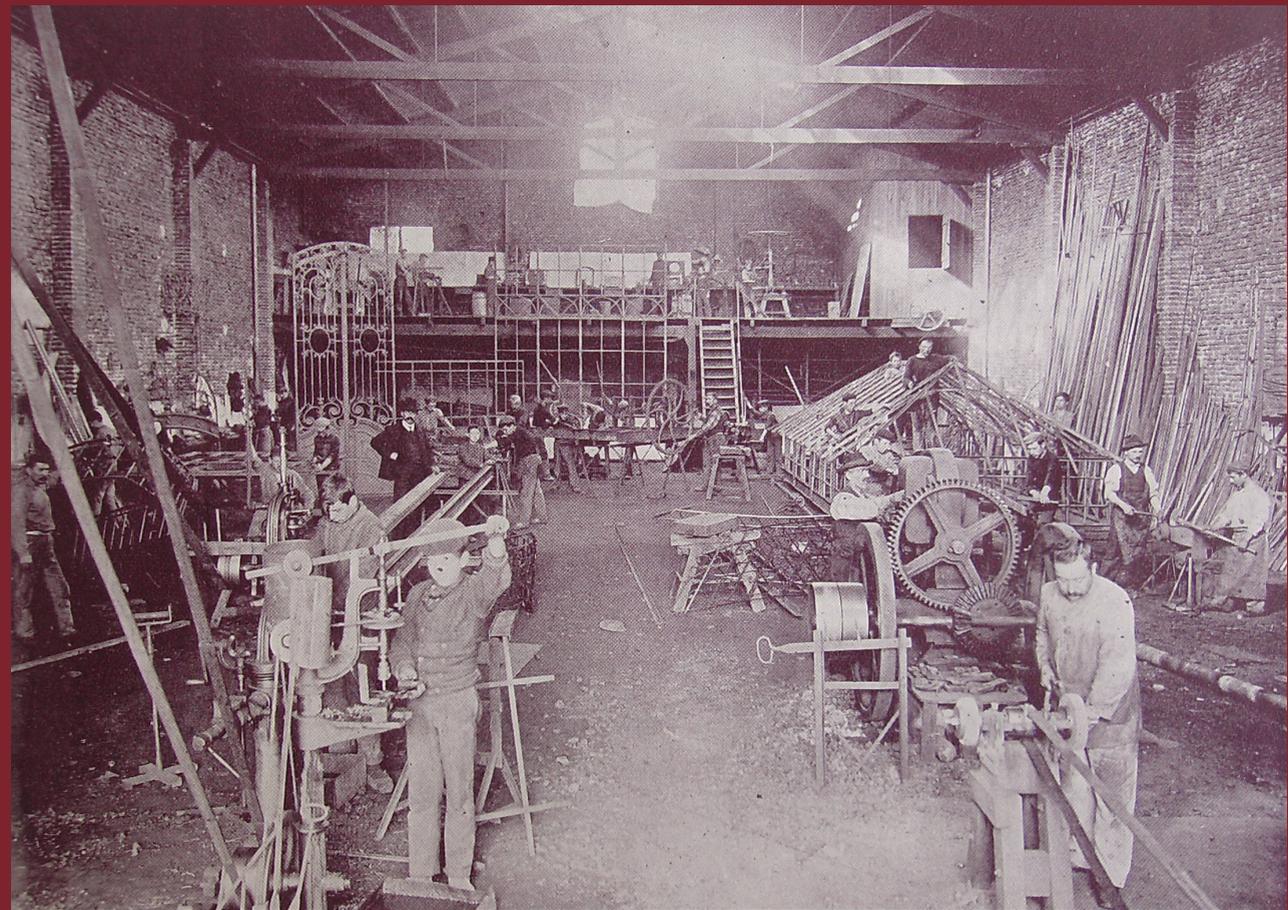


# Inmigración europea, artesanado y orígenes de la industria en América Latina



ALCIDES BERETTA CURTI  
Coordinador

**MUMI**  
MUSEO DE LAS MIGRACIONES



Istituto  
Italiano  
di  
Cultura

cce  
centro  
cultural  
de  
españa  
montevideo

Escuela de Artes y Artesanías  
de Montevideo



Montevideo  
de Todos

MIEM  
MUSEO ITALIANO DE  
INDUSTRIAS E  
MANUFACTURAS

Facultad de  
Humanidades y  
Ciencias  
de la Educación



UNIVERSIDAD  
DE LA REPÚBLICA  
URUGUAY



INMIGRACIÓN EUROPEA,  
ARTESANADO Y ORÍGENES  
DE LA INDUSTRIA  
EN AMÉRICA LATINA

*Alcides Beretta Curi*  
*Coordinador*

Este libro ha sido editado luego de ser evaluado positivamente  
por una comisión académica integrada por  
Yamandú Acosta, Ariadna Islas y Ana María Rodríguez Ayçaguer.

Unidad de Medios Técnicos, Ediciones y Comunicación,  
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación,  
Universidad de la República

© Los autores, 2015

© Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, 2016

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación,  
Universidad de la República  
Av. Uruguay 1695  
11200, Montevideo, Uruguay  
(+598) 2 409 1104-06  
<[www.fhuce.edu.uy](http://www.fhuce.edu.uy)>

ISBN: 978-9974-0-1221-9

# INMIGRACIÓN EUROPEA, ARTESANADO Y ORÍGENES DE LA INDUSTRIA EN AMÉRICA LATINA

*Alcides Beretta Curi*  
*Coordinador*

**MUMI**  
MUSEO DE LAS INMIGRACIONES



Instituto  
Italiano  
di  
Cultura

**cce**  
centro  
cultural de España  
Montevideo

**Escuela de Artes y Artesanías**  
Escuela de Artes y Artesanías  
Montevideo

**M**  
Montevideo  
de Todos

**MIEM**  
MUSEO DE INDUSTRIA  
E INICIACIÓN  
EMPRESARIAL

Facultad de  
Humanidades y  
Ciencias  
de la Educación

**UNIVERSIDAD  
DE LA REPÚBLICA  
URUGUAY**



PRESENTACIÓN	
<i>Alcides Beretta Curi</i> .....	9
CULTURE TERRITORIALI ITALIANE DAL VECCHIO AL NUOVO MONDO. IMMIGRANTI, ARTI E MESTIERI ALLE ORIGINI DELL'INDUSTRIALIZZAZIONE IN BRASILE, URUGUAY E ARGENTINA FRA OTTO E NOVECENTO	
<i>Emilio Franzina</i> .....	27
MIGRACIONES ARTESANAS, GREMIOS E INDUSTRIALIZACIÓN TARDÍA EN MADRID, 1750-1850	
<i>José Antolín Nieto Sánchez</i> .....	51
ENSAYO SOBRE EL MODELO LIBERAL DE ORGANIZACIÓN SOCIAL. ARTESANOS MEXICANOS Y SUS MUTUALIDADES EN LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX	
<i>Miguel Orduña Carson</i> .....	87
ARTESANOS, BELLAS ARTES, RAZA Y POLÍTICA EN CARTAGENA DE INDIAS (NUEVO REINO DE GRANADA) A FINALES DE LA COLONIA	
Sergio Paolo Solano D. ....	113
TRABAJADORES: ASOCIACIÓN Y PROTESTA EN TUCUMÁN (ARGENTINA), 1897-1910	
<i>Vanesa Teitelbaum</i> .....	143
ASOCIACIONES DE TRABAJADORES, CLASE OBRERA Y ARTESANADO EN MONTEVIDEO DEL NOVECIENTOS	
<i>Rodolfo Porrini</i> .....	165
LA DIFÍCIL RELACIÓN ENTRE EMPRESARIOS Y EDUCACIÓN TÉCNICA EN URUGUAY, UN ANALIZADOR QUE INSISTE	
<i>Cristina Heuguerot</i> .....	187
LIBROS, ESCLAVOS Y OTRAS MERCANCÍAS	
<i>Pablo Rocca</i> .....	207
INMIGRACIÓN EUROPEA, ARTESANOS Y FORMACIÓN DEL CAPITAL EN LA TEMPRANA INDUSTRIALIZACIÓN DEL URUGUAY, 1870-1914: LOS INMIGRANTES ESPAÑOLES Y EL SISTEMA COMANDITARIO-FAMILIAR. EL CASO DEL LIBRERO Y EDITOR ANTONIO BARREIRO Y RAMOS (1851-1916)	
<i>Alcides Beretta Curi</i> .....	225
PRESENTACIÓN DE LOS EXPOSITORES.....	261



# ARTESANOS, BELLAS ARTES, RAZA Y POLÍTICA EN CARTAGENA DE INDIAS (NUEVO REINO DE GRANADA) A FINALES DE LA COLONIA<sup>1</sup>

SERGIO PAOLO SOLANO D.

## PRESENTACIÓN

Algunos historiadores que se ocupan de la participación de los sectores subalternos en los procesos de las independencias tienden a confundir las transformaciones en sus niveles de conciencia y de acción política, sucedidos en medio de los rápidos y cambiantes acontecimientos desde 1808 en adelante, con los procesos en los que venían participando esos sectores durante el último tercio del siglo XVIII. Una lectura teleológica parece decir que todo lo acontecido desde esos años preparaba el terreno para el advenimiento de la lucha por la igualdad y por la emancipación.<sup>2</sup>

Esa asimilación de dos tiempos y acontecimientos de distintas índoles se efectúa mediante una doble operación. Se disemina la compleja estratificación socio-racial y los diversos procesos de blanqueamientos en una imagen simple de los grupos sociales: blancos por un lado, y por el otro «afrodescendientes», indios y mestizos. Se coloca a esos sectores en un continuo conflicto, no prestando atención a los elementos que daban estabilidad a la sociedad colonial, de los que también participaban sectores libres de color,<sup>3</sup> indios y las llamadas castas. Y pasan por alto conflictos que más que «cuestionar el orden social colonial» lo que planteaban era una especie de redistribución de ciertos privilegios. Los procesos de integración

1 Este artículo forma parte del proyecto de investigación *Los trabajadores y los sistemas de defensa en el Caribe continental español en la segunda mitad del siglo XVIII: Cartagena de Indias, Maracaibo y Portobelo*, que desarrollamos en el Doctorado de Humanidades, Área Historia, de la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa (UAM-I), Ciudad de México. El proyecto cuenta con la dirección y asesoría de la doctora Sonia Pérez Toledo.

2 En un ensayo reciente Javier Fernández Sebastián ha advertido sobre los riesgos de los anacronismos conceptuales (trasladar categorías del presente al estudio de sociedades pretéritas) y axiológicos (atribuir a las sociedades del pasado valores políticos y morales con que juzgamos hoy, por ejemplo, las injusticias y las desigualdades). Fernández Sebastián, 2015.

3 Con el fin de poder clasificar a la población libre producto del mestizaje que tenía un componente negro, los censos de población de la Nueva Granada de la segunda mitad del siglo XVIII emplearon la categoría de «libres de todos los colores», para diferenciarlos de los esclavos, de los blancos y de los indios.

al orden social colonial tardío son vistos como sutiles estrategias que en el fondo constituían una especie de «lucha soterrada por la democracia».

Hasta el momento, los estudios sobre la participación de los sectores subalternos en la independencia de Cartagena de Indias nos muestran que entre 1808 y 1812 el comportamiento político de los artesanos y demás gentes libres de color de esta ciudad se fue modificando gracias a la continua movilización y radicalización de las aspiraciones, hasta que la negación por parte de las cortes de Cádiz a conceder el derecho de ciudadanía para todos los habitantes del imperio, extremaron y llevaron a estos sectores a identificar el anhelo de igualdad como algo solo posible bajo la forma republicana de gobierno (Múnera, 1998a, 1998b; Helg, 2011; Lasso, 2013; Conde, 2006, 2011; Paolo Solano, 2015).

Sin embargo, no se han estudiado los mecanismos por medio de los cuales esa gente fue diseñando sus aspiraciones, las formas que les permitían participar en política a finales de la Colonia y cómo construyeron un margen de negociación con las instituciones coloniales y con la Corona española. En buena medida, se trata de temas de difícil estudio para unos supuestos políticos e historiográficos que, por un lado, conciben de forma polarizada a la sociedad del período colonial tardío a partir de una línea divisoria trazada solo por la condición racial y de la concentración o exclusión de la riqueza (negros versus blancos, pobres *versus* ricos) y por otra parte, piensan que las gentes de color siempre emprendían acciones de resistencia desde la otra orilla en una oposición total al orden social. En consecuencia, para un modelo de esta naturaleza, que valga decirlo, es más político que historiográfico, la aspiración de sectores de color a tener espacios de reconocimiento y de representatividad desde adentro del orden colonial no atrae la atención y termina siendo vista, de forma consciente o inconsciente, como una especie de «traición» a la condición racial y a la pobreza.

Lo que proponemos en este artículo es una lectura sobre el proceso de construcción de las aspiraciones de los maestros artesanos de color de Cartagena de Indias, en el Nuevo Reino de Granada, desde adentro de la sociedad colonial, es decir, cómo elaboraron unas pretensiones para pertenecer de forma plena al orden social y, en consecuencia, cómo intentaron distanciarse de los demás sectores subalternos. Por tanto, el modelo que nos inspira es ver los procesos de movilidad y diferenciación social y política al interior de los subalternos, y el aminoramiento de algunas de las tantas distancias sociales con relación a las elites blancas.

Con este propósito presentamos los casos de los pintores Casimiro Joseph Jinete y Pablo Caballero Pimientel. A ambos los unía la doble condición de ser pardos y el de pertenecer a las milicias disciplinadas de Cartagena de Indias. Analizamos 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. Con Casimiro Joseph Jinete mostraremos las posibilidades que le ofrecieron las milicias disciplinadas a las gentes de color. El ejemplo de Pablo Caballero nos servirá para develar los efectos de la combinación entre la vida miliciana y el trabajo. Como se puede

ver, son dos casos relacionados tanto por la naturaleza de las aspiraciones que fueron construyendo estos artesanos como porque pertenecieron a un período que permite observar las direcciones que toman esos anhelos y las transformaciones que sufrieron en contextos de cambios sociales y políticos. Los rasgos biográficos de estos pintores permiten ver cómo era la sociedad de esa ciudad durante 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 partes. En la primera exponemos algunas ideas generales sobre la sociedad cartagenera de finales del XVIII y la importancia que tuvo la vida miliciana para los artesanos de esta ciudad. En la segunda abordamos las relaciones entre el arte de la pintura y los demás oficios artesanales. Y en la tercera presentamos unas semblanzas biográficas de Pablo Caballero Pimientel y de Casimiro Joseph Jinete.

### BELLAS ARTES Y OFICIOS: ARTISTAS, ARTESANOS Y RAZA

Durante el siglo XVIII el ejercicio de un trabajo como la pintura se vio favorecido por dos circunstancias que la iban separando 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 (Rodríguez, 2001). Y esas reconsideraciones, aunque en España no alcanzaron la intensidad que tuvieron en otros países europeos, de alguna forma también hicieron presencia en sus colonias.<sup>4</sup>

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.<sup>5</sup> En consecuencia, las bellas artes se fueron separando de las reglamentaciones de la vida gremial, pues demandaban de los conocimientos, pericia e

4 La pregunta es pertinente si se tiene en cuenta que para otras latitudes se empieza a estudiar las vidas y obras de pintores que pertenecían a los grupos sociales de color o de ascendencia indígena. Véase: Fracchia, 2007; Contreras, 2014.

5 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

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 esto 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 (Shiner, 2004: 125-127). 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 consecuencia 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 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 (Pérez, 2007). 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 (Fajardo, 1990). Por ejemplo, así sucedió con la platería en Medellín, Santa Fe de Antioquia<sup>6</sup> y Santa Fe de Bogotá.<sup>7</sup> 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,

---

conocimiento y la dedicación que demandaban sus oficios y a la prestancia que les procuraban (Sewell, 1992: 41-50 y 100-109).

6 «Expediente creado sobre las licencias del oficio de platero y demás contenidos. Año de 1795», Medellín, 5 de octubre de 1795, en Archivo General de la Nación, Sección Colonia (AGN, SC), fondo Miscelánea, leg. 3, ff. 644r.-670v. Robledo, 1993.

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

los virreyes y las autoridades provinciales.<sup>8</sup> En estas ciudades, luego de expedida la «Instrucción general para los gremios» de 1777, se libraron normas que consagraron qué 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 (Halcón, 2001). En 1753 los 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. Como respuesta a esa situación en ese año 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 (Ramírez, 2001).

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 (Guarín, 2008). Pero sí 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) (Gil Tovar, 1986; Restrepo Uribe, 2001) y Gregorio Vásquez Arce y Ceballos,<sup>9</sup> todos del siglo XVII. Joaquín Gutiérrez (Restrepo Uribe, 2001) y Pablo Antonio García del Campo en el siglo XVIII al igual que varios de los dibujantes y pintores de la Expedición Botánica (Díaz Piedrahita, 2000; Uribe, 1963). Sin embargo, los estudios no informan sobre sus relaciones con el mundo de los gremios. Los estudios 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 *Instrucción general para los gremios* de 1777,<sup>10</sup> el ejercicio de estos oficios intentó ser reglamentado por las autoridades provinciales.

8 «Virrey solicita información sobre expulsión de platero», Cartagena, 8 de noviembre de 1762, en AGN, SC, Miscelánea, leg. 3, ff. 253r.-262v.; y en el bando de buen gobierno de 1789 de Cartagena, editado bajo el nombre de «El deber de vivir ordenadamente para obedecer al Rey» [1789], en *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, Bogotá: Universidad Nacional, 1992, n. °20, pp. 109-131.

9 La imagen y obra de Vásquez Arce y Ceballos empezó a figurar a partir del siglo XIX gracias al ensayo de Groot, José Manuel, *Noticia biográfica de Gregorio Vásquez Arce Ceballos*, Santafé de Bogotá: Imp. de Francisco Torres Amaya, 1859. Chicangana, 1997.

10 AGN, SC, Miscelánea, leg. 3, ff. 285r.-315v. Reglamento de gremios [1790], en AGN, SC, Policía, leg. 3, ff. 552r.-559v.

El bando de buen gobierno para la provincia de Cartagena, expedido en 1789 por el gobernador Juan García de Pimienta, consagró normas para el ejercicio y el control de los artesanos que fueron recogidas de la Instrucción 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.<sup>11</sup> Desde estas perspectivas, la Instrucción de 1777 del Nuevo Reino de Granada, así como otras normatividades expedidas por las autoridades de las colonias hispanoamericanas,<sup>12</sup> 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 dependió en buena medida de la configuración sociorracial 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 sociorraciales locales y actuaban con base en lo que creían ver en Santa Fe de Bogotá.<sup>13</sup> 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. Sin embargo, al lado de estos también existían menestrales de vidas disolutas, incumplidos y ociosos.

## CASIMIRO JOSEPH JINETE

Durante el siglo XVIII se modificaron los gustos de la elite de Cartagena, los que se expresaron en algunos títulos de nobleza; transformaciones en las viviendas y su dotación de cuadros que representaban los símbolos de la grandeza familiar;

11 Rodríguez de Campomanes, Pedro, *Discurso sobre el fomento de la industria popular*, Madrid: Antonio de Sancha, 1774, y *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento*, Madrid: Antonio de Sancha, 1775. Mayor, 1997.

12 «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, fondo Curas y Obispos, leg. 48, ff. 232v.-233r., 238v.-239r.

13 Para el caso de Pasto véase: Duque, 2003. Sobre Antioquia véase: Mayor, 1997: 69-98 y 219-293. Sobre Santa Fe de Bogotá véase: López Bejarano, 2006.

crecimiento de la esclavitud doméstica y, por tanto, de la ostentación de riqueza y de poder. No cabe duda que nunca llegó a poseer los niveles de riqueza de las elites de Nueva España o de Lima, pero en el contexto neogranadino sí constituía un grupo que rivalizaba con las elites de Santa Fe de Bogotá y con la de Popayán.

Viviendas como las de los marqueses del Premio Real, de Valdehoyos, del conde de Pestagua y otros miembros de la elite comercial poseían reconocimientos tanto por sus dimensiones como por sus decorados suntuosos (Vargas, 2009, 2012).<sup>14</sup> Esa modificación de las sensibilidades de la elite estimuló la demanda del trabajo manual de algunos artesanos calificados como fue el caso de los pintores, sastres, orfebres y ebanistas locales. Por ejemplo, los murales en las casas cedieron el 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 y de otras partes de Europa (Sebastián, 1965).

A los pintores 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 conventos. Así lo reconoció en 1770 Pablo Caballero Pimientel señalando que su mentora había sido la marquesa de Valdehoyos, rica mujer de esa ciudad.<sup>15</sup> Eso también explicaría que los censos de artesanos de los cinco barrios de la ciudad, realizados entre 1779 y 1780, contabilizaran 32 pintores (26 pardos, 6 blancos y 2 negros),<sup>16</sup> aunque podamos confirmar solo a dos (Pablo Caballero y Casimiro Jinete) en el ejercicio de la pintura como una de las bellas artes.

Pues bien, ¿qué podía significar para unos hombres como los que estudiamos 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 y, a la vez, podía aminorar los efectos de la condición racial a lo que también ayudaban ser buen vecino y fiel vasallo.

Casimiro Joseph Jinete, de condición parda, nació en Cartagena en 1737. Miliciano desde 1750, era un hombre que vestía «de capa y sombrero» según lo

14 Véanse también: López y otros, 2009; Garrido, 1996, y Rodríguez, 1997. Para tener una perspectiva comparativa sobre los cambios en los gustos y gastos en las elites de la ciudad entre los siglos XVI y XVII es recomendable leer: Therrien, 2007; Garrido, 2007; Lux, 2006, y Tejado, 1954.

15 Queja presentada por Pablo Caballero por incumplimiento de algunos escribanos en los ejercicios de las milicias, por considerarlo de baja esfera social. Cartagena, 21 de julio de 1770. AGN, SC, fondo Milicias y Marina (MM), leg. 88, ff. 904r.-909v.

16 AGN, SC, Miscelánea, leg. 31, ff. 148r.-154v. y leg. 41, ff. 1014r.-1015v. AGN, SC, fondo Censos Redimibles-Censos Varios Departamentos (CR-CVD), leg. 6, ff. 259r.-260v. y 615r.-619v; leg. 8, ff. 75r.-134v. AGN, SC, MM, leg. 48, ff. 725r.-734r.

describió un oficial de su taller.<sup>17</sup> Elegido maestro mayor de su oficio por el cabildo de la ciudad y sabiendo leer y escribir, a comienzos de 1773 envió una solicitud al gobernador de la provincia que muestra las decisiones de sectores de artesanos identificados en torno a la condición racial y un estilo de vida cuyas piedras angulares eran la decencia y la respetabilidad:

Casimiro Jose Antonio Jinete, Maestro Mayor del Arte de Pintores [...] que siempre ha vivido con positivos deseos de emplearse en el servicio de Su Majestad [...] acreditando su lealtad y amor al Soberano con demostraciones de fiel vasallo. Y como al presente se trata [...] del arreglo de milicias provinciales, y formación de compañías se le ha proporcionado oportuna ocasión para manifestar su deseo ocurriendo a la benignidad de V. E. para que se una y forme una *lúcida compañía*, titulada de *Artilleros Artistas Voluntarios, pardos de buena estatura, aplicación y decencia*, los que con esta decisión se hallan muchos y están prontos a seguir, dignándose V. E. concederle al suplicante, el mejor acomodo, y señalar el uniforme que deban usar los oficiales, sargentos, cabos y soldados, de pardos artilleros [...] en la que se ha de incluir seis cadetes o soldados *distinguidos, hijos de pardos decentes...*<sup>18</sup>

Esa capacidad de negociación de los artesanos se debió, en primer lugar, a que supieron aprovechar que ese año la Corona dio estatus al cuerpo de artilleros de Cartagena, separándolo de la infantería y organizando dos compañías de artilleros veteranos. En segundo lugar, a las características del sector en que prestaban sus servicios y los sacrificios que aportaban en defensa de una plaza fortificada cuya estrategia militar dependía en buen parte de la artillería. Además, los herreros, fundidores, armeros y carpinteros estaban encargados de la creación, mantenimiento y refacción de armamentos y sus aparejos. En tercer lugar, su importancia también era valorada por sus jefes, pues la alta oficialidad del cuerpo de artillería estaba familiarizada con la herrería, fundición y carpintería.<sup>19</sup> Y, en cuarto lugar, porque en medio de las continuas fricciones entre la oficialidad de los cuerpos de infantería y artillería, la de esta podía controlar una milicia sin intromisión de los comandantes de infantería, lo que a su vez sacaba a los artesanos artilleros de una jurisdicción que no les otorgaba las prerrogativas que sí hallaban con la oficialidad del cuerpo armado en que prestaban sus servicios.

Casimiro Jinete recogía el querer de muchos de sus congéneres de los oficios al decir que en la aspiración de crear las compañías de artilleros artistas «se hallan muchos y están prontos a seguir». Ese comportamiento del cuerpo también estaba presente cuando peticionaba que infantes descendientes de artesanos ingresaran a las milicias de artillería para que aprendieran lo relacionado con el uso de esas

17 Información sobre Casimiro Jinete en AGN, SC, MM, leg. 28, ff. 282r.-335v.; leg. 6, f. 617v.

18 AGN, SC, MM, leg. 67, ff. 277r.-279v. *Cursivas nuestras*.

19 AGN, SC, MM, leg. 1, f. 992v.

armas, prolongando una práctica común de este grupo sociocupacional de vincular sus hijos a sus oficios desde temprana edad en condición de aprendices.<sup>20</sup>

Su existencia también expresaba la presencia de un «espíritu de cuerpo» entre los artesanos de color ahora favorecido por el servicio miliciano. Una disputa judicial de 1773 entre las autoridades civiles y militares que tuvo a Jinete como uno de sus protagonistas nos informa cómo funcionaba ese comportamiento de grupo. La querrela se suscitó por problemas relacionados con el fuero militar cuando uno de los alcaldes ordinarios de Cartagena ordenó aprehender a Florencio Sanmartín, oficial de platería de 24 años de edad y miliciano pardo de los artilleros artistas, por incumplimiento de una deuda. Pese a que todavía no estaba en vigencia el fuero consagrado en los reglamentos de milicias de Cuba y de Puerto Rico, los milicianos pardos y morenos conocían y leían esa normatividad. Por eso Sanmartín pidió al alguacil que lo llevara donde Jinete, con la excusa de presarle dinero para saldar la deuda, pero con el real propósito de determinar con sus compañeros de oficios y milicianos si la justicia civil tenía potestad sobre los hombres de armas. En el taller de pintura decidieron ir a casa del comandante Esquiaqui quien notificó al alguacil la condición de miliciano del denunciado. Jinete partió con el alguacil y en su taller exigió a un oficial de sastrería y miliciano de su compañía «sacase el Reglamento de La Habana y se lo leyese [al alguacil] quien dijo sabía lo que contenía porque lo había visto en casa del Señor teniente [...] donde se había manuscrito un reglamento...».<sup>21</sup>

El alcalde ordinario empezó un pleito argumentando que ni Sanmartín ni el resto de milicianos disfrutaba de fuero militar, lo que era cierto pues las autoridades superiores del Nuevo Reino de Granada no habían ordenado la entrada en vigencia del reglamento de milicias de Cuba expedido en 1769, que también regiría a las milicias del Nuevo Reino de Granada. En consecuencia, el alcalde concluyó que Sanmartín tenía que pagar con cárcel el incumplimiento de la deuda con un notable de la ciudad. En horas de la noche fue apresado en su vivienda. Como el alcalde supuso que detrás de todo esto estaba Esquiaqui, prolongó las averiguaciones, pues sentía que estaban comprometidas su autoridad y su dignidad por el escándalo público que se había suscitado.<sup>22</sup> Como consecuencia de esta disputa, Esquiaqui y el gobernador de la provincia solicitaron al virrey que se aplicara el fuero a los milicianos pardos, y el 10 de setiembre este lo ordenó para evitar más conflictos.<sup>23</sup>

20 AGN, SC, MM, leg. 17, f. 161r.; leg. 65, ff. 1071r.-1076v. Algunos rasgos de los artesanos oficiales pardos de estas compañías surge de cruzar la información consultada por Juan Marchena (1982) correspondiente a los años 1776, 1780 y 1784, con la de los censos de artesanos de los barrios de Cartagena realizados en 1779-1780.

21 AGN, SC, MM, leg. 28, ff. 291r.-291v. y 300v.

22 AGN, SC, MM, leg. 8, ff. 286r.-287v.

23 AGN, SC, MM, leg. 30, ff. 199r.-201v.; leg. 65, ff. 391r.-393v.; leg. 12, ff. 329r.-337v.

Los elementos sustantivos del pleito revelan varios aspectos de la visión política de y sobre los artesanos. Dejan ver la capacidad de los maestros para movilizar a sus congéneres de oficios y milicianos para que intervinieran como testigos a favor de Sanmartín. También muestran que por vez primera los pardos y negros libres compartían espacios institucionales que iban mucho más allá de la vida cotidiana y del trabajo. Y eso obligatoriamente alteró la perspectiva de la mirada de los de arriba, habituados a ver a las gentes de color como un problema por su forma de vida. Y también modificaron la autopercepción que esta gente tenía de sí misma. En este sentido, los milicianos comenzaron a aparecer ante el Estado como una comunidad que tenía la doble condición de la identidad del color y la de los oficios, y fungieron como mediadores entre la alta oficialidad militar blanca y las gentes del común. Pero, sobre todo, evidencian la capacidad de los artesanos para aprovechar los conflictos entre los sectores dominantes y las autoridades para sacar provecho e ir produciendo pequeñas fisuras en un orden social y político que les era adverso. Y por encima de todo esto, dejan ver la existencia de una conciencia de grupo que también articulaba el elemento racial y el del estatus que daba ser miliciano artillero. En efecto, cinco trabajadores (maestros de sastrería, platería y escultura, y dos oficiales de sastrería y pintura) acudieron y testificaron a favor de Sanmartín y Jinete. Todos eran pardos y milicianos artilleros de la compañía de la que era capitán este último.

Para ellos, el fuero militar constituyó un importante logro, pues además de dar prestigio y distinción, los colocaba aparte del resto de la sociedad en distintos grados; con derecho a ser juzgados por tribunales militares, en vez de cortes ordinarias; otorgándoles algunas inmunidades corporativas que limitaban la autoridad del Cabildo y de los alcaldes y jueces ordinarios (Kuethe, 1993: 110; Helg, 2011: 185-193). Además, se enorgullecían de haber tenido parte activa en el logro del fuero. Las declaraciones del alguacil son significativas al decir que era conocido «lo que se vanaglorian públicamente los tales milicianos artilleros de no estar sujetos a otro más que a su comandante».<sup>24</sup>

La situación originó inconformidad en ciertos sectores gubernamentales y en franjas de la sociedad que pensaban que el fuero volvía insolentes y altivos a los hombres de color. El alcalde ordinario al que venimos aludiendo escribió al virrey que en tan corto tiempo los milicianos pardos y morenos:

han escandalizado a esta ciudad [...] entre los negros, zambos y mulatos [...] habiendo ostentación soberbia del dicho fuero militar burlan y mofan de las justicias reales, con manifiesto desprecio, y sonrojoso desaire de su recomendable autoridad y respeto; descubriéndose al mismo tiempo bastante complicidad en el tal hecho por parte del capitán de dicho artillero, Casimiro Jinete.<sup>25</sup>

<sup>24</sup> AGN, SC, MM, leg. 28, ff. 291r-v. y 300v.

<sup>25</sup> AGN, SC, MM, leg. 28, ff. 286v.-287v.

## PABLO CABALLERO PIMIENTEL

La vida de Pablo Caballero Pimientel (1732-1796), pintor de condición sociorracial parda y natural de Cartagena de Indias, es prácticamente desconocida en la historia del arte colombiano de origen colonial.<sup>26</sup> Entre las razones que explican ese desconocimiento se destaca la idea generalizada de que las gentes libres de color<sup>27</sup> 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 demostraran limpieza de sangre.<sup>28</sup> Esta idea descansa sobre una imagen rígida de la sociedad colonial que dificulta entender la dinámica social urbana del siglo XVIII, promovida 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 queremos 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; y porque origina una imagen bipolar del orden social solo escindido a partir de la raza. 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 y 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.<sup>29</sup>

---

26 Cuando miramos las semblanzas biográficas que se han escrito sobre otros pintores del Nuevo Reino de Granada (por ejemplo, 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. Quizás esto también sea lo que explique 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 de sus iglesias, 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.

27 Los libres de color eran personas que entre sus ascendientes familiares contaban con personas negras que habían estado sometidas a la esclavitud.

28 Sobre la presencia de artesanos provenientes de las castas en oficios considerados solo para blancos véanse: Pérez, 1986; Gutiérrez, 1995; Samoyoa, 1962; Carrera Stampa, 1954; González, 1983; Quiroz, y Quiroz, 1986; Solano, 2013.

29 Solo Aline Helg (2011) ha mostrado con algún detalle el conjunto de estrategias desplegadas por estas gentes de color en la segunda mitad del siglo XVIII. También véanse: Solano y Flórez Roicer, 2012 y Solano, 2011.

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 sean para denigrar o para alabar su obra. Por ejemplo, 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».<sup>30</sup> 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 oficial para hacerlo, negativa fundada en la condición de pardo del peticionario (Lemaitre, 1983: 395).

Aparte de los denuestos o panegíricos como los citados, lo cierto es que hasta 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 Anual de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, organizada en 1886 por el pintor Alberto Urdaneta.<sup>31</sup>

## PABLO CABALLERO: CAPITÁN DE MILICIAS PARDAS

Nacido en Cartagena en 1732,<sup>32</sup> a la edad de 13 años Pablo Caballero Pimientel ingresó a las milicias pardas de su ciudad natal<sup>33</sup> después de la euforia que produjo entre los jóvenes el triunfo sobre la escuadra naval del almirante inglés Edward

30 Ignotus, «Santa Teresa y San Benedicto». *Boletín Historial*, n.º 1, pp. 22-29, 1915.

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». *Boletín Historial*, n.º 12, pp. 495-505, 1916. Ibáñez, 1913.

31 Biblioteca Luis Ángel Arango, Hemeroteca Virtual [en línea], *El Papel Periódico Ilustrado*, Bogotá, 15 de diciembre de 1886 y 15 de febrero 1887. Disponible en: <<http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/hemeroteca-digital-historica/papel-peri-dico-ilustrado>> [última consulta: 29 de junio de 2016]. Urdaneta, Alberto, *Guía de la primera exposición anual. Escuela de Bellas Artes*, Bogotá: Imp. de Vapor de Zalamea, 1886.

32 AGN, SC, CR-CVD, leg. 8, f. 101r.

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

Vernon en 1741.<sup>34</sup> En el servicio miliciano Pablo Caballero se mantuvo desde 1745 hasta su fallecimiento, en el año 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.<sup>35</sup> El 26 de julio de 1774, Juan Pimentá, gobernador de la provincia de Cartagena, lo propuso en una terna para que el virrey escogiera al capitán de la primera 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 instruido en el ejercicio de las antiguas milicias y hoy manifiesta sobresaliente aplicación.<sup>36</sup>

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.<sup>37</sup>

En 1781 dirigió una de las compañías de milicias pardas de Cartagena que, bajo el mando del coronel José Bernet, 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 del cargo a Pablo Caballero Pimentel. 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

34 Sobre el significado de ser miliciano véanse: Marchena, 1982; Kuethe, 1971 y 1993, y Munévar, 2008.

35 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. Edad 45 años. Casado con Andrea Benavidez de 27 años y un hijo de 7 años llamado Ignacio». AGN, SC, CR-CVD, leg. 8, f. 101r. En el censo de artesanos milicianos y matriculados del barrio de Getsemaní realizado en 1780 aparece viviendo en la casa 17 de la manzana número 12. Color pardo, edad 50 años, pintor y capitán de pardo. También aparece Gervacio Caballero, pardo, edad 16 años, pintor e hijo del anterior. AGN, SC, MM, leg. 48, f. 727r. 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 veintiseis años de servicio, pues era público y notorio que su hijo estaba demente. AGN, SC, MM, leg. 7, ff. 709r.-712v. 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 Pimentel, lo que hace pensar que ahí estaba ubicado su taller o tienda». AGN, SC, CR-CVD, leg. 8, f. 114r.

36 AGN, SC, MM, leg. 2, ff. 53r.-57r.

37 AGN, SC, MM, leg. 2, ff. 53r.-57r.

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.<sup>38</sup>

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...<sup>39</sup>

### PABLO CABALLERO, EL PINTOR Y LA EXPEDICIÓN BOTÁNICA

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 fueron una labor de autodidacta:

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.<sup>40</sup>

Cuenta José Manuel Groot; nacido en el año 1800 en Santa Fe de Bogotá, hijo de Primo Groot —funcionario medio de la burocracia colonial santaferña 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 fisionomías, 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

38 AGN, SC, MM, leg. 1, f. 414r.

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

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

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 (Groot, 1953).

En un documento que escribió en 1770 en calidad de subteniente de milicias y manifestando al virrey Pedro Mexía de la Cerda su inconformidad por la discriminación y menoscabo que recibía por su condición racial, también anotó algunos rasgos biográficos que son de importancia para entender su formación. Anotaba que había pintado a este virrey al comienzo de su mandato (este mandatario pasó en Cartagena entre febrero y diciembre de 1761) y que su mentora había sido la marquesa de Valdehoyos (doña Francisca de Miranda, esposa de don Fernando de Hoyos, el hombre más rico de la Cartagena de ese entonces) quien intercedió para que lo ascendieran a ese grado de la oficialidad miliciana.<sup>41</sup>

Pero, pese a ser autodidacta, su formación estuvo lejos de la imagen totalmente empírica que presenta José Manuel Groot, como se puede leer en la representación que elevó a la corona en 1792 que se ha citado. Quizás su autoformación estaba a tono con el plan de formación prescrito por Antonio Palomino y otros españoles especialistas en pintura muy leídos en las colonias. La correspondencia entre José Celestino Mutis y el virrey Antonio Caballero y Góngora da a entender que para los años ochenta del siglo XVIII 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*» (Mutis, 1958, énfasis nuestro).<sup>42</sup>

41 AGN, SC, MM, leg. 88, ff. 904r.-905v. La Marquesa de Valdehoyos tenía mucha influencia en esa ciudad debido a que continuamente prestaba dinero a las Cajas Reales. Entre 1759 y 1775 les prestó la suma de 170.500 pesos fuertes. AGS, SDG, leg. 7308, exp. 38, f.10r.

42 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*, Madrid: Lucas A. de Bedmar, 1715-1724, t. 2, disponible en <[http://bibliotecavirtualmadrid.org/bvmadrid\\_publicacion/i18n/catalogo\\_imagenes/grupo.cmd?posicion=13&path=1027175](http://bibliotecavirtualmadrid.org/bvmadrid_publicacion/i18n/catalogo_imagenes/grupo.cmd?posicion=13&path=1027175)> [última consulta: 23 de junio de 2016].

Las referencias a la estadía de Pablo Caballero en la Expedición Botánica ha estado llena de conjeturas basadas en algunas ideas erróneas planteadas 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 esporádicos y dispersos datos 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, impuesto 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 (Vezga, 1936).<sup>43</sup>

Esas ideas fueron reproducidas por Gabriel Giraldo Jaramillo en su historia de *La pintura en Colombia* (Giraldo Jaramillo, 1948) y en años recientes por dos reconocidos historiadores del arte (González y Amaya, 1996). 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 (Gil Tovar, 1980: 66). Marta Fajardo, historiadora del mismo tema y período, 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 (siglo XVIII)». También anota que Salvador Rizo fue discípulo de Pablo Antonio García (Fajardo, 1986), lo que se contradice 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 (Mutis, 1958: 585; Uribe, 1960). 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» (Hernández de Alba, 1983: 229).

43 Publicado en formato libro por primera vez en 1900, esta investigación se venía desarrollando desde los años sesenta del siglo XIX.

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 cundiboyacense. Esa actitud se había originado en el siglo XIX como se puede ver en la *Memoria sobre la historia del estudio de la botánica en Nueva Granada* de Florentino Vezga, publicada en 1860, en la que se desdibujó el protagonismo de Salvador Rizo Blanco (villa de Mompo, 1762-Bogotá, 1816), mano derecha de José Celestino Mutis, realzando a Francisco Antonio Matís.<sup>44</sup> 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 ese arte en todo el país, entendiéndolo por este solo a Santa Fe de Bogotá.<sup>45</sup> 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 período virreinal, a comienzos de 1789. A fines de aquel año, Mutis le comunicó al virrey el retiro del pintor bogotano Pablo Antonio García de la Expedición<sup>46</sup> y, Caballero y Góngora —conocedor del arte de la pintura y poseedor de una colección privada de mucho valor—<sup>47</sup> recomendó 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, 3 de febrero de 1785) en la que reconoce que «Ha redoblado 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 [...]».<sup>48</sup> Los términos de la expresión también dan a entender que Mutis conocía a Pablo Caballero. En efecto, Mutis había llegado a Cartagena en 1760 en calidad de médico personal del virrey Mexía de la Cerda y permaneció con él en esa ciudad durante diez meses, tiempo en el que Pablo Caballero pintó

---

44 Vezga, Florentino, «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, 1860, pp. 1-190.

45 *Ibidem*, p. 40.

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

47 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 (Antolinez, 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, Camillo Rusconi, Francesco Solimera y Vecellio Tiziano); y 3 flamencos (Breughel, Rubens y David Teniers). Pérez Ayala, 1951: 42-44.

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

un cuadro de este virrey.<sup>49</sup> Lo que cabe dentro de las conjeturas y quizás por eso escribía con seguridad sobre las calidades artísticas del pintor. Mutis permaneció en Cartagena y áreas circunvecinas por unos meses antes de subir a Santa Fe de Bogotá.<sup>50</sup> 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.<sup>51</sup>

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 el 18 de febrero 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.<sup>52</sup>

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 con vendría 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.<sup>53</sup>

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 período 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

49 AGN, SC, MM, leg. 88, f. 904r.

50 Sobre la estadía de Mutis en Cartagena de Indias en 1760 véase: Bernal y Gómez, 2010.

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

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

53 *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.

emblemas y cifras alusivos a tan gloriosa función, y otras que más por su menor constan de los documentos originales adjuntos.<sup>54</sup>

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 en la representación solo resaltaban 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.<sup>55</sup>

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 fechada en Mariquita el 18 de marzo 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 a 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 a ratos a 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 a los otros, y quedaría yo expuesto a carecer de todo. [...] Y como Pablo Caballero ganaba mucho más trabajando a 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 e inútil a la expedición. De qué 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...<sup>56</sup>

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

55 AGI, Contratación, leg. 5512, exp. 1. Sin embargo, es posible que el arzobispo- virrey haya conocido a Pablo Caballero dado a su gusto por la pintura o que hubiese escuchado continuas referencias al mismo. 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 véase: Solano y Flórez Rocier, 2012: 11-37.

56 «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

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 consecuencia de estas reflexiones que él mismo ha hecho, se me ha despedido sin poderlo detener hasta dar parte a vuestra Excelencia.<sup>57</sup>

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.<sup>58</sup>

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 más adelante, tuvo sus efectos en la corta permanencia de Pablo Caballero en la Expedición. Fue en una carta dirigida al virrey Caballero y Góngora (Mariquita, 3 de enero 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.<sup>59</sup>

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

---

arregladas a mis pintores desde los principios de la Expedición, ha concluido sólo cuatro láminas [...]». Compilada en: Peláez, Manuel, «Correspondencia inédita del obispo Caballero». *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, n.º 115, pp. 31-54, 1988.

57 ARJBM, División 3 (G42 H53), citado en Sotos, 1992: 145 y 156.

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

59 *Archivo epistolar del sabio naturalista don José Celestino Mutis*, vol. 1, pp. 436-443. Nieto, 2000: 67-99.

salario y productividad, y demandaba de sus pintores una continua elaboración de láminas, lo que a su vez implicaba separar el tiempo de trabajo del tiempo del ocio.<sup>60</sup>

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 1786 a 1789 cuando le correspondió ejercer el virreinato desde Cartagena y en la cercana población de Turbaco. En carta fechada en esta población el 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...».<sup>61</sup> 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...».<sup>62</sup>

Sin embargo, es difícil tener una idea sobre el volumen de la obra de Pablo Caballero debido a que uno de los mayores problemas que enfrenta el estudio de la obra pictórica de la Colonia es la 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,<sup>63</sup> como también con una actitud frente a la valoración y recepción de la obra que desde el renacimiento europeo había realzado las cualidades y las características de algunos pintores (Bargellini, 2006: 203-222).

Las obras de Caballero que sobreviven reposan en el Museo Nacional de Colombia, los retratos: de Primo Groot (1790), conservado en la casa Museo del 20 de Julio; de Eduardo Azuola (1783), que reposa en el Museo Nacional de Colombia; de don Antonio Paniagua Valenzuela, en el convento de Santo Domingo en Bogotá; la *Inmaculada Concepción*, que se halla en el sagrario de la Catedral Primada de Bogotá;<sup>64</sup> *San Telésforo diciendo misa*, en la iglesia Capuchina

60 Algunas notas sobre el taller de pintura de la Expedición Botánica en Sotos, 1992; Barney Cabrera, 1969, y Mayor, 1997: 20-26.

61 Carta de Antonio Caballero y Góngora a Diego de Ugalde, fechada en Turbaco el 11 de mayo 1788 en Peláez, 1988: 47.

62 Carta de Antonio Caballero y Góngora a Diego de Ugalde, fechada en Cartagena, el 11 de diciembre de 1788. Inserta en Peláez, 1988: 54.

63 «... 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 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...». Vallín Magaña y Gálvez Izquierdo, 1995: 18.

64 A propósito de este cuadro, un texto de 1824 señalaba: «127. En la testera principal se colocó un precioso marco de estuco, el famoso lienzo, obra original del célebre pintor americano, Pablo

de Bogotá. Se le atribuyen también una *Crucifixión* e imágenes de *Santa Bárbara* y *Santo Tomás de Villanueva*.<sup>65</sup>

Según Francisco Gil Tovar —experto en historia del arte colombiano— en la segunda mitad del 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 (Figueroa y Vásquez de Arce 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 Antonio García del Campo (fallecido en 1814) y Pablo Caballero (fallecido en 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 (Gil, 1980: 66).

## 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.<sup>66</sup>

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.

---

Caballero, natural de Cartagena de Indias, que hizo para el coro de los RR. PP. Capuchinos; pero como estaba muy grande para aquel lugar, lo compró esta Iglesia. Allí se ve a Nuestra Señora del tamaño mayor que el natural entre varios grupos de ángeles, admirándose en el todo la exactitud y belleza del dibujo, la oportuna distribución de claro y oscuro, actitud, y grandiosidad de las figuras, contornos con que este gran maestro del arte sabia realzar el mérito de sus obras». Caycedo y Flores, Fernando, *Memorias para la historia de la Santa Iglesia Metropolitana de Santafé de Bogotá, capital de la República de Colombia*, Bogotá: Imp. de Espinosa, 1824, p. 101.

<sup>65</sup> Según Pedro María Ibáñez, historiador y cronista de Bogotá que escribía a comienzos del siglo XX, en la iglesia de los Capuchinos existe «del artista Pablo Caballero, natural de Cartagena [...] un San Telésforo diciendo misa». Ibáñez, Pedro María, *Crónicas de Bogotá*, Bogotá: Imp. Nacional, 1913, vol. 2. Según relación de Carmen Ortega Ricarte, «Pablo Caballero pintó un óleo con Santa Bárbara y Santo Tomás de Villanueva. Las cuatro 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 Ricarte, 1965.

<sup>66</sup> Sobre las iniciativas a fines del siglo XVIII en distintas colonias para crear academias, escuelas e instituciones relacionados con el dibujo y la pintura véanse: Ramírez, 2010, 2001; Moyssén, 1965.

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 Fe de Bogotá, dirigida por Sebastián Rizo Blanco —un pardo oriundo de Mompox 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 menciona 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.<sup>67</sup>

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 Majestad 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 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.

---

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

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 yalzada la perspectiva del Salto del Tequendama bajo la dirección de Don Domingo Esquiaqui como todo consta del expediente formado ante el Cabildo de esta ciudad que también presenta.

Penetrado de estos inconvenientes así como de la utilidad y necesidad de este 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 necesiten 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 bastantemente 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 su 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

Al parecer, Caballero contó con el apoyo del Cabildo de la ciudad y de las autoridades de la provincia, pero su condición racial se convirtió en un impedimento para su aspiración. Cuatro años después fallecía. Quizás este hombre era consciente de los riesgos que implicaba su petición. En 1770 había denunciado a varios escribanos de Cartagena que se negaban a asistir a los ejercicios de las milicias por considerar que Caballero descendía de esclavos.<sup>68</sup> Doce años después de haber presentado esa petición, en 1804, los oficiales del batallón de pardos de Cartagena se quejaban ante el virrey por las actitudes de discriminación y menoscabos de que eran víctimas debido a que eran artesanos de color.

### A MANERA DE CONCLUSIÓN

Una de nuestras ideas basales para estos casos es que las milicias brindaron a los artesanos de color nuevas formas de sociabilidad y les permitieron una articulación institucional que tuvo sus implicaciones legales frente a las autoridades civiles y militares y las elites. Esa relación fue muy importante si se tiene en cuenta que la sociedad colonial había estado ordenada y jerarquizada desde y por el poder. Las normas legales establecieron el marco general de las identidades, la ubicación de los distintos sectores sociorraciales en la jerarquía social y, en consecuencia, determinaban los márgenes de posibilidades de movilidad. Esas identidades asignadas desde el poder habían marcado las relaciones tanto con las instituciones como con otros sectores sociorraciales en la vida cotidiana.

Sin embargo, el mestizaje fue desarticulando ese ordenamiento desde arriba y obligó a ir reconsiderándolo debido a las presiones de los blancos y de las autoridades. En el siglo XVIII, algunas áreas de las simbologías y rituales que daban

68 Queja presentada por Pablo Caballero por incumplimiento de algunos escribanos en los ejercicios de las milicias, por considerarlo de baja esfera social. Cartagena, 21 de julio de 1770. AGN, SC, MM, leg. 88, ff. 904r.-909v.

preeminencia a estos últimos, habían sido apropiadas y resignificadas por sectores de mestizos y de libres de color que estaban en proceso de blanqueamiento, convirtiéndose en escenarios de conflictos.

Como espacio de sociabilidad —de centro de las disputas entre las autoridades civiles y militares, y de escenario de continuas desavenencias entre los soldados y oficiales blancos del Regimiento Fijo y los oficiales pardos y morenos de las milicias— estas rápidamente se politizaron al permitirle a los artesanos articular una conciencia colectiva sobre la condición de buenos y fieles vasallos dispuestos a ofrendar sus vidas en la defensa de los intereses de la Corona y, como contrapartida, aspiraron a contar con algunos privilegios al interior del servicio miliciano. La estrategia que emplearon fue la de mostrarse como leales y buenos vasallos y defensores de los intereses de la Corona, lo que les permitía ganar cierta protección de las altas autoridades.

Debido a estas disputas simbólicas planteadas por pardos y morenos la oficialidad blanca vio amenazados sus privilegios y demandó de las autoridades mano firme para someterlos a la total subordinación. Fue gracias a estos contextos, y a la utilización de diversos recursos, que los artesanos de color hicieron del servicio miliciano la mejor escuela para la participación en política y en un medio para comprender de mejor forma las diferencias sociorraciales y la necesidad de luchar por alcanzar la igualdad.

Los sucesos de la crisis de la monarquía (1808) y de la Independencia, al mismo tiempo que profundizaron esos aprendizajes, también innovaron los mecanismos de participación en política. La crisis que se abrió en 1808 afectó a las milicias de color por la pérdida del rey como principal referente de cohesión y de autoridad, y su reemplazo por juntas de gobierno que abrogaron el principio de la soberanía. A su vez, el gobierno local se vio sometido a agudas luchas faccionales por el poder y a las presiones políticas de los sectores medios y bajos de la población. Esto último llevó a que las decisiones políticas de los milicianos de color dependieran, además de factores como la raza, de la ocupación y de la pertenencia a redes sociales y políticas a las que estaban adscritos en sus vidas cotidianas.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### INFORMACIÓN DE ARCHIVOS:

Archivo General de la Nación de Colombia, Sección Colonia (AGN, SC), fondos: Censos Redimibles-Censos Varios Departamentos (CR-CVD); Curas y Obispos; Milicias y Marina (MM); Miscelánea; Policía.

———— Sección Mapas y Planos, fondo Mapoteca 7.

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

Archivo General de Indias, Contratación.

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

### FUENTES PRIMARIAS IMPRESAS:

- Arte y Fe. Colección artística agustina Colombia*, Bogotá: Provincia de Nuestra Señora de Gracia, 1995.
- CAYCEDO Y FLORES, F. (1824), *Memorias para la historia de la Santa Iglesia Metropolitana de Santafé de Bogotá, capital de la República de Colombia*, Bogotá: Imp. de Espinosa.
- HERNÁNDEZ DE ALBA, G. (comp.) (1983), *Archivo epistolar del sabio naturalista don José Celestino Mutis*, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, vol. 1.
- MUTIS, J. C. (1958), *Diario de observaciones de José Celestino Mutis (1760-1790)*, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, vol. 2.
- (1992). «El deber de vivir ordenadamente para obedecer al Rey» [1789], en *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, Bogotá: Universidad Nacional, n.º 20.
- PALOMINO, A. (s/f), *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid: Lucas A. de Bedmar, 1715-1724, 2 tomos, disponible en <[http://bibliotecavirtualmadrid.org/bvmadrid\\_publicacion/i18n/catalogo\\_imagenes/grupo.cmd?posicion=13&path=1027175](http://bibliotecavirtualmadrid.org/bvmadrid_publicacion/i18n/catalogo_imagenes/grupo.cmd?posicion=13&path=1027175)> [última consulta: 22 de junio de 2016].
- PELÁEZ, M. (1988), «Correspondencia inédita del Obispo Caballero», *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, n.º 115, pp. 31-54.
- URDANETA, A. (1886), *Guía de la primera exposición anual. Escuela de Bellas Artes*, Bogotá: Imp. de Vapor de Zalamea.

## HISTORIOGRAFÍA

- AGUILERA, M. y MEISEL, A. (2009), *Tres siglos de historia demográfica de Cartagena de Indias*, Cartagena: Banco de la República.
- ALMARZA, Á. (2009), *Limpieza de sangre en el siglo XVIII venezolano*, Caracas: Centro Nacional de Historia2009.
- BARGELLINI, C. (2006), «Consideraciones acerca de las firmas de los pintores novohispanos», en DALLAL, A. (ed.), *El proceso creativo*, Ciudad de México: UNAM.
- BARNEY CABRERA, E. (1969), «Dibujantes y pintores en la Independencia», *UN*, n.º 4, pp. 213-233.
- BERNAL, J. y GÓMEZ, A. (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.
- CARRERA STAMPA, M. (1954), *Los gremios mexicanos. La organización gremial en Nueva España 1521-1861*, Ciudad de México: Ediapsa.
- CONTRERAS, H. (2014), «Contextos sociales y culturales de un pintor mulato a principios del siglo XIX», en MAJLUF, N. (ed.), *José Gil de Castro. Pintor de Libertadores*, Lima: Museo de Arte de Lima.
- CHICANGANA, Y. A. (1997), «La imagen y el discurso en la obra de Gregorio Vásquez 1657-1710». *Memoria y Sociedad*, n.º 4, vol. 2, pp. 7-22.
- DÍAZ PIEDRAHITA, S. (2000), *Matis y los dos Mutis: orígenes de la anatomía vegetal y de la sinantología en América*, Bogotá: Academia Colombia de las Ciencias Exactas, Físicas y Naturales.
- FAJARDO, M. (1986), «La flora de la Real Expedición Botánica, primera escuela de arte en el Nuevo Reino de Granada», *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, n.º 13-14, pp. 41-61.
- (1990), *Oribes y plateros en la Nueva Granada*, Bogotá: Banco de la República.
- FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, J. (2015), «¿Cómo clasificamos a las gentes del pasado? Categorías sociales e identidades en el tiempo», en FERNÁNDEZ SEBASTIÁN, J. y SUÁREZ CABAL, C. (eds.), *La subversión del orden por la palabra: tiempo, espacio e identidad en la crisis del mundo ibérico, siglos XVIII-XIX*, Bilbao: Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea Argitalpen Zerbitzua.
- FLORES, M. (2000), «El obrador de la familia Cuentas en Guadalajara», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 95, vol. xxxi, pp. 69-84.

- FRACCHIA, C. (2007), «El olvido de las obras del esclavo pintor Juan de Pareja», en SIRACUSANO, G. y otros, *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.
- GARAVITO, F.; GIL TOVAR, F. y RESTREPO, F. (1986), *Los Figueroa. Aproximación a su época*, Bogotá: Museo de Arte Moderno-Villegas Eds.
- GARRIDO, M. (1996), «La vida cotidiana y pública en las ciudades coloniales», en CASTRO, B. (ed.), *Historia de la vida cotidiana en Colombia*, Bogotá: Norma.
- (1998), «Honor, reconocimiento, libertad y desacato: sociedad e individuo desde un pasado cercano», en Arango, L.; RESTREPO, G. y Jaramillo, C. (eds.), *Cultura, política y modernidad*, Bogotá: Universidad Nacional.
- (2007), «Vida cotidiana en Cartagena de Indias en el siglo XVII», en Calvo, H. y MEISEL, A. (eds.), *Cartagena de Indias en el siglo XVII*, Cartagena: Banco de la República.
- GIL TOVAR, F. (1980), *El arte colombiano*, Bogotá: Plaza & Janés.
- (1986), «La pintura de los Figueroa», en GARAVITO, F.; GIL TOVAR, F. y Restrepo, F., *Los Figueroa. Aproximación a su época*, Bogotá: Museo de Arte Moderno-Villegas Eds..
- GIRALDO JARAMILLO, G. (1948), *La pintura en Colombia*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- GONZÁLEZ, B. y AMAYA, A. (1996), «Pintores, aprendices y alumnos de la Expedición Botánica, diccionario», *Revista Credencial Historia*, n.º 74, pp. 6-15.
- GONZÁLEZ, J. (1983), *Artesanado y ciudad a finales del siglo XVIII*, Ciudad de México:Fondo de Cultura Económica.
- GROOT, J. M. (1859), *Noticia biográfica de Gregorio Vásquez Arce Ceballos*, Santafé de Bogotá: Imp. de Francisco Torres Amaya.
- ([1869-1870] 1953), *Historia eclesiástica y civil de la Nueva Granada*, Bogotá: Ministerio de Educación, t. 2.
- GUARÍN, O. (2008), «Del oficio de pintar: hacia una historia social de los pintores santafereños en el siglo XVII», en TOQUICA, C. (comp.), *El oficio del pintor: Nuevas miradas sobre la obra de Gregorio Vásquez*, Bogotá: Museo de Arte Colonial.
- GUTIÉRREZ, R. (1995), «Los gremios y academias en la producción del arte colonial», en GUTIÉRREZ, R. (coord.), *Pintura, escultura y artes útiles en Iberoamérica, 1500-1825*, Madrid: Cátedra.
- HALCÓN, F. (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.
- HELG, A. (2011), *Libertad e igualdad en el Caribe colombiano 1770-1835*, Medellín: Banco de la República-EAFIT.
- IBÁÑEZ, P. M. (1913), *Crónicas de Bogotá*, Bogotá: Imp. Nacional, vol. 2.
- IGNOTUS (JENEROSO JASPE) (1915), «Santa Teresa y San Benedicto», *Boletín Historial*, n.º 15, pp. 22-29.
- JARAMILLO URIBE, J. (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.
- JUSTO, Á. (2010), «El obrador de Miguel de Santiago en sus primeros años: 1656-1675», *Revista Complutense de Historia de América*, n.º 36, pp. 163-184.
- KUETHE, A. (1971), «The Status of the Free Pardo in the Disciplined Militia of New Granada». *The Journal of Negro History*, n.º 2, vol. 56, pp. 105-117.
- (1993), *Reforma militar y sociedad en la Nueva Granada 1773-1808*, Bogotá: Banco de la República.
- LASSO, M. (2013), *Mitos de armonía racial. Raza y republicanismo durante la era de la revolución, Colombia 1795-1831*, Bogotá: Universidad de los Andes-Banco de la República.
- LEMAITRE, E. (1983), *Historia general de Cartagena*, t. 4, Bogotá: Banco de la República.

- LONDOÑO, S. (1993), «El surgimiento de los artesanos pintores en Antioquia», *Estudios Sociales*, n.º 6, vol. 3, pp. 40-61.
- LÓPEZ, M. y otros (2009), *Historia del grabado en Colombia*, Bogotá: Planeta.
- LUX, M. (2006), *Las mujeres de Cartagena en el siglo XVII*, Bogotá: Universidad de los Andes.
- MARCHENA, J. (1982), *La institución militar en Cartagena de Indias en el siglo XVIII*, Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos.
- MAYOR, A. (1997), *Cabezas duras y dedos inteligentes*, Bogotá: Colcultura.
- MORALES, V. (2007), «Rodrigo de la Piedra y su familia. Noticias preliminares acerca de un pintor del siglo XVIII», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 90, vol. XXIX, pp. 37-64.
- MOYSSÉN, X. (1965), «La primera academia de pintura de México», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 34, vol. IX, pp. 15-29.
- MUNÉVAR, Ó. (2008), «El irrespeto a la real justicia. El estamento militar en Cartagena de Indias», en TORRES, C. y RODRÍGUEZ, S. (eds.), *De milicias reales a militares contrainsurgentes. La institución militar en Colombia del siglo XVIII al XXI*, Bogotá: Universidad Javeriana.
- NIETO, M. (2000), *Remedios para el imperio. Historia natural y la apropiación del nuevo mundo*, Bogotá: ICANH.
- ORTEGA RICAURTE, C. (1965), *Diccionario de artistas de Colombia*, Bogotá: Tercer Mundo.
- PÉREZ AYALA, J. (1951), *Antonio Caballero y Góngora. Virrey y Arzobispo de Santa Fe 1723-1796*, Bogotá: Imp. Municipal.
- PÉREZ, M. (1986), «El artesanado: la formación de una clase media propiamente americana, 1500-1800». *Boletín de la Academia Nacional de la Historia*, n.º 274, pp. 325-341.
- PÉREZ, T. (2007), «Privilegios, organizaciones gremiales y academias de bellas artes: el caso de Nueva España», en ROJAS, B. (coord.), *Cuerpo político y pluralidad de derechos. Los privilegios de las corporaciones en Nueva España*, Ciudad de México: CIDE-Instituto Mora.
- QUIROZ, F. y QUIROZ, G. (comps.) (1986), *Las ordenanzas de gremios de Lima (s. XVI-XVIII)*, Lima: Artes Diseño Gráfico.
- RAMÍREZ, M. (2001), «En defensa de la pintura. Ciudad de México, 1753», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 78, vol. XXIII, pp. 103-128.
- (2010), «José Mariano Oriñuela y su proyecto para el establecimiento de una Academia de Matemáticas en Querétaro», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, n.º 97, vol. XXXII, pp. 5-28.
- RESTREPO, F. (1986), «El siglo de los Figueroa», en GARAVITO, F.; GIL TOVAR, F. y RESTREPO, F., *Los Figueroa. Aproximación a su época*, Bogotá: Museo de Arte Moderno-Villegas Eds.
- (2001), «Joaquín Gutiérrez, el "pintor de los virreyes": expresión del estilo rococó en la Nueva Granada», *Credencial Historia*, n.º 138, pp. 12-15.
- REVOLLO, P. M. y SALDANHA, E. (1916), «El convento de Santa Teresa y el cuerpo de San Justino», *Boletín Historial*, n.º 12, pp. 495-505.
- ROBLEDO, E. (1954), *Bosquejo biográfico del Sr. Oidor Juan Antonio Mon y Velarde*, t. 2, Bogotá: Banco de la República.
- RODRÍGUEZ, I. (2001), «El retrato de la élite en Iberoamérica: siglos XVI a XVIII», *Tiempos de América*, n.º 8, pp. 79-92.
- RODRÍGUEZ, P. (1997), *Sentimientos y vida familiar en el Nuevo Reino de Granada*, Bogotá: Ariel.
- SAMOYOA, H. (1962), *Los gremios de artesanos en la Ciudad de Guatemala (1524-1821)*, Ciudad de Guatemala: Ed. Universitaria.
- SEBASTIÁN, S. (1965), «La importancia de los grabados en la cultura neogranadina», *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, n.º 3, pp. 119-133.
- SEWELL, W. JR. (1992), *Trabajo y revolución en Francia. El lenguaje del movimiento obrero desde el Antiguo Régimen hasta 1848*, Madrid: Taurus.
- SHINER, L. (2004), *La invención del arte. Una historia cultural*, Barcelona: Paidós.

- SOLANO, S. P. (2011), «Raza, liberalismo, trabajo y honorabilidad en Colombia durante el siglo XIX», en SOLANO, S. P. y FLÓREZ, R., *Infancia de la nación. Colombia en el primer siglo de la República*, Cartagena: Pluma de Mompo.
- (2013), «Sistema de defensa, artesanado y sociedad en el Nuevo Reino de Granada. El caso de Cartagena de Indias, 1750-1810», *Memorias*, n.º 19, vol. 10, pp. 92-139.
- SOLANO, S. P. (2015), «Un lenguaje político para la leer la sociedad. Cultura política popular en Cartagena, siglo XIX», en ABELLO, A. y FLÓREZ, F. (eds.), *Los desterrados del paraíso. Raza, pobreza y cultura en Cartagena de Indias*, Cartagena: Instituto de Cultura y Turismo del Departamento de Bolívar.
- y FLÓREZ, R. (2012), «“Artilleros pardos y morenos artistas”: Artesanos, raza, milicias y reconocimiento social en el Nuevo Reino de Granada, 1770-1812», *Historia Crítica*, n.º 48, pp. 11-37.
- SOSA, D. (2010), *Los pardos. Caracas en las postrimerías de la Colonia*, Caracas: Universidad Católica Andrés Bello.
- SOTOS, C. (1992), «Aspectos artísticos de la Real Expedición Botánica de la Nueva Granada», en SAN PÍO ALADREN, M. P. DE, *Mutis y la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada*, Madrid: Real Jardín Botánico-CSIC.
- TEJADO, M. (1954), *Aspectos de la vida social de Cartagena de Indias durante el seiscientos*, Sevilla: EEHA.
- THERRIEN, M. (2007), «Más que distinción, en busca de la diferenciación: arqueología histórica de Cartagena de Indias en el siglo XVII», en CALVO, H. y MEISEL, A. (eds.), *Cartagena de Indias en el siglo XVII*, Cartagena: Banco de la República.
- URIBE, L. (1960), «Salvador Rizo, artista botánico y prócer de la Independencia», *Separata Revista de la Academia Colombiana de Ciencias*, n.º 42, vol. XI, pp. 23-26.
- (1963) «Francisco Javier Matís, el pintor botánico (en el segundo centenario de su nacimiento)», *Revista de la Academia Colombiana de Ciencias*, n.º 45, vol. XIII, pp. 89-92.
- VARGAS, L. (2009), «Aspectos generales de la estampa en el Nuevo Reino de Granada (siglo XVI-principios del siglo XIX)», *Fronteras de la Historia*, n.º 2, vol. 14, pp. 256-281.
- (2012), *Del pincel al papel: fuentes para el estudio de la pintura en el Nuevo Reino de Granada (1522-1813)*, Bogotá: ICANH.
- VEZGA, F. (1860), «Memoria sobre la historia del estudio de la Botánica en la Nueva Granada». *Boletín de la Sociedad de Naturalistas Neogranadinos*, Bogotá: Imp. de El Mosaico, disponible en <http://archive.org/details/memoriasobrelah112vezg> [última consulta: 23 de junio de 2016].
- ([1900] 1936) *La Expedición Botánica*, Bogotá: Biblioteca Aldeana de Colombia.