

Las características estéticas de las primeras pinturas de castas del siglo XVIII en el Centrosur y Oriente de la Nueva España

Luis Fernando Villegas González*

Universidad Autónoma Metropolitana, unidad Iztapalapa

INTRODUCCIÓN

El siguiente avance de proyecto de investigación a presentar en Ymupihui es para obtener el título de licenciado en Historia. El título completo del proyecto es *Las primeras representaciones de las castas en la pintura durante el siglo XVIII (1711-1770) en las regiones Centrosur y Oriente del territorio de la Nueva España: los indios, mestizos, mulatos, negros y otras calidades de personas*. Tal proyecto trata de dar solución a la siguiente interrogante: ¿hasta qué punto se puede dar una explicación al sistema de castas y a los cambios estéticos profundos en la representación de las personas novohispanas, principalmente en mestizos, negros, mulatos e incluso españoles en la pintura durante el siglo XVIII en el centro de la Nueva España?

Como hipótesis se tiene que si bien la palabra castas se refería a la mezcla de individuos con personas negras y vistas

como grupos bajos en la sociedad novohispana, la representación de las personas con calidad de mestizos, mulatos, negros e incluso españoles en la pintura durante el siglo XVIII tuvo una serie de cambios estéticos debido a las problemáticas sociales y económicas que surgieron durante ese siglo, pero también por la manera en que se registraba la calidad de las personas en los libros de bautizos así como las cédulas expedidas para estos grupos.

Como objetivo general, se examinará las primeras representaciones de las castas en la pintura durante el siglo XVIII (1711-1770) en las regiones Centrosur y Oriente del territorio de la Nueva España: los indios, mestizos, mulatos, negros y otras calidades de personas. Como objetivos específicos, se describirá las características estéticas de las primeras pinturas de castas del siglo XVIII en el Centrosur y Oriente de la Nueva Es-

*lifessillusion1980@gmail.com

paña; se revisarán algunos problemas culturales, económicos y sociales en la Nueva España y su representación en la pintura de castas, por último; se analizará el imaginero y funcionamiento del sistema de castas en las regiones Centrosur y Oriente de la Nueva España: La diversidad taxonómica en las series de pinturas de castas. Por lo tanto, el avance de investigación a mostrar es una parte del capítulo uno, el cual se titula *Las características estéticas de las primeras pinturas de castas del siglo XVIII en el Centrosur y Oriente de la Nueva España*.

Las fuentes utilizadas son libros tesis, tanto de maestría y de doctorado, también libros de historia del arte e historia colonial, libros recopilatorios de fuentes primarias, algunas fuentes del Archivo General de la Nación, artículos, además de pinturas de castas recuperadas en libros y en bases de datos y de algunos museos. La metodología que se sigue es de utilizar conceptos de historia del arte, pero también tomando en cuenta aspectos culturales y políticos de la época, dando así un enfoque social en cuanto a la concepción del arte novohispano y la pintura de castas del siglo XVIII.

El trabajo toma como partida la serie de cuadros de castas realizada por Miguel Arellano en 1711 ya que, de acuerdo con Ilona Katzew, cabe la posibilidad que esta serie sería la base para los cuadros de castas en el resto del siglo XVIII (2004, p. 15), además, “sus obras se con-

sideran el prototipo a partir del cual se desarrolló el resto del género que incluye al padre y a la madre de distinta raza con su hijo dentro de la misma composición” (*loc. cit.*). Sin embargo, es posible que Arellano no haya sido el único de haber inspirado un prototipo de pintura que representase de manera muy diversa a la calidad de las personas novohispanas. El trabajo finaliza en 1770 porque es cuando la pintura de castas alcanzó su máximo esplendor en cuanto a su comercialización.

OFICIOS Y ORDENANZAS DEL SIGLO XVII COMO BASE PARA EL TRABAJO Y EL ESTILO DE LA PINTURA NOVOHISPANA DEL SIGLO XVIII

La pintura novohispana cambió mucho en su estructura para la representación de imágenes, ya fuesen carácter de religioso o de retratos, de lo que va desde finales del siglo XVI, pasando por el siglo XVII, hasta llegar al siglo XVIII con respecto al estilo, su composición y significados de los cuales son varios e interpretativos. Según lo que comenta Pedro Rojas, esto se debió a diversos factores culturales, como que la corriente artística española y la novohispana exaltaron todo lo relacionado con la naturaleza y el hedonismo, pero la exacerbación del misticismo se sofocó en la plástica “quitándose al artista la posibilidad de desarrollar [...] las agudas paradojas que planteó el humanismo frente a

la romántica vida medieval (1969, tomo II, pp. 378-379).

Algo importante a mencionar es que, según Manuel Toussaint, la pintura europea en Nueva España “no puede ser considerada como la mezcla o la fusión del arte indígena con el arte del renacimiento español, [...] es sólo la parte material de la pintura y la mano de obra indígena las que se adaptan a la nueva modalidad artística” (1990 [1948], p. 17). Fue con los frailes que hubo una organización para hacer centros de estudios artísticos como la Escuela de Artes y Oficios, la cual fue fundada por Fray Pedro de Gante, y que sirvió como un anexo de la Capilla de San José de los Naturales en el Convento de San Francisco de México. Por lo tanto, la realización de trabajos de grabados, tuvieron como función ser el modelo de enseñanza para los futuros pintores indígenas, a los cuales no se les tenía permitido pintar o utilizar modelos al desnudo, por lo que terminaban haciendo copias de las copias de dibujos o variaciones de un mismo concepto de imagen, ya fuesen creadas en Nueva España o de copias de pinturas europeas (*Ibíd.*, pp. 18-19) que se habían difundido en los talleres pictóricos. Abelardo Carrillo comenta que algunos pintores de gran reconocimiento, como Juan de Villalobos y, “artistas particularmente de fines del siglo XVII, en lugar del ‘fecit’ o del ‘iaceibat’ clásicos, colofonaban su firma con la palabra

‘inventor’” (1946, p. 159), lo que daba a entender que los pintores trataban de dar una originalidad a la obra, aunque fuese imitación o copia.

Debe entenderse que también las pinturas de castas son, a menudo, copias de copias de pinturas de diversos pintores. Algunas de estas copias tendrán como base la serie de pinturas hechas por Juan Rodríguez Juárez o la serie de Miguel Cabrera; otras pinturas de castas fueron creaciones propias de los pintores durante el siglo XVIII, pintores que no han podido ser identificados hasta la actualidad, pasando a ser pintores anónimos y; el resto de obras pudieron ser interpretaciones de la realidad social en que vivían los pintores novohispanos, pero que tomaban como referencia otras pinturas que representasen la sociedad novohispana que, por lo general, eran las de castas.

Para comprender de mejor manera los cambios en la forma de hacer obras pictóricas durante el siglo XVIII en el Centrosur y Oriente de la Nueva España, según Manuel Tousseint, las primeras ordenanzas de pintores y doradores, fueron pregonadas en la ciudad de México el 9 de agosto de 1557, en donde “[se exigió] que se sepa pintar al fresco y al óleo, que sepa dibujar del modelo desnudo y vestido, que se conozca la perspectiva, que se sepan pintar los paños, y se domine esa decoración que en Europa llamaron grotesca y en Nueva

España recibía el nombre de ‘pintura de romano’” (1990 [1948], p. 17). Estas ordenanzas serían la base para el devenir de la pintura novohispana hacia el siglo XVII y parte del XVIII, pero no sólo en lo artístico se vio afectado, sino la forma de trabajar de los pintores en donde su oficio no podía estar relacionado con el de otros artesanos de distintos gremios, por lo que estas ordenanzas se irían completando con el paso del tiempo. Un ejemplo de esto se encuentra en las *Ordenanzas de carpinteros entalladores ensambladores y violeros*, publicadas el 30 de agosto de 1568, donde se ordena “Que ningun pintor ni dorador pueda tomar á su cargo obra de talla, y ensamblaje, ni de madera: ni entallador: obra de pintura ódorado pena de treinta pesos, y por la segunda doblada, y diez días de carzel” (Barrio Lorenzot, citado por Estrada, 1920 [siglo XVIII], p. 84).

Según Norma Angélica Castillo, referente a la regularización social, dice que los indígenas estuvieron sujetos a la encomienda como medio de control y difusión del evangelio (que sirvió como argumento). Para obtener este control, Castillo menciona que la limitación a posiciones estratégicas para los indios, tuvo su origen en las medidas expedidas para restringir los derechos de los moros, por ende, algunas cédulas seguían vigentes (2008 [2001], p. 29). Por tal motivo, el control del gobierno español sobre la sociedad y sus oficios se

vería reflejado en la organización de los gremios, como el de los pintores. Las ordenanzas de 1557 además de estipular la enseñanza, también introdujeron un cambio en la organización (o categorización) de los pintores, a los cuales se les dividió en cuatro grupos: en primer lugar, se encontraban los llamados imagineros, los cuales sabían hacer imágenes de todo tipo y estaban en la más alta categoría de pintores en la Nueva España; en segundo lugar se encontraban los doradores, los cuales cubrían de oro decoraciones madera, como retablos; en tercer lugar estaban los pintores que trabajaban al fresco y; por último, en cuarto lugar estaban los sargueros, los cuales se encargaban de pintar imágenes sobre telas sin el uso de bastidores, las cuales servían como tapices o en biombos (Toussaint, 1990 [1948], p. 66).

Referente a los gremios de pintores, Luis Ortiz los define como una “corporación de trabajadores artesanales que se agrupa para protegerse en el desempeño del mismo oficio; establecía también las reglas sobre la manera de trabajar la materia, garantizando la calidad de los materiales, las técnicas de fabricación y las características del producto” (Ortiz, 2002, p. 63). La producción de obras se llevaba a cabo en talleres donde, por lo general, varios aprendices vivían y convivían debido a que a que algunos de ellos se comprometían con el maestro o artesano pintor por medio de un

contrato en el cual, en vez de tener un salario, se les proporcionaría enseñanza tanto teórica como práctica en el oficio de pintar, además de una educación religiosa y otras necesidades (*loc. cit.*). No obstante, al no existir cláusulas que delimitaran las condiciones de trabajo, Braulio Ramírez señala que “se produjeron abusos que incidían marcadamente en la precaria situación económica de las familias” (1981, p. 348), causando que el oficio de pintor fuese arduo y selecto, pero si el aprendiz tenía éxito y apoyo de su maestro, se volvería alguien reconocido y bien remunerado. Por ende, pocos eran los aprendices que concluían sus estudios o aprendizajes y que alcanzaban la categoría de oficial, el cual recibía un salario y tenía pretensiones de alcanzar la categoría de maestro pintor (*loc. cit.*).

Cabe señalar que los pintores maestros ofrecían sus servicios por medio de una contratación libre, es decir, cualquier persona podía encargar pinturas, no obstante, este tipo de contratación fue vigilado por la legislación española, por tal motivo, el gremio de pintores se adaptó a maneras de contratación llamadas *locutio conductio operarum* (lavado de servicios) —en la cual la obra era realizada por el maestro pero no se incluían todos los servicios de trabajo ni supervisión— y *locutio conductio operis* (lavado de la obra contratada), siendo esta última la más común o predominante (*ibid.*,

p. 349), la cual era totalmente realizada por el maestro. Esa libre contratación “estaba vedada a los oficiales, quienes dependían de los maestros bajo la *locutio conditio operarum*: su servicio era por el jornal, subordinado, a cuenta y riesgo del maestro, siendo éste quien se obligaba con los clientes” (*loc. cit.*), lo que resultaba en una remuneración mayor, pues los trabajos podían ser dejados a los aprendices, los cuales estarían bajo la supervisión del maestro y del oficial pintores, y no dar ningún pago monetario a sus aprendices o recompensarlos de otra manera.

La compra de pinturas y los encargos de obras a maestros pintores puede ser ejemplificada con un recibo de pago fechado el 8 de octubre de 1765 que emitió el pintor Miguel Cabrera —famoso por sus obras de retablos y pinturas de castas—, el cual dice que Cabrera recibió un importe de 200 pesos por dos trabajos acerca de la perspectiva de San Francisco, los cuales fueron encargados el padre Pedro Joseph de Castañeda, jesuita del Colegio de San Andrés de la compañía de Jesús (AGN, 1765, f. 1).

LAS ORDENANZAS DE LA PINTURA DEL SIGLO XVII Y SU IMPACTO PARA EL SIGLO XVIII

La realidad que tenían los pintores novohispanos de acuerdo con su oficio era muy diferente a la organización estipulada por las ordenanzas de 1557, si bien la pintura y dorado fueron actividades

exclusivas para el gremio de pintores, este gremio fue dominado por el retablo en el cual se representaba imágenes religiosas y con carácter decorativo y propagandístico (Tovar, 1984, p. 15) durante el siglo XVII y gran parte del siglo XVIII. Los doradores llegaron a cobrar y ganar grandes sumas de dinero debido a la gran cantidad de materiales que requerían como lo era la compra de oro en libros y también el pago a los operarios contratados para trabajar sobre las obras. Los nombres de doradores importantes figuran como Manuel de Nava, el cual hizo unos marcos de las telas que adornarían el Claustro de Santo Domingo en México en el año de 1693 y, José de Rojas, el cual cobró 2500 pesos por dorarlos; también se debe mencionar a Gerónimo Marín, el cual hizo el retablo *Los Reyes* en la catedral en el año de 1688, aunque malogrado, se tiene registro que ganó doce mil pesos por dorarlo (*ibíd.*, p. 7). En el caso de los imagineros su situación era otra y resultó ser un cambio muy drástico en las ganancias que tenían por cada encargo o trabajo realizado. Ante esto, Guillermo Tovar comenta que varios de estos imagineros terminaron siendo comerciantes de chocolate y azúcar o dueños de caca-huaterías (*loc. cit.*).

Las llamadas *Ordenanzas de Doradores*, publicadas el 19 de mayo de 1570, sólo complementaron lo estipulado por las ordenanzas de 1557, pues se estipuló

que tanto doradores como oficiales se juntasen el día de año nuevo para elegir a dos veedores para que los del gremio registrasen sus obras y, pasados ocho días, se les confirmaría esto (Barrio Lorenzot, citado por Estrada, 1920 [siglo XVIII], p. 17). Una mención rápida acerca de los veedores es que eran los que tenían oficio, tanto en ciudades y villas, de “reconocer si son conformes à ley, ù ordenanza las obras de qualquier Grémio, ù Oficinas de bastimentos” (Real Academia Española, s.f., tomo VI), es decir, visitaban y cateaban las tiendas de los pintores y doradores para revisar que las obras estuvieran en buen estado y no fuesen ilícitas o, incluso, que fueran unas falsificaciones, autorizados de denunciar a los dorados o pintores ante la justicia y, de no hacerlo, se les sancionaría con diez pesos de Tipuzque (peso en oro) y se les privaría de su oficio y obtendrían cadena en cárcel durante 30 días (Barrio Lorenzot, *Op. Cit.*, p. 18).

Como es posible notar con la información que se ha comentado hasta este punto de las ordenanzas, la falta de obediencia a las ordenanzas (Tovar, 1984, p. 9) se debió a que, con el paso del paso de tiempo, como menciona según Tous-saint, las ordenanzas de 1557 cayeron en desuso a tal grado que en 1681 los pintores José Rodríguez de Carnero y Antonio Rodríguez, en nombre de sus compañeros, presentaron un escrito en el cual se solicitaba se les expidiera nue-

vas ordenanzas porque las anteriores ya no se usaban y, también en ese documento, ya no se hablaba de los frescos (1990 [1948], p. 119). Otro motivo detrás de esta solicitud fue que la sociedad novohispana estaba pasando por una crisis, incluyendo a los talleres de pintores ubicados en la capital del país desde 1660, “la Audiencia, hacia 1664, decía que el país se hallaba en ‘la pobreza y acabamiento’ y las heladas y la sequía se combinaron al grado de afectar profundamente a la agricultura de la región central de Nueva España. A partir de 1680 la situación cambia, disminuyen los encargos de retablos en la capital” (Tovar, *op. cit.*, p. 5) y esto supuso también un cambio en la forma de trabajo de los pintores con respecto a la representación de figuras religiosas, pues ya no se hacían como en un principio debido a que eran caras de producir y de que se necesitaba pagar a personal para la colocación de estas obras. Los escasos recursos y de materias primas frenaron por un instante el arte pictórico-religioso novohispano a finales del siglo XVII y, a pesar de todo, la pintura resurgió con mucha más fuerza y variedad en el siglo XVIII.

Las ordenanzas expedidas en 1687, conocidas como *Ordenanzas del arte de la pintura* (*loc. cit.*), constaron de 14 puntos y fijaron la organización de los talleres de pintores y también las normativas para la realización de pinturas, en especial,

los retratos y, algunas décadas después, los cuadros que representarían a los distintos tipos de personas en el territorio de la Nueva España. El resultado de estas ordenanzas fue en un beneficio mutuo entre pintores y consumidores, tanto si fuesen ricos o menos pudientes, pues se tuvo una demanda rica en trabajos de pinturas que, en su mayoría, ya no eran de carácter religioso sino también de un intento por representar a la gente de acuerdo con su calidad de persona, en especial a las familias adineradas (*ibíd.*, p. 11).

Ilona Katzew comenta que las ordenanzas de 1687 generaron “un clima altamente competitivo entre los pintores de calidad, al menos aquellos que aspiraban a cierto nivel de excelencia y que habían realizado un aprendizaje tradicional en talleres oficiales” (2014, p. 152). A principios del siglo XVIII, la competencia se volvió intensa, Sonia Pérez Toledo indica que “la unidad productiva artesanal, el taller u obrador como se le denominó en la época, se caracterizó por la unión del trabajo y el capital, en donde, en términos estrictos, es el trabajo el que organiza y dirige el proceso productivo en el que existe una escasa división interna del trabajo (2005, pp. 80-81). Los gremios y los talleres de pintores pasaron de ser productores de pinturas religiosas a trabajar como unidades productoras casi independientes —pues aún requerían el reconocimiento de las autorida-

des españolas y del ayuntamiento— en donde los artesanos de otros gremios y, en especial, los pintores independientes, podían contratar algunos trabajadores y ser ellos los patrones y, al mismo tiempo, tener sus aprendices.

PRIMERAS REPRESENTACIONES PICTÓRICAS DE LAS CASTAS

En las primeras pinturas que representaban a las castas, tenían la visión de mostrar de una manera fidedigna, por así decirlo, a las personas que convivían y se mezclaban con otras personas de diferentes calidades. La representación que tenían algunas personas de calidad de mulatos o negros estaba basada tanto su contexto social como en las antiguas leyes del siglo XVII y las que se publicarían en todo el siglo XVIII bajo el mandato del gobierno de la Casa de los Borbón, pero hay que destacar que estas representaciones se verían sujetas a el gusto que tuviese la persona que hacía el encargo al pintor y, a su vez, las convicciones o prejuicios que tuviese el pintor sobre otras personas.

Las llamadas *Ordenanzas de la Real Audiencia de Nueva España sobre las juntas de los trajes de negros y mulatos*, publicadas el 14 de abril de 1662 —las cuales constaron de cuatro puntos—, estas ordenanzas estipularon la prohibición de portación de armas, aunque también mencionan “que ninguna negra ni mulata, libre ni cautiva, pueda traer ni traiga ninguna joya de oro ni plata, ni perlas

ni vestidos de seda de Castilla, ni mantos de seda, ni pasamanos de oro ni de plata, so pena de cien azotes y de perdimiento de los tales vestidos, joyas, perlas y lo demás, aplicado según de suso” (Konetzke, 1958, volumen II-tomo I, p. 183).

Las ordenanzas del siglo XVII hasta ahora mencionadas, se verían reflejadas de manera directa en los primeros cuadros de castas del siglo XVIII aunque, pese a ello, estas normas prohibitivas eran ambiguas y las mujeres en calidad de mulatas o negras utilizaban esa ambigüedad a su favor, puesto que en algunos cuadros de castas se les representa utilizando collares de coral rojo, aretes de obsidiana y otros posibles minerales, contrastando con los collares de perlas y camafeos que utilizaban las mujeres de calidades más pudientes como españolas, castizas y hasta mestizas, las cuales también fueron representadas portando este tipo de joyas. También en la representación de los hombres había ambigüedades, Andrés Calderón y Fernando Caramitaro comentan que la vestimenta de los mulatos y negros representadas en las pinturas de castas van de acuerdo a los oficios que desempeñaban. Los datos muestran que la representación de los hombres en calidad de mulatos o negros variaba según su condición, es decir, dependía si eran libres o si estaban condición de esclavitud y también el trato que les daba el patrón, ya fue-

se violento o bondadoso. De acuerdo con el censo de la Ciudad de México de 1753, Andrés Calderón y Fernando Ciarmitaro ofrecen las cifras de oficios de mulatos:

el 42% de los mulatos varones era criado, un 15% cochero [...], un 9% era sastre y 3% era zapatero. Entre el 31% restante había ‘una amplia gama de trabajos, en su mayoría artesanales, entre ellos los de carpintero, arriero, sillero, baratillero, escarchador, tonelero, tejedor, velero, sayalero, bordador, aguador, carroceros, locero o sacristán’⁸³. Incluso entre estos rangos medios y populares era posible avanzar profesionalmente y obtener reconocimiento social (2020, p. 106).

Otra Real Cedula que puntuó del ropaje es la que por nombre lleva R.C. *Que lo negros y negras anden vestidos*, publicada el 2 de diciembre de 1672. En esta se estipula que los negros y negras tuviesen prendas para vestir, y que esto debía ser supervisado por los gobernadores (Kornetzke, 1958, volumen II-tomo I, pp. 587-588). Aunado a lo anterior, la cedula advirtió, tanto a españoles como a negros y mulatos, que si no era cumplido lo estipulado se les impondrían multas, las cuales también eran válidas para personas en estado de libertad. Estas multas eran de tres tipos:

multa por pena por la primera vez, en la segunda de cárcel y en la tercera de azotes u otra correspondiente a reiterada reincidencia, y por los que fueren esclavos e incurrieren en la misma culpa,

se sacará la multa a sus dueños por la primera vez, aplicando su procedido al hospital del lugar o provincia donde esto sucediere, y les obligarán a que los vistan luego, y por la segunda, cárcel al dueño, constando que tiene la culpa de no haberlo vestido, y si la tuviere el esclavo, le castiguen según su arbitrio correspondiente a ella, y por la tercera vez (si la tuviere el dueño por no haberlo vestido) que pierda el esclavo y se aplique o se venda para los hospitales (*ibíd.*, p. 588).

En cuanto a la asignación de la calidad que se les daba a las personas, ya fuese español, mestizo, indio y mulato, generan un gran debate y se vuelven controversiales puesto que la sociedad de la Nueva España era de Antiguo Régimen y la gente podía ser catalogada de distintas maneras, ya fuese por su apariencia física, la vestimenta, la forma de hablar o el cómo se les registró en los libros de bautismo, etc. José Alberto Ortiz Acevedo menciona el hallazgo, dentro de su investigación del imaginario social del pacto demoníaco entre negros y mulatos novohispanos, puntúa el caso de Pedro Gutiérrez, fechado en 1658, en el cual se menciona que su manera de vestir lo hacía pasar por indio y no podía ser considerado como mulato, por ende, no podía ser juzgado al haber blasfemado (2017, p. 29).

Contextualizar la producción de las series de pinturas de castas, según Katzew, “puede arrojar luz sobre el significado de las obras, ello no implica que

todos los públicos del siglo XVIII interpretaran las imágenes del mismo modo. La decodificación de la imagen dependía en gran medida de lo antecedentes culturales de cada espectador” (2004, p. 9), es decir, la variación de designaciones para una persona para definir su casta dependía tanto del pintor como de la designación que tenía el sujeto, aunque estas designaciones no coincidirían con lo representado en los cuadros de castas ni tampoco con los registros de libros de bautismo.

LA SERIE DE PINTURAS DE CASTAS DE JUAN RODRÍGUEZ JUÁREZ

Juan Rodríguez Juárez nació en el centro de la Nueva España en 1675 y, al igual que su padre y hermano, fue un pintor muy reconocido el cual pudo haber sido asignado con la calidad de español ya que su padre y hermano eran españoles ibéricos. El gusto por esta técnica hizo que este pintor representase el puente entre el barroco y el llamado *murillismo* (de la O, 2013, s. p.), llamado así por la pintura derivada del pintor español Bartolomé Murillo (1618-1782), el cual fue ejercido por José de Ibarra (1688-1756) y Miguel Cabrera (1695-1768) en sus obras. La técnica pictórica de Murillo aplicada por Rodríguez en varias de sus pinturas suscita a suponer que este pintor estuvo al pendiente del desarrollo de las nuevas producciones pictóricas en España (*loc. cit.*) y, es posible, al tanto de las técnicas de otros pintores españoles

contemporáneos a su época. María Isabel Fraile comenta que Rodríguez, en 1694, aparece referenciado como oficial en el Archivo General de Notaría de México, y en ese mismo año como maestro y jefe de taller. Es posible que Rodríguez haya obtenido su carta como maestro pintor entre julio y noviembre de ese año, a la edad de 19 años (2009, p. 62).

La serie de cuadros de castas de Rodríguez es una de las más famosas y mostradas en libros y artículos, no obstante, su análisis en cuanto a composición y significado ha sido poco, dado que se ha generalizado su interpretación y se le ha expuesto como una serie que muestra la exotividad y lo variopintas de las personas que habitaban el territorio novohispano a principio del siglo XVI-II. Sus obras manifiestan elementos del tenebrismo —corriente pictórica del barroco que destaca por el contraste muy evidente entre luces y sombras en el dibujo— y su paso al estilo clásico o mejor conocido como Rococó (Mundo Arte, s. f.). “El tenebrismo, a menudo conocido como «iluminación dramática», se utiliza solo para una mirada dramática. Permite al artista resaltar una cara, una persona o un grupo de personajes mientras deja las secciones sombrías de la pintura completamente negras” (*loc. cit.*).

Si bien en el año 1711 el virrey Fernando de Alencastre —duque de Linares— le encargó a Rodríguez una serie de 14 cuadros donde las castas quedaran

representadas con la intención de mostrar al rey Felipe V de España la diversidad de gente que existía en la Nueva España (Zúñiga, 2020, tomo II, p. 426), sólo ocho de estas pinturas se puede estar seguro de que son de este pintor ya que existen copias de pinturas que varían o se asemejan a esta serie.

PRIMERAS CONCLUSIONES OBTENIDAS

La serie de pinturas de castas realizada por Manuel Arellano fueron importantes porque mostraron, quizá, por vez primera la fisonomía de las personas que habitaban el Nuevo Mundo, en especial la Nueva España, sin embargo, no fueron el modelo ni la base para el devenir de todas las futuras pinturas que re-

presentarían a las personas y su calidad, pues ese modelo serían los cuadros de Juan Rodríguez Juárez, ya que muchas series de pinturas de castas tomarían los mismos elementos mostrados en sus obras, los cuales se cambiarían con el paso del tiempo, otros pintores agregarían elementos propios, cambiarían las poses de los personajes, etc., dándole a la sociedad novohispana una representación de gran diversidad, real o imaginaria, tanto en su cultura como en su fisonomía.



Imagen 1: Juan Rodríguez Juárez, D Español, Y D India Produce Mestiso (1715). Nota: En paradero desconocido. Tomada de: María Concepción García Sáiz, 1989. *Las castas mexicanas. Un género pictórico americano*, España-México: Olivetti, p. 55.



Imagen 2: Juan Rodríguez Juárez, *D Español, Y Mestisa Produce Castiso* (1715).
Tomada de *ibíd.*, p. 56.



Imagen 3: Juan Rodríguez Juárez, *D Castiso, Y Española Produce Español* (1715).
Tomada de *loc. cit.*



Imagen 4: Juan Rodríguez Juárez, D Español, Y Negra Produce Mulato (1715).
Tomada de *loc. cit.*

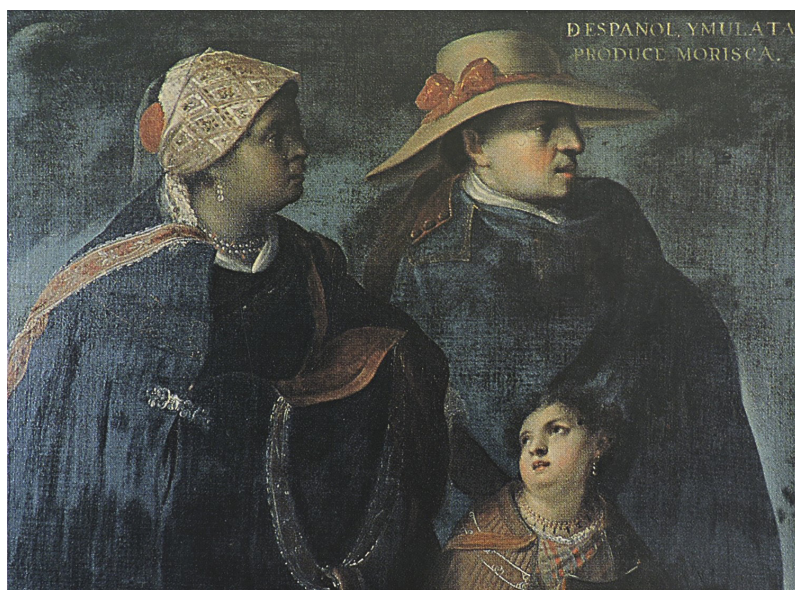


Imagen 5: Juan Rodríguez Juárez, D Español, Y Mulata Produce Morisca (1715).
Tomada de *ibíd.*, p. 57.

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES DE ARCHIVO

AGN, Instituciones Coloniales, Indiferente Virreinal, Caja 2683 (jesuitas), exp. 045, f. 1.

AGN, Instituciones Coloniales, General de Parte, Vol. 76, exp. 136, f. 97v.

DOCUMENTOS EN COMPILATORIOS DE ARCHIVOS

“Ordenanzas de Carpinteros Entalladores Ensambladores y Violeros [México, 30 de agosto de 1568]”, 1920. En *El trabajo en México durante la época colonial. Ordenanzas de Gremios de la Nueva España. Compendio de los tres tomos de la Compilación Nueva de Ordenanzas de la Muy Noble, Insigne y Muy Leal e Imperial Ciudad de México. Hizolo el Lic. D. Francisco del Barrio Lorenzot, Abogado de La Real Audiencia y Contador de la misma N(oble) C(iudad)*, Genaro Estrada (introducción y cuidado), México: Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo, Secretaría de Gobernación

“Ordenanzas de Doradores [México, 19 de mayo de 1570]”, 1920. En *El trabajo en México durante la época colonial. Ordenanzas de Gremios de la Nueva España. Compendio de los tres tomos de la Compilación Nueva de Ordenanzas de la Muy Noble, Insigne y Muy Leal e Imperial Ciudad de México. Hizolo el Lic. D. Francisco del Barrio Lorenzot, Abogado de La Real Audiencia y Contador de la misma N(oble) C(iudad)*, Genaro Estrada (introducción y cuidado), México: Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo, Secretaría de Gobernación.

“Ordenanzas de la Real Audiencia de Nueva España sobre las juntas de los trajes de negros y mulatos” [México, 14 de abril de 1612], 1958. En *Colección de documentos para la historia de la formación social de Hispanoamérica, 1493-1810*, Richard Konetzke (comp.), volumen II-tomo I, Madrid: Artes Gráficas Ibarra S.A, Consejo de Investigaciones Científicas. <https://es.scribd.com/document/414430914/Konetzke-Richard-prep-Coleccion-de-Documentos-para-la-Historia-de-la-Formacion-Social-de-Hispanoamerica-1493-1810-Vol-II-Tomos-I-1593-1659#>

“R.C. Que lo negros y negras anden vestidos” [Madrid, 2 de diciembre de 1672], En *Colección de documentos para la historia de la formación social de Hispanoamérica, 1493-1810*, 1958. En *Colección de documentos para la historia de la formación social de Hispanoamérica, 1493-1810*, Richard Konetzke (comp.), volumen II-tomo I, Madrid: Artes Gráficas Ibarra S.A, Consejo de Investigaciones Científicas. <https://es.scribd.com/document/414430914/Konetzke-Richard-prep-Coleccion-de-Documentos-para-la-Historia-de-la-Formacion-Social-de-Hispanoamerica-1493-1810-Vol-II-Tomos-I-1593-1659#>.

«Veedor», en *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad con las frases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua*, Real Academia Española, Tomo VI [1739], edición digital. <https://apps2.rae.es/DA.html>

LIBROS DE TESIS

Mues Orts, Paula Renata, 2009. *El pintor novohispano José de Ibarra: Imágenes retóricas y discursos pintados*, Tesis de Doctorado, México: Universidad Nacional Autónoma de México. https://ru.dgb.unam.mx/handle/DGB_UNAM/TES01000649615

Ortiz Acevedo, José Alberto, 2017. *El mulato Miguel de la Flor y el Diablo: el imaginario social del pacto demoníaco entre negros y mulatos novohispanos*, Tesis de Maestría en Historia, México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. <http://tesiuami.izt.uam.mx/uam/aspuam/presentatesis.hp?recno=23330&docs=UAMII23330.pdf>

LIBROS, ARTÍCULOS Y PÁGINAS ELECTRÓNICAS

Calderón, Andrés y Ciaromitano, Fernando, 2020. “Los cuadros de castas: cultura material, indumentaria, consumo y modernidad en la Nueva España del siglo XVIII”. En *Biombos y castas Pintura profana en la Nueva España*, Pedro Ángeles Jiménez, Andrés Calderón Fernández y Fernando Ciaromitano (coord.), México-España: Casa de México en España. https://www.academia.edu/45172603/Biombos_y_castas_Pintura_profana_en_la_Nueva_Espa%C3%B1a

Castillo Palma, Norma Angélica, 2008 [2001] *Cholula. Sociedad mestiza en ciudad india: Un análisis de las consecuencias demográficas económicas y sociales del mestizaje en una ciudad novohispana (1649-1796)*, México, 2008: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, Plaza y Valdes Editores.

Carrillo y Gariel, Abelardo, 1946. *Técnica de la pintura de Nueva España*, México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas. <https://archive.org/details/abelardo-carrillo-y-gariel-tecnica-de-la-pintura-de-nueva-espana>

Fraile Martín, María Isabel, 2009. “Juan Rodríguez Juárez y su contribución al acervo pictórico de la Catedral de Puebla”. *Boletín de Monumentos Históricos*, Tercera Época, No. 15, enero-abril México. <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/boletinmonumentos/article/download/3809/3695>

García Sáiz, María Concepción, 1989. *Las castas mexicanas. Un género pictórico americano*, España-México: Olivetti.

Katzew, Ilona, 2004. *La pintura de castas. Representaciones raciales en el México del siglo XVIII*, México: Turner Publicaciones, CONACULTA. https://www.academia.edu/37808414/Katzew_Ilona_La_pintura_de_castas_Representaciones_raciales_en_el_M%C3%A9xico_del_siglo_XVIII_Madrid_Turner_M%C3%A9xico_Conaculta_2004_PDF_COMPLETO_DISPONIBLE

Katzew, Ilona, 2014. “Pinceles valientes. La pintura novohispana, 1700-1785”. En *Pintura en Hispanoamérica, 1550-1820*, Madrid: El Viso. https://www.academia.edu/37880793/Katzew_Ilona_Pinceles_Valientes_la_pintura_novohispana_1700_1785_En_Pintura_en_Hispanoam%C3%A9rica_1550_1820_varios_autores_Madrid_El_Viso_2014_149_203

O, Gabriela de la, 2013. “Juan Rodríguez Juárez”. En *Artes e Historia México*, 12 de septiembre, México. https://web.archive.org/web/20130912101807/http://www.arts-history.mx/sitios/index.php?id_sitio=421110&id_seccion=552554&id_subseccion=922491&id_documento=1674

Ortiz Macedo, Luis, 2002. “Gremios y Co-fradías de los arquitectos novohispanos2. En *Nueva Época*, vol. VII, No. 1 y 2, primer y segundo semestre, México. <http://publicaciones.iib.unam.mx/index.php/boletin/article/view/671/660>

Pérez Toledo, Sonia, 2005. *Los Hijos Del Trabajo: Los Artesanos De La Ciudad De México, 1780-1853*, México: El Colegio De México Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. www.jstor.org/stable/j.ctv3dnpmb

Ramírez Reynoso, Braulio, 1981. “El trabajo, las ordenanzas y los gremios en la Nueva España”. En *Memoria del II Congreso de Historia del Derecho Mexicano*, José Luis Soberanes Fernández (coord.), Serie C: Estudios Históricos, No. 10, México: Instituto de Investigaciones Jurídicas (UNAM). <https://biblio.juridicas.unam.mx/bjv/detalle-libro/730-memoria-del-ii-congreso-de-historia-del-derecho-mexicano-1980>

Rojas, Pedro, 1969. *Historia General del Arte Mexicano. Época Colonial*, tomo II, México-Buenos Aires-Italia: Editorial HERMES S. A.

“Tenebrismo. Entendiendo el uso del tenebrismo en el arte”, s. f. En *Mundo Arte*. <https://mundoarte.net/tenebrismo/>

Toussaint, Manuel, 1990[1948]. *Arte colonial en México*, México: Instituto de Investigaciones Estéticas-UNAM. <https://es.scribd.com/document/352035452/259071808-Arte-Colonial-en-Mexico-Manuel-Toussaint-pdf>

Tovar de Teresa, Guillermo, 1984. “Consideraciones sobre retablos, gremios y artifices de la Nueva España en los siglos XVII y XVIII”. En *Historia Mexicana*, vol. 34, No. 1 (133), julio-septiembre, México: COLMEX. <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/1854>

Zúñiga, Jean Paul, 2020. “‘Muchos negros, mulatos y otros colores’. Cultura visual y saberes coloniales en el siglo XVI-II”. En *Africanos y afrodescendientes en la América hispánica septentrional. Espacios de convivencia, sociabilidad y conflicto*, Rafael Castañeda García y Juan Carlos Ruíz Guadalajara (coord.), tomo II, México-San Luis Potosí: El Colegio de San Luis A.C. https://www.academia.edu/44951473/Africanos_y_afrodescendientes_en_la_Am%C3%A9rica_hisp%C3%A1nica_septentrional_Espacios_de_convivencia_sociabilidad_y_conflicto_Tomo_II

BIBLIOGRAFÍA DE PINTURAS

SERIE I: MANUEL DE ARELLANO

“Diceño de Chichimeco, natural del Partido del Paral” (1711), En *La invención del mestizaje: La pintura de castas y el siglo XVIII en México*, 3 de agosto de 2004, Miguel Benavides, obra disponible en el Museo de América (Madrid), Studio International y Los Angeles County Museum of Art, Estados Uni-

dos. <https://www.studiointernational.com/index.php/when-words-are-worth-more-than-pictures>

“Diceño de Chichimeca, natural del Partido Paral” [1711], en *Arte Colonial Americano* (ARCA), obra disponible en el Museo de América, Madrid-España, s.f., visto en <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/4278>

“Diceño de Mulato” [1711], en Ilona Katzew, 2004. *La pintura de castas. Representaciones raciales en el México del siglo XVIII*, México: Turner Publicaciones, CONACULTA. https://www.academia.edu/37808414/Katzew_Ilona_La_pintura_de_castas_Representaciones_raciales_en_el_M%C3%A9xico_del_siglo_XVIII_Madrid_Turner_M%C3%A9xico_Conaculta_2004_PDF_COMPLETO_DISPONIBLE. Obra en paradero desconocido.

“Diceño de Mulata, hija de negra y español” [1711], en *Arte Colonial Americano* (ARCA), obra disponible en el Museo de Arte de Denver: Colección de Jan y Frederick R. Mayer, visto en <http://artecolonialamericano.az.uniandes.edu.co:8080/artworks/624>

SERIE II: JUAN RODRÍGUEZ JUÁREZ

“D Español, Y D India Produce Mestiso” (1715). En García Sáiz, María Concepción, 1989. *Las castas mexicanas. Un género pictórico americano*, España-México: Olivetti. La obra pertenecía a la colección particular Breamore House, de Londres. Según ARCA, en la actualidad, el cuadro está perdido.

“D Español, Y Mestisa Produce Castiso” (1715), *ibíd.*, p. 56.

“D Castiso, Y Española Produce Español” (1715), *ibíd.*, p. 56.

“D Español, Y Negra Produce Mulato” (1715), *ibíd.*, p. 56.

“D Español, Y Mulata Produce Morisca” (1715), *ibíd.*, p. 57.

“D Español, Y Morisca Produce Albino” (1715), *ibíd.*, p. 57.

“D Mulato, Y Mestiza Produce Mulato Es Tornatrás” (1715), *ibíd.*, p. 57.

“D Negro, Y De India, Produce Lobo” (1715), *ibíd.*, p. 58.

“D Indio Y Loba Produce Grifo Que Es Tente En El Aire” (1715), *ibíd.*, p. 58.

“D Lobo, Y De India Produce Lobo, Q Es Torna Atrás” (1715), *ibíd.*, p. 59.

“D Mestizo, Y D India Produce Coyote” (1715), *ibíd.*, p. 60.

“Indios Mexicanos” (1715), *ibíd.*, p. 60.

“Indios Otomites, Que Ban A La Feria” (1715), *ibíd.*, p. 61.

“Indios Barbaros” (1715), *ibíd.*, p. 61.