

GIL DE CASTRO: UN RETRATISTA DE LA MILITARIZACIÓN SUDAMERICANA*

Juan Pablo Pérez Rocca*

*Todos los ciudadanos nacerán soldados
y recibirán desde su infancia una educación
adecuada a su destino (...) En fin, todo ciudadano
mirará la guerra como un estado natural¹*

En 1816, un año antes de la Batalla de Chacabuco, el Cabildo de Santiago de Chile nombra a José Gil de Castro (1785-1841) maestro mayor del gremio de pintores² cuyo círculo de elite dirigente estaba conformado por españoles y americanos españoles adeptos a la corona y a la figura de Fernando VII vuelto al trono después de 1814; dejando atrás el vacío de poder establecido en las colonias con la caída del rey y las sucesivas discusiones sobre la *retroversión de la soberanía*³ a los pueblos Americanos. Bajo esta motivación, Gil de Castro realiza el retrato del Secretario de la Capitanía General de Chile Coronel Judas Tadeo de los Reyes y Borda personaje de alta filiación al “fernandismo” que había recuperado su cargo en ese mismo año.

Judas Tadeo de los Reyes era un funcionario real de la colonia, acérrimo defensor del poder de Fernando VII. Dicha simpatía por la corona era expresada por el Cabildo de Santiago de Chile en términos de lealtad y fidelidad a la metrópoli invadida por el imperio napoleónico:

La lealtad de los habitantes de Chile en nada degenera de la de sus padres, que a costa de su heroica sangre sacaron este país del estado de barbarie en que se hallaba, y uniéndolo al Imperio español, lo civilizaron, poblaron e hicieron religioso [...sólo] queremos ser españoles y la dominación de nuestro incomparable rey.⁴

Siendo Coronel de los Ejércitos Reales fue desprovisto de su cargo durante el proceso político denominado de la “Patria Vieja” (1810-1814), en el que acentuó sus lazos económicos a través del comercio local. En 1815 recupera el poder que sólo le durará hasta la batalla de Chacabuco, cuando debe autoexiliarse en Perú para continuar con su carrera de comerciante de las casas españolas.

La pintura del *Coronel Judas Tadeo de los Reyes y Borda*⁵ es un retrato de aparato de gran formato en donde la figura retratada ocupa el centro de la obra con una falsa proporción –que lo hace enorme y pequeño al mismo tiempo- en su relación directa con los elementos de fondo. Al

* Este trabajo es parte del Proyecto de Investigación desarrollado como adscripto a la Cátedra de *Historia del Arte Argentino I*, de la Carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (Titular: Lic. Ana María Telesca, Director del Proyecto: Lic. Roberto Amigo).

¹ Resolución de la Junta, 6 de septiembre de 1811, Registro Nacional, I (Buenos Aires, 1879), p. 117, en: Halperín Donghi, Tulio. “Militarización Revolucionaria en Buenos Aires, 1806-1815”. *El ocaso del orden colonial en Hispanoamérica*. (comp.). Buenos Aires, Ed. Sudamericana, p. 138.

² Ser el *maestro mayor del gremio de pintores* implicaría por un lado, seguir manteniendo las prácticas pictóricas de los talleres grupales de la colonia, y por otro, que un artista americano sea reconocido como tal por la corona y obtenga el mérito –a la usanza de los artistas europeos instalados en América- de maestro de taller.

³ En 1809 crece la desconfianza a la metrópoli y se va a dar en Hispanoamérica un proceso de gestación de juntas y una posterior discusión sobre la retroversión de la soberanía a los pueblos de América. El planteo de la soberanía mantiene una puja interna que posee resabios de antigüedad –en la disyuntiva de *reino* o *pueblos*- más que de factores de *modernidad* en los momentos previos a la revolución. Quedaría en duda, desde la perspectiva de François Guerra, si existió un sustrato fuerte independentista en los discursos de los sujetos revolucionarios o si es puramente un planteo anticolonialista. Guerra, F. X. “Revolución Francesa y Revoluciones Hispánicas: una relación compleja”. *Modernidad e Independencias*. Madrid, Mapfre, 1992, p. 135.

⁴ Acta del Cabildo de Santiago, 19.IX.1808, cit. por Collier, 1977, p. 52, en: Guerra, F. X. Op. Cit, p. 126.

⁵ Óleo sobre tela, de pie y cuerpo entero. Santiago de Chile (1815). 225 x 143cm. Museo Nacional de Bellas Artes de Chile.

no coincidir las perspectivas del piso, la mesa y la biblioteca, el espacio alcanza una suerte de *tridimensión bidimensional* caracterizada por la posición que abarca el personaje con sus brazos extendidos hacia el costado y adelante, en tensión con el aspecto planimétrico que generan los elementos agregados al entorno íntimo de la sala del coronel, como símbolos legitimantes, que estarían marcados abajo y arriba del cuadro por la cartela⁶ y el escudo real. El primero nos informa quien es el personaje y la edad del retratado, y el segundo, da cuenta del signo de pertenencia institucional por la que se constituye en su cargo.

La preponderancia del personaje retratado, así como la sobredimensión de los atributos simbólicos, responden a ciertos vínculos visuales indirectos de obras realizadas durante el orden colonial a lo largo del siglo XVIII. El hecho de destacar ciertos elementos distintivos del lenguaje pictórico tardocolonial nos permite pensar cuáles fueron los cambios o continuidades de los sistemas de representación que operaron en la obra del peruano a pesar de los nuevos modos de sociabilidad cultural.

Ciertos términos de un lenguaje colonial tardío pueden verse en un retrato como el de *Fray José de Peralta*⁷ (c. 1741) pintura anónima realizada en un taller cusqueño -centro hegemónico de producción y circulación de imágenes en la colonia-, y que seguramente formó parte del entorno visual del mulato Gil. El noveno Obispo de Buenos Aires -que asume su cargo en 1741- mantiene la misma estructura compositiva a través de la posición del personaje, la ubicación de la mesa, la biblioteca y el cortinado de fondo como en el retrato de Reyes y Borda, con la diferencia, de que en la pintura de Gil de Castro la cartela esta ubicada a la derecha del retratado para eliminar el vacío y evitar dar cuenta de los límites del espacio real de representación entre el plano de apoyo y la pared.

Sin embargo, en la pintura de Fray Peralta la cartela esta dispuesta respetando los pesos compositivos entre la información tipográfica y el espacio en que se desenvuelve la sotana del prelado, y más aún, en cuanto a los atributos simbólicos, que proponen un orden vertical como discurso de jerarquización religiosa, lineal, de arriba a abajo, sobre el lado izquierdo, que produce cierto estatismo reforzado por la forma cónica del personaje.

Esta disposición contrasta con la organizada en la obra de Reyes y Borda donde se genera una atmósfera mucho más dinámica -en un sentido diagonal- que se inicia en el escudo y continua en el *Catecismo Civil*, con un primer libro cerrado que presenta el título en el lomo y un segundo tomo abierto sobre la mesa, donde se lee la frase:

5 Derecho Público / de la Paz / Los Reyes reynan solo por Dios y el Sr. Solo / quien puede derribarlos del / Trono ~ CAPITULO VII / De los principales objetos de buen / Gobier- / no, llevándose la / primera atención. La / Religión consiste en / la Doctrina pertenecien- / te a la Divinidad y / asuntos de la otra vi- / da; y en el culto des- / tinado para honrar / al Supremo Ser.⁸

La tensión visual persiste entre ambas manos que sostienen: una el papel como recurso comunicacional directo, y la otra el bastón de mando real mediadas por la espada enfundada de un militar ya retirado. El gran óvalo concluye en palabras el relato visual del poder que asume el

⁶ La leyenda sobre el óvalo ornamentado dice: “El Sr. Coronel Dn. Ju- / das Tadeo de Reyes, y / Borda; Natural de Santi- / go de Chile. Oficial Re- / al y por 32 años Secretario / de la Presidencia y Capita- / nía General de este Rey- / no, Retratado de 59 a. / de edad: murió de la / de 71 años 4 meses y / 8 días el 18 de Novbre. / de 1827”. Descripción tomada en: Mariategui Oliva, Ricardo. *José Gil de Castro. (“El Mulato Gil”). Vida y obra del gran pintor peruano de los libertadores. Obras existentes en Argentina y Perú. “Año bicentenario de la rebelión emancipadora de Tupac Amaru y Micaela Bastidas”*. Lima, Perú, 1981, pp. 121-124.

⁷ Anónimo. Óleo sobre tela. Perú (aprox. 1741). Arzobispado de Buenos Aires.

⁸ Y finaliza diciendo: / *Por estos Divinos / respectos se puede / considerar la...* En: Mariategui Oliva, R.. Op. Cit., p.121-124.

retratado como discurso contradictorio de la ilustración católica impregnado de una filosofía moderna sostenida bajo una estructura religiosa y moral.

El retrato del Obispo Fray José de Peralta es leído como la imagen de un planteo político ilustrado dentro del ámbito de la iglesia a través de su fuerte presencia como “regalista”, corriente que entra en conflicto en la vida eclesiástica y se va a imponer en el siglo XVIII con el ascenso de los Borbones al trono. Si la pintura del Obispo de Buenos Aires fue realizada hacia 1741, debería ser revisada la interpretación de la imagen como ferviente regalista, dado que, según José Carlos Chiaramonte⁹, dicha corriente en el Río de la Plata, vinculada al pensamiento ilustrado en el campo de la teología, inicia su etapa de consolidación dentro del clero a partir de la expulsión de los Jesuitas en 1767. En este sentido, Víctor Peralta Ruiz reafirma que el despotismo ilustrado tuvo cierta injerencia para aplicar el regalismo a la iglesia en la España Borbónica, pero que en el Virreinato del Perú no fue aceptado hasta entrada la década de 1760¹⁰.

La continuidad de un imaginario visual pervive en la forma de concebir ambas representaciones, pero no así el componente ideológico que separa a la imagen del Fray Peralta confrontada a la ortodoxia con que se presenta Judas Tadeo de los Reyes y Borda, evidenciado, por su cambio de signo político, al ostentar la medalla que pende de su pecho, símbolo de la Venera de la Inquisición, como Colector y fiel representante del Santo Oficio¹¹.

El nuevo poder de las milicias locales

Uno de los objetivos de las reformas Borbónicas de 1782-1783 en el Río de la Plata fue el de la recaudación que establecía la autonomía del comercio con el Virreinato del Perú tendiente a una mayor libertad económica para el puerto de Buenos Aires como Capital Intendencia, como así también, la posibilidad de reconocimiento de los comerciantes criollos. El otro factor impuesto por las reformas es el militar, cuyas prerrogativas buscaban tener fuerzas mejores preparadas para ejercer una mayor seguridad en dicho territorio.

Las alianzas surgidas a finales del siglo XVIII marcaron un claro resguardo por parte de la metrópoli española en el Río de la Plata para evitar el acecho de los lusitanos apoyados por Inglaterra. En este sentido, se generó un estrecho vínculo entre el poder económico y el militar que fueron signando los procesos políticos de las primeras décadas de 1800. Durante el orden tardocolonial hasta los años previos a la revolución los oficiales de las milicias urbanas inician un proceso paulatino de ascenso social en el que entran en contacto con la elite comerciante española de Buenos Aires. A partir de 1806, según la clásica tesis de Halperín Donghi¹², con el

⁹ “Los más fuertes adversarios de esa tendencia (Reformas), fueron la Inquisición y la Compañía de Jesús. Dos brazos de una misma fuerza, ya que desde el reinado del último Habsburgo los jesuitas controlaban la Inquisición”. Chiaramonte, José Carlos. *La Ilustración en el Río de la Plata. Cultura Eclesiástica y Cultura Laica durante el Virreinato*. Buenos Aires, Ed. Puntosur, 1989, p. 18-24.

¹⁰ “La instauración del despotismo ilustrado, con su rigor gubernamental frente a los privilegios de la iglesia, se inició en el virreinato peruano bajo el mando del virrey Amat y Junient (1761-1776). Los tres hechos más relevantes de esta ofensiva fueron la expulsión de los jesuitas, la imposición del patronazgo real a la Inquisición y la Iglesia y, por último, la posibilidad de consultar lecturas religiosas y profanas antes censuradas”. Peralta Ruiz, Víctor. “Las Razones de la Fe. La Iglesia y la Ilustración en el Perú, 1750-1800”. En: *El Perú en el Siglo XVIII. La Era Borbónica*. (comp.) Scarlett O’Phelan Godoy. Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 1998, pp. 177-78.

¹¹ Es importante tener en cuenta las controversias de las repercusiones de la Revolución Francesa (1789) tanto en España como en América que marcaron una nueva resistencia a las influencias del pensamiento ilustrado y revolucionario, que permitieron una vuelta a la tradición y a los valores de la Inquisición como institución. Chiaramonte, J. C.. *Ibidem*, p.28. Para ampliar el proceso de comunicación y recepción de la información revolucionaria entre Francia y América después de 1789, ver: Goldman. Noemí. “La Revolución de Mayo: Moreno, Castelli y Monteagudo. Sus discursos políticos”. *Historia y Lenguaje. Los discursos de la Revolución de Mayo*. Buenos Aires, CEAL, 1992.

¹² Desde finales del siglo XVIII hasta las primeras invasiones inglesas no era muy común ni poseía cierto prestigio que un joven de la sociedad porteña siguiese la carrera para militar. Halperín Donghi, Tulio. *Op. Cit.*, p. 125-6.

amplio crecimiento de las milicias existió un cierto componente igualitario dentro de la sociedad porteña que tenía el apoyo financiero del Cabildo, aunque éste, estuviese precedido por los funcionarios del gobierno y comerciantes ricos, que establecían una clara diferenciación económica-social en el proceso de militarización dentro del exclusivo ámbito de poder de la elite. Al comenzar el proceso revolucionario en Buenos Aires y su expansión hacia el interior es importante destacar el prestigio que asumen en la sociedad los altos jefes oficiales del ejército al instalarse la guerra en el Río de la Plata. Pues aquí, debemos tener en cuenta que después de 1810 el pensamiento revolucionario proyectaba una sociedad militarizada en la que todo *ciudadano nacería soldado*¹³, otorgando a este clima, una enorme preponderancia y amplia valoración a la carrera militar. No obstante, el poder que poseía la iglesia desde la época colonial fue desvaneciéndose y perdiendo prestigio a lo largo de la década revolucionaria, principalmente, con las reformas seculares producidas en torno a 1821. En este contexto cabe pensar: ¿Qué peso tuvieron estas modificaciones en los ámbitos de sociabilidad del Río de la Plata al iniciarse la Revolución? Y a partir de los movimientos independentistas en Chile y Perú en los años consecuentes de 1817 y 1821 ¿Cuál fue la relación que tuvo dicho proceso político e ideológico con la vastísima cantidad de retratos que realiza José Gil de Castro durante ese período?

La nueva clase dirigente en el poder es la que continuó solicitando los encargos a Gil de Castro, aunque los supuestos cambios de sociabilidad con el orden anterior no marcaron un rumbo democrático después de la Revolución de mayo, ni la posibilidad de modificar las estructuras de acceso al poder. En este sentido, habría que tener en cuenta que a pesar de que el ámbito de análisis y de discusión sobre la transformación o no de la sociabilidad de súbditos a ciudadanos se circunscribe a la ciudad de Buenos Aires¹⁴, los oficiales representados por Gil de Castro -como por ejemplo el General de División Mariano Necochea- eran representantes de la elite y del ejército porteño que acompañaron a San Martín y Bolívar en su paso por Chile y Perú.

Estos oficiales fueron retratados por el mulato en el seno de los círculos de la elite chilena, en el caso del General Guillermo Miller¹⁵, y en Lima, el General Mariano Necochea¹⁶, cuyos encargos eran percibidos como un cambio destacable de la sociabilidad de la época, con un marcado tono de popularidad y de reconocimiento social como sujetos políticos.

El retrato de tres cuartos de cuerpo perfil del *General José de San Martín*¹⁷ posee la misma disposición hacia la derecha que los retratos de Miller y Necochea, ocupando un primerísimo plano sobre un fondo repintado verde oliva. En la obra de San Martín aparece la leyenda alusiva que dice: “Nada prefirió más que la libertad de su Patria” dispuesta sobre el tapete verde, y por encima, una bandeja en la que se exhibe el tintero con la pluma y el sombrero tipo falucho azul

¹³ “Cada victoria de las armas se celebraba con elogios hiperbólicos en ceremonias públicas y privadas cuyos recuerdos duraron muchas décadas después de terminadas las guerras revolucionarias, mientras un público irónico contemplaba el destino de funcionarios del gobierno alguna vez poderosos y respetados, luego caídos a menudo en desgracia”. Halperín Donghi, T. *Ibidem*, p. 138.

¹⁴ González Bernaldo, Pilar. “La Revolución Francesa y la emergencia de nuevas prácticas de la política: la irrupción de la sociabilidad política en el Río de la Plata revolucionario (1810-1815)”. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. E. Ravignani”*, 3ª Serie, N° 3, 1ª semestre de 1991, p. 26. Para entender además las diferencias reales y conceptuales de la idea de *ciudadano, vecino o avecindado*, véase: Cansanello, Carlos. “De súbditos a ciudadanos. Los pobladores rurales bonaerenses entre el antiguo Régimen y la Modernidad”. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. Emilio Ravignani”*, N° 11, 3ª Serie, 1995, pp. 113-139.

¹⁵ “Retrato del General Guillermo Miller”. Tres cuartos de cuerpo. Óleo sobre tela. 80 x 109,5 cm. (1819). N° de Inventario 1635. (MHNBA).

¹⁶ “Retrato del General Mariano Necochea”. Tres cuartos de cuerpo. Óleo sobre tela. 79 x 104,5 cm. (1825). Al dorso leyenda alusiva. N° de Inventario 1637. (MHNBA).

¹⁷ “José de San Martín”. Que perteneció al General Toribio Luzuriaga. Tres cuartos de cuerpo. Óleo Retrato del General sobre tela. 84 x 122, 5 cm. (1818). Con leyenda alusiva: “Nada prefirió más que la libertad de su Patria”. N° de Inventario 1193. (MHNBA).

oscuro. En el fondo, Gil de Castro utiliza un recurso reiterado en varias de sus obras: un cortinado verde con flecos que funciona como bambalinas, con el que se intenta dinamizar la imagen representada.

Dicha obra se la presenta, a diferencia de las otras dos, como un retrato del héroe militar con todos sus atributos destacados por un exquisito nivel de detalles que marca el profundo y minucioso grado de observación del natural que poseía el artista, al mismo tiempo que esgrime una mirada amplia y general de la situación del personaje. Su pose esquemática marca una tensión visual entre la mirada, a partir del tratamiento con características neoclásicas del claroscuro en el rostro y de una superficie bañada por una luz blanquecina y sensible, y las líneas estrictas del traje y el brillo de los detalles suntuosos de las medallas o signos de jerarquías, que forman parte del proceso de legitimación visual que le imprime el rango o *status quo* de la época.

La representación de la medalla con la inscripción que dice: *La Patria en Chacabuco*¹⁸ se encuentra sobredimensionada de manera frontal formada por pinceladas planimétricas, que simulan un sol, el resplandor del metal, en contraste con la faja azul que busca destacar el modelado corpóreo de la chaqueta. Su dibujo duro con sus contornos rígidos responde a la concepción ambigua de un espacio entendido como *tridimensión bidimensional* –similar al retrato del Coronel Reyes y Borda- como elemento singular a destacar dentro de las características propias del artista.

De algún modo, podríamos pensar que en la obra de San Martín entran en juego diversos factores que estipulan la lectura de la idea de héroe a través del recurso escrito de la cartela, donde nos señala -de manera imperativa- cómo los ideales de la vida pública estaban por encima de los del ámbito privado, al mismo tiempo que se lo exhibe como General en Jefe del Ejército de los Andes en un primer plano, y a un costado, dialogan sobre el tapete, la pluma del estratega con el sombrero de conductor y militar profesional.

De las siete obras sobre San Martín que pinta Gil de Castro una sola fue realizada en presencia del general en Chile, por lo que se evidencia, que al copiarse a sí mismo mantiene un modelo básico de estructuración estipulado para su obra que se reitera como propuesta estética en gran parte de los representados.

Pues entonces, si el pueblo es el sujeto heroico que le da sustento a la soberanía popular, los retratos de los generales que llevaron adelante las guerras de independencia hechos por Gil de Castro presentan una doble direccionalidad que envuelve el grado de importancia que tuvo el crecimiento de la militarización en el ámbito privado de la elite porteña, chilena y peruana; y en la que dichos personajes veían la necesidad de retratarse por un artista reconocido por la sociedad que marcaba su propio ritmo artístico legitimante en el seno de la clase privilegiada. De este modo, las imágenes producidas en estas obras alcanzaron la organización visual de un discurso con reminiscencias tardocoloniales como sistema político independentista que se cerró en 1824 con la Batalla de Ayacucho en el Alto Perú.

*Facultad de Filosofía y Letras - Universidad de Buenos Aires

¹⁸ En el interior de la medalla se observa la referencia: *Al / Vencedor / de los andes / Libertador / de Chile*.