

**SOBRE SANGRE Y CALIDADES, OBJETOS Y LUGARES.  
AGENCIA CRIOLLA Y REPRESENTACIÓN RACIAL EN LA  
SERIE DE CASTAS DE FRANCISCO DE CLÁPERA  
(NUEVA ESPAÑA, 1776-1810)**

**ON BLOOD, CALIDADES, OBJECTS AND PLACES. CREOLE  
AGENCY AND RACIAL REPRESENTATION IN THE CASTE  
SERIES OF FRANCISCO DE CLÁPERA (NEW SPAIN, 1776-1810)**

G. Tomás O'Rourke Murolo  
Syracuse University (Estados Unidos)  
[gaorourk@syr.edu](mailto:gaorourk@syr.edu)  
<https://orcid.org/0009-0005-4193-068X>

RECIBIDO: 15/09/2024  
ACEPTADO: 10/11/2024

**RESUMEN**

Creadas por artistas mestizos y criollos durante el siglo XVIII, la pintura de castas emerge como un género original al Virreinato de Nueva España que evidencia su vitalidad cultural y la potencia de sus elites. El trabajo observa la serie de Francisco de Clápera, una de las pocas que se conserva en su totalidad, y la única atribuida a un artista nacido en la península. En las series de castas se representaban diversas variantes de familias “interétnicas”, asociando espacios, objetos, hábitos, e inclinaciones morales a cada tipo de unión y -dado que los paneles se enumeraban- organizando una jerarquía sobre la base de clivajes raciales. En este estudio, abordo este género artístico en tanto dispositivo retórico que comunica sentidos, con especial interés en el modo en que estas series intentan articular creencias raciales. Me preocupo también por inscribir la producción de estas series en su contexto histórico, tanto político como simbólico; en este sentido, exploro tanto los antecedentes ideológicos que emergen en la península ibérica durante los siglos XIV-XVI, como los enlaces con el contexto político del periodo tardocolonial. En mi análisis, al exhibir los modos en que estas representaciones articulan sentidos, me intereso especialmente en objetos y lugares para entender como participan en un proceso de carácter retórico.

**Palabras clave:** Pintura de castas, Nueva España, Francisco de Clápera, racialidad.

**ABSTRACT**

Created by mestizo and criollo artists during the 18th century, Casta Painting emerged as an original genre in the Viceroyalty of New Spain, reflecting its robust cultural life and the vitality of local elites. This study examines the series by Francisco de Clápera, one of the few preserved in its entirety and the only one attributed to an artist born on the Iberian Peninsula. Casta series

depicted various combinations of “interethnic” families, associating spaces, objects, habits, and inclinations with each type of union. Since the panels were numbered, they established a hierarchy based on racial cleavages. In this research, I approach this artistic genre as a rhetorical device that communicates meanings, with particular interest in how these series attempt to articulate racial beliefs. I also aim to situate the production of these series within their historical context, both political and symbolic. In this regard, I explore both the ideological antecedents that emerged in the Iberian Peninsula during the 14th to 16th centuries and the connections to the political context of the late colonial period. My analysis focuses on how these representations articulate meanings, with special attention to objects and places to understand how they participate in rhetorical processes.

**Keywords:** Caste painting, New Spain, Francisco de Clápera, race.

## INTRODUCCIÓN

La llegada de un nuevo Virrey a la ciudad de Lima suponía un evento especial, se calcula que un habitante de la capital virreinal vería entre 4 y 5 celebraciones de este tipo a lo largo de su vida. Los preparativos comenzaban varios meses antes de su arribo, además de la organización y el financiamiento –cuyos costos eran principalmente cubiertos por el Cabildo limeño–, la ciudad transformaba su fisonomía por completo; se construían numerosas estructuras alegóricas, arquitectura efímera, arcos ricamente ornamentados y encargados a los principales artistas y escritores de la ciudad, sus calles y principales edificios se decoraban con tapices y velas, mientras que en la Plaza Mayor, frente a la Catedral y el Cabildo, se colocaba un gran estrado que centralizaba las celebraciones. Además de estos ornamentos urbanos, se organizaban bailes, banquetes, corridas de toros, misas y funciones de teatro, las celebraciones solían extenderse durante varios días o semanas (Osorio, 2006).

Estas expresiones características de Hispanoamérica son las que reciben a Francisco de Clápera en su primer viaje al continente. El artista nacido en 1746, de origen catalán y graduado de la Real Academia San Fernando de Madrid, viaja a Lima como parte del séquito del Virrey Manuel de Guirior en el año 1776, cuando completa su mandato como Virrey de Nueva Granada y se traslada a la Ciudad de los Reyes, para oficiar como nueva autoridad virreinal. La visita de Clápera, y el gobierno del virrey de origen Navarro, coinciden con un momento de notorias ebulliciones políticas a lo largo del continente, durante el despliegue de amplias reformas políticas, económicas y administrativas impulsadas por el Rey Borbón, Carlos III (1759-1788) (Gutiérrez Rivas, 2015).

El siguiente trabajo, al interesarse por la pintura de castas, se plantea como una indagación sobre el mundo colonial de Hispanoamérica, y sobre las estrategias retóricas desplegadas por las elites locales de la ciudad de México, capital de Nueva España. En consecuencia, el interés por este género artístico particular define las coordenadas espaciales, sociales y temporales. Pues, la pintura de castas es original a Nueva España, fue mayoritariamente elaborada en la capital novohispana por artistas criollos y mestizos entre 1710 y 1820. En la actualidad, sólo se reconoce una serie creada por un pintor de origen peninsular, la de Francisco de Clápera, obra de la que se ocupa esta investigación.

Me interesa analizar este género artístico en tanto dispositivo que articula sentidos, atendiendo a su coherencia con una serie de creencias de carácter racial, que cristalizan más claramente

durante el siglo XIX, luego del proceso de emancipación americana, pero cuyas raíces permiten ser rastreadas hasta el siglo XIV en la península Ibérica. En este sentido, el análisis inscribe la producción de estas pinturas a la luz del marco que las contiene, tanto en su dimensión política y social como discursiva. Por otro lado, el análisis pretende dar cuenta de la integración que existe entre las producciones culturales, el imaginario discursivo y otro tipo de procesos agrupados bajo la rúbrica de económico y político. En otras palabras, lo que se ofrece es un ejemplo de cómo lo cultural participa de las dinámicas que animan la vida social.

Comenzaré con una breve reseña teórica, para luego introducir este género artístico original a Nueva España. En el apartado siguiente, me ocuparé en describir su contexto de emergencia y el concepto de “casta”, incorporando a la discusión nociones sobre estirpe, genealogía y calidad que encuentran su origen en la península ibérica. Finalmente, continúo por analizar la serie creada por Francisco de Clápera. Su biografía y recorrido será incorporado a lo largo del artículo, en la medida que ayude a ejemplificar y clarificar cada una de las discusiones que abordo. El artículo concluye con una serie de reflexiones finales.

## BREVE RESEÑA TEÓRICA

En términos teóricos, el trabajo integra estudios de historia colonial hispanoamericana (Birocco, 2015, 2017; Fisher, 1992; Gutiérrez Rivas, 2015; Mignolo, 2000; Trujillo, 2012; Yun-Casalilla, 2009) y sobre la pintura de castas, cuyas características permiten abordarla desde diversos enfoques disciplinarios, a saber, historiográficos (Catelli, 2012, 2020; García Saiz, 1989; Wuffarden, 2008), retóricos (Albisoru, 2022; Olson, 2009), raciales (Fisher, 1992; Hill, 2006, 2007; Martínez, 2002, 2004; Sheeran, 2017) y desde la historia del arte (Carrera, 2003; Guzauskyte, 2009; Katzew, 2004; Pérez Vejo, 2013). A continuación, me referiré brevemente al enmarque teórico de esta investigación.

Ha sido sugerido que previo al proceso de emancipación durante el siglo XVIII, las elites criollas tejieron e impulsaron un discurso de colonialismo interno; un proyecto sostenido por creencias en torno a la raza y al género que posiciona al *hombre criollo* sobre el resto de los habitantes americanos (Mignolo, 2000; Catelli, 2012). De modo más sistemático, Mabel Moraña (1994) ha observado los vínculos entre las producciones estéticas del barroco y la articulación de una conciencia propiamente criolla en Nueva España. Si bien hacia finales del siglo XVIII estos sentidos circulan en Hispanoamérica, se trató de un discurso que adquiere mayor visibilidad luego del proceso de emancipación, robusteciendo sus sentidos y significaciones de índole racial. Me interesa extender estas líneas de investigación, atendiendo a la participación de la pintura de castas y su articulación discursiva, cuestión de la que me ocupare con mayor detenimiento cuando describa las condiciones políticas durante siglo XVIII en Nueva España, y el retroceso de las elites locales frente a las reformas reales que privilegiaban a súbditos de origen peninsular.

Con todo, antes que un reflejo de una realidad social existente estas series operan como una herramienta retórica desplegada por las elites criollas de Nueva España. Así, la pintura de castas emerge como un elemento relevante para la historia colonial hispanoamericana pues evidencia las estrategias discursivas de las elites locales en un contexto adverso. Mediante estas series, que representan el proceso de mestizaje, se articulan sentidos y significados de carácter racial, que fortalecen las categorías que sostendrán el proyecto de “colonialismo interno” (Catelli, 2012). En particular, esta investigación se interesa no solo por las ideas que se comunican, sino también por

las formas en que la integración de objetos y espacios sobre el lienzo participan en la estructuración de significado.

Finalmente, el eje del estudio es el concepto de casta; una forma histórica de categorización racial, que en Nueva España adquiere características propias y se distingue por involucrar genealogía, fisiología y condición espiritual (Martínez, 2004; Olson, 2009). En el marco de este estudio, “racialidad” refiere a un modo de clasificación social en el que se asocian determinadas condiciones genealógicas, a una serie de hábitos, preferencias e inclinaciones de orden cultural. Por ello, en el estudio de estas pinturas atender a lo racial resulta necesario aun cuando se trate de asociaciones ilusorias, pues estas categorías realizan clivajes y creencias que organizaron la vida social en el espacio colonial hispanoamericano durante el siglo XVIII. En Nueva España, la pintura de castas es uno de los dispositivos que facilitó la articulación de estas asociaciones.

## LAS SERIES DE CASTAS DE NUEVA ESPAÑA

*Las pinturas de castas hicieron visible el complejo de autopercepción,  
aspiraciones y ansiedades de la élite que fueron sus creadores y su  
audiencia, aprovechando y constituyendo una imagen persuasiva del  
mundo de la vida colonial*

Christa Olson, *Casta Painting and the rhetorical body* (2009, p. 314).

El caso del artista Francisco de Clápera resulta particular, pues se lo reconoce como el único pintor de origen peninsular en crear una serie de castas. Nacido en Cataluña en 1746, realizó un primer viaje al Perú en 1770 acompañando el arribo del virrey Manuel de Guirior. Aunque se desconoce la fecha de su posterior viaje a México, ya en 1790 estaba asentado en la capital novohispana, donde vivió hasta su muerte en 1810 (Pérez Vejo, 2015; Pierce, 2015). Durante sus más de veinte años en Nueva España, Clápera alcanzó amplio reconocimiento y prestigio, ocupando varios cargos de alto rango en la Real Academia de San Carlos. Lo cierto es que las series de castas fueron una de las formas artísticas más características de este periodo y un género original a las Américas. Se trató de comisiones privadas, elaboradas casi exclusivamente en los talleres de la ciudad de México, cuya pertenencia social de sus autores, las instituciones que ordenaron su producción, y los grupos que las financiaron se vincularon al patriciado criollo de la capital virreinal.

En términos históricos, su emergencia coincide con el ascenso de una nueva dinastía al trono del Imperio Español, en 1701, y la introducción de una serie de reformas que buscan desplazar a las tradicionales elites americanas de los espacios de poder por oficiales de origen peninsular, por ello su circulación y proliferación tuvo lugar durante un periodo adverso para estas acaudaladas minorías. Mientras que operativamente, funcionaron como dispositivos que ayudaron a recrear una jerarquía social racializada, siendo creadas por pintores criollos y mestizos en talleres que limitaban el acceso de otras castas, por lo que la identidad racial y social de sus autores refleja los clivajes que ordenaron el mundo colonial, y las producciones culturales en Nueva España (Carrera, 2003; Catelli, 2012; Katzew, 2004). Todo esto hace que la trayectoria biográfica de Francisco de Clápera resulte particular, siendo que permite interrogarse en torno a la influencia de las percepciones raciales en las producciones culturales, así como sobre las relaciones entre artistas

ibéricos, élites criollas y oficiales peninsulares; aunque estas cuestiones exceden los propósitos de este estudio, la posición liminal del artista catalán refleja elocuentemente las complejidades de la vida social en Nueva España (Catelli, 2020).

Las pinturas de castas han suscitado un renovado interés y, desde hace poco más de tres décadas, diversas investigaciones se han ocupado de analizar la emergencia y el desarrollo de este género artístico. Más allá de pequeñas divergencias en cuanto al año exacto de su origen, las primeras series se registran durante la década de 1710, mientras que una genealogía de su desarrollo realizada por García Saiz descubre tres períodos estilísticos bien definidos (1989). En las primeras pinturas de castas se representa a la pareja y su descendencia sobre un fondo blanco, luego hacia mediados del siglo XVIII se incorporaron fondos rurales y urbanos a las composiciones, añadiéndose así un elemento espacial en la representación visual. Finalmente, durante las últimas décadas del estilo las series se complejizan ofreciendo escenas de la vida cotidiana, se muestra matrimonios y a sus descendientes involucrados en diferentes actividades y entornos; esta tercera etapa se incorporan objetos, flora y fauna típicos de Nueva España. La serie de Clápera corresponde al tercer período estilístico, pues en sus retratos encontramos señales visuales sobre “la vida cotidiana, la dieta, las ocupaciones, la vestimenta, los hábitos, los objetos de uso común y las recreaciones de la época” (Pierce, 2015, p. 1).

Las series representan además la mestización de la población americana a partir de la invasión europea, incluyendo además una descripción textual sobre las figuras y su unión, por ejemplo, “de un español y una india, nace mestiza” (fig. 1). Ilona Katzew (2004) considera que la influencia de la Ilustración se hace explícita en esta intención por clasificar y categorizar los elementos sociales; existió además una progresión generacional en la manera en que los paneles se ordenan, por ejemplo, la casta del niño suele aparecer en el siguiente retrato en el rol de alguno de los padres. Las series representan el dinamismo racial, pero al mismo tiempo estructuran un ordenamiento jerárquico de la sociedad colonial, dado que a cada una de las personas se les adscribe una pertenencia racial distintiva (o casta) y a cada unión una posición fija dentro de la serie. Así, estas representaciones organizan clivajes raciales que reservan los lugares de privilegio a mestizos y españoles, en cuya referencia no se distingue entre aquellos nacidos en América y Europa. Todas estas condiciones revelan la dimensión operativa de estas series, en las que se recrean categorías de casta para organizar una jerarquía social, mediante una estructura visual que permite exhibir sentidos y valoraciones sostenidas sobre las nociones de género y racialidad.

En este punto, es importante establecer la condición nominal del uso que hago a lo largo de este estudio de términos como “sujeto” o “individuo”, pues para el siglo XVIII se trata de un concepto que aun adolece del significado que tiene en la actualidad. Hispanoamérica durante el 1700 es “un mundo de corporaciones, castas y linajes en el que la persona como individuo ni tiene cabida ni siquiera es imaginable”, las redes y las alianzas marcan el ritmo de la vida social mas no el individuo, ni tampoco circula la noción de individualidad que sostenemos hoy día, pues tantos derechos, privilegios y posicionamiento social “no estaban adscritos a la persona sino al grupo” (Pérez Vejo, 2013, p. 157).

Finalmente, me interesa comentar brevemente la circulación de estas pinturas, que no se circunscribe de manera exclusiva al espacio novohispano. Magali Carrera ha estimado que su principal audiencia eran letrados, y por lo tanto individuos de la elite local, mas también reconoce que las pinturas atendían a la curiosidad de los funcionarios coloniales y la clase alta europea cuyas vidas estaban desconectadas de las personas que son mostradas en las pinturas (Carrera, 2003). En este sentido, varias series encuentran su camino hacia otras regiones de Hispanoamérica e incluso Europa, pero se trata de artefactos exportados desde Nueva España lo que resalta “su carác-

ter específicamente novohispano”, cómo Pérez Vejo (2013) explica “solo existió algo parecido en la región andina, en el virreinato del Perú y la audiencia de Quito, y de manera bastante relativa”, tanto es así que “frente a las más de cien series documentadas en la Nueva España, la de Quito y Lima apenas llegan a tres, dos de ellas ni siquiera pintura de castas en sentido estricto” (p. 153).

Más allá de estos ejemplos, el caso de las pinturas de castas permite definir umbrales sociales, temporales y espaciales acotados, los mencionados hasta aquí. Pues, mientras su proliferación ocurre en un contexto adverso para las elites locales, las series desaparecen luego de la emancipación de Nueva España en 1820, en coincidencia con el ascenso político de las elites criollas que crean y consumen estas series.

Por todo ello, varios autores han destacado que antes de una representación de la realidad social las pinturas de castas fueron un género de cualidades pedagógicas (Olson, 2009). Es decir, emergen como una intervención discursiva sobre el universo simbólico novohispano, visibilizando las aspiraciones y ansiedades de una elite que ocupa en simultáneo el rol de autor y audiencia. Mediante la producción y circulación de estas series se pretendía estabilizar la fluidez racial de la sociedad colonial, reafirmar el carácter singular de las elites criollas, y estructurar un discurso que legitime los privilegios que el patriciado novohispano desea mantener.

En este contexto, Francisco de Clápera emerge como una figura liminal en varios sentidos. Es el autor de la única serie de castas atribuida a un peninsular; su arribo a América ocurre como participe de una corte virreinal, y el año de su muerte coincide con los primeros destellos de la emancipación continental. Tal vez, tanto su cercanía a las autoridades coloniales como su condición de peninsular ayude a explicar su asentamiento definitivo en México y las oportunidades de progreso que allí encontró -muchas veces vedadas para artistas americanos. A continuación, me ocuparé de profundizar sobre estas cuestiones políticas, en particular la tensión entre criollos y peninsulares y cómo ello se refleja en las dinámicas que ordenaron las producciones culturales en Nueva España.

## PRODUCCIONES CULTURALES EN NUEVA ESPAÑA. MESTIZOS, CRIOLLOS Y PENINSULARES

*A su entender, la nociva causa y raíz de los abusos era la irregular actuación de los oidores nacidos en tierras americanas. En esta idea identificamos el mismo argumento de Gálvez que la consideraba la causa principal del desorden de las audiencias indianas y del resto de instituciones.*

Patricia Gutiérrez Rivas, *La Visita General de Areche* (2015, p. 151)

Hacia el siglo XVIII, Hispanoamérica cuenta ya con casi tres siglos de ocupación europea, generaciones criollas bien establecidas, opulentas ciudades y un robusto universo social, económico y discursivo. Luego de la formación de élites criollas durante los siglos XVI y XVII bajo el gobierno de los Habsburgo, el cambio de dinastía en 1701 y el ascenso de los Borbones al trono español marcó un cambio en la percepción que la Corona tiene de las elites americanas. Cuando la nueva casa Real asciende al trono en los albores del siglo XVIII, pretende lograr una mayor eficiencia de

gobierno. En consecuencia, durante este siglo se impulsan una serie de reformas administrativas que extienden la estructura burocrática del Imperio, favorecen el nombramiento de peninsulares en los cargos de autoridad, expanden los controles impositivos y aumentan la presencia castrense sobre el territorio (Trujillo, 2012).

Este conjunto de políticas, conocidas como reformas borbónicas, se despliegan con el objetivo de limitar la influencia de las élites locales y fortalecer el control de la corona sobre sus dominios de ultramar. De hecho, algunos autores consideran que las reformas borbónicas permiten explicar cómo y por qué se resquebrajan los lazos entre Hispanoamérica y la metrópolis (Birocco, 2017). Más allá de estas discusiones, lo cierto es que la política de los borbones plantea una progresiva marginación de las élites locales americanas y cataliza el antagonismo entre criollos y peninsulares, siendo específicamente en las capitales virreinales de Lima y México donde el efecto de estas reformas tuvo mayores repercusiones, en tanto allí se encuentran los más opulentos centros de poder americano, que sirven de asiento a las elites criollas establecidas a lo largo de varios siglos.

Este contexto, sin embargo, no quiebra la agencia criolla que encuentra diversas maneras de resistir los embates reales. Walter Mignolo (2000) considera que la progresiva marginación las élites locales visibiliza un nivel de agencia y vitalidad que permite el florecimiento de un discurso común, sostenido sobre las características distintivas de la sociedad colonial. Así explica la estructuración de un discurso al que denomina *colonialismo interno*, el cual emerge en la antesala del proceso de emancipación e inaugura una nueva forma de colonialismo, definido como la diferencia colonial impuesta por aquellos que lideran los procesos de nacionalización. Mignolo no es el único en señalar la emergencia de un discurso de tipo americanista durante el tardío siglo XVIII, Mabel Moraña (2008) ha sostenido esta misma hipótesis para el siglo XVII, Christa Olson (2009) reconoce una creciente consistencia discursiva entre las élites criollas de Hispanoamérica, mientras que el vínculo entre las series de castas y las características de este discurso ha sido destacado por Laura Catelli (2012).

En este punto, resulta necesario matizar la oposición esquemática entre criollos y peninsulares. Estudios recientes han soslayado semejante oposición resaltando el rol de las alianzas y redes que atraviesan el atlántico, organizan las dinámicas sociales en Hispanoamérica, y desdibujan la rigidez de este clivaje geográfico (Yun Casalilla, 2009). Por ejemplo, la trayectoria de Francisco de Clápera se entrelaza con estas escenas de tensión entre criollos y peninsulares –beneficiándose incluso de la marginación que sufren los artistas americanos– pero también puede decirse, que su participación en un género cuya autoría solía estar reservada a artistas criollos y mestizos, quiebra la rigidez de estos esquemas (Pérez Vejo, 2013; Wuffarden, 2008).

Clápera completa su formación artística en la metrópolis imperial, graduándose de la Real Academia San Fernando en 1768, mas la mayor parte de su carrera se desarrolla en Nueva España. Allí, se convierte en uno de los artistas peninsulares de mayor prestigio en el México del siglo XVIII. Luis Wuffarden habla sobre su primer arribo a América, enfatizando su cercanía a la máxima autoridad colonial del Perú, y su calidad de artista peninsular graduado en la metrópolis:

Antes de establecerse en México, el español Francisco Clápera pasó por Lima como parte del séquito de Manuel de Guirior, virrey entre 1774 y 1780, a quien retrató por esos años. Al firmar el lienzo, dejó constancia de ser académico de San Fernando, lo cual –con todo lo que ello implicaba– contrasta con la ausencia de noticias suyas en España y con la evidente mediocridad de su obra (Wuffarden, 2008, p. 169)

Luego, en algún momento de la década de 1780 se asienta en la capital novohispana. Sabemos que para el año 1790 ocupaba ya un cargo en la Real Academia de San Carlos de las Nobles Artes de la Nueva España, la primera academia artística oficial de América, creada por solicitud del artista peninsular Jerónimo Antonio Gil. Esta institución emula el modelo de la Real Academia de San Fernando, de la cual Clápera era graduado. Por lo que tanto su calidad de español peninsular, el prestigio de su formación institucional, como sus vínculos con las autoridades coloniales permiten explicar las posibilidades de progreso y prestigio que Clápera encuentra en Nueva España. De hecho, una mirada a las academias de arte en Nueva España, en especial durante la segunda mitad del siglo XVIII, da cuenta de cómo la oposición entre españoles criollos y peninsulares se expresó en los círculos artísticos.

### *Academias de Arte en Nueva España*

El caso de la Real Academia de San Carlos de Nueva España ofrece un ejemplo elocuente de esta diferencia colonial, y la preferencia que la corona dispensa a los españoles de origen europeo, relegando incluso a los más prestigiosos artistas americanos, como en el caso de Miguel Mateo Maldonado y Cabrera. Nacido en Oaxaca, Nueva España, Miguel Cabrera se destacó por ser uno de los mayores exponentes del barroco novohispano, y creador de las series de castas más celebradas y mejor ponderadas por sus contemporáneos. Además, su rol como promotor de las artes resultó vital en la fundación de una de las primeras academias artísticas de Nueva España, participando como uno de sus fundadores en 1753. La misma

reunió casi treinta pintores, en su gran mayoría criollos: Manuel de Ossorio, Juan Patricio Morlete Ruiz, Francisco Antonio Vallejo, José de Alcívar, y el más conocido y considerado por la crítica como el más logrado y prolífico de todos los pintores novohispanos, Miguel Cabrera (Catelli, 2012, p. 159).

Sin embargo, la escuela fundada por estos renombrados artistas criollos nunca fue reconocida oficialmente por la Corona. Las familias patricias de México insistieron en lograr el beneplácito Real, nombrando incluso a un apoderado, José Vázquez, para que viaje a Castilla a “pedir a su real clemencia les admita a su patrocinio y real amparo... y se sirva de confirmarles todos los fueros y privilegios que a dicho su arte les están conferidos” (citado en Moyssen, 1965, p. 24). La insistencia de los criollos choca con las constantes negativas que reciben de la metrópolis, y contrasta con el apoyo que la corona dispensaría apenas unos años más tarde a un pedido similar realizado por españoles peninsulares.

Algunas décadas más tarde, el artista zamorano Jerónimo Antonio Gil propone la creación de una academia de las artes novohispana. Con el apoyo de la Casa de la Moneda, donde oficiaba como Tallador Mayor, y de la autoridad virreinal, logró el reconocimiento real: se trató de la primera academia de las artes del territorio americano reconocida primero por el Rey Carlos III en 1783. Así se establece la Real Academia de San Carlos, que tuvo como primer director a Jerónimo Gil, y Francisco de Clápera como instructor de pintura. Desde un comienzo, existió una clara preferencia por artistas peninsulares para los cargos institucionales, Catelli (2012) explica que “los americanos participaron solo de manera muy limitada como docentes”, pues se ocupó a sólo a algunos artistas criollos “hasta que se consiguieron profesores españoles para reemplazarlos”, en su mayoría de la Real Academia de San Fernando de Madrid que ofició como

institución modelo (p. 162).

Este tipo de preferencias en el ámbito institucional marcan la trayectoria profesional de Clápera en Nueva España. La ascendencia de los peninsulares durante este periodo resultó de condiciones políticas y discursivas en que se enlazan creencias de carácter racial, basados en la estirpe, la genealogía y los efectos del ambiente sobre las personas. La emergencia y proliferación de las series de castas se inscriben en este contexto, las elites capitalinas encuentran en su relegamiento una motivación política, mientras que la diferencia racial se despliega a fin de sostener su lugar privilegio. Para Olson, la relevancia política de estas series explica su proliferación, pues “los criollos que pintan y compran las series de castas habrían tenido un especial interés en presentar la mixtura racial como un elemento distintivo de Nueva España, y al mismo tiempo mantener su estatus privilegiado (Olson, 2009, p. 322)”. De modo similar, Laura Catelli (2012) vincula su emergencia con las limitaciones que la corona impone al patriciado criollo; pues, al restringir su acceso a cargos de autoridad administrativa impulsa su presencia en otros ámbitos del mundo colonial, como el de las artes.

Por lo pronto, hasta aquí hemos reconocido cómo en las series de castas se entrelazan las condiciones políticas y discursivas que marcan este periodo, y definen un proceso de rearticulación de la agencia criolla y la emergencia una discursividad americanista. Operativamente, el género participó discursivamente, visualizando una sociedad jerárquicamente ordenada en torno a la categoría de casta.

## CASTA

*...para tener raza basta un rebisabuelo judío, aunque los otros quince sean  
Cristianísimos y nobilísimos*  
Fray Agustín Salucio, Discursos sobre los estatutos, 1602, (p. 13).

Hasta aquí he detallado las motivaciones políticas de las series de castas y su contexto de emergencia, en este apartado me interesa explorar las bases sobre la que estas formulaciones discursivas abrevan, definir la casta en tanto categoría racial que enlaza la estirpe, lo biológico y lo espiritual, e iluminar su condición operativa. Si bien una detallada genealogía conceptual excede los propósitos de este trabajo, resulta útil referirse a las creencias y discusiones que surgen en la península ibérica, pues la originalidad novohispana del concepto de casta se nutre tanto de las condiciones particulares de este espacio, como de los estatutos de limpieza de sangre que se originan en el marco de las relaciones entre cristianos, musulmanes y judíos. En esta sección, además, volveré a referirme a las academias de arte de Nueva España para dar cuenta del modo en que estas creencias organizan la sociabilidad en el mundo colonial.

### *Antecedentes peninsulares*

Inicialmente establecidos en Toledo y, luego, adoptados por numerosas instituciones, a mediados del siglo XV la probanza de limpieza de sangre se establece como un proceso burocrático cuyo fin es certificar el linaje cristiano de una persona. Las condiciones que explican la emergencia y “ne-

cesidad” de esta clase de evaluaciones se vinculan con las ansiedades que genera la presencia de conversos –o nuevos cristianos– en la península. Varias investigaciones han profundizado sobre la operatividad política y económica de estas certificaciones (Sheeran, 2017), aquí sólo me interesa rastrear las articulaciones simbólicas que este dispositivo facilita.

Su origen ha sido históricamente vinculado a las masacres de judíos de 1391 en Sevilla, que luego se replican en otras importantes ciudades como Toledo, Barcelona y Valencia, marcando el final del periodo conocido como convivencia (Martínez, 2002, p. 226). Esta ola de violencia generó las primeras conversiones masivas al cristianismo, creándose así la categoría de conversos o nuevos cristianos, y en simultáneo la opuesta noción de viejo cristiano que luego cristalizaría en el tipo ideal hidalgo cristiano viejo (Sheeran, 2017).

Sin embargo, ni las masacres ni las conversiones acabaron con las suspicacias y la persecución de judíos, que encuentran un punto culmine en 1494 cuando los Reyes Católico decretan su expulsión, decisión que amplían en 1502 para incluir musulmanes. Aun así, ello no eliminaría la problemática de los conversos, en todo caso fortalece las suspicacias contra los nuevos cristianos pues se considera espurios los motivos de su conversión y se duda de su fe católica. Para un número de instituciones, entre ellas la inquisición, resulta especialmente preocupante la imposibilidad de descubrir la presencia de “impurezas” en el linaje de una persona –sangre judía o musulmana– a través de sus características corporales.

...the lack of corporeal characteristics through which to identify converts was indeed frustrating for individuals who thought of themselves as “pure” Christians. With regret he noted that the “descendants of the Mohammedan and Judaic races cannot be distinguished from authentic Spaniards by any external visible act or by any ocular external note or sign.” (Martínez López, 2002, p. 223)<sup>1</sup>.

De esta forma, la Limpieza de sangre exhibe dos dimensiones, una burocrática –en tanto certificación oficial– y otra ideológica –que refiere a cierta condición ontológica determinada por la sangre. Resulta de interés en esta investigación enfatizar lo segundo, y cómo ello nutre el concepto de casta que emerge en Nueva España, pues su adherencia en el espacio ibérico expresa la creencia en una esencia ontológica que se transmite a través del linaje y anima las inclinaciones morales de los sujetos, definiendo al mismo tiempo su calidad.

Cómo detalla Martínez López (2002), si bien en la España medieval se localizó la diferencia judía en el cuerpo (y médicos de la inquisición intentaron definir una serie de signos corporales en los criptojudíos) “la tarea habría resultado dificultosa, sino imposible, y en parte por esta razón se desarrollaron ciertos procedimientos para identificar a los descendientes de judíos y musulmanes, [pero] solo en el contexto del Nuevo Mundo el deseo de vincular limpieza de sangre con fenotipo, y específicamente con el color de piel, encontraría relativo éxito” (p. 224).

En América estas consideraciones raciales se rearticulan dado el amplió proceso de mestizaje que se inicia casi desde un primer momento. Al momento del cambio de dinastía, 1701, Hispa-

---

1 La falta de características corporales a través de las cuales identificar a los conversos resultaba frustrante para los individuos que se consideraban como cristianos “puros”. Con lamento, notaba que los “descendientes de las razas judías y mahometanas no pueden ser distinguidas de auténticos españoles, por ningún acto visible o por alguno signo visual exterior” (traducción del autor).

noamérica presenta una sociedad fluida en términos raciales que ofrece a las elites locales una posición privilegiada. El patriciado novohispano, compuesto principalmente por mestizos y criollos, encuentra en la categoría de casta una manera de estabilizar esta fluidez y reafirmar su distinción frente al resto de la población americana, ello en un contexto en el que la calidad de los súbditos americanos es puesta en tela de juicio desde la metrópolis. Pues, en su búsqueda por una mayor eficiencia de gobierno los borbones rehabilitan en la península una antigua discusión sobre la calidad de los súbditos nacidos fuera de Europa. Más específicamente, se preguntan si las ineficiencias de gobierno se relacionan con cuestiones técnicas y administrativas, o si es consecuencia de las características y la disposición moral de las poblaciones extraeuropeas. Cómo puede anticiparse por el conjunto de reformas que impulsan, los cuestionamientos alcanzan por igual a mestizos y a criollos, pues lo que se pone en tela de juicio no es sólo la condición estrictamente biológica de los súbditos americanos o las consecuencias espirituales del proceso de mestizaje, sino también el efecto que el ambiente tiene sobre las personas (Martínez, 2002).

### *La casta en Nueva España*

Luego de la invasión, la población americana se dividió en tres grupos: españoles, indios y castas (individuos de “sangre mestiza” o herencia étnica mixta), esta última se subdividió en “un número variable de subgrupos de castas” (Olson, 2009, p. 311), y luego se agregarían las poblaciones africanas, mediante la incorporación forzosa de personas esclavizadas. Si bien tanto indígenas como africanos se inscriben en la categoría de nuevos cristianos –y más allá de las discusiones que surgen en torno a la calidad y categoría espiritual de estas poblaciones–, se establece una distinción entre ambos. Por un lado, la unión de español e indígena contiene un potencial proceso de redención facilitado por el linaje de viejos cristianos, mientras que la presencia de herencia africana se asemeja a la judía en tanto se concibe como una mancha imborrable en el linaje familiar.

En este contexto, existen dos elementos que se entrelazan y definen la clasificación racial: la *estirpe* (relacionada con la genealogía familiar) y la *calidad* (en tanto calidad moral). El primero se puede conocer rastreando el origen genealógico de una persona mientras que el segundo, la *calidad*, requiere una evaluación de las prácticas, hábitos y espacios que una persona frecuenta, el establecimiento de las Probanzas de Limpieza de Sangre sirvió para “descubrir” estas condiciones. En América, ambas dimensiones se integran en la categoría de casta, originando una clasificación racial que señala tanto los rasgos fenotípicos de un individuo como su calidad, resultando en una categoría que referencia la esencia interna de una persona y supone una evaluación ontológica que va más allá de la apariencia física.

En términos históricos, esta categoría se inscribe en lo que para el siglo XVIII es una sociedad colonial marcada por un amplio proceso de mestizaje iniciado hace ya tres siglos. Pues, si bien las familias americanas de linaje español ocupan la cúspide del cuerpo social, era común que se descubriera en estos linajes participación de sangre indígena, especialmente cuando la formación del patriciado criollo involucro “la unión formal e informal de los conquistadores con las mujeres de la elite indígena... crucial para la consolidación del dominio colonial español en la región central de México” (Martínez, 2004, p. 493).

Las complejidades raciales del espacio colonial hispano, sumado a la preocupación peninsular sobre los posibles efectos del ambiente, resultan en una desconfianza generalizada sobre los súbditos americanos. En particular, las percepciones que en la metrópolis se tiene sobre los americanos abrevan en las creencias y prejuicios sobre los nuevos cristianos descritas en los párrafos anteriores, y explican la preferencia por oficiales de origen peninsular.

En simultáneo, esta progresiva marginación rearticula la agencia del patriciado local, que busca fortalecer el peso de su herencia española y enfatizar su diferenciación con el resto de la población americana. Así, la casta emerge como un articulador central en el discurso que las elites novohispanas comienzan a estructurar: se trató de una categoría racial de relativa fluidez y operativa en el espacio colonial novohispano. En este punto, resulta importante destacar que el llamado *sistema de castas* nunca existió formalmente en América, es decir, como una política real que regulara las uniones interétnicas, tal estructuración refiere al universo simbólico colonial. Sin embargo, estos elementos de orden discursivo –creencias, valores– no existen sólo cómo expresiones *a posteriori* de un mundo material que las define, al contrario, participan de las dinámicas sociales que animan la sociedad colonial del siglo XVIII como evidencia el caso de la academia de las artes fundada en 1753 por artistas americanos, que da cuenta tanto la cohesión interna de estos grupos cómo de los prejuicios que la categoría de casta permitió articular.

### *Color quebrado*

La academia inicialmente presidida por Miguel Cabrera, establecida a mediados del siglo XVIII, expone desde las condiciones de su fundación el modo en que la casta organiza las dinámicas de las producciones artísticas. En ella, criollos y mestizos replican la discriminación que sufren por su condición de americanos contra el resto de las castas, y en particular las de herencia africana. En el libro de estatutos se establece que

ninguno puede recibir discípulos de color quebrado, y el que contra este estatuto lo ejecutare, se los expelerá la junta cuando lo sepa... cuando se lleve un niño, deba saber que sea español y de buenas costumbres. Y hará inspección del genio del dicho... llevando este dicho niño su fe de bautismo, si es de la calidad dicha (Couto, 1872:15, citado por Catelli, 2020, p. 215).

Cómo resulta explícito a partir de su estatuto de fundación, la academia resulta exclusiva para aprendices españoles –lo que comprende a mestizos y criollos–, mientras se rechaza –sobre la base de sus aptitudes morales y físicas– a aquellos de “color quebrado”, término que refiere a negros, afro mestizos y el resto de las castas con ascendencia africana por ser consideradas de “poca calidad”, “insolentes y canallas”, se las considera incluso como una amenaza al orden social (Martinez, 2002).

Este razonamiento es coherente con el pensamiento racial de la época, que vincula cada vez más estrechamente a cada raza y tipo de mezcla con rasgos morales y de carácter, además de distintas aptitudes intelectuales y físicas. Los pintores que firman el estatuto concuerdan en el punto según el cual ser de «color quebrado» sería un impedimento para ingresar como discípulo a la academia (Catelli, 2020, p. 215)

Estas normativas no eran circunstanciales, y resuenan aquí varias de las creencias sobre los nuevos cristianos, conversos judíos y moriscos, bien asentados en la península. Estas condiciones de exclusividad replican la preferencia de la Real Academia de San Carlos por instructores peninsulares, que relega a los artistas americanos de las posiciones a las que Francisco de Clápera tiene el privilegio de acceder.

Esta clase de preocupaciones inspiran las series de castas, representaciones visuales que estabilizan y categorizan las múltiples uniones interétnicas de Nueva España. Los paneles muestran el proceso de mestizaje, y tanto su producción como su circulación busca estabilizar ciertos clivajes raciales y normativizar una jerarquía social que anticipa las bases del discurso de *colonialismo interno*. En la serie de Clápera encontramos las características que tipifican el género, y una serie de sentidos evocados mediante la incorporación de espacios, objetos, prácticas y expresiones corporales que recrean estereotipos de casta.

## LA SERIE

El conjunto de dieciséis pinturas<sup>2</sup> creadas por Francisco de Clápera a finales del siglo XVIII, en 1775, es “uno de los pocos conjuntos completos que todavía existen en el mundo” (Pierce, 2015, p. 1) y el único conocido realizado por un artista de origen peninsular. He organizado mi análisis en dos partes, primero observo la estructuración espacial de la serie -el orden en que los paneles se exhiben-, y luego el conjunto de representaciones que se incorporan en cada una de las pinturas.

Resulta interesante anticipar aquí un conjunto de características que encontramos en la serie. Por un lado, en el orden de los paneles se expresa una suerte de progresión generacional, y se omite por completo la distinción entre criollos y peninsulares, incluyéndose solo la descripción de español sin otra referencia sobre su origen. Además, a medida que la serie se extiende, no existe tanto una modulación en base al color de piel, sino que se descubre una declinación moral y material que se expresa en prácticas, espacios e inclinaciones. También resulta consecuente la representación que Clápera ofrece de las castas de color quebrado, con las percepciones que sobre ellos tiene criollos y mestizos, citadas en el apartado anterior.

---

2 Las imágenes incluidas en este artículo son propiedad del Denver Museum of Art © 2024. Todos los derechos reservados. Estas imágenes se reproducen con el permiso de la institución y no pueden ser reproducidas, distribuidas o transmitidas en ningún formato sin la previa autorización escrita del Denver Museum of Art.



Figura 1. Francisco Clapera, De Alvina, y Español, Torna-atras, circa 1775. Denver Art Museum: Gift of the Collection of Frederick and Jan Mayer, 2011.428.7. Photography courtesy Denver Art Museum.

### *Organización Espacial*

La organización espacial de la serie refiere tanto al orden en que se exhiben los paneles como la progresión generacional que estructura. Ambas ayudan a articular una jerarquía en base a las categorías raciales que la serie recrea pues se exhiben en dos niveles, una línea superior de ocho

paneles y otros tantos ubicados por debajo; luego, este orden secuencial de paneles representa el proceso de mestizaje mediante una progresión generacional, en la cual un niño de determinada casta ocupa la posición de alguno de los padres en el siguiente cuadro.

La organización espacial establece una jerarquía al posicionar en el espacio superior a matrimonios que tienen participación española, y por debajo aquellos que carecen de ella, aunque algunos incluyen castas de ascendencia española directa como mulatos (cuadrantes 11 y 13) o mestiza (cuadrante 12). Además, existe un claro contraste entre el modo en que se representa a las familias de cada fila; vemos una degeneración moral y material a medida que la serie progresa.

La siguiente tabla puede resultar una referencia útil para el lector:

Panel 1	Fila superior	De Español y India, nace mestiza
Panel 2	Fila superior	De Español y Castiza, Español
Panel 3	Fila superior	De Español y Mestiza, Castizo
Panel 4	Fila superior	De Español y negra, Mulato
Panel 5	Fila superior	De Mulato y español, Morisco
Panel 6	Fila superior	De Español, y Morisco, Albina
Panel 7	Fila superior	De Albina y español, Torna-atrás
Panel 8	Fila inferior	De Torna-atrás y India, Lobo
Panel 9	Fila inferior	De Lobo y India, Sainbaigo
Panel 10	Fila inferior	De Sainbaigo y India, Cambujo
Panel 11	Fila inferior	De Cambujo y Mulata, Albarazado
Panel 12	Fila inferior	De Albarazado y Mestiza, Barcina
Panel 13	Fila inferior	De Barcino y Mulata, China
Panel 14	Fila inferior	De Chino y India, Genizara
Panel 15	Fila inferior	De Genizaro y Mulata, Gibaro
Panel 16	Fila inferior	De Gibaro y Mulata, Tente-en-el-Ayre

### *Jerarquías*

Esta disposición espacial expresa una jerarquía en base a categorías raciales, específicamente de casta, que ofrece una posición privilegiada tanto a *españoles* como *mestizos*. Ya he anticipado que en las series se omite la distinción entre criollos y peninsulares. En este sentido, las consideraciones en torno a la disposición moral de los americanos, los efectos del ambiente, o las diferencias que desde la metrópolis se reconoce entre peninsulares y criollos se soslayan por completo.

Además de los españoles, los mestizos también cuentan con un posicionamiento privilegiado en la organización que dispone el autor catalán. Por ejemplo, el retrato que inicia la serie en la esquina superior izquierda (siendo la única que incluye el verbo “nace” en la descripción) presenta la mezcla de sangre española e indígena cuyo resultado es el mestizo; primero de los 16 paneles, esta unión parece evocar los lazos con las mujeres de las elites indígenas que marcan el origen mítico del patriciado español en América.

La serie también parece expresar una positiva caracterización del mestizo, mostrando una cercanía al *español* que es tanto posicional como espiritual. Por ejemplo, los paneles 2 y 3 (fig. 3 y 4) muestran el potencial redentor del linaje español sobre la sangre indígena, cuando la unión entre un español y la hija de un mestizo (castiza) resulta en *español*. En contraste, si la sangre indígena se “diluye” en la tercera generación si se mezcla con el linaje español, el influjo moral de la herencia africana se registra incluso después de cinco generaciones. Lo vemos en el cuadrante 7 (fig. 1), cuando la unión entre *español* y *Albina* (bisnieta de una persona negra) resulta en *torna-atrás*, una casta de color quebrado. Estas clasificaciones de castas que Clápera incluye resultan coherentes con las percepciones raciales mencionadas anteriormente, que consideran a las poblaciones de herencias africana de una irredimible calidad moral (de modo similar a la herencia judía). Hemos visto como estos prejuicios que se expresan en las series, también se incluyen en los estatutos de las escuelas de arte, talleres y academias de Nueva España (Carrera, 2003).

También resulta interesante señalar que la jerarquía no responde a una modulación lineal del color de piel, de claro a oscuro. En cambio, muchas de las uniones ubicadas en la fila inferior muestran personas de piel clara, lo que da cuenta de la fluidez étnica novohispana y la dificultad de establecer una jerarquía exclusivamente sobre la base de condiciones fenotípicas. Ello da cuenta que lo que inspira estas series responde a la creencia en una ontología que deriva del linaje y se expresa tanto en la apariencia como en las inclinaciones morales, las prácticas y espacios que una persona habita. Resulta útil recordar la naturaleza compleja de la categoría de casta en Nueva España:

En el último cuarto del siglo, la imaginería de las castas enfatizó no la taxonomía de castas, sino la visión fisonómica de los cuerpos coloniales marcados por la calidad, es decir, la apariencia, circunstancias y el carácter inherente asumido de tipos de personas de sangre mezclada (Carrera, 2003, p. 102).

Además de la organización espacial, la serie estructura una jerarquía de castas mediante la incorporación de señales visuales. Estos incluyen los objetos, espacios, prácticas, vestimentas y disposiciones corporales, elementos de los que Clápera se sirve para articular, tipificar y transmitir el carácter y la calidad de cada una de las castas. A continuación, analizo por separado dos conjuntos de cuadros para atender al modo en que el autor integra estos elementos al arreglo espacial. Primero, observaré un conjunto de paneles que involucran a conyugues españoles (fig. 2, 3, 4, 5 y 6), todos ubicados en la fila superior, y luego familias de ascendencia afro-indígenas y afro-españolas (fig. 7, 8 y 9).

### *Representaciones*

Los paneles 1, 2, 3 y 4 (fig. 2, 3, 4 y 5 respectivamente) muestran a padres españoles junto a sus esposas, cada una de ellas perteneciente a una casta diferente, y a su descendencia. La característica más notable en todas ellas es que estas familias se muestran en ambientes tranquilos y de intimidad; dos de ellas están ubicadas al aire libre (fig. 2 y 4) y otras dos dentro de sus hogares (fig. 3 y 5). En todos los casos, los padres están involucrados en prácticas domésticas, con sus hijos mostrando atención hacia los padres, vestidos al estilo europeo. De todos los individuos, el hijo mulato es quien muestra el comportamiento más enérgico y disruptivo, aferrándose a las manos de su padre, colgándose de él y con su pie izquierdo sobre su rodilla izquierda.



Figura 2. Francisco Clapera, *De Español e India, nace Mestiza*, circa 1775. Denver Art Museum: Gift of the Collection of Frederick and Jan Mayer, 2011.428.1. Photography courtesy Denver Art Museum



Figura 3. Francisco Clapera, De Español, y Castiza, Español, circa 1775. Denver Art Museum: Gift of the Collection of Frederick and Jan Mayer, 2011.428.2. Photography courtesy Denver Art Museum



Figura 4. Francisco Clapera, *De Español, y Mestiza, Castizo*, circa 1775. Denver Art Museum: Gift of the Collection of Frederick and Jan Mayer, 2011.428.3. Photography courtesy Denver Art Museum

En estas escenas domésticas, son las mujeres quienes se involucran más activamente en estas prácticas, mientras a los padres se los ve cercanos y atentos a sus hijos; aunque comparten el espacio no participan activamente. Esto da a entender que su lugar de trabajo se encuentra fuera del hogar. Por ejemplo, en el primer panel la familia está en un mercado, es la mujer quien se inclina sobre el puesto para observar los productos que allí se ofrecen, el padre en cambio se ubica unos pasos por detrás entreteniendo a su hija. En el panel 2, se muestra a la madre castiza cuidando de sus prendas y

acomodando su vestido, mientras el padre español se alista para salir de la casa, al tiempo que el hijo le acerca su sombrero. De forma similar, el panel 3 presenta al padre en posición ociosa, recostado sobre el piso interactuando con el niño, mientras la madre sostiene un cuchillo en su mano derecha junto a la mesa y parece ocupada en la preparación de alimentos. En el cuarto panel se representa por vez primera a una casta de *color quebrado*, el niño mulato actúa de manera revoltosa y es el padre español quien intenta apaciguarlo, mientras la madre unos pasos por detrás se ubica junto al horno y los utensilios de cocina, parece desatender sus actividades por un momento ante la actitud del niño.



Figura 5. Francisco Clapera, De Español, y Negra, Mulato, circa 1775. Denver Art Museum: Gift of the Collection of Frederick and Jan Mayer, 2011.428.4. Photography courtesy Denver Art Museum.

La serie continúa con el panel 5, “De Español, y Mulato, Morisco” (fig. 6), que presenta la casta de mulato esta vez en el rol de padre. De este modo, Clápera evoca la progresión generacional que notamos anteriormente, y que da cuenta de una secuencia generacional que es también consistente con una degradación tanto moral como material.

Además del padre mulato, la unión incorpora a una madre *española* y el resultante hijo de casta *morisco*. Tanto el niño como el padre muestran una naturaleza que contrasta con la armonía de los varones españoles que vemos en los paneles superiores. El pequeño actúa de manera rebelde, tirando del vestido de su madre con ambas manos, mientras que el padre rechaza a su mujer y la empuja colocando su mano izquierda sobre su busto, su cabeza vuelta hacia adelante. Aquí, el retrato muestra a una familia compuesta por dos sujetos del llamado *color quebrado* en una interacción violenta dentro del espacio doméstico, una mesa sin mantel, un cuenco que se tambalea y derrama su contenido, dos sombreros sobre el suelo.

A continuación atenderemos a los paneles de la fila inferior, donde se acentúan las diferencias con los paneles examinados hasta aquí. En estos retratos se representa exclusivamente a familias de sangre mezclada (es decir, individuos de ascendencia indígena, española y africana en distintos grados), y tanto las inclinaciones, prácticas y espacios contrastan con aquellas de las familias españolas, mostrando carencias del tipo material, moral y emocional que se profundizan a medida que se extiende la serie.

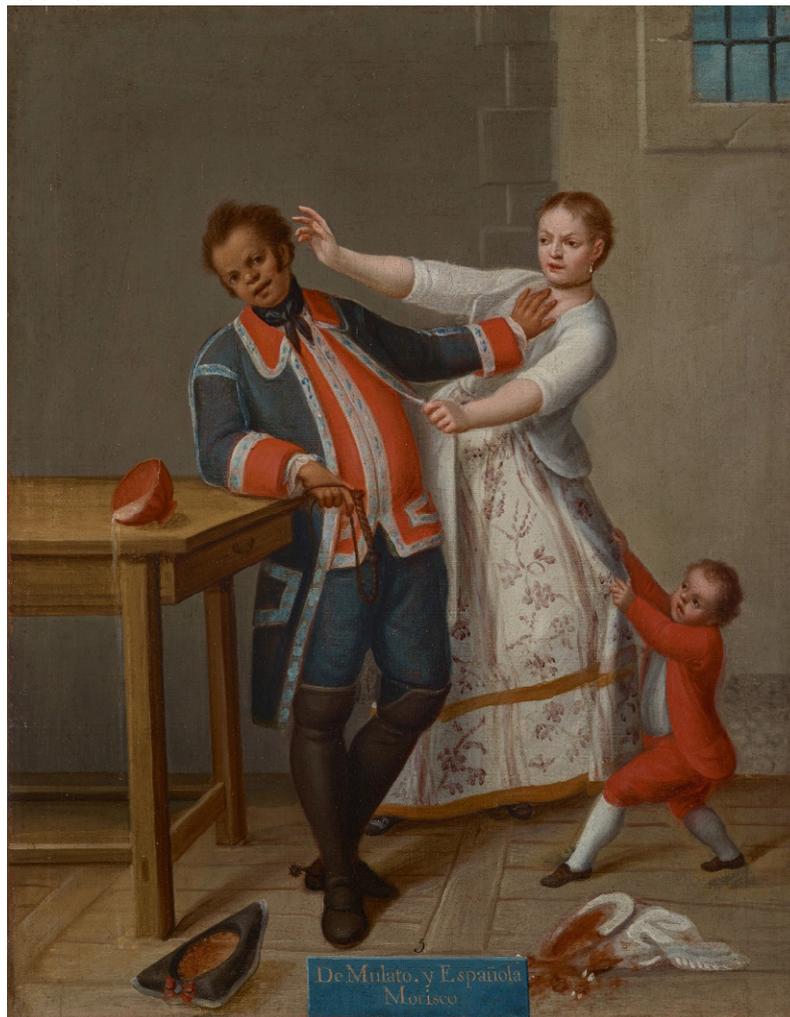


Figura 6. Francisco Clápera, De Mulato, y Española, Morisco, circa 1775. Denver Art Museum: Gift of the Collection of Frederick and Jan Mayer, 2011.428.5. Photography courtesy Denver Art Museum.

### *Fila Inferior*

En el panel 9, “De Lobo, e India, Sainbaigo” (fig. 7) y panel 10, “Sainbaigo, e India, Cambujo” (fig. 8) el padre es de una casta que integra herencia española, negra e indígena, mientras en ambos casos la madre es indígena. Nuevamente, la escena dista de la tranquilidad familiar que ofrecen los primeros paneles; se ven espacios materialmente desprovistos y sujetos con vestimentas más sencillas, el hogar no sólo es un lugar de ocio o intimidad doméstica, sino también de trabajo. Las mujeres están ocupadas tejiendo y preparando tortillas de maíz trabajando, lo hacen sobre el suelo, tampoco hay mesas ni manteles. Ambas muestran un color de piel más claro que el del hombre –cuyo tono es distintivamente oscuro– uno sentado ociosamente en el suelo, su torso semidesnudo, tomando su rodilla izquierda y sosteniendo una herramienta de trabajo en su mano izquierda (fig. 7); el otro, realizando algún tipo de trabajo en madera, con su brazo levantado hacia a su mujer (fig. 8). Los niños parecen estar descuidados, pues sus padres dirigen su mirada hacia otro lado, no los sostienen, los acarician ni los miran.



Figura 7. Francisco Clapera, De Lobo, e India, Sainbaigo, circa 1775. Denver Art Museum: Gift of the Collection of Frederick and Jan Mayer, 2011.428.9. Photography courtesy Denver Art Museum.

Clápera acentúa estas tendencias a medida que la serie se extiende. Estas caracterizaciones, se centran especialmente en los hombres de casta de *color quebrado*, estructurando una progresiva distancia, tanto espacial como simbólica, con el varón *español*, especialmente elocuente en el penúltimo retrato de la serie (panel 15, fig. 9).

El cuadro lee de “De Genízaro, y Mulata, Gibaro” (fig. 9) y muestra al padre en un entorno urbano, aparentemente intoxicado, tirado sobre la calle. Descamisado, vestido apenas con harapos y de piel clara, la figura masculina es un genízaro, nacido de la unión de chino e india, con herencia española, negra e indígena. El cuadro muestra a la esposa y el niño asistiendo al padre, ella sostiene su brazo izquierdo y el niño toma su pierna derecha. Situado hacia el final de la serie, el padre no trabaja, ni cuida de su hijo o reposa de manera ociosa en su hogar, sino que se lo retrata intoxicado y perturbando la armonía familiar.

Si comparamos este retrato con el panel 3 (fig. 4), notamos que Clápera ofrece dos escenas similares, ambas tienen lugar fuera del espacio doméstico con el padre tendido en el suelo. En el primer caso, el padre es español, sus vestimentas son de estilo europeo, realiza contacto físico y visual con su hijo, en una interacción amistosa, y sobre el fondo de árboles y un cielo azul. En el cuadrante 15 (fig. 9), la escena tiene lugar en un entorno urbano, el autor utiliza tonos grises y sombras, mientras que el contacto físico entre los miembros de la familia expresa la ansiedad de la esposa y el niño que intentan asistir a su padre. Esta última representación que Clápera nos ofrece, dista mucho de la plácida vida conyugal con el que inicia la serie, no hay tampoco referencias a las actividades domésticas en el hogar, o al trabajo. Ambos casos muestran una composición visual similar, pero la inclusión de expresiones faciales, tonalidades, vestimentas y espacios marcan la diferencia entre el papel del varón español y el de casta.



Figura 8. Francisco Clapera, Sainbaigo, e India, Cambujo, circa 1775. Denver Art Museum: Gift of the Collection of Frederick and Jan Mayer, 2011.428.10. Photography courtesy Denver Art Museum.

Finalmente, estos contrastes en los retratos de la vida doméstica que el autor ofrece tipifican una diferencia en base a la condición de casta, no sólo mediante la enunciación y el nombramiento de cada una de estas uniones, sino también asociando a ello estilos de vida, espacios, inclinaciones, y materialidades.



Figura 9. Francisco Clápera, De Genizaro, y Mulata, Gibaro, circa 1775. Denver Art Museum: Gift of the Collection of Frederick and Jan Mayer, 2011.428.15. Photography courtesy Denver Art Museum

## CONCLUSIONES

Esta serie creada por un español peninsular da cuenta de la consistencia de un género original a Nueva España, pues a pesar de su extracción social, la obra de Francisco de Clápera se ajusta a las convenciones tradicionales del género. Estas pinturas se desplegaron con la intención de estabili-

zar la fluidez social y mixtura racial de la sociedad novohispana, a través de la categoría de *casta*. En términos operacionales, la serie establece un conjunto de clivajes raciales, mientras que la disposición espacial de los paneles, y las representaciones de escenas cotidianas permiten vincular cada una de estas castas con determinadas inclinaciones internas y calidad moral.

A lo largo de la serie, la representación de los padres varía de acuerdo a su categoría racial, así Clápera establece una modulación moral y de carácter ligada a una disposición interna del individuo, que no se vincula de manera fija con el color de piel. Pues además de la apariencia, la incorporación de actitudes, expresiones faciales, vestimentas, prácticas, objetos y espacios articulan sentidos sobre la condición racial de cada sujeto, estableciéndose así una relación entre *calidad* y estirpe, o condición de casta, y sobre ello una jerarquía en base al orden de los paneles.

En las cuatro representaciones de padres españoles incluidas en la serie (fig. 1, 2, 3 y 4): todos ellos muestran hombres alcanzando a sus hijos de manera amorosa y juguetona. El resto de la composición transmite una sensación de armonía familiar con la figura masculina siempre en el centro de las interacciones. Estas representaciones pacíficas de la vida doméstica se interrumpen tan pronto como los padres españoles son reemplazados por personas de casta. Por contraste, en el cuadrante 5, “De Español, y Mulato, Morisco” (fig. 5), el padre mulato está apartando a su esposa mientras ella intenta aferrarse a él, al tiempo que su hijo tira del vestido de su madre. Resulta elocuente que los ademanes violentos, realizados por los dos sujetos del llamado *color quebrado*, se dirigen hacia la mujer *española*.

Esta irrupción de violencia en la serie coincide con la introducción del *color quebrado*. Huelga aquí continuar citando ejemplos, lo cierto es que la reiteración de estas representaciones a medida que la serie se extiende sirve para estructurar una conexión entre inclinaciones morales y linaje. Tal como señala Guzauskyte,

En las pinturas violentas de castas, se muestra la piel desnuda para simbolizar la pobreza y las tendencias criminales. Los rostros de los involucrados en una pelea están representados como contorsionados, mientras que sus cuerpos están posicionados de manera que parecen expresivos y dinámicos, a diferencia de las poses tranquilas y las expresiones tranquilas de las castas en las pinturas pacíficas (Guzauskyte, 2009, p. 182).

Otra condición que ancla las diferencias raciales se vincula con los espacios de trabajo y el tipo de actividad laboral. No se muestra a los padres españoles trabajando ni con herramientas de trabajo, para ellos el ámbito doméstico resulta un lugar de ocio y compañía familiar, algo que establece que el tipo de actividades laborales que realizan tiene lugar fuera del hogar.

A medida que la serie se extiende esta relación se revierte cuando se retrata a padres de casta. Por ejemplo, en el panel 9, “De Lobo, y India, Sainbaigo” (fig. 6), la madre trabaja en el hogar mientras el padre sostiene una herramienta de trabajo, lo que sirve como un indicador de trabajo manual; en el retrato siguiente, “De Sainbaigo, y India, Cambujo” (fig. 7), ambos conyugues hacen de su hogar su espacio de trabajo, sirve ello para marcar esa progresiva distancia con la familia del varón español y las características de las familias que se exhiben en los paneles iniciales.

Estas representaciones de cada una de las familias, define y caracteriza casi de manera taxonómica a las personas a partir de su genealogía. Tanto la disposición espacial como la progresión generacional expone una modulación de *calidades*, pues a medida que la serie se extiende vemos una mayor precariedad material, indicadores de trabajo físico y en el hogar, y menor cohesión entre los miembros familiares. Todo ello organiza una jerarquía social en base a la categoría de casta, que estabiliza la fluidez racial de la sociedad colonial, recrea la superioridad moral y espiritual del

linaje español, borra las distinciones entre criollos y peninsulares y enfatiza la diferencia colonial de quienes liderarán el proceso de emancipación con el resto de las poblaciones americanas.

En este artículo, he explorado los recursos retóricos de la élite local novohispana durante el siglo XVIII a través de la pintura de castas. Me interesé por atender cómo estos dispositivos evocaron una serie de sentidos que permitieron recrear una jerarquía social sobre la base de la diferencia racial y el género. Ello permite evidenciar cómo el arte participa en lo discursivo, y visibilizar los enlaces entre lo narrativo y las dinámicas del mundo social.

Como elemento cultural, las series de castas integraron consistentemente ideas, creencias y una tipificada materialidad, y se enlazaron con las condiciones simbólicas, políticas y económicas de la sociedad novohispana. Su popularización durante el siglo XVIII demuestra la versátil agencia de las elites locales, quienes reconocieron en las artes un medio efectivo para hacer oír su voz; como señala Christa Olson, estas pinturas “transportan las ideas sobre la organización social de las élites que las pintaron, encargaron y observaron” (Olson, 2009, p. 313), y sobre estos lienzos, artistas criollos y mestizos se ocuparon de lo que les preocupaba: la falta de gobernanza sobre un territorio que consideraban propio.

En este estudio, me interesó observar los sentidos que estas producciones culturales evocan, atendiendo en simultáneo a sus enlaces con las condiciones discursivas de la sociedad novohispana. Así, al inscribirlas en el ámbito histórico que las contiene, identificar qué elementos fecundan su origen, y qué significados proyectan, encontré no tanto un reflejo de una realidad social existente, sino una herramienta político-discursiva desplegada por las elites novohispanas, es decir, un dispositivo que facilita la intervención política al representar visualmente una organización jerárquica de la sociedad colonial. En particular, la serie analizada resulta destacable por el origen foráneo de su autor, lo que permite preguntarse por sus posibles vínculos con los círculos criollos y mestizos, y cuestionar si las oposiciones entre americanos e ibéricos eran tan definitivas como suele plantearse, aunque principalmente, da cuenta tanto de la consistencia estilística de este género, como de la circulación de los prejuicios raciales que inspiraron la serie.

Necesariamente, estas cuestiones remiten a lo político, pues la proliferación de este género es una expresión de la capacidad de agencia de las elites criollas que crean y consumen estas series en un contexto de cambios impulsados desde la metrópolis. Su interés por intervenir sobre el universo discursivo colonial responde a los prejuicios que surgen en la península sobre las calidades de los americanos, mientras que el conjunto de sentidos que en ellas se impulsa resultan coherentes con un proyecto económico y político, identificado por Walter Mignolo, que comienza a forjarse en las postrimerías del siglo XVIII y se extiende luego de la emancipación. La discursividad de colonialismo interno establecía la diferencia colonial hacia el interior de la sociedad hispanoamericana, plasmando una relación asimétrica entre españoles americanos y el resto de las poblaciones locales. Estas ideas resultaron centrales en

el impulso de la conciencia criolla blanca, [pues] se trataba de ser americanos sin dejar de ser europeos; de ser americanos pero distintos a los amerindios y a la población afro-americana. Si la conciencia criolla se definió con respecto a Europa en términos geopolíticos, en términos raciales se definió su relación con la población criolla negra y con la indígena (Mignolo, 2000, p. 42).

La eventual desaparición del género de castas poco después de la independencia resulta elocuente, pues evidencia cómo un cambio en las condiciones históricas afecta las producciones culturales.

Puede decirse, que una vez lograda la supremacía política y adquiridos los medios materiales para imponer estas divisiones raciales, habría resultado menos urgente promover un ideal de estratificación racial a través de artefactos culturales.

Finalmente, este análisis de la pintura de castas señala cómo la creación de estados independientes en América Latina implicó una rearticulación del liderazgo dentro de los territorios, mas no la erradicación de las estructuras de opresión racial preexistentes. Esto supone que, efectivamente, la emancipación no se distribuyó simétricamente a lo largo del mundo colonial, ni alcanzó a todos por igual. En todo caso, muchos de estos clivajes raciales se fortalecieron durante el periodo poscolonial, convirtiéndose en ordenadores esenciales de los nuevos Estados Nacionales, legitimando el liderazgo de las élites criollas, y marcando la historia y presente del continente americano.

## REFERENCIAS

- Albisoru, M. L. (2022). Desplazamientos discursivos. La pintura de castas ayer y hoy. *Nexus*, (32), e30412509. <https://doi.org/10.25100/n.v0i32.12509>
- Birocco, C. (2015). *La élite de poder en Buenos Aires colonial: Cabildo y cabildantes entre los Habsburgos y los Borbones (1690-1726)* (Doctoral dissertation). Universidad Nacional de La Plata. [https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.8320/pr.8320.pdf](https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.8320/pr.8320.pdf)
- Birocco, C. (2017). Puertas y llaves. Reconfiguración de los vínculos entre gobernadores y vecinos en Buenos Aires a partir de las reformas borbónicas tempranas. *Anuario Del Instituto De Historia Argentina*, 17(2). <https://doi.org/10.24215/2314257Xe048>
- Carrera, M. (2003). *Imagining New Spain: Race, lineage and the colonial body in portraiture and casta paintings*. University of Texas Press.
- Catelli, L. (2012). Pintores criollos, pintura de castas y colonialismo interno: Los discursos raciales de las agencias criollas en la Nueva España del periodo virreinal tardío. *Cuadernos del CILHA*, 13(17), 146-174.
- Catelli, L. (2020). *Arqueología del mestizaje. Colonialismo y racialización*. Ediciones UFRO
- Couto, J. B. (1872). *Diálogo sobre la historia de la pintura en Mexico*. Imprenta de Escalante y cia.
- Fisher, A. S. (1992). *Mestizaje and the Cuadros de castas: Visual representations of race, status, and dress in eighteenth century Mexico* (Doctoral dissertation). University of Minnesota.
- García Saíz, M. (1989). *Las castas mexicanas: Un género pictórico americano*. Olivetti.
- Gutiérrez Rivas, P. (2015). *José Antonio de Areche y la Visita General a la Audiencia de Lima* (Doctoral dissertation). Universidad de Murcia, Departamento de Historia Moderna, Contemporánea y de América. <https://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/48046/1/Tesis%20doctoral%20CD.pdf>
- Guzauskyte, E. (2009). Fragmented borders, fallen men, bestial women: Violence in the casta paintings of eighteenth-century New Spain. *Bulletin of Spanish Studies*, 86(2), 175-204. <https://doi.org/10.1080/14753820902783977>
- Hill, R. (2006). Towards an eighteenth-century transAtlantic critical race theory. *Literature Compass*, 3(2), 53-64. <https://doi.org/10.1111/j.1741-4113.2006.00300.x>

- Hill, R. (2007). Between black and white: A critical race theory approach to caste poetry in the Spanish New World. *Comparative Literature*, 59(4), 269-293. <https://doi.org/10.1215/-59-4-269>
- Katzew, I. (2004). *casta painting: Images of race in eighteenth-century Mexico*. Yale University Press.
- Martínez, M. E. (2002). *The Spanish concept of limpieza de sangre and the emergence of the 'race/caste' system in the Viceroyalty of New Spain* (Doctoral dissertation). University of Chicago.
- Martínez, M. E. (2004). The black blood of New Spain: Limpieza de sangre, racial violence, and reproductive tyranny. *The William and Mary Quarterly*, 61(3), 479-520. <https://doi.org/10.2307/3491806>
- Mignolo, W. (2000). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*.
- Moraña, M. (1994). Barroco y conciencia criolla en Hispanoamérica. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 20(40), 71-98.
- Moraña, M. (2008). La teoría poscolonial y el discurso colonial: Reflexiones sobre América Latina. En M. Moraña, E. Dussel y C. A. Jáuregui (Eds.), *Coloniality at large: Latin America and the postcolonial debate* (pp. 97-146). Duke University Press.
- Moyssén, X. (1965). La primera academia de pintura en México. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 34, 23-84.
- Olson, C. (2009). Casta painting and the rhetorical body. *Rhetoric Society Quarterly*, 39(4), 307-330. <https://doi.org/10.1080/0277394092991429>
- Osorio, A. (2006). La entrada del virrey y el ejercicio de poder en la Lima del siglo XVII, *Historia Mexicana*, 55(3), 767-831. <https://www.redalyc.org/pdf/600/60055302.pdf>
- Pérez Vejo, T. (2013). Pintura de castas. La memoria del ideal novohispano. En *Obras maestras novohispanas* (pp. 145-198). GM Editores.
- Pierce, D. (2015). De Mulato, y Española, Morisco (circa 1775). Denver Art Museum. <https://www.denverartmuseum.org/en/object/2011.428.5>
- Sheeran, A. (2017). The fictions of blood in "La fuerza de la sangre." *Cervantes*, 37(1), 33-61. <https://doi.org/10.3138/Cervantes.37.1.033>
- Trujillo, O. J. (2012). Consenso, negociación y conflicto en la Monarquía Hispánica: La élite de Buenos Aires en el XVII (Tesis doctoral, Universidad Nacional de Luján). Luján, Argentina.
- Wuffarden, L. E. (2008). Presencia de la pintura novohispana en el virreinato del Peru. *Histórica*, 32(1), 161. <https://revistas.pucp.edu.pe/index.php/historica/article/view/157>
- Yun-Casalilla, B. (Ed.). (2009). *Las redes del imperio: Élités sociales en la articulación de la Monarquía Hispánica, 1492-1714*. Marcial Pons.