

CAPÍTULO 1. LAS PINTURAS DE CASTAS. NUEVAS POSIBILIDADES DE LECTURA*

*Víctor Manuel González Esparza***

Lo *barroco* pudo haber florecido primero en el siglo XVII, según observaban, pero sus improvisaciones, elaboraciones y pequeñas rebeliones nunca se fueron. Así, existe un toque de ironía que envuelve a los cuadros de castas como otra subversión barroca, porque estos expresan, sobre todo, el empeñoso deseo borbónico de poner las cosas y a las personas en orden.

William Taylor, “Castas, razas y clasificación”,
Historias, 73, INAH, mayo-agosto de 2009, 41.

* Este ensayo ha sido publicado en una versión anterior en: Víctor González Esparza, “Las pinturas de castas o el oscuro objeto del deseo”, *Cuadernos de Historia del Arte*, núm. 39, NE núm. 14 (julio-noviembre, 2022): 23-98.

** Doctor en Historia Latinoamericana por la Universidad de Tulane, Nuevo Orleans, EUA; maestro en Historia de América por el Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, México, con mención honorífica; licenciado en Sociología por la Universidad Nacional Autónoma de México, con mención honorífica. Sus libros más recientes son: *Resignificar el mestizaje Tierra Adentro. Aguascalientes, Nueva Galicia*, ss. XVII-XVIII, UAA, 2018; “*Valiéndome del derecho natural*”. *La lucha de mujeres esclavas por sus derechos en la Nueva Galicia, siglo XVIII*, UAA, 2020.

Introducción

En términos historiográficos, la historia del arte se ha transformado a partir de la historia de las imágenes, de la incorporación de la antropología que ha ampliado los tradicionales criterios estéticos.¹ Ciertamente existen diferentes aproximaciones a esta historia, debido a la dificultad para comprender y definir el concepto de imagen, por lo que esta puede referirse a las “reproducciones” de diferentes objetos o personajes, pero también a la idea de “imago”, en el sentido de privilegiar la “representación” o el carácter simbólico sobre un proceso o una persona. Para Hans Belting, uno de los impulsores de esta nueva perspectiva, en su provocación sobre el fin de la historia del arte reflexionó sobre los límites de una historia del arte lineal, progresiva, que surgió a partir de ciertas normas estéticas, sin reconocimiento de la diversidad antes incluso del origen de la moderna idea del arte. Para este autor, la historia de las imágenes es incluso anterior a la historia del arte y posterior al fin de este, en el sentido de que fue hasta el Renacimiento en donde las obras comenzaron a distanciarse de su función religiosa para privilegiar su funcionalidad estética, y también son las imágenes las que han prevalecido después del fin del arte.²

La “revolución copernicana” en la historia del arte, como bien lo ha comentado Didi-Huberman, se encuentra en Warburg, y sobre todo en Walter Benjamin, al proponer una historia emblemática o de las alegorías, pero sobre todo de las transformaciones de la misma imagen al grado de plantear una historia anacrónica, es decir que acepte los cambios en que las imágenes son apreciadas. El pasado es móvil, no estático, y también viene

1 David Freedberg, “Antropología e historia del arte: ¿El fin de las disciplinas?”, *Revista Sans Soleil-Estudios de la Imagen*, vol. 5, núm. 1 (2013): 30-47. El autor ofrece una perspectiva crítica a la idea del fin de la historia del arte, si bien reconoce la necesidad de que la historia del arte se fortalezca con la perspectiva antropológica.

2 Hans Belting, *La imagen y sus historias: ensayos* (México: Universidad Iberoamericana, 2011).

en busca del historiador.³ Ello tiene, desde luego, implicaciones en cómo observamos las imágenes y cómo estas se relacionan con la realidad.

Si las obras de arte “cristalizan” una manera de actuar, de ser y de pensar, es decir, toda una “cultura”, entonces el legado de Aby Warburg resulta fundamental para comprenderlas.⁴ Porque lo que inició Warburg fue incorporar otras tradiciones al análisis, diferentes disciplinas como la antropología y la psicología, con lo cual estableció una relación compleja entre los objetos artísticos y la sociedad, entre la imagen y la realidad, entre arte e historia. Claude Lévi-Strauss sugirió que las obras de arte, como los mitos, son resoluciones a los conflictos de una sociedad. Quizá habría que decir que representan las tensiones sociales, con todas sus contradicciones, aunque ello ciertamente no signifique una solución o resolución a los conflictos.⁵ En esta relación compleja entre imágenes y realidad, entre arte y sociedad, las pinturas de castas son un fascinante reto para explorar esta relación, que en términos historiográficos tiene que ver con el concepto de representación.

La teoría moderna del conocimiento está relacionada con el concepto de representación. Existen teorías al menos desde Aristóteles sobre la representación, en el sentido de imitar fielmente a la realidad a partir de la metáfora del espejo o, por el contrario, a partir de Kant para quien toda representación es una construcción. De acuerdo con Chartier, quien mejor recuperaría estas tradiciones en años recientes, la representación es una evocación de un objeto no presente, al mismo tiempo que es también una comparecencia, una exhibición.⁶ De ahí que un cuadro no es la imagen fiel de una sociedad, sino cómo dicha

3 Georges Didi-Huberman. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2a. ed. aumentada, 2011).

4 Georges Didi-Huberman. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (Madrid: ABADA Editores, 2009).

5 Freedberg, “Antropología e historia del arte...”, 41.

6 Roger Chartier, *El mundo como representación: historia cultural, entre práctica y representación* (Barcelona: Gedisa editorial, 2a. edición, 1995).

sociedad se representa y se sueña, por ello “el sueño de la Nueva España” que refiriera O’Gorman; pero al mismo tiempo cómo se exhibe, cómo se escenifica frente a los discursos de la época, para seguir con la metáfora del montaje escénico.

Ankersmit ha propuesto el concepto de representación para referirse a la escritura de la historia frente a los tradicionales métodos de la descripción y la interpretación, en un sentido que permite incorporar la experiencia histórica. El autor utiliza la metáfora del historiador que se enfrenta a diferentes escenarios de un teatro clásico, para así mostrar que el trabajo de historiador es también una representación al delimitar qué es lo importante y lo secundario, o desde qué contextos y experiencias se puede aproximar al pasado. En ello hay varios paralelismos entre los avances recientes sobre el arte y la nueva historiografía. Por una parte, al preguntarse por la diferencia entre una caja de detergentes en el museo o en una tienda de abarrotes, generalmente se responde que la diferencia es a nivel intelectual o filosófico, cuando lo que está en juego es cómo la “realidad” ha sido absorbida por la representación misma;⁷ igual ocurre en una obra pictórica en donde los actores parecen salirse de sus cuadros, en donde la representación se diluye con la vida superando con ello la tradicional antinomia entre lo ideal y lo material. Por otra parte, en la historiografía particularmente de la microhistoria la diferencia entre lo anecdótico y los hechos históricos está en los contextos, en la relación entre lo micro y lo macro, en las preguntas globales para encontrar respuestas locales. Es decir, la representación nos permite reflexionar sobre las formas en que construimos la memoria, sobre la manera en que concebimos la realidad y cómo esta se construye. A final de cuentas, tanto el arte como la historia de las imágenes han mostrado el vocabulario de la representación al plantear preguntas más allá de una idea limitada de la realidad.

7 F. R. Ankersmit, “IV. Representación histórica”, en *Historia y Topología. Ascenso y caída de la metáfora* (México: Fondo de Cultura Económica, 2004), 118-146.

En este sentido, habría que cuestionar la idea de que estas pinturas son representaciones “falsas”, “fantasiosas” o idealizadas, como también de que son una mimesis o imitación de la realidad novohispana, ya que se trata de imágenes que evocan una realidad cambiante y, al mismo tiempo, reconocer que estas representaciones son una escenificación sobre esa misma realidad, lo cual también acepta diferentes lecturas. Quizá en la idea de esta dinámica teatralizada, de este movimiento de las imágenes y sus representaciones, es que pueda encontrarse alguna aportación frente a la gran cantidad de estudios existentes sobre la pintura de castas.

El descubrimiento de más de 100 series de pinturas de castas en los últimos años y, por lo tanto, de cientos de cuadros —ya que cada serie puede tener entre 16 y 20 pinturas de las mezclas—,⁸ sin duda contrasta cuando hace un siglo Nicolás León hablaba sólo de nueve series,⁹ lo cual es en sí mismo un dato revelador de lo que la memoria y el trabajo del historiador representan para el descubrimiento de una nueva realidad en la pintura colonial. El creciente interés de historiadores en estos cuadros, además de los intereses de algunos coleccionistas, habla de cambios en la manera en que leemos la pintura del siglo XVIII en Nueva España, particularmente sobre estas pinturas que representan el mestizaje. Quizá hay algo que nos

-
- 8 Ma. Concepción García Sáez, *Las castas mexicanas. Un género pictórico americano* (España: Olivetti, 1989). En esta obra la autora comenta que son más de 50 series; posteriormente, en el catálogo de las colecciones del Museo de Historia Mexicana de Monterrey, la misma autora comenta que son ya más de centenar, y cada una de ellas contenía teóricamente 16 cuadros. Véase Ma. Concepción García Sáez, “Textos siglos XVI al XIX. Arte colonial. Las Castas”, en *Museo de Historia Mexicana* (Monterrey, N. L., 1994), 25. Recientemente Ilona Katzew mencionó en una conferencia en Yale University que existen alrededor de 2 000 cuadros de castas. Véase Ilona Katzew, “The Invention of Casta Painting: Race and Science in the Age of Enlightenment”, 26 de febrero del 2019, en https://www.youtube.com/watch?v=YPB_GFyrXww. [Consulta: 22 de mayo del 2019.]
- 9 Nicolás León, *Las castas del México colonial o Nueva España. Noticias etno-anropológicas* (México: Talleres Gráficos del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía/Departamento de Antropología Anatómica, 1924), 30-65.

acerca a estos cuadros para revalorar incluso un periodo, donde la pintura era considerada repetitiva y decadente.¹⁰

Pero, ¿qué ha sido lo que ha propiciado esta cercanía? Hay autores que mencionan un movimiento “neobarroco”¹¹ en el mundo posmoderno, en donde las anteriores certezas se han desvanecido no sólo sobre la pintura en el siglo XVIII, sino también sobre la idea misma del mestizaje. Por otra parte, varios autores nos han advertido de no extrapolar el concepto de barroco más allá de su periodo original del Siglo de Oro. No obstante, la idea de repensar el barroco como una tradición intelectual en donde las apariencias engañan, nos relaciona con las culturas populares en donde el humor y la ironía pueden ayudarnos a contextualizar una realidad que es una representación, un artificio.

Se trata del barroco en la Nueva España y, en general, en las Américas que, como sabemos, no puede reducirse sólo al siglo XVII, sino que puede pensarse como un gusto por la riqueza ornamental, pero, sobre todo, por introducir cierta ironía sobre las normas y los preceptos del orden clasificatorio. Me atrevería a decir que se trata de un juego tardío del que, al igual que la columna estípite en la arquitectura, terminará por ser una alegoría sobre la fecundidad y riqueza del Nuevo Mundo.

10 Paula Mues Orts, *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*, (México: Universidad Iberoamericana, 2008). La autora describe, a partir de una relectura tanto de la pintura como de los argumentos elaborados por los propios pintores, una revaloración del oficio de pintor y de la pintura novohispana particularmente del siglo XVIII. El texto de Miguel Cabrera dedicado a la Virgen de Guadalupe, *Maravilla Americana...*, es un buen ejemplo de ello, véanse 319-331 en especial.

11 El concepto de “neobarroco” lo sugirió inicialmente Severo Sarduy para representar la estética propia del arte latinoamericano, a partir de algunos esquemas precisos, más allá del “desenfado terminológico”, en Severo Sarduy, *El barroco y el neobarroco* (Buenos Aires: El cuenco de plata, 2011). A partir de este trabajo pionero, véase Omar Calabrese, *La era neobarroca* (Madrid: Cátedra, 1987), que desarrollaría el concepto como crítica y sustitución incluso del concepto de lo posmoderno.

Gran parte de la incompreensión sobre la pintura de castas se deriva de considerar que puede ayudar a describir “la” realidad social copiándola. Uno de los problemas reside entonces en lo que se ha pensado como realidad social-racial durante la época colonial. Si entendemos la realidad a partir de la “sociedad de castas”, de la jerarquía establecida por el derecho indiano y los códigos de limpieza de sangre para españoles peninsulares y americanos, por lo tanto por la imposibilidad de la mezcla de razas, la pintura de castas es entonces una manifestación de las ficciones genealógicas de la elite.¹² Si, por el contrario, la realidad novohispana es más flexible y compleja que lo tradicionalmente aceptado, entonces estas pinturas adquieren otro significado.¹³

El concepto de “mestizaje” como la unión entre españoles e indígenas surgió en el siglo XIX, como un intento por homogenizar a los mexicanos bajo una idea común, aunque tiene sus antecedentes en el patriotismo criollo.¹⁴ La historiografía sobre africanos y sus descendientes, abundante en los últimos años, ha cuestionado la tradicional idea sobre el mestizaje, más allá de la función ideológica del concepto al pretender ocultar el racismo de la sociedad mexicana. Incluso diversos autores han conside-

12 Carlos F. Campos Rivas, “El Discurso social novohispano a través de las Pinturas de Castas” (Conferencia ofrecida en el Museo de Historia Mexicana, Monterrey, Nuevo León), en: <https://www.youtube.com/watch?v=B1Jx-iUeprQ>, publicado el 2 de enero del 2016.

13 Pilar Gonzalbo, “La trampa de las castas”, en *La sociedad novohispana. ¿Estereotipos y realidades?*, coordinado por Solange Alberro y Pilar Gonzalbo, (Ciudad de México: El Colegio de México, 2013), sintetiza algunas de las críticas al concepto de “sociedad de castas” como estático e inflexible; paradójicamente, la autora tiene una opinión tradicional sobre los cuadros de castas: “No es coincidencia que por los mismos años en que se discutía la relativa limpieza de los novohispanos se popularizase la pintoresca y falsa imagen de las castas en series de cuadros de mérito desigual”; luego comenta que están hechos con estereotipos, ya que no incluye con la misma frecuencia a la mujer española, y señala como un defecto la “artificial construcción” de situaciones, en donde los españoles varones parecieran ser los únicos capaces de gestos de ternura y afecto..., 144-145.

14 Guillermo Zermeño-Padilla, “Del Mestizo al mestizaje: Arqueología de un concepto”, en *Memoria y Sociedad*, Bogotá, Colombia, 12:24, (enero-junio, 2008), no lleva el estudio hasta el periodo colonial, lo que sin duda es una asignatura pendiente.

rado que el mestizaje es un mito y que por lo tanto habría que desechar su uso. Sin embargo, de acuerdo con nuestras propias investigaciones, el mestizaje puede ser resignificado en el sentido de otorgarle nuevos contenidos históricos, a partir de mostrar la diversidad social y cultural, particularmente en un momento en que los esencialismos impiden el diálogo entre las culturas.

Con esta nueva perspectiva, estas pinturas aparecen como reveladoras ya que, más que combinaciones raciales falsas o absurdas, lo que representan es una realidad compleja y cambiante, que a partir de las prácticas fue erosionando tanto el discurso excluyente como la endogamia misma. Para comprenderlas es necesario conocer los contextos de los diferentes espectadores, particularmente el momento en que estas pinturas fueron creadas a principios del siglo XVIII, si bien los años de mayor producción fueron en la segunda mitad del mismo cuando la disputa sobre el Nuevo Mundo y sus pobladores se agudizaba. Estas pinturas son parte de las polémicas sobre el mundo americano, que es donde adquieren su mayor significado. Como lo mencionara Manrique, buena parte de las producciones culturales del siglo XVIII pueden explicarse por su relación con esta disputa sobre el Nuevo Mundo.¹⁵

La reinención de la metáfora

¿Cuándo iniciamos con el reconocimiento del barroco americano? O más específico, ¿cuándo comenzamos a valorar la tradición artística novohispana? No se trata sólo de preguntas retóricas sino de una reflexión más amplia que tiene que ver con la revaloración de las pinturas de castas. Justino Fernández, en un estudio pionero al respecto que tituló “Proceso crítico del arte de la Nueva España”, después de referir las primeras imá-

15 Jorge Alberto Manrique. “Del barroco a la ilustración”, en *Historia general de México*, (coord.) Daniel Cosío Villegas, vol. 1 (Ciudad de México: El Colegio de México, 1991), 730.

genes de vírgenes renacentistas traídas por Cortés y realizadas por manos indígenas bajo las enseñanzas del obispo Quiroga en Pátzcuaro, llevó a cabo un recuento historiográfico sobre el “sentimiento de la grandeza mexicana”. De Cervantes de Salazar a la “maravilla americana” de Cabrera, pasando por los testimonios de viajeros y de las noticias sobre el patrimonio en la *Gaceta* y el *Mercurio* de México, en donde abundan los testimonios del arte novohispano.¹⁶ Sin embargo, el propio Fernández dio cuenta del cambio no sólo de mirada sino de visión: lo que unos años antes eran elogios de la maestría de las manos artísticas, a partir de los borbones y en especial de Revillagigedo todos “los oficios y artes se hallan en el mayor atraso, por falta de una educación propia de los artesanos [...]”. De ahí a la idea registrada por el “Pensador mexicano”, en boca de un francés, de que todo el arte del pasado no merecía sino “desprecio por recargado, por antiguo, por indecente, por oscuro y triste [...]”, pues sólo había un paso.¹⁷

Gracias a la reflexión iniciada por O’Gorman y continuada por Jorge Alberto Manrique, sabemos de las características propias que adquiriría el barroco en la Nueva España a partir del “criollismo”, de una cultura que supo reconocer el legado europeo, al mismo tiempo que marcaba la diferencia a través de la construcción del “sueño de la Nueva España”, un sueño en el que convivían la tradición clásica griega y la mitología náhuatl en un proceso de reconstrucción de la memoria, en la que las historias de Torquemada y de Alva Ixtlixóchitl, o los escritos de Sigüenza y Góngora sobre las virtudes políticas de los monarcas prehispánicos o los poemas laudatorios de Sor Juana, serán ejemplos mayores en esta reconstrucción. “A partir de este momento, y por lo que sigue del siglo XVII y durante el siglo XVIII, el mundo criollo se ha forjado un pasado remoto a

16 Justino Fernández, “Proceso crítico del arte en la Nueva España”, en *Estética del Arte Mexicano. Coatlicue. El Retablo de los reyes. El Hombre* (México: UNAM, 1972), 173-340.

17 Fernández, “Proceso crítico...”, 212, 218.

la medida de sus necesidades, y lo seguirá reinventando, cada vez más barrocamente, cada vez más metafóricamente”.¹⁸

En términos religiosos, el criollismo también fue una “máquina de historias y leyendas, de simbolismo y alegorías”, a fin de creer en algo propio, de construir una identidad propia. Pero los sueños y discursos se enfrentaban cotidianamente a las prácticas generalmente diversas, por lo que el sentimiento de frustración era constante en el criollismo. Las formas del barroco novohispano contrastaban con las limitaciones que hombres y mujeres tenían dada la codificación excesiva: “El hombre se valía de ellas (de las obras barrocas) para plasmar la plenitud de una vida que el exceso normativo hacía raquíutica”.¹⁹ Pensar las pinturas de castas a partir de un juego barroco, de un juego de artificios, puede ayudarnos a comprenderlas desde la historia del arte mismo. La disposición teatral en la que muchas de estas pinturas se realizaron recuerda más esta tradición que el aparente afán taxonómico de los ilustrados.

Hay un aspecto que menciona Panofsky sobre el barroco en general que me parece pertinente referirlo, se trata del “sentido del humor”. Este, de acuerdo con el autor, “tal y como aparece en Shakespeare y en Cervantes —no se confunda con el ingenio o la mera comicidad—, se basa en el hecho de que el hombre se da cuenta de que el mundo no es como debiera ser, pero no se enfada por ello, ni piensa que él mismo está exento de la fealdad y de los grandes y pequeños vicios y estupideces que contempla”.²⁰ A diferencia de la sátira, el sentido del humor reconoce la discrepancia entre los postulados éticos y normativos de la realidad y, como característica propia del barroco, acepta y entiende esta discrepancia como resultado de una imperfección universal, dispuesta por el creador del mundo. De

18 Manrique, “Del barroco a la ilustración...”, 654.

19 Jorge Alberto Manrique, “Sobre el barroco americano”, *La Palabra y el Hombre*, 19 (1961), 441-449.

20 Erwin Panofsky, “¿Qué es el barroco?”, en *Sobre el estilo* (Barcelona: Paidós, 2000).

acuerdo con Panofsky, la caricatura es una invención de este movimiento, por su efecto cómico y liberador.

Si las representaciones de la Sagrada Familia eran una invitación a la piedad y a la obediencia, el barroco americano retomará esta característica mencionada por Panofsky en el que las pinturas de castas, en una hibridación del lenguaje barroco y cientificista, serán una invitación a la aceptación de los “grandes y pequeños vicios” de la sociedad novohispana, serán un reconocimiento a las imperfecciones de una realidad desbordada sin sentirse culpables por ello.

La idea de asociar el “neobarroco” a las pinturas de castas la expresó por primera vez William Taylor, al introducir la reflexión a partir de un medio intelectual “posmoderno neobarroco”. Realizó el prólogo a un libro cuyo tema era “Inventando la raza”, a partir de una relevante exposición en el Museo de Arte del Condado de Los Ángeles en 2004 sobre los cuadros de castas. Taylor comentó que estos cuadros “no son una celebración de la mezcla racial o los precursores de la grandiosa visión de la síntesis racial de José Vasconcelos”; sin embargo, reconoce que “existe un toque de ironía que envuelve a los cuadros de castas como otra subversión barroca, porque estos expresan, sobre todo, el empeñoso deseo borbónico de poner las cosas y a las personas en orden”.²¹ Sin embargo, la subversión no correspondía al orden borbónico sino contra el mundo ilustrado que, por otra parte, había hecho posible las pinturas de los hombres y mujeres, de niños y ancianos, de forma concreta y terrenal.

Existe en el barroco novohispano un deseo de transgresión a partir de formas trasplantadas,²² incluso de pintores flamencos como Rubens cuyas obras encontraron en los talleres

21 William Taylor. “Castas, razas y clasificación”, *Historias*, 73, INAH (mayo-agosto 2009), 37-46.

22 Jorge Alberto Manrique, “El trasplante de las formas artísticas españolas a México”, en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas* (México: El Colegio de México, 1970). Xavier Moysén, “La Pintura flamenca, Rubens y la Nueva España”, en *Anuario de Historia de América Latina*, núm. 20 (1983): 699-706.

de pintores novohispanos un espacio para producir los cuadros que ahora vemos con una gran originalidad. Porque estas pinturas nos siguen sorprendiendo frente a la polémica ilustrada sobre la naturaleza del Nuevo Mundo, convirtiéndose en las más claras representaciones pictóricas del ultrabarroco novohispano del siglo XVIII.

Así como la columna estípite es básicamente ornamental y ha terminado por identificar el ultrabarroco en la arquitectura del siglo XVIII, así los cuadros de castas han terminado por representar a la pintura barroca profana en el mismo siglo. Frente a la idea de que la pintura mexicana del siglo XVIII ofrecía cantidad y no calidad, con temas repetidos una y otra vez,²³ encontramos en la actualidad una fascinación neobarroca por los cuadros de castas que sigue llamando a interpretaciones. De ahí que pintores anteriormente desconocidos comiencen a adquirir no sólo mayor valor sino también significado. Esta transformación hay que observarla partiendo de los primeros textos sobre la función que aparentemente tendrían las pinturas de castas.

La historia del barroco ha tenido también sus controversias. Pensar el barroco de Indias como un apéndice del español, con falta de creatividad e inventiva, surgió a raíz de su coincidencia con el despertar de la conciencia criolla.²⁴ No obstante, pensar el barroco a partir de este sentimiento criollo parece insuficiente; ciertamente urge repensarlo más allá del eurocentrismo y el tropicalismo, con base en el encuentro de diferentes formas y recursos que van a posibilitar un arte diferente.

En términos más reciente, los trabajos de Juana Gutiérrez Haces tanto en términos historiográficos como museísticos son

23 George Kubler y Martin Soria, *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions, 1500-1800* (Londres: Penguin Books, 1959), 313. "Apart from portraiture, mexican eighteenth-century painting offers quantity, not quality [...] The same subjects, St. Joseph, St. John Nepomuk, and specially the Virgin of Guadalupe and of other advocation, are repeated over and over again".

24 Mabel Moraña, "Barroco y conciencia criolla en Hispanoamérica", en *Viaje al silencio, exploraciones del discurso barroco* (Ciudad de México: UNAM, 1998), 25-48. Su concepto de criollo comprende también mestizos, en general a "los nacidos acá".

un referente necesario para la valoración del arte barroco novohispano, al ofrecer una mirada reivindicativa de las “maravillas” de la pintura por ejemplo de Cristóbal de Villalpando, en una reflexión que comenzó por la construcción de un nuevo lenguaje pictórico propio sobre todo en el siglo xviii.²⁵ La pregunta de si la pintura novohispana es pintura española *en América* o *de América* es una pregunta clave, y que la autora relaciona con el proceso lingüístico de creación de una lengua común (*koiné*), más allá de las diferencias regionales.

De ahí que surgen estrategias para repensar el barroco novohispano en particular, como la de dejar de verlo como un fenómeno periférico sobre todo por la riqueza y diversidad de manifestaciones que ahora comenzamos a conocer, como ocurre con las pinturas de castas. Puede entenderse este como un discurso de ruptura y reivindicativo, lo cual incorpora aspectos tales como el análisis de la dinámica contradictoria de lo social, la utilización de recursos canónicos con diferente funcionalidad y, entre otros, la representación de la cotidianidad y de los sectores populares.²⁶ Este último aspecto nos remite a uno de los fenómenos clave del barroco hispanoamericano: la constitución del sujeto social o, mejor, el descubrimiento del pueblo.

Estudios sobre el costumbrismo y las artes visuales, especialmente sobre la introducción de la litografía en el México decimonónico, han considerado a las pinturas de castas como un antecedente de este movimiento, conectado originalmente con los primeros periódicos impresos ingleses de principios del siglo

25 Juana Gutiérrez Haces, “¿La pintura novohispana como una *koiné* pictórica americana? Avances de una investigación en ciernes”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 80 (2002): 47-99. Jonathan Brown, “Cristóbal de Villalpando y la Pintura barroca española”, Introducción en *Cristóbal de Villalpando*, catálogo razonado elaborado por Juana Gutiérrez Haces *et al.* (México: Fomento Cultural Banamex/Instituto de Investigaciones Estéticas/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Grupo Modelo, 1997), 23-27. El autor comenta la necesidad de repensar el papel de la pintura novohispana en el barroco español.

26 Mabel Moraña, “Para una relectura del barroco hispanoamericano: problemas críticos e historiográficos”, en *Viaje al silencio...*, 49-61.

xviii, difundidos en Francia y luego España, publicaciones que tuvieron conexión desde luego con las primeras *Gazetas de México* en Nueva España.²⁷ La idea de que en Nueva España en el registro de lo popular eran de alguna manera sólo réplicas o apéndices de lo que ocurría en Europa, idea relacionada a la dependencia de las colonias, deja poco espacio para la comprensión de un género ciertamente conectado, pero no necesariamente dependiente.

Las pinturas de castas se pueden entender en un diálogo con el arte europeo, pero no necesariamente como un apéndice de lo que ocurría en los centros.²⁸ La originalidad de las pinturas de castas, con una amplísima producción cercana a los 2 000 cuadros, en este sentido más prolífica que los propios cuadros costumbristas, nos recuerda que se trata del primer género autónomo que se da en el continente americano y que por lo tanto no puede entenderse bajo el tradicional esquema centro/periferia que ha permeado la historia del arte, entre otras disciplinas. Pensar las pinturas de castas, a partir de una tradición propia del barroco, puede ayudar a contextualizar a estas pinturas en el contexto de una polémica, no de una recepción pasiva.

Ahora bien, hay características de la pintura de la Ilustración que conectan con las pinturas de castas y con una de las rupturas relevantes en la historia del arte, es decir con la erosión de la “gran división” entre la pintura culta o histórica y la pintura

27 María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver* (Ciudad de México: IEE/UNAM, 2005). Fernando Villegas, “El costumbrismo americano ilustrado. El caso peruano. Imágenes originales en la era de la reproducción técnica”, *Anales del Museo de América*, vol. xix (2011): 7-67. Villegas comenta que las pinturas de castas pueden analizarse dentro de la comunicación entre el centro y la periferia; sin embargo, las publicaciones periódicas en América, a diferencia de las europeas, no estaban ilustradas con tanta abundancia de imágenes.

28 Ma. Concepción García Sáiz, “Los instrumentos del conocimiento: América entre el mito y la realidad”, *Anales del Museo de América*, vol. 1 (1993): 23-36. Desde esta primera reflexión, la autora nos advertía, aun para el siglo xviii en que abundó la información y los nuevos instrumentos por las expediciones científicas, las contradicciones del mundo ilustrado “que juzga a través de la lente etnocéntrica...”, 35. Para una ampliación de esta reflexión: Mary Louise Pratt, *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, (México: Fondo de Cultura Económica, 2010).

popular o de género. De tal manera que el objeto de la pintura comienza a dejar a los superhombres, a dioses y diosas, héroes y santos, para representar a hombres y mujeres, niños y ancianos, ricos y pobres en sus actividades cotidianas; pero también representados de manera integral, es decir con sus alegrías y violencias, sobre todo en actos de amor, pero también de crueldad, en acciones nobles y bajas. Esta transformación también implicará el deseo de interpretar y representar el mundo no de los dioses sino las pasiones terrenales, buscando equilibrios entre la naturalidad y la subjetividad, entre lo universal y lo efímero, entre lo verdadero y lo real. A partir de ello, las representaciones dejarán la idea de la imitación para dejar más espacio y autonomía a la pintura.²⁹

La pintura de castas será entonces una pintura de género más que histórica, un diálogo más que una copia o imitación de la pintura europea, que ejemplifica la búsqueda de un lenguaje propio insertado en la tradición barroca pero también dialogando con la pintura de la Ilustración al incorporar nuevos personajes: el pueblo y el público. Más aún, la pintura de castas será la respuesta fundamentalmente novohispana a los prejuicios ilustrados basados en el eurocentrismo, con las propias herramientas introducidas por el espíritu ilustrado.

El persistente discurso historiográfico

Ciertamente, “entender la Pintura de castas se ha convertido [...] en una tarea historiográfica compleja”.³⁰ Sin embargo, al analizar el discurso historiográfico en el largo plazo observamos la idea

29 Tzvetan Todorov, *La pintura de la Ilustración. De Watteau a Goya* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2014), 11-21, 187-191; Víctor M. González Esparza, *Dejando los restos del naufragio. Fragmentos para una historia cultural* (Aguascalientes, México: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2016), en especial la reflexión sobre la “gran división”.

30 Carlos López Beltrán, “Sangre y temperamento. Pureza y mestizajes en las sociedades de castas americanas”, en *Sabores locales: Ensayos sobre historia de la ciencia en América Latina*, editado por Frida Gorbach, y Carlos López Beltrán (Zamora: El Colegio de Michoacán, 2008), 301.

persistente de que se tratan de imágenes fantosiasas e incluso falsas, si bien las perspectivas propias del siglo XVIII nos ofrecen más bien la perspectiva de los españoles americanos.

Afortunadamente conocemos el origen de estas pinturas de castas: un encargo de Fernando de Alencastre Noroña y Silva, duque de Linares, Porta Alegre y Govea, trigésimo quinto Virrey de la Nueva España (1711-1716), a Juan Rodríguez Juárez, pintor reconocido en esos años y autor, además de los cuadros de castas, de dos cuadros del mismo duque de Linares. El encargo lo hizo el virrey con la finalidad de que se conociera en Europa la diversidad natural y humana del virreinato desde la perspectiva imperial.

Sabemos lo anterior porque Andrés Arce y Miranda escribió unas notas para la *Bibliotheca mexicana*, de Eguiara y Eguren, en donde confidencialmente expresaba también sus opiniones sobre las pinturas de castas.³¹ Arce y Miranda recomendó, pues, a Eguiara y Eguren en sus notas llamadas “Noticias de los escritores de la Nueva España”, que tratara el tema del mestizaje “para sacar en limpio la pureza de sangre de los criollos literatos; pues se debe recelar de la preocupación en que en la Europa están de que todos somos mezclados (o como decimos champurrros), influyó no poco en el olvido en que tienen los trabajos de los beneméritos”. Además de cuestionar incluso el nombre mismo de “criollo” porque “sobre ridículo es denigrativo e infamativo” dado que fue inventado para los hijos de los esclavos negros en América, realizaría una de las primeras críticas a las pinturas de castas, ya que se había enviado a España

31 Efraín Castro Morales, “Los cuadros de castas de la Nueva España”, *Jahrbuch für Geschichte von Staat, Wirtschaft, und Gesellschaft Lateinamerikas*, 20, Köln, Böehlau Verlag, núm. 20 (1983): 671-690.

Arce y Miranda era amigo de Eguiara y Eguren y formaba parte del círculo intelectual alrededor del rector de la Universidad Pontificia. Había sido educado con los jesuitas, hasta obtener su doctorado en teología, para después ocupar unos curatos y ser nombrado obispo de Yucatán, cargo al que renunció para dedicarse al estudio.

“lo que nos daña, no lo que nos aprovecha, lo que nos infama, no lo que nos ennoblece”.³²

El texto de Arce y Miranda es revelador no sólo porque muestra cómo se originó la primera colección de cuadros de castas, sino porque señala los límites del pensamiento criollo ilustrado: recuperar el pasado prehispánico e incluso defender una postura paternal ante los indígenas, pero sobre todo argumentar sobre la pureza de sangre de los criollos literatos ante los mezclados o “champurros”.

En el análisis de los trabajos de algunos autores del siglo XVIII, como Basarás, Ajofrín y O’Crowley, Ilona Katzew ha enfatizado la “curiosidad” por costumbres y frutas “que no las hay en Europa”, como un elemento central en la elaboración de los testimonios; lo que explica las afirmaciones por ejemplo de Basarás sobre múltiples temas desde “ojos imperiales”, en especial sobre los cuadros de castas al mostrar como legítima la unión entre españoles e indígenas (la sangre de estos últimos se podía regenerar a la tercera generación), mientras que la mezcla con negros la sangre quedaría irremediabilmente deslucida.³³ El que Basarás escogiera acompañar las pinturas de castas en su texto con poemas habla de una cierta forma culta de expresión, al mismo tiempo que moralizante, en un ejercicio ciertamente poco frecuente. Sin embargo, la autora contextualiza estos textos dentro de un debate más amplio sobre la crítica de autores franceses e ingleses respecto al “atraso” de España, y a su vez quizá por ello trasladar la denigración a la sociedad y naturaleza de América: “muchos ‘ilustrados’ (españoles) se adherían a las nociones que denigraban a las colonias, tal vez como contra-

32 Castro Morales, “Los cuadros de castas ...”, 671-690; Ilona Katzew, *Las pinturas de castas*, (Madrid/México: Turner/CONACULTA, 2004), 94.

33 Ilona Katzew, “Una visión de México del Siglo de las Luces. La codificación de Joaquín Antonio de Basarás”, Estudio preliminar, transcripción y apéndices de..., Joaquín Antonio De Basarás, en *Origen, costumbres y estado presente de mexicanos y filipinos. Descripción acompañada de 106 estampas de colores (1763)* (México: Landucci editores, 2006), 48.

punto de las embestidas que ellos mismos sufrían y para homologarse con aquellos que se consideraban más avanzados”.³⁴

Ketzew reseñó testimonios sobresalientes sobre “El Teatro de las Maravillas” que simbolizaba la Nueva España: *Origen, costumbres y estado presente de mexicanos y pilipinos* (1763), del comerciante vasco nacido en Bilbao Joaquín Antonio de Basarás; *Idea compendiosa del reino de Nueva España* (1774), del comerciante de familia irlandesa Pedro Alonso O’Crowley;³⁵ y la *Breve compendiosa narración de la ciudad de México, corte y cabeza de toda la América septentrional* (1777), del criollo Juan de Viera, los cuales vinieron a completar el *Diario de viaje...*, de Francisco de Ajofrín, capuchino español también prendado de las maravillas “mexicanas”. Los primeros desde los ojos imperiales vieron en las mezclas la degeneración de la sociedad novohispana, al mismo tiempo que enfatizaron la riqueza del territorio novohispano. Los dos últimos autores (Viera y Ajofrín), por el contrario, más allá del interés por ordenar y clasificar, contribuyeron a representar la riqueza y diversidad social de la Nueva España, como parte de la necesidad de reescribir la historia iberoamericana. Esta dualidad interpretativa que se inicia desde el propio siglo XVIII permanecerá entre otros autores hasta la actualidad: entre el deseo de ordenar y clasificar y la representación de una nueva sociedad.

La denigración de la sociedad americana por los autores ilustrados, observada como degenerada y viciosa, mantuvo su mirada colonialista hasta bien entrado el siglo XIX; de ahí que

34 Ketzew, Ilona, “Una visión de México...”, 59.

35 Como bien lo señala Salvador Bernabéu, O’Crowley como está escrito en su acta de bautizo, se encuentra muy cercano a los planteamientos de los ilustrados peninsulares: “deslumbrados con la naturaleza de América, esperanzados con sus posibilidades de explotación, pero críticos con su población, sea esta criolla, india, negra o castas.” En Salvador Bernabéu Albert, “Pedro Alonso de O’Crowley y O’Donnell (1740-1817) y el descubrimiento ilustrado de México”, en *Actas del Congreso Internacional: Irlanda y el Atlántico Ibérico. Movilidad, participación e intercambio cultural*, coord. por Igor Pérez Tostado, y Enrique García Hernán, celebrado entre el 30 de octubre y el 1 de noviembre por la Universidad Pablo de Olavide en 2008 (Valencia: Alabastro ediciones), 225-241.

los cuadros de castas se pensarán más como parte del discurso imperial que una respuesta frente a los prejuicios ilustrados.³⁶ Sin embargo, los intelectuales americanos participaron activamente en el debate sobre la naturaleza y la sociedad americana, de tal forma que habría que pensar algunos productos americanos como parte de la *querelle d’Amerique*, generando visiones positivas y descolonizadas en la relación con Europa. Como sugiriera Benedict Anderson,³⁷ la idea moderna de los nacionalismos fue originada entre las comunidades criollas. De ahí que Anderson se preguntara por qué la resistencia a la metrópoli se concibió en formas “nacionales” o fragmentadas y no de manera hispanoamericana, porque ni los intereses económicos ni el liberalismo explican la “comunidad imaginada”. Esta labor la realizarían las elites criollas a través de la difusión de impresos, pero también de imágenes de una nueva sociedad. Se trataba de sociedades multirraciales, con instituciones que los europeos habían creado (como las plantaciones, las haciendas, la esclavitud moderna, etc.), pero que no habían sido vividas en Europa. “Serían sociedades que Europa probablemente ni siquiera podría entender, ya no digamos controlar”.³⁸ De ahí la importancia de observar las respuestas que dieron pauta para el romanticismo y el nacionalismo.

A partir del siglo XIX, con la influencia de la naciente biología, los primeros textos sobre las pinturas de castas estarían influenciados por la perspectiva racial, tal es el caso de E.T. Hamy, *conservateur* del Museo de Trocadero, quien publicó a fines del siglo XIX las *Mémoires D’Arcuéologie et D’Ethnographie Américaneis* (1882) precisamente sobre las principales colecciones americanas existentes en el museo parisino. Para Hamy, las

36 Pratt, *Ojos imperiales...*, 253-267.

37 Benedict Anderson, *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*, (México: Fondo de Cultura Económica, 3a. reimp., 2006), en especial el capítulo IV. “Los Pioneros criollos”, donde comenta que fue el *temor* de los criollos a las movilizaciones de la “clase baja”, de la “plebe”, lo que fomentó tempranamente el proyecto nacionalista...

38 Pratt, *Ojos imperiales...*, 262.

pinturas tenían valor etnográfico, sobre todo porque los accesorios eran tratados con gran fidelidad, aunque las figuras le parecían idealizadas y fuera de todo valor científico.³⁹ De ahí que realizaría la primera descripción de las pinturas, destacando particularmente la vestimenta, los accesorios, los frutos, etc., que aparecen en los cuadros, pero no de las personas representadas, de tal manera que desde entonces estaría esta ambivalencia de reconocer el valor etnográfico de los accesorios, pero no necesariamente el valor “científico” de las mezclas representadas.

En el mismo sentido lo haría el Professeur R. Blanchard (1908), quien comentó que estas pinturas “representan las diferentes variedades del mestizaje resultado del cruce de blancos con los mexicanos autóctonos y con los negros llegados de África, o con los dos a la vez [...]”. A diferencia del primer trabajo de Hamy, este autor reconoce que las pinturas no sólo son valiosas desde el punto de vista etnográfico (porque son una fuente para conocer los hogares, oficios, vestimenta, costumbres, etc.), sino también son importantes desde el punto de vista social porque permiten conocer los diferentes tipos y nombres de las mezclas. Sin embargo, repite que se trata de pinturas con nulo valor científico o antropológico dado que “los tipos anatómicos de los diversos personajes son totalmente fantasiosos [...]”, si bien observa se trata de pinturas de buena factura.⁴⁰

Si bien fue Gregorio Torres Quintero el primer historiador mexicano en hacer referencias a las pinturas de castas, él propició la idea de que eran para determinar las clasificaciones en los registros parroquiales,⁴¹ fue Nicolás León quien le dedi-

39 E. T. Hamy, *Decades Americanae, Mémoires D'Arcéologie et D'Ethnographie Américaines* (París: Ernest Leoux Editor, ca. 1882), 100-109.

40 R. Blanchard, “Les Tableaux de Métissage”, *Jornal de la Société des Américanistes de Paris, Nouvelle Serie*, Tomo V (1908): 59-66. Existe otra referencia sobre los cuadros de castas en el XVIII Congreso Internacional de Americanistas, celebrado en Londres en 1912.

41 Gregorio Torres Quintero, México hacia el fin del virreinato español. Antecedentes sociológicos del pueblo mexicano (c. 1921) (París/México: Editorial COSMOS, 1980), 12.

caría un primer catálogo acentuando la visión racista. Relacionó no sólo las colecciones referidas anteriormente, sino que describe nueve en total: Trocadero, otra en el Museo Natural de Madrid, en el Museo de Viena, otra de la casa Beamore-Hants de Inglaterra, una más en la casa Larrauri-Montano de Michoacán, otra de José Joacín Magón sin lugar, y tres más en el Museo Nacional de México. Al cuestionar que las pinturas sirvieran como códigos para ventilar el grado de “mesticidad”, Nicolás León reitera que estas pinturas resultaron poco útiles para entender la antropología física de las castas en el México colonial: “El conjunto y detalles antropológicos son por lo general falsos [...] Son composiciones, continúa, algún tanto caprichosas, según el temperamento de los artistas, sus autores. Exceptuando la nomenclatura de las mezclas, el resto tiene mucho de fantástico [...] Ello no obstante son datos de importancia para la Etnogenia mexicana [...]”.⁴² Este énfasis en lo fantasioso por parte de León está relacionado con su claro racismo al externar su opinión sobre la negritud en México:

Si en verdad [los negros] fueron elementos útiles de trabajo material en aquella sociedad y en algo ayudaron a aligerar las cargas al indio, mezclándose con él lo empeoraron y dejaron en descendencia nociva. Afortunadamente, concluye, no todas las regiones de México fueron invadidas por ellos, pues casi sólo los tuvieron los territorios de Veracruz, Oaxaca, Cuernavaca y Guerrero.⁴³

En este sentido lo fantasioso de los cuadros de castas, de acuerdo a Nicolás León, es porque no hubo una presencia negra tan amplia como lo representan los cuadros de castas. Esta opinión “racializada” sorprende dada su permanencia incluso entre historiadores más recientes del mestizaje.

A partir de la posguerra, el interés por el mestizaje se incrementó entre los estudiosos europeos. Para América Latina,

42 León, *Las castas del México colonial...*, 67.

43 León, *Las castas del México colonial...*, 20.

la obra y legado de Magnus Mörner, historiador sueco y uno de los latinoamericanistas más esclarecidos, es sin duda un referente fundamental. Sin embargo, su opinión sobre las pinturas de castas muestra en sí misma los límites del concepto de “sociedad de castas” que el propio Mörner contribuyó a popularizar. Después de criticar los nombres de las castas por ser producto de la inventiva de intelectuales y artistas, comenta:

Los cuadros [sobre las castas] con frecuencia presentan un contraste sorprendente, representando de modo realista a cada individuo con su ropa peculiar, pero en las más improbables combinaciones de sujetos, especialmente absurdas en aquellos días: por ejemplo, la de un español elegantemente vestido con una negra o india cubierta asimismo con ropas típicas. Esto sugiere que *se trata de un género artístico de entretenimiento*, más propio del exotismo y rococó del siglo XVIII que de un esfuerzo serio por presentar la realidad social de las Indias.⁴⁴

Lo que llama la atención en la cita es que, para el estudioso del mestizaje, similar en este sentido a la expresada por Nicolás Sánchez Albornoz en un primer recuento de la población latinoamericana,⁴⁵ las pinturas de castas le parecían como “las más improbables combinaciones de sujetos...”. De ahí que para Mörner se trataban de obras artísticas “de entretenimiento, más propio del exotismo y rococó del siglo XVIII”, en el que predominaban las fiestas campestres,⁴⁶ que “de un

44 Magnus Mörner, *La mezcla de razas en la historia de América Latina* (Buenos Aires: Ed. Paidós, 1969), 65. El énfasis es mío.

45 Nicolás Sánchez-Albornoz, *La población de América latina, desde los tiempos precolombinos al año 2000* (Madrid: Alianza editorial, 2a. ed., 1977), 143-148. No obstante, este autor reconoce la contradicción entre el discurso y la práctica cuando comenta que la respuesta social a las trabas legales fue la unión libre.

46 Diego Angulo, “Prólogo”, en *Las castas mexicanas. Un género pictórico americano*, editado por Ma. Concepción García Sáiz (España: Olivetti, 1989), refiere precisamente la reacción a los cuadros del rococó más dedicados a pintar la vida campestre, por lo que habría una reacción, por ejemplo, de Chardin quien “se dedica a

esfuerzo serio por presentar la realidad social de las Indias”. El tema entonces sería reflexionar sobre “la realidad social”, los cambios en su representación y su relación con el arte. Si bien Mörner hizo una importante contribución al estudio del mestizaje en América Latina, también habría que considerar que sus trabajos ayudaron a difundir la idea de una “sociedad de castas” muy jerarquizada y poco flexible propia de los códigos españoles, dada la escasez de estudios que existían particularmente sobre los temas que él mismo reconoció como relevantes.

El sueño del criollismo ha sido recientemente explorado por Pérez Vejo, para quien las pinturas de castas representan “la memoria del ideal novohispano”, es decir, el ideal criollo (por cierto, únicamente existe el concepto de *español criollo*, en una pintura realizada por Ignacio María Barreda⁴⁷) del orden representado jerárquicamente en las diversas colecciones, iniciando con la mezcla española y terminando con los “indios gentiles”, pasando por las combinaciones con indios y luego de negros y mulatos, en donde se aprecia el estigma hacia la negritud.⁴⁸ En el mismo sentido, Campos Rivas ha desarrollado la idea de que las pinturas de castas son parte del discurso de los “españoles americanos” por tratar de identificarse con los peninsulares, dadas las dificultades incluso para mantener los puestos de trabajo por las políticas de los borbones; para los españoles americanos, la palabra criollo les parecía denigrante ya que fue utilizada originalmente para señalar las mezclas con la negritud.

El discurso criollo, a través de las pinturas de castas y de una apologética frente a los prejuicios ilustrados, pretendió construir una ficción genealógica basada en la limpieza de san-

cantar con sus pinceles la felicidad de la vida del hogar”, 13. Esta reacción también se puede encontrar en las pinturas de castas, en donde la mayoría de los cuadros muestran la vida en el hogar.

47 En la pintura realizada por Ignacio María Barreda en 1777, la calidad del niño se señala como “español criollo”, hijo de hombre “castizo” y mujer “española”. Imagen 3477, en Proyecto ARCA.

48 Tomás Pérez Vejo, “Pinturas de Castas. La memoria del ideal novohispano”, en *Obras Maestras novohispanas* (Monterrey: Cydsa, 2013), 145-198.

gre a favor de un linaje ascendente cercano a lo español y alejado de la negritud.⁴⁹ Ciertamente por la disposición jerárquica, los españoles siempre en las primeras posiciones de los cuadros, y por el código de limpieza de sangre para ocupar algún cargo civil o religioso, las pinturas de castas son parte del discurso criollo de representar su pertenencia al mundo peninsular. Sin embargo, hay otros elementos que enriquecen las pinturas dado que por primera vez se representaba al “pueblo”, así fuera dentro del discurso criollo o como una “ficción”.

Después de varias generaciones de historiadores sobre la historia colonial latinoamericana, comenzamos a descubrir la importancia de conocer las diferencias de la Monarquía compuesta en los distintos reinos,⁵⁰ así como también la riqueza social en uno de los primeros crisoles de la historia moderna, más allá de los códigos españoles y criollos que reforzaron el impedimento de las mezclas hacia fines de la colonia, particularmente con la Ley Pragmática del Matrimonio de 1776-1778. Uno de los avances historiográficos tiene que ver precisamente con los estudios sobre la relevancia de los afrodescendientes no sólo en las costas mexicanas, sino también en zonas tradicionalmente pensadas como criollas.⁵¹ De ahí que las perspectivas sobre las pinturas de castas también comenzaron a cambiar.

El primer tratamiento a profundidad sobre las pinturas de castas que nos ofreció un catálogo razonado se lo debemos a Ma. Concepción García Sáiz. De hecho, su primer estudio sobre las pinturas de castas de Miguel Cabrera existentes en el Museo de América, como bien lo señaló Efraín Castro, dieron un “giro de importancia” tanto para la historia social como para

49 Campos Rivas, “El discurso social novohispano...”.

50 Marcello Carmagnani, “La organización de los espacios americanos en la Monarquía española (siglos XVI-XVIII)”, en *Las Indias Occidentales. Procesos de incorporación territorial a las Monarquías Ibéricas*, editado por Óscar Mazín y José Javier Ruiz Ibáñez (Ciudad de México: El Colegio de México, 2012), 329-355.

51 Victor M. González Esparza, *Resignificar El Mestizaje Tierra Adentro. Aguascalientes, Nueva Galicia, Siglos XVII y XVIII* (Aguascalientes: El Colegio de San Luis/Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2018).

la historia del arte.⁵² De acuerdo con García Sáiz, la aparición de los cuadros de castas en el siglo XVIII “supone una refrescante racha de aire limpio en la recargada atmósfera de los temas religiosos”. Y continúa: “Por primera vez, al pintor colonial se le pide que abandone los modelos ajenos y que dirija su mirada a su alrededor, a la sociedad en la que vive y de la que él mismo forma parte”.⁵³ Con esta historiadora, curadora del Museo de América en donde se encuentran cuadros de castas magníficos, comenzó a escribirse una historia con mayor significado para las pinturas de castas.

García Sáiz ha insistido en varias ocasiones en que los cuadros sobre las castas se realizaron para un público español, es decir que eran cuadros básicamente para la exportación. Es muy probable que la principal clientela hubieran sido los españoles en América que regresaban a España, comentó la autora, y que incluso muchos de los pintores mismos hayan sido españoles. Por ejemplo, se sabe que el científico Antonio de Ulloa se llevó de regreso a España una colección de estos cuadros, como él mismo se lo hizo saber en julio de 1778 al entonces virrey Bucareli: “Se le están poniendo cañas y cristales (a una pintura de la Virgen de Guadalupe) y lo mismo a las distintas láminas de las distintas castas de gentes del reino”.⁵⁴ De hecho, Antonio de Ulloa había mostrado interés muy temprano sobre las castas sudamericanas como lo señala su *Relación histórica del Viaje a la América Meridional* (1748) en compañía del también científico Jorge Juan.⁵⁵

Sin embargo, como bien lo ha dicho el historiador español Diego Angulo Íñiguez, el género de la pintura de castas

52 Efraín Castro, “Linajes mexicanos”, en *Espejos distantes. Los rostros mexicanos del siglo XVIII* (México: Fundación Bancomer, 2a. edición, 2009), 298.

53 Ma. Concepción García Sáiz, *Las castas mexicanas...*, 39.

54 Teresa Castelló Yturbe, “Los cuadros de mestizaje y sus pintores”, en *De la Historia. Homenaje a Jorge Gurría Lacroix* (México: UNAM, 1985), 192-193.

55 Antonio de Ulloa, *Relación histórica del viaje a la América Meridional* (1748) (México: UNAM, 1978), especialmente el t. I y los párrafos 61-78.

existía desde antes de que los españoles lo demandaran.⁵⁶ De hecho, por el tipo de vestimenta en algunos de los cuadros, se observa que existían referentes desde fines del siglo xvii con detalles similares,⁵⁷ aunque las primeras referencias de las pinturas de castas son de principios del siglo xviii.

Los textos de Isabel Estrada nos señalaron, por ejemplo, que las pinturas de castas son producto de una “pintura laica, de contenido etnográfico, donde se muestran, un tanto idealizadas, las variantes de las mezclas de las diferentes etnias de la sociedad indiana [...]”, lo cual muestra el interés de los ilustrados criollos por familiarizarse con la realidad americana, convirtiéndolas en “una de las manifestaciones más originales de expresión artística en el contexto hispano-americano”. Si bien comenta que son un tanto idealizadas, resaltó a partir de una nueva perspectiva la originalidad de estos cuadros.⁵⁸

Los estudios de Ilona Katzew ampliaron nuestra percepción sobre las pinturas de castas,⁵⁹ y permitieron distinguir dos periodos en la producción de las pinturas: el primero, desde los

56 Angulo Íñiguez, “Prólogo”, en *Las castas mexicanas...*

57 Teresa Castelló Yturbide, “La indumentaria de las castas del mestizaje”, *Artes de México*, Nueva Época, *La Pintura de castas*, núm. 8 (1990): 74-76. Mirta Asunción Insaurralde Caballero, *La pintura a inicio del siglo xviii novohispano. Estudio formal, tecnológico y documental de un grupo de obras y artífices: Los Arellano* (tesis de doctorado en Historia del Arte, UNAM, 2018), 183-189. La autora muestra cuatro pinturas, dos de “chichimeca natural” y dos de mulata y mulato, atribuidos a Manuel de Arellano que son de 1711; aunque no muestran la mezcla, las obras son singulares porque son llamadas “Diseño de mulata...”, en donde el concepto de diseño como sugiere la autora pudo significar invención, por lo que pueden ser el origen de un nuevo género pictórico: la pintura de castas. También señala antecedentes desde el siglo xvi de pinturas de personas de otras razas, aunque para el caso novohispano son más bien de indios lo cual encontraremos más. Según Efraín Castro el género fue creado entre 1711 y 1715 por el maestro Juan Rodríguez Juárez, a petición del virrey Duque de Linares. Castro, “Linajes mexicanos...”, 296.

58 Elena Isabel Estrada de Gerlero, “Las pinturas de castas, imágenes de una sociedad variopinta”, en *México en el mundo de las colecciones de Arte*, ed. María Olga Sáenz González (Ciudad de México: UNAM/CONACULTA/Secretaría de Relaciones Exteriores, 1994).

59 Katzew, *Las Pinturas de castas...*, especialmente cap. 5 “El teatro de maravillas: la Pintura de castas en el microcosmos textual”.

trabajos de Juan Rodríguez Juárez a los de Cabrera, en donde las pinturas muestran menos las jerarquías y más las peculiaridades novohispanas; la segunda, que comprende la mayor producción de obras entre los años de 1770 y 1780, caracterizada por el deseo ilustrado/borbónico de ordenar y clasificar todo, incluso a la sociedad. Al diferenciar nos mostró también las contradicciones entre el discurso de los borbones y los cambios en una sociedad cada vez más compleja.

María Esther Pérez Salas, quien ha estudiado el costumbrismo y la litografía en el siglo XIX, sugirió una pista costumbrista o de representación de lo propio a través por ejemplo de los tipos populares en los cuadros de castas y, algo poco referido, en las figuras de cera.⁶⁰ Como bien señala Pérez Salas, fue en la pintura de castas en la que el costumbrismo se puede apreciar, dada el interés por representar el medio físico y geográfico, pero especialmente a los habitantes y a los productos de la región. En palabras de la autora, “constituyen uno de los primeros documentos de carácter visual que tenemos sobre la vida y costumbres dieciochescas del virreinato, en donde las clases bajas juegan un papel importante”. Más allá de sus finalidades, la autora señala que la pintura de castas “tuvo un gran significado en cuanto al manejo de una iconografía que posteriormente sería considerada de carácter costumbrista a la manera romántica”. Más aún, señala que en estos cuadros “se empezó a gestar el manejo plástico de los elementos que más tarde se identificarían con lo mexicano”, es decir se comenzarían a utilizar algunos tipos sociales que serían parte representativa del costumbrismo decimonónico, como el aguador, la pulquera/o, el arriero, el cargador, el barbero, etc. Estos elementos eran explotables desde el punto de vista plástico por el artista, de tal manera que permitían “una imagen más fidedigna

60 Pérez Salas, “Referencias plásticas...”, en *Costumbrismo y litografía en México...*, 108-112.

del complejo mosaico social que poblaba la capital del virreinato novohispano”.⁶¹

Otro aspecto destacable del trabajo de Pérez Salas es la relación de las artes aplicadas con lo popular, no sólo por los cuadros de castas sino también a través de los biombos, las figuras de cera y los rebozos, en donde se trabajaría incluso con más libertad las temáticas populares, lo cual nos habla de una gran presencia de los “tipos populares” desde fines del periodo novohispano. La idea de que las diferentes manifestaciones referidas por la autora, para nuestro interés especialmente las pinturas de castas, sean producto del costumbrismo principalmente de origen español es sin duda un indicio a seguir. Quizá las interpretaciones de que este costumbrismo era continuidad de la picaresca española o bien una respuesta a las tendencias extranjerizantes, o una simple adaptación de la moda francesa, puedan revisarse a partir del estudio más detenido de las pinturas de castas. El costumbrismo no sólo como rescate de lo propio sino relacionado a medios periodísticos y literarios, tuvo su origen en la prensa y literatura inglesa a principios del siglo XVIII, las cuales influirían en las letras francesas y españolas al tiempo que conectaban con el romanticismo que se desarrollaría en el siglo XIX. Sin embargo, las tensiones generadas entre el universalismo ilustrado y la respuesta costumbrista/romántica en rescate de lo local, entre civilización y cultura, bien puede contribuir a comprender un género como lo veremos para las pinturas de castas.

Otras aportaciones han enfatizado, por ejemplo, la “cultura de la curiosidad” o el “placer de la taxonomía” sobre Nueva España dado el espíritu ilustrado de burócratas y comerciantes,⁶² ampliando la información sobre la popularidad de estas series

61 Pérez Salas, “Referencias plásticas...”, 114, 120, 121.

62 Susan Deans-Smith, “Creating the Colonial Subject: Casta Paintings, Collectors, and Critics in Eighteenth-Century Mexico and Spain”, *Colonial Latin America Review*, vol. 14, núm. 2 (diciembre de 2005): 169-204; Rebecca Earle, “The Pleasures of Taxonomy: Casta Paintings, Classification, and Colonialism”, *The William and Mary Quarterly*, vol. 73, núm. 3 (julio de 2016): 427-466.

entre burgueses que comenzaron a tener el gusto por el arte, como bien lo ha señalado Kelly Donahue-Wallace.⁶³ Esta autora ha estudiado un tema central para la tradición pictórica novohispana, la inclusión de imágenes grabadas en las pinturas de algunos personajes para representar humildad y pobreza; la autora descubrió 16 pinturas de castas con imágenes de grabados en algunos de los muros de estas pinturas; sin embargo, la alegoría no será más de pobreza sino lo contrario, es decir de riqueza que puede ser de la tierra y de la sociedad, si bien la autora insiste en la reproducción de la jerarquía de la sociedad de castas.

Este tema es central y me parece que requiere de mayor profundidad. Recientemente, el ensayo premiado de Sarah Cline reivindica, a través del análisis del único cuadro de castas que incluye la imagen de la Guadalupana, la alegoría barroca sobre la riqueza y fertilidad de una tierra protegida por la Virgen.⁶⁴ Precisamente en esta ambivalencia del sueño criollo, entre la demostración de su papel jerárquico y la celebración de la riqueza americana, es que se explican las pinturas de castas.

Las pinturas muestran el “sueño” criollo a partir de una pretensión ecuménica, a través por ejemplo de estar todos bajo el manto protector de la guadalupana. Luis de Mena es un autor prácticamente desconocido salvo por su cuadro *Castas* (ca. 1750) que se encuentra en el Museo de América, y que representa no sólo las familias en ocho diferentes mezclas en la parte central del cuadro, sino también la imagen de la Virgen de Guadalupe en la parte superior; se trata del único cuadro de castas con una imagen religiosa, rodeada de dos escenas de la vida cotidiana, un baile de matachines y un paseo por el canal de Jamaica; y en la parte inferior, una gran batea de frutas características de Nueva España.

63 Kelly Donahue-Wallace, “Picturing Prints in Early Modern New Spain”, *The Americas*, vol. 64, núm. 3 (enero, 2008): 325-349.

64 Sarah Cline, “Guadalupe and the Castas: The Power of a Singular Colonial Mexican Painting”, *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, vol. 31, Issue 2, (verano, 2015): 218-247.

El estudio de Sarah Cline comenta que las partes integradas del cuadro son “una celebración de México, de su población diversa, de la abundancia de frutos y de su propia Virgen”.⁶⁵ La autora analiza la singularidad de la obra de Mena, especialmente por la incorporación de la imagen guadalupana como un símbolo de fecundidad y de hibridismo; como una alegoría barroca pensada para observadores externos sobre la riqueza y fertilidad mexicana, en donde la Virgen protegía a todos por igual.

En un estudio sobre las imágenes de una “identidad unificada”, Antonio Rubial García después de analizar la visión criolla y la recuperación del pasado indígena, comentó las pinturas de castas en un apartado que titula “Espejos de una sociedad plural”, de tal manera que dichas pinturas no sólo son vistas como representaciones de la jerarquía y la estratificación social con los españoles a la cabeza, sino también de la permeabilidad social que “permitía transitar fácilmente de una etnia a otra”. Si bien mestizos y otras castas carecían de identidad propia, y tampoco fueron integrados al campo simbólico de la identidad criolla, estos grupos supieron utilizar diferentes estrategias para su sobrevivencia en una sociedad con grandes paradojas. Sin embargo, comenta el autor: “Mestizos y mulatos habían asimilado las exigencias de representación de la sociedad cortesana criolla y la utilizaban para blanquearse”.⁶⁶

El excelente texto de Rubial García menciona que estos cuadros son “espejos de una sociedad plural”, por lo que las imágenes son contrastadas con una idea de la sociedad novohispana. Comenta, por ejemplo, que las representaciones de familias nucleares son “a menudo inexistentes entre los grupos marginados novohispanos”;⁶⁷ sin embargo, este dato llama la

65 Cline, “Guadalupe and the Castas...”, 21.

66 Antonio Rubial García, “Nueva España: imágenes de una identidad criolla”, en *Espejo mexicano*, coordinado por Enrique Florescano (México: Fondo de Cultura Económica/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fundación Miguel Alemán A. C., 1a. reimp., 2013), 109.

67 Rubial García, “Nueva España...”, 106.

atención sobre la idea que se tiene sobre la familia novohispana. Estudios recientes sobre el tamaño de las familias en Nueva España señalan, por el contrario, que la familia nuclear se encuentra precisamente entre los grupos marginados.⁶⁸ El dato podría ser insignificante, pero es representativo de que el estudio de la época comienza a develarse.

Este reconocimiento de la flexibilidad social, como lo hemos comentado previamente, fue identificado ampliamente por Pilar Gonzalbo y Solange Alberro, entre otros autores/as, a través de la crítica del uso del concepto de la “sociedad de castas” para comprender a las sociedades iberoamericanas.⁶⁹ No obstante, Gonzalbo se refiere a los cuadros de castas como “pintoresca y falsa imagen de las castas”, por lo que pareciera que la flexibilidad tiene sus límites en las imágenes.

Pero ¿son las pinturas de castas una “falsa imagen” de la sociedad novohispana? Pensar las pinturas en términos de falso o verdadero (la idea del espejo, por ejemplo) no considera la perspectiva de que toda imagen es una representación, es la manera en que evocamos o exhibimos algo, en este caso la sociedad novohispana. Ello implica interpretar las imágenes de manera no estática, es decir cambiante, por lo que los cambios en la interpretación sobre la sociedad novohispana necesariamente nos ayudan a repensar las representaciones a partir de la flexibilidad social.

En este recorrido historiográfico, imposible de agotar ya que cada día aparecen más textos sobre las pinturas, podemos sintetizar que la visión predominante sobre las pinturas de castas ha sido la de verlas como algo “ficticio”, como una “falsa imagen” de las castas, incluso entre los historiadores que han tratado de cuestionar la aplicación del sistema de castas para Iberoamérica. Es decir, los cambios que se reconocen sobre la sociedad

68 Para una discusión más amplia, véase González Esparza, *Resignificar el mestizaje...*, 2018, especialmente cap. 7. Hay que reconocer que Rubial García señala prudentemente que “a menudo...”.

69 Gonzalbo, “La trampa de las castas...”.

novohispana, por ejemplo, no han hecho posible una nueva visión sobre las pinturas de castas que se siguen pensando como “falsas”. Sin embargo, como lo hemos comentado, a partir de los trabajos de García Sáez comienza a reconocerse que estas pinturas son una mirada refrescante a una sociedad que mostraba su diversidad, una mirada que se atrevía a reconocer el surgimiento de un nuevo “pueblo”.

El descubrimiento del pueblo y la Sagrada Familia

Las pinturas de castas son un excelente ejemplo de su cercanía más a lo popular y artesanal que a lo institucional. Se encuentran relacionadas con los biombos y con las figuras de cera sobre personajes populares, entre otras manifestaciones,⁷⁰ lo cual nos habla de una tradición de obras profanas que poco conocemos. De un total de 417 pinturas de castas analizadas,⁷¹ 223 eran anónimas. El dato es relevante porque las ordenanzas de pintores de 1687 señalaban claramente que sus maestros evaluados firmaran sus obras.⁷² Como ocurrió con otras prácticas, el cumplimiento de las ordenanzas en este sentido era al menos insuficiente.

La historia de la familia está directamente relacionada con las pinturas de castas. Ello puede observarse en múltiples guías o manuales para señalar la relevancia de la familia, pero sobre todo en las imágenes sobre la Sagrada Familia. Estas desempeñaron un papel central para la promoción de la Iglesia a favor de las uniones legítimas y en este sentido para ofrecer una imagen que representara la manera permitida de llevar a cabo

70 Pérez Salas, “Referencias plásticas...”, 2005.

71 Se trata de uno de los proyectos más amplios y generosos sobre el “arte colonial americano” coordinado por Jaime Humberto Borja Gómez, el cual puede consultarse en una plataforma digital en: www.proyectoarca.global; del total de obras que componen este proyecto (20 447), más de la mitad (12 542) son obras anónimas.

72 Maus Orts, *La libertad del pincel...*, 383-384, es el artículo 6 de las ordenanzas de 1687.

los matrimonios, las relaciones sexuales y la procreación. De ahí que los cuadros de María y José junto con el niño Jesús desempeñaron un papel modélico entre la población.⁷³ Estas imágenes fueron también un factor en la asimilación de los seglares a la esfera religiosa, de tal manera que ello representó un cambio en la religiosidad particularmente por la participación de diferentes grupos sociales. Lo cual, por otra parte, matiza la idea tradicional de una religiosidad estática, y de cómo se fueron generando nuevas devociones.⁷⁴

Uno de los patronos más populares de las ciudades novohispanas en el siglo xvii y sobre todo en el xviii sería san José, llamado el “poderosísimo patrono de todo linaje humano”, cuyo culto sería difundido a través de “numerosas cofradías”, copiando incluso a las marianas a través de San José de la Luz, el Sagrado Corazón de José, etc. La popularidad de san José lo llevó a ser comparado con el casto José, el virrey de Egipto del Antiguo Testamento, y llevó al obispo de Yucatán, Ignacio Castorena, a solicitar a Roma en 1729, autorización para llevar a cabo una fiesta de nacimiento, al igual que tenía san Juan Bautista, argumentando que ambos habían sido santificados por una gracias especial de Dios.⁷⁵

Existe especialmente una imagen rescatada por Antonio Rubial sobre el papel asignado a san José en el mundo novohispano. Se trata de un cuadro anónimo del siglo xviii, representando a una Sagrada Familia compuesta por la Virgen de Guadalupe, san José y el niño Jesús blanco y desnudo. Rubial García comenta que se trata de una “curiosa y extraña” Sagrada

73 Ray Hernández-Durán, “El *encuentro* de Cortés y Moctezuma: The Betrothal of Two Worlds in Eighteenth-Century New Spain”, en *Woman and Art in Early Modern Latin America*, editado por Kellen Kee McIntyre y Richard E. Phillips (Leiden/Boston: Brill, 2007), 186-188.

74 Antonio Rubial García, “Un nuevo laico ¿un nuevo Dios? El nacimiento de una moral y un devocionalismo “burgueses” en Nueva España entre finales del siglo xvii y principios del xviii”, *Estudios de Historia Novohispana*, núm. 56 (2017): 14-15.

75 Rubial García, “Un nuevo laico ¿un nuevo Dios?...”, 15.

Familia mestiza.⁷⁶ Pero en otro sentido, se trata de uno de los cuadros emblemáticos para representar el mestizaje, lo cual conecta a estas imágenes directamente con las pinturas de castas. El único cuadro existente de la Virgen de Guadalupe junto con las pinturas de castas, fue elaborado por Luis de Mena y se encuentra en el Museo de América; sin embargo, el esquema iconográfico de las Sagradas familias se conecta con las pinturas de castas con la presencia de María, san José y el niño Jesús.

Figura 1. Anónimo, *La Virgen de Guadalupe y san José*, siglo XVIII, óleo, colección particular.



Fuente: Antonio Rubial García, “Nueva España: imágenes de una identidad criolla”, en *Espejo mexicano*, coordinado por Enrique Florescano (México: Fondo de Cultura Económica/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fundación Miguel Alemán, A. C., 1a. reimp., 2013), 80-81.

76 Rubial García, “Nueva España...”, 80-81, figura 1.

Otro aspecto relevante que señala Antonio Rubial es en los cambios en las representaciones de los roles masculinos y femeninos, cuando se refiere a las imágenes de san Joaquín o de san José cargando a María y Jesús infantes, asumiendo con ello valores que tradicionalmente se le asignaban a las mujeres como la atención a los niños o a los recién nacidos, lo cual se vio reforzado por nuevas actitudes pedagógicas hacia los niños.⁷⁷ Esta transformación en las actitudes sobre la infancia será sin duda uno de los elementos clave para entender la relevancia de los cuadros de castas.

Las estampas, grabados y pinturas sobre la Sagrada Familia en el mundo iberoamericano, a partir de la composición, de los cuerpos y de los gestos representados, van a transmitir el mensaje propio del barroco europeo en el siglo xvii sobre la piedad, como amor a Dios y devoción a las cosas santas, y la castidad, sobre la importancia del sacramento matrimonial, de la familia monogámica y de la legitimidad de la descendencia, así como sobre la obediencia y la aceptación incluso mortificada de la madre. Estos valores se sintetizaban en la piedad, de tal manera que las representaciones de la Sagrada Familia debían mostrar la devoción a Dios y a una vida cercana a la santidad, en donde el hogar es la representación del convento, y el cuerpo social de la familia cristiana.⁷⁸

De acuerdo a Manuel Trens, estudioso de la iconografía de la Virgen María, al referirse a los cuadros de la Sagrada Familia en general comentó: “En estas composiciones acostumbra a aflojarse el empaque litúrgico precediendo así a grande distancia a los pintorescos retratos de familia”. El autor realiza

77 Rubial García, Antonio. “Un nuevo laico ¿un nuevo Dios?...”, 17.

78 Juan Pablo Cruz Medina, “La Pintura de la Sagrada Familia. Un manual de relaciones familiares en el mundo de Santafé del siglo xvii”, *Memoria Social*, Universidad Javeriana, Bogotá (Colombia), vol. 18, núm. 36 (enero-junio, 2014): 100-117. El autor sigue las concepciones del historiador Jaime Humberto Borja Gómez, quien ha realizado uno de los trabajos más innovadores al respecto: Jaime Humberto Borja Gómez, “Cuerpo y mortificación en la hagiografía colonial neogranadina”, *Theología Xaveriana*, Bogotá, Colombia, vol. 57, núm. 162 (abril-junio, 2007): 259-286.

una conexión que me parece central para las pinturas de castas, sus referentes esquemáticos con la Sagrada Familia. Y continúa Trens: “Entre los personajes mayores se desencadenan animados diálogos; las mujeres lejos de las posturas estatuarias, se ocupan de las labores domésticas; los pequeñuelos se entretienen en los más divertidos pasatiempos. La Virgen, con su actitud solemne, procura salvar el sentido teológico de la escena”.⁷⁹ Además, la presencia de san José será un elemento central a considerar dada la relevancia que tendrá la figura paterna en el nuevo modelo de familia nuclear. De acuerdo con lo anterior, los cuadros de la Sagrada Familia dada la representación de la cotidianidad y del pueblo, son un antecedente, un esquema iconográfico, de las pinturas de castas, de tal manera que pueden encontrarse conexiones.

Múltiples son los ejemplos de la Sagrada Familia y de diferentes materiales (por ejemplo, algunos realizados en pluma o en hueso) en las colecciones de los museos especialmente de pintura novohispana y en general hispanoamericana,⁸⁰ como múltiples son también las conexiones con las pinturas de castas. Otra referencia iconográfica de estas son los cuadros sobre la “Huida a Egipto”. Por ejemplo, un cuadro anónimo en el museo de El Carmen, en la Ciudad de México, está muy cercano a la iconografía de algunas pinturas de castas. La Virgen María, quien sostiene en su brazo izquierdo al Niño Jesús, va sobre un borrico mientras que el señor san José, quien gira su cabeza para observar a su familia, guía al animal en un escenario donde aparece una palmera como eje central.⁸¹

79 Manuel Trens, *María, Iconografía de la Virgen en el arte español*, España, Plus-Ultra, 1947, 112. Cit. pos., en https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/pintura%3A2173. [Consulta: 25 de enero de 2019].

80 Puede consultarse en la Mediateca del INAH, la cual representa un verdadero avance para la investigación: https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia%3A493426, consultado el 25/01/2019.

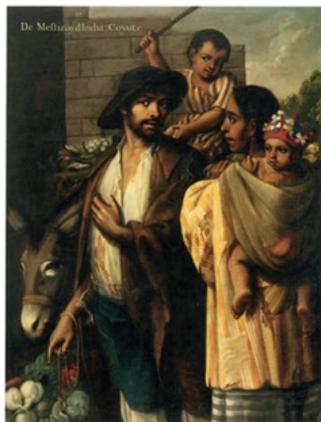
81 El cuadro se puede consultar en la Mediateca del INAH: https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/pintura%3A3359, consultado el 25/01/2019.



Otra “Huida a Egipto” fue realizada por Juan Rodríguez Juárez, probablemente el iniciador del género de las pinturas de castas, en donde la imagen de la Virgen, con el niño Jesús en brazos, se sostiene en el burro mientras José contempla al niño.



En la pintura de Miguel Cabrera que representa al mestizo con india, los elementos de la “Huida a Egipto” aparecen, como el burro que carga en este caso a uno de los niños o la escena en algún camino, aunque desde luego son múltiples las variaciones, como los dos niños en la pintura, con atrevimientos que desde luego son mayores en estas pinturas: como mostrar las nalgas al aire de uno de los niños, cargado a la usanza de las indias, o el desgarrar de la ropa del mestizo para mostrar la condición social.



Para el siglo XVIII el barroco novohispano tendrá una representación excepcional en las pinturas de castas, primero por lo tardío, pero también por la ejemplificación un tanto paródica de la Sagrada Familia, ante el cambio de contexto mostrado por el interés en conocer a la sociedad novohispana antes que evangelizarla. Este cambio, sin que ello implique que se abandonara o desechara el manual del buen cristiano, muestra la característica del barroco tardío novohispano en el proceso de secularización. El cuerpo social representado en la familia cristiana se transformaría en un cuerpo social en donde la familia es representada a partir de su diversidad,⁸² en un escenario en que se representa a los hogares y las familias plurales. En este sentido, la referencia a la sagrada familia se realizará para mostrar las transformaciones de la familia, no en busca de la santidad sino de su identidad.

No obstante, en la mayoría de los casos de las imágenes de castas se representa a familias en gran armonía, salvo los escasos casos en los que aparecen pleitos entre la pareja, particularmente entre las castas. La relación de los padres con

82 Paradójicamente, el gremio de pintores y grabadores novohispanos solicitaron al virrey que los mulatos, es decir “los de semejante inferior calidad no ejerciten dichas artes...”; el documento puede verse como anexo en: Mues Orts, *La libertad del pincel...*, 402-404.

los hijos es básicamente de cariño y respeto, lo cual habla de la propagación de una idea sobre la familia secular. Existen algunos libros de época que tienen que ver con este proyecto de difundir, particularmente en el siglo XVIII, toda una doctrina en las relaciones familiares. Destaca en este sentido el libro de Fr. Antonio Arbiol y Diez (1651-1726), *La Familia regulada por la doctrina de las Sagradas Escrituras* (1715), que fue un libro con varias reediciones, una suerte de manual para orientar desde luego a los sacerdotes, pero también a un nuevo público laico que comenzó a demandar este tipo de manuales.⁸³

La representación de escenas de respeto y de cariño entre familias seglares o laicas, que como hemos visto recupera la tradición desde la Sagrada Familia, muestra también algunos cambios en las prácticas. No tenemos representaciones de la infancia previas en tal abundancia, pero en las pinturas de castas si bien los niños traen una vestimenta en su mayoría de adultos, lo cual podría significar que la infancia no existía según una vieja discusión historiográfica,⁸⁴ lo cierto es que, dada la cantidad de cuadros de castas con niños, la infancia adquirió entonces un lugar especial, en donde el cariño de la madre, pero también del padre se hace explícito.

A través de esta transición, también podríamos observar el “descubrimiento del pueblo” como ese interés de las elites intelectuales y comerciales por conocer una nueva sociedad. Frente al tradicional estigma sobre lo mezclado, sobre la plebe o las castas, la mezcla de “calidades” era efectivamente una realidad para el siglo XVIII. Si bien la corona nunca fomentó la mezcla entre diferentes grupos —originalmente por conservar la limpieza de sangre frente a moros y judíos—, el mestizaje se fue gestando desde el momento mismo de la conquista, de tal forma que la “plebe” o las “castas” llegaron a conformar un grupo cuantitativamente similar al de los indios. Y el interés por el pueblo está

83 Rubial García, “Un nuevo laico ¿un nuevo Dios?...”, 8.

84 Peter Burke, *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence* (Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 2001), 103-117.

asociado a una actitud “romántica” en el sentido de reavivar las culturas tradicionales frente a la dominación extranjera.⁸⁵

Esta reivindicación o subversión barroca se expresará con mayor claridad ante los prejuicios ilustrados en la disputa sobre el Nuevo Mundo. Ello tiene que ver con una de las grandes polémicas intelectuales con consecuencias no sólo en las ideas, entre los conceptos de “civilización” y “cultura”, entre el énfasis dado a valores y leyes universales y la singularidad de cada cultura. El debate sobre el Nuevo Mundo que bien historiara Gerbi es, desde luego, parte de esta gran polémica.⁸⁶ Para el caso novohispano, los trabajos de Eguiara y Eguren, Boturini y Clavijero, los dos últimos influenciados por Vico,⁸⁷ pueden ser vistos como respuesta a las ideas ilustradas a partir de la revaloración de lo local dentro de una concepción más allá de lo “criollo”, dando paso así al descubrimiento del pueblo o de la pluralidad social.

La “plebe” o el “vulgo” no necesariamente son pueblo, depende como bien lo señalara Carmen Bernand de las lógicas de exclusión o de inclusión, lo cual requiere ser estudiado en los diferentes contextos espaciales y temporales.⁸⁸ Por ello son relevantes sus comentarios a las pinturas de castas en el sentido de que “presentan una paradoja”, más allá de las lecturas a partir de los discursos jerárquicos: Por un lado la misma nomencla-

85 Peter Burke, “El ‘descubrimiento’ de la cultura popular”, en *Historia popular y teoría socialista*, editado por Raphael Samuel (Barcelona: Editorial Crítica, 1984), 78-79.

86 Antonello Gerbi, *La disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica, 1750-1900* (México: Fondo de Cultura Económica, 1982).

87 Virginia Aspe Armella, “Las Disertaciones de Clavijero y su supuesta disputa en contra de los ilustrados europeos”, en *Metafísica y Persona. Filosofía, conocimiento y vida*, año 6, núm. 12 (julio-diciembre, 2014), 185-210. La autora argumenta sobre la influencia de Vico en la obra de Clavijero y Francisco Xavier Alegre, en lo que considera una primera ilustración italiana enseñada en la Nueva España por los jesuitas, al reconocer la igualdad entre los hombres por naturaleza y por derecho.

88 Carmen Bernand, “De lo étnico a lo popular: circulaciones, mezclas, rupturas”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Debates, puestos en línea el 18 de enero 2006, consultado el 29 de enero 2019, en <https://journals.openedition.org/nuevomundo/1318>; doi: : 10.4000/Nuevomundo. 1318

tura utilizada “intenta elaborar una sistemática de los distintos tipos de mezcla”; pero por el otro lado, muestran la proximidad de unos y otros a través de “los detalles domésticos (los gestos, la comida, el amor de los padres por los hijos, la armonía de la pareja, el trabajo honrado). Los frutos de la tierra, continúa Bernand, que adornan cada cuadro están ahí indicando justamente esa relación profunda, natural, con la tierra natal. Los cuadros facilitan la identificación entre las diferentes capas de la sociedad. Tenemos aquí en germen, concluye Bernand, la noción de pueblo en el sentido inclusivo”.⁸⁹

Lo excepcional de la pintura de castas, a diferencia por ejemplo de los pintores españoles cortesanos, es su referencia a la vida familiar cotidiana mestiza, típicamente “mexicana”. Este deseo por mostrar una realidad específica y a la vez diferente, por representar al otro, ha sido sugerido por Margarita de Orellana para entender a la pintura de castas.⁹⁰ Sin embargo, se trata de una “alteridad” en un contexto específico: la polémica sobre el Nuevo Mundo, por lo que no sólo es una representación del otro sino de uno mismo.

Así, frente a la idea de la degeneración de las especies en el Nuevo Mundo publicitada por De Paw,⁹¹ las pinturas de castas simbolizan la respuesta barroca al debate: una tierra fértil con deliciosos frutos y un mestizaje vigoroso creador de hermosas criaturas. Es por ello que, en palabras del historiador español Diego Angulo Íñiguez, la pintura de castas aparece como “un canto a la fecundidad de la tierra mexicana”; es decir, puede entenderse dentro de la tradición que muestra la “grandeza mexicana” al menos desde el siglo XVII. Sin embargo, lo específico de la pintura de castas, su apología del mestizaje, adquiere mayor sentido dentro de esta polémica sobre el Nuevo Mundo. No del mestizaje sólo de españoles e indígenas, sino fundamen-

89 Bernand, “De lo étnico...”

90 Margarita de Orellana, “La fiebre de la imagen en la Pintura de castas”, *Artes de México*, núm. 8 (1990).

91 Gerbi, *La disputa del Nuevo Mundo...*

talmente como reconocimiento de la aportación de las castas a la polémica. Es por ello que ciertamente puede entenderse a la pintura de castas como fruto de una conciencia artística “mexicana”. Al igual que la gran obra arquitectónica de Lorenzo Rodríguez, el Sagrario Metropolitano y la gran fundación del “churrigueresco” a través del símbolo de la columna estípite, puede decirse también que las pinturas de castas representan un intento por “restablecer la vieja idea de la grandeza mexicana en una nueva y espléndida forma”.⁹²

El oscuro objeto del deseo

Las ciencias sociales y con ellas la historia se han resistido al estudio de las pasiones y de los afectos, a los “estados del alma”, como si todo ello fuera un regreso al individualismo o a la psicología sentimental. Sin embargo, después de los diferentes giros (el lingüístico, el cultural, el hermenéutico...), se ha llegado ahora a un giro “emocional”, en un giro que ha excedido el regreso al individuo, con el riesgo de quitar lo social a las ciencias sociales. De ahí la importancia de recuperar las emociones sin el sujeto individual, es decir un *estructuralismo de las pasiones* como lo ha sugerido Frédéric Lordon. Hacer posible este estructuralismo implica combinar diferentes teorías, como Spinoza y Marx, pero también el análisis cualitativo y cuantitativo. Sobre lo primero Frédéric Lordon ha propuesto una economía política de los afectos, en donde el deseo se puede comprender no sólo a partir del deseo sexual sino también del deseo político de dominación y de control, en donde la acción política es un asunto de afectos y de deseos colectivos.⁹³ De ahí que un aná-

92 García Sáiz, *Las castas mexicanas...*, 51; Margaret Collier, “New documents on Lorenzo Rodríguez and his style”, en *Latin American Art and the Baroque Period in Europe*, vol. III (Princeton: Princeton University Press, 1963), 218.

93 Frédéric Lordon, *La sociedad de los afectos. Por un estructuralismo de las pasiones*. Trad. Antonio Oviedo (Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2018), 12.

lisis cuantitativo de las representaciones mismas pueda darnos pistas sobre este oscuro objeto del deseo.

Según García Sáiz, las tres calidades más representadas en las pinturas son español, indio y “negro”. Es interesante remarcar que la mujer española aparece poco, y en algunas colecciones ni siquiera es representada. La mujer india aparece ubicada por su vestimenta en diferentes estratos sociales; el indio varón es representado siempre en estratos inferiores, la mayoría de las veces como vendedor callejero y, en general, poco aparece. El español es el hombre rico dedicado a las armas o a las letras.

Otra figura fundamental es el “negro”, quien por lo general es pintado como cochero o en los servicios domésticos; su unión es más con indias y con otras castas que con españolas. La mujer negra también es pareja del español y del indio, aunque en varias ocasiones aparece peleando con el español.⁹⁴ No obstante, la mayor cantidad de sujetos representados son precisamente de las castas y, como hemos mostrado, de mujeres de castas.

Al presentarlas de manera aislada por los diferentes términos, seguimos el principio de división taxonómica de los propios creadores del discurso jerárquico. Por ello es importante para el análisis y para salir del mismo discurso, conjuntar todas las diferentes castas en un mismo concepto, que es el que le da finalmente el nombre a las pinturas.

El estudio de una muestra amplia de las pinturas de castas (417 cuadros), a partir del proyecto Arca de Historia del Arte Colonial, coordinado por el profesor colombiano Jaime Humberto Borja Gómez,⁹⁵ permite analizar algunas características de estas pinturas. Se trata de un proyecto digital que incluye gran parte de la producción de pintura tanto de Hispanoamérica colonial, como de las colonias anglosajonas, lo cual permite análisis más precisos y comparativos.

94 García Sáiz, *Las castas mexicanas...*

95 Jaime Humberto Borja Gómez, “Narrar a los habitantes y las pinturas de castas”, en <http://13.82.234.26/narrar-a-los-habitantes-y-las-pinturas-de-castas/>, consultado el 5 de noviembre del 2019.

Un primer punto a considerar es que el origen de estas pinturas no es exclusivamente la Nueva España (86%), sino también peruano (5%) y el resto de otras regiones como Quito, Alto Perú y el Caribe. Si bien estas últimas, de Bolivia particularmente, no presentan a la familia sino a diferentes personajes bien vestidos y más cercanos al costumbrismo.⁹⁶

Otro aspecto a considerar es que tienen que ver con el coleccionismo europeo, dado el lugar en donde se encontraban la mayor parte de las colecciones, para mostrar, como lo dijera el virrey peruano Amat, las “raras producciones” de las mezclas sociales en estos reinos. Hay que señalar que estas pinturas han sido analizadas sobre los aspectos de la vida material, los paisajes y espacios domésticos donde se ubican, la flora y en especial las frutas representadas, aunque menos sobre la relación con la infancia y las relaciones de pareja que me parecen aspectos centrales de las pinturas.

De los 417 cuadros analizados, en un primer ejercicio cuantitativo, Ma. Dolores Ballesteros, por ejemplo, presentó una diferencia entre fondos interiores y fondos de exteriores en las pinturas de castas: 46% para espacios interiores, 43.8% para los exteriores y 11.2% sin fondo, para comentar que la mayor parte de los fondos exteriores se dieron a partir de 1760 (42.7%), lo que de alguna manera muestra el interés inmediato por pintar algunos resultados de las obras realizadas por las reformas borbónicas (en la Alameda, en los acueductos, en la iluminación de las calles, etcétera...); aunque como ella misma comenta, aún en este periodo los ambientes domésticos tienen el mayor porcentaje entre todas las clasificaciones.⁹⁷

96 Borja Gómez, “Narrar a los habitantes...”.

97 Ma. Dolores Ballesteros Páez, “De Castas y esclavos a ciudadanos. Imágenes de la población capitalina de origen africano (ss. XVIII y XIX)”, tablas 6 y 7, 114-115. Documento consultado en: https://www.academia.edu/35067967/DE_CASTAS_YESCLAVOS_A_CIUDADANOS_IM%C3%81GENES_DE_LA_POBLACION_C3%93N_CAPITALINA_DE_ORIGEN_AFRICANO_S._XVIII-XIX [Última fecha de consulta: 4 de julio de 2019.] La autora no refiere claramente la fuente de los 417 cuadros analizados, por corresponder a la misma

El estudio de esa misma fuente permite también mostrar el porcentaje de las diferentes calidades representadas. El estudio de las pinturas habría que hacerlo a partir de las uniones mixtas, por lo que el siguiente cuadro puede ofrecernos una guía al respecto.

Matrimonios Pinturas de castas								
	India	%/TT	Española	%/TT	Castas	%/TT	Total	Total sd*
Indio	33	6.13	1	0.18	35	6.5	69	
Español	38	7.06	2	0.37	162	30.11	202	
Castas	98	18.21	51	9.47	104	19.33	253	
	169	31.41	54	10.03	301	55.94	524	538

Nota: El asterisco corresponde al total de los cuadros, algunos de los cuales (catorce) no tenían especificaciones de calidades.

Fuente: elaboración propia con base en la plataforma, coordinada por Jaime Humberto Borja Gómez, Proyecto ARCA Cultura Visual de las Américas, en <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080>. Puede verse con provecho el estudio del mismo profesor Borja Gómez sobre las pinturas de castas, en “Narrar a los habitantes y las pinturas de castas”, en <http://13.82.234.26/narrar-a-los-habitantes-y-las-pinturas-de-castas/>. La base de datos e imágenes fue analizada desde el mes de enero del 2019 a diciembre del 2019.

De acuerdo con este cuadro de uniones mixtas en las pinturas de castas, prácticamente 56% corresponde a mujeres de las castas del total de los cuadros, y 30.1% específicamente de uniones entre mujeres de castas y hombres españoles, mientras que el porcentaje de uniones entre indígenas y españoles es de sólo 7.06%. Recordemos que las representaciones son evocaciones o bien exhibiciones, por lo que en este sentido la representación mayoritaria de mujeres de castas en los cuadros nos permite vincular esta información con la representación de un deseo, no sólo en términos individuales de deseo sexual sino en términos estructurales de un deseo de dominio, lo cual implicó también desde luego el dominio sexual. Aunque también pueda encontrarse el deseo de seducir.

cantidad se refiere a la plataforma digital creada por el Proyecto ARCA de arte colonial americano, coordinado por el profesor colombiano Jaime Humberto Borja Gómez ya referido.

La muestra seleccionada, que puede significar una cuarta parte de las pinturas de castas si pensamos en las 100 colecciones, es la muestra más factible de analizar dado su acceso y la posibilidad de estudio. La reflexión de que son las mujeres de castas las más representadas nos lleva a la idea del deseo colectivo. Porque más allá de mostrar los logros de las reformas borbónicas a través de las obras en espacios exteriores, habría que recordar que son los espacios íntimos, los interiores de un hogar, junto con el de mujeres de “piel quebrada” los más evocados, incluso los más buscados en una representación de la sociedad novohispana.

Afortunadamente contamos con los registros parroquiales completos para una parroquia en el siglo XVIII,⁹⁸ con los cuales se pueden contrastar las representaciones de las pinturas dado que se trata de una parroquia que bien puede ser representativa de Nueva España dada la combinación tanto de villas españolas como de pueblos de indios y de reales de minas.

De esta manera podemos comparar por un lado las representaciones y por otro las prácticas más cercanas a ellas, si bien estas últimas en cierto sentido son también una representación dados los cambios en el registro de las calidades; una representación, sin embargo, que contrasta con las imágenes de los cuadros de castas. Los matrimonios, de acuerdo con estos registros parroquiales, de las mujeres de castas con españoles alcanza sólo 2.66%, y el de indias con españoles 1.27%; sin embargo, habría que mencionar que poco más de 40% del total de los matrimonios se daba entre las diferentes calidades, en buena medida propiciados por los matrimonios de las castas con otras calidades.

En términos comparativos con las pinturas, estos registros muestran que en la práctica se había dado lo que en las

98 González Esparza, *Resignificar el mestizaje...* Se trata de la parroquia de Aguascalientes, que incluía para el siglo XVIII la villa española de Aguascalientes, el real de minas de Asientos y los pueblos de indios de San José de Gracia, así como la ayuda de la parroquia del valle de Huejúcar (Calvillo), que se integraría a la parroquia de Aguascalientes tardíamente.

representaciones pictóricas era un deseo, es decir la atracción por la piel quebrada. La diferencia entre ambas representaciones tiene que ver con el deseo frente a las prohibiciones de un código de la elite que impedía la mezcla, pero al mismo tiempo la búsqueda del objeto fantaseado.

Sin embargo, habría que reconocer que el deseo de dominación de la elite novohispana, dado su temor a los motines y manifestaciones de la plebe, se expresó también en un discurso jerárquico e incluso racializado con los borbones, lo que entró en contradicción con la ampliación de las diferentes mezclas sociales. Por ello lo contradictorio de las representaciones en las pinturas, por una parte, del discurso jerárquico y de limpieza de sangre de la elite, por el otro el reconocimiento de la pluralidad social.

Así pues, la pintura de castas, además de ser la respuesta positiva al desprecio ilustrado por la naturaleza del Nuevo Mundo y, por lo tanto, ofrecer un canto a la fecundidad y al mestizaje mexicano al representar la diversidad de uniones entre todas las castas, puede ser también explicada como la respuesta artística a una sociedad legalmente jerarquizada que se negaba a reconocer la gran diversidad social. De esta manera, las pinturas de castas representan el discurso jerárquico y excluyente, pero también el deseo por dar a conocer la pluralidad social, por “descubrir al pueblo” en una muestra de la mescolanza social de la cual Nueva España principalmente era el escenario.

No puedo dejar de mostrar mi admiración por los cuadros de Miguel Cabrera. De la serie sólo se conocen catorce, faltando el de español y castiza, español; y el de español y morisca, albino, pero en todos hay elementos que muestran la riqueza natural de Nueva España: la piña, el manjar codiciado por el propio Carlos III y su corte, naranjas, guayabas y plátanos, tejocotes y chayotes, aguacates, etcétera.⁹⁹

99 Ma. Concepción García Sáiz, “Miguel Cabrera”, en *The Arts in Latin America, 1492-1820*, organizado por Joseph J. y Suzanne Stratton-Pruitt, (Philadelphia/New Haven: Philadelphia Museum of Art/Antiguo Colegio de San Ildefonso/Los Angeles County Museum of Art/Yale University Press, 2006), 402-409.

Los cuadros que representan abundancia y variedad de frutos son los de negro con india, china cambuja, y de lobo con india, albarazado. En el primero, dado que se trata de vendedores en puesto, en una gran charola al frente se encuentran todos con sus nombres: duraznos, tres variedades de zapotes: blanco, borracho y prieto, jícama, ciruelas, chirimoyas, y en otra charola las tunas designadas como amarga, blanca y cardona, con una penca de plátanos en medio. En el segundo cuadro de estas características, la india carga un cesto con chayote, guayabas, manzanas, albaricoque, plátano guineo, durazno y peritas; el niño albarazado trae también un pequeño cesto de palma con chicozapotes. La camisa del padre, el personaje lobo, está desgarrada, al igual que la del mestizo junto con india, coyote, lo que muestra una característica de las pinturas de Cabrera: representar la posición social a través de la vestimenta. Ello, desde luego, se agrega a las características de su obra en general, como el cuidado de los detalles, el uso de la contraluz, el movimiento de los personajes y sus referentes sociales.

Los grupos sociales que hicieron posible la mezcla, a quienes bien puede considerarse como “catalizadores” del mestizaje, son precisamente las castas, los mestizos y mulatos como el coyote con indias. He argumentado también que estos cuadros de castas son representaciones barrocas en el sentido de que no son espejo de una determinada realidad; sin embargo, la teatralidad de estas pinturas, en este caso de Miguel Cabrera, nos ayuda a entender una realidad compleja y, sobre todo, el producto del deseo no regulado.

Los catorce cuadros de esta serie de Miguel Cabrera fueron pintados en 1763. En la mayoría, los personajes están posando, en varios están conversando, en el de albarazado y mestiza la madre está expurgando el cabello de su hija barcina; en otro, la madre albina está acariciando a su hija salta p’atrás; en otro, el hijo morisco parece estar tocando la flauta; en el cuadro inicial, el padre español parece acercarse a su pareja india al parecer para acariciarla, en fin, son figuras que no obstante estar

posando registran también movimientos. Y el movimiento, lo sabemos, es una de las características del barroco, de ahí la teatralidad de estos cuadros que nos acerca al “arte del engaño” y en este sentido a su comprensión: representar en un lenguaje taxonómico la pluralidad de la sociedad novohispana.

Fuentes consultadas

Archivo de imágenes

Borja Gómez, Jaime Humberto, Proyecto ARCA Cultura Visual de las Américas, en <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080>. Base de datos e imágenes (417 cuadros con 538 Pinturas), Mediateca del INAH, en https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia%3A493426. [Consulta: 25 de enero de 2019].

Bibliografía

- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 3a. reimp., 2006.
- Angulo, Diego. “Prólogo”. En *Las castas mexicanas. Un género pictórico americano*, editado por Ma. Concepción García Sáiz. España: Olivetti, 1989.
- Ankersmit, F. R. “IV. Representación histórica”. En *Historia y Tropología. Ascenso y caída de la metáfora*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Aspe Armella, Virginia, “Las Disertaciones de Clavijero y su supuesta disputa en contra de los ilustrados europeos”. En *Metafísica y Persona. Filosofía, Conocimiento y Vida*, año 6, núm. 12 (julio-diciembre de 2014): 185-210.
- Ballesteros Páez, Ma. Dolores, “De castas y esclavos a ciudadanos. Imágenes de la población capitalina de origen afri-

- cano (ss. XVIII y XIX)”, tablas 6 y 7, 114-115. Documento consultado en https://www.academia.edu/35067967/DE_CASTAS_YESCLAVOS_A_CIUDADANOS_IM%C3%81GENES_DE_LA_POBLACION_DE_ORIGEN_AFRICANO_S._XVIII-XIX. [Consulta: 4 de julio de 2019].
- Bernabéu Albert, Salvador. “Pedro Alonso de O’Crouley y O’Donnell (1740-1817) y el descubrimiento ilustrado de México”. En *Actas del Congreso Internacional: Irlanda y el Atlántico Ibérico. Movilidad, participación e intercambio cultural*, coordinado por Igor Pérez Tostado y Enrique García Hernán, celebrado entre el 30 de octubre y el 1 de noviembre por la Universidad Pablo de Olavide en 2008. Valencia: Alabastro ediciones, 225-241.
- Bernand, Carmen. “De lo étnico a lo popular: circulaciones, mezclas, rupturas”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea]. Debates, puestos en línea el 18 de enero 2006. Recuperado de <https://journals.openedition.org/nuevo-mundo/1318>; DOI 10.4000/Nuevomundo. 1318. [Consulta: 29 de enero de 2019].
- Blanchard, R., “Les Tableaux de Métissage”. *Journal de la Société des Américanistes de Paris, Nouvelle Série*, tomo v (1908), 59-66.
- Borja Gómez, Jaime Humberto. “Cuerpo y mortificación en la hagiografía colonial neogranadina”. *Theología Xaveriana*, Bogotá, Colombia, vol. 57, núm. 162 (abril-junio de 2007), 259-286.
- Borja Gómez, Jaime Humberto. “Narrar a los habitantes y las pinturas de castas”, en <http://13.82.234.26/narrar-a-los-habitantes-y-las-pinturas-de-castas/>. [Consulta: 5 de noviembre de 2019].
- Brown, Jonathan. “Cristóbal de Villalpando y la pintura barroca española”, introducción en *Cristóbal de Villalpando*, Catálogo razonado elaborado por Juana Gutiérrez Haces *et al.* México: Fomento Cultural Banamex/Instituto de Inves-

- tigaciones Estéticas/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Grupo Modelo, 1997, 23-27.
- Burke, Peter. *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 2001.
- Burke, Peter. “El ‘descubrimiento’ de la cultura popular”. En *Historia popular y teoría socialista*, editado por Raphael Samuel. Barcelona: Editorial Crítica, 1984.
- Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1987.
- Campos Rivas, Carlos F. “El discurso social novohispano a través de las pinturas de castas”. Conferencia ofrecida en el Museo de Historia Mexicana, Monterrey, Nuevo León, en <https://www.youtube.com/watch?v=B1Jx-iUeprQ>, publicado el 2 de enero del 2016.
- Carmagnani, Marcello. “La organización de los espacios americanos en la Monarquía española (siglos XVI-XVIII)”. En *Las Indias Occidentales. Procesos de incorporación territorial a las Monarquías Ibéricas*, editado por Óscar Mazín y José Javier Ruiz Ibáñez. Ciudad de México: El Colegio de México, 2012, 329-355.
- Castelló Yturbide, Teresa. “Los cuadros de mestizaje y sus pintores”. *De la Historia. Homenaje a Jorge Gurría Lacroix*. México: UNAM, 1985, 192-193.
- Castelló Yturbide, Teresa. “La indumentaria de las castas del mestizaje”. *Artes de México, Nueva Época, La Pintura de castas*, núm. 8 (1990), 74-76.
- Castro Morales, Efraín. “Los cuadros de castas de la Nueva España”, *Jahrbuch für Geschichte von Staat, Wirtschaft, und Gesellschaft Latinoamerikas*, 20, Köln, Böehlau Verlag, núm. 20 (1983), 671-690.
- Castro, Efraín. “Linajes mexicanos”. En *Espejos distantes. Los rostros mexicanos del siglo XVIII*. México: Fundación Banco-mer, 2a. ed., 2009.
- Chartier, Roger. *El mundo como representación: historia cultural, entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa editorial, 2a. ed., 1995.

- Cline, Sarah. "Guadalupe and the Castas: The Power of a Singular Colonial Mexican Painting", *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, vol. 31, Issue 2, (verano de 2015): 218-247.
- Cruz Medina, Juan Pablo. "La pintura de la Sagrada Familia. Un manual de relaciones familiares en el mundo de Santafé del siglo xvii", *Memoria Social*, Universidad Javeriana, Bogotá (Colombia), vol. 18, núm. 36 (enero-junio 2014): 100-117.
- Collier, Margaret. "New documents on Lorenzo Rodríguez and his style". En *Latin American Art and the Baroque Period in Europe*, vol. III. Princeton: Princeton University Press, 1963.
- De Orellana, Margarita, "La fiebre de la imagen en la Pintura de castas". *Artes de México*, núm. 8 (1990).
- De Ulloa, Antonio. *Relación histórica del viaje a la América Meridional (1748)*. México, UNAM, 1978.
- Deans-Smith, Susan, "Creating the Colonial Subject: Casta Paintings, Collectors, and Critics in Eighteenth-Century Mexico and Spain". *Colonial Latin America Review*, vol. 14, núm. 2 (diciembre de 2005): 169-204.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2a. ed. aumentada, 2011.
- Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: ABADA Editores, 2009.
- Donahue-Wallace, Kelly. "Picturing Prints in Early Modern New Spain", *The Americas*, vol. 64, núm. 3 (enero de 2008), 325-349.
- Earle, Rebecca. "The Pleasures of Taxonomy: Casta Paintings, Clasificación, and Colonialism", *The William and Mary Quarterly*, vol. 73, núm. 3 (julio de 2016), 427-466.
- Estrada de Gerlero, Elena Isabel. "Las pinturas de castas, imágenes de una sociedad variopinta". En *México en el mundo de las colecciones de arte*, editado por María Olga Sáenz Gon-

- zález. Ciudad de México: UNAM/CONACULTA/Secretaría de Relaciones Exteriores, 1994.
- Fernández, Justino. “Proceso crítico del arte en la Nueva España”. En *Estética del Arte Mexicano. Coatlicue. El Retablo de los reyes. El Hombre*. México: UNAM, 1972, 173-340.
- Freedberg, David. “Antropología e historia del arte: ¿El fin de las disciplinas?”, *Revista Sans Soleil-Estudios de la Imagen*, vol. 5, núm. 1 (2013), 30-47.
- García Sáez, Ma. Concepción. *Las castas mexicanas. Un género pictórico americano*. España, Olivetti, 1989.
- García Sáez, Ma. Concepción. “Textos siglos XVI al XIX. Arte colonial. Las Castas”, *Museo de Historia Mexicana*. Monterrey, N. L., 1994, 25.
- García Sáez, Ma. Concepción. “Los Instrumentos del conocimiento: América entre el mito y la realidad”, *Anales del Museo de América*, vol. 1 (1993), 23-36.
- García Sáez, Ma. Concepción. “Miguel Cabrera”. En *The Arts in Latin America, 1492-1820*, organizado por Joseph J. y Suzanne Stratton-Pruitt. Philadelphia/New Haven: Philadelphia Museum of Art/Antiguo Colegio de San Ildefonso/ Los Angeles County Museum of Art/Yale University Press, 2006.
- Gerbi, Antonello. *La disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica, 1750-1900*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Gonzalbo, Pilar. “La Trampa de las castas”. En *La sociedad novohispana. ¿Estereotipos y realidades?*, coordinado por Solange Alberro y Pilar Gonzalbo. Ciudad de México: El Colegio de México, 2013.
- González Esparza, Víctor Manuel. *Dejando los restos del naufragio. Fragmentos para una historia cultural*. Aguascalientes: Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2016.
- González Esparza, Víctor Manuel. *Resignificar el mestizaje Tierra Adentro. Aguascalientes, Nueva Galicia, Siglos XVII y XVIII*. Aguascalientes: El Colegio de San Luis/Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2018.

- Gutiérrez Haces, Juana. “¿La pintura novohispana como una *koiné* pictórica americana? Avances de una investigación en ciernes”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 80 (2002), 47-99.
- Hamy, E. T. *Decades Americanae, Mémoires D’Arcuéologie et D’Ethnographie Américaneis*. París: Ernest Leoux Editor, ca. 1882.
- Hernández-Durán, Ray. “El *Encuentro* de Cortés y Moctezuma: The Betrothal of Two Worlds in Eighteenth-Century New Spain”. En *Woman and Art in Early Modern Latin America*, editado por Kellen Kee McIntyre and Richard E. Phillips. Leiden/Boston: Brill, 2007.
- Insaurralde Caballero, Mirta Asunción. “La pintura a inicio del siglo XVIII novohispano. Estudio formal, tecnológico y documental de un grupo de obras y artífices: Los Arellano”. Tesis para optar al grado de Doctora en Historia del Arte, UNAM, 2018.
- Katzew, Ilona. *Las Pinturas de castas*. Madrid/México: Turner/CONACULTA, 2004.
- Katzew, Ilona. “Una visión de México del Siglo de las Luces. La codificación de Joaquín Antonio de Basarás”. Estudio preliminar, transcripción y apéndices de..., Joaquín Antonio De Basarás. En *Origen, costumbres y estado presente de mexicanos y filipinos. Descripción acompañada de 106 estampas de colores (1763)*. México: Landucci editores, 2006.
- Katzew, Ilona. “The Invention of Casta Painting: Race and Science in the Age of Enlightenment”, 26 de febrero del 2019, en https://www.youtube.com/watch?v=YPB_GFyrXww. [Consulta: 22 de mayo de 2019].
- Kubler, George y Martin Soria. *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions, 1500-1800*. Londres: Penguin Books, 1959.
- León, Nicolás. *Las castas del México colonial o Nueva España. Noticias etno-antropológicas*. México: Talleres Gráficos del

- Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía/
Departamento de Antropología Anatómica, 1924.
- López Beltrán, Carlos. “Sangre y temperamento. Pureza y mestizajes en las sociedades de castas americanas”. En *Sabores locales: Ensayos sobre historia de la ciencia en América Latina*, editado por Frida Gorbach y Carlos López Beltraán. Zamora: El Colegio de Michoacán, 2008, 289-342.
- Lordon, Frédéric. *La sociedad de los afectos. Por un estructuralismo de las pasiones*. Traducción de Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2018.
- Manrique, Jorge Alberto. “Del barroco a la ilustración” en *Historia general de México*, coordinado por Daniel Cosío Villegas, vol. 1. México: El Colegio de México, 1991.
- Manrique, Jorge Alberto. “Sobre el barroco americano”, *La Palabra y el Hombre*, 19 (1961): 441-449.
- Manrique, Jorge Alberto. “El trasplante de las formas artísticas españolas a México”. En *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*. Ciudad de México: El Colegio de México, 1970.
- Moraña, Mabel, “Barroco y conciencia criolla en Hispanoamérica”. En *Viaje al Silencio, Exploraciones del discurso barroco*. México: UNAM, 1998, 25-48.
- Moraña, Mabel, “Para una relectura del barroco hispanoamericano: problemas críticos e historiográficos”. En *viaje al silencio, exploraciones del discurso barroco*. México: UNAM, 1998.
- Mörner, Magnus. *La mezcla de razas en la historia de América Latina*. Buenos Aires: Paidós, 1969.
- Moyssén, Xavier, “La pintura flamenca, Rubens y la Nueva España”, *Anuario de Historia de América Latina*, núm. 20 (1983), 699-706.
- Mues Orts, Paula. *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*. México: Universidad Iberoamericana, 2008.

- Panofsky, Erwin. “¿Qué es el barroco?”. En *Sobre el estilo*, Barcelona: Paidós, 2000.
- Pérez Salas, María Esther. *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*. México: IEE/UNAM, 2005.
- Pérez Vejo, Tomás. “Pinturas de castas. La memoria del ideal novohispano”. En *Obras Maestras novohispanas*. Monterrey: Cydsa, 2013, 145-198.
- Pratt, Mary Louise. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. México: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Rubial García, Antonio. “Nueva España: imágenes de una identidad criolla”. En *Espejo mexicano*, coordinado por Enrique Florescano. México: Fondo de Cultura Económica/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Fundación Miguel Alemán A. C., 1a. reimp., 2013.
- Rubial García, Antonio. “Un nuevo laico ¿un nuevo Dios? El nacimiento de una moral y un devocionalismo “burgueses” en Nueva España entre finales del siglo xvii y principios del xviii”, *Estudios de Historia Novohispana*, núm. 56 (2017), 14-15.
- Sánchez-Albornoz, Nicolás. *La población de América Latina, desde los tiempos precolombinos al año 2000*. Madrid: Alianza editorial, 2a. ed., 1977.
- Sarduy, Severo. *El barroco y el neobarroco*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2011.
- Taylor, William. “Castas, razas y clasificación”, *Historias*, 73, INAH (mayo-agosto de 2009), 37-46.
- Todorov, Tzvetan. *La pintura de la Ilustración. De Watteau a Goya*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2014, 11-21, 187-191.
- Torres Quintero, G., *México hacia el fin del virreinato español. Antecedentes sociológicos del pueblo mexicano (c. 1921)*. París/México: Editorial COSMOS, 1980.
- Trens, Manuel. *María, Iconografía de la Virgen en el arte español*, España, Plus-Ultra, 1947, 112. Cit. pos., en https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/pintura%3A2173. [Consulta: 25 de enero de 2019].

Villegas, Fernando. “El costumbrismo americano ilustrado. El caso peruano. Imágenes originales en la era de la reproducción técnica”, *Anales del Museo de América*, vol. XIX (2011), 7-67.

Zermeño-Padilla, Guillermo. “Del Mestizo al mestizaje: Arqueología de un concepto”, *Memoria y Sociedad*, Bogotá, Colombia: 12:24 (enero-junio de 2008).

