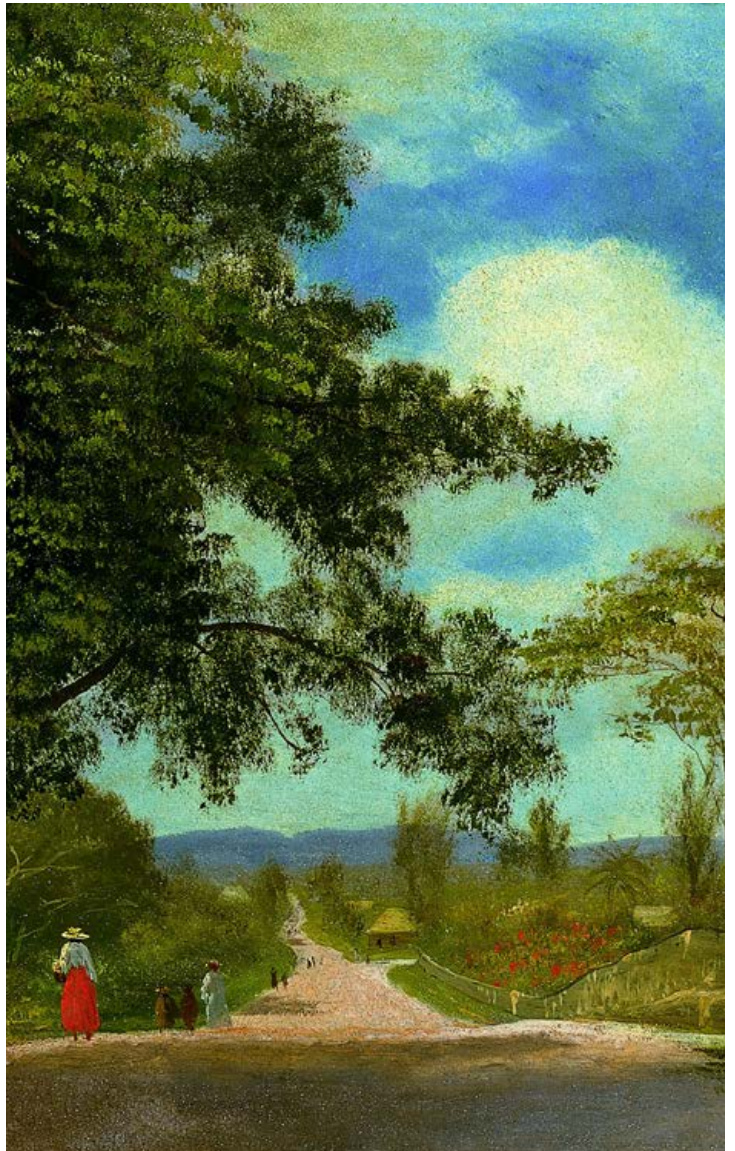


Ventanas 11

# La mirada de Bierstadt a una calle de Nasáu: un cuadro sobre la posibilidad de ser

Alba Campo Rosillo



Albert Bierstadt  
*Calle en Nasáu*, hacia 1877-1880  
(detalle)

[\[+ info\]](#)



fig. 1

**Albert Bierstadt**  
**Calle en Nasáu, hacia 1877-1880**  
Óleo sobre tabla sobre lienzo,  
35,5 × 48,3 cm  
Colección Carmen Thyssen,  
inv. CTB.1996.19

Albert Bierstadt tenía una habilidad especial para captar el ambiente de su época en obras de gran fuerza que ejercían una clara fascinación sobre el barón Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza<sup>1</sup>. Nacido en Alemania en 1830, el artista creció en New Bedford, Massachusetts, en Estados Unidos, antes de regresar a su país natal para estudiar en Düsseldorf entre 1853 y 1857. Tras finalizar su formación alemana, Bierstadt regresó a América, donde se especializó en la creación de sensacionales paisajes del Oeste del país. Al igual que el pintor, el barón tenía ancestros alemanes y un marcado gusto por el paisajismo romántico. Con motivo del centenario del nacimiento del barón, el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza llevó a cabo un proyecto de investigación para profundizar en la historia de su colección de arte americano, un proyecto que condujo a interesantes hallazgos. Por ejemplo, se descubrió que entre 1980 y 1996, el barón —primero en solitario y posteriormente junto con su última esposa, Carmen Cervera— adquirió siete obras de Bierstadt que constituían una muestra muy representativa de su producción. Los cuadros están fechados entre 1863 y 1900 y nos permiten examinar el estilo y los temas preferidos del artista.

1

Quiero expresar mi agradecimiento a Anne S. Cross y Jill Vaum Rothschild por sus sugerencias y comentarios para mejorar este artículo.

A diferencia de sus pinturas de gran formato sobre las maravillas naturales de América, un pequeño cuadro en particular, *Calle en Nasáu* [fig. 1], señala un cambio en la obra de madurez de Bierstadt. En 1877 el artista visitó Nasáu por primera vez. Viajó a las Bahamas en compañía de su esposa Rosalie, a la que habían diagnosticado tuberculosis y aconsejado que buscara un clima templado para aliviar sus problemas pulmonares en invierno. Durante su estancia en la isla, Bierstadt comenzó a realizar bocetos que introducen una nueva faceta en su obra: en lugar de los grandes paisajes por los que era conocido y que celebran la naturaleza virgen con una paleta armoniosa, el artista se dedicó a plasmar escenas cotidianas utilizando pequeños toques de color. Cuando Bierstadt comenzó esta nueva línea de trabajo, su reputación estaba en declive y las pinturas por las que había sido aclamado ya no gozaban del favor de la crítica. En el presente trabajo argumento que fue su experiencia en la isla lo que provocó este cambio de tema y de perspectiva, tal y como se refleja en *Calle en Nasáu*, y examino la producción poco estudiada de Bierstadt en las Bahamas situándola en el contexto más amplio de su obra. Para ello, exploraré la diversidad cultural local y la compleja situación política de la época que obligó al artista a crear estos cuadros tan excepcionales como reflexivos en torno a cuestiones como el color, la raza y la identidad nacional.

## La obra de Bierstadt

---

*Calle en Nasáu* muestra un camino rural que discurre a lo largo de una propiedad amurallada y un conjunto de cabañas al fondo. En primer plano, a la izquierda, dos personas descansan en un banco mientras un hombre y una mujer interactúan de pie bajo la sombra de un árbol. Los dos grandes y frondosos árboles de la izquierda surgen del interior de la propiedad amurallada, que tiene una entrada con pilares y capiteles piramidales junto a la que se encuentra un niño o un hombre con sombrero. Es de día y el cielo azul asoma entre las nubes. A media distancia y ligeramente descentrada dentro de la composición, se aleja una mujer con una blusa blanca y una falda de brillante color rojo que sostiene una cesta cargada de productos. Su ubicación en la composición y la vivacidad del color con el que está

fig. 2  
**Albert Bierstadt**  
**Escena de montaña, 1865-1870**  
 Colección privada



representada la convierten en el elemento central de la pintura. Por delante de ella, pequeños grupos de personas se alejan caminando por la carretera. Los árboles enmarcan ambos lados de la escena, los de la derecha menos frondosos que los de la izquierda. Más allá, la carretera conduce hacia un conjunto de casas de una sola planta y hacia las montañas. Las construcciones son cabañas afrobahameñas con tejados de paja que contrastan con la mansión que se intuye a partir del muro de piedra de la izquierda.

*Calle en Nasáu* constituye una excepción dentro del conjunto de obras de Bierstadt presentes en la colección del barón. En contraste con sus pequeñas dimensiones y su tema mundano, las otras seis obras que pertenecieron en algún momento al barón Thyssen son todas grandes escenas de amplios valles con espectaculares efectos de luz. Son representaciones de lo sublime en las que los elementos del paisaje se muestran a gran escala y con toda su fuerza para enfatizar el poder de la naturaleza sobre el ser humano<sup>2</sup>. *Puesta de sol en Yosemite* sumerge al espectador en un resplandeciente baño de luz con imponentes montañas cuyo color se extiende hasta el cielo y el lago. La mirada encuentra un respiro en los cálidos tonos verdes del primer plano —donde un campo de hierba y unos árboles enmarcan la composición a ambos lados— y en las pequeñas figuras de ganado que se encuentran en el lago. *Escena de montaña* [fig. 2] es similar en cuanto a composición, pero difiere en la iluminación. Las composiciones monumentales y los amplios espacios constituyen los rasgos definitorios de lo sublime en

## 2

Para más información sobre lo sublime y ejemplos visuales de este tipo de obras, véase Tim Barringer, Gillian Forrester, Sophie Lynford, Jennifer Raab y Nicholas Robbins: *Picturesque and Sublime: Thomas Cole's Trans-Atlantic Inheritance*. Catskill, Thomas Cole National Historic Site, 2018, pp. 123-133.



fig. 3

**Albert Bierstadt**  
**Valle del río Sacramento, 1872-1873**  
Óleo sobre lienzo, 81,5 × 122,5 cm  
Colección privada

fig. 4

**Albert Bierstadt**  
**El Golden Gate, 1900**  
Óleo sobre lienzo, 96,5 × 152,5 cm  
Colección Thyssen-Bornemisza

la obra de Bierstadt, donde, en cualquier caso, los pequeños detalles reciben la misma atención que el conjunto, invitando a la vez al escrutinio y a la absorción.

Una comparación más detallada de las obras de Bierstadt refuerza la idea de la existencia de una fórmula compositiva repetida que subyace a sus representaciones de lo sublime. En otra pareja de cuadros de la Colección Thyssen original, *Atardecer en la pradera* y *Valle del río Sacramento* [fig. 3], la figura de un hombre o un árbol destacan en la parte inferior del primer plano, mientras que la cálida luz del atardecer ilumina el fondo y el cielo nublado. Lo sublime resuena en la envolvente luz que sugiere la presencia de lo divino. Las posteriores adquisiciones de Bierstadt presentes en la colección del barón incluyen grandes escenas de aguas tumultuosas, ya sea cayendo por la ladera de un acantilado como en *Las cataratas de San Antonio* o rompiendo en la orilla [fig. 4].

Las masas rocosas contienen el agua en ambas pinturas, mostrando el carácter inhóspito de la naturaleza y su poder para dañar o causar la muerte.

En contraste con estas obras, *Calle en Nasáu* participa de la estética de lo «pintoresco», que se deleita en la representación de un tipo de belleza distinta de lo sublime. Lo pintoresco, una categoría conceptualizada en el siglo XVIII, daba forma a regiones remotas de naturaleza virgen y rasgos amables para proporcionar al espectador sensaciones de calma y reposo<sup>3</sup>. Esto es precisamente lo que hace *Calle en Nasáu* al captar la actividad diaria en una carretera rural de las exóticas islas Bahamas. La escala es humana, no majestuosa; la luz, natural, no divina; el color, extendido, no aplicado en bloques. La paleta armoniosa y la ausencia de elementos espectaculares relajan la vista y la mente.

### 3

Para más información sobre lo pintoresco y ejemplos visuales de este tipo de obras, véase Barringer et al. 2018, op. cit. nota 2, pp. 98-119.

### 4

James Henry Stark: *Stark's History and Guide to the Bahama Islands*. Boston, Photo-Electrotype Company, 1891, p. 107.

### 5

Krista A. Thompson: *An Eye for the Tropics: Tourism, Photography, and Framing the Caribbean Picturesque*. Durham, Duke University Press, 2006, pp. 126-127.

### 6

Dana E. Byrd: «Trouble in Paradise? Winslow Homer in the Bahamas, Cuba, and Florida, 1884-1886». En *Winslow Homer and the Camera: Photography and the Art of Painting*. Brunswick, Bowdoin College Museum of Art, 2018, pp. 102-140, aquí p. 114.

### 7

El Royal Victoria Hotel se inauguró en 1861 y fue el primer establecimiento de lujo de este tipo que abrió en Nasáu.

### 8

Rosalie Bierstadt: «Dreamy Susan: Part I», en *Far and Near*, n.º 20, junio de 1892, pp. 160-161.

## Calle en Nasáu

Nasáu era la capital de la isla caribeña de Nueva Providencia y la sede del gobierno de las más de 700 islas que forman el archipiélago de las Bahamas. Nueva Providencia, colonizada originalmente por los británicos en 1718 (e independiente desde 1973), contaba en 1891 con 14.000 habitantes, de los cuales una quinta parte eran blancos y el resto negros o de ascendencia mixta<sup>4</sup>. La élite blanca la integraban administradores coloniales y comerciantes británicos. Los bahameños no blancos sufrían la segregación política y geográfica en la vivienda, la educación, el trabajo y las relaciones sociales<sup>5</sup>. Esta discriminación era especialmente evidente en los establecimientos turísticos que surgieron por toda la isla, a los que los súbditos negros no tenían acceso excepto para servir a los huéspedes blancos<sup>6</sup>. En su relato de 1892, «Dreamy Susan», Rosalie Bierstadt describe a su criada «de color» en el Hotel Royal Victoria, para quien este trabajo era su primera experiencia «atendiendo a la gente de calidad», en palabras de la propia Susan citadas por Rosalie<sup>7</sup>. En opinión de la escritora, la criada tenía, «la costumbre de asentir a casi todo lo que se le decía, como todas las personas de color de su clase en Nasáu, que son las más educadas [que había] conocido»<sup>8</sup>. Sería difícil encontrar un ejemplo

más claro de la política racial de la isla a finales del siglo XIX, donde los bahameños negros servían a la población blanca dentro de una cultura colonial de segregación y represión en la que el sometimiento se hacía pasar por cortesía.

El turismo se desarrolló como respuesta a las limitaciones que presentaba la isla para la producción agrícola. El suelo de piedra caliza blanca de Nueva Providencia no era apto para una economía de plantaciones. De hecho, Krista Thompson identifica el «paisaje antitropical» de Nasáu, que carece de plantaciones a escala comercial como sí las hay en otras islas, como la razón por la que la isla se convirtió en un destino viajero<sup>9</sup>. La élite blanca empezó muy pronto a atender a los turistas de invierno que llegaban a sus costas buscando disfrutar del suave clima, la vegetación salvaje y, a su entender, la exótica población negra de la isla. Ya en 1856, *The Illustrated London News* hablaba de la «cálida hospitalidad» que se respiraba en la «limpia, pulcra y tranquila ciudad de Nasáu», donde abundaban los montones de conchas y las enormes esponjas, y donde «parece que nieva algodón»<sup>10</sup>. Rosalie Bierstadt lo explicaba así: «No hay clima que pueda compararse al de las Bahamas, ni brisas tan suaves y vigorosas a la vez, ni cielos tan azules»<sup>11</sup>. Era un paraíso de ensueño para los residentes blancos, ordenado y tranquilo, con abundantes recursos para que los extranjeros pudieran disfrutar de una cómoda existencia.

Tras su primera estancia en 1877, Bierstadt visitó la isla de Nasáu en otras tres ocasiones, acompañando a su esposa hasta la muerte de ésta en 1893. De esa época se conservan aproximadamente una docena de obras bahameñas, incluidos bocetos y pinturas, que arrojan luz sobre la producción caribeña de Bierstadt. A este conjunto de obras pertenecen tres grandes cuadros que muestran una playa con una espectacular ola que rompe en la orilla y amenaza con engullir al espectador. Son obras que atestiguan el gusto por lo sublime que Bierstadt conservó durante toda su vida [figs. 5 y 6]. En la versión de 1878, los restos de un naufragio atraviesan la amenazante ola, uno de los temas más recurrentes en la pintura de paisajes sublimes.

**9**

Thompson 2006, *op. cit.* nota 5, pp. 96-97.

**10**

«The Market in Nassau, New Providence», en *The Illustrated London News*, 5 de enero de 1856, disponible en <http://ufdc.ufl.edu/AA00010577/00001>.

**11**

Rosalie Bierstadt: «Dreamy Susan: Part 2», en *Far and Near*, n.º 21, julio de 1892, p. 182.

fig. 5

**Albert Bierstadt**  
*Playa en Nasáu, s. f.*  
Óleo sobre lienzo, 28,6 × 47 cm  
Colección privada



fig. 6

**Albert Bierstadt**  
*La orilla del mar turquesa, 1878*  
Óleo sobre lienzo 108 × 163,8 cm  
Manoogian Collection, Detroit







fig. 7

**Albert Bierstadt**  
**Puerto de Nasáu, hacia 1877**  
 Óleo sobre papel adherido  
 a cartón, 37,5 × 50,8 cm  
 De Young Fine Arts Museums  
 of San Francisco, adquisición  
 del museo, Mildred Anna Williams  
 Collection, inv. 1961.22

La producción de Bierstadt en las Bahamas también incluye pequeños bocetos, pintados originalmente sobre papel y pegados posteriormente sobre otro soporte. Estos bocetos muestran también paisajes costeros, pero a diferencia de las olas rompiendo en la costa, que desempeñan un papel central en sus óleos, los bocetos presentan tranquilas escenas en composiciones que combinan el eje horizontal con el vertical y a menudo introducen una sutil línea diagonal que no perturba la sensación general de calma. En *Puerto de Nasáu* [fig. 7] prevalece la horizontal, así como los colores azul y naranja, salpicados de toques blancos que dan forma a una vela, una camisa o una nube. Los acentos blancos atraen la mirada hacia el pintoresco paisaje impregnado de vida cotidiana. A diferencia de estos bocetos, *Calle en Nasáu* fue pintado al óleo sobre tabla, probablemente porque Bierstadt necesitaba un soporte rígido para poder pintar al aire libre, y más tarde fue pegado sobre lienzo para su exposición. El cuadro participa de la calidad experimental de los bocetos en su materialidad y su enfoque novedoso, pero se aparta tanto de estos como de los óleos en el hecho de que la composición tiene mucho más movimiento y ritmo que estas otras piezas, una cadencia que se acentúa con la aplicación del color.

## Fracasos u oportunidades

---

El buen instinto de Bierstadt para los negocios cimentó su fama de hombre ambicioso<sup>12</sup>. Aunque de origen humilde, el artista hizo una fortuna en la década de 1860 gracias a sus inversiones en fotografía, especulación de tierras y minas, innovaciones tecnológicas y relaciones públicas. Sobre todo, se perfiló como el pintor por excelencia de paisajes del Oeste americano. Demostró una especial inteligencia para organizar giras comerciales por todo Estados Unidos en las que exhibía sus visiones panorámicas pintadas mostrándolas de forma cinematográfica. Estos eventos le permitían cobrar una entrada a los visitantes y obtener beneficios de la venta de grabados y folletos, además de contribuir a aumentar su popularidad. Bierstadt alcanzó la cima de su carrera en 1865 con el encargo de varios empresarios ferroviarios británicos de pintar paisajes de las zonas que estaban urbanizando. El artista celebró su éxito ese año adquiriendo un terreno en Irvington-on-Hudson para construirse una lujosa mansión<sup>13</sup>. Bierstadt estaba de enhorabuena.

Sin embargo, su éxito no fue duradero. A lo largo de la década de 1860 las críticas a su obra fueron en aumento. En su colección de biografías de artistas estadounidenses publicada en 1867, Henry T. Tuckerman criticó la obra del pintor en los siguientes términos: «Bierstadt es un verdadero representante de la escuela de Düsseldorf en materia de paisaje [...]; a menudo son excelentes dibujantes, expertos, como todos los artistas alemanes, en la forma y la composición, pero en el color suelen resultar duros y secos; abundan en lo intelectual, pero les falta sensualidad [...]. La destreza prevalece sobre la imaginación en los artistas de Düsseldorf; [...] en conjunto, estos pintores se inclinan por lo sensacional; [...] son más efectivos que impresionantes; más inteligentes que tiernos; pero, aun así, están admirablemente equipados para su trabajo, aunque a menudo les falte inspiración»<sup>14</sup>. Incluso antes, en 1864, James Jackson Jarves había deplorado la ruidosa teatralidad de las pinturas de Bierstadt, y en 1869 las descalificó rotundamente al afirmar que eran «especulaciones artísticas audaces y efectivas basadas en principios comerciales, carentes de emoción y de alma»<sup>15</sup>.

«Duros», «secos» y «faltos de inspiración», tal vez, pero desde luego «sensacionales» y teatrales: ¡ese era el objetivo! Los cuadros de Bierstadt eran grandes y, a pesar de la opinión de

**12**

«Council Minutes», 14 de mayo de 1902, NAD Archives, citado en Linda S. Ferber: «The History of a Reputation». En Nancy K. Anderson y Linda S. Ferber: *Albert Bierstadt: Art & Enterprise*, con una contribución de Helena E. Wright. Nueva York, Hudson Hills Press-Brooklyn Museum, 1990, p. 22.

**13**

Ferber 1990, *op. cit.* nota 12, pp. 21-68.

**14**

Henry T. Tuckerman: *Book of the Artists: American Artist Life, Comprising Biographical and Critical Sketches of American Artists Preceded by an Historical Account of the Rise and Progress of Art in America*. Nueva York, G. P. Putnam & Son, 1867, p. 392.

**15**

James Jackson Jarves: *The Art-Idea*, 3 vols. Nueva York, Hurd and Houghton, 1877 [1864], p. 233; y James Jackson Jarves: *Art Thoughts*. Nueva York, Hurd and Houghton, 1869, p. 299.

Tuckerman, resultaban impresionantes. El pintor los exhibía utilizando efectos especiales de luz y cortinas para provocar la reacción del espectador. Quería que fueran sensacionales, en el sentido de causar sensación. Sin embargo, estas sensaciones pintadas perdieron el favor de la crítica a finales de la década de 1860 y durante la de 1870, y Bierstadt dejó de recibir premios en los Salones de Arte de París. Lois Marie Fink apunta que «la grandeza de la naturaleza como fuente de imágenes que estimulaban la vista o las emociones del espectador había pasado de moda, y los maravillosos paisajes de Bierstadt, con su rotundo sentido de obras acabadas, alienaban aún más a un público que rechazaba cada vez más las experiencias de visualización pasiva en favor de pinturas que fomentaban su implicación activa»<sup>16</sup>. En mi opinión, Bierstadt cambió su enfoque hacia la pintura en sus obras de Nasáu para alinearse con esta nueva forma de involucrar al espectador, tratando de buscar fórmulas que volvieran a cautivar al público.

## Nuevos enfoques hacia el color

---

*Calle en Nasáu* fue el intento más audaz de Bierstadt de establecer una nueva relación con el espectador. En lugar de los campos o bloques de color con los que solía trabajar, sus pintorescos cuadros de las Bahamas —*Calle en Nasáu*, en particular— presentan pequeños toques de color aquí y allá. Con ello, el artista crea deliberadamente un código rítmico diseñado para atraer al espectador y animarle a recorrer la pintura con la mirada. En *Calle en Nasáu*, la mancha roja de la mujer con sombrero en el centro del cuadro atrae la mirada con fuerza magnética y la envía hacia la derecha a través de los arcos interconectados que forman las ramas de los árboles, repetidos en las formas onduladas de las nubes. Las ramas de los árboles convergen para resaltar las flores rojas que brotan en medio de la hierba. La sombra alargada de forma elíptica en primer plano desplaza la mirada, esta vez hacia la izquierda, donde asciende por los pilares iluminados de la entrada, continúa por el tronco del árbol y regresa a la mujer a través de las ramas del árbol. El uso del color es crucial para desencadenar este movimiento de la mirada, hacerla serpentear alrededor de las figuras y dar sentido a la composición.

16

Lois Marie Fink: *American Art at the Nineteenth-Century Paris Salons*. Washington, National Museum of American Art, Smithsonian Institution-Cambridge, Cambridge University Press, 1990, pp. 229-230.

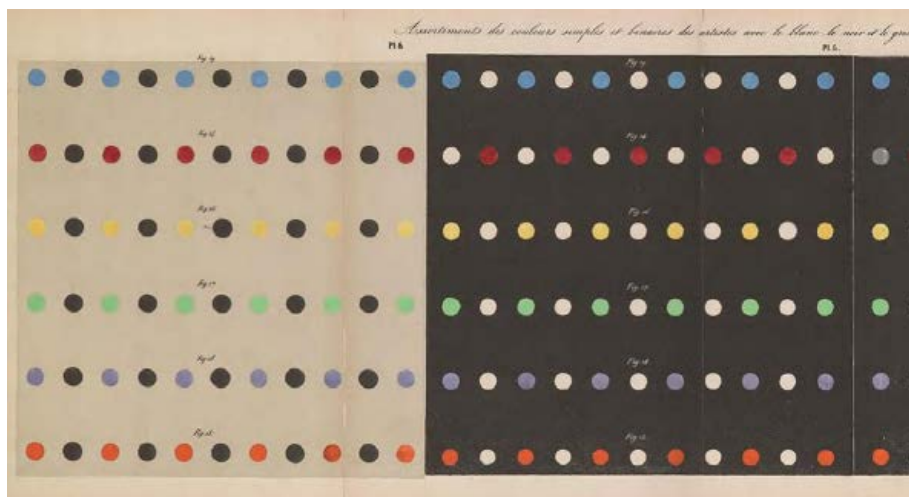


fig. 8

**Michel Eugène Chevreul, láminas de la Ley del contraste simultáneo de los colores (De la loi du contraste simultané des couleurs, et de l'assortiment des objets colorés, considéré d'après cette loi). Paris, Pitois-Levrault, 1839**

El esquema cromático utilizado por Bierstadt en *Calle en Nasáu* procedía de los descubrimientos científicos de Michel Eugène Chevreul, químico francés al frente de la sección de tintorería de las Manufactures Royales des Gobelins. Mientras ocupaba este puesto, Chevreul se esforzó en resolver el misterio de por qué los tapices tenían un aspecto cromático apagado. Le pidieron que estudiara la fórmula de los tintes, pero él se dio cuenta de que el problema no era químico sino óptico, lo importante no era la fórmula sino el modo en que los colores interactuaban al yuxtaponerlos. Tras una cuidadosa observación empírica, el químico formuló la ley del contraste simultáneo, que establece que el ojo percibe los colores de forma diferente al colocar unos junto a otros. Basándose en estas observaciones, Chevreul publicó en 1839 un tratado con combinaciones de colores de tonos primarios y secundarios que fue aprovechado durante décadas por artistas y diseñadores<sup>17</sup>.

Es evidente que Bierstadt siguió las enseñanzas de Chevreul para mejorar su reputación crítica. Las combinaciones de colores de las láminas 5 y 6 del químico francés [fig. 8] aparecen con claridad en *Calle en Nasáu*, donde el azul claro se combina con el blanco en el cielo; el verde y el púrpura con el azul pálido en la línea del horizonte; el naranja, el amarillo y el blanco con tonos púrpura en el suelo; y estas combinaciones se repiten en el muro de la izquierda. La paleta de colores más llamativa es la que se da en la mujer con falda roja y blusa blanca rodeada de verde y, muy cerca, de una gran extensión de azul.

17

Michel Eugène Chevreul: *De la loi du contraste simultané des couleurs, et de l'assortiment des objets colorés, considéré d'après cette loi*. Paris, Pitois-Levrault, 1839. El tratado se tradujo enseguida al inglés y su popularidad se extendió por todos los continentes. Está bien documentado que Winslow Homer poseía un ejemplar traducido en el que hizo numerosas anotaciones sobre los efectos del color.

fig. 9 ↓

**Winslow Homer**  
**Waverly Oaks, 1864**  
 Óleo sobre papel adherido a tabla,  
 33,6 × 25,4 cm  
 Museo Nacional Thyssen-Bornemisza,  
 Madrid, inv. 589 (1980.87)



fig. 10 ↑

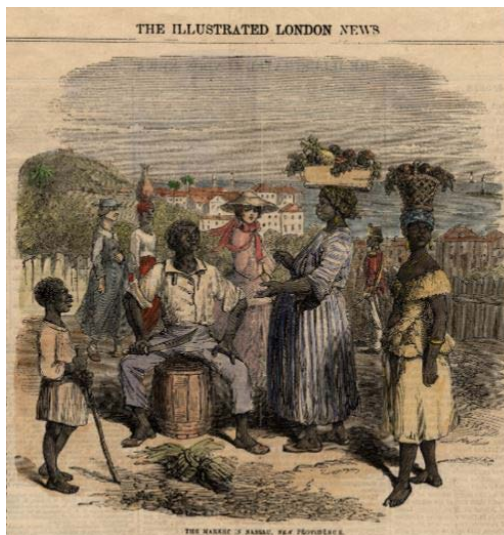
**William Merritt Chase**  
**En el parque (Un camino), hacia 1889**  
 Óleo sobre lienzo, 35,5 × 49 cm  
 Colección Carmen Thyssen,  
 inv. CTB.1979.15

Estas efectivas combinaciones de colores las encontramos también en otros cuadros de la colección, como los del artista estadounidense Winslow Homer, que poseía una traducción al inglés del tratado de Chevreul. Homer utilizó la paleta de Chevreul en obras tan tempranas como *Waverly Oaks* [fig. 9], donde la figura de la capa roja está rodeada del verde de la vegetación en una vista coronada por el azul claro del cielo que asoma entre las ramas<sup>18</sup>. Otro ejemplo exquisito de este tipo de combinaciones es *En el parque (Un camino)*, una obra muy posterior de otro artista estadounidense, William Merritt Chase [fig. 10], donde la mujer sentada en el centro del cuadro lleva una falda y un sombrero rojos en un entorno verde intenso, y el camino gris introduce los tonos azules y morados. Estas son solo dos de las numerosas obras de artistas representados en el museo que utilizaron el manual de Chevreul y cuyos experimentos cromáticos evidencian un gusto por las tonalidades dispersas que combinan colores complementarios.

18

John Spanton: *Chevreul on Colours* (1859), citado en Judith Walsh: «Winslow Homer and the Color Theories of Michel-Eugène Chevreul». En Martha Tedeschi y Kristi Dahm (eds.): *Watercolors by Winslow Homer: The Color of Light*. Chicago, Art Institute of Chicago, 2008, pp. 199-205, aquí p. 199.

fig. 11  
«El mercado de Nasáu,  
Nueva Providencia», en  
*The Illustrated London News*,  
5 de enero de 1856



19  
Bierstadt 1892, *op. cit.* nota 11, p. 182.

20  
Véase «El mercado de Nasáu, Nueva Providencia», en *The Illustrated London News*, 5 de enero de 1856 [fig. 11], disponible en <http://ufdc.ufl.edu/AA00010577/00001>.

21  
La población negra procedía de los esclavos que trabajaban en las plantaciones de los blancos y que habían sido enviados desde África a lo largo de los siglos. Entre 1788 y 1807, los británicos llevaron 9.560 esclavos africanos a la colonia. Tras la abolición de la trata de esclavos en 1832-1834, la marina británica liberó a miles de cautivos africanos; véase Helen A. Regis (ed.): *Caribbean and Southern: Transnational Perspectives on the U.S. South*. Athens, University of Georgia Press, 2006, p. 40. En décadas posteriores, cientos de súbditos negros y seminolas se rebelaron y huyeron de Florida y otros territorios a las Bahamas; véase Rosalyn Howard: «The “Wild Indians” of Andros Island: Black Seminole Legacy in the Bahamas», en *Journal of Black Studies*, 2006, vol. 37, n.º 2, pp. 275-298.

22  
Judith Bettelheim: «From Masquerade to Fashion and Back». En Lowery Stokes Sims, Leslie King-Hammond, Naomi Beckwith y Martina D'Alton: *The Global Africa Project*. Nueva York, Museum of Arts and Design, 2010, 162-167, aquí p. 163.

Además de las novedosas teorías sobre el color procedentes de Francia, Albert Bierstadt tuvo acceso a otras fuentes de inspiración artística en la población afrobahameña de la isla. Rosalie Bierstadt mencionaba en su relato de 1893 «esa afición por los colores vivos, tan pronunciada en la raza africana»<sup>19</sup>. En el siglo XIX, uno de los atractivos turísticos de la isla para los blancos era su comunidad negra y sus expresiones culturales. Los visitantes extranjeros solían asociar a la población afrobahameña con los pueblos africanos y de Oriente Medio<sup>20</sup>. En una ilustración que acompaña al artículo promocional «El mercado de Nasáu» de 1856 [fig. 11], los personajes negros se asocian con las «mil y una noches», la «reina de Saba» y la «esfinge». La mayoría eran afrobahameños de primera generación entre cuyos ancestros se encontraban africanos, indígenas y blancos descendientes de residentes en otras regiones del Caribe<sup>21</sup>. Aunque es posible que el vínculo con la cultura africana no fuera tan directo como imaginaban los blancos, la población negra sin duda participaba de una cultura de la diáspora más amplia compartida en todo el Caribe. Con motivo de la exposición *The Global Africa Project*, que exploraba el «impacto de la cultura visual africana en el arte, la artesanía y el diseño contemporáneos en todo el mundo», la historiadora Judith Bettelheim detectó «una gran visibilidad dentro de la mezcla urbana de las comunidades afrodescendientes de la diáspora»<sup>22</sup>. El gusto por el color entre la población negra local era una forma de reivindicar el orgullo de su identidad entre la población blanca.

Como revela su obra, Bierstadt se percató ya en su primer viaje a las Bahamas en 1877 de este gusto por los colores vivos identificado con los afrobahameños. Para pintar *Calle en Nasáu*, tuvo que bajar de la colina en la que se encontraba el Hotel Victoria y mezclarse con la población negra que se ocupaba de sus asuntos en una carretera no segregada. Incluso es posible que presenciara el Junkanoo, una fiesta nacional bahameña que se celebra en las mañanas del 26 de diciembre y del día de Año Nuevo. Aunque Bierstadt llegó a la isla después de las celebraciones oficiales<sup>23</sup>, la economía local, que se basaba en el turismo, hace plausible que se produjeran simulacros de Junkanoo fuera de las festividades oficiales de finales de diciembre y principios de enero. El Junkanoo consistía en un desfile por Bay Street, la principal vía comercial de los blancos, en el que la población negra se disfrazaba e interpretaba música y danzas en un espacio que normalmente le estaba vedado. Era el único momento del año en el que dicha población reclamaba su visibilidad y su presencia activa mediante una ceremonia basada en las leyendas y la cultura del África occidental. Los participantes vestían trajes de tela y papel, a menudo adornados con elementos específicos de las islas, como esponjas de mar y hojas, y se pintaban la cara. Los músicos tocaban instrumentos fabricados también con productos locales, como conchas, cuernos y vainas de semillas de poinciana<sup>24</sup>.

La mención del Junkanoo resulta pertinente en este análisis dadas las coincidencias visuales existentes entre las figuras del cuadro de Bierstadt y algunos de los personajes de la fiesta. El atuendo de la mujer que ocupa el centro de la composición, con sus ropas blancas y rojas y un sombrero de paja, recuerda a las «Red Set Girls» (chicas de rojo) del Junkanoo, que eran las principales bailarinas que participaban en el desfile [fig. 12]. Según un testigo de principios del siglo XIX que captó escenas de la celebración, las Red Set Girls empezaban a bailar a última hora de la mañana y continuaban durante toda la noche. Al igual que la mujer del mercado en el cuadro de Bierstadt, aparecían asociadas con una frondosa vegetación, representada en el Junkanoo por la figura de «Jack-in-the-Green», un personaje cubierto de hojas de cocotero y coronado con un lazo rojo y unas banderas<sup>25</sup>.

**23**

Albert Bierstadt llegó a Nasáu el 4 de marzo de 1877 y permaneció en la ciudad hasta el 24 de abril de ese año. Nancy K. Anderson: «Chronology». En Anderson y Ferber 1990, *op. cit.* nota 12, p. 230.

**24**

«Junkanoo», Gobierno de las Bahamas, véase [https://www.bahamas.gov.bs/wps/wcm/connect/MOF\\_Content/internet/The+Government/Residents/Culture/Junkanoo/](https://www.bahamas.gov.bs/wps/wcm/connect/MOF_Content/internet/The+Government/Residents/Culture/Junkanoo/).

**25**

«Red Set-Girls, and Jack-in-the-Green», en *Slavery Images: A Visual Record of the African Slave Trade and Slave Life in the Early African Diaspora*, véase <http://www.slaveryimages.org/s/slaveryimages/item/2308>.



fig. 12

**Isaac Mendes Belisario**  
**«Red Set-Girls, and Jack-in-the-Green» (1836),**  
**en *Sketches of Character, in illustration***  
**of the habits, occupation, and costume of**  
**the Negro population, in the island of Jamaica:**  
**drawn after nature, and in lithography.**  
**Kingston, Jamaica, 1837-1838**

Esta imagen conecta con la pintura de Bierstadt y vincula sus figuras con las tradiciones y los gustos locales percibidos como exóticos por los turistas angloamericanos.

Además del Junkanoo, es posible que un producto local, las esponjas, estimulara la experimentación de Bierstadt con el color. Los hombres afrobahameños trabajaban sobre todo en la recolección de esponjas, el principal producto de exportación de la colonia<sup>26</sup>. Helen A. Cooper argumenta sagazmente que cuando Winslow Homer visitó las Bahamas en 1884, la industria local de la esponja definió su obra bahameña. Me gustaría hacer extensiva esta idea de Cooper a la obra de Bierstadt, en particular a su técnica de esparcir manchas de color como si las aplicara con una esponja, en contraposición a las capas monocromas que se aprecian en sus sublimes paisajes. La influencia del mar abarcaba también otros ámbitos de la vida insular. Resulta interesante observar que los residentes de las Bahamas de ascendencia europea se llamaban a sí mismos «conchas», en alusión a los crustáceos

26

Helen A. Cooper: «Bahamas and Cuba 1884-1885». En *Winslow Homer Watercolors*. Washington, National Gallery of Art-New Haven, Yale University Press, 1986, pp. 131-149.



que podían capturarse en el mar<sup>27</sup>. Cabe preguntarse si la denominación «conchas» para los caucásicos tenía que ver con la palidez de la concha del molusco o con su fragilidad material. La recolección de esponjas era una actividad agotadora que obligaba a los pescadores locales a sumergirse en el mar y soportar el sol abrasador durante campañas que duraban meses. Como supervivientes del tráfico de esclavos desde África a través del océano Atlántico y de su legado, los negros de las Bahamas sin duda compartían la porosidad de un ser vivo que se adaptaba a la corriente de un entorno cambiante.

El color era un asunto político. En la década de 1870, el destino de millones de personas negras en Estados Unidos estaba en juego debido a los violentos esfuerzos de los supremacistas blancos por restablecer el orden racial de la esclavitud. Tras la ratificación de las enmiendas decimotercera y decimocuarta que abolían la esclavitud, garantizaban la ciudadanía y prometían la igualdad ante la ley, la decimoquinta enmienda establecía que el derecho al voto de los ciudadanos «no será negado o menoscabado [...] por motivos de raza, color o anterior condición de esclavitud»<sup>28</sup>. En respuesta a las nuevas libertades de los negros estadounidenses, los enfurecidos supremacistas blancos validaron asociaciones como el Ku Klux Klan y dieron paso a las políticas de segregación racial conocidas como las «leyes Jim Crow» de la década de 1880<sup>29</sup>. En este contexto, el color, como denominación conceptual del tono de piel, importaba. En base al color se negaban derechos, se torturaba y se asesinaba. Frente a la aparente ligereza de la escena representada en *Calle en Nasáu*, es importante señalar que todas las personas que aparecen en el cuadro son negras, y que no hay pinceladas de color blanco puro. El color impregna la obra, y el muro de la izquierda probablemente protege una villa de propiedad blanca, oculta y resguardada tras la prominente cubierta de árboles. Las cabañas afrobahameñas que aparecen más adelante en la carretera no tienen muro de protección. El mundo blanco está apuntalado por estructuras con sólidos cimientos, el mundo negro es vulnerable al racismo estructural que segregaba a las personas amparándose en las diferencias de color.

**27**

Byrd 2018, *op. cit.* nota 6, p. 108.

**28**

«Decimoquinta Enmienda», Sección 1, Constitución de los Estados Unidos, ratificada en 1870.

**29**

Michael Harriot: «1869-1874: Reconstruction». En Ibram X. Kendi y Keisha N. Blain: *Four Hundred Souls: A Community History of African America 1619-2019*. Londres, Penguin Vintage, 2022, pp. 234-238, aquí p. 235.

## Caminos para llegar a ser

---

El carácter experimental de *Calle en Nasáu* deriva también de nuevas cuestiones epistemológicas, que cristalizan en el camino que se aleja hacia el fondo. La historiadora Lois Marie Fink afirma que las imágenes de caminos «simbolizaban el acto de ir, el proceso de flujo y de cambio inherente a muchas experiencias de finales del siglo XIX, y están relacionadas con las preocupaciones contemporáneas por “llegar a ser” en contraposición a “ser”»<sup>30</sup>. El flujo, el paso, la transición de un estado a otro quedaban simbolizados mediante el motivo del camino y se ponían en práctica mediante el movimiento de la mirada inducido por la composición. Más allá de ser una mera pintura sobre un viaje, *Calle en Nasáu* encarna el viaje, como embajador de una cultura resultante del movimiento y la dispersión: la diáspora africana. Los protagonistas del cuadro son todos negros, afrodescendientes en una isla colonial británica, un pueblo en flujo político. En 1877-1880, los afrobahameños eran súbditos británicos en el Caribe.

El carácter dinámico del «llegar a ser» está ligado a la política de la esclavitud de forma elocuente. Christina Sharpe introduce el término «Trans\*Atlántico» para referirse a «ese lugar, condición o proceso que aparece junto y en relación con el Atlántico negro, pero que también rebasa sus corrientes», donde «Trans\*» significa «sobre o hacia la gama de transformaciones operadas en y por los cuerpos negros»<sup>31</sup>. Además de esta reflexión, Dionne Brand sostiene que «esa puerta [de no retorno, la puerta del Castillo de la Costa en la Costa de Oro de Ghana] nos transformó en cuerpos vaciados de ser, cuerpos vaciados de autointerpretación, en los que se podían depositar nuevas interpretaciones»<sup>32</sup>. El vacío al que alude Brand es el resultado del trauma del tráfico de esclavos desde África a través del océano Atlántico. El motivo del camino en la pintura de Bierstadt parece un escenario apropiado para ser recorrido por los cuerpos negros de la diáspora, un camino en el que metafóricamente pueden llenar sus seres vaciados con nuevas posibilidades de ser.

**30**

Fink 1990, *op. cit.* nota 16, p. 231.

**31**

Christina Sharpe: *In the Wake: On Blackness and Being*. Durham-Londres, Duke University Press, 2016, p. 30.

**32**

Dionne Brand: *A Map to the Door of No Return: Notes to Belonging*. Toronto, Doubleday Canada, 2001, p. 25.



fig. 13  
**Albert Bierstadt**  
***Entrada a Monterrey, 1876***  
**Óleo sobre lienzo, 182,9 × 304,8 cm**  
**Colección de la United States House of Representatives**

El pintor probablemente comenzó el cuadro en 1877, al año siguiente de las grandes celebraciones del centenario de Estados Unidos. Bierstadt había prestado seis obras para la Exposición del Centenario de Filadelfia y es casi seguro que visitara la feria. Una de esas obras, *Entrada a Monterrey* [fig. 13], representa un episodio de los orígenes de la colonización de la costa oeste, en el que los conquistadores españoles aparecen congregados bajo un árbol en la media distancia en torno a una cruz situada sobre un altar para celebrar una misa; en primer plano, les observa un grupo de indígenas que admiran los animales domésticos traídos por los colonizadores. En ese momento, Bierstadt se fijó

en la historia anterior de su país con motivo de la exposición universal, que fue relevante no solo por la asistencia de casi diez millones de personas —una cuarta parte de la población estadounidense de la época—, sino sobre todo porque conmemoraba los primeros cien años de la historia de Estados Unidos desde su fundación. Era un momento de balance, de autorreflexión, en el que estaba en juego la definición de una identidad nacional. Tras la división provocada por la Guerra Civil, esta exposición trató de suturar una nación desmembrada mediante una mirada al pasado para dar forma a un nuevo modelo de futuro<sup>33</sup>. Es una circunstancia interesante que precisamente en este momento de reflexión interior sobre el pasado, el presente y el futuro del país, Bierstadt, el pintor del expansionismo occidental estadounidense, viajara al paraíso turístico de las Bahamas británicas.

Las distintas secciones estadounidenses de la Exposición del Centenario promovieron la idea de que el país tenía raíces británicas y que era precisamente su pasado colonial británico lo que debía unir a sus ciudadanos<sup>34</sup>. En 1877, además de un destino turístico, la isla británica de las Bahamas fue un refugio para los súbditos leales a la Corona que huían de la guerra, cuyo resultado, paradójicamente, era lo que se celebraba en el centenario. Además, durante la Guerra Civil la isla se convirtió en el principal puerto de conexión entre los estados confederados y el resto del mundo una vez que el presidente Abraham Lincoln impuso el bloqueo de los puertos confederados para cortar sus suministros. ¿Cómo encajó este problemático legado en la formación de Estados Unidos como nación? ¿Qué actitud adoptó Estados Unidos hacia Bierstadt, un artista de ascendencia alemana que contribuyó a dar forma a las ideas nacionalistas estadounidenses desde una colonia británica que explotaba a la población bahameña segregada?

**33**

Kimberly Orcutt: *Power & Posterity: American Art at Philadelphia's 1876 Centennial Exhibition*. University Park, Pennsylvania State University Press, 2017.

**34**

La Exposición del Centenario incluyó muestras de productos y de la historia de Nueva Inglaterra como solución a la fragmentación del país. Según Mary Elizabeth Boone, «los protestantes anglófonos de la costa este [fueron presentados como] los fundadores ancestrales y, por tanto, los herederos de la nación». Mary Elizabeth Boone: *España y América. Construcción de la identidad en las exposiciones internacionales (1876-1915)*. Trad. Juan Santana Lario. Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, 2022, p. 71.

fig. 14

**Winslow Homer**  
**Niñas bajo una palmera, 1885**  
 Acuarela y lápiz sobre papel,  
 35,6 × 50,8 cm  
 Colección privada



35

Había conchas talladas, cordón de aloe, plata, porcelana china y de Dresde, joyas, encajes, corales, caracolas, trabajos en paja, marfil, cerámica y vidrio, babuchas indias, zapatos birmanos, dagas chinas y fajas de seda, entre otros artículos. «The Bahamas Loan Exhibition», en *Nassau Guardian*, 2 de diciembre de 1885, University of Florida, George A. Smathers Library, Digital Library of the Caribbean, Caribbean Newspapers, p. 2, <https://ufdc.ufl.edu/AA00076890/02873/2j?search=assau+%3dguardian>; «Bahamas Loan Exhibition», en *Nassau Guardian*, 5 de diciembre de 1885, University of Florida, George A. Smathers Library, Digital Library of the Caribbean, Caribbean Newspapers, <https://ufdc.ufl.edu/AA00076890/02874/1x>; «Bahamas Loan Exhibition», en *Nassau Guardian*, 12 de diciembre de 1885, p. 2, <https://ufdc.ufl.edu/AA00076890/02876/2x>.

36

Véase Martha Tedeschi: «Memoranda of Travel: The Tropics». En Martha Tedeschi y Kristi Dahm: *Watercolors by Winslow Homer: The Color of Light*. Chicago, Art Institute of Chicago, 2008, pp. 170-198; y Byrd 2018, *op. cit.* nota 6, pp. 102-140.

## Vidas futuras

El 1 de diciembre de 1885, Sir Henry Arthur Blake, gobernador británico de las Bahamas, inauguró la Primera Exposición de Préstamos de las Bahamas. Los «exquisitos bocetos» de Bierstadt, tal y como los juzgó la prensa local, se expusieron junto a «muchas otras cosas raras y bonitas»<sup>35</sup>. Las obras que Bierstadt creó en la isla colgaban junto a todo tipo de productos locales y de otras procedencias como expresión de la red comercial internacional en la que participaba la isla. Winslow Homer fue otro de los artistas que visitó las Bahamas y contribuyó a su promoción turística. Por encargo de *Century Magazine*, el artista pintó, entre otras cosas, a las tres hijas del gobernador de la isla vestidas con ropas orientales y examinando un objeto no identificado debajo de una palmera [fig. 14]. A derecha e izquierda, unas ramas de palmera impregnan de exotismo caribeño un escenario que, por lo demás, resulta impreciso. Merece la pena destacar que de todas las acuarelas que Homer realizó durante su estancia en las Bahamas en 1885<sup>36</sup>, esta es la única ocasión en la pintó personas blancas, para lo cual las vistió con ropas extranjeras y las enmarcó con una planta tropical, lo que las situaba en un exótico limbo cultural y al mismo tiempo las anclaba en el Caribe. La imagen destaca la artificialidad de la presencia blanca en la isla, capaz de significar solo cuando se la disfraza.



fig. 15  
**Winslow Homer**  
*Vistiéndose para el carnaval*, 1877  
 Óleo sobre lienzo, 50,8 × 76,2 cm  
 The Metropolitan Museum of Art,  
 Nueva York, Amelia B. Lazarus Fund,  
 inv. 1922, 22.220

En 1877 Homer también pintó un conmovedor grupo de afroamericanos reunidos en Virginia para celebrar el 4 de julio, Día de la Independencia de Estados Unidos. En el centro de la composición aparece un hombre vestido como un personaje de Junkanoo, con una blusa, unos pantalones y una gorra hecha con retales de colores vivos [fig. 15]. Detrás de él, un muchacho lleva a la espalda un niño que sostiene una bandera de Estados Unidos, al igual que otro joven que lleva una gorra y se chupa los dedos. Puesto que el 4 de julio se había convertido en una festividad común en el Sur, los personajes del cuadro de Homer fusionaban la celebración de la independencia del país con el acontecimiento más festivo de la diáspora negra, uniendo visualmente en coloridas combinaciones de tela su orgullo tanto por sus raíces africanas como por su nuevo Estado-nación. En los dos cuadros de Homer, el personaje principal muestra una combinación de ropas rojas, blancas y amarillas, y el sol incide directamente sobre estos colores, aclarando u oscureciendo sus tonos. Esto da fe de cómo cambia la percepción del color bajo el influjo de los fenómenos naturales y los distintos puntos de vista. A diferencia de *Calle en Nasáu* de Bierstadt, *Vistiéndose para el carnaval* retrata a sus personajes de cerca y se centra en el drama de llegar a ser, representado por la mujer que cose el toque final del hombre vestido de Junkanoo. La posibilidad de transformación asume un papel principal en una pintura que retrata a ciudadanos estadounidenses descendientes de la diáspora africana.

Rosalie Bierstadt falleció en Nasáu en 1893, el mismo año en que Estados Unidos celebró su segunda exposición universal, la Exposición Colombina de Chicago, en la que la nación alardeó de sus logros tras 500 años de colonización europea de las Américas. Rosalie, como si cerrara un ciclo vital en su remanso de curación, tomó su último aliento en el balsámico aire de las Bahamas. Casi al final de su vida, Albert, su marido, pintó en 1900 *El Golden Gate* [fig. 4], en el que reprodujo la ola rompiendo en la orilla que había pintado por primera vez durante su segundo viaje a las Bahamas en 1878. Esa misma ola se repite en otros dos cuadros más, sumando un total de cuatro apariciones en el conjunto de la obra de Bierstadt<sup>37</sup>. Aunque la ola es sin duda una versión de un fenómeno típico de las Bahamas, el lugar identificado en el título del cuadro es el estrecho de 1,6 km de ancho que conecta la bahía de San Francisco con el océano Pacífico en la costa oeste de Estados Unidos. Resulta sorprendente que en uno de sus últimos cuadros Bierstadt haya representado una vista bahameña situada en la costa del Pacífico estadounidense, proyectando el país por mar hacia resto del mundo en el lado opuesto al Reino Unido. Con este paisaje, en el que unos barcos atraviesan el mar y el arco iris ilumina un cielo tormentoso, Bierstadt parece haber querido mirar hacia el futuro de Estados Unidos, un futuro en el que los afroamericanos están llamados a desempeñar un papel más importante. ●

**37**

Albert Bierstadt, *Playa en Nasáu*, 1877, sin localizar; *Orilla del mar turquesa*, 1878, Manoogian Collection, Detroit [fig. 6]; *Tras el viento del norte*, Bahamas, posterior a 1878, Museo Haggin, Stockton; y *El Golden Gate*, 1900, colección privada [fig. 4].