

Pintores criollos, pintura de castas y colonialismo interno: los discursos raciales de las agencias criollas en la Nueva España del periodo virreinal tardío

Laura Catelli

Universidad Nacional de Rosario / CONICET
laura_catelli@hotmail.com
Argentina

Resumen: El presente artículo tiene como objetivo específico realizar un análisis de la pintura de castas de fines del siglo XVIII desde la perspectiva de las agencias criollas en la Nueva España. El concepto de agencias criollas de José Antonio Mazzotti nos sirve para proponer un análisis en tres niveles vinculados, estos son, el impacto que tuvieron las Reformas Borbónicas en el sector criollo, la fundación de las primeras academias criollas de pintura de la Nueva España, y el desarrollo y el despliegue de un discurso racial criollo y la construcción de estereotipos raciales en la pintura de castas. El objetivo general es que el análisis sirva como punto de partida para dimensionar el peso de los discursos raciales internos del espacio colonial y en los imaginarios culturales en formación durante las décadas inmediatamente anteriores a los procesos de independencia criollos.

Palabras claves: Pintura de castas; Agencias criollas; Raza; Mulato; Mestizo.

Title and subtitle: Creole Painters, Casta Painting, and Internal Colonialism: Racial Discourses in New Spain in the Late Viceregal Period.

Abstract: The aim of the present article is to analyze casta paintings from the end of the eighteenth century from the perspective of creole agencies in New Spain. José Antonio Mazzotti's concept of creole agencies is used here to propose an analysis on three interrelated levels, that is, the impact of the Bourbon Reforms on the creole sector, the founding of the first creole art academies in New Spain, and the development and deployment of a creole racial discourse as well as the construction of racial stereotypes in casta painting. The general objective of the analysis is to become a point of inflection for weighing the relevance of racial discourse in the internal colonial space and in the cultural imaginaries formed during the decades that immediately preceded the creole independence movements.

Keywords: Casta painting; Creole agencies; Race; Mulatto; Mestizo.

Introducción: Agencias criollas¹ y colonialismo interno

En los últimos años, el género visual conocido como pintura de castas ha sido abordado como representación de la sociedad de castas y como expresión de un discurso racial colonial o virreinal. El acento de los análisis se ha puesto en el desarrollo formal del género, en su circulación y su recepción en las colonias americanas y en Europa, y en algunos casos en la articulación de un punto de vista criollo sobre la sociedad colonial. Este artículo, en diálogo con ese corpus crítico, procura reflexionar sobre la relación entre la pintura de castas, los discursos raciales en la colonia en este periodo y la formación de un imaginario cultural criollo. Específicamente, partiendo de la observación de que este género fue producido a lo largo del siglo dieciocho por pintores criollos y mestizos en el contexto del periodo colonial tardío, propongo analizar la pintura de castas desde el concepto de "agencias criollas", categoría que José Antonio Mazzotti desarrolla en lugar de la de "sujeto criollo". Como señala Mazzotti, pensar en "agencias" en lugar de "sujetos" nos permite entender la identidad de los criollos letrados como relacional o posicional, en términos de agencias que se forjan, se definen y redefinen de manera no lineal, con frecuencia de modo ambivalente, a partir de múltiples facetas que alcanzan los planos de lo económico, lo político y lo discursivo (Mazzotti, 2008: 93). Si bien el crítico colonial se enfoca sobre todo en la relación entre criollos y españoles peninsulares, observa que "Las agencias criollas se definen, así, por sus proteicos perfiles en el plano político y declarativo, pero a la vez por una persistente capacidad de diferenciarse de las otras formas de la nacionalidad étnica" (Mazzotti, 2000: 15). Para este artículo es central esta búsqueda de las agencias criollas de una identidad como nación que se moviliza a partir de la demarcación de la otredad étnica y racial de indios, negros, castas, los *otros* con los que convivían, en una notable desigualdad de condiciones, en el espacio colonial. Con relación a este último aspecto, la pintura de castas guarda la particularidad de revelar la preponderancia del pensamiento racial en la construcción del imaginario cultural criollo², que se observa en la persistencia de una creciente preocupación con la limpieza de sangre (Martínez, 2008: 228) y en una fijación con qué sentido darle a la diversidad y la mezcla de castas en la construcción de la diferencia en el relato identitario de la nación criolla.

La pintura de castas representa la sociedad colonial de un modo específico, esto es, a través de un ordenamiento simbólico del entramado de las relaciones coloniales que es

¹ Agradezco especialmente los valiosos comentarios y atentas sugerencias que José Antonio Mazzotti hizo para este artículo.

² En muchos casos las pinturas eran hechas por encargo del Virrey y las autoridades españolas, de modo que la construcción del imaginario cultural criollo en estos casos debe entenderse como parte de una relación de poder específica entre los criollos y las autoridades españolas. En el Perú, cuadros similares fueron ordenados por el Virrey Amat y Junet. Ver: Natalia Majluf (ed.). *Los cuadros del mestizaje del Virrey Amat y la representación etnográfica en el Perú colonial*. Lima: Museo de Arte de Lima, 2000.

organizado a partir de las categorías de casta y nación desde la perspectiva de los españoles criollos³. Con respecto al término "casta", es preciso recordar que en el Nuevo Mundo adquirió un sentido diferente del que tenía en la Península Ibérica, donde según el *Tesoro de la lengua* de Sebastián Covarrubias y Orozco (1611), "Casta vale linaje noble, 2, castizo el que es de Buena linea y descendencia: no embargante que decimos es de Buena casta y mala casta". En lo que concierne a su traslado a las Américas, Thomas Cummins apunta que,

El término casta viene del latín *castus*, que quiere decir puro o casto. El proyecto colonizador global transforma el término casta, que se convierte en algo diferente en las Américas. Los portugueses usaban "casta" de manera un tanto distinta para referirse a la sociedad indígena, pero con el mismo efecto de generar categorizaciones raciales y diferenciaciones sociales.

Como ha señalado Magali M. Carrera (1998), la pintura de castas parece subrayar las diferenciaciones en el ordenamiento social colonial a través de un discurso (visual/verbal) racial, haciendo así visible la jerarquía de los cuerpos en los distintos espacios de la colonia, sociales, culturales, políticos. De este modo, puede decirse que este género también representa los diversos planos en los que se desenvuelven las agencias criollas y, en la medida en que el pensamiento de castas es el que ordena el espacio y las relaciones coloniales, que dichas agencias son en buena parte organizadas por la idea americana de casta.

³ Que como construcción discursiva visual podría compararse, por ejemplo y salvando la anacronía y la diferencia geográfica para ilustrar el punto, los dibujos de la *Nueva corónica y buen gobierno* de Felipe Guamán Poma de Ayala, que representan el Perú de la conquista desde una perspectiva *otra* (incaica). La edición facsimilar crítica de la obra a cargo de Rolena Adorno se encuentra disponible en línea aquí: <http://www.kb.dk/permalink/2006/poma/info/es/foreword.htm>.



1. Artista anónimo, "Expresión de las Castas de gentes de que se compone este Reyno de Mexico; los motivos por que resultó la diversidad; y los nombres con que se distinguen todas las calidades: Hecha en Puebla de los Angeles", ca. 1750.

Como mencionamos más arriba, las agencias criollas que se perfilan a fines del siglo dieciocho se mueven no solamente en el ámbito de la relación entre españoles criollos y peninsulares sino que también se definen por su relación con las castas, los negros y los indios con los que conviven en el espacio colonial. En términos identitarios, como indica Walter Mignolo, "la conciencia criolla, como conciencia racial, se forjó internamente en la diferencia con la población afro-americana y amerindia" (1993: 68). En términos disciplinarios, prestar atención a la formación de la identidad criolla con relación a las castas y otros grupos subalternos de la colonia significa poner al descubierto la *otra* cara de la narrativa del "ascenso" de los criollos al poder político y económico del Estado Nación, un ángulo historiográfico que, junto a la relación entre criollos e indios,⁴ ha tendido a sobredeterminar los análisis sobre el periodo en cuestión (Bennett 2008). Me refiero al relato que muchas veces parte del efecto que tuvieron las reformas Borbónicas en la comunidad criolla al limitar seriamente, si bien no por completo, el acceso de los criollos a los principales cargos de la administración virreinal (Mazzotti, 2008: 88) y que, según observara Antony Higgins, habrían generado "consecuencias no anticipadas", tales como "la presión que ejercen las reformas sobre dichas oligarquías y la preocupación que de allí crece entre diferentes miembros de la intelectualidad criolla y mestiza por elaborar discursos de un conocimiento y de una identidad propios" (2001: 608). Esto nos ayuda a comprender solo parcialmente por qué uno de los factores distintivos del criollismo del siglo dieciocho, en contraste con el del siglo diecisiete (Higgins, 2001: 607), es justamente el mayor desarrollo de un discurso de autoridad y legitimidad desde las esferas seculares de la literatura y la cultura, así como en el campo del saber científico (Higgins 2000: 5). Se trata de espacios que serán paulatinamente dominados por agentes criollos y mestizos. Por otro lado, la creciente presencia criolla en espacios de las esferas de la cultura, la literatura, el arte, la economía, la política, por mencionar algunos, desemboca en el siglo diecinueve en lo que Mignolo ha definido como *colonialismo interno*,⁵ "la diferencia colonial ejercida por los líderes de la construcción nacional" (1993: 68), con respecto a los negros (en su gran mayoría aún esclavos), indios y las castas, o personas mezcladas de diferentes razas y de menor calidad social. Esperamos entonces que este artículo, a través del análisis de la pintura de castas de fines del siglo dieciocho desde la perspectiva de las agencias criollas en la Nueva España, sirva también como punto de partida para dimensionar el peso de los discursos raciales internos del espacio colonial, y en los imaginarios culturales en formación, durante las décadas inmediatamente anteriores a los procesos de independencia criollos.

⁴ Uso el término "indios" que es el que se usaba en la legislación de la época y en la pintura de castas.

⁵ El concepto de "colonialismo interno", como señala Pablo González Casanova (2006: 412-416) tiene una extensa genealogía. En el contexto latinoamericano, el concepto, proveniente del marxismo, fue utilizado originalmente por el propio González Casanova y Rodolfo Stavenhagen en 1963. Tomo aquí la definición de Mignolo por la asociación más explícita que establece entre el colonialismo interno y la formación de imaginarios culturales y, más específicamente, con los imaginarios criollos.

Vale resaltar que las artes visuales han quedado algo al margen del *corpus* de objetos culturales abordados por el campo de los estudios coloniales sobre el criollismo y el Barroco de Indias, más bien se ha privilegiado el análisis textual. Esta observación es extensible a todo el periodo que abarcan los estudios coloniales. Esto ha sido señalado y analizado por Gustavo Verdesio como un problema actual del campo de estudios, “el campo todavía adolece, creo, de varios problemas que limitan dicha agenda descolonizadora. Uno de ellos es el excesivo énfasis que se pone en los sistemas simbólicos en desmedro de la cultura material” (2001: 634). Matizaría no obstante la observación de Verdesio para incluir la producción artística y artesanal como instancias intermedias de “cultura material” y “sistemas simbólicos”. Desde la rama de la historia del arte que se ha ocupado de la pintura de castas⁶ no se ha establecido un diálogo con la vertiente de los estudios coloniales que se inicia a partir de la crisis de los ochenta y que se enfoca, a partir de ese momento, en el análisis del discurso y más adelante en la semiosis colonial⁷. En este sentido, uno de los objetivos de este artículo en lo que concierne a la crítica colonial es poner el foco sobre un notable aspecto de la cultura y la producción visual en época virreinal que abre nuevas posibilidades de análisis en torno al problema de las agencias criollas en el siglo dieciocho, específicamente en el periodo de las Reformas Borbónicas, periodo que, por su parte, también ha recibido poca atención en comparación con el siglo diecisiete, bajo los Habsburgos, en nuestro campo⁸. Al mismo tiempo, los cruces que propongo analizar constituyen un eslabón sin el cual el problema más amplio del desarrollo de los imaginarios raciales en las Américas queda incompleto. Es decir que el análisis que propongo llevar a cabo se disemina desde los estudios coloniales hacia varios debates disciplinares que no están circunscriptos ni a los

⁶ En los últimos veinte años han aparecido varios estudios sobre la pintura de castas, anteriormente poco estudiada. La primera en hacer una catalogación exhaustiva fue García Saiz, en *Las castas americanas: un género pictórico americano* (1989). García Sáiz sostiene que las pinturas se producían para ser exportadas a una audiencia española, a pesar de que admite que algunas de ellas nunca salieron de México (Katzew, 2004: 47-49). Estrada de Gerlero (1994) intentó, por otro lado, vincular las pinturas de casta con las *Relaciones geográficas* producidas por el Consejo de Indias a partir del siglo dieciséis. Las *Relaciones geográficas* compilaban todo tipo de información sobre la colonia mediante el uso de cuestionarios específicos cuyas respuestas escritas se suplementaban a veces con dibujos y pinturas. Así, Estrada de Gerlero les atribuyó una función principalmente descriptiva e informativa. Carrera (1998) ha trabajado en torno a la visualidad colonial tardía y la representación y racialización del cuerpo colonial, pero desafortunadamente no ha desarrollado el problema del criollismo en profundidad. En relación con la dirección general del campo de historia del arte, Katzew (2004) hace una importante recatalogación, acompañada de un estudio que abarca todo el corpus crítico sobre el género, y propone apartarse del problema de la función, que tradicionalmente ha sido determinante para las investigaciones sobre la pintura de castas, afirmando que —the task is not to explain what purpose the works served, but rather to interpret the images within the specificity of their own context” (8)—.

⁷ Ver la Introducción al dossier donde repaso brevemente estos desarrollos del campo de estudios.

⁸ Véase, por ejemplo, el volumen compilado por Mazzotti, *Agencias criollas* (2000). El enfoque principal es en los siglos XVI y XVII.

estudios literarios, ni a la historia del arte, ni a la teoría crítica racial. Más bien me interesa hacer visibles los cruces que se generan entre estos debates y las posibilidades metodológicas a nivel interdisciplinario que posibilita el análisis de la semiosis colonial (Mignolo, 2005)⁹.

Lo que sigue de este artículo se divide en dos secciones. En la primera, abordaremos el desarrollo del género teniendo en cuenta la fundación de academias de pintores criollos y mestizos y la circulación de la pintura de castas en el espacio colonial/imperial como algunas de las capas y niveles —uno institucional o social y el otro económico— en los que se desplegaron las agencias criollas. Desde este contexto, pasaremos en la segunda parte a analizar la pintura de castas discursivamente con el objetivo de poner el enfoque crítico en el pensamiento racial colonial americano y en el mestizaje o la “mezcla de calidades de personas” como piezas centrales del imaginario cultural criollo.

I. Pintura de castas, pintores criollos y mestizos

¿Qué significaba ser criollo a fines del siglo dieciocho? ¿Qué tipo de asociaciones se desprendían de este término? La palabra proviene del portugués *crioulo*, que se utilizaba en el Brasil durante el siglo XVI. Allí se usaba para nombrar a los hijos de esclavos africanos nacidos en América, y fue adoptado después en las colonias hispánicas para designar a los hijos de europeos nacidos en América (Martínez-San Miguel, 1999: 209). El Inca Garcilaso, en sus *Comentarios reales* (1609), escribe que

A los hijos de español y española nacidos allá, dicen *criollo* o *criolla*, por dezir que son nascidos en Indias. Es nombre que lo inventaron los negros y assí lo muestra la obra. Quiere dezir entre ellos negro nascido en Indias; inventáronlo para diferenciar los que van de acá, nascidos en Guinea, de los que nascen allá porque se tienen por más honrados y de más calidad, por haver nacido en la patria, que no sus hijos, porque nacieron en la ajena, y los padres se ofenden si los llaman criollos. Los españoles, por la semejança, han introduzido este nombre en su lenguaje para nombrar los nascidos allá (1943: 278-9).

9 Según Mignolo, la noción de “semiosis colonial” “es preferible a la de ‘discurso colonial’ en la medida en que define un dominio de interacciones poblado por distintos sistemas de signos. El concepto de ‘semiosis colonial’, finalmente, señala las fracturas, las fronteras, y los silencios que caracterizan las acciones comunicativas y las representaciones en situaciones coloniales, al mismo tiempo que revela la precariedad hermenéutica del sujeto que se da por tarea su conocimiento y/o comprensión” (2005: sin número de página). Este concepto, que Mignolo y otros han utilizado para proponer abordajes a artefactos culturales no europeos, también permite pensar la pintura de castas más allá de los criterios de análisis de la estética y la historia del arte, y como parte de un entramado discursivo en el cual el estatus de los objetos culturales producidos en la colonia está puesto permanentemente en cuestión. Me interesa el concepto de semiosis colonial en la medida en que nos obliga a pensar los objetos culturales, sean los que fueren, en su función de índices de las relaciones de poder coloniales.

Como señala Bernard Lavallé, el término "criollo" sufre un *desplazamiento léxico* que va de la denominación de esclavos nacidos en las Américas a la de los hijos de españoles nacidos en Indias, y que el Inca Garcilaso atribuye a los españoles peninsulares. Según Lavallé, dicho desplazamiento tendría el efecto de inferiorizar a los hijos de españoles nacidos en el Nuevo Mundo. A esto podemos sumar que la localización geográfica de las colonias en la Zona Tórrida se consideraba una justificación científica para explicar el supuesto grado de debilidad física e intelectual de sus habitantes. Al mismo tiempo, se pensaba que los americanos sufrían de una debilidad moral generalizada y variable dependiendo de la raza, explicando así costumbres y estilos de vida que se veían como esencialmente pecaminosas. El término "criollo", además de manifestar el desdén español hacia las características físicas y morales de este grupo por su origen natal y su entorno geográfico y social, expresa también una fuerte asimetría entre las élites de la metrópolis y las de la colonia.

Es decir que, como señala Mazzotti, si bien el sentido original del término indicaría una categoría social y legal más que una categoría biológica (2008: 87), esto no implica necesariamente que no tuviera un sentido racial, si es que entendemos la idea de "raza" del siglo dieciocho como una construcción discursiva que ocurre en la larga duración¹⁰ de los procesos coloniales ibéricos y que incluye sentidos como el semítico y el de linaje y limpieza de sangre (Martínez, 2008), el étnico (Parker Brienen, 2006), el de determinismo geográfico (Cañizares-Esguerra, 1999) y el fenotípico. Este desplazamiento del término criollo por el espacio colonial revela mucho sobre los diferentes niveles de identificación y desidentificación que se disparan en su utilización y sobre el pensamiento racial americano de la época. Por lo tanto, cuando hablamos de un imaginario cultural *criollo*, no nos referimos a un imaginario construido por sujetos biológicamente criollos, sino a un imaginario construido por una comunidad que se define a partir de identificaciones y desidentificaciones, de inclusiones y exclusiones, de agencias que se mueven en varios niveles y cuyo accionar como conjunto puede resultar contradictorio.

Al mismo tiempo, como descendientes directos de los conquistadores, los criollos desarrollaron un fuerte sentido de pertenencia y un discurso de incesante reclamo a la corona por los derechos y privilegios de los que gozaran sus antepasados, como conquistadores y como vasallos españoles (Mazzotti, 2008: 87). No obstante, como bien es sabido y como comprueban varios estudios,¹¹ lejos estaban los criollos de conformar una comunidad de pura sangre española después del intenso proceso de mestizaje que en buena medida funcionó como una estrategia de conquista¹². En las últimas décadas

¹⁰ Pienso aquí en el modelo de formaciones raciales propuesto por Omi y Winant, "el proceso socio-histórico por el cual las categorías raciales son creadas, habitadas, transformadas y destruidas" (1994: 55-56, mi traducción).

¹¹ Kuznesof, "Ethnic and Gender Influences" (1995: 156-8); Poot-Herrera, "Los criollos" (1995: 178); Schwartz, "Colonial Identities" (1995: 188).

¹² Véase: Catelli (2010), capítulo dos.

del siglo XVIII hay un aumento en los casos de probanzas de limpieza de sangre (Martínez, 2008) como respuesta a la promulgación de diversas leyes que tenían como objetivo limitar el poder de los criollos en distintos frentes, así como una creciente fijación con la "calidad" en general. Pero también se ha advertido una intensificación en las diferentes actividades que se desarrollaban en este sector (Mazzotti, 2008: 90) como respuesta al poder español. El caso es que una tercera y prolífica etapa de la pintura de castas tiene lugar durante el periodo de las Reformas Borbónicas.

Las academias de pintura criollas en el periodo de las Reformas Borbónicas

Las Reformas Borbónicas fueron un proyecto de reorganización del gobierno español iniciado por Felipe V y Fernando VI, que continuó con Carlos III (1759-1788) y se extendió hasta el reinado de Carlos IV (1788-1808). El mismo consistió en una reforma considerable de las instituciones coloniales y en la profundización de un sistema de castas, un sistema legal de jerarquías sociorraciales creado por la ley española y la élite virreinal en respuesta al crecimiento de la población de casta (Chance y Taylor, 1977: 460). Una de sus principales características fue el intento de excluir todo sujeto nacido en la colonia (discriminando a la vez por criollo, mestizo, indio, negro y mulato), de cargos eclesiásticos, de administración civil, y hasta de ciertos oficios de prestigio, limitando así las posibilidades de ascenso social y político por vías oficiales de todo aquel que no fuera español nacido en la península. Si bien los mestizos, los indios, negros y mulatos habían sido consistentemente excluidos de esos espacios, los miembros de la élite criolla, que en general habían gozado de los privilegios de pertenecer a los estratos más elevados de la sociedad colonial, se hallaron profundamente afectados por las nuevas leyes. Como advierte Jacques Lafaye, "Para muchos de esos jóvenes mexicanos, salidos de familias pudientes, la exclusión de los empleos públicos no significaba la miseria, pero la privación de honores oficiales producía una profunda llaga, reavivada sin cesar en el naciente espíritu nacional" (1998: 26). La centralización de cargos limitó el acceso de las élites locales a los espacios de poder (Katzew, 2004: 111), produciendo una polarización marcada entre colonia y metrópolis, que sin duda comenzó a alimentar por entonces cierto espíritu revolucionario¹³. La exclusión por ley de las instituciones coloniales dejaba a los criollos fuera de los nodos tradicionales del poder político. Los criollos respondieron buscando maneras alternativas de acceder a estos espacios (Bertrand, 1998: 103-133). Como señala Gabriel Cori, "una de las estrategias más utilizadas en esta etapa —pero que había demostrado su eficacia desde mucho antes— era la construcción de poderosas redes de vínculos familiares y parentales entre los inmigrantes españoles y los criollos" (2007: 157). Bertrand por su parte ha observado que los funcionarios que España enviaba a México eran seleccionados precisamente por su falta de vínculos familiares en las regiones a las cuales eran enviados, a fines de asegurar su lealtad a los intereses de la corona. Sin embargo, esos mismos funcionarios,

¹³ Aunque creo que es aún muy temprano para hablar de "espíritu nacional". Para una pertinente distinción entre nacionalismo, patriotismo y criollismo ver Martínez (2008: 14-15).

“una vez en territorio americano, construían un nuevo entorno familiar y social, trastocando los objetivos imaginarios de los Borbones en relación a la reforma de la administración colonial que se proponían llevar adelante” (Cori, 2007: 157). Los funcionarios peninsulares, para quienes no era habitual poseer grandes patrimonios, se casaban con jóvenes criollas de familias que buscaban usufructuar no del escaso patrimonio del cónyuge peninsular, sino de la red de contactos y mundo de favores al que éste tenía acceso (Cori, 2007: 158). No creo que debamos llegar al extremo de afirmar, que “la consecuencia de todo esto es que los esfuerzos de la corona por asegurar la independencia del funcionario español en América eran infructuosos, y la división entre criollos y peninsulares no tenía ninguna relevancia para los miembros de la élite” (Cori, 2007: 158). Más bien, la situación muestra una marcada tendencia general en la sociedad criolla a acceder a diferentes espacios de poder a través de redes de sociabilidad articuladas en torno a un discurso de limpieza de sangre (Martínez, 2008: 140) y calidad, tal como sugiere Verena Stolcke (1974) en su estudio sobre los casamientos en la Cuba virreinal. Es de entender por qué en este momento comienza a solidificarse un discurso identitario criollista, que arremete contra la mezcla racial a la vez que proclama la limpieza de sangre para legitimar su acceso a los espacios de poder¹⁴.

La pintura de castas comienza a realizarse en este contexto a principios del siglo dieciocho y varios aspectos de su desarrollo reflejan la dinámica del entorno que describimos. Si bien aquí nos ocupamos de obras del periodo virreinal tardío, el género y el proyecto de fundar una academia criolla tienen sus comienzos en los primeros años del XVIII. El conjunto que se considera el prototipo para la producción subsiguiente es el de cuatro cuadros pintados por el criollo Manuel Arellano en 1711, en que aparecen figuras individuales que representan tipos de castas específicos: un mulato, una mulata, e indios (Katzew, 2009: 10-14). El primero en seguir el prototipo de Arellano es Juan Rodríguez Juárez, a quien se le atribuyen dos conjuntos de pinturas que representan tres figuras en tres cuartos, un hombre y una mujer de diferentes castas y el niño o niña que resulta de dicha mezcla. Juan Rodríguez Juárez y su hermano Nicolás, también criollos, fundaron una academia en 1722 o antes, pero no consiguieron que la misma recibiera el aval oficial del rey cuando este se le solicitó en 1728 (Katzew, 2009: 16).

¹⁴ La relación entre la limpieza de sangre y el acceso a las esferas de poder coloniales es directa y tiene su origen en la Península Ibérica. Sin duda, el estudio más completo sobre el tema de la limpieza de sangre desde una perspectiva transatlántica es el de Martínez (2008). El capítulo siete, “*The Probanza de Limpieza de Sangre in Colonial and Transatlantic Space*” (173-199) profundiza sobre los mecanismos de probanza de limpieza de sangre en los sectores criollos de la Nueva España en el siglo diecisiete. Como señala la historiadora, “las preocupaciones con respecto a la sangre se mantuvieron con fuerza tanto en la metrópolis como en la colonia pero permitieron que surja una consciencia histórica criolla particular” (2008: 174, mi traducción).

A esta academia perteneció José de Ibarra, una figura central de la pintura novohispana, cuyas obras sobre el tema de las castas se diferencian de las anteriores por el uso de figuras de cuerpo entero en lugar de los tres cuartos anteriores. Ibarra compartía vínculos profesionales así como una relación de amistad con los Rodríguez Juárez¹⁵. Además de ser un eslabón clave para la continuación del género, José de Ibarra tuvo una actuación importante a nivel institucional, fundando una Academia de Pintura en 1753 que reunió casi treinta pintores, en su gran mayoría criollos: Manuel de Ossorio, Juan Patricio Morlete Ruiz, Francisco Antonio Vallejo, José de Alcívar, y el más conocido y considerado por la crítica como el más logrado y prolífico de todos los pintores novohispanos, Miguel Cabrera. José de Ibarra falleció poco tiempo después de la fundación de la academia, y se conjetura que quien la dirigió de ahí en más fue Cabrera. A esta generación de artistas se le ha atribuido buena parte de las pinturas de casta encontradas hasta el momento y forman parte de una tercera etapa, que es la que nos interesa, en la que se introducen nuevos elementos, tal como una variedad de detallados escenarios, nuevos nombres para las mezclas, y variaciones en la gestualidad de las figuras, que asocian ciertos comportamientos y actitudes con la casta representada.

En 1754, los miembros de la academia fundada por Ibarra firman un documento (Katzew, 2004: 17; Moyssén, 1965: 20) que nombra a un apoderado, José Vázquez, quien se habría trasladado a Castilla para “[...] pedir a su real clemencia les admita a su patrocinio y real amparo y que mediante él [José Vázquez] se sirva de confirmarles todos los fueros y privilegios que a dicho su arte les están conferidos [...]” (citado en Moyssén, 1965: 24). A la fecha, no ha sido hallada la respuesta de la corona, pero podemos asumir que la misma fue negativa, dado que la primera academia de Bellas Artes de la Nueva España y del Nuevo Mundo en recibir el aval de la corona, la Real Academia de San Carlos, se fundó recién en 1783. Tanto la fundación de la academia como la petición a la corona, por otro lado, muestran la intención de este grupo de pintores de elevar su arte. Esta tendencia habría comenzado en España y es relevante para entender el accionar de los pintores novohispanos. Como observa Paula Mues Orts en su estudio sobre los discursos sobre la pintura en la Nueva España,

Berruguete, El Greco y Carducho fueron iniciadores de todo un movimiento —en algunos casos individual y en otros grupal—, que buscaba modificar la valoración de la pintura como arte liberal y también a los artistas como personas de una alta dignidad y jeraquía social. Estas revalorizaciones —personal y profesional— fueron parte del mismo proceso y no pueden ser disociadas (2008: 171).

¹⁵ Hay buena evidencia de esta relación, “Los registros muestran no solo que Ibarra era un miembro activo de la academia de Rodríguez Juárez y posiblemente uno de sus oficiales, sino que además era un amigo cercano de Rodríguez Juárez y de su hermano Nicolás. Nicolás fue testigo del primer casamiento de Ibarra en 1718 y Juan fue testigo en su segundo casamiento en 1719. En 1722, Juan Rodríguez Juárez nombró a Ibarra como ejecutor de su testamento” (Katzew, 2004: 16, mi traducción). Para el testamento de José de Ibarra, ver Moyssén (1981).

En el contexto de una sociedad de castas como la que fue la Nueva España, cuando pensamos en esta búsqueda de valorización de los artistas como personas “de una alta dignidad y jerarquía social”, no podemos obviar el rol de la condición y de la conciencia de casta de los pintores. Además de que esta temática está presente a nivel discursivo y de manera contundente en la pintura de castas, en el estatuto IX de la academia fundada por Ibarra la condición de casta (no ser de “color quebrado” y “que sea español”) y la calidad (“de buenas costumbres” y la “gracia” innata) se presentan como criterios fundamentales para la aceptación y el rechazo de los discípulos. Según el estatuto, los discípulos debían demostrar mediante fe de bautismo y una prueba práctica que reunían las condiciones necesarias para ingresar a la academia,

Ninguno puede recibir discípulos de color quebrado; y el que contra este estatuto lo ejecutare, se los expelerá la Junta cuando lo sepa. Mas el profesor que hubiere de recibir discípulos, ha de ser pintor declarado por esta Academia. Siendo, como se ordena, el facultativo, cuando se le lleve un niño, deberá saber que sea español, y de buenas costumbres. Y hará una inspección del genio del dicho; y será como se ha acostumbrado que es de mostrarle un ojo dentro de un círculo, con todo su repartimiento, y otro actuado de claro y oscuro, instruyéndole el modo de esta operación, dándole tiempo suficiente para la ejecución. Y si conciere que el genio del niño es competente para que pueda aprovechar en esta facultad (que no todos lo pueden conseguir, porque para ésta y la poesía esfuerza nacer con estas gracias), le ordenará vaya a casa del Secretario, y le diga como quiere aprender esta facultad con aquel maestro: y dicho Secretario reconocerá, llevando este dicho niño su fe de bautismo, si es de la calidad dicha. Y si acaso ocurriere alguno con empeño para recepción, que no tuviere estas condiciones, le dirá no se puede recibir, por estar prevenido por Estatuto; y si no es como se dice, sino de calidad etc., lo matriculará en su libro, y le dará un billete para que lo reciban; y sólo de este modo se recibirán los discípulos, y no de otra manera; con lo que no llorarán los futuros lo que hasta aquí los presentes», *cap. 9.º*, Estatutos o constituciones que deberá observar y guardar la Academia de la muy noble e inmemorial arte de la Pintura (en: Couto, 1872: 55).

El estatuto está firmado por Miguel Cabrera, Presidente, José Manuel Domínguez, primer Director, Miguel Espinosa de los Monteros, Juan Patricio Morlete Ruiz, segundo Director, Pedro de Quintana, Director, Francisco Antonio Vallejo, tercer Director, José de Alzibar, Director, ante Lorenzo Barba Figueroa, Secretario (Couto, 1872: 50). La última frase, “con lo que no llorarán los futuros lo que hasta aquí los presentes”, cierra el capítulo IX del estatuto dando una razón para la implementación de tan arbitrario proceso de selección de los discípulos: no aceptar discípulos de “color quebrado” remediará los problemas por los que “lloran” los maestros “presentes”, problemas que por otro lado no se especifican. Este razonamiento es coherente con el pensamiento racial de la época, que vincula cada vez más estrechamente a cada raza y tipo de mezcla con rasgos morales y de carácter y con distintas aptitudes intelectuales y físicas. Los pintores que firman el estatuto concuerdan en el punto según el cual ser de “color quebrado” es un impedimento lo suficientemente grave como para no poder ingresar como discípulo a la academia.

Pero, ¿qué significa ser de “color quebrado”? El término es mucho más específico de lo que podría pensarse, y no debe confundirse con el término “casta”. En el *Viaje a la Nueva España* del italiano Giovanni Gemelli Careri (1651-1725) de fines del siglo XVII, el sentido de “color quebrado” es definido como el color de aquellas castas que tienen mezcla con negro,

Todos los negros y mulatos son muy insolentes y se toman nada menos que como los españoles, a cuya usanza visten, y así también entre ellos se honran con el título de capitán, aunque no lo sean [...] Ha crecido en gran número esta canalla de negros y de color quebrado (como dicen los españoles), que se duda de que un día no se revuelvan para hacerse dueños del país; si acaso no se pone remedio, impidiendo la introducción de tantos negros por medio de los contratos (2002: 63).

Podemos matizar entonces que el estatuto estipula de manera terminante y específica la no aceptación de discípulos *afromestizos*. Esto permitiría el ingreso de criollos mestizos, castizos. Por otro lado, los intentos de impedir el ingreso de castas a las academias de pintura ya tienen antecedentes en la academia de los Rodríguez Juárez¹⁶. Mina Ramírez Montes ha dado a conocer un documento de 1728, encabezado por la firma de Nicolás Rodríguez Juárez, en que se solicita un “privilegio” para que “no puedan ser ni sean recibidos por los profesores de dicho su arte de la pintura, ningunos aprendices que no sean españoles, descendientes de tales ni menos en razón los indios naturales del reino, que no constaren ser caciques principales” (2001: 106-107). Notablemente, este mismo documento contiene la firma de “don Carlos López, indio cacique” (Montes 2001: 106). Esto refuerza mi observación de que el principal impedimento para el ingreso a la academia estaba dirigido a negros y *afromestizos* y a personas de casta de “poca calidad”. Estos matices, por otro lado, no son circunstanciales. Son creencias fuertemente arraigadas que las agencias criollas trasladan al ámbito institucional, en este caso una institución cultural. A la vez, como veremos en la próxima sección, esas creencias también son articuladas a través de la pintura, donde tienen impacto en el imaginario cultural colonial.

Mignolo nos recuerda con la idea de doble conciencia criolla (1993) que las jerarquías y discriminaciones que acabamos de comentar no pueden ser disociadas conceptualmente del relato, historiográficamente más “visible”, de la lucha de los criollos por ocupar espacios de poder en una sociedad que privilegiaba fuertemente a los españoles peninsulares. Los Rodríguez Juárez, Ibarra, Cabrera, Alcívar, Morlete Ruiz y otros pintores criollos o mestizos de su generación no son excepciones, ya que buscaron ser reconocidos institucionalmente en el mismo nivel que los españoles, a la vez que en sus pinturas y en la administración de sus academias desataron un discurso y ejercieron prácticas racialmente discriminatorias, sobre todo contra los negros y los *afromestizos*.

¹⁶ Véase: Soto (2005: 38-48) para un recorrido detallado de las ordenanzas de las academias que conciernen el ingreso de discípulos de casta.

Por un lado, como señalamos en párrafos anteriores, tanto en el caso de la academia de los Rodríguez Juárez como en el de la de Ibarra fue notoria la búsqueda de reconocimiento institucional y oficial. Pero más allá de los repetidos intentos, la academia fundada por Ibarra no logró obtener el aval de la corona. Katzew observa que quien finalmente obtuvo el apoyo del rey fue Jerónimo Antonio Gil (1732-1798), un español (2004: 22). La suya se convirtió así en la primera academia de arte oficialmente reconocida en el Nuevo Mundo¹⁷. Los americanos participaron solo de manera muy limitada como docentes, ya que la presencia de los profesores de pintura criollos en la academia de Gil duró hasta que se consiguieron profesores españoles para reemplazarlos¹⁸.

Francisco Clapera (1746-1810), que aparece mencionado en la lista de pintores mexicanos, era español, como ya sabemos, y según Katzew no fue removido como sostiene Donohue-Wallace, sino que continuó en la academia ocupando diversos cargos¹⁹. El caso de Clapera, quien pintó una serie alrededor de 1785, es llamativo dado

¹⁷ “La escuela de grabado de [sic] Jerónimo Antonio Gil fundó dentro de la Real casa de Moneda en 1779 pronto se convirtió en una academia de bellas artes. A pocos meses de dar clases nocturnas en la casa de Moneda, Gil recibió a centenares de alumnos. Entusiasmado por tanto éxito, Gil y su superintendente Fernando José Mangino, iniciaron una campaña por una academia mexicana de pintura, escultura y arquitectura. En su solicitud al virrey Martín de Mayorga, Mangino destacó a los mismos temas que habían convencido a los monarcas ilustrados europeos a fundar parecidas instituciones. Mangino mencionó el entusiasmo de los estudiantes por conseguir *instrucción profesional artística* y a la utilidad de tal docencia para las industrias mexicanas y la economía virreinal. Además, municipios y organizaciones locales ofrecieron fondos para el establecimiento de tan útil institución. Tras considerar tal evidencia, el virrey Mayorga aprobó el plan, y los cursos en lo que se llamó la Escuela Provisional comenzaron el 4 de noviembre de 1781. La aprobación real vino sólo después de que un estudio comisionado por el rey llegó a conclusiones idénticas a las de Mayorga. La Real Academia de San Carlos se fundó oficialmente el 25 de noviembre de 1783. Los *Estatutos de la Real Academia de San Carlos de Nueva España* se publicaron el 7 de noviembre de 1785” (Donohue-Wallace, 2004: 50, énfasis mío).

¹⁸ “Con la fundación de la academia, Jerónimo Antonio Gil ocupó el puesto de Director General por el resto de su vida, además del cargo de Director de Grabado en Hueco. Al principio, Gil trabajó con profesores mexicanos quienes le habían ayudado en la Escuela Provisional. El profesorado mexicano incluyó a *José de Alcívar, Francisco Clapera, José María Vázquez, Rafael Gutiérrez, Santiago Sandoval, Juan Sáenz, Andrés López y Manuel García*. A pesar de las objeciones de Gil, los artistas americanos pronto se encontraron reemplazados por profesores españoles mandados por la corte para asegurar que la academia enseñara los principios del estilo neoclásico europeo. En 1786, Ginés Andrés de Aguirre aceptó al puesto de Primer Director de Pintura, Cosme de Acuña el de Segundo Director de Pintura, Manuel Arias el de Director de Escultura, y Antonio González Velázquez el de Director de Arquitectura. El escultor Manuel Tolsá desembarcó en 1790 y el pintor Rafael Ximeno y Planes en 1796” (Donohue-Wallace, 2004, 51. Énfasis mío).

¹⁹ El error histórico en Donohue-Wallace es sin duda producto de la poca investigación que se ha hecho sobre los artistas del Nuevo Mundo antes de la fundación de la Real Academia de San Carlos. Es realmente limitada la información que tenemos sobre estos pintores del siglo dieciocho. Como la

que se trata de el único español en haber pintado una serie de castas del que se tenga noticia (Katzew, 2004: 26). Clapera era barcelonés y un miembro de la Real Academia de San Fernando en Madrid. En 1776 viajó al Perú como integrante de la corte del virrey Manuel de Guiror, y conoció a Gil en 1779, en su regreso a España, cuando pasó por la ciudad de México. Gil, que había llegado a México un año antes, lo invitó a formar parte de la academia, que ya se encontraba en etapa de planeamiento. Clapera aceptó, y continuó allí ocupando numerosos cargos hasta por lo menos 1791, cuando se presentó para el cargo de director de pintura. Sin embargo, quien lo ganó fue otro español, el valenciano Rafael Ximeno y Planes. Clapera acabó ejerciendo como tasador oficial de la academia y, cuando Gil murió, fue responsable con Ximeno y Planes por su inventario (Katzew, 2004: 25-6). La decisión de Clapera de no regresar a la península, los cargos que ocupó, algunos muy prestigiosos, su candidatura a director de pintura, la relación que desarrolló con Gil y Ximeno y Planes, y los aproximadamente veinte años de vínculo profesional con la academia, son datos que muestran los beneficios sociales y materiales que resultaban de la obtención del tipo de cargo institucional al que los artistas criollos raramente tenían acceso.

Que la tan anhelada fundación de la primera academia de arte de la Nueva España se le haya concedido a un español, y la exclusión de los artistas locales del cuerpo docente de la Academia de San Carlos, reflejan el ambiente de los últimos años del siglo dieciocho. En el contexto del fracaso de los Rodríguez Juárez e Ibarra de obtener el aval de la corona para sus academias y elevar su arte, la pintura de castas quedó relegada al circuito comercial, circunstancia que torna el género en un emblema de los intentos frustrados de los pintores criollos y mestizos.

pintura de castas, y otros temas americanos de la pintura colonial no se analizan desde el ángulo de la cuestión criolla, no se ha hecho suficiente trabajo de archivo sobre estos artistas.



2. Andrés de Islas, "No. 4. De español y negra, nace mulata", 1774.

Al mismo tiempo, la cantidad y continuidad de las series de castas en las Américas demuestra la existencia de un significativo nivel de demanda. A pesar de la falta de reconocimiento oficial de las academias criollas, se continuó no solo pintando sino también enseñando e innovando el género. José de Páez (1720?-1790), por ejemplo, pertenecía a una generación más joven de pintores, una de las últimas en pintar las escenas de castas antes de su transformación en escenas de costumbres. Las series de Páez se han encontrado no sólo en la Nueva España, sino también en Perú, Venezuela, Guatemala, y otros lugares (Katzew, 2004: 21). Este grado de difusión sugiere que era buscada y rentable en otras partes de la colonia. Su circulación en lugares distantes de la Nueva España, sobre todo a fines del siglo dieciocho, es señal de la circulación de un discurso criollista a través del espacio colonial. Desde la perspectiva de las agencias criollas, el fracaso de las academias podría verse casi como una de las condiciones de posibilidad de la pintura de castas, dado que el desarrollo formal y temático del género corrió en paralelo con la falta de reconocimiento de la metrópolis de la calidad de los pintores criollos, no sólo como artistas sino también como profesores de su oficio, a lo largo de más de un siglo. Esta difusión es indicativa de la existencia de un espacio de producción artística marcada por su diferencia colonial.

La pintura de castas se consolida como un género emblemático del sector criollo y mestizo y como uno de los elementos de un discurso políticamente cargado que obtuvo amplia circulación. ¿Cuál era el tema de ese discurso? El neologismo aún no circulaba, pero se trata de un discurso racial criollo en torno al tema de la mezcla de personas de distintas "calidades", que se cristalizaba en la construcción visual de lo que en el siglo veinte se llamaría "mestizaje". Si, como sostiene Yolanda Martínez-San Miguel, la discursividad criolla "se inventa una continuidad con el pasado indígena y los referentes culturales negros y mestizos para construir cierta legitimidad en la voz del criollo, que a su vez desplaza la autoridad y hegemonía absoluta del español sobre las redes de poder en el espacio americano" (1999, 13), la pintura de castas pone al descubierto el colonialismo interno que acompaña el accionar de los criollos en el plano de la cultura, tanto a nivel discursivo como institucional. Esta representación del "mestizaje", sin embargo, tiene un doble filo: alimenta la construcción de la que nos habla Martínez-San Miguel, por un lado, mientras que por otro, y este es el que me interesa aquí, *articula mecanismos discursivos que impulsan el colonialismo interno en el ámbito de la cultura, tanto a nivel institucional como discursivo*. En varios estudios se ha señalado que el discurso del mestizaje tiende a homogeneizar una población que en el fondo es heterogénea, aplanando no solo las diferencias culturales, también las sociales y las relaciones de dominación (Castro; Mignolo, 1993). Específicamente con respecto a los indígenas, hay conciencia crítica de que existen mecanismos de abstracción y encubrimiento, que operan específicamente a través del despliegue del concepto de mestizaje. Por ejemplo, en "Who's the Indian in Aztlán?", Josefina Saldaña argumenta que el mestizaje funcionó como una metáfora biologicista en el discurso del Partido Revolucionario Institucional (PRI) en México que se desplegó para producir una teleología de progreso, que proyectó la figura del indígena como un movimiento original

en una historia que evolucionó, en la que el indígena fue biológicamente disuelto en el mestizo. El indígena es enterrado en un pasado estático, "noble y trágico" (Saldaña, 2001: 407). Pero el discurso del "mestizaje" impulsado por las agencias criollas esconde, desde su inyección en la pintura de castas, y en relación con las reglas de la sociedad de castas, un sentido especialmente discriminatorio contra los negros y los afro-mestizos.

La contracorriente de este proceso es que la mezcla comienza a asociarse con los mestizos, los mulatos, las castas, y a distanciarse de los criollos. La identificación de los criollos con la pureza y la desidentificación con las castas se manifiesta explícitamente con relación a la pintura de castas en un ejemplo relevado por Martínez (2008, 242-3)²⁰. En 1746, el teólogo criollo Andrés de Arce y Miranda le dirige una misiva al autor de *Biblioteca mexicana*, Juan José de Eguía y Eguren, a quien urge a minimizar la mezcla de linajes en su obra y a referirse a ella como "incidental" con el fin de despejar la percepción de que todos los habitantes de las Américas eran producto de la mezcla de razas. Arce y Miranda se refiere específicamente a la pintura de castas y critica que en el género no se represente la unión de criollos y españoles. Para Martínez, el episodio demuestra que, "If casta paintings were initially a manifestation of pride in the local, by the 1750s they had clearly become a source of consternation for colonials who did not want to be perceived as anything but pure" (2008, 243). Si bien es probable que la pintura de castas haya generado esta reacción en muchos criollos, el comentario de Arce y Miranda arroja luz sobre la llamativa ausencia de un cuadro en la serie que represente la unión entre "criollo y español" en la pintura de castas. El comentario de Arce y Miranda destaca claramente el deseo de establecer una distancia entre los criollos y las escenas de castas, es decir, una distancia que ya se piensa como construcción simbólica²¹.

II. Mestizo y mulato: hacia un imaginario racial criollo

"Yo hablo de millones de hombres a quienes sabiamente se les ha inculcado el miedo, el complejo de inferioridad, el temblar, la genuflexión, la desesperación, el servilismo".
Aimé Césaire, *Discours sur le colonialisme*

Estas palabras de Aimé Césaire sintetizan un notable aspecto de la representación de la negritud que tiene lugar en la pintura de castas. Escritas por Césaire, y evocadas por Frantz Fanon como epígrafe de *Los condenados de la tierra*, enfatizan el modo en que el discurso colonialista *inculca* características como el miedo, el complejo de inferioridad, el servilismo, entre otras, proceso sobre el que ambos reflexionaron en sus obras. En la medida en que a fines del XVIII las agencias criollas comenzaron a ejercer un nuevo colonialismo, un colonialismo interno, estos mecanismos de inferiorización de los indios,

²⁰ Y antes de Martínez (2008) en Deans Smith (2005), que se enfoca en la recepción de la pintura de castas en la Península Ibérica.

²¹ A la fecha se ha encontrado una excepción, en un cuadro de Ignacio María Barreda de 1777.

negros y castas, de un socavamiento simbólico de la autoestima y la identidad, se hicieron presentes a través de la creación y repetición de estereotipos negativos en objetos culturales verbales y visuales. La pintura de castas demuestra que esas características son proyectadas por las agencias criollas, hacia el imaginario sociocultural colonial, como esenciales o "naturales" en los negros e indios, tal como puede advertirse en muchos de los cuadros. En esta sección, me interesa poner el enfoque en el análisis discursivo de la pintura de castas y analizar de manera preliminar la construcción del estereotipo de "lo negro" en el imaginario sociocultural criollo del periodo virreinal tardío. Por supuesto que la cantidad de cuadros existente y las variaciones del género a lo largo del siglo XIX (Katzew, 2004) no nos permiten hacer demasiadas generalizaciones, pero sí podemos identificar algunas de las creencias raciales que este género articula, algo que se justifica al considerar que el mismo continúa teniendo una notable visibilidad y un grado de difusión no menor²².

En la sección anterior mencionamos que tanto en la academia de los Rodríguez Juárez como en la que fundó Ibarra y continuó Cabrera existió un prejuicio mucho más marcado contra los negros y los afro mestizos que contra las castas que eran mezcla de español e indio. Cuando observamos el desarrollo de la pintura de castas a lo largo del siglo dieciocho, es evidente que se refleja allí el prejuicio contra los negros y los afro mestizos. Dicho prejuicio se disemina en distintos niveles de la discursividad desplegada por las agencias criollas²³. La pintura de castas es una instancia contundente que nos permite advertir que las agencias criollas reproducen un discurso colonial que enaltece primero a los españoles y a los descendientes de españoles, que coloca en segundo lugar en la jerarquía a los mestizos mezcla de españoles con indios (capaz de ser "mejorada" o "purificada" en la medida en que la mezcla incrementa la proporción española y de blancura), y en último lugar a los negros, mulatos, y otros afro mestizos (en este caso no es posible, como se ve en los cuadros, revertir los efectos "negativos" de la mezcla, incluso en casos donde el sujeto *parece* blanco, como el "albino", pero la máscara aparece en alguna generación, tarde o temprano, simbolizado por el "tornatrás").

Es preciso entender este despliegue discursivo no solamente a nivel verbal sino también visual, dado que la representación visual de la diferencia racial muestra la densidad de la significación (evocando las advertencias de Antonio Cornejo Polar sobre términos como hibridismo, mulataje, mestizaje) en la construcción de estereotipos coloniales y del colonialismo interno. Pienso aquí en la definición que nos propone Homi Bhabha del estereotipo como "estrategia discursiva mayor" (2002, 91) del discurso del colonialismo. Bhabha explica el estereotipo a partir de la idea de "fijeza" [*fixity*], que es "signo de la

²² Una serie de Cabrera, de la que "1. De español y de india, mestiza" (Fig. 3) es el primer cuadro, por ejemplo, formó parte de una importante muestra curada por Joseph J. Risbel. *Tesoros, The Arts in Latin America: 1492-1820* (2006).

²³ Esto es claro en el caso de la Nueva España, ya para otras regiones habría que matizar estas afirmaciones.

diferencia cultural/histórica/racial en el discurso del colonialismo, es un modo paradójico de representación: connota rigidez y un orden inmutable así como de desorden, degeneración y repetición demónica” (2002, 91). En la pintura de castas hay una construcción de estereotipos que podrían verse tanto como parte del discurso colonial ibérico así como parte del discurso colonial interno desplegado por las agencias criollas. Los mismos están basados en sentidos no necesariamente siempre visibles, pero que pasan a ser codificados, fijados y repetidos en el imaginario sociocultural colonial a través del lenguaje y de manera particularmente punzante por la imagen, a través de la asociación entre el color de piel y otros rasgos físicos (el fenotipo), la localización espacial de los cuerpos en el espacio social (la calidad), las características morales, aptitudes intelectuales representadas a través de una gestualidad específica y en combinación con objetos que aparecen en los cuadros que sugieren diversas cualidades (la “naturaleza”). El estereotipo funciona como,

una forma de conocimiento e identificación que vacila entre lo que siempre está ‘en su lugar’, ya conocido, y algo que debe ser repetido ansiosamente... como si la esencial duplicidad del asiático y la bestial licencia sexual del africano que no necesitan pruebas, nunca pudieran ser probadas en el discurso colonial. Pues es la fuerza de esta ambivalencia lo que le da al estereotipo colonial su valor: asegura su repetibilidad en coyunturas históricas y discursivas cambiantes; conforma sus estrategias de individuación y marginalización; produce ese efecto de verdad probabilística y predictibilidad que, para el estereotipo siempre debe estar *en exceso* de lo que puede ser probado empíricamente o construido lógicamente (Bhabha, 2002: 91).

Debemos matizar que para Bhabha el discurso colonial despliega los estereotipos de colonizador y colonizado de manera generalmente antitética (2002, 95). Este modelo, que podría tomarse por dual, falla en el caso americano, donde tenemos españoles peninsulares, españoles criollos, indios, mestizos, esclavos negros, mulatos, y una importante población de castas. El punto central aquí no es la diversidad racial en términos biológicos, sino la multiplicidad de posiciones de sujeto generadas por la clasificación racial colonial (Kellogg, 2000; Quijano 1993) y las posiciones de sujeto en la sociedad virreinal tardía producidas por el sistema de castas. Por lo tanto, en la manera criolla de construir estereotipos hay diversas negociaciones y atribuciones de características que no simplemente “fijan” sino que construyen un orden relacional multidireccional y una jerarquía de varios niveles, que a causa del mestizaje resultan bastante porosos, y que sería erróneo pensar como antitéticos o binarios. La idea de “fijeza” en el espacio colonial americano es entonces más inestable de lo que propone Bhabha, por eso las estrategias para lograrla deben ser entendidas en términos localmente específicos. El contraste más marcado por los criollos distingue entre los indios y los negros, las dos poblaciones con las que los españoles criollos podían mezclarse. Es en esa comparación entre indios y negros donde se hace perceptible la ansiedad criolla, el terror a la mezcla con los negros, la actualización del sentido original de “criollo” como esclavo negro nacido en las Américas. Tal vez por eso, las escenas que representan los distintos grados de mezcla entre españoles e indios muestran situaciones

armónicas en ambientes agradables, tanto públicos como domésticos, que sugieren prosperidad, salud, limpieza y armonía; no así las que representan mezclas con negros, que muestran situaciones de pobreza, suciedad y comportamientos violentos. Veamos algunos ejemplos.



3. Miguel Cabrera. "1. De español y de india, mestiza", 1763.

En este famoso cuadro de Miguel Cabrera (Fig. 3), el hombre español, la mujer india y su hija mestiza se hallan frente a un puesto de textiles que por sinécdoque nos ubica en un mercado. La riqueza material y sobre todo la prosperidad de la Nueva España enmarcan esta escena familiar. Los textiles que vemos detrás de la mujer india, quien está no solo tradicional sino también ricamente vestida, al igual que su hija mestiza, son diseños indígenas tradicionalmente hechos por mujeres. En el marco del mercado, la india aparece representada como un elemento valioso en tanto mediadora entre culturas en la empresa de explotación comercial colonial. A la vez, si las figuras representan, como sostengo, características asociadas con la raza, la subordinación de las mujeres al hombre español las vuelve un símbolo de la subordinación indígena y mestiza a los españoles (asociados con los criollos). La subordinación de la niña mestiza es representada relacionamente ante la figura del hombre español: por su condición de infante, por su género, y por la asociación cultural que establece su vestido tradicional indio, al hombre, al padre, español. La mirada de la niña dirigida hacia arriba y su posición en el centro del cuadro establece un eje vertical que se mueve de abajo hacia arriba y fija la superioridad del español, acentuada por la punta del sombrero negro que continúa la línea de la mirada de la pequeña mestiza. No obstante la clara asimetría de las relaciones que representa esta escena, el mensaje es uno de prosperidad y armonía, perceptible en los rostros de las dos figuras femeninas que dirigen una mirada atenta y subyugada al español que les habla a ambas. Es evidente también que en esta escena familiar del imaginario creado por las agencias criollas el discurso cristiano de la jerarquía de género es utilizado en la construcción de jerarquías raciales. Así como "La construcción del sujeto colonial en el discurso, y el ejercicio del poder colonial a través del discurso, exigen una articulación de formas de diferencia, racial y sexual" (Bhabha, 92), en el colonialismo interno las agencias criollas reproducen formas de diferencia raciales y sexuales, por supuesto, desde un lugar de enunciación más complejo —más ambivalente, diría Mazzotti— que el del colonizador procedente de Europa.

En el caso del término "mulato", recordemos que es definido en Covarrubias como "el que es hijo de negra, y de hombre blanco, o al revés: y por ser mezcla extraordinaria la compararon a la naturaleza del mulo" (1611, f. 117 v.). La definición de "mulato" asemeja al hijo de negro y blanco con un animal híbrido, el mulo, que se define como "animal conocido bastardo engendrado de cavallo y asna, o asno, y yegua, por ser tercera especie, ni engendra el mulo, ni concibe la mula, sino es en raros casos, y prodigiosos" (1611, f. 117 v.). Covarrubias es explícito con respecto a la comparación entre la persona hija de negro y español y un animal de carga con características biológicas negativas —se trata de un híbrido que no se reproduce— y, como mestizo, se asocia con la bastardía. Es decir que "mulato" acarrea todas las connotaciones de "mestizo", mientras que manifiesta también un aspecto servil explícito y una supuesta desventaja biológica, la infertilidad. Las características negativas se trasladan a cualquier mezcla con negro, tal como se ve en el cuadro de la serie de José Joaquín Magón, que lee: "Tente en el ayre, nace (ingerto malo) de tornaatras adusta y albarazado." Ambos padres en este cuadro son afro-mestizos. La idea de que el niño que nace de esta unión

es un "ingerto malo" [sic] demuestra un notable desplazamiento del sentido de "mulato" en el siglo XVI a los afromestizos del siglo XVIII.



4. José Joaquín Magón, *Tente en el ayre, nace (ingerto malo) de tornastras adusta y albarazado, s. XVIII*

Es interesante notar finalmente que en este cuadro de José Joaquín Magón, como en otros, no se representa visualmente un carácter violento, ni perezoso, ni una enfermedad o alguna otra característica que pueda hacernos pensar que la mezcla es mala. Pero la inscripción lo advierte claramente, echando un manto de sospecha sobre este sujeto "tornatrás" que, como el nombre lo sugiere, en cualquier momento y de diversas maneras, podría manifestar su naturaleza vil. Por eso es central recordar que el estereotipo, como sostiene Bhabha, funciona a partir de la ambivalencia, esa cualidad que hace posible que el estereotipo mantenga su vigencia —el tornatrás es un "ingerto malo" [sic] y tal vez peligroso (Fig. 2), aun (o sobre todo) cuando no sea constatable por qué—.

El sistema de castas es un escenario fundamental para entender el despliegue de las agencias criollas como parte de un entramado de relaciones de poder que incluía a otros grupos que formaban parte de la sociedad virreinal tardía. Por cierto, la cuestión de los "otros" grupos y el lugar que ocupan en nuestros respectivos campos de estudio es un ángulo que merece más atención crítica. El discurso racial de los criollos está íntimamente vinculado con un proceso identitario social, político, cultural, con un proyecto de nación, que conjura jerarquías socioculturales a través de la reinención y difusión de estereotipos de raza y género que provienen de versiones peninsulares y coloniales anteriores. En este sentido, el espacio *entre* los cuadros de las series de castas nos recuerda el distanciamiento y las fronteras sociales que formaban parte de una sociedad colonial en apariencia diversa, fronteras que se encuentran en tensión con la mezcla de razas que se ilustra en los cuadros. La preocupación criolla con los espacios sociales, la raza y la calidad se hace notar en la pintura de castas sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo dieciocho, cuando se empiezan a incorporar en los cuadros referencias visuales tales como el espacio de fondo, la ropa, y los oficios de las figuras, en asociación con cada categoría en particular (mestizo, mulato, zambaigo, coyote, etc.) (Carrera, 1998). La pintura de castas, más que ilustrar un proceso de mezcla racial, ilustra las fronteras sociales según las perciben los criollos, y en esa medida también sugiere cierto proyecto de nación, asociado con la idea de colonialismo interno, particularmente en la producción más tardía del género.

Conclusión

La pintura de castas revela aspectos del imaginario criollo sobre la sociedad colonial que son específicos del periodo entre mediados y fines del siglo dieciocho, un periodo de formación vital, dado que precede inmediatamente los procesos revolucionarios y el paso por el umbral colonial/nacional o poscolonial. La puesta en práctica de un complejo sistema de diferenciación puede verse como una estrategia, en el sentido en que la define Foucault, simultáneamente un medio y una racionalidad desplegados por las agencias criollas para acceder a posiciones dominantes en la sociedad virreinal tardía.

Desde esta perspectiva, la reproducción y la resignificación de estereotipos negativos sobre los negros y los afro-mestizos no es simplemente una característica temática de la pintura de castas. Si, como sostiene Martínez-San Miguel, la discursividad criolla del siglo diecisiete "se inventa una continuidad con el pasado indígena y los referentes culturales negros y mestizos para construir cierta legitimidad en la voz del criollo, que a su vez desplaza la autoridad y hegemonía absoluta del español sobre las redes de poder en el espacio americano" (1999: 13), a lo largo del siglo dieciocho, sobre todo en el contexto del sistema de castas, las agencias criollas renegocian su relación con esos *otros* del espacio colonial a la vez que redefinen su posición en la sociedad de castas, asumiendo una más dominante. La búsqueda de la legitimidad en la voz del criollo que Martínez-San Miguel entiende en términos de una estrategia de poder revela el estado de confrontación social y de lucha de poder permanentes en el espacio virreinal. Para evitar

ser cómplices del relato histórico dominante que naturaliza en los imaginarios culturales el ascenso de los criollos a los espacios de poder en las Américas como “herederos” del legado de los españoles, es necesario que continuemos rastreando y poniendo en descubierto los mecanismos propios del colonialismo interno en la formación de redes sociales e instituciones, como las academias de pintura, y en la producción cultural, como la pintura de castas.

Desde esta perspectiva, quisiera enfatizar la necesidad de llevar adelante análisis más cuidadosos del aspecto semiótico de este género. Guadalupe Álvarez de Araya Cid²⁴ señala que en los casos de las “escenas de costumbres” de fines del siglo dieciocho y primera mitad del siglo diecinueve, la semiosis visual ocurre por la interacción de un conjunto de elementos que articulan un discurso,

el conjunto de mecanismos y procedimientos a través de los cuales tanto el artista —en la distribución de figuras sobre la superficie pictórica— como el espectador —en el acto interpretativo—, operan sobre la base de un conjunto de convenciones de carácter sintáctico-semántico que administran el espacio y que posibilitan tanto la narración de la historia como la interpretación de las mismas. Este tipo de convenciones contemplan una dimensión jerárquica del espacio, así como una dimensión metafórico-metonímica que posibilita la interpretación de las obras en cuanto discurso (2009, 138).

Quiero destacar que en el caso de la pintura de castas, el “artista” —quien realiza “la distribución de las figuras sobre la superficie pictórica”— es un agente criollo o mestizo que se identifica con el discurso criollista. El análisis de la pintura de castas desde la perspectiva de la construcción y negociación del imaginario racial de las agencias criollas revela que la aplicación de ciertas convenciones artísticas se relaciona con el despliegue de una serie de estrategias discursivas: el cruce de lo verbal y lo visual fomentan la racialización y la visibilización de la diferencia; el uso de la serie como recurso visual va más allá de la construcción de un sentido taxonómico propio de la época (más representativo de la mirada imperial), y representa más bien un pensamiento jerarquizante; se construye un relato visual que encubre la violencia de la conquista, suplantándola con una unión fundacional armoniosa y voluntaria entre español e india que en las series se extiende a algunas de las castas, mientras que se caracteriza a los afro mestizos como mezclas indeseables y negativas mediante escenas violentas o nombres e inscripciones que advierten un peligro latente para la sociedad. Todos estos ejes “sintáctico-semánticos”, como indica Araya Cid, están claramente organizados según una jerarquía espacial. Podemos tomar esa organización espacial como cierto reflejo de la organización espacial colonial, pero podemos también ir más lejos y conceptualizar la

²⁴ Álvarez de Araya Cid (2009: 141-45) sostiene que la pintura de castas refleja dos regímenes compositivos específicos que son claves para su semiosis específica: la pintura de batallas y la pintura de la vida de santos. Su artículo también muestra un posible vínculo con la discursividad visual criolla del siglo diecinueve sobre el que sería necesario hacer una reflexión más detenida a partir de mi análisis.

suma de estas estrategias como una importante instancia en la construcción del imaginario racial de las agencias criollas y del despliegue de diversos estereotipos raciales.

Desde luego, dicha instancia excede la simple creación y/o difusión de categorías y estereotipos raciales y sociales a través de la pintura. Más bien, el despliegue de esas categorías y estereotipos en tan complejo entramado semiótico pone en evidencia los múltiples niveles discursivos de las agencias criollas en sus incursiones en el campo de la cultura, a la vez que nos advierte sobre la efectividad de ciertos mecanismos de representación y clasificación racial que fueron funcionales para el establecimiento de un denso estado de colonialismo interno, que se intensifica fuertemente a lo largo del siglo XIX pero, podríamos seguir arguyendo —y recordando una vez más las palabras que citábamos de Césaire y repitiéndolas como lo hace Fanon— ha sido reinventado hasta nuestros días.

Bibliografía

Álvarez de Araya Cid, Guadalupe. "Algunas fuentes compositivas de la pintura de costumbres en América Latina", *Aisthesis*, n. 45, 2009: 137-153.

Bauer, Ralph y José Antonio Mazzotti (eds.). *Creole Subjects in the Colonial Americas. Empires, Texts, Identities*. North Carolina: The U of North Carolina P, 2009.

Bennett, Herman L. *Colonial Blackness: A History of Afro-Mexico*. Bloomington: Indiana UP, 2009.

Bertrand, Michel. "Las redes de sociabilidad en la Nueva España: fundamentos de un modelo familiar en México (siglos XVII-XVIII)". En: Charlotte Arnauld, et al (ed.). *Poder y desviaciones: genesis de una sociedad mestiza en Mesoamérica*. México: Siglo XXI, 1998: 103-33.

Bhabha, Homi. *El lugar de la cultura*. Trad. César Aira. Buenos Aires: Manantial, 2002.

Cañizares Esquerro, Jorge. "New World, New Stars: Patriotic Astrology and the Invention of Indian and Creole Bodies in Colonial Spanish America, 1600-1650", *American Historical Review*, n. 104, 1 (1999): 33-68.

Carrera, Magali Marie. *Imagining Identity in New Spain. Race, Lineage, and the Colonial Body in Portraiture and Casta Painting*. Austin: U of Texas P, 2003.

Carrera, Magali Marie. "Locating Race in Late Colonial Mexico", *Art Journal*, n. 57, 3, 1998: 36-45.

Chance, John K. y Taylor, William B. "Estate and Class in Colonial Oaxaca: Oaxaca in 1792", *Comparative Studies in Society and History*, n. 19, 3, 1977: 454-87.

Cori, Gabriel H. "Poder y administración en América colonial. Siglos XVII y XVIII". En: Nidia Areces (ed.). *La América española: Temas y fuentes*. Rosario: UNR Editora, 2007: 139-180.

Couto, José Bernardo. [1872]. *Diálogo sobre la Historia de la Pintura en México*. México, Imprenta de L. Escalante y CIA. En línea: *Cervantes Virtual*
http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/dialogo-sobre-la-historia-de-la-pintura-en-mexico--0/html/dcb3663f-669f-4cf2-b650-345475d9bfea_8.html#I_2_ Citado: 14/02/12.

Covarrubias y Orozco, Sebastián. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sanchez, 1611.

Cummins, Thomas. "Casta Painting: Images of Race in Eighteenth-Century Mexico. (Imagining Identity in New Spain: Race, Lineage, and the Colonial Body in Portraiture and Casta Paintings)", Review of *Casta Painting: Images of Race in Eighteenth-Century Mexico*, por Iлона Katzew y *Imagining Identity in New Spain: Race, Lineage, and the Colonial Body in Portraiture and Casta Paintings* por Magali Carrera. *Art Bulletin Publication*, March 1 2006. En Web: http://www.accessmylibrary.com/coms2/summary_0286-15165117_ITM Citado: 20/02/12.

Deans Smith, Susan. "Creating the Colonial Subject: Casta Paintings, Collectors, and Critics in Eighteenth-Century Mexico and Spain", *Colonial Latin American Review*, n. 14, 2, 2005: 169-204.

Donohue-Wallace, Kelly. "El grabado en la Real Academia de San Carlos de Nueva España 1783-1810". España: Biblioteca Virtual Española, 2004. En línea: <http://www.americanismo.es/texto-completo-Donahue-Wallace-Kelly-El-grabado-en-la-Real-Academia-de-San-Carlos-de-Nu-2977.html> Citado: 18/02/12.

Estrada de Gerlero, Elena Isabel. "Las pinturas de castas, imágenes de una sociedad variopinta". En: *México en el mundo de las colecciones de arte: Nueva España*. 2 vols. II. Ciudad de México: Grupo Azabache, 1994.

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

Gemelli Careri, Giovanni. *Viaje a la Nueva España*. México DF: Dirección General de Publicaciones, UNAM, 1976.

González Casanova, Pablo. "Colonialismo interno (una redefinición)". Atilio Borón, Javier Amadeo y Sabrina González (comps). *La teoría marxista hoy. Problemas y perspectivas*. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2006: 309-434. En línea: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/campus/marxis/P4C2Casanova.pdf> Citado: 5/02/12.

Higgins, Antony. "Colonia e imperio: algunas reflexiones sobre la trayectoria de los estudios sobre la cultura y la literatura virreinales", *Revista de Estudios Hispánicos*, n. 35, 2001: 601-614.

Higgins, Antony. *Constructing the Criollo Archive*. Indiana: Purdue UP, 2000.

Katzew, Iлона. *Casta Painting: Images of Race in Eighteenth-Century Mexico*. New Haven: Yale UP, 2004.

Kellogg, Susan. "Depicting Mestizaje: Gendered Images of Ethnorace in Colonial Mexican Texts", *Journal of Women's History*, n. 12, 3, 2000: 69-92.

Klor de Alva, Jorge. "The Postcolonization of the (Latin) American Experience: A Reconsideration of 'Colonialism,' 'Postcolonialism' and 'Mestizaje'". In: Gyan Prakash (ed.). *After Colonialism: Imperial Histories and Postcolonial Displacements*. Princeton: Princeton UP, 1995: 241-275.

Kuznesof, Elizabeth Anne. "Ethnic and Gender Influences on Spanish Creole Society in Colonial Spanish America", *Colonial Latin American Review*, n. 4, 1, 1995: 153-176.

Lafaye, Jacques. "La sociedad de castas en la Nueva España". En: *La pintura de castas. Artes de México*, n. 8, 1998: 25-34.

Martínez, María Elena. *Genealogical Fictions: Limpieza de Sangre, Religion, and Gender in Colonial Mexico*. Stanford, CA: Stanford UP, 2008.

Martínez-San Miguel, Yolanda. *Saberes americanos: Subalternidad y epistemología en los escritos de Sor Juana*. Pittsburgh: Nuevo Siglo, 1999.

Mazzotti, José Antonio. *Agencias criollas. La ambigüedad "colonial" en las letras hispanoamericanas*. Pittsburgh: IILI, 2000.

Mazzotti, José Antonio. "Creole Agencies and the (Post)Colonial Debate in Spanish America". In: Moraña, et al (eds.). *Coloniality at Large. Latin America and the Postcolonial Debate*. Durham, NC: Duke University Press, 2008.

Mignolo, Walter. "La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad". En: Edgardo Lander (comp.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2000: 246. En línea: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/mignolo.rtf> Citado: 10/02/12.

Mignolo, Walter. "La semiosis colonial: la dialéctica entre representaciones fracturadas y hermenéuticas pluritópicas", *Adversus Revista de Semiótica*, n. 3, 2005. En línea: <http://www.adversus.org/indice/nro3/articulos/articulomignolo.htm> Citado: 17/02/12.

Moyssén, Xavier. "La primera academia de pintura en México", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n. 34, 1965: 23-84.

Moyssén, Xavier. "Testamento de José de Ibarra", *Boletín de monumentos históricos*, Ciudad de México, n. 6, 1981: 41-52.

Mues Orts, Paula. *La libertad del pincel. Discursos sobre la nobleza de la pintura en Nueva España*. México DF: Universidad Iberoamericana, 2008.

Omi, Michael y Winant, Howard. *Racial Formation in the United States: From the 1960s to the 1990s*. New York: Routledge, 1994.

Parker Brienen, Rebecca. *Visions of Savage Paradise: Albert Eckhout, Court Painter in Colonial Dutch Brazil*. Amsterdam: Amsterdam UP, 2006.

Poot Herrera, Sara. "Los criollos: nota sobre su identidad y cultura", *Colonial Latin American Review*, n. 4, 1, 1995: 177-183.

Quijano, Aníbal. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América latina". En: Edgardo Lander (comp.). *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLACSO, 1993. En línea: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/lander.html> Citado: 03/02/12.

Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.

Ramírez Montes, Mina. "En defense de la pintura. Ciudad de México, 1753", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n. 78, 2001: 103-128.

Saldaña, María Josefina. "Who's the Indian in Aztlan? Rewriting Mestizaje, Indianism, and Chicanismo from the Lacadón". In: Ileana Rodríguez (ed.). *Latin American Subaltern Studies Reader*. Durham NC: Duke UP, 2001.

Seed, Patricia. "Social Dimensions of Race: México City, 1753", *The Hispanic American Historical Review*, n. 62, 4, 1982: 569-606.

Schwartz, Stewart B. "Colonial Identities and the *Sociedad de Castas*", *Colonial Latin American Review*, n. 4, 1, 1995: 185-201.

Soto, Myrna. *El arte maestra. Un tratado de pintura novohispano*. México DF: Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2005.

Stolcke, Verena. *Racismo y sexualidad en la Cuba colonial*. Madrid: Alianza, 1992.

Vega, Inca Garcilaso de la. Angel Rosenblat (ed.). *Comentarios reales de los Incas. Comentarios reales de los Incas*. Buenos Aires: Emecé, 1943.

Verdesio, Gustavo. "Todo lo que es sólido se disuelve en la academia: sobre los estudios coloniales, la teoría poscolonial, los estudios subalternos y la cultura material", *Revista de Estudios Hispánicos*, 35, 2001: 633-658.