

# José Gil de Castro

Pintor de libertadores



dibam

DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS,  
ARCHIVOS Y MUSEOS



MUSEO  
NACIONAL  
BELLAS  
ARTES

# José Gil de Castro

Pintor de libertadores

*Imagen tapas:*

*José Olaya, 1828*

Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú,  
Ministerio de Cultura del Perú.

**dibam**  
DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS,  
ARCHIVOS Y MUSEOS

**M** MUSEO  
NACIONAL  
BELLAS  
ARTES



*Doña María del Tránsito de Baeza Besoayn de Melián (detalle), 1819*  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.



*Simón Bolívar*, ca. 1826 - 1830

Óleo sobre tela

Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú, Ministerio de Cultura del Perú.

## Presentación

---

Roberto Farriol

DIRECTOR MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

---

Para el Museo Nacional de Bellas Artes es un honor recibir la muestra *José Gil de Castro, pintor de libertadores*, la más grande y completa realizada hasta el día de hoy. La exposición está compuesta por obras provenientes de los acervos culturales de Perú, Argentina y Chile; siendo estas últimas parte del valorado patrimonio de propietarios privados chilenos y de colecciones de nuestros museos públicos, principalmente del Museo Histórico Nacional.

Todo esto ha sido producto de la colaboración de investigadores, restauradores y técnicos de los tres países que han trabajado para que esta exhibición itinerante sea posible. Cabe destacar la labor de Natalia Majluf, directora del Museo de Arte de Lima (MALI), la cual encabezó este proyecto desde sus orígenes inaugurando la primera versión de esta exhibición en dicho museo en noviembre del 2014. Hoy, esa misma muestra la exhibimos en Santiago de Chile en 2015 pero en una versión ampliada dado que se han sumado piezas acrecentando y ampliando así la importancia del trabajo de Gil de Castro en los contextos en los que desarrolló su trabajo pictórico. Para lo cual es importante destacar que esto fue posible gracias a la colaboración y respaldo de la Dirección Nacional de Bibliotecas Archivos y Museos (DIBAM) y la extensa lista de coleccionistas de los tres países involucrados, quienes facilitaron las pinturas que hoy podemos apreciar.

Reunir estas obras representativas de los inicios de nuestra historia republicana es un acontecimiento extraordinario. Un homenaje a los próceres que forjaron nuestra Independencia, a los pueblos que representan y al artista; que con su trabajo nos permite conservar y recordar el hecho histórico y de gran valor que es la emancipación de los pueblos americanos.

Es así que este espacio institucional del arte, el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile, es justamente el escenario donde tenemos la oportunidad de observar la obra de Gil de Castro, peruano de nacimiento, ya parte de nuestro territorio, apropiándose de los momentos y acontecimientos, apreciando, expresando y compartiendo la dimensión histórica de estas naciones a través de su legado pictórico.

De ahí que, esta exposición es un motivo más para preguntarse sobre el rol que juega el arte o el artista en la sociedad desde la dimensión histórica, política, sociológica, antropológica o económica. Es sin lugar a dudas uno de los temas más complejos y difíciles de abordar ya que las posiciones ideológicas, basadas en grandes paradigmas, tienden a exceder la realidad de los hechos, muchas veces de sus propios contextos o ambicionan suplantar lo real con los ideales de dichos modelos.

La obra, o el trabajo de arte realizado por Gil de Castro, por llamarlo desde un plano menos sacralizado, supone entonces que fue realizado desde un contexto determinado con el fin de obtener sentido desde las relaciones específicas de su territorio. Entendiendo por territorio “el producto que resulta a partir del espacio por las redes, circuitos y flujos proyectados por los grupos sociales” (Claude Raffestin, 1983).

Esto último recalca parte de nuestra misión como museo en el trabajo por intentar penetrar en el campo del arte sin perder de vista, entre otras muchas cuestiones, el valor del patrimonio inmaterial del artista y su contexto, de todo aquello que circunda su obra en sí, los mismos espectadores, compartiendo historias comunes como parte del sentido de la muestra como distintivo de toda una cultura del valor del respeto como bien universal en nuestros países. La materialización del proyecto *José Gil de Castro, pintor de libertadores* es un acto notable porque permite promover un espíritu de participación e intercambio cultural cuyo propósito es aportar a una cultura de mayor colaboración entre nuestros países.

## En busca de José Gil de Castro. Rastros de una (auto)biografía

---

Natalia Majluf

CURADORA

DIRECTORA MUSEO DE ARTE DE LIMA - MALI

---



Don Ramón Martínez de Luco y Caldera y su hijo Don José Fabián, 1816  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.

Retratista sin rostro<sup>1</sup>. Es la frase breve pero precisa acuñada por Luis Eduardo Wuffarden para referirse a José Gil de Castro, el artista que dio forma a las efigies de los principales héroes de la Independencia sudamericana, pero que no dejó mayores huellas de sí mismo<sup>2</sup>. Si alguna vez pintó un autorretrato, no ha quedado rastro de ese cuadro, como tampoco reflexiones o memorias que permitan acercarnos a esta figura decisiva en la conformación visual de las revoluciones republicanas y creador de los íconos fundacionales del imaginario político regional. Hasta hoy, su imagen se compone de escasos fragmentos documentales que se refractan a través de los rostros de los personajes que pintó.

La investigación realizada como parte del proyecto colectivo que emprendimos en Buenos Aires, Lima, Trujillo y Santiago ha contribuido a sumar algunos hallazgos documentales a las escasas noticias que configuraban la escueta biografía del pintor. Cada uno de esos datos se recoge en la cronología documentada incluida en este tomo, en el marco mayor de informaciones que citan los hechos históricos decisivos de su época. Pero los archivos no han permitido completar la información acerca de un personaje del todo esquivo, sobre cuya extraordinaria trayectoria quedan apenas noticias. Reconstruir su biografía exige hilar finamente una diversidad de fuentes parciales y de datos incompletos; obliga además a considerar los diversos ámbitos sociales que determinaron el rango de sus posibilidades. Así lo hacen en el libro resultado de esta investigación, Hugo Contreras, al estudiar la comunidad de artesanos y milicianos de la que formó parte en Santiago; Roberto Amigo, quien evalúa su obra en el proceso de militarización impulsado por la guerra; o Ricardo Kusunoki y Luis Eduardo Wuffarden, quienes exploran los alcances de su aporte a la renovación estética de su tiempo. Este ensayo, en cambio, parte de la propia obra de Gil de Castro, tomando como fuente las firmas del pintor, que abren nuevas perspectivas al estudio de su vida y obra.

Ante el silencio documental, las más de ciento treinta firmas que se han podido registrar en sus propios cuadros constituyen indicios importantes para reconstruir los elementos de una biografía que hasta hace poco se veía imposible<sup>3</sup>. Como punto de partida, la cantidad misma puede de por sí tomarse como un elemento

significativo. Gil de Castro no dejó una tela sin firmar; las pocas piezas de su mano que hoy carecen de firma parecen haberlas perdido por recortes del soporte o tras reentelados y repintes<sup>4</sup>. En el panorama de la pintura colonial y de inicios de la república, es posible decir que produjo el mayor cuerpo de autógrafos de un artista del periodo en Latinoamérica. Localmente, la práctica de fijar el nombre del creador se había extendido a partir de mediados del XVIII, principalmente en Lima, en un momento de expansión de la idea moderna de las bellas artes<sup>5</sup>. En este contexto, las firmas del pintor suponen una clara toma de posición, de afirmación del propio oficio, un dato que es indispensable integrar a su biografía. Los calificativos y títulos con que se describe en esas inscripciones, permiten conocer tanto sus aspiraciones como la imagen de sí mismo que buscó proyectar.

Sus firmas no deben comprenderse, sin embargo, como la impronta caligráfica de una personalidad, o la expresión gestual de una idea moderna de subjetividad, algo que está en gran parte ausente tanto de la sensibilidad de su tiempo como del programa de su obra<sup>6</sup>. Antes que una seña indiciaria, el nombre deletreado en la inscripción al pie o al reverso de sus pinturas no es sino un elemento más en la secuencia mayor de un texto informativo, que relata aspectos objetivos y concretos de la trayectoria de sus retratados, así como de su propia carrera y reputación. Es solo en ese sentido que aparecen, aunque parcial y fragmentariamente, los rastros de una subjetividad esquivada, que conforman una suerte de autorepresentación del artista y de su lugar en el mundo. De la puesta en contrapunto de esa imagen con la información de su momento histórico, emerge quizás algo menos que una verdadera biografía pero sin duda algo más que el personaje anónimo que Gil de Castro ha sido por tanto tiempo. Sigue aquí un recorrido cronológico, que describe las implicancias del nombre del artista y de su puesta en escena. Insertas en procesos sociales más amplios, las firmas del pintor de hecho esbozan el perfil de una narrativa biográfica esbozan el perfil de una narrativa biográfica distinta.

Si el asunto en cuestión son las firmas del pintor, entonces es necesario empezar por su nombre. En efecto, en el marco de la sociedad colonial, en que el nacimiento fijaba los grandes rasgos del destino individual, el punto inevitable de partida para

1 Wuffarden 1988.

2 Mariátegui (1981, 57-58) pensó encontrar un autorretrato del pintor en la figura de uno de los ángeles que rodea a *Nuestra Señora de los Dolores* (n. 18), aunque no hay elementos que sustenten esa hipótesis.

3 Mariátegui elaboró una primera, aunque necesariamente incompleta, lista de autógrafos del pintor. *Ibid.*, 54-55.

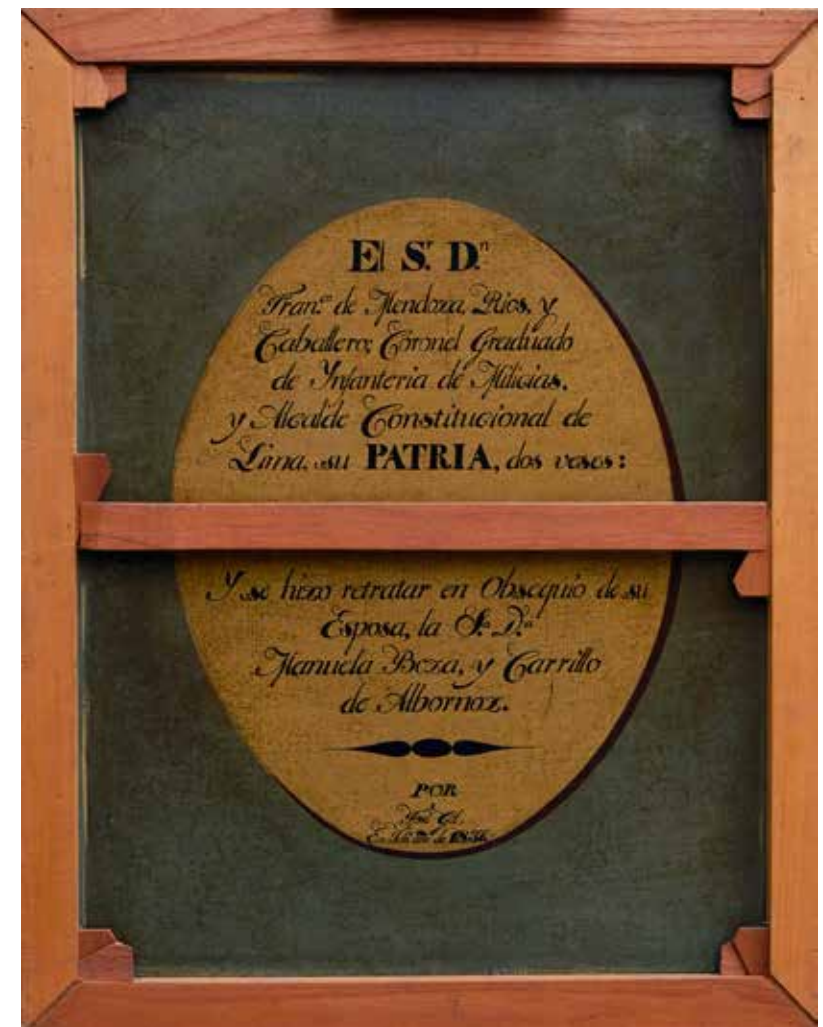
4 Mariátegui anotó lo mismo, sugiriendo que los cuadros que no tenían firma la habrían perdido. *Ibid.*, 54.

5 Para una breve discusión de firmas de artistas cuzqueños véase Mesa y Gisbert 1982, I, 261; II, s.p. Sobre la problemática de las firmas véase el número especial de *Revue de l'Art* 26 (1974); para América véase Wilmerding 2003 y Bargellini 2006.

6 Sobre la firma en el sistema estético modernista véase el capítulo "Gesture and Signature: Semiurgy in Contemporary Art", en Baudrillard 1981, 102ss.

su biografía son sus ascendentes. Si bien hoy es extendido conocerlo, sobre todo en el ámbito chileno, como el “mulato Gil”, es claro que el propio artista no habría usado ese término para referirse a sí mismo, como tampoco parecen haberlo hecho sus contemporáneos. Las fuentes mencionan acaso la denominación “pardo libre” para designar su estatuto racial, una categoría que, sin embargo, es citada por única vez en su información matrimonial. Fuera de esa escueta referencia, sabemos de su origen principalmente a través de la partida de casamiento de sus padres, en que se nombra a Mariano Carbajal Castro como pardo libre y a María Leocadia Morales como negra y esclava. Aunque su madre habría obtenido su libertad poco tiempo antes del nacimiento de Gil, su hermano mayor, Juan José, pasó su infancia y adolescencia como esclavo. Había nacido hacia 1776, cuando María Leocadia era aún de propiedad de Nicolasa Santibáñez Alzugaray y quedó con la familia cuando su madre fue vendida en fecha que desconocemos, antes de 1782<sup>7</sup>. El niño, de apenas seis años, pasó en herencia a Juan José Santibáñez Alzugaray, contador del Tribunal y Audiencia Real de Cuentas, quien a su vez lo heredó a su hermana soltera Rosa María, con la prevención de que se le otorgara libertad al momento de su fallecimiento, ocurrido después de 1791<sup>8</sup>. Era ya libre cuando se casó en 1799 con Paula Cuéllar, esclava que también obtendría su libertad antes del nacimiento de la hija de ambos en 1807. Así, aunque nacido libre y con el aura de legitimidad que le otorgaba el matrimonio de sus padres, la esclavitud era aún un estigma familiar del que Gil de Castro no podría escapar del todo. Los pocos datos que se han podido recoger de su biografía confirman su voluntad de superar y sublimar sus orígenes a través de un esfuerzo permanente por el reconocimiento social y profesional.

El deseo de elevar su posición se revela desde la forma misma de designarse. El pintor se identificará indistintamente utilizando a veces sus nombres de pila –José Gil– y otras su nombre completo –José Gil de Castro<sup>9</sup>. Su familia no parece haber utilizado el primer apellido del padre, que era Carbajal, sino que, por razones que desconocemos, optó por el segundo<sup>10</sup>. Pero es interesante que, a diferencia



<sup>7</sup> Las fuentes de esta información están consignadas en la cronología que se incluye en el catálogo de la exposición.

<sup>8</sup> Testamento de Juan José Santibáñez y Alzugaray, Lima, 20 de mayo de 1791. AGN, Lima, Protocolos Notariales, Pablo Saavedra, n. 937, 1789-1793, ff. 255v-256r; testamento de Rosa María Santibáñez y Alzugaray, Lima, 4 de noviembre de 1791. *Ibid.*, ff. 336r-338r.

<sup>9</sup> Usa los dos nombres por igual, incluso en el mismo año.

<sup>10</sup> La partida de defunción de su madre, María Leocadia Morales, se refiere a ella como “viuda de Mariano Cantos [sic]”. Véase AAL, Santa Ana, Defunciones, 1825-1838, f. 212v.



de sus familiares, Gil haya introducido la preposición “de” antes del apellido, sin duda una estrategia para otorgarse mayor importancia. Fuentes contemporáneas refieren ese uso como una “afectación extranjera”, para “denotar lo distinguido de su alcurnia”, señalando precisamente como ejemplo “que al llamado *Antonio López*, cuando pobre y oscuro, se denomine *Antonio de López*, si llega a juntar algún caudal u obtener un buen empleo”<sup>11</sup>.

Desde el nombre mismo, entonces, se impone la búsqueda de distinción, que un oficio como el de pintor sin duda ofrecía a quienes, como Gil de Castro, intentaban surgir de un entorno familiar aún parcialmente sumido en la esclavitud. Todavía niño debió ingresar a algún taller limeño, con toda probabilidad, como ha sugerido Luis Eduardo Wuffarden, al de Pedro Díaz (act. 1770-1815)<sup>12</sup>, destacado pintor y retratista cercano a la corte virreinal, a quien debió asistir por varios años siguiendo el régimen regular de enseñanza de los oficios. Entre las artes manuales todavía consideradas “mecánicas”, la pintura era probablemente una de las que mayor prestigio alcanzaba en el imaginario colonial, una práctica atractiva para quienes, como Gil de Castro, buscaban en esa profesión no solo un medio de subsistencia sino una vía para el ascenso social.

En ese contexto debió aprender también a leer y a escribir, un conocimiento que, en el tránsito al siglo XIX, seguía siendo el privilegio de unos pocos<sup>13</sup>. Es posible distinguir en Gil de Castro un afecto particular por la palabra escrita, que se refleja en su vocación por la caligrafía, aplicada a todo tipo de inscripciones y firmas. En sus obras tempranas esos textos cuidadosamente delineados figuran casi siempre expuestos de forma visible en el anverso. Y aunque en sus obras tardías las inscripciones tienden a pasar al reverso de la tela, como para no perturbar el efecto de ilusión espacial que cobra cada vez mayor importancia en su obra, se hacen entonces incluso más conspicuas, extensas y cuidadas. Es posible entender ese despliegue textual como algo más que un alarde de destreza gráfica, e incluso pensarlo como una afirmación de la participación del pintor en la cultura letrada, parte de un esfuerzo persistente a lo largo de su carrera por aproximarse a ámbitos sociales e intelectuales más elevados.

En sus obras tempranas, una de las principales formas de forjar esa asociación fue el uso del latín, el idioma culto del poder colonial, de la Iglesia, la ciencia y la enseñanza universitaria. En efecto, en su primera firma conocida, al reverso del *Santiago el Menor*, del Museo Histórico Nacional de Buenos Aires, obra fechada en 1811, el pintor imprime su nombre en latín: *Faciebat Josephus Gil Anno millesimo Octingentesimo desimo primero*<sup>14</sup>. La fórmula lo enlaza con el uso de los pintores limeños con los que se había formado o el de sus propios contemporáneos, como Pedro Díaz o Mariano Carrillo. Si bien tanto la manera de latinizar el nombre como el uso del *fecit* o *faciebat* era común entre los artistas limeños de su generación<sup>15</sup>, la escritura del año en latín era una práctica mucho menos frecuente, una en la que Gil de Castro insistirá de forma recurrente a lo largo de la década de 1810. Los latinismos eran una forma evidente de asociar a los pintores con las artes liberales, parte de una vieja lucha que libraron para elevar el estatuto de su práctica por encima de los oficios.

Pero la idea acerca de la liberalidad de la pintura encontraba obstáculos insalvables en los prejuicios en que se fundaban las jerarquías estamentales de la sociedad colonial. En una carta publicada en el *Mercurio Peruano* en 1794, en que precisamente se esbozaba una reflexión acerca de la división étnica del país, Francisco de Paula de la Mata Linares señalaba el estigma que aún implicaba el trabajo manual, prejuicio que tenía la “consequencia tan perjudicial de haber hecho despreciables las Artes, de tal modo que raro Europeo, y menos Criollos honrados, son los que se determinan a seguir ninguna de estas profesiones estimables”. Y cerraba el argumento aclarando que, “como ellas son precisas, se desempeñan por la plebe...”<sup>16</sup>. En efecto, todo indica que, al igual que Gil de Castro, la mayor parte de los pintores importantes activos en Lima en este periodo fueron de origen negro o indígena. Julián Jayo (act. 1770-1811) procedía de una familia de caciques indígenas de Lurín y Pachacamac en las afueras de Lima<sup>17</sup> y el trujillano José Joaquín Bermejo era de ascendencia afro-peruana, como también pudiera haberlo sido Pedro Díaz. En esto Lima se diferenciaba claramente de

11 Salvá 1839, 256.

12 Véanse Wuffarden 2006 y Wuffarden, Eisner y Marte 2012, 21ss.

13 Según Macera menos del 20% de los niños en Lima recibían instrucción primaria. Véase “Noticias sobre la enseñanza elemental en el Perú durante el coloniaje”, en Macera 1977, II, 258.

14 Aunque la pintura pueda llegar a ser una atribución problemática, la firma es incuestionablemente de su mano. Véase Amigo y Barrio 2012 y la entrada de Wuffarden en el libro de esta exposición.

15 La diferencia de tiempos entre las dos fórmulas debió ser para esta época una convención, que había perdido ya significación. Sobre la distinción y sus orígenes en Plinio véase Juñen 1974, 27-30.

16 Mata Linares 1794, 264-265.

17 Adanaqué 1993.

México, donde la mayor parte de los pintores más destacados eran españoles o pasaban por serlo<sup>18</sup>. Hacia la década de 1790, sin embargo, el arribo de los artistas peninsulares Matías Maestro y José del Pozo vendría a transformar el ambiente artístico de la capital peruana. Como portadores de un lenguaje cosmopolita elaborado en clara relación con las elites, ambos ocuparon un lugar privilegiado, llegando a desplazar, al menos simbólicamente, a los pintores locales<sup>19</sup>. Quizás no se haya recalcado lo suficiente las implicancias sociales que pudo tener esa estética en el contexto limeño. Es indudable, tanto por el hecho excepcional de tratarse de pintores españoles, como por su clara vinculación con los círculos ilustrados de la capital, que su presencia demarcaba, por oposición, un espacio aristocrático frente a los pintores procedentes de la plebe.

No sería improbable que el impacto de los nuevos actores y las diferencias sociales que pusieron en evidencia hayan generado en Gil de Castro la percepción de que existían en Lima claras limitaciones para el desarrollo de su carrera, lo que posiblemente afectó su decisión de dejar el Perú. Podría incluso especularse si acaso la resolución arriesgada de pasar a un territorio en guerra como era Chile en 1813 no haya tenido que ver con alguna expectativa respecto de las posibilidades que el nuevo régimen republicano pudiera quizás abrirle<sup>20</sup>. Lo cierto es que no debió encontrar en Santiago un sistema demasiado distinto al que había conocido en Lima, salvo por el hecho de que aquí, ante la ausencia de retratistas de igual importancia, sí podría ocupar el lugar privilegiado de primer pintor de la ciudad<sup>21</sup>.

Su rápido ascenso y la gran cantidad de encargos que recibió al llegar a Chile es el mejor indicio del vacío que venía a llenar. Es gracias al prestigio que alcanzó tempranamente en Santiago, que en noviembre de 1816 fue llamado como perito por parte de Juana Martínez Jaraquemada, viuda del oidor Francisco Cisternas, para que diera opinión respecto de un retrato de su marido, sobre el cual se había generado una disputa con la viuda del pintor Joaquín Mesías. Es significativo que la solicitante exigiera “que proceda a la tasación, sin admitirle escusa ni pretexto,

18 Deans-Smith 2009, 47.

19 Kusunoki 2006a.

20 Además del generalizado discurso igualitario, el bando patriota hizo promesas a los esclavos que casi siempre quedarían incumplidas. Véanse Meisel 2005 y Contreras 2011, 72.

21 Son pocas las obras que han podido ser atribuidas hasta el momento a artistas contemporáneos activos en Santiago como José Gutiérrez, José Mena o Joaquín Mesías. Rodríguez 1989 recoge importantes noticias acerca de los artistas activos en Chile en este período.



Santa Isabel, reina de Portugal, 1820  
Museo de Arte Colonial de San Francisco, Santiago, Chile.



*Santiago El Menor*, 1811  
Museo Histórico Nacional, Ministerio de Cultura, República Argentina.

por la notoria carencia de peritos en esta facultad”. Si bien Gil de Castro se exime de opinar por no tener elementos de juicio sobre el asunto en cuestión –que era el parecido del retrato–, no deja de señalar que la comitente falló al no “haverse puesto en un facultativo del arte pintoresco...”. En la rebuscada forma de referirse a su oficio es posible vislumbrar tanto el aura de exclusividad como el halo intelectual que Gil intentaba asignar a la práctica de la pintura.

En este documento, por lo demás uno de los pocos manuscritos que conocemos de su mano, el pintor se identifica como “D.<sup>n</sup> José Gil natural de la Ciudad de los Reyes, Capitán de Milicias disciplinadas de la Ciudad de Trujillo, y agregado al Cuerpo de Yngenieros; Retratista, Pintor...”.

Si bien hacía tiempo que el uso del “don” se había generalizado más allá de las elites, formalmente permanecía como una prerrogativa de las clases altas, tanto que el derecho a usarlo fue materia de una autorización expresa acordada en marzo de 1814 por el gobierno revolucionario como distinción a los artesanos pardos que integraban el batallón de Infantes de la Patria<sup>22</sup>. El que preceda aquí el nombre del pintor solo confirma la consideración que esperaba merecer. El título de capitán miliciano no ha podido verificarse ante la falta de documentación, por lo que no podemos saber si, en efecto, antes de su paso a Chile alcanzó a vivir un tiempo en Trujillo, de donde procedía su padre<sup>23</sup>. Cierta o no, la apelación al cargo de capitán evoca el prestigio que se asociaba a esos cuerpos y las prerrogativas legales y simbólicas –como el fuero militar y el derecho a uso del uniforme–, que otorgaban a los afrodescendientes<sup>24</sup>. La mención a la ciudad norteña es también significativa, pues por entonces acogía una activa comunidad de artistas de origen pardo plenamente integrada a la ciudad letrada colonial. Figuras como el músico José Onofre de la Cadena o el alarife Evaristo Noriega, han dejado evidencia de una activa participación en debates teóricos informados por las ideas estéticas más recientes<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> Contreras 2011, 71. Véase también su ensayo en esta publicación.

<sup>23</sup> La investigación realizada en el Archivo Departamental de La Libertad no permitió ubicar información relacionada con el pintor. No pudimos investigar en los archivos eclesiásticos por falta de autorización.

<sup>24</sup> Contreras 2011; Solano 2012; Solano y Flórez 2012. Zúñiga (2006, 124ss.), citando el caso de Gil de Castro, señala los límites que los prejuicios étnicos imponían a las milicias de pardos.

<sup>25</sup> Estenssoro 2001.

Su identificación en este documento fija así dos de los elementos recurrentes de la imagen que Gil proyecta de sí mismo: el cargo militar y el arte de retratista, incluso antes que el de pintor. En este sentido, es interesante que en 1814, al poco tiempo de establecerse en Santiago, firmara una pequeña pintura religiosa a devoción de Juan Francisco Cifuentes, identificándose como el *Retratista José Gil de Castro*. También usará esa denominación en otras pinturas devocionales por la misma época, sin duda porque ese énfasis permitía elevarlo por encima de los modestos pintores de imágenes populares para acercarlo, por asociación, a las clases más altas de la sociedad de su tiempo. Desde la perspectiva de la tradición limeña, de la que procedía, el retrato era efectivamente un género ostentoso y de gran aparato, producido para el entorno de la corte virreinal y los círculos aristocráticos de la capital. Desde la mirada chilena, era también un género que Gil de Castro estaba por entonces contribuyendo a imponer en una ciudad como Santiago, que buscaba afianzar su posición emergente mirando hacia los modelos impuestos en Lima. No es casual que figure como “Limeño, retratista” en la lista del gremio de pintores de la capital chilena en mayo de 1817, una designación que señala claramente lo excepcional que podía resultar su especialización. A diferencia de Europa, en que el retrato había ocupado un lugar secundario frente a la pintura de historia<sup>26</sup>, en el área andina parece haber alcanzado un prestigio especial, probablemente porque era el género pictórico más íntimamente relacionado con el concepto de *mimesis*, que a fines del siglo XVIII no solo constituía la máxima aspiración de los pintores locales en busca de renovación, sino que empezaba a convertirse en un tópico reiterado de la cultura letrada<sup>27</sup>. Es claramente en torno a estas diversas asociaciones del género que Gil de Castro proyectará su identidad de pintor y cifrará, además, sus aspiraciones de ascenso social.

En efecto, en el corto pero intenso periodo de la Reconquista española, entre fines de 1814 e inicios de 1817, Gil de Castro había ganado preeminencia como el pintor de elección de las familias identificadas con las ideas monárquicas. Sus retratos de Fernando VII, de la aristocracia chilena y de algunos de los más conspicuos funcionarios realistas, señalan no tanto una posición personal como la causa a la que, inevitablemente y de diversas formas, debió servir en ese momento político.



*José Raymundo Nepomuceno de Figueroa y Araoz* (detalle), 1816  
Colección particular, Santiago, Chile.

Sus firmas por esos años, todas revestidas de un aura de antiguo régimen, reafirman la preferencia por los latinismos *–faciebat Josephus Gi; fecit me José Gil de Castro; Me faciebat Josephus Gil o incluso Me pingebat José Gil–*, que se extienden a las fechas de los cuadros, también escritas, junto a la firma, en latín.

La victoria patriota en Chacabuco en febrero de 1817 sellaría el final definitivo del viejo orden y abriría una nueva etapa en el proceso revolucionario de la región. Santiago sería, en los años siguientes, el centro efectivo a donde confluían las principales fuerzas de la causa de la Independencia. Con las tropas de José de San Martín se establecerían entonces en Santiago los altos oficiales procedentes del Río de la Plata, un grupo significativo de corsarios y militares británicos y franceses, así como diplomáticos, comerciantes y políticos de distintos puntos. Así, el mismo año en que firmaba su último retrato de Fernando VII, Gil de Castro empezaba la gran serie lienzos dedicados a San Martín, su círculo más cercano y, poco después, a las figuras preeminentes del nuevo Estado independiente de Chile.

<sup>26</sup> Véase el estudio acerca de las teorías europeas del retrato en Pommier 1998.

<sup>27</sup> Kusunoki 2010.

Ese radical cambio de suerte en la política regional no tendría un efecto inmediato en la obra del pintor. Sus firmas, al menos, mantienen las formas precedentes. En 1819, aludiendo al momento político, bajo el nombre de Isabel Riquelme, madre de Bernardo O'Higgins, agregaría *Anno Lib[ert]atis 1819*. Luego, en un claro alarde de erudición y de patriotismo, un año más tarde firma los retratos de cuerpo entero de Bernardo O'Higgins y de Ramón Freire, sin duda sus obras más ambiciosas hasta esa fecha, con la frase *Fecit Josef Gil, in Civit.º St.º Jacobi Chilenensi / Anno Domini 1820*<sup>28</sup>. El cambio se hace sentir solo en 1821, año que parece marcar un punto de quiebre en la trayectoria de Gil. Es el momento en que abandona definitivamente los latinismos para adoptar el castellano, una decisión que sin duda lo afilia a las ideas modernizadoras en auge desde fines del siglo XVIII, que habían promovido el uso de las lenguas vernáculas<sup>29</sup>. Es también el año en que su firma pasa del simple *faciebat* o *fecit* –términos que reducen la firma a la verificación de autoría–, a fórmulas más narrativas, que remiten a la figura del artista, como si el pintor hubiese adquirido la preeminencia de sus retratados. Gil parece tomar entonces conciencia del lugar que cobraba el retrato en esta nueva coyuntura, así como de su propio papel en la construcción de la memoria del proceso de la Independencia y de la formación nacional. Es interesante que una de las primeras obras en que se define el cambio sea el pequeño retrato de O'Higgins, que lleva al pie una nueva fórmula autográfica, casi tan extensa como la relación de méritos del retratado: *Lo retrató fielm.º el Cap.º de exo José Gil, 2.º Cosmógrafo, miembro de la mesa Topographica, y Antigrafista del Supremo Director: Año de 1821*.

Entre todos estos cargos, el único que ha podido ser documentado es el de capitán de fusileros que le había sido acordado en Santiago a fines de 1817 en el batallón de Infantes de la Patria, cuerpo compuesto por pardos libres que, como ha señalado Hugo Contreras, osciló entre fuerza miliciana y fija hasta su gradual disolución en los primeros años republicanos. En el momento en que firmaba el retrato de O'Higgins, el batallón parecía aún mantener la promesa de inclusión para los afrodescendientes chilenos<sup>30</sup>, pero ofrecía también acercar a los artesanos pardos de Santiago a la esfera discursiva de la nación, que surgía

28 Fuera de esas dos obras solo vuelve a firmar así el retrato doble de los esposos Ovalle-Urriola.

29 Véase "Lenguaje y modernismo peruano del siglo XVIII" en Macera 1977, II, 9-77.

30 Contreras 2011.



Don Bernardo O'Higgins, *Director Supremo*, 1821  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.



*Fernando VII*, 1815  
Museo Nacional de Arqueología, Antropología e Historia del Perú,  
Ministerio de Cultura del Perú.

claramente envuelta en términos castrenses<sup>31</sup>. Es posible imaginar en este punto a Gil de Castro vestido de uniforme, como emulando a los oficiales que le había correspondido retratar. El traje militar, que había sido un elemento de distinción entre los milicianos coloniales, debió adquirir en estos tiempos de guerra un sentido adicional de prestigio y de lealtad patriótica, con los que Gil de Castro escoge en adelante fijar reiteradamente a través de sus firmas su propia imagen.

Los títulos de cosmógrafo y miembro de la mesa topográfica que figuran en la firma del retrato de O'Higgins parecen, en cambio, no tener otro sustento que las declaraciones del propio artista. Si bien el cosmógrafo mayor era una figura rectora del campo científico en el Perú y tenía una clara presencia pública a través de los almanaques que aparecían bajo su nombre, no hay registro de que el cargo haya existido en Chile colonial, o incluso en los primeros años republicanos<sup>32</sup>. Tampoco se constituyó una mesa topográfica antes de los intentos por elaborar una cartografía del territorio chileno hacia 1823, cuando Gil de Castro se encontraba ya establecido en Lima<sup>33</sup>. El cuerpo de ingenieros militares que formó Joseph Bacler d'Albe por encargo de José de San Martín entre 1818 y 1824 desarrolló sus trabajos siguiendo la ruta de diversas comisiones entre Santa Fe, Quillota, Lima y otros puntos, por lo que es poco probable que haya tenido contacto sostenido con el pintor, residente por entonces entre Santiago y Lima<sup>34</sup>. De otro lado, el "depósito topográfico" integrado por Clemente Althaus y Santiago Ballarna, que O'Higgins incorporó al Estado Mayor del ejército en 1820, era un cuerpo de oficiales, que Gil de Castro podría haber integrado únicamente desde alguna posición asistencial<sup>35</sup>. Esa posibilidad se vería confirmada por un comentario del franciscano José María Bazaguchiascúa, profesor en la Academia de San Luis y uno de los tempranos promotores de los estudios geográficos en Chile, quien, como veremos, asigna también esos títulos a Gil<sup>36</sup>. Su testimonio es clave ante la falta de otros indicios que permitan confirmar la participación del pintor en trabajos cartográficos<sup>37</sup> que, al igual que la ingeniería—otra disciplina a la que el

<sup>31</sup> Valenzuela 2011.

<sup>32</sup> Carlos A. Lozier, llegado a Chile a fines de 1822 (tras la partida de Gil de Castro), figura al año siguiente como "cosmógrafo de Chile" en el departamento de artes del Instituto Nacional. Véase Egaña 1823, 109.

<sup>33</sup> Egaña 1823, 104; Rosenblitt y Sanhueza 2010, xv.

<sup>34</sup> Puigmal 2005, 21-22.

<sup>35</sup> Varas 1870, 88-89.

<sup>36</sup> Roberto Lagos, cit. en Iturriaga 2010, 97.

<sup>37</sup> De hecho no ha sido posible hasta el momento identificar su mano en ningún plano de la época.



Judas Tadeo de los Reyes y Borda (detalle), 1815  
Museo Histórico Nacional, Santiago, Chile.

pintor apela recurrentemente—, era un conocimiento asociado a la astronomía y las matemáticas, estudios que Gil de Castro no pudo emprender al margen de una carrera universitaria<sup>38</sup>. De cualquier forma, el que esos títulos se consignen al pie de una figura de autoridad como O’Higgins implica que contaban con aval oficial o, más probablemente, con la condescendencia personal del presidente.

Cierta cercanía entre ambos queda insinuada en el gesto de firmar como “Antigrafista del Supremo Director”, un título crucial para comprender tanto las aspiraciones de Gil de Castro como las ideas estéticas de su tiempo. El término no es común en la literatura de la época, aunque tuviera cierta presencia como sinónimo de diseño en algunos tratados europeos del siglo XVI. En castellano se relaciona más bien a la paleografía y a la transcripción de manuscritos, lo que corresponde a la pericia caligráfica de Gil<sup>39</sup>. Pero su uso parece haber estado ligado en realidad de forma más amplia a la noción de copia. Antonio de Nebrija definió al *antigraphus* como “el que dibuja sacando de otra cosa”<sup>40</sup>, lo que lo asocia a la transcripción e imitación. Esa definición abarca, por extensión, también al retrato, un género que, tanto en la tradición europea como en los rastros que quedan del discurso artístico colonial, llegó a ser el paradigma de la veracidad y de la mimesis. El propio Gil recurre insistentemente a las fórmulas “lo retrató fielmente” o “lo delineó fielmente”, un uso que busca afirmar el mérito del pintor sobre la perfección de la semblanza.

Esta intuición se ve confirmada por un texto clave, el extenso comentario que Bazaguchiascúa, patriota decidido desde los primeros tiempos de la Patria Vieja, dedica en 1820 a la efigie de Antonio Esquivel pintada póstumamente por Gil de Castro y hoy perdida. El franciscano inicia su explicación evocando el decreto por el que se le requiere un informe acerca de “la historia de este antigraphio”<sup>41</sup>, refiriéndose precisamente a la obra de Gil, lo que fija claramente la expresión como sinónimo de retrato y aclara el uso que de él hace el pintor. Todo indica que no solo ese término, sino incluso la fórmula misma de la firma al pie del pequeño retrato de O’Higgins, están inspiradas en Bazaguchiascúa, quien se refiere a Gil de Castro precisamente como “Capitan, segundo Cosmographo, y miembro de



José Bernardo de Tagle Portocarrero, marqués de Torre- Tagle y de Trujillo, 1822  
Museo Histórico Nacional, Ministerio de Cultura, República Argentina.

<sup>38</sup> Cámara 2005.

<sup>39</sup> Alonso 1958, I, 386.

<sup>40</sup> Aparece así en Nebrija 1560 y Nebrija 1792, 26. Figura también la voz *antigraphia* como “dibujo sacado de otra cosa”.

<sup>41</sup> Bazaguchiascúa 1820, 185.





José de San Martín, 1820  
 Museo Histórico Cornelio de Saavedra, Buenos Aires, Argentina.

la mesa Topographica de este Estado, insigne antigraphista en grande, autor de admirables obras, que tenemos suyas, fuera de las que han caminado á la Europa, entre las cuales se merezen singulares elogios los retratos de nuestro ínclito General el SEÑOR SAN MARTÍN, el RECONQUISTADOR, el LIBERTADOR de Chile”<sup>42</sup>. La plena coincidencia en los títulos y designaciones con la firma de Gil, permite entonces comprender el cambio en la autorrepresentación del pintor como efecto directo del texto de Bazaguchiascúa, quizás el único elogio escrito y público que haya merecido en vida. De diversas formas, el reconocimiento que significaba la discusión de su obra en el marco de un libro erudito tenía claras implicancias sociales para un pintor que buscaba trascender los límites de su oficio como práctica artesanal.

Pero, a diferencia de los reclamos en torno a la nobleza de la pintura en los círculos ilustrados limeños, que la relacionaban con la retórica y con las artes liberales, parece imponerse aquí una vocación distinta, que la acerca más bien al aura de la técnica y de las ciencias. La educación práctica fue, en efecto, un eje central de las ideas educativas de la ilustración española y la que mayor impacto ejerció en la renovación ideológica de Chile<sup>43</sup>. Las “artes mecánicas”, volcadas a la producción, habían formado la base de la Academia de San Luis, establecida en Santiago en 1797 bajo el impulso de Manuel de Salas, institución que introdujo una nueva idea utilitaria del dibujo a una propuesta curricular básicamente fundada en la enseñanza de materias como la aritmética y la geometría<sup>44</sup>. La misma fórmula sustentaría el proyecto más amplio del Instituto Nacional, que encarnó la propuesta educativa del gobierno revolucionario al momento en que Gil de Castro llegaba a Chile. El aula de dibujo, entonces regentada por el calígrafo José Gutiérrez –quien se había formado con Martín de Petris en la Academia de San Luis–<sup>45</sup>, se incorporaba así a una nueva concepción de la educación superior que no tenía antecedentes precisos en el contexto conservador del que procedía el pintor<sup>46</sup>. Como ha señalado Claudio Gutiérrez, esa educación práctica estuvo, además, marcada por una vocación democrática e inclusiva, que pudo engarzar

42 *Ibid.*, 187.

43 Es evidente la circulación de textos como el *Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento*, de Pedro Rodríguez de Campomanes (1775), que ponían particular énfasis en esas materias.

44 Pereira 1965, 179ss.

45 Pereira 1965, 325; Rodríguez 1989, 366.

46 Silva 1953.

fácilmente con las ideas que acompañaron la renovación ideológica en el proceso de la Independencia<sup>47</sup>. Así, la asociación con las “ciencias útiles” permitía a Gil de Castro insertar la práctica de la pintura en la esfera discursiva del pensamiento republicano.

Si ciertos indicios parecen señalar una mirada al futuro político, otros tienen claras reminiscencias de antiguo régimen. El uso del prefijo “proto” o “protho” para calificar sus títulos de antigrafista o retratista, buscaba ubicarlo en un lugar principal del campo artístico. El término deriva sin duda del título de protomédico, que era otorgado a quienes integraban el prestigioso Tribunal del Protomedicato, formado por examinadores que calificaban a quienes aspiraban a ejercer la medicina. Es muy posible además que, a través de este recurso, Gil de Castro haya buscado también asociarse de alguna forma al reconocimiento alcanzado por uno de los afroperuanos de mayor prestigio científico y social en la capital peruana, el médico y escritor José Manuel Valdés (1767-1843), quien a inicios de siglo ya había merecido el título de doctor por la Universidad de San Marcos y la admisión a la Real Academia de Medicina de Madrid, logros sin precedentes en la historia colonial, que debieron tener gran impacto entre la población afrodescendiente de Lima. Así, el mérito del pintor se convierte en un título, que remite a la ideología corporativa que regía la sociedad colonial, antes incluso que a una noción moderna de valía y superación personal. Al momento de dejar el Perú debió parecer difícil afirmar su supremacía frente a la intensa competencia de su ciudad natal; una década después, el reconocimiento alcanzado en su patria adoptiva le permitía imaginarse, no sin cierta arrogancia, como el primer pintor de Chile, el artista preeminente del país, y el fundador de la pintura republicana.

Es con esos títulos que emprende el regreso a Lima en 1822, siguiendo el camino abierto por San Martín y la Expedición Libertadora. Poco antes de su partida, el 28 de febrero, firmaba en Santiago el retrato del comerciante español Manuel de Tablas con el título de *Cosmógrafo, y Protho-Antigraphista del Perú*, la primera vez que sus firmas hacen referencia a su país, sin duda una señal de que había tomado ya la decisión de volver. Sus estrechos vínculos con San Martín, entonces Protector del Perú, le permitieron acceder rápidamente a los círculos patriotas de la capital. En julio de ese año, precisamente, firmaba con nuevos títulos el retrato



Nicolasa de la Morandé de Andía y Varela, 1824  
Pinacoteca de la Universidad de Concepción, Chile.

47 Gutiérrez 2011, 21-22.

de cuerpo entero de Micaela Echevarría, esposa de José Bernardo de Tagle, quien ejercía en ausencia de San Martín el cargo de Supremo Delegado: *Prof. José Gil Cap.<sup>m</sup> de Ynfantería de exto. Miembro de la mesa Topographica y Proto Retratista de la República de Chile*<sup>48</sup>.

La identificación con Chile se reitera en adelante en muchos de los cuadros que firma en el Perú, como una forma de remarcar entre sus compatriotas el éxito alcanzado en Santiago, lo que sin duda contribuyó a que se le conociera en ciertos círculos como “el chileno”, tanto por su procedencia reciente, como también por sus vínculos con los altos mandos de la Expedición Libertadora<sup>49</sup>. Es importante señalar, sin embargo, que esas identificaciones no pueden interpretarse como señas de identidad nacional, un concepto que por entonces apenas empezaba a definirse. Cuando pasó a Chile en 1813 Gil de Castro se había trasladado de una unidad administrativa del imperio español a otra; a su regreso al Perú en 1822, en cambio, pasaba de una nación independiente a un territorio que se proyectaba hacia la formación nacional, pero cuyo futuro político era aún incierto. En esa transición entre regímenes políticos y formas administrativas, la idea de nación era todavía un concepto ligado a bases contractuales, y no a las consideraciones étnicas o culturales que el romanticismo introduciría al discurso nacionalista décadas después<sup>50</sup>. Es probable entonces que el apego que Gil de Castro tenía a su ciudad natal o a su patria adoptiva no haya supuesto en este momento un sentido tan nitido de lealtad con imaginarios más amplios, lo cual explica la facilidad con que alternó hasta el final las señas de su pertenencia entre Chile y Perú.

En el marco de esas naciones emergentes, el pintor adopta otros términos de identificación, como el de “ciudadano”, que asume para sí por la misma época, al firmar el retrato de Tagle como: *El Ciudadano José Gil, C[ap].<sup>n</sup> de Exto. Cosmographo, y Protho Antigraphista*. Es significativo que haya aparecido primero precisamente en el retrato de José María de Rozas –que Gil firma como *el Ciudadano José Gil, Cap.<sup>n</sup> de exto, y Protho-Antigraphista, & el año de 1821. y 3. á la Yndependencia del Estado*–, uno de los autores de la Constitución chilena de 1818, que consagraba los principios democráticos y cívicos de la nueva república. La expresión se había

extendido rápidamente en el discurso político en el proceso de la Independencia, al asociarse tanto a la nueva comunidad imaginada formada por la nación, como al concepto moderno de libertad política, que la hacía contraria a la idea de vasallaje. Las nociones de chileno o peruano no eran entonces necesariamente sinónimas de ciudadano, dado que ese término implicaba un estatuto diferenciado e incluso superior. En efecto, la constitución chilena de 1822 imponía límites a la ciudadanía como lo haría la del Perú de 1823, que definía al ciudadano como peruano, casado o mayor de veinticinco años, alfabeto, profesional, propietario, u ocupado “en alguna industria útil, sin sujeción a otro en clase de sirviente o jornalero”. Si bien el concepto se imbricaba en el nuevo ideal igualitario, definía al mismo tiempo elementos de distinción, que separaban al ciudadano de los sectores más bajos de la sociedad<sup>51</sup>. En tiempos en que la independencia peruana aún no estaba asegurada, su uso implicaba una clara toma de partido por los ideales republicanos, aunque no sería contradictorio que, en el nuevo espacio político, un artista de la procedencia de Gil de Castro pudiera al mismo tiempo asumirlo como un sello de honor y posición.

Esa preocupación permanente por su estatuto social se verifica en el título de profesor, que Gil esgrime por primera vez en el retrato de Micaela Echevarría de Tagle y que continuará usando a lo largo de su carrera. Había sido empleado desde fines del XVIII por los artistas hispanoamericanos para remarcar sus pretensiones acerca de la dignidad del oficio de pintor, incluso en lugares como el Perú, en que no existía ni atisbo de un contexto académico que justificara su uso<sup>52</sup>. Paula Mues ha demostrado que desde mediados del XVIII los artistas mexicanos fueron abandonando la designación de maestro a favor de la de profesor, como parte de una apuesta por distanciarse de la actividad gremial en pos del estatuto académico<sup>53</sup>. Es significativo que, de la misma forma, Gil de Castro nunca se haya referido a sí mismo como maestro, y que el término figure asociado a su nombre en muy escasas ocasiones, como en las cuentas de la cofradía de la Virgen de Chiquinquirá de Lima. Su autodesignación como ‘profesor’, sin embargo, parece tener únicamente un sentido honorífico, dado que no hay evidencia alguna que

48 Si bien es evidente que esa firma ha sido retocada, no hay razón para dudar de que responde al tenor del texto original.

49 Véase la carta del coronel Juan José Santana al general Tomás de Heres, Chuquisaca, 19 de noviembre de 1825. Documento citado por Malosetti en la ficha sobre los retratos de Bolívar.

50 Chiamonte 2004.

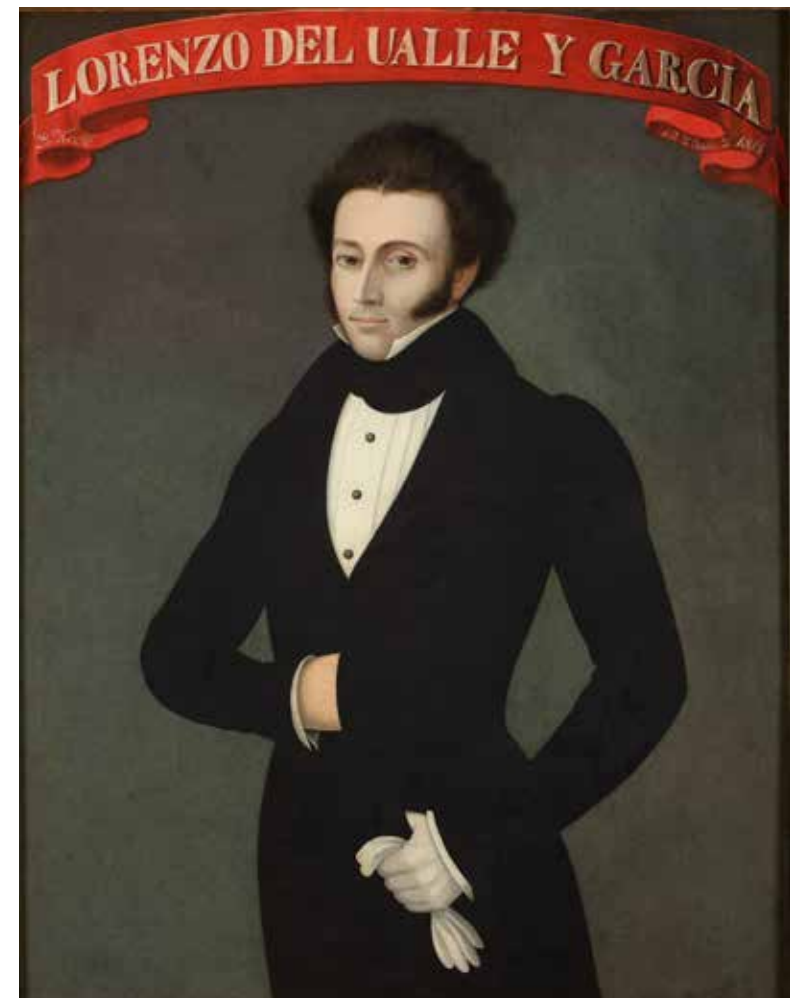
51 Aljovín 2009.

52 Wuffarden 2006, 122, cita el expediente presentado en 1789 por un grupo de pintores de Lima para solicitar exclusividad para la tasación de obras de arte. Sobre el uso de este título entre los pintores novohispanos véase Mues 2002, 39, 288; Deans-Smith 2009, 49.

53 Mues 2008, 27, 266ss.



José María del Valle y García, 1835  
BBVA Banco Continental, Lima, Perú.



Lorenzo del Valle y García, 1835  
Banco Central de Reserva del Perú, Lima.



Francisco Calderón Zumelzu, ca. 1824.  
Museo Histórico Nacional, Santiago, Chile.

permita asociarlo a la enseñanza. Al momento de su regreso al Perú solo existía en Lima un aula de dibujo en la Academia de San Fernando, que fue regentada desde su fundación en 1818 por el pintor e ilustrador quiteño Francisco Javier Cortés, hasta el momento de su fallecimiento en 1839.

No sería el único título que Gil de Castro se asignara gratuitamente. Es posible que tampoco haya tenido mayor sustento su afirmación de pertenecer a la Legión de Mérito de Chile, título reservado por lo general a los oficiales del más alto rango, que figura por única vez al pie del retrato de José María Egúsqiza y Aristizábal, firmado como *Cap.º de exto. Miembro de la mesa Topographica, Miembro de la Legión de Mérito y Protho-Retratista de la República de Chile, & .* Es significativo que su propia afirmación sea el único indicio de que hubiera merecido esa distinción, como también lo es que figure al pie de un retrato pintado en Lima hacia 1823, cuando se encontraba ya lejos de los círculos oficiales chilenos<sup>54</sup>.

En Lima asume también otro cargo improbable al firmar el retrato del teniente coronel Francisco de Paula Echagüe y Andía como *el Ciudadano José Gil, Cap.º de Yngenieros del Perú, y Pro-tho-Antigraphista, &&&*. Es fácil comprobar que no figura en ninguna de las listas de revista del cuerpo de ingenieros del Perú entre 1823 y 1825, como sería de esperar de quien no formó parte del ejército veterano<sup>55</sup>. Aunque en realidad no es del todo improbable que haya jugado algún papel asistencial en los trabajos de ingeniería que por entonces lideraron Clemente Althaus –ingeniero que bien pudo conocer en Chile– y José Ignacio de Molina, lo cierto es que solo usa esa designación en un cuadro pintado en Santiago, lejos del Perú y de quienes lo pudieran haber impugnado. En el mismo sentido, resulta revelador que el título cambie luego al de *Yndividuo del Cuerpo de Yngenieros y Proto-Retratista de la Republica de Chile. &.º*, con que firma en 1826 el retrato de José Jerónimo Rodríguez Núñez, en momentos en que se encontraba ya establecido en el Perú y no era probable que el título asumido pudiera ser cuestionado<sup>56</sup>.

El retorno definitivo a Lima hacia inicios de 1825 ubicaría a Gil de Castro en una situación por demás compleja frente a un escenario político que se hacía

<sup>54</sup> El pintor no figura en el detallado listado de personas que integraron la Legión de Mérito incluido en Egaña 1823, 117ss. Véase una evaluación distinta de este asunto en Contreras.

<sup>55</sup> Véase CDIP 1972, VI, vol. 6, 235-239; 339.

<sup>56</sup> De hecho firma también en Lima como *Cap.º del Cuerpo de Yngenieros de la Republica de Chile* el retrato de José Braulio del Camporredondo en 1831.

drásticamente distinto tras las victorias de Junín y Ayacucho. Para quien alcanzó fama como retratista bajo la protección del círculo de San Martín, el ascenso de Bolívar implicaba un tablero de juego completamente nuevo y posiblemente adverso. No sorprende entonces que en 1825 firme el retrato de Mariano Necochea haciendo alarde precisamente de su relación con Bolívar: *En Lima por José Gil 1º Ret.º de S. E. – el Libert.º 1825*. Evoca aquí la idea del pintor de cámara, ya presente en su identificación con O'Higgins, que luego habría de reiterar en varios retratos de inicios de la década de 1830, que firma de forma genérica como *Primer Retratista de Cámara* o, alternativamente, *Primer Retratista de Cámara de la República de Chile*. Demás está decir que se trata de un cargo inexistente en la estructura administrativa del Estado republicano, y que su uso remite más bien a la figura del pintor cortesano de antiguo régimen, en que el artista se prestigia por asociación con las figuras del poder.

Es así que, en el momento en que la fama de Bolívar alcanzaba su punto culminante, Gil de Castro ponía una de sus firmas más sucintas y abreviadas –*En Lima. Por Gil.*– precisamente al pie del gran retrato de cuerpo entero del Libertador. Se trata solo de una aparente discreción. En realidad, es de por sí interesante que esa firma figure en el anverso del cuadro en un momento en que solía colocar la firma y demás inscripciones al reverso de sus telas. Su nombre, además, sobresale en el marco de una composición en extremo austera y despojada. La propia ubicación sobre el borde inferior izquierdo recuerda la usual posición del crédito del creador al pie de los grabados, como de hecho figuraría de idéntica forma –*Painted by En Lima: Por Gil.*– en la estampa del cuadro burilada en Londres poco después por el famoso grabador británico Charles Turner, responsable de algunas de las imágenes emblemáticas de grandes héroes como Lord Nelson y Napoleón. Es como si el pintor prefigurara la reproducción de su obra a través del grabado y buscara asegurar por ese medio la difusión de su propio nombre. Existía el precedente de los grabados de San Martín y de O'Higgins mandados hacer en 1821 a Robert Cooper en Londres por Antonio Álvarez Condarco sobre la base de los retratos de Gil<sup>57</sup>. Frente a una figura como Bolívar, el pintor podía suponer con certeza que su obra sería copiada y multiplicada y así, también su nombre, mucho más allá de las fronteras de Chile o del Perú.



Mariana Micaela de Echevarría Santiago y Ulloa, marquesa de Torre Tagle, 1822  
Ministerio de Relaciones Exteriores, Palacio de Torre Tagle, Lima, Perú.

57 Carril 1971, 54.



*Mariano Alejo Álvarez y su hijo Mariano*, 1834

Museo de Arte de Lima Fondo de Adquisiciones 1996 con aportes de Galería Enrique Camino Brent, Falcón S.A., Luis Paredes Stagnaro, Fortunato Quesada Lagarrigue, Cristina Seminario de Quesada y Jaime Valentín Coquis.

Pero su fama no parece haberse extendido a partir de este punto tanto como las imágenes que creó, si bien queda registro acerca de la conciencia que tuvo de su lugar en las grandes transformaciones del periodo. En 1833 firma el retrato de Josefa Mayo de Montani como *Profesor, José Gil 1 Retratista de la República*, una fórmula que sugiere en simultáneo tanto la prioridad estética de Gil frente a los pintores de su tiempo como su papel fundador como el primer pintor republicano. Sin embargo, es evidente que a lo largo de la década de 1830 no solo disminuyó su producción sino también la visibilidad pública de sus encargos. De cierta forma, ese retraimiento se deja ver en la ubicación de su autógrafo a partir de 1824, momento en que pasa con mayor frecuencia al reverso. Firma entonces sus retratos burgueses sin más títulos que su propio nombre, reducido a la fórmula abreviada de *José Gil*. En lo que posiblemente sea el último cuadro que ejecuta, su nombre se reduce aún más, limitándose a las iniciales –P. J. G.– con que firma el retrato de José de la Cruz Palma en 1837. Esa brevedad podría interpretarse alternativamente como una señal del amplio reconocimiento que había alcanzado su nombre o como la mejor prueba de que el pintor había perdido ya la convicción de pasar a la historia, de trascender las limitaciones impuestas por las rígidas jerarquías que, contra el discurso igualitario que voceaba, la sociedad republicana había heredado del antiguo régimen<sup>58</sup>.

En retrospectiva, es en efecto posible interpretar también esa firma como un anuncio del anonimato en que caería el pintor. Todo indica que en los últimos años de su vida habría empezado a quedar relegado frente al surgimiento de una nueva sensibilidad estética, surgida con la llegada de artistas y obras europeas. Ricardo Kusunoki ha dado cuenta de esa transformación del campo artístico, del que quedarían definitivamente marginados los pintores locales<sup>59</sup>. El modelo cosmopolita se instaló en las esferas más altas de la sociedad criolla y la pintura dejó de ser –en adelante y hasta hoy– una profesión plebeya<sup>60</sup>. Basta comprobar los ascendentes de Francisco Laso, Ignacio Merino, Luis Montero y Federico Torrico, por mencionar algunos nombres, o señalar el hecho de que no exista registro de un solo pintor afrodescendiente o indígena reconocido en Chile ni

<sup>58</sup> Aunque la esclavitud fue abolida formalmente en Chile en 1823, en el Perú no sería sino hasta 1854 que quedaría finalmente proscrita. Pero incluso después de la abolición de la esclavitud persistieron los antiguos prejuicios. Sobre este tema véanse las visiones historiográficas contrastadas de Feliú 1973 y Aguirre 1993.

<sup>59</sup> Kusunoki 2009.

<sup>60</sup> Majluf 1995, I, 70ss.

en Perú en las décadas que siguieron a la muerte de Gil<sup>61</sup>. Desde esa distancia social entre generaciones y lenguajes estéticos, era imposible concebir cualquier sugerencia de filiación que permitiera vindicar las tradiciones artísticas coloniales.

Es necesario detenerse en este punto para reflexionar acerca de la relación entre el pintor y sus comitentes. La proximidad física –la intimidad incluso– que exige el acto de retratar parecería establecer para el pintor posibilidades importantes de diálogo y relacionamiento con las clases sociales y políticas más elevadas. No es un dato menor el que hayan posado directamente para Gil de Castro los dirigentes, presidentes y altos rangos militares de al menos cuatro de las nuevas naciones de América del Sur. Su historia póstuma revela, sin embargo, que esas relaciones tenían límites claros. Susan Deans-Smith ha señalado la posición profundamente ambigua de los pintores mexicanos de fines del XVIII, quienes rara vez alcanzaban a formar plenamente parte del mundo de sus comitentes<sup>62</sup>. Es un hecho que el retrato era en este periodo en sí mismo una prerrogativa de las elites. Sería posible imaginar entonces al retratista como una figura privilegiada en el marco de una relación de servicio, en que la intimidad no alcanza a borrar las jerarquías y distancias que separan a los diversos estamentos sociales.

Es sintomático que el fallecimiento del principal pintor de los héroes de la Independencia sudamericana no haya merecido un obituario o siquiera una simple mención en los periódicos, ni que sea posible hallar referencia alguna a su nombre en las décadas siguientes. La fortuna crítica de Gil, que Laura Malosetti recorre en un ensayo publicado en el libro que acompaña esta exposición, refiere la historia de un olvido casi sistemático a lo largo del siglo XIX, que sería parcialmente revertido desde una mirada historicista y erudita medio siglo después de su fallecimiento. Resulta evidente que, en el campo de la pintura, como en tantos otros, la promesa igualitaria que anunciaba el régimen republicano no se llegaría a cumplir. Muchas de las más tempranas referencias al pintor, en efecto, dejan traslucir la evidencia de viejos prejuicios. Benjamín Vicuña Mackenna no dudó en calificar un error en una de las inscripciones del pintor –el de declarar reino a la ciudad de Santiago– como “cosa de negros”<sup>63</sup>. Luego, la alusión a la



*Tomasa Gamero y de Toro*, 1819  
Colección particular, Santiago, Chile.

61 Sería posible señalar solo a Pancho Fierro, pero su trabajo como acuarelista se asociaba a los géneros menores, en nada comparables con el prestigio de la pintura.

62 Deans-Smith 2009, 48.

63 Vicuña 1873, 32.





*Virgen de la Merced orante* (detalle), 1820  
Museo de Arte Colonial de San Francisco, Santiago, Chile.

“tintura de dibujo” del “negro Jil”, como lo llamó Manuel Blanco Cuartín en 1887, equipararía la supuesta pobreza de su calidad pictórica con el color de su piel<sup>64</sup>. El que aún hoy sea usual referirse al artista como “el mulato Gil” dice de la discriminación que rigió en la sociedad de su tiempo y que tiñó el imaginario de las generaciones siguientes<sup>65</sup>.

Su estatuto racial, silenciado y rara vez mencionado en las fuentes es, al final de cuentas, el asunto que contribuye a comprender la forma en que sus firmas perfilan no tanto lo que fue, sino lo que quiso y no alcanzó a ser. Son precisamente esos autógrafos los que le permiten afirmar su identidad en los términos abstractos de la inscripción textual, una opción que elude el autorretrato propiamente, un género que suponía poner en imagen precisamente aquello que cancelaba sus aspiraciones: su apariencia física, el color de su piel<sup>66</sup>. Pintarse a sí mismo, nos recuerda Joseph Leo Koerner, supone ubicarse tanto como un sujeto que observa como el que es observado<sup>67</sup>. En una sociedad marcada por el racismo, en que la mirada se concibe como un instrumento activo en la definición de categorías étnicas, el autorretrato de un pintor pardo se convierte en un género particularmente sensible<sup>68</sup>. Por ello, en su neutralidad, la enumeración textual de títulos y méritos en sus pinturas asegura la memoria de su nombre en el plano hipotético de una sociedad sin diferencias, ese ideal democrático que las revoluciones de la Independencia quizás no lograron realizar, pero que sin duda permitieron primero imaginar.

64 Blanco 1887, [3]. Véase también el ensayo de Malosetti en la publicación de esta investigación.

65 Zúñiga 2006, 126.

66 Podría incluso especularse que este factor explique la virtual ausencia de retratos de pintores en el ámbito sudamericano, a diferencia de México, donde el género parece haber alcanzado cierta difusión por la misma época. Véase Mues 2008, 32ss.

67 Koerner 1993, 9.

68 La enorme literatura sobre la mirada en la construcción racial, en gran parte rastreada a los escritos fundamentales de Franz Fanon, resulta demasiado extensa como para referirla en una breve nota.



Jerónimo Pizana y Muñoz de Guzmán (detalle), 1816  
Colección particular, Santiago, Chile.

**EQUIPO MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES****Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos**

Ángel Cabeza

**Director Museo Nacional de Bellas Artes**

Roberto Farriol

**Secretaría dirección**

Verónica Muñoz

**Exhibiciones temporales**

María de los Ángeles Marchant

**Curadoras**

Gloria Cortés Aliaga

Macarena Goldenberg

**Comunicaciones, relaciones públicas y marketing**

Paula Cárdenas

María Arévalo

Cecilia Chellew

**Diseño**

Lorena Musa

**Mediación y Educación**

Natalia Portuguese

Graciela Echiburú

Paula Fiamma

Yocelyn Valdebenito

Gonzalo Bustamante

María José Cuello

**Departamento de Colecciones, Conservación**

Marianne Wacquez

Nicole González

Natalia Keller

María José Escudero

Camila Sánchez

Eva Cancino

Sebastián Vera

Gabriela Reveco

**Asistente de investigación y administración de sitio web**

Cecilia Polo

**Administración y finanzas**

Rodrigo Fuenzalida

Mónica Vicencio

Marcela Krumm

Soledad Jaime

**Autorización de salida e internación de obras de arte**

Marta Agustí

**Arquitectura y mantención**

Fernando Gutiérrez

**Museografía**

Ximena Frías

Marcelo Céspedes

Gonzalo Espinoza

Carlos González

José Espinoza

Juan Carlos Gutiérrez

Mario Silva

Luis Carlos Vilches

**Biblioteca y Centro de documentación**

Doralisa Duarte

Nelthy Carrión

Juan Pablo Muñoz

Segundo Coliqueo

**Audiovisual**

Francisco Leal

**Oficina de archivos y partes**

Ivonne Ronda

Juan Pacheco

**Custodia**

Carlos Alarcón

**Seguridad**

Gustavo Mena

Sergio Muñoz

Eduardo Vargas

Pablo Véliz

José Tralma

Alejandro Contreras

Guillermo Mendoza

Luis Solís

Sergio Lagos

Pablo Pfeng

Maximiliano Villela

Warner Morales

Luis Serrano

**Museo Sin Muros**

Patricio M. Zárate

**EXPOSICIÓN JOSÉ GIL DE CASTRO, PINTOR DE LIBERTADORES****Curaduría**

Natalia Majluf

**Comité de Gestión:**

Gloria Cortés

Museo Nacional de Bellas Artes, Chile

Jimena González

Valeria Quintana

Museo de Arte de Lima, Perú

Viviana Mallol

Museo Histórico Nacional, Argentina

Carla Miranda

Museo Histórico Nacional, Chile

**Museografía**

Cristóbal Artigas

**CATÁLOGO****Texto**

Natalia Majluf

**Registro fotográfico**

© Los autores

**Diseño**

Lorena Musa

**PROYECTO JOSÉ GIL DE CASTRO (\*)****Investigadores**

Roberto Amigo

Néstor Barrio

Natalia Majluf

Laura Malosetti

Luis Eduardo Wuffarden

**Asociados**

Constanza Acuña

Hugo Contreras

Pablo Cruz

Federico Eisner

Rossana Kuon

Ricardo Kusunoki

Josefina de la Maza

Fernando Marte  
Juan Manuel Martínez  
Carolina Ossa  
Catalina Valdés  
Carolina Venegas  
María Villavicencio

(\*) Proyecto de investigación iniciado el año 2008 gracias al apoyo de la Fundación Getty, Los Ángeles.

**Invita:**

**dibam**  
DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS,  
ARCHIVOS Y MUSEOS

**M** MUSEO NACIONAL  
BELLAS  
ARTES

**MALI****Auspicia:**

AFP **HABITAT**

**Colabora:**

Embajada de la  
República Argentina  
República de Chile  
Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto

**Colaboradores MNBA:**

HOTEL  
URBANO

VIÑA EL PRINCIPAL  
— ANDES PIEDMONT —

FOUR VIRTUAL SPOT - TURISMO & CULTURA  
**Chilexplora.com**

**Media partner:**

*Imagen contra portada*  
*Don Bernardo O'Higgins, Director Supremo* (detalle), 1821  
Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile.



Este catálogo fue impreso por Andros Impresores con motivo de la exposición *José Gil de Castro, pintor de libertadores* presentada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, entre el 1 de abril y el 21 de junio de 2015.

Impreso en marzo de 2015, con un tiraje de 1.500 ejemplares, en papel Couché de 130 grs.

Reservados todos los derechos de esta edición © Museo Nacional de Bellas Artes.

El patriota D. José O'Leary murió con gloria a la  
PATRIA y honró el lugar de su nacimiento.



A José O'Leary  
nacido en el pueblo de Co-  
rreales el año de 1802, fué  
distinguido por su singular pa-  
triotismo, fué tan constante en él,  
que cuando el año de 1825, fué  
enviado a la batalla en el Callao  
con el coronel don Juan  
de la Cruz, él ocupaba la  
primera línea y se  
distinguió por su  
valiente y  
su muerte en el  
año de 1825.