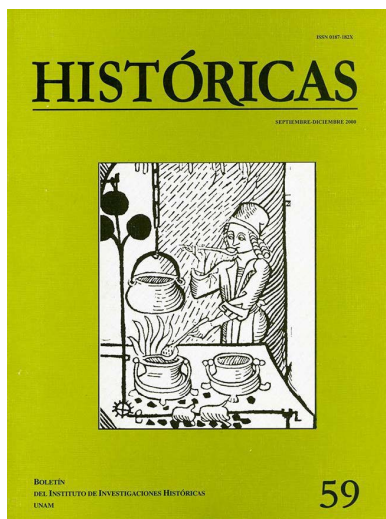




Artículo: Domesticidad y comida en las pinturas de castas
Autor(es): Scott, Nina
Revista: Históricas. Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM
Número: 59
Año: 2000
ISSN edición impresa: 0187-182X
ISSN de pdf: [en trámite]

Forma sugerida de citar: Scott, Nina. "Domesticidad y comida en las pinturas de castas" Históricas. Boletín del Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 59 (2000): p. 10 -21. Edición digital en PDF, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2018, Disponible en Repositorio Institucional Históricas UNAM <http://hdl.handle.net/20.500.12525/3960>

D.R. © 2018. Los derechos patrimoniales pertenecen a la Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad Universitaria, Coyoacán, C.P. 04510, Ciudad de México

Entidad editora: Instituto de Investigaciones Históricas. Universidad Nacional Autónoma de México
Correo electrónico: departamento.editorial@historicas.unam.mx

"Excepto donde se indique lo contrario, esta obra está bajo una licencia Creative Commons (Atribución-No comercial-Compartir igual 4.0 Internacional, CC BY-NC-SA Internacional, <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/legalcode.es/>)"



Para usos con otros fines se requiere autorización expresa de la institución:
departamento.editorial@historicas.unam.mx

Con la licencia CC-BY-NC-SA usted es libre de:

- **Compartir:** copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato.
- **Adaptar:** remezclar, transformar y construir a partir del material.

Bajo los siguientes términos:

- **Atribución:** debe dar crédito de manera adecuada, brindar un enlace a la licencia, e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo en cualquier forma razonable, pero no de forma tal que sugiera que usted o su uso tienen el apoyo de la licenciante.
- **No comercial:** usted no puede hacer uso del material con propósitos comerciales.
- **Compartir igual:** si remezcla, transforma o crea a partir del material, debe distribuir su contribución bajo la misma licencia del original.



INSTITUTO
DE INVESTIGACIONES
HISTÓRICAS



REPOSITORIO
INSTITUCIONAL
HISTÓRICAS
UNAM

El género de arte al que pertenecen las pinturas de castas surgió en el siglo XVIII, es de orígenes inciertos y respondió al interés que sentían los peninsulares a punto de volver a España por llevarse un recuerdo de las ricas y pintorescas tierras americanas, especialmente del virreinato de la Nueva España.² Por haberse encontrado tantas pinturas en España, los historiadores de este género asumen que fueron artículos producidos expresamente para la exportación por pintores mexicanos.³ El gran número de cuadros todavía existente atestigua su popularidad,⁴ y las pinturas son una excelente fuente de toda clase de información. Como observó Diego Angulo Íñiguez, el difunto presidente de la Real Academia de la Historia de España, “el conjunto de todas estas series ofrece una fabulosa colección de estampas de la vida dieciochesca mexicana, como desgraciadamente no la poseemos de la vida peninsular española”.⁵

Al producirse estas obras para ricos comitentes peninsulares, su temática se ajustaba a lo que les gustaba, aunque no reflejara —y muchas veces distorsionara— la realidad del mundo colonial. Las pinturas de castas forman parte de lo que Geddes llama “la política de la representación visual”, una estrategia entre muchas otras para mantener control en las Américas: “The Other could be codified [...] and displaced across space and time to meet the demands of the colonial enterprise and to contain resistance to the European civilizing mission.” [“Se podía codificar [...] y desplazar al Otro a través del espacio y el tiempo para satisfacer las demandas de la empresa colonial y para contener la resistencia a la misión civilizadora europea.” Traducción de la autora.]⁶

Como el tema central de estas pinturas era el mestizaje racial, las personas que protagonizaban estos lienzos se organizaban en grupos familiares, con padre, madre y generalmente un hijo. Tanto en la indumentaria como en los fondos

¹ Una primera versión de este trabajo fue presentada en el Congreso La Representación de la Comida en la Literatura, el Cine y las Artes, que se celebró en febrero de 2000 en la Universidad de Texas en San Antonio, Estados Unidos.

² Se han encontrado pinturas de castas en otras partes de Latinoamérica, como Ecuador, Perú, Brasil, Bolivia y Argentina, pero en este estudio me limito a las pinturas mexicanas.

³ Una excepción es el pintor español Francisco Clapera, que vino a las Américas y también produjo pinturas de castas. Ver María Concepción García Sáiz, “El desarrollo histórico de las pinturas de castas”, en *New World orders. Casta painting and colonial Latin America. Exhibition catalogue*, New York, Americas Society Art Gallery, 1996, p. 119-133, p. 122.

⁴ Roberto Moreno de los Arcos, “La Ilustración mexicana”, en María Concepción García Sáiz, *Las castas mexicanas. Un género pictórico americano*, Milán, Olivetti, 1989, p. 17.

⁵ Diego Angulo Íñiguez, “Prólogo”, en García Sáiz, *Las castas mexicanas*, op. cit., p. 15.

⁶ Henry Geddes González, “Icon, conquest, transnationalism: the visual politics of constructing difference in the Americas”, en *Passages. Journal of Transnational Feminist Practices and Questions of Postmodernity*, 1, 1999, p. 33-52, p. 33-34.

escénicos se nota una estricta jerarquía, con el hombre blanco en el ápice de la pirámide social, económica y racial, imagen que no correspondía a la realidad, ya que en el siglo XVIII muchos mestizos habían alcanzado tanta riqueza como los blancos.⁷ Las pinturas de castas nacieron justamente cuando tanto peninsulares como criollos blancos temían perder control sobre la muy diversa sociedad mexicana, y se aferraban a esta falsa representación de su poder porque los fundamentos del imperio colonial ya exhibían serias fisuras.

Hay otras distorsiones: los pintores no diferenciaban entre los blancos peninsulares y los criollos, lo cual ocultaba una constante tensión y rozamiento en la sociedad colonial de ese siglo;⁸ hacía mucho tiempo que los criollos estaban resentidos debido a los privilegios de los peninsulares. Los armoniosos grupos domésticos y los textos explicatorios ocultan otras realidades: al anunciar que “de español y negra: mulata” o “de español e yndia, nace mestiza”, a) no hace mención del matrimonio entre estas personas, y b) encubre el hecho de que estas relaciones sexuales entre hombres blancos y mujeres de color muchas veces eran rápidas y brutales y sin el consentimiento de la mujer en cuestión.

Las pinturas de castas generalmente se fabricaban en series de dieciséis lienzos al óleo —lo cual suponía considerable gasto— empezando con el español, y pasando por varias mezclas de sangre blanca, indígena y negra, para terminar con el indígena en la escala social más baja. Es evidente la relación de las pinturas de castas con las pinturas holandesas de género del siglo XVII y con las representaciones de la vida de las clases populares tan de moda en Europa en el siglo XVIII. La nomenclatura, que denota las minuciosas diferencias raciales entre las castas, es en ocasiones pintoresca, pero muchas veces insultante: “coyote”, “tente en el aire”, “lobo”, “salta atrás”. Aun las expresiones más conocidas tienen una etimología feroz: “mulatto” viene de “mula” (animal estéril) y “zambo” del latín *strambus*, bizco de los ojos o patituerto de las piernas.⁹ Sin embargo, estudios de documentos legales de la época revelan que estos términos no se usaban en la vida diaria,¹⁰ y tampoco hay consistencia en cómo se aplican en las varias pinturas.

Como los lienzos retratan escenas domésticas, se sitúan en cuartos privados familiares, especialmente en la cocina, y por consiguiente aparece mucha comida en estas pinturas. Igual que la gente, los productos comestibles propios de las tierras mexicanas también llevaban su rótulo identificatorio, punto sobre el cual volveré más tarde. Este afán por clasificar y establecer taxonomías era muy propio de la Ilustración¹¹ y su especial interés en la botáni-

⁷ Ilona Katzew, “Casta painting. Identity and social stratification in colonial Mexico”, en *New World orders*, op. cit., p. 8-29, p. 12.

⁸ *Ibidem*, p. 13.

⁹ García Sáiz, *Las castas mexicanas...*, op. cit., p. 25.

¹⁰ Moreno de los Arcos, op. cit., p. 19; y García Sáiz, *Las castas...*, op. cit., p. 33.

¹¹ Ejemplo de esto sería el *Teatro crítico universal* (1726-1739) del benedictino español Benito Jerónimo Feijoo (1676-1764), que presenta una tabla de los rasgos de carácter que diferenciaban a los españoles de los italianos, alemanes, franceses, etcétera, motivo muy popular en el siglo XVIII (también hay pinturas que reproducen este tema), pero estas taxonomías se basaban en la nacionalidad, no en la raza, como en las Américas.

ca;¹² al mismo tiempo es evidente que clasificar era otra estrategia para ejercer y mantener control.¹³ Hoy día debemos preguntarnos: “¿quién emplea estos términos y dónde? ¿Para quién y por qué son útiles estas categorías?”¹⁴

Históricamente la valoración tanto de pinturas de género y de bodegones como, por extensión, de las series de castas ha sido más bien negativa por varias razones. Como las pinturas de género celebraban lo común, lo típico, lo doméstico, se estimaban menos que la representación de lo individual, lo único y lo épico de las pinturas llamadas “históricas”. Carolyn Korsmeyer, en su estudio de la filosofía de la comida, señala que las pinturas de género y los bodegones siempre se consideraban de menor valor e importancia que las pinturas históricas, especialmente si representaban objetos comestibles;¹⁵ pero cree que es hora de volver a examinar este género pictórico: “The idea that still life pleases the visual senses rather than taxes the understanding is a charge that can be leveled only at painting in its narrowly decorative function.” [“La idea de que el bodegón agrada a los sentidos visuales en vez de retar al entendimiento es una acusación que se puede dirigir a la pintura sólo en su estricto sentido decorativo.” Traducción de la autora.]¹⁶ En el caso de las pinturas de castas mexicanas, aunque hay series hechas por artistas importantes, muchas son obra de artistas anónimos de segunda categoría, con mucha repetición de los tipos y la configuración de los grupos domésticos.¹⁷ Pero en la actualidad postcolonial y postmoderna, que se interesa por la cultura popular y la de los márgenes, está creciendo el interés en estas curiosas obras, creadas para el mercado español y sin embargo —como veremos— de mucho significado para la incipiente nación mexicana. Como observa García Sáiz: “Por primera vez al pintor colonial se le pide que abandone los modelos ajenos y que dirija su mirada a su alrededor, a la sociedad en la que vive y de la que él mismo forma parte.”¹⁸ En los últimos diez años ha habido tres importantes exhibiciones de esta pintura, cada una con un valiosísimo catálogo,¹⁹ en el que se han estudiado muchos aspectos de ella —los tipos raciales, la indumenta-

¹² Michel Foucault, *The order of things. An archaeology of the human sciences*, New York, Vintage, 1973, p. 137.

¹³ Katzew, *op. cit.*, p. 15.

¹⁴ Inderpal Grewal y Caren Kaplan, “Introduction: transnational feminist practices and questions of postmodernity”, en *Scattered hegemonies: postmodernity and transnational feminist practices*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994, p. 1-33, p. 10.

¹⁵ Carolyn Korsmeyer, *Making sense of taste. Food and philosophy*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1999, p. 156.

¹⁶ *Ibidem*, p. 182.

¹⁷ Prueba de la anterior falta de aprecio es que Manuel Toussaint ni siquiera las menciona cuando publica su *Pintura colonial en México* en 1956.

¹⁸ García Sáiz, *Las castas...*, *op. cit.*, p. 39.

¹⁹ En 1989 una exposición de pinturas de castas se exhibió en el Museo de Monterrey, Nuevo León, México; fue trasladada posteriormente al Museo de Arte de San Antonio y terminó en el Museo Franz Mayer de la ciudad de México. De esta exhibición salieron el libro de María Concepción García Sáiz, *Las castas mexicanas. Un género pictórico americano*, y el número especial de *Artes de México* (n. 8, verano de 1990). En 1996 la Galería de Arte de la Americas Society auspició otra exhibición en su sede en Nueva York; el catálogo, *New World orders. Casta painting and colonial Latin America* salió el mismo año. Las pinturas de castas también formaron parte de la exhibición *Pintura y Vida Cotidiana en México, 1650-1950*, presentada en la ciudad de México en 1999.



Lienzo perteneciente a la Escuela Mexicana,
Instituto de Cultura Puertorriqueña, San Juan de Puerto Rico



Colección Ángel Cristóbal, México



Lienzo 9 de la colección atribuida a Miguel Cabrera. Museo de América, Madrid

ria, la imagen del indígena, entre otros—, pero no el tema de la comida como enfoque central, cosa que proponemos rectificar en este estudio.

Desde el primer viaje de Colón, y a través de muchos otros documentos de la colonia, el tema de la “otredad” americana se ha expresado muy frecuentemente a través de la comida y la gente autóctonas.²⁰ Tanto en las obras de arte como en los textos producidos para el espectador/lector europeo, al hablar de América se unieron los conceptos de exotismo y abundancia. La abundancia es un tema de suma importancia: debido a la constante escasez de comida en el mundo, lo contrario era un auténtico milagro. Esto ya se nota en el Nuevo Testamento cuando Jesús alimenta a las cinco mil personas; era de tanta importancia este milagro que se menciona seis veces en los Evangelios. En muchas alegorías pictóricas europeas del Nuevo Mundo se unen la productividad de la tierra y de la mujer americanas. Margarita Zamora, por ejemplo, ha señalado cómo los artistas europeos concibieron a “América” en forma de mujer de carnes voluptuosas y generosas, rodeada de animales exóticos como el tapir o el armadillo, pasivamente esperando el abrazo, si no la apropiación, del hombre europeo.²¹

El encuentro de culturas entre Europa y América trajo consigo la hibridación racial y la transformación de productos agrícolas. Nacen tipos humanos antes desconocidos, y las plantas y animales introducidos también tienen que adaptarse a nuevas condiciones. El Inca Garcilaso —autor mestizo que, como los mismos pintores de castas, crea un producto para el mercado español— describe este proceso muy claramente. En el libro VIII de sus *Comentarios reales de los incas* (1609), que escribió en España, habla de los productos autóctonos peruanos, como el maíz (que en el Perú lo llamaban *zara* y *muruchu*, entre otros nombres), la piña, la coca, etcétera. Lo que le molesta es que los españoles usen nombres caribeños, mexicanos²² o términos españoles para describir los productos peruanos: “que con poca semejanza y ninguna propiedad llamaron a las frutas de allá con los nombres de acá, que cotejadas las unas con las otras, son muy diferentes”.²³ En el libro IX, el Inca se concentra en los animales y plantas españoles introducidos en las fértiles tierras de su país natal y otra vez surge el tema de la abundancia: cuenta que cerca de Arica “había un rábano de tan extraña grandeza, que a la sombra de sus hojas estaban atados cinco caballos [...], que apenas lo ceñía un hombre con los brazos, y tan tierno que [...] comieron muchos de él”. Cita a otro caballero español que

²⁰ Véase, por ejemplo, *Conquista y comida. Consecuencias del encuentro de dos mundos*, coordinado por Janet Long y publicado por el Instituto de Investigaciones Históricas de la UNAM en 1996.

²¹ Margarita Zamora, *Reading Columbus*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1993, p. 154. En muchas alegorías pictóricas los cuatro continentes aparecen en forma de mujer, pero sólo América aparece rodeada de comida —y muchas veces relacionada con el canibalismo. Véase Hugh Honour, *The New Golden Land. European images of America from the discoveries to the present time*, New York, Pantheon Books, 1975, cap. 4). Korsmeyer también nota la frecuente relación entre el cuerpo de la mujer y bodegones de productos voluptuosos como objetos —si no trofeos— del deseo masculino (Korsmeyer, *op. cit.*, p. 168-169).

²² Garcilaso de la Vega, *Comentarios reales de los incas*, 2a. edición, prólogo, edición y cronología de Aurelio Miró Quesada, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1985, v. 2, p. 170, 173.

²³ *Ibidem*, p. 180.

jura haber encontrado “un melón que pesó cuatro arrobas y tres libras” y comido “de una lechuga que pesó siete libras y medio [sic]”.²⁴

El Inca también comenta sobre la transformación de la población humana del Perú. Al final de esta sección sobre la ganadería y la agricultura añade el capítulo xxxi, “Nombres nuevos para nombrar diversas generaciones”, en el que señala algunos de estos términos recientemente inventados²⁵ y la necesidad de ellos: “Todos estos nombres y otros, que por excusar hastío dejamos de decir, se han inventado en mi tierra para nombrar las generaciones que ha habido después que los españoles fueron a ella; y podemos decir que ellos los llevaron con las demás cosas que no había antes.”²⁶ A pesar de querer agradar al lector peninsular, el Inca, que había sufrido en carne propia el estigma de su herencia mestiza, señala el sentido peyorativo de muchos de estos términos y “la malicia del imponedor.”²⁷ He aquí dos elementos importantes que relacionan el texto del Inca con nuestro estudio: la yuxtaposición conceptual del mestizaje y la comida y la defensa de lo autóctono frente a lo español.

Estas mismas tendencias se ven en las artes plásticas anteriores a las pinturas de castas. En 1578 Jean de Léry publicó e ilustró su *Histoire d'un voyage fait [sic] en la terre du Brésil* en el que aparece un grabado de una pareja indígena con su hijo, una piña y un plato de aguacates.²⁸ Otro importante precursor es el pintor holandés Albert Eckhout (1604-1666), el cual, junto con otros cinco pintores, fue invitado por el príncipe Maurits de Nassau-Siegen, administrador de los intereses holandeses comerciales en el Brasil, a acompañarle y pintar el paisaje y los habitantes de esta tierra. Estuvo allí unos seis años. Hacia 1640 Eckhout pintó varios retratos que ya son claramente pinturas de castas: hombres y mujeres nativos racialmente mezclados, como una mujer africana y su hijo mulato, con una cesta de frutas autóctonas en la cabeza. A diferencia de muchos otros artistas europeos, lo importante de estos pintores es que pintaban una realidad *vista y experimentada por ellos*, creando retratos de tipos raciales, paisajes y productos “exóticos” de tierras americanas²⁹ —o sea, algo que ya puede denominarse pinturas de género americanas.

Las series de las pinturas de castas siempre empiezan, como dijimos antes, con un hombre blanco y una mujer india, descendiendo por muchas mutaciones de color y de raza al indígena puro. Según Gustavo Curiel, “la imagen pictórica no sólo recrea y evoca la apariencia que los seres y las cosas tuvieron en un determinado momento de la historia; también construye esa apariencia conforme a los paradigmas culturales e ideológicos que los grupos rectores de una socie-

²⁴ *Ibidem*, p. 262.

²⁵ Estos términos también se diferencian de los usados en México. En el Perú, en vez de llamar *zambo* al hijo de indio y negra se le conoce como *mulato* y los hijos de los mulatos son *cholos* en vez de *zambaigos* o *lobos*.

²⁶ Vega, *op. cit.*, p. 262.

²⁷ *Ibidem*, p. 26.

²⁸ Honour, *op. cit.*, p. 65.

²⁹ Carlos Lemos et al. (eds.), *The art of Brazil*, New York, Harper and Row, 1983, p. 36.

dad imponen para sí mismos y para los demás.”³⁰ Estos grupos rectores querían verse retratados en la cumbre de la pirámide social y así aparecen: vestidos a la moda europea en momentos de ocio, sea en un jardín o en un cuarto ricamente amueblado, con la mujer —de cualquier color— siempre aseQUIBLE y a la mano.

Cuando los protagonistas son de las clases más populares gran parte de estas imágenes incluye representaciones de comida. Esta tendencia tiene importantes ramificaciones para el espacio dedicado a comer y a preparar la comida: “La Ilustración impuso la idea de que a cada actividad humana debía corresponderle un recinto específico; con ello se inició la especialización de los espacios arquitectónicos.”³¹ En las pinturas de castas las clases superiores, por regla general, ni se rodean de comida ni la preparan; según Long, la cocina era un lugar lóbrego, oscuro y desagradable, por lo que las señoras blancas evitaban entrar a ella, dejando la preparación de la comida a sirvientas indias, mestizas y negras, con importantes consecuencias para la dieta novohispana.³² Al bajar por la escala social llegamos en seguida a la cocina o a espacios exteriores como los mercados o los puestos donde la comida se exhibe y vende. Las escenas que faltan son las del ámbito rural donde se cultiva la tierra o se cosechan los productos.³³ Al parecer, los espacios urbanos eran de mayor interés para los compradores de las pinturas de castas.

Como han señalado tanto Janet Long como Gustavo Curiel, al principio de la colonia el comedor como tal no se conocía, y más tarde se usaba mayormente entre las clases adineradas.³⁴ Entre las clases populares, la cocina era el lugar tanto de los oficios (ahí realizaban su labor los cigarreros, los zapateros, los barberos, etcétera) como de la preparación de la comida. Estas pinturas costumbristas son de especial valor para documentar lo que se usaba en las cocinas populares.³⁵ Como vemos en muchas pinturas, los utensilios colgaban de las paredes o se almacenaban en alacenas; había cacharros de barro, de cerámica y de metal, pero el metate y el molcajete de los tiempos precolombinos seguían también en uso. Para apreciar estos utensilios culinarios en la preparación de la comida, y la abundancia de los productos en las cocinas novohispanas, tenemos una serie de tres pinturas de la Colección Ángel Cristóbal, de México, en la cual aparecen cantidades de carne, verduras, salchichas y tamales, así como objetos de loza, de metal y de madera. En muchas pinturas aparecen cestas o bandejas de frutas y verduras, o platos ya elaborados, como los buñuelos o los tamales, con los productos numerados y una tabla con sus nombres correspondientes, o con los nombres escritos encima de cada producto. En la serie antes mencionada, donde la cocinera es negra o indígena, es interesante ver que los tamales aparecen junto a la mujer indígena y no a la

³⁰ Gustavo Curiel, Fausto Ramírez, Antonio Rubial y Angélica Velázquez, *Pintura y vida cotidiana en México, 1650-1950. Catálogo de exhibición*, México, Fomento Cultural Banamex/Conaculta, 1999, p. 21.

³¹ *Ibidem*, p. 31.

³² Janet Long, *La cocina mexicana a través de los siglos. La Nueva España*, México, Clío, 1997, p. 45.

³³ Curiel, Ramírez, Rubial y Velázquez, *op. cit.*, p. 58.

³⁴ Long, *La cocina mexicana*, *op. cit.*, p. 47; y Curiel, Ramírez, Rubial y Velázquez, *op. cit.*, p. 103.

³⁵ Long, *La cocina mexicana*, *op. cit.*, p. 38.

negra. "En las cocinas mestizas es donde mejor se apreciaba el encuentro de los dos mundos", dice Long,³⁶ opinión con la cual Curiel está de acuerdo:

La casa era uno de los ámbitos más favorables para los intercambios y los contactos entre las distintas etnias. En ella se realizó un mestizaje mucho más importante que el biológico, pues los usos españoles se entrelazaron ahí con las herencias indígena y africana. Prácticas mágicas y religiosas, recursos culinarios, cuentos y narraciones, música y danza, refranes y palabras de varias lenguas encontraron en el ámbito doméstico un lugar de convivencia y de intercambio.³⁷

El mercado público era otro espacio favorecido para retratar la vida de las castas. Desde puestos fijos o semifijos, la mujer era una presencia importante. Aparte de frutas, verduras y alimentos ya elaborados, era ella la que vendía el pulque, bebida popularísima y causa de muchas quejas sobre el abuso del alcohol en la sociedad novohispana. Curiosamente los hombres eran los vendedores de dulces.³⁸ No es de extrañar que los mercados mexicanos hayan sido tema constante de las pinturas de castas, porque eran lugares donde se exhibía toda la variedad y riqueza del virreinato. Desde el momento inicial de contacto entre estas dos culturas —como vemos en la *Segunda carta de relación* de Cortés y en la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz— vienen las alabanzas al fabuloso mercado de Tenochtitlan: la enorme cantidad de mercancías de todas partes del reino azteca, la estupenda organización, el tamaño del mismo, todo deslumbraba a los españoles. En el siglo XVIII seguían llegando al gran mercado de la Plaza Mayor

multitud de mercaderías procedentes de tres grandes núcleos culturales: los bienes suntuarios europeos que arribaban desde España a la Veracruz; los suntuosos cargamentos orientales que fueron transportados en el galeón de Manila, que atracaba cada año en el puerto de Acapulco; y los llamados "productos de la Tierra", artículos de lujo procedentes de multitud de localidades del interior del virreinato.³⁹

A los españoles que se habían enriquecido en los reinos de ultramar, les gustaba subrayar esta riqueza y variedad de la Nueva España; por eso gustaban las pinturas de las castas en este ambiente mercantil. Mucha comida y bebida se despachaba en la calle,⁴⁰ y para los pintores que querían destacar las frutas y legumbres locales era una excelente oportunidad para pintar mesas y cestas llenas de estos productos, muchas veces identificados por sus nombres autóctonos, elemento que contribuía a lo "exótico" de estas pinturas destinadas a las casas peninsulares.

³⁶ *Ibidem*, p. 39.

³⁷ Curiel, Ramírez, Rubial y Velázquez, *op. cit.*, p. 123.

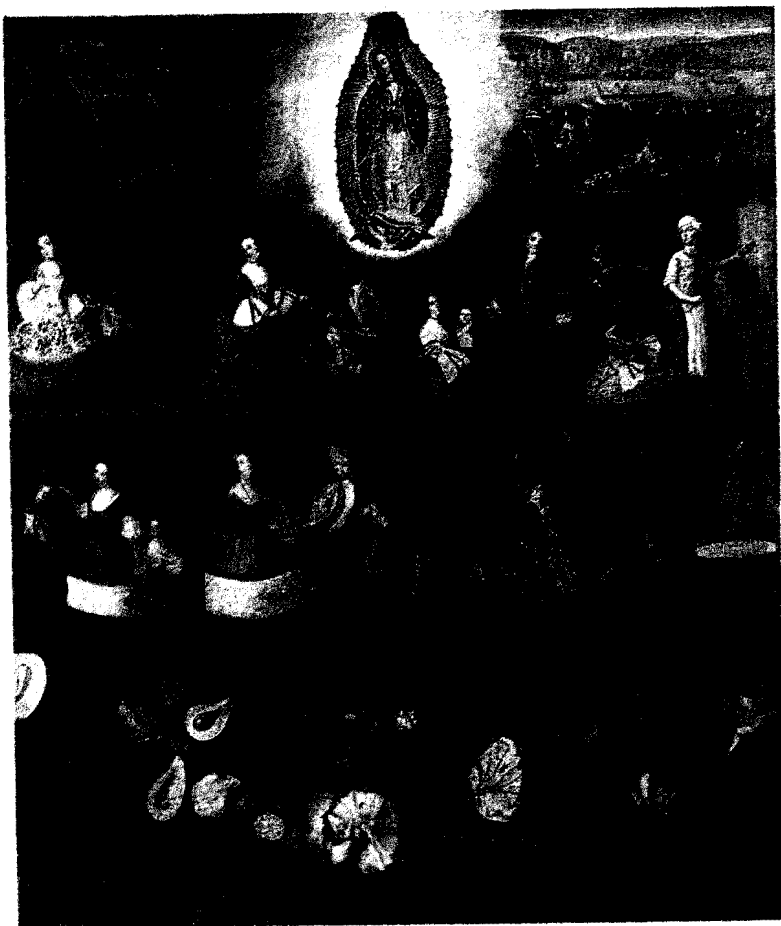
³⁸ García Sáiz, *Las castas...*, *op. cit.*, p. 45.

³⁹ Curiel, Ramírez, Rubial y Velázquez, *op. cit.*, p. 79.

⁴⁰ Como observa Long, "Había comida barata y abundante, cosa que no dejó de sorprender a los visitantes españoles, acostumbrados a la escasez y los precios altos de la comida en Europa". (Long, *La cocina mexicana*, p. 27.)



Lienzo 11 de la colección atribuida a Miguel Cabrera. Museo de América, Madrid



Lienzo de carácter religioso en el que se representan,
junto a escenas del paisaje local, algunos ejemplos de los frutos de la tierra.
Es una obra de Luis de Mena, de aproximadamente 1750

La obsesión clasificatoria de estas pinturas, tanto de las mezclas raciales como de los productos comestibles, era propia del espíritu científico europeo del siglo XVIII, y desde su comienzo estas pinturas eran una "curiosidad". Prueba de esto es el hecho de exhibir las primeras series, encargadas por el virrey Fernando de Alencastre para el rey de España, en el Real Gabinete de la Historia,⁴¹ una especie de *Wunderkabinet* tan popular en aquel siglo para lucir objetos maravillosos y fabulosos de otras partes del mundo. Los pintores mexicanos que producían estas series sabían muy bien qué clase de imágenes gustaban en el mercado turístico, pero lo interesante de este proceso son las estrategias que ellos mismos empleaban para "exotizarse", proceso que Ilona Katzew ha analizado magistralmente.⁴² Según ella, los pintores sabían muy bien que las escenas de la vida mexicana que ellos creaban iban a ser examinadas en el extranjero; debían ser curiosas y exóticas, pero no amenazantes. Por eso ocultaban la ya mencionada fricción entre los peninsulares y los criollos, la falta de armonía familiar en muchas relaciones interraciales, la inhabilidad de la raza blanca de permanecer sola en la cumbre social y económica y la creciente falta de control sobre las masas populares americanas. Pero al mismo tiempo que estos artistas mexicanos estaban pintando mitos para la exportación también se daban cuenta de lo que los diferenciaba de Europa, y al hacer resaltar estas diferencias creaban estrategias de resistencia cultural. No podemos saber si los pintores eran, o no, conscientes de este proceso —como dice Geddes, los del margen que trataba de subvertir el discurso dominante frecuentemente adoptaban una postura de acomodación—⁴³ pero en algunas de las pinturas de castas se pueden vislumbrar gérmenes de lo que luego sería un espíritu nacional. A través del tratamiento de la comida, vamos a analizar en la obra de tres artistas diferentes cómo se dejan entrever estas fisuras en el fundamento de la colonia.

La desgraciadamente incompleta serie de Miguel Cabrera, el mejor pintor mexicano del siglo XVIII, es la más hermosa y bien pintada de todas tanto en su composición como en su colorido. Con sólo una excepción, la número diez, todas las pinturas incluyen comida, que en esta serie también parece tener rango social: la piña, fruta hermosa y enormemente apreciada en Europa, acompaña a la pareja número uno, "Español-yndia", mientras que la humilde calabacilla aparece con la última pareja, la de los "Indios gentiles". En el lienzo cuatro una negra lleva una canasta con chayotes y "texacotes" (tejocotes), pero es en los lienzos nueve y once donde encontramos verdaderas cornucopias de frutas y verduras: duraznos, jícama, chirimoya, ciruelas, chicozapote, peras, manzanas, plátanos, guayabas, albaricoques. Hay una mezcla de productos de origen americano y europeo y, en el caso del plátano, asiático —llegó a las Américas por África y las Islas Canarias.⁴⁴ Esta hibridez alimenticia se refleja en la sangre mez-

⁴¹ Katzew, *op. cit.*, p. 14-15.

⁴² *Ibidem*, p. 17.

⁴³ Geddes, *op. cit.*, p. 39.

⁴⁴ Robert L. Hall, "Savoring Africa in the New World", en Herman J. Viola y Carolyn Margolis (eds.), *Seeds of change*, Washington/London, Smithsonian Institution Press, 1991, p. 161-171, p. 166.