

Pintura de castas, una interpretación

ANA JULIA ARROYO URIÓSTEGUI

Programa de Educación Continua, CyAD

Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco

julia_anaarroyo@yahoo.com.mx

PALABRAS CLAVE

Castas
Género de castas
Mestizaje
Limpieza de sangre
Raza
Linaje

KEYWORDS

Caste
Gender caste
Miscegenation
Cleaning blood
Race
Lineage

El tema de la pintura de castas del siglo XVIII ha sido retomado en diversos estudios, ya que en estos cuadros se intentaron fijar grupos étnicos, mostrar los productos de América y su desarrollo económico social. Si bien con el movimiento de Independencia se dejó de lado esta forma de interpretación visual, a finales del siglo XIX, fue motivo de diversos estudios que se interesaron en la taxonomía que representaban y las distintas mezclas que se mostraban. En el XX, en primera instancia se consideró a los cuadros como formas de registro visual, pero hacia los noventa se realizaron investigaciones en torno a la interpretación de las imágenes y el contexto histórico en que fueron realizadas. Para la primera década del presente siglo, se desarrollaron investigaciones en torno al mestizaje, las mezclas y la limpieza de sangre que nos han permitido comprender como estos conceptos fueron utilizados en la conformación de una sociedad estratificada y subordinada a los designios españoles, que se evidencia en este género pictórico.

The theme of the painting of the 18th century Caste has been taken up in various studies, as these boxes are tried to fix ethnic groups, show the products in America and its economic and social development. While with the independence movement was set aside this form of visual interpretation, at the end of the 19th century, was the subject of several studies that were interested in the taxonomy representing and different mixes that were displayed. In the 20th century, in the first instance he saw the boxes as forms of visual record, but toward the 1990s research was carried out on the interpretation of the images and the historical context in which they were made. For the first decade of the present century, developed research on the miscegenation, mixtures and the purity of blood that have allowed us to understand how these concepts were used in the creation of a stratified society and subordinated to the Spanish designs, which is evident in this pictorial genre.



INTRODUCCIÓN

La pintura de castas del siglo XVIII ha sido estudiada e interpretada desde diversos enfoques. Con la abolición de la esclavitud y la proclamación de la igualdad de los mexicanos por el movimiento de Independencia, esta forma de interpretación visual cayó en desuso; no obstante, a finales de XIX su contenido motivó diversos estudios sobre los distintos grados de mezcla racial. A principios del XX se vio a los cuadros como formas de registro visual, pero fue hacia los noventa cuando se realizaron investigaciones en torno a la interpretación de las imágenes y el contexto histórico en que fueron realizadas.

En 1989, María Concepción García Sáiz, en *Las castas mexicanas un género pictórico americano*, por primera vez nos mostró un catálogo de la vasta producción de este género pictórico de autores conocidos y anónimos, resaltando su importancia como obra de arte y su evolución estilística, así como su posible función para el conocimiento de la vida en la Nueva España; por su parte, el trabajo de Llona Katzew en *La pintura de castas. Representaciones raciales en el México del siglo XVIII* (2004), hace una investigación contemporánea en la que plantea cómo la producción de imágenes codificó los significados, pero cómo políticamente los significados evolucionaron; nos habla de los pintores y la importancia del gremio, así también analiza distintos documentos que permiten comprender el contexto en que se desarrolló este género.

Asimismo, se han realizado investigaciones en torno al mestizaje, las mezclas y la limpieza de sangre para comprender como estos conceptos fueron utilizados para conformar una sociedad estratificada y subordinada a los designios españoles, aspecto que se devela en diversos documentos y en la pintura de castas. Este hecho muestra la importancia que sigue teniendo el discurso racial y la idea de la pigmentocracia que aún prevalece, “como una herencia perniciosa de los antepasados mestizos (Campos: 2014)”.

Cabe mencionar que las categorías raciales como categorías biológicas se han desechado, sin embargo, en la vida cotidiana siguen empleándose como conceptos peyorativos, de menosprecio, insulto y sobajamiento, que muestran cómo este pensamiento discriminatorio ha prevalecido a través de los siglos: así escuchamos expresiones semejantes a “eres un ladino”, en referencia al indio que se vestía como español, aparentando algo que

no era, o que “te están negreando”, para recordarte que trabajas como esclavo. En la encuesta aplicada por el Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación en 2010 se acotó que el “racismo, la discriminación racial, la xenofobia y las formas conexas de intolerancia se producen por motivos de raza, color, linaje u origen nacional o étnico” (Conapred, 2011: 16). Un resultado que se destaca fue que 30% de los encuestados dijeron que no se respetan los derechos de las personas de otra “raza”, es decir, con distintas características fenotípicas (rasgos físicos como el cabello, tono de piel, forma de la cara, etc.) (Conapred, 2011: 29).

En 2012, se realizó un reporte por parte del Conapred en el que se utilizó categorías como la apariencia física y la clase social, que resulta de gran importancia, pues en los años noventa todavía el gobierno mexicano negaba que el racismo fuera una práctica común entre los mexicanos, y es hasta el siglo XXI cuando “se promovió la iniciativa de Ley Federal para Prevenir y Eliminar la Discriminación (Ifped) y la creación de un consejo nacional dedicado a velar por su cumplimiento” (Conapred, 2012: 41).

Evidencias de la idea de la supremacía del hombre blanco se pueden encontrar en distintos textos literarios como en el siguiente fragmento del cuento *La cabra de dos patas* en *El Diosero* (Rojas, 2005:89):

...La raza no tiene nada que ver... y menos cuando se trata de la raza que ustedes los indios quieren conservar... ¡Bonita casta que no sirve más que para asustar a los niños que van a los museos!

... A lo mejor tú sales ganando un *nieto mestizo*. Un *hijo de blanco* que será más *inteligente* que tú.¹

O en la obra teatral *La navaja* del libro *Armas blancas* (Rascón, 1990: 63):

Amparo: Bueno, todavía no se ha formalizado nada, porque queremos que la niña crezca un poco más... ¿Sabías que ya tengo una hija?

Ángel: Es la primer noticia... ¿Y a quién se parece?

Amparo: A mí, aunque *la pobre nació morenita*.²

¹ Cursivas de la autora.

² Cursivas de la autora.

La vigencia de esta visión del blanco como mejor y más inteligente persiste, como si fuera algo natural, aun cuando su construcción se haya desarrollado a lo largo de los años, no cabe duda que esta mirada del otro sobre el otro sigue funcionando. Si bien en el siglo XIX el movimiento de independencia planteó la abolición de la esclavitud y la igualdad entre los mexicanos, y las series de castas dejaron de realizarse, prevalecen conceptos como raza, indio, cambujo y negro, en sentido ofensivo. Por ello, son de gran valor los estudios de este género pictórico, ya que resaltan su carácter artístico, pero también lo identifican como producto de una concepción de estratificación social prevaleciente en algunos círculos de la élite española. La naturaleza artificial de las pinturas nos presenta una forma de ver la sociedad, pero las posibilidades de ir más allá de lo aparente nos permiten profundizar en el motivo de las mismas, de ahí la importancia de revisar las investigaciones más recientes en torno a este discurso para comprender el pensamiento de esa época y cómo se persuadió a los no españoles y criollos de la “naturalidad” de esta diferenciación.

SOBRE LOS CONCEPTOS

Respecto a este tipo de pinturas, Jaime Cuadriello (2004: 96) menciona que el término de cultura híbrida [mezclada] no “ayuda del todo a satisfacer la explicación histórica de las imágenes, ante la incómoda contaminación de las muchas identidades coloniales con la memoria de la historia antigua, acaso sólo ayuda a distinguir su formulación visual, como si se tratase de un injerto recibido y reciclado en un sistema de representación que es, por lo demás, sumamente ecléctico”. No obstante, el análisis de las pinturas de castas nos permite identificar una interpretación de la realidad, a distinguir su formulación visual y el trasfondo de su producción.

Para entender el concepto de género de castas es necesario distinguir que cuando hablamos de pintura de género nos referimos a la que tenía como tema: costumbres, paisajes, naturaleza muerta, lo popular y lo cotidiano, de ahí que la pintura de castas sea considerada pintura de género por mostrarnos una población clasificada por el color y su economía, mediante la mimesis que utiliza ciertos rasgos representativos del modelo, aparentando una realidad, pero en forma ideal (Fernández de Urquiza, 2009).

Con respecto al traslado del concepto de castas a las Américas, Thomas Cummins apunta que el “término casta viene del latín *castus*, que quiere decir puro o casto. El proyecto colonizador global transforma el término casta, que se convierte en algo diferente en las Américas (Catelli, 2012)”. Por eso, la casta representada en este género en realidad se refiere a las diferentes mezclas raciales que conformaban la sociedad, así como la posición socioeconómica que tenían (Katzew: 2004: 39) y su valor moral; los cuadros nos ofrecen indicios de esa necesidad de clasificar al diferente, de ordenarlo en un doble sentido, visual (por el color de la piel) y social.

En ese sentido, el término limpieza de sangre (que se relaciona con la mácula o el color oscuro de la piel) se refiere a no tener mezcla, primero de moros y judíos, luego de indios, negros y asiáticos. De ahí surge el concepto de calidad como lo que reflejaba la reputación de un individuo, “Su color, ocupación y riqueza podían incidir sobre su calidad, en la misma medida que su limpieza de sangre, honor, integridad (Katzew, citada por Bermúdez, 2009: 66)” y procedencia, por lo que el concepto de raza no era lo único que se tomaba en cuenta a la hora de designar ocupaciones o contraer matrimonio.

El linaje se aplica a la descendencia de cualquier familia, de ahí que el concepto de raza se manejaba como sinónimo de calidad de origen o linaje (Castillo, 2011: 221).

SOBRE LA “MALA SANGRE”

A partir de la conquista, los españoles trasladaron su forma de pensar a sus dominios americanos. Por ello, su ideología centrada en la pureza de sangre prevaleció y se extendió en sus círculos, y así aparece en las pinturas: el español, primero y sobre los otros es la constante en éstas, lo que muestra una jerarquía social basada en la raza, en el color de la piel, en la mancha.

El imaginario ibérico de valoración de la limpieza de sangre fue un “importante factor de distinción en España moderna, [pues] en América se impuso a indios y negros una discriminación semejante a la que sufrían judíos y mahometanos en la Península Ibérica (Almeida de Souza, 2006: 96)”.

Prejuicio que en España se manifestó incluso desde principios del XVII con don *Quijote*, en 1605, que inicia “En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme...”, que a decir de Rodríguez tiene relación con

el origen posiblemente judío de Miguel de Cervantes, es decir, no cristiano viejo, por lo que La Mancha, a juicio de éste “es un término simbólico y no real, ya que alude a los manchados o no limpios de sangre según la concepción religiosa de la época (citado por Villaverde, 2002: 196).”

De acuerdo con López Beltrán, las castas son una ocurrencia central en la historia de la modernidad. Los personajes mostrados no son “raras producciones” como las denominaría el virrey Amat, sino seres humanos nacidos en situaciones confusas (289). El pretexto de la mancha de sangre dio pie a construir una idea de superioridad para permitir el señoreamiento de los españoles peninsulares incluso por encima de los criollos, lo cual provocó descontentos y sublevaciones que dieron origen al movimiento de Independencia, lo que contradice el determinismo de castas que mostraban las pinturas, como si esa sociedad estuviera dispuesta sin más a aceptar esta jerarquización, sin cuestionamiento.

Las pinturas, sin embargo, parecieran tener un valor etnográfico por la identificación de las castas en sus usos y costumbres, como producto ideológico social y cultural, pues retomando a López, al “llamarlos ‘producciones’ o resultados de ‘sucesivas generaciones’ [...] es ya materializar, dar un carácter fisiológico a su peculiaridad, su otredad, y facilitar el determinismo que hace que las ‘inclinaciones y propiedades’ morales estén ligadas a las modalidades que los cuerpos adopten (López: 290)”. Aunque en realidad su cualidad idílica, ilusoria, les resta veracidad.

De hecho, uno de los factores para que los españoles impusieran su autoridad fueron los prejuicios raciales, que a decir de Chance y Taylor tomaron forma como sistema cognitivo y legal de categorías socio-raciales jerarquizadas y legalizadas por los españoles para tener un mejor control del creciente mestizaje (citados por Katzew, 2004: 43).

Esta clasificación presente en las series de castas devino en gran medida en un esfuerzo nominativo y taxonómico (López: 302), que de alguna manera nos remite a la Ilustración española, que estaba interesada en el orden de los seres humanos, los animales y las plantas de su entorno, así como de lo extraño, lo extranjero, lo exótico; si bien esta jerarquización social en nuestro país venía realizándose desde el siglo XVI. Además era una forma de mostrar el dominio español que le permitiría transformar la sociedad y modernizar el

Estado, es decir, que los borbones retomarían las riendas económicas y políticas de las colonias, lo que obligaba a replantear el papel de los españoles, pues la ilustración, a su vez, favoreció el surgimiento de una ilustración criolla, que entraría en conflicto con el centralismo impuesto, que los limitaba, sobre todo, en las actividades económicas. Por tanto, esta necesidad de reafirmar el poder de los europeos puede tener relación con la producción de cuadros hacia la segunda mitad del siglo XVIII, pues la mayoría de las series conocidas son de este periodo y en ellas el protagonista no es el criollo sino el español.³

Llama la atención que en esta necesidad de reforzar la autoridad de la dinastía y de conservar su poder en sus colonias, a su vez, se fortaleciera la autoridad eclesiástica, enfatizando el poder absoluto de la Iglesia, lo que le permitió continuar con el control de los feligreses que favoreció en cierta medida la disminución de las tensiones entre españoles y criollos.

DE LOS PINTORES

Los pintores representan y presentan una época determinada, como fue el caso de Juan Rodríguez Juárez, Luis de Mena, Miguel Cabrera, José Joaquín Magón, Andrés de Islas, Ignacio María Barreda, Andrés de Islas, Ignacio de Castro y José de Páez. Estos artistas del género de castas, concordando con Gombrich (17), tenían una intención, pues “el arte no se produce en un espacio vacío, [ya] que ningún artista es independiente de sus predecesores y modelos”, de su posición social y de su contexto.

Al respecto Sonia Lombardo de Ruiz (1982: 35) dice que: “Respondiendo a la introducción de las reformas borbónicas, la representación de imágenes sufrió un proceso de desacralización”, por ello, considero, fue posible el surgimiento de un género que muestra temas cotidianos, de trabajo y familiares, en lo que la Academia de San Carlos tuvo un papel fundamental al promoverlos.

El hecho de que los pintores contribuyeran a construir una forma de mirar al otro mediante la representación visual evidencia la importancia tanto del tema como del gremio. Sin duda, su conocimiento sobre el

³ Al respecto puede verse las fechas, entre 1760-1790, en los cuadros citados por García ((1989) y Katzew (2004).

desarrollo del mestizaje les permitió plantear clasificaciones muy similares a las que se indicaban en los registros de nacimiento y matrimonio. Xavier Moiséén consideraba que estos famosos cuadros, “representan los tipos de castas en que estaba dividida la población novohispana (1982: 1078)”; y mostraban retratos tomados del natural, veraces en cuanto a los tipos retratados y las propiedades de su atuendo ((1982: 1078). Al observar las pinturas, la denominación expresada en las castas variaba de acuerdo con el pintor, lo que permite apreciar la libertad con que se aplicaban los términos conforme la mezcla se hacía más difusa.

La base del mestizaje se dio a partir de la mezcla entre españoles, indios y negros, pero las series en su mayoría inician con la unión de español e india, y en algunos casos con española e indio. Al leer las inscripciones de los cuadros, observamos que éstas corresponden a los personajes representados: dos personas de distinta raza, que dan origen a otra, y así sucesivamente en todos los cuadros.

Los personajes mostrados en las pinturas forman parte de un ideal de sociedad como lo expresa Ilona Katzew (2004), con el propósito de realzar la riqueza que existía en la colonia y su posición moral y económica que aparentemente tenían, lo que constituían en gran medida un orgullo de carácter nacional tanto de españoles asentados en nuestro país como de los criollos, nacidos en América de padre o madre española. Esto posiblemente cumplió una función comunicativa para contrarrestar el estigma que tenían los españoles en la Europa del XVIII como personajes decadentes, al mostrarlos en su grandeza de linaje y entre riqueza económica y cultural.

De acuerdo con Fausto Ramírez (1982: 139), en Europa hasta el siglo XIX se veía a América como “un continente extraño y primitivo, rico y salvaje” con pobladores que practicaban ritos y crueles costumbres, seguramente estas opiniones se respaldaron en “Cornelio de Paw y Donald Roberstson quienes negaban la existencia de civilizaciones avanzadas en América”.

Con este panorama se hizo necesario presentar un país civilizado acorde con las civilizaciones europeas, mediante pinturas que idealizaran una sociedad, en la realidad dividida, puesto que: “La forma de una representación no puede separarse de su finalidad, ni de las demandas de la sociedad en la que gana adeptos su determinado lenguaje visual

(Ramírez, 1982: 139)”. De ahí el éxito de las series de castas en los grupos de poder.

Y si bien esta ideología determinó la composición de este género y el establecimiento visual de una estructura social, casos como el de Juan Correo, de origen mulato, muestran que “en la práctica lo que se valoraba era la habilidad más que la casta. Varios mulatos y pardos lograron ser aceptados como aprendices y oficiales en el gremio de herreros, uno de los que exigía limpieza de sangre (Alberro y Gonzalbo, 2014: 112)”. De hecho, correa fue eminente autoridad en el gremio de pintores, junto con Miguel Cabrera, del que se ha considerado tiene también un origen mulato.

LOS CUADROS Y SUS IMÁGENES

En general, las series se realizaron en grupos de 16 o 12 cuadros y la forma de representar las castas con un padre, una madre y un hijo o dos a menudo se repitió, aunque se fueron incorporando fondos, paisajes, iconografía cristiana, animales, frutas y verduras, así como productos de trabajo (zapatos y cigarros, por ejemplo), que evidenciaban el oficio u ocupación de los personajes.

También se realizaron cuadros únicos que contienen un conjunto de castas, como el de Luis de Mena (Museo de América) (circa 1750). Es de notar que este cuadro está diseñado a la manera de un retablo; se conforma por con cuatro franjas: en la primera, como remate, al centro, se muestra a la Virgen de Guadalupe como protectora de todas las castas, a su izquierda la “Danza de Matachines que asen a N. Sra. de Guadalupe”, una tradición religiosa, a la derecha, “Paseo de Jamayca”, como una postal paisajística; las franjas 2 y 3, con cuatro cuadros, muestran las distintas combinaciones de las castas y su producto. Esta serie es de las pocas en las que la mujer es la protagonista, en este caso la española en unión con el indio, caracterizado a la manera europea como el buen salvaje, da origen al mestizo; la cuarta, en la base, se conforma por un bodegón con frutas y vegetales como el “sapote blanco”, la “guallaba”, la “chirimolla”, el “mamei”, el “cacaguaté” o la “calabasa”, que por su denominación constituyen, a su vez, una fuente para el conocimiento de la transformación de nuestro idioma (Figura 1).

En esta composición, el triángulo posiciona a la Virgen de Guadalupe en la cúspide de la pirámide, a los lados se resguarda, en el mismo nivel, parte de la tradición (la danza) y del paseo (el paisaje); en medio, los perso-

najes que dan origen a la mezcla, a las castas, siguiendo las manecillas del reloj, en principio *De española y yndio, nase mestizo*, que son el origen, luego *De española y mestizo, nase castisa*, *De castisa y español, nase española*, *De negra y español, nase mulato*, *De española y mulato, nase morisca*, *De morisca y español, nase albino tornatras*, *De mestisa y yndio, nase lobo*, *De yndia y lobo, nase yndio* (García, 1989: 66), en éstas observamos un interés por mostrar hijos e hijas; en la base, la tierra, con sus frutos, que abarca casi un tercio de la tabla. Así, distinguimos diferentes niveles, que están integrados en un todo: lo divino, lo humano, lo terrenal. Desde mi punto de vista, esta serie es una singular representación porque logra en una sola composición, con distintos planos y niveles, exponer lo que se quiere destacar: una supremacía religiosa (mediante la Virgen), una supremacía racial (del español, el blanco), una supremacía de la tierra (abundante riqueza de frutos y vegetales), en un estado armonioso, donde conviven las tradiciones y la recreación de los pobladores; es decir, en apariencia no se evidencia la problemática social, sin embargo, subyace en las diferentes castas y su representación (el color de la piel, el vestuario). Esta obra puede considerarse de síntesis, ya que en una sola composición representa la estratificación de las castas y la integración de otros temas que se irán incorporando en otras series: las fiestas, el paisaje y la religiosidad.

En el triángulo, como observamos, se devela la importancia de la religión, de la divinidad que cubre al hombre y a la tierra, pero también como se tenía que ver al otro, al no español. Al respecto, Nina M. Scott, comenta que: “Tanto en la indumentaria como en los fondos escénicos se nota una estricta jerarquía, con el hombre blanco en el ápice de la pirámide social, económica y racial, imagen que no correspondía a la realidad, ya que en el siglo XVIII muchos mestizos habían alcanzado tanta riqueza como los blancos (2000: 10)”. Desde luego hay consenso de que los personajes y su representación no correspondían del todo a la realidad, pero como explica Gombrich, “No podríamos percibir y reconocer a nuestros semejantes si no pudiéramos aprehender lo esencial y separarlo de lo accidental, sea cual fuere el lenguaje en el que se quiera formular esta distinción (1973:17)”; de ahí que si bien lo representado no era lo que funcionaba socialmente, si permitió crear una imagen, una idea de estratificación social.



Figura 1. *Castas*, Luis de Mena, Género de castas, óleo sobre lienzo, 120 x 104 cm, Museo de América.

Con este tipo de pinturas “se construyó una apariencia conforme a los paradigmas culturales e ideológicos que los grupos rectores de una sociedad imponen para sí mismos y para los demás” (Curiel, citado por Scott, 2000, 30); Así éstos aparecen en la cumbre social, vestidos elegantemente, a la moda europea, rodeados de riqueza material o natural. Por ende, no se debe perder de vista la representación de lo comible, frutos diferentes y apetitosos, pues había una necesidad de mostrar en Europa la riqueza de América que era distinta, exótica y abundante, porque “ante la constante escasez de comida en el mundo, lo contrario era un auténtico milagro (Scott, 2000: 13), al que tenían acceso por derecho divino los españoles.

Si bien esta exhibición era para el conocimiento de los europeos, al mismo tiempo

se mostraba lo que caracterizaba al país que, a decir de Scott, contribuiría a crear estrategias de resistencia, por lo que en “algunas de las pinturas de castas se pueden vislumbrar gérmenes de lo que luego sería un espíritu nacional (2000:14)”.

LA IMPORTANCIA DEL ORIGEN

En el estudio de Ketzaw se aborda por primera vez de forma crítica las ideas que contribuyeron a conformar representaciones que mostraban la supremacía del español europeo, aparentemente aceptadas sin cuestionamiento y de manera pasiva, pues la armonía entre la población parecía ser un hecho incuestionable, sin embargo, las fricciones entre peninsulares y criollos estuvieron siempre latentes. Después de este libro, varios autores han aportado nuevos conocimientos

en torno a este pensamiento colonialista, como Solange Alberro y Pilar Gonzalbo quienes rechazan que existiera una organización social basada en la raza y apoyada en recursos coercitivos de poder, mientras que no dudan en aceptar “la existencia de una formación discursiva en defensa de privilegios basados en el origen familiar o de procedencia, vagamente formulada y sólo aceptada por una minoría, en progreso desde mediados del siglo XVII hasta alcanzar su culminación a fines del XVIII” (2013: 23). Estamos, con la pintura de castas, ante la imposición de un discurso visual de mirar al otro a través de imágenes que recurren a la representación ideal de un español con aparente autoridad moral, buena presencia, cariñoso limpio y con linaje, que se contrapone a muchos personajes de origen negro, a quienes se les otorgaban valores negativos al mostrarlos sucios, borrachos o violentos, particularmente a las mujeres negras se les representa temperamentales (figuras 2 y 3).

Así se va estructurando un género pictórico que: “al tiempo que celebra el mestizaje” subraya la legitimidad de la estratificación y por ende la desigualdad social, pues si bien el español tiene disponibilidad de convivir con otras razas e incluso mezclarse con ellas, en estas obras se acentúa la subordinación de las castas a los preceptos de dominio colonial (Katzew, 2004: 4).

De ahí que aceptar como confiables las composiciones de los pintores resulta inexacto, pero sobre todo prejuicioso porque se asume algo que no es y se da por cierto, reproduciendo así un pensamiento que sólo era parte de ciertos grupos de élite española y que no tuvo un carácter legal. Si bien tampoco las imágenes tienen un carácter científico ni son un testimonio fidedigno de la realidad del XVIII, sí cumplieron un papel en la diseminación de una ideología discriminatoria de ciertos grupos de españoles. Pensamiento que recuerda a Kant porque él sostenía “que la mezcla de razas conduce a la atenuación gradual de los caracteres y que, a pesar de las opiniones filantrópicas de muchos, no es favorable a la especie humana (citado por Rincón: 68)”.

No obstante, la variedad de nombres para denominar a las castas, en el censo de 1753 de la Ciudad de México, tanto el término de mestizo como de mulato eran aplicados a la diversidad étnica indistintamente, por eso resulta curioso que clasificaciones como la



Figuras 2 y 3. *De Español y Negra Mulata*, anónimo, Escuela Mexicana, 36 × 48 cm, Museo de América, Madrid; *De Coyote Mestizo y Mulata, Ahí te estás*, atribuida al taller de Ignacio Castro, Escuela Mexicana, 50 × 40.5 cm, Museo Nacional, México (García Sáiz, 1989: 146 y 229).

siguiente: de español con india, mestizo, de mestizo con india, coyote; de negro con española, mulato; de mulato con española, morisco; de español con morisca, albino; de español con albina, negro-torna-atrás; de negro con india, lobo; de lobo con india, sambaiga; de sambaigo con india, albarazado; de indio con albarazada, chamizo; de chamizo con india, cambuja; de indio con cambuja, lobo-torna-atrás; de lobo-torna-atrás con india, tente en el aire; de albarrado con india, cachimboreta (Universidad de Pensilvania), sólo circularan en las pinturas de castas, y “no tienen circulación alguna en el padrón elaborado a instancias de la Real Audiencia, de manera que no corresponden a las reglas dadas por la burocracia para construirse una identidad legal (Rincón: 68)”. Así también lo sostienen Alberro y Gonzalbo, pues afirman “categóricamente que ‘tan compleja y detallada clasificación social no existió nunca ni en la ley ni en la práctica’ (2013: 37)”.

Aun así, la sangre pesaba, “nadie lo negará. Lo hace, evidentemente, en términos fisiológicos, pero también, de forma muy diferenciada, a nivel simbólico y discursivo... la sangre ha sido históricamente y sigue siendo una representación, un vehículo de poder para cimentar las relaciones entre grupos fenotípicos, religiosos, sociales y de género” (Böttcher, Hausberger, Torres, 2011: 9), y con ello, se promovieron discursos textuales y visuales de subordinación.

Un caso específico

La serie de Miguel Cabrera pareciera ser armónica y representativa de una realidad aceptada, sin embargo, al analizar los cuadros empezamos a encontrar diferencias relacionadas con los personajes que están en ellas. Se puede ver en esta serie, pese a su calidad técnica y compositiva, que la identidad de la Nueva España se construyó a partir de la diferencia... sustentada en un código de superioridad” (Bermúdez, 2009: 64), que como se ha mencionado se basa en la limpieza de sangre, el linaje y la posición socio-económica.

Esta serie, por tanto, es un claro ejemplo de este tipo de género; en ella, Miguel Cabrera (1763), representa a sus personajes idealizados, posando teatralmente, algunos ricamente ataviados, otros pobres, pero limpios; muestra una jerarquización racial aceptada como “normal”, pero que en el contexto “a la hora de clasificar a un individuo ésta podía dejarse de lado, porque la situación económica y el entorno familiar siempre fueron más importantes que el origen étnico (Alberro y Gonzalbo, 2013: 38)”. El trabajo de Cabrera, sin embargo, nos informa sobre su manufactura preciosista y con un tono realista, que nos ilusiona con una sociedad propuesta por la élite. Costaba de 16 cuadros, de los cuales existen sólo 14: en el Museo de América de Madrid, España hay 8, pertenecen 6 a colecciones privadas. Las denominaciones que están presentes son las siguientes: De español e

indio, mestizo; De español y mestiza, castiza; De español y negra, mulata; De español y mulata, morisca; De español y albina, torna atrás; De español y torna atrás, tente en el aire; De negro e india, china cambuja; De chino cambujo e india, loba; De lobo e india, albarazado; De albarazado y mestiza, barcino; De indio y barcina, zambaiga; De castizo y mestiza, chamizo; De mestizo e india, coyote; Indios gentiles (Palmera, 2012).

Para un acercamiento al análisis de las pinturas, hemos seleccionado dos cuadros que se considera muestran dos realidades, la de la opulencia y la de la pobreza, la de los prejuicios hacia las castas por el color de la piel; a decir de Bermúdez, de un cuadro familiar perfecto, lleno de armonía, que da una idea de sociedad perfecta (familia de español e india con hijo mestizo), se pasa a uno más cotidiano, entre albarazado y mestiza que origina zumbayga, en donde la mezcla da cuenta de “la ‘degeneración’ obligada por el mestizaje” (2009: 65).

El primer cuadro

Éste se observará a partir de una retícula determinada por cuatro cuadrantes, a fin de aproximarnos a una posible lectura (Figura 4).

En esta serie los modelos se inspiraron en los de Rodríguez Juárez y De Ibarra.

Desde el punto de vista descriptivo vemos un hombre, una mujer y una niña, un muestrario con tejidos.

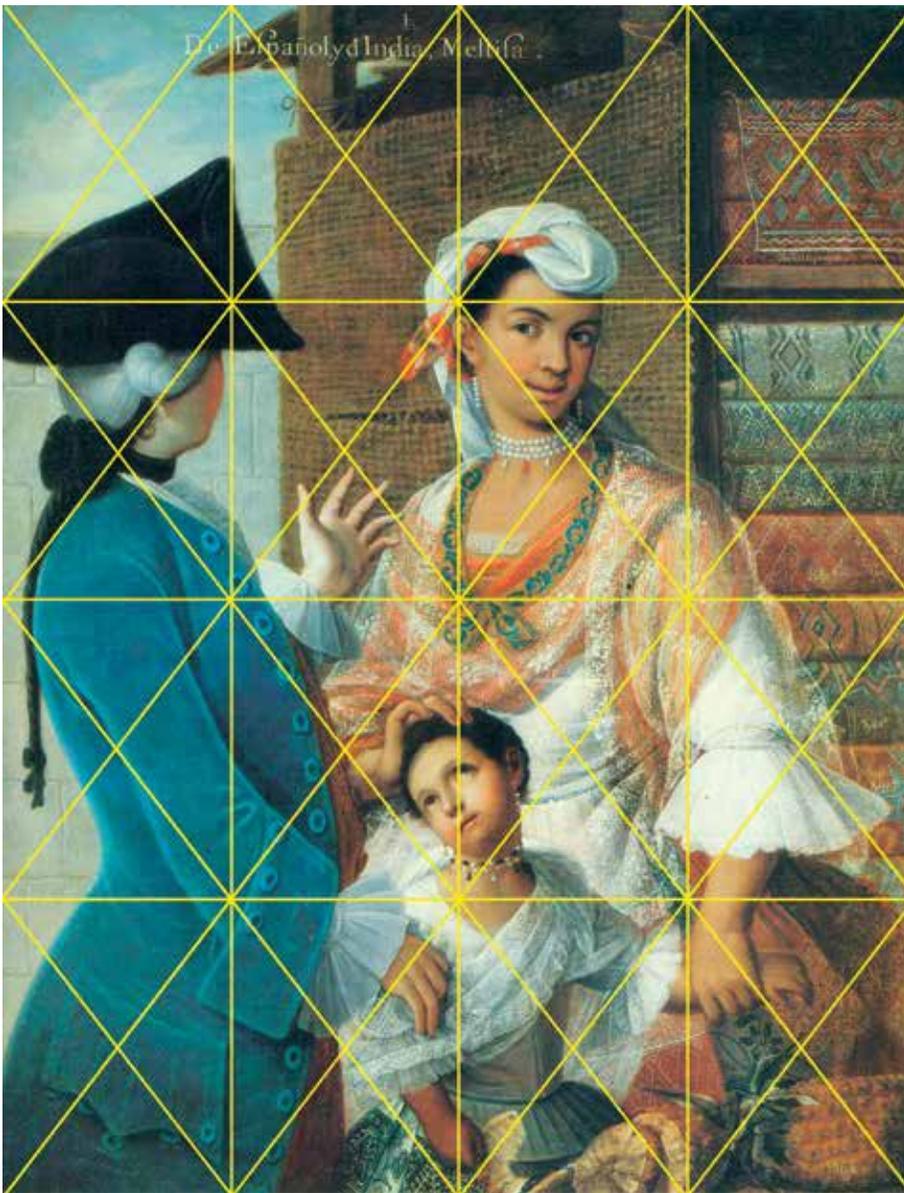


Figura 4. *De español e india, mestizo*, 1763, Miguel Cabrera, Género de castas, óleo sobre lienzo, 132 x 101 cm, Colección particular.

Desde el punto de vista iconográfico se representa una familia, que representa una mezcla, en este caso es de la que se deriva el mestizaje primordial, *De español e india, mestisa*, y a partir de ella se derivan las castas; representando la estratificación social. Padre, madre e hija son los personajes constantes, con vestimenta híbrida: europea e indígena, acompañados de textiles y fruta (piña).

En su vestuario, se puede apreciar también la mezcla pues encontramos influencia europea, árabe, o indígena, como observamos en este cuadro con el uso de casaca y sombrero tricornio por parte del español, en

tanto la mujer tiene una especie de tocado prehispánico y una combinación de huipil y blusa al estilo del robe a la francesa por las mangas con holanes, la niña con blusa europea y falda de fino tejido. Ambas con encajes y pendientes y collares de perla, que muestran la riqueza de la familia; a su espalda un muestrario de telas en los que se hace alusión al tejido indígena, de los nueve que se exponen ninguno repite el dibujo; si bien se sitúan en un posible mercado, ellos son los compradores, no quienes venden. Ketzaw menciona que Cabrera representó un amplio espectro de las clases sociales y económicas, y en esta

pintura se evidencia la riqueza mediante los atavíos suntuosos y las joyas (2004, 106).

Es un cuadro con figuras en tres cuartos, que es novedoso, dado que la costumbre eran las figuras frontales, si bien sólo el rostro de las mujeres es visible. Están en un espacio público, posiblemente un mercado.

La paleta destaca un color primario y frío, el azul; están los secundarios como el naranja y terciarios como el naranja amarilloso o verde azulado, así como colores tierra, ocre y café, todos conviviendo con el blanco. La obra mantiene los cánones religiosos en cuanto a los colores empleados en esa época con el azul, los verdes, amarillos dorados y algunos ocre o tierra.

El uso del color azul en el español sugiere distancia, superposición y armonía. Los colores naranjas, verdes y tierra dan efecto de profundidad, mientras que el blanco, ilumina a la mujer y a la niña, generando una luz que nos atrae hacia ellas, es decir, nos acerca a ambos personajes. Cabrera consideraba el color azul como divino e incorruptible, cuando lo usaba en el manto de la Virgen. El tono luminoso que da el blanco también podría denotar divinidad.

La familia se presenta en tres cuartos, tiene relación mediante la mirada y el contacto físico, que reflejan la emotividad entre ellos. En la composición reticular aparecen seis planos: desde el fruto, el hombre, la niña, la mujer, el muestrario y el fondo del cielo. De derecha a izquierda, la diagonal atraviesa a los padres, pero en el rombo del segundo nivel queda centrada la cara de la niña. La tercera vertical establece una relación evidente entre madre e hija, la tercera vertical cruza el cuerpo de la mujer y el fruto, relacionando todo el conjunto entre sí. Se sitúan en un espacio público, pero la composición es cerrada y hay una relación coherente entre el espacio y los personajes.

Este objeto cultural denota un conocimiento del pintor Miguel Cabrera de la pintura de género holandés y flamenco del siglo XVII (Ketzaw, 2004: 106), también devela la clase social a la que pertenecen los personajes, la más alta.

Segundo cuadro

Desde el punto de vista descriptivo vemos un hombre, una mujer, una niña y un niño, ánforas, platos de comida, un muro y una columna (Figura 5).



Figura 6. *De indio y barcina, zambayga*, 1763, Miguel Cabrera, Género de castas, óleo sobre lienzo, 132 × 101 cm, Museo de América, Madrid.

Desde el punto de vista iconográfico se representa una familia, una casta, que surge de la unión de indio y barcina, zumbayga, que en la serie corresponde al lugar 13 (García 1989: 86); si tomamos en cuenta que las pinturas se leen en un sentido vertical, esta mezcla es una de las de más abajo y, por ende, más difusa en la estratificación social.

Padre, madre e hija y posiblemente otro hijo zambaygo, ya que en su serie Cabrera muestra familias con un hijo o dos, cuyos rostros pueden verse, con expresión teatral, los personajes son idealizados.

Es un cuadro con figuras en tres cuartos y de perfil, que permite ver los rostros, que sugieren bondad o pasividad. Están ubicadas en un espacio público, que se evidencia por el muro y la columna a sus espaldas, que podría ser de una casa. Los colores utilizados son azul claro, terciario (naranja rojizo) y colores tierra, café, que da cierta fiabilidad a los personajes; aunque también el color café provoca rechazo por considerarse triste o sucio, como la sangre maculada de las castas.

En su vestimenta destaca el negro, café y blanco. Su ropa es sencilla mezclada con moda europea e indígena, donde, pese al tra-

tamiento preciosista de la pintura, las roturas nos remiten a una ropa desgastada, de ahí que la calidad ínfima de sus prendas da prueba de su pobreza. La mujer se ve alejada del hombre, sentada, en un plano más abajo, pero ambos padres tienen una relación emotiva con sus hijos.

El color de la piel se acentúa con la indumentaria de colores “morenos o negros”, que se exhibe a través de las mínimas roturas de las blusas.

El azul como fondo armónico que produce un horizonte, pero combinado con la arquitectura cierra la composición, que se presenta en nueve niveles: el primero plano es el ánfora grande; el segundo, el niño; el tercero, la segunda ánfora; el cuarto, la niña; el quinto, la mujer, el sexto, el hombre; el séptimo, el muro; el octavo, la columna; el noveno, el cielo. El color blanco permite cierta iluminación a la escena.

Con el uso de retícula para analizar la imagen podemos detenernos en cuatro cuadrantes:

Cuadrante superior izquierdo: La percepción visual en éste es de colores más fríos, de tal modo que al predominar el azul se recuerda la justicia y la fidelidad.

Cuadrante superior derecho: la percepción visual en de colores tierra, entre ellos el café como mezcla de algunos rojizos y amarillos, combinados con blanco y azul.

Cuadrante inferior izquierdo: cálidos con predominio del café y rojo: que remiten, además, a la penitencia, la pena, la traición y la humildad, que suelen ser conceptos relacionados con la pobreza, en este caso la de las castas.

Cuadrante inferior derecho: predominan los rojizos, que pueden darle a los personajes cualidades de amor, entre los miembros de la familia, pero también coraje, cólera o crueldad, otra forma de percibir al otro, al de la clase baja

La tercera diagonal de izquierda a derecha destaca la mirada del padre hacia la niña, un rombo enmarca la mirada de la madre, que ve al niño. Otro rombo destaca el rostro de la niña, que mira a su padre, y ella además tiene más cercanía con el observador; en el primer nivel, de abajo hacia arriba, extremo izquier-

do, destaca el niño, que aparece alejado de la escena, pero todos los personajes están relacionados, a partir de la narrativa de las diagonales, que expone el cruce de miradas y el contacto con las manos, así la idea de la unión familiar se confirma.⁴

En este cuadro, Miguel Cabrera nos descubre la clase social a la que pertenecen los personajes, de las más bajas, pues además de su vestuario desgastado, nos revela el oficio del padre, posiblemente un aguador, que por ser trabajo manual era considerado inferior en la élite.

La escena nos remite a la ciudad por la columna parcial y el muro que es de una construcción arquitectónica, en la que se situaron a las figuras para desarrollar su actividad, el padre como aguador, la madre y los hijos acompañándolo, quizá a la hora de la comida familiar, que se deduce por los platos de tamales que comparten con los hijos. El tema del aguador junto con su familia comiendo tamales se repite en otras series.

Así, observamos como estos dos cuadros, con imágenes aparentemente idílicas, comparten un punto de vista de la estratificación social. Cabe destacar que si bien los pintores, como Cabrera, trataron de abarcar todas las mezclas, casi no se presentó a la española como protagonista, y por eso en el primer cuadro de Cabrera es la mujer india, hija de caciques, la que está junto al español para dar origen al mestizo.

Esta serie muestra las cualidades que mencionaba Efraín Castro de destacar notablemente por su tema, las castas y por el cuidado que puso el artista “en representar los detalles de indumentaria y objetos, que le dan un carácter realista y veraz” que contrastaba con la amplia producción de pintura religiosa, donde “las representaciones de temas profanos y civiles son en verdad escasas (Castro, 1983: 3), aunque como se comentó en realidad constituyen una pintura de género de castas porque representan personajes en ambientes familiares y cotidianos.

Si bien todas los personajes de la serie aparecen como posando, de manera que su representación resulta un tanto artificiosa, los elementos compositivos nos permiten apreciar las intenciones del pintor al expresar su propio punto de vista de la estratificación

social y al contribuir con estas imágenes a reforzar los estereotipos que habían construido los grupos del poder, como se ha mencionado, porque ante todo era una diferenciación civil, política y clasificatoria, basada en la subyugación de pueblo indio, la inmigración europea voluntaria y la inmigración africana forzada, a decir de Carlos López Beltrán.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

Los cuadros de castas intentaron fijar grupos étnicos, mostrar las maravillas de América y el desarrollo económico social que se caracterizó por la aparición de oficios (zapateros, tabaqueros, carpinteros, vendedores ambulantes) y el desarrollo cultural e intelectual de la élite española y criolla. Como bien dice Ketzaw, todavía quedan muchas interrogantes por resolver, como la postura que algunos ilustrados tomaron de reconocer lo injuriados e indefensos que estaban los indios, pero a la vez sostener la supremacía de los españoles y cómo se resolvieron estas contradicciones. También, cuáles fueron realmente los intereses de los pintores en su quehacer artístico y hasta qué punto contribuyeron en esta construcción de la imagen de una sociedad estratificada, ya que las pinturas de castas no fueron conocidas por la mayoría de la población en su momento de producción.

Bermúdez hace incapié en cómo actualmente el problema de la otredad persiste en la medida que: “El otro no sólo se nos aparece como extraño y diferente sino que a veces hasta como menos humano o inhumano por completo (63)”. Aunque en las pinturas de castas pareciera que se planteaba lo contrario, al reconocer a las castas como parte del devenir social novohispano; llama la atención que los personajes no dejan de ser personas, pero están supeditadas a un complicado modelo de sometimiento.

Esta interpretación visual de la estratificación social en el siglo XVIII supone una documentación de su realidad, pero justamente como afirman estudios hermenéuticos “un momento histórico debe analizarse en el marco del contexto que lo originó (Bermúdez: 63)” a fin de tener una comprensión de su razón de ser. En un periodo donde la diferencia era la constante, resulta fundamental conocer cómo se veían a los otros, a los diferentes a los españoles, incluso a los criollos, El agrupamiento de castas en 53 grupos (García, 1989) habla de un pensamiento clasificatorio motivado, quizá, por las clasificaciones taxonómi-

cas de la Ilustración. Carl Linnaeus (Carlos Linneo) sostuvo en su *Sistema de la naturaleza* de 1735 que: “Lejos de tener una unidad básica, el hombre podía dividirse en cuatro grupos clasificatorios diferentes: europeos blancos, indios americanos rojizos, africanos negros y asiáticos morenos (Outram, 2009: 73)” y para 1758 incorporó nuevos grupos como los salvajes, los pigmeos y los gigantes. Estas clasificaciones en relación con las presentadas en las castas muestran lo poco confiables que son en términos biológicos, pero también en cuanto a los afanes de los ilustrados por clasificar a la población en grupos diferentes o castas.

En realidad, el virreinato construyó un sistema de segregación de los no españoles o criollos para controlar los ingresos a empleos de alto rango, a los colegios, a la élite del momento, que en cierta medida les funcionó, pero que gracias a que algunos sí se incorporaron al estudio universitario o se casaron con cónyuges de mayor rango económico, su calidad fue movable. Aunque cabe recordar que si bien la mayoría de interrelaciones raciales eran aceptadas, de todas éstas, la mezcla más temida fue la de indios con negros, incluso se planteó su prohibición aunque sin éxito, lo anterior porque ser negro y particularmente mulato, “significaba padecer infamia” (Bottcher, 2011: 205).

La apariencia se convirtió en una forma de ver la calidad de las personas, de ahí que el aspecto económico era determinante; de ahí que los indios y los negros se pintan como pobres, sin prosperidad, desarrollando una imagen miserable de éstos en contraposición con la opulencia del español.

Los indios siempre aparecen en las obras de los cronistas como seres ingenuos que deben ser protegidos, idea que se reforzó con la Ilustración y el mito del buen salvaje, no obstante, en los hechos, como lo atestiguan las pinturas de castas, se diferenció la calidad humanística del español o criollo en oposición al salvajismo o ingenuidad indígena; por ello, incluso en la actualidad, el estudio de la pintura de castas sigue siendo necesario para abrir posibilidades diversas en torno a la comprensión del otro y al diseño de su imagen.

BIBLIOGRAFÍA

Acle Aguirre, Andrea (2011). “Amigos y aliados: José Bernardo Couto (1803-1862) y José Joaquín Pesado (1801-1861)”. *Historia Mexicana*, LXI (1) julio-septiembre: 163-230. México:

⁴ Agradezco las recomendaciones en el uso de retícula y ortogonales a Irene Pérez Rentería e Ixek Violeta Rivera.

- El Colegio de México. En www.redalyc.org/pdf/600/60022589004.pdf.
- Almeida de Souza, Juliana Beatriz (2006). *Matices de negro. La pintura de castas en Hispanoamérica, siglo XVIII*. Universidad Adolfo Ibáñez, Facultad de Humanidades, CREA Museo Histórico Nacional, RIL.
- Bermúdez Barreiro, Fernando E. (s/f). *La pintura de castas; un acercamiento histórico al proceso de diseño de imagen para entender la diferenciación social en México*. México: Departamento de Diseño, Universidad Iberoamericana.
- Böttcher, Nikolaus, Bernd Hausberger y Max S. Hering Torres (coords.) (2011). *El peso de la sangre. Limpios, mestizos y nobles en el mundo hispánico*. México: El Colegio de México.
- Campos Garza, Luciano (2014). "Las castas, pinturas de la pigmentocracia novohispana". *Proceso.com.mx*, 19 abril. Cultura, edición México. En www.proceso.com.mx/370111/las-castas-pinturas-de-la-pigmentocracia-novohispana.
- Castro Morales, Efraín (1983). "Los cuadros de castas de la Nueva España". *Jahrbuch für Geschichte von Staat, Wirtschaft, und Gesellschaft Lateinamerikas*, 20 (Koln, Böehlau Verlag).
- Catelli, Laura (2012). "Pintores criollos, pintura de castas y colonialismo interno: los discursos raciales de las agencias criolla en la Nueva España del periodo virreinal tardío". *CILHA*, 13 (17). Mendoza.
- Conapred (2010). *Encuesta Nacional sobre Discriminación en México 2010*. México: Conapred. En www.conapred.org.mx/userfiles/files/Enadis-DC-INACCCSS.pdf. Consulta: 28 de marzo de 2017.
- Cuadriello, Jaime (s/f). "Moctezuma a través de los siglos". En Minguez, Víctor y Manuel Chust, *El imperio sublevado. Monarquía y naciones en España e Hispanoamérica*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- De la Madrid, Ricardo Raphael (coord.) (2012). *Reporte sobre la discriminación en México 2012*. México: Conapred. En www.conapred.org.mx/userfiles/files/Reporte_2012_ProcesoCivil.pdf. Consulta: 28 de marzo de 2017.
- Estrada de Gerlero, Elena Isabel (1994). "Las pinturas de castas, imágenes de una sociedad variopinta". En Elisa Vargas Lugo (coord.), *México en el mundo de las colecciones de arte, Nueva España 2*. México: SRE-UNAM-CNCA.
- Fernández de Urquiza, Margarita (2009). "La pintura de castas en la Nueva España: aproximaciones desde el arte". *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, (26). En www.redalyc.org/articulo.oa?id=38415741006. Consulta: 10 de marzo de 2017.
- Fuentes para la historia del mundo contemporáneo, Proclamación de la Independencia de México, 1821. En <https://hmcontemporaneo.wordpress.com/2011/07/04/proclamacion-de-la-independencia-de-mexico/>. Consulta: 20 de marzo de 2017.
- García Sáiz, María Concepción (1989). *Las castas mexicanas, un género pictórico americano*. Milán: Olivetti.
- Gombrich, Ernst H. (s/f). *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. En www.lauragonzalez.com/TC/Gombrich,_Ernst_H_-_Arte_e_ilusion_-_Estudio_Sobre_La_Psicologia_De_La_Representacion_Pictorica.pdf. En <http://dx.doi.org/10.1590/S1678-3166200800200005>. Consulta: 20 de marzo de 2017).
- Katzew Ilona (2004). *La pintura de castas. Representaciones raciales en el México del siglo XVIII*. México: Conaculta Turner.
- Lipkol, Paula, Federico Di Pasquoll (2008). "De cómo la biología asume la existencia de razas en el siglo XX". *Sci. stud.*, 6 (2). São Paulo Apr./June.
- Lombardo de Ruiz, Sonia (1982). "Las reformas borbónicas y su influencia en el arte de la Nueva España". *Historia del arte mexicano*, t. 8, Arte colonial IV. México: SEP Salvat.
- López Beltrán, Carlos. "Sangre y temperamento". *Pureza y mestizajes en las sociedades de castas americanas*. México: Instituto de Investigaciones Filosóficas-UNAM. En www.filosoficas.unam.mx/~lbeltran/Textos/Articulos/CastasLopezBeltran.pdf. Consulta: 10 de febrero de 2017.
- Moiseén, Xavier (1982). "La pintura del siglo XVIII". *Historia del arte mexicano*, t. 8, Arte colonial IV. México: SEP Salvat.
- Museo de América. En <http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?Museo=MAM&txtSimpleSearch=Mena,%20Luis%20de&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simple&MuseumsSearch=MAM%7C&MuseumsRolSearch=11&>. Consulta: 10 de marzo de 2017.
- Palmera, P. (2012). *Pintura de castas (Miguel Cabrera), Historia de América Latina Colonial*. En <https://alcolonial.wordpress.com/2012/12/09/pintura-de-castas-miguel-cabrera-imagenes/>
- Panofsky, Edwin (1987). *El significado de las artes visuales*. España: Alianza editorial (PDF).
- Ramírez, Fausto (1982). "La visión europea de la América tropical". *Historia del arte mexicano*, t. 8, Arte colonial IV. México: SEP Salvat.
- Rojas González, Francisco (2005). *El Diosero*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Universidad de Pensilvania. *Clasificación de castas*. En <http://ccat.sas.upenn.edu/romance/spanish/219/08ilustracion/27castas.html>. Consulta: 10 de marzo de 2017.
- Villaverde Gil, Alfredo (2002). *Viaje por La Mancha de Don Quijote y Sancho*. España: AACHE.
- Scott, Nina (2000). "Domesticidad y comida en las pinturas de castas". *Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas* 59, septiembre-diciembre. En www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/boletin/pdf/boletin059.pdf (Consulta, 30 de marzo de 2017).