

GÉNEROS DE LA PINTURA, PINTURA DE GÉNERO: HACIA UNA NUEVA LECTURA DE LA PINTURA DE CASTAS^{1, 2}

GENRES OF PAINTING, PAINTING GENRES: TOWARDS A NEW READING OF CASTA PAINTING

Guadalupe Álvarez de Araya Cid³
Universidad de Chile
Santiago, Chile

Resumen

El objetivo de este artículo es proponer una estrategia interpretativa para la pintura de castas entendida como escena de género, para lo cual se ha recurrido a un análisis de los vínculos entre el horizonte retórico de la primera modernidad y la posición en la superficie pictórica que ocupan las figuras de acuerdo con las categorías aristotélicas y con los tópicos prescritos para la sátira y la comedia, en las prescripciones retóricas del Antiguo Régimen. Al concentrarse en la cuestión de la distribución de las figuras en el espacio pictórico, se observa la composición desde la alternancia de las figuras masculina-femenina e infantil en la superficie pictórica. Para ilustrar este enfoque, el artículo destaca finalmente ciertas figuras y operaciones retóricas partícipes en la serie de castas más polémica entre la crítica contemporánea, aquella elaborada por José Joaquín Magón, actualmente custodiada por el Museo de Historia Mexicana de Monterrey, México.

Palabras clave

géneros de la pintura; ingenio agudo; pintura de castas; pintura de género

Abstract

The goal of this article is to propose an interpretative strategy for Casta Painting as a genre painting case. Discussing several bonds between Ancien Régime rhetorics and genre painting developments, the article pays specific attention to Aristotle's categories and Prime Modernity rhetors prescriptions for Satire and Comedy, we focus on the figure disposition on pictorial surface as a rhetoric example of image composition. Finally, the article pays attention to rhetoric resources identified in José Joaquín Magón's most discussed casta painting series in Museo de Historia Mexicana de Monterrey, Mexico.

Keywords

acute wit; casta painting; genre painting; painting genres

GUADALUPE ÁLVAREZ DE ARAYA CID

Cómo citar este artículo: Álvarez, G. (2019). Géneros de la pintura, pintura de géneros: hacia una nueva lectura de la pintura de castas. *Revista 180*, 44, (17-28). [http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-44.\(2019\).art-653](http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-44.(2019).art-653)

DOI: [http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-44.\(2019\).art-653](http://dx.doi.org/10.32995/rev180.Num-44.(2019).art-653)

Introducción

Las múltiples y diversas apropiaciones de la retórica clásica por parte de la Primera Modernidad, cobraron nueva fuerza en la investigación en humanidades de los últimos cincuenta años, con un *peak* en la primera década del siglo XXI, momento en el que se dio un sinnúmero de encuentros convocados por estudiosos de la literatura, de la filosofía y del mundo clásico. Muy probablemente, ello se deba al nuevo lugar que le cupo a la retórica en tanto que aparato hermenéutico para la filosofía y las ciencias sociales desde la década de los años sesenta del siglo XX. Junto con los abordajes propiamente políticos, filosóficos y literarios, encontramos abundantes trabajos dedicados al examen iconográfico de los modelos propuestos por la tratadística emblemática. Sin embargo, ha habido pocos esfuerzos por revisar los modos con que la pintura latinoamericana de la Primera Modernidad incluyó las prescripciones retóricas de su época en la construcción de la imagen, es decir, cómo esta influyó a nivel compositivo. A este escenario debemos agregar la relativa solidificación en que ha caído la división del siglo XVIII en dos segmentos diferenciados: una primera mitad aún anclada en las tradiciones culturales del siglo XVII y una segunda mitad, que se vincula con los dos primeros decenios del siglo XIX, entendida como modelada por el espíritu científico e ilustrado, con un cada vez mayor desapego por la retórica y sus prescripciones.

Muy probablemente este escenario pueda comprenderse mejor si consideramos el rechazo a la retórica desde el Romanticismo, pero también por el alto grado de ambigüedad propio de la terminología y de los procedimientos retóricos, el que se agrava todavía más en virtud de las transformaciones, modificaciones, sustituciones y sustracciones a las que ha sido sometida históricamente. Uno de los espacios en que resulta evidente la necesidad que tiene la historia del arte de repensar las relaciones entre la producción artística y el horizonte retórico en el cual fueron producidas las obras de arte, es el difuso proceso a través del cual se gestaron los géneros pictóricos y muy especialmente, el caso de la escena de género, así como su tratamiento académico. Pese a que en el siglo XIX la retórica cayó en el olvido, ello no significó que las estructuras compositivas de las obras de arte y los *topoi* prescritos por los rétores de la Primera Modernidad para la creación ingeniosa, desaparecieran del arte académico. Se esgrimen a continuación tres argumentos en esta aseveración: en primer lugar, la múltiple y fabulosa larga duración de la retórica, en sus diversas acepciones, usos y configuraciones; de otra, las estrategias de creación artística de la Academia, basadas en el régimen de la emulación, las cuales

continuaron practicándose hasta el declinar del régimen académico a fines del siglo XIX; y por último, el hecho de que las artes útiles y el libro —en su dimensión cosal— compartieron con la pintura algunos de sus géneros menores, desde los albores de la primera modernidad y hasta el fin del siglo XIX (Álvarez de Araya, 2009).

Géneros de la pintura y pintura de género

Uno de los primeros sistemas de organización de los géneros de la pintura fue la del “estilo alto”, como se denominaría en los siglos XVII y XVIII a la “pintura de historia”, y el “estilo bajo”, que aludía a las obras que tenían como asunto el retrato, las escenas de animales, los objetos inmóviles y gente de diversa e imprecisa cuna. La idea de su organización jerárquica fue propuesta por André Félibien (1669) en el prefacio de las conferencias que dictó en la Real Academia en 1667. Sin embargo, la preeminencia de la pintura de historia mantuvo la lógica de los estilos alto y bajo hasta fines del siglo XVIII, cuando la jerarquía temática quedó plenamente establecida. En Francia el término “género”, tipo, clase, también fue usado para designar otras formas de las artes, como el grabado, la escultura o la arquitectura, como puede verse en las propuestas de Quatremère de Quincy de 1791. Blanc (2008) señala una circunstancia similar en la Holanda de los siglos XVI y XVII, en los que, junto con mostrar el lento y recatado ingreso de la teoría italiana del arte en la teoría del arte holandés, señala que en el siglo XVII se contaba con una organización análoga a la descrita para el caso francés, pero sin sus pretensiones jerárquicas, es decir, la pintura de historia y la pintura de género eran valoradas como iguales. Una diferencia notable que señala Blanc, consiste en que la teoría del arte holandés del siglo XVII concebía lo que hoy llamamos escena de género, como capaz de comportar mensajes tan edificantes como lo hacía la pintura de historia. En la propuesta de Félibien, la escena de género vino a ocupar el tercer lugar de la jerarquía temática, aun cuando se trataba de la obra de riparógrafos⁴. El argumento que da Félibien para ello, es de doble naturaleza: de una parte, sostiene que la escena de género “narra una historia”; de la otra, que solo se narra una historia cuando se representan figuras humanas; en otras palabras, los objetos representados que no son figuras humanas, cumplen la función de atributos o motivos y no implican una circunstancia narrativa propiamente tal, razón por la cual, la naturaleza muerta ocupa el último lugar de la jerarquía temática. Esto porque dichos objetos, en el contexto de la pintura de historia, no significan en términos narrativos y, en consecuencia, por su posición en la superficie pictórica están subordinados a la que ocupan

las figuras humanas y carecen de valor espacial. Por ejemplo, el holandés afrancesado, Lairesse (1787/1690), señala en su tratado que

Si nous tournons les yeux sur la peinture des fleurs, nous verrons qu'il n'y a rien de plus agréable que cette belle production de la nature, que l'oeil ne se lassé jamais d'admirer, même en peinture, sous tous les aspects possibles, comme festons, guirlandes, couronnes, bouquets; ou jetées simplement dans une corbeille, en y mêlant quelquefois de beaux fruits, tels que pêches, abricots, groseilles, ou raisins, suivant que la saison permet d'unir les uns avec les autres (...) (Lairesse, 1787)^{5,6}.

A su vez, si bien la tratadística de la primera modernidad hace referencia normativa a la vestimenta de los personajes representados, lo hace en términos de verosimilitud y no con fines simbólicos, esto es, como mero dato; mientras que, la expresión de las pasiones cobró la mayor importancia no solo para la verosimilitud, sino para la variedad. Simultáneamente, no hay que confundir “pintura de historia” con “pintura narrativa”, puesto que allí se superpone una notable distancia epocal, entre la primera modernidad y nuestro presente. Mientras la primera se aboca a temas mitológicos, religiosos o históricos, propiamente dichos; la segunda se refiere a la iconicidad de la pintura mimética.

Hoy en día, Porzio (2008) y Gianfrascina (2011), postulan que la escena de género tiene como fundamento la cultura carnavalesca descrita por Michail Bajti (2003). Sin embargo, la propia designación italiana de *pittura ridicole* y que también aparece en Pacheco (1649), nos permite pensar la pintura de género al interior de las argumentaciones retóricas que están en la base del proceso de configuración de los géneros de la pintura y a tomar en consideración los *topoi* prescritos para la comedia y la sátira que, como se sabe, fue un género literario que alcanzó amplio desarrollo a lo largo de los siglos XVII y XVIII, tanto en Europa como en América Latina. Sin declarar las fuentes respectivas, Porzio (p. 35, n.4) comenta al pasar que la crítica italiana de la primera mitad del siglo XX ya había establecido los vínculos entre los géneros de la pintura y la retórica clásica. Es Argan (1954) quien lo propuso considerando que las modulaciones retóricas del pensamiento sobre arte en la Italia barroca y sus consecuencias estilísticas, condujeron a que los artistas y tratadistas interpretaran las relaciones entre la pintura y la poesía como relaciones entre la pintura y la elocuencia. Más tarde, Baxandall (1971), examinó con mayor detenimiento el concepto

de composición formulado por Alberti, concepto que Baxandall restringe al de *istoria*, lo cual implica relegar a un segundo plano las decisiones espaciales en la administración de la superficie pictórica que toma el artista en el proceso constructivo de la composición, razón por la cual, no vincula el ornato dialéctico con el tratamiento de la superficie pictórica. Vale la pena destacar aquí que la tratadística italiana posterior al siglo XV, al igual que la francesa y holandesa de los siglos XVII y XVIII, llevaron las lógicas de la simetría y la proporción al plano específicamente espacial, esto es, a la administración de la superficie pictórica para efectos de la distribución y disposición de las figuras en la superficie pictórica.

Retórica y géneros de la pintura

La declaración horaciana —*ut pictura poesis*— supone un alto grado de interrelación entre la pintura y la escritura, merced a los recursos ecrásticos, por mediación de la emulación y de la imitación. Durante la primera modernidad, la emulación no consistía en un sistema de mera aprehensión, por parte del artista, de los temas y soluciones formales formulados por un “gran maestro”, sino más bien en un régimen a través del cual, el artista orientaba el ingenio a la construcción de variantes del concepto identificado en su obra a través de la aplicación de las categorías aristotélicas; por eso inmediatamente tras la Revolución, David puso en marcha la obligatoriedad del croquis (Boime, 1971), porque evidenciaba precisamente en el diseño, la construcción de conceptos agudos.

Nas doutrinas seiscentistas do conceito que tiveram curso nas colônias ibéricas, são meios *agudamente* indiretos, definidos como agudeza prudencial ou discreta, que reatualizam na prática a assimilação feita no XVI de *lógica* (como dialética) e *arte* (como retórica): então, o conceito expresso nas obras é classificado como ‘ornato dialéctico’, entendendo-se a atividade artística como *técnica* de efetuar um modelo interior achado ou emulado pelo engenho. O intelectualismo artificioso das obras seiscentistas decorre, por isso, não de qualquer afetação ou ludismo gratuito (...), mas de o modelo emulado ser sempre definido como um conceito análogo da Substância divina que é refigurado por conceitos (Hansen, 1997, p. 178)⁷.

Específicamente, Hansen destaca el sentido del término *disegno* en el contexto de las doctrinas conceptistas y el lugar que les corresponde en tanto que metáfora de la comprensión esquemática o skiagramática de las propiedades placenteras del concepto a emular, de

acuerdo con sus múltiples variaciones posibles. Es en esta operación, en el ejercicio del *ingenio agudo* descrito por el jesuita Gracián y tratado por el también jesuita Tesauro en su *Cannochiale Aristotélico* (1670/1654), en las que se vinculan las prescripciones retóricas para el discurso epidíctico con las categorías y los tópicos aristotélicos, cuestión que es evidente en los tratadistas italianos, franceses, españoles y holandeses de los siglos XVII y XVIII.

La narración, a su vez, se estructuraba de acuerdo con las preceptivas retóricas orientadas hacia el ornato dialéctico, de manera que se aplicaban las categorías y tópicos aristotélicos en el proceso ingenioso de la emulación, así como a los tópicos literarios de la fábula desde donde se extraían los conceptos a emular. Una reciente publicación de Rachel Webb nos ayuda a comprender esta idea. En *La Galerie des Tableaux de Philostrate* (2018), Webb demuestra cómo las estrategias constructivas de la metáfora en tanto en cuanto que principio compositivo de las obras visuales, colabora con las funciones de la memoria y el aprendizaje en términos que exceden la restricción a la mera “representación visual” señalada por Marriewicz (2000), o la expresión de las pasiones (Lee, 1940). A este respecto, es importante aclarar que los tópicos literarios se distinguen de lo que entendemos por *topoi* clásicos en que los primeros refieren al tema, mientras que los segundos se concentran en las circunstancias generales o atributos de los individuos, que acompañan o a partir de las cuales, los individuos o los tipos humanos actúan. Es la *circunstancia* misma la que será abordada por las categorías aristotélicas (cf. ser, cuanto, cual, respecto de algo, dónde, en algún momento, hallarse situado, estar, hacer, padecer) y, como es obvio, *viceversa*. Así se propone que, en la pintura, las categorías aristotélicas con relación a los tópicos, fueron utilizadas para administrar la superficie pictórica como apoyo sustantivo a la narración. Por otro lado, no hay que olvidar que los tópicos del género predicen cualidades, virtudes, vicios y defectos de *objetos de la misma especie*. Si bien esto puede interpretarse como fenómeno de anagnórisis, García Saíz (1989) ya puso en duda dicha postura cuando sugiere que bien podría tratarse de la mera representación de una “interpretación oficial”, es decir, de la circunstancia de anagnórisis del español y no de las mezclas raciales novohispanas.

Desde la perspectiva del artista, pero también de los modos de la contemplación y de la interpretación puestos en marcha por el espectador, lo nuclear de la pintura se cifraba en el placer que despertaba el ingenio con que se percibía y construía, la variación del concepto

emulado de acuerdo con las categorías aristotélicas. Y es este mismo procedimiento el que se utilizó para la confección de emblemas, empresas y jeroglíficos (Hansen, 2013; Klein, 1970). En este sentido, a pesar de que la comedia y la sátira ocupaban un lugar inferior con respecto de la tragedia desde la Antigüedad clásica, en lo que concierne a las prescripciones del ingenio —y especialmente del ingenio agudo—, ambas se formulaban como inversiones proporcionales⁸ la una de la otra, en donde la comedia buscaba construir metáforas de atribución, de equívoco, de decepción (engaño) y de hipotiposis, que generaban inversiones especulares de los conceptos expresados en el “estilo alto”. Sin desmerecer el sentido político que la crítica le ha atribuido históricamente a la comedia, la sátira y la escena de género, se estima que una aproximación más íntima a la retórica de la primera modernidad, permitirá entender la designación de “pintura ridícula” que tuvo originalmente la escena de género y así también se puede entender cómo fue posible que esta lograra cumplir funciones moralizantes, de acuerdo al precepto ciceroniano del *docere, delectare e movere*, ampliamente citado en la primera modernidad. Por otro lado, este régimen de construcción de imágenes permite también entender no solo el surgimiento y la integración de géneros en la pintura de los siglos XVII, XVIII y XIX, sino también la aparición de nuevos regímenes compositivos para los géneros ya establecidos o el surgimiento de nuevos géneros, como el *capriccio*, así como el tránsito de imágenes que a todas luces existió entre diversos medios de difusión (pintura, artes útiles, libros). Todavía más, el hecho de que en América Latina no se conociesen o no tengamos mayores noticias de contar con tratados de pintura sino hasta muy tarde en el siglo XVIII, no supone que el artista colonial desconociese este régimen, puesto que su fantasía y su ingenio habían sido entrenados al interior de estas prescripciones retóricas desde muy temprano en el siglo XVI, como demuestran los estudios referidos a la creación y circulación de emblemas y jeroglíficos en Nueva España (Mues, 2011; Cuadriello, 2017; Morales Folguera, 2017; Mínguez Cornelles, 2017; Rodríguez Moya, 2013; Méndez Rodríguez, 2012).

Escena de género, escena de costumbres, pintura de castas

A lo largo de la primera modernidad, y extendiéndose hasta fines del siglo XIX, la escena de género circuló en la pintura y en las artes útiles. Moviéndose entre medios (biombos, mobiliario, vajilla, murales y pintura), la escena de género acompañó la vida cotidiana de las élites y



Figura 1. Hartmann Schedel: *Liber Chronicarum o Crónicas de Nuremberg*, 1493, fs. CCXXVIIv-CCXXVIIIr. Fuente: Cortesía de la Morse Library, Beloit College.

de la pujante burguesía protestante, pero también de las sociedades criollas y, en general, del mundo católico. Desde la Antigüedad clásica, la representación del Otro lo situó en un amplio horizonte que recorre desde su inscripción en ámbitos fabulosos, hasta sus caracterizaciones como bárbaro y esclavo. En la Baja Edad Media, especialmente finalizando el siglo XIV y principios del siglo XV, el Otro comienza a ser retratado —aunque ocasionalmente— primero en libros xilografiados, y luego en libros impresos con el sistema de tipos móviles. Es en el marco de la colonización de América, pero también de la progresiva conciencia de las diferencias culturales al interior de la propia Europa, que comienzan a aparecer, ya en el siglo XVI, los primeros libros de hábitos y costumbres. Así, se dio origen a dos tipos de representaciones: la del “tipo popular”, en el sentido de tipos productivos (el campesino, el pescador, el cazador...) (Figura 1) y la representación de escenas en que los personajes populares desarrollan y realizan actividades propias de su diario vivir (Figura 2).

Tanto una como la otra, circularon principalmente en libros. A su vez, la escena de costumbres recoge algunos de los recursos compositivos de la escena de género, por lo que dichos recursos retóricos son mucho más

evidentes que en la representación de los tipos populares. Por último, la escena de género no solo cumple con todas las prescripciones del ingenio agudo, sino que se concentra muy especialmente en el *pathos* de la circunstancia narrada y en el retrato de los temperamentos que se asociaban a los miembros de los estamentos inferiores: descritos desde la Antigüedad clásica, fueron formalizados en el siglo XVII, y recogieron nuevamente y a modo de relación paralela y especular, las prescripciones tanto clásicas, como modernas, del ingenio natural, agudo y furioso, aplicándolas especialmente en las figuras retóricas que materializaban el concepto ingenioso.

En Nueva España, la pintura de castas no parece, a primera vista, contar con los contenidos propiamente alegóricos o religiosos, con los que en términos generales se ha caracterizado a la pintura colonial, de manera que la pintura de castas parece ser coherente con el avance del pensamiento ilustrado y con las reformas borbónicas. Así mismo, la pintura de castas es un fenómeno estrictamente dieciochesco y que Katzew (2004) estima que tuvo dos grandes formatos: una para el consumo de las élites; y otra de factura popular que desarrolla variaciones sobre las escenas de las series cultas. Lo que llama poderosamente la atención de los críticos es el hecho de que fue una pintura que se dio mayoritariamente en México⁹, por lo que se la ha vinculado al tópico de la historia de la conquista de México, de la cual hay numerosas versiones desde el siglo XVI, en libros,



Figura 2. Athanasius Kircher: *China Monumentis*, Amsterdam, 1667. Fuente: Cortesía de la Morse Library, Beloit College.

biombos y pinturas que poseen una evidente influencia mutua, tanto iconográfica, como compositiva.

De los múltiples estudios sobre la pintura de castas, intriga que no haya referencias directas al horizonte literario y retórico clásico. Hay diversas razones para explicar esta circunstancia: de un lado, el grueso de las publicaciones se concentra en el contexto socio político en que fueron creadas, buscando con ello, una íntima relación entre dicho contexto y la pintura de castas. Sin embargo, Mues (2006, 2009, 2017) ha mostrado cómo se reinterpretó un breve tratado de arte italiano del siglo XVII para efectos de acompañar la formación y la reflexión del artista en el contexto de la sucesiva formación de academias, tanto privadas, como adscritas al poder colonial. En el *Prodrómo, ovvero saggio di alcune inventioni nuove premesso all'arte maestra*, el jesuita Francesco Lana Terzi (1670) reformula los preceptos retóricos desde una perspectiva menos conceptista que los tratados que le precedieron (pese a que recomienda el ornato dialéctico de modo enfático); al mismo tiempo, se ocupa del tratamiento administrativo de la superficie pictórica enseñando a utilizar las categorías aristotélicas y los tropos literarios para dicho efecto: comparación, semejanza, desproporción, yuxtaposición, etc. La traducción, en la que participaron José de Ibarra y Miguel Cabrera, asistidos por el padre Cayetano Cabrera, y que no vio la luz sino hasta el siglo XXI, es importante porque se trata de un claro ejercicio de contrafacción, en el que la adaptación resume el texto de Lana sin alterar su sentido retórico. Esto permite aseverar que los artistas novohispanos estaban familiarizados con el tratamiento del ornato dialéctico para fines compositivos en el sentido de la administración de la superficie pictórica.

Al observar el escenario contemporáneo, solo un artículo intenta aplicar los *topoi* retóricos a las series de pinturas de castas: se trata de “Casta painting and the rhetorical body”, de Christa Olsen (2009). Sin embargo, la asociación se hace aprovechando la reformulación y reordenamiento etnográfico y sociopolítico de los tópicos clásicos elaborada por Cintron para leer la contemporaneidad (2010)¹⁰, que Olsen trata con el objeto de afirmar el carácter resistente y de autoreconocimiento racial con el que estamos habituados a entender la pintura de castas, razón por la cual, pierde de vista la estructura compositiva en sentido espacial de las series. Todos los comentarios más recientes sobre la pintura de castas (Araya, 2014; Campos, 2016; Cardona, 2017; Mora & Martínez, 2014) coinciden en examinar la cuestión racial y estamental de esta desde el progresivo cientificismo del espíritu ilustrado y testimonio del creciente

conflicto racial, para lo cual, ilustran su postura discutiendo las series de castas pintadas por José Joaquín Magón. En este sentido, la pintura de castas, a los ojos de los investigadores, se moviliza entre dos frentes principales: por una parte, la asunción del orden estamental y de un naturalismo conveniente a sus fines y, por otra parte, un orden resistente al orden estamental imperante. Baste, para poner en entredicho ambas posiciones, el espléndido trabajo que en 2013 presentaron Gonzalbo y Alberro en el que se nos alertan en contra de la excesiva esquematización y rigidez con que hemos tratado la cuestión de la movilidad estamental. En mi opinión, el fenómeno de la pintura de castas debe entenderse también desde la perspectiva del desarrollo de la escena de género que ya venía practicándose en las artes útiles de México desde el siglo XVII y que llegará al paroxismo en el siglo XVIII, en biombos o loza, especialmente la de Pátzcuaro. A este respecto, se han dado dos clases de argumentos para justificar el desarrollo de la “industria” de biombos que los vincula a la pintura de castas: de una parte, se ha establecido el nexo que esta industria tuvo con el comercio de artículos Namban¹¹ vía el Galeón de Manila y el éxito en el gusto que condujo a la producción de enconchados (Baena, 2012; Ocaña, 2018; Sanabrais, 2015); de la otra, se ha apelado a la tradición emblemática, ya citada, es decir, a la imagen como artefacto.

Escena de género, pintura de castas y *topoi* clásicos

Tratándose de “cosas bajas”, los tópicos prescritos por los rétores de la Primera Modernidad que refieren al género cómico, parecen ser los más adecuados para describir las escenas de género, sin desmedro de que no siempre —y en realidad, la mayoría de las veces—, las escenas de género no pueden clasificarse sencillamente como pertenecientes al género cómico, puesto que presentan variaciones no solo periódicas, sino argumentales. Entre los *topoi* identificados por Tesauro para la sátira y la comedia, que más parecen ajustarse a la escena de género, se encuentran los de *origen, nación y patria, sexo, edad, educación y disciplina, fortuna, condición* y, finalmente, *constitución física*. Como es evidente, estos *topoi* son compartidos por otros géneros, pero se distinguen en que fundamentalmente tratan de los estamentos sociales más bajos. Los rangos que estos *topoi* abarcan oscilan entre la prosopografía y el retrato, y la representación icástico-fantástica y alegórica.

El texto de Tesauro, como se sabe, contempla un *Trattato de ridicoli*. Los capítulos IV “Cagion formale” (Causas formales), VII “Trattatto della metáfora” y IX

“Degli argomenti metaforice de’veri concetti ingenuosi”, contemplan varios acápites dedicados a los mecanismos que explican por qué ciertas imágenes son ridículas, y que anteceden al capítulo XII en que se vierte el *Tratatto de ridicoli*. Antes que Tesauro, Lope compuso en 1609 un *Arte nuevo de hacer comedias* —leído ante la Academia de Madrid en defensa del género cómico, y ampliamente difundido en América—, en el que tras declarar que

Ya tiene la comedia verdadera
su fin propuesto, como todo género
de poema o *poesis*, y éste ha sido
imitar las acciones de los hombres
y pintar de aquel siglo las costumbres (p. 155).

Explica que la comedia se asemeja a la tragedia, “sólo diferenciándola en que trata / las acciones humildes y plebeyas, / y la tragedia, las reales y altas” (p. 156). Más adelante, Lope enumera algunos de los tropos y las funciones que cumplen en la comedia y destaca que, entre los temas más relevantes, se encuentran de un lado *El engañar con la verdad* y *Los casos de honra*. Estos últimos, según él, suelen ser los más sabrosos. El naturalismo es *condición* de la imitación, en cambio, es *función* de la comedia decir la verdad *sin decirla*, puesto que el lector/espectador la deberá extraer como resultado de la yuxtaposición de dos lecturas simultáneas: la del deber y la honra, y aquella de la coyuntura en que se encuentran envueltos los personajes. En este sentido, como afirman Lope y Tesauro, la principal función de la comedia y de la sátira, es la crítica de los vicios: el género de lo cómico tiene como objeto la reflexión sobre los vicios, la estupidez, la maldad moral y del alma, así como sobre los tipos de la fealdad; todas ellas cosas que existen, pero no necesariamente en todo lo que existe. En Tesauro, “The ‘urbane’ fictions produced by metaphors of wit are concerned with the ‘civil sphere’ of persuasion and representation, and are destined for a ‘popular’ rather than erudite audience interested in probable rather than demonstrable scientific truths” (Snyder, 2016, p. 84)¹².

Los procedimientos del ingenio agudo recomendados por Tesauro apuntaban al logro de la verosimilitud y el decoro, con la salvedad de que las prescripciones aristotélicas referidas a la homogeneidad de los recursos estilísticos, se ve alterada porque se requiere volver verosímil lo inverosímil, es decir, es necesario recurrir a efectos desproporcionados e incluso fantásticos, tal y como ocurre con la serie atribuida a José Joaquín Magón que alberga el Museo de Historia Mexicana de Monterrey, o con la serie de Andrés de Islas del Museo de América que, sin embargo, solo presenta escenas de

violencia en el número octavo de la serie. Se ha recurrido a la serie de Magón en el Museo Histórico de Monterrey, por ser la que más atención ha despertado en tiempos recientes (Araya, 2014; Campos, 2016; Mora & Martínez, 2014;). En esta, no solo nos encontramos con cartelas alusivas a la naturaleza del temperamento de las castas, que se expresa bajo la forma de la maledicencia que llama a la risa, sino que se caracterizan dos escenas en las que los “cónyuges” personifican escenas de violencia (Figuras 3, 4, 5 y 6).



Figura 3. José Joaquín Magón (Atr.): XI. Lovo e Yndia, Cambujo, es de ordinario pesado y perezoso de ingenio tardo. ca.1770, o/lt.

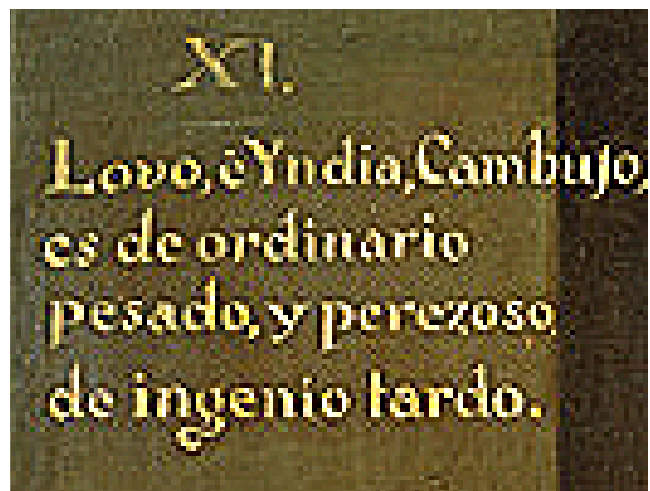


Figura 4. Detalle de la cartela.
Fuente: Museo de Historia Mexicana, Monterrey.



Figura 5. José Joaquín Magón (Atr.): XIV. Cuarteron y Mestiza, siempre Peleando, engendran al Collote fuerte y osado. ca.1770, o/t.

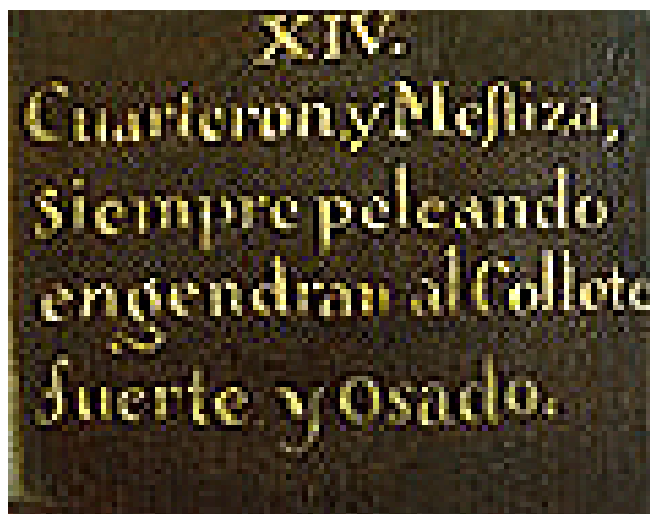


Figura 6. Detalle de la cartela.
Fuente: Museo de Historia Mexicana, Monterrey.

En la serie de Andrés de Islas, la violencia conyugal se limita al pleito entre el esposo español y la esposa negra e iracunda (Figuras 7 y 8), y que será profusamente reproducida en las series populares. Sin embargo, las lógicas de organización del espacio compositivo en lo que respecta a la totalidad de la serie, se remite a la tradición instaurada por José de Ibarra en la serie de castas de 1725, en la colección del Museo de América.

Otro de los procedimientos alude al uso del ritmo entre la afección y desafección y al uso de la repetición en el discurrir del discurso. Es lo que ocurre con la serie de Magón del Museo de América, ya citada como caso de inversión proporcional, que se presenta como caso de desproporción icástico-fantástica, si además atendemos a los argumentos de Gonzalbo y Alberro (2013). Estos casos de violencia son también parte del género comedia y corresponden a la maldad del alma y a la maldad moral, en su versión “dolorosa” y desproporcionada (Tesauro, 1678).

Desde otro ángulo, se puede también interpretar la técnica de construcción de metáforas desproporcionadas, apelando a los escenarios en los que transcurre la pintura de castas y a los oficios que parecen ejercer sus personajes. Aunque la dispersión patente de las obras impide juicios radicales, es posible afirmar que los personajes alteran su entorno desde escenarios urbanos, para las castas primeras, hacia escenarios aparentemente rurales para las castas más desfavorecidas. De otra parte, también es posible reconocer que, en las series de José Joaquín Magón, ha desaparecido la casta de los “indios mecos” o “indios otomíes” y es sustituida por la de “Tente en el ayre”, que le permite centrar su interés en las mezclas de negros, es decir, de los estamentos sociales más bajos. Asimismo, mientras en la serie de Madrid los personajes se encuentran en un exterior, los de la serie mexicana se encuentran aparentemente al interior de una vivienda. En ambos casos no es posible decidir si se trata de un ámbito rural o urbano. La ambigüedad de los espacios en que transcurren las escenas es sintomática, como también lo es el hecho de que *no todos* los oficios estén representados. En realidad, las series de castas —y no solo las de José Joaquín Magón, sino casi todas las series— parecen representar al estamento de los comerciantes¹³, puesto que los frutos, aves y especies se encuentran dispuestos, mayoritariamente, como si estuviesen en exhibición y, en el caso de las especies, se trata de manufacturas en las que el espacio en las que se producen, es más fácilmente identificable como un espacio al interior de una vivienda. Ambas circunstancias nos permiten poner en duda la supuesta asociación entre los espacios —rural y urbano—, con las castas y los oficios, así como poner en duda el supuesto “naturalismo” de las escenas. En cambio, cobra fuerza la hipótesis de que, en el caso de las series de castas del último siglo XVIII, nos encontramos ante representaciones del temperamento *prescrito* para estas.

Desde el punto de vista del manejo del espacio en la composición de las series de castas, observamos el

aprovechamiento de las categorías aristotélicas para significar tanto la posición de las castas en su jerarquía, como la adscripción al requerimiento de variedad y concordancia patética de la pose. Un ejemplo de ello es la insólita inversión de posiciones en la superficie pictórica de los personajes retratados atribuida a José de Ibarra (c. 1725), con respecto al eje vertical central, del lugar que ocupan los personajes en la superficie pictórica: derecha, izquierda, centro. Esta inversión obviamente tiene que ver con el requisito de variedad, pero también con el carácter modular que asumen las categorías aristotélicas en relación con la totalidad de la serie. Este criterio se repite en las series de Magón e Islas, en las que se presenta con mayor nitidez una inversión de tipo especular entre las primeras mezclas planteadas como “razas puras” y las posteriores (mezclas sucesivas de negros e indígenas), que se corresponden con la aplicación de las reglas de la simetría y la proporción.

Conclusiones

Para comprender la pintura de la primera modernidad y sus estrategias de construcción de imagen, conviene recurrir a las prescripciones de los rétores de los siglos XVI, XVII y XVIII, en lugar de centrarse únicamente en la retórica clásica. Bajo la forma de una constante discusión bibliográfica, se ha mostrado en primer lugar cómo la retórica de la primera modernidad jugó un papel decisivo en la constitución de los géneros pictóricos. En segundo lugar, se ha observado el lugar que le compete a las categorías aristotélicas en los procedimientos de administración de la superficie pictórica, para efectos de la variedad y la captura de atención del espectador y cómo esa administración responde a los requisitos del ornato dialéctico. En tercer lugar, se ha propuesto el carácter de pintura de género de la escena de castas. Por último, se ha ilustrado en las series de castas de José Joaquín Magón y de Andrés de Islas, custodiadas por el Museo de América y el Museo de Historia Mexicana, la aplicación de las categorías y tópicos prescritos por los rétores de la primera modernidad.

Esto nos permite concluir que es posible pensar que la pintura de castas se propone no como un inventario de una sociedad “variopinta”, como se la ha descrito, o como expresión de un rígido ordenamiento estamental, o incluso como expresión resistente al orden colonial, sino que, mediante la aplicación de las prescripciones retóricas, nos encontramos con uno de los primeros casos de construcción de escenas de género en América Latina, en las que las prescripciones para la sátira y la comedia, ocultan la sabiduría popular e incluso refranes —por qué no—, de los que ya no tenemos noticia,

organizados como forma de ornato dialéctico y que fueron incorporados como recurso patente que distingue al artista como cultor de las artes liberales. Para ello, los artistas recurrieron a los tópicos del género cómico y, en lo que concierne a la administración de la superficie pictórica, a las categorías aristotélicas.



Figura 7. Andrés de Islas: N° 4. De Español y Negra Nace mulata. 1774, o/t, 75 x 74 cm.



Figura 8. Detalle de las cartelas. Fuente: Cortesía del Museo de América, Madrid.

Referencias

- Álvarez de Araya, G. (2009). Algunas fuentes compositivas de la pintura de costumbres en América Latina. *Revista Aisthesis*, 45, 137-153. <https://doi.org/10.4067/s0718-71812009000100009>
- Araya, A. (2014). ¿Castas o razas?: imaginario sociopolítico y cuerpos mezclados en la América colonial. Una propuesta desde los cuadros de castas. En H. Cardona y Z. Pedraza (Comps.), *Al otro lado del cuerpo. Estudios biopolíticos en América Latina* (pp. 53-77). Bogotá y Medellín: Universidad de Los Andes/Universidad de Medellín.
- Argan, G. C. (1954). La rettorica e l'Arte barocca. *Lettere Italiane*, 6(3), 257-264.
- Baena Zapatero, A. (2015). Apuntes sobre la elaboración de biombos en Nueva España". *Archivo Español de Arte*, 88(350), 173-183. <https://doi.org/10.3989/aearte.2015.v88.i350>
- Baena Zapatero, A. (2012). Un ejemplo de mundialización: el movimiento de biombos desde el Pacífico hasta el Atlántico (S. XVII-XVIII). *Anuario de Estudios Americanos*, 69(1), 31-62. <https://doi.org/10.3989/aeamer.2012.v69.i1>
- Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza.
- Baxandall, M. (1971). *Giotto and the orators: Humanist observers of painting in Italy and the discovery of pictorial composition, 1350-1450*. Michigan: Clarendon Press.
- Blanc, J. (2008). Confusion des genres, des théories hollandaises de la 'peinture de genre'. *Revue de l'Art*, 161(3), 11-19.
- Boime, A. (1971). *The Academy and French painting in the nineteenth century*. Londres: Phaidon Press.
- Burucúa, E. y Kwiatkowski, N. (2011). Estudio introductorio. En F. Grose (Ed.), *Principios de la caricatura seguidos de un ensayo sobre la pintura cómica* (pp. 11-71). Buenos Aires: Katz Editores.
- Campos, C. (2016). El diálogo taxonómico entre la pintura de castas y el cientificismo racial: el caso de José Joaquín Magón. *Revista Kaypunku*, 3(2), 177-221.
- Cardona, H. (2017). Colonialidad del poder y biopolítica etnoracial: Virreinato de Nueva Granada en el contexto de las Reformas Borbónicas. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi: Ciências Humanas*, 12(2), 571-594. <http://dx.doi.org/10.1590/1981.81222017000200017>
- Cintron, R. (2010). Democracy and its limits. En J. Ackerman & D.J. Coogan (Eds.), *The public work of rhetorics: Citizen-scholars and civic engagement* (pp. 98-111). Columbia: University of South Carolina Press.
- Cuadriello, J. (2017). Cifra, signo y artilugio: el 'ocho' De Guadalupe. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 39(110), 155-204. <https://doi.org/10.22201/iiie.18703062e.2017.1.2593>
- De Islas, A. (1774). *Nº 4. De Español y Negra Nace mulata* [pintura]. © Madrid, España, Museo de América.
- Félibien, A. (1668). *Conférences de l'Academie Royale de Peinture et de Sculpture, pendant l'anée 1667*. Paris: Frédéric Léonard.
- García Saíz, M.C. (1989). *Las castas mexicanas: un género pictórico americano*. Milán-México: Olivetti.
- Gianfranceschi, M. (2011). La pittura di genere. Promesse di un linguaggio e archetipi caravaggeschi". En S. Macioce, *L'Incisioni da Caravaggio e caravaggeschi. Musicì, giocatori e indovine nelle scene di genere* (pp. 12-31). Roma: Logart Press
- Gonzalbo, P. y Alberro, S. (2013). *La sociedad novohispana. Estereotipos y realidades*. México: El Colegio de México.
- González García, J. (2018). Velázquez y la invención: mimesis y anagnórisis entre España e Italia (c. 1618-1630). *H-Art*, 2, 15-38. <http://dx.doi.org/10.25025/hart02.2018.02>
- Hansen, J. A. (1997). 'Ut pictura poesis' e verossimilhança na doutrina do conceito no século XVII colonial. *Revista de Crítica Literária Latinoamericana*, 23(45), 177-191.
- Hansen, J. A. (2013). Alguns preceitos da invenção e elocução metafóricas da emblemas e empresas. *Revista Chilena de Literatura*, 85, 43-73.
- Katzew, I. (2004). *La pintura de castas*. Madrid: Turner Publications — Phaidon.
- Kircher, A. (1667). *China Monumentis* [pintura]. Amsterdam: Johannes Meurs.
- Klein, R. (1980). *La forma y lo inteligible*. Madrid: Taurus.
- Lairesse, G. (1787). *Le Grand Livre des Peintres, ou l'Art de la Peinture, Considéré dans tout ses parties et démontré par principes. Avec des Réflexions sur les ouvrages de quelques bon Maîtres, et sur les défauts qui s'y trouvent*. (Traduit de la second édition par Hendrik Jansen) Paris: Moutard. Trabajo original publicado en 1710.
- Lana Terzi, F. (1670). *Prodomo, overo saggio di alcune inventioni nuove premesso all'arte maestra*. Brescia: Rizzardi.
- Lee, R. (1940). Ut pictura poesis. The humanistic theory of painting. *The Art Bulletin*, 22(4), 197-269. <https://doi.org/10.1080/00043079.1940.11409319>
- Magón, J.J. (ca. 1770). *XI. Lovo e Yndia, Cambujo, es de ordinario pesado y perezoso de ingenio tardo* [imagen]. © Monterrey, México, Museo de Historia Mexicana.
- Magón, J.J. (ca. 1770). *XIV. Cuarterón y Mestiza, siempre peleando, engendran al Collote fuerte y osado* [imagen]. © Monterrey, México, Museo de Historia Mexicana.
- Marriewicz, H. (2000). *Ut pictura poesis: historia del topos y del problema*. En A. Monegal, (Comp.), *Literatura y Pintura* (pp. 51-86). Madrid: Arco.
- Méndez Rodríguez, J. (2012). El símbolo de lo imposible en Alciato: lavar la negritud. *Revista Quiroga*, 2, 100-103.
- Minguez Cornelles, V. (2017). Jeroglíficos para un Imperio. La cultura emblemática en el virreinato de la Nueva España. *Revista Quiroga*, 11, 56-68.
- Mora, L. y Martínez, A. (2014). Interdiscursividad en la serie de cuadros de castas atribuida al pintor novohispano José Joaquín Magón. *Historia y Memoria*, 8, 245-295. <https://doi.org/10.19053/20275137.2624>
- Morales Folguera, J. (2017). La emblemática mística y su influencia en los programas iconográficos de Iberoamérica. *Revista Quiroga*, 11, 70-80.

Mues Orts, P. (2006). *El Arte Maestra. Traducción novohispana de un tratado pictórico italiano. Estudios en torno al Arte N° 1*. México D.F.: Museo de la Basílica de Guadalupe.

Mues Orts, P. (2009). *El pintor novohispano José de Ibarra: imágenes retóricas y discurso pintado* (Tesis doctoral). UNAM, Ciudad de México, México. Recuperada de <http://132.248.9.195/ptd2009/octubre/0649615/Index.html>

Mues Orts, P. (2011). Los siete colores de la pintura. Tratadística y afirmación pública de la dignidad del arte en el siglo XVII novohispano. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 33(99), 71-110. <http://dx.doi.org/10.22201/iee.18703062e.2011.99.2387>

Mues Orts, P. (2017). Estampas y modelos: copia, proceso y originalidad en el arte hispanoamericano y español del siglo XVIII. *Librosdelacorte.es*, 9(5), 96-118. <http://dx.doi.org/10.15366/lcd2017.9.m5>

Ocaña, S. (2018). De Asia a la Nueva España vía Europa: lacas asiáticas y achinadas en el siglo XVIII". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 39(111), 131-186. <https://doi.org/10.22201/iee.18703062e.2017.111.2611>

Olsen, C. (2009). Casta painting and the rhetorical body, rhetoric society. *Rethoric Society Quarterly*, 39(4), 307-330. <http://dx.doi.org/10.1080/02773940902991429>

Paleotti, G. (1582). *Discorso intorno alle imagine sacre e profane diviso en cinque libri dove si scuoprano varii abusi loro e si dichiara il vero modo che cristianamente si doveria osservare nel porle nelle chiese, nelle case et in ogni altro luogo. Raccolto e posto insieme ad utile delle anime per comisione di Monsignore Illustrissimo e Reverendissimo Card. Paleotti, Vescovo di Bologna. Al Popolo della Città e Diocese sua*.

Porzio, F. (2008). *Pitture ridicole*. Skira: Roma.

Quatremère de Quincy, A. (1791). *Considérations sur les arts du dessin en France, suivies d'un plan d'Académie, ou d'École publique, et d'un système d'encouragemens*. Paris: Desenne.

Rodríguez Moya, I. (2013). La mujer-águila y la imagen de la reina en los virreinos americanos. *Revista Quiroga*, 4, 58-75.

Sanabrais, S. (2015). From *Byo bu* to *Biombo*: The transformation of the Japanese folding screen in colonial Mexico. *Art History*, 38(4), 778-779. <https://doi.org/10.1111/1467-8365.12181>

Schedel, H. (1493). *Liber Chronicarum* o *Crónicas de Nuremberg* [pintura]. Nuremberg, Morse Library, Beloit College.

Snyder, J. (2016). Art and truth in Baroque Italy, or the case of Emanuele Tesauoro's *Il cannocchiale aristotelico*. *MLN*, 131(1), 74-96. <https://doi.org/10.1353/mln.2016.0014>

Tesauoro, E. (1678). *Il Cannocchiale Aristotelico. O sia Idea dell'arguta el ingenua elocutione che seme a tutta l'Arte oratoria, lapidaria; et simbolica esaminata co'principii del divino Aristotele dal Cante & Cavalier Gran Croce D. Emanuele Tesauoro Patritio Torinese*. Turin: Bartolomeo Zavatta.

Vega, Lope de (1601). Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo. En F. Sánchez y A. Porcheras (1995), *Preceptiva dramática española del Renacimiento y el Barroco* (pp. 154-165). Madrid: Editorial Gredos.

Webb, R. (2018). La galerie de tableaux de Philostrate: Vision, mémoire et espace dans. J. Scheid et A. Berthoz (Ed.), *Les arts de la mémoire et les images mentales*. Paris: Collège de France (pp. 31-43). <https://books.openedition.org/cdf/5471>

Notas

- 1 Este artículo se elaboró a partir de la tesis doctoral *La transitividad de las imágenes: la escena de costumbres en Ciudad de México y Santafé de Bogotá, 1750-1850*. Programa de Doctorado en Estudios Americanos de la Universidad de Santiago, mención Pensamiento y Cultura.
- 2 Recibido: 23 de mayo de 2019. Aceptado: 1 de octubre de 2019.
- 3 Académica e investigadora de la Facultad de Artes, Universidad de Chile. Contacto: galvarezdearaya@uchile.cl
- 4 Riparografía o ropografía fueron términos que se usaron hasta fines del siglo XIX para referirse a obras de arte de asuntos menores, como la naturaleza muerta, la escena de género o la representación de aves y animales. Apoyándose en Plinio, Gabrielle Paleotti caracterizó la pintura de cosas inmóviles y la que representaba a individuos del pueblo, como arte de reparógrafos y "pintura ridícula" (Paleotti, 1582). Emilio Burucúa propone que el término habría sido extraído en Holanda de Adrianus Junius (Adriaen de Jonghe) quien habría recordado el pasaje de Plinio al observar obras de Pieter Aertsen (Burucúa y Kwiatowski, 2011, pp. 28-29). Para el caso español, véase González García (2018).
- 5 "Si volvemos la mirada hacia la pintura de flores, veremos que no hay nada más agradable que esta bella producción de la naturaleza que el ojo no se cansa de admirar, tanto en pintura, como en todas las formas posibles, como festones, guirnaldas, coronas, ramos; o puestas simplemente en una cesta, mezcladas quizás con algunas hermosas frutas, tales como peras, duraznos, albaricoques, grosellas o uvas, de acuerdo a la coincidencia en la temporada que nos permita unir unas y otras (...)" (Traducción propia).
- 6 Hay que comprender aquí, que una cosa es el discurso académico y otra cosa es el gusto epocal. Mientras en el discurso académico europeo, la naturaleza muerta continuó siendo considerada como una práctica indigna del artista, de la otra, la naturaleza muerta fue siendo considerada de alto interés por parte de los compradores de obras de arte, por lo que, a título hipotético, no debemos desmerecer el valor simbólico que lentamente fue imponiendo el gusto por el barroco holandés.
- 7 "Las doctrinas del concepto que tuvieron lugar en las colonias iberoamericanas del siglo XVII son medios *agudamente* indirectos, definidos como agudeza prudencial o discreta, que actualizan en la práctica la asimilación hecha en el siglo XVI, de la *lógica* (como dialéctica) y el *arte* (como retórica): entonces, el concepto que se expresa en las obras es clasificado como 'ornato dialéctico', entendiéndose la actividad artística como *técnica* para realizar un modelo interior hallado o emulado por el ingenio. Por eso, el intelectualismo artificioso de las obras del XVII no surge de cualquier afectación o diversión gratuita (...), sino que el modelo emulado debe ser siempre definido

como un concepto análogo de la Substancia divina que es reconfigurado por conceptos (...)"'. (Traducción propia).

- 8 La proporcionalidad no solo guardaba relación con las categorías aristotélicas, sino muy especialmente con el sentido común y el decoro.
- 9 Además de las series mexicanas, se deben contar la serie del quiteño Vicente Albán del Museo de América y la serie anónima de Lima, en ocasiones atribuida al pintor limeño Cristóbal Lozano, en el Museo de Antropología de Madrid.
- 10 Según expresa Olsen en su artículo, ella trabajó con la versión manuscrita del texto de Cintron, que fue por fin publicado en 2010.
- 11 En japonés, Namban significa "arte bárbaro".
- 12 "Las ficciones de 'urbanidad' producidas por las metáforas del ingenio, refieren a la 'esfera cívica' de la persuasión y la representación, y están destinadas a una audiencia 'popular', en lugar de una erudita, a la que más bien le interesa lo probable, antes que las verdades científicas demostrables". (Traducción propia).
- 13 Gracias al censo del Virrey Revillagigedo, se sabe que el estamento de comerciantes fue el que tuvo mayor crecimiento en el último cuarto del siglo XVIII.