

LA DEFENSA DE LA «LIBERALIDAD DE LAS ARTES»
EN EL VIRREINATO DE LA NUEVA ESPAÑA
EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII*

*The «liberality of the arts» in the viceroyalty of New Spain
in the second half 18th century*

Ligia FERNÁNDEZ FLORES
Universidad Nacional Autónoma de México
lfernandez189@hotmail.com

Fecha de recepción: 19/02/2018
Fecha de aceptación definitiva: 13/02/2019

RESUMEN: Este artículo aborda la problemática de tres gremios en el virreinato de la Nueva España: el de los pintores, el de los figoneros y el de los amoladores durante el siglo XVIII, particularmente la defensa que emprenden por la «liberalidad de las artes», un concepto que en el ámbito novohispano solo había sido empleado por los artistas del pincel y que, a raíz de la localización de dos documentos, se puede constatar que se convirtió en un argumento empleado también por los miembros de otros gremios no relacionados con las artes como el de figoneros y amoladores al momento de defender sus respectivos oficios para adquirir un estatus social que les permitiera encumbrarse por encima de los oficios considerados «manuales».

Palabras clave: «liberalidad de las artes»; organización gremial; gremios Nueva España; amoladores; figoneros, pintores.

* La información que se recoge en este artículo se encuentra en mi tesis doctoral ya que sirvió para problematizar en torno a los conflictos gremiales y la postura del artista novohispano Francisco Martínez con relación a su trabajo como pintor, dorador, retablista, diseñador y proyectista de arquitectura efímera.

ABSTRACT: This article studies the labor problems of three guilds: painters, *figoneros* (keeper of an eating house) and the *amoladores* (grinders) in Mexico City, capital of the Viceroyalty of New Spain during the first half of 18th century. The defense of the liberality of the arts is particularly emphasized as an ideological topic used mainly by painters and other artist; however, as a result of the location of two documents, it can be verified that it became an argument used also by the members of other guilds. In this sense, it is analyzed how this concept becomes an argument to defend their respective professions in order to achieve better economic benefits and to acquire a social status that would allow them to rise above the trades considered «manual».

Key words: «liberality of the arts»; guilds in New Spain; Guild organization; grinders; *figoneros* (keeper of an eating house), painters.

El 14 de julio de 1753 un grupo de once pintores, tres grabadores y un arquitecto presentaron una solicitud al virrey de la Nueva España Juan Francisco Güemes y Horcasitas, conde de Revillagigedo, para que prohibiera que los individuos que no fueran «profesores» en dichas artes pudieran tener obradores relacionados con los oficios del pincel y el buril; asimismo, pidieron que no se admitieran aprendices de calidad étnica inferior¹. Aunque en la práctica los pintores de la Ciudad de México habían logrado escindirse de un gremio², ante las autoridades y la sociedad misma no dejaban de percibirse como un grupo de especialistas cuyo trabajo seguía siendo ajeno a las artes liberales, por lo que la distinción entre su

1 RAMÍREZ MONTES, Mina. «En defensa de la pintura. Ciudad de México, 1753». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 2001, XXIII, 78, p. 111. Respecto a esta última solicitud, hacer referencia a una condición racial que antepone el color de piel al talento, paradójicamente sería un argumento contrario al carácter intelectual con el que estos artistas pretendían asociar su profesión. En este sentido, a la estructura altamente jerarquizada de la sociedad novohispana (que al igual que su contraparte peninsular también era un indicativo económico), se le agrega el componente étnico, siempre presente en el ámbito americano; por lo tanto, no deja de existir la carga racial y es indudable que su importancia va mucho más lejos del problema que implica distinguir entre los capacitados para ejercer un trabajo y su condición étnica, aspectos que no deberían tener relación alguna pues no había justificación para vincularlos, por lo que estaríamos ante una de las muchas contradicciones que caracterizaron a la sociedad novohispana.

2. En el ámbito virreinal novohispano, los oficios de pintor y dorador estaban agrupados en un mismo gremio, ya que ambos se relacionaban con trabajos de policromía. Respecto a su formación, las Ordenanzas de 1557 y las de 1686-1687 estipulaban cuáles eran los conocimientos teóricos y las destrezas manuales que debían tener los practicantes de cada uno de ellos. En este sentido, en las primeras Ordenanzas los pintores estaban divididos por especialidades, referidas como imagineros, doradores, fresquistas y sargueros, división que desaparece en la reforma del siglo XVII. TOUSSAINT, Manuel. *Pintura colonial en México*. 5.ª edición. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990, p. 224. RUIZ GOMAR, Rogelio. «El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España». En VARGAS LUGO, Elisa y CURIEL, Gustavo (coords.). *Juan Correa. Su vida y su obra. Cuerpo de documentos, tomo III*. 1.ª edición. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1991, pp. 208-213.

práctica profesional y las de los artesanos no quedaba del todo definida. Frente a esta situación, los artistas se vieron en la necesidad de discurrir en torno a temas tan importantes como la liberalidad e ingenuidad de su arte, con el fin de legitimar su estatus social y profesional. Entre sus numerosos argumentos, destacan los siguientes que refieren la importancia de sus respectivos campos artísticos:

Porque estos artes son liberales, científicos, ingenuos, y nobles y han merecido ser ocupación de reyes y príncipes y algunos señores monarcas de España han tenido el recreo del dibujo por desahogo de las fatigas del gobierno, de que hay ejemplos aún en nuestro siglo. Y no envilece a los profesores el interés de la obra: porque aún por el fin de conseguir ese interés ejercitan sin censura empleo tan honesto los religiosos, y clérigos sacerdotes, y lo han ejercitado caballeros ilustres y de órdenes militares [...] Hállanse estos artes en paralelo con los de la elocuencia, poesía e historia, pues persuaden, deleitan y recuerdan, y se enlazan con los de la anatomía, simetría, perspectiva y otras facultades matemáticas; entre los griegos se prohibieron estos artes a los esclavos por edicto público, y quedaron reservados a los nobles; y entre los romanos a que los nobles se prohibieron los mecánicos, se permitieron estos artes y los ejercitaron muchos senadores, cónsules y caballeros, y entre ellos el nobilísimo Fabio³.

Como es evidente, la importancia y la validez de esta afirmación, por una parte, conlleva la superioridad intelectual y, por otra, el prestigio, honor y aprecio por una actividad que beneficiaba a todo un grupo de artífices. El destacar los méritos de quienes tenían una sólida formación teórica y práctica frente a quienes denigraban la profesión por carecer de los conocimientos propios de la misma tiene en estos momentos, en el ámbito novohispano, un componente ideológico muy importante, pues implicaba exaltar el perfil intelectual de sus respectivas tareas para ennoblecer y elevar su estatus como individuos practicantes de un arte libre. También se subraya el carácter intelectual que tiene la pintura y las cualidades de quienes la practican: grandeza, dignidad y magnificencia, características que eran deseables en alguien que se definía a sí mismo como profesor. Cuando se enfatizan estos aspectos y se utilizan los argumentos frecuentemente localizados en la tratadística de los siglos XVI y XVII, su profesión adquiere un carácter teórico y en consecuencia se considera impropia de gente servil, solo adecuada para ser practicada por artistas y personas cultivadas.

Aunque estas especulaciones de los maestros novohispanos derivan de las ideas conocidas gracias al tratado de Francisco Pacheco *El arte de la pintura*, particularmente el capítulo IX, titulado «De los nobles y santos que ejercitaron la

3. RAMÍREZ MONTES, Mina. «En defensa...» *op. cit.*, pp. 103-108; *Solicitud de pintores y grabadores al virrey para que los que no están examinados en dichos artes no puedan tener talleres públicos ni secretos*. Archivo Histórico de la Ciudad de México (AHCDMX) (antes Archivo Histórico del Distrito Federal), *Artisanos y Gremios*, t. 381, exp. 6, f. 60.

pintura, y de algunos efectos maravillosos procedidos della⁴, el sentido literario y científico y las alusiones teóricas que sustentan este discurso constituyen una de las manifestaciones más importantes de lo que podemos llamar «pensamiento artístico novohispano», ya que los argumentos para defender el arte y la nobleza de la pintura se habían enriquecido, fortalecido e incluso refinado a partir de la lectura de libros relacionados con las artes, la literatura y la historia. El hecho de utilizar citas tan puntuales procedentes de los tratados más importantes no resta el valor del documento, lo sitúa en el ámbito concreto de la práctica artística novohispana, en el que la conciencia y la percepción de su quehacer son cuestiones centrales del proceso creativo que deben caracterizar su profesión, reforzando con ello la dignidad que le corresponde como un arte liberal.

Después de la defensa emprendida por los pintores y los grabadores para no permitir la intrusión de artistas no calificados en sus ámbitos profesionales, los maestros del pincel no dejaron claudicar sus aspiraciones y decidieron instituir una academia, que de acuerdo con las características de estas corporaciones estaría dedicada a fundamentar y estructurar una serie de postulados y normas, así como el desarrollo de competencias artísticas que les permitieran ejercitar su labor, tanto a nivel teórico como práctico. Su esfuerzo se abocó a unirse para fundar una «academia, sociedad o compañía», cuya autoridad intelectual les podía conferir la posibilidad de regular la actividad artística, asumir permanentemente la dirigencia y la enseñanza de la pintura, orientando y codificando una serie de criterios, valores y normas a través del estudio compartido. Es por ello que el 13 de marzo de 1754 se reúnen y asientan que para que la pintura mereciera la consideración, el aprecio y la distinción de la que era digna por su condición de arte libre, habían procedido a fundar una «academia o sociedad», en la que se reunían dos veces por semana, de tal manera que tanto los pintores como los oficiales y operarios de los talleres de pintura se instruyeran «mediante la corrección de los unos a los otros y de los mayores a los menores, con arreglamiento y doctrina de los autores y escritores de ella, de que hasta la presente han resultado y está resultando todo bien y utilidad, no solamente a los profesores de dicha arte, sino también a la vindicta pública y particulares de ella que la necesitan, para la veneración y respeto de las imágenes de su advocación y devoción⁵. Su aspiración debe ser vista como

4. Cabe señalar que dos de las fuentes que utilizó Pacheco para escribir su capítulo fueron la *Historia Natural* de Plinio y el tratado *De la Pintura*, de Alberti. PACHECO, FRANCISCO [1649]. *El arte de la pintura*. 1.ª edición. Madrid: Cátedra, 1990, pp. 213-233.

5. MOYSSÉN, XAVIER. «La primera Academia de pintura en México». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 1965, IX, 34, pp. 15-29; *Los miembros de la Sociedad y Academia de Pintores otorgan un poder para que en su nombre se solicite el patrocinio real y privilegios similares a los que tiene la academia madrileña*, 13 de marzo de 1754, Archivo Histórico del Archivo General de Notarías de la Ciudad de México (AHAGNCDMX), Notario Andrés Bermúdez de Castro, Notaría 71, vol. 503, fs. numeración moderna 15v.-17v. Existen otros dos documentos referentes a esta academia: el 23 de marzo de 1754 algunos de los pintores se vuelven a reunir y le otorgan un poder a Joseph Vázquez,

un acto de autoafirmación de su arte que busca el reconocimiento social a través de la validación real, de ahí la necesidad de que la corte madrileña no solo acreditara la nueva corporación novohispana, sino que les permitiera obtener todos los privilegios que le habían sido otorgados recientemente a la academia fundada en la capital de la monarquía hispánica, así como ratificar las reglas y constituciones que le darían legitimidad.

Encabezan la solicitud el pintor José de Ibarra, quien se presenta como el artista decano y presidente de la Sociedad y Academia; los religiosos fray Miguel de Herrera, agustino; fray Manuel Domínguez, mercedario; Miguel de Espinosa de los Monteros, maestro mayor del arte de arquitectura y corrector de matemáticas de la academia; Miguel Rudecindo de Contreras, Miguel Cabrera, Juan Patricio Morlete Ruiz, Francisco Antonio Vallejo, todos pintores y correctores de la academia; don Manuel Carcanio, quien también es pintor pero al parecer no es corrector (pues el documento no lo especifica), y el presbítero Francisco Sánchez.

El alegato a favor de la liberalidad de las artes fue un elemento que reforzó los vínculos profesionales que tenían estos artistas y, por supuesto, con la fundación de su academia adoptaron una actitud beligerante para defender sus principios y creencias y fortalecieron una postura de carácter intelectual, por lo que, al parecer, la enseñanza de los principios del arte fue ejercida por los miembros más versados en sus respectivas disciplinas y sus conocimientos se difundieron entre los congregantes. Además del interés por el aprendizaje, quizá el mayor estímulo que recibieron sus adeptos fue la conciencia de poder obtener una mejor posición en la jerarquía social del virreinato que les permitiera alcanzar el justo reconocimiento dentro del marco jurídico rígido y conservador que normaba todas las actividades productivas bajo el sistema gremial. Los artífices que promovieron esta iniciativa formaban parte de estamentos sociales muy diversos y el elemento que les dio cohesión fue el esfuerzo colectivo que significó la conformación de una corporación artística para desarrollar su actividad dentro de un marco institucional más ambicioso.

En este sentido, la «liberalidad de las artes» se convirtió en un postulado recurrente y una aspiración que fue arraigándose en la mentalidad laboral de la primera mitad del siglo XVIII, como fundamento de un proyecto colectivo vinculado hacia un nuevo pensamiento, en el que participaron individuos practicantes de distintas profesiones con el objetivo común de emular a las artes liberales a fin de propiciar un mayor conocimiento de sus respectivas actividades y por ende obtener el merecido reconocimiento por su trabajo. Esta actitud intelectual, como modelo de referencia, es un fenómeno que pudo generalizarse en el virreinato

para tramitar cualquier asunto a favor del noble arte de la pintura, sin exceder la cantidad de trescientos pesos. Nuevamente lo harán el 21 de enero de 1755 para otorgar un poder general a Bartolomé Solano, procurador de los del número de la Audiencia y Cancillería Real de la Nueva España, para que los represente en todos los pleitos, causas y negocios en la corte de Madrid.

gracias a una nueva visión progresista que ya no aceptaba el modelo estático de agrupación que caracterizaba a la organización gremial. Por ello, creo importante señalar que, al igual que en España, las ideas sobre la liberalidad del arte se desarrollaron en diversos campos que no quedaron restringidos al de las llamadas artes mayores y en el que se muestra la voluntad de muchos sectores productivos de ponderar la importancia social de sus ocupaciones.

En el caso de los artistas del pincel, creemos que existió una clara intención de desarrollar unos postulados teóricos y generar una práctica consecuente con ellos, aunque en la realidad hayan sido más prácticos que especulativos. Pese a ello, los alegatos en torno a la liberalidad de su arte y sus intentos por acceder a un marco institucional más incluyente son aislados y aun cuando se ha avanzado mucho en la investigación documental en archivos españoles y mexicanos, todavía no se han encontrado testimonios documentales que atestigüen el conocimiento de estas iniciativas de los pintores novohispanos por parte de las autoridades españolas tanto en la capital del virreinato como en la Corte. De hecho, el conocimiento que tenemos de dicha «academia» es prácticamente nulo pues solo se puede inferir su funcionamiento a partir de lo expresado en el documento que hemos mencionado con anterioridad, por lo que no estamos en condiciones de afirmar que haya continuado funcionando aun sin el reconocimiento de las autoridades. Incluso es probable que se haya disuelto en 1756 a la muerte de José de Ibarra, su principal promotor.

En efecto, quizá la academia declinó por factores de tipo económico o por la falta de apoyo de parte de las autoridades virreinales, tras el fallido intento por conseguir la ratificación de sus estatutos en la Corte madrileña. Pero también es factible que las necesidades cotidianas y los proyectos personales de todos sus miembros hayan imperado sobre la iniciativa de concretar y consolidar una academia, por lo que al carecer de un proyecto colectivo común de largo aliento hayan prevalecido las individualidades.

Aunque no se cuenta con información documental que refiera la continuidad de esta sociedad, llama la atención que en 1768 nuevamente un grupo de pintores pretenda instaurar en Nueva España una academia de pintura y escultura que, al parecer, tampoco prosperó, de tal manera que la institución oficial de una academia en el virreinato tuvo que esperar hasta 1785, cuando fue instaurada la Real Academia de las Tres Nobles de San Carlos a semejanza de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. No obstante, consideramos que la intención de fundar un establecimiento permanente desde 1754⁶ es un hecho muy significativo

6. Tenemos noticias de que, anterior a esa fecha, los hermanos Juan y Nicolás Rodríguez Juárez habían logrado establecer una academia, aunque se desconoce todo lo referente a su funcionamiento. FERNÁNDEZ FLORES, Ligia Alethia. *El pintor y dorador Francisco Martínez (ca. 1692-1758)*. Tesis de doctorado en Historia del Arte. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017,, pp. 141-152.

pues representó para los pintores novohispanos un proyecto basado en el modelo de perfeccionamiento para la formación intelectual de los discípulos, sustentado en la voluntad de los profesores de aportar sus conocimientos y experiencia, adoptando y desarrollando estructuras que promovieran la colaboración y la capacitación de manera individual y grupal, responsabilidad que debían compartir todos sus miembros.

1. FIGONEROS Y AMOLADORES EN DEFENSA DE LA «LIBERALIDAD DE LAS ARTES»

Juan Manuel de San Vicente en la *Exacta descripción de la magnífica corte mexicana...* [1768] expresó su admiración por la cantidad y variedad de mercaderías tanto del país como del extranjero que se comerciaban en la Plaza Mayor de la capital novohispana. Llama la atención del cronista la riqueza y diversidad de los artículos, ya que, además de alhajas, ajuares domésticos, instrumentos musicales, loza, comida, dulces y refrescos, también se podían adquirir «[...] instrumentos para el uso de todos los *artes liberales y mecánicos*; [...] pinturas y esculturas, así de imágenes como de las famosas historias y fábulas; armas de todos géneros, ofensivas y defensivas; libros de muchos idiomas, artes y ciencias [...]»⁷.

A partir de lo expresado por el cronista queda claro que, en la segunda mitad del siglo XVIII, en la Nueva España prevalecía la añeja división de las profesiones en liberales y mecánicas, razón por la cual la discusión sobre la «liberalidad de las artes» continuaba siendo vigente (particularmente entre individuos vinculados con las disciplinas artísticas), cuando en otros lugares de Europa ya se había superado la querrela. No obstante, para determinar los diversos matices con los que pudo el concepto ser empleado, es necesario un estudio casuístico que permita entender las circunstancias y razones que propiciaron su continuidad en el ámbito virreinal. En este sentido, Julián Gállego refiere que en España:

Las artes liberales han perdido, en el Setecientos sus fronteras. Dou cita entre los profesores de esas artes a los «boticarios y albeytares» aunque éstos fuesen herradores, y esto amparado por una Real Cédula de 22 de diciembre de 1739 [...] Vamos viendo, en todo caso, cómo se pierden aquellas clasificaciones entre artes nobles y artes viles, precisamente cuando los pintores empezaban a ser admitidos entre los profesores de las primeras⁸.

7. SAN VICENTE, Juan Manuel de. *Exacta descripción de la magnífica corte mexicana, cabeza del nuevo americano mundo, significada por sus esenciales partes, para el bastante conocimiento de su grandeza*. Editado por RUBIAL GARCÍA, Antonio. *La ciudad de México en el siglo XVIII (1690-1780). Tres crónicas*. 1.ª edición. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, 1990, pp. 131-181. En su prólogo, Juan Manuel de San Vicente menciona que la crónica la escribió en 1768. Las cursivas son mías.

8. GÁLLEGO, Julián. *El pintor: de artesano a artista*. España: Diputación Provincial de Granada, 1996, p. 189.

El mismo autor refiere que a principios del siglo XIX, el jurista Lorenzo Dou y Bassols, encargado de recopilar las ideas y disposiciones legales del siglo XVIII, en sus *Instituciones* dice que los nobles:

«a más del ejercicio de las armas, se consideran propios a las nobles artes... el diseño, la pintura, la arquitectura, la geometría, la música y el manejo del caballo [...]». Vemos que la opinión de Dou no difiere mucho de la de Saavedra Fajardo, y que representa un retroceso respecto a la expresada en *El Cortigiano* por Castiglione. Dou, que separa el diseño de la pintura, pone a ambos entre los ejercicios para recreo y diversión de la nobleza, aparte de los estudios y ocupaciones *serios*. Verdad es que, para consuelo del arte de la pintura, coloca en la misma mísera situación a otras de antaño consideradas altas y liberales, como la geometría, la música y la arquitectura, codo con codo con la equitación, que, ni aun en los tiempos en que este arte era casi privilegio real [...] había sido puesto tan alto⁹.

En el México dieciochesco, el hecho de hacer patente la «liberalidad de las artes» entre individuos que practicaban oficios que no estaban relacionados directamente con las artes mayores, parece basarse en supuestos teóricos y en implicaciones legales semejantes a las expresadas por Dou con respecto a la inclusión de los boticarios y los albéitares entre las artes liberales en la España contemporánea, por lo que podemos inferir la existencia de un sustrato ideológico común, en donde el empleo del concepto sufrió un proceso de imitación, adaptación y apropiación por parte de las distintas corporaciones gremiales en su continua búsqueda de reconocimiento social. A este respecto, publicaciones recientes señalan que el interés por estudiar los oficios artesanales en las sociedades preindustriales desde distintas perspectivas metodológicas ha propiciado un acercamiento entre la historia social, económica y cultural. En consecuencia, se han podido plantear nuevas propuestas de interpretación a temas y problemas cuya complejidad no puede ser simplificada, ya que «el análisis de oficios y trabajadores específicos ofrece los matices necesarios para contrastar las generalizaciones relativas al artesanado, y abre la puerta para observar los límites o fisuras de un orden corporativo que se ha definido rígido, jerárquico, particularista, excluyente y punitivo»¹⁰. Queda claro que, por la complejidad del problema, es necesaria una aproximación transversal en donde el análisis del concepto de la «liberalidad de las artes» sea aplicado a los artífices de distintas profesiones y actividades, quienes al ser partícipes de un mismo sistema de creencias y vigencias compartieron intereses y actitudes afines sobre el carácter de sus respectivas artes y su papel dentro de la sociedad.

Acorde con lo anterior y a partir del análisis de dos estudios de caso, considero que, en el ámbito novohispano, «la liberalidad de las artes» pudo convertirse en una categoría ideológica relativamente generalizada que formó parte de un

9. GÁLLEGO, Julián. *El pintor...*, *op. cit.*, p. 187.

10. JIMÉNEZ MENESES, Orián; PÉREZ TOLEDO, Sonia y LANE, Kris. «Artistas y artesanos en las sociedades preindustriales de Hispanoamérica, siglos XVI-XVIII». *Historia y Sociedad*, 2018, 35, pp. 24-25.

sistema de valores compartido por «artistas» y «productores», ya que fue aducido y esgrimido como exégesis teórica para sustentar una serie de argumentos que pudieron haber circulado en la capital virreinal y significado una elemental fuente de inspiración, poniendo de manifiesto el esfuerzo desarrollado por los miembros de algunos gremios para conjuntar teoría y práctica, experiencia y conocimiento, tradición y modernidad. Acorde con ello, el uso del concepto no fue exclusivo de los artistas del pincel y del buril, ya que respondió a una serie de paralelismos existentes en otros gremios y fue la expresión de una nueva interpretación de las funciones y actividades profesionales, destacando su valor intrínseco a partir de un ejercicio que pretendía ser especulativo.

Asimismo, en los ejemplos que revisaremos a continuación, se podrá percibir un modo de concebir y de ejecutar, de pensar y de actuar ante una problemática cuya trascendencia laboral fue muy importante, ya que hablamos de una serie de relaciones dialécticas, en donde las ideas compartidas en la mentalidad de la época eran reconocibles y homologables entre los distintos sectores de la sociedad. Si se toma en cuenta la información que aporta la documentación en torno al problema de la liberalidad de la pintura y se confronta con los documentos que a continuación revisaremos, queda muy claro que entre los artistas de la época y los practicantes de otros oficios existió una serie de coincidencias derivadas de un sustrato ideológico común, por lo que se puede suponer que no fue exclusivo de los maestros dedicados a ejercer un oficio artístico. Por ello, el concepto de la «liberalidad de las artes» se convirtió en un referente cultural, incluso al igual que en la propia España, se convirtió en un tópico, al ser empleado por otros sectores de la sociedad, los cuales también tuvieron intereses, preocupaciones y objetivos afines.

En este sentido, todas estas similitudes forman parte del sistema de creencias y vigencias de la generación; una serie de valores que reflejan actitudes y convicciones de un grupo social que vive y desarrolla sus actividades en un época y entorno geográfico determinado. Siendo todos ellos coetáneos, al haber nacido en un mismo rango de años, comparten una serie de elementos sociales, culturales y económicos característicos del medio en el cual viven y practican su profesión y que en conjunto les proporcionan un sentido de pertenencia e identidad. Así, la insistencia y persistencia de varios sectores deseosos de obtener un reconocimiento a través de alegatos de carácter «intelectual» puede apreciarse a partir de los siguientes ejemplos que nos permitirán ubicar las iniciativas de los pintores en un contexto sociocultural más amplio.

El 4 de mayo de 1751, Marcos Joseph Luzero, dueño de figón¹¹ en la calle de San Francisco, se presentó ante las autoridades del Cabildo de la Ciudad de

11. De acuerdo con las definiciones de Martín Alonso y que corresponden al problema que abordamos, el figón era: «Casa donde se guisan y venden cosas ordinarias de comer. [...] Tienda de lona improvisada en las ferias o romerías donde comen los romeros o los feriantes». ALONSO, Martín.

México, solicitando que se constituyera un gremio y se emitieran ordenanzas para dicho oficio, separándose del gremio de los pasteleros, en el cual se encontraban incluidos¹². La querrela se había suscitado porque los figoneros debían contribuir con la cuota anual para pagar el paso del Santo Ángel¹³ el viernes de cuaresma, aunque los pasteleros, por estar constituidos en gremio, estaban encargados de organizarlo, mientras que los figoneros se encontraban en una situación subordinada. Para defender su postura, don Marcos recurrió a una serie de argumentos en donde demostraba la importancia de su profesión, apartándolo de los aspectos serviles y resignificándolo con los valores de una instrucción esmerada para el beneficio de la sociedad, señalando que «como es un *arte liberal* el de figonero, el crecido número que había de ellos, pues cualquiera abría su figón sin el conocimiento de cocina y otras muchas obras y distintas masas, siendo esto en contra del público y por la impericia, aun de hombres como mujeres tenían, *se originaban graves enfermedades*»¹⁴. En este sentido y para sustentar sus argumentos, el figonero recurre al principio de autoridad manifestando que varios autores se ocuparon del tema alimenticio, «por lo preciso e indispensable que era este arte»¹⁵.

Enciclopedia del Idioma. Diccionario histórico y moderno de la lengua española (siglos XII al XX). Etimológico, tecnológico, regional e hispanoamericano. México: Aguilar, 1988, t. II, p. 1996.

12. *Los maestros figoneros solicitan al cabildo de la Ciudad de México poder constituir un gremio independiente*, 4 de mayo de 1751, AHCDMX, Ayuntamiento, *Artisanos y Gremios*, vol. 381, exp. 2, fs. 76 r.-82 r. [fojas con numeración modernizada]. A menos que se indique lo contrario, las citas de este documento provienen del ramo y expediente consignado, por lo que solo anotaré el número de foja para evitar repeticiones.

13. A principios del siglo XVIII, el Ayuntamiento de la Ciudad de México determinó que aquellos gremios que no tenían cofradías participaran en las fiestas religiosas portando al arcángel Gabriel con diferentes símbolos de la Pasión. Véase CASTRO GUTIÉRREZ, Felipe. *La extinción de la artesanía gremial*. 1.ª edición. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1986, p. 44. El mismo autor afirma que los gremios estaban obligados a participar en las festividades públicas y los gastos para el paso del Santo Ángel se dividían entre los artesanos miembros del gremio. CASTRO GUTIÉRREZ, Felipe. *La extinción...*, *op. cit.*, p. 45.

14. A este respecto, conviene traer a colación la siguiente noticia que refiere Juan Luis SUÁREZ GRANDA en su estudio preliminar al libro del cocinero italiano Bartolomeo Scappi: «En otros tiempos los tratados de cocina eran conocidos como *dispensarios*, nombre de establecimiento hospitalario, y la palabra *receta* la comparten también como se sabe cocina y medicina. Ello nos pone ante la evidencia de que los orígenes de la cultura de lo que Montaigne llamaba *science de gueule* (“ciencia del paladar, o del pico”) integran un componente medicinal, relacionado con el placer y también con la salud, por lo que son campos que viven en la proximidad». *Del arte de cocinar. Obra del maestro Bartolomeo Scappi, cocinero privado del papa Pío V*, [1570]. Traducción, notas y glosario de Raffaello Dal Col y Juan Luis Gutiérrez Granda. «Estudio preliminar» de Juan Luis Suárez Granda. España: Ediciones Trea, 2004, p. 42. Las cursivas son del autor.

15. F. 76r. y v. Se recomienda ampliamente la consulta del «Estudio preliminar» realizado por Suárez Granda para la edición del libro de Bartolomeo Scappi, ya que en el su autor menciona los libros de cocina más utilizados en la Península Ibérica, como los de Ruperto de Nola (escrito ca. 1460, primer libro de cocina editado en España en 1520, *Llibre del Coch* y 1525, *Arte de guisados*), Bartolomeo Scappi (1570) y Diego Granado Maldonado (1599). Este último, cocinero español, tradujo y adaptó fragmentariamente en su *Libro del arte de cozina* algunas partes y numerosas recetas de los dos

No es fortuito que los figoneros quisieran constituirse en gremio, si tomamos en consideración –gracias a la documentación localizada por Felipe Castro Gutiérrez–, que durante esos años la agrupación de los pasteleros estaba en plena decadencia. De acuerdo con el autor, en 1743 el gremio lo conformaban siete personas, quienes declararon que se encontraban «sumamente pobres y deteriorados con la continuación de veedores todos los años seguidos... por no haber en quien poner el cargo del paso del Ángel y demás de nuestra obligación». De hecho, Gutiérrez señala que muchos individuos se negaron a asumir el cargo de veedores, ya que en diferentes ocasiones tuvieron que costear el pago de las festividades de su propio peculio, además de quejarse ante las autoridades de que perdían mucho tiempo en la recolección de las cuotas entre sus compañeros de gremio y en consecuencia descuidaban sus talleres en detrimento de sus propias actividades¹⁶. En este sentido, expusieron ante la autoridad que había numerosas «casas del trato» y sus propietarios (quizá se refiera a los dueños de figones) se negaban a examinarse para no tener que cubrir las cuotas por este concepto ni asumir ningún tipo de responsabilidad. A tal grado llegó el declive y la desesperación de los pasteleros que en 1750 un oficial fue obligado a examinarse y, contra su voluntad, lo eligieron veedor¹⁷.

Estas razones de tipo económico y corporativo permiten entender nuevamente que las circunstancias particulares y las necesidades de los distintos sectores productivos incidieron en la conformación de un sistema de valores, como parte integral de las posturas ideológicas de la época. Por ello, al presentar como argumento principal un aspecto de carácter intelectual, los figoneros apelaron al conocimiento y al progreso que habían adquirido en el ejercicio de sus funciones en el campo de la gastronomía. Así pues, la referencia a la liberalidad del arte no implicó necesariamente la cabal comprensión de un pensamiento especulativo basado en postulados teóricos como el que esgrimían los pintores, pero sí una aceptación implícita de ciertos principios dentro de un ambiente intelectual, que muy probablemente fue accesible a otros sectores laborales.

Aunque no precisaron el nombre de ninguna autoridad en la materia, no deja de ser significativo que estos maestros sustentaran sus argumentos en lo que al igual que lo habían hecho los pintores y arquitectos «han escrito varios autores, por lo preciso e indispensable que era este arte», por lo que la adecuada

anteriores. A estos autores podemos agregar a Domingo Hernández de Maceras y a Francisco Martínez Motiño, cocinero mayor, quien sirvió a los reyes Felipe II, Felipe III y Felipe IV. No sabemos cuál fue la difusión de estos autores en el ámbito virreinal, aunque por las afirmaciones de Marcos Luzero no dudamos de que debieron circular en diversos sectores de la sociedad novohispana.

16. CASTRO GUTIÉRREZ, Felipe. *La extinción...*, *op. cit.*, p. 45.

17. CASTRO GUTIÉRREZ, Felipe. *La extinción...*, *op. cit.*, p. 46. Todas las referencias documentales citadas por el investigador proceden del Archivo Histórico del Distrito Federal, por lo que el autor lo cita como AAMex, v. 381, *Artesanos. Gremios*, leg. 1, exp. 2. Actualmente el repositorio es Archivo Histórico de la Ciudad de México.

formación era una consecuencia lógica de una necesidad práctica. Por ello, el maestro Luzero continuó su disquisición afirmando que se necesitaba conformar un gremio con sus respectivas ordenanzas, tener obradores o tiendas públicas y presentar su carta de examen, que no solo los acreditaría como «especialistas» para ejercer una actividad, sino también les permitiría perfeccionar su instrucción culinaria, particularmente porque incidía en la «utilidad común» y, sobre todo, en la «perfección de su ejercicio».

Con relación a estos postulados, para Benito Jerónimo Feijoo, autor muy conocido en la Nueva España y cuyas obras formaron parte de las bibliotecas de importantes artistas como el arquitecto José Eduardo de Herrera (ca. 1690-1758), la utilidad de las artes merecía un gran aprecio porque permitían preservar en el ser humano la capacidad de perfeccionar las cosas y al hacerlo se perfeccionaba a sí mismo, pues si el trabajo ennoblecía al hombre, el arte era producto de hombres virtuosos. Pero también el principio del bien común o de la utilidad pública estaba vinculado con la intervención de la autoridad y su relación con las leyes y el gobierno. A este respecto, José Enrique Covarrubias señala que «Lo decisivo de esta utilidad, según el esquema de Feijoo, es que supone [...] una conducta humana amoldada a lo probable y no sólo a lo necesario [...] Feijoo hace ver, por tanto, que lo bueno y útil van siempre de la mano»¹⁸.

Relacionado con lo anterior, los figoneros también solicitaron que se reconociera la diferencia de las viandas preparadas en sus establecimientos, pues las comidas que guisaban las mujeres en las cocinas de sus casas consistían principalmente en cocidos (conocido como olla)¹⁹ y otros alimentos «de la tierra» que generalmente consumían los sectores más pobres de la sociedad. A decir de Luzero, los nuevos figones se distinguirían de las cocinas y puestos ambulantes elaborando «pastelones y comidas de moda». Con relación a esta última afirmación, podemos

18. COVARRUBIAS, José Enrique. *En busca del hombre útil. Un estudio comparativo del utilitarismo neomercantilista en México y Europa, 1748-1833*. 1.ª edición. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2005, p. 195. Para un análisis pormenorizado del trasfondo filosófico y moral de la «utilidad pública» y la «utilidad común» desarrollado por los pensadores más importantes en esos años, se recomienda la consulta de la obra de Covarrubias.

19. De acuerdo con Suárez, en España se cocinaba un platillo denominado «olla podrida», incluso mencionado en la literatura de la época. El potaje se preparaba con caldo, legumbres, verduras y carnes, a decir del autor «Olla podrida y cocido son platos más copiosos que refinados [...] En la Europa del Renacimiento, debía de ser el plato español por antonomasia, famoso por lo inquietante de su nombre (¿cómo comerse la podredumbre?) y por la variedad y riqueza alimenticia de sus ingredientes». *Del arte de cocinar...*, *op. cit.*, pp. 26-28. Tanto Ruperto de Nola como Bartolomeo Scappi la incluyeron en sus respectivos recetarios. No sería extraño que este guisado se hubiera incorporado como parte de la dieta de los novohispanos desde épocas muy tempranas y fuera adaptado rápidamente como un platillo de los sectores más desprotegidos. Cabe señalar que, en España, los cristianos le dieron el nombre de «olla podrida» a los guisos árabes. PILCHER, Jeffrey M. «Vivan los tamales». *La comida y la construcción de la identidad mexicana*. 1.ª edición. México: Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social, Ediciones de la Reina Roja, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001, pp. 55 y ss.

señalar que contamos con ejemplos muy ilustrativos del alto grado de refinamiento que desde el siglo XVI alcanzó el arte de la cocina en el ámbito virreinal, a través de los espléndidos artículos de Gustavo Curiel, quien refiere «el alarde sibarita y culinario» de dos eventos conmemorativos: la celebración por la paz de Aguas Muertas en 1538 y los festejos con motivo de la entrada del virrey Juan Francisco de la Cerda, Leyba y Lama, marqués de Leyba y de Ladrada, conde de Baños en 1660²⁰. En este último artículo, el investigador incluyó noticias documentales que refieren el tipo de productos con los que se prepararon los exquisitos guisos, así como el nombre de los maestros comisionados para su elaboración; del mismo modo, el autor refiere que «Fue común en las recepciones de virreyes en Chapultepec servir 12 principios de entrada, seguidos de 24 platos principales y, para rematar, 12 postres»²¹. Otro ejemplo del talento y la ostentación culinaria del virreinato americano se encuentra registrado con motivo de la entrada del arzobispo Alonso Núñez de Haro y Peralta a la ciudad de Puebla en 1772. De acuerdo con lo referido por Alicia Bazarte, en el palacio arzobispal de dicha ciudad se prepararon para el banquete del día de la consagración alrededor de cincuenta platillos y *suculenta repostería, en donde destacaba la reproducción de la catedral metropolitana «con sus fieles tan bien hechos en alfeñique, que parecía que de un momento a otro se iban a mover»*. También elaboraron diez ángeles de jamoncillos de vara y media de alto y cinco custodias. A decir de la autora, «eran tantas y tantas figuras, que más parecía una tienda de porcelanas que una repostería»²².

Con estos antecedentes, es posible suponer que la propuesta de los figoneros se basó en la consideración de que sus conocimientos y amplia experiencia les permitían ejercer de manera independiente un oficio que seguramente practicaban, pero que no les estaba reconocido como a los pasteleros. Además de estos aspectos, en sus argumentos también se encuentra implícita una actitud vinculada con su preparación «intelectual» en el *arte culinario*, es decir, la autoridad que les confería una educación especial, asumida y valorada como un elemento relacionado con la creatividad y la consideración de una buena costumbre social. Por ello, insisten en diferenciar socialmente ambas categorías de trabajadores (los de tienda

20. CURIEL, Gustavo. «Fiesta, teatro, historia y mitología: las celebraciones por la paz de Aguas Muertas y el ajuar renacentista de Hernán Cortés». En ESTRADA DE GERLERO, Elena (ed.). *El arte y la vida cotidiana. XVI Coloquio Internacional de Historia del Arte*. 1.ª edición. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995, pp. 95-124. CURIEL, Gustavo. «Fiestas para un virrey. La entrada triunfal a la Ciudad de México del Conde de Baños. El caso de un patrocinio oficial. 1660». En CURIEL, Gustavo (ed.). *Patrocinio, colección y circulación de las artes. XX Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997, pp. 155-193.

21. CURIEL, Gustavo. «Fiestas para un virrey...», *op. cit.*, p. 180.

22. BAZARTE MARTÍNEZ, Alicia. *Un acercamiento a la comida novohispana*. 2.ª edición. México: Instituto Politécnico Nacional, 2007, p. 99. Agradezco la noticia al doctor Gustavo Curiel, investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, quien gentilmente también me facilitó una copia de este libro. Las cursivas son mías.

pública y los que venden en las calles) a través del prestigio corporativo de la institución gremial. Luzero reiteró su petición, proponiendo al Ayuntamiento que aquellos que no estuvieran examinados no pudieran tener tienda pública; por otra parte, asumió una postura absolutamente incluyente, al aceptar que las mujeres fueran incorporadas al gremio de figoneros, siguiendo las reglas y las ordenanzas respectivas, presentando los exámenes que las acreditaran para abrir su tienda pública y ofrecer las comidas de moda, si bien por su condición, no podrían aspirar al cargo de «veedoras» dentro del gremio²³.

Con respecto al papel que tuvo la mujer en las actividades productivas, es sabido que frecuentemente se excluyó al sexo femenino de las prácticas gremiales. No obstante, Pilar Gonzalbo y otras autoras han demostrado que su participación fue más activa de lo que generalmente se piensa, ya que especialmente españolas y criollas asumieron la dirección y el control de la producción y manufactura en determinadas actividades vinculadas con diferentes ramos. A decir de la autora, solo necesitaron los rudimentos básicos de lectura, escritura y matemáticas para dirigir un taller, tienda u obraje, por lo que «[...] En la regulación del trabajo gremial se encuentran pocas disposiciones relativas a mujeres; es probable que se rigiera más por la costumbre que por normas legales»²⁴.

Es interesante comprobar que la preocupación por la educación femenina abarcó y favoreció antiguas prácticas con una nueva orientación, ya que la instrucción de las mujeres se convirtió en un eficaz instrumento para el bien común. En este sentido, contamos con algunas referencias que lo ilustran, por ejemplo, en un intento por inculcar sólidamente los conocimientos necesarios, en 1750 se imprimió en Madrid una *Cartilla* para que las mujeres que ejercían el oficio de parteras pudieran instruirse adecuadamente en dicho arte²⁵. En el proemio, el cirujano don

23. Fs. 78v.-79r. El 28 de junio de 1751, las autoridades virreinales aprobaron formalmente la constitución del gremio de figoneros, nombrando por «veedores primarios del nuevo arte» a Marcos Joseph Luzero y Juan Baptista, quienes serían los encargados de formar las ordenanzas del arte.

24. GONZALBO AIZPURU, Pilar. *Las mujeres en la Nueva España. Educación y vida cotidiana*. 1.^a edición. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 1987, pp. 119-120. De acuerdo con la autora «Hubo también algunos oficios exclusivos de mujeres, igualmente sujetos a las ordenanzas gremiales; así pues, las hiladoras de seda, tejedoras de lana, seda, hilo y algodón, confiteras, dulceras y cocineras, azotadoras de sombreros, agujeteras y clavadoras de cintas, zurradoras, cereras se desempeñaban en estos y en algunos otros oficios». Se recomienda ampliamente la lectura del capítulo 6: «El entrenamiento para el trabajo», pp. 113-125.

25. Reproduzco el título completo del libro y respeto la ortografía original en las citas: *Cartilla nueva, útil, y necesaria para instruirse las Matronas, que vulgarmente se llaman Comadres, en el oficio de Parrear*. Mandada hacer por el Real Tribunal del Protho-Medicato, al doctor Don Antonio Medina, Medico de los Reales Hospitales, de la Real Familia de la Reyna nuestra Señora, y Examinador del mismo Tribunal. En Madrid: En la Oficina de Antonio Sanz, Impresor del Rey N.S. y su Real Consejo. Año de 1750. Agradezco al doctor Oscar Flores Flores, investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, el haberme comunicado la noticia de este impreso y facilitarme una copia digitalizada de la *Cartilla*. Cabe destacar que la incluyo a manera de ejemplo, puesto que se encuentra registrada en la biblioteca del arquitecto José Eduardo de Herrera. FLORES FLORES, Oscar Humberto. *El*

Antonio Medina, médico de los Reales Hospitales de la corte madrileña y autor de la cartilla, advirtió lo siguiente. «P. Què se debe entender por Arte de Partear? R. Aquella doctrinal *instrucción*, que enseña las cosas necesarias para el conocimiento del objeto de este Arte; y un *methodo* para dirigirlo, y socorrerlo en los trabajos, y riesgos de sus partos»²⁶. Además de lo anterior, el médico recurre a la autoridad de los autores clásicos para fundamentar y validar argumentos vinculados con el progreso de cualquier ciencia o arte y su repercusión en la sociedad, por lo que advierte: «Entre los Historiadores Profanos refiere Higinio, que Agnodice fue acusada, porque exercia el oficio de Partear en trage de hombre; y que declarando su sexo, resolviò el Senado de Athenas, que este util oficio solo fuese permitido à las Mugeres»²⁷.

Redactada en un tono absolutamente pragmático, con un lenguaje claro y sencillo, la cartilla es el reconocimiento oficial hacia lo que se considera una auténtica profesión, ya que destaca la preocupación y la importancia de fomentar y difundir ampliamente un método capaz de orientar el aprendizaje. De esta manera, podemos señalar que todos aquellos que practicaban la medicina en la Nueva España (boticarios, herbolarios, barberos, comadronas, especieros) no cursaban estudios universitarios, salvo los médicos. No obstante, su labor era reconocida por el Tribunal del Protomedicato, institución que entre sus múltiples funciones tenía que avalar y dar a conocer la medicina científica²⁸. Por ello, se advierte que las matronas dedicadas a asistir a las mujeres preñadas debían examinarse en lo teórico y en lo práctico, motivo por el cual se resolvió que sería de gran utilidad estudiar la cartilla, misma que les serviría como un manual de instrucción para el examen y para que pudieran ejercer adecuadamente la profesión. Resulta de gran importancia el método de preguntas y respuestas para facilitar el aprendizaje y se concede igual importancia al ejercicio teórico como al práctico.

No obstante, la incorporación de la mujer en la dirección de los talleres no fue fácil, como lo demuestra en su artículo Rebeca Vanesa García Corzo, al referir el caso de María Gertrudis Gutiérrez Estrada, quien al enviudar y querer hacerse cargo del taller del marido difunto se enfrentó en 1795 al gremio de la seda en su afán por evitar las prohibiciones impuestas a las mujeres en el ámbito laboral textil, a pesar de poder comprobar sus enormes capacidades para lograr, por medio de su trabajo, la solvencia económica para mantener su hogar y a toda su familia. Como bien señala la autora «Gutiérrez Estrada reivindicó, si no una igualdad de condiciones, por lo menos la capacidad de defenderse por sí misma en el ámbito

arquitecto José Eduardo de Herrera (ca. 1690-1758). *Una reflexión sobre la arquitectura novohispana de su tiempo*. Tesis de doctorado en Historia del Arte. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2011, p. 184.

26. *Cartilla...*, *op. cit.*, f. 1.

27. *Cartilla...*, *op. cit.*, s/n/f.

28. RODRÍGUEZ, Martha Eugenia. «La medicina científica y su difusión en Nueva España». *Estudios de Historia Novohispana*, 1992, 12, pp. 181-193.

laboral y distribuir así la carga económica para la cobertura de las necesidades familiares»²⁹.

Por otra parte y a pesar de que en ciertos sectores existía una preocupación por la «utilidad pública» y el «bien común» (como ya lo vimos expresado a través de la solicitud de los figoneros), Lempérière ha documentado que, avanzado el siglo XVIII, la falta de escrúpulos, la malversación de fondos, la impunidad y la venalidad de las autoridades virreinales, particularmente las relacionadas con el Cabildo de la Ciudad de México, impidieron la aplicación práctica de estos preceptos³⁰.

Sin embargo, muestras documentales e impresas como las mencionadas y las que a continuación anotaremos dejan ver, en todo caso, los cambios que se estaban produciendo en una sociedad que transitaba entre la rigidez de algunas normas, los prejuicios sociales y raciales, en contraposición a la propensión por la educación y el ascenso social. Uno de los argumentos más socorridos para tratar de vincularse entre gremios que no practicaban un mismo oficio fue la obligación de asistir con limosnas para sacar al Santo Ángel el viernes y otro tipo de «judiciales diligencias», por lo que de nueva cuenta tenemos el ejemplo de cómo los veedores del gremio de zurradores³¹ acudieron en 1761 ante el Ayuntamiento de la Ciudad de México y expusieron que el escaso número de agremiados y la falta de trabajo no les permitía contribuir con sus estipendios para el paso del Santo Ángel³². Para tratar de remediar esta cuestión, propusieron a las autoridades que formaran parte de su gremio los loceros de lo amarillo y blanco, los amoladores³³ y los tundidores³⁴, de tal manera que la inclusión de estos agremiados les permitiera contribuir con una cuota fija para costear esta obligación. Los amoladores no estuvieron de acuerdo con la petición de los zurradores y acudieron ante la autoridad para oponerse rotundamente a esta

29. GARCÍA CORZO, Rebeca Vanesa. «Industria de la seda y labor femenina a fines del siglo XVIII en la Nueva España: María Gertrudis Gutiérrez Estrada». *Historia y Sociedad*, 2018, 35, p. 211.

30. LEMPÉRIÈRE, Annick. *Entre Dios y el rey: la república. La ciudad de México de los siglos XVI al XIX*. 1.ª edición. México: Fondo de Cultura Económica, 2013, pp. 281-321.

31. *Zurrador*. «El que tiene por oficio zurrar las pieles». *Zurrar*. «Curtir y adobar las pieles quitándoles el pelo». ALONSO, Martín. *Enciclopedia del Idioma...*, op. cit., t. III, p. 4253.

32. Aunque no refiere la fecha, Castro Gutiérrez ejemplifica que el veedor del gremio de zurradores, Juan de Dios Beltrán, se excusó ante la autoridad civil de aceptar nuevamente el cargo de veedor por «haber experimentado el año que lo fui graves y notables perjuicios, no siendo menos los que en éste he experimentado en la recaudación de la limosna del Santo Ángel, pues no cobrándose como no se cobra y es obligación de los maestros, oficiales y demás operarios, me es forzoso el aportar los gastos...». CASTRO GUTIÉRREZ, Felipe. *La extinción...*, op. cit., p. 45.

33. *Amolador*. «Que amuela o sirve para amolar. El que tiene por oficio amolar instrumentos cortantes o punzantes». *Amolar*. «Sacar filo o punta a un arma o instrumento en la muela». ALONSO, Martín. *Enciclopedia del Idioma...*, op. cit., t. I, p. 323. *Muela*. Piedra de asperón (arenisca cuarzosa de cemento silíceo o arcilloso. Se emplea en la construcción, y cuando es de grano fino, en piedras de amolar, p. 537) en forma de disco que haciéndola girar se usa para afilar cualquier clase de herramientas. ALONSO, Martín. *Enciclopedia del Idioma...*, op. cit., t. II, p. 2914.

34. *Tundidor*. «El que tunde los paños». *Tundir*. «Cortar o igualar con tijera el pelo de los paños». ALONSO, Martín. *Enciclopedia del Idioma...*, op. cit., t. III, p. 4069.

pretensión. Así, Juan Hurtado de Mendoza, Francisco de Ortega, Manuel Coronado y Enrique de Medina, en nombre y representación de sus colegas, en tono airado y despectivo, argumentaron lo siguiente:

[los que suscriben] y demás de el *Arte Liberal* de amoladores, vecinos todos de esta Ciudad, en los autos que han introducido los veedores electos de el gremio de zurradores de esta Corte, sobre pretender se agreguen a ellos otros gremios [...] Decimos que hablando con el respeto debido, se ha de servir Vuestra Señoría declarar no deber contestar, ni responder derechamente a lo pedido por dichos veedores y mandar mantenernos en la costumbre anticuada de estar segregados de todo arte y gremio, sin pensión alguna, dándonos testimonio de lo que se determina separa en guarda de nuestro derecho e hijos y demás descendientes [...]»³⁵.

Los amoladores continúan su discurso señalando que el gremio de zurradores era un oficio muy bajo y estaba compuesto por personas de calidad inferior³⁶, motivo por el cual era indigno que las autoridades pretendieran incorporarlos a su gremio, ya que socialmente eran muy distintos, por lo que vuelven a insistir en que su profesión no tenía ningún vínculo «con el *Arte Liberal* que nosotros usamos, y sí lo tiene con los pellegeros que llama la ley; y que a éstos se agregaran y con ellos se unieran, será muy conforme a derecho. Pero con nosotros, por razón de el *Arte Liberal* que ejercemos, no es compatible con un *oficio tan mecánico* como es el de los zurradores». A partir de los argumentos esgrimidos, es comprensible la oposición de los amoladores a esta solicitud, pues como manifiestan en el documento, siempre tuvieron la prebenda de no pertenecer a ningún gremio y, por lo mismo, no estaban sujetos a reglamentaciones ni al pago de impuestos. Por otra parte, tampoco es de extrañar que esgriman la «liberalidad de su arte», particularmente si se considera que resultaba denigrante para ellos aceptar como iguales a personas de tan baja condición, pues entre los amoladores había «hijos sacerdotes y religiosos e hijas casadas con sujetos de distinción».

Con base en todos estos argumentos, conviene recordar que las primeras Ordenanzas del gremio de zurradores fueron otorgadas el 19 de octubre de 1565;

35. *Los veedores del gremio de zurradores solicitan a las autoridades del ayuntamiento se puedan incorporar a su gremio otros oficios*, 1761, AHCDMX, Ayuntamiento, *Artisanos y Gremios*, vol. 381, exp. 7, fs. 75r.-79r. A menos que se indique lo contrario, las citas de este documento provienen del ramo y expediente consignado, por lo que solo anotaré el número de foja para evitar repeticiones.

36. Quizá aquí se refieran a que desde sus orígenes, en las Ordenanzas de 1565, se aceptó «Que por que ay pocos Zurradores, se permite se examinen Españoles, negros, é indios; y por que los vltimos no pueden dar razon tan buena como los Españoles hagan la obra delante de los Veedores, y estando buena les deé Carta de examen». Asimismo, se estipuló que los veedores de este gremio debían visitar los obradores de los curtidores, ya que estos tenían a su servicio [...] negros que zurraran cueros, que los Veedores vicienten las casas, y vsando bien él Oficio, y los den por examinados». BARRIO LORENZOT, Francisco del. *Ordenanzas de gremios de la Nueva España. Compendio de los tres tomos de la compilación nueva de Ordenanzas de la muy Noble, Insigne y muy Leal e Imperial Ciudad de México*. México: Secretaría de Gobernación, Dirección de Talleres Gráficos, 1920, p. 120.

posteriormente en 1571 se realizaron otras que fueron ratificadas hasta 1577 por el virrey don Martín Enriquez de Almanza. De acuerdo con Manuel Carrera Stampa, este gremio y el de cereros y candeleros fueron los únicos que aceptaron que tanto indios como negros formaran parte de su agrupación³⁷. No obstante, aunque los negros y mulatos fueron excluidos en un principio de los oficios, la dinámica social obligó a que fueran incorporados y aceptados en los trabajos en los que españoles e indios participaban activamente³⁸. Sirvan como ejemplo las adiciones a las Ordenanzas de zapateros de 1637 (las primeras fueron emitidas en 1560), en donde se menciona que ningún español, indio, mestizo, mulato o negro podía vender el calzado en la plaza pública, ya que además de que los españoles tenían que estar examinados, también debían ofrecer estas mercancías en sus establecimientos. Por su parte, los indios venderían los zapatos en los tianguis que las autoridades les habían asignado, ubicados en las plazas de San Juan, San Hipólito y Santiago. En caso de contravenir estas disposiciones, las sanciones serían las siguientes: «al Español, que vendiere en la plaza siendo examinado de diez pesos, no lo Siendo Veinte pesos por la primera y por la Segunda doblada. Al indio cincuenta ázotes én la *áldavilla* de la plaza: por la Segunda perdida la obra, como exeda de doze pares que és la cantidad, que se supone pueden beneficiar con su caudal. *Lo mismo se entiende con mulato, mestizo, y negro*»³⁹.

A partir de lo anterior, no es clara la situación jurídica de negros, mulatos, ni mestizos, ni tampoco se especifica en dónde podían vender el calzado que fabricaban. Con estos vacíos jurídicos, se puede entender que numerosos sectores de la población, incluyendo a las castas, estuvieran vinculados a algún taller de españoles o criollos o bien, que ejercían, al igual que los indígenas, el oficio de manera independiente y el producto de su trabajo se debía vender en los tianguis de indios. En las nuevas Ordenanzas de este gremio, confirmadas el 27 de febrero de 1749 por el virrey Juan Francisco Güemes y Horcasitas, ya no se menciona el trabajo de negros, mulatos o mestizos, únicamente se hace alusión a «[...] maestros examinados, ó *personas que por ellos sean puestos*, é indios del Arte, ó mujeres legítimas de estos [...]», pero lo más sorprendente es la aceptación de obradores secretos: «Se les prohíbe á todos los maestros examinados con tiendas publicas, y *óbradores Secretos* de que puedan por ningún caso hacer ni fabricar obra que sea de Badana, sino que sea generalmente de codovan [sic] bien acondicionada [...]»⁴⁰.

Cabe destacar la ambigüedad de la legislación y las prácticas «legales» que permitieron abiertamente la producción en este tipo de establecimientos. Asimismo y

37. CARRERA STAMPA, Manuel. *Los gremios mexicanos. La organización gremial en la Nueva España, 1521-1861*. México: Edición y Distribución Ibero Americana de Publicaciones, S. A., 1954, p. 241. BARRIO LORENZOT, Francisco del. *Ordenanzas de gremios...*, *op. cit.*, pp. 118-122.

38. CARRERA STAMPA, Manuel. *Los gremios mexicanos...*, *op. cit.*, p. 242.

39. BARRIO LORENZOT, Francisco del. *Ordenanzas de gremios...*, *op. cit.*, pp. 112-113.

40. BARRIO LORENZOT, Francisco del. *Ordenanzas de gremios...*, *op. cit.*, p. 116. Las cursivas son mías.

como ha podido documentar Nieto a partir de la revisión y estudio de las cartas de examen en cuatro ciudades virreinales (México, Lima, Puebla de los Ángeles y Cusco), los gremios fueron susceptibles de adaptarse a la estructura social, demográfica y económica de las ciudades, por lo que sus ordenanzas y dinámica interna revelan la integración de distintas condiciones étnicas⁴¹. Queda claro que ante la existencia de una normatividad oficial, en la práctica la sociedad no siempre la acataba, no obstante esta liberalidad también tenía sus propios controles internos pues, ante situaciones concretas que perjudicaban a los agremiados, las ordenanzas eran empleadas no como referente, sino como el estatuto a seguir.

Finalmente, hemos de señalar que el postulado referente a la «liberalidad de las artes» trascendió hasta el siglo XIX, cuando la Academia de San Carlos ya había sido fundada. Así pues, en 1809, los veedores del gremio de algodoneros manifestaron lo siguiente:

Era nuestro oficio en lo anterior tan benéfico y cómodo a los pobres, particularmente indios que usaban nuestros tejidos, cuanto mecánicos; y por eso lo ejercitaban sólo la gente vulgar y estaban sujetos los maestros, y sus oficiales, a los mayoresales de la seda [...] Pero es en el día un *arte liberal* de tanta consideración, uso, viso y lucimiento cuanto es público y notorio; y por eso lo ejercitan muchos de *buen nacimiento*, quienes *ingeniosamente* y con admirables arbitrios han tejido y están adelantando ropa de puro algodón, ancha y finísima, lisa y labrada, que llamamos con el título de jamanes, cotonas, canículas, cordoncillas, y esto mestlado con seda, como también rebozos, tan delicados y famosos por su calidad y hermosura al gusto de la vista, que sin estorbo los visten hasta los comerciantes y personas pudientes de ambos sexos⁴².

Respecto a esta afirmación, Sonia Pérez ha logrado identificar las continuidades existentes en la conciencia artesanal de los trabajadores a fines del siglo XVIII hasta la centuria decimonónica, pues, aunque los gremios fueron abolidos a principios de ese siglo, la autora señala que su estructura pervivió en hábitos y actitudes de tipo laboral, así como en otros aspectos relacionados con la identidad y el orgullo de sus miembros de realizar un «arte» que por sus valores y características se diferenciaba del tan denostado oficio manual⁴³.

41. NIETO SÁNCHEZ, José Antolín. «Gremios artesanos, castas y migraciones en cuatro ciudades coloniales de Latinoamérica». *Historia y Sociedad*, 2018, 35, pp. 171-197.

42. Citado en CASTRO GUTIÉRREZ, Felipe. *La extinción...*, *op. cit.*, pp. 108-109. El autor menciona que el gremio de tejedores de algodón fue creado entre 1756-1765, aunque el oficio ya se practicaba sin estar constituido como gremio.

43. PÉREZ TOLEDO, Sonia. *Los hijos del trabajo. Los artesanos de la Ciudad de México 1780-1853*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, El Colegio de México, 1996.

2. CONCLUSIÓN

Como pudimos observar, el problema de los gremios y las ordenanzas, la importancia de los talleres, la contraposición entre gremio y el papel del artista, los cambios en la concepción de su labor profesional y el debate que se generó por la «liberalidad de las artes» no fueron exclusivas de los gremios vinculados con la pintura, escultura y arquitectura por lo que son temas que todavía ofrecen muchas posibilidades de interpretación, de tal forma que un estudio transversal y pormenorizado de la organización gremial y las dificultades que enfrentaron cada uno de ellos en el siglo XVIII permitirá tener una visión más clara de una de las preocupaciones ideológicas que propiciaron tanto la creación de academias como la instauración de nuevos gremios, siendo ambos casos iniciativas que ilustran la complejidad que las artes y oficios tuvieron que afrontar en la Nueva España durante el siglo XVIII.

3. BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Martín. *Enciclopedia del Idioma. Diccionario histórico y moderno de la lengua española (siglos XII al XX). Etimológico, tecnológico, regional e hispanoamericano*. México: Aguilar, 1988, 3 tomos.
- BARRIO LORENZOT, Francisco del. *Ordenanzas de gremios de la Nueva España. Compendio de los tres tomos de la compilación nueva de Ordenanzas de la muy Noble, Insigne y muy Leal e Imperial Ciudad de México*. México: Secretaría de Gobernación, Dirección de Talleres Gráficos, 1920.
- BAZARTE MARTÍNEZ, Alicia. *Un acercamiento a la comida novohispana*. 2.^a edición. México: Instituto Politécnico Nacional, 2007.
- CARRERA STAMPA, Manuel. *Los gremios mexicanos. La organización gremial en la Nueva España, 1521-1861*. México: Edición y Distribución Ibero Americana de Publicaciones, S.A., 1954.
- Cartilla nueva, útil, y necesaria para instruirse las Matronas, que vulgarmente se llaman Comadres, en el oficio de Partear*. Mandada hacer por el Real Tribunal del Protho-Medicato, al doctor Don Antonio Medina, Medico de los Reales Hospitales, de la Real Familia de la Reyna nuestra Señora, y Examinador del mismo Tribunal. En Madrid: En la Oficina de Antonio Sanz, Impresor del Rey N.S. y su Real Consejo. Año de 1750.
- CASTRO GUTIÉRREZ, Felipe. *La extinción de la artesanía gremial*. 1.^a edición. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 1986.
- Del arte de cocinar. Obra del maestro Bartolomeo Scappi, cocinero privado del papa Pío V [1570]*. Traducción, notas y glosario de Raffaello Dal Col y Juan Luis Gutiérrez Granda. «Estudio preliminar» de Juan Luis Suárez Granda. España: Ediciones Trea, 2004.
- COVARRUBIAS, José Enrique. *En busca del hombre útil. Un estudio comparativo del utilitarismo neomercantilista en México y Europa, 1748-1833*. 1.^a edición. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2005.
- CURIEL, Gustavo. «Fiesta, teatro, historia y mitología: las celebraciones por la paz de Aguas Muertas y el ajuar renacentista de Hernán Cortés». En ESTRADA DE GERLERO, Elena. *El arte y la vida cotidiana. XVI Coloquio Internacional de Historia del Arte*. 1.^a edición.

- México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995, pp. 95-124.
- CURIEL, Gustavo. «Fiestas para un virrey. La entrada triunfal a la Ciudad de México del Conde de Baños. El caso de un patrocinio oficial. 1660». En CURIEL, Gustavo. *Patrocinio, colección y circulación de las artes. XX Coloquio Internacional de Historia del Arte*. 1.^a edición. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997, pp. 155-193.
- FERNÁNDEZ FLORES, Ligia Alethia. *El pintor y dorador Francisco Martínez (ca. 1692-1758)*. Tesis de doctorado en Historia del Arte. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2017, 1.185 pp.
- FLORES FLORES, Oscar Humberto. *El arquitecto José Eduardo de Herrera (ca. 1690-1758). Una reflexión sobre la arquitectura novohispana de su tiempo*. Tesis de doctorado en Historia del Arte. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, 2011, 540 pp.
- GÁLLEGO, Julián. *El pintor: de artesano a artista*. España: Diputación Provincial de Granada, 1996, 240 pp.
- GARCÍA CORZO, Rebeca Vanesa. «Industria de la seda y labor femenina a fines del siglo XVIII en la Nueva España: María Gertrudis Gutiérrez Estrada». *Historia y Sociedad*, 2018, 35, pp. 199-220.
- GONZALBO AIZPURU, Pilar. *Las mujeres en la Nueva España. Educación y vida cotidiana*. 1.^a edición. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 1987.
- JIMÉNEZ MENESES, Orián; PÉREZ TOLEDO, Sonia y LANE, Kris. «Artistas y artesanos en las sociedades preindustriales de Hispanoamérica, siglos XVI-XVIII». *Historia y Sociedad*, 2018, 35, pp. 11-29.
- LEMPÉRIÈRE, Annick. *Entre Dios y el rey: la república. La ciudad de México de los siglos XVI al XIX*. 1.^a edición. México: Fondo de Cultura Económica, 2013, 395 pp.
- MOYSSÉN, Xavier. «La primera Academia de pintura en México». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 1965, IX, 34, pp. 15-29.
- NIETO SÁNCHEZ, José Antolín. «Gremios artesanos, castas y migraciones en cuatro ciudades coloniales de Latinoamérica». *Historia y Sociedad*, 2018, 35, pp. 171-197.
- PACHECO, Francisco [1649]. *El arte de la pintura*. Edición, introducción y notas de Bonaventura Bassegoda i Hugas. 1.^a edición. Madrid: Cátedra, 1990, 782 pp.
- PÉREZ TOLEDO, Sonia. *Los hijos del trabajo. Los artesanos de la Ciudad de México 1780-1853*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, El Colegio de México, 1996, 300 pp.
- PILCHER, Jeffrey M. «Vivan los tamales». *La comida y la construcción de la identidad mexicana*. 1.^a edición. México: Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social, Ediciones de la Reina Roja, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001.
- RAMÍREZ MONTES, Mina. «En defensa de la pintura. Ciudad de México, 1753». *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 2001, XXIII, 78, pp. 103-128.
- RODRÍGUEZ, Martha Eugenia. «La medicina científica y su difusión en Nueva España». *Estudios de Historia Novohispana*, 1992, 12, pp. 181-193.
- RUIZ GOMAR, Rogelio. «El gremio y la cofradía de pintores en la Nueva España». En VARGAS LUGO, Elisa y CURIEL, Gustavo (coords.). *Juan Correa. Su vida y su obra. Cuerpo de documentos, tomo III*. 1.^a edición. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1991, pp. 203-222.

- SAN VICENTE, Juan Manuel de. *Exacta descripción de la magnífica corte mexicana, cabeza del nuevo americano mundo, significada por sus esenciales partes, para el bastante conocimiento de su grandeza*. Editado por RUBIAL GARCÍA, Antonio. *La ciudad de México en el siglo XVIII (1690-1780). Tres crónicas*. 1.^a edición. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, 1990, pp. 131-181.
- TOUSSAINT, Manuel. *Pintura colonial en México*. 5.^a edición. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1990.