

***De albina y español produce negro torna atrás:***  
**las pinturas de castas como ejercicios de color**

Paula Dittborn

Departamento de Arte UAH

El color como problema puede ser abordado de maneras muy distintas: como un fenómeno óptico, como un sistema de símbolos, como uno de los elementos más importantes de la pintura, como el resultado de un proceso químico que se ha ido perfeccionando a lo largo del tiempo. Sin embargo, también es interesante pensar en el color al interior del lenguaje verbal. ¿Cómo se piensa el color, cómo se emplea en el discurso? ¿Por qué era frecuente en la Edad Media que un hombre fuera conocido como *El Rojo*, independiente del color de su pelo? ¿En qué momento apareció una palabra específica para nombrar el azul? ¿Por qué *la letra es escarlata*? Siguiendo esa línea, podemos llegar a observar maneras similares de referirse al color aún en situaciones muy diferentes entre sí. Entre las pinturas de castas y los ejercicios de color de Josef Albers, por ejemplo, existen ciertas semejanzas en ese aspecto, a pesar de la enorme distancia entre ambos.

El género de las pinturas de castas se desarrolló durante el siglo XVIII en Latinoamérica, particularmente en México. Consiste en una serie de retratos, por lo general diez y seis, realizados en una misma tela mediante el uso de viñetas, o por separado mediante la implementación de la serie. Cada tela o viñeta comprende un grupo familiar compuesto por padre, madre, hijo o hija; cada uno de ellos es parte de lo que por aquél entonces se consideraba una *casta* distinta –de ahí el nombre del género. Es decir, al interior de la obra cada uno de los personajes es el resultado de las diferentes combinaciones entre españoles, indios, y africanos. Las escenas además van acompañadas por un texto en la parte superior o inferior de la tela, que especifica la identidad de cada uno de los personajes representados. Estas pinturas cumplían diversas funciones, no siempre asociadas a su valor estético: informar a la Corona Española sobre las mezclas

raciales producidas al interior de la Colonia; dar a conocer las diferentes costumbres, plantas y animales exóticos encontrados en América; exaltar la imagen de la Nueva España (civilizada y cosmopolita) con respecto a las otras tierras conquistadas, etc. (Katzew 5).

A pesar de que las pinturas de castas constituyen un género pictórico desarrollado hace más de dos siglos y en ciertas circunstancias determinadas, su principio de organización tiene resonancias en los ejercicios ideados por Josef Albers en el año 1933 para la enseñanza del color, o incluso en ciertas obras de arte conceptual norteamericano. Para empezar, en los ejercicios de color se combina y recombina los diferentes papeles de color entre sí, de manera tal que pierde importancia la identidad de cada uno de ellos, trascendiendo solo aquello para lo cual sirven de ejemplo (contraste simultáneo, vibración, etc.). De manera similar, en las pinturas de castas lo que persiste en la serie es solo la casta y no en cambio los otros atributos de cada personaje retratado. Esto explica, entre otras cosas, que el hombre mestizo de uno de los eslabones de la serie pase a ser una mujer mestiza en la escena siguiente (tal como aparece en las pinturas *De español e india, mestizo*, y *De español y mestiza, castizo*). No importa que sea hombre o mujer, en la medida en que perpetúe ese rol que se le ha asignado al interior de la pintura y de la sociedad colonial. Se lo representa, pero a la vez se lo invisibiliza.

Las pinturas de castas constituyen una serie, tal como las últimas pinturas de Monet, los compartimentos de los sarcófagos paleocristianos, las viñetas de una novela gráfica, etc. Pero en este caso la diferencia está en que se trata de una serie de tipo *recursivo*: cada elemento depende de la combinación de los elementos que lo preceden. La representación de las diferentes combinaciones de un número limitado de colores y patrones –identificados en el caso de las pinturas de castas con blancos, negros e indios– aparece también en algunas obras conceptuales, tales como *Four Basic Colours and their Combinations* (1971) y *Four Basic Kinds of Straight Lines and their Combinations* (1969) del artista norteamericano Sol Le Witt (1928-2007). En ellas el artista dispone diez y seis cuadrados ordenados de derecha a izquierda y de arriba hacia abajo, conformando una retícula, bastante frecuente en su obra visual. En el caso de *Four Basic Colours and their*

*Combinations*, por ejemplo, los primeros cuatro recuadros corresponden a cuatro colores o patrones distintos, mientras que los siguientes once recuadros son sus combinaciones posibles. En el último recuadro aparece la siguiente leyenda explicativa: *Four basic colours: Yellow-Vertical, Black-Horizontal, Red-Diagonal Left to Right, Blue-Diagonal Right to Left, and their combinations.*

Ambas obras –las pinturas de castas y las dos obras de Le Witt– responden por lo tanto a un tipo de serie particular, en donde el número de combinaciones es diez y seis, y el título aparece como parte integral de la obra, especificando el tipo de combinación realizada. Sin embargo, son otras las obras minimalistas o de *arte povera* en las que se utiliza la serie recursiva propiamente tal. Mario Merz (1925-2003), para no ir más lejos, realizó durante la década del setenta varias obras en las que se ilustra la secuencia de números de Fibonacci, tales como *Untitled (A Real Sum Is a Sum of People)*, realizada con fotografías y neones (Archer XX). El artista italiano creía ver en dicha secuencia un sistema capaz de abarcarlo todo, de representar la infinitud. Si lo pensamos bien, algo de eso hay en la ambición de quienes encargaban las pinturas de castas: comprender todas las relaciones posibles al interior de las Colonias –y por *comprender* se entiende en este caso también *dominar*. Claro que en un caso es una dominación política efectiva, mientras que en el otro es una dominación meramente conceptual, intelectual. En un caso se somete a personas, en otro a números.

En el libro *Josef Albers: To Open Eyes: The Bauhaus, Black Mountain College and Yale* (Holowitz y Danilowitz 278) se relata cómo Albers, para captar el carácter del color en los ejercicios realizados por sus estudiantes, utilizaba términos obtenidos de otras disciplinas o lenguajes ajenos a la pintura y a las artes visuales en general. Un lenguaje *ready-made* que terminó siendo un componente vital de su curso, y que perdura hasta hoy en la literatura y enseñanza del color. Particularmente los célebres “estudios libres” (esenciales, pequeños, abstractos) le han dado un rango más amplio para comentarios poéticos, anecdóticos y sinestésicos. En el mundo metafórico de Albers, los estudios libres se convirtieron en sonidos orquestales, ingredientes de cocina, sabores, lugares geográficos, actores de performance. Se trata de una imaginería que no viene de la nada:

Goethe ya había descrito largamente el carácter de los colores en su teoría, asegurando ver “vivacidad y nobleza” en el amarillo, “fuerte sentimiento de calidez y felicidad” en el naranja, “sentimiento de frialdad” en el azul, etc.

Muchos de los nombres y términos utilizados para denominar a las diferentes castas en las pinturas de este género también fueron tomados de otras disciplinas, tales como la zoología. Algunos de ellos eran empleados con frecuencia en la época de la Colonia, como *mulato* –que como todos sabrán, viene de *mula*, cruce de burro y caballo. Los documentos escritos de la época demuestran en cambio que otros términos que aparecen en las pinturas eran de uso menos frecuente para denominar a las personas, tales como *loba* y *coyote*, los cuales refieren a la mezcla de indio y negra, y de indio y mestiza respectivamente. Pero mientras que en Albers los nombres empleados aludían a la diversa naturaleza de las sensaciones evocadas, la asimilación de ciertas castas con ciertos animales no solo se enmarca dentro de las prácticas clasificatorias propias de la Ilustración, sino que además forma parte de las diferentes maneras de deshumanizar al otro, justificando así su sometimiento<sup>1</sup>. Otras denominaciones encontradas en estas pinturas no recurren a ese tipo de comparaciones zoológicas, lo cual no quita que sean igualmente peyorativas. *Tente en el aire*, por ejemplo, es el nombre que recibe el fruto de un español y un *torna atrás*, aludiendo a que no tiene peso, no vale nada, no tiene sustento debido a las sucesivas mezclas que le dieron origen<sup>2</sup>.

A la luz de estas ideas no es raro que consideremos que la enseñanza del color abunda en términos que podríamos considerar políticamente incorrectos. Parafraseando la obra ya citada, en el curso de Albers los colores dominan a otros colores, forman dictaduras y democracias. Algunos colores están celosos de otros, respiran juntos, son felices, tienen sexo entre sí. Los colores emparentados se convierten en sobrinos,

---

<sup>1</sup> Tal como señala Peter Burke en su libro *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona, Crítica, 2005), también a judíos y moros se los comparaba en Europa con cerdos y perros, algo que la novela gráfica *Maus* de Art Spiegelman (1948) denuncia llevándolo al extremo.

<sup>2</sup> No es casual que en este contexto utilicemos la palabra *fruto*, ya que finalmente la representación de los hijos de diferentes castas responde a la intención de ilustrar y clasificar el *producto* de esas mezclas. En ese sentido, la representación de las frutas locales al interior de las telas funciona como una sinécdoque de la obra en su totalidad: paltas, cocos, granadas y piñas son mostradas tanto enteras como cortadas por la mitad, para que así pueda apreciarse su aspecto exterior e interior, tal como en los libros científicos de la época.

sobrinas, primos en segundo grado, niños que reflejan las cualidades de sus padres. La cualidad de los padres, o la *calidad* de los padres, mejor dicho. En la historia de la Colonia ha habido casos en los que una mujer no podía casarse con un hombre determinado, justamente porque se sospechaba que había una *calidad* inferior en su origen, vale decir, que la mujer tenía algún antepasado castizo, morisco, indio, etc. Castas y blancos eran inscritos en libros distintos, y la presencia del nombre de uno en el libro del otro podía acarrear ese tipo de problemas, sin importar que se hubiera tratado de un simple error, y sin importar cuán *blanca* hubiera sido considerada esa persona hasta el momento (Carrera 20).

Las investigaciones realizadas por Michel Eugène Chevreul sobre el contraste simultáneo fueron conocidas por Albers a través de la enseñanza de Itten en la Bauhaus, y constituyen una de las bases de su curso (Wick 153). A partir de ellas Albers pudo llegar a la conclusión de que el color es inestable, susceptible de cambiar según la proximidad con otros colores. En las pinturas de castas la influencia que ejerce un color sobre otro también puede considerarse relativa, contextual. En los primeros tres lienzos de la serie realizada por Ramón Torres entre 1770 y 1780, por ejemplo, se intenta demostrar que la sangre indígena puede ser eliminada del linaje después de tres generaciones que sean combinadas nuevamente con un español, es decir con sangre *blanca*. Siguiendo esa idea, las primeras tres pinturas rezan: *De español e india, nace mestizo; De español y mestizo, nace castizo; De castizo y español, nace española*. Es decir, después de tres episodios se puede volver al origen, justamente gracias al dominio ejercido por el blanco.

Distinto es lo que sucede en aquellos lienzos mediante los cuales se narra la mezcla entre españoles y africanos. En esos casos el círculo no se cierra, la sangre no puede ser limpiada, el color no vuelve a ser blanco. Tal es el caso de una pintura de casta que no ha podido ser atribuida a ningún pintor en particular hasta el momento. Se titula *De albina y español produce negro torna atrás*. Retrata a un español contemplando la alameda con su telescopio. El español está situado literalmente en una posición de superioridad con respecto a su mujer albina y su hijo torna atrás, que dan la espalda a la ciudad y dirigen su mirada hacia él. Pero es en el hecho de que el niño sea negro a pesar de que sus padres

sean blancos donde se concentra la idea de que, mientras la sangre indígena podía purificarse o *blanquearse*, la sangre africana siempre remitiría a la negritud. Sin importar el tipo de mezcla entre negro y blanco al que pertenecieran (C. R. L. James señala que en el siglo XVII, en la actual isla de Santo Domingo y Haití, los colonos franceses habían llegado a identificar ciento veintiocho tipos distintos) para efectos de la *calidad* nunca serían blancos, y por lo tanto siempre serían considerados inferiores.

Hay un último punto de encuentro entre los ejercicios de color y las pinturas de castas al que quisiera referirme antes de dar por terminado este texto. En una de las telas de la famosa serie realizada por el pintor mexicano José de Ibarra (1685-1756) podemos ver a la mujer del grupo *De español e india, mestizo* vistiendo una falda realizada con tejido de Jilotepec<sup>3</sup>. La representación de ese tejido se repetirá en muchas otras series como identificación de la indumentaria femenina de las indígenas. Por otro lado, dentro de la serie de pinturas de castas atribuida al pintor mexicano José de Alcívar (1725-1803), particularmente en la pintura *De español y negra, mulato*, se retrata a una familia en un ambiente hogareño. El padre español viste un Banyan (abrigo masculino característico de la época) y un gorro blanco forrado con encaje. El banyan estaba hecho de cretona, un algodón estampado con diseños de la China, que se producía en la India, y que se exportaba a América en grandes cantidades. Conocida en México como *indianilla*, la cretona fue utilizada ampliamente por las clases medias y bajas en una época en que las clases altas llevaban sedas chinas con patrones florales parecidos (VVAA 405).

La ropa, las actividades familiares y los utensilios pretendían transmitir cómo, en la cultura mexicana del siglo XVIII, se mezclaba la cultura material europea, asiática y americana. También intentaban dar cuenta del triunfo del modelo de la familia mediterránea de tipo nuclear, y del carácter legitimador del matrimonio eclesiástico. Pero en lo que respecta a la comparación que hemos sostenido hasta el momento, en ambos casos la utilización de motivos o patrones –ya sea abstractos, como los tejidos de Jilotepec, o figurativos como la cretona– no solo decoran el vestuario o la pintura en sí, sino que además identifican al personaje retratado con el rol que se le ha asignado dentro

---

<sup>3</sup> Los tejidos de la región de Jilotepec se elaboraban principalmente con lana y fibra que se extraía del maguey, planta de origen mexicano.

de la sociedad colonial. Patrón y color cumplen en ese sentido una misma función: instaurar la diferencia de raza y la diferencia de clase (o más bien instaurar la diferencia de raza como una diferencia de clase). Nuestra interpretación de los ejercicios de Albers, sin embargo, no se basa en su uso metafórico del lenguaje del color, sino por el contrario en su extrema literalidad. Lo cierto es que en el curso de color por él instaurado el blanco es blanco y el negro es negro. Si caemos en la imprudencia de comparar su manera de pensar el color con la lógica que hay detrás de unas pinturas destinadas a clasificar a las personas por su raza, quizás sea porque, tal como señala Jean Baudrillard, se ha llegado a un punto en el que somos incapaces de darle al lenguaje una interpretación meramente denotativa, y nos es, por lo tanto, inevitable pensar en otras alusiones posibles cuando hablamos de color –aunque éstas sean nocivas.

### Obras citadas

Archer, Michel. *Art Since 1960*. Londres: Thames and Hudson, 1970.

Burke, Peter. *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica, 2005.

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

Holowitz, F. y Brenda Danilowitz. *Josef Albers: To Open Eyes: The Bauhaus, Black Mountain College and Yale*. Londres: Phaidon Press, 2007.

Katsew, Ilona. *Casta Paintings: images of race in eighteenth-century Mexico*. Londres: Yale University Press, 2004.

C. R. L. James. *Los jacobinos negros: Toussaint L'Ouverture y la Revolución de Haití*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2004.

Pierce, Donna. *Revelaciones: las artes en América Latina 1492-1820*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2007.

Wick, Rainer. *La pedagogía de la Bauhaus*. Barcelona: Alianza, 2000.