



UNIVERSIDAD DE CANTABRIA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

GRADO EN HISTORIA



TRABAJO DE FIN DE GRADO

Director: Dr. Julio Juan Polo Sánchez

Curso 2018-2019

**ARTE Y SOCIEDAD:
REPRESENTACIONES EN EL SIGLO DE
ORO ESPAÑOL
LA PINTURA DE CASTAS**

**ART AND SOCIETY: REPRESENTATIONS IN THE
SPANISH GOLDEN AGE
THE CASTA PAINTINGS**

JAVIER GONZÁLEZ BUENO

Septiembre 2019

Resumen: El presente trabajo tiene como objetivo exponer las características que hacen de la pintura de castas un género único, ligado a un periodo y lugar concreto: la América novohispana del siglo XVIII. De manera esencial, se expondrá las características de la sociedad colonial de Nueva España, la cual está sumergida en una profunda estructura jerarquizada en función de la raza conocida como sistema de castas. Dentro de esta sociedad el papel de los criollos será fundamental para la comprensión de las pinturas, así como el contexto que las envuelve, el cual está marcado por la Ilustración y las reformas borbónicas.

Palabras clave: pintura de castas, mestizaje, criollismo, sociedad novohispana.

Abstract: This work has the objective of expose the characteristics of casta painting, a singular genre of a specific time and place: the American New Spain in the eighteenth century. In fact, I will try to expose the colonial society of New Spain, that is immersed in a deep hieralchical structure based on the breed and called: Casta System. Inside this society, the role of creoles will be essential for the paintings' comprehension, and the context of these, the Illustration and the Bourbon reforms, will influence too.

Keywords: casta paintings; miscegenation; creole; New Spain society

ÍNDICE

1. Introducción	3
2. Aproximación historiográfica	5
3. Sociedad colonial, mestizaje y sistema de castas	9
3.1. Castas y criollos.....	9
3.2. Sistema de castas	11
3.3. Reformismo borbónico, ilustración y discurso criollo	17
4. La pintura de castas	24
4.1. Características pictóricas	24
4.2. Evolución de los cuadros de castas.....	26
4.3. Pintura de castas: una fuente documental.....	32
5. Conclusiones	35
6. Anexo	38
7. Bibliografía	43

1. INTRODUCCIÓN

El mestizaje entre las diferentes gentes se dio en América desde la llegada de los españoles. La ausencia de mujeres fomentó las relaciones de mestizaje entre los peninsulares y los autóctonos del nuevo mundo. La visión y el trato que se le debía dar a los indígenas fue uno de los temas más debatidos desde la conquista. Las dos obras más conocidas que ejemplifican las dos visiones respecto al temas son *Democrates secundus sive de justis causis bellis apud indios* de Juan Ginés de Sepulveda, donde intentaba demostrar la naturaleza servil y salvaje de los indígenas, frente a *Argumentum apologiae... adversus Genesium Sepulvedam theologicum cordubensem* de Bartolomé de las Casas, quien pretendía defender la humanidad y capacidad racional de estos. Sin embargo, serian muchos los textos que se referirían a los indígenas y la sociedad americana hasta el siglo XVIII, como observaremos en este trabajo.

Desde el siglo XVI la propia Corona quería que se diera una población o pacificación y no una invasión, aunque en la practica la realidad pudiera ser otra. La sociedad americana desde el siglo XVI quedaba dividida en tres grandes grupos raciales: españoles, indios y africanos. Esta sociedad estaba claramente jerarquizada en función raza que determinaban esos tres grupos. Sin embargo, las relaciones entre los tres grupos crearon una inabarcable mezcla racial que dificultaba la jerarquización. Pasados dos siglos desde el descubrimiento de América, el mestizaje fue tal que llegó a ser un problema para la Corona, quien temía un levantamiento por parte de los grupos más bajos.

El siglo XVIII, en el cual se centra el siguiente trabajo, es un periodo que comienza marcado por el cambio dinástico en la Corona española. Los Borbones iniciarán una serie de reformas que afectarán a la sociedad novohispana, especialmente bajo los reinados de Carlos III y Carlos IV, y que tendrán especial repercusión en la población criolla, la cual se verá desplazada y privada de la posición y los privilegios de los que gozaba. Los criollos, aquellos descendientes de españoles pero que habían nacido en América, comenzarán a desarrollar un discurso que pretende dar una visión de ellos que les diferencia de las demás castas y que se les considere como iguales a los españoles peninsulares.

De manera paralela, se producirá la Ilustración, la cual expande nuevas ideas entre los intelectuales de la época. El espíritu ilustrado vendrá de la mano de un interés

científico que tendrá especial repercusión en el tema que se tratará en las siguientes páginas.

En este contexto, nacerá un género pictórico único y exclusivo de la América hispánica: la pintura de castas. En términos artísticos, la llegada de los europeos supuso la introducción su cultura en América e hicieron del arte, y especialmente de la pintura, un instrumento de capacitación y reafirmación de sus valores. Si bien la mayor parte de la producción pictórica en América era de carácter religioso, con un fin evangelizador en muchos de los casos. La pintura de castas se aleja de esa tradición religiosa y se configura como una pintura civil, sino política, que representa la sociedad novohispana. La pintura de castas es un género que se nutre de modelos de otros ya existentes pero que representa elementos que no se dan en otros géneros pictóricos. Si bien fueron muchos los textos que se escribieron de manera continua a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII sobre el mestizaje en el Nuevo Mundo y con el fin de clasificar a sus pobladores, en el siglo XVIII, la pintura de castas pretendería algo similar en lo pictórico.

El contexto que envuelve la producción de las pinturas de castas resulta esencial para entender el carácter etnográfico de las obras. Aunque se trate de un género pictórico poco estudiado hasta los últimos años, las diferentes teorías sobre su origen, interpretación y uso no han de tratarse por separado, sino que son muchos los elementos que explican la existencia de estas, pese a que aun quede mucho estudio sobre el tema.

2. APROXIMACIÓN HISTORIOGRÁFICA

La historia de las investigaciones en torno a la pintura de castas se remonta al siglo XIX, sin embargo, esta es escasa, quedando hoy en día mucha información que recoger al respecto. En un primer momento, despertaron un gran interés otorgándolas un importante valor etnográfico que permitía conocer las diferentes castas de las antiguas colonias españolas en América. Así ocurrió en la Exposición Americanista celebrada en Madrid en 1881, donde se les dio el nombre de “cuadros de castas”¹. Esa misma década, el antropólogo francés Ernest Théodore Hamy pretendía analizar el porcentaje de sangre española – lo que era considerado sangre “pura” – a partir de las pinturas.

El escaso interés de la pintura de castas en el siglo XIX puede deberse a que el Estado no promocionaba estas pinturas como parte de un arte mexicano identitario. En cierta medida, el discurso liberal revolucionario, el cual triunfaría, se basa en la renuncia al periodo virreinal como parte de la historia mexicana y pretende una des-españolización. Por ello, las pinturas de castas, si bien son un género únicamente “mexicano”, tras las independencias no fueron consideradas como ejemplos del arte mexicano, sino como arte “colonial”, dando a esta palabra una carga peyorativa².

En las primeras décadas del siglo XX, otro antropólogo francés, R. Blanchard, pone en cuestión el valor etnográfico de las obras. Para este, el valor reside en la plasmación de los aspectos de la vida cotidiana, los vestidos, los objetos... sin embargo, define la representación antropológica fantasiosa, irreal. Para la autora Iлона Katzew, considerar los conjuntos de pinturas de castas solo por su valor etnográfico influyó en el hecho de que no se profundizase en ellas, hasta el punto de que Manuel Toussaint, fundador de la historia del arte colonial mexicano, no presentase especial interés por el género.

El escaso interés por las pinturas de castas perduraría a largo de gran parte del último siglo. Un cambio en este panorama se produce en la década de 1980. El museo de Monterrey, en México, publica en 1989 un libro dedicado a las pinturas, junto con una exposición monográfica del tema, que posteriormente se llevaría a la capital del país y a San Antonio, Texas. Este hecho, junto con la publicación en 1990 de un capítulo dedicado a este género pictórico en la revista *Artes de México*, suscitó la curiosidad y elevó el

¹ CASTRO MORALES, Efraín. “Los cuadros de castas de la Nueva España” en *Anuario de historia de América Latina*, 20 (1983), p. 671.

² PEREZ VEJO, Tomás. “Pintura de castas: La memoria del ideal novohispano” en VV.AA. *Obras maestras novohispanas*. México: la edición, 2013. pp. 146-150.

interés entre muchos investigadores dándole un protagonismo a la pintura de castas, del cual nunca había gozado. García Saiz aclara que, desde ese momento, el género pictórico ya no solo es de interés entre historiadores y antropólogos, quienes solo atendían a cuestiones etnográficas, sino que la historia del arte pondrá ahora su mirada en estas pinturas, que habían considerado inferiores³.

Uno de los factores que influyeron en la revalorización de la pintura de castas, sobre todo en México, fue el coleccionismo privado. Esta práctica permitió, no solo que muchas obras regresasen a México, pues la gran mayoría se encontraban en Europa, sino también crear una esfera de estudio favorable para el género de castas⁴. De esta manera, Pérez Vejo no ve el problema en la calidad de las investigaciones puntuales que se han realizado hasta el siglo XIX, sino que la gran dificultad ha sido, entre otras cosas, la integración de lo virreinal, entendiendo esto tanto para el arte como para propia historia del virreinato, en el relato de la nación mexicana.

En las últimas décadas, aunque las pinturas de castas precisen aún de profundas investigaciones, encontramos un amplio número de autores que se refieren a este asunto y que han permitido que el género de castas goce del valor que se merece. Ya no se trata solo de analizar las pinturas en un sentido etnográfico, sino también tener en consideración su interés histórico y artístico.

Dejando a un lado la evolución de las investigaciones sobre este género, el principal debate historiográfico que conviene tener en cuenta es en referencia al objetivo primero de estas pinturas, es decir, al fin o función que pudieron tener en su origen. En un principio, tuvo fuerte peso la consideración de la exportación de estas obras, es decir, que su elaboración dependía de una clientela concreta – funcionarios peninsulares -, que se vería halagada por su alta posición dentro de la sociedad de castas. De esta primera idea, que veía a las pinturas como un reflejo de la sociedad, se desprende la idea que sostiene Teresa Castelló, para quien las pinturas de castas tenían un uso administrativo, por ejemplo en las parroquias, ya que facilitaban determinar el registro civil de los mestizos a la hora de ser bautizados, desposados o enterrados⁵. Esta idea de Castelló se basa en la

³ GARCÍA SAIZ, M^a Concepción. “Nuevas precisiones sobre la pintura de castas” en *Cuadernos de Arte colonial*, 8 (1992). pp. 77-78.

⁴ PEREZ VEJO, Tomás. “Pintura de castas: La memoria del ideal novohispano” en VV.AA. *Obras maestras novohispanas*. México: la edición, 2013. pp. 150-151.

⁵ KATZEW, Ilona. *La pintura de castas: representaciones raciales en el México del siglo XVIII*. Madrid: Turner Publicaciones S.L., 2004. pp. 7-8.

afirmación de Torres Quintero, quien se valió de un artículo de Azteca de 1912, en la que se trata esa posible finalidad parroquial.

Sin embargo, esta idea ha quedado obsoleta; no se ha aportado nada nuevo que pueda refutar esa teoría. María Concepción García Saiz, exdirectora del Museo de América de Madrid, se muestra totalmente en contra de estas afirmaciones y pretende vincular estas pinturas con la esfera civil, y no con la parroquial. Esta autora señala que la temática de estas obras, que representan escenas cotidianas en el interior de viviendas o con fondos que aluden a una tarea productiva concreta, y con decoraciones que no son imágenes religiosas, salvo en algún caso concreto como es una obra de Luis de Mena expuesta en el Museo de América, son de carácter civil⁶. Por tanto, se reafirma en su oposición a considerar un uso administrativo de las pinturas partiendo de la temática y de la forma de representación, que nada tienen que ver con la tradición de pintura religiosa que predominaba en América.

Elena Isabel Estrada pretendió asociar las pinturas con unos cuestionarios conocidos como *relaciones geográficas*. Estos cuestionarios eran emitidos por el Consejo de Indias con el fin de dar a conocer las diferentes características de los territorios para mejorar el gobierno de estos, lo que otorgaría a las pinturas otra función administrativa. Sin embargo, Ilona Katzew ve esta interpretación forzada y precipitada y, por otra parte, aclara que no se puede dar una única función a este género debido a su diversidad⁷.

Por tanto, la opinión de que estas pinturas fueron producidas para ser exportadas es predominante. El momento en el que se producen la mayoría de estas obras coincide con el inicio de la Ilustración en España, que tuvo especial interés por las investigaciones científicas, pudiendo influir en el desarrollo de estas, tal y como defendió Francisco de las Barras en 1929. Sin embargo, la consideración de que las pinturas no representan fielmente la realidad biológica conduce a Isidro Moreno Navarro a considerar estos conjuntos como un producto con interés taxonómico para la Ilustración. En cualquiera de los casos, la Ilustración no puede ser entendida, de nuevo, como el único factor que da origen a este género pictórico.

⁶ GARCÍA SAIZ, M^a Concepción. “Nuevas precisiones sobre la pintura de castas” en *Cuadernos de Arte colonial*, 8 (1992). pp. 82-84.

⁷ KATZEW, Ilona. *La pintura de castas: representaciones raciales en el México del siglo XVIII*. Madrid: Turner Publicaciones S.L., 2004. p. 8.

Las pinturas se dan a lo largo de todo el siglo XVIII. Si bien el ímpetu clasificatorio ilustrado pudo contribuir en buena medida al desarrollo de estas, debió ser principalmente en las obras que se producen a partir de 1770. Por ello, las pinturas de la primera mitad de siglo, momento temprano aún para las influencias ilustradas, deben responder a otros objetivos. Para algunos autores, estas primeras pinturas tienen un objetivo de simple ordenación del mundo en imágenes, algo que no se desprenden de una idea ilustrada, sino de una idea barroca, que busca plasmar el mundo social imaginado⁸.

Otra visión de especial importancia, en relación con la exportación de las obras, es la que presenta a las pinturas como una herramienta del discurso criollo, entendiendo este como la reivindicación del importante papel jugado por elite criolla en la sociedad colonia. Si bien estas pinturas podían exportarse y que la clientela española se sintiera halagada y orgullosa por situarse en la cúspide del sistema de castas, también pueden ser un reflejo de la imagen de los criollos, que pretenden representarse como iguales a los españoles. Parece claro que en las pinturas de la primera mitad del XVIII muestran con orgullo la sociedad colonial, como un reflejo de la labor de los criollos. Sin embargo, en la segunda mitad son más frecuentes las representaciones con mayor diferenciación entre las castas, por lo que los criollos pudieran estar representándose como españoles y, por tanto, muy por encima de las otras castas.

Sin embargo, historiadores como Tomás Pérez Vejo opinan que la diferenciación en las pinturas se muestra en función del mestizaje de sangre de cada casta, no el lugar de nacimiento, por ello no se diferencia entre peninsulares y criollos; las pinturas muestran una frontera invisible entre ambos grupos, por lo que, se podría hablar de un orgullo y patriotismo criollo, pero en ningún caso de un protonacionalismo que estallararía en el siglo posterior⁹.

⁸ PEREZ VEJO, Tomás. "Pintura de castas: La memoria del ideal novohispano" en VV.AA. *Obras maestras novohispanas*. México: la edición, 2013. pp. 168-172.

⁹ *Ibidem*. pp. 166-167.

3. SOCIEDAD COLONIAL, MESTIZAJE Y SISTEMA DE CASTAS

3.1. CASTAS Y CRIOLLOS

No cabe duda de que la pintura de castas está estrechamente relacionada con el momento histórico en el que se produce. En el siglo XVIII, la sociedad novohispana presentaba un complejo sistema de jerarquización social en función del mestizaje que había entre la población; un mestizaje que había comenzado con la llegada de los españoles al Nuevo Mundo y que, tras dos siglos de relaciones entre las diferentes gentes, había creado un inabarcable espectro racial. Esta estratificación social en función del mestizaje es conocida como *sistema de castas*.

Es importante tener en cuenta a qué hace referencia el término “casta”. La palabra no tenía el mismo significado en la Península que en los virreinos americanos. En 1611, *El tesoro de la lengua castellana* de Sebastián Covarrubias, el vocablo “casta” tiene equivalencia y relación con “castizo”: “el que es de buena línea y descendencia”¹⁰. Así, en el siglo XVII, en América el término se refería a generación o linaje, sin connotación alguna. Según Alejandra Araya Espinoza, estas generaciones y linajes eran entendidas como “cepas” y no como “razas”, lo cual determinó el modo de representar su organización iconográfica en cada una de las pinturas que constituyen las series: un lienzo, compuesto por la tríada humana, para retratar a cada generación¹¹.

La palabra “casta” se puede encontrar desde el siglo XVI en las *Relaciones Geográficas de la Indias* para reflejar a la población de América. Sin embargo, el diccionario de la lengua castellana de 1724 ponía otra acepción a “casta”: ahora referido al ámbito animal. Por ello, en el siglo XVIII, hay diferentes científicos que en sus obras utilizan el término tan solo para animales o tanto para estos como para la población, siendo a finales de siglo cuando el vocablo se configura como generación, no tan ligada al linaje, sino a producción de la naturaleza¹². En cualquier caso, aunque la casta hiciera referencia a todos los miembros de la comunidad, el uso de la palabra normalmente era

¹⁰ CATELLI, Laura. “Pintores criollos, pintura de castas: los discursos raciales de las agencias criollas en la Nueva España del periodo virreinal tardío” en *Cuadernos del Cilha*, 13/17 (2012), pp. 149.

¹¹ ARAYA ESPINOZA, Alejandra. “¿Castas o razas?: imaginario sociopolítico y cuerpos mezclados en la América Colonial. Una propuesta desde los cuadros de castas” en *Para un imaginario sociopolítico colonial: castas y plebe en Chile, 1650-1800*. 2011. p. 55.

¹² *Ibidem*. pp. 58-59.

dado por los españoles y los criollos para referirse a las otras castas, a fin de diferenciarse claramente de ellas y situarse en un ámbito diferente.

Dejando de lado el uso y significado de “casta”, antes de exponer la sociedad y el contexto de la pintura de castas, es necesario tener las mismas precisiones sobre el término “criollo”. La importancia de este grupo en el siglo XVIII será de gran relevancia, sobre todo en relación con el género pictórico que estamos tratando.

El vocablo “criollo” proviene del portugués *crioulo*. Era utilizado en Brasil para denominar a los esclavos africanos que habían nacido en América. Cuando el término es utilizado por los españoles el significado cambió y se utiliza para referirse a aquellos descendientes de europeos, principalmente españoles peninsulares, que habían nacido en América. Según el profesor francés Bernard Lavallé, la traslación de la palabra de un idioma a otro tuvo el efecto de situar a los criollos en una escala inferior, socialmente, a los peninsulares¹³. Si bien el término hace referencia a un rango social, más que a una condición biológica, también tendría una fuerte carga racial, pues el hecho de nacer en América presupone una caracterización moral y un estilo de vida que se veía con desdén por parte de los peninsulares. Esta concepción de los criollos se plasmaría en el dominio de las colonias y metrópolis, y crearía entre la población criolla un sentimiento de reivindicación de unos derechos que creían merecer, pues al ser descendientes de españoles se consideraban a sí mismos socialmente iguales a los peninsulares.

En las siguientes páginas se hará referencia a dos expresiones que es importante detallar previamente: “orgullo criollo” y “discurso criollo”. La primera de estas, el orgullo criollo, hace referencia a un sentimiento aflorado entre la población criolla desde inicios del siglo XVII, pero que se consolida de manera visible hacia finales de este. El orgullo criollo, como veremos, supuso una muestra desorbitada de riqueza por parte de este grupo. Pretendían, además de hacer evidente el alto rango social que habían alcanzado, resaltar la grandiosidad que había alcanzado Nueva España gracias a su labor. Si los viajeros europeos que recorrían América, asombrados, la describían de manera superlativa, los criollos les superaban en esa práctica¹⁴.

¹³ CATELLI, Laura. “Pintores criollos, pintura de castas: los discursos raciales de las agencias criollas en la Nueva España del periodo virreinal tardío” en *Cuadernos del Cilha*, 13/17 (2012), p. 154.

¹⁴ KATZEW, Ilona. *La pintura de castas: representaciones raciales en el México del siglo XVIII*. Madrid: Turner Publicaciones S.L., 2004. pp. 67-68.

El “discurso criollo”, como se presenta en el presente trabajo, es una extensión del orgullo criollo. La implantación de las reformas borbónicas afectó a la élite criolla dificultando el ascenso de estos a los principales cargos políticos. Como respuesta, los intelectuales criollos elaboran un discurso que pretende remarcar su identidad dentro de la sociedad virreinal. Debido a que la mayoría de los pintores del género de castas pertenecen al grupo criollo, muchos autores señalan las pinturas de castas como una de las herramientas de este discurso, cuyo objetivo era reivindicar la posición de los criollos dentro del sistema de castas, es decir, legitimarse por encima de las demás castas e, incluso, des-identificarse de estas por tratarse de grupos sociales de menor consideración¹⁵.

3.2. SISTEMA DE CASTAS

La sociedad en Nueva España se organizaba en función de las castas, otorgando a la población una posición socioeconómica en función de su raza. Se parte de la existencia de tres grandes grupos: españoles, indígenas y negros. La mezcla racial que se da desde la conquista de América lleva a que, en el siglo XVIII, la población presente un alto porcentaje de mestizaje que llegará a preocupar a las autoridades peninsulares. Dentro de la sociedad, cada casta no solo venía determinada por su caracterización racial, sino también por sus vestimentas, sus modos de vida o sus ocupaciones laborales. Esto crea un enorme conjunto de prejuicios hacia cada grupo que quedará plasmado en las pinturas de castas.

La mayoría de los historiadores que se han ocupado del sistema de castas consideran que fue inventado por la elite española y criolla, en torno a la segunda mitad del siglo XVII, como un mecanismo de control social que les permitiera mantener su prestigio y poderío. Sin embargo, Douglas Cope sugiere, por el contrario, que se trata de una invención de los criollos, quienes, al ser desdeñados por los peninsulares, buscaban diferenciarse de aquella plebe con “sangre manchada”¹⁶.

Desde el siglo XVI los indígenas quedaron vinculados al trabajo servil o agrícola, aunque se les permitía asociarse en un republica indígena. Por el contrario, los negros quedaron vinculados a la esclavitud y carecían de derechos. Desde la llegada de los

¹⁵ CATELLI, Laura. “Pintores criollos, pintura de castas: los discursos raciales de las agencias criollas en la Nueva España del periodo virreinal tardío” en *Cuadernos del Cilha*, 13/17 (2012), p. 163

¹⁶ KATZEW, Ilona. *La pintura de castas: representaciones raciales en el México del siglo XVIII*. Madrid: Turner Publicaciones S.L., 2004. pp. 42-43.

españoles a América comienza a darse un mestizaje entre españoles e indígenas, ante la ausencia de mujeres en los primeros viajes al Nuevo Mundo, y cuyos hijos serían considerados mestizos. Con la llegada de los esclavos africanos, el mestizaje se volvería más complejo y se establecen los tres principales núcleos raciales.

En un primer momento, las alianzas de los peninsulares con la nobleza indiana, a través de matrimonios que permitían a sus parejas alcanzar cargos o reconocimiento a los que no podían aspirar de otro modo, no eran necesariamente mal vistas. No ocurría así con las mujeres africanas, a las cuales se las consideraba portadoras del estigma de la esclavitud y, por tanto, quedaban desprestigiadas. Por ello, el mestizaje con población negra suponía, para sus descendientes, la casi imposibilidad de cualquier ascenso social. Sin embargo, tras el protagonismo inicial de estas relaciones con la nobleza indígena, comenzarían a desprestigiarse estas uniones y se empezarían a ver como ilegítimas. El color de piel oscuro comienza a ser un indicio de ilegitimidad y esta, a su vez, es un indicio de inmoralidad y deshonor, algo que eran considerado propio de las clases inferiores¹⁷. Al contrario, el color de tez blanco sería signo de legitimidad y buena moral.

Ante el creciente mestizaje que se produjo tras el primer siglo en las colonias, se comienza a restringir el creciente mestizaje y se priva a estos mestizos de algunos derechos, más aún si eran ilegítimos. Los intentos por mantener una diferenciación de la población fueron constantes por parte de las élites gobernantes y, en especial, la Corona, pues lo que más temían, sobre todo en momentos de crisis, era una alianza entre indígenas y negros. El recelo hacia un levantamiento, creciente durante la primera mitad del XVII, podría estar en el origen de la construcción de un sistema de castas. Hubo varios motines en México, que ejemplifican lo que tenía la corona. Entre ellos destaca el que tuvo lugar en 1692 ante la escasez de maíz y la falta de abastecimiento, aunque varios autores defienden que eso solo fue el detonante ante la indignación general por el mal gobierno¹⁸. En este motín, un grupo de indígenas, al que se sumó la plebe de la ciudad, comenzó a realizar saqueos e incluso incendió el palacio del virrey. Pese a que resultó inútil, infundió temor entre las élites de la ciudad y avivó el deseo de remarcar el orden social a través de la difusión de ideologías raciales.

¹⁷ GARCÍA SAIZ, M^a Concepción. ““Que se tenga por blanco”: El mestizaje americano y la pintura de castas” en VV.AA. *Arqueología, América, Antropología: José Pérez de Barradas (1879-1981)*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2008. pp. 352-353.

¹⁸ KATZEW, Ilona. *La pintura de castas: representaciones raciales en el México del siglo XVIII*. Madrid: Turner Publicaciones S.L., 2004. p. 42.

El sistema de castas hace que la identidad de Nueva España se construya a partir de la diferencia. Ser de sangre española situaba al individuo en la cúspide social. En 1544, una real cédula determinaba que solo los descendientes de gobernantes y nobles prehispánicos podrían ser caciques, excluyendo de ello a quienes ya tenían dicha distinción por haber ostentado un cargo político¹⁹. A partir de entonces, se inicia un interés desmedido por conocer la descendencia. Las investigaciones realizadas para probar el origen y linajes de los individuos quedaban recogidas en unos documentos llamados *probanzas* o *informaciones*. A su vez, se comenzaron a dar de manera continua los conocidos como juicios de limpieza de sangre. En estos juicios se exponían una serie de pruebas y testimonios que buscaban determinar que eras de sangre “pura”, es decir, española, y no “manchada”, mestiza.

La concepción de la sociedad en el siglo XVIII era completamente diferente a la que se tiene en los Estados contemporáneos. Mientras que ahora se tiende a una búsqueda de la homogeneidad, en el Antiguo Régimen, la heterogeneidad era el principio de organización, siendo la Corona y las elites las principales interesadas en esta diferenciación funcional, incluso pudiendo inventar diferencias donde no existen²⁰. Las pinturas de castas son una manifestación de esta concepción de división social donde la sangre, entre otros, es el factor con más peso.

La limpieza de sangre era una fórmula que se traslada desde la península a América. En esto, hay un componente religioso fundamental, es decir, ser “cristiano viejo” era clave para alcanzar los grupos dirigentes. Al darse los juicios de sangre en América, el componente religioso levantó muchas sospechas, pues aunque había indios convertidos, muchos mantenían practicas idolatras en secreto. Si bien los españoles tenían implícita esa limpieza de sangre y la creencia religiosa cristiana, si se relacionasen con indígenas o africanos, estos pasaban a ser cristianos nuevos, aunque de incierta lealtad²¹. La limpieza de sangre afectó, sobre todo, a mestizos y criollos, pues si querían acceder a los espacios de poder de mayor nivel, debían justificar su genealogía. Los criollos se presentaban como

¹⁹ KATZEW, Ilona. *La pintura de castas: representaciones raciales en el México del siglo XVIII*. Madrid: Turner Publicaciones S.L., 2004. p. 43.

²⁰ PEREZ VEJO, Tomás. “Pintura de castas: La memoria del ideal novohispano” en VV.AA. *Obras maestras novohispanas*. México: la edición, 2013. p. 160.

²¹ GARCÍA SAIZ, M^a Concepción. ““Que se tenga por blanco”: El mestizaje americano y la pintura de castas” en VV.AA. *Arqueología, América, Antropología: José Pérez de Barradas (1879-1981)*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2008. p. 354.

cristianos viejos, descendientes de conquistadores y limpios de sangre, es decir, no hubo mestizaje en su ascendencia.

Todo esto provocaría una extensa documentación al respecto y comenzaría a crearse todo un conjunto de términos raciales que resulta casi inabarcable: mestizo, mulato, pardo, lobo, coyote, zambo... Mucha de esta terminología no llegaba a utilizarse de manera cotidiana, en el día a día, pero las pinturas recogen todos estos términos y los utilizan de manera despectiva. Por ejemplo, “lobo”, si bien tiene un origen animal, era utilizado para la mezcla entre indígena y negro, por lo que la connotación despectiva es evidente.

La diferenciación social entrado el siglo XVIII fue una auténtica preocupación para la Corona. Los grupos no solo quedaban divididos por sangre, aunque este fuera un punto elemental, sino también por el color de piel, las vestimentas y las costumbres. Hay un constante pensamiento de otredad²², es decir, un pensamiento no solo de diferenciación con el otro, sino de discriminación. Tal era esto, que dentro de las representaciones de indios podemos encontrar diferentes clases en función de las vestimentas o los actos que puedan estar llevando a cabo en la escena. Algunas de los diferentes tipos de indios eran: gentiles, bárbaros, apaches o mecos. Mientras que los gentiles podían ser pintados con relación a labores de trabajo de la tierra, como en la escena *Indios gentiles* de Cabrera (Fig.1), los llamados “mecos”, que eran considerados salvajes, podían ser representados desnudos, cazando... lo que da una imagen de incorruptibles, en el sentido de que no cedían ante la influencia española²³. La diferencia entre unas y otras representaciones hacía que se crease una imagen positiva – o al menos formal – de lo que suponía “españolizarse”.

Todos estos aspectos quedan reflejados en las pinturas. En cuanto al color de piel, la piel negra era considerada el escalafón más bajo. Un prolongado conjunto de teorías pretendía dar la explicación sobre el origen de ese tono de piel. Fray Juan de Torquemada, cronista franciscano de México, teorizó sobre el origen de la pigmentación de la piel oscura; el origen lo encontraba en un pasaje del Génesis. Para Torquemada, los negros eran descendientes de Canaán, nieto de Noé y maldecido con la esclavitud perpetua, por

²² BERMÚDEZ BARREIRO, Fernando E. “La pintura de castas; un acercamiento histórico al proceso de diseño de imagen para entender la diferenciación social en México” en *Impacto social del diseño*. MX Desing Conference, 2009. p. 63.

²³ KATZEW, Ilona. *La pintura de castas: representaciones raciales en el México del siglo XVIII*. Madrid: Turner Publicaciones S.L., 2004. pp. 137-147.

lo que sus descendientes nacieron “negros y feos” y lo que explicaría condición de esclavos²⁴. Sin embargo, Torquemada, desconcertado por el color de piel de los indígenas, acabó encontrando la explicación a los diferentes tonos de piel en la divina providencia.

Otras teorías relacionaban el color de tez oscura con el clima, como hace el escrito español Pedro Cubero Sebastián. Entre ellas, destaca la teoría del misionero jesuita español José Gumilla, en su obra *El Orinoco ilustrado, y defendido, historia natural, civil, y geographica de este gran rio y sus caudalosas vertientes*, en la que subraya el poder imaginativo de la madre a la hora de determinar el color de su hijo. Según la teoría, la madre del primer etíope, obsesionada con un objeto negro durante el embarazo, dio a luz a un niño negro²⁵. Estas y otras muchas teorías, por desorbitadas que resulten hoy en día, circularon por los territorios de la Corona e influenciaron en la ideología racial del momento y en el desarrollo del sistema de castas.

Tras lo generado con esto, la mala visión hacia esa tez provocó algo similar a la búsqueda de enmendar la sangre. José Gumilla defiende que el objetivo y pilar fundamental del sistema de castas es el “blanqueado”²⁶. Una búsqueda de cambiar la sangre y el tono de piel negra por blanca era algo corriente. La pintura de castas, así, representa la importancia del color blanco dividiendo las series en tres grandes grupos: españoles e indígenas, españoles y negros, y, como lo más inferior, indígenas y negros. Representaría, por tanto, de forma positiva aquellas mezclas raciales que darían como descendencia un individuo de tez más blanca, más “blanqueado”. Por el contrario, los aspectos negativos se cargan en las escenas donde la mezcla daría el resultado, por ejemplo, las escenas de indígenas y negros.

Podemos observar cómo las diferencias en la concepción de negros e indios son claras: mientras que los descendientes de indios pueden acabar ascendiendo a la élite social, tener antecedentes negros lo hace casi imposible²⁷. Esto se trasmite en la pintura de castas a través de la representación de la calidad moral de los diferentes grupos. Un claro ejemplo de ello son dos obras de José Joaquín Magón (Figs. 9 y 10) en las que al mestizo, producto de la mezcla entre español e india, se le muestra de carácter humilde y

²⁴ KATZEW, Ilona. *La pintura de castas: representaciones raciales en el México del siglo XVIII*. Madrid: Turner Publicaciones S.L., 2004. p. p. 46.

²⁵ *Ibidem*. p. 47.

²⁶ *Ibidem*. pp. 48-49.

²⁷ PEREZ VEJO, Tomás. “Pintura de castas: La memoria del ideal novohispano” en VV.AA. *Obras maestras novohispanas*. México: la edición, 2013. pp.172-173.

enseñando un documento que denota dominio de la escritura; por el contrario, la mulata, mezcla de español y negra, es representada orgullosa²⁸. Resulta, incluso, claramente visible la diferencia al representar al español que se mezcla con la indígena, siendo en una representado como culto y ropas de calidad, mientras que el otro, el español mezclado con la negra, se le muestra con ropas más pobres.

Sin embargo, hay constancia de casos que muestra que no era imposible que los negros, considerados la casta más inferior, ascendieran de rango social, pero no era lo más frecuente. En cualquier caso, son evidentes los intentos por parte de la Corona para proteger la “blancura”. Un ejemplo de ello es la Real Pragmática que entró en vigor en América en 1778, por la cual los menores de veinticinco años no podían contraer matrimonio sin consentimiento paterno, limitando así la libertad de matrimonio. Una pragmática que, sin embargo, solo se aplicaba a blancos o indios puros²⁹. Esto evidencia la intencionalidad de la Real Pragmática, que pretendía que se controlase la “pureza racial” de estos y no se diera una mezcla que se alejara de la “blancura” del progenitor, es decir, que los españoles e indios puros se unieran en matrimonio con sus semejantes y no con individuos de tez más oscura.

Tanto el misionero español José Gumilla como el historiador británico Edward Long defienden que el sistema de castas tenía tres objetivos básicos: situar a cada raza en un nicho social concreto, ofrecer la posibilidad de mejorar la sangre mediante el mestizaje adecuado e impedir la mezcla entre indígenas y negros³⁰.

La pintura de castas plasma esos aspectos que buscan crear conciencia sobre cuales son las relaciones “correctas” que pueden llevar al blanqueado. Cuanto más mestizaje representan los lienzos se suelen escenas con actitudes negativas como alcoholismo o violencia. Un ejemplo de esta última puede apreciarse en una obra de 1774 de Andrés de Islas *De español y negra nace mulata* donde la mujer aparece golpeando al español, u otras donde pueden darse una escena de asesinato (Fig. 2). En cuanto al alcoholismo, está en relación con el pulque, una bebida indígena cuya consumición era habitual. Esta era vista como una decadencia moral, pero no la prohibió por los beneficios que otorgaba³¹.

²⁸ KATZEW, Ilona. *La pintura de castas: representaciones raciales en el México del siglo XVIII*. Madrid: Turner Publicaciones S.L., 2004. p. 173.

²⁹ *Ibidem*. pp. 52-53.

³⁰ *Ibidem*. pp. 48-51.

³¹ BERMÚDEZ BARREIRO, Fernando E. “La pintura de castas; un acercamiento histórico al proceso de diseño de imagen para entender la diferenciación social en México” en *Impacto social del diseño*. MX Desing Conference, 2009. p. 65.

Así, los diferentes rasgos psicológicos simbolizan las diferentes calidades morales que se le atribuían a cada casta. Por tanto, las escenas de violencia y, por consecuente, de mala moral, están asociadas a las castas más bajas, normalmente, a los negros³².

En relación con lo dicho, es importante señalar las vestimentas que llevan los personajes de la escena, las cuales, junto con el color de la piel, aspectos psicológicos y los oficios, plasman categorías sociales que, a su vez, definen la identidad de los individuos. Estas jugaban un papel importante en cuanto al rango social, quizás por ello estas son muy detalladas en las pinturas. El lujo era un elemento al que solo podían acceder las clases más elevadas, por ello la polarización social no solo se da en lo biológico o físico, sino también en lo económico.

De la misma manera, los diferentes oficios pueden denotar un símbolo de estatus: si la escena representa al individuo llevando a cabo un oficio intelectual, denota un estatus social alto; de manera contraria, si se trata de oficios viles, el individuo pertenecerá a castas más bajas. En muchos casos, el fondo puede hacer referencia al oficio del individuo, por ejemplo, paisajes costeros que se relacionan con el oficio de marinero o, si el fondo incluye cajas de mercancía o puestos de tejidos, los personajes podrían dedicarse a la venta de estos.

En los primeros años del siglo XIX, con los procesos de independencia y la creación de las repúblicas americanas, se produce la abolición del sistema de castas. Sin embargo, eso no conllevó a que desaparecieran los prejuicios y problemas sobre la situación de los mestizos en la sociedad, por lo que la cuestión perduró. Aunque la producción de series de castas ya había terminado, la organización taxonómica que ofrecían las pinturas se mantuvo como referencia “científica” hasta mediados del siglo XX, cuando los estudios genéticos demostraron su inutilidad³³.

3.3. REFORMISMO BORBÓNICO, ILUSTRACIÓN Y DISCURSO CRIOLLO

Para comprender lo máximo posible la importancia del género de las pinturas de castas resulta imprescindible conocer el contexto en el que se gestaron. Los territorios

³² PEREZ VEJO, Tomás. “Pintura de castas: La memoria del ideal novohispano” en VV.AA. *Obras maestras novohispanas*. México: la edición, 2013. p. 158.

³³ GARCÍA SAIZ, M^a Concepción. ““Que se tenga por blanco”: El mestizaje americano y la pintura de castas” en VV.AA. *Arqueología, América, Antropología: José Pérez de Barradas (1879-1981)*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2008. pp. 363-365.

pertenecientes a la corona española en el siglo XVIII quedan marcados por las reformas borbónicas. Estas reformas son iniciadas por Felipe V y Fernando VI y se extenderían hasta finales del siglo, ya bajo el reinado de Carlos IV. Sin embargo, el momento álgido de éstas tuvo lugar en el reinado de Carlos III, es decir, de 1759 a 1788, momento que coincide con la máxima producción del género al que venimos refiriéndonos. El historiador John Lynch³⁴ lo define como un momento de “recolonización” pues se aplicarán medidas en la forma de gobierno y, por otro lado, en las formas de explotación. Estos dos ámbitos en los que actuaron las reformas son de especial interés y veremos su materialización en las pinturas de castas.

Las reformas institucionales se vieron acompañadas por intentos de remarcar el sistema de castas para responder al crecimiento de la población mestiza en las colonias, un hecho que suponía una preocupación para la Corona como se ha comentado anteriormente. Las medidas más notables fueron la centralización de los cargos institucionales en favor de los peninsulares y la pérdida de muchos de los privilegios que ostentaban los criollos. Esto empezó a crear un sentimiento reivindicativo, o un espíritu revolucionario para algunos autores, que se irá acrecentando hasta entrar en el siglo XIX. En cualquier caso, el periodo en el que se desarrollan las pinturas de castas es aún demasiado temprano para hablar de un espíritu nacional que será visible en el momento en que se dan las independencias americanas³⁵.

Las reformas se llevan a cabo en un periodo ilustrado: la Ilustración española está en su momento de auge. A pesar de que tradicionalmente ya había un fuerte interés por las culturas de las colonias lejanas al Viejo Continente, la Ilustración avivó en Europa un deseo por conocer lo exótico y foráneo. Los aspectos socioculturales del Nuevo Mundo resultaban de especial interés desde el momento en el que se descubrió el continente: aspecto físico de los indígenas, ropas, costumbres, paisajes, la fauna... todo resultaba de interés para los intelectuales de la época.

Toda esta fascinación por lo exótico no hizo más que incrementarse durante los siglos XVII y XVIII. El resultado fue la edición de un muy abundante número de “libros de viajes”, en lo quedaban recogidos todo tipo de detalles geográficos, etnográficos,

³⁴ KATZEW, Ilona. *La pintura de castas: representaciones raciales en el México del siglo XVIII*. Madrid: Turner Publicaciones S.L., 2004. p. 111.

³⁵ CATELLI, Laura. “Pintores criollos, pintura de castas: los discursos raciales de las agencias criollas en la Nueva España del periodo virreinal tardío” en *Cuadernos del Cilha*, 13/17 (2012), p. 155.

anecdóticos o míticos de los lejanos territorios recorridos. Un ejemplo significativo del espacio que analizamos fue el encargo de Luis XIV a A. F. Frezier, quien viajó a Chile y Perú recogiendo aspectos geográficos (paisajes, flora y fauna) y antropológicos, con especial atención en la diversidad de sus habitantes, sus vestimentas y sus costumbres. La Corona tenía obsesión por proteger sus territorios de la influencia de otros países, pero esto no impidió que también se lanzase a la creación de estos relatos de viajes. Sin embargo, el objetivo que se buscaba no era tan solo ampliar el saber de los interesados, sino, también, mejorar la economía del reino, pues cuanto mejor conociera la Corona sus territorios y los recursos que podían ofrecer estos, mejor gobierno podría hacer sobre ellos³⁶.

Este interés es uno de los factores que contribuyó a la creación de pinturas de castas. En ellas se muestran muchos de los aspectos que se trataban en los libros de viajes, solo en cuanto a la representación de razas, sino también de ropas, ajuares, paisajes y recursos de América. Para mediados del siglo XVIII, la Ilustración desató un enorme interés por las ciencias naturales y América resultaba una importante fuente de nuevas especies. Esto coincide con uno de los principales objetivos de las reformas borbónicas: el descubrimiento de nuevas fuentes de recursos para su explotación. Las pinturas de castas incluyen, entre los elementos complementarios que rodean a los personajes representados, productos indígenas que la Corona estaba interesada en fomentar. Es el caso del cacao, el tabaco y el pulque, cuya producción era monopolio de la Corona, que, gracias a las pinturas, pudieron darse a conocer en mayor medida en Europa.

El pulque, como se ha comentado anteriormente, era fuertemente criticado por el alto grado de alcoholismo que extendía entre la población, pero al ser un gran beneficio para la Corona, su consumo perduró. Sin embargo, los reformadores de la época tenían extensas teorías sobre “los males” que azotaban México. El funcionario español Hipólito Villamoel³⁷, además del alcoholismo, menciona como malas prácticas los juegos de azar, la vagancia por la agricultura y el uso de nodrizas, entre otras cosas (Fig. 5 y 6). Los reformadores prohibieron los juegos de azar, intentaron fomentar la agricultura y se buscó concienciar sobre el uso de nodrizas, pues había una creencia de que la leche materna era “un menjurje de sangre susceptible de influir en la conformación del carácter de toda una

³⁶ KATZEW, Ilona. *La pintura de castas: representaciones raciales en el México del siglo XVIII*. Madrid: Turner Publicaciones S.L., 2004. pp. 66-67.

³⁷ *Ibidem*. pp. 111-114.

república”³⁸. Las pinturas en muchos casos buscan concienciar o moralizar sobre un aspecto u otro, pues en muchos casos la práctica de una u otra de estas actividades se relacionaba con una casta concreta.

El afán por la historia natural, que venimos comentando, dio lugar a la creación de numerosos gabinetes de historia natural por parte de los más destacados personajes europeos. Los largos viajes por parte de expertos para estudiar América y traían consigo a Europa objetos de interés que se guardaban en los más prestigiosos gabinetes. Los gabinetes de historia natural abundaban en Europa y eran considerados como una valiosa posesión entre la gente culta y acomodada. En ellos, además, se hacían lecturas de esos libros de historia natural entre los cuales eran populares³⁹: *Historia natural general y particular* del conde de Buffon, George-Louis Leclere o *Systema naturae* (1735) de Linneo. Ambas obras exponen, aunque de diferente forma, métodos o teorías sobre la clasificación y jerarquización, algo que evidencia, a su vez, la tendencia ilustrada de establecer un orden taxonómico a la naturaleza.

El entonces Príncipe de Asturias, Carlos IV, no sería una excepción y pretendió, en la década de 1760, crear su propio gabinete. Estos gabinetes se llenaban de todo tipo de objetos exóticos traídos de América, pero también con pinturas: pinturas de aves, pinturas de frutos, y también con pinturas de castas, al menos en el gabinete de Carlos IV y el gabinete de Lorenzana, en Toledo. La exposición de los cuadros de castas en los gabinetes da entender que no se exhibían por su valor pictórico, sino por el valor etnográfico que poseían⁴⁰. El interés antropológico, histórico y geográfico por América fomentó la producción de estas pinturas y las dio un valor equiparable a cualquiera de los otros objetos que se exponían en el gabinete o a lo que podían contener los libros de viajes. Carlos IV promulgaría varios decretos reales dirigidos a los virreyes y otras autoridades de América solicitando el envío de objetos exóticos y curiosos para incluirles en su colección. Uno de los envíos de los que gozaría fue el que realizó Manuel de Amat, virrey del Perú, quien le envió la única serie elaborada en Perú conocida hoy en día, de la cual trataremos posteriormente.

³⁸ KATZEW, Ilona. *La pintura de castas: representaciones raciales en el México del siglo XVIII*. Madrid: Turner Publicaciones S.L., 2004. p. 113.

³⁹ *Ibidem*. pp. 149-150.

⁴⁰ *Ibidem*. pp. 160-161.

Otras de las medidas de importancia que impulsaron las reformas borbónicas, más en el ámbito político, fue dificultar – si bien no fue negar completamente - el acceso a cargos gubernamentales y administrativos a los criollos. Las reformas dejaron de lado a este grupo y, como reacción, comienza a forjarse un discurso criollo que busca una reivindicación de su posición. Los intelectuales y más respetados criollos, que se encontraban en la elite cultural, artística y económica de Nueva España, se verán amenazados por cambios que supuso la nueva política borbónica. Por ello, pretenden mostrar una imagen propia bien diferenciada de la población afroamericana o amerindia. Varios autores ven la pintura de castas como una herramienta visual del discurso criollo que se pretendía dar. Teniendo en cuenta que la mayoría de los pintores conocidos son criollos, el mayor momento de producción pictórica coincide con el momento uno de los momentos más críticos de estas reformas⁴¹. Esto podría ser una prueba que vincule las pinturas de castas al discurso criollo, pero, sin embargo, como se viene diciendo, no es el único factor que influye en el desarrollo de las pinturas en la segunda mitad de siglo.

A finales del siglo XVII, México era considerada una de las ciudades de mayor prestigio en América. Los criollos estaban orgullosos de su posición y de su labor en las principales ciudades de los Virreinos. Dentro de este orgullo criollo se empieza a fraguar ese discurso que busca reforzar su identidad, equiparándola socialmente a la de los peninsulares, lo que llevó a la población criolla a gastar en exceso en todo tipo de santuarios (vestimentas, joyas, aderezos...). Llegó hasta tal punto que empezó a ser una preocupación para las autoridades. Este despliegue de riqueza por parte de los criollos, denominado “bizarria de la tierra” por Vetancurt⁴², es tan solo uno de los efectos del orgullo criollo de ese tiempo.

Además de la muestra de lujos, muchos patriotas criollos se empeñaron en escribir una historia de México como la de un pueblo elegido. El orgullo por el grupo al que pertenecían, la diversidad de recursos del Virreinato y el gran desarrollo de las principales ciudades dieron lugar a la aparición de unas pinturas, como *Vista de la plaza Mayor*, pintada por Cristóbal Villalpando en 1695 (Fig. 3), que muestran una representación de la ciudad con el fin de dar a conocer la grandiosidad que había alcanzado. Por ello, Ilona Katzew considera estas pinturas como un precedente visual de lo serán años después las

⁴¹ CATELLI, Laura. “Pintores criollos, pintura de castas: los discursos raciales de las agencias criollas en la Nueva España del periodo virreinal tardío” en *Cuadernos del Cilha*, 13/17 (2012), pp. 151-152.

⁴² KATZEW, Ilona. *La pintura de castas: representaciones raciales en el México del siglo XVIII*. Madrid: Turner Publicaciones S.L., 2004. p. 68.

pinturas de castas, no solo por posible intención de estas, también por el valor histórico y etnográfico que podían tener.

Sin embargo, aunque podamos relacionar las primeras pinturas de castas con el orgullo criollo a finales del siglo XVII y principios del XVIII, no todos los ilustres criollos veían las pinturas como algo que diese una imagen positiva, pues podía lugar a otra interpretación más desprestigiante. Un testimonio de la situación lo conocemos por un texto de Andrés de Arce y Miranda que envía a Juan José de Eguiara y Eguren. En el texto, Arce y Miranda explica como ante el menosprecio de los europeos, los criollos están manifestando un creciente espíritu de resentimiento⁴³. Este sentimiento, será constante en los últimos años del siglo XVIII y, junto con otros factores, incentivará los movimientos de independencia que tendrán lugar en el siglo siguiente.

Arce y Miranda, en el mismo texto, aboga por que se trate la mezcla de linajes que hay en América para poder determinar una autentica limpieza de sangre. Sobre esto, hace referencia a las pinturas de castas y como se enviaban a Europa para mostrar las mezclas de América. Sin embargo, para Arce y Miranda las pinturas representan “lo que nos daña, no lo que nos aprovecha, lo que nos infama, no lo que nos ennoblece”⁴⁴. Arce y Miranda, así como otros intelectuales criollos, no solo veían el artificio de estas pinturas y de la equivocada imagen que tenían los europeos de ellos, sino que también creían que las pinturas ayudarían a fomentar sus prejuicios: que en América todos eran híbridos, pues los cuadros podrían interpretarse como verdad al margen de las fronteras culturales y obviando que claramente recalcan la importancia de ser blanco⁴⁵.

Otro ejemplo de esto, no en referencia a las pinturas, sino a informes que se enviaban al monarca, son las críticas que realizó Antonio Joaquín de Rivadeneira en una carta datada de 1771. A este jurista oidor de la Audiencia de México se le atribuye un texto anónimo en el que rechaza dichos informes pues alega que se tacha a los criollos de tener espíritu sumiso y por ello no pueden acceder a los altos cargos. De la misma manera, desprestigia tanto a los indígenas como a los españoles, quienes dice que son demasiado

⁴³ CASTRO MORALES, Efraín. “Los cuadros de castas de la Nueva España” en *Anuario de historia de América Latina*, 20 (1983), p. 679.

⁴⁴ *Ibidem*. p. 680.

⁴⁵ KATZEW, Ilona. *La pintura de castas: representaciones raciales en el México del siglo XVIII*. Madrid: Turner Publicaciones S.L., 2004. p. 94.

codiciosos para los cargos de la administración⁴⁶. Vemos, pues, como hay una crítica tanto hacia los textos como hacia las pinturas por parte de aquellos criollos que dicen no ser representaciones reales, sino denigrantes.

Son muchos los autores que relacionan la pintura de castas como parte del discurso criollo. Se trata de un discurso que adquirió gran circulación y que trata con fuerza el tema racial determinando que hay diferentes “calidades” de mestizaje. La pintura de castas hubiera servido en este sentido como un elemento que visualmente busca legitimar la voz del criollo. Sin embargo, como la profesora Laura Catelli advierte, esta representación del mestizaje no solo alimenta el discurso, sino que también “articula mecanismos discursivos que impulsan el colonialismo interno en el ámbito de la cultura, tanto a nivel institucional, como discursivo”⁴⁷. Por tanto, cabe tener en cuenta, que el objetivo criollo de situarse en lo alto de la sociedad, no por debajo de los españoles peninsulares, conlleva una discriminación hacia otros grupos, sobre todo negros y afro-mestizos, y busca des-identificarse con las castas en general.

⁴⁶ GARCÍA SAIZ, M^a Concepción. ““Que se tenga por blanco”: El mestizaje americano y la pintura de castas” en VV.AA. *Arqueología, América, Antropología: José Pérez de Barradas (1879-1981)*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2008. pp. 356-358.

⁴⁷ CATELLI, Laura. “Pintores criollos, pintura de castas: los discursos raciales de las agencias criollas en la Nueva España del periodo virreinal tardío” en *Cuadernos del Cilha*, 13/17 (2012), p. 162.

4. LA PINTURA DE CASTAS

4.1. CARACTERÍSTICAS PICTÓRICAS

Como hemos visto hasta el momento, la sociedad colonial de Nueva España estaba sumergida en un profundo sistema de castas. A partir de ese complejo sistema social aparece la pintura de castas, representando elementos importantes de la vida en el México colonial. Por ello, la pintura de castas es un género pictórico muy concreto que se da a lo largo del siglo XVIII en el virreinato de Nueva España y, tan solo un caso único, en el virreinato del Perú.

Por norma general, las pinturas se producen en series de un número variable de obras, normalmente oscilan las dieciséis, que en muchos casos están numeradas. Se tratan de pinturas al óleo sobre tela o láminas de cobre, con un tamaño pequeño que no suele superar el metro y medio. Saliéndose de esta línea, se han encontrado excepciones en los soportes, como dos obras que se sostienen por barras de madera policromada y permiten enrollarse, y en el modelo de producción, encontrando alguna pintura única que se divide en cuadrícula para las diferentes escenas⁴⁸ (Fig. 4).

La pintura de castas representa una unidad familiar básica compuesta por tres miembros. Además de la numeración del cuadro dentro de la serie, encontramos un recuadro en el que indica las diferentes razas a las que pertenecen los padres y la mezcla racial que supondría su descendiente. Si bien los tres grupos básicos (español, indio y negro) no varían, el amplio espectro que supone las siguientes mezclas abarca un enorme número de términos para referirse a ellos, que en algunos casos no coinciden. Esto puede deberse a que se trate de palabras sinónimas, pero también se ha debatido sobre el uso o existencia real que hubieran podido tener tales denominaciones.

Continuando con los aspectos pictóricos, este género presenta una variedad de calidades entre todas las obras, pero tiene rasgos que lo definen como clara pintura novohispana. Sin embargo hay dos aspectos en estas pinturas que son los más destacados: el tema y el realismo. El tema se aleja de lo tradicional, no hay una temática religiosa, sino que esta es claramente civil o profano, algo que no era habitual. Por otro lado, el fuerte realismo de las obras. Dentro de esta temática, la representación de los ropajes y los aspectos físicos de los individuos son sumamente precisos. La representación de estos

⁴⁸ CASTRO MORALES, Efraín. “Los cuadros de castas de la Nueva España” en *Anuario de historia de América Latina*, 20 (1983), p. 672.

dos aspectos no resulta, en absoluto, aleatoria; se pone mucho cuidado en ello pues las diferentes vestimentas suponían encuadrar al individuo en un trabajo concreto o en un rango social determinado. Lo mismo ocurre con el aspecto físico o las expresiones, dándose casos de representaciones violentas o gestos más exagerados para marcar las diferencias raciales. Ambos aspectos son una clara representación de los prejuicios de la época.

Las escenas presentan fondos variados: interiores o exteriores, con mayor o menor realismo. Los interiores presentan un gran detallismo en cuanto al mobiliario, animales domésticos, frutas y otros ajuares que se puedan encontrar en el hogar. Por el contrario, también encontramos fondos planos, sin elementos. Sin embargo, veremos en el apartado siguiente cómo los diferentes fondos predominan en un momento u otro del siglo. En cualquier caso, la elaboración detallada de algunos fondos presenta la misma función que podían tener los paños, es decir, situar o definir una raza por su entorno, ya sea su vivienda o lugar de trabajo.

Dicho esto, la importancia del tema y el realismo general que presentan las pinturas ha llevado a algunos historiadores a relacionarlas con la pintura costumbrista holandesa del siglo XVII, que, como aquella, si bien no describe completamente la realidad, representa aspectos cotidianos. Sin embargo, la escasez de información respecto a las funciones sociológica, histórica o antropológica de la pintura de castas no permite conducir a un discurso tan elaborado como el que pueden tener las pinturas holandesas⁴⁹.

En cualquier caso, podría resultar error intentar caracterizar la pintura de castas por sólo uno de sus múltiples aspectos, funciones o significados. Así, Guadalupe Álvarez de Araya Cid⁵⁰, a la vez que considera a la pintura de castas como pintura de costumbres en Hispanoamérica – o, al menos, un antecedente de ésta -, recalca que ésta se nutre de prototipos compositivos del retrato, sea de cuerpo entero o medio, a la vez que toma modelos de las escenas de género y batalla, especialmente por lo que atañe a la inclusión de horizontes con paisajes. Sin embargo, esta misma historiadora las compara, también, con las representaciones de vidas de santos que aparecieron en Europa a partir del siglo XI y que se organizaban, al igual que las pinturas de castas, de manera narrativa. Frente

⁴⁹ KATZEW, Ilona. *La pintura de castas: representaciones raciales en el México del siglo XVIII*. Madrid: Turner Publicaciones S.L., 2004. p. 8.

⁵⁰ ÁLVAREZ DE ARAYA CID, Guadalupe. “Algunas fuentes compositivas de la pintura de costumbres en América Latina” en *Aisthesis*, 45 (2009). pp. 137-153.

al Renacimiento, en el que predomina la unidad de acción y tiempo, durante el Barroco se prefiere una mayor teatralización, dentro de una multiplicidad espacio-temporal.

Por último, es esencial tener en cuenta el contexto ilustrado de esta época, en la que se alcanza el mayor desarrollo la pintura de casta en Iberoamérica, y como este género parece recoger, a su vez, ciertos elementos expresivos de las estampas e ilustraciones que, paralelamente, se estaban desarrollando en los libros de viajes. Si bien en los países protestantes podía darse un incremento de las escenas costumbristas por la demanda que protagonizaba el mercado burgués, los países católicos tenían mayor inclinación hacia unas pinturas de temática moralizante, en la que se podría encuadrar la pintura de castas, al presentar esta función a través de la descripción racial y una perspectiva caracterológica⁵¹.

4.2. EVOLUCIÓN DE LOS CUADROS DE CASTAS

La evolución de las pinturas de castas a lo largo del siglo XVIII tiene una estrecha relación con el contexto explicado anteriormente. Las medidas que supusieron las reformas borbónicas, las ideas ilustradas y el discurso reivindicativo construido los criollos, influyó de manera importante en estas representaciones. El desarrollo de la pintura de castas se acompaña de un círculo de relaciones entre los pintores criollos que, a su vez, buscarán superar el sistema de producción en talleres y llevarán a cabo intentos fallidos de crear su propia Academia de las artes.

Una serie fechada de 1711, conservada actualmente en el Museo de América, realizada por Manuel Arellano, uno de los pintores novohispanos más destacados del Barroco – activo entre 1690 y 1720 - es considerada el predecesor inmediato de las pinturas de castas, pues ya muestra tipos raciales pero de forma individual: normalmente, la serie se compone de un cuadro para el hombre y otro para la mujer, en este caso acompañada de su descendiente. Sin embargo, el aspecto más interesante, que las diferencias de las series tradicionales posteriores, es que aún no muestra una unión de individuos de distinta casta, así como el mestizaje resultante, sino que los tres miembros de familia que aparecen retratados forman parte de la misma casta (Fig. 7).

Contemporáneo y colega de Arellano fue el pintor mexicano Juan Rodríguez Juárez, activo hasta 1728, quien proporciona series más elaboradas, en las cuales ya se muestra

⁵¹ ÁLVAREZ DE ARAYA CID, Guadalupe. “Algunas fuentes compositivas de la pintura de costumbres en América Latina” en *Aisthesis*, 45 (2009). pp. 142-144.

una leyenda alusiva a la mezcla racial. En cualquier caso, ambos artistas no parecen retratar las diferentes castas con una narración progresiva idéntica, pues las series no están numeradas. Además, se representa al español vestido a la moda francesa, de la misma manera que muchas de las otras castas lucen también ropajes lujosos, en muchos casos en entornos urbanos. La representación de las prendas lujosas, así como la inclusión de productos distintivos americanos y la ausencia de unas remarcadas diferenciaciones de mestizaje, han hecho suponer a varios historiadores que el objetivo de estas primeras series era mostrar el esplendor económico y social novohispano del momento⁵².

Se atribuye a Juan Rodríguez Juárez, junto con su hermano Nicolás, la fundación de la primera academia de artística de México en torno a 1722, sino antes, con el fin de que se reconociera la pintura como una actividad intelectual y no un mero trabajo manual (artesanal), reivindicando así la pintura como un arte liberal, aunque se desconoce el funcionamiento de tal institución. Sin embargo, no consiguió el aval real por lo que no se convirtió en una Real academia oficial.

En esta academia participó otro de los pintores de mayor renombre dentro del panorama pictórico novohispano: José de Ibarra (1685-1756). Vemos pues como hay una relación entre los pintores de una y otra generación: José de Ibarra es nexo que une la generación de primeros artistas – los hermanos Rodríguez Juárez- y la conocida como generación de la “Maravilla Americana”. Como miembro activo dentro de la institución, Ibarra introduce novedades dentro de las escenas, como paisajes campestres en los que los personajes aparecen en escenas de comida y las figuras representadas de cuerpo entero.

José de Ibarra fundaría en 1753 nueva Academia de pintura, en torno a la cual se reunirían casi treinta pintores, en su mayoría criollos, destacando a Manuel de Ossorio y Juan Patricio Morlete Ruiz. Sin embargo, el más destacado de todos los que allí se encontraban fue Miguel Cabrera (1695-1768), quien probablemente dirigió la Academia tras la muerte de Ibarra en 1756, poco después de la fundación⁵³.

Los componentes de esta Academia intentarían, tanto en 1754 como en 1768, conseguir el aval real, pero, de nuevo, en ambos casos fracasaron en sus peticiones y les

⁵² KATZEW, Ilona. *La pintura de castas: representaciones raciales en el México del siglo XVIII*. Madrid: Turner Publicaciones S.L., 2004. pp. 70-80.

⁵³ CATELLI, Laura. “Pintores criollos, pintura de castas: los discursos raciales de las agencias criollas en la Nueva España del periodo virreinal tardío” en *Cuadernos del Cilha*, 13/17 (2012), p. 157.

fue negado. En cualquier caso, hay que tener en cuenta que este grupo de pintores criollos tenía una fuerte conciencia de su condición dentro del sistema de castas. Tanto es esto que, desde el momento en el que Ibarra fundó la Academia, solo se permitía el acceso a aquellos que fueran españoles (peninsulares o criollos) y no de “color quebrado”, así como de buenas costumbres⁵⁴.

La representación de costumbres, tanto de las elites criollas como de los indígenas, indica el claro interés cultural del momento ilustrado en el que se inscriben estas pinturas y la influencia que pudieron ejercer los libros de viajes en su elaboración. Según Katzew, estas primeras pinturas ya responden a algo más amplio que al sentimiento de orgullo criollo; también pretendían mantener y hacer visible un orden social que se había hecho más complejo, y a su vez, recordarle a la Corona que este seguía estando rígidamente estructurado⁵⁵.

Como antes hemos avanzado, los artistas que se encontraban en la academia de Ibarra, especialmente Miguel Cabrera y a Juan Patricio Morlete Ruiz, introducirán nuevos elementos a las pinturas de castas que marcarían a la siguiente generación de pintores. Entre los elementos iconográficos que más destacan, cabe mencionar la muestra de sentimientos mediante el contacto de las figuras, y sus vestimentas: ya no se pintan solo trajes ostentosos, más o menos idénticos en todos los individuos, sino que la raza determina con qué ropas se les representa, subrayando, de esta manera, la indumentaria de cada individuo la posición ocupada dentro del sistema de castas. Empezará a representarse el lujo como algo propio de las elites y las castas superiores, creando así un imaginario lleno de prejuicios en función de la vestimenta, que se hará más evidente en las pinturas del último tercio de siglo.

Después de Cabrera, en las décadas de 1770 y 1780, existió un amplio grupo de artistas dedicados del género de castas, sin embargo, no conocemos demasiada información sobre estos – en muchos casos anónimos – y las relaciones que podría haber entre ellos. Si las pinturas de la primera mitad del siglo buscaban pintar los aspectos más ostentosos de la sociedad novohispana, en estos años se pintan más diferencias entre las castas. Coincidiendo con el momento en el que mestizaje era un auténtico problema para

⁵⁴ CATELLI, Laura. “Pintores criollos, pintura de castas: los discursos raciales de las agencias criollas en la Nueva España del periodo virreinal tardío” en *Cuadernos del Cilha*, 13/17 (2012), p. 158.

⁵⁵ KATZEW, Ilona. *La pintura de castas: representaciones raciales en el México del siglo XVIII*. Madrid: Turner Publicaciones S.L., 2004. p. 93.

las autoridades y cuando las reformas fueron más notables, son las series de este periodo las que muestran escenas donde los prejuicios sean quizás más evidentes. Esto puede relacionarse con una reafirmación criolla, buscando remarcar su posición social.

Como se ha dicho, las academias de pintura creadas por los artistas criollos no llegaron a conseguir el aval real, lo cual supuso un fracaso en cierta medida. No sería hasta 1783 cuando se fundaría la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos, en México, contando con la protección del monarca, Carlos III. Sin embargo, la Academia se fundó a partir de la solicitud de Jerónimo Antonio Gil, tallador mayor de la Casa de la Moneda, edificio que sería la primera sede de la Academia. Gil tenía el propósito de fomentar los diferentes oficios mejorando la educación y la formación artesana. En relación con ello, un conocido de Gil trabajaría en la institución: Francisco Clapera, destacado por tratarse del único peninsular que pintó cuadros del género de castas. Por tanto, la petición de un aval real que el monarca acabó aceptando fue la de Jerónimo Antonio Gil, un peninsular, y los primeros dirigentes de la Real Academia también serían peninsulares, lo que podría denotar un rechazo a los artistas novohispanos.

Una de las características de las pinturas del último tercio de siglo es el trato del fondo. Podemos observar cómo, hasta el momento, el fondo no estaba necesariamente relacionado con las figuras, pero la concepción cambiaría haciendo de los fondos un factor importante: un espacio que define a las figuras. Un ejemplo claro de esto es una obra de Sebastián Antonio Salcedo – *de español y negra, produce mulato*– donde el fondo es mitad interior de vivienda, mitad costero y esto se relaciona con las vestimentas marineras del español y su hijo⁵⁶.

Se aprecia, pues, un nuevo modelo en las imágenes, donde el fondo puede combinar interior y exterior, y, lo más llamativo, no es un fondo aislado, sino que tiene relación directa con las figuras y sus ropajes. Por otra parte, los ajuares que se encuentran dentro de las escenas son muy variables en cuanto a calidad, pero hay algunas representaciones de frutos que podrían ser un bodegón por sí solos. En las representaciones de estos frutos, lo normal era que se tratase de productos originarios de América, en un momento en el que la Corona pretende la fomentación de su explotación. Por ello, las pinturas ayudarían, así, en parte, a publicitarlos.

⁵⁶ GARCÍA SAIZ, M^a Concepción. “Nuevas precisiones sobre la pintura de castas” en *Cuadernos de Arte colonial*, 8 (1992). p. 92.

En cualquier caso, el fracaso Juan Rodríguez Juárez y José de Ibarra, a la hora de conseguir el aval real, dificultó elevar la consideración artística e intelectual de estos pintores criollos, relegando la producción de series a su comercialización⁵⁷. La continua producción de series de castas a lo largo del siglo evidencia, a su vez, una continua demanda, que resulta mucho más notable a partir de 1760. Estas obras eran destinadas principalmente a funcionarios de la Corona, miembros de la Iglesia y otros miembros de la elite socio-económica o intelectual. Como se viene destacando, este momento de mayor demanda del género de castas coincide con el interés por la historia natural y cultural de América, dentro del contexto de la Ilustración. Por ello, no es raro encontrar estas pinturas en las colecciones personales de algunos ilustrados peninsulares, que las exhibían en sus gabinetes privados como un objeto exótico del Nuevo Mundo. Este tráfico de obras es una prueba de que el comercio de pinturas no solo se hacía de Europa a América, sino que también había envíos a la inversa.

Los ilustres personajes de Nueva España encargaban las series para su posesión personal, pero es muy común que las encargaran para enviarlas como regalos a sus colegas contemporáneos. En el inventario que se hizo en 1779 a la muerte del virrey Antonio María Bucareli – en dicho cargo entre 1771 y 1779 - se reflejan seis pinturas de castas, anónimas, por las que pagó setenta y dos pesos, un elevado precio⁵⁸. Además, se sabe que el propio Bucareli envió un conjunto de pinturas de castas a su sobrina, la condesa de Gerena, a Sevilla, acompañado de otros objetos como dos pinturas de la Virgen de Guadalupe o bateas de Michoacán. Queda reflejado ambos aspectos que tratábamos: la demanda de obras por parte de funcionarios de la Corona y el uso de las pinturas como objeto característico de América que era regalado.

El valor de estos encargos podía ser muy variado. Se han encontrado casos, como el del mencionado Bucareli, en el que se ha pagado una elevada suma por las pinturas. Gracias a los inventarios que han llegado hasta nuestros días, podemos observar que ocurre lo mismo con el caso del oidor de la Real Audiencia de México, Domingo Arangoiti, quien poseía catorce pinturas valoradas en cinco pesos cada una. Por el contrario, el sevillano Manuel Antonio de Loaria poseía un “retrato de las castas” valorado en dos reales - un cuarto de peso -, un escaso valor en comparación con los otros

⁵⁷ CATELLI, Laura. “Pintores criollos, pintura de castas: los discursos raciales de las agencias criollas en la Nueva España del periodo virreinal tardío” en *Cuadernos del Cilha*, 13/17 (2012), p. 161.

⁵⁸ KATZEW, Ilona. *La pintura de castas: representaciones raciales en el México del siglo XVIII*. Madrid: Turner Publicaciones S.L., 2004. p. 147.

ejemplos⁵⁹. Esto nos indica una gran diferencia de valor y facturación entre las obras, un valor que venía marcado por la calidad de las pinturas y el renombre que pudiera haber tenido sus autores, pero que, por desgracia, son desconocidos para nosotros.

Una figura que ejemplifica muy bien la relación entre el pensamiento ilustrado y la demanda de este tipo de obras es Manuel de Amat y Junyent. Este ilustre personaje llegó a ocupar el cargo de gobernador de Chile y acabó convirtiéndose en Virrey de Perú en 1661. Su espíritu ilustrado, semejante al del monarca Carlos III, le llevó a ser considerado su *alter ego* en Hispanoamérica⁶⁰. Además de reformas urbanísticas y promotor de las nuevas ideas ilustradas, la importancia de Manuel de Amat con relación al tema que analizamos radica en haber sido quien encargó el único conjunto de pintura de castas que conocemos en el Virreinato de Perú, y que hace que la pintura de castas no sea solamente exclusiva de Nueva España.

Aunque resulta conocido que en el virreinato del Perú existió también una circulación de estas series de cuadros entre los altos funcionarios, su procedencia fue mayoritariamente de pintores novohispanos. Se sabe de la existencia de cuadros que mostraban a personajes autóctonos, pero con el objetivo de denotar un estatus social, no con el sentido etnográfico que caracteriza a las pinturas de castas. Un documento firmado por el mismo Amat, y publicado por Francisco de Barras en 1930, corrobora que fue él quien la encargó en 1770⁶¹. Además, indica la finalidad con la que fue encargada: enviarla como contribución al Real Gabinete de Historia Natural que, el entonces Príncipe de Asturias, Carlos IV, pretendía construir. El Real Gabinete se creó en 1771, bajo el reinado de Carlos III y se inauguraría al público en 1776.

La serie de castas elaborada en Perú, actualmente conservada en el Museo de Antropología de Madrid – antiguo Gabinete Real de Historia Natural - presenta un conjunto de peculiaridades que la diferencian del resto de pinturas que se estaban dando en Nueva España en ese momento. En primer lugar, es una serie con un número elevado de cuadros: veinte obras, siendo lo habitual dieciséis. Por otra parte, si bien muestra el núcleo familiar habitual, las figuras aparecen representadas a medio cuerpo. Además, los

⁵⁹ KATZEW, Ilona. *La pintura de castas: representaciones raciales en el México del siglo XVIII*. Madrid: Turner Publicaciones S.L., 2004. p. 148.

⁶⁰ ÁGUILA CHÁVEZ, Priscila Del. “Manuel de Amat: Arte y mecenazgo en Lima (1761-1776)” en LÓPEZ CALDERON, Carme; FERNÁNDEZ VALLE, M^a de los Angeles; RODRÍGUEZ MOYA, M^a Inmaculada (Coords.). *Barroco iberoamericano: identidades culturales de un imperio*. Vol. 1. Santiago de Compostela: Andavira Editora, 2013. p. 359.

⁶¹ *Ibidem*. pp. 369-370.

fondos empleados para las obras de esta serie son neutros. Al tratarse de una serie elaborada en 1770, destaca que su composición se asemeja más a las primeras pinturas de Nuevas España y, no tanto, a las que se están dando en ese momento.

Manuel de Amat realizó otro envío en 1772 de siete cuadros de frutas del Perú para contribuir a la colección del Gabinete de Historia Natural. A pesar de que se desconoce el paradero de dichas pinturas, la carta que acompañaba a este envío resulta ilustrativa. Según Ilona Katzew, Amat y Junient compara la productividad de la tierra y de las razas humanas, poniendo de manifiesto el plan del reino natural⁶².

Por tanto, como ha quedado evidenciado con el particular caso de la serie peruana encargada por el virrey Manuel de Amat, el espíritu ilustrado y el interés científico que lo acompaña son uno de los incentivos que supuso la elevada demanda de obras. Por otra parte, se ejemplifica aquí también como uno de los usos habituales que tenían las pinturas de castas era el de ser enviadas como regalos y para ser expuestas, en algunos casos, en gabinetes, en este caso el Real Gabinete de Historia Natural.

La producción y demanda de los cuadros de castas continuó hasta llegar el siglo XIX. En los primeros años de este nuevo siglo comienza a decaer, hasta que finalmente acaban desapareciendo. El fin de la pintura de castas queda claramente ligado a los movimientos de independencia de las colonias americanas, en este caso, la independencia de México en 1810. Tras la guerra, hay un rechazo hacia la estructuración jerárquica de la sociedad, lo que, junto con la abolición oficial de los gremios en 1813, acabará con la pintura de castas⁶³.

4.3. PINTURA DE CASTAS: UNA FUENTE DOCUMENTAL

En este apartado pretendo exponer las cuestiones que puede hacer de la pintura de castas una fuente histórica fiable o, de lo contrario, que la realidad que aparece reflejada en ellas sea fantástica. Como a estas alturas ya conocemos, muchos de los aspectos de la vida colonial y las diferentes castas son representados en las pinturas con especial minuciosidad. Sin embargo, puede tratarse de una representación intencionada y, por tanto, fantástica o exagerada de la realidad.

⁶² KATZEW, Ilona. *La pintura de castas: representaciones raciales en el México del siglo XVIII*. Madrid: Turner Publicaciones S.L., 2004. p. 153-154.

⁶³ *Ibidem*. p. 37.

Las pinturas de castas pueden ser una fuente muy valiosa, pero teniendo en cuenta que son un producto de un siglo con una mentalidad concreta. Por un lado, podemos hablar de su valor como clasificación taxonómica de las mezclas raciales que se representan. La clasificación social en función del mestizaje presente en las obras se puede entender como un producto de la curiosidad científica de la Ilustración y el cientifismo racial que revolucionó los paradigmas antropológicos del momento. Sin embargo, al mismo tiempo, esta representación en las pinturas de castas resulta exagerada o plasmada con falsedad debido a compleja mezcla racial que supondrían algunas⁶⁴. De esta manera, quedaría claro que las pinturas representan una concepción elitista de la sociedad; además, se ven influidas por los intereses de la Corona que pretendía marcar de forma evidente las diferentes castas, de ahí la exageración en las series.

Sin embargo, como ya se ha adelantado en otros apartados, esta influencia Ilustrada se daría principalmente en las pinturas de segunda mitad del siglo XVIII. No obstante, las primeras series de castas, aunque no presenten una clasificación taxonómica tan evidente, también muestran esa visión de sociedad ideal. Por tanto, a la hora de tenerlas en consideración como fuente etnográfica, son una muestra, no de cómo era la sociedad realmente, sino de cómo se concebía la sociedad por parte de las elites o como pretendían que se esta se configurase, con una clara división de castas en función de la sangre.

Por otra parte, y teniendo en cuenta lo dicho, la pintura de castas nos muestra de manera visual los prejuicios existentes en la sociedad colonial, de ahí que se ponga tanto empeño en una representación detallada de vestimentas y la moral de las figuras. Por ello, vemos como se pasa de unas pinturas que parecen cuadros familiares perfectos y armoniosos a unos más cotidianos donde la carga degenerativa hacia algunas mezclas raciales⁶⁵. Esta diferencia entre unas primeras pinturas y otras, en las que la diferenciación de castas es más evidente, muestran una evolución en la concepción de la sociedad colonial del siglo, que se explica por todos los hechos, explicados en capítulos anteriores, que contextualizan el siglo XVIII.

Al tratarse de obras que eran encargadas por altos funcionarios principalmente y que se llegaban a exponer en los gabinetes durante el último tercio de siglo, cabe suponer que

⁶⁴ CAMPOS RIVAS, Carlos Federico. “El dialogo taxonómico entre la pintura de castas y el cientifismo racial: el caso de José Joaquín Magón” en *Revista Kaypunku*, Vol. 3, nº2 (2016), pp. 183-185.

⁶⁵ BERMÚDEZ BARREIRO, Fernando E. “La pintura de castas; un acercamiento histórico al proceso de diseño de imagen para entender la diferenciación social en México” en *Impacto social del diseño*. MX Desing Conference, 2009. p. 65.

afectaba a la representación de estas, ya que estarían hechas, en parte, para complacer a la clientela y mostrar el “exotismo” de América. Si bien crean un fondo con elementos típicos de la sociedad colonial – frutas, vestidos, ajuares, mobiliarios... - esto crear una imagen colectiva en la que cada casta se relaciona con unos u otros elementos.

Por tanto, las pinturas de castas se pueden tener en consideración como una de las fuentes que retratan la sociedad del Virreinato de Nueva España en el siglo XVIII, pero más que como un retrato fiel de la realidad se trata de un retrato de la realidad que se quería construir por parte de las elites de época.

5. CONCLUSIONES

La pintura de castas se configura, como podemos observar tras todo lo dicho, como un género sin precedente, en gran parte, por la influencia que tiene sobre este el contexto de su época. Se trata de un género exclusivo de Nueva España, salvo por la serie encargada por el virrey Manuel de Amat, elaborada en Perú, la no presenta menor importancia. Las pinturas representan la sociedad novohispana del siglo XVIII. Hasta 1990 no hubo profundos estudios sobre el género de castas y la única aproximación que se hacía sobre esta era otorgándolas un valor etnográfico. Desde ese momento, valorar las pinturas histórica y artísticamente ha sido fundamental para indagar en su origen y desarrollo, que, sin duda, está marcado por la historia que las envuelve.

La sociedad novohispana del siglo XVIII estaba organizada en torno a un complejo sistema de castas, que parte de la existencia de tres grupos raciales básicos: españoles, indígenas y africanos. Este sistema de castas nace, como defiende la mayoría de los historiadores, como una herramienta de control social por parte de la Corona. El objetivo era construir una jerarquía social en base a la diferencia racial. Las pinturas de castas representan las diferencias raciales, y los prejuicios en torno a cada casta, lo que denota el carácter civil, y no religioso, de este género. Sin embargo, no se reducen a una simple herramienta de visualización de la ideología racial de la época.

Son muchas las teorías sobre el uso y objetivo de las pinturas: destinadas a la comercialización, instrumento visual del sistema de castas, herramienta del discurso criollo, método de organización taxonómica de la sociedad... La evolución de las pinturas a lo largo del siglo XVIII parece indicar que son muchos los factores que influyen en estas. Las primeras pinturas representan de manera idealizada la sociedad novohispana, lo que, para muchos autores, es una muestra del orgullo de la élite criolla por la labor acontecida en Nueva España. El objetivo de las pinturas, en este sentido, era resaltar la labor criolla, especialmente en la ciudad de México, mostrándose, a su vez, como parte de la cúspide social. Sin embargo, en contra de esto, había criollos, como Arce y Miranda, mencionado anteriormente, que, si bien querían dar una buena imagen de los criollos ante el desprecio que sufrían de los europeos, consideraban que las pinturas no eran un buen instrumento para ello, pues no mostraban los aspectos más nobles.

Sin embargo, desde 1760, las pinturas tienen un desarrollo diferente y, mientras la idealización se pierde, se resaltan más los prejuicios de las castas. En este momento,

tomando la teoría que las vincula al discurso criollo, es el momento en el que más impacto tienen las reformas borbónicas, por lo cual, la exageración de los prejuicios que se tenían hacia las diferentes castas se acrecienta con el fin de mostrar a los criollos al mismo nivel de los españoles peninsulares y, por tanto, dignos de los cargos de los que fueron privados.

Por otra parte, en ese mismo momento, la Ilustración española tendría especial influencia en el desarrollo de las pinturas. El interés científico ilustrado elevó el número de viajeros al Nuevo Mundo. La elaboración de libros de viajes por parte de estos, y las ilustraciones que presentaban, son, como defienden muchos historiadores, muy influyentes en las pinturas de castas, las cuales podrían tratarse como una representación visual de lo que en esos libros se trataba. De la misma manera, es en la segunda mitad de siglo cuando las series de castas comienza a numerar, lo que puede estar relacionado con la ordenación taxonómica que caracteriza la Ilustración.

En relación lo dicho, el interés científico que acompaña a la ilustración supuso en Europa una renovación del interés por las culturas foráneas y lo exótico. Esto llevó a la creación de gabinetes de historia natural, donde las series de castas eran coleccionadas como objetos característicos de América y como una representación etnográfica de su sociedad. Este interés científico coincide con el fracaso de la creación de una Real Academia de Arte por parte de los pintores criollos – como fueron los intentos de los afamados pintores José de Ibarra y Juan Rodríguez Suárez - y, a su vez, con el momento de mayor demanda de obras. Esto ha dado lugar a que varios autores consideren que el uso comercial de las obras.

Teniendo en cuenta esta teoría de la comercialización – o exportación, principalmente- ambos factores pudieron influir. El peso del interés científico y la creación de gabinetes por parte de la élite ilustrada queda muy bien ejemplificado en el caso de la serie del Perú, en la que Manuel de Amat le envía la serie a Carlos IV para contribuir con el Real Gabinete de Historia Natural. Además, este caso también es un ejemplo de cómo las obras se demandaban en América, pero también en Europa, donde eran enviadas, generalmente, como regalos. Sin embargo, cabe pensar que la exportación de las pinturas de castas también pudo ser un objetivo de las primeras obras, para que la buena imagen de los criollos fuera conocida en Europa.

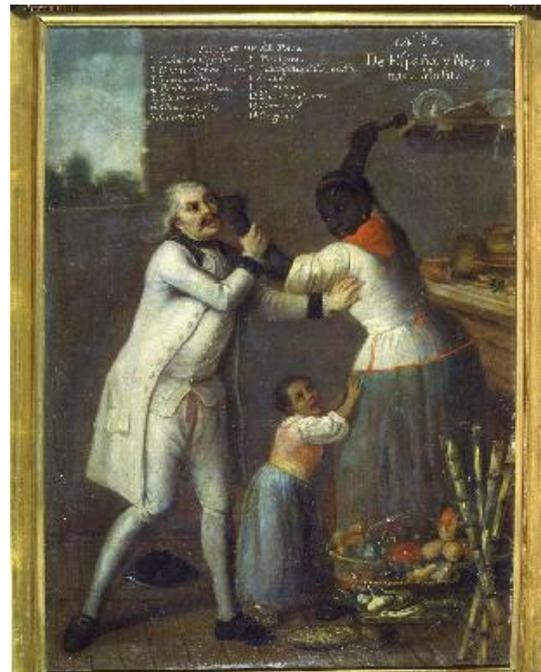
Por tanto, tal y como defienden varios historiadores y, en concreto Iona Katzew, para abordar el género de castas e intentar realizar un análisis lo más certero posible, hay

que tener en consideración todos los aspectos que se han remarcado en esta conclusión, pues centrarse en tan solo uno, podría conllevar un análisis incompleto.

6. ANEXO



1. Miguel Cabrera, *Indios gentiles*, 1763. Museo de América, Madrid.



2. Andrés de Islas, *De español y negra, nace mulata*. 1774, Museo de América, Madrid.



3. Cristóbal Villalpando, *Vista de la Plaza Mayor*. 1695, óleo sobre lienzo; Corsham Court, Bath, Inglaterra.



4. Anónimo, *Cuadro de castas*. Siglo XVIII. Museo Nacional del Virreinato, México.



5. Andrés de Islas, *De español y mestiza sale castizo*. 1774, Museo de América, Madrid.



6. Anónimo, *De indio y cambuja nace lobo*. 1780



7. Manuel Arellano. *Indio Chichimeca natural de El Parral* (izq.) – *India Chichimeca natural de El Parral con su hijo* (Drch.). 1711, Museo de América, Madrid.



8. José de Ibarra. *De español y morisca, albino*. 1725 [ca]. Museo de América, Madrid.



9. José de Páez. *De español y negra, mulato*. 1770-1780. Colección Privada, Nueva York.



10. Anónimo. *Español, Yndia serrana o cafeada. Produce Mestizo*. S. XVIII. Museo Nacional de Antropología, Madrid.



11. José Joaquín Magón. *Del Español y la Yndia mace el mestizo, por lo común humilde, quieto y sencillo.* 1751-1800. Colección privada, México.



12. José Joaquín Magón. *De español y negra sale mulato.* 1751-1800. Museo de América, Madrid.



13. Miguel Cabrera. *De indio y barsina, zambayga.* 1763. Museo de América, Madrid.

7. BIBLIOGRAFÍA

- ÁGUILA CHÁVEZ, Priscila Del. “Manuel de Amat: Arte y mecenazgo en Lima (1761-1776)” en LÓPEZ CALDERON, Carme; FERNÁNDEZ VALLE, M^a de los Angeles; RODRÍGUEZ MOYA, M^a Inmaculada (Coords.). *Barroco iberoamericano: identidades culturales de un imperio*. Vol. 1. Santiago de Compostela: Andavira Editora, 2013. pp. 359-376.
- ÁLVAREZ DE ARAYA CID, Guadalupe. “Algunas fuentes compositivas de la pintura de costumbres en América Latina”. *Aisthesis*, 45 (2009). pp. 137-153.
- ARAYA ESPINOZA, Alejandra. “¿Castas o razas?: imaginario sociopolítico y cuerpos mezclados en la América Colonia. Una propuesta desde los cuadros de castas” en *Para un imaginario sociopolítico colonial: castas y plebe en Chile, 1650-1800*. 2011. pp. 53-77.
- BERMÚDEZ BARREIRO, Fernando E. “La pintura de castas; un acercamiento histórico al proceso de diseño de imagen para entender la diferenciación social en México” en *Impacto social del diseño*. MX Desing Conference, 2009. pp. 63-66.
- CAMPOS RIVAS, Carlos Federico. “El dialogo taxonómico entre la pintura de castas y el cientifismo racial: el caso de José Joaquín Magón”. *Revista Kaypunku*, Vol. 3, n°2 (2016), pp. 177-221.
- CASTRO MORALES, Efraín. “Los cuadros de castas de la Nueva España”. *Anuario de historia de América Latina*, 20 (1983), pp. 671-690.
- CATELLI, Laura. “Pintores criollos, pintura de castas: los discursos raciales de las agencias criollas en la Nueva España del periodo virreinal tardío”. *Cuadernos del Cilha*, 13/17 (2012), pp. 147-175.
- FERNÁNDEZ DE URQUIZA, Margarita. “La pintura de castas en la Nueva España: aproximaciones desde el arte”. *Revista de humanidades: Tecnológico de Monterrey*, 26 (2009), pp. 107-116.
- FORTES GONZÁLEZ, Nelly. “El retrato en Nueva España. El siglo XVIII” en *El retrato femenino en México del barroco novohispano al nacionalismo de 1920. Una lectura desde la sociología de la distinción de Pierre Bourdieu*. Puebla, Mexico: Universidad de Puebla, 2007.
- GARCIA SAIZ, M. C., *La pintura colonial en el Museo de América (I): La escuela mexicana*. Madrid: Museo de América, 1980.

- GARCÍA SAIZ, M^a Concepción. “Nuevas precisiones sobre la pintura de castas”. *Cuadernos de Arte colonial*, 8 (1992). pp. 77-103.
- GARCÍA SAIZ, M^a Concepción. ““Que se tenga por blanco”: El mestizaje americano y la pintura de castas” en VV.AA. *Arqueología, América, Antropología: José Pérez de Barradas (1879-1981)*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2008. pp. 351-368.
- GUTIÉRREZ, Ramón; GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. *Historia del arte iberoamericano*. Barcelona: Lunwerg Editores, 2000.
- KATZEW, Ilona. *La pintura de castas: representaciones raciales en el México del siglo XVIII*. Madrid: Turner Publicaciones S.L., 2004.
- PEREZ VEJO, Tomás. “Pintura de castas: La memoria del ideal novohispano” en VV.AA. *Obras maestras novohispanas*. México: la edición, 2013. pp. 145-193.
- *Perú: indígena y virreinal [exposición]: Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), 25 maig, mayo, may - 15 agost, agosto, august: Madrid, Biblioteca Nacional, octubre: 4*. Madrid: Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, SEACEX, 2004.
- SEBASTIAN LÓPEZ, Santiago. *El Barroco Iberoamericano: Mensaje iconográfico*. Madrid: Ediciones Encuentro S.A., 1990.

Fuentes de imágenes online

1. https://www.europeana.eu/portal/es/record/2022703/oai_euromuseos_mcu_e_s_euromuseos_MAM_00013.html (13/08/2019).
2. <http://ceres.mcu.es/pages/Main> (13/08/2019).
3. https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Vista_de_la_Plaza_Mayor_de_la_Ciudad_de_M%C3%A9xico_-_Cristobal_de_Villalpando.jpg (13/08/2019).
4. https://es.wikipedia.org/wiki/Pintura_de_castas#/media/Archivo:Casta_painting_all.jpg (13/08/2019).
5. <http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MAM&Museo=MAM&Ninv=1980/03/02> (13/08/2019).
6. <https://www.pinterest.es/pin/538320961692926762/> (13/08/2019).
7. [http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?Museo=MAM&txtSimpleSearch=Indio%20chichimeca&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simple&MuseumsSearch=MAM%7C&MuseumsRolSearch=11&listaMuseos=\[Muse](http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?Museo=MAM&txtSimpleSearch=Indio%20chichimeca&simpleSearch=0&hipertextSearch=1&search=simple&MuseumsSearch=MAM%7C&MuseumsRolSearch=11&listaMuseos=[Muse)

[o%20de%20Am%20E9rica\] y](#)

<http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MAM&Museo=MA M&Ninv=2000/05/02> (19/08/2019).

8. <http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MAM&Museo=MA M&Ninv=1995/04/04> (19/08/2019).
9. <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/20030> (22/08/2019).
10. <http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=Espa%F1ol,%20Y ndia%20serrana%20o%20civilizada.%20Produce%20mestizo&simpleSearch =0&hipertextSearch=1&search=simpleSelection&MuseumsSearch=MNA% 7C&MuseumsRolSearch=12&> (29/08/2019)
11. https://es.m.wikipedia.org/wiki/Archivo:Jos%C3%A9_Joqu%C3%ADn_M ag%C3%B3n_-_El_Mestizo.jpg (22/08/2019).
12. <http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MNA&Ninv=CE522 9> (22/08/2019).
13. <http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MAM&Museo=MA M&Ninv=00010> (26/08/2019).