

INTRODUCCIÓN

La historia de la institucionalización de la enseñanza del arte conjuga variados y complejos desarrollos del pensamiento, de la cultura, de las nociones y los conceptos, de los movimientos artísticos y sociales y, naturalmente, de la política expresada en las directrices y las reformas educativas que los distintos gobiernos alientan; en consecuencia, tal espectro permite comprender este hecho histórico como un fenómeno social que integra dimensiones epistemológicas, educativas, culturales y políticas.

El estudio de dicho suceso implica distinguir, en principio, dos ejes: a) el de la *institucionalización de la enseñanza* y, b) el del *arte*, cuya relación presupone la existencia de unas tensiones que se originan justamente a partir de las contradicciones entre sus propias naturalezas, esto es, a partir de la aporía ontológica¹: *institucionalización-arte*.

En virtud de la comprensión del hecho histórico, resultó imperioso establecer la genealogía del proceso de institucionalización de la enseñanza del arte, para lo cual hubo que volver la mirada sobre las primeras experiencias que, con este carácter, tuvieron lugar en nuestro continente latinoamericano a través de las que se podrán reconocer los orígenes, así como explicar la evolución de la enseñanza del arte en Colombia.

La investigación que dio origen a este artículo se fundamentó en la *Teoría socio-crítica de la enseñanza* y se desarrolló desde otras dos perspectivas teóricas: a) la de la *Nueva Historia Cultural*, con énfasis en tres de sus postulados: la singularidad de los hechos histórico-culturales, la complejidad de tales fenómenos y el concepto de historia cultural, en el que se conjugan tanto las ideas, las prácticas, las representaciones sociales, como las relaciones y los conflictos espacio-temporales que a su interior se surten; b) la de las *Teorías de Estructuración social*, a cuyo interior la institucionalización de la enseñanza constituye un fenómeno histórico orientado a la reproducción y perpetuación de determinados sistemas socio-culturales, fenómeno que exige, para su comprensión, el análisis de sus contextos de *incubación*

1. Ver: AUBENQUE, Pierre. Sócrates y la aporía ontológica. En: Azafea. Revista de filosofía. Vol. 6. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2004, pp. 17-28. En Internet: http://campus.usal.es/~revistas_trabajo/index.php/0213-3563/article/viewFile/4729/4746 Fecha de consulta: 5 de agosto de 2009, y RICOEUR, Paul. La memoria, la historia, el olvido. España: Trotta, 2003. p. 688.

y desarrollo, y en el que se distinguen tres tiempos de análisis: las formas instituidas, las formas instituyentes, y los procesos de institucionalización.

En este estudio se aplicó el método de la investigación histórica, con la previa formulación del problema y sus respectivas hipótesis, y el inicial trabajo heurístico y de documentación, particularmente centrado -en nuestro caso- en la búsqueda de fuentes primarias de tipo nomológico (cédulas reales, ordenanzas, leyes, decretos...), seguida de las consecuentes operaciones analíticas de tales fuentes: crítica externa y crítica interna, y de las consiguientes operaciones sintéticas, mediante las cuales fue posible la organización del texto final y la reconstrucción crítica del fenómeno de la institucionalización de la enseñanza del arte durante los períodos analizados y cuyo primer estadio lo constituyen los talleres coloniales de artes y oficios.

1. LOS TALLERES COLONIALES DE ARTES Y OFICIOS

En Colombia, como en otros países de América Latina, la institucionalización de la enseñanza del arte tiene sus antecedentes en los talleres coloniales de artes y oficios que se instalaron en el Nuevo Reino siguiendo la experiencia de los que, en el siglo XVI, aún funcionaban en la Europa Occidental. Tenían por objeto adiestrar a los habitantes en los oficios básicos de la época, tales como los relacionados con la construcción de pueblos y ciudades y el asentamiento de las respectivas poblaciones. Aunque mantuvieron, en general, el patrón español, dichos talleres adoptaron en este hemisferio sus propias formas, adecuándose a las condiciones sociales, económicas y étnicas del entorno.

1.1. El origen gremial de los talleres de artes y oficios y su regulación

La organización primigenia de los talleres de artes y oficios se remonta al medioevo europeo y estuvo estrechamente relacionada con la de los gremios que agrupaban, en una comunidad, a todos los artesanos que desempeñaban un mismo oficio. Los oficios revelaban justamente la tradición gremial de aprendizaje hasta el siglo XVI, cuando en Europa las recientes circunstancias económicas impusieron la creación de centros y escuelas para la formación de personas en las distintas artes.

El sistema gremial que, en sus comienzos, estuvo animado por principios democráticos de solidaridad y cooperación, con el tiempo y por razones principalmente de orden económico y social, derivó en una organización cerrada rigurosa y jerarquizada, de modo que los gremios se convirtieron en corporaciones ocupadas de la defensa de los privilegios otorgados en

virtud del relevante carácter alcanzado al interior de la estructura social de la época; estas nuevas condiciones del sistema gremial trascendieron al ámbito de la enseñanza, sobre la cual mantuvieron el monopolio a través de los talleres de artes y oficios. Así, mientras en la época más democrática de los gremios el aprendizaje se desarrollaba en un solo proceso, sin gradaciones ni etapas, en la última etapa de estas corporaciones y ante el riesgo de la creciente competencia, representada en los propios aprendices y maestros que ellos instruían, los gremios introdujeron una nueva instancia de aprendizaje en los talleres, el oficialato, como medida para controlar aún más la práctica de los oficios.

La jerarquización del sistema se hacía evidente entre los mismos gremios, en la medida en que no todos los oficios tenían igual notabilidad ni disfrutaban de idénticos beneficios; dentro de ellos existían unos, como los plateros, que gozaban de mayor preeminencia y prestigio social, razón por la cual eran más codiciados, pero también más fiscalizados.

De otra parte, la organización gremial, así como el desempeño de los oficios y su enseñanza, fueron objeto de una exhaustiva normativización que, para el caso de Hispanoamérica, provenía de la Corona y se regulaba mediante cédulas reales y ordenanzas, o reglamentos expedidos por los respectivos gobernantes del Nuevo Mundo, documentos que hoy constituyen invaluable fuentes primarias para los estudios históricos. Uno de los primeros datos que se registran en torno a la expedición de ordenanzas, en América Hispana, es el que reseña Jesús Paniagua Pérez sobre las ordenanzas para los herreros y cerrajeros expedidas en México en el año 1524, y debidas a Hernán Cortés². El mismo autor señala que fueron los herradores los primeros gremios en tener ordenanzas expresas expedidas en Lima en el año 1536³.

En cuanto hace a la Nueva Granada, Paniagua registra, para el año de 1631, la existencia de una norma concerniente al gremio de plateros: “*En el caso de la actual Colombia, sabemos que el presidente del Nuevo Reino, Sancho Girón, el 15 de mayo de 1631, dictó un reglamento para plateros, que provocó las protestas de 16 de ellos; posteriormente, en esta misma ciudad, se dieron unas ordenanzas para el gremio el 17 de marzo de 1745. [...]*”⁴. De

-
2. Ver: PANIAGUA PÉREZ, Jesús. La enseñanza profesional en el mundo colonial: la enseñanza y desarrollo de los oficios. En: Revista Historia de la Educación Colombiana. Pasto. N° 8, (2005); p. 88.
 3. *Ibíd.*, p. 88.
 4. PANIAGUA PÉREZ, Jesús (s.d.) Plateros y platería colonial en los territorios de la Nueva Granada. (policopiado), pp. 19-20.

igual manera, se conoce la existencia de una *Cédula Real* de Octubre 12 de 1776, que recopila las *Ordenanzas de Guatemala*, disposición esta de particular repercusión en estas colonias. La cédula real de Octubre 12 dispone, además de lo relativo a las obligaciones tributarias del gremio de plateros y batihojas, y a la calidad de sus obras, algunas instrucciones concernientes a la educación para el ejercicio de estos oficios; de modo particular establece, en la tercera y quinta ordenanza, los requisitos para acceder a la condición de maestros, así como lo pertinente a algunas de sus responsabilidades en torno a la educación y contratación de aprendices.

Un documento que, a nuestro juicio, constituye una de las fuentes más importantes sobre la regulación de la enseñanza de los oficios en la Nueva Granada es la "*Instrucción General para los Gremios*", expedida en Santa Fe por el virrey Flórez el 12 de abril de 1777. Esta norma, motivada por la carencia de artífices y maestros, revela los profundos cambios que debían producirse en el campo de la enseñanza de las artes y oficios, inspirados en el pensamiento ilustrado de Pedro Rodríguez de Campomanes, más conocido como Campomanes, a la sazón ministro de Carlos III.

El Autor del discurso sobre la Industria popular^[5] propuso q^e. en España se pusieran dos cátedras de Matemática en cada Capital, una de Aritmética, Geometría y Algebra, en que se enseñase los principios que necesitase cada Artista, y otra de Maquinaria en que aplicándose estos principios al progreso de cada arte, perfeccionando los Instrumentos que respectivamente cada qual necesitara, se consiguiera con ellos sus mejores operaciones.[...]⁶

1.2. Los talleres de Artes y Oficios en Hispanoamérica

Conviene señalar que los gremios como tales no siempre se organizaron tan rigurosamente en nuestro continente ni tuvieron, salvo en el caso de los plateros, el carácter relevante que se le reconoció a este tipo de organización en España, entre otras razones por el escaso número de artífices en este Nuevo Reino. Esto no fue óbice para la existencia de talleres y escuelas de artes y oficios, las primeras de las cuales funcionaron al amparo de las comunidades religiosas; los maestros fueron, en principio, españoles o, en algunos casos también italianos y portugueses, como los de Quito, México

5. Cabe señalar aquí que el autor, al que se refiere esta cita, es Pedro Rodríguez de Campomanes, y el texto aludido es el "Discurso del fomento a la industria popular" (1774).

6. Archivo General de la Nación, Bogotá (AGN/B) Sección: Colonia, Fondo: Miscelánea, Tomo: 3, Folio: 287v, Fecha: abril 12 de 1777.

y Perú, y posteriormente fueron criollos formados por los peninsulares. Uno de los primeros indicios de la existencia de talleres de artes y oficios en Hispanoamérica es el que consigna Jesús Paniagua y que señala al mismísimo Hernán Cortés como posible poseedor de uno de ellos: “[...] es *ilustrativo, sobre todo, el caso de Hernán Cortés, detras cuya muerte se hallaron dentro de sus bienes todo un conjunto de utensilios que nos permiten manifestar que disponía de un buen taller del oficio en Cuernavaca*”⁷.

En el sur del continente americano, los talleres de artes y oficios, aunque a veces bajo denominaciones de *escuela*, se asentaron prontamente según lo anotan autores como Leopoldo Castedo:

La primera escuela suramericana dedicada a la enseñanza de artesanías fue fundada casi al mismo tiempo que la ciudad de Quito en 1534 por la orden de San Francisco. Dos misioneros flamencos, fray Pedro Gosseal y fray Jodoco Ricke, formaron albañiles, carpinteros, herreros, canteros, pintores y músicos. Trajeron, además, artífices del Perú y de Flandes que trabajaron en la fábrica y decoración del convento e iglesia de San Francisco. [...] También durante la segunda mitad del siglo llegaron a Quito imagineros españoles, entre otros, Diego de Robles y Luis de Ribera, que abrieron taller y crearon ciertos arquetipos⁸.

También en la Real Audiencia de Quito funcionó, desde 1581, el Colegio de San Nicolás de Tolentino, igualmente de artes y oficios, y que recibiera la aprobación Real en 1583⁹.

En el reino del Perú, por su parte, se tiene noticia de contratos para la enseñanza en algunos talleres de pintores, como los de los italianos Mateo Pérez de Alesio o Angelino Medoro. En un documento fechado en el año 1600 en Lima, por ejemplo, se registra la condición de aprendiz de Francisco Bejarano quien, en tal calidad, asistía desde el año anterior al obrador -taller- de Alesio, y que, con el fin de aprender “*todas las artes de la pintura*”¹⁰, extendía su compromiso por tres años más.

-
7. PANIAGUA, La enseñanza profesional en el mundo colonial: La enseñanza y desarrollo de los oficios, Op. cit., p. 88.
 8. CASTEDO, L. Arte precolombino y colonial de la América Latina. Navarra (España): Salvat, Alianza, 1972. p. 104.
 9. CAMPO DEL POZO, F. Las reformas universitarias en los Agustinos durante la época colonial en Latinoamérica. En: SOTO ARANGO, D., LUCENA S., M., y RINCÓN C. (Dir.) Historia de la universidad latinoamericana. Estudios sobre la universidad latinoamericana. De la colonia al siglo XXI. Tunja: Rudecolombia, Colciencias, Doce Calles, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, (s.d.). p. 18.
 10. LOHMANN VILLENA, Guillermo. Noticias inéditas para ilustrar la historia de las bellas artes en Lima durante los siglos XVI y XVII. En: Revista Histórica. Tomo XIII. Lima, 1949. p. 11.

De igual modo, se conoce el caso del pintor limeño Luis de Riaño, quien se incorpora al taller de Ángel Medoro mediante un contrato del año 1611, suscrito entre Medoro y la madre de Riaño, con el objeto de que, por espacio de seis años, el artista le enseñe el arte de la pintura¹¹.

En Santafé de Bogotá, uno de los talleres proverbiales y el más prestigioso fue el de los Figueroa, siendo el pintor sevillano Baltasar de Figueroa (c. 1560) conocido como *El Viejo*, el fundador a comienzos del siglo XVII, y la cabeza de lo que luego constituyó la más larga dinastía de pintores santafereños. También, en la primera mitad del siglo XVII, Antonio Acero de la Cruz, primer pintor criollo del que se tiene noticia (Santafé: 1590-1669), e hijo de don Alonso Acero, artesano español, instaló en Santafé su taller en el barrio de los artesanos, hoy barrio de Las Nieves.

En cuanto a la organización y funcionamiento de estos establecimientos, podemos destacar que los talleres de pintores, escultores y talladores, como los gremiales de artes y oficios, cumplían tres funciones: eran, al mismo tiempo, tiendas, locales de producción y sitios de enseñanza. Esto se explica justamente a partir del propósito eminentemente productivo que tenía la enseñanza de las artes y oficios, en virtud de lo cual el taller, que generalmente era también la casa de residencia del maestro, funcionaba como lugar de enseñanza para aprendices y oficiales, como fábrica artesanal u *obrador*, y como *tienda* u *oficina*, espacio comercial destinado a la exhibición y venta de los productos elaborados en él.

La distribución espacial de una casa-tipo cuencana, que bien pudo ser la un maestro, da fe de las funciones descritas:

Todo el esquema de construcción de la casa cuencana se organizaba en torno a un patio [...]

En la planta superior se hallaban los espacios destinados a vivienda en torno a un corredor de madera abierto hacia el patio. En esta planta se abrían balcones hacia la calle en las zonas dedicadas a la vida social de la familia. [...] en el piso bajo de la casa estarían la tienda y los talleres [...]

El taller y la tienda estarían perfectamente diferenciados; la segunda sería la parte con vistas a la calle, mientras que los talleres funcionarían en las dependencias del patio¹².

11. HARTH TERRÉ, Emilio. Pinturas y pintores en Lima Virreinal. En: Revista del Archivo Nacional del Perú. Lima. Tomo XXVII, Entregas I y II, 1963. p. 107.

12. PANIAGUA PÉREZ, Jesús. La plata labrada en la Audiencia de Quito (La provincia de Azuay) siglos XVI-XIX. León, España: Universidad de León. Secretariado de publicaciones, 1989. p. 130.

1.3. La enseñanza en los talleres de Artes y Oficios

El proceso de enseñanza en los talleres de artes y oficios en Hispanoamérica ocurría, en líneas generales, de modo similar al de la Metrópoli. Comenzaba a edad temprana, tal como lo establece para la Nueva Granada la *Instrucción general para los gremios (1777)*, que prevé la edad de nueve o diez años para el inicio de dicho proceso: “15. A este intento los harán ir a la Escuela desde la edad de cinco años, hasta la de nueve ó diéz, que es en la que p^r. lo comun entran al aprendizaje”¹³.

En el mismo documento se distinguen los tres niveles de la formación de los artesanos, los que reproducían la organización interna dada por los gremios para el aprendizaje de los oficios: “60. En tres clases se dividen las q^e debe tener cualquiera de las Artes q^e son Aprendíz, Oficial, y Maestro”¹⁴.

La primera etapa del proceso correspondía, pues, a los aprendices, adolescentes quienes, de manera usual, al terminar los estudios elementales eran puestos por sus padres bajo la custodia de un maestro con el objeto de que se adiestraran en un oficio y ocuparan en el taller el tiempo libre. De este modo, el aprendizaje de los oficios constituía también una medida de aconductamiento social, como lo describe José Rafael Sañudo refiriéndose a lo que, al respecto, acontecía en Pasto en el siglo XVIII:

Representó el Procurador de la Ciudad [D. Ramón Tinajero] que: ‘hay dos faltas que requieren la atención del gobierno. La una es, la falta de oficiales menesterales de manera en cada oficio apenas se encuentran uno o dos... La otra es la ociosidad y abandono de la juventud, en que no se reconoce otro ejercicio ni aplicación que a la embriaguez y al juego de gallos, naipes, dados y cruces [...] Al Procurador general le parece que este año (sic) se remediará prohibiendo V. Mercedes absolutamente el juego de gallos [...] y que se mande a los alcaldes de barrio que dentro de 15 días presenten lista de todos los muchachos de 8 años en adelante, con expresión de la calidad de la familia, para que en vista de ella, se repartan por la justicia a carpinteros [...] con obligación de hacerlos trabajar, corregirles los excesos que notaren y enseñarles los respectivos oficios’¹⁵.

El aprendizaje, como se refiere en la *Instrucción* de 1777, se hacía por imitación y la duración de esta etapa podía ser de año y medio o de cinco o

13. AGN/B Sección: Colonia; Fondo: Miscelánea; Tomo: 3 Folio: 291, Fecha: Abril 12 de 1777.

14. *Ibíd.*, Folio: 298v.

15. SAÑUDO, J. R. Apuntes sobre la historia de Pasto. Tercera parte. La colonia bajo la casa de Borbón. Pasto: Imprenta La Nariñesa, 1940. pp. 132-133.

seis años, dependiendo del grado de dificultad del oficio y del propio ritmo del aprendiz:

61. El Aprendiz no sólo debe saber la fatiga corporal de su Arte: necesita también instruirse perfectam^{te}. en sus reglas, conocer y manejar sus instrumentos, discurriendo su uso, y los materiales y simples que p^{ra} cada una de sus composiciones sean precisos cuyo conocimiento adquirirá de su Maestro, mediante su estudio, aplicación y practica á imitarle, y en el tiempo que la dificultad y variedad de las manobras de su oficio le permitieren, y se le señalare p^{ra} ello¹⁶.

La iniciación se legalizaba a través de escrituras y dichas formalidades incluían la expulsión y una suerte de degradación en el trabajo, por fuera del gremio, para los aprendices que no corrigieran su comportamiento. Así lo expresa la Real Cédula de Octubre 12 de 1776:

ORDENANZA QUINTA.- De los Aprendices. Por cuanto el poco cuidado, y aplicación de algunos Patronos, ó Maestros en la educación y enseñanza de los Aprendices, es causa de daños irremediabes, ó por falta de educación, ó por falta de enseñanza, ó porque los que conocen que por sus malas costumbres no son para estos Oficios no los repelen, ó porque sin estar suficientes salen de sus Tiendas á trabajar á otras de Oficiales, y aun a querer poner Obradores, [...]

Para remediar estos daños, ordeno, y mándo: Que los Patronos, y Maestros, que tienen Licencias para poner Obradores, y no los Oficiales, puedan recibir Aprendices con Escrituras, por quatro ó cinco años, haciendo obligación de darlos Oficiales perfectos, y bien doctrinados dentro de dicho termino; y que reconociendo ser mal inclinados, y de depravadas costumbres, puedan, con intervención del Veedor, Diputados, y Mayordomos, cancelar dichas Escrituras, y expelerlos, para que se ocupen en otras servidumbres, en que no causen los daños que deben temerse de una habilidad mal aplicada, para que por estos prudentes medios se consiga el lustre, y crédito que en este Gremio se pretende¹⁷.

Varias ordenanzas instituían la obligación de efectuar un contrato que se registraba ante escribano público y estipulaba las obligaciones que contraían las partes: los maestros, los aprendices, los padres de familia o tutores y los gremios.

El acceso al ejercicio de un oficio, como ocurría en la Península y en casi todos los lugares de la América española, se hacía a través de un

16. AGN/B Sección: Colonia; Fondo: Miscelánea; Tomo: 3; Folios: 298v, 299, Fecha: Abril 12 de 1777.

17. AGN/B Sección: Colonia; Fondo: Reales Cédulas y Órdenes; Tomo: XXII; Folios: 404-411. Fecha: Octubre 12 de 1776.

contrato de aprendizaje entre un maestro y un aprendiz, este último, por ser menor de edad necesitaba la presencia en la firma de un representante legal, que podía ser el padre o tutor. Ambos firmantes contraían derechos y obligaciones en el documento¹⁸.

Para el seguimiento de estos contratos, se recurría a los veedores, encargados de vigilar la enseñanza y el aprendizaje, realizar los respectivos exámenes y otorgar los correspondientes certificados de idoneidad.

El maestro acordaba con los padres el pago por la enseñanza. En la práctica, tales protocolos generaban una particular relación entre maestros y aprendices en la cual no se distinguían los roles de maestro/tutor/patrón-aprendiz/protegido/sirviente. De hecho, al ser entregado por sus padres, el joven pasaba a vivir en casa del maestro, lo que representaba una especie de cesión de la patria potestad toda vez que mientras el aprendiz no tenía libertad para abandonar a su maestro, éste, en cambio, sí tenía facultades para castigarlo aun cuando las faltas fuesen cometidas fuera del taller. Efectivamente, cuando un aprendiz era arrestado por la justicia, se devolvía al respectivo maestro para su castigo; los correctivos podían incluir castigos físicos, como los que les propinarían los propios padres.

En este nivel, el aprendizaje del oficio se reducía a las tareas más elementales, que iban desde el mantenimiento del orden y el aseo del taller, junto con el de los pinceles y demás instrumentos, hasta servir en diversas oportunidades de modelo a los maestros en el dibujo de ángeles o santos; estas tareas incluían otros menesteres secundarios al mismo aprendizaje, como moler los colores o dar las primeras manos a los fondos, y, a cambio de este subordinado trabajo, el aprendiz era orientado en su práctica por el maestro, bajo cuya vigilancia debía avanzar y de quien podía tomar respectivos apuntes o hacer copias como una forma de adiestrarse en el oficio. Como compendio de los deberes asumidos por la condición de aprendiz, Triana y Antorveza reseña así las obligaciones más importantes decretadas en la *Instrucción General para los gremios*:

- a) Obedecer y respetar al maestro, reconociéndole el derecho de cuidado, vigilancia y corrección [...] el derecho de corrección conducía al castigo del aprendiz perezoso, indisciplinado o vicioso, lo cual debía hacerse corporalmente, dentro de ciertos límites 'pero del modo que lo haría con un hijo' o como a 'hijo de hombre honrado'

18. PANIAGUA PÉREZ, J. y TRUHAN, D. Oficios y actividad paragremial en la Real Audiencia de Quito (1557-1730). El corregimiento de Cuenca. León (España): Universidad de León, 2003. p. 293.

- b) Aplicarse al aprendizaje del oficio [...]
- c) Asistir a la misa en los días de precepto [...]
- d) Madrugar todos los días y trabajar todas las horas correspondientes y útiles del día
- e) Aprender a leer y a escribir
- f) Andar siempre aseados y bien vestidos¹⁹.

Al término de esta etapa, el aprendiz debía presentar, ante los veedores, un examen que constaba de dos pruebas: una teórica, que versaba sobre tres grandes aspectos: las herramientas e instrumentos según el oficio en el que se examinaba el aprendiz, la calidad de las piezas, su peso y medida, y el procedimiento para su realización; otra práctica, que radicaba en la elaboración individual de una obra. Aprobado el examen, el aprendiz recibía el certificado respectivo y accedía al siguiente nivel, el oficialato.

Los oficiales constituían el escalón intermedio y el ingreso a esta etapa podría estar ocurriendo a la edad de 16 años. En cuanto a la duración de esta etapa, no obstante existir períodos mínimos, ella variaba, también, según el tipo de oficio, pudiendo ser entre uno y cuatro años.

La enseñanza, en esta fase, tenía por objeto la transformación del obrador en un maestro capaz de manejar su propio taller o tienda y de enseñar a cabalidad el oficio a nuevos aprendices. Empero, este factor, aunque necesario, no siempre era suficiente para lograr el máximo escalafón; factores exógenos al aprendizaje, como la capacidad monetaria que se requería para pagar los derechos de exámenes y uno que otro gaje que de manera abusiva exigían algunos veedores, frustraban la feliz culminación de un proceso que, por demás, suponía un mejoramiento en la situación social y económica del artesano.

Los oficiales, conocidos también como *maestros oficiales*, trabajaban por *tarea* equivalente a un día de labor y únicamente podían laborar en el taller de un maestro, haciéndolo de ordinario en donde había sido aprendiz. Pese a que recibían un salario por su trabajo, conformaban un grupo bastante desprotegido por las leyes.

El examen de los oficiales para la promoción a la siguiente etapa, aunque seguía, en general, el mismo procedimiento descrito para los aprendices, era mucho más riguroso, habida cuenta de que constituían la última clasifica-

19. TRIANA Y ANTORVEZA, H. El aprendizaje en los gremios neogranadinos. En: Boletín Cultural y Bibliográfico. Vol. VIII, N° 5. Bogotá: Banco de la República. Biblioteca Luis Ángel Arango, 1965. pp. 736-737.

ción dentro del proceso, equivalente, al decir de Campomanes, al bachiller formado en las universidades:

“La clase de oficial en las artes [...] equivale a lo que en las Universidades la de Bachiller en cualquiera facultad. Por lo mismo es justo que se haga el examen con la mayor diligencia (presidiendo y asistiendo la Justicia) por los veedores o examinadores que ha de haber destinados a este objeto [...]”²⁰.

Superadas las pruebas, el oficial, previa presentación de las correspondientes certificaciones y con la licencia debida, ingresaba al último grado en la escala y máximo nivel en el desarrollo de esta jerarquía artesanal, que acreditaba no sólo el conocimiento del oficio sino, además, la capacidad para *abrir tienda*, o abrir su taller propio. Para acceder a ella, el oficial debía demostrar el cumplimiento de los siguientes requisitos: ser varón, demostrar responsabilidad y edad legalmente válida para el trabajo, pertenecer a uno de los estamentos que la ley preveía según el oficio, haber realizado el aprendizaje y el oficialato con un maestro acreditado, tener autorización del Cabildo y del gremio para trabajar y presentar un examen que se hacía en presencia del veedor, de los diputados y mayordomos, quienes certificaban la inteligencia e idoneidad del examinado; por lo regular, el examen consistía en dos pruebas: una teórica, que versaba sobre aspectos generales del arte, y una práctica, en la cual debía ejecutar una o más obras.

En algunos casos, se emitían disposiciones particulares para los exámenes de determinado tipo de gremios. Así, por ejemplo, en México, en las ordenanzas sobre doradores y pintores suscritas por el virrey Luis de Velasco, en el año 1557, se disponía “*que se examinara a los pintores de su conocimiento de lo Romano*”²¹. En las mismas ordenanzas, se estipulaba que pintores y doradores “[...] supieran pintar al fresco y al óleo, dibujar y, [...] que conocieran no sólo la perspectiva sino también la pintura de romano, es decir, los grutescos”²².

La naturaleza de la enseñanza en los talleres fue eminentemente práctica, de manera que, en términos pedagógicos, el obrar modelaba el acto de aprender; el adiestramiento en el oficio era de carácter empírico, operativo e inducido por la experiencia cotidiana; esto es, basado en la observación e imitación de las rutinas artesanales propias de cada taller. Sobre los métodos

20. RODRÍGUEZ DE CAMPOMANES, Pedro. Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento. Madrid: Editora Nacional, 1978. p. 120.

21. NIETO, V. y CÁMARA, A. Arte colonial en Iberoamérica. Madrid: Grupo 16, (s.d.). p. 52.

22. Ibid., p. 70.

de enseñanza, se conoce lo establecido en los *Discursos* de Campomanes, quien centraba en ellos el éxito de esta labor y el perfeccionamiento del oficio. Sin embargo, debido a la variedad de los oficios existentes para la época, los Discursos solo planteaban líneas generales, dejando un amplio margen a la invención y la recursividad de los maestros, según las especificidades de cada actividad:

Los oficios y artes que no son puramente ministeriales, no sólo requieren la fatiga corporal: es necesario saber las reglas del arte, conocer y manejar los instrumentos que son propios a cada una de sus maniobras, discerniendo distintamente su uso y el de los materiales que entran en las composiciones de él.

Las artes fueron saliendo de su rudeza a fuerza de experiencia y observaciones [...] Todo este progreso de combinaciones formó cada arte, el cual resulta de teorías constantes, que ignora el aprendiz a los principios, y debe adquirir de su maestro, mediante el estudio y la aplicación práctica a imitarle.

[...] El aprendizaje de cada oficio ha de tener tiempo señalado, dentro del cual pueden enterarse los muchachos del conocimiento de los instrumentos [...]

Deberán sucesivamente ser instruidos en las operaciones más sencillas de su oficio, y pasar por grados a las compuestas. [...]

Los oficios no son igualmente pesados y difíciles. Y así conduce al acierto en la enseñanza fijar un método, progresivo de los rudimentos de cada arte y de las operaciones que se deben aprender una tras otra, para que la enseñanza sea conocida y metódica en ellos, arreglada por unos principios constantes [...] ²³

No obstante que la Metrópoli proveía los lineamientos generales para la enseñanza de las artes y oficios, dada la necesidad de atemperar los procesos a la realidad del Nuevo Mundo, se fueron originando modalidades propias, no siempre previstas en las disposiciones legales. Al respecto, Patiño distingue, para el último cuarto del siglo XVI, por lo menos cinco modalidades en el aprendizaje de oficios por parte de los indios:

“A) por imitación de lo que veían hacer, sin que hubiera enseñanza intencional por parte del operario español, que, por el contrario, se resistía a compartir sus conocimientos; B) actuando como auxiliares de menestrales, en calidad de encomendados o mitayos, o ambos; C) por entrenamiento concertado en virtud de contrato debidamente tramitado ante las autoridades competentes; D) por enseñanza impartida median-

23. RODRÍGUEZ DE CAMPOMANES (1978), Op. cit., pp. 86-87.

te intervención de autoridades laicas; E) por adiestramiento dado por miembros de comunidades religiosas que dominaban algunos oficios”²⁴.

El *entrenamiento concertado* alude a un modo de enseñanza formal de tipo contractual, en virtud de la cual los artesanos convenían instruir a los indígenas en su oficio; en pago, los indígenas se obligaban a servir de manera personal y voluntaria al artesano durante el tiempo del aprendizaje, que podía ser de varios años.

El aprendizaje en los talleres era, en general, dispendioso y exigente, amén de *humilde y servil*²⁵, y evidenciaba un sentido de arte equivalente al de *oficios manuales*, los cuales, desde el Medioevo, se menospreciaban en la España monárquica por ser mecánicos y no trascendentales para la eternidad. La rutina de aprendizaje contemplaba específicamente la realización de tareas, que iban de sencillas a complejas; mediante ellas, se estructuraba el conocimiento de los artesanos como fruto de un *hacer razonado* o un *aprender haciendo*. La práctica de estas tareas permitía a cada artífice un conocimiento total de su oficio, desde las labores más elementales, como la preparación y mantenimiento adecuado de los materiales y las herramientas, hasta la elaboración final de una obra.

La descripción que recoge Gil Tovar sobre la manera cómo funcionaba, por ejemplo, en Amberes, el taller de Rubens (1577-1640), sirve para hacerse a una idea de los procesos de aprendizaje y producción en los talleres de la época:

Uno de los visitantes del obrador de Rubens, el alemán Otto Sperling, lo describe así en su ‘Correspondencia’: ‘...vimos un salón sin ventanas, iluminado desde arriba, y en él había muchos jóvenes que trabajaban en cuadros que Rubens había dibujado con el carboncillo, indicando aquí y allá, a veces con anotaciones extraídas de su propia paleta, los colores y los tonos. Los jóvenes pintaban ateniéndose a tales indicaciones y Rubens terminaba personalmente los cuadros’.

[...] grupos especializados en pintura, en paisaje, animales o naturalezas muertas, pasaban a mayor escala las manchas del maestro, transformando (sic) así en director de orquesta que aprovecha la habilidad de cada profesor para obtener una mejor interpretación de su propia pintura²⁶.

24. PATIÑO, V. M. Historia de la Cultura Material en la América Equinoccial. Tomo VIII. Trabajo y Ergología. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1993. p. 330.

25. BARNEY-CABRERA, E. El arte en Colombia. Temas de ayer y de hoy. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero, 1980. p. 34.

26. GIL TOVAR, F. Colombia en las artes. Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia, Presidencia de la República, 1997. pp. 243-244.

Finalmente, acerca de los contenidos de enseñanza en la Nueva Granada, citaremos tres fuentes que ofrecen datos al respecto: la *Instrucción general para los Gremios (1777)*, que observaba los postulados ilustrados de Campomanes, los cuales abarcaban, además del aprestamiento en el oficio propiamente dicho, la enseñanza de los denominados *tres rudimentos: religiosos, morales y útiles*, referidos estos últimos a la lectura, la escritura y la aritmética. Sañudo, por su parte, señala que: “*D. Francisco Robledo en 79, [1779] asesor general, hizo un reglamento para las artes, en que se prohibía llevasen ruana los aprendices, y manda enseñarles a leer, escribir y religión*”²⁷. Entre tanto Barney-Cabrera, al referirse al reglamento que para la enseñanza de los oficios promulgara en 1787 el visitador de Antioquia Mon y Velarde, anota que los maestros, además de cubrir las necesidades de vestido y alimento de los aprendices, debían “*darles buena crianza instruyéndolos primeramente en el santo temor a Dios y después en la mecánica de su oficio*”²⁸.

2. PRÁCTICAS DISCRIMINATORIAS

La organización y el trabajo gremial eran, tanto social, como sexual y étnicamente, discriminatorios, lo que se hizo extensivo a la enseñanza. En lo relativo al género, las mujeres eran excluidas de la tenencia de talleres; sólo a las viudas, mientras no se volvieran a casar, salvo con alguien del mismo oficio, les era permitido continuar con el taller y la tienda de los maestros; así mismo, en general estaban reducidas al aprendizaje y la práctica de aquellos oficios que no exigían mayor capacidad intelectual ni física y que solamente requerían de observación:

26. Procurarán el que aquellas faenas que parecen oficios, y en la sustancia lo son: mas sin necesidad de tantas formalidades y en que ni se requiere aprendizaje, ni exámenes, y se ejecutan por pura imitación se desempeñen por las mugeres, como son el de Molinero, [...] Molendero de chocolate, Confitero, Pastelero, Colchonero y otros semejantes; pues así quedarán los hombres mas desocupados para los otros que necesitan mayor aplicación, ciencia y trabajo²⁹.

Pese a estas prohibiciones, se tiene conocimiento de la existencia de casos de mujeres pintoras, como lo ocurrido en Cuenca en los siglos XVII y XVIII: “*A pesar de ser los oficios de pintor y escultor actividades fundamentalmente*

27. SAÑUDO, Op, cit., p. 132.

28. BARNEY-CABRERA, Op. cit., p. 34.

29. AGN/B Sección: Colonia; Fondo: Miscelánea; Tomo: 3, Folio: 292v.

*masculinas, no deja de llamar la atención la importantísima presencia en la ciudad de Joana, una india pintora del siglo XVII, así como un siglo más tarde la de su colega, la religiosa sor María de la Merced*³⁰.

Las ordenanzas establecían también barreras étnicas de acuerdo con el tipo de oficio, algunos de los cuales estaban reservados a los españoles. Esta condición resultaba asociada a la jerarquía y el reconocimiento social del gremio: *“En los gremios que pretendían tener una posición más elevada se establecía que el aprendiz debía ser español –con constancia de su calidad o al menos indio, mestizo o castizo, prohibiéndose la admisión de negros libres o mulatos*”³¹.

Fueron, así mismo, notorias las ordenanzas que originalmente restringieron la práctica y el aprendizaje de los oficios por parte de los negros, siendo las de Lima (1604), dirigidas a pasamaneros y orilleros, las que indicaron el camino a seguir en el sentido de *“[...] excluir del gremio a negros, mulatos, zambaigos y berberiscos*”³².

Los indígenas, por su parte, aún contrariando la voluntad de los agremiados, eran protegidos por las políticas monacales que les permitían desempeñar cualquier oficio sin ser examinados, excepto si los naturales deseaban examinarse en oficios conocidos por ellos, lo que produjo una suerte de sistema artesanal paralelo que, a la larga, terminó siendo absorbido por los mismos gremios. Como quiera que fuera, si de una parte, para los artesanos peninsulares la enseñanza a los indígenas implicaba el riesgo de su posterior competencia, por cuya razón se negaban a instruirles, de otra parte, para los indígenas el sistema peninsular representaba un nuevo orden social que ponía en juego sus capacidades y exigía la práctica de muchos oficios que no eran del todo desconocidos para ellos, lo que facilitaba el proceso de su aprendizaje:

Para los indios el aprendizaje, más o menos acelerado, de la práctica de un oficio supuso un reto más de adaptación al sistema colonial impuesto. Su facilidad y destreza les facilitó una rápida comprensión de lo que los españoles querían, lo que les permitió suplantar con éxito a los artífices peninsulares, no sólo en trabajos que ellos conocían de antemano, como algunos relacionados con el ramo textil o de la cerámica, sino en otros tan desconocidos en su cultura como la herrería³³.

30. ARTEAGA, Diego Contribución al estudio de los pintores y escultores de Cuenca entre los siglos XVI y XIX, (s.d.) p. 6.

31. *Ibíd.*, p. 75.

32. KONETZKE. Citado por: PATIÑO. *Op. cit.*, pp. 328-329.

33. PANIAGUA y TRUHAN, *Op. cit.*, p. 47.

En la jerarquización establecida dentro de los mismos oficios, también se apreciaba la discriminación étnica; así, por ejemplo, los pintores y escultores, como en el caso ecuatoriano, fueron por lo general blancos o mestizos aceptados como blancos y solo en casos especiales indios: “[...] *Casi todos los imagineros quiteños que ganarían justa fama al siglo siguiente eran indios o mestizos [...]*”³⁴.

CONCLUSIONES

La enseñanza de las artes en Colombia estuvo precedida de los talleres coloniales de artes y oficios, respecto a los cuales pueden distinguirse tres de las condiciones más importantes que rigieron la introducción de esta práctica en los siglos analizados:

La primera, de tipo social, referida a la herencia gremial de estas instituciones que, guardadas proporciones, reprodujeron en el ámbito educativo una estructura medieval cerrada, jerárquica y discriminatoria, más evidente aún en la clasificación de las artes en *nobles y serviles*.

La segunda, de carácter cultural, que pone de presente tanto el nivel elemental de instrucción requerido por la población a la que se dirigía esta enseñanza, como la preponderancia del poder católico, lo que prefiguró no sólo el contenido de la enseñanza en los talleres, sino la temática de la producción pictórica y escultórica de la época, que estuvo dirigida a la representación de los asuntos propios de la fe.

La tercera, de orden epistemológico, que alude a un concepto práctico de las artes y a su función como oficios útiles para la sociedad, condición ésta que determinó la finalidad de la enseñanza y el proceso de la misma. Específicamente, en cuanto corresponde al proceso de enseñanza, destacamos a la vez tres aspectos: a) la directa relación entre los fines de la enseñanza y la producción en el ámbito de las artes y oficios; b) la naturaleza práctica del proceso y, c) el carácter funcional e instruccional de la enseñanza.

En general, los talleres coloniales son un testimonio de la organización social, económica, política, cultural y religiosa de la época, al tiempo que reflejan los diversos fenómenos surgidos de los procesos de institucionalización de la enseñanza del arte en los países iberoamericanos.

34. CASTEDO, Op. cit., p. 105.

De otro lado, un análisis sobre la relación entre la institucionalización de la enseñanza y la naturaleza creativa del arte, nos llevaría a advertir cómo el cerrado sistema gremial, sumado al interés centrado en la producción, al riguroso marco legal e institucional que determinaba la práctica de los oficios, y a la noción de enseñanza de ese período, impidieron que en los talleres de artes y oficios se ofrecieran espacios democráticos en los cuales los aprendices, como individuos y como parte de una sociedad, hubiesen podido materializar sus propios intereses o su propia voluntad creadora.

No obstante, los talleres cumplieron la función que la sociedad de entonces les impuso: un papel práctico, útil y funcional, con dominio en el saber de un oficio y complementado con una formación básica y una disciplina del trabajo. De este modo, no sólo fueron la génesis de la enseñanza del arte en Colombia, sino que, al mismo tiempo, lo fueron de la enseñanza técnica e industrial en este país.

BIBLIOGRAFÍA

- ARTEAGA, Diego. Contribución al estudio de los pintores y escultores de Cuenca entre los siglos XVI y XIX, (s.d. AUBENQUE, Pierre. Sócrates y la aporía ontológica. En: Azafea. Revista de Filosofía. Salamanca. Vol. 6 (2004).
- BARNEY CABRERA, E. El arte en Colombia. Temas de ayer y de hoy. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero, 1980.
- CAMPO DEL POZO, F. Las reformas universitarias en los Agustinos durante la época colonial en Latinoamérica. En: SOTO ARANGO, D., LUCENA S., M., y RINCÓN C. (Dir.) Historia de la universidad latinoamericana. Estudios sobre la universidad latinoamericana. De la colonia al siglo XXI. Tunja: Rudecolombia, Colciencias, Doce Calles, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, (s.d.).
- CASTEDO, L. Arte precolombino y colonial de la América Latina. Navarra (España): Salvat Alianza, 1972.
- GIL TOVAR, F. Colombia en las artes. Bogotá: Imprenta Nacional de Colombia, Presidencia de la República, 1997.
- HARTH TERRÉ, Emilio. Pinturas y pintores en Lima Virreinal. En: Revista del Archivo Nacional del Perú. Lima. Tomo XXVII, Entregas I y II, (1963).
- LOHMANN VILLENA, Guillermo. Noticias inéditas para ilustrar la historia de las bellas artes en Lima durante los siglos XVI y XVII. En: Revista Histórica. Tomo XIII. Lima, (1949).
- NIETO, V. y CÁMARA, A. Arte colonial en Iberoamérica. Madrid: Grupo 16, (s.d.).
- PANIAGUA PÉREZ, Jesús. La plata labrada en la Audiencia de Quito (La provincia de Azuay), siglos XVI-XIX. León, España: Universidad de León. Secretariado de Publicaciones, 1989.
- _____. y TRUHAN, D. Oficios y actividad paragremial en la Real Audiencia de Quito (1557-1730). El corregimiento de Cuenca. León-España: Universidad de León, 2003.
- _____. (s.d.) Plateros y platería colonial en los territorios de la Nueva Granada. (policopiado).
- _____. La enseñanza profesional en el mundo colonial: la enseñanza y desarrollo de los oficios. En: Revista Historia de la Educación Colombiana. Pasto. N° 8, 2005.
- PATIÑO, V. M. Historia de la Cultura Material en la América Equinoccial. Tomo VIII. Trabajo y Ergología. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1993.
- RICOEUR, Paul. La memoria, la historia, el olvido. España: Trotta, 2003.
- RODRÍGUEZ DE CAMPOMANES, Pedro. Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento. Madrid: Editora Nacional, 1978.
- SAÑUDO, J. R. Apuntes sobre la historia de Pasto. Tercera parte. La colonia bajo la casa de Borbón. Pasto: Imprenta La Nariñesa, 1940.
- TRIANA Y ANTORVEZA, H. El aprendizaje en los gremios neogranadinos. En: Boletín cultural y bibliográfico. Vol. VIII, N° 5. Bogotá: Banco de la República. Biblioteca Luis Angel Arango, 1965.
- En Internet: http://campus.usal.es/~revistas_trabajo/index.php/0213-3563/article/viewFile/4729/4746. Fecha de consulta: 5 de agosto de 2009.

FUENTES DE ARCHIVO

- Archivo General de la Nación, Bogotá (AGN/B) Sección: Colonia, Fondo: Miscelánea, Tomo: 3, Folio: 287v, Fecha: Abril 12 de 1777.
- AGN/B Sección: Colonia; Fondo: Miscelánea; Tomo: 3 Folio: 291, Fecha: Abril 12 de 1777.
- AGN/B Sección: Colonia; Fondo: Miscelánea; Tomo: 3, Folio: 292v
- AGN/B Sección: Colonia; Fondo: Miscelánea; Tomo: 3; Folios: 298v, 299, Fecha: Abril 12 de 1777.
- AGN/B Sección: Colonia; Fondo: Reales Cédulas y Órdenes; Tomo: XXII; Folios: 404-411. Fecha: Octubre 12 de 1776.