



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

**EL ARTIFICIO DE LAS CASTAS Y LA VERDAD DE LA PINTURA: LA
SERIE DE MIGUEL CABRERA**

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
SOFÍA NAVARRO HERNÁNDEZ

TUTOR PRINCIPAL
DR. SERGI DOMÉNECH GARCÍA
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

TUTORES
DRA. HELENA CHÁVEZ MAC GREGOR
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
DR. CARLOS LÓPEZ BELTRÁN
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., MARZO 2017



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

En primer lugar, agradezco al Dr. Sergi Doménech García, a quien expreso mi profunda admiración. Este trabajo no habría podido ser realizado sin su constante apoyo y paciencia, sin sus consejos e ideas.

Ha sido un privilegio contar con la guía académica de la Dra. Helena Chávez Mac Gregor y del Dr. Carlos López Beltrán. Gracias por el tiempo y la atención que tan generosamente dedicaron a este ensayo.

Toda mi gratitud a mis profesores de la maestría, la Dra. Luisa E. Alcalá, la Dra. Clara Bargellini, el Dr. Renato González Mello, el Dr. Carlos A. Molina, el Dr. Daniel Montero, la Dra. Paula Mues, el Mtro. Rogelio Ruiz Gomar, el Dr. Luis Vargas Santiago.

Agradezco también al Posgrado en Historia del Arte, a la Dra. Deborah Dorotinsky Alperstein por su valiosa orientación; a Héctor Ferrer Meraz y a Gabriela Sotelo por su gran ayuda.

Gracias a mis padres y a Adrián, a quienes dedico esta investigación.

Índice

Introducción	4
I. La invención del sistema de castas entre realidad y ficción	18
1) Visualizar y hacer visible: el afán clasificatorio y la mirada del pintor	18
2) El valor político y económico del sistema de castas: propaganda y control social.....	31
3) ¿La amenaza del mestizaje o la “trampa de las castas”?.....	35
II. La serie de Cabrera y el punto de vista del pintor: el artificio a favor de la pintura....	46
1) El significado de las castas entre imagen y palabra	46
2) Las escenas de la vida cotidiana y la experimentación pictórica	50
3) El español invisible o la advertencia del pintor	54
4) Los “otros” en el espejo	61
5) Entre lobos y coyotes, la verdad de la pintura	68
III. El pintor y su contexto: condiciones para la apropiación de un género.....	74
1) ¿La representación de las castas por las propias castas?	74
2) <i>El Arte Maestra</i> : inquietudes teóricas y renovación de la pintura.....	76
3) <i>La Maravilla Americana</i> y el pintor erudito	78
4) El discurso novohispano y la antesala del nacionalismo	84
Conclusión	91
Bibliografía	93

Introducción

A pesar de que existen abundantes hipótesis que, desde el siglo XIX, intentan explicar el fenómeno de la pintura de castas a partir de la antropología, la historia social, la historia del arte o los estudios poscoloniales, el género sigue intrigando. Sabemos que se desarrolló durante el siglo XVIII, principalmente en la Nueva España, y que desapareció a principios del XIX junto con los procesos de independencia, en particular con un decreto de 1822 que ilegalizaba las clasificaciones basadas en el sistema de castas. Las primeras investigaciones que encontramos sobre este tipo de pintura datan de finales del siglo XIX y principios del XX y suelen poner énfasis en su valor etnográfico; es el caso de los estudios realizados por los antropólogos franceses Ernest Théodore Hamy y Raoul Blanchard. Desde entonces, la pintura de castas ha interesado a diversas disciplinas, que la han analizado sobre todo en su relación con la Ilustración. En el campo de la historia del arte, durante mucho tiempo la pintura de castas ocupó un papel insignificante; prueba de ello es que estudios de referencia sobre arte novohispano, como *Pintura colonial en México* (1934) y *Arte colonial en México* (1948) de Manuel Toussaint, o *Lo mexicano en las artes plásticas* (1948) de José Moreno Villa, no le dedican más que unas líneas. El primer estudio exhaustivo sobre el tema fue el realizado en *Las castas mexicanas: un género pictórico americano* (1989) por María Concepción García Sáiz, quien se abocó a catalogar las series que entonces se conocían, además de plantear su posible función como recuerdos exóticos en los gabinetes de coleccionistas europeos. Más recientemente, en su libro *Imagining Identity in New Spain: Race, Lineage, and the Colonial Body in Portraiture and Casta Paintings* (2003), Magali Carrera propuso una nueva interpretación del género al compararlo con el retrato, y al entenderlo como un conjunto de prácticas visuales que tornaban visible y reconocible al cuerpo colonial; en su opinión, la pintura de castas no solamente conforma una representación de los cuerpos involucrados en el mestizaje, sino

que los construye en una lógica reguladora (Carrera, 2003: 54). En *Casta Painting: Images of Race in Eighteenth-Century Mexico* (2004), una publicación casi simultánea a la de Carrera, Iona Katzew hizo un completísimo estudio sobre la pintura de castas basado en un repertorio de más de cien series; en él, la autora efectúa una sólida contextualización histórica del género y subraya su carácter propagandístico, ligado a las preocupaciones de las élites blancas ante la perspectiva de una ruptura del orden social, pero también a la consolidación de un orgullo criollo. Además, muestra los límites de un enfoque centrado en la función de estas pinturas y concluye que el género encierra múltiples significados.

En su reseña de los libros de Carrera y de Katzew, el historiador del arte Thomas Cummins identifica tres asuntos que, a su parecer, no han sido lo suficientemente desarrollados por las autoras: las condiciones en las que pudieron ser expuestas las series; la consideración social del artista, en particular el impacto que pudo tener la identidad “mestiza” de los pintores en su interpretación del género; y lo que “hacen” las pinturas de castas (Cummins, 2006). La lectura de esta reseña influyó en la problemática de este ensayo, por lo que me gustaría partir de estas “preguntas” que identifica el autor para introducir mis argumentos. Comenzaré por la primera, al ser la que menos se abordará en el texto. Como bien señala Cummins, para completar nuestra comprensión de la pintura de castas, todavía queda pendiente realizar un profundo trabajo empírico que revele más información sobre las condiciones de su recepción. La tarea no es fácil, pues muchas de las series pertenecieron y siguen perteneciendo a coleccionistas privados que no necesariamente documentaron la “vida” de estas pinturas a medida que las transmitieron de una generación a otra. En este sentido, es interesante la respuesta que recibí del coleccionista de la serie atribuida al pintor novohispano Juan Rodríguez Juárez (1675-1728) cuando le escribí para preguntarle sobre las condiciones en las que ésta había sido

expuesta desde que su familia la había adquirido. La serie, que habría sido realizada cerca de 1715¹, ha pertenecido a la Breamore House, una casa museo en el sur de Inglaterra, desde que un antepasado del coleccionista, el almirante Westrow, capturara un galeón que se dirigía a España a finales del siglo XVII, confiscara las pinturas (que, al parecer, iban destinadas al rey de España) y las ofreciera a su hermana Dorothy (Álvar, 1987: 38; Castelló, 1990: 75). El coleccionista me contestó que no tenía mayor información al respecto; sabía que su abuelo había decidido la localización actual de las pinturas, y creía que anteriormente habían permanecido en una bodega, escondidas de los ojos de la familia, probablemente por la “hipocresía” de la Inglaterra victoriana, que no habría soportado cierto tipo de desnudez, en este caso la de la madre que amamanta a su hijo en el lienzo *De Español y Morisca produce Albino*. La parcial desnudez de la madre morisca, aunada al tema de los matrimonios interraciales, habría provocado que alguien decidiera mantener almacenada la serie. De otras series que llegaron a Europa, como la enviada por el virrey Manuel de Amat y Junyent (1707-1782) al Real Gabinete de Historia Natural de Madrid, sabemos que fueron exhibidas en espacios públicos junto con objetos “exóticos” y *naturalia*, por lo que sus condiciones de recepción debieron ser muy distintas a las de Breamore House. Es decir, es probable que la variedad de contextos (americano/europeo, público/privado, expuestas/almacenadas, en serie/dispersas, etcétera) en los que fueron conservadas este tipo de pinturas sea casi tan grande como el número de series. Esto nos lleva a señalar una de las ideas que motivaron este ensayo: si bien es cierto que se ha escrito mucho sobre la pintura de castas como género, sigue habiendo espacio para trabajos dedicados a estudiar cada serie en su individualidad.

¹ De las series conocidas hasta ahora, ésta sería la más temprana después de la realizada por un miembro de la familia Arellano, probablemente Manuel, datada en 1711, y de la cual se conocen cuatro lienzos (uno de ellos se encuentra en Denver y forma parte de la colección de Jan y Frederick Mayer, dos pertenecen al Museo de América de Madrid y del restante se desconoce el paradero) (Katzew, 2004: 10-15).

Además, para explorar a fondo los otros dos puntos que menciona Cummins, lo que “hacen” las series y cómo se apropian su interpretación quienes las producen, vale la pena un enfoque “por serie”, y sobre todo “por pintor”, pues no todas hacen lo mismo, precisamente porque cada pintor interpretó el género en un contexto particular y en función de sus propios intereses. Aun así, desde sus inicios a finales del siglo XIX, la historiografía dedicada a la pintura de castas se ha concentrado en entender, sobre todo, el punto de vista de quienes pudieron ser sus comisionistas, es decir las élites europeas y criollas. Esto se explica, en parte, porque la mayoría de las fuentes de las que disponemos fueron producidas por estas mismas élites, por lo que resulta complicado reconstruir un punto de vista alterno o subalterno. Al existir poca información sobre la recepción de las series (¿dónde se exhibieron? ¿quiénes pudieron verlas? ¿qué reacciones provocaron en sus espectadores?), es difícil saber, por ejemplo, si los principales concernidos por estos cuadros, las llamadas “castas”, tuvieron acceso a estas imágenes. Y si al mismo tiempo que eran definidos como “otros” por el sistema de castas, ellos también produjeron discursos sobre la alteridad, por ejemplo para caracterizar a las élites. Pero una manera de acercarnos a una visión más completa de lo que pudieron significar estas series en su tiempo es considerar el punto de vista de los pintores (como colectivo profesional pero también individualmente), tomando en cuenta que, en el siglo XVIII, éstos no formaban parte de las élites, pues técnicamente seguían siendo artesanos. Además, según la documentación de la época, algunos de ellos habrían sido mulatos, como José de Ibarra (1685-1756), o mestizos, como Juan Patricio Morlete Ruiz (1713-1781) y, posiblemente, Miguel Cabrera (c. 1695²-1768) (Alcalá, 2011; Gonzalbo, 2013; Katzew, 2004). En este sentido, debemos

² Según un registro bautismal, el pintor habría nacido en Antequera de Oaxaca en 1695 de padres desconocidos y habría sido adoptado por una pareja de mulatos (Tovar de Teresa, 1995: 22). Sin

tomar en cuenta que pudieron tener una percepción sobre el sistema de castas distinta a la de las élites “blancas”. Como sugiere Cummins, no podemos olvidar que en el arte de los virreinos tuvieron que verse reflejadas perspectivas diferentes a las de las élites europeas o criollas, aunque éstas estén más claramente expresadas en la literatura, por ejemplo en los escritos del Inca Garcilaso de la Vega, de los que sin duda emana una consciencia “mestiza” (Cummins, 2006).

En este sentido, y para tratar de responder, al menos parcialmente, al ejercicio al que nos incita Cummins, mi objetivo será analizar la serie de castas realizada en 1763 por Miguel Cabrera desde una lectura centrada en el punto de vista del artista³. Más allá de las intenciones del comisionista de esta serie o de las condiciones de su recepción, dos puntos esenciales sobre los que carecemos de información, intriga entender qué le pudo aportar a un pintor tan exitoso como Cabrera el incurrir en el género, y de qué manera pudo apropiarse los “códigos” de la pintura de castas para expresar inquietudes propias. Una pista de respuesta es sugerida, aunque no desarrollada, por Magali Carrera:

El género de castas no estaba regido por los cánones ortodoxos y por el control de la Inquisición a los que estaban sometidos los géneros religiosos y el retrato; en consecuencia, es posible que los artistas hayan tenido más oportunidades de innovar y experimentar con la iconografía de las imágenes de castas⁴. (Carrera, 2003: 49).

Carrera no profundiza en esta idea; la introduce, simplemente, y argumenta que las imágenes de la pintura de castas no deben ser consideradas “seminales” en la historia del

embargo, las fechas de sus primeras obras sugieren que nació unos años más tarde. De hecho, algunos autores sitúan su nacimiento alrededor de 1715.

³ La serie de Cabrera se compone de dieciséis óleos sobre lienzos con un formato vertical de 132 x 101 centímetros. Los lienzos están repartidos en distintos lugares. Ocho se encuentran en el Museo de América de Madrid, uno en la Fundación Multicultural de Música y Arte de Northridge en California, otro fue recientemente adquirido por el Museo de Arte del Condado de Los Ángeles (LACMA), cinco forman parte de una colección privada en Monterrey, y del restante se desconoce el paradero. De los cinco que forman parte de la colección privada, actualmente tres se encuentran en comodato en el Museo de Historia Mexicana de Monterrey: el lienzo I, *De Español y d'India; Mestiza*; el lienzo IV, *De Español y Negra, Mulata*; y el lienzo VII, *De Español y Albina; Torna atrás*.

⁴ Traducción personal del texto en inglés.

arte colonial, aunque los temas que los artistas lograron insinuar en estas pinturas sí lo hayan sido⁵. Antes de Carrera, María Concepción García Sáiz ya había señalado las oportunidades que abría el género, aunque su objetivo tampoco era desarrollar este argumento: “[...] el siglo XVIII plantea posibilidades totalmente nuevas a través de un género de pintura que contradice radicalmente lo solicitado hasta el momento” (García Sáiz, 1989: 39). Si el tema de las posibilidades pictóricas e iconográficas que pudo ofrecer el género debido a su carácter *sui generis* no ha ocupado un lugar importante en la historiografía, sin duda merece ser estudiado para contribuir a dilucidar lo que ha sido a veces calificado de “enigma” de las castas; al fin y al cabo, son los pintores quienes codifican este enigma a través del lenguaje pictórico. Como afirma el historiador Jean-Paul Zúñiga, que ha estudiado la pintura de castas desde la perspectiva de la historia y con una mirada particularmente fresca, el pintor “[...] coproducía intelectualmente el encargo que se le hacía⁶” (Zúñiga, 2013: 53). Si bien es cierto que Zúñiga se refiere al papel “crucial” de un pintor en particular, el de Juan Rodríguez Juárez, al considerar que la serie de 1715 que se le atribuye tuvo una función inaugural en el género, la de establecer los códigos de referencia de la pintura de castas, podemos pensar que pintores posteriores también pudieron ejercer, en mayor o menor medida, ese papel de “coproductores intelectuales”.

Una lectura que considere el punto de vista del pintor tiene especial sentido en el caso de Cabrera, pues un conjunto de factores ligados a su biografía y al contexto artístico en el que se desarrolló permiten pensar que pudo aprovechar su incursión en el género para expresar más libremente sus ideas. En primer lugar, debemos tomar en cuenta que, al momento de realizar su serie de castas, el pintor se encontraba ya en el apogeo de su

⁵ Lo que le interesa a Carrera es el carácter “ordinario” (según la percepción de la época) de las pinturas de castas, en la medida en que éste las hace reveladoras, a pesar de ellas mismas, de cierto discurso sobre el cuerpo colonial.

⁶ Traducción personal del texto en francés.

carrera, que se extiende aproximadamente de 1750 a 1768⁷. En este periodo, la producción pictórica novohispana era profusa y conocía una renovación de sus temáticas, en parte debido al contexto de secularización de las artes, a la profesionalización de los pintores, y también a la demanda de una “nueva y refinada clientela” (Mues, 2006: 22). Existía además un clima erudito que generó en los pintores novohispanos de esta centuria una serie de inquietudes teóricas que los llevaron incluso a adaptar los tratados europeos a las intenciones locales. Las ambiciones intelectuales de estos pintores se vieron también reflejadas en la importancia que dieron a la defensa de la liberalidad de la pintura⁸, un factor que será clave para nuestra interpretación de la serie. Por otro lado, Cabrera se desarrolló en un medio en el que se estaba gestando un orgullo patrio ligado a un interés por expresar puntos de vista diferentes al europeo, por ejemplo para defender a la Nueva España y al continente americano de la mala reputación generada por pensadores como Georges Louis Leclerc, conde de Buffon (1707-1788) o Cornelius de Pauw (1739-1799). Un orgullo que se percibe, por ejemplo, en su famosa *Maravilla Americana* (1756), opúsculo en el que, junto con otros pintores, Cabrera defendió la tesis aparicionista de la imagen de la Virgen de Guadalupe. Sin olvidar la ya mencionada posibilidad de que hubiera podido formar parte de “las castas”, pues se cree que fue mestizo y que habría sido

⁷ Autor de cientos de lienzos, Cabrera fue uno de los pintores favoritos de la Compañía de Jesús, pero también recibió encargos de otras órdenes religiosas, así como privados, sin olvidar que una de sus obras guadalupanas llegó incluso a la vista del Papa Benedicto XIV. Además, fue pintor de cámara de Manuel Rubio y Salinas, arzobispo de México entre 1748 y 1765.

⁸ El concepto de “liberalidad de la pintura”, también llamado “nobleza de la pintura”, es utilizado de forma habitual por los historiadores del arte, por ejemplo por Javier Portús (1999) o Paula Mues (2008), para referirse al asunto del ejercicio de defensa de la pintura como un arte liberal. En efecto, durante mucho tiempo, los pintores tuvieron que luchar para que se reconociera la pertenencia de la pintura a las artes “liberales”, practicadas por hombres libres y dignas de los espíritus más “nobles”, por oposición a las artes “serviles” u oficios mecánicos. El inicio de las preocupaciones de los miembros del gremio de pintores por conseguir la consideración de su arte como “liberal” o “noble” tiene lugar con la recuperación del pasado clásico durante el Renacimiento italiano, resultando significativas obras como *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos* (1550), de Giorgio Vasari. En el barroco español, y durante el posterior siglo XVIII, tuvo gran transcendencia el discurso sobre la liberalidad de la pintura. En la Nueva España del siglo XVIII, la pintura seguía siendo considerada un oficio mecánico, practicado sobre todo por artesanos, aunque esta percepción comenzaba a cambiar, en parte como resultado de la insistencia de los pintores por ver su situación social reacomodada.

adoptado por mulatos, aunque no existen documentos confiables que lo comprueben. En todo caso, su pertenencia a un grupo social parece haber variado en el curso de su vida, pues se le describe como “español” en su certificado de matrimonio con Ana María Solano (Alcalá, 2011: 129). Pero, independientemente de que se identificara con uno u otro grupo, sabemos que su posición social no era la del sujeto español dominante. En este sentido, aunque no podemos descartar que haya incorporado los sistemas de dominación, tampoco debemos dejar de lado la posibilidad de que haya tenido una opinión sobre el sistema de castas distinta a la de las élites blancas, sobre todo las europeas, frecuentemente desconectadas de la realidad novohispana.

Sin duda, interesarse por el punto de vista del pintor, por su grado de compromiso en la programación visual de los lienzos que conforman la serie, implica ciertas dificultades. Tomar en cuenta el papel desempeñado por el artista es considerarlo como un actor que no únicamente ejecuta una acción, sino que, al hacerlo, tiene una intención (o varias). Esto es problemático por varias razones. En primer lugar, en el caso de Cabrera, podríamos pensar que, por la época en la que trabajó, es posible que haya actuado como artesano, y no como un artista, por lo que no sería adecuado atribuirle las intenciones de un artista (suponiendo que éstas son distintas a las del artesano, lo que en sí podría cuestionarse); al mismo tiempo, y aunque técnicamente la pintura siguiera siendo considerada un arte mecánica, a Cabrera le interesaba ser reconocido como un pintor en el sentido más “noble” de la palabra. Por otro lado, solemos carecer de información suficiente para rastrear la intención del artista, e incluso cuando éste comunica sobre ella, no podemos estar seguros de su sinceridad. No porque nos quiera engañar, sino porque es probable que en su proceso creativo hayan intervenido varias intenciones, y que algunas (o muchas) de ellas hayan sido inconscientes. Aunque solemos asociar la intención con un

acto deliberado, la realidad es que se trata de un fenómeno que no siempre podemos explicar. De hecho, podemos distinguir entre “actos intencionales”, ellos sí, deliberados, e intención, un concepto más amplio y complejo. Al fin y al cabo, la intención tiene que ver con asuntos tan íntimos como las emociones o las intuiciones de una persona. Si tomamos en cuenta que existen diferentes tipos de intención, que varían por su grado de consciencia, así como por su carácter individual o colectivo, la tarea se vislumbra particularmente difícil. Y es que, entre el momento de su realización, y el de su recepción por parte del espectador, en una sola obra pueden intervenir las intenciones de diversos actores, por ejemplo la del conservador del museo en el que es exhibida o la del propio espectador, cuya percepción es determinada por sus propios marcos de referencia. Sin olvidar la intención del posible comisionista, que puede limitar considerablemente el margen de acción del artista.

Pero preguntarse por las posibles intenciones del artista no necesariamente es una tarea absurda o inútil, como tampoco lo son las proyecciones que podemos hacer al analizar una obra, pues el ejercicio nos puede revelar significados que jugarán un papel importante en nuestra percepción de ella (Bal, 2006: 243). Sin duda, viene aquí a colación Michael Baxandall, quien explica en *Modelos de intención: sobre la explicación histórica de los cuadros*, que la intención que le interesa a él “[...] no es un estado psicológico real, particular o incluso un conjunto de acontecimientos mentales dentro de las cabezas de Benjamin Baker o Picasso [...]” (Baxandall, 1989: 57). En efecto, lo que está en juego, según el autor de este libro –calificado por el historiador del arte Jaime Cuadriello de “clásico” “al que los historiadores del arte acudimos cuando nos faltan pruebas para afirmar y acusar” (Cuadriello, 2014: 221)– es construir un análisis de la obra de arte que admita la complejidad del proceso creativo al observar las múltiples determinantes que

podieron constituir una “intención”, desde los medios de los que disponía el artista hasta su interacción con el mercado del arte, pasando por las ideas sobre percepción y composición que dominaron su época. En definitiva, como apunta Mieke Bal, lo importante es evaluar qué tan lejos nos puede llevar la noción de intención en nuestro esfuerzo por entender las pinturas. Y es que, como señala Alessandro Pignocchi, el hecho de estar conscientes de que las intenciones que atribuimos a un artista al interpretar su obra puedan ser poco probables no es suficiente para bloquear sus efectos enriquecedores en nuestra experiencia de la obra (Pignocchi, 2012: 132). Así, con la idea de enriquecer mi interpretación de las imágenes de la serie de Cabrera, consideraré las posibles intenciones del pintor, no sin justificar las ideas expuestas con datos de su biografía y del contexto en el que trabajó.

La hipótesis que guiará mis argumentos es que Miguel Cabrera aprovechó su incursión en el género para defender la liberalidad de la pintura al tiempo que representaba el sistema de castas como un artificio, y no tanto como una realidad social. Un artificio porque, como veremos a lo largo de este ensayo, el sistema de castas no existió en la Nueva España tal como parece explicárnoslo la pintura, por lo que el pintor no reprodujo una realidad social, sino que contribuyó a construir un discurso⁹ sobre la sociedad novohispana. Un discurso que construyó en parte por medio del artificio, identificado por

⁹ A pesar de que algunos autores han visto las pinturas de castas como fieles representaciones de la realidad, la historiografía más reciente ha insistido en su carácter de “discurso”, más o menos alejado de la realidad. Por ejemplo, Carlos Federico Campos define el discurso de castas como: “conjunto de constructos ideológicos que diversos sectores de la sociedad novohispana desarrollaron y reprodujeron como instrumento de control y contención social. Aunque en la realidad cotidiana sus principios, pretensiones y dinámicas resultaban insostenibles e inviables, la existencia misma de su lógica es innegable ya que se vio reflejada en numerosas esferas del menester humano de la época, desde la manifestación artística (la pintura, la literatura etc.) hasta el ejercicio científico” (Campos, 2014: 3). Es decir, podemos entender el “discurso” como una suerte de “comentario” de la realidad que encontramos expresado en medios como la pintura o la literatura.

el artista como un recurso de origen retórico¹⁰. Así, no es que el discurso sobre el sistema de castas sea falso, sino que juega con la realidad de forma deliberada. En efecto, el barroco cuestiona la tradición de la mimesis aristotélica, en cuanto imitación de la naturaleza, para establecer una relación “artificiosa”, enigmática, con la realidad; como buen heredero del barroco, Cabrera supo utilizar sus recursos retóricos para apropiarse el tema de la pintura de castas ofreciendo una interpretación un tanto enigmática del orden social en la Nueva España. Como veremos, la serie de castas de Cabrera ofrece diferentes niveles de lectura, transitando entre un carácter “realista” que la acerca a las láminas botánicas fruto de las expediciones científicas, y un registro barroco, casi teatral, que parece invitar al espectador a descifrar el significado de las imágenes. Así, veremos que, al jugar con los diferentes registros de la pintura, el pintor hace creíble el sistema de castas, pero al mismo tiempo parece advertirnos que está construyendo una realidad, y no reproduciéndola, precisamente porque no actúa como artesano, sino como creador.

Para demostrar mi hipótesis, haré referencia a la historiografía dedicada a la pintura de castas y a la obra de Miguel Cabrera, así como, de manera más general, al mestizaje en periodos coloniales. Además, como el principal objetivo de este ensayo será enfocarse en las estrategias visuales del pintor, daré especial importancia al análisis de algunas imágenes de la serie que me parecen particularmente “misteriosas”. Para esto, me basaré en la metodología de análisis de la imagen que propone el historiador del arte Daniel Arasse en sus libros *Le Détail* (1995) y *Le sujet dans le tableau* (2008) y que consiste en identificar las anomalías presentes en la obra y que sugieren una toma de posición por parte del artista. Aunque el contexto de estudio de Arasse es sobre todo la Europa

¹⁰ En este sentido, la palabra “artificio” es tomada de la anterior tradición retórica del barroco sobre la que se asentaban figuras retóricas tales como la metáfora.

renacentista, las pistas de análisis que ofrece pueden ser pertinentes para casos novohispanos, pues como apunta la historiadora del arte Paula Mues:

[...] al contemplar el panorama de la pintura virreinal con una mirada atenta en los detalles y en los posibles discursos secundarios o paralelos expresados por los artistas en sus obras, se reconoce un anhelo de reivindicación social, mismo que se reflejaba en sus ideas ‘modernas’. Los pintores, ya fuera por medio de tratados o por noticias del Viejo Mundo, buscaron alcanzar lo que los artistas europeos habían conseguido por medios similares a los que empiezan a reconocerse en Nueva España, como son alegatos pictóricos y discursos, fundación de academias, declaraciones públicas y peticiones jurídicas. (Mues, 2008: 37).

Así, si seguimos a Mues, no resulta descabellado imaginar que Cabrera haya podido plasmar “discursos secundarios o paralelos” ligados a sus inquietudes sociales en un género que, de acuerdo con lo sugerido por Magali Carrera, le ofrecía probablemente un mayor margen de experimentación que los más consagrados. Sobre todo en un contexto en el que, como veremos apoyándonos en el análisis que hace el filósofo Luis Peñalver de la galería de bufones de Velázquez, Cabrera podía y sabía hacer uso de los recursos retóricos del barroco para construir un discurso de persuasión visual.

A pesar de que no existan fuentes que ayuden a definir el significado de los tipos iconográficos presentes en la pintura de castas, el análisis de la imagen se realizará también desde un enfoque propio de la iconología, pues se retomarán conceptos claves del método –en un sentido panofskiano– como el estudio del ámbito conceptual e imaginario. En efecto, de acuerdo con la metodología panofskiana, existen dos partes en el proceso de aproximación al significado. La primera, que corresponde a la iconografía, es la identificación de los temas, en atención a las fuentes literarias, ejercicio que, como dijimos, se complica en el caso de la pintura de castas, al no existir un texto que actúe como fuente (lo que sería, por ejemplo, un pasaje bíblico en el caso de la pintura religiosa). La segunda consiste en realizar el análisis concreto del significado intrínseco de los lienzos a través del estudio diacrónico del tema (o tipos, concretamente) y del contexto conformado por el

ámbito conceptual y el imaginario. Así, la imagen estudiada se pone en relación con imágenes contemporáneas, pero también con productos retóricos (literatura, otras manifestaciones artísticas, en general), teológicos, científicos, históricos, etcétera. Esto último es lo que haré en este ensayo al servirme del contexto para definir “las implicaciones culturales” de las imágenes de Cabrera, por ejemplo al relacionar la serie de castas con otros géneros pictóricos, y al compararla con actividades de carácter naturalista.

En un primer momento, situaré la serie de Miguel Cabrera en su contexto histórico, atendiendo a factores ligados a la Ilustración, así como políticos, económicos y sociales, demostrando que el género de la pintura de castas no puede ser considerado como una fiel representación de una realidad social. A partir de este argumento, analizaré las imágenes de la serie y consideraré la pintura de castas como un artificio que el pintor utilizó para construir una reflexión sobre el papel de la pintura. Por fin, justificaré mi interpretación con datos concretos sobre la vida del pintor que confirman su interés por enaltecer el arte de la pintura, pero que también sugieren una consciencia de pertenencia a una identidad novohispana.



Fig. 1. Miguel Cabrera, *serie de castas* (15 de 16 lienzos).

I. La invención del sistema de castas entre realidad y ficción

En este apartado, examinaré la pintura de castas con respecto al espíritu ilustrado de la época, así como su relación con los intereses políticos, económicos y de control social de las élites europeas y criollas. Este recorrido permitirá hacer una lectura crítica de la historiografía sobre pintura de castas y exponer dos de mis argumentos principales a favor de la interpretación de la serie de Cabrera como una defensa de la liberalidad de la pintura: por un lado, que la vocación clasificatoria del género equiparaba la tarea del pintor a la del naturalista ilustrado, subrayando con eso su carácter “intelectual” y por tanto liberal; por el otro, que la pintura de castas no retrataba ni respondía a una realidad social.

1) Visualizar y hacer visible: el afán clasificatorio y la mirada del pintor

“Quienes pintaron y escribieron no eran antropólogos, ni biólogos, ni sociólogos. Eran hombres curiosos que querían representar la realidad que los cercaba ¿Qué valor científico pueden tener sus apreciaciones?”
(Álvar, 1987: 23).

La mayoría de las series de castas se componen de entre doce y dieciséis lienzos (ocasionalmente de uno solo, subdividido) que presentan a grupos familiares, constituidos por dos padres de diferentes orígenes, y de uno o dos hijos. La variedad de combinaciones posibles deriva de la mezcla de tres “tipos” de base: español, indio y negro. El orden de las series sugiere un ideal de blanqueamiento, pero también muestra el camino hacia el oscurecimiento, que conduce a los estamentos más bajos de la jerarquía. El primer lienzo de las series suele representar la unión de un español con una india, que da lugar a una hija mestiza. A partir de ahí existen diferentes posibilidades, pero si esta mestiza se une a un español, juntos procrearán a una castiza, que, al unirse a su vez con otro español, podrá borrar por completo la ascendencia indígena de su hijo, que será considerado español. En cambio, si la mezcla involucra a un afrodescendiente, las combinaciones subsecuentes no

podrán blanquearse nunca, pues el sistema considera que la “huella” africana es indeleble. Mientras más bajos los estamentos, más inciertos y creativos se tornan los nombres atribuidos a los individuos, pues aparecen términos como “torna atrás”, “no te entiendo” o “tente en el aire”. Además, en algunas series, al orden “racial” corresponde una jerarquía de comportamientos en la que, a grandes rasgos, los más blancos son más sofisticados y civilizados, mientras los más oscuros son más salvajes o violentos.

Si bien la información sobre los comisionistas de las series es escasa, existe cierto consenso sobre la idea de que la mayoría eran miembros de la élite política y eclesiástica, probablemente extranjeros. En efecto, los letreros que suelen identificar a los distintos personajes y elementos de la composición sugieren que las pinturas probablemente estaban destinadas a un público letrado, y que fueron sobre todo pensadas como bienes de exportación, aunque también haya existido un mercado local. De la serie de Miguel Cabrera, podemos suponer que fue pensada para viajar, ya que el reciente descubrimiento de uno de sus lienzos sugiere que las pinturas estaban hechas para enrollarse en torno a un cilindro y ser transportadas fácilmente, aunque no sabemos si estaban destinadas a un cliente europeo (Knight, 2015). En cambio, se tiene noticia de que una serie realizada por José Joaquín Magón (¿-?) fue llevada a Toledo por el arzobispo Francisco Antonio Lorenzana (1722-1804), quien más tarde fundó en esa ciudad un gabinete de historia natural en el que es probable que haya sido expuesta la obra del pintor poblano (Katzew, 2004: 155). Además, sabemos que el virrey Antonio María de Bucareli (1717-1779) encargó al naturalista Antonio de Ulloa (1716-1795) el envío a Cádiz de una serie de castas, probablemente pintada por Francisco Antonio Vallejo (1722-1785), para su sobrina, la condesa de Gerena (Estrada de Gerlero, 1994: 84). En cuanto a la única serie peruana

conocida¹¹, su envío a Madrid por Manuel de Amat y Junyent como un presente para el gabinete de historia natural del futuro Carlos IV está documentado en una carta con fecha del 13 de mayo de 1770 en la que el virrey especifica su deseo de contribuir con este obsequio “a la formación del Gabinete de Historia Natural” y define la serie como:

[...] uno de los ramos principales de raras producciones que ofrecen estos dominios, la notable mutación de aspecto, figura y color, que resulta de las sucesivas generaciones de la mezcla de Indios y Negros, a que suelen acompañar proporcionalmente las inclinaciones y propiedades [...]. (Araya, 2014: 59).

Así, Amat y Junyent concibe la serie de castas como una suerte de documento que explica las consecuencias que tiene el mestizaje en las poblaciones del Nuevo Mundo. Existe, además, una serie incompleta cuyo primer lienzo está firmado por Ignacio de Castro (¿-?), adquirida por el antropólogo francés Ernest Théodore Hamy en 1884, y exhibida más tarde en el Museo de Historia Natural de París (Blanchard, 1908). Lo que estos datos sugieren es que las series probablemente tenían un estatuto ambiguo, entre su innegable carácter artístico, pues muchas de ellas fueron realizadas por pintores reconocidos, y el valor de ilustración naturalista, de vocación informativa, que se les atribuía en ciertos contextos al presentarse como clasificaciones dignas de integrar los primeros gabinetes de historia natural. Lo cierto es que en la España de la segunda mitad del siglo XVIII, los mundos de la historia natural y del arte podían entrelazarse como resultado de lo que Daniela Bleichmar llama la “concepción ilusionista española de las aplicaciones prácticas del arte”, evidenciada, por ejemplo, en una inscripción que aún se encuentra en la entrada del edificio que albergaba bajo un mismo techo el Real Gabinete de Historia Natural y la Real

¹¹ La serie no está firmada ni fechada y presenta algunas diferencias notables con las series novohispanas. Está compuesta de 20 lienzos y presenta una secuencia genealógica distinta: por ejemplo, inicia con una familia de “indios infieles” que no se mezclan, mientras que, en las versiones novohispanas, las representaciones de indios “bárbaros”, “mecos”, o “gentiles” suelen cerrar la serie. Por otro lado, presenta cierto parecido con las series novohispanas más tempranas en cuanto a la representación iconográfica, pues las figuras son representadas con un fondo liso, y no insertas en una escena de la vida cotidiana.

Academia de pintura de San Fernando: “El rey Carlos III unió bajo un mismo techo la naturaleza y el arte para utilidad pública” (Bleichmar, 2016: 39).



Fig. 2. Anónimo, *Mulata con español. Producen cuarterón de mulato*. Madrid, Museo Nacional de Antropología.

Desde el siglo XVI, era costumbre que altos responsables públicos enviaran a Europa imágenes y objetos considerados representativos de América o provistos de un valor simbólico que los hacía dignos de integrar las colecciones de príncipes, personajes eclesiásticos y eruditos. En el siglo XVII, como ha señalado José Ramón Marcaida (2014, 63-64), el coleccionismo de curiosidades incluía entre sus objetos lienzos como *naturalia*, donde se retrataban toda serie de flora y fauna, y que compartían espacio –generalmente abarrotado– con conchas, corales o animales disecados. Lo que estaba en juego desde entonces era “hacer visibles” los espacios conquistados para conocerlos mejor y gobernarlos con buenos resultados. De hecho, “muchos dibujos, pinturas y grabados naturalistas se convirtieron en bienes codiciados por coleccionistas, precisamente por el efecto de suplantación que producía el contemplarlos” (Marcaida, 2014: 73). En la segunda mitad del siglo XVIII, a esta necesidad de visualizar los bienes y personas de los

virreinos se sumaban las preocupaciones clasificatorias ligadas a la Ilustración, además de un contexto político particular. El Real Jardín Botánico de Madrid sería inaugurado en 1755 y el Real Gabinete de Historia Natural en 1771. El gobierno de Carlos III impulsaría una serie de medidas destinadas a fortalecer y modernizar el Imperio, a través de reformas en la administración, la defensa militar, el comercio y la explotación de recursos naturales. Este proceso dio impulso a las expediciones científicas y a disciplinas como la botánica, pues a las inquietudes en cuanto al origen y “orden natural” de las especies se sumaba el objetivo de identificar nuevas fuentes naturales de lucro que debían hacerse visibles para ser explotables.

Este interés por escudriñar la realidad geográfica y antropológica, en particular para gestionar mejor la diversidad, favoreció la aparición de obras dedicadas al estudio de la naturaleza y del hombre. Como ha señalado la historiografía, las pinturas de castas se inscriben en este contexto, y es evidente que guardan cierta relación con el afán clasificatorio de la Ilustración. Elena Isabel Estrada de Gerlero propone que las pinturas de castas serían “una respuesta tangencial a las inquietudes de la España ilustrada” y habrían podido funcionar como una suerte de complemento ilustrado de los cuestionarios para relaciones geográficas, eclesiásticas y científicas que eran enviados por la Corona para recaudar información sobre los virreinos, aunque añade que probablemente no presentaban carácter directamente oficial (Estrada de Gerlero, 1994: 83). Sin duda, el formato en serie numerada y las cartelas explicativas podrían indicar una función informativa, aunque, como señala Margarita de Orellana, bajo la vocación clasificatoria se esconde sobre todo una relación de poder, en la que la clase dominante define los contornos de la alteridad:

En la pintura de castas, la tradicional condenación del *otro* toma el aspecto de una clasificación científicista: el mestizaje bárbaro se representa según lo piensa

ordenadamente la civilización. Por un lado, el hombre civilizado clasifica, ordena las razas, por el otro, los hombres de razas *otras* se mezclan y producen nuevas castas. (Orellana, 1990: 52).

Así, como afirma Edward Sullivan, “la pintura de castas no muestra registros científicos en el estricto sentido del término” (Sullivan, 1990: 68). Más que proponer una taxonomía científica especializada como la inventada por Carlos Linneo (1707-1778) para clasificar la naturaleza, estas pinturas establecen “[...] una taxonomía profana que intentaba ordenar el mundo natural, seres humanos incluidos, de acuerdo con categorías americanas” (Bleichmar, 2016: 190). En realidad, al mismo tiempo que “ordena” el mundo natural, podemos añadir que la pintura de castas se sirve del formato taxonómico para “naturalizar” las diferencias sociales y culturales, inscribiéndolas en un proceso genealógico que les otorga el carácter de heredables y transmisibles.

En todo caso, la referencia a Linneo es pertinente porque la publicación de su *Sistema de la Naturaleza* en 1735 es considerada uno de los momentos fundacionales de la idea moderna de raza, aunque su concepción de este fenómeno fuera más taxonómica que biológica. En esta obra, el naturalista sueco amplía su clasificación de plantas y animales para considerar a los humanos como parte de la creación animal, antes de proponer su clasificación en una edición posterior publicada en 1758. En ella, Linneo relaciona origen continental, color, temperamento y postura, para establecer cuatro variedades de hombres (*homo sapiens*): el hombre africano es “*niger, phlematicus, laxus*” (negro, flemático, relajado), el europeo es “*albus, sanguineus, torosus*” (blanco, sanguíneo, musculoso), el americano es “*rufus, cholericus, rectus*” (rojo, colérico, erecto) y el asiático es “*luridus, melancholicus, rigidus*” (amarillo, melancólico, rígido) (Gould, 2006: 344). A esta categoría de hombres “normales”, se añaden la del “hombre salvaje” (*homo ferus*), que vive aislado en la naturaleza, y la del “hombre monstruoso” (*homo monstrosus*), que

incluía varios tipos de criaturas míticas mencionadas en las crónicas de viajeros. La *Historia Natural* (1749-1788) de Georges Louis Leclerc, conde de Buffon, complementa las teorías de Linneo, pues propone una jerarquía que, influida por las teorías hipocráticas, ordena a los humanos en función de los efectos que tienen sobre ellos el clima y el entorno, tornándolos más o menos civilizados, más o menos degenerados¹². Si bien la pintura de castas comparte con estas teorías el afán clasificatorio, como señala Bleichmar, su taxonomía se distingue por ser “profana” y por involucrar categorías que no pretenden ser universales, sino “americanas”.

Si hablamos de categorías “americanas” y no “novohispanas” es porque, además de la ya mencionada serie de castas peruana, existe una manifestación pictórica que ha sido comparada con la pintura de castas por presentar similitudes en la vocación clasificatoria de las personas y cosas del Nuevo Mundo. Se trata de un conjunto de seis retratos de “tipos” de Quito pintados en 1783 por el pintor quiteño Vicente Albán (c. 1725-¿?) y probablemente encargados por José Celestino Mutis, director de la Real Expedición Botánica a Nueva Granada, para integrar el Real Gabinete de Historia Natural de Madrid (Bleichmar, 2016). Aunque se les conoce como “cuadros de mestizaje de Quito”, probablemente por su parentesco con los “cuadros de mestizaje” novohispanos (como se llamó en ocasiones a las pinturas de castas), el nombre no es del todo pertinente, pues no representan el proceso del mestizaje, sino una selección de individuos considerados representativos de Quito: el “Indio principal de Quito”, la “India en traje de gala”, la “Sra

¹²Las teorías hipocráticas que influyeron a Buffon también tuvieron un impacto en la Nueva España. Como apunta Carlos López Beltrán a propósito de la concepción que se tenía del mestizaje en América, sobre todo en el siglo XVI: “[...] se trataba de una mezcla humoral, una batalla hipocrática de humores (sangre, flema, bilis y melancolía) contenidos en los cuerpos humanos y en íntima relación, a su vez, con contenedores más amplios y llenos de influencias meteorológicas, astrales, cósmicas. Era la tierra misma –su temperamento– [...], la que equilibraba los desequilibrios, la que afinaba los cuerpos, la que americanizaba a unos y otros, y sus combinaciones” (López Beltrán, 2008: 307).

principal con su negra esclava”, la “Yapanga de Quito”, el “Indio yumbo de las inmediaciones de Quito” o el “Indio yumbo de Maynas”. Como las pinturas de castas de la misma época, es decir cercanas al fin de siglo, estas pinturas dan especial importancia al paisaje de fondo y otorgan un papel protagónico a las frutas, plantas y animales autóctonos. Asimismo, relacionan imagen y palabra, pues presentan una cartela que define los elementos de la composición, subrayando aquí y allá la riqueza y abundancia de la tierra, por ejemplo en el lienzo *Yapanga de Quito con el traje que usa esta clase de mujeres que tratan de agradar* (Madrid, Museo de América) donde es descrito un “arbolito que produce frutillas y son una especie de fresas como las de España, pero mucho más gruesas y dulces” [fig. 3].

Los individuos visten la típica indumentaria con la que se les asocia y son representados en una relación con el paisaje, la flora y la fauna, que parece reforzar su carácter más o menos civilizado, más o menos integrado al orden colonial. Así, el personaje del lienzo *Indio yumbo de las inmediaciones de Quito con su traje de plumas y tornillos de animales de caza que usan cuando están de gala* (Madrid, Museo de América) es retratado semidesnudo y emplumado, en un paisaje particularmente exótico, entre árboles de papaya y de plátano, y las frutas tropicales que lo acompañan, posadas sobre hojas y no sobre estrados como en las pinturas de personajes más “civilizados”, parecen invadir el lienzo con más fuerza que en esas otras pinturas [fig. 4]. En la representación del *Indio yumbo de Maynas con su carga* (Madrid, Museo de América), quien también aparece semidesnudo, son los animales los que asaltan el lienzo, “como si compitieran por un papel estelar con la figura humana” (Bleichmar, 2016: 205) [fig. 5]. Así, los “tipos” que no han sido integrados al orden virreinal son representados prácticamente como equivalentes de las frutas y animales, acercándolos más al estatuto de especies autóctonas que al de

humanos. Como apunta Juan Martínez Borrero a propósito de estas pinturas, el interés clasificatorio de las misiones científicas produce una mirada que “herboriza” la realidad con el objetivo de abarcar el conocimiento de manera universal (Martínez Borrero, 2016). Es decir, la pintura acaba por proceder de la misma forma que las láminas botánicas al identificar especímenes, clasificarlos y describirlos bajo un esquema determinado.



Fig. 3. Vicente Albán, *Yapanga de Quito con el traje que usa esta clase de mujeres que tratan de agradar*. Madrid, Museo de América.



Fig. 4. Vicente Albán, *Indio yumbo de las inmediaciones de Quito con su traje de plumas y tornillos de animales de caza que usan cuando están de gala*. Madrid, Museo de América.



Fig. 5. Vicente Albán, *Indio yumbo de Maynas con su carga*.
 Madrid, Museo de América.

Pero la mirada de los pintores o dibujantes europeos no “herborizaba” a los habitantes del Nuevo Mundo de la misma manera que la americana. Como muestra Martínez Borrero en su comparación entre unos dibujos de “tipos” quiteños del español Felipe Bauzá (1764-1834), quien fuera uno de los encargados de ilustrar la expedición de Malaspina, y los retratos de Vicente Albán, la visión del pintor local es muy distinta a la del viajero foráneo, aunque en apariencia las producciones americanas pudieran adoptar los modelos clasificatorios europeos. Al surgir de una experiencia cotidiana de la realidad americana, imágenes “locales” como las de Albán plasman una visión más compleja y detallada que la de sus contrapartes europeas, pues sus objetivos no son los mismos:

Mientras el dibujante español está interesado en una composición simple, capaz de definir eficazmente un tipo modélico, la del quiteño se detiene en texturas y colores, define diferencias y materiales, al extremo de mostrar las maquihualcarinas de coral rojo que la india lleva en ambas muñecas, el tupo de plata que sujeta la lliclla y el chumbi o faja que rodea su cintura. (Martínez Borrero, 2016: 134).

Como si, a través de una mirada atenta a los matices locales, el pintor ejerciera un contrapeso ante los juicios lejanos, y a veces simplificadores, de los ilustrados europeos. Una mirada como la que plasmó dos décadas antes Miguel Cabrera en su serie de castas, donde logró representar con gran detalle desde el encaje más delicado y transparente hasta el interior de una piña o un tamarindo [fig. 6].



Fig. 6.

Miguel Cabrera, *De Español y d'India, Mestiza* (detalle). Madrid, Museo de América.

Miguel Cabrera, *De Español y Albina; Torna atrás* (detalle). México, colección privada.

Esta representación casi microscópica de la realidad contribuía a demostrar la pericia del pintor, cuya capacidad de observación debía ser comparable a la de un botanista. Esta equiparación del trabajo del pintor con el de disciplinas que ahora llamaríamos científicas, no era nuevo: en el Renacimiento, los pintores europeos habían concebido su trabajo en relación con recursos de las matemáticas, por ejemplo al utilizar la óptica geométrica euclidiana o la *perspectiva artificialis*, inventada por Brunelleschi y sistematizada más tarde por Alberti. Este tipo de herramientas “científicas”, que participaban en la búsqueda de la “verdad” de la representación pictórica, contribuían también a dignificar el trabajo de los pintores, que desde entonces luchaban por el reconocimiento de su profesión como arte liberal, y lo seguirían haciendo en los siglos posteriores. Así, estos esfuerzos por reproducir con verosimilitud la realidad, su naturaleza, como se haría con los bodegones durante el siglo XVII, han sido vistos por José Ramón

Marcaida como “emblemas del triunfo de la pintura” (Marcaida, 2014: 134). Ya entrado el siglo XVIII, *El museo pictórico o escala óptica* (1715), tratado pictórico escrito por Antonio Palomino (1655-1726), al que sabemos Miguel Cabrera tuvo acceso, seguía expresando como preocupación fundamental la defensa del carácter intelectual, de base matemática, de la pintura (Carrillo y Gariel, 1966; Morán Turina, 1996). Sin duda, el interés por prestigiar este arte con ayuda de otras disciplinas a las que se les reconocía un carácter intelectual permaneció vivo en el siglo de Cabrera, aunque ahora se sumaban nuevos discursos y géneros pictóricos ligados a la Ilustración, por lo que surgían también nuevas oportunidades para que los pintores demostraran su pericia. No extraña, por tanto, el ejercicio de destreza de Cabrera en su serie de castas como parte de un discurso de exaltación del arte de la pintura, como lo había sido de forma tradicional el género de las naturalezas muertas, que hacía uso de recursos visuales como el trampantojo, y que en el siglo XVIII se seguía practicando en la Nueva España. Un ejemplo notable lo constituye el lienzo *Alacena del pintor* (1769), de Antonio Pérez de Aguilar (Ciudad de México, Museo Nacional de Arte) [fig. 7], todo un alarde de ejecución pictórica cuyo discurso, como ha señalado Paula Mues, podría ser considerado “un alegato en favor de la supremacía de la pintura” (Mues 2008: 36). Tanto naturalistas encargados de láminas botánicas como pintores de “tipos” o de castas basaban su trabajo en una visualización que permitía apropiarse la realidad, produciendo imágenes capaces de persuadir y legitimar como nuevas formas de conocimiento. Así, el pintor de series de castas podía equiparar su actividad con la del naturalista ilustrado al adoptar una mirada conscientemente observadora y formada, otorgando a sus pinturas el valor de documentos gráfico-naturalistas que ofrecían “al mundo” una muestra para ser examinada con atención y capaz de generar un debate intelectual sobre lo que expresaba.



Fig. 7. Antonio Pérez de Aguilar, *Alacena del pintor*. Ciudad de México, Museo Nacional de Arte.

2) El valor político y económico del sistema de castas: propaganda y control social

Más allá de su carácter científicista, la pintura de castas ha sido analizada, sobre todo por Ilona Katzew, como un instrumento de propaganda concebido para demostrar que la administración colonial gobernaba perfectamente a sus sujetos. En efecto, las autoridades coloniales necesitaban dejar claro que, a pesar de su diversidad, la sociedad novohispana estaba perfectamente regulada gracias a un estricto sistema de castas. En particular ante los europeos que veían en España un contraejemplo en el manejo de la diversidad. Las palabras del médico francés Charles-Augustin Vandermonde (1727-1762) ilustran muy bien esta visión: “Si estas especies de hombres llegaran a multiplicarse en España, podrían corromper un día la sangre de los españoles más de lo que ya lo han hecho, y hacerlos degenerar completamente¹³” (Dorlin, 2006: 194-195). Y es que la sangre española ya se había visto “corrompida” por la presencia de judíos y moriscos en su territorio, por lo que, desde el siglo XV, se había desarrollado en la península ibérica el concepto de “limpieza de sangre” para remitir a la calidad del cristiano “viejo” desprovisto de toda ascendencia judía o musulmana, por oposición al cristiano “nuevo” descendiente de moriscos y judíos recientemente convertidos al catolicismo (Baroja, 1985). Desde ahí, España había inaugurado lo que se convertiría, en palabras del antropólogo e historiador Caro Baroja, en “una voluntad loca de fijar castas inferiores” (Baroja, 1985: 512). La doctrina común en la España de los siglos XVI y XVII era que la hidalguía y la nobleza se heredaban por el padre, que la transmitía a sus hijos de ambos sexos. Pero la impureza de sangre, que iba unida a la inhabilidad para muchos cargos, se heredaba por los dos lados, de suerte que bastaba con “[...] tener una abuela materna de origen converso, de morisco, de judío, o de otra ‘mala raza’ o ‘casta’, para pagar una culpa hereditariamente” (Baroja,

¹³ Traducción personal del texto original citado en francés por Elsa Dorlin.

1985: 510). En el contexto americano, la pintura de castas dejaba claro que la sangre española no había podido degenerar completamente pues existía un sistema de diferenciación que salvaguardaba la pureza de las élites. Una pureza que no era más que teórica, pues, como apuntara el filólogo hispanista Ángel Rosenblat, citado aquí por el historiador Eufemio Lorenzo Sanz, los españoles “[...] no tenían ninguna pureza racial que defender. Encrucijada de pueblos y razas, España era también mestiza y mestizos los españoles que habían ido al Nuevo Mundo”; las razones para defender esta pureza eran, pues, políticas, pues lo que estaba en juego, según Lorenzo Sanz, era “[...] asegurar, mediante normas rigurosas, la superioridad de ciertos grupos sociales frente a los demás” (Lorenzo Sanz, 1980: 25).

En efecto, la diferenciación representada en la pintura de castas no nada más constituía una herramienta de propaganda; contribuía, además, a mantener los privilegios de la Corona en la organización económica del virreinato. En efecto, en un contexto en el que los privilegios de las élites se basaban en gran medida en la explotación, por medio del cobro de tributos especiales o de trabajos forzados, de los indígenas y de los afrodescendientes, la atribución de identidades diferenciadas a estas poblaciones era esencial para justificar sus obligaciones. Como explica el historiador Federico Navarrete, esta diferenciación reposaba en una clasificación basada en lo que en el siglo XVIII se conocía como “castas” y que hoy llamamos “categorías étnicas”, es decir, en:

adscripciones identitarias impuestas a un grupo desde el exterior, particularmente por los poderes coloniales o estatales que clasifican a un sector de la población y le imponen un estatus jurídico particular, así como obligaciones y derechos específicos. En el sistema colonial, los indios eran una categoría étnica, lo mismo que los negros. (Navarrete, 2015: 46-47).

Esta diferenciación se traducían en estereotipos que objetos culturales, como la pintura, ayudaban a construir y a transformar en un tipo de conocimiento. En su estudio sobre la pintura de castas, la hispanista Laura Catelli describe los estereotipos así:

Los mismos están basados en sentidos no necesariamente siempre visibles, pero que pasan a ser codificados, fijados y repetidos en el imaginario sociocultural colonial a través del lenguaje y de manera particularmente punzante por la imagen, a través de la asociación entre el color de piel y otros rasgos físicos (el fenotipo), la localización espacial de los cuerpos en el espacio social (la calidad), las características morales, aptitudes intelectuales representadas a través de una gestualidad específica y en combinación con objetos que aparecen en los cuadros que sugieren diversas cualidades (la 'naturaleza'). (Catelli, 2012: 20).

Así, la imagen codifica, fija y repite los estereotipos a través de una serie de recursos visuales. Un ejemplo muy claro de esta reproducción de estereotipos lo ofrecen las representaciones de “indios mecos” e “indios bárbaros”, o de *Indios Gentiles* en el caso del lienzo número 16 de Cabrera (Madrid, Museo de América) [fig. 8], imágenes que suelen cerrar las series de castas y que, a diferencia de las que les preceden, no involucran mestizaje alguno. Por lo general, estas pinturas muestran a un grupo familiar de indios “paganos” que no ha integrado el ámbito urbano y que por lo tanto se mantiene un tanto al margen del sistema de castas. Probablemente por esta razón, son representados siguiendo la tradición visual del indio emplumado. En efecto, los tocados y faldas de plumas con los que suelen ser representados, corresponden más a una idea de lo que *debía* ser el “indio salvaje” que con una realidad observada (Bustamante, 2009: 42). Lo que está en juego en este tipo de imágenes no es lograr una representación fiel de la realidad, sino una que permita identificar al “tipo” retratado gracias a ciertos rasgos definitorios, como puede ser la parcial desnudez. Así, en el siglo XVIII, la pintura de castas perpetúa una tradición visual que tiene sus orígenes en el siglo XVI, cuando cronistas como Girolamo Benzoni (1519-1570) y su *Historia del Nuevo Mundo* (1565) describen a indios emplumados, y personajes como Theodor de Bry (1528-1598) traducen estas descripciones en grabados. De esta forma, las plumas se convirtieron muy rápidamente en un símbolo de América y de sus habitantes. Como muestra Alessandra Russo en su análisis de los inventarios que acompañaron los objetos que Hernán Cortés enviaba a Carlos V, los términos “pluma” o “plumaje” aparecen con gran frecuencia, en parte porque este material funcionaba como

prueba inequívoca de su origen americano (Russo, 2011). En el lienzo 16 de la serie de Cabrera, las calabazas y el armadillo que acompañan a los “indios gentiles” participan también de esta categorización de “lo autóctono”, pues son elementos considerados exclusivamente americanos.



Fig. 8. Miguel Cabrera, *Indios Gentiles*. Madrid, Museo de América.

En este sentido, más que analizar la pintura de castas evaluando su grado de fidelidad con relación a la realidad, podemos entenderla en su capacidad para elaborar representaciones que fijaban estereotipos en un contexto de legitimación del poder. Cabe preguntarse incluso si la pintura de castas puede ser pensada como un dispositivo, en el sentido que dio a esta noción Michel Foucault, es decir como un instrumento inscrito en una relación de poder cargada de discurso, y capaz de establecer una forma de saber (Foucault, 1992). Siguiendo a Foucault, Magali Carrera propone que “la práctica visual del género de la pintura de castas era una extensión y una herramienta perfecta del discurso colonial tardío de la Nueva España¹⁴”, por lo que las series de castas contribuirían a disciplinar a la sociedad novohispana haciéndola más visible e incluso más previsible a los ojos de la administración colonial (Carrera, 2003: 135).

3) ¿La amenaza del mestizaje o la “trampa de las castas”?

“Se trata de un sistema imperfecto y, finalmente, fallido que nunca correspondió con lo que de hecho ocurría con los individuos y grupos humanos, y que conforme fueron avanzando las décadas de los siglos XVII y XVIII se fue volviendo más un armazón ideológico sin conexión nítida ni con los cuerpos y modos físicos reales ni con las conductas y prácticas de la población”
(López Beltrán, 2008: 302).

Si la pintura de castas puede proyectar la imagen de una sociedad en la que la identidad estaba estrictamente codificada bajo un sistema que jerarquizaba a los individuos en función de su pertenencia a un estamento bien identificado, sabemos que en la práctica el orden social era más maleable. Como se ha señalado en diversas disciplinas, las categorías raciales, puesto que construidas (y deconstruibles), son flexibles. De hecho, algunos autores consideran que el uso del término “raza” en su acepción actual resulta anacrónico para el estudio de la pintura de castas, y argumentan que es más adecuado hablar de *calidad*, un concepto particularmente elástico que incluía un conjunto de

¹⁴ Traducción personal del texto en inglés.

cualidades que otorgaban estatus a una persona en la Nueva España, entre ellas, el color de piel, la ocupación, el nivel de riqueza, la pureza de sangre, la reputación o el lugar de origen (Carrera, 2003)¹⁵. Lejos de ser una categoría rígida, la *calidad* de un individuo podía evolucionar, pues dependía sobre todo de la mirada de los otros. Al revisar casos de litigio sobre la identidad de personas cuya *calidad* era cuestionada (por ejemplo, ante la perspectiva de un matrimonio) Magali Carrera e Ilona Katzew demuestran que la pertenencia a un grupo no era definida por características específicas y permanentes: el lugar ocupado en la jerarquía novohispana podía ser objeto de una discusión en la que testigos y jueces intervenían para atribuir una u otra *calidad* a un individuo. Como resume Luisa Elena Alcalá, “[...] la sociedad novohispana se mostraba paradójicamente jerarquizada y reglamentada, pero también flexible y permeable según el caso” (Alcalá, 2011: 131).

La historiadora Pilar Gonzalbo insiste en esta flexibilidad en su texto titulado precisamente “La trampa de las castas”, en el que defiende que es un error considerar que la organización social de la Nueva España estaba basada en la raza y rechaza el concepto de “sociedad de castas” para el contexto del virreinato (Gonzalbo, 2013). Como señala la autora:

En una sociedad de castas cada individuo permanecerá en la misma casta en que nació hasta su muerte y deberá casarse o unirse con alguien de su misma casta; igualmente tiene asignado desde su nacimiento la ocupación u oficio o grupo de oficios que podrá practicar, es impensable la migración a otra casta, lo que rompería el orden social de origen divino. (Gonzalbo, 2013: 24).

Por esta razón, argumenta, no tiene sentido recurrir a las series de castas como retratos fidedignos de una realidad social, pues su “pintoresca nomenclatura” “[...] es confusa, equívoca, admite variantes, nunca se aplicó formalmente a los habitantes del virreinato y

¹⁵ Tomando en cuenta este anacronismo, solamente utilizaremos el término “raza” cuando sea el más indicado para dar cuenta de una situación específica.

no tiene el mínimo valor probatorio como testimonio del orden de la sociedad virreinal” (Gonzalbo, 2013: 27). En cambio, la sociedad novohispana no solamente permitía que los individuos negociaran su condición y aprovecharan las oportunidades que se les presentaban de ascender socialmente, sino que podían incluso asumir su ascendencia y gozar de reconocimiento, como en el caso del pintor mulato Juan Correa (1646-ca. 1716). En este sentido, Gonzalbo concuerda con lo demostrado por Carrera y Katzew en cuanto a la maleabilidad del orden social, pero la historiadora lleva su argumento más lejos al afirmar que en la Nueva España “no existía un proyecto diferenciador” (Gonzalbo, 2013: 27), sentencia que merece ser discutida, teniendo en cuenta, como vimos, que el sistema colonial sí imponía obligaciones y derechos específicos a ciertas categorías de la población; no solamente indígenas y afrodescendientes pagaban tributos (aunque algunos estuvieran exentos de ello) y participaban en trabajos forzados, sino que eran objeto de determinadas prohibiciones, como la de ingresar a ciertos establecimientos de enseñanza, llevar armas, o vestir a la europea (Pérez de Barradas, 1948).

Pero ¿cuáles eran, concretamente, los canales que permitían una negociación de la posición social? Uno de ellos era la participación en el establecimiento militar. Como anota Alejandro Andrade, historiador del arte, el pintor mulato José Joaquín Magón (¿-¿), activo de 1742 a 1763, habría entrado en el Regimiento de Pardos como una estrategia de ascenso social (Andrade, 2015). En efecto, desde 1562, con la primera unidad de milicianos auxiliares pardos y morenos, los hombres afrodescendientes habían sido incorporados en el esquema de la defensa colonial, como parte de un proyecto de “ingeniería social” que buscaba integrar mejor a estas comunidades al esquema colonial (Vinson, 2000: 92). Una vez en la milicia, los soldados entraban en una especie de zona gris en la que las regulaciones ligadas a las pertenencias étnicas no operaban de forma normal, por lo que

llegaban a beneficiar de algunos privilegios (como la inmunidad legal militar en el campo de los litigios criminales) al mismo tiempo que adquirían oportunidades de defender sus derechos. Además, el acceso a la milicia significaba la posibilidad de despojarse de ciertos prejuicios:

La vagancia, la holgazanería y la falta de raíces fueron las imágenes tradicionales y adjetivos que se usaban repetidamente en los documentos del Estado al referirse a mulatos, pardos y morenos. Sin embargo, cuando se hablaba de los negros en relación con la milicia, el tono era distinto: si bien se seguían dando discusiones en torno a la falta de metas de parte de los afroestizos libres, éstas podían quedar equilibradas con discusiones de una integridad estructural, de inspiración miliciana, dentro del ámbito de su raza. (Vinson, 2000: 96-97).

Aunque algunos soldados aprovecharon estas circunstancias para cambiar sus orígenes y “blanquearse”, Ben Vinson argumenta que, en paralelo, se daba un proceso totalmente distinto: los privilegios militares, junto con las luchas por adquirir nuevos derechos, permitieron que se fortalecieran los vínculos raciales al imbuir un significado concreto de pertenencia a una comunidad. Según Vinson, entre 1670 y 1762, la articulación de las demandas expresas de los pardos libres que participaban en milicias tuvieron resultados concretos, como la exención de algunos impuestos o la atribución del grado de coronel, rango que implicaba cierto grado de autonomía (Vinson, 2000: 95). En definitiva, Vinson argumenta que, al obtener cierto tipo de derechos a pesar de su *calidad*, estos pardos, morenos y mulatos pudieron generar la confianza necesaria para asumir su identidad, en particular en su trato con las autoridades coloniales (Vinson, 2000: 106). Así, no podemos asumir que la única estrategia de ascenso o reivindicación social era la de “blanquearse” o “pasar por”.

Si en la práctica el orden social colonial admitía cierta fluidez es también porque las propias teorías sobre el mestizaje, que eran producto de una serie de conjeturas religiosas, científicas y filosóficas (las más conocidas relacionadas con la tradición hipocrática de los “humores”) eran objeto de debate. Un ejemplo de esto son las creencias que existían sobre

los albinos. Tradicionalmente, y más allá del contexto novohispano, a los albinos se les atribuían características mágicas al mismo tiempo que suscitaban extrañeza y desconcierto. En el siglo XVIII, competían todo tipo de puntos de vista sobre la posibilidad de blanqueamiento de los afrodescendientes a partir de la figura del albino. Por ejemplo, el filósofo, matemático y naturalista francés Pierre Louis Moreau de Maupertius (1698-1759), considerado por algunos como uno de los pioneros del estudio de la genética, argumentaba que la existencia del albino, o “*nègre blanc*”, como lo llamaba él, probaba que era posible un retroceso racial hacia el origen blanco y puro de la humanidad (Curran, 2009). Al mismo tiempo, y en cierta contradicción con lo anterior, existía la teoría de que los albinos solo podían nacer de padres que tuvieran orígenes africanos, y que eran prueba precisamente del inevitable retroceso racial hacia el fenotipo negro. Según Ilona Katzew, esta es la idea que vemos reflejada en el lienzo número 6 de la serie de Miguel Cabrera, *De Español y Morisca; Albina* (Los Ángeles, Museo de Arte del Condado), donde la niña albina es hija de un padre español y de una madre morisca, ella misma engendrada, según el lienzo anterior, por un español y una mulata [figs. 9 y 10]. Tanto Carrera como Katzew afirman que esta teoría del origen africano de los albinos era la que dominaba en la Nueva España, donde, a pesar de la flexibilidad del orden social que mencionábamos, existía la idea de que la huella de la sangre negra no se borraba nunca (Carrera, 2003; Katzew, 2015). En particular, Katzew argumenta que, en el contexto novohispano, la necesidad de dejar claro el origen africano de los albinos se puede relacionar con “[...] las ansiedades europeas y criollas ante la inestabilidad del color de piel y la concomitante confusión de las fronteras raciales que podían socavar su capacidad para gobernar –incluyendo temores implícitos relacionados con la legitimidad del comercio de esclavos¹⁶” (Katzew, 2015). En todo caso, como señala Jean-Paul Zúñiga, lo cierto es que la cuestión de un posible

¹⁶ Traducción personal del original en inglés.

regreso, después del mestizaje, a uno de los troncos de origen, estaba al centro de los debates de la época y es una de las claves de análisis de la pintura de castas, pues implica la posibilidad de pensar el fenotipo como un fenómeno “accidental” y no “esencial” (Zúñiga, 2013: 68-70).



Fig. 9. Miguel Cabrera, *De Español y Mulata; Morisca*. México, colección privada.

Fig. 10. Miguel Cabrera, *De Español y Morisca; Albina*. Los Ángeles, Museo de Arte del Condado.

Por otro lado, cabe preguntarse hasta qué punto podemos asumir que el mestizaje racial, más allá de los debates teóricos y de las fantasías de algunos viajeros, naturalistas o médicos, era un “aspecto ineluctable de la vida colonial¹⁷” y que los “esfuerzos para mantener a cada grupo separado fueron, en su mayoría, inefectivos¹⁸” (Katzew, 2004: 41). Es, en todo caso, la premisa de la que parten la mayoría de los estudios sobre la pintura de

¹⁷ Traducción personal del original en inglés.

¹⁸ Traducción personal del original en inglés.

castas. Sin embargo, existen opiniones que nos invitan a revisar con ojo crítico la historiografía dedicada al mestizaje, pues algunos autores pudieron atribuirle un peso desmesurado a este fenómeno. Es la propuesta que hizo Federico Navarrete en su ponencia “México sin mestizaje: una reinterpretación de nuestra historia” presentada el 26 de abril 2016 como parte del ciclo de conferencias “El historiador frente a la historia: Desigualdad y violencia en la historia” organizado por el Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM (Navarrete, 2016). Aunque esta conferencia todavía no ha sido publicada, puede ser útil retomar algunas de las ideas expuestas. A tono con sus investigaciones anteriores sobre las relaciones interétnicas, pero llevando su crítica de la “leyenda” del mestizaje más lejos, el historiador argumenta que el mestizaje no puede ser considerado una realidad histórica comprobable, al menos por dos razones. La primera es que la mezcla racial no existe, ya que, como han demostrado diversos autores, las razas humanas no existen como realidad biológica. La segunda es que las uniones sexuales entre personas “de orígenes continentales diferentes” no fueron tan frecuentes como la historiografía mexicana lo ha afirmado y no pudieron tener el impacto demográfico y cultural que se les ha atribuido. En efecto, defiende Navarrete, si bien la “leyenda” del mestizaje afirma que la mayoría compuesta de españoles y africanos, que eran de sexo masculino, procrearon ampliamente con mujeres indígenas dando lugar a una considerable población mestiza, faltan datos concretos para demostrar que así fue en la realidad. Retomando por ejemplo las estimaciones de porcentajes raciales propuestas por Alexander von Humboldt (1769-1859) y por el médico y antropólogo Gonzalo Aguirre Beltrán, Navarrete subraya que, para el periodo colonial, disponemos solamente de “estimaciones fragmentarias y poco confiables”, lo que no resultaría sorprendente si tomamos en cuenta el contexto antes descrito, pues los historiadores han tenido que lidiar con conceptos ambiguos y fluidos como los de “castas” y *calidades*. Precisamente por esto, Navarrete defiende que el grupo

que llamamos “mestizo” era en realidad muy heterogéneo, pues al estar definido por criterios legales, políticos, geográficos y de clase, podía integrar a poblaciones tan distintas como los indígenas que habían abandonado sus comunidades de origen, los africanos libres, los asiáticos, e incluso los “blancos renegados”. Así, los que podríamos considerar como “mestizos” en un sentido más estricto, es decir los individuos producto de uniones entre padres “de origen continental diferente”, eran en realidad poco importantes numéricamente; según Navarrete, esto es confirmado por las descripciones de la vida social colonial que sugieren que los grupos eran esencialmente endogámicos, y que la mayoría de los hijos producto de uniones mixtas se incorporaban al mundo cultural de alguno de sus progenitores, por lo que los mestizos no encarnaban una “fusión” cultural. En definitiva, lo que argumenta Navarrete es que la historiografía ha otorgado demasiado peso al fenómeno del mestizaje al haber estado influida por una ideología nacional que basó la identidad mexicana en este concepto.

En este sentido, como había señalado Magnus Mörner en su estudio titulado “El mestizaje en la Historia de Ibero-América. Informe sobre el estado actual de la investigación”, puede ser útil hacer hincapié en la distinción entre el mestizaje biológico, “especialmente difícil de estudiar demográficamente”, y el mestizaje social (Mörner, 1961: 32). En efecto, la historiografía no siempre distingue los dos fenómenos, lo que se presta a una mayor confusión sobre un tema, de por sí, complejo. En *Las relaciones inter-étnicas en México*, Navarrete define el mestizaje social como “el proceso de transformación social, cultural e identitaria que experimentaron muchas comunidades e individuos indígenas a lo largo de los siglos XVIII a XX” (Navarrete, 2004: 98). Así, el historiador describe el proceso de mestizaje social que tuvo lugar a lo largo del siglo XVIII cuando las comunidades nahuas del valle de Toluca fueron incorporándose a los circuitos económicos

de ciudades “españolas” como Toluca. Con el tiempo, los habitantes de estas comunidades aprendieron el castellano y fueron abandonando sus lenguas de origen. Este cambio lingüístico era suficiente para convertirlos en “mestizos”, pues la lengua era un factor de tránsito entre una categoría étnica y otra. Pero este tránsito no significaba una transformación cultural e identitaria profunda, pues las comunidades “[...] siguieron teniendo una cultura muy cercana a la indígena colonial, aunque ya no hablaban una lengua indígena” por lo que, aunque cambiaron de categoría étnica, “mantuvieron su identidad étnica, centrada en la comunidad y en su propiedad colectiva de la tierra” (Navarrete, 2004: 86).

Si bien tendríamos que contar con mayor información y datos precisos para aceptar la hipótesis de Navarrete en cuanto a la importancia desmedida que se ha atribuido al mestizaje biológico (que es bastante radical y no deja de ser muy reciente), podemos retener la idea de que es necesario manejar con cautela las teorías dedicadas a este fenómeno, sobre todo en un contexto en el que existió una política de exaltación del mestizaje durante buena parte del siglo XX mexicano. Por otro lado, tampoco podemos restarle importancia al fenómeno del mestizaje durante el periodo colonial, ya que se trata de un proceso documentado en todo tipo de fuentes históricas (empezando por documentos legales) y que ha sido objeto de estudios rigurosos que no necesariamente están basados en datos numéricos¹⁹. Según Eufemio Lorenzo Sanz, por ejemplo, “a través de la ordenación legal del siglo XVIII se advierte una gran preocupación del estado español por los mestizos y otras castas cuyo número ha aumentado mucho y cuyo status es muy diferente del de los

¹⁹ Algunos de ellos son precisamente los que menciona Navarrete cuando apunta que están basados en cifras no certeras, y sin duda es cierto que deben ser actualizados, pero no dejan de ofrecer información y análisis interesantes. Entre los estudios “clásicos” sobre el mestizaje como hecho histórico y social, podemos mencionar, por ejemplo, los de José Pérez de Barradas (1948), Ángel Rosenblat (1954), Magnus Mörner (1961).

siglos XVI y XVII” (Lorenzo Sanz, 1980: 25). Por supuesto, las fuentes, incluso oficiales, pueden engañar, pero, cuando menos, nos incitan a adoptar, también frente a la teoría de Navarrete, una mirada crítica. En qué grado se dio el mestizaje biológico con relación al social, y en qué medida el imaginario sobre el mestizaje se aleja de la realidad biológica y social, es difícil de discernir. Pero, al fin y al cabo, lo que está en juego no es tanto saber si las variaciones entre poblaciones son reales o imaginarias, sino entender de qué usos políticos son objeto y bajo qué mecanismos son instrumentalizadas.

En este sentido, viene a colación el reciente libro *Pour une histoire politique de la race* (2015), en el que el historiador Jean-Frédéric Schaub defiende la pertinencia de una historia política de la raza que tome en cuenta las manifestaciones del pensamiento racial y del racismo antes de su aparición teórica en el siglo XIX. Uno de los argumentos que desarrolla el autor y que me interesa aquí es que, en diferentes momentos de la historia, ha existido una relación significativa entre pensamiento racial e invisibilidad. En efecto, el pensamiento racial responde al imperativo de definir la alteridad, con ayuda de la imaginación naturalista o genealógica, ahí en donde ésta se ha tornado invisible (Schaub, 2015 :235). Como muestra el historiador, es precisamente cuando las “minorías” políticas (por ejemplo los moriscos y judíos en la España del siglo XV, los indígenas en la América colonial o los afroamericanos en el Estados Unidos postesclavista) conocen periodos de movilidad social o comienzan a obtener derechos, incluso la plena ciudadanía, que las categorías raciales utilizadas para definirlos recobran valor para sustentar una nueva política discriminatoria. Así, lo que está en juego en estas situaciones es visibilizar lo invisible para contener el progreso social: “[...] se podría decir que un razonamiento de tipo racial responde en primer lugar a la necesidad de revelar distinciones que el ojo ya no identifica. Es la respuesta política adecuada a un fenómeno social juzgado amenazador”

(Schaub, 2015: 232-233). En el contexto novohispano, podríamos entender el sistema de castas como un rechazo de ese proceso que Schaub llama de “reducción de distancias” entre grupos. Así, podemos pensar que la pintura de castas, como régimen de representación capaz de hacer visibles a los “otros” a través, por ejemplo, de estereotipos, surgió justamente como respuesta a la progresiva integración, por medio del mestizaje biológico o social, de los “no blancos” a ciertas esferas de la sociedad novohispana, y a su consecuente invisibilización.

Lo sorprendente es que la pintura de castas solo se haya desarrollado de manera profusa en la Nueva España (con excepción de la ya mencionada serie peruana) a pesar de que el Imperio español se extendía por otras geografías en las que existió un contexto sociopolítico similar. Tal vez esto se deba, entre otras cosas, a que, a la vocación política del género, se sumó su apropiación por parte de los pintores novohispanos. En un inicio, por los Arellano y los Rodríguez Juárez, cuya generación sentó las bases para que, más tarde, generaciones como la de Miguel Cabrera, perpetuaran la tradición del género y lo entendieran como una oportunidad para experimentar con un tema americano y profano, tomando siempre en cuenta su interés por dignificar la pintura. En definitiva, podemos argumentar que intervinieron varias capas en el proceso de desarrollo de la pintura de castas, en particular: la de la propaganda política destinada a Europa para proyectar la imagen de una Nueva España ordenada y controlada, la del disciplinamiento de ciertos grupos de la sociedad a través de su visibilización, y la del interés de los pintores por incursionar en un género que les permitiera expresarse más libremente.

II. La serie de Cabrera y el punto de vista del pintor: el artificio a favor de la pintura

Después de analizar el alcance del género en su relación con el contexto ilustrado, político, económico y social, me detendré ahora en el análisis de la imagen de la pintura de castas, en su relación con la palabra, y en su interpretación por parte de Miguel Cabrera.

1) El significado de las castas entre imagen y palabra

“Los habitantes de las colonias, por una refinada vanidad, han enriquecido su lengua, dando nombres a las más delicadas variedades de colores, nacidos de la degeneración del color primitivo. Será útil dar a conocer estas denominaciones, con tanta mayor razón, cuanto que muchos viajeros las han confundido; y esta confusión obscurece la lectura de las obras españolas que tratan de las posesiones americanas”

Alexander von Humboldt, *Ensayo político de la Nueva España*, libro II, cap. VII.
(Álvar, 1987: 15).

Uno de los aspectos más intrigantes de la pintura de castas es el léxico empleado para describir a los personajes. Si los términos más “básicos” como “indio”, “negro”, “castizo”, “mestizo”, “morisco” o “mulato”, y en menor medida “lobo”, “coyote” o “chino”, aparecen en documentos oficiales como los registros parroquiales, los juicios de la Inquisición, los casos criminales o las Relaciones geográficas, es más difícil rastrear el resto (Carrera, 2003; Katzew, 2004). Algunos historiadores argumentan que la mayoría de estos nombres no se utilizaban en la vida cotidiana de la población y que fueron inventados por miembros de la élite o por los mismos pintores de series de castas, mientras otros defienden la posibilidad de que hayan nacido justamente del lenguaje informal de la calle. Algunos son derivados de términos indígenas, como “jíbaro” del taíno, “coyote” del náhuatl o “cholo” del aimara; otros proceden de términos árabes o arabizados, en particular del vocabulario ganadero, por ejemplo “albarazado” (de “ár.barás” o “lepra blanca”) que designaría al “animal entrecano”; sin olvidar los lusismos, como “criollo” (de “*crioulo*”,

derivado de “criar”) (Álvar, 1987). En todo caso, basta con comparar los nombres empleados en diferentes series para notar inconsistencias, por lo que podemos pensar que no existía una lista de referencia. Como vemos en la tabla de abajo, en las listas correspondientes a tres series de castas de dieciséis lienzos, solo concuerdan las primeras siete combinaciones [fig. 11]. En general, las variantes comienzan a partir de la octava o novena familia, es decir cuando se trata de nombrar a los “productos” de las mezclas de castas inferiores. En palabras del filólogo Manuel Álvar: “[...] están claros los grupos primordiales, luego, todo fue haciéndose indeciso porque indeciso era el color de la piel y lo era, también, la terminología que acabó confundida en unos tipos sobre los que no cabía ninguna certeza” (Álvar, 1998: 337). Así, al no tener fundamentos claros, es posible que el léxico pudiera variar en función de las regiones en las que eran realizadas las series o del momento de su ejecución, pero también de las preferencias del pintor o del comisionista. En todo caso, según Álvar, esta incoherencia pone en duda el carácter oficial de las pinturas: “Si se tratara de cuadros de carácter oficial, se limitarían a reproducir los grupos a que la administración hubiera reducido las mezclas previsibles, pero ¿sería lógico que permitiera multitud de cambios terminológicos que no hacían sino confundir lo que se pretendía aclarar?” (Álvar, 1987: 48-49). Pero esta confusión no quiere decir que los nombres estuvieran exentos de significado; en palabras de Carlos López Beltrán, “[...] está claro que cada nombre refleja un tipo humano, un tipo de cuerpo en el que ‘predomina’ tanto un conjunto de rasgos físicos (cerca de lo indígena o a lo africano) como un temperamento” (López Beltrán, 2008: 298).

Encontramos una pista de esto, por ejemplo, en la lista de castas que describe fray Francisco de Ajofrín, en su diario de viaje de 1763, es decir el mismo año en el que está fechada la serie de Cabrera:

De español e india nace mestiza; de español y castiza, española; de español y negra, mulato; de español y mulata, morisco; de español y morisca, alvina; de español y alvina, tornatrás; de español y tornatrás, tente en el aire; de indio y negra, nace cambujo; de cambujo e india, lovo; de lovo e india, alvarasado; de alvarasado y mestiza, barcino; de barcino e india, zambaigo; de mestizo y castiza, chamizo; de mestizo e india, coyote; los lovos, cambujos y coyotes es gente fiera y de raras costumbres. (Estrada de Gerlero, 1994: 82).

La lista, que es muy cercana a la empleada en la serie de Cabrera, contiene una indicación sobre el carácter de los “lobos”, “cambujos” y “coyotes”, que son “gente fiera y de raras costumbres”. Como vemos, la terminología establece una clara conexión entre las características de los animales y las de los sujetos, pues tanto el lobo como el coyote son asociados a la fiereza. Como explica Álvar a propósito del término “lobo”, su utilización en el léxico de castas se presenta como una metáfora “de primer grado”:

El étimo debe ser evolución -semántica- del cánido (por el color de su pelaje) al hombre de piel oscura. Es, pues, una metáfora de primer grado, fácil de explicar. [...]. Designar a los cruces humanos por el pelo de los animales no resulta extraño; así, por ejemplo, *cabro* ‘hijo de negro y mulata’ o *coyote* ‘hijo de barcino y mulata’, aparte otras comparaciones basadas sobre metáforas referidas a los animales (*albarazado*, *barcino*, *cambujo*, *cuarterón*, *grifo*, *jarocho*, etc.). (Álvar, 1998: 325).

Miguel Cabrera, 1763	José Joaquín Magón, 1770	Andrés de Islas, 1774
1. De Español y d'India, Mestiza	1. De Español e India nace Mestiza	1. De Español e India, nace Mestizo
2. De Español y Mestiza; Castiza	2. De Español y Mestiza producen Castiza	2. De Español y Mestiza, nace Castizo
3. De Español y Castiza, Español	3. De Español y Castiza torna a Español	3. De Castizo y Española, nace Española
4. De Español y Negra; Mulata	4. De Español y Negra, sale Mulato	4. De Español y Negra, nace Mulata
5. De Español y Mulata; Morisca	5. De Español y Mulata sale Morisca	5. De Español y Mulata, nace Morisco
6. De Español y Morisca; Albina	6. De Morisco y Española, Albino	6. De Español y Morisca, nace Albino
7. De Español y Albina; Torna atrás	7. De Albino y Española, lo que nace Tornatrás	7. De Español y Albina, nace Torna atrás
8. De Español y Torna atrás; Tente en el ayre	8. Mulato e India, engendran Calpamulato	8. De Indio y Negra, nace Lobo
9. De Negro y d'India, China cambuja	9. De Calpamulato e India, sale Givaro	9. De Indio y Mestiza, nace Coyote
10. De Chino cambujo y d'India; Loba	10. De Negro e India sale Lobo	10. De Lobo y Negra, nace Chino

11. De Lobo y d'India, Albarazado	11. De Lobo e India, sale Cambuja	11. De Chino e India, nace Cambujo
12. De Albarazado y Mestiza; Barcino	12. De Indio y Cambuja nace Sambahiga	12. De Cambujo e India, nace Tente en el aire
13. De Indio y Barcina; Zambaiga	13. De Mulato y Mestiza nace Cuarterón	13. De Tente en el aire y Mulata, nace Albarazado
14. De Castizo y Mestiza, Chamizo	14. De Cuarterón y Mestiza, Coyote	14. De Albarazado e India, nace Barcino
15. De Mestizo y d'India; Coyote	15. De Coyote y Morisca, nace Albarazado	15. De Barcino y Cambuja, nace Calpamulato
16. Indios gentiles	16. De Albarazado y Salta atrás, sale Tente en el Aire	16. Indios Mecos bárbaros

Fig. 11. Tabla comparativa entre las series de Miguel Cabrera (1763), José Joaquín Magón (1770) y Andrés de Islas (1774).

En la pintura de castas, este léxico se une a los artificios de la imagen, conformando un imaginario capaz de persuadir al espectador de la veracidad de un sistema que impone orden en la sociedad. Como sostiene Fermín del Pino Díaz, las inscripciones que dan título a las pinturas y que describen algunos elementos de la composición no nada más informan al espectador, sino que lo obligan, prácticamente, a creer en la correspondencia entre lo escrito y lo representado:

[Los letreros] de algún modo suplen nuestra ignorancia de ‘documentos’ de referencia sobre su origen, intención y destinatario: sería metodológicamente -y retóricamente, como ejercicio de comunicación del mensaje simbólico- un atentado hermenéutico cuestionar la correlación “explícita” entre pintura y texto. (del Pino Díaz, 2004: 55).

Así, palabra y pintura se complementan para hacer convincentes las diferencias raciales, pues incluso términos tan visuales como el de “tente en el aire” no dejan de remitir a una idea un tanto abstracta, en este caso la del hijo de un español y una “torna atrás” que ni avanza ni retrocede en el proceso de blanqueamiento o de oscurecimiento. En cierto modo, la pintura hace creíble la posibilidad, totalmente absurda en la realidad, de identificar la casta a la que pertenece un individuo tan solo observarlo.

2) Las escenas de la vida cotidiana y la experimentación pictórica

Uno de los aspectos más interesantes de la pintura de castas es su relación con la pintura de género europea. El parentesco es evidente en la atención a las acciones cotidianas y en el protagonismo de los “anónimos” de la sociedad, por oposición a los personajes ilustres o miembros de la élite que suelen ser objeto del retrato oficial o burgués y cuyo nombre propio suele estar inscrito en el lienzo. Como en las escenas de género holandesas y flamencas del siglo XVII, la representación de la vida cotidiana ofrece al pintor novohispano la oportunidad de demostrar su destreza para representar esas “otras cosas” que escapan a la llamada “pintura de historia”, cuya fuente son las escenas de temática cristiana, la historia antigua, la mitología o la literatura. Así, surge la posibilidad de experimentar con el manejo del movimiento al representar a los personajes ejerciendo sus oficios, o en escenas de la vida diaria que no forman parte del registro del retrato y que dan importancia a elementos de la cultura material novohispana que no necesariamente la habían tenido antes, como unos alfeñiques o unos tamales. Sin duda, al tratarse de un género nuevo y no religioso, el pintor podía soltarse más para poner en práctica técnicas nuevas y mostrar otras caras de su talento.

Por supuesto, esto no quiere decir que Cabrera tuviera que inventarlo todo; de hecho, es posible que uno de sus objetivos fuera probar que estaba al tanto de lo que se había hecho o se estaba haciendo en otras geografías para incurrir en géneros no religiosos. Gracias a su inventario de muerte, sabemos que adquirió dos pinturas de género del pintor flamenco David Teniers el Joven (1610-1690) y que formaba parte de su biblioteca una versión de la *Iconografía* de Anton van Dyck (1599-1641) (Tovar de Teresa, 1995). A la luz de esta información, no resulta sorprendente que elementos concretos de la serie puedan relacionarse con recursos de la pintura de género europea. Podemos encontrar un

parentesco, por ejemplo, entre *Buscando piojos* (ca. 1653) de Gerard ter Borch (1617-1681) (La Haya, Mauritshuis) y el lienzo número 12, *De Albarazado y Mestiza; Barcino* (Madrid, Museo de América), pues ambos representan escenas de madres que espulgan a sus hijas [figs. 12 y 13]. O entre las *Pompas de jabón* (1734) de Jean Siméon Chardin (1699-1779) (Nueva York, Museo Metropolitano de Arte) y la actitud lúdica del niño que sopla una cuenta en el lienzo número 5, *De Español y Mulata; Morisca* (México, colección privada), aunque la figura de Cabrera no necesariamente remita a esa *vanitas* que subrayaba la fragilidad de la vida en la obra del pintor francés [figs. 14 y 15].



Fig. 12. Gerard ter Borch, *Buscando piojos*. La Haya, Mauritshuis.



Fig. 13. Miguel Cabrera, *De Albarazado y Mestiza; Barcino*. Madrid, Museo de América.



Fig. 14. Jean Siméon Chardin, *Pompas de jabón*. Nueva York, Museo Metropolitano de Arte.

Fig. 15. Miguel Cabrera, *De Español y Mulata; Morisca* (detalle). México, colección privada.

Como en la pintura holandesa del siglo XVII, encontramos en la serie de Cabrera una relación interesante entre el espacio interior y el exterior. Todas las escenas, con excepción de la última, que representa a una familia de “indios gentiles”, tienen lugar en espacios cerrados, semicerrados, o abiertos pero limitados, como las primeras escenas, que parecen desarrollarse en el Parián. En todo caso, al observar el conjunto de lienzos, notamos que parece haber una voluntad de establecer un umbral entre interior y exterior que remite a la modernidad de las composiciones holandesas. Como apunta Valeriano Bozal a propósito de los cuadros del pintor holandés Pieter de Hooch (1629-1684):

Los espacios conectados nos hablan de un mundo compartimentado que ha perdido los rasgos de inmensidad, pero además suscitan la impresión de que la vida discurre en unas u otras estancias, o mejor: de unas a otras, también en la calle. ‘Discurre’ en el más estricto sentido: se desarrolla en el tiempo. La temporalidad es un rasgo imprescindible de la verosimilitud. Aunque las figuras están quietas, aunque sus movimientos son mínimos, las estancias abiertas sugieren momentos anteriores y posteriores a la acción, no de la acción. No sabemos qué han hecho antes la mujer y la niña, tampoco qué harán después, pero sí que harán algo, que continuará la vida corriente porque el tiempo sigue fluyendo, porque no se ha detenido. (Bozal, 2002: 39).

En los cuadros de Cabrera no existe esa perspectiva de piezas conectadas que describe Bozal, pero, si los miráramos en serie, producirían una sensación parecida: una impresión

de verosimilitud y de tiempo que no se detiene. A tal punto que, como señala Katzew, algunos historiadores han querido ver en estas escenas “pedazos de vida” (Katzew, 2004).

Esta reivindicación de la temporalidad la observamos en la atención puesta en representar figuras en plena acción, o al menos en una suerte de diálogo espontáneo de gestos y miradas. Una preocupación por plasmar el movimiento, típica del barroco, que contribuye a crear un efecto de captura instantánea de la realidad, como si el pintor irrumpiera en la vida cotidiana de las familias para retratarlas en los momentos más inoportunos: en plena conversación, a punto de comer, o volcadas en su trabajo. Instantes como el de enrollar un cigarro, limpiar un cuchillo en el pantalón, o recibir a una hija en brazos otorgan ritmo a las pinturas y las distinguen del tradicional retrato burgués [fig. 16]. Este efecto también es logrado a través del encuadre escogido por el pintor y que, al parecer casi accidental, genera la impresión de “cortar” un pedazo de la realidad (Stoichita, 2000: 20). En definitiva, lo que parece estar en juego es demostrar la capacidad del pintor para emular la realidad, no reproduciéndola tal cual es, sino creando la ilusión de su veracidad a través de la persuasión visual.



Fig. 16.

Miguel Cabrera, *De Castizo y Mestiza, Chamizo* (detalle). Madrid, Museo de América.

Miguel Cabrera, *De Español y Torna atrás; Tente en el ayre* (detalle). México, colección privada.

Miguel Cabrera, *De Español y Morisca; Albina* (detalle). Los Ángeles, Museo de Arte del Condado.

3) El español invisible o la advertencia del pintor

El pintor crea una ilusión, un artificio, que sin duda cumple el papel de recurso retórico, como podemos ver en el primer lienzo de la serie, *De Español y d'India, Mestiza* (México, colección privada) [fig. 17]. En este cuadro, el grupo familiar es representado en un expendio de textiles “xilotepeque” al aire libre. El personaje masculino, que viste a la usanza española, es retratado de perfil, con la cara casi completamente girada hacia la mujer india, la mano izquierda en un gesto elocuente y la derecha posada sobre el brazo de la niña. La mujer, que viste huipil de gasa, es representada de frente, con la cabeza ligeramente inclinada, mirando un punto intermedio entre su interlocutor y el espectador, mientras sujeta el brazo de la niña y le acaricia la cabeza. La niña, que lleva corpiño ajustado y falda estilo verduguilla, da la espalda a la madre y dirige los ojos hacia arriba, en dirección al personaje masculino (aunque si observamos muy de cerca su ojo izquierdo, notamos que éste parece dirigirse hacia la madre) mientras sostiene una rebanada de piña a medio comer. Como observa Thomas Cummins en su reseña de los libros de Magali Carrera y de Ilona Katzew, la curiosa postura del personaje masculino ofrece una clave de interpretación de la imagen: si no podemos ver su cara, entonces ¿cómo podemos dar por sentado que se trata de un español (Cummins, 2006)? Podríamos basarnos en la indumentaria, pues en principio peluca y tricornio formaban parte del vestuario español, pero es sabido que en la Nueva España este tipo de atributos eran utilizados precisamente para disfrazar la posición social. De hecho, según Katzew, la serie de Cabrera pertenece a una etapa en el desarrollo de la pintura de castas que inicia hacia 1760 y que se caracteriza por subrayar las diferencias socio-económicas a través de la indumentaria, precisamente en un contexto en el que no se respetaban los códigos vestimentarios establecidos por la administración colonial (Katzew, 2004: 106). En cuanto al color del español, fuera de

cierta palidez en lo poco que vemos de su cara (que podría estar maquillada) no podemos decir que exista una diferencia muy marcada entre su tono de piel y los de su mujer e hija.

Llevando el ejercicio hasta el final, Cummins se pregunta incluso si el personaje no podría ser una mujer, pues sus manos no son particularmente “masculinas”. La única razón por la que el espectador identifica a este sujeto como español es porque el título lo define como tal, de la misma manera que leemos la palabra “piña” que describe a la fruta que reposa en la esquina inferior derecha; “todo es tan perfectamente legible, tanto textual como visualmente, que nadie nunca cuestiona si esta figura es realmente un español o si es alguien disfrazado para posar como tal²⁰” (Cummins, 2006: 7). Si bien es cierto que la posición del sujeto podría estar relacionada con las decisiones compositivas del artista, por ejemplo para introducir al espectador a la escena, Cummins propone también la hipótesis de que el pintor haya aprovechado este recurso pictórico para cuestionar los supuestos o hipótesis subyacentes de las castas (“*underlying assumptions of the casta*”) (Cummins, 2006: 7). ¿Cuáles son estos supuestos subyacentes? ¿Los de un orden social perfectamente regulado? ¿Los de una pintura que sería fiel a una realidad social? ¿Los de una relación “transparente” entre texto e imagen, en la que la segunda traduciría perfectamente al primero? Cummins no lo dice, pero sus observaciones invitan a mirar más de cerca esta pintura.

²⁰ Traducción personal del texto en inglés.



Fig. 17. Miguel Cabrera, *De Español y d'India, Mestiza*. México, colección privada.

En efecto, a la luz del ejercicio propuesto por Cummins, pareciera que la inscripción que define a los personajes se introdujera en la obra como un elemento extranjero capaz de pervertir el significado de la imagen. Al mismo tiempo, podemos considerar que es la propia imagen la que pervierte la inscripción, pues al no representar al

español tal como debería ser representado, se rebela contra el marco que la define. Como si el pintor nos invitara a desconfiar de la palabra, incitándonos a entender la pintura de castas en su calidad de discurso, más o menos alejado de la realidad. Aunque no podamos saber si Cabrera quiso transmitir tal mensaje, es curioso que él o su comisionista hayan decidido esconder la cara del personaje español en el lienzo inaugural de una serie dedicada a dejar claras las diferencias de apariencia entre españoles y el resto. En todo caso, se trata de una decisión que sitúa a esta imagen más cerca de la pintura que de las láminas botánicas cuyo objetivo sería dar la mayor cantidad posible de información sobre el espécimen representado. Tal vez esto se deba a que el público destinatario de estas imágenes era probablemente español, o en todo caso europeo, y por lo tanto no era necesario “presentarle” al sujeto español, pero lo que queda claro es que el pintor no estaba siguiendo un formato en el que la imagen ilustraría perfecta y literalmente la inscripción.

De hecho, la cara escondida del español que inaugura la serie constituye una clara anomalía, pues no encontramos un ejemplo similar en otras series de castas. Sin duda, el gesto no parece traducir la lógica del género, según la cual el papel principal es el del hombre; en todos los lienzos, el título comienza describiendo al padre (*De Español y...*, *De Negro y...*, *De Indio y...*). De hecho, en la propia serie de Cabrera, cuando la mezcla involucra a un español, se trata siempre de un *hombre* español, y no de una mujer española. En efecto, las series de castas parecen reflejar esa ecuación que en los siglos XIX y XX se convertiría en la “leyenda” profundamente patriarcal de la ideología del mestizaje: el hijo de la nación mexicana por excelencia, es decir “el mestizo”, tiene siempre como padre a un hombre español, “el conquistador”, y como madre a una india, “la conquistada”. Sin embargo, aunque el título del lienzo de Cabrera sigue esa lógica, no la representa del todo, pues quita protagonismo al hombre español y posiciona a la mujer india de frente al

espectador, aunque el destinatario de su mirada no queda del todo claro, pues parece estar a medio camino entre el español y el espectador. No es que el español sea marginado o pasivo, pues la niña parece mirarlo a él (con una expresión difícil de interpretar pero que, a mi parecer, se acerca más al cuestionamiento que a la admiración), y su mano hace un gesto elocuente que lo inserta en una conversación con su mujer. Pero la que parece tener la palabra es la mujer india, como lo sugiere su boca entreabierta, mientras la postura del personaje español lo condena a la mudez, al menos ante el espectador. No sabemos si esta anomalía tiene que ver con un cuestionamiento sobre el sistema de castas y los posibles “disfraces” de la identidad, o si tan solo revela una decisión compositiva, pero sin duda es prueba de una forma de audacia en las decisiones del pintor.

Audacia porque el pintor se atreve a manifestarse en la pintura, a pintarse a través de una toma de distancia con relación a la tradición iconográfica. El historiador del arte Daniel Arasse dedicó su libro *Le sujet dans le tableau* (2008) a esas “tomas de distancia” (“*écarts*”) a través de las cuales un pintor deja una marca de su personalidad en el lienzo, deslizándose un mensaje íntimo en una o varias pinturas. Un detalle a veces obsesivo, como el gesto del índice en la obra de Miguel Ángel, o una sola anomalía, como la sorprendente erección de Vulcano en el dibujo “Vulcano, Marte y Venus” (1530) de Parmigianino (Parma, Galería Nacional). Arasse estudia varios casos de artistas del Renacimiento, pues estas manifestaciones del pintor tienen particular interés en una época en la que imperaba el concepto clásico de la pintura según el cual había que luchar contra la auto-mímesis, es decir evitar que el pintor “se pintara a sí mismo” adoptando un enfoque demasiado personal, pues al hacerlo se alejaba de las metas de la representación artística, que eran la belleza y una forma de universalidad, de “verdad”. Aunque su estudio podría resultar anacrónico en el siglo XVIII novohispano, no lo es del todo, pues la generación de Cabrera

estaba interesada por la tratadística italiana del siglo anterior, que a su vez retomaba a autores renacentistas como León Battista Alberti (Mues, 2006). En todo caso, me parece útil retomar la propuesta de Arasse como una pista de análisis para descifrar el lienzo *De Español y d'India, Mestiza*. Como apunta el historiador francés, las “tomas de distancia” se manifiestan como una excepción, generalmente sin consecuencia fuera de la obra, es decir sin efecto en la tradición figurativa, lo que parece ser el caso del español de cara escondida, pues se trata de una solución pictórica excepcional en la tradición visual de la pintura de castas. Una vez identificada la excepción, podemos buscar lo que la obra “deforma” a través de ella, y lo que está en juego en este proceso de transformación. En el lienzo estudiado, la manipulación de los códigos de representación (según los cuales los personajes serían claramente visibles) resulta en ese cuestionamiento de postulados que sugiere Cummins; si no vemos al personaje protagonista de la unión familiar, al padre responsable del blanqueamiento, entonces ¿cuál es el valor del sistema? ¿podemos creer lo que nos dice el resto de la serie? O más bien ¿cómo debemos leerlo?

El tipo de obras que estudia Arasse requiere un análisis iconográfico para identificar los temas representados, pero el historiador advierte que la iconografía debe ser “analítica”, es decir que tiene que tomar en cuenta que la transparencia entre los textos y las imágenes no existe. Las imágenes no ilustran perfectamente los textos que representan; los textos pueden servir incluso de “pretextos” para las imágenes, que pueden jugar con las referencias al asociarlas, superponerlas, confundirlas. ¿Pero cuál es el texto que ilustra la pintura de castas? Son muchas las referencias escritas que tocan el tema, pero no existe un texto que narre el sistema de castas, por lo que la situación es muy distinta a la de un pasaje de la Biblia que sería ilustrado en una imagen. En todo caso, suponiendo que el “texto” sea básicamente la jerarquización de los individuos en función de su grado de “pureza”, es

decir de su acercamiento o alejamiento en relación con un ideal definido como “español”, se podría argumentar que el lienzo inaugural de la serie no lo traduce correctamente, pues esconde la cara misma de ese ideal. No sabemos si Cabrera quiso jugar con este texto, por ejemplo poniendo en duda la existencia o el funcionamiento del sistema de castas, pero de ser así, definitivamente su mensaje sería íntimo y la obra lo tendría que transmitir tácitamente. En particular si el comisionista era un “defensor” de este texto. En todo caso, como destaca Arasse, interpretar la anomalía es identificar al mismo tiempo el material manipulado y las condiciones de su manipulación. Por esta razón, en la tercera parte de este ensayo expondré esas condiciones que permiten considerar como algo plausible el que Cabrera haya plasmado una reflexión personal en esta pintura.

En su libro titulado *Le Détail* (1995), Arasse insiste en otro punto que puede ser útil para este análisis: la importancia del detalle como clave de interpretación de la pintura, en particular el que “abre” el sentido de un cuadro. Al tratarse del primer lienzo de la serie, la cara girada del personaje español puede ser vista como el detalle que sugiere el sentido del resto de los lienzos. Pareciera que el español cumpliera la función de la famosa figura del “comentador” descrita por Alberti en su tratado *De la Pintura* (1435), cuyo papel sería advertir al espectador de lo que está pasando o va a suceder, ya sea invitándolo con un gesto de la mano a mirar en cierta dirección, por ejemplo para indicarle que existe algo digno de admiración o, al contrario, disuadiéndolo, con una expresión amenazadora, de acercarse a algo que debe permanecer secreto (Stoichita, 2014: 35). ¿Nos estará invitando la mano del español a mirar a la mujer india? ¿Será esta cara oculta una incitación a invisibilizar al español? ¿O será el propio español quien quiere esconderse del espectador, por ejemplo porque se siente avergonzado de su matrimonio mixto? Si olvidamos por un momento el posible cuestionamiento en cuanto al orden social, y nos concentramos en el

oficio del pintor, este detalle, excepcional en la tradición visual del género, podría revelar simplemente la intención de demostrar una forma de destreza para experimentar con recursos pictóricos; una suerte de reivindicación del arte de pintar por oposición a un trabajo mecánico, una forma de “firmar” la obra demostrando una audacia digna de la profesión. En todo caso, podemos afirmar que el detalle cumple la función de instrumento de persuasión visual; a lo largo de su carrera, Cabrera había probado que sabía hacer uso de la retórica para defender una idea, como lo había hecho en composiciones de temática cristiana, por ejemplo *La proclamación pontificia del patronazgo de la Virgen de Guadalupe sobre el reino de la Nueva España* (ca. 1756, Ciudad de México, Museo Soumaya). En su serie de castas, Cabrera utilizó las herramientas del discurso retórico del barroco y sus juegos de ingenio visual para alterar la tradición iconográfica del género e introducir un artificio en la representación del español. Al esconder su cara, podemos decir que el pintor inscribe la mirada del espectador entre lo visible y lo invisible. En este sentido, el lienzo interactúa con el espectador y lo interroga sobre su lectura de la escena, como si lo incitase a preguntarse por lo que es visible y lo que no lo es. En definitiva, Cabrera invita al espectador a descifrar (y no a “leer”) el resto de la serie, como quien se acerca a un enigma.

4) Los “otros” en el espejo

En el lienzo número 9, *De Negro y d’India, China Cambuja* (Madrid, Museo de América), que tiene como fondo un paisaje enmarcado por una ventana o una puerta, la familia se encuentra atrás de una mesa sobre la que descansa una variedad de frutas de la Nueva España [fig. 18]. La madre, que inclina la cabeza hacia el hombre y tiende una mano a la niña, viste un huipil de tela fina y un rebozo bellamente bordado. El hombre, vestido con casaca redingote (señal de su posible oficio de cochero), chaleco blanco, capa

y sombrero, abraza a la niña e inclina la cabeza hacia la mujer. La niña, que lleva falda de diseño adamascado y una blusa sencilla, hace un gesto elocuente con la mano derecha, apuntando con el índice hacia arriba, tal vez señalando a la madre.



Fig. 18. Miguel Cabrera, *De Negro y d'India, China Cambuja*. Madrid, Museo de América.

Tras descender ocho puestos en la jerarquía, aquí también se encuentra una relación interesante entre la vocación clasificatoria de la serie y la interpretación del pintor. Por un

lado, el bodegón que conforman la variedad de frutas y verduras representadas en la parte inferior de la imagen refuerza la idea de que estas pinturas son una forma de catálogo destinado a dar a conocer los bienes humanos y vegetales de la Nueva España. De la misma manera en que el título *De Negro y d'India, China* describe a los individuos representados, las leyendas de la parte inferior designan las frutas y verduras que conforman este bodegón. Así, se establece una forma de paralelismo entre los individuos y los productos vegetales en su calidad de riquezas de un Nuevo Mundo caracterizado, en la visión extranjera, por su abundancia. El bodegón y sus inscripciones dan credibilidad a la otra inscripción, la que describe al grupo familiar, pues resulta más fácil creer que esa niña es una “china cambuja” si se le yuxtapone a la descripción de algo más banal, como una jícama o un zapote. En este sentido, este es quizás el lienzo que más parentesco guarda con los retratos quiteños de Vicente Albán, en los que frutas y verduras “autóctonas” tienen un papel protagónico, al punto de que parecen competir con los individuos representados. Como apunta Guadalupe Álvarez de Araya Cid en su estudio sobre las fuentes compositivas de la pintura de costumbres, estas composiciones en las que escenas secundarias o naturalezas muertas se insertan en la escena principal son herederas de las representaciones barrocas en el sentido de que “responden a la misma dinámica especular de composición en abismo” (Álvarez de Araya Cid, 2009: 150). Como un cuadro dentro de un cuadro, los bodegones participan en la construcción del significado de la serie; por un lado, parecen cumplir el rol de “reflejo” del grupo familiar representado, como si personas y frutas fueran lo mismo. Por el otro, podemos decir que están ahí para demostrar que el pintor también tiene la habilidad de pintar bodegones, y que su mirada de naturalista le permite observar y hacer visible hasta el más mínimo detalle de una fruta.

Pero, contrariamente a los cuadros de Vicente Albán, donde los personajes son retratados solos o acompañados de sus sirvientes, la serie de Cabrera no se centra en la representación de “tipos” y bienes de consumo. El pintor construye una relación afectiva entre los personajes al poner énfasis en la ternura y la intimidad que los unen, alejando así su representación de lo que sería una simple pintura clasificatoria. Sin duda hay una ambigüedad entre el carácter naturalista-cientificista de la imagen y la insistencia en el afecto, pues al mismo tiempo que parece cumplir una función de catálogo, el lienzo destila una mirada que podría calificarse de compasiva. Casi se tendría la impresión de que Cabrera comparte el sentimiento de sus personajes o de que, por lo menos, hace todo para generar empatía en el espectador. El contacto de las cabezas inclinadas de los dos adultos genera una sensación de complicidad y unión, mientras los brazos del hombre, que entrelazan firmemente a la niña, describen el amor paterno. La composición, centrada y cerrada en un triángulo, confiere armonía al núcleo familiar. De hecho, en el esquema compositivo resulta evidente que Cabrera ha tomado prestados aspectos formales que recuerdan a la pintura religiosa. Así, el gesto dulce y delicado de las manos de la madre, y su mirada solidaria, medio perdida en el vacío, recuerdan especialmente las fórmulas compositivas en las que se muestra a la Virgen María. Los tres personajes participan en un juego de miradas y gestos que da vida a la escena y refuerza la complicidad que los une. En suma, como diría el padre Agustín Castro al hablar de los retratos de Miguel Cabrera, pareciera que los personajes “respiran alma” (Gutiérrez Haces, 2011: 57).

Esto resulta sorprendente tratándose ya de la representación de una de esas uniones que, en palabras del arzobispo Francisco Antonio Lorenzana eran las más susceptibles de “perturbar la paz de los pueblos” pues involucraban a afrodescendientes (Estrada de Gerlero, 1994: 82). Además, los hijos fruto de las uniones entre afrodescendientes e

indígenas, eran considerados, según los testimonios de la época, “la gente más peor y vil” o “la casta más despreciable de todas por sus perversas costumbres” (Pérez de Barradas, 1948: 183). De hecho, algunos autores afirman que la Metrópoli “trató de impedir que los negros contrajesen matrimonios o se amancebasen con indias” (Mörner, 1961:36). En este sentido y siguiendo la lógica jerárquica de la pintura de castas, el pintor hubiera podido atribuir el afecto y la armonía a los estamentos más blancos. Sin embargo, lienzos que preceden en el orden al número 9 pueden resultar menos conmovedores. Es el caso del número 2, *De Español y Mestiza; Castiza* (Madrid, Museo de América), que establece un contacto un tanto más frío entre los personajes, o del número 8, *De Español y Torna atrás; Tente en el ayre* (México, colección privada), en el que padre y madre no interactúan y tienen una expresión que parece de resignación [figs. 19 y 20]. Podríamos decir que esta diferencia tiene que ver con cierta idea del decoro que asocia expresiones más “frías”, púdicas o corteses con las personas más acomodadas, pero no estoy segura de que esto sea pertinente en esta serie, ya que tampoco se percibe un comportamiento poco civilizado o “salvaje” en los últimos lienzos. Más bien, Cabrera parece escoger deliberadamente a esta familia para crear su escena más íntima y armoniosa. ¿Por qué tenía valor dignificar a esta pareja en particular? Se podría argumentar que, dada la función propagandística que se ha atribuido a la pintura de castas, la decisión de escoger a una unión “perturbadora de la paz de los pueblos” para producir la imagen más armoniosa de la serie responde al objetivo de transmitir una imagen idealizada de la sociedad novohispana; como para subrayar que, si inclusive las uniones más temidas y rechazadas habían sido disciplinadas, la sociedad no corría el riesgo de degenerar. Sin descartar este significado (al fin y al cabo, la serie puede ser el resultado de varias intenciones, a veces, incluso, contradictorias), podemos pensar también que Cabrera quiso expresar cierta empatía por estas personas que, después de todo, no eran tan distintas de él y de otros pintores de su generación. Pero, más allá de una

posible consciencia de pertenencia, ¿qué le aportaba a Cabrera, como pintor, el representar a los que la cultura dominante consideraba “los otros”?



Fig. 19. Miguel Cabrera, *De Español y Mestiza; Castiza*. Madrid, Museo de América.

Fig. 20. Miguel Cabrera, *De Español y Torna atrás; Tente en el ayre*. México, colección privada.

Una pista de respuesta puede estar en el análisis que hace Luis Peñalver de la galería de bufones, enanos y hombres de placer que pintó Velázquez, y que hoy se encuentra en el Museo del Prado. En este conjunto de pinturas de seres considerados “marginales” según la cultura racional del siglo XVII, Velázquez se aboca a individualizar a los retratados, sin reducirlos nunca al carácter de “tipos”. Como muestra Peñalver, el pintor los humaniza porque sabe que representar al Otro equivale en realidad a tender un espejo en el que el espectador podrá reconocerse; quien mira a estos seres extraños se enfrenta a la experiencia, perturbadora, de caer en cuenta de que ese Otro es en realidad el Mismo. Si bien la serie estudiada aquí pertenece a un periodo posterior, en el que estos “otros” son además clasificados según su origen o la identidad que se les atribuye, podemos argumentar que la mirada de los espectadores de la pintura de castas debió ser

semejante a la de quien observara a los bufones de Velázquez. Como bien señala Peñalver, cada época produce sus propios monstruos, pero al final todos ellos provocan una reacción parecida: “Lo diferente nos fascina y aterroriza, desde luego, pero nos repugna y atrae sobre todo por lo que tiene de espejo, de espejo del otro en el que un hombre y una época reconocen su doble monstruoso” (Peñalver, 2005: 47). En el contexto de Velázquez, como en el de Cabrera, la “angustia” ante el Otro, el extranjero, el extraño, sigue siendo la misma, pues surge cuando éste, al mismo tiempo que es distinto, se revela parecido. Podemos establecer entonces una conexión entre el ejercicio pictórico de Velázquez y el de Cabrera; no tanto en lo referente al contenido directo, pero sí al empleo de la pintura como recurso para retratar una peculiar realidad que puede sorprender, y la necesidad de entenderla (o incluso aprehenderla). Así, tanto Velázquez como Cabrera se esmeran en retratar con excepcional atención a sus personajes, como aprovechando el tema para reflexionar sobre algo más, en particular el alcance o el poder de la mirada de pintor. El siglo de Descartes otorgaba gran importancia a la visión, y la capacidad del pintor para ejercer un “ojo científico” contribuía a defender la liberalidad de la pintura (como lo seguiría haciendo un siglo más tarde, aunque fuera bajo el paradigma clasificatorio de la Ilustración). Al retratar a una variedad de “otros”, Velázquez ejercitaba esa mirada escudriñadora, examinando la diferencia como a través de un instrumento de óptica, introduciendo un juego de reflejos por medio del espejo. Un juego de reflejos y no un simple reflejo, pues el espejo de Velázquez no es un instrumento para imitar la naturaleza, sino para cuestionarla poniendo en duda las apariencias: “El espejo se convierte en maestro del arte del siglo, porque, al igual que el espejo, el arte es artificio y mecanismo ilusionista, vértigo barroco en el que se mezclan realidad y ficción, racionalidad y sofisma” (Peñalver, 2005: 20). Así, como resume Jan Blanc a propósito de la pintura holandesa del siglo XVII –pero sus palabras no dejan de ser pertinentes para entender la serie de Cabrera–:

La ambición de esta pintura no es ni perfectamente ‘descriptiva’ (pues es un ‘conocimiento’ hecho de ‘conceptos’) ni tampoco simplemente ‘narrativa’, en la medida en la que debe ser un ‘espejo engañoso de la naturaleza’: es esencialmente ‘reflexiva’. A través de una representación detallada y al mismo tiempo ambigua del mundo que tiene el efecto de un ‘misterio’ en el espectador, lo invita a interrogarse sobre su propia capacidad de lectura, pero también sobre los propios poderes de la pintura²¹. (Blanc, 2006: 12).

Un siglo más tarde y en el contexto novohispano, a Cabrera le seguía preocupando la liberalidad de la pintura, y el género de la pintura de castas le ofrecía una oportunidad para crear una pintura “reflexiva” que interrogara al espectador. No solamente por el carácter profano del tema, sino porque el “artificio” del sistema de castas o, dicho de otra forma, el disfraz de las identidades y el juego de las apariencias, se prestaba para el uso de ese “vértigo barroco”, ese abismo que permitía el espejo.

5) Entre lobos y coyotes, la verdad de la pintura

En el lienzo 15, *De mestizo y de India; Coyote* (Northridge, colección de Elisabeth Waldo-Dentzel, Fundación Multicultural de Música y Arte de Northridge), el grupo familiar se encuentra una vez más en un umbral entre el espacio exterior y el interior, con un fondo dividido entre el paisaje y un muro de tabiques [fig. 21]. La pareja, que tiene dos niños, probablemente se dedique al comercio de hortalizas, pues vemos este tipo de productos a los pies del burro y sobre su lomo. El padre es representado de frente, con la cara ligeramente girada hacia su mujer, pero la mirada puesta en el espectador. Con la mano izquierda se toca el pecho, mientras la derecha sostiene una cuerda amarrada al burro. Su atuendo, que se resume en una blusa de algodón, una capa, un mandil a la cintura y un sombrero, está en mal estado. También lo está el de la madre, que es representada con huipil y enagua, de espaldas y con el perfil girado hacia su pareja. Sobre el burro, uno de los hijos viste una especie de túnica ya desgastada. Su gesto llama la atención, pues alza en el aire un bastón, y mira en una dirección distinta a la de sus padres. El otro niño (o niña)

²¹ Traducción personal del original en francés.

descansa desnudo en el rebozo de su madre y dirige su mirada hacia algún punto fuera de la escena, tal vez el mismo que su hermano. Lo único que rompe con la austeridad general de la escena, además de las hortalizas, es el alegre y elaborado tocado que lleva el niño, cuyos colores vivos (rojo, azul, blanco, amarillo y naranja) contrastan con la paleta de la pintura, mucho más opaca y apagada. Una vez más, este detalle se presenta como una anomalía que no puede estar ahí por casualidad. Su presencia puede responder a una tradición visual en la pintura de castas, pues encontramos un sombrero con cierto parecido en el lienzo *De Mestizo, y de India, produce Coyote* (Breamore, Breamore House) perteneciente a la serie que el pintor novohispano Juan Rodríguez Juárez habría realizado hacia 1715 [fig. 22].

En la pintura atribuida a Juan Rodríguez Juárez, el niño coyote también descansa en el rebozo de la madre, cuya posición es muy parecida a la de la versión de Cabrera, pues se encuentra también de espaldas, con la cabeza de perfil, y la mirada puesta en su pareja. Sin embargo, en esta composición el sombrero no resalta tanto: es del mismo tono verde del zarape del padre y del fondo de la pintura, y no es ni más elaborado ni más austero que el resto de las indumentarias²². Así, aunque Cabrera haya retomado el recurso utilizado en la serie que se encuentra en Breamore House, el resultado es muy distinto. El sombrero de Cabrera parece estar ahí para romper el discurso jerarquizante del género, como una contradicción visible; se trata del penúltimo grupo en la clasificación del sistema, de la representación de una de las castas “animalizadas” (y por lo tanto deshumanizadas), y aun así hay espacio para este alegre y fútil tocado, que contrasta particularmente con el otro “atributo” de la escena, la sencilla vara que sostiene el otro niño, que probablemente sirva

²² En el lienzo de Cabrera hay una clara intención de subrayar la pobreza de la familia que no existe en la pintura atribuida a Juan Rodríguez Juárez. Esto se puede explicar por las décadas que les separan, pues como ha demostrado Katzew, el énfasis en reflejar las diferencias sociales a través de la indumentaria es una característica de las series posteriores a 1760 (Katzew, 2004).

para pegarle al burro y hacerlo avanzar. Como si los hermanos representaran las dos caras de un coyote que transita entre la identidad que se le ha atribuido y la posibilidad de ser alguien más.

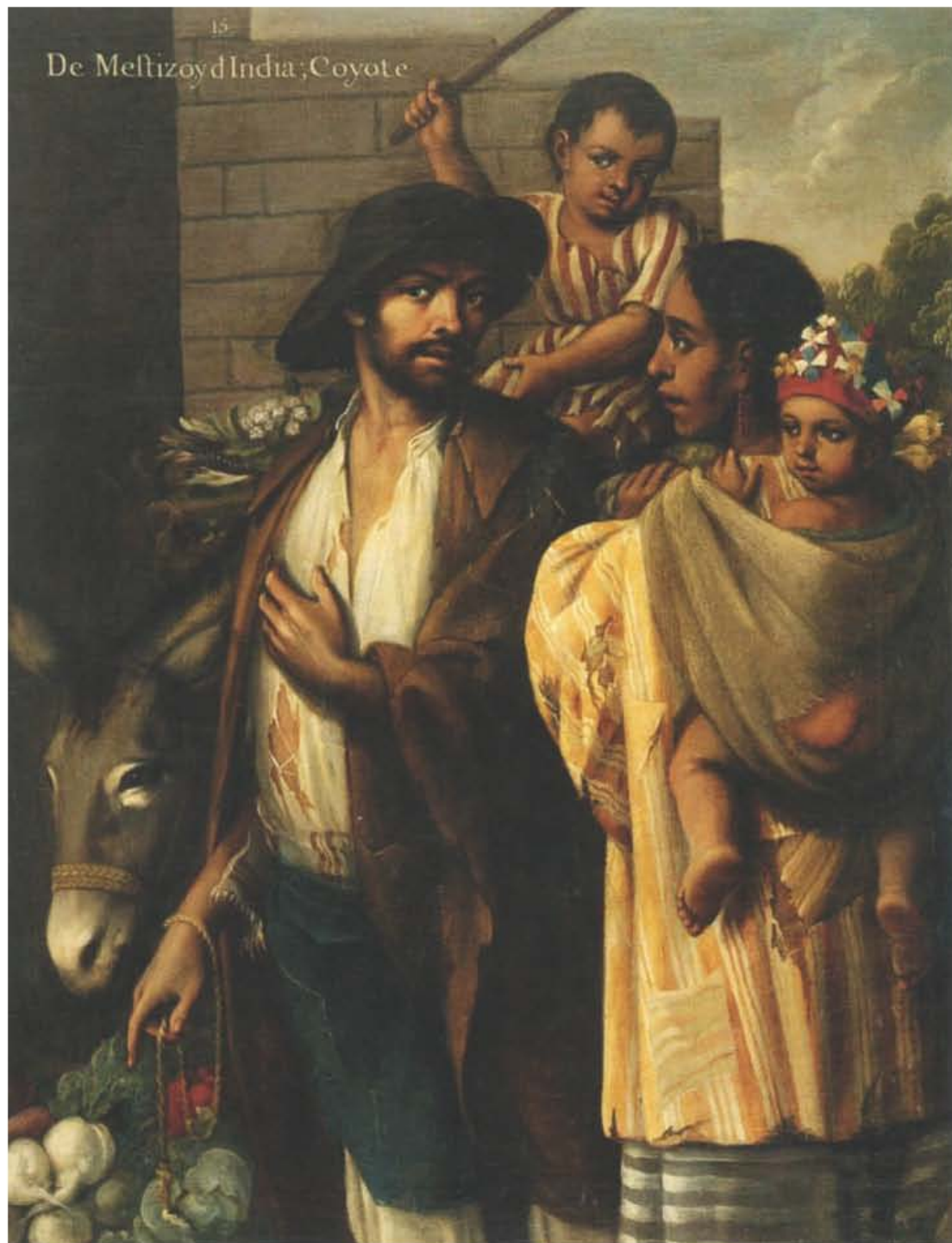


Fig. 21. Miguel Cabrera, *De Mestizo, y d'India; Coyote*. Northridge, colección de Elisabeth Waldo-Dentzel, Fundación Multicultural de Música y Arte de Northridge.



Fig. 22. Atribuida a Juan Rodríguez Juárez, *De Mestizo, y de India produce Coyote*. Breamore, Breamore House.

Pero ¿qué connotaciones podía tener el coyote en la Nueva España del siglo XVIII? Por un lado, en el imaginario europeo podía ser considerado una suerte de equivalente americano del lobo (Dashnaw, 2014). En la tradición bíblica y de los bestiarios medievales, el lobo era asociado a las fuerzas del mal, y su ferocidad se contraponía a la inocencia y bondad de las ovejas. En general, suele tener una connotación negativa, especialmente cuando se le asocia a una actitud o condición humana, como en la *Iconología* (1593) de Cesare Ripa, donde es identificado con el avaro:

El lobo, tal como nos dice Cristóforo Landino, es animal ávido y voraz que no sólo hace sus presas abiertamente, sino también con furtivas insidias y asechanzas...así el avaro, ya con fraude y engaño, ya con rapiña descubierta, arrebata a los otros cuando puede, sin lograr acumular tanto que quede saciado su deseo. (Gómez Canseco, 2007: 279-280).

Por otro lado, la representación de la casta del coyote podía estar revestida de significados de origen precolombino, pues el *coyotl* era una figura importante en el mundo mesoamericano. Es lo que argumenta la historiadora del arte Mary Dashnaw en su tesis

sobre el coyote y las castas en el arte novohispano, donde propone que las obras de Miguel Cabrera deconstruyen las nociones de pureza españolas (Dashnaw, 2014). Dashnaw se basa en una serie de estudios sobre las representaciones del *coyotl* en el valle central de México y sus alrededores, en especial durante el periodo clásico (300-900 d. C.) de Teotihuacán, y durante los periodos posclásico temprano (900-1250 d. C.) y tardío (1250-1521 d. C.) de las culturas tolteca y mexica, para señalar que existe una constancia en la asociación del coyote con el poder. En Teotihuacán, por ejemplo, este animal se habría relacionado con el poder de las élites, mientras que las artes toltecas lo habrían asociado con los guerreros de Tula (Dashnaw, 2014: 34-37). Existen además testimonios posteriores a la Conquista, como el de fray Bernardino de Sahagún (c. 1499-1590), que mencionan a los coyotes y tigres como nahuales particularmente “deseables”. En los códices novohispanos, el coyote también aparece como símbolo de poder, por ejemplo en las descripciones de la indumentaria guerrera mexica, pero igualmente en figuras como la de Huehucóyotl (del náhuatl, “coyote viejo”), dios músico que siembra la discordia entre los hombres (Dashnaw, 2014: 37-42).

En su análisis del lienzo 15, *De mestizo y de India; Coyote*, Dashnaw argumenta que Cabrera modificó sutilmente la tradición iconográfica de la pintura de castas para introducir nuevos significados relacionados con una “memoria indígena”²³ (Dashnaw, 2014: 62). Esto sería particularmente visible en los niños, que podrían reflejar una concepción del coyote muy distinta a la del lobo europeo. Así, la autora señala la posición dominante del niño sentado sobre el burro, cuya mirada y gesto expresarían una forma de poder y desafío que podrían remitir al *coyotl* guerrero o a Huehucóyotl. Según la autora,

²³ La autora parte de la premisa de que Cabrera fue mestizo y retoma el concepto de “red agujereada”, desarrollado por el historiador Serge Gruzinski en sus trabajos sobre la Conquista de México, según el cual una parte de la “memoria indígena” sobrevivió en la población indígena y mestiza a pesar de la Conquista y el colonialismo (Dashnaw, 2014: 62).

el niño también podría estar protegiendo la cosecha de los padres, en particular el algodón y el maíz, dos recursos de vital importancia para la supervivencia del pueblo y asociados a la obligación de pagar tributos a las autoridades coloniales. Por su parte, la “niña” coyote funcionaría como contrapeso de su hermano, en su cómoda posición sobre la espalda de la madre y con su actitud serena. Su tocado, que la autora identifica como una “corona colorida”, podría remitir a la realeza, en particular a la de Nezahualcóyotl (del náhuatl, “coyote que ayuna”), monarca de Texcoco en la era anterior a la Conquista y aliado de los mexicas (Dashnaw, 2014: 66). Así, los dos niños representarían el carácter multivalente del coyote, que tendría más que ver con el poder guerrero y la nobleza que con la ferocidad maligna del lobo.

En realidad, más que deslizar sutilmente una interpretación de origen precolombino, es probable que Cabrera haya reflejado un orgullo criollo naciente que ya no asociaba al coyote con el lobo voraz dispuesto a atacar un rebaño de blancas e impolutas ovejas (es decir, con una amenaza para la paz), sino que rescataba algo de esa “fiereza”, definiéndolo como valiente y defensor de las causas de los indios. Un orgullo como el que se desprendería unas décadas más tarde de los escritos de José Antonio Alzate (1737-1799), por ejemplo en un texto publicado en sus *Gacetas de literatura de México* en el que desmentiría las ideas sobre los mestizos que el abate Gilli había expresado en sus “Observaciones acerca de los habitantes de la provincia de Tierra Nueva en América”. El abate, que escribía desde Europa sin conocer la realidad americana, o como diría Alzate, “sin salir de su gabinete”, definía a los mestizos como herederos de “toda la debilidad” de sus madres indias, de espíritu “muy limitado”, y no aptos para el servicio militar. A lo que Alzate respondería:

¡Qué ignorante es el autor respecto a lo que pasa en América! Un mestizo que aquí conocemos por coyote, es un hombre de bellísima organización, de mucho valor y de

potencias muy sutiles. Estos son los que dan ánimo a los indios para promover litigios, y se miran con respeto, porque cuando el indio calla, el mestizo o coyote se defiende, usando de todos los derechos que nuestra sabia legislación tiene establecidos en beneficio de los indios. (Alzate, 1831: 248-250).

Así, podemos pensar que la representación que hizo Cabrera del coyote se inscribía ya en un contexto en el que los intelectuales novohispanos comenzaban a otorgarle una nueva significación a las categorías étnicas. En los casi cien años de desarrollo del género, es posible que estas categorías hayan evolucionado, y que su sentido no haya sido el mismo en Nueva España y en Europa. Al significado inicial de la pintura de castas, se añadía ahora un orgullo patrio que muy bien pudo verse reflejado en la serie de Cabrera.

III. El pintor y su contexto: condiciones para la apropiación de un género

En esta sección, revisaré las condiciones que nos permiten considerar como plausible el hecho de que Miguel Cabrera haya aprovechado su incursión en el género de la pintura de castas para experimentar con recursos pictóricos y darse el lujo de “comentar” el sistema de castas. Estas condiciones tienen que ver con la trayectoria biográfica del artista, el estado y orientaciones de la pintura en la época de su desarrollo como pintor, así como con el lenguaje plástico con el que estaba familiarizado.

1) ¿La representación de las castas por las propias castas?

Tratándose de la pintura de castas, el primer aspecto que es necesario examinar es la condición social de Miguel Cabrera. Como ya se ha subrayado aquí, no se tienen datos exactos sobre el año en el que nació ni sobre quiénes fueron sus padres, pero existe la creencia de que fue mestizo. Esto no se ha podido comprobar, pero lo que sí se sabe es que en su certificado de matrimonio con Ana María Solano es identificado como español (Alcalá, 2011: 129). Si la creencia sobre su origen “no blanco” fuera cierta, el pintor habría

pasado de formar parte de “las castas” a ser considerado español, con todos los derechos que esto implicaba; por ejemplo, como apunta Luisa Elena Alcalá, el de inscribir a sus hijas en el convento de monjas capuchinas o la posibilidad de formar parte de la congregación de la Purísima (Alcalá, 2011). Como ya se vio, existe cierto consenso entre los historiadores sobre la idea de que estos tránsitos sociales y culturales eran relativamente comunes en la Nueva España del siglo XVIII. En el caso de los pintores, era frecuente que los que lograban adquirir cierto prestigio aprovecharan para cambiar de categoría. De hecho, es sabido que dos pintores dieciochescos que incursionaron en el género de la pintura de castas, José de Ibarra y Juan Patricio Morlete Ruiz, respectivamente mulato y mestizo, también acabaron siendo identificados como españoles, pues “pasaban” como tales (Alcalá, 2011: 130). En este sentido, es factible decir que los propios pintores de series de castas personificaban los límites del sistema que representaban en pintura. El hecho de que algunas de las series más conocidas hayan sido pintadas por artistas mulatos o mestizos podría sugerir que quienes hacían los encargos consideraban que eran ellos los más indicados para expresar los matices de las diferencias entre castas (Cummins, 2006). Surge entonces la pregunta de si el posible cambio de *calidad* de Cabrera tuvo algún impacto en su interpretación del género de castas. Difícilmente se puede saber, pues no se cuenta con ningún documento que exprese claramente su visión sobre este asunto, pero sí se observa en su serie un manejo de la expresividad que parece cuestionar el orden lógico y descendente del sistema de castas.

Esto no quiere decir necesariamente que Cabrera se haya preocupado por la suerte de “las castas”, puesto que, por los datos de los que se dispone, es de suponer que se trataba ante todo de un hombre pragmático que no dudó, por ejemplo, en firmar una petición al rey cuyo objeto era impedir que los discípulos de “color quebrado” pudieran

ingresar a la academia de pintura que los pintores novohispanos intentaban formar hacia 1754 (Alcalá, 2011: 130). Tampoco se puede interpretar la ausencia en la serie de Cabrera de escenas de violencia o de alcoholismo asociadas a ciertas castas como una toma de posición por parte del pintor; se trata, más bien, de una tendencia de la época, puesto que las series que sí presentan esta relación reflejan preocupaciones posteriores de la España borbónica²⁴. En todo caso, aunque no se pueda atribuir a Cabrera una consciencia social que lo haría sensible a la situación de “las castas”, es difícil creer que su posible cambio de *calidad*, así como el de otros pintores de su generación, no haya tenido algún impacto en su interpretación del género. Al fin y al cabo, el uso político de categorías raciales suele estar marcado por una fuerte ambivalencia que se puede reflejar en las ideas y el comportamiento de los individuos, por ejemplo en los arbitrajes que pueden llegar a hacer entre la solidaridad con su grupo de origen y la defensa de sus intereses.

2) ***El Arte Maestra: inquietudes teóricas y renovación de la pintura***

La historiografía dedicada a la pintura del siglo XVIII ha señalado desde hace décadas que los pintores novohispanos tuvieron acceso a los tratados clásicos de pintura y que, como ya se ha dicho, Cabrera conoció el escrito por Palomino. Más recientemente, el estudio de Paula Mues sobre la traducción novohispana del tratado pictórico del jesuita italiano Francesco Lana (1631-1687) demostró que los pintores de esta centuria no solamente fueron lectores de la tratadística europea, sino que tenían inquietudes teóricas que los llevaron incluso a adaptar sus lecturas a la realidad local. El manuscrito de Lana, que formaba parte de una obra más amplia publicada en Brescia en 1670, discurre sobre teoría pictórica y tiene como referencias a autores renacentistas, como Alberti (1404-1472)

²⁴ Por ejemplo las de José Joaquín Magón (1770), José de Páez (1770-80), Andrés de Islas (1774), Francisco Clapera (1785) o Mariano Guerrero (1787).

o Pomponio Gaurico (c. 1482-c. 1528). Según Mues, el traductor, cuya identidad se desconoce, trabajó junto con un pintor, que posiblemente haya sido José de Ibarra. Y es que se trata de una traducción libre y comentada: la versión novohispana omite ciertos párrafos y adapta otros a las preocupaciones de los pintores novohispanos. En este sentido, *El Arte Maestra* ha sido considerado el único texto novohispano de teoría pictórica, junto con la *Maravilla Americana*. Pero, a diferencia de esta última, el objetivo de la traducción del texto de Lana no es defender la liberalidad de la pintura, sino impulsar su modernización a través del estudio y la teorización del arte:

Pese a que *El Arte Maestra* sea una traducción, el único párrafo añadido al original italiano reconoce la historia local novohispana y plantea la posibilidad de romper con ella, evidencia de que se valoraban las acciones innovadoras y se tenía conciencia de una historia propia y de un desarrollo pictórico propio. (Mues, 2006: 23).

El estudio realizado por Mues invita a revalorar la producción pictórica del siglo XVIII tomando en cuenta que, contrariamente a lo que se creyó durante mucho tiempo, los pintores de esta centuria no solamente cultivaron una forma de “erudición humanística” sino que estaban abiertos al cambio y a la diversificación de sus temas (Mues, 2006: 29). Este último punto es de especial interés aquí, pues, además de que la mayoría de los ejemplos mencionados en el manuscrito son de temática profana, el autor expone las ventajas de pintar bodegones. Como apunta Mues: “[...] *El Arte Maestra* recomienda que el pintor se ejercite en la creación de bodegones para lograr mayor destreza, pues estas obras tienen mucha ‘bizarria’ en el colorido y ‘...al pintar las dichas cosas tenemos grande livertad, y licencia de variar...’, lo que también parece reflejarse en la reconocida diversificación temática de la pintura del XVIII” (Mues, 2006: 64-65). Se puede pensar entonces que los pintores que tuvieron acceso a este manuscrito (probablemente el círculo de José de Ibarra y de Cabrera) y que se aventuraron en géneros profanos, no solamente lo hacían movidos por los incentivos económicos que podían ofrecerles sus comisionistas, sino también por razones teóricas. Como los bodegones, la pintura de castas (que en sí

puede contener pequeños bodegones) ofrecía posibilidades de experimentación con el color, y una forma de libertad. El interés de los pintores novohispanos por la liberalidad de la pintura y por la “licencia de variar”, podía estar relacionado, en cierta medida, con esa “exigencia de autonomía” de la que habla Valeriano Bozal al explicar los orígenes de la modernidad como fenómeno surgido en el siglo XVIII, y que tenía que ver con alejarse de las pautas y exigencias establecidas, pero también con una evolución hacia la “valoración de cualidades ante todo visuales y, en general, sensibles” (Bozal, 1996: 21). Así, la afirmación de la autonomía por parte de los pintores podía expresarse “[...] haciendo ver y haciendo valer la técnica, la manera, la *manifattura*, es decir, la forma, todo lo que, a diferencia del tema, por lo general impuesto, les pertenece²⁵” (Bourdieu, 1981: 5).

3) **La Maravilla Americana y el pintor erudito**

La compuesta de flores Maravilla,
divina Protectora Americana,
que a ser se pasa Rosa Mejicana,
apareciendo Rosa de Castilla;
la que en vez del dragón –de quien humilla
cerviz rebelde en Patmos–, huella ufana,
hasta aquí Inteligencia soberana,
de su pura grandeza pura silla;
ya el Cielo, que la copia misterioso,
segunda vez sus señas celestiales
en guarismos de flores claro suma:
pues no menos le dan traslado hermoso

²⁵ Traducción personal del original en francés.

las flores de tus versos sin iguales,
la maravilla de tu culta pluma²⁶.

Dedicado al poeta Francisco de Castro, este soneto de sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695) rinde un patriótico homenaje al milagro del Tepeyac, por medio del cual la Virgen, “Rosa de Castilla”, se convierte en “Rosa Mejicana” y “Protectora Americana”. Este milagro sería también el objeto de la única obra escrita por Miguel Cabrera, su *Maravilla Americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las reglas del arte de la pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Señora de Guadalupe de México*. Publicado en 1756, el opúsculo era fruto del más importante encargo que el arzobispo Rubio y Salinas hiciera a su “pintor de cámara”, es decir la inspección del ayate guadalupano en 1751. El texto, que recoge las reflexiones de Cabrera y los pareceres de los pintores que le habían acompañado en esta misión, surgía en un contexto en el que los pintores novohispanos se esforzaban por distinguirse de los artesanos al ser reconocidos como dignos practicantes de un arte liberal que solicitaba el intelecto y la imaginación. Así, desde 1722 los pintores novohispanos habían intentado fundar una academia de pintores con el objetivo de obtener mayor autonomía que en la organización gremial y ejercer control sobre la práctica de la pintura en la Nueva España. Este intento sería renovado hacia 1754, ocasión en la que solicitarían a la Corona que la academia fuera ratificada por decreto real y funcionara como la de San Fernando en Madrid, creada en 1752, para así gozar de los mismos privilegios acordados a los pintores en la metrópoli (Mues, 2008: 273). Sin embargo, sus propuestas no serían atendidas, y la academia solamente funcionaría de manera informal hasta la fundación en 1783 de la Academia de San Carlos.

²⁶ De la Cruz, sor J. I. [1976]. *Obras completas*, ed., prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte, México, FCE, vol. 1, p. 310.

Pero los esfuerzos de los pintores por dignificar su profesión no paraban ahí. Con la publicación de la *Maravilla*, al mismo tiempo que defendían la tesis aparicionista de la Virgen, también firmaban una defensa de la pintura. En efecto, si el objetivo principal del escrito era demostrar el carácter sobrenatural del ayate guadalupano, Cabrera aprovechó la ocasión para enaltecer su profesión, basándose para esto en las definiciones de la pintura y los argumentos clásicos a su favor desarrollados por Palomino en *El Museo Pictórico y Escala Óptica* (1715-1724) (Carrillo y Gariel, 1966). La imagen impresa era de perfecta ejecución y, si la Virgen había elegido el medio pictórico para manifestarse, nadie podía dudar de la nobleza de la pintura. Como señala Clara Bargellini, “los estudiosos modernos de Cabrera han visto en este texto uno de los principales documentos del guadalupanismo novohispano, como lo es, en efecto. Pero también constituye una de las pruebas principales de la orgullosa valoración del propio oficio por parte de los pintores del XVIII” (Bargellini, 1998: 92). En palabras de Juana Gutiérrez Haces, con la publicación de la *Maravilla*, “la ‘ingenuidad’ de la pintura había librado su mayor batalla” (Gutiérrez Haces, 2011: 67).

Como han señalado varios autores, de la *Maravilla* se desprende, además de la devoción de los pintores, un sentimiento patriótico alimentado por la certeza de que su “nación” había sido elegida por la Virgen. Este orgullo estaba ligado a una consciencia de pertenencia a una historia y a una tradición pictórica locales. De hecho, Cabrera hace referencia “al estilo, o lenguaje de los Indios”, preguntándose si la Virgen no se habría adaptado a éstos al escoger la pintura para expresar su presencia:

Y al habernos dejado nuestra Dulcísima Madre esta Milagrosa Memoria, bellissimo Retrato suyo, parece que fue adaptarse al estilo, o lenguaje de los Indios; pues como sabemos, no conocieron ellos otras Escrituras, Sílabas, o Frases más permanentes, que las expresiones simbólicas, o jeroglíficos del pincel: fino es, que diga (lo uno, y lo otro sería) que quiso la Soberana Princesa honrar en estos Reinos el Arte de la Pintura, franqueándonos, no en una sola, sino en cuatro especies de Pinturas, repetidos los milagros, que comprueban su verdad, y la Maternal Misericordia para con todo este

Nuevo Mundo; Dejando de camino a los Pintores motivo de una santa vanidad en su peregrina pintura. Vivamos pues agradecidos a tan gran beneficio, no sólo por el esplendor, y nobleza, que de aquí resulta a la Pintura, sino mucho más porque semejante favor hasta hoy a ninguna otra nación se ha concedido. (Cabrera, 1756: 29).

Así, en un contexto en el que “[...] varios sabios novohispanos se interesaron de manera activa en la medicina, la astronomía, la cronología, la arquitectura y la mitología de los mexicanos antiguos y contemporáneos”, el milagro guadalupano era interpretado por Cabrera no solamente como una prueba de la dignidad del medio pictórico, sino como una valoración, por parte de la mismísima Virgen, del Nuevo Mundo, y de lo “mexicano” en particular (Achim, 2012: 29).

El aprecio de sus reproducciones pictóricas de la Virgen del Tepeyac y la publicación de la *Maravilla* confirieron a Cabrera un reconocimiento sin precedentes, que rebasó incluso las fronteras del virreinato. Como declararía más tarde su alumno José de Alcázar en una carta a Francisco Javier Conde y Oquendo del 29 de octubre de 1795 “[...] son innumerables las obras de su exquisito pincel, principalmente Guadalupanas, las que se han transportado de esta corte y se han recibido con el más particular aprecio en diversos lugares de España y de la grande Roma. ¿Y por qué le encargaban y fiaban a su cuidado las más grandes, las más particulares, las más lúcidas obras?” (Gutiérrez Haces, 2011: 64). Si Cabrera era digno de tal reconocimiento era en gran medida porque se había posicionado como un pintor que no solamente tenía talento para la pintura, sino que también había dominado la pluma. Su habilidad para escribir lo acercaba a la concepción de Palomino del pintor intelectual capaz de reflexionar y escribir sobre la pintura, y por lo tanto digno de la práctica de un arte liberal. La relación entre pintura y escritura era un tema que preocupaba al pintor, y lo había demostrado en el retrato que había hecho de sor Juana Inés de la Cruz (1751, Ciudad de México, Museo Nacional de Historia), donde la presencia destacada de ciertos libros, como el *Arte de la pintura* del tratadista Francisco Pacheco (1564-1644),

subrayaba el vínculo entre pintura y poesía [fig. 23]. Como apunta Paula Mues a propósito de este cuadro: “Seguro es que la imagen de la décima musa confería erudición y conocimiento al arte de pintar y que Cabrera acudió a la poesía, personificada en la monja, para defender la similitud de este arte liberal con la pintura” (Mues, 2008: 30).



Fig. 23. Miguel Cabrera, *Retrato de sor Juana Inés de la Cruz*.
Ciudad de México, Museo Nacional de Historia.

Por su inventario de muerte, sabemos que Cabrera también disponía de una biblioteca digna de un hombre culto, cuyo contenido sugiere además sus vínculos con los jesuitas y su interés por la ciencia. Como observa Luisa Elena Alcalá, “[...] Cabrera, con 62 libros de temario diverso pero primordialmente religioso y 13 de relevancia artística, se presenta como alguien con una biblioteca suficientemente importante para intuirle ambiciones sociales e inquietudes intelectuales mayores” (Alcalá, 2011: 118). Como apunta Alcalá, de estos libros, un número considerable estaba relacionado con la Compañía de Jesús, desde vidas de santos jesuitas, hasta libros sobre cultos mexicanos, como la *Estrella del Norte* (1688) dedicado a la Virgen de Guadalupe y escrito por el jesuita Francisco Florencia. Además del ya citado tratado pictórico de Palomino, se encontraban también libros de medicina, como la *Anatomía Completa* (1728) de Martín Martínez y el *Idioma de la Naturaleza, con el cual enseña al médico cómo ha de curar con acierto los morbos agudos* (1736) de Francisco Solano de Luque (Tovar de Teresa, 1995). Así, pareciera que las “ambiciones sociales e inquietudes intelectuales mayores” de las que habla Alcalá estuvieron relacionadas con la cercanía que mantuvo Cabrera con una influyente red de jesuitas que lo introdujeron al pensamiento humanista. Algunos de ellos confirieron autoridad a su *Maravilla Americana* al aprobarla y contribuir en su prólogo, además de elogiarlo por sus méritos. El padre Francisco Xavier Lazcano no dudó incluso en compararlo con el erudito alemán Athanasius Kircher (1602-1680), lo que constituía el mejor de los reconocimientos, pues como afirma Juana Gutiérrez Haces, equivalía a equipararlo “con los paradigmas de la ‘ciencia’ y la literatura antigua de aquel momento” (Gutiérrez Haces, 2011: 47). Y es que, como señala la misma autora, la *Maravilla* había pretendido revisar un hecho milagroso con criterios “científicos”, lo que autorizaba a comparar a su autor con eruditos y hombres de ciencia que habían examinado acontecimientos similares. Para Cabrera, podemos pensar que esta comparación significaba

sobre todo ser digno de la práctica de la pintura como arte liberal. Como había argumentado Palomino, para probar la pertenencia de la pintura a las artes liberales, había que demostrar su utilidad social y religiosa, pero también su base “científica”, por lo que el tratadista se había esforzado en definirla apuntando a su carácter de “ciencia especulativa, de base matemática y de formación libresca” (Morán Turina, 1996).

4) El discurso novohispano y la antesala del nacionalismo

Si Cabrera pudo verse influido por el humanismo jesuítico, es necesario que tomemos en cuenta algunas de las ideas que circularon en este medio, en particular en lo que respecta a la expresión de un discurso (entendido aquí como “comentario” de la realidad) que podríamos calificar de “novohispano” al revelar un punto de vista “local”, construido a veces por oposición, o en reacción, al europeo. Un ejemplo interesante, aunque posterior a la serie de Cabrera, es la *Historia Antigua de México* (1780) del jesuita Francisco Xavier Clavijero, considerada una historia humanista de carácter pro-indigenista. Este texto surge ya en el exilio del sacerdote novohispano, después de la expulsión de los jesuitas de los dominios españoles decretada por Carlos III en 1767, y en un contexto en el que pensadores europeos como Buffon y de Pauw habían provocado duras polémicas con sus teorías sobre el continente americano y la naturaleza de sus pobladores. Como explica en el prólogo de su *Historia*, escandalizado por sus lecturas europeas, Clavijero se propuso escribir una historia de México “escrita por un mexicano” para “ser útil a su patria” (Clavijero, 1844: 1) y “reponer en su esplendor a la verdad ofuscada por una turba increíble de escritores modernos sobre América” (Clavijero, 1844: VI). En su libro, el jesuita aborda todo tipo de temas, empezando por los de historia natural, donde incluye apartados como “Plantas útiles por su resina” o “Cuadrúpedos del territorio de México”, pasando por la historia de los pueblos del Valle central de México, y terminando con

disertaciones sobre las costumbres de los mexicanos. En relación con el estudio emprendido aquí de la serie de Cabrera, podemos decir que la obra del jesuita también participa de un espíritu ilustrado que otorga una importancia de primer orden a la historia natural, y lo hace dándole valor a lo autóctono en comparación con lo extranjero. De hecho, su defensa de los americanos suele hacerla en detrimento de otros pueblos, en particular de algunas “naciones africanas y asiáticas” sobre las que no duda en hacerse eco de las teorías más crueles:

Los hotentotes tienen, entre otros defectos, aquella monstruosidad de un apéndice calloso, que se extiende desde el hueso púbis hacia abajo, como atestiguan todos los que han descrito los países inmediatos al Cabo de Buena Esperanza. Marco Polo, Struys, Gemello y otros viajeros afirman, que en el reino de Lambry, en la isla Formosa, y en la de Mindoro, se hallan hombres con cola. (Clavijero, 1844: 211).

En todo caso, queda clara su valorización de las culturas prehispánicas y de la presencia indígena como un componente importante de la historia, pero también del presente, de la Nueva España. Aunque su concepción de la identidad novohispana considera plenamente los componentes español e indígena, ignora a los afrodescendientes y asiáticos que también formaron parte del mosaico novohispano. Esto no quiere decir que su discurso denote un orgullo mestizo (pues defiende el mestizaje entre españoles e indígenas como solución de blanqueamiento, siguiendo en ese sentido la lógica del sistema de castas), sino que, al rescatar el pasado y presente indígena, parece preparar el terreno para las ideologías decimonónicas que construyeron una identidad mexicana basada en un concepto binario del mestizo. Cabrera no nos dejó un testimonio escrito comparable, pero por su *Maravilla Americana* podemos pensar que tenía una consciencia patriótica que valoraba cuando menos el pasado, si no es que también el presente, indígena. No sabemos si Cabrera estaba tan informado como Clavijero de las teorías europeas sobre América y sus pobladores (en cualquier caso, algunas de ellas fueron posteriores a la realización de la serie), pero es muy probable que conociera algunas de las ideas que circulaban en Europa, y no es imposible que, como Clavijero, quisiera imprimir una visión alternativa en sus pinturas. De cualquier

forma, por las propias convenciones del género de la pintura de castas, su serie muestra una diversidad de la sociedad novohispana que no está presente en el escrito de Clavijero, y el discurso que construye parece estar más relacionado con un cuestionamiento del sistema de castas en sí que con una valorización de los indígenas en detrimento de los afrodescendientes. Como señalaba Peñalver a propósito de los bufones de Velázquez, los “otros” encarnan las contradicciones y ambigüedades de una sociedad, y es precisamente eso lo que podía interesar a Cabrera (con el matiz de que, en su caso, es probable que él mismo haya sido un “otro”), además de la posibilidad de observar (y en el mismo proceso, “inventar”) con minucia, como lo haría un botanista, la diversidad novohispana.



Fig. 24. Francisco Xavier Clavijero, “Plantas Mexicanas” y “Trajes Mexicanos”, *Historia Antigua de México* [1780], 1844.

En cuanto a los textos que se generaron desde la propia Nueva España, aunque no fueron pocos los que, como Clavijero, escribieron o intentaron escribir una historia de México, la mayoría no llegaron a ser publicados (Moreno, 1972: 359). Uno de los testimonios que nos quedan de autores novohispanos de la segunda mitad del siglo XVIII son los escritos del ya mencionado José Antonio Alzate, definido en sus biografías como “polígrafo”, pues discurrió sobre una gran variedad de temas, aunque se abocó principalmente al estudio de la botánica, la zoología, la meteorología y la astronomía. Miembro del Real Jardín Botánico de Madrid y corresponsal de la Academia de Ciencias de París, Alzate se interesó por una gran variedad de fenómenos, desde las condiciones de observación de un eclipse lunar o el gas mefítico de las minas abandonadas, pasando por la migración de las golondrinas, hasta la definición del “buen gusto” o el invento de recetas gastronómicas. Además, como apunta Roberto Moreno, Alzate parecía sentir “[...] un especial deleite en iniciar contiendas escritas hartamente tediosas con cualquiera que se le presente”, incluso con los miembros españoles de la expedición botánica que practicaban el sistema linneano, al cual no se adhería (Moreno, 1969: 101). Así, tenemos a otro autor novohispano que no siempre estuvo alineado con los discursos y sistemas de pensamiento europeos, y que también defendió a sus compatriotas, como vimos en su respuesta al padre Gilli sobre el coyote. Aunque, una vez más, lo que estaba en juego no era defender a todos los mexicanos, sino a los criollos, indígenas y mestizos de indígena y español, pues los que llamaba “las castas” no merecían la misma consideración. Como señala Roberto Moreno en su análisis de las notas que hiciera Alzate a la *Historia Antigua de México* de Clavijero, “[...] da la impresión de que piensa que buena parte de los vicios provienen de los negros, pues culpa a las castas de dar malos ejemplos y aplaude la idea de Clavijero de que solamente se habían de mezclar españoles e indios con lo que ‘se vería una sola nación blanca, robusta y bien organizada’” (Moreno, 1972: 368). Así, a grandes rasgos, Alzate y

Clavijero comparten una misma visión sobre un mestizaje considerado positivo al involucrar solamente a indígenas y españoles; el mismo que sería la base del discurso nacionalista del siglo posterior y que justificaría la desaparición de la población afrodescendiente del relato oficial sobre la identidad mexicana.

En todo caso, en Alzate encontramos una nota sobre los albinos que puede ser útil para nuestras consideraciones sobre el discurso del sistema de castas. Como ya se dijo, el origen de los albinos intrigaba a los pensadores de la época, que emitían todo tipo de teorías sobre ellos. En su reflexión sobre el tema, que hacía para “[...] desvanecer ciertas tradiciones populares y perturbadoras de la tranquilidad y honor de las familias”, Alzate desmentía una de las teorías más comunes, y probablemente la más popular en la Nueva España, pues es la que se refleja en el lienzo 7 de la serie de Cabrera, *De Español y Albina, Torna atrás* (México, colección privada), según la cual los albinos solo podían nacer de padres afrodescendientes. Así, expone esta teoría y demuestra que es falsa argumentando que, como las plantas y flores, los humanos sufren mutaciones:

[...] cuando nace alguna criatura con los caracteres que presenta a que llamamos albinos con pelo casi blanco, ojos azules, corta vista, al punto el vulgo profiere: este tiene alguna mezcla de sangre africana. Si antes de proferir se estudiase a la naturaleza, se consultasen más bien los libros que al vulgo, estos pretendidos votos decisivos se desengañarían de su error, y verían que blancos sin reato de sangre africana, suelen resultar proles con la piel negra y el pelo grifo; por el contrario de gentes negras presentarse proles con la cutis muy blanca: verían finalmente que así como las plantas y las flores padecen sus mutaciones, los hombres estamos sujetos a las mismas leyes de la naturaleza, que en nuestro concepto son inmutables; pero no sabemos hasta donde se extiende esta inmutabilidad. (Alzate, 1831: 425).

Su demostración continúa con la narración de una anécdota de la que fue partícipe: un agricultor de Iztacalco le había advertido que, en un nido de gorriones, dos de los pajaritos eran oscuros, como sus padres, mientras el tercero era blanco. Alzate se había precipitado al lugar donde yacía el nido para examinar a los animales, y había corroborado la información. Entonces prosigue en su reflexión sobre lo absurdo que es deducir de las

características de los albinos su “origen sospechoso”, comparando esta vez a los humanos con las aves:

Porque el gorrión blanco era un albino ¿se podría a este atribuir algún origen sospechoso? Esto sería lo sublime de la temeridad. Tengo vistos algunos gorriones blancos; pero ignoro de qué color eran sus hermanos: un tzentzontle y un quitlacoche del mismo color: estos respecto a su especie deben reputarse por albinos, ¿y por esto debemos inferir alguna mezcla de sangre en sus ascendientes? Luego no es extraño que lo que la naturaleza ejecuta con las aves, lo efectúe en los hombres: esto es que la prole por cierta concurrencia de circunstancias que ignoramos, contraiga cierto color, ciertas organizaciones, etc. (Alzate, 1831: 425-426).

Además, añade una interesante nota (que esta vez involucra humanos) en la que relata una historia incluida en el “diario enciclopédico de Bovillon²⁷” sobre una hija de Luis XIV y de María Teresa de Austria que habría nacido “[...] con todos los caracteres de una negra, como pelo crespo, piel negra, labios gruesos” y que habría crecido escondida en un convento. Alzate comenta entonces la historia, señalando que “la maledicencia” no podía atribuir las características de la niña a “algún comercio clandestino con [un] africano”, pues la reina era conocida por ser “una esposa fiel” y “un modelo de la modestia” (Alzate, 1831: 425).

Así, para Alzate las teorías sobre el origen africano de los albinos provienen, sobre todo, de tradiciones populares y de la “maledicencia” (ni siquiera de consideraciones de origen religioso, como la famosa teoría de la maldición de Ham), por lo que no parece otorgarles valor científico alguno. En este sentido, aunque se deba tener en mente que los escritos de Alzate son posteriores por unas décadas a la serie de Cabrera, la reflexión del polígrafo novohispano puede ser reveladora de esa distancia que he señalado a lo largo de este ensayo entre el sistema de castas que describen, en un primer nivel de lectura, las pinturas de castas, y también algunos cronistas y viajeros (muchos de ellos extranjeros), y

²⁷ Probablemente Alzate se refiera al *Journal encyclopédique ou universel*, un periódico científico impreso en el ducado de Bouillon y creado por un grupo de ilustrados francófonos para difundir sus ideas y escapar de la censura francesa.

una realidad más compleja. ¿Qué habrá pensado Alzate al ver las series de castas, si es que las vio alguna vez? ¿Las habrá considerado, para retomar la expresión de Pilar Gonzalbo, como una “[...] pintoresca nomenclatura que estuvo de moda durante varias décadas entre los funcionarios españoles y algunas familias prominentes [...]” (Gonzalbo, 2013: 27)? ¿Como expresiones de la calumnia y superstición popular? ¿Como instrumentos de propaganda destinados principalmente a un público europeo, como ha propuesto Ilona Katzew?

Lo cierto es que, como he querido demostrar en este ensayo, no se puede entender la pintura de castas como reflejo de una realidad social, sino como un género pictórico que sin duda estuvo al servicio del poder político, pero también sirvió los intereses de los pintores. Independientemente de sus posibles funciones políticas, para Cabrera la pintura de castas pudo ser una aportación más a la defensa de la liberalidad de la pintura. Después de todo, ya había utilizado la *Maravilla Americana*, cuyo objetivo principal debía ser la revisión del ayate guadalupano, como vehículo para valorar su oficio. De la misma forma, es posible que haya aprovechado su incursión en la pintura de castas para igualar el ejercicio del pintor con el del literato o el del naturalista. Tal vez una pista de respuesta a la pregunta sobre las razones por las cuales la pintura de castas se desarrolló casi exclusivamente en la Nueva España esté en la confluencia de las circunstancias que se describieron en este apartado: la existencia de una generación de reconocidos pintores mulatos o mestizos, el interés por renovar los postulados de la pintura y defender su liberalidad, así como un ambiente patriota que favorecía la aparición de nuevos discursos sobre la identidad mexicana.

Conclusión

“Y [Los cuadros] nos han dejado muchas veces obras a las que no dudo en llamar artísticas porque el autor ha reflejado más que reproducciones personales: nos ha legado un fragmento de su propia alma que todavía acierta a conmovernos hoy”
(Álvar, 1987: 51).

En este ensayo, he querido abordar el “enigma” de la pintura de castas enfocándome en la capacidad que pudieron tener los pintores novohispanos, en particular Miguel Cabrera, para apropiarse una política de representación dominante y hacer valer sus propios intereses. En general, para el historiador no es fácil acercarse a la perspectiva de actores que no formaron parte de las élites, pues la mayoría de las fuentes de las que dispone para intentar “reconstruir intenciones” reproducen las ideas de las clases dominantes. En el caso de la pintura de castas, esto resulta particularmente frustrante, pues los protagonistas de las series son precisamente aquellos que no formaban parte de las élites y que no dejaron testimonios escritos. Pero, precisamente por eso, es interesante abocarse a identificar las “tomas de distancia”, los “comentarios individuales” que pudieron expresar aquellos que se encontraron en las fronteras entre grupos sociales, como fue el caso de algunos de los pintores novohispanos más reconocidos. Entre ellos, los de la generación de la *Maravilla Americana*, que lucharon permanentemente por ver su situación social reacomodada, pues una vez que adquirirían reconocimiento, no pertenecían más a la categoría de “castas” o de “artesanos”, pero tampoco integraban completamente el círculo de las élites o de los intelectuales. En el caso de Miguel Cabrera, partí de la hipótesis de que esta situación a medio camino entre la condición de mestizo y la de español, entre el ejercicio de un oficio mecánico y el de un arte liberal, tuvo un impacto en sus marcos de referencia, en su manera de aprehender la realidad social de la Nueva España y, en particular, en su participación en lo que podríamos llamar la “codificación de la alteridad” a través de la pintura de castas. Una codificación porque, durante casi cien años, la pintura

de castas “hizo visibles”, por medio de códigos visuales y verbales, las categorías étnicas impuestas por la política de diferenciación del Estado. Alteridad, porque ésta siempre es relativa; sabemos quiénes eran “los otros” para las élites europeas, pero, ¿quiénes eran “los otros” a los ojos de Miguel Cabrera?

En este sentido, lo que me ha interesado aquí es analizar la serie de castas de Cabrera identificando “anomalías” en su reproducción de los códigos del género, con la idea de que éstas responden a actos intencionales por parte del pintor. Tal y como se vio, si se toma en cuenta el evidente interés que Cabrera manifestó en defender el ejercicio de la pintura como un arte liberal, sus pinturas de castas no pueden ser vistas únicamente como el cumplimiento de un encargo, pues al pintor le interesaba ser reconocido como un intelectual capaz de expresar inquietudes propias. Lejos de simplemente ejecutar, Cabrera actuó como un creador que “toma distancia” con relación a las pautas establecidas, por ejemplo jugando con la tradición iconográfica al esconder la cara del español, o burlando la propia lógica jerárquica del sistema al concentrar toda la armonía de la serie en la pareja de india y negro. A través de estas pequeñas rebeldías, que se presentan como recursos retóricos, como artificios, el pintor “descodifica” las reglas del género y sugiere nuevos significados al espectador. No necesariamente para expresar “la verdad” sobre el sistema de castas (¿acaso existía una?), o para ser fiel a una “memoria indígena”, como propone Mary Dashnaw. Más bien, su prioridad está en representar la verdad *de la pintura*, para retomar la expresión que utiliza José Antonio Maravall cuando explica que el tratadista Antonio Palomino no entendió el propósito de Velázquez cuando describió algunos de sus cuadros como “verdad y no pintura”, pues no advirtió “[...] que la lección que Velázquez sacó, tan paralela a la del pensamiento científico y filosófico coetáneo o posterior en unas décadas, no fue otra que *para el pintor la verdad es la verdad de la pintura*. Por eso

Velázquez lo que pone en el lienzo no es, ni pretende ser, la cosa, ni su perfecta imitación, sino pintura” (Morán Turina, 1996: 280). Es decir, probablemente al pintor le importaba más esmerarse en demostrar, a través de sus habilidades en la confección de los entresijos discretos de la iconografía, el poder del arte de la pintura, que desmentir, como lo haría el erudito Alzate, las teorías europeas sobre el mestizaje, aunque las dos intenciones pudieran convivir y entrelazarse. Y es precisamente porque el sistema de castas no correspondía del todo con una realidad social, que el pintor podía apropiarse con mayor libertad su representación, definiéndolo como algo probable, pero no necesariamente verdadero (¿qué sentido tendría la cara escondida del español, si no fuera el de jugar con la verdad?). Y es que, como apuntaría Giulio Carlo Argan a propósito del barroco, “lo probable aun interesa más que lo verdadero”, y es el pintor con su “manera” quien produce “la ilusión de lo probable” (Argan, 2010: 112).

Bibliografía

ACHIM, M. [2012]. *Observaciones útiles para el futuro de México: selección de artículos, 1768-1795* (Introducción), México, Conaculta.

ALCALÁ, L. E. [2011]. “Miguel Cabrera y la congregación de la Purísima”, México, Universidad Nacional Autónoma de México, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXIII, núm. 99, 111-136.

ALVAR, Manuel. [1987]. *Léxico del mestizaje en Hispanoamérica*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica.

ALVAR, Manuel. [1998]. “Las castas coloniales en un cuadro de la Real Academia Española”, Madrid, Boletín de la Real Academia Española, tomo 94, cuaderno 310.

ALZATE, J. A. [1831]. *Gacetas de literatura de México* (Tomo segundo), Puebla, Reimpresas en la oficina del hospital de S. Pedro, a cargo del ciudadano Manuel Buen Abad.

ANDRADE, A. [2015]. *El pincel de Elías. José Joaquín Magón y la orden de Nuestra Señora del Carmen*, México, Fomento Editorial BUAP.

ARASSE, D. [1995]. *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, París, Flammarion.

ARASSE, D. [2008]. *Le sujet dans le tableau*, París, Flammarion.

ARAYA ESPINOZA, A. [2014]. “¿Castas o razas?: imaginario sociopolítico y cuerpos mezclados en la América colonial. Una respuesta desde los cuadros de castas”, en Cardona, Hilderman y Pedraza Zandra (comps.), *Al otro lado del cuerpo. Estudios biopolíticos en América Latina*, Bogotá, Universidad de los Andes, Sello Editorial Universidad de Medellín.

ÁLVAREZ DE ARAYA CID, G. [2009]. “Algunas fuentes compositivas de la pintura de costumbres en América Latina”, Santiago, Pontificia Universidad Católica de Chile, *Aisthesis*, núm. 45, pp. 137-153.

ARGAN, G. C. [2010]. “La retórica aristotélica y el barroco. El concepto de persuasión como fundamento de la temática figurativa barroca”, México, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. XXXII, núm. 96, pp. 111-116.

BAL, M. [2006]. *A Mieke Bal Reader*, Chicago, The University of Chicago Press.

BARGELLINI, C. [1998]. “La organización de las artes. El arte novohispano y sus expresiones en la segunda mitad del siglo XVIII”, *Las reformas borbónicas y el nuevo orden colonial*, México, INAH.

BAROJA, C. [1985]. *Las formas complejas de la vida religiosa* (siglos XVI y XVII), Madrid, SARPE.

BAXANDALL, M. [1989]. *Modelos de intención: sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid, Hermann Blume.

BLANC, J. [2006]. “Daniel Arasse et la peinture hollandaise du XVIIe siècle”, París, *Images Re-vues*, núm. 3, doc. 2.

BLANCHARD, R. [1908]. “Les tableaux du Métissage au Mexique”, París, *Journal de la Société des Américanistes*, tomo 5, pp. 59-66.

BLEICHMAR, D. [2016]. *El imperio visible. Expediciones botánicas y cultura visual en la Ilustración hispánica*, México, Fondo de Cultura Económica.

MARTÍNEZ BORRERO, J. [2016]. “De lejos y de cerca: miradas sobre la realidad de Quito durante el periodo borbónico”, Lima, *Revista Kaypunku*, vol. 3, núm. 2, pp. 117-150.

BOURDIEU, P., Delsaut, Y. [1981]. “Pour une sociologie de la perception”, París, *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 40, pp. 3-9.

BOZAL, V. [1996]. “Orígenes de la estética moderna” en V. Bozal (coord.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías contemporáneas*, Madrid, Visor.

BOZAL, V. [2002]. “La pintura holandesa del siglo XVII y los orígenes del mundo moderno” (I y II), Madrid, *Aula Abierta. Boletín informativo*, núm. 416, pp. 33-4.

BUSTAMANTE, J. [2009]. “El indio americano y su imagen. La construcción de un arquetipo: *el salvaje emplumado*” en Soto, Miguel e Hidalgo Pago, Mónica (eds.), *De la barbarie al orgullo nacional. Indígenas, diversidad cultural y exclusión. Siglos XVI al XIX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

CAMPOS, C. F. [2014]. “El discurso de castas novohispano: Ficción y realidad”, Doctorado en Estudios Humanísticos, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey.

CABRERA, M. [1977]. *Maravilla americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección del arte de la pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Señora de Guadalupe de México (1756)*, México, Editorial Jus.

CARRERA, M. [2003]. *Imagining Identity in New Spain: Race, Lineage, and the Colonial Body in Portraiture and Casta Paintings*, Austin, University of Texas Press.

CARRILLO Y GARIEL, A. [1966]. *El pintor Miguel Cabrera*, México, INAH.

CASTELLÓ, T. [1990]. “La indumentaria de las castas del mestizaje”, *Artes de México: La pintura de castas*, México, Artes de México, núm. 8.

CATELLI, L. [2012]. “Pintores criollos, pintura de castas y colonialismo interno: los discursos raciales de las agencias criollas en la Nueva España del periodo virreinal tardío”, Mendoza, *Cuadernos del CILHA*, a. 13, núm. 17.

CLAVIJERO, F. J. [1844]. *Historia Antigua de México y de su Conquista*, México, Imprenta de Lara.

CUADRIELLO, J. [2012]. Reseña de: Lucero Enríquez, *Un almacén de secretos. Pintura, Farmacia, Ilustración: Puebla, 1797*, México, Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

CUMMINS, T. B. F. [2006]. “Casta Painting: Images of Race in Eighteenth-Century Mexico”, Nueva York, *The Art Bulletin*, vol. 88, núm.1.

CURRAN, A. [2009]. “Rethinking race history: the role of the albino en the french enlightenment life sciences”, Connecticut, Wesleyan University, *History and Theory*, núm. 48.

DASHNAW, M. [2014]. “Coyote, *Casta* and the *Mestizaje* in Colonial New Spanish Art”, Arizona, Universidad Estatal de Arizona, Tesis de Maestría.

DEL PINO DIAZ, F. [2004]. “Historia natural y razas humanas en los ‘cuadros de castas’ hispano-americanos”, en P. Romero de Tejada (coord.), *Frutas y castas ilustradas*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deportes.

DORLIN, E. [2006]. *La matrice de la race: Généalogie sexuelle et coloniale de la Nation française*, París, Editions la Découverte.

DUQUE, F. [1992]. “La conciencia del mestizaje: el inca Garcilaso y sor Juana Inés de la Cruz”, Madrid, *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 504, pp. 7-31

ESTRADA DE GERLERO, E. I. [1994]. “Las pinturas de castas, imágenes de una sociedad variopinta” en *México en el mundo de las colecciones de arte: Nueva España*, México, Grupo Azabache, vol. 2.

FOUCAULT, M. [1992]. *El orden del discurso* (1970), Buenos Aires, Tusquets Editores.

GARCÍA SÁIZ, M. C. [1989]. *Las castas mexicanas. Un género pictórico americano*, Milán, Olivetti.

GÓMEZ CANSECO, L. [2007]. *Poesía y contemplación. Las Divinas Nupcias de Benito Arias Montano y su entorno literario*, Huelva, Universidad de Huelva, Bibliotheca Montaniana.

GONZALBO, P. [2013]. “La trampa de las castas” en S. Alberro y P. Gonzalbo, *La sociedad novohispana: Estereotipos y realidades*, México, Colegio de México, pp. 1-154.

GOULD, S. J. [2006]. *Intelligenza e pregiudizio. Contro i fondamenti scientifici del razzismo*, Milán, Ediciones il Saggiatore.

GUTIÉRREZ HACES, J. [2011]. *Fortuna y decadencia de una generación. De prodigios de la pintura a glorias nacionales*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.

KATZEW, I. [2004]. *Casta Painting: Images of Race in Eighteenth-century Mexico*, New Haven, Yale University Press.

KATZEW, I. [2015]. “Why an Albino? Some Notes On Our New Casta Painting by Miguel Cabrera”, Unframed LACMA, <<https://unframed.lacma.org/2015/04/22/why-albino-some-notes-our-new-casta-painting-miguel-cabrera>> 01-12-15.

KNIGHT, C. [2015]. “LACMA purchases long-lost masterpiece, once kept under a couch”, *Los Angeles Times*, <<http://www.latimes.com/entertainment/arts/la-et-cm-miguel-cabrera-casta-scroll-paintings-discovery-20150401-column.html>> 01-04-15.

LÓPEZ BELTRÁN, C. [2008]. “Sangre y temperamento. Pureza y mestizajes en las sociedades de castas americanas”, en F. Gorbach y C. López Beltrán (eds.), *Saberes locales: ensayos sobre historia de la ciencia en América Latina*, Zamora, El Colegio de Michoacán, pp. 298-242.

LORENZO SANZ, E. [1980]. “El mestizaje en Hispanoamérica”, *Cuadernos de Investigación Histórica*, Madrid, Fundación Universitaria Española, núm. 4, pp. 17-30.

MARCAIDA LÓPEZ, J. R. [2014]. *Arte y ciencia en el barroco español. Historia natural, coleccionismo y cultura visual*, Madrid, Marcial Pons.

MORÁN TURINA, M. [1996]. “El rigor del tratadista: Palomino y el Museo Pictórico”, Madrid, Servicio Publicaciones UCM, *Anales de Historia del Arte*, núm. 6.

MORENO, R. [1969]. “José Antonio de Alzate y los virreyes”, Tolosa, *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, vol. 12, núm. 1, pp. 97-114.

MORENO, R. [1972]. “Las notas de Alzate a la Historia antigua de Clavijero”, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, *Estudios de Cultura Náhuatl*, núm. 10.

MÖRNER, M. [1961]. *El Mestizaje en la Historia de Ibero-América*, Ciudad de México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia.

MUES ORTS, P. [2008]. *La libertad del pincel: los discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*, México, Universidad Iberoamericana.

MUES ORTS, P. [2006]. *El arte maestra, traducción novohispana de un tratado pictórico italiano [Estudio introductorio y notas de Paula Mues Orts]*, México, Museo de la Basílica de Guadalupe.

NAVARRETE, F. [2004]. *Las relaciones inter-étnicas en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

NAVARRETE, F. [2015]. *Hacia otra historia de América. Nuevas miradas sobre el cambio cultural y las relaciones interétnicas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, Serie Antropológica 22.

NAVARRETE, F. [2016]. “México sin mestizaje: una reinterpretación de nuestra historia” [conferencia, 26 de abril 2016], México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, <<http://www.historicas.unam.mx/eventos/podcasts2016/podcasts2016.html>> 5-11-2016.

ORELLANA, M. [1990]. “La fiebre de la imagen en la pintura de castas”, México, *Artes de México: La pintura de castas*, Artes de México, núm. 8.

PEÑALVER, L. [2005]. *De soslayo. Una mirada sobre los bufones de Velázquez*, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones.

PÉREZ DE BARRADAS, J. [1948]. *Los mestizos de América*, Madrid, Cultura Clásica y Moderna.

PIGNOCCHI, A. [2012]. *L'oeuvre d'art et ses intentions*, París, Odile Jacob.

PORTÚS, J. [1999]. *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Madrid, Nerea.

RUSSO, A. [2011]. “Cortés’s objects and the idea of New Spain. Inventories as spatial narratives”, Oxford, *Journal of the History Collections*, Oxford University Press.

SCHAUB, J-F. [2015]. *Pour une histoire politique de la race*, París, Seuil.

STOICHITA, V. [2000]. *La invención del cuadro*, Barcelona, Ediciones del Serbal.

STOICHITA, V. [2014]. *L'image de l'Autre. Noirs, Juifs, Musulmans et “Gitans” dans l'art occidental des Temps modernes*, París, Ediciones Hazan.

SULLIVAN, E. J. [1990]. “Un fenómeno visual de América”, *Artes de México: La pintura de castas*, México, Artes de México, núm. 8.

TOVAR DE TERESA, G. [1995]. *Miguel Cabrera, pintor de cámara de la reina celestial*, México, InverMéxico Grupo Financiero.

VINSON, B. [2000]. “Los milicianos pardos y la construcción de la raza en el México colonial”, México, *Signos Históricos* 2, núm. 4.

ZÚÑIGA, J-P. [2013]. “‘Muchos negros, mulatos y otros colores’. Culture visuelle et savoirs coloniaux au XVIIIe siècle”, París, *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 2013/1 (año 68), pp. 45-76.