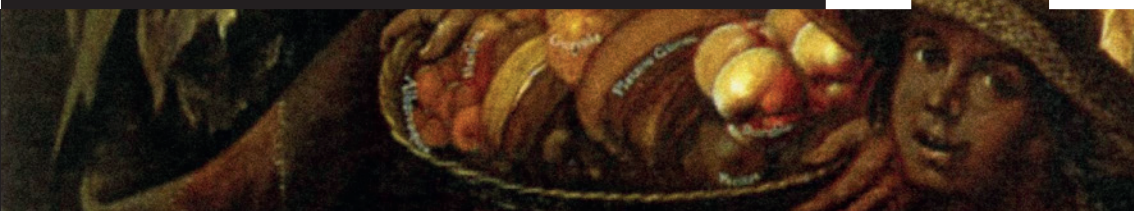




**LA *SUBVERSIÓN BARROCA*
O DE LA PINTURA DE CASTAS**

Víctor M. González Esparza



LA SUBVERSIÓN BARROCA
O DE LA PINTURA DE CASTAS

LA SUBVERSIÓN BARROCA
O DE LA PINTURA DE CASTAS

Víctor M. González Esparza



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA
DE AGUASCALIENTES

UACM

Universidad Autónoma
de la Ciudad de México

Nada humano me es ajeno

LA SUBVERSIÓN BARROCA O DE LA PINTURA DE CASTAS

Primera edición 2021 (versión electrónica)

D.R. © Universidad Autónoma de Aguascalientes
Av. Universidad 940,
Ciudad Universitaria, C.P. 20100
Aguascalientes, Ags., México
editorial.uaa.mx

D.R. © Víctor Manuel González Esparza

ISBN 978-607-8834-18-1

Imágenes: Serie de Castas, Museo de América, Madrid, España. Sagrada familia, INAH, Museo Nacional del Virreinato y Museo Nacional de Historia, Chapultepec, México.

Hecho en México / *Made in Mexico*

Lo barroco puede 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 éstos 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 2009, p. 41.



Índice

Prefacio	13
Introducción	19
CAPÍTULO I	
El escenario barroco: La reinención de la metáfora	33
CAPÍTULO II	
El discurso historiográfico	41
CAPÍTULO III	
La construcción de un estigma	67
CAPÍTULO IV	
El descubrimiento del pueblo	83
CAPÍTULO V	
El escenario iconográfico: la Sagrada familia	93
CAPÍTULO VI	
Apología del mestizaje o el oscuro objeto del deseo	115
Reflexiones finales	129
Fuentes de consulta	131



Índice de imágenes

- Imagen 1. Luis de Mena, “Guadalupe y las castas” (ca. 1750), Serie de Castas, No. 0026, Museo de América. 62
- Imagen 2. Bartolomé Esteban Murillo, “Sagrada familia del pajarito”, (ca. 1650), Museo del Prado, Óleo sobre lienzo, 144 x 188 cm. 97
- Imagen 3. Bartolomé Esteban Murillo, “la Sagrada familia con san Juanito” (1665-1670), Museo de Bellas Artes en Budapest, óleo sobre tela, 156 x 126 cms. 98
- Imagen 4. Anónimo, “La Virgen de Guadalupe y san José” (s. XVIII), Col. Particular, Óleo. Tomado de: Antonio Rubial García, “Nueva España: imágenes de una identidad criolla”..., 80-81. 102
- Imagen 5. Anónimo, “La Sagrada familia” (s. XVI), Mediateca del INAH, Arte plumario, https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia%3A493426, consultado el 25 de enero del 2019. 104
- Imagen 6. Poussin, “Sagrada familia” (s. XVII), Mediateca del INAH, Fotografía del siglo XIX. 105
- Imagen 7. Pietro da Cortona ó Hendrick de Clerk, “Sagrada familia” (s. XVII), INAH-Museo Nacional del Virreinato, óleo sobre tela, 240 x 172.5 cms. 107
- Imagen 8. “Sagrada familia”, (s. XVII), INAH-Museo Nacional del Virreinato, tallada en madera. 108
- Imagen 9. “Sagrada familia”, (s. XVIII), INAH-Museo Nacional del Virreinato, tallada en marfil. 108
- Imagen 10. “Sagrada familia”, (s. XVII), INAH-Museo Nacional de Historia en Chapultepec, una miniatura de 5 x 3 centímetros, óleo sobre lámina de cobre. 108
- Imagen 11. Anónimo, “Huida a Egipto”, INAH-Museo de El Carmen, Mediateca del INAH 109

Imagen 12. Juan Rodríguez Juárez, “Huida a Egipto”, Museo de Arte de Querétaro.	110
Imagen 13. Miguel Cabrera, “Mestizo con India”, Se- rie de castas, Museo de América	111
Imagen 14. Miguel Cabrera, “De Lobo y de India, Al- barazado”, Serie de castas, Museo de América	125
Imagen 15. Miguel Cabrera, “De Español y de India, Mestiza”, Serie de castas, Museo de América	126

PREFACIO

Hace ya varios años, un alumno me cuestionó por qué yo había transitado sobre varios temas como historiador, a diferencia de otros profesores que se habían dedicado a un solo tema o región durante toda su carrera académica. En ese momento sólo acerté a responder que era para seguir aprendiendo, lo cual todavía sostengo. Porque entiendo la investigación no como el arribo a un puerto seguro, sino el inicio del viaje. La sola pregunta revelaba la idea que se tiene de ser historiador en una universidad de provincia: alguien que debe dedicarse de manera permanente a realizar la historia llamada regional y especializarse en un solo tema. Lamentablemente, este esquema parecería reproducirse en los académicos centralizados, ya sean en la Ciudad de México o en alguna otra ciudad de los países en los que abundan historiadores latinoamericanistas, porque siempre esperan que sigamos con la historia que, se supone, nos correspondería, y de esa manera las visiones amplias y sintéticas corresponderían a otros. Los historiadores que hemos

decidido vivir y trabajar desconcentrados, cabe señalarlo, no siempre tenemos que dedicarnos a la misma historia regional en uso. Tema que merece una reflexión historiográfica, la cual he comenzado a realizar en *Dejando los restos del naufragio*, libro que por otra parte me permitió acercarme a la historia del arte desde la historia cultural.¹

El libro que el lector tiene en sus manos ha tenido un largo recorrido. Comencé a interesarme en el barroco americano en las excelentes clases de Jorge Alberto Manrique en el Instituto Mora, en donde gocé de la mejor selección de maestros gracias a la labor de Ernesto de la Torre Villar y de Patricia Galeana, que reunieron a lo más selecto del profesorado tanto de la UNAM y de El Colegio de México, de tal manera que la maestría en Historia de América proyectada por Silvio Zavala, con énfasis en la época llamada “colonial” y en la comparación entre las diferentes Américas,² fue una excelente experiencia que todavía recuerdo con agradecimiento.

Sobre las Pinturas de castas en particular mi interés comenzó curiosamente en Nueva Orleans, cuando era estudiante del doctorado en la Universidad de Tulane, en los excelentes seminarios de la profesora Mary Elizabeth Smith sobre el arte mexicano, en una sociedad en la que la cultura afroamericana, desde el jazz hasta la comida *creole*, era predominante. En la misma universidad mi tutor fue Richard Greenleaf, heredero y representante de la mejor tradición anglosajona sobre los estudios novohispanos. Al escuchar mis intereses en la primera sesión de orientación para seleccionar a mis maestros, mi tutor me recomendó acertadamente a la profesora Smith. Siempre agradeceré al doctor Greenleaf el apoyo que me brindó para realizar mi doctorado, pero de manera especial el permitirme

1 González Esparza, Víctor M. *Dejando los restos del naufragio. Fragmentos para una historia cultural*. Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2016.

2 La idea de don Silvio Zavala, llevada a cabo por Ernesto de la Torre, nos exigió una preparación especial para el periodo “colonial”; por ejemplo, aún recuerdo los cursos de latín que al menos nos advirtieron del rigor para entrar en este periodo.

trabajar con la profesora Smith. Colaboradora de Alfonso Caso en los estudios sobre el Códice Colombino y Monte Albán, la profesora Smith tenía una gran pasión sobre el arte mexicano que supo transmitir siempre con magníficas y disfrutables clases, que en realidad eran conferencias magistrales, con una cuidadosa selección de imágenes en cada una de ellas.

Como una integración de las enseñanzas de ambos, busqué en la magnífica biblioteca latinoamericana de Tulane algunos temas que me permitieran recorrer el arte mexicano bajo una perspectiva que fuera más allá de la descripción o del repaso de los estilos, en una metodología propuesta por la profesora Smith, quien fuera además autora de textos hoy indispensables para la comprensión de las pinturas prehispánicas de la Mixteca:³ analizar una imagen, pintura u obra artística de manera concreta, y a través de los indicios descubrir las relaciones más amplias de una lengua o cultura (un paradigma por cierto advertido por Ginzburg desde la historia del arte y el psicoanálisis, entre otras fuentes), lo cual me pareció la mejor forma de adentrarme en la historia novohispana. Recuerdo haber consultado por primera vez el libro de García Sáiz sobre los cuadros de castas y terminar un tanto extasiado de imágenes hasta entonces poco conocidas, libro al que luego se le sumarían los estudios de Isabel Estrada, los de Ilona Katzew, y decenas de trabajos que muestran la complejidad de unas Pinturas que se resisten a ser encajonadas.

La escritura de la historia es también una representación, de ahí que desde la historiografía se pueda dar cuenta no sólo de los autores sino de los cambios en la manera en que analizamos un proceso o unas pinturas. Ello nos advierte también que la construcción de la memoria no es estática sino que está en movimiento, de tal manera que, como trataré de

3 Smith, Mary Elizabeth. *Picture Writing from Ancient Southern Mexico: Mixtec Place Signs and Maps*. University of Oklahoma Press, 1973, 348. George Kubler lo consideró como uno de los “pathbreaking works” en la interpretación sobre Mesoamérica (v. *American Anthropologist*, Vol. 76, No. 3, Sep. 1974, 670-672).

mostrar, las Pinturas de castas pueden ejemplificar una realidad cambiante al mismo tiempo que observamos las transformaciones en la manera de entender dichas pinturas. Basta recordar que en los principales textos sobre arte novohispano hasta bien entrado el siglo XX, las Pinturas de castas no aparecían, o si acaso en una cita a pie de página, porque esa historia estaba dedicada al arte religioso, mientras que en la actualidad estas pinturas profanas comienzan a adquirir relevancia al grado de representar el “ultrabarroco” o el barroco tardío, una suerte de ironía que, como lo sugirió William Taylor, forma parte de las rebeliones propias del barroco latinoamericano.

Además de esta perspectiva historiográfica, he incorporado algunos elementos que me parecen fundamentales para su comprensión: el “descubrimiento del pueblo”, la iconografía de la Sagrada familia y el deseo por la piel oscura. Así, concluyo con el análisis de más de quinientas Pinturas de castas que se encuentran en la plataforma coordinada por el profesor Jaime Humberto Borja Gómez, a través del *Proyecto ARCa Pintura colonial en las Américas*, una de las plataformas concebidas a partir de un proceso colaborativo para la pintura colonial no sólo de América Latina sino también de Estados Unidos.⁴ Un proyecto generoso para el conocimiento a profundidad de la pintura entre los siglos XVI y XVIII, que me ha permitido relacionar las Pinturas de castas con un aspecto de la historia de las emociones, el deseo por la piel oscura que es también parte del mestizaje.

El recordar este recorrido me hace ser consciente de los múltiples apoyos que he recibido hasta el momento, los cuales suelen ser numerosos y con la posibilidad de que las reflexiones y estudios particulares logren ver la luz pública. Por ello, comienzo estos agradecimientos a la Universidad Autónoma de Aguascalientes que, a través del departamento Editorial, me ha permitido dar a conocer mis libros; gracias especialmente

4 Borja Gómez, Jaime Humberto, Proyecto ARCa Pintura colonial en las Américas, <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080>. Base de datos e imágenes (417 cuadros con 538 Pinturas) consultada en los años 2019-2020.

por la excelente calidad de las ediciones que ha dado un valor agregado a lo que los profesores escribimos. Como lo muestra la historia del libro, el texto del autor se transforma a partir del proceso de edición e impresión, y en el caso de las publicaciones de esta universidad la materialidad del libro ha logrado superar en muchas ocasiones lo representado. Ello incluye el profesionalismo en la revisión de los textos a publicar por parte de investigadores de prestigio en el tema, bajo el criterio editorial de doble ciego, por lo que agradezco también a los revisores (as) anónimos y externos por sus sugerencias que he procurado integrar al texto. Gracias sinceramente a la institución que me ha permitido además disfrutar de la enseñanza y de la investigación.

También quiero agradecer al seminario permanente dirigido por Aurelio de los Reyes desde el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, quien me permitió presentar los primeros avances de este trabajo. Agradezco los comentarios pertinentes y muy atinados de sus participantes, especialmente del propio Aurelio y del grupo de las “adoratrices” que con sus conocimientos y entusiasmo le dan vida a este importante seminario. Desde luego la persistencia del tono historiográfico y los errores son de mi responsabilidad, pero quiero hacer partícipe al seminario de lo bueno que se pueda encontrar en el texto. En el mismo sentido, a los amigos Salvador Camacho y Andrés Reyes que durante varias reuniones de los jueves escucharon y cuestionaron los alegatos sobre mestizos, arte e historia.

No puedo dejar de mencionar a mi familia, a Yolanda en primer lugar por su amor y compañía, a mis hijos José Emilio y María/Arturo por su creatividad e inteligencia, a mis hermanos que con su cariño e interés han estimulado el trabajo en más de un año de confinamiento. A todos, porque me han permitido entender que la historia puede servir de antídoto contra los tiempos críticos.



INTRODUCCIÓN

En el discurso de ingreso como académico de Número a la Academia Mexicana de Historia, Edmundo O’Gorman en sus “Meditaciones sobre el criollismo” reflexionó sobre la función del arte barroco, en especial de la literatura, en su relación con el criollismo, no a partir de una categoría racial sino de una metáfora que sintetizaría en el sueño novohispano, en la “aventura señera” de pensar la historia novohispana como el paraíso americano.⁵ Este sueño, como bien lo señaló Manrique,⁶ ante los cuestionamientos de los funcionarios borbones y los científicos y viajeros ilustrados, tendría un duro despertar. Sin embargo, el discurso criollo de ser los hijos elegidos de dios, como lo señalará la imagen de la virgen de Guadalupe, y como tales pares o

5 O’Gorman, Edmundo. “‘Meditaciones sobre el criollismo’, con respuesta de Salvador Novo”. En *Memoria de la Academia mexicana. Discursos de recepción, Homenajes, Oraciones fúnebres, Noticias*. Tomo XXI, México, Academia Mexicana, 1975, 84-99.

6 Manrique, Jorge Alberto. “Del barroco a la ilustración”. En *Historia general de México*. Coordinación Daniel Cosío Villegas, Vol. I, El Colegio de México, 1991, 729-734.

iguales a los españoles en la monarquía compuesta hispánica, serían ideas centrales en el proto nacionalismo criollo. Este discurso tendría varias contradicciones, como la inclusión/exclusión de indios y castas, por lo que habría que entenderlo en el análisis concreto.⁷ De esta tensión entre el sueño y sus frustraciones, entre el discurso y las prácticas, es que trata este trabajo. Las Pinturas de castas son la representación de esta tensión, de ahí la dificultad para comprenderlas en una época de grandes transformaciones.

En términos artísticos el “ultrabarroco” o el barroco tardío ejemplificado por el estípite en la arquitectura y, como veremos, por las Pinturas de castas, sería parte de esa metáfora criolla sobre la representación del viejo sueño americano en el surgimiento de un nuevo pueblo, grande y diverso frente a los prejuicios ilustrados. Ciertamente es la representación de un sueño jerárquico y elitista; sin embargo, paradójicamente se trata también del descubrimiento de una nueva realidad social que tiene que ver con el proceso mismo del mestizaje.

A través de la consulta de cerca de 200 mil actas de los registros parroquiales de Aguascalientes pude integrar algunas reflexiones sobre el proceso del mestizaje. De esta manera, llevé a cabo la historia demográfica de la parroquia de los siglos XVII y XVIII, enfatizando tres temas centrales para entender el mestizaje en esta región: la presencia afrodescendiente como “catalizadora” de las mezclas; los matrimonios mixtos para fundamentar la erosión de la endogamia; y los cambios en la ilegitimidad de los hijos bautizados durante dos siglos, que me permitió cuestionar el estigma que ha asociado ilegitimidad y mestizaje.⁸ Este estudio me permitió discutir la visión criolla

7 Cañizares-Esguerra, Jorge, “Racial, Religious, and Civic Creole Identity in Colonial Spanish America”. *American Literary History*, Vol. 17, Issue 3, Fall 2005, 420-437. El autor menciona una “epistemología criolla” en el sentido de interpretar la historia a partir de los ojos criollos, frente a los viajeros y funcionarios extranjeros.

8 González Esparza, Víctor M. *Resignificar el mestizaje Tierra adentro. Aguascalientes en los siglos XVII y XVIII*, Universidad Autónoma de Aguascalientes/El Colegio de San Luis, 2018.

que tradicionalmente predomina sobre la historia de Aguascalientes, y en general sobre México, al mismo tiempo que me permitía debatir las ideas tradicionales sobre el mestizaje.

En este sentido, pude constatar un proceso de interacción social que, más allá de las previsiones y prohibiciones de la corona para evitar las mezclas, representó entre otras cuestiones una estrategia de sobrevivencia, de movilidad e incluso de realización del deseo entre las diferentes “calidades” o grupos sociales. De ahí que, frente a las tradicionales visiones de una sociedad de castas jerarquizada y endogámica, pude descubrir una sociedad ciertamente flexible, dinámica e incluso transgresora de los códigos españoles y criollos, en un proceso claramente de erosión de la endogamia. Por lo que mi propuesta se sintetizó en “resignificar” el mestizaje en el sentido de ofrecer nuevas respuestas y contenidos a preguntas y conceptos viejos, particularmente en estos momentos de confusiones identitarias y de resurgimientos de prejuicios discriminatorios.

Ciertamente, la idea del mestizaje ha sido cuestionada por ocultar viejas discriminaciones, sobre todo ante la población indígena y afrodescendiente. Sin embargo, el “pensamiento mestizo” ha sido también una forma de mostrar, frente a la patria del criollo, la diversidad original de una sociedad que en su momento fue el crisol, como la llamara Humboldt, del mundo moderno.⁹ Por ello, las Pinturas de castas pueden ser vistas

9 Humboldt, Alejandro De. *Ensayo político sobre el Reino de la Nueva España*. Estudio preliminar, revisión del texto, cotejos, notas y anexos de Juan A. Ortega Mediana, México. Editorial Porrúa, Col. Sepan Cuantos No. 39, 6ª ed., 2002, 89-90. Para una crítica al uso del concepto de raza y de mestizaje puede verse el ensayo de Viqueira Juan Pedro, “Reflexiones contra la noción histórica de mestizaje”, *Nexos*, México, 2010: 76-83. También puede verse con provecho el programa llevado a cabo con motivo de las celebraciones del Centenario “Discutamos México 2010” dedicado al mestizaje: “Mestizaje y diversidad” coordinado por Enrique Florescano, con la participación de Mauricio Tenorio, José Antonio Aguilar Rivera y Juan Pedro Viqueira; puede verse en: https://youtu.be/aZ8jFs3mj2k?list=PLTCv8PKgAsfEEemH_2INhmZ4BpjYl6o5q. Un texto que reflexiona sobre el racismo involucrado en el mestizaje es: Navarrete, Federico. “Mestizos e indios en el México contemporáneo”. En *Las relaciones interétnicas en México*. UNAM, 2004: 7-20; el autor planteó la necesidad de un nuevo mapa más

no sólo como el espejo del mestizaje o la descripción de una sociedad jerarquizada, sino también como una representación de las contradicciones de la sociedad novohispana, entre los discursos y códigos excluyentes frente a una realidad compleja y plural. Por ello, la necesidad de revisar las Pinturas de castas a partir de nuevas perspectivas, en donde habría que recurrir a una reflexión mayor sobre la imagen que nos permita entender esta relación contradictoria entre arte, cultura y sociedad.

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.¹⁰ Ciertamente existen diferentes aproximaciones a esta historia, debido a la dificultad para comprender y definir el concepto de imagen, por lo que ésta 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 Belting, uno de los impulsores de esta nueva

allá de mestizos e indios. Su libro más reciente: Navarrete, Federico. *México racista, una denuncia*. Grijalbo, 2016, comenta sobre la “leyenda del mestizaje” lo que me parece acertado si lo pensamos sólo a partir de la ideología de la mezcla entre españoles e indias; reconoce también la necesidad de mayores estudios para la época colonial (p. 117), pero el concepto de “confluencia” para entender el proceso a partir del siglo XIX no me parece acertado. Uno de los primeros críticos a la idea del mestizaje fue Stavenhagen, Rodolfo. *Sociología y subdesarrollo*. México, Nuestro Tiempo, 1981, 15-84, particularmente en sus “Siete tesis equivocadas sobre América Latina”. Una reflexión amplia sobre estas tesis como homenaje a Stavenhagen es el número de *Latin American Perspectives*, Vol. 45, No. 2, mar. 2018. Gruzinski, Serge. *El Pensamiento mestizo*, Paidós, 2000, especialmente los primeros dos capítulos, 13-63. Los binomios tradicionales que impiden observar el mestizaje pueden ser civilización/barbarie, limpieza/contaminación, legitimidad/ilegitimidad entre muchos otros. En esta misma línea puede verse Alberro, Solange. *Del Gachupín al criollo, O de cómo los españoles de México dejaron de serlo*. El Colegio de México, 1992, que muestra el proceso de transformación de uno de los grupos centrales del proceso de mezcla, frente a la idea tradicional y estática de la historia.

- 10 Freedberg, David. “Antropología e historia del arte: ¿El fin de las disciplinas?”. *Revista Sans Soleil-Estudios de la Imagen*, Vol. 5, No. 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.

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 éste, en el sentido de que fue hasta el Renacimiento cuando 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.¹¹

Sin embargo, la metáfora de la imagen no será la de transcurrir en el tiempo, sino del desplazamiento en el espacio, por lo que se trata de reconocer el movimiento de las imágenes, las diferentes maneras de apreciarlas dependiendo los contextos de producción, circulación y recepción. En ello, la “revolución copernicana”, 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 en busca del historiador.¹² Ello tiene, desde luego, implicaciones en cómo observamos las imágenes y cómo éstas se relacionan con la realidad.

Si las obras de arte “cristalizan” en una manera de actuar, de ser y de pensar, es decir, en toda una “cultura”, entonces el legado de Aby Warburg resulta fundamental para comprenderlas.¹³ Porque lo que inició Warburg fue el incorporar otras tradiciones al análisis, diferentes disciplinas como la antropología y la psicología, con lo que estableció una relación compleja entre

11 Belting, Hans. *La imagen y sus historias: ensayos*. Universidad Iberoamericana, 2011.

12 Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo editora, 2ª. ed. aumentada, 2011.

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

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.¹⁴ 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 sobre la representación al menos desde Aristóteles, en el sentido de imitar fielmente 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.¹⁵ De ahí que un cuadro no es la imagen fiel de una sociedad, sino cómo dicha sociedad se representa y se sueña —por ello “el sueño de la Nueva España” que refiriera O’Gorman—, y 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 ex-

14 Freedberg, David. “Antropología e historia del arte...”, 41.

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

perencias 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 cuestionar 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;¹⁶ 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 con las que construimos la memoria, sobre la manera en que concebimos la realidad y cómo ésta 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.

Los escenarios o contextos que he seleccionado para tratar de comprender las Pinturas de castas pueden no ser todos los necesarios, dado el carácter polisémico de dichos cuadros; sin embargo, son acercamientos que tratan de integrar las diferentes aproximaciones al mismo tiempo que permiten una nueva lectura. En este sentido, habría que lanzar 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 que también acepta diferentes lecturas. Quizá en la idea de esta dinámica teatralizada, de este movimiento de las

16 Ankersmit, F.R. “IV. Representación histórica”. En *Historia y tropología. Ascenso y caída de la metáfora*. México, Fondo de Cultura Económica, 2004, 118-146.

imágenes y sus representaciones, es que pueda encontrarse alguna aportación frente a la gran cantidad de estudios existentes sobre la Pintura de castas.

La relación entre la imagen y lo real está mediada por diferentes dispositivos: por el ojo que percibe una imagen, por los espectadores en tiempos y espacios diversos, por los contextos que le dan variedad a una misma imagen. De ahí que una imagen puede representar cosas concretas o simbólicas, puede aportar información sobre el mundo y propiciar sensaciones y emociones diversas, de acuerdo con la manera en que los espectadores reconstruyen la memoria. En particular, la imagen artística permite el “reconocimiento” y la “rememoración” de objetos a partir de esquemas o “fórmulas” iconográficas, para lo cual el espectador es fundamental en este proceso. Los espectadores —en plural, dados los múltiples escenarios históricos—, reconocen y activan los esquemas de la “rememoración”, con el fin de construir una visión coherente de la imagen. Al mismo tiempo, en una relación compleja, quien produce las imágenes artísticas utiliza una suerte de “lenguaje interior” a partir de modos de pensamiento que refieren a los esquemas iconográficos a partir del montaje.¹⁷ De esta manera, la relación entre imagen artística y espectadores es cambiante de acuerdo con el tiempo y el espacio, si bien se da a partir de la identificación de esquemas iconográficos que se construyen a partir de la cultura visual, por ejemplo, a partir de nuestra simple y diversa inmersión en el mundo de la imagen en las iglesias.

La idea de la existencia de redes complejas dentro de campos culturales en los que interactúan pintores, clientes, actores sociales, corporaciones, etc., es ciertamente un desafío para explicar la pintura hispanoamericana en general y en es-

17 Aumont, Jacques. “El papel del espectador”. *La imagen*. Barcelona, España, Ed. Paidós, 1992, 82-141. Las consideraciones provienen básicamente de Gombrich, sobre todo por el papel del espectador quien es el inventor de la imagen.

pecial las Pinturas de castas.¹⁸ No obstante la gran cantidad de cuadros de castas que se produjeron, existen pocos testimonios de su producción y circulación. De ahí la necesidad de analizar los contextos y la producción de saberes que puedan ayudar a comprender uno de los fenómenos pictóricos más relevantes de la Nueva España.¹⁹

El descubrimiento de más de cien 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—,²⁰ sin duda contrasta con el dato de Nicolás León, quien hace un siglo hablaba sólo de nueve series,²¹ 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 la Nueva España, particularmente sobre estas pinturas que representan el mestizaje. Quizá hay algo

18 Un excelente trabajo en este sentido es el de Deans-Smith, Susan. “Creating the Colonial Subject: Casta Paintings, Collectors, and Critics in Eighteenth-Century Mexico and Spain”. *Colonial Latin America Review*, Vol. 14, No. 2, December 2005, 169-204.

19 Sigaut, Nelly. “Éste que ves, engaño colorido...”. *Monográfico* 5, año 9, 2017.

20 García Sáiz, Ma. Concepción. *Las castas mexicanas. Un género pictórico americano*. España, Olivetti, 1989. En esta obra la autora comenta que son más de cincuenta series; posteriormente, en el catálogo de las colecciones del Museo de Historia Mexicana de Monterrey, la misma autora comenta que son ya más del centenar, y cada una de ellas contenía teóricamente 16 cuadros, v. García Sáiz, Ma. Concepción. “Textos Siglos XVI al XIX. Arte colonial. Las Castas”. *Museo de Historia Mexicana*. Monterrey, N.L., 1994, 25. Recientemente Ilona Katzew mencionó en una conferencia en Yale University que existen alrededor de dos mil cuadros de castas, v. Ilona Katzew. “The Invention of Casta Painting: Race and Science in the Age of Enlightenment”. Vídeo de Youtube: 1:13:42. Publicado el 8 de marzo de 2019. https://www.youtube.com/watch?v=YPB_GFyr-Xww, consultado el 22 de mayo de 2019.

21 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, 30-65.

que nos acerca a estos cuadros para revalorar incluso un periodo, donde la pintura era considerada repetitiva y decadente.²²

Pero, ¿qué ha sido lo que ha propiciado esta cercanía? Hay autores que mencionan un movimiento “neobarroco”²³ 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 la que 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 estúpide en la arquitectura, terminará por ser una alegoría sobre la fecundidad y riqueza del Nuevo Mundo.

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

22 Mues Orts, Paula. *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*. 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, v. 319-331 en especial.

23 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 Sarduy, Severo. *El barroco y el neobarroco*. Buenos Aires, El cuenco de plata, 2011. A partir de este trabajo pionero, v. Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. España, Cátedra, 1987, desarrollaría el concepto como crítica y sustitución incluso del concepto de lo posmoderno.

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 y, por tanto, por la imposibilidad de la mezcla de razas, la Pintura de castas es entonces una manifestación de las ficciones genealógicas de la elite.²⁴ Si, por el contrario, la realidad novohispana es más flexible y compleja que lo tradicionalmente aceptado, entonces estas Pinturas adquieren otro significado.²⁵

El concepto de “mestizaje”, entendido 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.²⁶ 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 considerado 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,

24 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. Vídeo de YouTube, 1:21:56. Publicado el 2 de enero de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=B1Jx-iUeprQ>.

25 Gonzalbo, Pilar. “La Trampa de las castas”. En Alberro, Solange y Gonzalbo, Pilar. *La sociedad novohispana. ¿Estereotipos y realidades?* 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.

26 Zermeño-Padilla, Guillermo. “Del Mestizo al mestizaje: Arqueología de un concepto”. En *Memoria y Sociedad*. Bogotá, Colombia, enero-junio, 2008, 12(24): 79-95, no lleva el estudio hasta el periodo colonial, lo que sin duda es una asignatura pendiente.

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.²⁷

Por lo tanto, el presente texto transita por varios escenarios en los que se representan acercamientos al mundo novohispano. Comienza con una reflexión amplia sobre el barroco novohispano, a partir de la crítica a la visión tradicional de la dependencia con los modelos europeos, para mostrar la invención de una tradición propia que da pauta a las Pinturas de castas. El segundo escenario es sobre la abundante pero al mismo tiempo repetitiva historiografía, en la que sobresale la idea de que las Pinturas de castas son representaciones “falsas” o “fantasiosas” de la realidad o bien representaciones del discurso colonial, en el sentido de mostrar la jerarquía de la “sociedad de castas”; sin embargo, como trataré de mostrar, comienza a vislumbrarse una nueva historiografía que muestra cómo estas representaciones son también una exhibición de una nueva manera de observar la pintura y sociedad novohispana que se atreve a decir su nombre, a exhibirse.

27 Manrique, Jorge Alberto. “Del barroco a la ilustración”..., 730.

Frente a la reconstrucción del estigma del mestizaje, particularmente desde los ojos imperiales y los prejuicios ilustrados contra la plebe y el pueblo, que se fueron elaborando en diferentes esferas de la burocracia imperial y a partir de una tradición de pensamiento criollo que David Brading²⁸ ha rastreado desde el siglo XVI, surgen respuestas que desde la tradición misma, desde el esquema iconográfico de la Sagrada familia por ejemplo (escenario cuarto), comenzarán a descubrir nuevos grupos sociales, de ahí el “descubrimiento del pueblo” (escenario quinto), para concluir con la apología misma del mestizaje (escenario final); escenarios propios del barroco dieciochesco y del pensamiento mestizo frente a los prejuicios ilustrados. Si bien “el sueño de la Nueva España” se ha identificado con el criollismo, también habría que considerar que el “pensamiento mestizo” se derivó del anterior al reconocer la posibilidad de una “patria mestiza” bajo principios religiosos como bien lo representaría la imagen de la guadalupana. De ser originalmente evangelizadoras, estas imágenes se transformaron en integradoras.²⁹ De ahí que las Pinturas de castas puedan entenderse en este proceso.

28 Brading, David A. *Orbe indiano. De la monarquía católica a la república criolla, 1492-1867*. FCE. 1991. Brading considera que, por ejemplo, entre el Inca Garcilaso y Clavijero hay una “asombrosa similitud de propósito y de situación” con siglo y medio de diferencia, en cuanto a reconocer la relevancia del pasado indígena con el reconocimiento de la evangelización española, para la construcción de una sociedad y una patria mestizas bajo principios católicos, 498.

29 Gruzinski, Serge. “Los efectos admirables de la imagen barroca”. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*. México, Fondo de Cultura Económica, 1994, 102-159; v. Gruzinski, Serge. *El pensamiento mestizo*. Ediciones Paidós Ibérica, 2000. Lafaye, Jacques. “La Sociedad de castas en la Nueva España”. *La Pintura de Castas, Artes de México*, No. 8 (verano de 1990), 24-35.



CAPÍTULO I

EL ESCENARIO BARROCO: LA REINVENCIÓN DE LA METÁFORA

¿Cuándo iniciamos con el reconocimiento del arte “colonial”? O mejor, ¿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 imágenes 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.¹ Sin embargo, el propio Fernández dio cuenta del cambio no sólo de mirada sino de visión: lo que unos años antes

1 Fernández, Justino. “Proceso crítico del arte en la Nueva España”. En *Estética del Arte Mexicano. Coaticue. El Retablo de los reyes. El Hombre*, México, UNAM, 1972, 173-340.

eran elogios a la maestría de las manos artesanas, 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 [...]”, sólo había un paso.²

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 el que las historias de Torquemada y de Alva Ixtlixóchtli, 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 la medida de sus necesidades, y lo seguirá reinventando, cada vez más barrocamente, cada vez más metafóricamente.”³

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

2 Fernández, Justino. “Proceso crítico...”, 212, 218.

3 Manrique, Jorge Alberto. “Del barroco a la ilustración...” 1991, 654.

una vida que el exceso normativo hacía raquílica”.⁴ 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”. Éste, 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”.⁵ 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 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 que las Pinturas de castas, en una hibridación del lenguaje barroco y científicista, 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.

Hay otra característica que es necesario introducir para contextualizar y, de alguna manera, comprender la actualidad del barroco y de la Pintura de castas en particular: la teatralidad

4 Manrique, Jorge Alberto, “Sobre el barroco americano”. *La palabra y el hombre*, 19, Jalapa, 1961, 449.

5 Panofsky, Erwin. “¿Qué es el barroco?” En *Sobre el estilo*. Barcelona, 2000, falta página.

de su propuesta. El uso, por ejemplo, de los primeros planos, como si las figuras estuvieran cercanas al espectador; el uso del espacio sin límites acotados totalmente, por lo que hay una cierta desproporción de la perspectiva; el sentir que los sucesos representados parecen espiados, como si ingresáramos a espacios íntimos, pero al mismo tiempo la sensación de incompreensión ante lo que vemos, de que la armonía siempre está amenazada, son elementos útiles a considerar en nuestro análisis.⁶ Así pues, el sentido del humor, lo teatral y el reconocimiento de las imperfecciones, más que el juicio sobre ellas, pueden ayudarnos a entender nuestras Pinturas.

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 éstos expresan, sobre todo, el empeñoso deseo borbónico de poner las cosas y a las personas en orden”.⁷ 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,⁸ incluso de pintores fla-

6 Hauser, Arnold. “El concepto del barroco”. *Historia social de la literatura y el arte* 2. Editorial Labor, 22ª edición, 1993, 91-102.

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

8 Manrique, Jorge Alberto. “El trasplante de las formas artísticas españolas a México”. *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas*. México, El Colegio de México,

mencos como Rubens, cuyas obras encontraron en los talleres 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 estípíte 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,⁹ 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.¹⁰ No obstante, pensar el barroco a partir de este sentimiento criollo parece insuficiente. Ciertamente, urge repensarlo más allá del eurocen-

1970. Moysén, Xavier. "La Pintura flamenca, Rubens y la Nueva España". *Anuario de Historia de América Latina*. No. 20, 1983, 699-706.

9 Kubler, G. y Soria, M. *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions, 1500-1800*. 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."

10 Moraña, Mabel. "Barroco y conciencia criolla en Hispanoamérica". En *Viaje al Silencio, Exploraciones del discurso barroco*. UNAM, 1998, 25-48. Su concepto de criollo comprende también a los mestizos, en general a "los nacidos acá".

trismo y el tropicalismo, con base en el encuentro de diferentes formas y recursos que van a posibilitar un arte diferente.

En términos más recientes, los trabajos de Juana Gutiérrez Haces, tanto en términos historiográficos como museísticos son 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.¹¹ 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 éste 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 cotidianeidad y de los sectores populares.¹² Este último aspecto nos remite a uno de los fenómenos claves del barroco hispanoamericano: la constitución del sujeto social o, mejor, el descubrimiento del pueblo.

11 Gutiérrez Haces, Juana. “¿La pintura novohispana como una *koiné* pictórica americana? Avances de una investigación en ciernes”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, No. 80, 2002, 47-99. Brown, Jonathan. “Cristóbal de Villalpando y la Pintura barroca española”. Introducción en *Cristóbal de Villalpando*. Catálogo razonado elaborado por Juana Gutiérrez Haces *et al.* 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.

12 Moraña, Mabel. “Para una relectura del barroco hispanoamericano: problemas críticos e historiográficos”. En *Viaje al silencio: Exploraciones del discurso barroco*. Facultad de Filosofía y Letras: UNAM, 1998, 49-61.

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 XVIII, difundidos en Francia y luego España, publicaciones que tuvieron conexión, desde luego, con las primeras *Gazetas de México* en la Nueva España.¹³ La idea de que en la 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.¹⁴ La originalidad de las Pinturas de castas, con una amplísima producción cercana a los dos mil 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

13 Pérez Salas, María Esther. *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*. IEE/UNAM, 2005. 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. 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.

14 García Sáiz, Ma. Concepción. “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, aún 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: Pratt, Mary Louise. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Fondo de Cultura Económica, 2010.

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 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 de 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.¹⁵

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.

15 Todorov, Tzvetan. *La pintura de la Ilustración. De Watteau a Goya*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2014, 11-21, 187-191; González Esparza, Víctor M. *Dejando los restos del naufragio...*, en especial la reflexión sobre la “gran división”.

CAPÍTULO II

EL DISCURSO HISTORIOGRÁFICO

Como bien lo señalara López Beltrán, “entender la Pintura de castas se ha convertido (...) en una tarea historiográfica compleja”.¹ Las diferentes miradas desde la historia del arte hasta los estudios postcoloniales nos ofrecen diversas y numerosas perspectivas; sin embargo, estas Pinturas siguen representando un reto para comprenderlas en su complejidad.

Para iniciar el análisis, es necesario conocer la transformación del concepto mismo de castas. A diferencia del sistema de castas de la India, el concepto español se introdujo desde el reino animal, como lo sería también la palabra mestizo, mulato y otras, por ejemplo entre caballos y toros para señalar la lealtad

1 López Beltrán, Carlos. “Sangre y temperamento. Pureza y mestizajes en las sociedades de castas americanas”. En Gorbach, Frida y López Beltrán, Carlos (eds.). *Sabores locales: Ensayos sobre historia de la ciencia en América Latina*. El Colegio de Michoacán, 2008, 289-342.

y fiereza de los padres.² Para el siglo XVII, la casta era el linaje y en ese sentido se podía hablar de casta española o india, dependiendo la calidad de los padres. Sin embargo, para el siglo XVIII castizo sería la palabra para representar a los de origen conocido, y casta terminó por significar la mezcla entre grupos raciales, por lo que su evolución de alguna manera representó el tránsito social hacia lo híbrido, si bien con la independencia casta sería un concepto rechazado y raza comenzaría a enfatizarse.³

Afortunadamente, conocemos el origen de estas Pinturas de castas: se trata de 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.⁴ Arce y Miranda reco-

2 Entrada de “Casta”, en *Diccionario de Autoridades*, Tomo II, 1729. “Se llama también el distinto linaje [sic] de los caballos, toros y otros animales [sic], porque vienen de padres conocidos por su lealtad, fiereza ù otra circunstancia, que los hace [sic] señalados y particulares...” De ahí se derivaría castizo, de origen y casta conocida. Para una reflexión más amplia sobre el concepto de castas y otros términos de los cuadros v. Lafaye, Jaques. “De sangre ‘limpia’ y ‘castas de mezcla’”. En *Espejos distantes. Los rostros mexicanos del siglo XVIII*. Fundación Bancomer, 2ª. edición, 2009, 109-163.

3 González Undurraga, Carolina. “De la Casta a la Raza. El concepto de raza: un singular colectivo de la modernidad. México, 1750-1850”. *Historia mexicana*, Vol. LX:3, 2011, 1491-1525. La autora enfatiza cómo el concepto de raza se fue instalando, incluso en las pinturas de castas.

4 Castro Morales, Efraín. “Los cuadros de castas de la Nueva España”. *Jahrbuch für Geschichte von Staat, Wirtschaft, und Gesellschaft Latinoamerikas*, 20, Köln, Böehlau Verlag, 1983, 8. 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.

mendó, 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 champurros), 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 “lo que nos daña, no lo que nos aprovecha, lo que nos infama, no lo que nos ennoblece”.⁵

El texto de Arce y Miranda me parece 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.⁶ El

5 Castro Morales, Efraín. “Los cuadros de castas ...”, 671-690. Y Katzew, Ilona. *Las Pinturas de castas*. Turner/CONACULTA, 2004, 94.

6 Katzew, Ilona. “Una visión de México del siglo de las luces. La codificación de Joaquín Antonio de Basarás”. Estudio preliminar, transcripción y apéndices de... En De Basarás, Joaquín Antonio, *Origen, costumbres y estado presente de mexicanos y filipinos*.

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 contrapunto de las embestidas que ellos mismos sufrían y para homologarse con aquellos que se consideraban más avanzados”.⁷

La denigración de la sociedad americana por lo autores ilustrados, observada como degenerada y viciosa, mantuvo su mirada colonialista hasta bien entrado el siglo XIX; de ahí que los cuadros de castas se pensaran más como parte del discurso imperial que una respuesta frente a los prejuicios ilustrados. En el análisis de los escritos de Humboldt, Pratt relaciona la tradicional argumentación sobre Humboldt “el romántico”, más enfocado a observar la naturaleza que la sociedad salvo en el caso de la Nueva España, y se pregunta si el romanticismo se originó en los desplazamientos europeos a otras partes del mundo, particularmente América. Porque los europeos, argumentó, están acostumbrados a pensar que los proyectos románticos de libertad eran productos que emanaban de Europa hacia la periferia colonial.⁸

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. De ahí que Humboldt fuera más un “transculturador” en el sentido

Descripción acompañada de 106 estampas de colores (1763). México: Landucci editores, 2006, 48.

7 Katzew, Ilona. “Una visión de México...”, 59.

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

de transportar a Europa conocimientos de origen americano, y que luego regresarían al mundo como conocimiento europeo, como lo ejemplifica la historia del guano y, desde luego, el sentimiento nacionalista frente a la dominación europea. Como sugiriera Benedict Anderson,⁹ 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 élites 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.”¹⁰ 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. El interés por conocer la diversidad etnográfica del mundo tuvo su centro en el Museo de Etnografía de Trocadero, en París. E.T. Hamy, *conservateur* de dicho Museo, publicó a fines del siglo XIX las *Mémoires D'Arcuologie et D'Ethnographie Américaneis* (1882) precisamente sobre las principales colecciones americanas existentes en Trocadero. Una de éstas estuvo conformada por diez cuadros sobre los “tipos, vestimenta y costumbres de diversas castas”,

9 Anderson, Benedict. *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.

10 Pratt, *Ojos imperiales...*, 262.

realizadas por Ignacio Castro a fines del periodo de dominación español, y recuperadas de una pequeña librería de viejo en París, como lo refiere el mismo autor. Para Hamy, las 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.¹¹ 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 de las figuras representadas.

Quien recuperara los cuadros de castas a principios del siglo XX sería otro francés, 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 [...]” El autor señala que, no obstante la legislación en contra de la mezcla de las colonias españolas, los cruces fueron frecuentes y las diferentes categorías dependían del tamaño de la sangre mezclada. Comenta, además, que en una visita rápida a México, pudo ver en el Museo Nacional otras colecciones anónimas que representaban las castas. 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 antropológico dado que “los tipos anatómicos de los diversos personajes son totalmente fantasiosos (...)”, si bien se trata de pinturas de buena factura. Considera que se trata de obras ejecutadas por el

11 Hamy, E.T. *Decades Americanae, Mémoires D'Archeologie et D'Ethnographie Américanis*. París, Ernest Leoux Editor, ca. 1882, 100-109.

mismo Ignacio de Castro o por alguno de sus ayudantes, ya que tienen características similares a las del Museo de París. Termina su reseña con gráficas para mostrar el porcentaje de sangres en las diferentes combinaciones, reconociendo además la variedad de terminologías entre las distintas colecciones.¹²

Estos primeros trabajos, de acuerdo con las concepciones de la época, reconocían el valor etnográfico e incluso social (por la terminología clasificatoria) de las Pinturas de castas; sin embargo, le negaban un valor “científico” o antropológico dada la idealización o lo fantasioso de las representaciones. Como veremos, buena parte de las opiniones sobre las Pinturas de castas en el siglo XX seguirán siendo muy similares a la de los comentaristas franceses reseñados, separando la representación de la realidad, como si el objetivo de las Pinturas de castas fuera fallido en la imitación de la realidad.

El primer autor mexicano en comentarlas, al menos por la fecha de publicación, fue Gregorio Torres Quintero quien, haciendo eco de una vieja suposición, escribió en 1921: “Es seguro que tales cuadros servían para determinar el registro civil de los mestizos al ser bautizados en las parroquias. La ley seguía con sus ojos abiertos a los pobres mestizos [...]”.¹³ Esta opinión sobre la utilidad de la Pintura de castas para clasificar y controlar a la población desde los registros parroquiales ha sido frecuentemente mencionada y cuestionada. De hecho, se encuentra vinculada al debate historiográfico sobre el grado en que el régimen o “sistema de castas” efectivamente determinaba la posición social de la población, debate originado desde el siglo XVIII; sin embargo, para quienes hemos trabajado los registros parroquiales, claramente podemos señalar que no existía

12 Blanchard, R. “Les Tableaux de Métissage”. *Journal 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.

13 Torres Quintero, G. *México hacia el fin del virreinato español. Antecedentes sociológicos del pueblo mexicano (c. 1921)*. Editorial COSMOS; 1980, 12.

tal variedad de terminología en éstos, por lo que se trató de una simple especulación.¹⁴

Quien retomaría en México los hallazgos de los autores franceses que descubrieron la importancia de las Pinturas de castas fue Nicolás León, siendo director del departamento de Antropología Anatómica del Museo Nacional. Relaciona 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.

El libro de Nicolás León publicado en 1924 es, por su mayor profundidad, pionero en el estudio específico de las Pinturas de castas en México: comienza analizando los diferentes grupos sociales en la época colonial y termina por realizar un primer catálogo de los cuadros de castas conocidos hasta ese momento. Al cuestionar que las pinturas sirvieran como códigos para ventilar el grado de “mesticidad”, Nicolás León retoma las primeras opiniones de los profesores franceses y 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 [...]”¹⁵

Estos primeros autores, como hemos visto, señalaron “lo idealizado, lo fantasioso, la falsedad” de dichas pinturas en términos antropológicos. Comentan de la importancia etnográfica (para conocer oficios, mobiliario, vestimenta, etc.), e incluso de la “etnogenia”, es decir de la antropometría ortodoxa

14 González Esparza, Víctor M. *Resignificar el mestizaje...*

15 León, Nicolás. *Las Castas del México colonial...*, 67.

que practicaba, por ejemplo, Nicolás León, pero no desde la antropología.

Se insiste en la diferencia de las Pinturas de castas con la “realidad”, de ahí los calificativos de las castas representadas como “idealizadas” o “falsas” frente a una realidad pensada como altamente jerarquizada; es decir, la idea incluso historiográfica sobre la sociedad novohispana predominante hasta hace poco, la de una sociedad endogámica y jerárquica, más allá de lo que los cuadros representaban.

Existe un episodio que ilustra las diferencias en la concepción de la antropología física en México y que fue protagonizado entre Franz Boas y Nicolás León, el cual nos puede ayudar a entender la manera en que hemos observado las Pinturas de castas. Franz Boas no sólo ofreció los cursos sobre antropología, biometría o antropometría y lingüística en la Escuela de Altos Estudios de la Universidad Nacional, sino también fue invitado para dirigir la Escuela Internacional de Arqueología y Etnología Americanas en México entre 1911 y 1912. El trabajo de Boas, que trató de analizar la biometría en relación a los contextos del “ambiente” social, fue cuestionado especialmente por Nicolás León, quien mostró posturas disciplinarias más ortodoxas desde la antropometría, las cuales habían sido criticadas por Boas por sus tendencias racistas al tratar de estudiar a individuos y no a sociedades. Es decir, el estudio de la biometría se realizaba a partir de algunos referentes, sobre todo franceses, especialmente de Broca, los cuales a Boas le parecían métodos, entre otras cosas, racialistas y anticuados.¹⁶

Este episodio, que representa entre otras cosas las diferencias teóricas y metodológicas en el estudio de la antropometría, además de la disputa por posiciones en la burocracia científica en momentos especialmente críticos en México, mues-

16 Rutsch, Mechthild. “Entre Nicolás León y Franz Boas: una disputa y sus consecuencias en la antropología física en México”. Ponencia presentada en la VII Conferencia Internacional de Antropología, 2004. Documento descargado de Cuba Arqueológica: www.cubarqueologica.org

tra que el acercamiento de León a las Pinturas de castas parte de postulados etnocéntricos racializados, en un momento en que comenzaban a ser cuestionados particularmente por Boas. Un ejemplo de esta postura racista de Nicolás León se observa en su opinión sobre los negros en el México colonial: “Si en verdad 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 solo los tuvieron los territorios de Veracruz, Oaxaca, Cuernavaca y Guerrero.”¹⁷ En este sentido lo fantástico de los cuadros de castas, de acuerdo con Nicolás León, se refiere a la imposible mezcla que representan dada la escasa presencia negra en la sociedad mexicana. Esta opinión “racializada” sorprende dada su permanencia incluso entre historiadores más recientes.

A partir de la posguerra, el interés por el mestizaje frente a las consecuencias del racismo, se incrementó entre los estudiosos europeos. Para América Latina, 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 su-

17 León, Nicolás, *Las Castas del México colonial...*, 20.

giere 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.¹⁸

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,¹⁹ 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,²⁰ que “de un 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.

Después de varias generaciones de historiadores sobre la historia colonial latinoamericana, comenzamos a descubrir la importancia de conocer las diferencias de la Monarquía com-

18 Mörner, M. *La mezcla de razas en la historia de América Latina*. Ed. Paidós, 1969, 65 (negritas mías).

19 Sánchez-Albornoz, Nicolás. *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.

20 Angulo Íñiguez, Diego. “Prólogo”. En García Sáiz, Ma. Concepción. *Las castas mexicanas. Un género pictórico americano*. 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 Chardín quien “se dedica a 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.

puesta en los distintos reinos,²¹ 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.

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, dio un “giro de importancia” tanto para la historia social como para la historia del arte.²² 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”.²³ 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,

21 Carmagnani, Marcelo. “La organización de los espacios americanos en la Monarquía española (siglos XVI-XVIII). En Mazín, Óscar y Ruiz Ibáñez Editores, *Las Indias Occidentales. Procesos de incorporación territorial a las Monarquías Ibéricas*, El Colegio de México, 2012, 329-355.

22 Castro, Efraín. “Linajes mexicanos”. En *Espejos distantes. Los rostros mexicanos del siglo XVIII*. Fundación Bancomer, 2ª. edición, 2009, 298.

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

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”.²⁴ 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.²⁵

Sin embargo, como bien lo ha dicho el historiador español Diego Angulo Íñiguez, el género de la Pintura de castas existía desde antes de que los españoles lo demandaran.²⁶ 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,²⁷ aunque las primeras referencias de las Pinturas de castas son de principios del siglo XVIII.

Lo importante, en todo caso, es recordar que se trata de una pintura profana, de alcance masivo y que compartirá algunos de sus rasgos fascinantes con otras formas populares: la

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

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

26 Angulo Íñiguez, Diego. “Prólogo” en Ma. Concepción, García Sáiz. *Las castas mexicanas...*, 1989.

27 Castelló Yturbe, Teresa. “La indumentaria de las castas del mestizaje”. *Artes de México*, Nueva Época. *La Pintura de castas*, No. 8, 1990, 74-76. Insaurrealde 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, 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.

pintura de los biombos.²⁸ Ésta comparte con la Pintura de castas su interés por las escenas populares, característica no sólo de la pintura sino también de la literatura. Este aspecto es central para entender las Pinturas de castas, la aparición del pueblo o del “cuarto estado” como parte del interés por conocer a la sociedad en su conjunto, tanto en términos artísticos como científicos.²⁹ Para la Nueva España, este proceso significaría además la construcción de identidades frente a las transformaciones propiciadas por los borbones.

Los textos de Elena Isabel Estrada, de las primeras historiadoras mexicanas en advertir la relevancia de las Pinturas de castas, además de comentar acerca de una larga tradición de arte profano poco conocida, nos sugiere algunas pistas al considerar las Pinturas de castas como “una respuesta tangencial a las inquietudes de la España ilustrada”, ya que, de acuerdo con la autora, varias responden “plenamente” a los *Cuestionarios para relaciones geográficas*, aun cuando reconoce que “es de dudar que tuvieran carácter directamente oficial.” No obstante, la autora señala que las “pinturas coinciden con el interés difundido en Europa de tiempo atrás por los temas etnográficos.”³⁰ De ahí el gusto por pintar no sólo las escenas familiares de las castas, sino también algunos oficios, lugares de peregrinación, o la diversidad de frutos del Nuevo mundo. A diferencia de las primeras Relaciones geográficas del primer siglo de colonización, el interés en el siglo XVIII estaría marcado por conocer en

28 De Sambricio, Valentín. *José del Castillo*. Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1957: láminas 40-41; Castelló Yturbide, Teresa y Martínez del Río del Redo, Marita. *Biombos mexicanos*. México, INAH, 1970: fotos 14, 16 y lámina XVI.

29 Kubler, George y Soria, Martín. *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions, 1500-1800*. Penguin Books, 1959, 300. Soria comenta esta aparición del “cuarto estado” a partir de los sainetes de Ramón de la Cruz.

30 Estrada de Gerlero, Elena Isabel. “Las pinturas de castas, imágenes de una sociedad variopinta”. En *México en el Mundo de las Colecciones de Arte*. Coordinación general del proyecto María Olga Sáenz González, Secretaría de Relaciones Exteriores/UNAM/CONACULTA, 1994, 83-84. Estrada de Gerlero, Elena Isabel. “La reforma borbónica y las pinturas de castas novohispanas”. *El arte y la vida cotidiana*, XVI Coloquio Internacional de Historia del Arte, IIEE/UNAM, 1995, 217-152.

buena medida la sociedad mestiza o de castas. Este argumento se ve fortalecido al conocer que, a partir de la fundación de la Real Academia Española de la Historia en 1740, el interés central de esta institución sería el de escribir una nueva historia de América, a partir de la consolidación de todos los archivos coloniales en el Archivo de Indias.³¹

Isabel Estrada también señaló 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”. Los textos de la autora muestran la respuesta a través de las Pinturas a demandas específicas, particularmente de los borbones por conocer con más detalle la sociedad novohispana. De ahí que insista en relacionar las Pinturas de castas con el tipo de demandas establecidas en los cuestionarios para las Relaciones Geográficas, especialmente las noticias referidas a las composiciones étnicas, propias de la curiosidad de los ilustrados españoles, como lo mostrarían los trabajos de Ajofrín, Ulloa, O’Crowley, entre otros.³²

Otra autora, cuya interpretación se inclina por mostrar la contradicción entre el discurso del poder y las prácticas sociales, es Ilona Katzew,³³ quien supo distinguir dos periodos en la producción de las Pinturas: el primero, desde los 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

31 Cañizares Esguerra, Jorge. *Cómo escribir la historia del Nuevo Mundo. Historiografías, epistemologías e identidades en el mundo Atlántico del siglo XVIII*. Fondo de Cultura Económica, 2007, 23.

32 Estrada de Gerlero, Elena Isabel. “La reforma borbónica...”, 217-229.

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

entre los años de 1770 y 1780, caracterizada por el deseo ilustrado/borbónico de ordenar y clasificar todo, incluso a la sociedad.

Ma. Dolores Ballesteros profundizó en esta periodización a través de un estudio morfológico detallado sobre la vestimenta, los espacios interiores y exteriores de los cuadros y las características económicas y sociales de los representados en las Pinturas de castas, analizando 417 cuadros y 1568 personajes, para concluir que a partir de la década de 1760 “se produjo un cambio en la función de estas representaciones de ser simples ejemplos idealizados del tipo de mezclas a representar una compleja sociedad novohispana en donde estas mezclas convivían en la capital y en el campo, desempeñaban un variado número de oficios, se entretenían en sus ratos libres con juegos y música e incluso llegaban a agredirse entre ellos.”³⁴ El análisis de los espacios exteriores e interiores de los cuadros la lleva a considerar que, después de 1760, los cuadros comienzan a mostrar los cambios urbanísticos, sociales y económicos del virreinato, como si trataran de ilustrar las políticas de los borbones sobre los arreglos de la ciudad de México. De ahí que reafirme la idea de que el principal mercado de los cuadros estuvo entre los funcionarios españoles y criollos que deseaban mostrar los avances urbanísticos y sociales gracias a las reformas borbónicas.

No obstante, tanto Ketzew como Ballesteros reseñan 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

34 Ballesteros Páez, Ma. Dolores. “De Castas y esclavos a ciudadanos. Imágenes de la población capitalina de origen africano (s. XVIII y XIX)”, Documento consultado en: https://www.academia.edu/35067967/DE_CASTAS_Y_ESCLAVOS_A_CIUDADANOS_IM%C3%81GENES_DE_LA_POBLACION%C3%93N_CAPITALINA_DE_ORIGEN_AFRICANO_S_XVIII-XIX, última fecha de consulta 4 de julio del 2019.

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.

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. La autora insiste en el seguimiento de los dictados de lo que se producía en Europa, si bien reconoce que la Nueva España no participó de la “imaginiería popular gráfica que había inundado a Europa desde el siglo XVIII [...]”, por ejemplo para mostrar los temas locales, los trajes regionales, las diversiones y los vendedores, etc., quizá

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: Bernabéu Albert, Salvador. “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*, coordinado por Pérez Tostado, Igor y García Hernán, Enrique, celebrado entre el 30 de octubre y el 1 de noviembre por la Universidad Pablo de Olavide en 2008, Valencia, Alabastro ediciones, 225-241.

debido a “nuestra dependencia de la corona española.”³⁶ No obstante, la autora cita especialmente la obra de Juan de la Cruz Cano y Olmedilla, *Colección de trajes de España* (1784), en la que aparecen seis estampas que refieren directamente a los cuadros de castas, además desde luego a la vestimenta. Incluso comenta el proyecto de editar la *Colección de trajes y vistas de Nueva España*, como un intento de los novohispanos de situarse a la altura de la metrópoli, aunque lamentablemente no se conoce edición alguna.³⁷

Como bien señala Pérez Salas, fue en la Pintura de castas en la que el costumbrismo se puede apreciar, dado 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 del complejo mosaico social que poblaba la capital del virreinato novohispano.”³⁸

36 Pérez Salas, María Esther. “Referencias plásticas de carácter costumbrista en Nueva España durante las postrimerías del Virreinato”. En *Costumbrismo y litografía en México...*, 107.

37 Pérez Salas, María Esther. “Referencias plásticas...”, 108-112.

38 Pérez Salas, María Esther. “Referencias plásticas...”, 114, 120, 121.

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.

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 no existe el concepto de criollo en las Pinturas) 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.³⁹ En el mismo sentido, Campos Rivas ha desarrollado

39 Pérez Vejo, Tomás. “Pinturas de Castas. La memoria del ideal novohispano”. En *Obras Maestras novohispanas*. Cydsa, 2013, 145-198.

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 sangre a favor de un linaje ascendente cercano a lo español y alejado de la negritud.⁴⁰ 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”.

Otras aportaciones han enfatizado, por ejemplo, la “cultura de la curiosidad” o el “placer de la taxonomía” sobre la Nueva España dado el espíritu ilustrado de burócratas y comerciantes,⁴¹ ampliando la información sobre la popularidad de estas series entre los burgueses que comenzaron a tener el gusto por el arte, como bien lo ha señalado Kelly Donahue-Wallace.⁴² 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

40 Campos Rivas, Carlos F. “El Discurso social novohispano...”

41 Deans-Smith, Susan. “Creating the Colonial Subject... 169-204; Earle, Rebecca, “The Pleasures of Taxonomy: Casta Paintings, Classification, and Colonialism”. *The William and Mary Quarterly*, Vol. 73, No. 3, July 2016, 427-466.

42 Donahue-Wallace, Kelly. “Picturing Prints in Early Modern New Spain”. *The Americas*, Vol. 64, No. 3, Jan. 2008, 325-349.

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.⁴³ 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 matlachines y un paseo por el canal de Jamaica; y en la parte inferior, una gran batea de frutas características de la Nueva España.

43 Cline, Sarah. “Guadalupe and the Castas: The Power of a Singular Colonial Mexican Painting”. *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*. Vol. 31, Issue 2, Summer 2015, 218-247.



Imagen 1. Luis de Mena, “Guadalupe y las castas” (ca. 1750), Serie de Castas, No. 0026, Museo de América.

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”.⁴⁴ 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”, después de analizar la visión criolla y la recuperación del pasado indígena, Antonio Rubial García 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.”⁴⁵

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”⁴⁶; sin embargo, este dato llama la atención sobre la idea que se tiene sobre la familia novohis-

44 Cline, Sarah. “Guadalupe and the Castas...”, 21.

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

46 Rubial García, Antonio. “Nueva España...”, 106.

pana. Estudios recientes sobre el tamaño de las familias en la Nueva España señalan, por el contrario, que la familia nuclear se encuentra precisamente entre los grupos marginados.⁴⁷ 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 reconocido ampliamente por Pilar Gonzalbo y Solange Alberro, entre otros autores, a través de la crítica del uso del concepto de la “sociedad de castas” para comprender a las sociedades iberoamericanas.⁴⁸ 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 novohispana por ejemplo, no han hecho posible una nueva visión sobre las Pinturas de castas que se siguen pensan-

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

48 Gonzalbo, Pilar. “La Trampa de las castas”... v. nota 10 de este trabajo.

do como “falsas”. Sin embargo, como lo hemos comentado, a partir de los trabajos de García Sáiz 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”.

Sin embargo, la aceptación de observar la sociedad novohispana como flexible se ha enfrentado a discursos estigmatizantes sobre las mezclas, sobre el mismo mestizaje, como veremos a continuación. De ahí la dificultad para comprender la práctica misma de lo flexible, de lo mixto.



CAPÍTULO III

LA CONSTRUCCIÓN DE UN ESTIGMA

*De este modo, el hecho de que algunas
personas pertenecientes a grupos
estigmatizados supieran escapar del estigma
no prueba que los procedimientos de estigma
no fuesen efectivos.*

Jean-Frédéric Schaub, *Para una historia
política de la raza*, FCE, 2019, p. 34.

Se ha documentado cómo el patriotismo criollo comenzó por reivindicar la tierra y la población americanas a partir de la teoría hipocrática de los humores y temperamentos (coléricos, flemáticos, sanguíneos y melancólicos). Sin embargo, no hay temperamento para los resultados de la mezcla. La disputa de Enrico Martínez y Diego de Cisneros para el caso específico de la Nueva España, si bien se refiere especialmente a los indios americanos y, en sentido amplio, a los nacidos en estas tierras, no tiene una consideración para los mestizos. El primero le otorgaría una complexión “flemática y sanguínea” a los indios, lo cual parecería

una combinación favorable. Sin embargo, De Cisneros aclararía que no existe tal combinación: “que el hombre flemático se haga sanguíneo no lo he leído ni oído”, y que en todo caso desde Aristóteles sabemos que los flemáticos “para ninguna cosa eran buenos”, dado que los de este temperamento flemático son perezosos, olvidadizos, insensatos... Para De Cisneros, los indios americanos, dado su buen ingenio y memoria son de naturaleza melancólica, es decir más bien tristes y sensibles.¹

Quizá la melancolía, como lo argumentara Bartra, sería el temperamento que presagiaría el individualismo de la modernidad y, en este sentido, representaría a la población que era la novedad, aunque la polémica por los temperamentos en la Nueva España habla de una ausencia. Si los españoles eran coléricos y los indios melancólicos, ciertamente la pregunta mayor era sobre el mestizaje: “¿qué ocurre con los temperamentos al producirse la mezcla?”² La respuesta no se encuentra, por lo que ante este vacío y sobre todo la ampliación de la población mestiza, se fabricó un estigma ante lo mezclado, que pasa ciertamente por la erotización del otro al pensarlo como ilegítimo y, con ello, sujeto de dominación. De ahí también la asimilación de mezcla e ilegitimidad.

Para los primeros años de la conquista y de la colonización, ante la escasez de mujeres españolas, ciertamente la ilegitimidad de los primeros mestizos fue mayoritaria no obstante las recomendaciones a los encomenderos, por ejemplo, de casarse con el fin de cumplir con las leyes de la Iglesia y así legitimar a sus herederos. Sin embargo, ante la multiplicación de los mestizos, muy pronto comenzaron a predominar los criterios de jerarquía y dominio. Ciertamente, el prejuicio discriminatorio

-
- 1 López Beltrán, Carlos. “Sangre y temperamento. Pureza y mestizajes en las sociedades de castas americanas”. En Gorbach, Frida y López Beltrán, Carlos (eds.). *Sabores locales: Ensayos sobre historia de la ciencia en América Latina*. El Colegio de Michoacán, 2008, 313-326. Puede verse también con provecho: Tappan Velázquez, Martha Margarita. “La representación del mundo en el género de escritura del siglo XVI: Repertorio de los tiempos”. Tesis para obtener el grado de Doctor en Historiografía, UAM, 2011, 218.
 - 2 López Beltrán. “Sangre y temperamento...”, 2008, 322.

sería más explícito en contra de la negritud y la esclavitud.³ Sin embargo, si analizamos el prejuicio sobre el mismo concepto de mestizo veremos los matices en los discursos sobre la mezcla social.

En términos de la normatividad, como bien lo comentara Konetzke, desde los inicios de la investigación sobre el mestizaje,⁴ la política indiana no promovió la unión entre diferentes grupos sociales. No obstante, la Iglesia reconoció la “libre” elección de la pareja con el fin de ampliar la evangelización y los matrimonios y así limitar los amancebamientos. En la práctica, predominó la aceptación de la elección de las parejas promovida por la Iglesia desde por lo menos el Concilio de Trento, hasta la Ley Pragmática sobre los matrimonios de

-
- 3 Camba Ludlow, Úrsula. *Imaginario ambiguo, realidades contradictorias. Conductas y representaciones de los negros y mulatos novohispanos, Siglos XVI y XVII*. El Colegio de México, 2008. La amplia historiografía sobre la “tercera raíz” en la Nueva España constituye una de las críticas más importantes a la idea tradicional del mestizaje entre españoles e indias: Aguirre Beltrán. *La población negra de México. Estudio etnohistórico. Obra antropológica, II*. México: FCE/Instituto Nacional Indigenista/Universidad Veracruzana/Gobierno del Estado de Veracruz, 3ª ed. aumentada y corregida, 1989. La invitación a este tipo de historias viene también por el lado de la antropología estadounidense: Mintz, Sidney W. y Price, Richard. *El origen de la cultura africano-americana. Una perspectiva antropológica*. CIESAS/UAM/Universidad Iberoamericana, 2012. Para el caso mexicano la bibliografía es cada vez más abundante, una síntesis puede consultarse en el libro de Vinson III, Ben y Vaughn, Bobby. *Afroméxico. Herramientas para la historia*. CIDE/FCE, 2004, si bien este tipo de introducciones al tema por historiadores estadounidenses han sido criticadas, con razón, por los escasos trabajos citados de estudiosos mexicanos, v. Velázquez, María Elisa. “Aportes y debates recientes sobre africanos y afrodescendientes en México”. En *A Contra corriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina*. 7.3, Spring, 2010, 419-426. Quizá un trabajo complementario en este sentido es el de la misma Velázquez, María Elisa e Iturralde Nieto, Gabriela. *Afrodescendientes en México, Una historia de silencio y discriminación*. CONAPRED/INAH, 2012. Un libro clave para el estudio de las mujeres afrodescendientes y sus representaciones: Velázquez, María Elisa. *Mujeres de origen africano en la capital novohispana, siglos XVII y XVIII*. INAH/UNAM, 2006. Para una historiografía reciente: De la Serna, Juan Manuel. “Esclavizados y libres. Historia e historiografía de México”. En *Cartografías afrolatinoamericanas: perspectivas situadas para análisis transfronterizos*. Buenos Aires, Ed. Biblos, 2013, 263-273.
- 4 Konetzke, Richard. “El mestizaje y su importancia en el desarrollo de la población durante la época colonial”. *Revista de Indias*, VII, 1946, 7-44, 215-237.

1776-78.⁵ La existencia misma de los registros de los matrimonios mixtos sugiere la importancia del reconocimiento eclesiástico frente a las diferencias de calidad.

La primera generación de mestizos novohispanos se formó a partir de la conquista con gran escasez de mujeres españolas por lo que, como lo dijera Magnus Mörner, en cierto sentido se trató de una conquista de mujeres.⁶ La mayor parte de los españoles en los primeros años tuvieron concubinas e hijos mestizos, algunos de los cuales serían elogiados en el proceso de la guerra de colonización. Los cercanos al grupo materno, por el contrario, y conforme se incrementaba su número, tendrían un lugar indefinido ante la política de separación entre españoles e indios. Ya desde mediados del siglo XVI se conoce el temor del virrey Luis de Velasco “El Viejo”, por el crecimiento de los mestizos: “Los mestizos van en gran aumento y todos salen tan mal inclinados y tan osados para todas maldades que a estos y a los negros se ha de temer (...)”⁷

Después de la “invención” del otro en el proceso de conquista, la gran novedad para la historia moderna fueron los mestizos, más allá del primer encuentro de españoles e indias. La llegada de negros esclavos y su participación en las interacciones sociales, de “catalizadores” en el proceso de mezcla,⁸ permitió que pronto el mestizo representara no sólo a los hijos de españoles sino también de afrodescendientes e indias. De

5 Seed, Patricia. *Amar, honrar y obedecer en el México colonial. Conflictos en torno a la elección matrimonial, 1574-1821*. Alianza editorial/CONACULTA, 1991. La autora realiza una excelente comparación con la familia “tradicional” europea, sobre todo en el tema de la libertad de elección.

6 Mörner, Magnus. *La mezcla de razas en la historia de América Latina*. Ed Paidós, 1969, 33.

7 Virrey Luis de Velasco, el primero, a Felipe II, México, 7-II-1554, Archivo General de Indias, México, N. 13. http://pares.mcu.es/ParesBusquedas/servlets/ControlServlet?accion=4&txt_accion_origen=2&txt_id_desc_ud=360405, consultado el 8-IV-2019.

8 La idea de que los grupos de “afromestizos” fueron el elemento “catalizador” para la mezcla social, dada su propensión a contraer matrimonios con otros grupos, es decir a su heterogamia, lo analizo para doscientos años de matrimonios mixtos en otro ensayo, v. González Esparza, *Resignificar el mestizaje...*, 2018.

tal manera que las castas, es decir “mestizos, negros, mulatos y otras castas” como se les nombraba, llegaron a constituir la novedad para fines del siglo XVI y por lo tanto sin un claro referente y ubicación en la sociedad novohispana. De ahí que lo relevante es observar los cambios en el discurso, como lo ha comentado López Beltrán; observar “el traslado de la mirada desde la diferencia moral (hoy diríamos, cultural) a la diferencia física, y el afinamiento en ella de categorías y valoraciones.”⁹ Sin embargo, este traslado de la mirada que fue racializando el discurso para el siglo XVIII, partió de un estigma de origen al asimilar mestizaje e ilegitimidad.

La legitimidad de los hijos estuvo vinculada estrechamente al tema de la “limpieza de sangre” y del honor, al “orgullo del linaje” y en términos de género al papel de la mujer en el mantenimiento del orden social. El código colonial del honor orientado a la élite española estuvo basado fundamentalmente en la vigilancia de la sexualidad femenina.¹⁰ Porque el honor implicaba a la pareja pero sobre todo se centraba en la virginidad femenina, a fin de evitar hijos fuera del matrimonio o ilegítimos, que no tendrían las ventajas de pertenecer a una familia o linaje patriarcal, y que llevaría a las madres a una deshonra pública. El honor, por lo tanto, se centró en los comportamientos femeninos, en el control estricto de su sexualidad, dado que tener hijos fuera del matrimonio no estigmatizaba a los hombres; más aún, el honor era el mecanismo a través del cual se reproducía la discriminación y la jerarquía de la élite, así como el ideal de la familia patriarcal.

Sin embargo, la sexualidad femenina en la práctica, como bien lo demostrara Twinam, estaba más allá de las dicotomías “virgen soltera o esposa casta, por un lado, y las deshonestas

9 López Beltrán. “Sangre y temperamento...”, 2008, 290.

10 Twinam, Ann. “Honor, sexualidad e ilegitimidad en la Hispanoamérica colonial”. En Lavrín, Asunción (Coord.). *Sexualidad y matrimonio en la América hispánica, siglos XVI-XVIII*. Grijalbo/CONACULTA, 1991, 127-171. La autora documenta casos en que era posible legitimar lo ilegítimo, lo cual mostraría excepciones sobre el código prevaleciente.

madre soltera y esposa promiscua, por el otro.”¹¹ Tanto el análisis de los matrimonios mixtos como sobre la ilegitimidad muestran las diferentes implicaciones de este código de honor en las prácticas sociales de las diferentes calidades, incluso en la época de mayor recrudescimiento de este tipo de políticas, por ejemplo a partir de la Pragmática de 1776-78.¹² Si este código de honor tuvo dificultades en instrumentarse ampliamente entre la élite, mayor fue la diferencia entre prácticas y representaciones entre las castas. De ahí que la política de la corona si bien mostró contradicciones y ambigüedades, por ejemplo entre las disposiciones civiles y las establecidas por la Iglesia, también tuvo criterios para las diferentes calidades con el fin de mantener la jerarquía y la distinción, el monopolio de la riqueza y de los privilegios.

Un caso paradigmático en el discurso colonial es el de Solórzano Pereira, quien en su *Política indiana*, sin duda un reconocimiento a la defensa del indio por el Imperio así como una defensa de la legitimidad de los criollos, presenta la visión sobre el mestizaje en general (en donde incluye a los mulatos y otras castas) al reafirmar la idea sobre la mancha que estigmatizó “la mixtura de sangre”.

Según este autor, los mestizos “lo más ordinario es que nacen del adulterio, o de otros ilícitos y punibles ayuntamientos (...) sobre él cae la mancha del color vario y otros vicios, que suelen ser como naturales y mamados en la leche (...)” Considera además que deben pagar tributo los mestizos en general, como ya lo han establecido algunas cédulas, ya que “no debe ser más privilegiada la lujuria que la castidad (...)”¹³ Esta visión

11 Twinam, Ann. “Honor, sexualidad e ilegitimidad...”, 1991, 132-133.

12 Twinam, Ann. “Las reformas sociales de los borbones: una interpretación revisionista”. *Revista Montalbán* (Dossier: la familia en América Latina). Universidad Católica Andrés Bello, 34, 2001, 219-244.

13 Solórzano Pereira, Juan de. *Política Indiana*. “Cap. XXX”, Madrid, 1648, 244-248. Curiosamente, la lectura de Mörner sobre Solórzano Pereira es más bien positiva sobre los mestizos: Mörner. *La mezcla de razas...* 1969, 51, nota 32. Esta idea sobre los vicios de los mestizos se encuentra también en el informe de los hermanos Ulloa sobre el

de una de las mentes más esclarecidas e influyentes ante Felipe III advierte del discurso imperante, frente a una realidad que rebasaba los criterios tradicionales de percibir el mundo.¹⁴ Porque la reiteración de que se les cobrara tributos deja ver la opinión prevaleciente de incorporarlos al sistema tributario para no privilegiar más “la lujuria que la castidad”, porque bajo esta idea los mestizos debían pagar tributos más que los indios dada su mancha original. Ello mostrará confusión y ambigüedad ante la dificultad de reconocer a los otros, pero sobre todo al distinguir a la “plebe” infame y degenerada de las buenas familias.

Una fuente poco explorada sobre la percepción de la alta burocracia imperial sobre la situación de los reinos, son precisamente los Informes y memoriales que los virreyes dejaban a sus sucesores. En algunos casos son verdaderos tratados sobre la situación económica, de justicia y seguridad, y de las condiciones sociales en particular del reino de la Nueva España. A continuación sólo una muestra de lo que pensaban los virreyes sobre los nuevos grupos sociales, sobre el surgimiento del “pueblo” o de la “plebe” en otro sentido, de acuerdo a estos informes de los virreyes.

En los “advertimientos” que hiciera el virrey Martín Enríquez a su sucesor en 1580, Lorenzo Suárez de Mendoza, la imagen de los mestizos comienza a ser discutida cuando comenta que “llegan a perder los indios su natural de flojos y pusilánimes que son y se hacen bulliciosos y pleitistas”, pero donde los responsables de tal cambio son los mestizos: “y para seguir estos pleitos hallan tanto aparejo y ayuda en los mestizos,

Perú: De Ulloa, Jorge Juan y De Ulloa, Antonio. *Noticias Secretas de América*. Parte I y II, Londres, Imprenta de R. Taylor, 1826, 399. Sobre la conveniencia de poblar en tierras de indios con mestizos, los Ulloa comentaron: “se reducen a que siendo gente inquieta, holgazana y viciosa estos mestizos que se desterrasen a los gobiernos, sería de temer en ellos alguna sublevación (...)”; además recomendaban mandar con ellos mujeres para evitar mayores dificultades. Ciertamente es menor el comentario de los Ulloa sobre mestizos que sobre los vicios de curas...

14 Un análisis de esta idea de Solórzano Pereira la encontramos en: Stolcke, Verena. *Racismo y sexualidad en la Cuba colonial*. Alianza editorial, 1992, 204.

que aunque son los pleitos injustos, ellos propios los incitan y dan ánimo para moverlos y dinero para ellos...” Comenta Enríquez que luego se confunden mestizos e indios en el vicio de gastar “la poca hacienda que tienen...”, por lo que sugiere que “es echar de todos los pueblos de indios los mestizos y algunos españoles viciosos que viven entre ellos...”¹⁵

A su vez, Juan de Mendoza y Luna, Marqués de Montesclaros y virrey a principios del siglo XVII, enviará al rey sus “advertimientos” al dejar el cargo en 1606, en donde comenta que en la conquista de la Nueva España se parece a la de otros reinos “así en los trabajos y penalidades como en la mezcla de calidades y sujetos de personas”, por lo que “son innumerables los mestizos y mulatos que hoy son nietos de conquistadores”, debido a “la falta que al principio hubo de mujeres con quien casarse”, por lo que la demanda de estos hijos de conquistadores es muy común, cosa que habría que distinguir sugiere para que se atienda conforme a la virtud de cada uno.¹⁶ Esta idea de administrar justicia conforme a la virtud de cada uno entraba en contradicción además con la construcción de las repúblicas de españoles e indios, dado que el nuevo grupo de mestizos no tenía una consideración propia en la legislación salvo para excluirlos.

El Informe de 1642 que dejara Juan de Palafox a su sucesor, el conde de Salvatierra, además de ofrecer un balance detallado del “estado y guerra de estos reinos” y varias lecciones de la política indiana, advierte del riesgo del “nuevo pueblo” que se ha conformado en la Nueva España:

Los negros, mulatos, mestizos y otros, por la mezcla de la sangre tienen diferentes nombres, son muchos; y estos y los indios y algunos españoles perdidos y facinerosos, **son los que forman**

15 De la Torre Villar, Ernesto. *Instrucciones y Memorias de los Virreyes novohispanos*. Estudio preliminar, coordinación, bibliografía y notas de..., Compilación e Índices Ramiro Navarro de Anda, Tomo I, 1991, 179.

16 De la Torre Villar, Ernesto. *Instrucciones y Memorias...*, Tomo I, 1991, 306-307.

pueblo en estas provincias; con lo cual, quedando en pie la fidelidad de blancos y nobles, corre riesgo entre tanta diversidad de colores, naciones y condiciones, todas ellas con poca luz de razón y ninguna vergüenza, de donde resultó el tumulto de 15 de enero con el señor marqués de Gelves, y otros riesgos que después han padecido, y que es necesario que atienda el que gobierna estas provincias.¹⁷

Este temor al nuevo pueblo lo reiteraría el virrey Antonio Sebastián de Toledo, marqués de Mancera, en octubre de 1673, al ofrecer la Relación del estado del reino a su sucesor, Pedro Nuño Colón, duque de Veragua. Después de reseñar que entre el gremio de los “artífices”, la mayoría en hilados y tejidos de seda, “son de diferentes mezclas”, por lo que con la prohibición del comercio con el Reino del Perú ha aumentado el número de la “plebe”, un concepto que aparece por primera vez en estos informes. Su descripción es amplia y vale la pena detenerse en ella:

Primero describe en general a la plebe, dada la escasez de empleo en el reino: “La imperfección de su naturaleza, la sobra de mantenimiento, el ocio, la libertad y la embriaguez, la precipita (a la plebe) a toda suerte de relajación y vicio, de que tal vez ha resultado confusión y turbación, y puedo creer que sucediera con más frecuencia si estos matices tan diversos no produjesen también diversidad de inclinaciones”.

Sobre las otras castas comenta:

Los mulatos y negros criollos, de que hay gran copia en el reino, concuerdan entre sí con poca diferencia: son naturalmente altivos, audaces y amigos de la novedad. Conviene mucho tenerlos con respeto y cuidar de sus andamientos y designios; pero sin

17 De la Torre Villar, Ernesto. *Instrucciones y Memorias...*, Tomo I, 1991, 413, negritas mías.

mostrar desconfianza, trayendo la mano ligera en la exacción de sus tributos.

Finalmente hace una diferencia con los mestizos, aunque deja un cierto tono de duda:

Los mestizos, hijos y nietos de españoles y de indias, hacen gremio distinto y número casi igual al precedente; no son menos presuntuosos, pero por mejor camino y con valor más ordenado y sujeto a la razón. Préciense de tener sangre nuestra; y en algunas ocasiones han mostrado que saben desempeñarse de esta obligación.¹⁸

Junto con el Informe de Palafox, éste del marqués de Mancera advierte claramente sobre la “plebe” y de quienes la conforman, mulatos, negros y mestizos, a partir sobre todo del temor a que se rebelaran, por lo que el propio marqués de Mancera concluye que él conformó una “compañía de cien infantes” para evitar un posible atentado, lo cual no estaba lejos de suceder.

No deja de sorprender el informe de Sigüenza y Góngora sobre los participantes en el “alboroto y motín” de 1692, en donde la plebe “tan en extremo plebe” se amotina en contra de la falta de alimentos:

[...] porque, siendo plebe tan en extremo plebe, que sólo ella la puede ser de la que se reputare la más infame, y lo es de todas las plebes, por componerse de indios, de negros, criollos y bozales de diferentes naciones, de chinos, mulatos, de moriscos, de mestizos, de zambaigos, de lobos y también de españoles que, en declarándose zaramullos (que es lo mismo que pícaros, chulos y

18 De la Torre Villar, Ernesto. *Instrucciones y Memorias...*, Tomo I, 1991, 584.

arrebatacapas) y degenerando de sus obligaciones, son los peores entre tan ruin canalla [...]¹⁹

Después de este motín, el obispo-*virrey* Juan de Ortega Montañez, en una Instrucción reservada de 1696, le dejó a su sucesor la siguiente advertencia. “La plebe, señor excelentísimo, es de la cualidad expresada y que vuestra excelencia tiene comprendida. Y el número de ociosos, holgazanes y vagabundos es tan numeroso que en él está fundada la sentina y origen de los robos, salteamientos y escalamiento de casas que a vuestra excelencia son y han sido notorios y tan envejecidos que han parecido y parecen en este reino quasi nativos.”²⁰

Comenta además que siendo anteriormente inquisidor (de 1662 a 1674) “he procurado contenerla (a la plebe) en tercia blanda que es lo que requiere y, mostrando gravedad suave y una exterior confianza... porque el conocer integridad y rectitud les causa temor, y la blandura y suavidad que con afición amen a quien gobierna”.

Y continúa: “A esta numerosa multitud es junta la de negros y mulatos libres y esclavos [...] reprendiendo el vicio sin tratarlos mal, no sólo he conseguido la enmienda, sino también el que agradecidos me hayan sido y sean más afectuosos [...] Igualmente, he atendido para que en la paga de los tributos que los negros y mulatos libres deben, sea con la moderación y templanza debida y sin violencia y sin ejecución.”²¹

Al igual que para otros *virreyes*, la forma de tratar con la plebe se convierte en todo un arte de gobernar: “respondiendo al vicio sin tratarlos mal”, pero dejando ver que a partir del miedo se formaron los más graves prejuicios.

Tenemos otro testimonio de un *virrey* a principios del siglo XVIII. Se trata de Fernando de Alencastre Noroña y Silva,

19 Sigüenza y Góngora, Carlos de. *Seis Obras*. Prólogo de Irving A. Leonard, Biblioteca Ayacucho, 1984.

20 De la Torre Villar, Ernesto. *Instrucciones y Memorias...*, Tomo I, 1991, 656.

21 De la Torre Villar, Ernesto. *Instrucciones y Memorias...*, Tomo I, 1991, 657-658.

duque de Linares, Marqués de Valdefuentes, Porta Alegre y Govea, trigésimo quinto Virrey de la Nueva España (1711-1716), a quien cito sobre la sociedad novohispana:

[La plebe] se compone de diferentes castas que han procreado los enlaces de español, indio y negro; pero confundiendo de tal suerte su primer origen, que ya no hay voces para explicar y distinguir estas clases de gentes que hacen el mayor número de habitantes del reino. *Degenerando siempre en sus alianzas*, son correspondientes sus inclinaciones viciosas, miran con entrañable aborrecimiento la casta noble del español y con aversión y menosprecio la del indio [...]²²

“Castas infestas de la Nueva España” y, en este sentido, los cuadros que encargara este virrey, ¿eran entonces para mostrar lo degenerado del Nuevo Mundo? Si regresamos a los cuadros de Rodríguez Juárez, éstos representan efectivamente las variaciones de las castas, pero la forma es sorprendente, de tal manera que más que unas castas viciosas e infestas resultan hombres y mujeres que muestran una belleza singular sobre estas tierras, una belleza que atrae. La calidad de los cuadros mismos, por otra parte, nos recuerda escenas flamencas, de tal forma que si el propósito era condenar, seguramente transmitirían una realidad contrastante. Otro aspecto que se muestra con el testimonio de Linares es la igualación de la plebe con las llamadas castas, cambio que se vería reafirmado en posteriores informes de virreyes.

Sobre el temor a la plebe, el virrey Francisco de Guemes y Horcasitas, en la Relación a su sucesor Agustín de Ahumada de octubre de 1755, todavía con la resonancia de los tumultos de 1692 comentó que la población estaba dividida solamente en dos clases, en nobles y plebeyos: “la segunda clase (la de

22 Cit. pos. Villarroel. 1999: 194. El informe del virrey Linares es de 1720, poco después de su encargo para pintar una serie de castas. Para un análisis amplio del rechazo al mestizaje v. López Beltrán, Carlos. “Sangre y temperamento...”: 289-342.

plebeyos), constituida en los vulgares, es un monstruo de tantas especies cuantas son diversas las castas.” Y señala una de sus características por las cuales el temor no es tan extendido: “fuera muy temible el abultado cuerpo de este vulgo, si la dificultad de su unión no fuera prenda de seguridad, como lo es también su miedo a los ministros y a los soldados.” El virrey comenta un aspecto central “la dificultad de su unión (de la plebe) no fuera prenda de seguridad...”, es decir de que existen afortunados obstáculos que impiden la unificación de los diferentes grupos o castas, dado que “resultan por consecuencia dominantes los vicios de latrocinio y embriaguez...”²³

Sobre la propensión a los vicios es repetido también por el virrey Antonio María de Bucareli y Ursúa en 1771: “Hay muchas castas de gentes entre los del populacho, de lo que dimana el ser sumamente viciosos, y el mayor carácter es el de la embriaguez, juego, lujuria y ratería, que vulgarmente llaman macutenos...” Señala además ya sobre su gestión: “al principio que vino la tropa, la miraron con mucho tedio y hubo algunos tumultos, de que resultaron muertes, y aún a mi arribo al gobierno eran tan continuadas, que todas las mañanas se daba razón de los cadáveres que se hallaban en las calles, y en el primer mes se contaron veintinueve.”²⁴

Quizá el primer virrey en observar como solución a los vicios de las castas el traer a más europeos blancos, fue Juan Vicente de Güemes Pacheco de Padilla y Horcasitas, el segundo conde de Revillagigedo; para él, el hecho de que se haya prohibido la entrada de estos blancos, “que hubieran mejorado de muchos modos la raza de los indios; se han conducido a grande costa, negros que en todos sentidos han afeado y empeorado la casta india, y han sido el origen y principio de tantas castas deformes, como se ven en estos reinos.”²⁵

23 De la Torre Villar, Ernesto. *Instrucciones y Memorias...*, Tomo II, 1991, 798.

24 De la Torre Villar, Ernesto. *Instrucciones y Memorias...*, Tomo II, 1991, 960. “Macutenos” es un mexicanismo que significa ladrones, rateros...

25 De la Torre Villar, Ernesto. *Instrucciones y Memorias...*, Tomo II, 1991, 1055-1056.

De acuerdo con los Informes, relaciones y advertimientos de los virreyes a sus sucesores, existe una constante: el temor a la plebe amotinada, si bien Palafox y Mancera advierten de un “nuevo pueblo”, de la plebe, y de la posibilidad de lograr la tranquilidad a través de una política firme, pero de buen trato. El cambio hacia una política más dura y también más racial se observa después de la rebelión de 1692, pero sobre todo con los borbones, especialmente con el segundo conde de Revillagigedo, quien claramente menciona la idea de una política racializada que acabara con “tantas castas deformes”.

El contexto de la disputa por el nuevo mundo nos advirtió de los prejuicios ilustrados sobre el mestizaje. Sin embargo, poco conocemos las estrategias de los pensadores criollos para distinguirse de los mestizos frente a los criterios españoles. De ahí que la polémica de Eguiara y Eguren contra el deán de Alicante, Manuel Martí, sobre la supuesta falta de tradición intelectual en Indias, exprese esta diferenciación. Juan José Eguiara y Eguren, rector de la Universidad Pontificia, era el más influyente pensador de su tiempo y respondería al deán valenciano con el puntual registro de la tradición intelectual y cultural tanto prehispánica como novohispana, además de ser el integrador de la idea del mestizaje a partir de fundamentar la cultura “mexicana” (el término es usado ampliamente por Eguiara y Eguren) con ambas tradiciones y así consolidar el nacionalismo criollo.²⁶ De esta manera, el desprecio a la gente

26 Eguiara y Eguren, Juan José. *Bibliotheca mexicana*. Compilación, prólogo y notas de De la Torre Villar, Ernesto, con la colaboración de Navarro de Anda, Ramiro, México, UNAM, 1986/1990, 5 vol. Existen varios trabajos que han tratado la “polémica mexicana” con Martí: De la Torre Villar, Ernesto. “Defensa y elogio de la cultura mexicana”. En *Juan José de Eguiara y Eguren y la cultura mexicana*. Coordinación y presentación de Ernesto de la Torre Villar, UNAM, 1993, 133-150. Comes Peña, Claudia. “Diálogos americanos en torno a una polémica: las respuestas a Martí, deán de Alicante”. En Reverte Bernal, Concepción (Ed.). *Diálogos culturales en la Literatura Iberoamericana*. Actas del XXXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Madrid, España, Ed. Verbum, 2003, 257-267. Rovira, José Carlos. “Para una revisión de la polémica mexicana dieciochesca con Manuel Martí, Deán de Alicante”. *Sbarq-Andalus*. Homenaje a M. Jesús Rubiera Mata, Vol. 10-11, 1993-1994, 607-636.

de piel quebrada, incluidos algunos mestizos, estuvo alimentado por las pugnas entre peninsulares y criollos, ya que ambos grupos exageraron su orgullo racial. De acuerdo con Guillermo Céspedes: los peninsulares “enrostraban a los criollos sus gotas de sangre mestiza y en consecuencia exageraron unos y otros su orgullo racial de blancos en el correlativo desprecio por la gente de color.”²⁷

El obispo Abad y Queipo, hacia fines de la colonia, también refirió las opiniones criollas sobre las castas:

[...] las castas se hallan infamadas por derecho, como descendientes de ‘negros’ esclavos. Son tributarios, y como el recuento se ejecuta con tanta exactitud, el tributo viene a ser para ellos una marca indeleble de esclavitud que no pueden borrar con el tiempo, ni [con] la mezcla de razas en las generaciones sucesivas [...].²⁸

No obstante el estigma, 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. Ciertamente la Iglesia toleró y registró los matrimonios interraciales, en buena medida respetando la libertad de elección en el matrimonio a partir del Concilio de Trento; sin embargo, una de las prohibiciones explícitas para los mestizos, sobre todo si venían de nacimiento ilegítimo, era que no podrían ordenarse como sacerdotes o ser profesores universitarios. Más aún, a partir de la Ley Pragmática sobre matrimonios de 1776-1778,

27 Cit. pos. Mörner. *La mezcla de razas...*, 1969, 62.

28 Torres Quintero, G. *México hacia el fin del virreinato...*, 25. Mörner, Magnus. *La mezcla de razas...*, 1969, 52. De acuerdo con De Ulloa, Antonio. *Noticias Americanas*. Ed. Nova, 1944, 278, los hijos de español e india o negra no pagaban tributo; en cambio, sí lo hacían los hijos de española e indio o “negro”.

incluso la libertad de elección de pareja comenzó a debilitarse ya que era necesaria la autorización expresa de los padres para contraer matrimonio, ello con la idea de restablecer un orden que para la Corona parecía perdido.

Españoles –tanto europeos como americanos– trataron de excluir a los grupos mestizos, en buena medida por razones de dominación y por mostrar una superioridad fincada en la limpieza de sangre. De hecho, hay una larga polémica sobre el Nuevo Mundo que ya ha sido estudiada y que con diferentes matices engloba el rechazo a lo mezclado, a la supuesta degeneración y debilidad de los americanos. Falta conocer en este sentido a quienes defendieron no sólo a los indígenas, sino también a los que conformaron la otra sociedad novohispana. Y este tránsito, digamos del proto nacionalismo criollo al mestizo, de la ilustración criolla y católica a la recuperación de la tradición barroca, es lo que puede ayudarnos a explicar el cambio de perspectiva para entender las Pinturas de castas. Con la aparición de dos nuevos personajes: el pueblo y el público.²⁹

29 Todorov. *La pintura de la Ilustración...*

CAPÍTULO IV

EL DESCUBRIMIENTO DEL PUEBLO

Frente al recorrido anterior sobre la construcción del estigma contra lo mezclado, contra “la plebe” y las castas, podemos observar otra tradición que tiene que ver con lo que se ha llamado el “republicanismo hispanoamericano”. Junto con el humanismo del siglo XVI, este republicanismo reivindicará el bien común frente al individualismo, será monárquico y católico, será la *res publica*, es decir la “cosa del pueblo” y la comunidad política frente a prácticas arbitrarias y autoritarias de los gobernantes. Será el pacto entre el rey y los pueblos lo que mantendrá la legitimidad de la corona.

El siglo XVIII de la monarquía borbónica traería nuevas lecturas sobre el pueblo, a partir de las ideas ilustradas y de la gran disputa por las Indias. El conflicto generado por la corona, en el sentido de excluir a los criollos de puestos importantes de gobierno y de atacar a la Iglesia, socavaría efectivamente los

fundamentos de la monarquía.¹ La noción de “soberanía del pueblo” comenzará a relacionarse con el surgimiento de nuevas formas de sociabilidad como las sociedades literarias y las tertulias aunque, dada la reacción a la revolución francesa por parte de la monarquía española, para el mundo hispanoamericano esta idea de la soberanía no tendría una clara expresión pública.² Se trató, ciertamente, de una mutación ideológica, pero que traería consigo diferencias en la concepción de los “pueblos” representados, dado el carácter unitario pero a la vez plural de la monarquía española.

Esta dualidad de la monarquía, unitaria para la burocracia imperial pero plural para los diversos pueblos, reinos o provincias existentes, se explica por la diversidad de representaciones tanto territoriales como culturales. Se trataba de una pirámide en la que la base estaba conformada por pueblos, villas y ciudades, jerarquizadas por la ciudad principal o la “patria”; luego las audiencias, el reino en algunos casos, después la corona y en última instancia la monarquía. De acuerdo con Guerra, las Indias serían el último bastión de la antigua visión plural y pactista de la monarquía, si bien esta visión sería erosionada por la nueva manera de las élites peninsulares de considerar a los reinos y provincias americanos como “colonias”, no dependientes del rey sino de una metrópoli. El viejo pacto del rey con el pueblo sería reivindicado ante la ausencia del rey por la invasión napoleónica en 1808, conectando así la libertad de los antiguos con los modernos, el pactismo con la idea de soberanía popular.³

Esta nueva concepción de la historia política hispanoamericana ha sido reconocida por historiadores incluso an-

1 Brading, David. “La Monarquía católica”. En Annino, Antonio y Guerra, Francois-Xavier. *Inventando la Nación. Iberoamérica, siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica, 2003, 15-46.

2 Guerra, Francois-Xavier. “El Ocaso de la Monarquía hispánica: revolución y desintegración”. En Annino, Antonio y Guerra, Francois-Xavier. *Inventando la Nación Iberoamericana, siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica, 003, 17-151, 117-151.

3 Guerra, Francois-Xavier. “Las Mutaciones de la identidad en la América Hispánica”. En Annino, Antonio y Guerra, Francois-Xavier. *Inventando la Nación...*, 185-220.

glosajones, dadas las aportaciones de John Elliott sobre la “Monarquía compuesta” y del republicanismo desde una perspectiva más amplia. Ello aportaría incluso matices a la idea tradicional de la “invención del pueblo” como algo propio de la tradición anglosajona, frente al absolutismo de las monarquías católicas, al mismo tiempo que complejiza el “descubrimiento del pueblo” entre las élites intelectuales europeas.

En su estudio sobre la cultura popular en la edad moderna europea, Burke inicia con una frase que me parece clave para entender el llamado descubrimiento del pueblo: “Entre finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, coincidiendo con la progresiva desaparición de la cultura popular, el ‘pueblo’ o ‘folk’ empezó a ser materia de interés para los intelectuales europeos”.⁴ Porque efectivamente, la cultura popular en términos definidos por Bajtin, puede rastrearse desde la Edad Media a partir de las formas que fue adquiriendo la risa y la cultura cómica popular.⁵ Sin embargo, sería hasta los pre-románticos y en especial a partir de Herder y los románticos que el interés por la cultura popular adquirió especial énfasis, contraponiendo “cultura popular” a “cultura ilustrada”. La pregunta clave entonces fue por qué las clases altas, a donde pertenecían la mayor parte de los intelectuales que comenzaron con esta preocupación, se interesaron en las actitudes, valores y vida cotidiana del pueblo en esos momentos de la historia. La respuesta de Burke fue que había tanto motivos estéticos como políticos: el primero tuvo que ver con la revuelta contra el clasicismo, la cual culminó con una imagen ciertamente “romántica” sobre el pueblo; el segundo, el motivo político, es que dicho descubrimiento encajaba con los movimientos de liberación nacional hacia fines del siglo XVIII. “El descubrimiento del pueblo fue un movimiento “nativista” en el sentido que constituyó un intento de varios

4 Burke, Peter. *La cultura popular en la Europa moderna*. Alianza editorial, 1991.

5 Bajtin, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Alianza Universidad, 3ª. reimp., 2003, 9-10.

países europeos, muchos de los cuales se encontraban bajo la dominación extranjera, de reavivar sus culturas tradicionales”.⁶

Generalmente se ha asociado y puesto de manera secuencial a la Ilustración con la razón y al Romanticismo con las emociones; sin embargo, el estudio de dos ilustrados como Vico y Herder nos habla de las diferentes tendencias del mundo ilustrado, incluso algunas de ellas francamente contra-ilustradas. Frente a la doctrina de una ley natural aplicable para todo hombre, tiempo y lugar, Vico, por ejemplo, alegó a favor de la “pluralidad de las culturas”, y Herder enfatizó la perspectiva histórica en el sentido de que las ideas y las prácticas sólo pueden ser comprendidas como expresiones de un momento específico de la sociedad, de ahí la relevancia de los contextos históricos.⁷

Uno de los impactos que trajo consigo la “gran división”, es decir, la separación de las bellas artes de la artesanía en el siglo XVIII, sobre todo a partir de la Ilustración francesa, fue el surgimiento de movimientos “contra-ilustrados” en las regiones excluidas dentro de la propia Europa, como Alemania y España, pero también en las llamadas colonias americanas del decadente imperio español. El humanismo ilustrado, sin embargo, también incluyó la piedad, es decir la identificación con todas las formas de vida humana, de ahí que Claude Lèvi-Strauss considerara a Rousseau fundador de la antropología al reconocer éste dignidad a los seres humanos habitantes de las selvas americanas. La pintura de la Ilustración como parte de la pintura de género logrará también encontrar los equilibrios entre la tradición y lo moderno, entre lo universal y lo particular, al reconocer a los humanos en toda su complejidad.⁸

6 Burke, Peter. “El ‘descubrimiento’ de la cultura popular”. En Samuel, Raphael ed. *Historia popular y teoría socialista*, Editorial Crítica, 1984, 78-79.

7 Berlin, Isaiah. *Vico y Herder. Dos estudios en la historia de las ideas*. Henry Hardy (ed.), Ediciones Cátedra, 2000.

8 Todorov. *La pintura de la Ilustración...*

En términos estéticos, el cuestionamiento a la idea de las bellas artes como refinamiento privilegió las tradiciones populares artesanales. Por ello, el interés por conocer las manifestaciones artísticas del pueblo, por recopilar los cuentos, las canciones populares, los grabados, las artesanías, las historias de los pueblos, como una manera de expresar su oposición al eurocentrismo.⁹

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.¹⁰ Para el caso novohispano, los trabajos de Egüara y Eguren, Boturini y Clavijero, los dos últimos influenciados por Vico,¹¹ 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.

Son varios los autores que han reflexionado sobre los conceptos de “pueblo”, lo “popular” y “cultura popular” para el siglo XIX mexicano, en donde las “clases populares” se identificarían con las clases trabajadoras y los nuevos sectores letrados frente al mundo del privilegio y la hegemonía del poder.¹² Esta tradición republicana latinoamericana se distinguiría por

9 Burke, Peter. *La cultura popular en la Europa moderna...*, 46.

10 Gerbi, Antonello. *La disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica, 1750-1900*. Fondo de Cultura Económica, 1982.

11 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, No. 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.

12 Lida, Clara E. “¿Qué son las clases populares? Los modelos europeos frente al caso español en el siglo XIX”, en *Historia social*, No. 27, 1997, 3-21. Illades, Carlos, “La representación del pueblo en el segundo romanticismo mexicano”, *Signos Históricos*, No. 10, julio-diciembre, 2003, 17-36.

su rechazo a la monarquía en este momento, con la excepción de México con Agustín de Iturbide, pero estaría en búsqueda de una soberanía popular no excluyente, lo que conecta con la tradición republicana y humanista.

En la tradición española y para la época colonial el concepto de “pueblo” se refiere tanto a las personas que habitan un territorio, de ahí su relación con la “patria chica”, como también a las personas ordinarias que se distinguen de los nobles. 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.¹³ 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 nomenclatura 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.”¹⁴

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 Ore-

13 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, consultado el 29 de enero 2019. URL: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/1318> ; DOI: : 10.4000/Nuevomundo. 1318

14 Bernand, Carmen, “De lo étnico...”

llana para entender la Pintura de castas.¹⁵ 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 también de un nos(otros).

Los pensadores de la Ilustración europea, particularmente franceses, pero también españoles y escoceses, revivieron esta vieja polémica sobre la población y la naturaleza americanas. Antonio de Ulloa mismo ha sido considerado como “el expositor más talentoso del recrudescimiento de la tradición imperial española de comentar el Nuevo Mundo”, ya que su desprecio por los habitantes americanos fue expresado continuamente, lo cual en manos de franceses e ingleses se transformó en “buffonería”, es decir, en seguidores del escritor francés Buffon: la naturaleza americana era “menos activa, menos variada y hasta menos vigorosa” por los efectos del clima y del mestizaje.¹⁶

Así, frente a la idea de la degeneración de las especies en el Nuevo Mundo publicitada por De Paw,¹⁷ 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 fundamentalmente como reconocimiento de la aportación de las castas a la polémica. Es por ello que ciertamente puede entenderse la Pintura de castas como fruto de una conciencia

15 De Orellana, Margarita. “La fiebre de la imagen en la Pintura de castas”. *Artes de México*, No. 8, 1990.

16 Brading, David A. *Orbe indiano*. ... 1991, cap. XIX “Historia y Filosofía”, 456-482, para una reseña de los pensadores ilustrados españoles, tales como Antonio de Ulloa.

17 Gerbi, Antonello, *La Disputa del Nuevo Mundo*. ... 1960.

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”.¹⁸

Para el caso de la Nueva España, habría que pensar esta reacción dentro de la tradición barroca como una expresión que se anticipa y distingue tanto de la Ilustración como del Romanticismo, por su énfasis en los misterios que surgen a partir de pensar en la teatralidad de la vida, por las dudas que acechan a la realidad.¹⁹ De tal manera que el descubrimiento del pueblo se vincula al reconocimiento de tradiciones que comienzan a manifestarse a través de los distintos géneros artísticos, de la música al teatro, pasando por la tradición pagana en las pinturas. No debemos olvidar que la mayor parte de las Pinturas de castas fueron anónimas, es decir más cercanas a las manifestaciones populares.

Como bien lo señalara Jacques Lafaye, desde la obra de Sor Juana, o de Díaz de la Vega en su *Memorias piadosas de la nación indiana*, o bien de Eguiara y Eguren en su *Biblioteca mexicana*, la conciencia étnica es superada por una conciencia “patriótica” más amplia, la cual sería integrada no sólo por el criollismo. En este proceso, la Virgen de Guadalupe sería “el único punto de contacto espiritual entre las distintas etnias...”, de tal manera que antes de tener conciencia de “pueblo mexicano” o de ciudadano moderno, todos los novohispanos tuvieron conciencia de ser “hijos de Guadalupe”.²⁰ En ese sentido, el cuadro de Luis de Mena en donde aparece la Virgen de Gua-

18 García Sáiz, *Las castas mexicanas...* 1989, 51; Collier, Margaret. “New documents on Lorenzo Rodríguez and his style”. *Latin American Art and the Baroque Period in Europe*. Vol. III, Princeton University Press, 1963, 218.

19 González García, José M. “Diosa fortuna e identidades barrocas”. En *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*. Mayo-junio 2010, 467-478.

20 Lafaye, Jacques. “La Sociedad de castas...”, 24-35.

dalupe cobijando prácticamente a todas las diferentes castas es una representación de esta idea.

Bajo este contexto, las Pinturas de castas no representan sólo el discurso de dominación y de las jerarquías españolas o criollas, representan también el surgimiento del pueblo de manera incluyente. Ello está ligado con las diferentes manifestaciones populares que tendrán, particularmente en la segunda mitad del siglo XVIII, un especial auge. Pensemos, por ejemplo, en la literatura y sobre todo en los entremeses y sus representaciones de José Macedonio Espinoza, un “maromero novohispano”, o en los sones jarochos en donde la música estará identificada con el teatro.²¹

Juan Pedro Viqueira profundizó en la idea de que, en el siglo XVIII, sobre todo en su segunda mitad, existió un “relajamiento de las costumbres” entre la población novohispana, si bien contrarrestado por las políticas borbónicas. Al estudiar las diversiones, mostró cómo el teatro era el “espejo privilegiado en el que se expresaba la sociedad (...)”.²² No obstante, la censura se acentuó por el Reglamento de 1786 particularmente contra las comedias, sobre todo si eran sobre santos, de tal forma que se prohibieron toda clase de manifestaciones consideradas indecentes por la autoridad. Por ello, la población huyó del teatro ilustrado, por moralista y aleccionador, para refugiarse en el teatro popular, como en los entremeses de José

21 Camastra, C., Masera M., Krutitskaya, A. “Tres entremeses del repertorio de un maromero novohispano”. *Revista de Literaturas Populares*, XIV-1, 2014, 6-56. Camastra, Caterina. “El Entremés Luisa, de los papeles incautados al maromero José Macedonio Espinoza, *Boletín del Archivo General de la Nación*. No. 18, oct-dic. 2007, 34-50. Estos entremeses de Macedonio Espinoza fueron originalmente rescatados por: Jiménez Rueda, Julio. “Textos literarios de la época colonial. Advertencia general”. *Boletín del AGN*, XV-2, 1944, 198-208, 331-367. Sobre los sones jarochos: Camastra, Caterina. “Son jarocho: un género lírico musical”. En *Enciclopedia de la literatura en México*. Fundación para las letras mexicanas/Secretaría de Cultura, [En línea], URL: <http://www.elem.mx/genero/datos/14>, consultado en línea el 29 de enero 2019.

22 Viqueira Albán, Juan Pedro. *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces*. Fondo de Cultura Económica, 1ª. reimp., 1995, 54.

Macedonio Esparza. El teatro terminó, no obstante la censura, representando la cultura popular y al pueblo, como ocurrió en otras manifestaciones.

En *El mulato celoso*, uno de los entremeses incautados por la Inquisición de los papeles de José Macedonio Espinoza, la jerarquía social se trastoca al permitirle a un criado burlarse de las conquistas de su amo, y al mulato estar celoso e interferir en los amoríos del español. La obra recupera los tópicos del mundo al revés y del marido cornudo, para renovarlos a través del deseo sexual como motor de toda la escenificación y de la subversión del orden por medio de la risa.²³

En este contexto, las Pinturas de castas representan el descubrimiento del pueblo al igual que lo que ocurría en otros géneros artísticos. Ciertamente la perspectiva más obvia podría ubicarlas más en el discurso jerárquico y de dominación dado el orden de las series de cuadros, al comenzar con lo español y terminar con los indios bárbaros, pasando por la mezcla un tanto abigarrada producto del mestizaje; sin embargo, en un contexto más amplio, al representar en su mayoría a las mismas castas, los espacios íntimos de la familia, los frutos de la tierra, los textiles propios, pero también los gestos asociados a emociones, las Pinturas de castas escenifican de manera terrenal a la sagrada familia así como el germen de un “nosotros” a través también del deseo. Aunque habría que señalar que se trata de un pueblo vasallo del monarca, lejos todavía de la soberanía popular, del pueblo como representación de los ciudadanos.

23 Terrazas, Abel Rogelio. “El Atril como personaje literario. Elementos de las representaciones en algunas escenificaciones cómicas del siglo XVIII”. *Revista de El Colegio de San Luis*. Año VIII, No. 17, sept.-dic. 2018, 273-302.

CAPÍTULO V

EL ESCENARIO ICONOGRÁFICO: LA SAGRADA FAMILIA

La historiografía tanto sobre el barroco americano como sobre las Pinturas de castas, como hemos visto, nos advierte de un cambio en las perspectivas: de pensarlos sólo como una copia de los modelos europeos a mostrar la singularidad y creatividad de los pintores novohispanos. Al grado de pensar sus aportaciones como una “subversión barroca”, a partir de modelos iconográficos que serían transformados para dar pauta a otras realidades. El caso de la Sagrada familia y su relación con las Pinturas de castas es un buen ejemplo de esta “subversión”.

Sabemos que el gremio de “pintores, imagineros y doradores” trató de reivindicar su labor dentro de las artes liberales y nobles, libre en el sentido de no pagar alcabalas y de garantizar el control de los contratos entre sus agremiados, gracias a las ordenanzas existentes sobre dicho gremio de 1557 y 1687.¹ Lo que en general preveían estas ordenanzas era evaluar a los

1 Mues Orts, Paula. *La libertad del pincel...*

posibles maestros “pintores, imagineros y doradores”, impedir especialmente a los indígenas poner tiendas o realizar algunas obras, así como distinguir la especialización de cada uno de los maestros, de tal manera que un escultor no realizara el dorado, por ejemplo.

De hecho al parecer este tipo de prácticas que transgredían las ordenanzas eran recurrentes. Como bien documentó Guillermo Tovar de Teresa, Pedro Maldonado, un maestro escultor reconocido por sus múltiples contratos, fue demandado y sancionado en 1689 por realizar trabajos de dorado sobre los cuales no había sido evaluado, ni sus operarios indígenas, por el gremio. De acuerdo con este autor, después de revisar 16 contratos en tres años realizados por Maldonado: “tanto unas ordenanzas como otras, se acataban, pero no se cumplían —existían *de jure*, pero no *de facto*—, pues de haberse aplicado con rigor, tendrían prohibido los indios tener tiendas públicas y concertar obras [...]”²

Lo anterior nos lleva a analizar que más allá de gremios en el siglo XVII y de academias en el siglo XVIII, dado el auge de los encargos y del origen y desarrollo del mercado del arte, a partir de la segunda mitad del siglo XVII proliferaron pintores, escultores y doradores que no pertenecían al gremio. De tal manera que la enseñanza de las artes recorrió una vía más artesanal y popular, es decir a partir de autoaprendizajes familiares y de su pertenencia por momentos a talleres de maestros reconocidos. De la creación de talleres en los mismos hogares, “se rompe así el cordón umbilical de la dependencia europea”, dice Manrique, “de esos hogares surgen las bases de una tradición que, modificándose, constituiría el tronco de la pintura mexicana.”³

Las Pinturas de castas son un excelente ejemplo de su cercanía más a lo popular y artesanal que a lo institucional. Se

2 Tovar de Teresa, Guillermo. “Consideraciones sobre retablos, gremios y artífices de la Nueva España en los siglos XVII y XVIII”. *Historia mexicana*, Vol. 34, No. 1 (133), julio-septiembre 1984, 5-40.

3 Manrique, Jorge Alberto. “Del barroco a la ilustración”..., 711.

encuentran relacionadas con los biombos y con las figuras de cera sobre personajes populares, entre otras manifestaciones,⁴ lo cual nos habla de una tradición de obras profanas que poco conocemos. De un total de 417 Pinturas de castas analizadas,⁵ 223 eran anónimas. El dato es relevante porque las ordenanzas de pintores de 1687 señalaban claramente que sus maestros evaluados firmaran sus obras.⁶ Como ocurrió con otras prácticas, el cumplimiento de las ordenanzas en este sentido era al menos insuficiente.

La difusión de los grabados y las estampas puede verse también como parte del proceso de aprendizaje. Sin embargo, pareciera en este sentido que los pintores novohispanos eran simples copistas de los grandes cuadros europeos. Por ello, el tema de las estampas y la pintura para el periodo novohispano nos lleva a una reflexión más amplia sobre la relación entre los modelos centrales y la pintura novohispana o americana en general.⁷ Quizá antes de que la “historia conectada” cambiara la idea de centro/periferia para explicar el mundo global del siglo XVIII, la historia del arte y de las imágenes evolucionó en el sentido de otorgarle mayor atención a la pintura de los reinos, especialmente novohispana, no ya como una rama del gran árbol imperial, sino como un centro creativo con una dinámica

4 Pérez Salas, “Referencias plásticas...”

5 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.

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

7 Mues Orts, Paula. “Estampas y modelos: copia, proceso y originalidad en el arte hispanoamericano y español del siglo XVIII”. *Monográfico* 5, año 9, 2017; comenta que los pintores novohispanos retomaron una mayor “gama gestual” de sus personajes de los franceses, para lograr una mayor efectividad narrativa. La autora sugiere, citando a Guillermo Tovar de Teresa, que Cabrera tenía en su taller, entre estampas y biombos, dos escenas pequeñas y cotidianas de David Teniers, “seguramente relacionadas con la Pintura de castas...”

propia, incluso con referencias más amplias de tradiciones francesas o italianas.⁸

Este tema de la relevancia del modelo y la originalidad de las pinturas puede observarse entre las representaciones de la Sagrada familia y las Pinturas de castas. Antes quizá vale la pena mencionar que, dentro de la historia del arte, el tema de la Sagrada familia no fue muy frecuente en el medievo y, en todo caso, la figura de san José era parcial o completamente relegada, como ocurre en los cuadros de “Adoración de los Magos” de Vander Weyden y de El Bosco; incluso en el Renacimiento la figura de san José continúa desaparecida, por lo que no sería sino hasta el barroco, sobre todo con la obra de Murillo “La Sagrada familia del pajarito”, que san José aparece no sólo físicamente sino como una figura central, junto con el niño Jesús que detiene al pajarito frente al perro con los que juega, mostrándose José no como el viejo acabado sino como un padre cariñoso y cercano.

8 Manrique, Jorge Alberto. “La Estampa como fuente del arte en la Nueva España”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XIII, No. 50, 1982, 55-60, sugirió tempranamente la relevancia de las estampas para la pintura novohispana de los siglos XVI y XVII.



Imagen 2. Bartolomé Esteban Murillo, “Sagrada familia del pajarito”, (ca. 1650), Museo del Prado, Óleo sobre lienzo, 144 x 188 cm.

Existe otra obra posterior de Murillo, “La Sagrada familia con san Juanito” (1665-1670), en donde se muestra a José en la carpintería, María cosiendo y el niño jugando con san Juanito. Un referente paradigmático de la propaganda cristiana de la familia.



Imagen 3. Bartolomé Esteban Murillo, “la Sagrada familia con san Juanito” (1665-1670), Museo de Bellas Artes en Budapest, óleo sobre tela, 156 x 126 cms.

En una historia de los encuentros y uniones en el periodo colonial, Hernández-Durán señaló la importancia de los cuadros de matrimonios entre María y José, como una promoción de la Iglesia a favor de las uniones legítimas y del marco para llevar a cabo las relaciones sexuales y la procreación, pero también como parte del interés de las élites para regular los matrimonios entre sus hijos e hijas. Reconocer el matrimonio como unión entre linajes, dados los códigos de limpieza de sangre, fue un factor que permitió la identidad entre las élites y fue también la manera en que se difundieron los encuentros modélicos entre la población.⁹

Si bien la historia de los matrimonios en Hispanoamérica se vio marcada por los códigos de la élite, en particular al final del periodo por la Ley Pragmática de 1776-78, en la práctica se fue erosionando la endogamia a través de los encuentros cada vez más frecuentes entre las diferentes calidades. En un estudio al respecto de historia demográfica de cerca de doscientos años en una parroquia de Nueva Galicia, pudimos constatar este proceso de largo plazo, pero cada vez más intenso en el siglo XVIII, de tal manera que las imágenes de la Sagrada familia y de las mismas Pinturas de castas adquieren un sentido diferente al mostrar, por un lado, la necesidad de las uniones, y por otro la diversidad de las mismas, frente incluso a los códigos excluyentes.¹⁰

Por otra parte, la familia jugó un papel central en la educación y en la difusión de ciertos valores. Pilar Gonzalbo señaló, sin embargo, que familia y escuela comenzaron a distanciarse durante el periodo virreinal por el tipo de valores que cada una acentuaba. “Mientras la piedad y la honestidad eran la meta de las escuelas, la sociedad exaltaba los valores familiares

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

10 González Esparza, Víctor M. *Resignificar el mestizaje...*, en especial el Cap. IV.

como el honor y la limpieza de linaje, y los personales como la dignidad y el orgullo.” En todo caso, las contradicciones entre los ideales educativos y las prácticas “se resolvieron mediante transacciones en las que siempre la familia mantuvo su lugar predominante [...]”¹¹

De acuerdo con Rubial García, las imágenes de la Sagrada familia fueron uno de los motivos centrales en la asimilación de seculares a la esfera religiosa, de tal manera que en esta incorporación el autor llegó a observar un cambio en la religiosidad, particularmente de los grupos “burgueses” en las ciudades. La participación activa de laicos o de seculares matiza la idea tradicional de una religiosidad estática, así como dinamiza la creencia en nuevas devociones.¹²

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 gracia especial de Dios.¹³

El mismo autor rescató una imagen sobresaliente 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

11 Gonzalbo, Pilar. “La familia educadora en Nueva España: un espacio para las contradicciones”. En Gonzalbo Aizpuru, Pilar (Coord.). *Familia y educación en Iberoamérica*. El Colegio de México, 1999, 43-56.

12 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*. No. 56 (2017), 14-15.

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

y el niño Jesús blanco y desnudo. Rubial García comenta que se trata de una “curiosa y extraña” Sagrada familia mestiza.¹⁴ 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 san José y el niño Jesús.

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.¹⁵ Esta transformación en las actitudes sobre la infancia será, sin duda, uno de los elementos claves para entender la relevancia de los cuadros de castas.

14 Rubial García, Antonio. “Nueva España...”, 80-81, Figura 1.

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



Imagen 4. Anónimo, “La Virgen de Guadalupe y san José” (s. XVIII), Col. Particular, Óleo. Tomado de: Antonio Rubial García, “Nueva España: imágenes de una identidad criolla”..., 80-81.

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.¹⁶

De acuerdo con 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 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 estatuarías, 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”.¹⁷ Además, la presencia de san José será un elemento central a

16 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, No. 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: Borja Gómez, Jaime Humberto. “Cuerpo y mortificación en la hagiografía colonial neogranadina”. *Theología Xaveriana*, Bogotá, Colombia, Vol. 57, No. 162, abril-junio 2007, 259-286.

17 Trens, Manuel, *María. Iconografía de la virgen en el arte español*. España, Plus-Ultra, 1947, 112. Cit. pos. https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/pintura%3A2173, consultado el 25/01/2019.

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.

Ahora bien, este modelo o esquema iconográfico tiene antecedentes desde el siglo XVI, sobre el cual tenemos excelentes ejemplos para la Nueva España. Una muestra del arte plumario temprano lo tenemos precisamente con una Sagrada Familia, originalmente en manos de una familia poblana:



Imagen 5. Anónimo, “La Sagrada familia” (s. XVI), Mediateca del INAH, Arte plumario, https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/fotografia%3A493426, consultado el 25 de enero del 2019.

El origen de esta iconografía está relacionado con la importación de los grabados europeos referidos al tema. Tenemos, afortunadamente, algunos ejemplos, incluido uno de Poussin, que atendieron la demanda de imágenes sagradas:



Imagen 6. Poussin, “Sagrada familia” (s. XVII), Mediateca del INAH, Fotografía del siglo XIX.

En el grabado de Poussin del siglo XVII,¹⁸ del cual conocemos su existencia en México por una fotografía del siglo XIX, aparece la virgen con el niño Jesús, acompañado de otro niño, muy probablemente Juan Bautista, con un papiro en las manos representando las sagradas escrituras, y san José sentado en las escaleras leyendo probablemente las mismas escrituras, en un escenario al aire libre en el que se ven columnas derruidas. La obra de Poussin siguió siendo fuente de inspiración hasta bien entrado el siglo XIX, por lo que pudo ser una fuente importante para obras de la Sagrada familia en América.

Existe un cuadro del siglo XVII, en el Museo Nacional del Virreinato, que vale la pena analizar. Se trata de la Sagrada familia atribuido por Manuel Toussaint a Pietro de Cortona, y posteriormente al flamenco Hendrick de Clerk por Mercedes Rojo-Villanova. El tema de la Sagrada familia tiene su representación y esquematización en el árbol genealógico específicamente de María. En el cuadro, María y el niño Jesús se encuentran acompañados por san Juan Bautista representado como niño, y los padres de éste, Santa Isabel y Zacarías; san José se encuentra de pie meditando, cercano al menos a la imagen central, y del otro lado san Joaquín lee un libro junto a la ventana.

18 Existe otro cuadro de Poussin "La Sagrada Familia en las Escaleras" (1648), se encuentra en el Museo de Arte de Cleveland.



Imagen 7. Pietro da Cortona ó Hendrick de Clerk, “Sagrada familia” (s. XVII), INAH-Museo Nacional del Virreinato, óleo sobre tela, 240 x 172.5 cms.

En las colecciones del INAH existen representaciones de la Sagrada familia en diferentes formatos y materiales, como puede ser en escultura en madera del siglo XVII, en marfil del siglo XVIII (Imágenes 8 y 9 ambas en el Museo Nacional del Virreinato), o en una miniatura de escasos 5 x 3 centímetros, un óleo sobre lámina de cobre (Imagen 10 en el Museo Nacional de Historia en Chapultepec), lo que nos habla de la amplia difusión que tuvieron estas imágenes entre la población novohispana.



Imagen 8.



Imagen 9.



Imagen 10.

Existe otra iconografía relacionada con la Sagrada familia, la Huida a Egipto. 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.



Imagen 11. Anónimo, “Huida a Egipto”, INAH-Museo de El Carmen, Mediateca del INAH

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.



Imagen 12. Juan Rodríguez Juárez, “Huida a Egipto”, Museo de Arte de Querétaro.

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.



Imagen 13. Miguel Cabrera, "Mestizo con India", Serie de castas, Museo de América

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,¹⁹ en un escenario en que se representan 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 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

19 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, Paula. *La libertad del pincel...*, 402-404.

y Diez (1651-1726), *La Familia regulada por la doctrina de las Sagradas Escrituras* (1715 con múltiples reediciones), 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.²⁰

La representación de escenas de respeto y de cariño entre familias seculares 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,²¹ 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 el del padre se hace explícito.

Llama la atención, por ejemplo, que en general los niños están en contacto con sus padres, ya sea cargados, tomados de la mano, con una caricia en la cabeza, etc., lo cual si bien habla de una intencionalidad moral también puede representar una actitud de reconocimiento hacia la infancia. En el mismo sentido podría decirse de las mujeres, que adquieren en estos cuadros una presencia diversa e incluso empoderada, no sólo en las imágenes de los pleitos sino con su presencia en el trabajo en diferentes oficios. Difícilmente podríamos hablar de la “invención de la infancia” o de una agencia femenina, pero ciertamente un nuevo fenómeno estaba ocurriendo, y tiene que ver con el surgimiento del pueblo del que hemos hablado. Pero, ¿las Pinturas de castas representaban la “realidad” novohispana?

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

21 Burke, Peter. *Eye-witnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*, Cornell University Press, 2001, 103-117.



CAPÍTULO VI

APOLOGÍA DEL MESTIZAJE O EL OSCURO OBJETO DEL DESEO

Decía Montaigne que el deseo aumenta con la dificultad, Buñuel sabía de eso. Cuando Paz escribió originalmente (1951) sobre la obra de Buñuel se refirió a su carácter subversivo, al desmoronar las “fantasmales convenciones (sociales, morales o artísticas) de que está hecha nuestra realidad.” Y agregaba, en lo que sería una de las claves de la filmografía del creador español: “Y de estas ruinas surge una nueva verdad, la del hombre y su deseo. Buñuel nos muestra que ese hombre maniatado puede, con solo cerrar los ojos, hacer saltar el mundo.”

Los diferentes acercamientos existentes sobre el mestizaje me remitieron a *Ese oscuro objeto del deseo*. Porque en el “hombre y su deseo” se pueden encontrar algunas explicaciones, por ejemplo, de las representaciones barrocas ante una realidad que parecía insuficiente. Pero también porque frente a las políticas indianas de limpieza de sangre, las mezclas y la ilegitimidad no sólo eran resultado de la necesidad sino también de una transgresión producto del deseo.

Poco sabemos de la historia del deseo. La literatura, sin embargo, lo ha tomado como tema central.¹ En ello, los historiadores seguimos aprendiendo. Porque la historia del deseo implica no sólo cómo ha sido disciplinado o regulado, sino también cómo se ha expresado este impulso vital en diferentes momentos.² Porque el deseo, en el sentido de la carencia de un objeto fantaseado, es lo que estructura también las relaciones sociales. La búsqueda de la plenitud y de la completud, al menos desde la antigüedad clásica, era la forma en que hombres y mujeres expresaban los deseos de realización.³

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:

Existen individuos y ellos experimentan afectos. Pero esos afectos no son otra cosa que el efecto de estructuras en los cuales los individuos son introducidos. Y los dos extremos de la cadena, considerados incompatibles, pueden al fin ser combinados para dar lugar a algo así como un *estructuralismo de las pasiones*.⁴

-
- 1 Mcewan, Ian. “La literature del deseo”. *Babelia El País*, 10 de agosto de 2019.
 - 2 Shorter, Edward. *Written in the Flesh: A History of Desire*. University of Toronto Press, 2005; Wiesner-Hanks, Merry E. *Cristianismo y sexualidad en la Edad Moderna. La regulación del deseo, la reforma de la práctica*. Ediciones Akal, 2001.
 - 3 Clavel, Ana. “Brevísima historia del deseo”. En *Nexos*, octubre 2010, <https://www.nexos.com.mx/?p=13953>, consultado el 4 de noviembre de 2019.
 - 4 Lordon, Frédéric. *La sociedad de los afectos. Por un estructuralismo de las pasiones*. Trad. De Antonio Oviedo, Argentina, Adriana Hidalgo editora, 2018, 12.

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.

En 1828, Louis Daguerre le escribió a su socio: “*Ardo en deseos* de ver tus experimentos tomados de la naturaleza”, en donde los deseos tenían que ver con el gusto por conocer. Batchen ha estudiado los orígenes de la fotografía como parte de estos deseos colectivos, en especial del deseo de fotografiar y ser fotografiados (entre 1789 y 1839 cerca de veinte personas se plantearon la idea de la fotografía).⁵ Quizá entonces podríamos observar a las Pinturas de castas como parte de estos deseos por representar una realidad diferente, de un movimiento que comienza con el deseo de contar nuevamente la historia de Hispanoamérica.

Habría que pensar en el deseo colectivo representado en el discurso del “sueño” del criollismo al que refería O’Gorman, en el sentido de representar a una sociedad plural, no obstante el discurso ilustrado y de la élite española y criolla. ¿Cómo explicar entonces que las Pinturas de castas muestran el deseo por conocer lo diferente, por apropiarse de la “piel quebrada”? El análisis cuantitativo sobre las Pinturas de castas puede ayudar a encontrar algunas respuestas.

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 ma-

5 Batchen, Geoffrey. *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004, 7.

yoría 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 pieza 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.⁶ No obstante, la mayor cantidad de sujetos representados son precisamente de las castas y, como mostraremos, 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,⁷ 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.

Un primer punto a considerar es que el origen de estas Pinturas no es exclusivamente de 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 particu-

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

7 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/>, consultado el 5 de noviembre del 2019.

larmente, no presentan a la familia sino a diferentes personajes bien vestidos y más cercanos al costumbrismo.⁸

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, etc.); aunque como ella misma comenta, aún en este periodo los ambientes domésticos tienen el mayor porcentaje entre todas las clasificaciones.⁹

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.

8 Borja Gómez. “Narrar a los habitantes...”

9 Ballesteros Páez, Ma. Dolores. “De Castas y esclavos a ciudadanos...”, Tablas 6 y 7, 114-115. La autora no refiere claramente la fuente de los 417 cuadros analizados, por corresponder a la misma 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.

Matrimonios pinturas de castas

	India	%/TT	Española	%/TT	Castas	%/TT	Total
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
						Total	538*

Fuente: Elaboración propia con base en la plataforma coordinada por: Borja Gómez, Jaime Humberto, Proyecto ARCa Pintura colonial en las Américas, <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 de 2019 a diciembre de 2019. * El asterisco corresponde al total de los cuadros, algunos de los cuales (14) no tenían especificaciones de calidades.

De acuerdo con este cuadro de uniones mixtas en las Pinturas de castas, prácticamente 56 por ciento 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.

La muestra seleccionada, que puede significar una cuarta parte de las Pinturas de castas si pensamos en las más de 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.

Por otra parte, las Pinturas como los datos obtenidos de los registros parroquiales son representaciones, las primeras realizadas por el grupo de pintores y artesanos anónimos (la mayoría), los segundos por los curas de las diferentes parroquias. Aun cuando los registros parroquiales son más detallados, también son una representación que, analizada en el largo plazo y de manera serial, permite ir más allá de las clasificaciones arbitrarias de un solo cura. Sin embargo, lo importante en todo caso, para evitar la discrecionalidad de los sacerdotes o de los pintores, es analizar la información a partir de la historia serial con el fin de ver el conjunto de las representaciones. En el mismo sentido habría que pensar este análisis de las Pinturas de castas, ya que analizadas de manera amplia nos permite encontrar algunas precisiones estructurales sobre las cuales se pueden trabajar aspectos más específicos.

Afortunadamente contamos con los registros parroquiales completos para una parroquia en el siglo XVIII,¹⁰ con los cuales se pueden contrastar las representaciones de las Pinturas dado que se trata de una parroquia que bien puede ser representativa de la 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 lo 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

10 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 parroquia del valle de Huejúcar (Calvillo), que se integraría tardíamente a la parroquia de Aguascalientes.

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 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 élite 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 élite 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 el discurso jerárquico y de limpieza de sangre de la élite, 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 la Nueva España principalmente era el escenario.

Al pintar esta diversidad que pretendía ser regulada por el discurso de la élite, los pintores de castas están apostando también al triunfo del deseo por descubrir lo otro, con lo cual algunos de los pintores de castas realizaron su mejor obra. De hecho, a través de estos cuadros, pintores como José Joaquín Magón comienzan a ser revalorados: de ser un pintor “monótono, frío y tímido”, ahora es un pintor con un estilo personal y vigoroso.¹¹

El cuadro de Luis de Mena es excepcional; sin embargo, es importante concentrarse en una de las más representativas series. No puedo dejar de mostrar mi admiración por los cuadros de Miguel Cabrera. De la serie sólo se conocen 14, faltan el de español y castiza, español; y el de español y morisca, albino, pero en todos hay elementos que muestran la riqueza natural de la Nueva España: la piña, el manjar codiciado por el propio Carlos III y su corte, naranjas, guayabas y plátanos, tejocotes y chayotes, aguacates, etcétera.¹²

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

12 García Sáiz, Ma. Concepción, “Miguel Cabrera”. En Rishel, Joseph J. y Stratton-Pruitt, Suzanne. *The Art in Latin America, 1492-1820*. 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 (ver Imagen 14). 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 los que 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.



Imagen 14. Miguel Cabrera, “De Lobo y de India, Albarazado”, Serie de castas, Museo de América



Imagen 15. Miguel Cabrera, “De Español y de India, Mestiza”, Serie de castas, Museo de América

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... (ver Imagen 15), 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, y como he procurado mostrar, en un lenguaje que se acerca al deseo por la piel oscura.



REFLEXIONES FINALES

Los diferentes escenarios escogidos para observar a las Pinturas de castas van de la revaloración del barroco americano a la estética del deseo, pasando por la creación del estigma sobre el mestizaje, la historiografía específica sobre las Pinturas, la rememoración de la Sagrada familia como esquema iconográfico y todo ello con el propósito de que estos escenarios contribuyan a comprender en su amplitud la diversidad de las colecciones de las Pinturas, pero también la representación de una sociedad cambiante y compleja como la sociedad novohispana en el siglo XVIII.

O’Gorman había sugerido que el “sueño de la Nueva España” del criollismo explicaba en buena medida la literatura barroca, a favor de la idea de ser el ombligo del mundo; sin embargo, el cambio de dinastía y de propósitos imperiales, en un redescubrimiento de los territorios americanos, confrontaron a la élite criolla con el mundo ilustrado, en una disputa sobre la naturaleza misma de las Indias. Por ello, la respuesta novohis-

pana, de Eguiara y Eguren a Clavijero, tuvo en su argumento la contra ilustración originada por Vico y Herder, de ahí que fuera acompañada por la devoción guadalupana como protectora de todas las “naciones”, de un pueblo diverso y plural, frente a los argumentos ilustrados de un mundo degenerado y corrupto.

La revaloración del barroco americano, más allá de las primeras afirmaciones de ser repetitivo y decadente, tiene que ver con el redescubrimiento de pintores como Villalpando y Miguel Cabrera y agregaría, de las Pinturas de Castas. La existencia aproximada de dos mil cuadros de castas ha modificado en particular el panorama de la pintura novohispana. De ahí que sea inevitable pensar estas Pinturas como una respuesta al mundo ilustrado y a los prejuicios burocráticos de los borbones, mostrando la diversidad de una sociedad que no podía ser encasillada. No se trataba, desde luego, de una protesta, pero sí de un juego barroco en donde, como lo sugirió Panofsky, la ironía, incluso la caricatura, el reconocimiento de las imperfecciones de la vida y de un pueblo marcado por sus vicios, van a representar así a una sociedad compleja a través de escenificaciones que nos muestran el surgimiento de un nuevo “pueblo”, cercano también a la vieja “aventura señera” de la riqueza novohispana, en donde los frutos de la tierra compiten con una sociedad plural y las emociones terrenales forman parte del deseo por la “piel quebrada”. Se trata, al final de cuentas, de una alegoría del mestizaje, una representación del “pueblo” integrado por primera vez en sus múltiples expresiones, al mismo tiempo que estas Pinturas representan el viejo sueño novohispano de un pueblo plural e incluyente, la otra “subversión barroca” frente al discurso discriminatorio. Sin olvidar desde luego que son la representación del pueblo vasallo del rey no del pueblo soberano, pueblo que años más tarde haría su aparición.

FUENTES DE CONSULTA

Archivo de imágenes

Borja Gómez, Jaime Humberto, Proyecto ARCa Pintura colonial en las Américas, <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080>. Base de datos e imágenes (417 cuadros con 538 Pinturas) consultada en los años 2019-220.

Bibliografía

- Aguirre Beltrán, Gonzalo. *La Población negra de México. Estudio etnohistórico, Obra Antropológica II*. México, FCE/INI/ Universidad Veracruzana/Gobierno de Veracruz, 3ª ed., corregida y aumentada, 1989.
- Alberro, Solange. “El amancebamiento en los siglos XVI y XVII: el medio eventual de medrar”. En *Familia y Poder en Nue-*

- va España. Memorias del Tercer Simposio de Historia de las Mentalidades*. INAH, 1991, 155-166.
- Alberro, Solange. *Del Gachupín al criollo, O de cómo los españoles de México dejaron de serlo*. El Colegio de México, 1992.
- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 3ª. reimp., 2006.
- Angulo Íñiguez, Diego. “Prólogo”. En García Sáiz, Ma. Concepción. *Las castas mexicanas Un género pictórico americano*. España, Olivetti, 1989.
- Ankersmit, F.R. “Representación histórica”. En *Historia y topología. Ascenso y caída de la metáfora*. Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Arias Hernández, Tomás Dimas. *La población de Sombrerete de 1826 a 1900. Dinámica demográfica y minería*. Instituto Zacatecano de Cultura, 2014.
- 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 2014, 185-210.
- Aumont, Jacques. “El papel del espectador”. *La imagen*. Barcelona, España, Ed. Paidós, 1992, 82-141.
- Baerga, María del Carmen. *Negociaciones de sangre: dinámicas racializantes en el Puerto Rico decimonónico*. Iberoamericana Vervuert/Ediciones Callejón/Universidad de Puerto Rico, 2015.
- Bajtin, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Alianza Universidad, 3ª. reimp., 2003.
- Ballesteros Páez, Ma. Dolores. “De Castas y esclavos a ciudadanos. Imágenes de la población capitalina de origen africano (s. XVIII y XIX)”, Documento consultado en: https://www.academia.edu/35067967/DE_CASTAS_Y_ESCLAVOS_A_CIUDADANOS_IM%C3%81GENES_DE_LA_POBLACION%C3%93N_CAPITALINA_DE_

- ORIGEN_AFRICANO_S._XVIII-XIX , última fecha 4 de julio de 2019.
- Batchen, Geoffrey. *Arder en deseos. La concepción de la fotografía*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.
- Belting, Hans. *La imagen y sus historias: ensayos*. Universidad Iberoamericana, 2011.
- Berlin, Isaiah. *Vico y Herder. Dos estudios en la historia de las ideas*. Henry Hardy (ed.), Ediciones Cátedra, 2000.
- 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*, coord. por Pérez Tostado, Igor y García Hernán, Enrique, 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, consultado el 29 de enero 2019. URL: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/1318> ; DOI: 10.4000/Nuevomundo.1318.
- Blanchard, R. “Les Tableaux de Métissage”. *Journal de la Société des Américanistes de Paris, Nouvelle Serie*, Tomo V, 1908.
- Bloch, Marc. “A favor de una historia comparada de las civilizaciones europeas” (1928). En *Historia e historiadores*. Akal, 1999.
- Borah, Woodrow y Cook, Sherburne F. “Marriage and Legitimacy in Mexican culture: Mexico and California”. En *California Law Review*, Vol. 54, No. 2, may 1966, pp. 946-1008.
- Borja Gómez, Jaime Humberto. “Cuerpo y mortificación en la hagiografía colonial neogranadina”. *Theología Xaveriana*. Bogotá, Colombia, Vol. 57, No. 162, abril-junio 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/>, consultado el 5 de noviembre del 2019.
- Brading, David. “La Monarquía católica”. En Annino, Antonio y Guerra, Francois-Xavier, *Inventando la Nación. Iberoamérica, siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica, 2003, 15-46.
- Brading, David A. *Orbe indiano. De la monarquía católica a la república criolla, 1492-1867*. FCE, 1991.
- Brown, Jonathan. “Cristóbal de Villalpando y la Pintura barroca española”. Introducción en *Cristóbal de Villalpando*. Catálogo razonado elaborado por Juana Gutiérrez Haces *et al.* Fomento Cultural Banamex/Instituto de Investigaciones Estéticas/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Grupo Modelo, 1997, 23-27.
- Burke, Peter, *La cultura popular en la Europa moderna*, Alianza Editorial, 1991.
- Burke, Peter. “El ‘descubrimiento’ de la cultura popular”. En Samuel, Raphael ed. *Historia popular y teoría socialista*. Editorial Crítica, 1984, 78-92.
- Burke, Peter. *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*, Cornell University Press, 2001.
- Calabrese, Omar. *La era neobarroca*. España, Cátedra, 1987.
- Calvo, Thomas. “Calor de hogar: las familias del siglo XVII en Guadalajara”. En Lavrin, Asunción, *Sexualidad y matrimonio de la América hispánica*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Grijalbo, 1991, 309-338.
- . “Concubinato y Mestizaje en el medio urbano: el caso de Guadalajara en el siglo XVII”. *Revista de Indias*. Vol. XLIV, Núm.173, 1984: 203-212.
- . *Poder, religión y Sociedad en la Guadalajara del siglo XVII*. Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos. 1991, además de múltiples ensayos entre los que habría que destacar: *La Nueva Galicia en los siglos XVI y*

- xvii. El Colegio de Jalisco/Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1989.
- _____. *Guadalajara y su región en el siglo xvii, Población y Economía*. Ayuntamiento de Guadalajara, 1992.
- Calleja, Félix. “Descripción de la Subdelegación de Aguascalientes”, Archivo General de la Nación, *Padrones*. Vol. 5, 1792, fojas 1-10.
- Camastro, C., Masera M., Krutitskaya, A. “Tres entremeses del repertorio de un maromero novohispano”. *Revista de Literaturas Populares*, XIV-1, 2014, 6-56.
- Camastro, Caterina. “El Entremés Luisa, de los papeles incautados al maromero José Macedonio Espinosa”, *Boletín del Archivo General de la Nación*. Núm. 18, oct-dic. 2007, 34-50.
- Camastro, Caterina. “Son jarocho: un género lírico musical”. En *Enciclopedia de la literatura en México*. Fundación para las letras mexicanas/Secretaría de Cultura, [En línea], URL: <http://www.elem.mx/genero/datos/14>, consultado en línea el 29 de enero 2019.
- Camba Ludlow, Úrsula. *Imaginario ambiguo, realidades contradictorias. Conductas y representaciones de los negros y mulatos novohispanos, Siglos XVI y XVII*. El Colegio de México, 2008.
- Campos Rivas, Carlos F. “El Discurso social novohispano a través de las Pinturas de Castas”. Vídeo de YouTube, 1:21:56. Publicado el 2 de enero de 2016. <https://www.youtube.com/watch?v=B1Jx-iUeprQ>
- Cañizares Esguerra, Jorge. *Cómo escribir la historia del Nuevo Mundo. Historiografías, epistemologías e identidades en el mundo Atlántico del siglo XVIII*. Fondo de Cultura Económica, 2007.
- _____. “Racial, Religious, and Civic Creole Identity in Colonial Spanish America”, *American Literary History*, Vol. 17, Issue 3, Fall 2005, 420-437.
- Carbajal López, David. *La población en Bolaños, 1740-1848. Dinámica demográfica, familia y mestizaje*. El Colegio de Michoacán, 2008.

- _____. “Reflexiones metodológicas sobre el mestizaje en la Nueva España. Una propuesta a partir de las familias del real de Bolaños, 1740-1822”. En *Letras Históricas*, No. 1, otoño-invierno 2009.
- Carbajal López, David (coord.). *Familias pluriétnicas y mestizaje en la Nueva España y el Río de la Plata*. Universidad de Guadalajara, 2014.
- Carmagnani, Marcelo. “La organización de los espacios americanos en la Monarquía española (siglos XVI-XVIII)”. En Mazín, Óscar y Ruiz Ibáñez Editores, *Las Indias Occidentales. Procesos de incorporación territorial a las Monarquías Ibéricas*. El Colegio de México, 2012, 329-355.
- Casey, James. *España en la Edad Moderna. Una historia social*. Universitat de València, 2001.
- Casey, James. *España en la Edad Moderna. Una historia social*. Universitat de València, 2001.
- Castelló Yturbide, Teresa. “Los cuadros de mestizaje y sus pintores”. *De la Historia. Homenaje a Jorge Gurría Lacroix*. México, UNAM, 1985.
- Castelló Yturbide, Teresa. “La indumentaria de las castas del mestizaje”. *Artes de México, Nueva Época. La Pintura de castas*, No. 8, 1990, 74-76.
- Castelló Yturbide, Teresa y Martínez del Río del Redo, Marita. *Biombos mexicanos*, México, INAH, 1970.
- Castro Morales, Efraín. “Los cuadros de castas de la Nueva España”. *Jahrbuch für Geschichte von Staat, Wirtschaft, und Gesellschaft Latinoamerikas*, 20, Köln, Böehrlau Verlag, 1983.
- _____. “Linajes mexicanos”. En *Espejos distantes. Los rostros mexicanos del siglo XVIII*. Fundación Bancomer, 2ª edición, 2009, 249-299.
- Chartier, Roger. *El mundo como representación: historia cultural, entre práctica y representación*, Gedisa editorial, 2ª edición, 1995.
- Clavel, Ana. “Brevísima historia del deseo”. En *Nexos*, octubre 2010, <https://www.nexos.com.mx/?p=13953>, consultado el 4 de noviembre de 2019.

- Cline, Sarah. "Guadalupe and the Castas: The Power of a Singular Colonial Mexican Painting". *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, Vol. 31, Issue 2, Summer 2015, 218-247.
- Collier, Margaret. "New documents on Lorenzo Rodríguez and his style". *Latin American Art and the Baroque Period in Europe*. Vol. III, Princeton University Press, 1963.
- Comes Peña, Claudia. "Diálogos americanos en torno a una polémica: las respuestas a Martí, dean de Alicante". En Reverte Bernal, Concepción (Ed.). *Diálogos culturales en la Literatura Iberoamericana*. Actas del XXXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Madrid, España, Ed. Verbum, 2003: 257-267.
- Coontz, Stephanie. *Historia del matrimonio. Cómo el amor conquistó el matrimonio*. Gedisa editorial, 2006.
- Cramaussel, Chantal. "Mestizaje y familias pluriétnicas en la villa de San Felipe El Real de Chihuahua y multiplicación de los mulatos en el septentrión novohispano durante el siglo XVIII". En Carbajal López, David (coord.). *Familias pluriétnicas y mestizaje en la Nueva España y el Río de la Plata*. Universidad de Guadalajara, 2014.
- 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, No. 36, enero-junio 2014, 100-117.
- Deans-Smith, Susan. "Creating the Colonial Subject: Casta Paintings, Collectors, and Critics in Eighteenth-Century Mexico and Spain". *Colonial Latin America Review*, Vol. 14, No. 2, December 2005, 169-204.
- De la Serna, Juan Manuel. "Esclavizados y libres. Historia e historiografía de México". En *Cartografías afrolatinoamericanas: perspectivas situadas para análisis transfronterizos*. Buenos Aires, Ed. Biblos, 2013, 263-273.
- De la Torre Villar, Ernesto. *Instrucciones y Memorias de los Virreyes novohispanos*. Estudio preliminar, coordinación, bi-

- bliografía y notas de..., Compilación e Índices Ramiro Navarro de Anda, Tomo I y II, Ed Porrúa, 1991.
- _____. "Defensa y elogio de la cultura mexicana". En, *Juan José de Eguíara y Eguren y la cultura mexicana*. Coordinación y presentación de Ernesto de la Torre Villar, UNAM, 1993.
- De Orellana, Margarita. "La fiebre de la imagen en la Pintura de castas". *Artes de México*, No. 8, 1990.
- De Sambricio, Valentín. *José del Castillo*. Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1957.
- De Ulloa, Jorge Juan y De Ulloa, Antonio. *Noticias Secretas de América*. Parte I y II, Londres, Imprenta de R. Taylor, 1826.
- De Ulloa, Antonio. *Noticias Americanas*. Ed. Nova, 1944.
- _____. *Relación histórica del viaje a la América Meridional* (1748). México, UNAM, 1978.
- Díaz Rementería, Carlos J. "El régimen jurídico del ramo de tributos en Nueva España y las reformas peruanas de Carlos III". *Historia mexicana*. Vol. 28, No. 3, ene. 1979, 401-438.
- Diccionario de Autoridades*. Tomo II, 1729.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo editora, 2ª. ed. aumentada, 2011.
- Didi-Huberman, Georges. *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. ABADA Editores, 2009.
- Donahue-Wallace, Kelly. "Picturing Prints in Early Modern New Spain". *The Americas*, Vol. 64, No. 3, Jan. 2008, 325-349.
- Dubert, Isidro. "Ilegitimidad, matrimonio y mercados de trabajo femeninos en la Galicia interior, 1570-1899". *Obradoro de Historia moderna*. No. 24, 2015, 49-86.
- Dueñas Vargas, Guiomar. *Gender, Race and Class: Illegitimacy and family life in Santa Fe Nuevo Reino de Granada, 1770-1810*. Ph.D. Dissertation, University of Texas at Austin, August 1995.

- Earle, Rebecca. "The Pleasures of Taxonomy: Casta Paintings, Clasification, and Colonialism", *The William and Mary Quarterly*, Vol. 73, No. 3, July 2016, 427-466.
- Eguiara y Eguren, Juan José. *Bibliotheca mexicana*. Compilación, prólogo y notas de De la Torre Villar, Ernesto, con la colaboración de Navarro de Anda, Ramiro, México, UNAM, 1986/1990, 5 vol.
- Estrada de Gerlero, Elena Isabel. "Las pinturas de castas, imágenes de una sociedad variopinta". En *México en el Mundo de las Colecciones de Arte*. Coordinación general del proyecto María Olga Sáenz González, Secretaría de Relaciones Exteriores/UNAM/CONACULTA, 1994.
- _____. "La reforma borbónica y las pinturas de castas novohispanas". *El arte y la vida cotidiana*. XVI Coloquio Internacional de Historia del Arte, IEE/UNAM, 1995, 217-152.
- 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.
- Flinn, Michael W. *El sistema demográfico europeo, 1500-1820*. Editorial Crítica, 1989.
- Florescano, Enrique. "Mestizaje y diversidad". Vídeo de YouTube: 51:48. Publicado el 13 de enero de 2016. https://youtu.be/aZ8JFs3mj2k?list=PLTCv8PKGAsfEEemH_2lNhmZ4BpjYl6o5q
- Freedberg, David. "Antropología e historia del arte: ¿El fin de las disciplinas?", *Revista Sans Soleil-Estudios de la Imagen*, Vol. 5, No. 1, 2013, 30-47.
- García Sáiz, Ma. Concepción. *Las castas mexicanas. Un género pictórico americano*. España, Olivetti, 1989.
- _____. "Los Instrumentos del conocimiento: América entre el mito y la realidad". *Anales del Museo de América*, vol. 1, 1993, 23-36.
- _____. "Textos Siglos XVI al XIX. Arte colonial. Las Castas". *Museo de Historia Mexicana*, Monterrey, N.L., 1994.

- _____. “Miguel Cabrera”. En Rishel, Joseph J. y Stratton-Pruitt, Suzanne. *The Art in Latin America, 1492-1820*. Philadelphia Museum of Art/Antiguo Colegio de San Ildefonso/ Los Angeles County Museum of Art/Yale University Press, 2006, 402-409.
- Gerbi, Antonello. *La disputa del Nuevo Mundo. Historia de una polémica, 1750-1900*. Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Ghirardi, Mónica. *Matrimonios y familias en Córdoba, 1700-1850. Prácticas y representaciones*. Universidad Nacional de Córdoba/Centro de Estudios Avanzado, 2004.
- Girón Pascual, Rafael M. “Exogamia, endogamia e ilegitimidad: estrategias familiares de los mercaderes genoveses de Granada durante la edad moderna (ss. XVI-XVIII)”. *Historia y Genealogía*. No. 3, 2013, 83-98.
- Gonzalbo, Pilar. “Familia y vida privada: dos temas paralelos”. En *Obradoiro de historia moderna*, No. 3, Universidad de Santiago de Compostela, 1994.
- Gonzalbo, Pilar. “La familia educadora en Nueva España: un espacio para las contradicciones”. En Gonzalbo Aizpuru, Pilar (Coord.). *Familia y educación en Iberoamérica*. El Colegio de México, 1999, 43-56.
- Gonzalbo, Pilar. “La Trampa de las castas”. En Alberro, Solange y Gonzalbo, Pilar. *La Sociedad Novohispana. ¿Estereotipos y realidades?* El Colegio de México, 2013.
- González Esparza, Víctor M. *Resignificar el mestizaje Tierra Adentro. Aguascalientes, Nueva Galicia, Siglos XVII y XVIII*, El Colegio de San Luis/Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2018.
- González Esparza, Víctor M. *Dejando los restos del naufragio. Fragmentos para una historia cultural*. Universidad Autónoma de Aguascalientes, 2016.
- González Flores, José Gustavo. *Mestizaje de papel. Dinámica demográfica y familias de calidad múltiple en Taximaroa (1667-1826)*. El Colegio de Michoacán/Universidad Autónoma de Coahuila, 2016.

- González García, José M. “Diosa fortuna e identidades barrocas”. En *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*. Mayo-junio 2010, 467-478.
- González Undurraga, Carolina. “De la Casta a la Raza. El concepto de raza: un singular colectivo de la modernidad. México, 1750-1850”. *Historia mexicana*, Vol. LX:3, 2011, 1491-1525.
- Goody, Jack. *La Familia Europea*. Ed. Crítica, 2001.
- Gruzinski, Serge. *El pensamiento mestizo*, Ediciones Paidós Ibérica, 2000.
- . “Los efectos admirables de la imagen barroca”. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*. México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Guerra, Francois-Xavier, “El Ocaso de la Monarquía hispánica: revolución y desintegración”. En Annino, Antonio y Guerra, Francois-Xavier, *Inventando la Nación Iberoamérica, siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica, 2003, 17-151.
- Guerra, Francois-Xavier. “Las Mutaciones de la identidad en la América Hispánica”. En Annino, Antonio y Guerra, Francois-Xavier. *Inventando la Nación Iberoamérica, siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica, 2003, 185-220.
- Gutiérrez Gutiérrez, José Antonio. “Aguascalientes a través del Padrón de 1648”. En *Folio*, Archivo Histórico de Aguascalientes, Año 1, No. 1, 1999.
- Gutiérrez Haces, Juana. “¿La pintura novohispana como una *koiné* pictórica americana? Avances de una investigación en ciernes”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. No. 80, 2002, 47-99.
- Hamy, E.T. *Decades Americanae, Mémoires D’Arcuéologie et D’Ethnographie Américaneis*. París, Ernest Leoux Editor, ca. 1882.
- Hauser, Arnold. “El concepto del barroco”. *Historia social de la literatura y el arte* 2. Editorial Labor, 22ª edición, 1993, 91-102.

- Hernández-Durán, Ray. “El *Encuentro* de Cortés y Moctezuma: The Betrothal of Two Worlds in Eighteenth-Century New Spain”. *Woman and Art in Early Modern Latin America*. Edited by Kellen Kee McIntyre and Richard E. Phillips, Leiden/Boston, Brill, 2007, 181-206.
- Humboldt, Alejandro De. *Ensayo político sobre el Reino de la Nueva España*, Estudio preliminar, revisión del texto, co- tejos, notas y anexos de Juan A. Ortega Mediana, Méxi- co, Editorial Porrúa, Col. Sepan Cuantos núm. 39, 6ª ed., 2002, 89-90.
- Illades, Carlos. “La representación del pueblo en el segundo romanticismo mexicano”. *Signos Históricas*, No. 10, julio- diciembre, 2003, 17-36.
- Insaurrealde Caballero, Mirta Asunción. *La pintura a inicio del si- glo XVIII novohispano. Estudio formal, tecnológico y documen- tal de un grupo de obras y artífices: Los Arellano*. Tesis para optar al grado de Doctora en Historia del Arte, UNAM, 2018, 183-189.
- Jiménez Rueda, Julio. “Textos literarios de la época colonial. Advertencia general”. *Boletín del AGN*, XV-2, 1944, 198- 208, 331-367.
- Katzew, Ilona. *Las Pinturas de castas*. Ed. 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... En De Basa- rás, Joaquín Antonio, *Origen, costumbres y estado presente de mexicanos y filipinos. Descripción acompañada de 106 es- tampas de colores (1763)*. México: Landucci editores, 2006.
- _____. “The Invention of Casta Painting: Race and Science in the Age of Enlightenment”. Vídeo de Youtu- be, 1:14:42. Publicado el 8 de marzo de 2019. [https:// www.youtube.com/watch?v=YPB_GFyrXww](https://www.youtube.com/watch?v=YPB_GFyrXww).

- Kertzer, David I. y Barbagli, Mario (Comps.). *La vida familiar a principios de la era moderna (1500-1789)*. Historia de la familia europea, Vol. I, Paidós, 2002.
- . *La vida familiar desde la Revolución francesa hasta la Primera Guerra Mundial (1789-1913)*. Historia de la familia europea, Vol. II, Paidós, 2003.
- Konetzke, Richard. “El mestizaje y su importancia en el desarrollo de la población durante la época colonial”. *Revista de Indias*, VII, 1946, 7-44, 215-237.
- Kubler, G. y Soria, Martin. *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions, 1500-1800*. Penguin Books, 1959.
- Kubler, George. *Picture Writing from Ancient Southern Mexico: Mixtec Place Signs and Maps* by Mary Elizabeth Smith, Review by... *American Anthropologist*, Vol. 76, No. 3, Sep., 1974, 670-672.
- Lafaye, Jacques. “De sangre ‘limpia’ y ‘castas de mezcla’”. En *Espejos distantes. Los rostros mexicanos del siglo XVIII*. Fundación Bancomer, 2ª. edición, 2009, 109-163.
- . “La Sociedad de castas en la Nueva España”. *La Pintura de Castas, Artes de México*, No. 8 (verano de 1990), 24-35.
- Laslett, Peter. “Long-term trends in bastardy in England”. *Family life an illicit love in earlier generations*. Cambridge University Press, 1977, 102-159.
- Lavrin, Asunción. *Sexualidad y matrimonio de la América hispánica*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Grijalbo, 1991.
- 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, 30-65.
- Lida, Clara E. “¿Qué son las clases populares? Los modelos europeos frente al caso español en el siglo XIX”. En *Historia social*, No. 27, 1997, 3-21.

- Lordon, Frédéric. *La sociedad de los afectos. Por un estructuralismo de las pasiones*. Trad. De Antonio Oviedo, Argentina, Adriana Hidalgo editora, 2018.
- López Beltrán, Carlos. “Sangre y temperamento. Pureza y mestizajes en las sociedades de castas americanas”. En Gorbach, Frida y López Beltrán, Carlos (eds.). *Sabores locales: Ensayos sobre historia de la ciencia en América Latina*. El Colegio de Michoacán, 2008, 289-342.
- Mcewan, Ian. “La literature del deseo”. *Babelia El País*, 10 de agosto de 2019.
- Macfarlane, Alan. “Amor y capitalismo”. En *La cultura del capitalismo*, FCE, 1993.
- Manrique, Jorge Alberto. “Del barroco a la ilustración”. En *Historia general de México*. Coordinación Daniel Cosío Villegas, Vol. I, El Colegio de México, 1991.
- _____. “Sobre el barroco americano”. *La palabra y el hombre*, 19, Jalapa, 1961, 441-449.
- _____. “El trasplante de las formas artísticas españolas a México”. *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanista.*, México, El Colegio de México, 1970.
- _____. “La Estampa como fuente del arte en la Nueva España”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. Vol. XIII, No. 50, 1982, 55-60.
- Margadant, Guillermo F. “La familia en el derecho novohispano”. En *Familias novohispanas siglo XVI al XIX*. Seminario de historia de la familia, Colegio de México (Centro de Estudios Históricos), 1991, 31-39.
- Mateo, José. “Bastardos y concubinas. La Ilegitimidad conyugal y filial en la frontera pampeana bonaerense (Loboas 1810-1869)”. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”*, Tercera serie, No. 13, 1er. Semestre de 1996: 7-33.
- Mintz, Sidney W. y Price, Richard. *El origen de la cultura africano-americana. Una perspectiva antropológica*. CIESAS/UAM/ Universidad Iberoamericana, 2012.

- Miño Grijalva, Manuel. *El mundo novohispano. Población, ciudades y economía, siglos XVII y XVIII*. Fideicomiso Historia de las Américas/FCE/El Colegio de México, 2001.
- Moraña, Mabel. “Barroco y conciencia criolla en Hispanoamérica”. En *Viaje al Silencio, Exploraciones del discurso barroco*. UNAM, 1998, 25-48.
- . “Para una relectura del barroco hispanoamericano: problemas críticos e historiográficos”. En *Viaje al silencio: Exploraciones del discurso barroco*. Facultad de Filosofía y Letras/UNAM, 1998.
- Mörner, Magnus. *El mestizaje en la historia de Ibero-América*. Informe sobre el estado actual de la investigación, Estocolmo, Suecia, Biblioteca e Instituto de Estudios Ibero-Americanos de la Escuela de Ciencias Económicas, 1960.
- . *La mezcla de razas en la historia de América Latina*. Ed Paidós, 1969.
- . *Estado, razas y cambio social en la Hispanoamérica colonial*. SEP/Setentas 128, 1973.
- Moyssén, Xavier. “La Pintura flamenca, Rubens y la Nueva España”. *Anuario de Historia de América Latina*. No. 20, 1983, 699-706.
- Mues Orts, Paula. *La libertad del pincel. Los discursos sobre la nobleza de la pintura en la Nueva España*. México, Universidad Iberoamericana, 2008.
- Mues Orts, Paula. “Estampas y modelos: copia, proceso y originalidad en el arte hispanoamericano y español del siglo XVIII”. *Monográfico* 5, año 9, 2017.
- Navarrete, Federico. “Mestizos e indios en el México contemporáneo”. En *Las relaciones interétnicas en México*, UNAM, 2004: 7-20.
- Navarrete, Federico. *México racista, una denuncia*. Grijalbo, 2016.
- Obara-Saeki, Tadashi-Viqueira Alban, Juan Pedro. *El arte de contar tributarios. Provincia de Chiapas, 1560-1821*. El Colegio de México, 2017.

- O’Gorman, Edmundo. “‘Meditaciones sobre el criollismo’, con respuesta de Salvador Novo”. En *Memoria de la Academia mexicana. Discursos de recepción, Homenajes, Oraciones fúnebres, Noticias*. Tomo XXI, México, Academia Mexicana, 1975, 84-99.
- Otis-Cour, Leah. *Historia de la Pareja en la Edad Media. Placer y amor*. Prólogo de Juan Pablo Fusi, Siglo XXI de España editores, 2000.
- Panofsky, Erwin. “¿Qué es el barroco?” En *Sobre el estilo*. Barcelona, 2000.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. España, FCE, 2ª reimp, 1998.
- Pérez Salas, María Esther. *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*. IIEE/UNAM, 2005.
- Pérez Vejo, Tomás. “Pinturas de Castas. La memoria del ideal novohispano”. En *Obras Maestras novohispanas*. Cydsa, 2013, 145-198.
- Pollack, Aaron. “Hacia una historia social de tributos de indios y castas en Hispanoamérica. Notas en torno a su creación, desarrollo y abolición”. *Historia mexicana*, Vol. 66, No. 1 (261), julio-septiembre 2016, 65-160.
- Pratt, Mary Louise. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Fondo de Cultura Económica, 2010.
- Rovira, José Carlos. “Para una revisión de la polémica mexicana dieciochesca con Manuel Martí, Deán de Alicante”. *Sharq-Andalus*. Homenaje a M. Jesús Rubiera Mata, Vol. 10-11, 1993-1994, 607-636.
- 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*, No. 56 (2017), 1-25.
- _____. “Nueva España: imágenes de una identidad criolla”. En Florescano, Enrique (Coord.). *Espejo mexicano*. Fondo de Cultura Económica/Consejo Nacional para la

- Cultura y las Artes/Fundación Miguel Alemán A.C., 1ª reimp., 2013, 72-115.
- Rutsch, Mechthild. “Entre Nicolás León y Franz Boas: una disputa y sus consecuencias en la antropología física en México”. Ponencia presentada en la VII Conferencia Internacional de Antropología, 2004. Documento descargado de Cuba Arqueológica: www.cubarqueologica.org
- Sánchez-Albornoz, Nicolás. *La población de América Latina. Desde los tiempos precolombinos hasta el año 2000*. Alianza editorial, 2ª ed. 1977, 148.
- Sarduy, Severo. *El barroco y el neobarroco*. Buenos Aires, El cuenco de plata, 2011.
- Seed, Patricia. *Amar, honrar y obedecer en el México colonial. Conflictos en torno a la elección matrimonial, 1574-1821*. Alianza editorial/CONACULTA, 1991.
- Schaub, Jean-Frédéric. *Para una historia política de la raza*. FCE, 2019.
- Shorter, Edward. *Written in the Flesh: A History of Desire*. University of Toronto Press, 2005.
- Sigaut, Nelly. “Éste que ves, engaño colorido...”. *Monográfico* 5, año 9, 2017.
- Sigüenza y Góngora, Carlos de. *Seis Obras*. Prólogo de Irving A. Leonard, Biblioteca Ayacucho, 1984.
- Smith, Mary Elizabeth. *Picture Writing from Ancient Southern Mexico: Mixtec Place Signs and Maps*. University of Oklahoma Press, 1973.
- Solórzano Pereira, Juan de. *Política Indiana*. “Cap. xxx”, Madrid, 1648.
- Stavenhagen, Rodolfo. *Sociología y subdesarrollo*. México, Nuestro Tiempo, 1981, 15-84.
- Stolcke, Verena. *Racismo y sexualidad en la Cuba colonial*. Alianza editorial, 1992.
- Tappan Velázquez, Martha Margarita. “La representación del mundo en el género de escritura del siglo XVI: Repertorio

- de los tiempos”. Tesis para obtener el grado de Doctor en Historiografía, UAM, 2011.
- Taylor, William. “Castas razas y clasificación”. *Historias*, 73, INAH, mayo-agosto 2009, 37-46.
- Terrazas, Abel Rogelio. “El Atril como personaje literario. Elementos de las representaciones en algunas escenificaciones cómicas del siglo XVIII”. *Revista de El Colegio de San Luis*. Año VIII, No. 17, sept.-dic. 2018, 273-302.
- Todorov, Tzvetan. *La pintura de la Ilustración. De Watteau a Goya*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2014.
- Torres Franco, Carmen Paulina. *¿Entre parientes? Reconstrucción de familias y estrategias matrimoniales en la Parroquia de Encarnación, 1778-1822*. El Colegio de Michoacán, 2017.
- Torres Quintero, G., *México hacia el fin del virreinato español. Antecedentes sociológicos del pueblo mexicano (c. 1921)*, Editorial COSMOS, 1980.
- Tovar de Teresa, Guillermo. “Consideraciones sobre retablos, gremios y artífices de la Nueva España en los siglos XVII y XVIII”. *Historia mexicana*, Vol. 34, No. 1 (133), julio-septiembre 1984, 5-40.
- Trens, Manuel, *María. Iconografía de la virgen en el arte español*. España, Plus-Ultra, 1947, 112, Cit.pos. https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/islandora/object/pintura%3A2173, consultado el 25/01/2019.
- Tutino, John. *Creando un nuevo mundo. Los orígenes del capitalismo en el Bajío y la Norteamérica española*. El Colegio de Michoacán/Universidad Intercultural del estado de Hidalgo/FCE, 2016.
- Twinam, Ann. “Honor, sexualidad e ilegitimidad en la Hispanoamérica colonial”. En Lavrin, Asunción (Coord.). *Sexualidad y matrimonio en la América hispánica, siglos XVI-XVIII*. Grijalbo/CONACULTA, 1991, 127-171.
- . “Las reformas sociales de los borbones: una reinterpretación revisionista”. *Revista Montalbán* (Dossier: la

- familia en América Latina). Universidad Católica Andrés Bello, 34, 2001, 219-244.
- _____. *Vidas públicas, secretos privados. Género, honor, sexualidad e ilegitimidad en la Hispanoamérica colonial*. Argentina, Fondo de Cultura Económica, 2009.
- _____. *Purchasing Whiteness. Pardos, Mulattos, and the Quest for Social Mobility in the Spanish Indies*. Stanford University Press, 2015.
- Velázquez, María Elisa. *Mujeres de origen africano en la capital novohispana, siglos XVII y XVIII*. INAH/UNAM, 2006.
- _____. “Aportes y debates recientes sobre africanos y afrodescendientes en México”. En *A Contra corriente. Una revista de historia social y literatura de América Latina*, 7.3, Spring 2010: 419-426.
- Velázquez, María Elisa e Iturralde Nieto, Gabriela. *Afrodescendientes en México, Una historia de silencio y discriminación*. México, CONAPRED/INAH, 2012.
- Villarroel, Hipólito. *Enfermedades políticas que padece la capital de esta Nueva España*, México, Porrúa, 1999.
- 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.
- Vinson III, Ben y Vaughn, Bobby. *Afroméxico. Herramientas para la historia*. México, CIDE/FCE, 2004.
- Viqueira Albán, Juan Pedro. *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces*. Fondo de Cultura Económica, 1ª. reimp., 1995
- _____. “Reflexiones contra la noción histórica de mestizaje”, *Nexos*, (México), 2010: 76-83.
- _____. “Discutamos México 2010”. Dedicado al mestizaje: “Mestizaje y diversidad” coordinado por Enrique Florescano, con la participación de Mauricio Tenorio, José Antonio Aguilar Rivera y Juan Pedro Viqueira; pue-

de verse en: https://youtu.be/aZ8JFs3mj2k?list=PLTCv8PKgAsfEEemH_2lNhmZ4BpjYl6o5q

Wiesner-Hanks, Merry E. *Cristianismo y sexualidad en la Edad Moderna. La regulación del deseo, la reforma de la práctica*. Ediciones Akal, 2001.

Wade, Peter. *Race and Sex in Latin America*. Pluto Press, 2009.

Zermeño-Padilla, Guillermo. “Del Mestizo al mestizaje: Arqueología de un concepto”. En *Memoria y Sociedad*. Bogotá, Colombia, enero-junio 2008, 12(24): 79-95.

**LA *SUBVERSIÓN BARROCA*
O DE LA PINTURA DE CASTAS**

Primera edición 2021 (versión electrónica)

El cuidado y diseño de la edición estuvieron
a cargo del Departamento Editorial
de la Dirección General de Difusión y Vinculación
de la Universidad Autónoma de Aguascalientes.