

ENTRE PINCELES Y ARMAS
**PABLO CABALLERO PIMIENTEL, PINTOR Y CAPITÁN
DE MILICIAS PARDAS EN CARTAGENA DE INDIAS,
SIGLO XVIII***

SERGIO PAOLO SOLANO D.**

RESUMEN

En este artículo me propongo presentar algunos rasgos de la vida de este pintor, y analizar lo que significaba ser un ejercitante de las bellas artes para una persona de color en la Cartagena de Indias de finales del siglo XVIII. Los rasgos biográficos de este pintor permiten ver cómo era la sociedad cartagenera de la Colonia tardía, las aspiraciones de estos hombres de color, y los medios que emplearon en procura de mejorar el estatus social. El artículo está organizado en tres apartes. En el primero expongo algunas ideas generales sobre la sociedad cartagenera de finales del siglo XVIII y la importancia que tuvo la vida miliciana para los artesanos de esta ciudad. En el segundo abordo las relaciones entre el arte de la pintura y los demás oficios artesanales. Y en el tercero presento una semblanza biográfica de Pablo Caballero.

Palabras clave

Arte, Pintura, Colonia, Cartagena, Historia, Cultura, Artesanos, Bellas artes.

ABSTRACT

In this paper I will present some features of the life of this painter, and analyze what it meant to be an exercising of fine arts for a person of color in Cartagena de Indias in the late eighteenth century. Through the biographical features of this painter, someone can see how society was in late colonial Cartagena, the aspirations of these men of color, and the means they employed in an attempt to improve the social status. The paper is organized into three parts. In the first I present some general ideas about society from the late eighteenth Cartagena and the importance that life for artisans of this city. The second board relations between the art of painting and other crafts. And in the third I presente a biographical sketch of Pablo Caballero.

Keywords

Art, Painting, Cologne, Cartagena, History, Culture, Crafts, Fine Arts.

Recibido: Agosto 6 de 2012

Aceptado: Septiembre 7 de 2012

* Este artículo es resultado del proyecto de investigación Artesanos, trabajo, estilos de vida y reconocimiento social en Cartagena 1750-1830 que cuenta con el respaldo institucional de la Universidad de Cartagena. El autor es miembro del grupo de investigaciones Frontera, Sociedad y Cultura en el Caribe y Latinoamérica, categoría A-1 en Colciencias.

** Docente Investigador Universidad de Cartagena.
ssolanod@unicartagena.edu.co

Presentación

La vida de Pablo Caballero Pimientel (1732-1796), pintor, pardo de condición socio-racial y natural de Cartagena de Indias es prácticamente desconocida tanto en la historia de su ciudad natal como en la del arte colombiano de origen colonial. Entre las razones que explican ese desconocimiento quiero destacar tres: 1) La inexistencia de fuentes documentales locales que nos permitan indagar sobre su vida.¹ 2) Hasta el momento conocemos pocas obras de su autoría, y es de suponer que en su ciudad natal pocas lograron sobrevivir a la acción del tiempo, del clima y a la desidia de sus habitantes. Quizá esto también sea lo que explique el que las referencias sobre su existencia las hayan escrito historiadores e intelectuales del área andina, en especial de Bogotá, ciudad en la que sí han perdurado algunas de sus pinturas en el Museo Nacional de Colombia y en varias iglesias de Bogotá, en lienzos en el monasterio del Desierto de la Candelaria (Boyacá), como también el retrato del obispo de Cartagena José Fernández Díaz

de la Madrid pintado en 1790, el que reposa en la galería de la Catedral de esta ciudad, y en algunos cuadros de propiedad particular. 3) Porque es generalizada la idea de que las gentes libres de color estaban relegadas solo a realizar los oficios rudos, y como contrapartida, quedaban excluidas del ejercicio de las bellas artes, asociadas a las personas blancas y que demostrarían limpieza de sangre.²

Esta última idea descansa sobre una imagen rígida de la sociedad colonial que dificulta entender la dinámica social urbana del siglo XVIII, promovida tanto por el mestizaje, por los procesos de redistribución de los mecanismos que generaban la prestancia social, y por la formación de unos sectores medios en los que participaban los artesanos de color. Se trata, y quiero insistir en este aspecto, de una idea que hace daño en razón de que deja a un lado las acciones individuales y colectivas emprendidas por las gentes libres de color para labrarse el reconocimiento positivo de la sociedad; porque desconoce la existencia de sectores medios y la inclusión de artesanos y artistas de color en ellos; porque origina una imagen bipolar del

1. Cuando miramos las semblanzas biográficas que se han escrito sobre otros pintores del Nuevo Reino de Granada (verbigracia, Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, los Figueroa y otros) notamos la importancia de los archivos locales (cabildos municipales, notariales, parroquiales) para el conocimiento de la vida y obra de esos artistas que nacieron y crecieron apegados a un medio local y con algún vínculo con las instituciones locales. Desafortunadamente no existe la información de archivos locales coloniales de Cartagena de Indias, excepto las de algunas parroquias. Esto nos priva de datos de interés para ensamblar una detallada semblanza biográfica de Pablo Caballero.

2. Sobre la presencia de artesanos provenientes de las castas en oficios considerados solo para blancos ver: Pérez, Manuel (1986). "El artesanado: la formación de una clase media propiamente americana, 1500-1800", En: *Boletín de la Academia Nacional de la Historia* No. 274, Caracas: Academia Nacional de la Historia, pp. 325-341, y Gutiérrez, Ramón. "Los gremios y academias en la producción del arte colonial", En: Gutiérrez, Ramón (coord.) (1995). *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid: Cátedra, pp. 25-50.

orden social solo escindido a partir de la raza; y porque dificulta entender lo que sucedió a lo largo del primer siglo de vida republicana, en lo que tiene que ver con la movilidad social y política de las gentes de color. Con base en esos presupuestos es obvio que las investigaciones hayan tenido cierta fortaleza en los temas de la esclavitud y de las formas de resistencia desde la otra orilla (cimarronaje, palenques), mientras que no se le presta atención a los muchos hombres de color y libres que desde adentro de la sociedad colonial urbana del siglo XVIII luchaban por construirse espacios de reconocimiento y de respeto.³

Es en ese contexto historiográfico que se explica el desconocimiento del pintor pardo Pablo Caballero Pimientel, de quien solo se han dicho líneas escuetas ya sea para denigrar o para alabar su obra. *Verbigracia*, en 1915 Jeneroso Jaspe (quien escribió bajo el seudónimo de *Ignotus*), pintor que ejercía un magisterio en Cartagena en todo lo relacionado con este arte, a propósito de una discusión sobre el

arte colonial local, sentenció sobre Pablo Caballero: "...perdónenos su memoria, pero tenemos motivos para creer que es de la familia del grajo de la fábula y amigo por consiguiente de adornarse con plumaje ajeno".⁴ Muchos años después, en su influyente *Historia general de Cartagena* Eduardo Lemaitre anotó todo lo contrario a lo dicho por Jaspe:

Pintor y notable fue el cartagenero Pablo Caballero, indiscutiblemente el primero de nuestros artistas del pincel en el siglo XVIII. Caballero actuó en Bogotá, donde se conservan obras suyas en la Catedral Primada y otros templos, y en la sacristía de nuestra Basílica Menor el retrato de cuerpo entero del obispo fray José Díaz de Lamadrid. Mutis quiso incorporarlo al cuerpo de dibujantes de la Expedición Botánica, que el artista consideró inferior a sus capacidades y talentos, y posición en la que duró muy poco. Después quiso fundar en esta ciudad una academia de pintura, sin lograr el permiso ofi-

3. Solo Aline Helg ha mostrado con algún detalle el conjunto de estrategias desplegadas por estas gentes de color en la segunda mitad del siglo XVIII. *Libertad e igualdad en el Caribe colombiano 1770-1835*, Medellín: Banco de la República/EAFIT, 2011, pp. 151-218. También ver: Solano, Sergio Paolo y Flórez, Roicer (2012). "Artilleros pardos y morenos artistas: Artesanos, raza, milicias y reconocimiento social en el Nuevo Reino de Granada, 1770-1812". En: *Historia Crítica* No. 48, Bogotá: Universidad de los Andes, pp. 11-37; Solano, Sergio Paolo. "Raza, liberalismo, trabajo y honorabilidad en Colombia durante el siglo XIX". En: Solano, Sergio Paolo y Flórez, Roicer (2011). *Infancia de la nación. Colombia en el primer siglo de la República*. Cartagena: Eds. Pluma de Mompo, pp. 23-68.

4. Ignotus (1915). "Santa Teresa y San Benedicto". En: *Boletín Historial* No. 1, Cartagena: Academia de Historia de Cartagena, pp. 22-29. Se refiere a la fábula "El grajo vano" del español Félix María Samaniego. La defensa de Pablo Caballero la asumió el presbítero Pedro María Revollo y E. Saldanha (Enrique Otero D'Costa), basados en una corta información dada por Pedro María Ibáñez sobre la iglesia de los agustinos de Santa Fe de Bogotá, en la que se halla una obra de aquel llamado San Telésforo diciendo misa. "El convento de Santa Teresa y el cuerpo de San Justino". En: *Boletín Historial* No. 12, Cartagena: Academia de Historia de Cartagena, 1916, pp. 495-505. Ibáñez, Pedro María (1913). *Crónicas de Bogotá*. Vol. 2. Bogotá: Imp. Nacional, pp. 123-124.

cial para hacerlo, negativa fundada en la condición de pardo del petionario.⁵

Aparte de los denuestos o panegíricos como los citados, lo cierto es que hasta la fecha reciente la historiografía del arte colonial colombiano es muy poco lo que ha precisado sobre este hombre y su obra, recuperados del olvido del siglo XIX gracias a que se incluyó su cuadro representando la Crucifixión de Cristo en la Primera Exposición de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, organizada en 1886 por el pintor Alberto Urdaneta.⁶

Sociedad, artesanos y milicias en Cartagena en la segunda mitad del siglo XVIII

Aunque existía una élite blanca dedicada al comercio, ganadería, alta oficialidad del ejército y a ejercer cargos públicos, fueron los negros y pardos quienes definieron el mundo social de la Cartagena de Indias del siglo XVII en adelante. Una idea de su configuración socio-racial la da el cruce de los datos del censo de 1777 (solo registró la condición racial del 43% de la población empadronada) con los del cuadro resumen del mismo padrón

para toda la provincia que presentó al año siguiente el Gobernador. De sus 13.654 habitantes, los negros y pardos, tanto libres como esclavos, constituían el 68,2% (49,3% de pardos, mulatos y negros libres, y el 18,9% de esclavos), y los blancos representaban el 31,2% del total.⁷ Además del trabajo en el campo y en la pesca, los subordinados libres también se ocupaban en las obras de construcción, en la marinería, en trabajos no calificados (jornaleros), en el transporte y en diversas labores artesanales, siendo los oficios, al lado de la condición racial y de otros factores, un elemento importante de clasificación social. Según el mencionado censo, y los de artesanos de cuatro de los cinco barrios de la ciudad efectuados en 1779-1780,⁸ estos trabajadores constituían el grupo sociocupacional más significativo por su peso en la población económicamente activa (PEA). La suma de los padrones de artesanos más el de Getsemaní de 1777, muestra que en la ciudad había un total de 772 artífices, los que representaban el 34,7% de la PEA.⁹

5. Lemaitre, Eduardo (1983). *Historia general de Cartagena*. T. IV. Bogotá: Banco de la República, p. 395.

6. Biblioteca Luis Ángel Arango, Hemeroteca Virtual, *El Papel Periódico Ilustrado*, Bogotá, diciembre 15 de 1886, y febrero 15 de 1887. Urdaneta, Alberto (1886). *Guía de la primera exposición anual*. Bogotá: Escuela de Bellas Artes, Imp. de Vapor de Zalamea.

7. Archivo General de la Nación (AGN). Sección Mapas y Planos, Fondo Mapoteca 7, ref.: 1353, f.21r.; Aguilera, María y Meisel, Adolfo (2009). *Tres siglos de historia demográfica de Cartagena de Indias*. Cartagena: Banco de la República, pp. 9-54.

8. AGN, Sección Colonia (SC), Miscelánea, t.31, ff.148r.-154v. y t. 41, ff.1014r.-1015v.; Censos Varios Departamentos, t.6, ff.259r.-260v. y 615r.-619v.; Censos Varios, t.VIII, ff.75r.-134v.

9. La PEA la calculamos corrigiendo la deficiencia del censo de 1777, que solo tabuló los oficios del 57% de la población en condiciones de trabajar y no especificó las ocupaciones de 1.053 hombres en edad para hacerlo, es decir, un total de 2.224 personas.

Las posibilidades de movilidad social ofrecidas por los oficios eran limitadas por la condición racial, pues ser clasificado como pardo y/o mulato o negro significaba que un conjunto de normas sociales y legales impedían acceder a los privilegios de las élites.¹⁰ Además, pese a que desde mucho tiempo atrás los artesanos de color lograron dominar todos los oficios, ciertos contratos les continuaron vedados por la misma condición racial y porque las autoridades se reservaban el nombramiento de quienes los ocupaban. Era el caso de los cargos más importantes en el dispositivo técnico y de construcciones del sistema de defensa de Cartagena de Indias conocido como las Reales Obras, que contaba con su tren de artesanos formado por maestros mayores, maestros y oficiales en labores que comprendían armería, herrería, fundición, carpintería, calafatería, carpintería de ribera.

Pese a estas limitaciones, para la segunda mitad del siglo XVIII los artesanos de color se beneficiaron de las políticas de mejoramiento del sistema defensivo de Cartagena, en especial de los enganches laborales en las distintas obras de defensa de la plaza, la adecuación del puerto, las refacciones de los barcos y de las armas, todo esto estimulado por las continuas guerras con Inglaterra (1739, 1756-1763, 1779-1784, 1795-1797,

1804-1807) y Francia (1793-1795).¹¹ Sastres (que aprovechaban la confección de uniformes para las milicias, mas no para el ejército), talabarteros y zapateros (que proveían los correajes y cartucheras a la infantería), carpinteros y herreros (las cureñas de los cañones eran de primera necesidad), los especialistas en la reparación de embarcaciones (carpinteros de ribera, calafates, herreros, oficiales de maestranzas)¹² y armeros representaban el grupo más sobresaliente y acomodado entre los menestrales de esta ciudad. Los artesanos vinculados al sector de los servicios (sastres, zapateros, plateros, barberos, pintores, peluqueros, tintoreros, botoneros y relojeros), representaban el 57,1% del total de esos trabajadores.

Para la mayoría de estos artesanos pertenecer a las milicias disciplinadas representó un buen recurso para utilizar las vías institucionales para lograr el reconocimiento social. En ese espacio expresaron de mejor forma sus aspiraciones utilizando los canales del Estado colonial, de los que carecían si se encontraban por fuera del servicio miliciano. Antes del servicio miliciano algunos sectores subalternos solo conocían formas de integración comunitarias (barrios), religiosas (cofradías), laborales (talleres y jerarquías en los oficios y los gremios de

10. Helg, Aline. *Libertad e igualdad en el Caribe colombiano 1770-1835*, pp. 185-193.

11. AGN, SC, Fondo Milicias y Marina (MM), t.3, ff.822r.-860v.

12. AGN, SC, MM, t.60, ff.196r.-200r.

oficios), las que podían ponerlos en relación con las instituciones usualmente de forma ocasional.¹³ Las milicias disciplinadas los situó en una relación institucional directa con la Monarquía, al ser organizadas con el fin de subsanar un problema muy sensible para la Corona, el de la defensa militar de sus posesiones en un contexto de continuas guerras con potencias enemigas.

Esa relación entre la imagen y la vida institucional miliciana era muy importante si se tiene en cuenta que la sociedad colonial estaba ordenada y jerarquizada desde y por el poder. Las normas legales establecían el marco general de las identidades, la ubicación de los distintos sectores socio-raciales, y en consecuencia, determinaban los márgenes de posibilidades de movilidad. Los casos de los indios¹⁴ y de ascenso social por medio de las oportunidades de blanqueamiento ofrecidas por las disposiciones de

gracias al sacar,¹⁵ y los de demandas judiciales por considerar ofendido el estatus socio-racial¹⁶ muestran la importancia de la normatividad legal como centro de referencia al que se podía acudir cuando los interesados (individuos y comunidades) tenían que defender derechos que estaban ligados a las identidades socio-raciales.

Fueron los menestrales el sector socio-cupacional que mejor partido sacó del servicio miliciano, lo que se evidencia cuando se cruza la información de los censos de Cartagena de 1777 y de los de artesanos que habitaban en cuatro de los cinco barrios de esa ciudad (1779-1780) con la contenida en el fondo de Milicias y Marina del Archivo General de la Nación. La totalidad de la oficialidad miliciana de las distintas compañías de pardos y morenos eran artesanos prestantes

13. Martínez, Armando (2011). "Arrabal, prejuicio moral y demanda de instrucción: elementos para comprender el estatus de los caballeros pardos en la transición a la sociedad republicana". En: *Historia Caribe* vol. VI, No. 19, Barranquilla: Universidad del Atlántico, pp. 13-41. Una visión negativa de los talleres y oficios artesanales puede leerse en: "Yns-trucción general para los gremios", en AGN, SC, Miscelánea, t.III, ff.285r.-315v., y en "El deber de vivir ordenadamente para obedecer al Rey" [1789], en *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* No. 20, Bogotá: Universidad Nacional, 1992, pp. 109-131.

14. Solano, Sergio Paolo (2012). "Tributo, fenotipo y genealogía. Indígenas y nación en el Caribe colombiano durante el siglo XIX". En: *Revista Complutense de Historia de América* No. 38. Madrid: Universidad Complutense, (en prensa).

15. Mago, Lila y Hernández, José (comp.) (2005). *El Cabildo de Caracas (1750-1821)*. Madrid: CSIC/EEHA/UPEL/Cabildo Metropolitano de Caracas, pp. 332-334, 372-418; Almarza, Ángel (2009). *Lim-pieza de sangre en el siglo XVIII venezolano*. Caracas: Centro Nacional de Historia, pp. 49-125; Castellanos, Rocio y Caballero, Boris (2010). *La lucha por la igualdad. Los pardos en la Independencia de Venezuela 1808-1812*. Caracas: Archivo General de la Nación/Centro Nacional de Historia, pp. 56-73; Sosa, Diana (2010). *Los pardos. Caracas en las postrimerías de la Colonia*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, pp. 34-48.

16. Jaramillo Uribe, Jaime (1997). "Mestizaje y diferenciación social en el Nuevo Reino de Granada en la segunda mitad del siglo XVIII". En: *Travesías por la historia*. Bogotá: Presidencia de la República, pp. 173-214; Garrido, Margarita. "Honor, reconocimiento, libertad y desacato: sociedad e individuo desde un pasado cercano". En: Arango, Luz; Restrepo, Gabriel y Jaramillo, Carlos (eds.) (1998). *Cultura, política y modernidad*. Bogotá: Universidad Nacional, pp. 99-121.

y con cierta solvencia económica en comparación con el resto de los sectores subordinados. En algunas ocasiones estos costearon los uniformes de sus compañías y algunos implementos para los entrenamientos y la disciplina (tambores y cornetas), las adiestraron en el uso de las armas y sobre todo, se esforzaron para que los milicianos fuesen reconocidos como personas honradas, dignas y útiles a la sociedad. Es decir, entre todos los pardos y morenos libres solo los artesanos estaban en capacidad de alcanzar los cargos en la oficialidad y hasta de proponer a las autoridades la creación de milicias.

Dentro de las milicias disciplinadas los artesanos de color asumieron iniciativas para mostrar que eran tan buenos y eficientes vasallos del Rey como cualquier blanco. También libraron pequeñas batallas en los terrenos simbólicos y en procura del reconocimiento social por parte de los oficiales milicianos. El análisis muestra que esas pequeñas tiendas sirvieron a los artesanos notables para medir fuerza, acumular experiencias, desarrollar conciencia de grupo y tomarle el pulso a las distintas situaciones en las que forcejeaban con las elites, las autoridades civiles y militares y los soldados blancos del ejército profesional. En este sentido, los artesanos de color hicieron de las milicias un escenario para la participación en política.

Bellas artes y oficios: artistas, artesanos y raza

Durante el siglo XVIII se modificaron las sensibilidades estéticas de la elite de Cartagena, volviéndose más barroca en sus gustos, en la ornamentación de sus casas y dedicó gastos en suntuosidades.¹⁷ Estas variaciones ayudaron a fortalecer el trabajo manual de algunos artesanos, como fue el caso de los pintores, sastres, orfebres, y ebanistas locales. Por ejemplo, los murales en las casas cedieron el

17. Vargas, Laura (2009). "Aspectos generales de la estampa en el Nuevo Reino de Granada (siglo XVI-principios del siglo XIX)". En: *Fronteras de la Historia* vol. 14, No. 2, Bogotá: ICANH, pp. 256-281; también ver: López, María del Pilar, Vargas, Laura; Medina, Álvaro y Acuña, Ruth (2009). *Historia del grabado en Colombia*. Bogotá: Planeta, pp. 11-61; Flores, María (2009). "El obrador de la familia Cuentas en Guadalajara". En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* No. 95, México: UNAM, pp. 69-84. Garrido, Margarita. "La vida cotidiana y pública en las ciudades coloniales". En: Castro, Beatriz (ed.) (1996). *Historia de la vida cotidiana en Colombia*. Bogotá: Norma, pp. 131-158; Rodríguez, Pablo (1997). *Sentimientos y vida familiar en el Nuevo Reino de Granada*. Bogotá: Ariel, pp. 261-302. Para tener una perspectiva comparativa sobre los cambios en los gustos y gastos en las elites de la ciudad entre los siglos XVII y XVIII es recomendable leer: Therrien, Mónica. "Más que distinción, en busca de la diferenciación: arqueología histórica de Cartagena de Indias en el siglo XVII". En: Calvo, Haroldo y Meisel, Adolfo (eds.) (2007). *Cartagena de Indias en el siglo XVII*. Cartagena: Banco de la República, pp. 17-66; Garrido, Margarita (2007). "Vida cotidiana en Cartagena de Indias en el siglo XVII". En: *Cartagena de Indias en el siglo XVII*, pp. 451-498; Lux, Martha (2006). *Las mujeres de Cartagena en el siglo XVII*. Bogotá: Universidad de los Andes, pp. 80-83. Un trabajo que sirve como referente para comparar las modificaciones de las sensibilidades de la elite de Cartagena durante el siglo XVIII es el de Manuel Tejado, *Aspectos de la vida social de Cartagena de Indias durante el seiscientos*. Sevilla: EEHA, 1954. Vargas, Laura (2010). Informe final del proyecto Búsqueda y análisis de fuentes de archivo para el estudio del arte de la pintura en la Nueva Granada (siglo XVI a principios del XIX), presentado al ICANH, Bogotá.

paso a los cuadros al óleo tanto religiosos como retratos personales. Los primeros se pintaban con base en estampas y grabados que venían de España. Aunque los pintores tuvieron que competir con la circulación de estampas y grabados provenientes de España y de otras partes de Europa, no debieron faltarles los trabajos por encargo de una clientela de familias de la elite interesada en retratos y en obras religiosas hechas al óleo. Además, Cartagena contaba con trece iglesias y capillas (Catedral, Santo Domingo, San Pedro Claver, Santa Teresa, La Merced, Santo Toribio, San Agustín, Santa Clara, San Diego, San Francisco de Asís, Tercera Orden, La Santísima Trinidad y San Roque), combinando algunas de estas las condiciones de templos, monasterios y/o conventos. Su elite comercial y hacendaria poseía riquezas de algunas proporciones en el contexto del Nuevo Reino de Granada. En consecuencia, es de suponer que el oficio de la pintura debió contar con alguna demanda, lo que explicaría que los censos de artesanos de cuatro de los cinco barrios de la ciudad realizados entre 1779 y 1780, contabilizaran a 25 pintores, todos de condición socio-racial parda, aunque solo podamos confirmar solo a dos (Pablo Caballero y Casimiro Jinete) en el ejercicio de la pintura como una de las bellas artes.¹⁸

Pues bien, ¿qué podía significar para un hombre como Pablo Caballero combinar las condiciones de persona de color, oficial de milicias pardas y pintor, con su aspiración de alcanzar reconocimiento en la sociedad neogranadina de finales del siglo XVIII? La respuesta tiene sus complejidades pues en principio el factor racial afectaba la condición de ser un artesano sobresaliente. Sin embargo, el impacto negativo de ese factor también podía aminorarse (mas no desaparecer) gracias a las condiciones de buen vecino y de fiel vasallo, y al ejercicio de un trabajo que como en el caso de la pintura, se veía favorecido por dos circunstancias que la iban alejando de otros oficios artesanales. Por un lado, por una serie de reconsideraciones que desde la Europa renacentista fueron separando las bellas artes de los oficios mecánicos, y en consecuencia reportaron beneficios para los ejercitantes de aquellas. Por otra parte porque la pintura empezaba a volverse importante en el siglo XVIII gracias a que las elites coloniales afirmaban sus identidades individuales y de grupo, lo que se expresó en el fortalecimiento del diseño y pintura de retratos individuales.¹⁹ Y esas reconsideraciones aunque en España no alcanzaron la intensidad que tuvieron en otros países europeos, lo cierto es que de algu-

18. AGN, SC, Miscelánea, t.31, ff.148r.-154v. y t. 41, ff.1014r.-1015v.; Censos Varios Departamentos, t.6, ff.259r.-260v. y 615r.-619v.; Censos Varios, t.VIII, ff.75r.-134v.

19. Rodríguez, Inmaculada (2001). "El retrato de la elite en Iberoamérica: siglos XVI a XVIII". En: *Tiempos de América* No. 8, Valencia: Universidad Jaume I, pp. 79-92.

na forma también hicieron presencia en sus colonias.²⁰

En efecto, en las sociedades europeas del Antiguo Régimen se pueden establecer dos momentos en el proceso de separación entre las labores artesanales y las bellas artes. Un primer momento se dio en los países escenarios de un renacimiento floreciente (Italia) y los de la reforma protestante, en los que se diferenciaba entre las bellas artes (pintura, escultura, orfebrería, música, arquitectura) y los oficios mecánicos, con base en el criterio de que las primeras demandaban un aprendizaje que otorgaba a sus ejercitantes reglas para la vida virtuosa, mientras que a las artes mecánicas se les negaba ese atributo, y solo se les asociaba al esfuerzo físico.²¹ En consecuencia, las bellas artes se fueron separando de las reglamentaciones de la vida gremial, pues demandaban de los conocimientos, pericia e inventiva

de quienes las ejercitaban, como era el caso de los pintores, dando como resultado que su ejercicio no pudiese ser reglamentado por las ordenanzas de los gremios.

Un segundo momento se experimentó en el siglo XVIII cuando se terminaron de elaborar un discurso y unas prácticas que divorciaron el placer y el gusto de la utilidad, tanto por el lado de los productores como de los consumidores y de las instituciones que mediaban en las relaciones entre estos (museos). Todo redundó en una disociación entre los conceptos de artesanos y artistas, cuyos productores y productos tenían cualidades distintas y opuestas, con base en los criterios de genialidad e imaginación de los primeros, y gusto y placer de los consumidores de los productos de aquellos.²² En Europa esto se materializó en instituciones artísticas como las academias de bellas artes sobre el criterio moderno de la autonomía creativa.

En España fue más tardío el reconocimiento de las diferencias entre bellas artes y oficios mecánicos, pues no solo se tuvo en cuenta la distinción entre el predominio del pensamiento o de las operaciones corporales, sino que también intervinieron factores como el estatus del oficio y en conse-

20. La pregunta es pertinente si se tiene en cuenta que para otras latitudes se empiezan a estudiar las vidas y obras de pintores de color o de ascendencia indígena. Ver: Fracchia, Carmen. "El olvido de las obras del esclavo pintor Juan de Pareja". En: Siracusano, Gabriel *et al.* (2007). *Imágenes perdidas: censura, olvido, descuido*. IV Congreso Internacional de teoría e historia del arte y XII Jornadas del Centro Argentino de Investigaciones del Arte. Buenos Aires: CAIA, pp. 69-83.

21. Fueron discursos persistentes sobre las diferencias entre las artes nobles y los oficios viles y sus correspondientes prácticas sociales, distinción que permitía a los plateros, herreros, ebanistas, pintores, sastres, maestros de obra, diferenciarse del resto de los menestrales gracias al conocimiento y la dedicación que demandaban sus oficios y a la prestancia que les procuraban. Sewell, William jr. (1992). *Trabajo y revolución en Francia. El lenguaje del movimiento obrero desde el Antiguo Régimen hasta 1848*. Madrid: Taurus Eds., pp. 41-50, 100-109.

22. Shiner, Larry (2004). *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós, pp. 125-127.

cuencia la posición de sus ejercitantes en el orden social y los derechos y obligaciones que esto implicaba. Por eso en este país aún a comienzos del siglo XVIII se debatía sobre la naturaleza de las bellas artes y los oficios artesanales, basado más en criterios sociales estamentales que en una actitud de menosprecio frente al trabajo manual.²³ Pese a esto, los oficios en la península Ibérica presenciaron la diferenciación entre artes nobles y artes mecánicas propias del primer momento en la Europa renacentista.

De alguna manera lo que se vivía en España atravesaba el estado de los oficios artesanales en las colonias americanas. De todas las artes la platería u orfebrería fue la más reglamentada por la propia naturaleza de trabajar con materias primas de altos costos que podían ser alteradas, robadas o que podían emplearse para la falsificación de monedas.²⁴ Por ejemplo, así sucedió con la platería en Medellín y Santa Fe de Antioquia,²⁵ y

en Santa Fe de Bogotá.²⁶ Para el caso de Cartagena de Indias es poco lo que conocemos hasta el momento, aunque la platería siguió igual patrón de continuas reglamentaciones por parte de la Corona, los virreyes y las autoridades provinciales.²⁷ En estas ciudades, luego de expedida la “Ynstrucción general para los gremios” de 1777 se libraron normas que consagraron el pago de fianzas en aquellos oficios que recibían dinero o materias primas en adelanto, el examen ante los maestros mayores y diputados de gremios nombrados anualmente por los ayuntamientos.

Los indicios permiten señalar que artes como la pintura, que escasamente se había diferenciado de otras actividades como la de dorador, tuvo una situación ambigua entre el régimen gremial y las bellas artes. En Nueva España y Quito, la pintura estuvo sometida a la reglamentación y el control de los gremios.²⁸ En 1753 los

23. Pérez, Tomás. “Privilegios, organizaciones gremiales y academias de bellas artes: el caso de Nueva España”. En: Rojas, Beatriz (coord.) (2007). *Cuerpo político y pluralidad de derechos. Los privilegios de las corporaciones en Nueva España*. México: CIDE-Instituto Mora, pp. 189-214.

24. Fajardo, Marta (1990). *Oribes y plateros en la Nueva Granada*. Bogotá: Banco de la República.

25. “Expediente creado sobre las licencias del oficio de platero y demás contenidos. Año de 1795”, Medellín, octubre 5 de 1795, en AGN, SC, Miscelánea, t.3, ff.644r.-670v.; Robledo, Emilio (1954). *Bosquejo biográfico del Sr. oidor Juan Antonio Mon y Velarde*, t. 2, Bogotá: Banco de la República; Londoño, Santiago (1993). “El surgimiento de los artesanos pintores en Antioquia”. En: *Estudios Sociales* vol. 3, No. 6, Medellín: FAES, pp. 40-61.

26. Solicitud de licencia para montar un taller de platería, Santa Fe de Bogotá, agosto 21 de 1780, en AGN, SC, Policía, t.2, ff.889r.-901v.; Reglamento para reunión de gremios, Santa Fe de Bogotá, enero 13 de 1790, en AGN, SC, Policía, t.3, ff.552r.-559v.; “Manuel Ignacio Pinzón pide licencia para abrir tienda de platería”, Santa Fe de Bogotá, julio 21 de 1809, en AGN, SC, Policía, t.2, ff.907r.-908v.

27. Virrey solicita información sobre expulsión de platero, Cartagena, noviembre 8 de 1762, en AGN, SC, Miscelánea, t.3, ff.253r.-262v.; “El deber de vivir ordenadamente para obedecer al Rey”. pp. 109-131.

28. Halcón, Fátima (2001). “El artista en la sociedad novohispana del barroco”. En: *Actas del III Congreso Internacional del barroco americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, pp. 91-106; Justo, Ángel (2010). “El obrador de Miguel de Santiago en sus primeros años: 1656-1675”. En: *Revista Complutense de Historia de América* No. 36, Madrid: Universidad

pintores blancos de Ciudad de México elevaron una representación ante el virrey de Nueva España en defensa de la condición noble del arte de la pintura, y en protesta porque este venía siendo ejercido por hombres pertenecientes a las castas. En 1753 constituyeron una Academia y solicitaron protección y ayuda de parte de las autoridades, tanto para el funcionamiento de aquella como para desprenderse de las ataduras del gremio.²⁹

Sin embargo, el estado de las investigaciones para el caso del Nuevo Reino de Granada no permite decir mayor cosa sobre ese arte y sus relaciones con la vida gremial.³⁰ Pero si sabemos que aunque no se hayan creado academias de bellas artes para la segunda mitad del siglo XVIII los pintores de mayor prestigio gozaban de consideración social y estaban por encima de los practicantes de otras artes. Los más conocidos son los miembros de la familia Figueroa (Balthazar viejo, Balthazar joven y Gaspar)³¹ y Grego-

rio Vásquez Arce y Ceballos,³² todos del siglo XVII. Joaquín Gutiérrez,³³ Pablo Antonio García del Campo en el siglo XVIII, al igual que varios de los dibujantes y pintores de la Expedición Botánica.³⁴ Sin embargo, los estudios no informan sobre sus relaciones con el mundo de los gremios. Una aproximación de lo que podríamos llamar pintores “menores” que no alcanzaron la trascendencia de los antes mencionados, sí muestran que estuvieron insertos en el régimen de gremios, o que al menos, después de la publicación de la “Ynstrucción general para los gremios” de 1777,³⁵ el ejercicio de estos oficios intentó ser reglamentado por las autoridades provinciales.

El bando de buen gobierno para la

Complutense, pp. 163-184; Morales, Velia (2007). “Rodrigo de la Piedra y su familia. Noticias preliminares acerca de un pintor del siglo XVIII”. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* vol. XXIX, No. 90, México: UNAM, pp. 37-64.

29. Ramírez, Mina (2001). “En defensa de la pintura. Ciudad de México, 1753”. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* vol. XXIII, No. 78, México: UNAM, pp. 103-128.

30. Guarín, Óscar. “Del oficio de pintar: hacia una historia social de los pintores santafereños en el siglo XVII”. En: Toquica, Constanza (comp.) (2008). *El oficio del pintor: Nuevas miradas sobre la obra de Gregorio Vásquez*. Bogotá: Museo de Arte Colonial, pp. 13-31.

31. Gil Tovar, Francisco (1980). “La pintura de los Figueroa”. En: *Los Figueroa. Aproximación a su época*, pp. 55-84; Restrepo, Fernando (2001). “El siglo de los Figueroa”. En: *Los Figueroa. Aproximación a su época*, pp. 85-116.

32. La imagen y obra de Vásquez Arce y Ceballos empezó a figurar a partir del siglo XIX gracias al ensayo de José Manuel Groot, *Noticia biográfica de Gregorio Vásquez Arce Ceballos*, Santafé de Bogotá: Imp. de Francisco Torres Amaya, 1859; Aucardo Chicangana, Yobenj (1997). “La imagen y el discurso en la obra de Gregorio Vásquez 1657-1710”. En: *Memoria y Sociedad* vol. 2, No. 4, Bogotá: Universidad Javeriana, pp. 7-22.

33. Restrepo Uribe, Fernando (2001). “Joaquín Gutiérrez, el ‘pintor de los virreyes’: expresión del estilo rococó en la Nueva Granada”. En: *Credencial Historia* No. 138, Bogotá: Banco del Occidente, pp. 12-15.

34. Díaz Piedrahita, Santiago (2000). *Matis y los dos Mutis: orígenes de la anatomía vegetal y de la sinanterología en América*. Bogotá: Academia Colombiana de las Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, pp. 87-126; Uribe, Lorenzo (1963). “Francisco Javier Matis, el pintor botánico (en el segundo centenario de su nacimiento)”. En: *Revista de la Academia Colombiana de Ciencias* vol. XIII, No. 45, Bogotá: Academia Colombiana de las Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, pp. 89-92.

35. “Ynstrucción general para los gremios [1777]”, en AGN, SC, Miscelánea, t.III, ff.285r.-315v.; Reglamento de gremios [1790], en AGN, SC, Policía, t.3, ff.552r.-559v.

provincia de Cartagena, expedido en 1789 por el gobernador Juan García de Pimienta, consagró normas para el ejercicio y el control de los artesanos, las que fueron recogidas en la Ynstrucción de 1777, las que a su vez se habían tomado de las iniciativas reformistas de Pedro Rodríguez de Campomanes, quien hizo una radiografía del artesanado español desde la perspectiva del pensamiento ilustrado que creía en los conocimientos útiles, la reformas de las costumbres, y en la integración de los diferentes cuerpos sociales a un orden jerarquizado y más útil al control social y político.³⁶ Desde estas perspectivas, la Ynstrucción de 1777 del Nuevo Reino de Granada, así como otras normativas expedidas por las autoridades de las colonias hispanoamericanas³⁷ presentaron una imagen totalmente negativa de los artesanos, lo que hasta cierto punto dificultó la separación de las bellas artes de los demás oficios artesanales. Esa imagen era y no era cierta, pues durante la segunda mitad del siglo XVIII las principales ciudades de las colonias hispanoamericanas asistieron a la formación de importantes franjas de artesanos que gracias a

sus estilos de vida, los ingresos y los cargos de oficialidad en las milicias disciplinadas, entraron a formar parte de los sectores medios de la sociedad. Las diferencias entre este sector de artesanos del Nuevo Reino de Granada dependieron en buena medida de la configuración socio-racial de las sociedades locales (primacía de pardos y morenos en algunas y de mestizos en otras), y esto dejaba sus secuelas tanto en las formas como eran vistos unos y otros, como también en las políticas de las autoridades centrales del virreinato que muchas veces desconocían estas realidades socio-raciales locales y actuaban con base en lo que creían ver en Santa Fe de Bogotá.³⁸ No debe perderse de vista que en principio en el orden social colonial el descendiente de indio con blanco (mestizo) tenía mejor estatus social que el de negro con blanco (mulato o pardo). Sin embargo, esto podía ser matizado por un conjunto de factores que introdujeron otros elementos en las sociedades locales al momento de considerar a las personas y a sus familias. No hay que olvidar que al lado de estos también existían menestrales de vidas disolutas, incumplidos y ociosos.

36. Rodríguez de Campomanes, Pedro (1774). *Discurso sobre el fomento de la industria popular*. Madrid: Imp. de Antonio de Sancha; *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento*. Madrid: Imp. de Antonio de Sancha, 1775; Mayor, Alberto (1997). *Cabezas duras dedos inteligentes*. Bogotá: Colcultura, pp. 26-37.

37. "Auto de buen gobierno mandado publicar en forma de bando en esta ciudad de Antioquia y de toda su provincia de orden del Señor Don Cayetano Buelta Lorenzana, 1777", en AGN, SC, Curas y Obispos, t.48, ff.232v.-233r., 238v.-239r.

38. Para el caso de Pasto ver: Duque, María F. (2003). "Legislación gremial y prácticas sociales: los artesanos de Pasto (1796-1850)". En: *Historia Crítica* No. 25, Bogotá: Universidad de los Andes, pp. 115-131; sobre Antioquia ver: Mayor, A. (1997). *Cabezas duras dedos inteligentes*, pp. 69-98 y 219-293; sobre Santa Fe de Bogotá ver: López Bejarano, Pilar (2006). "Control y desorden en Santa Fe de Bogotá (Nueva Granada). En torno a las reformas urbanas de finales del siglo XVIII". En: *Brocar* No. 30, La Rioja: Universidad de La Rioja, pp. 132-136.

Pablo Caballero Pimientel: el miliciano

La vida de Pablo Caballero Pimientel estuvo en el cruce del conjunto de aspectos a que me he referido. Nacido en Cartagena en 1732,³⁹ a la edad de 13 años ingresó a las milicias pardas de su ciudad natal,⁴⁰ después de la euforia que produjo entre los jóvenes el triunfo sobre la escuadra naval del almirante inglés Edward Vernon en 1741.⁴¹ En el servicio miliciano Pablo Caballero se mantuvo desde 1745 hasta su fallecimiento, en el año de 1796. Durante esos 51 años recorrió todos los grados de la oficialidad parda: de 1745 a 1762 fue miliciano raso. De 1764 a 1774 fue subteniente. En 1774 se le ascendió a teniente. Y en ese mismo año se le otorgó el grado de capitán. En el censo del barrio de Getsemaní de 1777 aparece viviendo en casa baja de la Calle de Nuestra Señora de la Victoria. “Oficio

pintor. Casado con Andrea Benavidez de 27 años y un hijo de 7 años llamado Ignacio”.⁴² Sin embargo, ya había tenido al menos otro hijo, pues en 1778, siendo capitán de compañía de milicias pardas, solicita que a su hijo José Feliciano Caballero, subteniente de bandera del batallón de pardos, se le conceda el retiro con usufructo del fuero y del uniforme. Para ello comprometió su retiro y sus 26 años de servicio, pues era público y notorio que su hijo estaba demente.⁴³ En el mismo censo de Getsemaní se le referencia en la Calle del Espíritu Santo, vecina a la ermita de San Roque como “permanece de día Pablo Caballero Pimientel”,⁴⁴ lo que hace pensar que ahí estaba ubicado su taller o tienda.

El 26 de julio de 1774 Juan Pimienta, gobernador de la provincia de Cartagena, lo propuso en una terna para que el virrey escogiera al capitán de la 1a. Compañía del Batallón de las milicias de pardos de Cartagena, debido a que el titular estaba en licencia. Sobre Pablo Caballero anotó: “En primer lugar a Pablo Caballero teniente de la compañía de granaderos del mismo batallón que sirve a Su Majestad desde el año de 1749 hasta el de 62 de soldado, y de este hasta el presente de subteniente, en cuyo año se ha promovido a la nueva formación al empleo que sirve habiendo cumplido exactamente con su obligación, e ins-

39. AGN, SC, Censos Varios, t.VIII, f.101r.

40. Archivo General de Simancas (AGS), Secretaría de Despacho de Guerra (SDG), leg.7057, exp. 34, f.1r.

41. Sobre el significado de ser miliciano ver: Marchena, Juan (1982). *La institución militar en Cartagena de Indias en el siglo XVIII*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos; Kuethe, Allan (1971). “The status of the free pardo in the Disciplined Militia of New Granada”. In: *The Journal of Negro History* vol. 56, No. 2, Washington: Association for the Study of African American Life and History, pp. 105-117; *Reforma militar y sociedad en la Nueva Granada 1773-1808*. Bogotá: Banco de la República, 1993; Munévar, Óscar. “El irrespeto a la real justicia. El estamento militar en Cartagena de Indias”. En: Torres, César y Rodríguez, Saúl (eds.) (2008). *De milicias reales a militares contrainsurgentes. La institución militar en Colombia del siglo XVIII al XXI*. Bogotá: Universidad Javeriana, pp. 203-219.

42. AGN, SC, Censos Varios, t.VIII, f.101r.

43. AGN, SC, MM, t.7, ff.709r.-712v.

44. AGN, SC, Censos Varios, t.VIII, f.114r.

truido en el ejercicio de las antiguas milicias y hoy manifiesta sobresaliente aplicación”. Como sucedía en estos casos, el virrey se acogía a lo sugerido y dictaminó: “... prefiero a Pablo Caballero, consultado en primer lugar por su antigüedad y distinguida aplicación”. Lo nombró el 29 de agosto de 1774, y ordenó que se le expidiera la patente.⁴⁵

En 1781 dirigió una de las compañías de milicias pardas de Cartagena que bajo el mando del coronel José Bennett se encaminó a Santa Fe de Bogotá a contener y sofocar la rebelión de los Comuneros. En 1796, por estar vacante la comandancia del Batallón de Milicias de Pardos Libres, el virrey ordenó al gobernador de la provincia de Cartagena que nombrara y pusiera en posesión en el cargo a Pablo Caballero Pimientel. Y agregaba el ritual que siempre acompaña a estos nombramientos:

... ordenaba a los oficiales y soldados de ella que le reconozcan y respeten por tal capitán, obedeciendo las órdenes que le diere por escrito o de palabras, sin réplica ni dilación alguna, y que así ellos como los demás oficiales y soldados de los Ejércitos de Su Majestad le hayan y tengan por tal capitán de Milicias de Pardos Libres guardándole y haciéndole guardar las honras, preeminencias y excepciones que

le tocan y deben ser guardadas, y que a los Ministros de la Real Hacienda de las Cajas de dicha plaza tomen razón de este nombramiento del que se formará asiento con el sueldo que le correspondiere por el reglamento. Dado en Santa Fe de Bogotá el 2 de enero de 1796.⁴⁶

Sin embargo, Pablo Caballero Pimientel no pudo posesionarse porque falleció por esos días, a la edad de 64 años. Durante todo ese tiempo se distinguió, según lo expresan las autoridades, por su condición de buen vecino y fiel vasallo. Él mismo, en representación escrita elevada ante el Rey anotó que había recorrido todos los grados de la oficialidad de color de las milicias pardas,

... guiado por el más constante celo del servicio de Vuestra Majestad, y ardiente amor por su patria... en fuerza de su puntual desempeño en todas las cosas de su cargo y otras muchas que por su particular pericia se le encomendaban, como era adiestrar los reclutas en el nuevo ejercicio pagando de su propio caudal un tambor y un pito para que estuviesen más expeditos en la táctica...⁴⁷

En esa representación enviada al Rey en la que traza unos cortos rasgos de su vida, Pablo Caballero da a entender que no tuvo maestro, y que sus inicios en la pintura fue una labor de autodidacta:

45. AGN, SC, MM, t.2, ff.53r.-57r.

46. AGN, SC, MM, t.1, f.414r.

47. AGS, SDG, leg.7057, exp.34, f.1r.

Una pasión decidida por la pintura le ha hecho dedicarse a ella desde niño con la mayor intención sin perdonar trabajo, costo, ni fatiga, estudiando no solo las reglas de este noble arte, sino también extenderse a adquirir en la Historia Sagrada y profana, y Ciencias Naturales, todo aquel complejo de conocimientos sin cuya noticia más se borra que se pinta por no alcanzar las proporciones y propiedad que hacen el encanto de los inteligentes.⁴⁸

Cuenta José Manuel Groot, nacido en el año de 1800 en Santa Fe de Bogotá, hijo de Primo Groot, funcionario medio de la burocracia colonial santafereña de tránsito del siglo XVIII al XIX que conoció a Pablo Caballero, que este era autodidacta y que se había iniciado en su ciudad natal decorando con pintura los coches o calesas:

Pablo Caballero era pintor de coches; no entendía el arte de la pintura, pero hallándose dotado de gran facilidad para imitar fisonomías, se resolvió a hacer algunos retratos, que si bien de poco dibujo, de parecido excelente. Con esto empezaron a ocuparlos todos; y como los dejaba tan semejantes, el hombre se halló bien pronto cargado de obras y con plata. Con este aliciente y tal práctica, fue perfeccionándose hasta llegar a ser un buen dibujante y poder

pintar cuadros con figuras. Uno de los mejores que hemos visto es el de la Inmaculada Concepción, de grandes dimensiones, que está en la sacristía de la Catedral Metropolitana. Pablo Caballero tuvo un estilo suave y un colorido moderado y jugoso. Las figuras aéreas o nebulosas de sus fondos de gloria, son muy buenas. Para dar idea de la facilidad que tuvo en retratar, referiremos lo que nos consta.

Trató don Primo Groot a Caballero en Cartagena la víspera de salir el primero de aquella plaza para Santafé, y quedaron amigos y comprometidos a escribirse mutuamente. Cuando don Primo Groot llegó a Santafé se encontró en el correo con carta de Caballero y una encomienda. Esta encomienda era un retrato de Groot, de medio cuerpo, al óleo, que conserva la familia, tan parecido cual si se hubiera sacado viendo el original o de alguna fotografía.⁴⁹

Pero pese a ser autodidacta, su formación estuvo lejos de la imagen totalmente empírica que presenta José Manuel Groot.

Quizá su autoformación estaba a tono con el plan de formación prescrito por Antonio Palomino y otros españoles especialistas en pintura muy leídos

48. AGS, SDG, leg. 7057, exp. 34, ff. 1r.-1v.

49. Groot, José Manuel (1953). *Historia eclesiástica y civil de la Nueva Granada*. T. II, Bogotá: Ministerio de Educación Nacional [1869-1870], pp. 351-352.

en las Colonias. La correspondencia entre José Celestino Mutis y el virrey Antonio Caballero y Góngora da a entender que para el año 1780 Caballero ya contaba con cierto reconocimiento. A comienzos de 1784 en su *Diario de observaciones* Mutis mostraba alegría porque Pablo Caballero, le había ayudado a resolver el problema del rápido secado de las láminas mediante una técnica que dijo haber aprendido en sus lecturas de Antonio Palomino: “Puede ser que pruebe mejor este método, que dice Caballero haberlo leído en el autor Palomino”.⁵⁰

El pintor y la Expedición Botánica

La referencia a la estadía de Pablo Caballero en la Expedición ha estado más llena de conjeturas basadas en algunos errores planteados en la segunda mitad del siglo XIX por José Manuel Groot y Florentino Vezga. Y esto ha venido sucediendo pese a que las cartas y el *Diario de observaciones* de José Celestino Mutis ofrecen esporádicas y dispersas informaciones sobre la llegada de Caballero, su corto

trabajo y su salida de esa Expedición científica. Era de esperarse que la información contenida en el mencionado *Diario* que se publicó en dos volúmenes en 1958, y la correspondencia enviada y recibida por Mutis, la que se editó en cuatro volúmenes diez años después (1968), hubiese servido para que los historiadores modificaran una tradición que achaca su rápido paso y pronta salida de la Expedición a un acto de irresponsabilidad.

Por ejemplo, sobre su llegada y su salida de la Expedición Botánica se ha conjeturado sin fundamentos que Pablo Caballero y Mutis se conocían desde mucho antes que se creara esa Expedición científica. En 1900 Florentino Vezga escribió:

Habitaba entonces en Cartagena el pintor Pablo Caballero, oriundo de aquella ciudad y justamente afamado en su profesión. Mutis le escribió invitándolo para que tomase a su cargo una plaza en la Expedición, y Caballero no vaciló en dejar su ciudad natal, para trasladarse a Mariquita. Allí permaneció apenas quince días, pues impues- to de las funciones que le tocaría desempeñar, y considerando que el trabajo no correspondía al mérito de su pincel y que el sueldo era muy exiguo, se denegó a servir y regresó a Cartagena.⁵¹

50. *Diario de observaciones de José Celestino Mutis (1760-1790)* vol. 2, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 1958, pp. 584-585. Énfasis mío. Antonio Palomino (1655-1726) fue un pintor y tratadista del arte de la pintura de origen español cuyos libros circularon con cierta profusión entre los pintores de las colonias americanas. Su obra más significativa, *Museo Pictórico y Escala óptica* (1715-1724), es importante porque introdujo en las colonias el debate que empezó a desarrollarse en España sobre el estatus de la pintura como un arte distinto a las artesanías. Palomino, Antonio. *El museo pictórico y escala óptica*, 2 tomos, Madrid: Lucas A. de Bedmar, 1715-1724. http://bibliotecavirtualmadrid.org/bvmadrid_publicacion/i18n/catalogo_imagenes/grupo.cmd?posicion=13&path=1027175

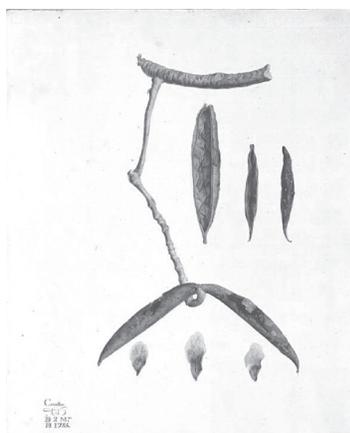
51. Vezga, Florentino (1936). *La Expedición Botánica*. Bogotá: Biblioteca Aldeana de Colombia, pp. 41-42. Publicado en formato libro por vez primera en 1900, esta investigación se venía desarrollando desde los años 1860.

Esas ideas fueron reproducidas por Gabriel Jaramillo Giraldo en su historia de la pintura en Colombia,⁵² y en años recientes por dos reconocidos historiadores del arte.⁵³ Además, las conjeturas han tomado otras direcciones. Por ejemplo, Francisco Gil Tovar, uno de los más aventajados historiadores del arte colonial neogranadino, registra su fallecimiento en 1810.⁵⁴ Marta Fajardo, historiadora del mismo tema y periodo, lo registró viviendo en Santa Fe de Bogotá donde sería contratado por Mutis, al mismo tiempo que se vinculaba al pintor Pablo Antonio García: “Para iniciar su gran Flora, el Sabio Mutis procedió a contratar a dos pintores que ya ejercían como tales en Santa Fe: Pablo Antonio García del Campo (1744-1814) y Pablo Caballero (S. XVIII)”. También anota que Salvador Rizo fue discípulo de Pablo Antonio García,⁵⁵ lo que está en contravía con las afirmaciones de José Celestino Mutis en su *Diario de observaciones* a comienzos de 1785, en las que escribió que Rizo era discípulo de Pablo Caballero.⁵⁶ Pese a

que en este *Diario* y en su correspondencia Mutis lo menciona en varias ocasiones, el compilador Guillermo Hernández de Alba en 1968 glosó una carta de Mutis al Arzobispo-Virrey fechada el 3 de febrero de 1785 en la que se refiere al “Maestro Pablo”, de la siguiente forma: “Pablo Antonio García, el más completo pintor de su época”.⁵⁷



A 1363 a Plumiera Cavallero



A 1365 n. 164. Plumieria 4 Cavallero

52. Giraldo Jaramillo, Gabriel (1948). *La pintura en Colombia*. México: FCE, pp. 87-89.

53. González, Beatriz y Amaya, Antonio (1996). “Pintores, aprendices y alumnos de la Expedición Botánica, diccionario”. En: *Revista Credencial Historia* No. 74, Bogotá, pp. 6-15.

54. Gil Tovar, Francisco (1980). *El arte colombiano*. Bogotá: Plaza & Janés, p. 66.

55. Fajardo, Marta (1986). “La flora de la Real Expedición Botánica, primera escuela de arte en el Nuevo Reino de Granada”. En: *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, No. 13-14, Bogotá: Universidad Nacional, p. 49.

56. *Diario de observaciones de José Celestino Mutis*, vol. 2, p. 585. Uribe, Lorenzo (1960). “Salvador Rizo, artista botánico y Prócer de la Independencia”. En: *Separata Revista de la Academia Colombiana de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales* vol. XI, No. 42, Bogotá, pp. 23-26.

57. Hernández de Alba, Guillermo (comp.) (1983). *Archivo epistolar del sabio naturalista don José Celestino Mutis*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, vol. 1, p. 229.



A 2168 e *Hampea thespesioides*
Trián & Pl Cavallero



Miconia. Pablo Cavallero. D. 17 Mzo. D. 1785.
Tinta a pluma y temple sobre papel; 68 X 48,5
cm. Archivo del Real Jardín Botánico, Madrid.
División III, lámina 2601

Lo que puede parecer intrascendente sirve para señalar el desconocimiento de la obra del pintor cartagenero más allá de las escasas láminas que dibujó para la Expedición Botánica, y una mirada al arte colonial solo centrada en el altiplano cundi-boyacense. Esa actitud se había originado en el siglo

XIX como se puede ver en la “Memoria sobre la historia del estudio de la botánica” de Florentino Vezga, publicada en 1860, en la que se dibujó el protagonismo de Salvador Rizo Blanco (Mompox, 1762-Bogotá, 1816), mano derecha de José Celestino Mutis, realzando a Francisco Antonio Matis.⁵⁸ El mismo Florentino Vezga expresó ese pensamiento en la segunda mitad del siglo XIX cuando se refirió a las dificultades que afrontó Mutis para armar su equipo de pintores debido a la decadencia de este arte en todo el país, entendiéndose por este solo a Santa Fe de Bogotá.⁵⁹ También se ha dicho que el único motivo del abandono de Pablo Caballero del taller de pintura y dibujo de la Expedición fue un desacuerdo de dinero. Sobre esto nos referiremos más adelante.

Por nueva documentación ahora sabemos que la vinculación del pintor a la Expedición Botánica se debió a las gestiones de Antonio Caballero y Góngora, Arzobispo-Virrey del Nuevo Reino de Granada, quien a finales de 1784 había bajado por el río Magdalena hasta Cartagena, ciudad en que se radicó hasta finales de su periodo virreinal, a comienzos de 1789. A fines de aquel año Mutis le comunicó al virrey el retiro del pintor

58. Vezga, Florentino (1860). “Memoria sobre la historia del estudio de la Botánica en la Nueva Granada”. En: *Boletín de la Sociedad de Naturalistas Neo-granadinos*, Bogotá: Imp. de El Mosaico, pp. 1-190.

59. Vezga, F. *La Expedición Botánica*, p. 40.

bogotano Pablo Antonio García de la Expedición,⁶⁰ y Caballero y Góngora, conecedor del arte de la pintura y poseedor de una colección privada de mucho valor,⁶¹ sugirió y contrató a Pablo Caballero, al que al parecer ya conocía. Así lo dejó saber José Celestino Mutis en carta a Caballero y Góngora (Mariquita, febrero 3 de 1785), en la que reconoce que, “Ha redoblando vuestra Excelencia los esfuerzos venciendo el imposible de arrancar de su casa el insigne Maestro Pablo [Caballero] para dar este complemento a los progresos de mi Expedición...”.⁶² Los términos de la expresión también dan a entender que Mutis conocía a Pablo Caballero, lo que cabe dentro de las conjeturas y quizá por eso escribía con seguridad sobre las calidades artísticas del pintor. Mutis había llegado a Cartagena en 1760 en condición de médico personal del virrey Pedro Messía de la Zerda, y permaneció en esta ciudad y áreas circunvecinas por unos meses antes de subir a

Santa Fe de Bogotá.⁶³ Además, el conocimiento debió ser reafirmado por la presencia de Salvador Rizo Blanco en los talleres de dibujo de la expedición desde abril de 1784. Como ya anoté, este era discípulo de Pablo Caballero, y se había vinculado a la empresa científica de Mutis gracias a la recomendación de Antonio de la Torre y Miranda, ilustrado español radicado en Cartagena y refundador de poblaciones, con quien trabajaba levantando planos cartográficos.⁶⁴

Pablo Caballero debió llegar a los talleres de dibujo de la Expedición a comienzos de 1785 en compañía de un hijo (Ignacio que aparece en el censo de 1777 y que a la sazón debía contar con 14 años). En otra misiva fechada en Mariquita, febrero 18 de 1785, Mutis mantenía informado a Caballero y Góngora en los siguientes términos: “El maestro Pablito viene muy fino y celebrando el enganche con términos que comprueban no ser incompatible todo el respeto debido al alto carácter de Vuestra Excelencia con la dulzura de su afabilísimo trato. Ha reconocido mis láminas, y con aire de maestro y de pardo ladino, ha celebrado los progresos de su discípulo Rizo”.⁶⁵

60. *Archivo epistolar del sabio naturalista don José Celestino Mutis*, vol. 1, pp. 330-331.

61. En la colección que llevó de Córdoba (España) a Mérida (México) y que luego trajo a la Nueva Granada había cuadros de 14 prestigiosos pintores españoles (Antolínez, Arellano, Cano, Carreño de Miranda, del Castillo y Saavedra, Cerezo, Céspedes, Herrera el Viejo, Morales, Murillo, Orrente, Ribera Gil, Toledo, Velásquez); 9 italianos (Michelangelo Buonarroti, Luca Giordano, Giovanni Barbieri, Margaritone di Magnano, Guido Reni, Giulio Romano, Camilo Rusconi, Francesco Solimera y Vecellio Tiziano); y 3 flamencos (Breughel, Rubens y David Teniers). Pérez Ayala, José; Caballero y Góngora, Antonio (1951). *Virrey y Arzobispo de Santa Fe 1723-1796*. Bogotá: Imp. Municipal, pp. 42-44.

62. *Archivo epistolar del sabio naturalista don José Celestino Mutis*, vol. 1, pp. 228-230.

63. Sobre la estadía de Mutis en Cartagena de Indias en 1760 ver: Bernal, Jaime y Gómez, Alberto (2010). *A impulsos de una rara resolución: el viaje de José Celestino Mutis al Nuevo Reino de Granada, 1760-1763*. Bogotá: Universidad Javeriana-Universidad del Rosario, pp. 77-109.

64. *Diario de observaciones*, vol. 2, p. 426.

65. *Archivo epistolar del sabio naturalista don José Celestino Mutis*, vol. 1, p. 233.

En su *Diario de observaciones* Mutis consignó el 19 de febrero de 1785:

Será muy singular que la grande habilidad y grande práctica del maestro Pablo Caballero concilien algunas ventajas a mis láminas. Aunque este género de pinturas al temple le sea poco familiar, ha insinuado a su discípulo Rizo que convendría añadir a la goma la azúcar Candia. Se propuso experimentarlo Rizo en el baño que dio ayer a la lámina actual; y hoy se ha experimentado que secan las hojas más fácilmente sin aquel pegante duradero que tienen las hasta aquí hechas.⁶⁶

Llama la atención la forma como Mutis se refiere a Pablo Caballero a comienzos de 1785, pues lo que se conoce de este pintor corresponde precisamente al periodo posterior de su corta estadía en la Expedición Botánica. Sobre lo hecho por Pablo Caballero antes de ingresar a la Expedición es prácticamente desconocido. En una representación que elevó en 1792 ante la Corona para que se le permitiera abrir una escuela de dibujo y pintura en Cartagena, señaló de forma sucinta sus contribuciones a Cartagena: "... levantar y pintar los planos de fortificación de la plaza y

su recinto; pintar el retrato de Vuestra Majestad para el solemne y augusto día de la proclamación [se refiere a Carlos IV, proclamado rey de España el 14 de diciembre de 1788] con los emblemas y cifras alusivos a tan gloriosa función, y otras que más por su menor constan de los documentos originales adjuntos".⁶⁷ Desafortunadamente desaparecieron los documentos adjuntos que eran certificaciones del Ayuntamiento de Cartagena de Indias y del gobernador de la provincia homónima, como también de personas prestantes que habían ocupado sus servicios. Pero la representación solo resaltaba sus contribuciones públicas más recientes pues su interés era mostrarse como un fiel y buen vasallo para alcanzar que se le permitiera abrir una Escuela de dibujo y pintura en Cartagena.⁶⁸

La estadía de Pablo Caballero en la Expedición Botánica fue muy corta, pues apenas duró un mes. Las causas de su retiro las informó Mutis en carta

67. AGS, SDG, leg.7057, exp.34 ff.1r.-16v.

68. AGI, Contratación, leg.5512, exp.1. Sin embargo, es posible que el Arzobispo-Virrey haya conocido a Pablo Caballero dado su gusto por la pintura, o que hubiese escuchado continuas referencias hacia él. Por ejemplo, Domingo Esquiaqui, español, coronel de artillería, hombre ilustrado y de inclinaciones artísticas, quien llegó a Cartagena de Indias en 1769, mantuvo relaciones con el sector prestante del artesanado cartagenero, y para comienzos del decenio de 1780 fue trasladado a Santa Fe de Bogotá, por lo que no sería extraño que hubiese recomendado a Pablo Caballero. Sobre las relaciones de Domingo Esquiaqui con los artesanos prestantes de Cartagena ver: Solano, S. P. y Flórez, R. "Artileros pardos y morenos artistas": Artesanos, raza, milicias y reconocimiento social en el Nuevo Reino de Granada, 1770-1812", pp. 11-37.

66. *Diario de observaciones*, vol. 2, pp. 584-585. Se refiere a la obra *Museo Pictórico y Escala óptica (1715-1724)*, obra en tres volúmenes del pintor y tratadista de pintura español Antonio Palomino, (1655-1726) dedicada en buena parte a la práctica y el arte de la pintura.

fecha en Mariquita en marzo 18 de 1785:

Nuestro Pablo Caballero (pintor natural de Cartagena de Indias) me ha dado cuatro láminas en todo un mes, dignas por cierto de ponerse entre cristales. Por esta cuenta me daría dentro del año unas cincuenta, que sobre no sacarme del empeño, se hace insoportable este gasto. Quisieron imitarle los antiguos pintores, y tuve que reconvenirlos, y en resultas me dieron láminas de dos días de trabajo con el estilo de Rizo, que llamo yo sublime, siendo superior á cuanto se puede emprender en esta clase de obras. Yo recelo que pueden contribuir a su resolución [abandonar la Expedición] las dos causas siguientes. La una la tarea tirante de nueve horas diarias, y el no haberme declarado sobresueldo de su hijo, por ser absolutamente ignorante, de condescender con el Maestro en trabajar á ratos á su comodidad, que es seguramente lo que se figuró como lo hace en su tienda, sobre el mayor retraso, le seguiría el peligroso ejemplo para Rizo y Matis, hallándose García (pintor de profesión) en Santa Fe. No ignora V. M. lo que cuesta lidiar con esta gente oficial, y hasta donde pueden extenderse sus pensamientos de honor. Los unos perderían á los otros, y quedaría yo expuesto á carecer de todo.

... Y como Pablo Caballero gana-

ba mucho más trabajando á ratos en su comodidad, ha sido imposible reducirlo al medio de un trabajo más sencillo. Lo cierto es que en los términos experimentados es absolutamente gravoso, é inútil á la expedición. De que modo tan diverso pensaba yo cuando supe su venida. Me figuraba un hombre capaz de darme cien láminas por lo menos dentro de un año, pero todo ha salido al revés...⁶⁹

En otra carta de la que no se tiene fecha volvió a informar al virrey Caballero y Góngora, que su

... extremada finura es un embarazo conocida para la conclusión de esta primera obra con la brevedad a que aspiro... En un mes de trabajo con las nueve horas diarias que les tengo arregladas a mis pintores desde los principios de la Expedición, ha concluido solo cuatro láminas.

Por otra parte veo que su vista está cansada y sus años no le permiten soportar estas seguidas tareas. A

69. "Noticias extractadas de la correspondencia familiar del Dr. Dn. Jph. Celestino Mutis...". En: *Archivo del Real Jardín Botánico de Madrid (ARJBM)*, leg. III, 1, 2, 85. "Se me ha negado a tomar el medio de seguir el estilo de mis antiguos pintores, reputando tal vez por desconcierto suyo las láminas trabajadas en este estilo. En un mes de trabajo con las nueve horas que les tengo arregladas a mis pintores desde los principios de la Expedición, ha concluido sólo cuatro láminas...". Compilada en Manuel Peláez, "Correspondencia inédita del Obispo Caballero". En: *Boletín de la Real Academia de Córdoba* No. 115, Córdoba: Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes, 1988, pp. 31-54.

consecuencia de estas reflexiones que él mismo ha hecho, se me ha despedido sin poderlo detener hasta dar parte a Vuestra Excelencia.⁷⁰

Y en carta dirigida al Presidente de la Real Audiencia de Quito y fechada el 10 de julio de 1786, Mutis hace un sucinto recuento de los tres años de desarrollo de la Expedición, resaltando que la mayor dificultad consistía en la falta de disciplina de los pintores. Señala la colaboración prestada por Antonio Caballero y Góngora:

... me ha solicitado pintores, y a su llegada a Cartagena [fines de 1784] redujo al Apeles de América [se refiere a Pablo Caballero] para que trabajase bajo mi dirección siguiera por un año, haciéndolo subir hasta esta ciudad. Se me frustró el gusto por haberle probado mal este clima, ni era fácil en su edad [tenía 49 años, cuatro menos que Mutis] llevar el peso de una tarea tan tirante. Por lo cual se hubo de retirar al mes de su llegada.⁷¹

Sin embargo, el diario de Mutis, además de expresar la mentalidad del científico ilustrado, también refleja el control que diariamente ejercía sobre sus subordinados. Día tras día llevaba

un registro de las láminas que elaboraban los pintores, lo que le permitía comparar los niveles de productividad de cada uno. Esto, más otros factores que indicaremos un poco adelante, tuvo sus efectos en la corta permanencia de Pablo Caballero en la Expedición. Fue en carta dirigida al Virrey Caballero y Góngora (Mariquita, enero 3 de 1789) que Mutis hizo un balance sobre el funcionamiento del taller de pintura de la Expedición en los seis años corridos desde 1783, al tiempo que aprovechó para expresar de forma acabada sus ideas sobre cómo concebía el trabajo de los pintores.⁷²

Es decir, según Mutis la salida de Caballero se debió a dos formas de entender las relaciones entre el trabajo, el uso del tiempo y la productividad: Pablo Caballero venía de la tradición artesanal que no separaba el tiempo del trabajo del tiempo del ocio, y considerándose un artista creía que la contemplación e inspiración era parte esencial de su trabajo, y por tanto, no podía trabajar bajo presión y produciendo de forma continua. Mutis tenía en cuenta la relación inversión en salario y productividad, y demandaba de sus pintores una continua elaboración de láminas, lo que a su vez impli-

70. ARJBM, División 3 (G42 H53). Citado en Carmen Sotos. "Aspectos artísticos de la Real Expedición Botánica de la Nueva Granada". En: *Mutis y la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada*. Madrid: Real Jardín Botánico-CSIC, 1992, pp. 145 y 156.

71. *Archivo epistolar del sabio naturalista don José Celestino Mutis*, vol. 1, p. 312.

72. *Archivo epistolar del sabio naturalista don José Celestino Mutis*, vol. 1, pp. 436-443. Nieto, Mauricio (2000). *Remedios para el imperio. Historia natural y la apropiación del nuevo mundo*. Bogotá: ICANH, pp. 67-99.

caba separar el tiempo de trabajo del tiempo del ocio.⁷³

Cuadros religiosos y retratos

La calidad del trabajo de Pablo Caballero no solo fue reconocida por Mutis, sino que Caballero y Góngora, siguió cultivando las relaciones con el pintor cartagenero durante los años de 1786 a 1789, cuando le correspondió ejercer el virreinato desde Cartagena y la cercana población de Turbaco. En carta fechada en esta población en 11 de mayo de 1788 comunica a Diego de Ugalde que reemplazará una pintura hecha en lámina de bronce que sobrevivió al incendio del palacio virreinal de Santa Fe de Bogotá por "... una pintura de la Concepción que ya tengo..."⁷⁴ Meses después vuelve a referirse al cuadro de la Concepción: "... dispondré se remita cuanto antes el cuadro de la Concepción, que ha de colocarse en el retablo del Oratorio..."⁷⁵

Sin embargo, es difícil tener una idea sobre el volumen de la obra de Pablo



Inmaculada Concepción
Autor: Pablo Caballero
Ubicación: Catedral de Bogotá
Lleva la inscripción: "Paul Cavallero Pingebat, Indiarum Cartagine, 1789".
(Pintado por Pablo Caballero, Cartagena de Indias, 1789)

Caballero debido a que uno de los mayores problemas que enfrenta el estudio de la obra pictórica de la Colonia es una abrumadora ausencia de firmas de los autores de los cuadros, lo que dificulta tanto el análisis de la obra de conjunto como el estudio de las relaciones entre los maestros pintores y sus discípulos, y en consecuencia la posible existencia de escuelas. Según algunos tratadistas, esto tenía que ver con las ordenanzas de los gremios que estipulaban que solo los maestros pintores con talleres u obrajes podían firmar,⁷⁶ como también con una acti-

73. Algunas notas sobre el taller de pintura de la Expedición Botánica. En: Sotos, C. "Aspectos artísticos de la Real Expedición Botánica de la Nueva Granada", pp. 121-157; Barney Cabrera, Eugenio (1969). "Dibujantes y pintores en la Independencia". En: *UN* No. 4, Bogotá: Universidad Nacional, pp. 215-218 (213-233); Mayor, A. *Cabezas duras dedos inteligentes*, pp. 20-26.

74. Carta de Antonio Caballero y Góngora a Diego de Ugalde, fechada en Turbaco en mayo 11 de 1788. En: Peláez, M. "Correspondencia inédita del Obispo Caballero", p. 47.

75. Carta de Antonio Caballero y Góngora a Diego de Ugalde, fechada en Cartagena, diciembre 11 de 1788. Inserta en Peláez, M. "Correspondencia inédita del obispo Caballero", p. 54.

76. "... el mayor número de obras son anónimas... [porque] en la época colonial las normas artísticas solo permitían firmar a los pintores que superaran una serie de requisitos ante los gremios a los que

tud frente a la valoración y recepción de la obra que desde el Renacimiento europeo había realizado las cualidades y las características de algunos pintores.⁷⁷



Paso de El Mar Rojo

Lo que sobrevive de sus obras reposa en el Museo Nacional de Colombia, los retratos de *Primo Groot* (1790) conservado en la Casa Museo del 20 de julio, el de *Eduardo Azuola* (1783) que reposa en el Museo Nacional de Colombia, retrato de don Antonio Paniagua Valenzuela en el convento de Santo Domingo en Bogotá, la *Inmaculada Concepción* figura en el sagrario de la Catedral Primada de Bogotá, *San Telésforo diciendo misa* en la iglesia Capuchina de Bogotá. Se

pertenecían; eso se manifiesta claramente en los virreinos de México y Perú donde las ordenanzas de los gremios de pintores, dadas en el siglo XVI, eran bastante estrictas. Para el caso de la Nueva Granada, lo anterior se dio hasta finales del siglo XVIII y no fue obedecido...". *Arte y Fe*. Colección artística agustina Colombia. Bogotá: Provincia de Nuestra Señora de Gracia, 1995, p. 18.

77. Bargellini, Clara. "Consideraciones acerca de las firmas de los pintores novohispanos". En: Dallal, Alberto (ed.) (2006). *El proceso creativo*. México: UNAM, pp. 203-222.

le atribuyen también una *Crucifixión* e imágenes de *Santa Bárbara* y *Santo Tomás de Villanueva*.⁷⁸

Según Francisco Gil Tovar, experto en historia del arte colombiano, en la segunda mitad del siglo XVIII, gracias a la influencia ilustrada y a un estilo de vida barroco entre las altas autoridades del virreinato y entre sectores de las elites, fue que empezó a superarse la influencia del "realismo idealizado" de los pintores de la centuria que le precedió (los Figueroa, Vásquez y Ceballos). Por un lado Joaquín Gutiérrez representó el retrato de los altos funcionarios oficiales,

... al recoger aspectos criollos y mestizos en retratos de "pose" oficial dieciochesca pintados sin volumen, cargados de ornamentalismos y símbolos, con predominio de los pigmentos más característicos del territorio como son el rojo carmín, el azul ultramar, y el ocre dorado... Los pintores Pablo An-

78. Según Pedro María Ibáñez, importante historiador y cronista de Bogotá, en la iglesia de los Capuchinos existe "...del artista Pablo Caballero, natural de Cartagena... un San Telésforo diciendo misa". Ibáñez, Pedro María (1913). *Crónicas de Bogotá*, vol. 2, Bogotá: Imp. Nacional. Según relación de Carmen Ortega Ricaurte, Pablo Caballero pintó un óleo con Santa Bárbara y Santo Tomás de Villanueva. Las 4 láminas firmadas y fechadas para la Expedición Botánica... Una crucifixión que figuró en la exposición organizada por Alberto Urdaneta en Bogotá. Algunos lienzos para el Desierto de la Candelaria en Boyacá. El retrato de Eduardo de Azuola en el Museo Nacional de Bogotá. El retrato de don Antonio Paniagua Valenzuela en el convento de Santo Domingo en Bogotá. Y el retrato de Primo Groot, colección particular. Ortega Ricaurte, Carmen (1965). *Diccionario de artistas de Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo.

tonio García del Campo (+1814) y Pablo Caballero (+1810)... son ya, al final del Virreinato, más técnicos y conocedores de los recursos académicos, aunque su obra es menos personal que la de Gutiérrez.⁷⁹



Pablo Caballero. Primo Groot, 1790



Luis Eduardo Azuola, 1783
Copia hecha en 1934 por Jorge Riveros Salcedo
con base en el original de Pablo Caballero.
Museo Nacional de Colombia

Propuesta de Escuela de dibujo y pintura en Cartagena

En 1792 Pablo Caballero otorgó poder a un abogado de Madrid para que diligenciara ante la Corona para que se le permitiera establecer en su ciudad natal una Escuela de dibujo y pintura. Se trataba de una petición modesta frente a las que habían levantado otros pintores de otras colonias que eran más específicos en solicitar el rompimiento definitivo de la pintura con cualquier lazo de carácter gremial y la creación de academias.⁸⁰

En esta representación por ningún lado aludió a su condición racial, lo que deja ver una autoestima muy elevada gracias a su condición de artista reconocido. Esta aspiración formaba parte del pensamiento ilustrado reformador que empieza a concebir la necesidad de crear espacios institucionales de difusión del pensamiento moderno. Las escuelas de dibujo contaban con el antecedente de la creada por José Celestino Mutis en Mariquita y luego trasladada a Santa

80. Sobre las iniciativas a fines del siglo XVIII en distintas colonias para crear academias, escuelas e instituciones relacionados con el dibujo y la pintura ver: Ramírez, Mina (2010). "José Mariano Oriñuela y su proyecto para el establecimiento de una Academia de Matemáticas en Querétaro". En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* vol. XXXII, No. 97. México: UNAM, pp. 5-28; "En defensa de la pintura. Ciudad de México, 1753". En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* vol. XXIII, No. 78. México: UNAM, 2001, pp. 103-128; Moyssén, Xavier (1965). "La primera academia de pintura de México". En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* vol. IX, No. 34, México: UNAM, pp. 15-29.

79. Gil, F. *El arte colombiano*, p. 66.

Fe de Bogotá, dirigida por Sebastián Rizo Blanco, un pardo oriundo de Mompo y discípulo de Pablo Caballero, quien se distinguió, al lado de Francisco Javier Matis como el más consagrado pintor de la iconografía de esa Expedición.

Hasta ese momento el conocimiento del arte se transmitía por medio de la relación personalizada entre el maestro y el aprendiz. El propio Pablo Caballero sabía de los alcances y de las limitaciones de este procedimiento desde el momento en que pensó en la creación de una Escuela de dibujo y pintura.

El documento que envía a su apoderado es de sumo interés por lo que vale la pena citarlo en toda su extensión. Desafortunadamente los anexos que mencionan no aparecen pues, como muchas de esas solicitudes que se acompañaban de documentos probatorios, pidió les fueran devueltos en caso de ser negada su petición.⁸¹

“Pablo Caballero Capitán de Granaderos y actual comandante interino del Batallón de Pardos de Cartagena de Indias, guiado por el más constante celo del servicio de Vuestra Majestad, y ardiente amor por su Patria humildemente expone: que desde la edad de trece años hasta la de cincuenta y seis en que se halla, ha servido a Vuestra Ma-

jestad en el Batallón de Milicias Pardas de esta ciudad, pasando desde soldado por todos los grados hasta capitán de granaderos y comandante interino, en fuerza de su puntual desempeño en todas las cosas de su cargo y otras muchas que por su particular pericia se le encomendaban, como era adiestrar los reclutas en el nuevo ejercicio pagando de su propio caudal un tambor y un pito para que estuviesen más expeditos en la táctica; levantar y pintar los planos de fortificación de la plaza y su recinto; pintar el retrato de Vuestra Majestad para el solemne y augusto día de la proclamación [se refiere a Carlos IV, proclamado rey de España el 14 de diciembre de 1788] con los emblemas y cifras alusivos a tan gloriosa función, y otras que más por su menor constan de los documentos originales adjuntos.

Este celo y este amor con la edad y trabajos inseparables de tan larga carrera parece debía haberse entibiado un poco, se enciende cada día más de modo que no lo deja pensar en otra cosa que en el medio de hacer a Vuestra Majestad y su amada patria un servicio que si no le engañan el entusiasmo y fuego de su imaginación, podrá producir las mayores utilidades ocupando con lustre e interés de la nación muchas manos hoy ociosas y miserables por falta de recursos.

Una pasión decidida por la pintura

81. AGS, SDG, leg.7057, exp.34 ff.1r.-16v.

le ha hecho dedicarse a ella desde niño con la mayor intención sin perdonar trabajo, costo, ni fatiga, estudiando no solo las reglas de este noble arte, sino también extenderse a adquirir en la Historia Sagrada y profana, y ciencias naturales, todo aquel complejo de conocimientos sin cuya noticia más se borra que se pinta por no alcanzar las proporciones y propiedad que hacen el encanto de los inteligentes.

Desde el año de [17]36 no hubo en esta ciudad ni su partido Pintor alguno hasta que el exponente principió a manifestar su habilidad con general aplauso en la Expedición Botánica de la América Septentrional. Tuvo que acompañar a su director Don Josef Celestino Mutis hasta que de orden de Vuestra Majestad le empleó el Excelentísimo Arzobispo Señor Virrey; y entonces para continuar en dicha Expedición, para llenar el hueco que había dejado hubo que pedir seis a Quito, que no desempeñando su comisión a gusto del Director, hubo de reemplazarse por dos que se hicieron venir de Madrid a costas de inmensos gastos. Actualmente el virrey Don Josef María Espeleta no halla en todo el Nuevo Reino de Granada quien levante de montea y alzada la perspectiva del Salto del Tequendama bajo la dirección de Don Domingo Esquiáqui como todo consta del expe-

diente formado ante el Cabildo de esta ciudad que también presenta.

Penetrado de estos inconvenientes así como de la utilidad y necesidad de esta arte que nadie conoce mejor que Vuestra Majestad se atreve a proponer el modo fácil de establecer en dicha Ciudad bajo vuestros Reales y Soberanos auspicios, una escuela de dibujo que con el tiempo podrá elevarse a Academia de Pintura sin gravamen de los concurrentes ni del público.

En una sala cuyo alquiler mensual no ascienda de cuatro a seis pesos y el corto gasto de papel y luces dará lección de dibujo a cuantos quieran concurrir a ella en las dos primeras horas de la noche todos los días que sean de precepto, explicándole en la media hora primera los elementos y reglas del Arte, y en las restantes se ejercitarán a su presencia en la práctica aplicación de los preceptos; y en llegando a estado de adquirir conocimientos superiores les dará lección de pintura en otra sala donde se colocarán los modelos que hayan de imitar con los utensilios necesarios, alternando la educación y enseñanza, entre todas las clases para su común aprovechamiento. De suerte que sin tocar los atrasos e inconvenientes que hasta ahora se han experimentado podrá haber en esta forma al cabo de algunos años suficiente número de Pintores así para las obras que Vuestra

Majestad se digne encomendarles, como las que en el país se necesitan sin tener que enviar fuera de él sumas muy considerables como ahora sucede.

Por más que las súplicas que hace a Vuestra Majestad en el memorial adjunto el Cabildo y Comercio de esta Ciudad, y las porfiadas instancias al proponente para que solicite esta gracia, demuestren bastante el deseo e inclinación de estos naturales a tan noble Arte; el nombre y protección declarada de Vuestra Majestad ejercitará la mayor emulación de dedicarse a ella a porfía. Y aunque no todos puedan ni deban ser Pintores a qué clase o profesión no le es esencialmente necesaria saber a lo menos dibujar? Así que sería muy honroso y útil que Vuestra Majestad le permitiese tomar su soberano nombre y declarase su protector, poniéndola bajo la inmediata inspección y dirección del Comandante de la Ciudad con el que se puede arreglar el por menor de su establecimiento.

Quisiera el exponente además de emplear su trabajo y desvelos en la enseñanza de los discípulos, poder también suplir los gastos, aunque cortos, indispensables de alquiler de la sala, papel y luces, pero sus cortas facultades, y la manutención de su casa y familia le constituyen en la imposibilidad de poderlo hacer, por lo que:

Suplica a Vuestra Majestad se digne asignarle por vía de gratificación o la que sea más de su Real Agrado la cantidad que juzgue conveniente que como invertida en conocido beneficio del público podrá deducirse del caudal de propios, del que igualmente se podrá comprar en España algunos modelos como proponen los Síndicos Procuradores Generales. Y en atención a sus dilatados y buenos servicios en el ejército, encargos particulares que ha desempeñado, y a este singular beneficio que está pronto a hacer a su patria, conferirle en propiedad la comandancia del Batallón de Pardos que ejerce interinamente, o cuando a esto no haya lugar al sueldo de capitán de Granaderos según el reglamento de Vuestra Majestad para las milicias disciplinadas de los puertos de mar con la expresión de sus servicios, nombrándole su Pintor en esta ciudad, obligándose por esta gracia a pintar las banderas y todo lo demás que ocurre en las fortificaciones de ella y su recinto por solo el coste de materiales y oficiales que se empleen.

Madrid, y enero 26 de 1792.

Señor

A los Reales Pies de Vuestra Majestad en virtud de poder

Pedro Alcántara Pérez Delgado”.

Bibliografía

Archivo General de la Nación (AGN):

Sección Mapas y Planos, Fondo Mapoteca 7.

Sección Colonia (SC), Fondo *Miscelánea*, tomos 2, 3, III, 31, 41.

Fondo *Censos Varios Departamentos*, tomo 6.

Sección Colonia (SC), *Censos Varios*, t.VIII.

Sección Colonia (SC), *Milicias y Marina (MM)*, tomos 1, 2, 7, 60.

Sección Colonia (SC), *Policía*, tomos 2, 3.

Sección Colonia (SC), *Curas y Obispos*, tomo 48.

Archivo General de Simancas (AGS), Secretaría de Despacho de Guerra (SDG).

Archivo General de Indias, *Contratación*.

Biblioteca Luis Ángel Arango, *El Papel Periódico Ilustrado*, Bogotá, 1886, 1887.

Arte y Fe. Colección artística agustina Colombia, Bogotá, Provincia de Nuestra Señora de Gracia, 1995.

Caycedo y Flores, Fernando (1824). *Memorias para la historia de la Santa Iglesia Catedral Metropolitana de Santafé de Bogotá, capital de la República de Colombia*. Bogotá: Imp. de Espinosa.

Diario de observaciones de José Celestino Mutis (1760-1790) vol. 2, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 1958.

“El deber de vivir ordenadamente para obedecer al Rey” [1789]. En: *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* No. 20, Bogotá: Universidad Nacional, 1992, pp. 109-131.

Hernández de Alba, Guillermo (comp.) (1983). *Archivo epistolar del sabio naturalista don José Celestino Mutis*, vol. 1. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica.

Palomino, Antonio. *El museo pictórico y escala óptica* 2 tomos. Madrid: Lucas A. de Bedmar, 1715-1724. http://bibliotecavirtualmadrid.org/bvmadrid_publicacion/i18n/catalogo_imagenes/grupo.cmd?posicion=13&path=1027175

Peláez, Manuel (1988). “Correspondencia inédita del Obispo Caballero”. En: *Boletín de la Real Academia de Córdoba* No. 115. Córdoba: Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes, pp. 31-54.

Urdaneta, Alberto (1886). *Guía de la primera exposición anual. Escuela de Bellas Artes*. Bogotá: Imp. de Vapor de Zalamea.

Historiografía

Aguilera, María y Meisel, Adolfo (2009). *Tres siglos de historia demográfica de Cartagena de Indias*. Cartagena: Banco de la República.

- Almarza, Ángel (2009). *Limpieza de sangre en el siglo XVIII venezolano*. Caracas: Centro Nacional de Historia.
- Bargellini, Clara. “Consideraciones acerca de las firmas de los pintores novohispanos”. En: Dallal, Alberto (ed.) (2006). *El proceso creativo*. México: UNAM, pp. 203-222.
- Barney Cabrera, Eugenio (1969). “Dibujantes y pintores en la Independencia”. En: *UN* No. 4, Bogotá: Universidad Nacional, pp. 213-233.
- Bernal, Jaime y Gómez, Alberto (2010). *A impulsos de una rara resolución: el viaje de José Celestino Mutis al Nuevo Reino de Granada, 1760-1763*. Bogotá: Universidad Javeriana-Universidad del Rosario.
- Castellanos, Rocío y Caballero, Boris (2010). *La lucha por la igualdad. Los pardos en la Independencia de Venezuela 1808-1812*. Caracas: Archivo General de la Nación-Centro Nacional de Historia.
- Chicangana, Yobenj Aucardo (1997). “La imagen y el discurso en la obra de Gregorio Vásquez 1657-1710”. En: *Memoria y Sociedad* vol. 2, No. 4, Bogotá: Universidad Javeriana, pp. 7-22.
- Díaz Piedrahita, Santiago (2000). *Matis y los dos Mutis: orígenes de la anatomía vegetal y de la sinanterología en América*. Bogotá: Academia Colombiana de las Ciencias Exactas, Físicas y Naturales.
- Fajardo, Marta (1986). “La flora de la Real Expedición Botánica, primera escuela de arte en el Nuevo Reino de Granada”. En: *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* No. 13-14, Bogotá: Universidad Nacional, pp. 41-61.
- Fajardo, Marta (1990). *Oribes y plateros en la Nueva Granada*. Bogotá: Banco de la República.
- Flores, María (2009). “El obrador de la familia Cuentas en Guadalajara”. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXI, No. 95, México: UNAM, pp. 69-84.
- Fracchia, Carmen. “El olvido de las obras del esclavo pintor Juan de Pareja”. En: Siracusano, Gabriel *et al.* (2007). *Imágenes perdidas: censura, olvido, descuido. IV Congreso Internacional de teoría e historia del arte y XII Jornadas del Centro Argentino de Investigaciones del Arte*. Buenos Aires: CAIA, pp. 69-83.
- Garavito, Fernando; Gil Tovar, Francisco y Restrepo, Fernando (1986). *Los Figueroa. Aproximación a su época*. Bogotá: Museo de Arte Moderno-Villegas Eds.
- Garrido, Margarita. “La vida cotidiana y pública en las ciudades coloniales”. En: Castro, Beatriz (ed.) (1996). *Historia de la vida cotidiana en Colombia*. Bogotá: Norma, pp. 131-158.

- Garrido, Margarita. "Honor, reconocimiento, libertad y desacato: sociedad e individuo desde un pasado cercano". En: Arango, Luz; Restrepo, Gabriel y Jaramillo, Carlos (eds.) (1998). *Cultura, política y modernidad*. Bogotá: Universidad Nacional, pp. 99-121.
- Garrido, Margarita. "Vida cotidiana en Cartagena de Indias en el siglo XVII". En: Calvo, Haroldo y Meisel, Adolfo (eds.) (2007). *Cartagena de Indias en el siglo XVII*. Cartagena: Banco de la República, pp. 451-498.
- Gil Tovar, Francisco (1980). *El arte colombiano*. Bogotá: Plaza & Janés.
- Gil Tovar, Francisco. "La pintura de los Figueroa". En: Garavito, Fernando; Gil Tovar, Francisco y Restrepo, Fernando (1986). *Los Figueroa. Aproximación a su época*. Bogotá: Museo de Arte Moderno-Villegas Eds., pp. 55-84.
- Giraldo Jaramillo, Gabriel (1948). *La pintura en Colombia*. México: FCE.
- González, Beatriz y Amaya, Antonio (1996). "Pintores, aprendices y alumnos de la Expedición Botánica, diccionario". En: *Revista Credencial Historia*, No. 74, Bogotá, pp. 6-15.
- Groot, José Manuel (1859). *Noticia biográfica de Gregorio Vásquez Arce Ceballos*. Santafé de Bogotá: Imp. de Francisco Torres Amaya.
- Groot, José Manuel (1953). *Historia eclesiástica y civil de la Nueva Granada*. T. II, Bogotá: Mineducación, [1869-1870].
- Guarín, Óscar. "Del oficio de pintar: hacia una historia social de los pintores santafereños en el siglo XVII". En: Toquica, Constanza (comp.) (2008). *El oficio del pintor: Nuevas miradas sobre la obra de Gregorio Vásquez*. Bogotá: Museo de Arte Colonial, pp. 13-31.
- Gutiérrez, Ramón. "Los gremios y academias en la producción del arte colonial". En: Gutiérrez, Ramón (coord.) (1995). *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*. Madrid: Ed. Cátedra, pp. 25-50.
- Halcón, Fátima (2001). "El artista en la sociedad novohispana del barroco". En: *Actas del III Congreso Internacional del barroco americano: Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*. Sevilla: Universidad Pablo de Olavide, pp. 91-106.
- Helg, Aline (2011). *Libertad e igualdad en el Caribe colombiano 1770-1835*. Medellín: Banco de la República-EAFIT.
- Ibáñez, Pedro María (1913). *Crónicas de Bogotá*, vol. 2. Bogotá: Imp. Nacional.
- Ignotus (Jeneroso Jaspe) (1915). "Santa Teresa y San Benedicto". En: *Boletín Historial* No. 15. Cartagena: Academia de Historia de Cartagena, pp. 22-29.

- Jaramillo Uribe, Jaime (1997). “Mestizaje y diferenciación social en el Nuevo Reino de Granada en la segunda mitad del siglo XVIII”. En: *Travesías por la historia*. Bogotá: Presidencia de la República, pp. 173-214.
- Justo, Ángel (2010). “El obrador de Miguel de Santiago en sus primeros años: 1656-1675”. En: *Revista Complutense de Historia de América*, No. 36. Madrid: Universidad Complutense, pp. 163-184.
- Kuethé, Allan (1971). “The Status of the Free Pardo in the Disciplined Militia of New Granada”. In: *The Journal of Negro History* vol. 56, No. 2, Washington, Association for the Study of African American Life and History, pp. 105-117.
- Kuethé, Allan (1993). *Reforma militar y sociedad en la Nueva Granada 1773-1808*. Bogotá: Banco de la República.
- Lemaitre, Eduardo (1983). *Historia general de Cartagena*. T. IV. Bogotá: Banco de la República.
- Londoño, Santiago (1993). “El surgimiento de los artesanos pintores en Antioquia”. En: *Estudios Sociales*, vol. 3, No. 6. Medellín: FAES, pp. 40-61.
- López, María del Pilar; Vargas, Laura; Medina, Álvaro y Acuña, Ruth (2009). *Historia del grabado en Colombia*. Bogotá: Planeta.
- Lux, Marta (2006). *Las mujeres de Cartagena en el siglo XVII*, Bogotá, Universidad de los Andes.
- Mago, Lila y Hernández, José (comp.) (2005). *El Cabildo de Caracas (1750-1821)*. Madrid: CSIC-EEHA-UPEL-Cabildo Metropolitano de Caracas.
- Martínez, Armando (2011). “Arrabal, prejuicio moral y demanda de instrucción: elementos para comprender el estatus de los caballeros pardos en la transición a la sociedad republicana”. En: *Historia Caribe* vol. VI, No. 19, Barranquilla: Universidad del Atlántico, pp. 13-41.
- Marchena, Juan (1982). *La institución militar en Cartagena de Indias en el siglo XVIII*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos.
- Mayor, Alberto (1997). *Cabezas duras dedos inteligentes*. Bogotá: Colcultura.
- Morales, Velia (2007). “Rodrigo de la Piedra y su familia. Noticias preliminares acerca de un pintor del siglo XVIII”. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXIX, No. 90, México: UNAM, pp. 37-64.
- Moyssén, Xavier (1965). “La primera academia de pintura de México”. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. IX, No. 34. México: UNAM, pp. 15-29.

- Munévar, Óscar. “El irrespeto a la real justicia. El estamento militar en Cartagena de Indias”. En: Torres, César y Rodríguez, Saúl (eds.) (2008). *De milicias reales a militares contrainsurgentes. La institución militar en Colombia del siglo XVIII al XXI*. Bogotá: Universidad Javeriana, pp. 203-219.
- Nieto, Mauricio (2000). *Remedios para el imperio. Historia natural y la apropiación del nuevo mundo*. Bogotá: ICANH.
- Ortega Ricaurte, Carmen (1965). *Diccionario de artistas de Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Pérez Ayala, José (1951). *Antonio Caballero y Góngora. Virrey y Arzobispo de Santa Fe 1723-1796*. Bogotá: Imp. Municipal.
- Pérez, Manuel (1986). “El artesanado: la formación de una clase media propiamente americana, 1500-1800”. En: *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*, No. 274. Caracas: Academia Nacional de la Historia, pp. 325-341.
- Pérez, Tomás. “Privilegios, organizaciones gremiales y academias de bellas artes: el caso de Nueva España”. En: Rojas, Beatriz (coord.) (2007). *Cuerpo político y pluralidad de derechos. Los privilegios de las corporaciones en Nueva España*. México: CIDE-Instituto Mora, pp. 189-214.
- Ramírez, Mina (2001). “En defensa de la pintura. Ciudad de México, 1753”. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXIII, No. 78. México: UNAM, pp. 103-128.
- Ramírez, Mina (2010). “José Mariano Oriñuela y su proyecto para el establecimiento de una Academia de Matemáticas en Querétaro”. En: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXII, No. 97. México: UNAM, pp. 5-28.
- Restrepo, Fernando. “El siglo de los Figueroa”. En: Garavito, Fernando; Gil Tovar, Francisco y Restrepo, Fernando (1986). *Los Figueroa. Aproximación a su época*. Bogotá: Museo de Arte Moderno-Villegas Eds., pp. 85-116.
- Restrepo, Fernando (2001). “Joaquín Gutiérrez, el ‘pintor de los virreyes’: expresión del estilo rococó en la Nueva Granada”. En: *Credencial Historia*, No. 138. Bogotá: Banco del Occidente, pp. 12-15.
- Revollo, Pedro M. y Saldanha, E. (1916). “El convento de Santa Teresa y el cuerpo de San Justino”. En: *Boletín Historial*, No. 12. Cartagena: Academia de Historia de Cartagena, pp. 495-505.
- Robledo, Emilio (1954). *Bosquejo biográfico del Sr. Oidor Juan Antonio Mon y Velarde*. T. 2, Bogotá: Banco de la República.

- Rodríguez, Inmaculada (2001). “El retrato de la elite en Iberoamérica: siglos XVI a XVIII”. En: *Tiempos de América*, No. 8, Valencia: Universidad Jaume I, pp. 79-92.
- Rodríguez, Pablo (1997). *Sentimientos y vida familiar en el Nuevo Reino de Granada*. Bogotá: Ariel.
- Sewell, William Jr. (1992). *Trabajo y revolución en Francia. El lenguaje del movimiento obrero desde el Antiguo Régimen hasta 1848*. Madrid: Taurus Eds.
- Shiner, Larry (2004). *La invención del arte. Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.
- Solano, Sergio Paolo (2012). “Tributo, fenotipo y genealogía. Indígenas y nación en el Caribe colombiano durante el siglo XIX”. En: *Revista Complutense de Historia de América*, No. 38, Madrid: Universidad Complutense (en prensa).
- Solano, Sergio Paolo. “Raza, liberalismo, trabajo y honorabilidad en Colombia durante el siglo XIX”. En: Solano, Sergio Paolo y Flórez, Roicer (2011). *Infancia de la nación. Colombia en el primer siglo de la República*. Cartagena: Eds. Pluma de Mompo, pp. 23-68.
- Solano, Sergio Paolo y Flórez, Roicer (2012). “‘Artilleros pardos y morenos artistas’: Artesanos, raza, milicias y reconocimiento social en el Nuevo Reino de Granada, 1770-1812”. En: *Historia Crítica*, No. 48. Bogotá: Universidad de los Andes, pp. 11-37.
- Sosa, Diana (2010). *Los pardos. Caracas en las postrimerías de la Colonia*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.
- Sotos, Carmen (1992). “Aspectos artísticos de la Real Expedición Botánica de la Nueva Granada”. En: *Mutis y la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada*. Madrid: Real Jardín Botánico-CSIC, pp. 121-157.
- Tejado, Manuel (1954). *Aspectos de la vida social de Cartagena de Indias durante el seiscientos*. Sevilla: EEHA.
- Therrien, Mónica. “Más que distinción, en busca de la diferenciación: arqueología histórica de Cartagena de Indias en el siglo XVII”. En: Haroldo Calvo y Adolfo Meisel (eds.) (2007). *Cartagena de Indias en el siglo XVII*. Cartagena: Banco de la República, pp. 17-66.
- Uribe, Lorenzo (1960). “Salvador Rizo, artista botánico y Prócer de la Independencia”. En: *Separata Revista de la Academia Colombiana de Ciencias*, vol. XI, No. 42. Bogotá: Academia Colombiana de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, pp. 23-26.
- Uribe, Lorenzo (1963). “Francisco Javier Matis, el pintor botánico (en el segundo centenario de su nacimiento

to)". En: *Revista de la Academia Colombiana de Ciencias*, vol. XIII, No. 45. Bogotá: Academia Colombiana de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales, pp. 89-92.

Vargas, Laura (2010). *Informe final del proyecto Búsqueda y análisis de fuentes de archivo para el estudio del arte de la pintura en la Nueva Granada (siglo XVI a principios del XIX)*, presentado al ICANH-Área colonial, Bogotá. <http://www.icanh.gov.co/?idcategoria=6491&download=Y>

Vargas, Laura (2009). "Aspectos generales de la estampa en el Nuevo Reino de Granada (siglo XVI-principios del siglo XIX)". En: *Fronteras de la Historia*, vol. 14, No. 2. Bogotá: ICANH, pp. 256-281.

Veza, Florentino (1860). "Memoria sobre la historia del estudio de la Botánica en la Nueva Granada". En: *Boletín de la Sociedad de Naturalistas Neo-granadinos*. Bogotá: Imp. de El Mosaico, pp. 1-190. <http://archive.org/details/memoriasobrelahi12vezg>

Veza, Florentino (1936). *La Expedición Botánica*. Bogotá: Biblioteca Aldeana de Colombia [1900].