



Retratar el mestizaje

las SERIES DE CASTAS
en la AMÉRICA del siglo XVIII



LOPE
de Vega
Casa
Museo

*Retratar
el mestizaje:
Las series
de castas
en la América
del siglo XVIII*



**RETRATAR EL MESTIZAJE: LAS SERIES DE CASTAS
EN LA AMÉRICA DEL SIGLO XVIII**

Del 8 de octubre al 8 de diciembre de 2026
Casa Museo Lope de Vega
C/ Cervantes, 11 · 28014 (Madrid)
Esta exposición es un proyecto de la Dirección General
de Cultura e Industrias Creativas de la Consejería de
Cultura, Turismo y Deporte de la Comunidad de Madrid

COMUNIDAD DE MADRID

PRESIDENTA

Isabel Díaz Ayuso

CONSEJERO DE CULTURA, TURISMO Y DEPORTE

Mariano de Paco Serrano

VICECONSEJERO DE CULTURA, TURISMO Y DEPORTE

Luis Martín Izquierdo

DIRECTOR GENERAL DE CULTURA E INDUSTRIAS CREATIVAS

Manuel Lagos Gismero

SUBDIRECTORA GENERAL DE BELLAS ARTES

Asunción Cardona Suanzes

ASESORA DE ARTES PLÁSTICAS

Juana Arana de Andrés

EXPOSICIÓN

COMISARIA

Carmen Rodríguez de Tembleque

RESPONSABLE DE MUSEOS

Lorena Delgado Bellón

COORDINACIÓN EN LA CASA MUSEO LOPE DE VEGA

Marina Prieto García

COMUNICACIÓN

María Jesús Cabrera Bravo

PROGRAMAS PÚBLICOS

Victoria Cano Ovejero

Macu Ledesma Cid

DISEÑO

estudio blg

CONSERVACIÓN

Rescon, S. L.

MONTAJE Y GRÁFICA

SIT, Proyectos de diseño y conservación, S. L.

ILUMINACIÓN

Intervento

TRANSPORTE

SIT, Expedición Arte y Seguridad, S. L.

SEGUROS

Insurart, S. L. - Liberty Mutual Insurance Europe

CATÁLOGO

TEXTOS

Carmen Rodríguez de Tembleque

DISEÑO Y MAQUETACIÓN

estudio blg

IMPRESIÓN

Boletín Oficial de la Comunidad de Madrid

D.L. M-18460-2026

© de esta edición: Comunidad de Madrid

© de los textos: sus autores

© de las imágenes: Ana Pérez Gómez y sus propietarios

Organiza



*Indiano soy
como os cuento.*

*Bien lo
muestra la color.*

*En la color
y el sabor*

todo soy un pimientto.

[...]

*Ahora quiero
que mis Indias rijas.*

¿Que en efecto eres criollo?

*Como esas
maldades crío.*

*Luego ¿no
eres indio?*

*Bien mío,
¡del rostro, sí!*

*Indiano soy
¡por tu vida!*

de aquí de Caramanchel.

*Tan negra
soy como él.*

LOPE DE VEGA, *LA BELLA MALMARIDADA*¹.



Esta versión forma parte de la Biblioteca Virtual de la **Comunidad de Madrid** y las condiciones de su distribución y difusión se encuentran amparadas por el marco legal de la misma.



comunidad.madrid/publicamadrid

1. Lope de Vega, *La bella malmaridada*, ed. Christian Andrès, Madrid, Castalia, 2001, «Clásicos Madrileños», 24, pp. 47-49.

RETRATAR

Según el *Diccionario de la lengua española*, retratar significa «copiar, dibujar o fotografiar la figura de una persona o de una cosa»; «hacer la descripción de la figura o del carácter de una persona»; «imitar» o «describir con exacta fidelidad algo»².

En su sentido más elemental no consiste en reproducir los rasgos de una persona. Toda imagen supone una elección: qué mostrar, qué destacar y qué dejar en segundo plano. Incluso cuando se pretende representar fielmente, se pueden seleccionar determinados aspectos, idealizar la apariencia o construir una percepción particular de quien posa.

Esta cuestión adquiere una especial relevancia cuando no se trata de retratar a una persona, sino de construir una visión de determinado grupo de población. Las series de castas, desarrolladas en la América española durante el siglo XVIII, presentan personajes identificados mediante denominaciones que aluden a distintas combinaciones de ascendencia y descendencia. La imagen se configura a través de los cuerpos, los rostros, la indumentaria, los objetos, las actividades y los espacios en los que se desarrolla cada escena.

MESTIZAJE

La sociedad americana del siglo XVIII estaba formada por poblaciones de orígenes diversos y por complejas relaciones de convivencia, intercambio y mezcla. En la Nueva España, esta diversidad se convirtió en objeto de representación pictórica. A lo largo de ese periodo surgió y se desarrolló un género conocido como pintura de castas, en el que se mostraban distintas uniones entre personas pertenecientes a distintas etnias: española, india y negra y las denominaciones atribuidas a sus descendientes.

LA PINTURA DE CASTAS

La pintura novohispana, desde la llegada de los españoles, abordó principalmente temas religiosos, históricos y el retrato, y en menor medida el paisaje y escenas de la vida cotidiana, tanto urbanas como campestres.

Fue a inicios del siglo XVIII cuando se configuró un nuevo género pictórico basado en la representación de los distintos pueblos que convivían en el territorio, de sus uniones y de los descendientes fruto de ellas. Fechadas en 1711, se conocen cuatro obras de Arellano que podrían considerarse el inicio de esta producción artística³.

Estas pinturas no se limitan a mostrar a quiénes aparecen en cada escena. Los personajes están acompañados por signos que contribuyen a definirlos. La ropa, los adornos, los objetos que utilizan, los alimentos, los oficios que desempeñan y los espacios que habitan proporcionan información sobre su posición y su condición. No deben contemplarse únicamente como documentos que nos permiten conocer cómo era la sociedad novohispana. Son también imágenes producidas desde una determinada mirada en el marco de unas convenciones artísticas y sociales concretas.

2. retratar | Definición | Diccionario de la lengua española | RAE - ASALE

3. García Sáiz, María Concepción, «“Que se tenga por blanco”. El mestizaje americano y la pintura de castas», *Arqueología. América. Antropología: José Pérez de Barradas (1879-1981)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2008, pp. 351-368, p. 358.

En este sentido, no pueden entenderse únicamente como retratos, pues sus protagonistas responden a modelos y convenciones que, desde los primeros siglos de la presencia europea en América, condicionaron la representación de sus habitantes. Como señalaba la exposición *El mestizaje americano*, las primeras noticias sobre el Nuevo Mundo estuvieron acompañadas de imágenes destinadas a hacer más comprensible lo descrito en los textos, aunque estas respondían a esquemas previos alejados de la realidad americana⁴ y repetidos a lo largo de los siglos.

En 1881, con motivo del IV Congreso Internacional de Americanistas, se celebró en Madrid una exposición en el Palacio de Santa Cruz que reunió varias colecciones de pinturas con la representación de los habitantes de América y las mezclas entre distintas poblaciones. El catálogo registra, en su nº 1108, veinte obras del Museo de Ciencias Naturales de Madrid con individuos y familias de origen español, criollo e indio, así como sus cruces con la población negra, identificados mediante rótulos alusivos a las razas y tipos representados⁵. El nº 1194 recoge dieciocho óleos de Manuel de la Riva sobre las mezclas entre las poblaciones americana y europea y las faenas y labores de sus protagonistas⁶. La presencia de ambos conjuntos constituye un testimonio temprano del interés suscitado fuera de su contexto de origen.

Tras esta exposición, comenzaron los estudios desde distintas perspectivas. A finales del siglo xix y primeras décadas del xx, fueron consideradas testimonios visuales de las mezclas raciales y de la composición de la sociedad novohispana. Posteriormente, la atención se centró en las propias obras, su contexto histórico y a su dimensión artística.

Un momento fundamental fue la publicación, en 1989, de *Las castas mexicanas. Un género pictórico americano*, de María Concepción García Sáiz⁷. La obra reunió un amplio catálogo de las series de pinturas de castas conocidas hasta entonces y destacó su importancia artística y su evolución estilística, considerándolas, explícitamente, como un género pictórico. Con ello, contribuyó decisivamente a consolidar su estudio desde la historia del arte, ampliando una mirada que hasta entonces había atendido a sus dimensiones antropológicas, sociales e históricas.

La exposición madrileña de 1881 puede entenderse, por tanto, como uno de los primeros episodios de la recuperación moderna de la pintura de castas, mientras que los estudios de finales del siglo xx y principios del xxi la situaron en la historiografía artística.

Entre las características de las series de castas destaca su carácter descriptivo que proporciona al espectador claves para identificar aquello que se está viendo. Las figuras aparecen acompañadas de inscripciones que señalan la procedencia y el resultado de cada unión mediante fórmulas como «nace» o «produce», «sale», seguidas de la designación correspondiente. Aunque estas fórmulas y apelativos varían, responden a un mismo principio: establecer y organizar las distintas combinaciones. En ocasiones las composiciones aparecen numeradas, reforzando la idea de una secuencia ordenada.

4. *El mestizaje americano*. Museo de América, octubre-diciembre 1985, Ministerio de Cultura e Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1985. P. 45.

5. *Congreso Internacional de Americanistas, Lista de los objetos que comprende la Exposición Americanista*, Madrid, M. Romero, 1881, entrada 1108.

6. *Ibidem*. entrada 1194; Castro Morales, Efraín, «Los cuadros de castas de la Nueva España», Castro Morales, Efraín, «Los cuadros de castas de la Nueva España», *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas / Anuario de Historia de América Latina*, n.º 20, 1983, pp. 671-690, p. 671.

7. García Sáiz, María Concepción, *Las castas mexicanas. Un género pictórico americano*, Milán, Olivetti, 1989.

Esta voluntad de identificación se extiende a los elementos que acompañan a las figuras. Frutos, animales, objetos y productos cumplen también una función descriptiva y clasificatoria, haciendo de la imagen un repertorio visual en el que cada uno puede ser identificado y diferenciado.

Esta manera de orientar al espectador mediante la combinación de imagen y texto tiene precedentes en otras manifestaciones de la pintura virreinal americana. Un procedimiento semejante se observa en las series de enconchados dedicadas a la *Conquista de México*, conservadas en el Museo de América.

En la pintura de castas, imagen y palabra trabajan conjuntamente. La obra no solo muestra, sino que nombra, identifica, clasifica y ordena, proporcionando al espectador las claves para interpretar sus personajes, relaciones y los distintos componentes de la escena.

COMITENTES

Se conocen pocos datos sobre los destinatarios y clientes de las series de castas. Las noticias conservadas se refieren a encargos, a veces con el nombre del artista y el destino previsto. Estos casos muestran que sus promotores pertenecían tanto al ámbito religioso como al civil y respondían a intereses diversos.

Hacia 1711, Fernando de Alencastre Noroña y Silva, duque de Linares y virrey de Nueva España, encargó a Juan Rodríguez Juárez unas pinturas destinadas a mostrar al rey y a la corte española «las mezclas» de la población novohispana. La noticia, transmitida por Andrés de Arce y Miranda en 1746, constituye uno de los primeros testimonios conocidos sobre la promoción de estas obras⁸.

Juan Francisco de Loaiza, obispo auxiliar de Puebla entre 1743 y 1747, encargó al pintor poblano Luis Berrueco un lienzo dividido en dieciséis partes, cada una de ellas con una representación de las diferentes combinaciones de castas, para ser remitida a España⁹.

Otro ejemplo documentado es la serie de veinte lienzos realizada en el virreinato del Perú y atribuida a Cristóbal Lozano, conservada en el Museo Nacional de Antropología de Madrid¹⁰. Encargada por Manuel de Amat y Junyent, virrey del Perú entre 1761 y 1776, fue enviada al Real Gabinete de Historia Natural de Madrid para dar a conocer las mezclas de la población virreinal. La documentación evidencia su relación con los intereses de conocimiento y clasificación propios de la cultura ilustrada.

El conjunto de dieciséis lienzos atribuido a José Joaquín Magón se vincula a Francisco Antonio Lorenzana, arzobispo de México entre 1766 y 1772, quien lo llevó consigo a España al ser nombrado arzobispo de Toledo. Considerado un encargo del prelado, permaneció durante algunos años en el Palacio Arzobispal de Toledo hasta que, hacia 1788-1790, fue donado a la Universidad de Toledo. Posteriormente pasó al Instituto de Segunda Enseñanza de Toledo y, en 1899, ingresó en el Museo de Ciencias Naturales, para incorporarse posteriormente al actual Museo Nacional de Antropología¹¹.

8. Castro Morales, Efraín, 1983, p. 680.

9. *Ibídem*.

10. Romero de Tejada y Picastoste, Pilar (coord.), *Frutas y castas "ilustradas"*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2003, p. 15.

11. *Ibídem*, pp. 31-34.

Estos ejemplos muestran cómo algunas series de castas circularon entre los territorios americanos y las instituciones y colecciones españolas. Sin embargo, los casos documentados son todavía demasiado escasos para definir el perfil del comitente o explicar por sí solos la amplia producción de este género.

CONTEXTO

Se desarrolló principalmente en la Nueva España durante el siglo XVIII, en un periodo caracterizado por las Reformas borbónicas, la difusión de nuevos conocimientos asociados a la Ilustración y la consolidación de una conciencia criolla. Estos procesos no explican por sí solos su aparición pero permiten comprender el contexto en que estas obras fueron producidas, encargadas, interpretadas y, en algunos casos, trasladadas a España.

Las Reformas borbónicas, especialmente desde la segunda mitad del siglo XVIII, reforzaron el control de la Corona sobre América y el interés por conocer y clasificar sus poblaciones. En este contexto, este género pictórico participó de esta cultura de observación y ordenación al mostrar las distintas combinaciones de ascendencia y asociarlas con actividades y formas de vida. Así, adquirió una función informativa y descriptiva vinculada al conocimiento y ordenación de la realidad americana¹².

No constituyen una manifestación exclusivamente ilustrada, pues algunas series son anteriores a su difusión y parten de tradiciones previas de representación de la población americana. No obstante, durante el siglo XVIII cobraron especial importancia la observación, descripción y clasificación de la diversidad. Su estructura ordenada, basada en parejas, descendientes y denominaciones, favorecía esta organización visual de las diferencias sociales. Esta pretensión se extendió a los productos de la tierra, incorporados, identificados y, en ocasiones, enumerados¹³.

Al mismo tiempo, debe relacionarse con el criollismo y con las formas de representación desarrolladas en América. Las élites criollas, aunque pertenecían a los grupos privilegiados de origen europeo, se diferenciaban de los peninsulares por haber nacido en el continente americano. Durante el siglo XVIII surgieron discursos que reivindicaban la importancia de dicho territorio, su naturaleza, historia y habitantes, al tiempo que se defendían los intereses y la posición de los nacidos en ellos¹⁴.

La pintura de castas desapareció progresivamente en el siglo XIX tras la independencia de México y el abandono de las categorías de clasificación de la población heredadas del periodo virreinal. Un momento clave fue el decreto del Primer Congreso Constituyente de 17 de septiembre de 1822, que prohibió clasificar a los ciudadanos por su origen en registros y documentos públicos y privados, reflejando la transformación de las categorías de castas tras el nuevo orden político¹⁵.

12. Martínez Martín, Abel Fernando, Mora Bautista, Luis Augusto, «Interdiscursividad en la serie de cuadros de castas atribuida al pintor novohispano José Joaquín Magón», *Historia y Memoria*, n.º 8, 2014, pp. 245-295, p. 253.

13. *Ibidem*, p. 256.

14. Para el estudio del contexto histórico, social y artístico de la pintura de castas, véase García Sáiz, María Concepción, *Las castas mexicanas: un género pictórico americano*, Milán, Olivetti, 1989; Katzew, Ilona, *La pintura de castas. Representaciones raciales en el México del siglo XVIII*, Madrid, Turner, 2004. Para la relación de estas pinturas con la cultura ilustrada y su circulación en España, véase Romero de Tejada y Picatoste, Pilar (coord.), *Frutas y castas «ilustradas»*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2003.

15. Navarro Hernández, Sofía, *El artificio de las castas y la verdad de la pintura: la serie de Miguel Cabrera*, tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D. F., 2017, p. 4.

Las primeras veces, los inicios

Desde los primeros contactos con las nuevas tierras y sus habitantes surgió la necesidad de transmitir aquello que se veía y se contaba. Quienes no atravesaban el océano dependían de relatos, textos e imágenes para conocer una realidad hasta entonces desconocida.

La información llegaba a través de cronistas, viajeros y otros intermediarios, incluso sin experiencia directa en esas tierras. Así, la idea de América se construyó a partir de experiencias ajenas, relatos transmitidos y formas de representación conocidas, condicionada por la mirada, los intereses y las ideas de quienes las transmitían.

Estas primeras imágenes se difundieron mediante textos, grabados y mapas, contribuyendo a configurar en Europa una determinada visión de estos territorios y sus habitantes. Su influencia trascendió el ámbito europeo, puesto que estos referentes fueron retomados y transformados en América a lo largo del tiempo.

Entre los primeros ejemplos relacionados con el nuevo género pictórico se encuentran las imágenes atribuidas a Manuel Arellano, de las que presentamos las dedicadas a los indios chichimecas.



FIG. 1. *Códice de trajes*, siglo XVI. Biblioteca Nacional de España, RES/256.
Imagen procedente de los fondos de la Biblioteca Nacional de España

Manuel Arellano

La vida y trayectoria de Manuel de Arellano (Ciudad de México, 1662-1722), hijo del pintor Antonio de Arellano, transcurrió durante uno de los periodos de mayor esplendor de la pintura novohispana. La escasez de datos documentales dificultaba conocer su entorno social, formación y trayectoria artística. El estudio de María Asunción Insaurralde Caballero, *La pintura a inicios del siglo XVIII novohispano. Estudio formal, tecnológico y documental de un grupo de obras y artífices: los Arellano*, permitió profundizar en el conocimiento de este linaje¹⁶.

El matrimonio de sus padres fue inscrito en el libro de «Matrimonio de castas», el bautismo de Manuel aparece en el de españoles¹⁷ lo que plantea la posibilidad de que su madre pudiera ser castiza. De ser así, al estar casada con un español, el hijo habría sido considerado legalmente o por su apariencia como tal. En la compleja jerarquía social del virreinato, ser —o ser reconocido como— español suponía una posición ventajosa.

Diversos documentos muestran que su vida y actividad profesional estuvieron vinculadas a comunidades indígenas como lo evidencia la elección de albaceas y encargos pictóricos para pueblos de indios. A su vez, trabajó para destacados miembros de la élite virreinal, instituciones eclesiásticas, nobles y virreyes, reflejo de la amplitud de su red de patronazgo y del reconocimiento alcanzado¹⁸.

Tuvo un proceso inquisitorial por la realización de fábulas con personajes desnudos, episodio que muestra su interés por temas alejados de la tradición religiosa¹⁹.

Su obra refleja la diversidad de géneros que desarrolló: pintura religiosa, retratos, vistas urbanas y composiciones profanas, además de participar en los inicios de una temática que alcanzaría gran desarrollo en la Nueva España: la pintura de castas.

Las obras presentadas en la exposición constituyen un antecedente fundamental del género. Aunque anticipan algunos de sus rasgos, no responden al modelo iconográfico y compositivo que se consolidaría posteriormente. Las figuras se representan en lienzos individualizados y no presentan mestizaje.

De lo que pudo ser un conjunto más amplio solo se conocen cuatro obras. Una perteneciente al Denver Art Museum, representa a una mujer mulata, incluye una inscripción, la fecha 1711 y la firma de Arellano²⁰. Otra, conocida únicamente por fotografía y actualmente en paradero desconocido, muestra

16. Insaurralde Caballero, María Asunción, *La pintura a inicios del siglo XVIII novohispano. Estudio formal, tecnológico y documental de un grupo de obras y artífices: Los Arellano*, tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D. F., 2018.

17. *Ibidem*, p. 53.

18. *Ibidem*, pp. 63-65

19. *Ibidem*, p. 201, 236

20. *Rendering of a Mulatta (Diceño de Mulata)* | Denver Art Museum

CAT. 1

Manuel de Arellano
Hombre chichimeca

1711

Óleo sobre lienzo

Ángulo superior derecho:

«Diceño de chichiMeca /
Natural del Partido del / PaRal»

Virreinato de Nueva España.

Escuela mexicana

Museo de América, Madrid,

2000/05/01



21. Katzew, Ilona, La pintura de castas. Representaciones raciales en el México del siglo XVIII, Madrid, Ediciones Turner, 2004, p. 10-11

22. Romero Asenjo, Rafael, «Un caso de reutilización de lienzo en dos obras de Arellano», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XX, n.º 72, 1998, pp. 143-148., p. 145

23. Insaurralde Caballero, María Asunción, 2018, p. 185.

24. Katzew, Ilona, 2004, p. 37.

25. García Sáiz, María Concepción, «"Que se tenga por blanco". El mestizaje americano y la pintura de castas», *Arqueología. América. Antropología: José Pérez de Barradas (1879-1981)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2008, pp. 351-368, p. 359.

a un mulato vestido como cochero, acompañado de un niño, incluye inscripción similar²¹.

Las dos conservadas en el Museo de América representan a un hombre y una mujer indígenas chichimecas, esta última acompañada por un niño, identificadas mediante inscripciones. Los estudios realizados durante su restauración revelaron pinturas subyacentes: en el retrato femenino apareció la parte superior de un arcángel san Miguel y, en el masculino, la inferior de la misma representación. Colocados apaisados, ambos formaban una única composición de Arellano²².

El hallazgo plantea que pudieron ser lienzos destinados a cortarse²³, práctica documentada posteriormente en el encargo de dieciséis representaciones en un único soporte, realizado por el obispo de Puebla, Juan Francisco Loaiza, a Luis Berrueco²⁴.

Las dos figuras responden a modelos idealizados y alegóricos de América realizados y difundidos por Europa en el siglo XVI²⁵. Adornos de plumas en cabeza y brazos, en lugar del tradicional faldellín, cubren su desnudez con pieles, asociadas a la condición salvaje del indígena. Ella se acompaña de un ave y el niño sostiene una mazorca, elementos que aluden a la riqueza y recursos atribuidos a esas tierras.



CAT. 2

Manuel de Arellano
Mujer chichimeca

1711

Óleo sobre lienzo

Ángulo superior derecho:

«Diceño de chichiMe / ca

Natural del Partido / del PaRal»

Virreinato de Nueva España.

Escuela mexicana

Museo de América, Madrid,

2000/05/02

La pareja encarna actitudes contrapuestas: la figura femenina transmite serenidad y dulzura cercanas a ciertas representaciones de una *madonna*, mientras que la masculina proyecta mayor firmeza y agresividad, acorde con los estereotipos del indígena²⁶. Ambos presentan el rostro tatuado.

El término chichimeca fue utilizado por los españoles para designar genéricamente a diversos pueblos indígenas del norte de la Nueva España. A menudo fueron descritos como bárbaros y ajenos al orden impuesto por la Corona²⁷.

Entre las representaciones virreinales de los indígenas destaca la obra, *Retrato de doña María Luisa de Toledo con acompañante indígena*, conservada actualmente en el Museo de América. Junto a la retratada aparece una mujer identificada como india chichimeca, con tatuajes en el rostro y las manos, rasgos que establecen una relación visual con las representaciones de Arellano²⁸.

La caracterización del indígena se construyó a partir de descripciones en cartas, crónicas y materiales cartográficos desde los primeros momentos de la expansión europea. Entre ellas destaca la conocida como *Carta colombina*, escrita por

²⁶. Gutiérrez Usillos, Andrés, «Transgresiones y marginalidad. El arte como reflejo de la visión del "otro". Modelos europeos para los cuadros de castas: Ter Brugghen y Wierix», *Libros de la Corte*, n.º extraordinario 5, 2017, pp. 185-208, p. 197.

²⁷. *Ibidem*.

²⁸. Gutiérrez Usillos, Andrés (coord.), *La hija del virrey. El mundo femenino novohispano en el siglo xvii*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2018.

29. Álvarez-Cienfuegos, Juan «La imagen del indio en los relatos iniciales de Indias», *Estudios del Pensamiento Novohispano. Memoria XVIII*. San Luis Potosí 2005, San Luis Potosí, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 2005, p. 23.

30. García Haro, Rebeca, «La mirada colonial y el trazado de un “Nuevo Mundo” en los libros de trajes renacentistas», *Temas Americanistas*, n.º 50, 2023, pp. 109-134, p. 112.

Cristóbal Colón en 1493 y dirigida a Luis de Santángel, con un texto que «...podemos considerar [...] como el primer documento que dio pie para moldear la imagen del indio»²⁹.

A partir de estas fuentes se difundieron rasgos visuales y descriptivos que contribuyeron a configurar la figura del indígena. Desde la segunda mitad del siglo XVI circularon repertorios dedicados a pueblos autóctonos de distintas regiones y a las diferentes formas de la denominada «indumentaria humana», acompañados de textos explicativos y producidos principalmente en áreas francesas, germánicas e italianas³⁰.

Un ejemplo es la obra conservada en la Biblioteca Nacional de España *Códices de trajes*, del siglo XVI, donde bajo el epígrafe de «In India» aparece una pareja acompañada por un niño, vestida con capas, faldellines y adornos de plumas multicolores, conforme a los estereotipos del indígena americano difundidos en Europa.



FIG. 2. Atribuido a Antonio Rodríguez Beltrán, *María Luisa de Toledo y una indígena*, ca. 1670. Óleo sobre lienzo, 205,7 x 126,5 cm, P003608, Madrid, Museo Nacional del Prado. Detalle.
© Archivo Fotográfico del Museo Nacional del Prado



FIG. 3. Luis Berruenco, *Castas*; *Español con negra, sale mulato*; *Generación de Yndios*; *Mulato con española, sale cuarterón*; *Español con Yndia sale mestiza*; *Cuarteron con Española, sale salta atras*; *Español con mestiza, sale castizo*; *Mulato con india, sale calpam mulato*; *Castizo con española, sale español*, 1750-1800. Óleo sobre lienzo. Virreinato de Nueva España. Escuela mexicana. Museo de América, Madrid, 2009/05/22

Modelos de representación

Las series de castas adoptaron distintas formas de organización, aunque el modelo más habitual estuvo constituido por dieciséis escenas independientes, realizadas sobre lienzo o, en algunos casos, sobre lámina de cobre. Cada una suele mostrar una pareja, generalmente formada por un hombre y una mujer de diferente origen o condición, acompañada por un tercer personaje infantil, presentado como fruto de su unión. De este modo, cada composición reúne a los progenitores y al descendiente y establece una secuencia de categorías de mestizaje.

Este esquema de dieciséis escenas no fue, sin embargo, una fórmula única ni invariable. Se conservan ejemplos que reducen o modifican su número, así como conjuntos en los que varias composiciones aparecen reunidas sobre un mismo soporte.

Entre estos últimos se encuentra la obra de Ignacio María Barreda Ordóñez, *Castas de Nueva España*, conservada en la Real Academia Española, en la que las distintas composiciones aparecen organizadas en dieciséis compartimentos o casillas. Incorpora, además, un grupo de indios mecos y diferentes escenas de paisaje. Otro ejemplo se localiza en el Museo Nacional del Virreinato de Tepotzotlán, donde las dieciséis representaciones se reúnen igualmente en un único soporte, como sucede también con algunas obras conservadas en colecciones particulares.

La obra de Luis de Mena, *Escena de castas con la Virgen de Guadalupe*, conservada en el Museo de América, reúne ocho escenas de mestizaje acompañadas por la imagen de la Virgen de Guadalupe y por distintos paisajes vinculados a la Ciudad de México. El conjunto incorpora, además, un bodegón de frutas, ampliando el contenido de la serie con elementos que permiten reconocer distintos aspectos del entorno novohispano.

Existen ejemplos que se apartan del modelo novohispano más habitual. Es el caso de la serie conservada en el Museo Nacional de Antropología, atribuida a Cristóbal Lozano, realizada en el virreinato del Perú y fechada entre 1771 y 1776. Encargada por el virrey Manuel Amat y Junyent, está formada por veinte lienzos. Este conjunto muestra que el número de composiciones podía variar en función del encargo y del contexto de producción.

La relación entre el número de escenas y su organización material resulta especialmente significativa en algunos encargos. Las dieciséis imágenes podían realizarse inicialmente sobre un único lienzo para ser cortadas posteriormente. La noticia de un encargo de estas características aparece recogida por Andrés de Arce y Miranda en 1746 y fue dada a conocer por Efraín Castro Morales en 1983. Según esta fuente, el obispo auxiliar de Puebla, Juan Francisco de Loaiza, encargó al pintor poblano Luis Berrueco un lienzo dividido en dieciséis tableros, destinado a ser enviado a España, en el que se representaban las distintas combinaciones de castas mediante grupos formados por padre, madre e hijo³¹.

Un ejemplo de esta disposición se conserva en el Museo de América: la serie firmada por Luis Berrueco, compuesta por dieciséis escenas de mestizaje, se distribuye actualmente en cuatro lienzos: dos reúnen dos escenas, otro cuatro y un tercero ocho, todos ellos dispuestos en dos registros superpuestos. Esta solución permite apreciar cómo una serie concebida como un conjunto podía presentar una organización material diferente de la habitual sucesión de lienzos independientes.

Estas variantes muestran que las pinturas de castas no respondieron a un único modelo de representación. Aunque las dieciséis escenas constituyen la estructura más característica, el número de composiciones, su disposición sobre uno o varios soportes y la incorporación de otros elementos –como paisajes, escenas de la vida cotidiana o imágenes religiosas– podían variar. La serie se convirtió en un formato flexible, capaz de adaptarse a las características del encargo, al lugar de destino y a las decisiones del pintor.

31. Castro Morales, Efraín, 1983, p. 680.

Luis de Mena

Luis de Mena, pintor del que se conservan escasas noticias tanto sobre su trayectoria profesional como sobre su vida personal, es conocido principalmente por algunas obras que permiten situar y comprender su periodo de producción artística «... firma “el 30 de junio de 1746” un lienzo de la iglesia del Niño Perdido de la ciudad poblana de Cholula [...] Otras obras son los retratos de *Cristóbal Muñoz* y *Bartolomé Ruiz*, de la iglesia de San Bernardino, de Taxco, y una *Nuestra Señora de Belén*, del Museo Nacional de Historia, todas ellas sin fecha»³², nos ha dejado una de las representaciones de las denominadas escenas de mestizaje, más singular al realizar su propia representación de una tipología, sin que conozcamos a qué responde esa “originalidad”.

Varios aspectos hacen única esta obra, «más alegórica que documental»³³, en cuanto a la representación en un mismo lienzo de las distintas uniones presididas por la Virgen de Guadalupe, aunando de esta manera una temática religiosa junto a una civil, yendo más allá al reunir otros géneros pictóricos como son el paisaje y el bodegón.

La imagen de la Virgen, cuyo reconocimiento pontificio como patrona fue en 1754, ya en 1746 se había realizado la jura del patronato sobre el virreinato, «expone de manera idealizada la manera en que la Guadalupeana ejerció su patronato sobre el mundo festivo, la diversidad interracial y los frutos de una tierra feraz y promisorio»³⁴.

En la parte superior, a ambos lados de la representación de la Virgen, se escenifican dos paisajes importantes para la vida social de la ciudad de México del siglo XVIII: a la izquierda la basílica de Guadalupe con una danza de matachines y en el lado derecho el paseo de Jamaica, lugar de esparcimiento, donde vemos gran concurrencia de personajes paseando, vendedores ambulantes, así como otros embarcados transportando pasajeros o productos con destino a la ciudad.

En el centro de la composición se presentan las escenas de las uniones étnicas formadas por tres personajes, dos adultos y uno infantil. Solo se han representado ocho escenas. Las figuras de cuerpo entero, mirando al espectador, sobre fondo neutro, tan solo dos están en un espacio interior. En los textos que acompañan a las imágenes la mujer siempre aparece citada la primera, lo que también es parte de su originalidad³⁵.

CAT. 3

Luis de Mena

Escena de castas con la Virgen de Guadalupe

Ca. 1750

Óleo sobre lienzo

Ángulo inferior derecho:

«Luis de Mena Fecit» (ilegible)

Virreinato de Nueva España.

Escuela mexicana

Museo de América, Madrid, 00026

32. García Sáiz, María Concepción, *La pintura colonial en el Museo de América. I: La escuela mexicana*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980, p. 83.

33. Cuadriello Jaime; Mues Orts, Paula (eds.), *Tan lejos, tan cerca. Guadalupe de México en España*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2025, p. 18.

34. *Ibidem.* p. 18.

35. García Sáiz, María Concepción, 1980, p. 83.



«Dansa de Matachines que asen à N. Sra. D Guadalupe»		«Paseo de Jamayca»		
«De española y Indio, nase Mestiso.»	«De esPañola y Mestiso, nase Castisa.»	«De Castisa y Español, nase Española.»	«De Negra y Español, nase Mulato.»	
«De esPañola y Mulato, nase Morisca»	«De Morisca y Español, nase Albino tornatras»	«De Mestisa y Yndio, nase Lobo»	«De Yndia y Lobo, nase Yndio»	
«Numero 1. Platano gineo	Numero 4 Gualiaba	Numero 7 Camote blanco.	Numero 10 Platano largo	Numero 13 mamei
Numero 2. Sapote blanco	Numero 5 Piña	Numero 8 Chirimolla.	Numero 11 Sapote prieto	Numero 14 cacaguates
Numero 3 Aguacate	Numero 6 Camote morado	Numero 9 Tuna	Numero 12 Tuna blanca	Numero 15 calabasa
Numero 16 Chaloote		Numero 17 Sapote borracho»		

Aparece un gran muestrario de indumentaria según el estatus social de los personajes y su etnia con modelos de tradición española, indígena, prendas utilizadas por la mujer africana como la saya de embrocar de la morisca, falda negra que se introducía por los hombros y cubría la parte superior del cuerpo y en ocasiones la cabeza.

Se representan las tres etnias principales: española, india y negra; los mestizajes que surgen a partir de la unión de la española y el indio: mestizo; la unión de la española con el mestizo: castiza; que en su unión con un español da como fruto una española.

En cuanto a la unión de la negra con el español: mulato; la unión de la española con el mulato da como fruto: morisca que unida al español nace albino o de nuevo el "torna atrás", cuya piel vuelve a ser blanca.

La unión de la primera generación de española e indio, la mestiza y de nuevo el indio nace lobo que, unido a una india, de nuevo regresa a la etnia principal: indio.



FIG. 4. Andrés de Islas, *De español y negra, mulata*, 1774. Óleo sobre lienzo. Virreinato de Nueva España. Escuela mexicana. Museo de América, Madrid, 11980/03/04

En la primera de las escenas se representa a la española junto con el indio bárbaro y como resultado de su unión el mestizo. La imagen del indígena es el estereotipo que se dio a conocer desde las primeras representaciones que se realizaron tras la llegada de los españoles, con tocado, faldellín de plumas y carcaj a la espalda, más irreales e idílicas que veraces.

En la estructura social jerarquizada del momento esta imagen incluida en la obra de Mena habla de una “trasgresión”, producida cuando por distintos motivos: casamiento, desarrollo de oficio y clientelas, etc., se elevaba el estatus social del personaje, como en este caso sucede con el indígena al unirse a la española. Las series suelen escenificar la unión del español con la india, ella modifica su imagen y se la representa a la moda española, en esta el indígena mantiene tanto su desnudez como su indumentaria y atributos³⁶.

Representa una unión no posible en el esquema social del momento, continuando la obra con parejas más semejantes a las otras series.³⁷

La escena que representa la unión entre una mujer negra y un hombre español, de cuya relación nace la mulata o el mulato, se desarrolla en el ámbito doméstico, concretamente en la cocina del hogar. A diferencia de otras, en las que estos mismos personajes protagonizan escenas de carácter violento o conflictivo, en este caso aparecen en una actitud serena y apacible, configurando una composición marcada por la tranquilidad y la armonía familiar. El hombre se sitúa junto a los fogones, sosteniendo un cucharón mientras levanta la tapa de una olla en la que se prepara la comida. La mujer, sentada en el suelo, dirige su mirada hacia él, mientras que el hijo ocupa un lugar en la escena sin establecer interacción directa con ninguno de los adultos.

En la parte inferior de la obra se dispone un amplio bodegón compuesto por una variada selección de frutos procedentes de las tierras americanas. Su inclusión responde al propósito de exhibir la riqueza y diversidad natural del Nuevo Mundo, mostrando especies que, en su mayoría, eran desconocidas para la sociedad europea de la época. Con el fin de facilitar su identificación, cada uno de los frutos aparece numerado y acompañado, en la parte inferior, de una leyenda en la que se indica su nombre.

Asimismo, en el ángulo inferior derecho, junto al bodegón, se localiza la firma del pintor, aunque su estado de conservación hace que resulte prácticamente ilegible.

36. Gutiérrez Usillos, Andrés, «Transgresiones y marginalidad. El arte como reflejo de la visión del “otro”. Modelos europeos para los cuadros de castas: Ter Brugghen y Wierix», *Libros de la Corte*, n.º extraordinario 5, 2017, pp. 185-208.

37. *El mestizaje americano*, Madrid, Ministerio de Cultura e Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1985, p. 68.

Ignacio María Barreda Ordóñez

Ignacio María Barreda y Ordóñez destacó principalmente por sus retratos, especialmente los realizados durante la última década del siglo XVIII. El historiador Manuel Toussaint destacó su estrecha relación con el Seminario de San Camilo y, por la cantidad de retratos de personajes vinculados a esta institución, sugirió que pudo ser una «especie de pintor oficial del seminario»³⁸. Es probable que compaginara su formación como bachiller en Filosofía con la práctica artística, como parece reflejar la firma de esta obra.

Son escasos los datos conocidos sobre su biografía. La documentación conservada en el Archivo General de la Nación de México vincula su actividad con el Tribunal de la Inquisición entre 1793 y 1794, periodo en el que habría realizado imágenes religiosas destinadas a las celdas de las cárceles secretas. Un recibo documenta el encargo de «cuatro efigies en negro, del Señor Crucificado con su Santísima Madre y San Juan, en cuatro encierros de las cárceles secretas; y la copia de Nuestra Señora de la Soledad de Madrid, en el tránsito para el torno, en el patio dellas»³⁹.

CAT. 4
Ignacio María Barreda Ordóñez
Castas de Nueva España
1777
Óleo sobre lienzo
Virreinato de Nueva España.
Escuela mexicana
Real Academia Española,
Madrid, N° P00054

38. Toussaint, Manuel, *Pintura colonial en México*, México, Imprenta Universitaria, 1965, p. 172.

39. Pineda Mendoza, Raquel, «Pintores novohispanos en el Tribunal de la Inquisición. Noticias documentales», *Imágenes. Revista Electrónica del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 21 de octubre de 2008

«De Español y Indio, Mestizo ò/Cholo.»	«De Español, y Mestizo, Castizo ó/Cuarteron.»	«De Castizo y Española, Español/Criollo.»	«De Negro y Española, Mulato.»
«De Mulato, y Española. Morisco.»	De Morisco y Española, Albina.»	«De Español, y Albina Tornatras./Negro.»	«De Tornatras y India Lobo ò/Zambo.»
«De Indio, y Loba. Chino»	De Chino, India, Zambaiga.»	«De Chino y Zambaiga. Cambujo.»	«De Chino. y Cambuja. Genizara.»
«De Chino y Genizara. Albarazado.»	«De Albarazado, y Negra. Calpamula.»	«De Albarazado y Calpamula. Gibaro.»	«De Gibaro y Albžda. Tenten el aire.»
«Tzapultepec.»	«Mecos, y Mecas cuias Castas, aunq̃ mu/chas, todas son semejantes.»		«Ystacalco» «Jamaica»
«Estas Castas de nueba España pintó (á instancias del Theniente Coronel de Exercito, Don/Antonio Rafael de Aguilera y Orense) Su dignissimo Amigo, y apasionado á este arte, Don/Ygnacio Maria Barreda y Ordoñes Br en Fphia, en Mexico á 18,,de Febrero del Año 1777,,»			

Su escena de castas destaca por reunir en un único soporte –un lienzo adherido a tabla–⁴⁰ una serie completa, organizada en dieciséis compartimentos delimitados por roleos vegetales. En ellos se representa la estructura habitual del género: una pareja y el fruto de su unión.

El artista introduce una variante singular al incorporar, en la parte inferior, un grupo de indígenas en lugar de la tradicional pareja con su descendencia. La composición se completa con un paisaje como marco visual y aporta unidad al conjunto. Las inscripciones, habituales en este género, identifican las uniones representadas y, en algunos casos, aportan información adicional sobre los personajes y su entorno.

Así ocurre con la escena dedicada al grupo de los indios mecos, cuya leyenda señala que, pese a la existencia de numerosas castas, todas presentan rasgos similares. La denominación «mecos» se empleaba para referirse a diversos grupos indígenas, especialmente aquellos asentados en las regiones septentrionales de Nueva España, y se relacionaba con términos como «chichimecas» o «bárbaros». Del mismo modo, el artista identifica algunos de los paisajes –Chapultepec, Iztacalco y Jamaica–, proporcionando valiosas referencias geográficas sobre los lugares que sirven de marco a las diferentes escenas.

Especial relevancia adquiere la inscripción que recoge la autoría del lienzo, el nombre de su comitente y la fecha de ejecución. Aunque la documentación histórica permite conocer el encargo de otras series de castas, en este caso es la propia obra la que ofrece esa información de manera explícita. Gracias a ella podemos conocer el origen de las castas representadas, quién promovió la realización del conjunto –don Antonio Rafael de Aguilera y Orense, teniente coronel del ejército español–, quién fue su autor –Ignacio María Barreda y Ordóñez–, y cuándo y dónde fue ejecutado: México en 1777. Estos datos constituyen una fuente de especial interés para profundizar tanto en la identidad de las personas mencionadas como en el contexto histórico en el que se creó la pintura.

Cabe destacar que esta obra, realizada en el último cuarto del siglo XVIII, representa las distintas escenas en espacios definidos y no sobre fondos neutros, un recurso que aporta un mayor carácter narrativo a la serie. Algunas composiciones transcurren en exteriores y muestran actividades cotidianas, como paseos o meriendas, mientras que otras ilustran oficios. Estas elecciones contribuyen a mostrar las diferencias de estatus asociadas a la naturaleza de las uniones y encuentran también un reflejo en la indumentaria de hombres y mujeres, cuidadosamente diferenciada según su condición social.

Resulta especialmente relevante conocer la trayectoria de la obra a través de la documentación conservada en la Real Academia Española. Según esta fuente, la pintura perteneció a José Carrera, ministro plenipotenciario de Guatemala y miembro correspondiente de la institución. En diciembre de 1893, Carrera cedió temporalmente la obra al también académico correspondiente Daniel de Cortázar, quien posteriormente ocuparía una plaza de número, con el propósito de ilustrar las cédulas

40. Quintana, Covadonga de, «La colección de pinturas de la Real Academia Española», *Boletín de Información Lingüística de la Real Academia Española*, n.º 25, 2025, p. 171.

lexicográficas que estaba preparando, en las que recogía las definiciones de las castas de Nueva España.

La misma publicación señala que la obra debió de ingresar en la Real Academia Española poco después, probablemente en 1894, mediante donación⁴¹.

Asimismo, el acta de la sesión académica celebrada el 28 de diciembre de 1893 confirma la presencia de la obra en la corporación y pone de manifiesto el interés que despertó como documento visual vinculado a los estudios lexicográficos. La pintura fue valorada no solo por su carácter artístico, sino también por su capacidad para aportar información sobre las categorías sociales del mundo colonial hispánico, en un momento en que estas representaciones eran utilizadas como fuentes para la elaboración del conocimiento histórico y lingüístico a finales del siglo XIX⁴².

El acta recoge la presentación del cuadro en los siguientes términos:

«Acto continuo examinó la Academia cédulas del Señor Don Daniel de Cortázar, oyendo con mucho gusto las explicaciones que acerca de ellas dio este señor y teniendo a la vista un muy curioso cuadro que para tal efecto había prestado a nuestro docto y laborioso correspondiente el Señor Don José Carrera, Ministro plenipotenciario de Guatemala. En dicho cuadro pintado en México en 1777 por Don Ignacio María Barreda y Ordóñez, se representan tipos de castas de Nueva España que llevan al pie sus respectivas denominaciones»⁴³.

Una obra singular por las circunstancias señaladas, ampliamente conocida gracias a su participación en numerosas exposiciones y a la difusión de su imagen en múltiples publicaciones. Sin embargo, a medida que se profundiza en su estudio, siguen apareciendo nuevos datos que permiten ampliar nuestro conocimiento, tanto sobre su autor como sobre las circunstancias de su llegada a la Península.

41. *Ibíd.*, p. 172.

42. *Ibíd.*, p. 172-173.

43. *Ibíd.*, p. 172-173.

Contemplar la escena

No hay mejor manera de acercarse a este género pictórico que detenerse en las obras y observarlas con atención. Podemos preguntarnos quiénes son los personajes representados, cómo visten, qué objetos los acompañan, qué joyas y adornos lucen, cómo son los espacios domésticos en los que transcurre su vida cotidiana, qué actividades realizan y qué elementos aparecen en sus cocinas y lugares de trabajo.

Una de estas series, anónima, de calidad desigual respecto a las obras de los grandes maestros del género, resulta especialmente reveladora por la cantidad de detalles que ofrece. A través de sus escenas podemos acercarnos a algunos aspectos de la vida novohispana del siglo XVIII y a la manera en que fueron plasmados en estas imágenes. Pero estas no deben entenderse como un reflejo directo y fiel de aquella realidad. Como sucede con cualquier representación, lo que muestran está condicionado por las decisiones del pintor, por las convenciones del género y por los estereotipos que se habían ido construyendo en torno a las poblaciones y a la sociedad de la América española.

Las escenas ofrecen así una doble posibilidad de lectura: permiten observar una sociedad y, al mismo tiempo, descubrir la mirada con la que esa sociedad fue representada. Algunos de los elementos que hoy interpretamos como testimonios de la vida cotidiana pudieron responder a modelos imaginados o idealizados y a una idea de América destinada, en buena medida, a satisfacer la curiosidad de quienes contemplaban estas pinturas al otro lado del Atlántico.

Por eso, más que buscar en ellas una descripción exacta de la realidad, esta sección propone mirarlas como documentos de una forma de representar el mestizaje, atendiendo tanto a lo que muestran como a aquello que sus imágenes construyen.

FIG. 5. Anónima, *Serie de pintura de castas*, 1775-1800.
Óleo sobre lienzo. Virreinato de Nueva España. Escuela mexicana.
Museo de América, Madrid, 2009/05/01-2009/05/18



«Demonstracion de la Danza de los Indios»
Museo de América, Madrid, 2009/05/18

Serie anónima

A finales del siglo XVIII, las composiciones muestran distintos ámbitos de la vida cotidiana, desde escenas de ocio y paseo hasta momentos de convivencia y actividades vinculadas a diferentes oficios. Esta diversidad trasciende la mera identificación de las combinaciones de castas y ofrece una visión más amplia de la sociedad novohispana y de su forma de vida.

Serie anónima de finales del siglo XVIII destaca por el detallismo de sus lienzos. A pesar de su pequeño formato, el artista presta especial atención a la indumentaria, la joyería y los objetos vinculados a las actividades de los personajes. Esta minuciosidad permite acercarse a los ambientes, costumbres y cultura material de la Nueva España, convirtiendo el conjunto en un valioso testimonio visual de la vida cotidiana.

El conjunto fue dado a conocer por María Concepción García Sáiz, una de las principales especialistas en el estudio de la pintura de castas⁴⁴. En el momento de su publicación pertenecía a una colección particular y, posteriormente, fue adquirido por el Estado para el Museo de América.

Está formado por dieciocho pinturas, diecisiete corresponden a escenas de mestizaje. En ellas se sigue una estructura compositiva basada en dos adultos y un personaje infantil, a partir de las tres principales categorías étnicas del sistema de castas novohispano: español, indio y negro. Muestran las diferentes combinaciones resultantes de estas uniones y permiten

CAT. 5-22 Y FIG. 5
Anónima
Serie de pintura de castas
1775-1800
Óleo sobre lienzo
Virreinato de Nueva España.
Escuela mexicana
Museo de América, Madrid,
2009/05/01-2009/05/18

44. García Sáiz, María Concepción, «Nuevas precisiones sobre la pintura de castas», *Cuadernos de Arte Colonial*, n.º 8, 1992, pp. 77-104.

«1,,/De Español. é India./Mestizo» Museo de América, Madrid, 2009/05/01	«2,,/De Mestizo y Espa/ñola, Castiza» Museo de América, Madrid, 2009/05/02	«3,,/De Español y Casti/za. Española» Museo de América, Madrid, 2009/05/03
«4,,/De Mestizo e India,/ Mestindia» Museo de América, Madrid, 2009/05/04	«5,,/De Mestindio, y Cas/tiza, collote» Museo de América, Madrid, 2009/05/05	«6,,/De Collota, e Indio./ Chamiza» Museo de América, Madrid, 2009/05/06
«7,,/De Español, y Negra/ Mulata» Museo de América, Madrid, 2009/05/07	«8,,/De Español, y Mula/ta, Morisco» Museo de América, Madrid, 2009/05/08	«9,,/De Español, y Moris/ca, Albina» Museo de América, Madrid, 2009/05/09
«10,,/De Español, e Albi/na, Torna atras» Museo de América, Madrid, 2009/05/10	«11,,/De Negro, è India,/ Lobo» Museo de América, Madrid, 2009/05/11	«12,,/De Lobo, è India, Sam/baigo.» Museo de América, Madrid, 2009/05/12
«13,,/De Sambaigo. è India. Cambujo.» Museo de América, Madrid, 2009/05/13	«14,,/De Cambujo, y Mula/ta, Albarazáda.» Museo de América, Madrid, 2009/05/14	«15,,/De Albarazado,y/Mulata. Barcino.» Museo de América, Madrid, 2009/05/15
«16,,/De Barcino, y Mulata, Tor/na átras de pelo lizo,» Museo de América, Madrid, 2009/05/16	«Indios Barbaros» Museo de América, Madrid, 2009/05/17	«Demonstracion de la Danza de los Indios» Museo de América, Madrid, 2009/05/18





«10,/,/De Español, e Albi/na, Torna atras»
Museo de América, Madrid, 2009/05/10

CAT. 15
Anónima
Serie de pintura de castas
1775-1800
Óleo sobre lienzo
Virreinato de Nueva España.
Escuela mexicana
Museo de América, Madrid,
2009/05/01-2009/05/18

apreciar tanto la caracterización de los personajes como los contextos, actividades y objetos asociados a cada uno de ellos.

Hasta la composición número dieciséis, las pinturas presentan una cartela azul en la parte inferior central, en la que se identifican las denominaciones. Las dos restantes carecen de numeración y sus títulos aparecen directamente sobre la pintura.

Los personajes se caracterizan por su indumentaria, en la que conviven distintas tradiciones: prendas de origen indígena, el huipil; moda española, la basquiña; origen africano, la saya de embrocar. Los hombres visten chupa, casaca, capa, camisa y calzones, elementos que permiten reconocer las modas y diferencias sociales de la época.

La joyería recibe también un tratamiento minucioso. Botonaduras, hebillas, tocados con pedrería, *ahogadores*, *joyas de pescuezo*, pendientes y brazaletes en los que destacan las cuentas blancas, rojas y negras⁴⁵.

Entre los adornos corporales aparece el *chiquiador* o *chiqueador*, pequeño círculo que algunas mujeres llevaban en la sien, realizado en terciopelo, carey o plata. De carácter principalmente ornamental, su presencia tanto en América como en Europa evidencia la circulación de modas, costumbres y objetos entre ambos lados del Atlántico.

Las actividades representadas constituyen otro de los atractivos. Vendedores ambulantes, sastres, barberos, zapateros, sombrereros o bordadores aparecen entregados a sus oficios, acompañados de los gestos y herramientas propias de cada actividad. También los objetos que ocupan casas y puestos —cerámicas, lozas, cestas, zapatos, estampas y otros utensilios— contribuyen a construir un retrato de la sociedad novohispana y de las formas de vida cotidiana.

45. Arbeteta Mira, Letizia, «Precisiones iconográficas sobre algunas pinturas de la colección del Museo de América, basadas en el estudio de la joyería representada», *Anales del Museo de América*, 15, 2007, pp. 141-172.

La obra «Indios Bárbaros» representa a dos adultos y un niño en un paisaje rocoso. La pareja aparece parcialmente desnuda, cubierta por faldellín y adornos de plumas, siguiendo una imagen estereotipada del indígena heredada de las representaciones del siglo xvi. La mujer luce un collar de varias vueltas de piedras rojas, alternando con blancas, y pendientes de *chorrera*; el niño descansa en una hamaca de rejilla suspendida de un árbol.

La decimoctava pintura lleva la inscripción «Demonstracion de la Danza de los Indios», representa la danza del *mitote*, de origen prehispánico y vigente durante el periodo colonial, aunque adaptada a nuevos contextos y significados.

En el centro aparece un personaje con corona, faldellín de plumas y pectoral con la figura del águila y el nopal, rodeado por cuatro hombres y cuatro mujeres, vestidos con indumentaria de la época. Todos portan maracas y plumas. Su presencia amplía el repertorio más allá de las escenas de mestizaje y evidencia el interés por representar manifestaciones de la cultura indígena⁴⁶.

El *mitote* adquirió una dimensión política en ceremonias públicas vinculadas a la monarquía y al gobierno virreinal. Su presencia en celebraciones como las organizadas con motivo de la llegada de los virreyes contribuía al «refrendo del pacto colonial»⁴⁷.

En la cuarta escena, un bordador enhebra la aguja mientras trabaja un motivo floral, acompañado de tijeras e hilos. A su lado, la madre juega con la hija utilizando una pluma. Como en otras estancias, las paredes aparecen decoradas con algunos grabados, cuya presencia evidencia la circulación de las estampas como modelos o elementos decorativos.

En un espacio exterior la octava escena presenta a una mujer mulata que viste una saya de embrocarse, utilizada por mujeres africanas y sus descendientes. Generalmente negra o gris, se colocaba sobre los hombros, sujeta por un broche. Las fuentes pictóricas y documentales sitúan su uso principalmente durante el siglo xviii. Existen referencias a su uso entre las mujeres bereberes del norte de África⁴⁸.

La décima nos presenta a una mujer albina. Además de la blancura de su tez, destaca la representación de sus ojos, cuya pigmentación clara y posibles alteraciones visuales parecen haber sido observadas y trasladadas al rostro.

Así podríamos continuar descubriendo detalles que nos hablan de la sociedad del siglo xviii en Nueva España: sus oficios, vestidos, adornos, objetos, costumbres y espacios de convivencia. Pero también de cómo aquella sociedad quería representarse y ser vista, en relación con las formas que los poderes novohispanos ordenaban y clasificaban la diversidad de su población.

Estas representaciones deben entenderse, además, en un marco más amplio, en el que desde la Península también existía un interés por conocer, clasificar y representar la sociedad de los territorios americanos. En estas dieciocho imágenes conviven, por tanto, la observación de lo cotidiano y la construcción de una imagen social: lo que se veía en las calles y en las casas y aquello que se quería mostrar de Nueva España a propios y extraños.

46. Katzew, Ilona, *La pintura de castas. Representaciones raciales en el México del siglo xviii*, Madrid, Ediciones Turner, 2004, pp. 169-171.

47. Cuadriello, Jaime, «El origen del reino y la configuración de su empresa: episodios y alegorías del triunfo y fundación», *Los pinceles de la historia: El origen del reino de la Nueva España, 1680-1750*, México, Museo Nacional de Arte, 1999, pp. 60-62.

48. Velázquez Gutiérrez, María Elisa. *Mujeres de origen africano en la capital novohispana, siglos xvii y xviii*, México, D. F. Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2006. P. 446

La mano del artista



FIG. 6. Atribuido a José de Ibarra, *De español y morisca, albino*, ca. 1725. Óleo sobre lienzo. Virreinato de Nueva España. Escuela mexicana. Museo de América, Madrid, 1995/04/04

Una vez presentadas las características de este género pictórico, su forma de composición, las distintas maneras en que se organizaron las series y el modo en que algunas de ellas llegaron a la Península, podemos detenernos ahora en quienes hicieron posible estas imágenes. ¿Quiénes fueron los artistas que las pintaron? ¿Qué sabemos de ellos? ¿Qué lugar ocuparon las pinturas de castas dentro de sus trayectorias?

A lo largo de esta exposición han aparecido ya algunos nombres vinculados a estas obras. Juan Rodríguez Juárez, José de Ibarra, Miguel Cabrera, Luis Berrueco, Luis de Mena o Cristóbal Lozano, entre otros, participaron en la producción de pinturas de castas o han sido relacionados con ellas, pero son muchos más los que podemos nombrar: José de Páez, Andrés de Islas, José Joaquín Magón. Sus obras muestran que este género no fue ajeno a la actividad de pintores de reconocido prestigio, aunque tampoco estuvo reservado exclusivamente a los grandes maestros.

Muchas de las series conservadas permanecen, sin embargo, anónimas. En numerosos casos no ha sido posible establecer todavía una atribución segura, y otras propuestas de autoría continúan siendo objeto de estudio y revisión. La identificación de los pintores constituye una de las cuestiones abiertas de la investigación sobre este conjunto de obras y plantea, además, preguntas sobre la organización de los talleres, la colaboración entre artistas y la circulación de modelos e imágenes.

Conocer la mano que hay detrás de cada pintura permite, por tanto, acercarnos a las series de castas desde otra perspectiva. No se trata únicamente de saber quién las pintó, sino de comprender cómo se produjeron estas imágenes, qué artistas participaron en su creación y qué papel desempeñaron dentro de la pintura novohispana del siglo XVIII.

Esta sección reúne algunos de esos nombres y propone examinar sus obras, sus firmas y las atribuciones que la investigación ha ido estableciendo, sin olvidar que, en muchos casos, la identidad del artista continúa siendo una pregunta abierta.

Juan Rodríguez Juárez

El pintor al que se le atribuye la obra presentada, Juan Rodríguez Juárez, es natural de la Ciudad de México, nace en 1675 y fallece en 1728.

Pertenece a una de las familias más relevantes de la pintura novohispana. Por vía materna descende de Luis Juárez, su hijo José Juárez fue padre de Antonia Juárez que casó con el pintor Antonio Rodríguez padres de Nicolás y Juan Rodríguez Juárez dos de los pintores más relevantes de finales del siglo xvii y primer cuarto del siglo xviii, protagonistas del cambio de siglo y los gustos en la pintura.

Desarrolló tanto pintura religiosa como retrato destacando los realizados a los virreyes del momento, como el del duque de Linares, Fernando de Alencastre Noroña y Silva, virrey de Nueva España entre 1711 y 1716.

De él recibió el encargo de realizar «la primera y más espectacular serie de pinturas de castas para medir la calidad racial de la población [...] y desde luego, para satisfacer la curiosidad del naciente género costumbrista en España»⁴⁹.

Unos años antes se fechan las obras de Manuel Arrellano dedicadas a indios chichimecas y a mulatos, reconocidas como modelos tempranos de los que surgiría este nuevo género pictórico en el siglo xviii⁵⁰. La serie de Juárez constituye el primer ejemplo y el punto de partida de una composición que sería repetida a lo largo del siglo⁵¹. Estas coincidencias adquieren especial interés a la luz de la posible relación profesional entre ambos pintores⁵².

Mucho más que pintor, «a él se debe la implantación de un sistema de “academias de profesores” hacia 1722 o antes, que originó el olvido paulatino de la restrictiva estructura gremial»⁵³.

Junto a su hermano Nicolás creó una academia de pintura «en particular la de la década de 1720 de la cual hasta ahora no tenemos noticias acerca de pretensiones mayores, deben verse como agrupaciones de carácter más o menos libre, enfocadas a la discusión de herramientas formales y su aplicación, así como a la consecución de objetivos técnicos y quizá simbólicos. Ese espíritu de agrupación flexible hace difícil cuantificar sus logros, pero creo que aún así son reconocibles en las obras de los artistas que la formaron».⁵⁴

49. Cuadriello, Jaime, *España/ Nueva España. El arte de la pintura en cuatro tiempos*, Madrid, Abada Editores y Museo Nacional del Prado, 2022, pp. 135-136.

50. García Sáiz, María Concepción, «“Que se tenga por blanco”. El mestizaje americano y la pintura de castas», *Arqueología. América. Antropología*: José Pérez de Barradas (1879-1981), Madrid, Ministerio de Cultura, 2008, pp. 351-368, p. 359.

51. González Esparza, Víctor, «Las pinturas de castas o el obscuro objeto del deseo», *Cuadernos de Historia del Arte*, n.º 39, NE n.º 14, 2022, pp. 23-97, p. 45.

52. Katzew, Ilona, *La pintura de castas. Representaciones raciales en el México del siglo xviii*, Madrid, Ediciones Turner, 2004, p. 71.

53. Cuadriello, Jaime. 2022, p. 130.

54. Mues Orts, Paula Renata, *El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados*, tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D. F., 2009, p. 73-74



CAT. 23

Atribuido a Juan Rodríguez Juárez

Indios mexicanos

Ca. 1715

Óleo sobre lienzo

Parte superior central «INDIOS MEXICANOS»

Virreinato de Nueva España. Escuela mexicana

Museo de América, Madrid, 2022/04/01



FIG. 7. Atribuido a Juan Rodríguez Juárez, *Desposorios de indios*, ca. 1720. Óleo sobre lienzo. Virreinato de Nueva España. Escuela mexicana. Museo de América, Madrid, 2002/01/01

La escena de los *Indios mexicanos* nos presenta a tres figuras en tres cuartos, sobre un fondo exterior neutro.

En una colección particular de Inglaterra, BreamoreHouse, Hampshire, se conservan catorce obras que siguen el mismo modelo que las dos pinturas de castas pertenecientes al Museo de América siendo atribuidas a Juan Rodríguez Juárez⁵⁵. Una de ellas también representa a los *Indios mexicanos*.

Ambas escenas comparten el mismo título y presentan a sus protagonistas de forma muy semejante. Las tres figuras se encuentran en movimiento, caminando hacia la izquierda. La mujer viste un huipil con los mismos motivos decorativos y las mismas tonalidades azuladas y anaranjadas sobre blanco. Lleva el cabello recogido en la parte superior con una cinta y mantiene el brazo izquierdo levantado, en actitud de señalar con la mano. Completa su indumentaria con un aderezo de pendientes y collar de corales.

El hombre, cubierto con una tilma, porta un cesto a su espalda sujeto por una cinta que pasa por la frente, el mecapal, en el que transporta diversos productos frutales y vegetales de la tierra. La principal diferencia respecto a la obra del Museo de América reside en la figura infantil: mientras que en la pintura conservada en Breamore House participa del movimiento del grupo, en la del Museo de América sostiene entre sus manos una batea con frutos y aparece representada de frente, mirando directamente al espectador y reclamando así su atención hacia la escena.

55. Katzew, Illona. 2004, p. 15.

Otra obra atribuida a Juan Rodríguez Juárez y relacionada con el tema que se presenta, pudo ser creada como cierre de una serie⁵⁶, es el lienzo titulado *Desposorios de indios* en donde se retrata una boda indígena. El tema que se muestra, así como el realismo al tratar los personajes y la posible pertenencia a una serie, la hace una obra excepcional y casi única; no se representa una escena irreal, con influencia europea, es realista y cercana a «una escena de género»⁵⁷.

Los cuatro personajes que ocupan el centro de la composición aparecen ricamente ataviados con indumentarias que combinan elementos de tradición indígena y española. La pareja protagonista probablemente pertenecería a la élite indígena, mientras que los padrinos serían de origen español. La novia viste un huipil profusamente decorado con ricos bordados y encajes de influencia europea, muy similar al que luce la india mexicana en otras representaciones. La madrina, por su parte, lleva un justillo ajustado a la cintura y una falda larga, conforme a la moda española de la época.

Los ricos aderezos florales que adornan las cabezas, las guirnaldas que descienden sobre el pecho y palmas que sostienen en las manos, son elementos que refuerzan el carácter ceremonial de la escena.

Dos ancianas indígenas se sitúan detrás de los protagonistas con ramos de flores, y delante de ellos se representa una mascarada con música de chirimía y tambor, la danza de un bufón en el suelo con látigo y pandereta y el personaje principal, frente a los novios, cubierto por una máscara, bailando al son de su pandereta.

Al fondo se distinguen dos personajes, uno de ellos transportando el pulque en un odre, bebida esencial en estos actos, con el mecapal en la cabeza tal y como lo lleva el indio mexicano de la escena de castas⁵⁸.

56. Ibidem, p. 178.

57. Curiel, Gustavo; Ramírez, Fausto; Rubial García, Antonio; Velázquez Guadarrama, Angélica, *Pintura y vida cotidiana en México, 1650-1950*, México, D. F., Fomento Cultural Banamex y CONACULTA, 1999, p. 141.

58. Detallada descripción de la escena en Curiel, Gustavo y Rubial, Antonio «Los espejos de lo propio: ritos públicos y usos privados en la pintura virreinal» en *Pintura y vida cotidiana en México, 1650-1950*. México, Fomento Cultural Banamex, Conaculta, 1999, p. 141-142.

José de Ibarra

José de Ibarra nació en Guadalajara, Nueva España, hacia 1685 y desarrolló parte de su carrera en Ciudad de México, desde donde atendió importantes encargos para distintos centros del virreinato, entre ellos Puebla o Tepotzotlán. Su producción comprendió ciclos pictóricos para iglesias, retablos, además de retratos de destacadas autoridades civiles y eclesiásticas, entre ellas varios virreyes.

De ascendencia africana, su padre era morisco y su madre mulata⁵⁹, Ibarra experimentó un notable ascenso social y profesional, hasta ser identificado documentalmente como español. A ello contribuyó el prestigio de sus comitentes, la calidad y originalidad de su pintura y, la capacidad para establecer sólidas redes de colaboración con otros artistas⁶⁰.

Es probable que su padre, Ignacio de Ibarra, eligiera al pintor Juan Correa como maestro para su hijo. La relación pudo verse favorecida por el vínculo profesional existente entre las familias, ambos padres eran barberos, y por su común ascendencia africana⁶¹. Correa pudo constituir no solo una figura decisiva en la formación artística, sino también un modelo de promoción social y profesional⁶².

Trabajó como oficial en el taller de Juan Rodríguez Juárez, probablemente desde 1716 hasta el fallecimiento de este en 1728. Ese mismo año alcanzó la condición de maestro independiente⁶³ y comenzó a firmar sus propias obras.

Ocupó un lugar fundamental en la evolución de la pintura novohispana del siglo XVIII. Sirve de puente entre la generación de los hermanos Rodríguez Juárez y Manuel de Arellano y la de Miguel Cabrera, José de Alcívar o Juan Patricio Morlete Ruiz, quienes dominarían el panorama pictórico de la segunda mitad del siglo⁶⁴.

Su relevancia trascendió la práctica artística. En 1753 comenzó a gestarse una iniciativa destinada a establecer una academia de pintura en la Ciudad de México, se formalizó en 1754 con José de Ibarra como director. El proyecto retomaba las aspiraciones planteadas décadas antes por los Rodríguez Juárez y perseguía un objetivo fundamental: mejorar la formación de los artistas y reivindicar la pintura como un arte liberal. Aunque no obtuvo el patrocinio de la Corona, reflejaba el deseo de equiparar las instituciones novohispanas a las academias

CAT. 24

Atribuido a José de Ibarra
De mestizo y española, castizo

Ca. 1725

Óleo sobre lienzo

Parte inferior central «De Mestizo, y Española, Castizo»
Virreinato de Nueva España.
Escuela mexicana
Museo de América, Madrid,
1995/04/02

59. Mues Orts, Paula Renata, *El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados*, tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D. F., 2009, p. 75.

60. *Ibidem*, p. 151.

61. *Ibidem*, p. 44-45.

62. *Ibidem*, p. 56.

63. *Ibidem*, p. 70-71

64. Katzew, Ilona, *La pintura de castas. Representaciones raciales en el México del siglo XVIII*, Madrid, Ediciones Turner, 2004, p. 17.



europeas. Varios de sus participantes cultivaron también la pintura de castas, lo que permite plantear la posible influencia de Ibarra en el desarrollo y difusión del género⁶⁵.

El cuadro presentado, atribuido a José de Ibarra, pertenece a una serie de la que se conocen nueve obras, siete conservadas en el Museo de América. La composición reúne a tres figuras: la mujer viste camisa blanca y falda parda, cubre los hombros con un rebozo y sujeta una mantilla negra sobre la cabeza. Lleva un collar de una vuelta de piedras blancas, pendientes y un *chiquiador* en la sien. El hombre viste casaca, capa y faja roja, mientras que el niño lleva un atuendo semejante. La variedad cromática y la riqueza de las prendas y adornos reciben especial atención. La mujer dirige la mirada hacia el hombre, mientras el niño mira al espectador.

Estas obras de Ibarra se relacionan con la serie de Juan Rodríguez Juárez⁶⁶. La vinculación del discípulo con su maestro permite considerar que pudo conocer este precedente y tomar alguno de sus planteamientos como punto de partida, aunque introduciendo importantes novedades como la representación de figuras de cuerpo entero y escenarios más desarrollados, con arquitecturas, objetos y elementos vinculados a las actividades cotidianas. Los cuadros no están numerados, por lo que no es posible determinar cuántas obras componían originalmente el conjunto. La identificación de cada combinación aparece en la parte inferior de los lienzos.

La calidad técnica constituye uno de sus principales atractivos. Ibarra presta especial atención a los rostros y a la caracterización de los individuos, así como a sus indumentarias y peinados y complementos que adquieren un papel relevante en la construcción de cada composición.

A diferencia de otras series en las que aparecen escenas de conflicto o violencia, sus composiciones muestran generalmente situaciones cotidianas y apacibles. Los protagonistas se sitúan en exteriores o espacios domésticos y participan en actividades relacionadas con el paseo, el ocio y la vida cotidiana.

En «*De español y morisca, albino*», los personajes aparecen sentados en un entorno campestre mientras comen un platillo tradicional, los tamales. La disposición de las figuras y la variedad de objetos contribuyen a crear una composición costumbrista, en la que la actividad representada adquiere tanta importancia como las propias figuras.

Las pinturas de castas constituyen un muestrario de indumentaria y joyería. Los adornos contribuyen a la caracterización social y permiten observar diferencias entre hombres y mujeres. Ibarra se muestra más contenido que otros pintores contemporáneos en el uso de estos accesorios. Sus personajes aparecen escasamente adornados y, cuando incorporan alguna pieza, suelen ser elementos sencillos, como collares o pendientes. Esta sobriedad constituye otro de los rasgos distintivos de su obra⁶⁷.

FIG. 8. Atribuido a José de Ibarra, *De español y negra, mulato*, ca. 1725. Óleo sobre lienzo. Virreinato de Nueva España. Escuela mexicana. Museo de América, Madrid, 1995/04/05

⁶⁵. Ibidem.

⁶⁶. Ibidem, p. 16.

⁶⁷. Arbeteta Mira, Letizia, «Precisiones iconográficas sobre algunas pinturas de la colección del Museo de América, basadas en el estudio de la joyería representada», *Anales del Museo de América*, 15, 2007, pp. 141-172, p. 157.



Miguel Cabrera

A pesar de su reconocimiento y amplia actividad artística, son escasas las noticias sobre la biografía de Miguel Cabrera. Recibió numerosos encargos de instituciones religiosas y particulares, participó en el estudio del ayate con la imagen de la Virgen de Guadalupe y consolidó un amplio taller durante las décadas centrales del siglo XVIII.

Se han planteado distintas hipótesis sobre su nacimiento en Antequera, actual Oaxaca, situándolo entre 1710 y 1720⁶⁸, posiblemente en 1710⁶⁹. Murió en la Ciudad de México en 1768.

José de Ibarra, Juan Patricio Morlete y Miguel Cabrera pudieron pertenecer a alguno de los grupos sociales que representaron en sus pinturas de castas. El primero fue registrado como mulato, el segundo como mestizo y Cabrera pudo tener un origen mulato o mestizo, aunque en su matrimonio figura como «español»⁷⁰. Los tres alcanzaron reconocimiento profesional y acabaron siendo identificados socialmente como españoles.

Destaca la vinculación de Cabrera con la Compañía de Jesús⁷¹, para la que trabajó entre 1747 y 1749⁷² en distintas sedes: San Francisco Javier de Tepotzotlán, Santa Prisca de Taxco y la Casa Profesa de la Ciudad de México⁷³. Esta relación permite aproximarse al entorno intelectual en el que se desenvolvió el artista.

Asimismo, cultivó la escritura con la obra *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*, obra publicada en 1756 y fundamental para comprender la pintura y la religiosidad novohispanas del siglo XVIII.

En 1751 se reunieron en el Santuario de Nuestra Señora de Guadalupe «los pintores de más crédito que hay en México», para examinar la sagrada imagen conforme a las reglas del arte de la pintura y determinar «si podían ser obra de la industria humana semejantes maravillas». Participaron, entre otros, Ibarra, Morlete, Francisco Antonio Vallejo, José de Alzibar y Cabrera, quien redactó el informe con las conclusiones del examen⁷⁴.

En *Maravilla americana*, Cabrera analiza el ayate y la imagen como argumentos de su carácter sagrado a la vez que reivindica la pintura como una profesión especializada. Asimismo, exalta lo mexicano y la identidad novohispana vinculándolos a la singularidad de la aparición de la Virgen⁷⁵.

68. Alcalá, Luisa Elena, «Miguel Cabrera y la congregación de la Purísima», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 33, n.º 99, 2011, pp. 111-136, p. 130.

69. García Sáiz, María Concepción, *La pintura colonial en el Museo de América. I: La escuela mexicana*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980, p. 30.

70. Alcalá, Luisa Elena, 2011, p. 130.

71. Zaragoza, Verónica et al., *Miguel Cabrera. Las tramas de la creación, México, D. F.*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2015.

72. Ibídem., 2015, p. 17.

73. Alcalá, Luisa Elena, 2011, p. 117.

74. Zaragoza, Verónica et al., 2015, p. 17.

75. Navarro Hernández, Sofía, 2017, pp. 80-81.



CAT. 25

Miguel Cabrera

Indios gentiles

1763

Óleo sobre lienzo

Parte superior: «16./Indios Gentiles.»

Ángulo superior izquierdo: «Michel. Cabrera pinxit Mexici Anno 1763»

Ángulo inferior izquierdo: «Armado» «Calabasitas de tierra caliente»

Virreinato de Nueva España. Escuela mexicana

Museo de América, Madrid, 00013

En 1752 realizó tres copias de la Virgen: una fue enviada a Roma para solicitar ante el papa Benedicto XIV el patronato y los privilegios para su culto y santuario; otra fue destinada al arzobispo Rubio y Salinas, quien encargó las obras⁷⁶ y la tercera permaneció en su taller, donde sirvió de modelo⁷⁷.

La serie de castas realizada por Miguel Cabrera estaba compuesta por dieciséis lienzos, actualmente dispersos. Ocho se conservan en el Museo de América y los restantes en colecciones privadas y diversas instituciones, Museo de Historia Mexicana de Monterrey y Museo de Arte del Condado de Los Ángeles (LACMA)⁷⁸.

Considerada anónima hasta 1978, fue asignada a Cabrera a partir del artículo «Pinturas “costumbristas” del mexicano Miguel Cabrera» basándose en la firma del último lienzo, «Indios Gentiles», junto al lugar de ejecución y fecha: México, 1763⁷⁹. En plena madurez y reconocimiento profesional. Su amplio taller podría explicar las diferencias de ejecución entre las obras⁸⁰.

Sus representaciones destacan por la calidad técnica y el protagonismo de las figuras, habitualmente en primer plano y a menudo con la mirada dirigida al espectador, lo que refuerza su presencia. Sobresale la minuciosidad de las telas y bordados, así como la convivencia de prendas de tradición europea e indígena. La joyería recibe un tratamiento detallado, especialmente en las figuras femeninas⁸¹.

La escena que presentamos corresponde a la última de la serie. El número 16 señala, según la ordenación más habitual, la obra dedicada a los indígenas, identificados como «Indios gentiles». A diferencia de las restantes, no muestra un proceso de mestizaje, sino a dos adultos y dos niños reunidos en un espacio exterior. El hombre viste penacho de plumas, faldellín y un lienzo de fina tela, y porta carcaj con flechas, atributos que construyen una representación del indígena construida desde una mirada europea, entre la observación, la idealización y el estereotipo. La mujer dirige la mirada al espectador y transporta a los niños en un cesto de fibra vegetal sujeto a la espalda. Viste finos tejidos y lleva un collar de tres vueltas y pendientes de *chorrera*, con cuentas de color rojo, coral, de los que penden pequeños figuras, tal vez azabache, que podrían representar higas⁸², amuletos tradicionalmente asociados a la protección frente al mal de ojo.

Para la construcción de sus modelos los pintores utilizaron, entre otras fuentes, las imágenes difundidas a través de las estampas. En esta composición se puede ver la influencia de modelos procedentes de la tradición pictórica holandesas o flamencas⁸³.

El entorno natural se completa con elementos del reino animal y vegetal de la región como calabazas y un armadillo, que contribuyen a situar la escena en un territorio americano⁸⁴.

Sofía Navarro propone una lectura de la serie «centrada en el punto de vista del artista», según la cual Cabrera pudo utilizar este género para reflexionar sobre la práctica pictórica y la sociedad novohispana. El conjunto no sería solo un repertorio de categorías sociales, sino una construcción visual en la que personajes, gestos, miradas, indumentaria y objetos configuran una imagen de dicha sociedad⁸⁵.

76. Navarro Hernández, Sofía, *El artificio de las castas y la verdad de la pintura: la serie de Miguel Cabrera*, tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D. F., 2017, p. 79.

77. *Ibidem.*, p. 17.

78. Bruquetas Galán, Rocío; Sanz García, María del Mar; Zabía de la Mata, Ana (coms.), *Miguel Cabrera: Las reglas del arte de un pintor novohispano*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2024. p. 154.

79. García Sáiz, María Concepción, «Pinturas “costumbristas” del mexicano Miguel Cabrera», *Goya: Revista de arte*, n.º 142, 1978, pp. 186-193, p. 186.

80. García Sáiz, María Concepción, 1980, p. 36.

81. Arbeteta Mira, Letizia, «Precisiones iconográficas sobre algunas pinturas de la colección del Museo de América, basadas en el estudio de la joyería representada», *Anales del Museo de América*, 15, 2007, pp. 141-172,

82. *Ibidem.*, p. 158.

83. Gutiérrez Usillos, Andrés, «Transgresiones y marginalidad. El arte como reflejo de la visión del “otro”. Modelos europeos para los cuadros de castas: Ter Brugghen y Wierix», *Libros de la Corte*, n.º extraordinario 5, 2017, pp. 185-208, p. 202.

84. *Ibidem.*

85. Navarro Hernández, Sofía, 2017, p. 13.



FIG. 9. Miguel Cabrera, *De Chino cambujo y india. Loba*, 1763. Óleo sobre lienzo. Virreinato de Nueva España. Escuela mexicana. Museo de América, Madrid, 0006

Conclusión

Tanto en la muestra como en el catálogo hemos querido aproximarnos a un género pictórico original, surgido y desarrollado en la América del siglo XVIII, a través de una selección de obras de la colección conservada en España, principalmente en el Museo de América. Nuestro propósito ha sido acercar al público unas obras que, pese a su interés histórico y artístico, continúan siendo poco conocidas fuera del ámbito especializado.

Las series de castas permiten aproximarnos a la imagen de la sociedad virreinal del siglo XVIII, especialmente a la novohispana. No deben entenderse como un reflejo fiel de aquella realidad. En ellas confluyen ideas, conocimientos, prejuicios y estereotipos contruidos desde los primeros contactos entre Europa y América y difundidos durante siglos mediante la literatura, las crónicas, los relatos de viajeros y las imágenes. Muchas de estas representaciones no respondían tanto a la observación directa como a aquello que se contaba, imaginaba o quería transmitir sobre los habitantes y costumbres de los territorios americanos.

Con el tiempo, se extendieron por Europa y adquirieron apariencia de veracidad, convirtiéndose en códigos que contribuyeron a construir una determinada interpretación de América y sus habitantes. En las series de castas permanecen muchas de estas ideas, por lo que no podemos considerarlas una representación objetiva ni asumir que las uniones entre los distintos grupos se producían como aparecen representadas. Tampoco debemos interpretar como plenamente real unas vidas caracterizadas por la tranquilidad, el orden y la buena presencia de los personajes, en calles recreadas con detalle, paisajes idílicos, viviendas organizadas y talleres en funcionamiento. Las escenas de violencia o pobreza existen, pero son minoritarias.

El amplio conjunto conservado permite comprobar la extensión y diversidad alcanzadas por el género. Más allá de las ideas que transmiten, las series poseen una enorme riqueza

artística: diferentes calidades, soluciones compositivas y maneras de representar personajes, espacios, objetos y actividades cotidianas. En ellas encontramos tanto a artistas de reconocido prestigio como a autores anónimos, partícipes de una tradición pictórica que desarrolló un lenguaje propio.

No se pretende ofrecer una investigación exhaustiva, sino reunir algunas de las principales aportaciones de los estudios dedicados a este género y acompañarlas de las imágenes de las obras seleccionadas. Contribuir a divulgar y dar a conocer el arte americano de época virreinal. La riqueza y originalidad de estas pinturas justifican que sigamos acercándonos a ellas y haciéndolas más accesibles al público.

La divulgación permite además localizar nuevas piezas que completen series conocidas o descubrir otras hasta ahora desconocidas. Cada hallazgo amplía nuestro conocimiento y plantea nuevas preguntas. Desde los trabajos fundamentales de María Concepción García Sáiz e Ilona Katzew, el estudio del género se ha ampliado considerablemente, al tiempo que ha aumentado el número de obras y series conocidas, demostrando cuánto queda todavía por investigar.

Las series de castas nos invitan no solo a mirar, sino a preguntarnos qué historias cuentan, qué función tenían, quiénes fueron sus comitentes, por qué surgieron y para quién fueron realizadas. También plantean cuestiones sobre sus autores, los espacios en los que circularon, su recepción y la manera en que fueron coleccionadas y conservadas.

Quizá sea precisamente esta capacidad para seguir planteando preguntas una de sus mayores riquezas. Conocerlas supone acercarnos a una sociedad compleja y diversa, pero también comprender cómo quiso representarse, cómo fue observada desde fuera y cómo determinados discursos se transformaron en imágenes.

BIBLIOGRAFÍA

- ALCALÁ, Luisa Elena, «Miguel Cabrera y la congregación de la Purísima», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 33, n.º 99, 2011, pp. 111-136.
- ALVAR, Manuel, «Las castas coloniales en un cuadro de la Real Academia Española», *Boletín de la Real Academia Española*, t. LXXVIII, n.º 275, 1998, pp. 307-338.
- ÁLVAREZ-CIENFUEGOS, Juan «La imagen del indio en los relatos iniciales de Indias», *Estudios del Pensamiento Novohispano. Memoria XVIII. San Luis Potosí 2005*, San Luis Potosí, Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 2005.
- ARAYA ESPINOZA, Alejandra, «Imaginario político colonial: las castas, una lectura para los registros parroquiales, matrículas y padrones de “Chile” (1680-1835)», *Anales de la Universidad de Chile*, serie 7, n.º 16, 2019.
- ARBETETA MIRA, Letizia, «Precisiones iconográficas sobre algunas pinturas de la colección del Museo de América, basadas en el estudio de la joyería representada», *Anales del Museo de América*, 15, 2007, pp. 141-172.
- AYATE: *CUADERNOS DEL PROYECTO CABRERA I*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2022.
- AYATE: *CUADERNOS DEL PROYECTO CABRERA II*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2024.
- CASTRO MORALES, Efraín, «Los cuadros de castas de la Nueva España», *Jahrbuch für Geschichte Lateinamerikas / Anuario de Historia de América Latina*, n.º 20, 1983, pp. 671-690.
- CRUZ CANO Y OLMEDILLA, Juan de la, *Colección de trajes de España, tanto antiguos como modernos, que comprende todos los de sus dominios: dividida en dos volúmenes, con ocho quadernos de á doce estampas cada uno*, t. I, Miguel Copin (ed.), 1777.
- CUADRIELLO, Jaime, *España/Nueva España. El arte de la pintura en cuatro tiempos*, Madrid, Abada Editores y Museo Nacional del Prado, 2022.
- ESPINOSA SEVERINO, Omar, «Reminiscencia histórica de Iztacalco: inferencias del Proyecto de Salvamento Arqueológico La Viga-Iztacalco», *Arqueología*, n.º 61, 2022, pp. 129-152.
- GARCÍA HARO, Rebeca, «La mirada colonial y el trazado de un “Nuevo Mundo” en los libros de trajes renacentistas», *Temas Americanistas*, n.º 50, 2023, pp. 109-134.
- GARCÍA SÁIZ, María Concepción, «Pinturas “costumbristas” del mexicano Miguel Cabrera», *Goya*, n.º 142, 1978, pp. 186-193.
- GARCÍA SÁIZ, María Concepción, «Nuevos aspectos de la pintura colonial del siglo XVIII», *Revista de Indias*, nos 155-158, 1979, pp. 337-347.
- GARCÍA SÁIZ, María Concepción, *La pintura colonial en el Museo de América. I: La escuela mexicana*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1980.
- GARCÍA SÁIZ, María Concepción, *Las castas mexicanas. Un género pictórico americano*, Milán, Olivetti, 1989.
- GARCÍA SÁIZ, María Concepción, «Nuevas precisiones sobre la pintura de castas», *Cuadernos de Arte Colonial*, n.º 8, 1992, pp. 77-104.
- GARCÍA SÁIZ, María Concepción, «“Que se tenga por blanco”. El mestizaje americano y la pintura de castas», *Arqueología. América. Antropología: José Pérez de Barradas (1879-1981)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2008, pp. 351-368.
- GONZÁLEZ ESPARZA, Víctor, «Las pinturas de castas o el obscuro objeto del deseo», *Cuadernos de Historia del Arte*, n.º 39, NE n.º 14, 2022, pp. 23-97.
- GRAVE TIRADO, Luis Alfonso, «Centros ceremoniales (patios de mitote) prehispánicos en el sur de Sinaloa», *Cuicuilco. Revista de Ciencias Antropológicas*, vol. 31, n.º 89, 2024, pp. 31-59.
- GUTIÉRREZ USILLOS, Andrés, «Transgresiones y marginalidad. El arte como reflejo de la visión del “otro”. Modelos europeos para los cuadros de castas: Ter Brugghen y Wierix», *Libros de la Corte*, n.º extraordinario 5, 2017, pp. 185-208.
- INSURRALDE CABALLERO, María Asunción, *La pintura a inicio del siglo XVIII novohispano. Estudio formal, tecnológico y documental de un grupo de obras y artistas: Los Arellano*, tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D. F., 2018.
- KATZEW, Ilona, *La pintura de castas. Representaciones raciales en el México del siglo XVIII*, Madrid, Ediciones Turner, 2004.
- MARTÍNEZ MARTÍN, Abel Fernando, Mora Bautista, Luis Augusto, «Interdiscursividad en la serie de cuadros de castas atribuida al pintor novohispano José Joaquín Magón», *Historia y Memoria*, n.º 8, 2014, pp. 245-295.

- MARTINS TORRES, Andreia, «La joyería femenina novohispana. Continuidades y rupturas en la estética del adorno corporal», *Mujeres en la Nueva España*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Serie Historia Novohispana, 99, 2016, pp. 143-180.
- MUES ORTS, Paula Renata, *El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discursos pintados*, tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D. F., 2009.
- NAVARRO HERNÁNDEZ, Sofía, *El artificio de las castas y la verdad de la pintura: la serie de Miguel Cabrera*, tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, México, D. F., 2017.
- PINEDA MENDOZA, Raquel, «Pintores novohispanos en el Tribunal de la Inquisición. Noticias documentales», *Imágenes. Revista Electrónica del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 21 de octubre de 2008.
- QUINTANA, Covadonga de, «La colección de pinturas de la Real Academia Española», *Boletín de Información Lingüística de la Real Academia Española*, n.º 25, 2025.
- RESÉNDIZ RODEA, Andrés, «Paseo de la Viga. Frontera idílica y social», *Abrevian*, quinta serie, México, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2013.
- REVERTE BERNAL, Concepción, «El pintor novohispano Miguel Cabrera y el color de la piel, reforzando la identidad cultural mexicana», Beatriz Aracil Varón, Ignacio Ballester Pardo, Mónica Ruiz Bañuls y Eva M. Valero Juan (coords.), *Vt pictura poesis. Literatura y arte en América Latina y España: Homenaje a José Carlos Rovira Soler*, Alicante, Universidad de Alicante, 2025, pp. 115-126.
- ROMERO ASENJO, Rafael, «Un caso de reutilización de lienzo en dos obras de Arellano», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XX, n.º 72, 1998, pp. 143-148.
- TOUSSAINT, Manuel, *Pintura colonial en México*, México, Imprenta Universitaria, 1965.
- VELÁZQUEZ GUTIÉRREZ, María Elisa, *Mujeres de origen africano en la capital novohispana, siglos XVII y XVIII*, México, D. F., Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2006.

CATÁLOGOS DE EXPOSICIÓN

- BROWN, Jonathan (comis.), *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas en el mundo hispánico*, Madrid, Palacio Real de Madrid y Museo Nacional del Prado, 2010.
- BRUQUETAS GALÁN, Rocío; Sanz García, María del Mar; Zabía de la Mata, Ana (comis.), *Miguel Cabrera: Las reglas del arte de un pintor novohispano*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2024.
- CUADRIELLO, Jaime (coord.), *Los pinceles de la historia: El origen del reino de la Nueva España, 1680-1750*, México, Museo Nacional de Arte, 1999.
- CUADRIELLO JAIME; MUES ORTS, Paula (eds.), *Tan lejos, tan cerca. Guadalupe de México en España*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2025.
- CURIEL, Gustavo; Ramírez, Fausto; Rubial García, Antonio; Velázquez Guadarrama, Angélica, *Pintura y vida cotidiana en México, 1650-1950*, México, D. F., Fomento Cultural Banamex y CONACULTA, 1999.
- EL MESTIZAJE AMERICANO*, Madrid, Ministerio de Cultura e Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1985.
- GARCÍA SÁIZ, María Concepción (comis.), *Un arte nuevo para un nuevo mundo: la colección virreinal del Museo de América de Madrid en Bogotá*, Bogotá, Museo de Arte Colonial y Museo de América, 2004.
- GUTIÉRREZ USILLOS, Andrés (coord.), *La hija del virrey. El mundo femenino novohispano en el siglo XVII*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2018.
- GUTIÉRREZ USILLOS, Andrés (comis.), *Búcaros. Valor del agua y exaltación de los sentidos en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2025.
- LÓPEZ GUZMÁN, Rafael (ed.), *Tornaviaje. Arte iberoamericano en España*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2021.
- PÉREZ VEJO, Tomás; Quezada, Marta Yolanda (comis.), *De novohispanos a mexicanos: Retratos de una sociedad en transición*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2010.
- ROMERO DE TEJADA Y PICATOSTE, Pilar (coord.), *Frutas y castas "ilustradas"*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2003.
- ZARAGOZA, Verónica et al., *Miguel Cabrera. Las tramas de la creación*, México, D. F., Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2015.

AGRADECIMIENTOS

Nuestro agradecimiento a la Comunidad de Madrid, cuyo apoyo ha hecho posible la realización de esta exposición, en la que se reúnen algunos ejemplos de las denominadas «pinturas de castas» o «series de castas».

Asimismo, queremos mostrar nuestra gratitud al Museo de América. Sin su aportación, esta exposición no habría sido posible. Reconocer especialmente su labor en la conservación de este rico patrimonio y su interés por seguir localizando y adquiriendo obras de especial relevancia. El Museo cuenta con una de las colecciones más importantes de pinturas de castas, en la que se conservan series completas, como la de Andrés de Islas y otras de autoría anónima, así como obras atribuidas a algunos de los pintores más destacados del momento, como Juan Rodríguez Juárez, José de Ibarra, Miguel Cabrera, Luis Berrueco y Manuel Arellano.