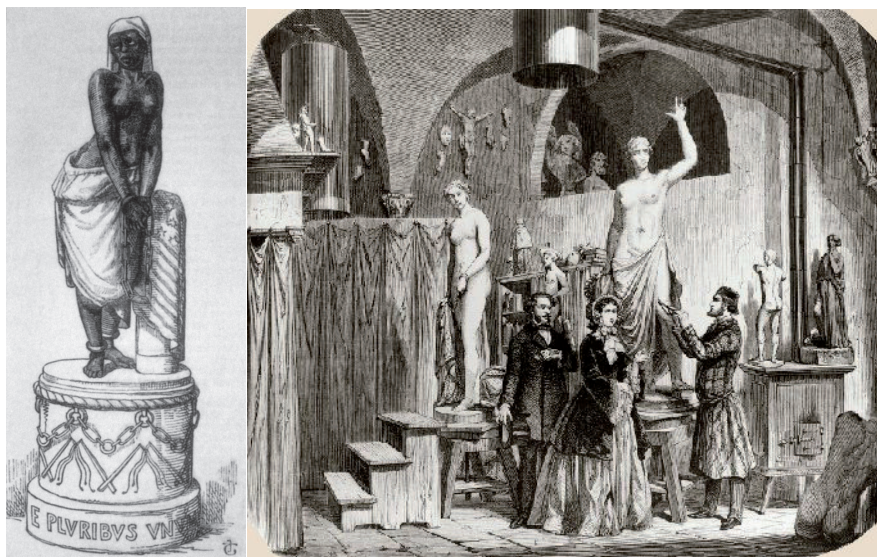
Alexander Rider, “El autor anotando las historias de varios hombres de color nacidos libres que han sido secuestrados” en Torrey, *A Portraiture of Domestic Slavery*, 46, Filadelfia (1817).

Sin embargo, muchos artistas esclavos permanecían todavía subyugados a sus profesiones y sin forma de poder ser liberados. En ocasiones, como podría parecer en el caso de Dave o Dave *The Potter* (c.1801-1870), esclavo ceramista, que llegó a desarrollar una gran habilidad con el arte de la cerámica durante todos los años de su cautiverio. Comienza con la destreza artística al trabajar para su segundo patrón Abner Landrum, tras la muerte del primero Harry Drake, en la fábrica que desarrolla de cerámica *Pottersville*. Su obra claramente identificada por la firma, Dave, Dave the Potter, los poemas<sup>23</sup> y símbolos que incorpora, o Lewis Miles en relación a otro propietario de una fábrica cerámica.

23 Uno de los poemas de Dave *The Potter*, firmado en 1858 es “I saw a leppard, & a lions face, then I felt the need of - Grace.” En él se entrevé el sincretismo cultural y religioso de la sociedad afroamericana, donde la presencia de los felinos y la gracia divina como protección son parte fundamental de las creencias.

Con toda seguridad, una de las obras que más repercusión obtuvo en ese período y que implícitamente llevaba un alto contenido político, así como un marcado compromiso de género<sup>24</sup>, fue la obra de Hiram Powers (1805-1873), la *Esclava Griega* (1844), replicada hasta la saciedad y expuesta tanto en Estados Unidos y Europa en múltiples ocasiones<sup>25</sup>. Esta obra puede apreciarse en la *Smithsonian American Art Gallery* de la ciudad de Washington, expuesta en el Pabellón de Estados Unidos de América en el *Cristal Palace* de Londres en 1851.

En palabras del propio escultor en 1844 “La esclava ha sido tomada de una de las islas griegas por los turcos en la época de la revolución de Grecia. Sus padres y tal vez toda su familia han sido destruidos por sus enemigos. Ahora se encuentra entre bárbaros extranjeros”<sup>26</sup>.



John Tenniel, *Esclava de Virginia* (1851), sátira de en el *Punch Magazine* (imagen izquierda). Hiram Powers junto a la *Esclava Griega* (1844) y *Eva* en su estudio de Florencia (imagen derecha).

La crítica de arte entendía que la obra del artista americano trascendía lo puramente histórico, influenciado por la Guerra de Independencia de Grecia de 1821 para convertirse en una trasposición de los problemas existentes en su sociedad norteamericana. Así se hizo eco y utilizaba como recurso estético, con las cadenas que oprimían sus manos, la *Anti-Slavery Society* de Estados Unidos de América, en la misma dirección que previamente lo habían hecho las imágenes icónicas de Wedgwood y todo el imaginario colectivo *Am I Not a Man and a Brother* ?<sup>27</sup>.

Afincado en Italia desde 1837, Hiram Powers había obtenido una fama con su obra *Eva*, que hasta el escultor francmasón danés Bertel Thorvaldsen elogió y admiró su arte. La *Esclava Griega* al ser blanca cautiva y estar efectuada con mármol blanco trasgredía conceptos y atormentaba las conciencias estadounidenses.

Elogiada por muchos, entre los que destaca la poeta Elizabeth Barret Browning, la sociedad se conmovió y la prensa se hizo eco constante de las exposiciones donde las esclavas se presentaba como una de las máximas apuestas del arte americano. Es por ello que la sátira y la inquina hicieron también opciones burlescas en la prensa americana para denostarla como la *Esclava de Virginia* (1851), sátira de John Tenniel en el *Punch Magazine*, en la que una afroamericana era expuesta sobre un pedestal con la bandera estadounidense y el lema de la nación *E pluribus unum* en la base.

La literatura estaba haciendo su compromiso social, y los artistas afroamericanos como Robert Scott Duncanson (1821-1872) comenzaban a crear no solo una serie de retratos de líderes abolicionistas como

24 FAGIN YELLIN (1989), pp. 99-125.

25 Cfr. KASSON (2000).

26 Hiram Powers, 1844.

27 MCINNIS (2011), p.187.



Robert Bishop, Freeman Cary o James Birney, además de un interesante lienzo de Nicholas Longworth, su patrón<sup>28</sup>, sino un discurso estético mediante el paisaje y la narración de historias y novelas.

Nuestro interés por el artista estadounidense radica en esta faceta, en la dimensión simbólica del abolicionismo a través de la literatura. Duncanson representa un pasaje de la novela de Harriet Beecher Stowe *Uncle Tom's Cabin* (1852), un melodrama convertido en *best-seller* cuyo objetivo, dicho en palabras de su autora, era despertar la simpatía en la sociedad norteamericana por la raza africana, y apreciar así la crueldad e injusticia del sistema esclavista<sup>29</sup>.

El reverendo abolicionista Francis Conover encomendó a Duncanson una pintura inspirada en la novela que pudiera marcar un hito simbólico para la sociedad afroamericana, que representara la salvación de la esclavitud a través de la propia fe no solo del esclavo sino de los propios patrones quienes, también mediante una profunda reflexión de sus sentimientos religiosos, abolieran la esclavitud. Así, Duncanson asociado a la escuela de artistas *Hudson River*<sup>30</sup>, pinta *El tío Tom y la pequeña Eva* (1853), donde se narra la escena en un paisaje descrito en la novela, cerca de Nueva Orleans, en la *Villa de Lago Pontchartrain*, donde la pequeña hacendada Eva coge de la mano a Tom y muestra al viejo esclavo la salvación señalando con su derecha al cielo.

El universo simbólico de lo místico bíblico y sincrético con la religiosidad africana puede apreciarse con toda claridad en la obra de Harriet Lewis Power (1837-1911), nacida esclava cerca de Atenas, ciudad del estado de Georgia. Lewis sería liberada tras la Guerra civil estadounidense, convirtiéndose en propietarios de la tierra junto a su esposo Armstead Powers. Posiblemente, como apunta la historiografía, las esclavas de este periodo eran normalmente instruidas en el arte de hacer edredones bordados, de ahí que las piezas conservadas en la actualidad se deban a edredones con esta técnica, hechos ya en libertad. Una de sus obras más conocida *Quilt bíblico* (1885-1886) fue expuesta en la Feria Nacional del Algodón celebrada en Georgia en 1886 y conservado en el *Smithsonian's American History Museum*. Con referencias bíblicas y en una profunda estética naif, donde la esquematización simbólica y la abstracción aparece en cada uno de los 11 interesantes paneles temáticos como *Adán y Eva nombrando a los animales*, este edredón atemporal, y siempre moderno, ha convertido a su autora en una de las reivindicaciones primigenias más destacadas del *Afro-American Folk Art*<sup>31</sup>.

Pese a este contexto adverso, en una sociedad cada vez más fundida entre esclavos, libertos y norteamericanos blancos, nacen en su seno figuras relevantes del emergente arte afroamericano como Henry Gudgell (1826-1899) –afamado por su bastón tallado c. 1867, lleno de fauna y misticismo sincrético– y Harriet Lewis, ambos esclavos en origen, u otros nacidos ya en contextos de libertad como Julian Hudson (1811-1844), Jules Lion (1809-1866), Eugene Warburg (1825-1859), Henry Ossawa Tanner (1859-1937), o la afroamericana-india Edmonia Lewis (1845-1909). La escultora afroamericana e india Edmonia Lewis (1844-1907) es una de las mejores representantes de la escultura americana de la época. La búsqueda de la identidad, las raíces no solo afroamericanas sino indias, tan presentes en Norteamérica y con escasa representación escultórica son reivindicadas por Lewis mediante obras como *Flecha Vieja* y su hija y *Para siempre libres* (1867).

*La muerte de Cleopatra* (1876), otra de sus grandes obras está en consonancia con la producción de Hiram Powers, donde reinas y esclavas son esculpidas con una visión política y una voluntad de reforzar cuestiones de género, que aunque pudieran parecer cuestiones sesgadas por la historiografía actual, en verdad demuestran un marcado interés y despertar de la mujer en Norteamérica, desde la crítica de arte, la poesía y la literatura coetánea, en la que muchas son las autoras que mediante el análisis y estudio de estas piezas reflexionan en voz alta nuevas facetas de la sociedad estadounidense<sup>32</sup>.

Todos ellos consiguieron un status profesional acorde a su condición de artista, alejándose de los prejuicios hacia con los viejos esclavos libres y afroamericanos en general, estableciendo mediante su pintura lazos con África no solo en técnicas y composición sino en contenido. A modo de compromiso político en ocasiones y de idealizaciones simbólicas en otras, logran un diálogo que se torna contemporáneo.

28 PENNINGTON (2011).

29 KETNER (1993), p. 47.

30 Cfr. AAVV (1987).

31 Cfr. LYONS (1993)

32 Para mayor información al respecto sobre esta dimensión de género de la obra de Powers o Lewis, cfr. KASSON (2000).

**BIBLIOGRAFÍA**

- AAVV (1987). *American Paradise: The World of The Hudson River School*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art.
- APPIAH, K. A. y GATES Jr., H. L. (1999). *Africana: The Encyclopedia of the African and African American Experience*. Nueva York: Basic Civitas Books, p. 1332.
- BEARDEN, R. y HENDERSON, H. (1993). *A History of African-American Artists. From 1792 to the Present*, Nueva York: Pantheon Books.
- BOIME, A. (2004). *Art in an Age of Counterrevolution, 1815-1848*. Chicago: Chicago University Press, p. 519.
- Catálogo Library Company's Art and Artifact Collection: [http://www.librarycompany.org/artifacts/painters\\_jennings.htm](http://www.librarycompany.org/artifacts/painters_jennings.htm) [Consultado, 20 de junio de 2014].
- FAGIN YELLIN, J. (1989). *Women and Sisters: The Anti-slavery Feminist in America*. New Haven: Yale University Press, pp. 99-125.
- HACKETT FISCHER, D. (2005). *Liberty and Freedom: A Visual History of America's Founding Ideas*. China: Oxford University Press, p. 234.
- HUGO, T. (1866). *The Bewick Collector*. Londres: Lovell Reeve & Co., p. 18.
- JEFFARES, N. (2006). *Dictionary of pastellists before 1800*. Londres: Unicorn Press.
- Joshua Johnston, en PERRY, R. A. (1976). *Selections of Nineteenth-Century Afro-American Art*. Nueva York: The Metropolitan Museum of Art, s. p.
- KAMRATH, P. B., KAMRATH, M., SHAPIRO, S. (2004). *Revising Charles Brockden Brown: Culture, Politics, and Sexuality in the Early Republic*. Knoxville: The University of Tennessee Press, p. 198.
- KASSON, J. S. (2000). *Marble Queens and Captives Women in Nineteenth-Century American Sculpture*. New Haven: Yale University Press.
- KETNER, J. D. (1993). *The Emergence of the African-American Artist: Robert S. Duncanson, 1821-1872*. Japón: Missouri University Press, p. 47.
- LUGO ORTÍZ, A y ROSENTHAL, A. (eds.) (2013). *Slave Portraiture in the Atlantic World*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 18.
- LYONS, M. E. (1993). *Stitching Stars: The Story Quilts of Harriet Powers*. Nueva York: Aladdin Paperbacks,
- MCGRATH, E. y MASSING, J. M. (eds.) (2012). *The Slave in European Art: From Renaissance Trophy to Abolitionist Emblem*. Londres: Warburg Institute.
- MCINNIS, M. D. (2011). *Slaves Waiting for Sale. Abolitionist and the American Slave Trade*. Chicago: University of Chicago Press, p.187. <http://michelinewalker.com/2014/01/31/freemasonry-abolitionism/> [consultado: 20 de junio de 2014].
- PENNINGTON, E. C. (2011). *Lessons in Likeness: Portrait Painters in Kentucky and the Ohio River Valley 1802-1920*. Kentucky: University Press of Kentucky.
- PORTER, D. B. (1982). "Patrick H. Reason", en LOGAN, R. W. y WINSTON, M. R. *Dictionary of American Negro Biography*.
- SLAUTER, E. (2013). "Looking for Scipio Moorhead: an "African painter" in revolutionary North America", en LUGO ORTÍZ, A y ROSENTHAL, A. (eds.). *Slave Portraiture in the Atlantic World*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 89-116.
- STERN, J. (2004). "The State of Women in Ormond; or Patricide in the New Nation", en BARNARD, P.,
- TOBIN, J. L. y DOBARD, R. G. (2000). *Hidden in Plain View: A Secret Story of Quilts and the Underground Railroad*. Nueva York: Anchor Books.