

I

“Poner tienda” después de largo aprendizaje en el taller del maestro mayor, era actividad primera de carácter independiente cumplida por el artista colonial. Por el artista o el artesano, que para el caso histórico da lo mismo, tratárase del pintor o del tallista, del escultor de imágenes de bulto que solía ser cantero o tallador de madera, del platero y del orfebre, maestros mayores de orives y batijojas, del decorador de altares, retablos y artesonados o del alarife que solo o asociado con el arquitecto respondía por la traza y dirección de construcciones religiosas y civiles.

Todos ellos y otros artesanos alternaban y competían en la sociedad colonial en estamento económico que los igualaba en el oficio y los distinguía y aislaba al mismo tiempo de otros grupos. La de los artesanos era labor, además, clasificada tradicionalmente como propia de gentes sencillas pero sabias en el oficio que era vil en cuanto dependía de las manos, según dilatada concepción medieval que en España, de donde pasó al Nuevo Reino, adquirió mayor y mejor definición después de la Reconquista; al mismo tiempo las otras gentes, aquellas que pertenecían a diferentes e inferiores núcleos o clases sociales, las distintas castas y también las jerarquías que en los talleres contrataban con el maestro las obras pías, las tallas y los objetos suntuarios, las fábricas domésticas o de iglesias, las custodias y los muebles y retablos y todos los utensilios que adornaban salones, cámaras, capillas y refectorios, mantenían trato entre respetuoso y comercial pero simpatizando casi siempre con los gremios de artesanos. Estos, a su turno, alternaban con los miembros de las castas, pero con sentido patriarcal no exento, por lo tanto, de orgullo y despectiva relación.

Para tener la condición de maestro y poseer taller, previamente se requería pasar por el aprendizaje. Y el aprendizaje solía ser lar-

NOTA: El autor dirige actualmente la Biblioteca Central de la U.N. Profundamente vinculado a la vida universitaria, ha desempeñado, entre otros, los cargos de Director de Divulgación Cultural y Decano de la Facultad de Ciencias Humanas.

go, humilde y servil¹. De donde resultaba que en la misma clase de artesanos existían divisiones y escalones jerárquicos de obligado acatamiento. Por ello las rebeldías a este orden merecían condigno castigo e inclusive expulsión del taller o tienda del maestro mayor y, como suele suceder en otros estadios superestructurales, si la indisciplina luego era coronada por el buen éxito del rebelde, algo de leyenda se concebía justificando el rompimiento de la convención tradicional.

El reglamento de los gremios generalmente excluye el oficio de los pintores; pero en la práctica, estos artistas quedaban sujetos a las normas que regían para los artesanos en general. Así se explica, por ejemplo, el caso del pintor Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, quien habiendo sido aprendiz y luego oficial de Baltasar de Figueroa, fue expulsado por éste de su taller cuando Vásquez pintó unos ojos que el maestro no había podido lograr. "Según tradición constante, dice el historiador Groot, recibida de nuestros antepasados, Figueroa se ocupaba de pintar el cuadro de San Roque para la parroquia de Santa Bárbara; pero no podía pintarle bien los ojos, y haciendo y borrando se aburrió un poco y soltando los pinceles tomó la capa y se salió a la calle. Vásquez, que había estado observando las dificultades de su maestro, luego que éste salió, tomó la paleta y los pinceles y en menos de nada le pintó muy bien los ojos al santo. Cuando volvió Figueroa y vio aquello, quedó un poco corrido, y aunque comprendió bien quién lo había hecho, preguntó a Vásquez como si no lo supiera. Este le contestó que él lo había hecho, sin duda creyendo que lo alabaría; pero lejos de eso, lo que hizo el otro fue echarle una reprimenda y decirle que si era maestro se fuera a poner tienda"². Por donde se ve que la susceptibilidad de los artistas también en nuestro país tiene ilustres antecedentes.

¹ Mon y Velarde, Visitador de Antioquia, promulgó en 1787 un reglamento sobre los oficios y la enseñanza de ellos. En particular, el reglamento de Mon y Velarde se refería a los oficios de sastres, herreros y zapateros, albañiles, plateros y carpinteros. De acuerdo con estas normas, además de fijar la subordinación de los aprendices, se determinaba que los maestros debían mantener y vestir a los dichos aprendices y "darles buena crianza instruyéndolos primeramente en el santo temor de Dios y después en la mecánica de su oficio". (Emilio Robledo - Bosquejo Biográfico del señor Oidor Juan Antonio Mon y Velarde, Bogotá, 1954. Págs. 108 y 109, tomo II).

² José Manuel Groot, Historia de la Nueva Granada. Ed. Revista Bolívar, Bogotá, 1953, tomo II, pág. 8.

Este gremio de los artesanos, en la estratificada sociedad colonial, ocupaba posición medianera entre los comerciantes y los pulperos, teniendo más abajo solo a las diferentes castas del pueblo llano, compuesto por sirvientes, mendigos y esclavos. Esta medianía aparece inclusive en las festividades públicas como la que recuerda Vargas Jurado, celebrada en Santa Fe con motivo de la jura de Carlos III en agosto de 1760: "En los días siguientes, dice el cronista colonial, comenzaron las pandorgas de los gremios, en que excedieron los plateros, sastres y zapateros; hubo dos noches con toros encandellados a la madrugada"³. Los pintores y escultores, como lo he anotado, no suelen figurar en estas menciones aunque de hecho pertenecían al gremio de artesanos; pero cierto puntillo de honor, propio del oficio y razones de fenotipo y económicas (sus entradas y salarios eran de menor cuantía manteniéndolos en permanente penuria) los separaba de los artesanos.

A fines del siglo XVIII y principios de la siguiente centuria ocurre el caso, hasta entonces insólito y trascendental de la Expedición Botánica. Los pintores y dibujantes que trabajaban en ella, o han abandonado sus talleres o se forman en la escuela que funda Mutis y dirige Salvador Rizo, como elemento necesario para la actividad y los fines de la Expedición. En el primer caso, aquellos artistas "cerraron sus tiendas" y ya no son dueños de las materias y pinceles utilizados en el trabajo; en el segundo caso, se insiste en el viejo sistema del aprendizaje, o como diría Mon y Velarde en su reglamento para Antioquia: "Ninguno podrá en lo sucesivo abrir tienda ni trabajar por sí solo como maestro, sin estar examinado y aprobado por el maestro mayor o alcalde del gremio y los dos veedores y examinadores..."⁴, siendo diferentes las circunstancias y los objetivos.

En términos estrictos, el proceso de producción artesanal ha cesado. En cambio aparece el vínculo de subordinación laboral. Los pintores cambiaron la condición de artesanos independientes por la calidad de funcionarios o de empleados o, como diría Mutis, de "oficiales". Ya no venden el producto que, como trabajadores directos, ellos controlaban poniendo en acción los medios de producción y uti-

³ J. A. Vargas Jurado, "Tiempos Coloniales" en "La patria boba", Biblioteca de Historia Nacional, Vol. I, Bogotá, 1902, pág. 55.

⁴ Robledo, ob. cit. I. II, pág. 108.

lizando los propios medios de trabajo. Ahora reciben un salario, acatan órdenes, no poseen los medios de trabajo ni ejercitan el control de la producción. Pero, como suele suceder en los cambios de sistemas, supervive en el régimen mutisiano, parte al menos de los antiguos modos de producción.

Considerados como artesanos, quedaron sujetos a la dura disciplina del taller, o, si se prefiere, a una suerte de proceso de producción industrial. "Es ciertamente, anota Mutis, una cosa nunca vista en América, en donde no han precedido ejemplares para imitar, mantener una oficina tan bien ordenada y servida al fin del año como al principio; en que diariamente se trabajan nueve horas, las más que permiten las once o hasta doce de claridad según las estaciones del año; en que se guarda un profundo silencio, y cada oficial atento a su labor no escucha otra voz que la de su Director"⁵.

Es verdad que los pintores de la Expedición Mutisiana ya no son poseedores de "tienda" ni contratan libremente con el cliente; pero se les trata todavía como a gentes del gremio artesanal. Son maestros o aprendices u oficiales, pero no son ciertamente artistas, según la acepción moderna de la palabra, ni se les asimila a la clase de obreros o de peones como otros individuos de estas actividades que también habían sido contratados por Mutis. El fenómeno nuevo se refiere al hecho de la contratación masiva y a la subordinación permanente, no ocasional, mediante el pago de un salario. Pero la condición artesanal del "oficial" es la misma. No ha variado por lo tanto el concepto en relación con la actividad del pintor ni respecto a su producto. Esa actividad sigue considerándose como artesanal y, por ende su producto es un objeto sin valor artístico. En el caso de los pintores que trabajan en "sus" talleres o "tiendas particulares", el producto tiene utilidad religiosa o sagrada o de adorno y ornamento particular o piadoso; en el de los dibujantes mutisianos, es científica o documental. Pero en ambos supuestos, el producto, laborado con las manos y por lo tanto de origen "vil", es útil, tiene un valor de uso sujeto a la balanza mercantil y calificado por las normas del mercado: calidad artesanal (habilidad del oficial o maestro), cuantificación de los materiales, etc.

⁵ "La Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada". Ed. Cultura Hispánica, Madrid, 1954. Tomo primero, pág. 125. (Informe de J. C. M., al virrey D. Antonio Caballero).

En efecto, los salarios variaban desde \$ 576 hasta \$ 360 anuales o desde \$ 2.00 hasta 12 reales diarios según la habilidad del dibujante o pintor o de acuerdo con el procedimiento y técnica. Los dibujantes en blanco y negro, por ejemplo, devengaban menos que quienes utilizaban color, y, de todas maneras, los salarios de estos pintores y dibujantes dentro del marco económico de la época, figuran en la escala de menores índices salariales y de precios.

Ciertamente en esto del ajuste de precios sí que era notoria la diferencia de los pintores en relación con los otros trabajadores, incluyendo a los demás artesanos. Consta, por ejemplo, que Baltasar de Figueroa a fines de 1660 firmó contrato con los frailes de Chiquinquirá para hacer "todos los cuadros y pinturas de la Cassa de Nuestra Señora de Chiquinquirá para toda la Iglesia así de arriba como de abajo, desde el arco toral hasta la puerta de la Iglesia, y por cada uno se le ha de pagar por el prior y frailes de la dcha. Cassa, que al presente son y adelante fueren veinte y dos pesos de a ocho reales y dentro de un año de la fcha. de esta escriptura ha de dar acavada la dcha. Obra". Y en otro contrato el mismo pintor se obliga a pintar "a todo costo", es decir, poniendo materiales y todo 20 cuadros a razón de 620 patacones, obligándose a entregarlos en un año y 7 meses⁶.

Otro pintor, Gregorio Carvallo de la Parra, contrata 3 cuadros "uno grande y dos pequeños" en 13 patacones y una sortija de oro y esmeraldas y en otro documento consta que con un barbero concertó el trato de pintarle una imagen que era de su devoción a cambio de que le hiciera la barba, "por cuya cuenta me ha hecho algunas"⁷. De Juan Bautista Vásquez se sabe que sus precios eran de 15 patacones por cuadros de "vara y tres cuartos de alto" aproximadamente y en 1796 un poseedor de pinturas avaluaba cuadros de Figueroa en \$ 300.00, pero rebajaba a \$ 80.00 en caso de encontrar comprador⁸.

El decorador Miguel de Acuña, o Francisco como lo llama Vargas Jurado, en 1770 contrataba la decoración del Sagrario en Bo-

⁶ Cita de G. Giraldo Jaramillo en "La Pintura en Colombia". Ed. Fondo de Cultura Económica, 1948, pág. 52.

⁷ Cit. de Giraldo Jaramillo, ob. cit., pág. 59.

⁸ Cit. de Giraldo Jaramillo, ob. cit., pág. 52.

gotá por la cantidad de 6.400 patacones, sólo la mano de obra o como dice el mismo Vargas Jurado "por sus manos de hechura"⁹ y el platero español Nicolás de Burgos, en 1757, gastó nueve meses para hacer la custodia de la Catedral y cobró "por la hechura" 4.000 patacones¹⁰.

Por vía de ejemplo y omitiendo todo análisis, cuestión que se deja para otra ocasión, véanse los siguientes casos de precios de otros artículos y productos y de salarios y jornales que devengaban los obreros en épocas semejantes de la Colonia, en forma que puedan compararse con los valores que regían en el mercado de los pintores, escultores y orfebres. Pero antes no sobra advertir que la economía colonial mantuvo el mismo nivel y valor adquisitivo de la moneda, con pequeñas variaciones y en particular en el siglo XVIII. A este respecto, Ospina Vásquez dice: "Hay un acuerdo bastante general sobre que los precios y los jornales, hasta 1850, fueron semejantes a los de la parte final de la época colonial"¹¹ y luego informa que, aunque "los precios y los jornales eran muy distintos en las distintas regiones" tomando como índice el ejemplo de la zona bogotana en el siglo XVIII, resultarán tres momentos: 1727, 1768 y 1791, en los cuales las variaciones son de reducida notoriedad; así, v. gr., "la remuneración de un concertado para los dos primeros momentos es de \$ 32.5 al año y de \$ 33 en el último momento"¹². Por otra parte, agrega el mismo autor, el concierto perdía importancia y la cobraba el trabajo a jornal. "Lo que se pagaba a los jornaleros varia-

⁹ Vargas Jurado, ob. cit., pág. 5.

¹⁰ Vargas Jurado, ob. cit., pág. 7.

¹¹ Luis Ospina Vásquez, "Industria y Protección en Colombia" - Medellín, 1955, pág. 428. Conviene recordar que la unidad monetaria del Imperio español, que se acuñaba en las colonias, incluso en Santa Fe y Popayán, era el peso de plata de 8 reales; además existía la pataca o patacón que era moneda de cobre de dos cuartos de cuatro ochavos de peso fuerte, mientras el "cuarto" fue moneda de cobre de cuatro maravedises de vellón. El maravedí fue moneda imaginaria que servía para llevar las cuentas. Las monedas en circulación en España y en las colonias eran las siguientes: Escudo de oro con un peso de 3.383 gramos y Ley de 0.9166. Real de plata con peso de 3.433 y Ley de 0.9305. El peso con peso de 3.194 gramos y de metal puro. La relación de cambio era de 10 reales por escudo. Un peso de oro equivalía a ocho reales de plata y un escudo de oro a 2 pesos. (Alberto Pardo Pardo — Geografía económica y humana de Colombia. Bogotá, Tercer Mundo, 1972. Pág. 212 y s. s.).

¹² Ospina Vásquez, ob. cit., pág. 428 y s.

ba muy poco de caso a caso, de región a región y de año a año. Por mucho tiempo, en el 600 y en el 700, fue de un real diario, en gran parte de la faja oriental. Para el 1791 había subido a real y medio”¹³.

Los artículos de consumo, como el maíz y la carne, mantuvieron respectivamente los precios de 12 reales la arroba¹⁴; una vaca parida valía \$ 4 y una yegua “de baquería con su cría... que por ser de carrera y de estima” se tasaba en \$ 20 por los años de 1621 en que se iniciaron los remates ejecutivos contra Juan Rodríguez Freile¹⁵, según valioso documento que analiza Fernando Antonio Martínez. En documentos analizados por Jaramillo Uribe, en 1766 aparece que un establecimiento minero de propiedad de los Jesuítas es avaliado en 9.360 pesos, incluyendo 48 esclavos por valor de 6.226 pesos y en 1695 los niños esclavos se apreciaban a \$ 100 y los adultos de 18 a 40 años a 550 pesos¹⁶.

Una pintura de artista consagrado como Baltasar de Figueroa valía poco menos que el salario anual de un concertado o lo mismo que una yegua o cuatro vacas de cría; pero, además, los pintores y escultores ejercían una suerte de comercio con su oficio que los situaba en ambigua posición en relación con las otras fuerzas y relaciones de trabajo, pues, como se ha visto, no solo ajustaban el precio del producto de sus talleres u obradores en dinero sino también en especie o a cambio de otros servicios o de diferentes artículos y elementos. Este hecho demuestra también que la actividad de los pintores y escultores se consideraba como labor artesanal y no como creativa de índole artística. La obra, en efecto, se tasaba por el tamaño, cuantificándola por las dimensiones o por el valor de los materiales utilizados.

Además, muchos de ellos, debían recorrer el territorio de la Nueva Granada como comerciantes ambulantes o buhoneros en bus-

¹³ Ospina Vásquez, ob. cit., pág. 429.

¹⁴ Ospina Vásquez, ob. cit., pág. 15, nota 29.

¹⁵ Fernando Antonio Martínez “Un aspecto desconocido en la vida de Juan Rodríguez Freile”, en “Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura”, Bogotá, Vol. 2, N° 2. 1964. Pág. 295 ss.

¹⁶ Jaime Jaramillo Uribe, “Ensayos sobre historia social colombiana”. Ed. Universidad Nacional de Colombia, Dirección de Divulgación Cultural, Bogotá, 1968, pág. 21 y ss.

ca de clientes. Por estas razones se ha dicho que a la cabeza del gremio artesanal figuraban evidentemente los maestros mayores de la pintura y de la escultura junto con los arquitectos y después de los comerciantes; en estrado inferior estaban los alarifes, herreros, ebanistas, orives o batihojas y plateros, tallistas y canteros y en menor jerarquía, más tarde, figuraron los ceramistas y loceros que, traídos por el virrey Zerda para fabricar botijas de barro con el fin de transportar la pólvora, pusieron fábrica de "loza de torno, vidriada" y enseñaron "esa industria que hoy contribuye a la subsistencia de muchos vecinos de Las Cruces", barrio de Bogotá, como lo recuerda Groot¹⁷.

También los primeros maestros mayores de otras varias actividades artesanales fueron traídos de España para que acá cumpliesen su oficio y lo enseñasen a los criollos. Vargas Jurado cuando recuerda que la iglesia catedral se fabricó tres veces dice que "el año de 1572 se puso la primera piedra, por los oficiales que trajeron de España, y se llamaban: Antonio Moreno, Martín Dibujita (sic), canteros: Pedro Rodríguez, Antonio Cid y Angel Díaz, albañiles y maestro mayor, Juan de Vergara. El que hizo a San Pedro y San Pablo, de la puerta, fue Juan de Cabrera"¹⁸. Resulta entonces, que, al contrario del caso mexicano o del registrado en la zona de los Andes Centrales, de influencia incaica, en la Nueva Granada poco o nada se utilizaron los servicios de los artesanos indígenas; o, al menos, éstos no lograron sobresalir con nombre propio, aunque sí trabajaron como ayudantes y aprendices de los maestros mayores traídos de España o, posteriormente, de los nativos de castas mestizas o hijos de chapetones. Las artesanías indígenas declinaron junto con los dialectos que fueron prohibidos desde 1783 cuando por real cédula del 10 de mayo se dictaron normas que suspendían la enseñanza de la lengua muisca y el uso de ella entre los adultos. "Así fue que dentro de poco tiempo estaba casi olvidada de los indios, y a la generación siguiente había desaparecido del todo"¹⁹.

¹⁷ Groot, ob. cit., pág. 176.

¹⁸ Vargas Jurado, ob. cit., pág. 5. El nombre de Martín Dibujita parece equivocado, pues debe corresponder al de Antonio Moreno Dabujita y los otros citados serían Antonio Cid, Antonio Díaz y Pedro Rodríguez, que es como también se les conoce en otros documentos (v. gr.: R. Arz. Fernando Caycedo y Flórez, "Memorias para la Historia de la Iglesia Metropolitana").

¹⁹ Groot, ob. cit., pág. 175.

No obstante, el espíritu indígena penetró en los obradores y talladores de los artesanos blancos, imprimiéndole al producto que de allí salía, el sello del mestizaje que perdura en la ingenua autenticidad de varias obras coloniales²⁰. Es interesante observar cómo los mismos cronistas de la época diferenciaban los productos de talleres españoles o de blancos, de los nativos; Vargas Jurado, por ejemplo, cuando relaciona algunas obras dice: "La Madre de Dios del Rosario es *chapetona* y el niño *criollo*. La del Campo la hizo Juan de Cabrera, el que hizo a San Pedro y San Pablo de la Catedral; hízola el año de 1577. La Virgen de las Nieves es chapetona, como también la de la Concepción de San Francisco"²¹. De modo que algunas de estas obras salían de varias manos o eran sometidas a complementos o arreglos que se encomendaban a talleres u obreros anónimos; de allí esa mezcla de ingenuidad y de primitivismo que en ocasiones aparece junto con el cuidadoso y experto oficio en diversos ejemplos del arte en la Nueva Granada.

En la Colonia los peninsulares reprodujeron para América una estructura social que intentaba ser réplica de la metropolitana, pero con diversos y heterogéneos aditamentos debidos al nuevo fenómeno del mestizaje y de las "castas". Esta estructura, según Stanley y Stein fue de dos clases o estratos: "Una élite de terratenientes, mineros, alta burocracia y clero y una masa de pobladores rurales en comunidades indoamericanas o en haciendas o plantaciones tropicales y, entre los dos estratos, un pequeño grupo de comerciantes, burócratas y bajo clero"²². El gremio de los artesanos a cuya cabeza estaban los pintores y escultores como se deja dicho, ocupaba posición medianera en este último grupo, es decir, en los bajos estratos sociales. A este gremio le estaban encomendados los trabajos viles en cuanto a manuales y, por ende, rudos y serviles. Por lo tanto las labores de los artesanos fueron propias de hombres. La condición y calidad social de las mujeres blancas y criollas las excluía de hecho de estos oficios; salvo el tradicional

²⁰ Santiago Sebastián dice: "Los primeros mestizos no fueron los hijos de blancos e indias, sino los españoles que se sintieron embrujados por la tierra americana". Itinerarios Artísticos de la Nueva Granada, Cali, 1965, pág. 29.

²¹ Vargas Jurado, ob. cit., pág. 6.

²² Stanley J. y Bárbara H. Stein. "La herencia colonial de América Latina", Siglo XXI Editores, México, 1970, pág. 57.

y nativo, pero humildísimo quehacer de algunas artesanías que perduraron en las aldeas y los campos, como pudiera ser la alfarería de ollas y utensilios domésticos, el hilado o la cestería, los otros oficios artesanales de calidad y utilidad suntuaria o religiosa, pertenecían a los hombres.

Las mujeres, además, carecían de capacidad legal para contratar, al menos mientras fuesen solteras o, por excepción, no pertenesesen a las altas dignidades oficiales²³.

No podían ellas, entonces, competir con los varones en el comercio y el mercado de artículos artísticos; su oficio era doméstico y servil, recatado y pío, sin que les fuera posible ajustar precios ni convenir encargos que rebajaran su condición femenil o pusiesen en duda su natural recato. Por ello durante toda la Colonia es difícil encontrar contratos celebrados con mujeres en esta materia, ni los cronistas registraban talleres y obras, tiendas o artesanías a cargo de personal femenino. Tampoco, salvo contadas excepciones, figuran ellas en lista de tributarios o como firmantes de memoriales a la justicia ordinaria o como contribuyentes en fiestas públicas y celebraciones regias²⁴.

²³ A este respecto el Prof. Ots Capdequí dice: "En la esfera jurídica del derecho de obligaciones, no se registran en la Legislación de Indias preceptos específicos que regulen de una manera amplia y sistematizada la capacidad jurídica de la mujer. Se han de suponer, vigentes, por tanto, los mismos principios del derecho peninsular, con la sola salvedad de algunas normas restrictivas de la capacidad para contratar impuestas a las mujeres de determinados funcionarios públicos y otras reguladoras del contrato de arrendamiento de servicios encaminadas a proteger a las mujeres de raza india". "El Estado Español en las Indias", México, 1941, pág. 86.

²⁴ Groot recuerda que con motivo de las fiestas celebradas para recibir al nuevo Virrey Messía de la Zerda, se les pidió a los gremios de artesanos contribución como era costumbre; pero los artesanos solicitaron que se les eximiera de la contribución. Quienes firmaron el memorial fueron Francisco Javier Romero, maestro mayor de orives; José de Arenas, maestro mayor de platería; Esteban Lozano, maestro mayor de albañilería; Antonio Bonilla, maestro mayor de carpintería; Joaquín de Achur, sastre; Cristóbal Ospina, talabartero; Diego Guzmán y Solanilla, herrero; Antonio de Sanabria, barbero; Manuel de Amarillo, zapatero; Pedro José de Hinestrosa, latero. No había firma de pintores ni escultores ni menos de mujeres. Groot. Ob. cit., pág. 100 y ss.

II

Como conclusión permítaseme reiterar y concretar los siguientes puntos:

1) Parece que sólo en 1777 se dictaron normas para reglamentar los gremios de artesanos²⁵. Mon y Velarde las dicta para Antioquia en 1787. No obstante, la institución gremial existió desde los inicios coloniales al estilo medieval, con cofradías y afiliaciones de tipo religioso. A estas agrupaciones o estamentos sociales pertenecían, como se ha dicho, los artesanos que normalmente residían en las ciudades y en las villas o que las recorrían para efectos comerciales. Existía aun ubicación localista en las ciudades para estos gremios, de manera que su condición social quedase más enmarcada.

En Santa Fé de Bogotá, por ejemplo, existió la Calle de los Plateros o de San Juan Guarín (actual calle 12 entre carreras 6 y 7). Moisés de la Rosa recuerda que "se originó su nombre seguramente de los orfebres que en ella tuvieron sus talleres, y aún hoy (1938) pueden verse muchos de ellos localizados en esa cuadra, como si el subconsciente de la urbe los conservara todavía en el sitio para aquéllos tradicional"²⁶.

Pero aun en el seno de los gremios existían estratificaciones que respondían no sólo a divisiones económicas, por razón del oficio o de la ocupación, sino también por cuestiones étnicas. "La tragedia de la herencia colonial, dicen Stanley y Stein, fue una estructura social estratificada además por color y fisonomía, por lo que los antropólogos denominan fenotipo: una élite de blancos o casi blancos y una masa de gente de color —indios y negros, mulatos y mestizos— y la gama de mezclas de blanco, indio y negro, denominada castas"²⁷.

2) Así se entiende por qué los pintores, aunque de hecho pertenecían a los gremios de artesanos, solían aparecer independientes, en aparente individualidad laboral y social, como eslabones perdidos entre los comerciantes y los otros artesanos; pues, por lo general, los

²⁵ Revista del Archivo Nacional, Nos. 10 y 11, octubre y noviembre de 1936, Bogotá.

²⁶ "Calles de Santa Fe de Bogotá", Ed. del Concejo, 1938. Moisés de la Rosa, pág. 97.

²⁷ Stanley y Stein, ob. cit., pág. 57.

pintores en la Nueva Granada, a partir de 1600, año clave que inicia la mejor época artística de la Colonia, fueron gentes blancas, españoles de origen o nativos hijos de peninsulares. Su oficio, sin embargo, los ubicaba necesariamente, por servil o manual, en estratos inferiores, junto a los artesanos.

Si se revisa la nómina de artistas coloniales se encuentra en efecto, que todos ellos, con muy contadas excepciones, fueron blancos o mestizos aceptados como blancos criollos. El primero de los Figueroas, por ejemplo, llamado Baltasar el Viejo, nace en Sevilla y contrae primeras nupcias con una peninsular, Catalina de Saucedo; a pesar de que en las segundas nupcias casa con la india Inés de Turmequé, su *status* no desmejora ni el de sus hijos cambia, porque el oficio continúa fijándolos en el mismo nivel artesanal, pues como lo anota Jaramillo Uribe: "El mismo efecto diferenciador se lograba también con la división de oficios y ocupaciones en nobles y plebeyos, reservándose los primeros a los limpios de sangre y las segundas a mestizos, indígenas y negros. La burocracia, aun en los más modestos niveles, como la escribanía de oficinas públicas, así como las profesiones de jurisprudencia y oficios artesanos y aun las profesiones de maestro de escuela y cirujano, se tenían como propias de las castas de mestizos, pardos y gentes con raza de la tierra"²⁸.

No obstante, la discriminación era más enfática en relación con las llamadas castas, siendo en cambio generosa y liberal con los indios "puros" y, en particular, por razones obvias desde el principio de la Conquista, con la mujer aborigen; es así como se explica que el matrimonio de Figueroa, el Viejo, con una india (generalmente las mujeres nativas que desposaban los blancos peninsulares, eran hijas de caciques o de jefes tribales y por lo tanto de ascendencia "noble") no impidió que los hijos que ellos procrearon, aunque mestizos, siguiesen profesiones y oficios civiles y religiosos. El hijo y los nietos del primer matrimonio fueron, como el fundador de la casa, pintores.

Acero de la Cruz, uno de los primeros pintores de la época colonial, fue hijo de un artesano de Zamora, España, y sus descendientes continuaron el mismo oficio de pintores; Vásquez Ceballos era de origen andaluz; Pedro Laboria, natural de San Lucas de Barrameda, escultor de fama, fue traído de España por el matrimonio de don Cris-

²⁸ Jaramillo Uribe, ob. cit., pág. 193.

tóbal y doña María Rosalía Vergara, según informe de Vargas Jurado²⁹. Sólo se cita, para la Nueva Granada, el caso de Bartolomé de Figueroa, llamado por antonomasia "El Indio", natural del Perú, quien "recorrió durante el primer tercio del siglo XVII las principales ciudades del Nuevo Reino de Granada en ejercicio de su profesión" de pintor³⁰.

3) Los pintores y escultores, pues, durante la Colonia fueron gentes que pertenecieron al gremio de artesanos, pero que ocupaban posición especial en aquel estamento por razones de grupo étnico; eran blancos o mestizos asimilados a blancos y ejercían su oficio en obradores o talleres fijos y como contratistas y quasi comerciantes viajeros. Es en los otros oficios artesanales, de condición más humilde y servil, en donde se encuentran gentes de las llamadas castas o indios propiamente dichos, como fue el caso de los hilanderos, tejedores, zapateros y herreros. Los negros esclavos y los mulatos solían también, en forma especial, desempeñar estas funciones como lo recuerda Jaramillo Uribe: "El esclavo negro desempeñó también un papel importante en los oficios artesanales como carpintería, mecánica de trapiches, sastrería, peluquería, zapatería, comercio ambulante de comestibles, administración doméstica y dirección de cuadrillas"³¹.

4) Se explica entonces que, siendo el oficio de pintor o escultor asimilado a trabajo innoble o vil, en cuanto a manual, no se presentase la posibilidad de ascensos sociales para quienes lo practicaban; por ello generalmente los hijos siguen el mismo oficio de sus padres, pues carecían de oportunidades económicas y sociales para cambiar de estado. De allí las famosas familias de pintores como las de los Ace-ros, Figueroas y Vásquez.

5) Y en cuanto a las mujeres, aquel mismo status artesanal, unido a su condición jurídica que las mantenía en permanente *capitis diminutio*, son motivo de su ausencia de la actividad artística independiente. Sólo en contados casos pudieron tener actividades artesanales y eso en forma anónima, como colaboradoras sumisas de sus progenitores. Es ya en el siglo XIX, después de la segunda mitad de la cen-

²⁹ Vargas Jurado, ob. cit., pág. 19.

³⁰ Acuña, ob. cit., pág. 27.

³¹ Jaramillo Uribe, ob. cit., pág. 24.

turia, cuando el oficio artístico adquirió valoración socio-cultural en relación con la mujer y también como actividad creadora del hombre.

Pero esa es materia de otras notas en las que se analice la verdadera aparición en Colombia del arte como creación y no sólo, como hasta entonces, labor de copistas, afición anónima, leyenda sin documentación, actividad artesanal.