



Cuadernos de historia del arte

ISSN: 0070-1688

ISSN: 2618-5555

iha.publicaciones@ffyl.uncu.edu.ar

Universidad Nacional de Cuyo

Argentina

SOLER LIZARAZO, Luisa Consuelo; MARRERO ALBERTO, Antonio
Hombres con armas, mujeres con joyas: retratos, estereotipos y
representaciones en las obras de José Gil de Castro (1785-1837)
Cuadernos de historia del arte, núm. 36, 2021, Marzo-Junio, pp. 39-74
Universidad Nacional de Cuyo
Parque General San Martín, Argentina

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=603870050004>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante

Infraestructura abierta no comercial propiedad de la academia

Hombres con armas, mujeres con joyas: retratos, estereotipos y representaciones en las obras de José Gil de Castro (1785-1837)

Men with guns, women with jewels: portraits, stereotypes and representations in the work of José Gil de Castro (1785-1837)

Homens com armas, mulheres com joias: retratos, estereótipos e representações nas obras de José Gil de Castro (1785-1837)

Hommes armés, femmes avec des bijoux: portraits, stéréotypes et représentations dans l'œuvre de José Gil de Castro (1785-1837)

Мужчины с оружием, женщины с украшениями: портреты, стереотипы и изображения в работах Хосе Гиля де Кастро (1785-1837)

SOLER LIZARAZO, Luisa Consuelo *
Universidad Autónoma de Chile
Santiago - Chile
[*lsolerl@uautonoma.cl*](mailto:lsolerl@uautonoma.cl)
MARRERO ALBERTO, Antonio **

* Doctora en Historia por la Universidad Iberoamericana de México, México. Docente e investigadora del Instituto de Estudios Sociales y Humanísticos IDESH, Universidad Autónoma de Chile. Esta investigación es parte del proyecto DIU-156-2019, titulado: “Relaciones de Poder y monopolios de violencia. Uso y portación de armas”.

** Doctor en Historia del Arte por la Universidad de La Laguna (Islas Canarias, España). Docente e investigador de la Facultad de Artes Liberales, Universidad Adolfo Ibañez. Esta investigación es parte del

Universidad Adolfo Ibáñez
Santiago - Chile
antonio.marrero@uai.cl

Fecha de recepción: 13/10/2020
Fecha de aceptación: 27/05/2021



Resumen

A partir de la obra de Gil de Castro y, especialmente, de sus retratos, pretendemos esbozar los ideales iconográficos, teniendo en cuenta el contexto patriarcal en el que desarrolla su producción. Al mismo tiempo, analizaremos el retrato y su rol comunicador revisando los estereotipos y las representaciones asociadas al porte de joyas y armas en mujeres y hombres. De este modo, se plantea que los códigos y elementos propios del campo artístico mantienen una estrecha relación con los agentes culturales que insisten en sostener patrones tradicionales a través de imágenes públicas de dominio y poder. Finalmente, constataremos el encuentro entre la representación artística, el orden hegemónico y el gusto estético.

Palabras Clave

RETRATO, ESTEREOTIPOS, REPRESENTACIONES, JOSÉ GIL DE CASTRO.

Abstract

From the work of Gil de Castro, the iconographic ideals and the context are described in a patriarchal court system; The portrait and its communicative role are analyzed by reviewing the stereotypes and representations associated with the wearing of jewelry and weapons in women and men. It is proposed that the codes and elements of the artistic field maintain a close relationship with cultural agents who insist on supporting traditional patterns through public images of

proyecto de Postdoctorado CONICYT/FONDECYT 2018 n° 3180174, titulado: “*Arte de Retorno* entre América Latina y las Islas Canarias. Circulación y transferencias de modelos y obras en la conformación del patrimonio chileno colonial (siglos XVII-XVIII).”

dominance and power. Finally, the encounter between artistic representation, the hegemonic order and aesthetic taste is verified.

Key words

PORTRAIT, STEREOTYPES, REPRESENTATIONS, JOSÉ GIL DE CASTRO.

Resumo

A partir da obra de Gil de Castro e, especialmente, dos seus retratos, pretendemos esboçar os ideais iconográficos, levando em conta o contexto parcial no que se desenvolve a sua produção. Simultaneamente, analizaremos o retrato e o seu papel comunicador revisando os estereótipos e as representações associadas ao porte de joias e armas nas mulheres e homens. Deste modo, se projeta que os códigos e elementos próprios do campo artístico mantem uma estreita relação com os agentes culturais através de imagens públicas de domínio e poder. Finalmente, constataremos o encontro entre a representação artística, a ordem hegemônica e o gosto estético.

Palavras chaves

RETRATO, ESTEREÓTIPOS, REPRESENTAÇÕES, JOSÉ GIL DE CASTRO.

Résumé

À partir de l'œuvre de Gil de Castro et, surtout, de ses portraits, nous entendons esquisser les idéaux iconographiques, en tenant compte du contexte patriarcal dans lequel il développe sa production. Parallèlement, nous analyserons le portrait et son rôle communicatif, en passant en revue les stéréotypes et les représentations associés au port de bijoux et d'armes par les femmes et les hommes. De cette façon, il est proposé que les codes et les éléments du domaine artistique entretiennent une relation étroite avec les agents culturels qui insistent sur le maintien des modèles traditionnels à travers des images publiques de domination et de pouvoir. Enfin, nous vérifierons la rencontre entre la représentation artistique, l'ordre hégémonique et le goût esthétique.

Mots-clés

PORTRAIT, STÉRÉOTYPES, REPRÉSENTATIONS, JOSÉ GIL DE CASTRO.

Резюме

Из работы Гиля де Кастро и особенно его портретов мы намерены набросать иконографические идеалы, принимая во внимание патриархальный контекст, в котором он развивает свое производство. В то же время мы проанализируем портрет и его коммуникативную роль, пересмотрев стереотипы и изображения, связанные с ношением ювелирных изделий и оружия у женщин и мужчин. Таким образом, предполагается, что коды и элементы, характерные для художественной области, поддерживают тесную связь с культурными агентами, которые настаивают на поддержании традиционных моделей через публичные образы господства и власти. Наконец, мы констатируем встречу между художественным представлением, гегемонистским порядком и эстетическим вкусом.

слова

ПОРТРЕТ, СТЕРЕОТИПЫ, ИЗОБРАЖЕНИЯ, ХОСЕ ГИЛЬ ДЕ КАСТРО.

(...) asume la línea para ir configurando pacientemente el modelo o el retrato,
pretendiendo captarlo todo, hasta los más ínfimos detalles.

Rojas Abrigo, A.

Introducción

El estudio del arte colonial en Chile y en particular el retrato es complejo por diversas razones. En primer lugar, porque en la mayoría de los casos el rastreo de fuentes y archivos suele manifestarse como un proceso árido e infructuoso. En segundo lugar, porque aún está en construcción una Historia del Arte nacional que da cuenta de la rica herencia cultural y de su identidad.

Pese al reconocimiento del arte colonial chileno los escasos testimonios que han llegado a nuestros días dificultan demostrar la efervescencia cultural, la producción y las manifestaciones artísticas, debido entre otras causas a la desaparición de tipo natural o antrópico persistente y constante en la Historia de Chile.⁴ Los copiosos estudios sobre el arte desde la República en adelante han sido derivados la variada riqueza de fuentes documentales, una condición que no es la misma para el periodo que nos

⁴ La dificultad de hallar fuentes, las dispersiones entre fondos y las incursiones de los coleccionistas privados en el mundo de las fuentes documentales, son entre otros factores los mayores limitantes para el estudio de la Historia del Arte colonial en Chile. CINELLI, Noemi; SOLER LIZARAZO, Luisa Consuelo y SIMÓN RUIZ, Inmaculada. “El retrato de ostentación de las élites chilena del siglo XVIII: gusto artístico, estilo e iconografía de una sociedad en transformación”. En: *Revista Atenea*, n. 515 (Concepción: Universidad de Concepción, 2017), p. 130.

proponemos estudiar, motivándonos a aprovechar las fuentes que tenemos al alcance.

Dada su vasta temporalidad, nos situamos en el periodo transicional del Antiguo Régimen al periodo republicano. Por su importancia y relevancia nos detendremos en las diversas manifestaciones artísticas en el mundo de la pintura y del retrato, tomando como referente a José Gil de Castro y Morales (1785-1837).⁵ Sin olvidar que en esta época los pintores en Chile llegaron a sumar más de una veintena,⁶ Gil de Castro nos facilita adentrarnos en un género en que sobresalía la exaltación retratística de los próceres y héroes, el cual, comienza a declinar hacia 1840

⁵ Gil de Castro nació en Lima en 1785. Residió en Chile de 1810 hasta 1821 año en que retornó a Lima. Fue Capitán de Ingenieros de Chile y Perú con estudios en cartografía y cosmografía. En 1816 fue nombrado Maestro Mayor del Gremio de Pintores. Para el desarrollo de este artículo sólo nos detenemos en seis de sus obras, las cuales, nos facilitan desarrollar el planteamiento expuesto en este documento. Para una mayor referencia puede seguirse el repositorio de las 41 obras de Gil de Castro, Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile. <http://www.puc.cl/faba/ARTE/MUSEO/MuseoExpoGilI.html>.

⁶ Entre ellos estaban: José Gómez, José Espina, José Tello, José Andía y Varela, Juan José Peña, Joaquín Mesías, Manuel Torres, Fermín Morales, Diego Guzmán, Ignacio Fernández, Domingo Descalzo, Santiago Bartolomé Silva, José Manuel Aguirre, Juan Tanmallanca, José Mena, Lorenzo Pérez, Manuel Esquivel, Pedro Nolasco, Lucas Blanco, José Coó, Diego Yáñez y José Gutiérrez, entre otros. GUARDA, Gabriel. *La Edad Media de Chile. Historia de la Iglesia desde la fundación de Santiago a la incorporación de Chiloé 1541-1826* (Santiago de Chile: Colección de Arte y Cultura. Ediciones Universidad Católica de Chile, 2016), p. 346.

a medida que iban surgiendo y consolidando las academias en las distintas naciones.⁷

En este lapso temporal nos preguntamos si es el retrato en sí mismo transmisor de funciones sociales; y si son los símbolos y los códigos los que dan vida al retrato. Para aproximar respuestas planteamos dos objetivos. El primero, describir los ideales iconográficos y el contexto en un sistema cultural, social y político de corte patriarcal; el segundo, analizar el retrato y su rol comunicador revisando los estereotipos y las representaciones asociadas a ciertos códigos, entre ellos, el lucimiento del porte de las joyas y las armas.⁸

Sobre la base de estas ideas planteamos como hipótesis que los códigos y patrones propios del campo artístico, mantienen una estrecha relación con los agentes culturales que insisten en sostener patrones tradicionales a través de imágenes públicas de dominio y poder.⁹ En este sentido,

⁷ Para los casos sudamericanos puede seguirse a GUTIERREZ, Rodrigo. “Arte en la Sudamérica hispana en tiempos de la Independencia (1809-1825)”. *Construyendo patrias. Iberoamérica 1810-1824. Una reflexión*. En: Jiménez, Guadalupe (coord.) (México: Fomento Cultural Banamex, 2010) pp. 599-653.

⁸ Para dar cuenta de este análisis se han seleccionado retratos que cumplen esta condición: lucir y portar joyas y armas. Del mismo modo, Mariategui, en el libro que dedica al artista que es objeto de nuestro estudio, hace una relación exhaustiva de la representación de uniformes, distintivos como bandas o fajas, escudos nobiliarios, insignias religiosas, condecoraciones, símbolos patrios, mobiliario y detalles como abanicos, alhajas, botones, cajas de música, libros, cartas, sombreros y utensilios varias para los escritorios. MARIATEGUI OLIVA, Ricardo. *José Gil de Castro* (Lima: Litog. La Confianza, 1981), pp. 61-102.

⁹ El poder es entendido como normalización y disciplina. El poder produce formas que hacen posible que un sujeto se convierta en

consideramos que los retratos en la obra de Gil de Castro, además de ser obras artísticas, son testimonio de las formas de representación y de los estereotipos¹⁰ del mundo socio cultural en que nacieron.

Desde luego, la posibilidad de analizar el retrato a partir de los metarrelatos hegemónicos, sus usos a apropiaciones, no son característica definitoria.¹¹ El enfoque, mediado por la cultura, apertura a categorías relacionales entre el creador y el público que demanda las obras; entre las estructuras socio políticas-culturales y la función del retrato para visibilizar, simbolizar y comunicar; entre la obra como producto artístico y el espíritu de una época.

A partir de estas relaciones mutuas es posible ver como las creaciones artísticas de Gil de Castro ocurren en estructuras

portador ocasional de un enunciado de época. DELEUZE, Gilles. *Deseo y Placer* (Buenos Aires: Alción Editora, 2004).

¹⁰ La noción de representación sigue las definiciones del Dictionnaire Universal de Furetière (1727) definida como instrumento que hace visible a un ausente mediante la imagen. Véase: CHARTIER, Roger. *El mundo como representación. Estudios sobre Historia Cultural* (Barcelona: Gedisa Editorial, 1992). En este caso, el retrato. También, adoptamos a la representación como formas de registrar lo que se quiere comunicar, como formas de transmisión, intervención e interpretación del mundo, sin dejar de considerar a la obra en sí misma, como acto de representación. Recomendamos: MITCHELL, W. J. Thomas. *Teoría de la imagen. Ensayos de representación verbal y visual* (Madrid: Ediciones Akal, 2009). En tanto que estereotipos se asocia a imágenes o ideas aceptadas comúnmente por un grupo o sociedad con carácter inmutable. Real Academia Española, <https://dle.rae.es/estereotipo> [consultado el 23/04/2020].

¹¹ Para algunos autores, estas condiciones de imágenes estereotipadas ofrecen la posibilidad de proveer datos sobre distancia social y cultural. BURKE, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico* (Barcelona: Crítica, 2005).

sociales diferenciadoras; y en contextos culturales mediados y determinados por instituciones como la Academia de San Luis; la Real Universidad de San Felipe; el Convictorio Carolino y el Instituto Nacional. Instituciones y contextos en que los significados sociales mantienen conceptos normativos estrechamente ligados a los roles y las representaciones de la cultura.¹²

Al tener en cuenta estas consideraciones empleamos un enfoque analítico integrado entre la relación de la obra y el contexto reconociendo los límites de los campos disciplinarios de la Historia y de la Historia del Arte. De hecho, interesa visibilizar los diferentes modos de concebir los campos de estudio estrechando la relación entre narración histórica y evolución artística.

Una postura como esta permite considerar a los retratos como testimonio de creación humana con valía tanto histórica como artística; es exactamente lo que abordaremos en las siguientes páginas, desde reconocer la intención del autor hasta la consideración del talento artístico. Sabemos que es el creador quien decide qué es lo que quiere representar y dejar en escena, pero también reconocemos que corresponde a un prototipo de retrato que nace por encargo, en un ambiente de encargo-compra, en que el reconocimiento y prestigio está siempre latente.

¹² Apropiamos el concepto de antropológico de cultura asociado básicamente a las artes, la religión y las costumbres. Las discusiones intelectuales sobre el concepto de cultura se remontan hacia el siglo XVIII en Europa; es solo a mediados del siglo XX, que el concepto de cultura se amplía a una visión más humanista. MOLANO, Olga. "Identidad Cultural un concepto que evoluciona". En: *Revista Opera*, n. 7 (Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2007), p. 70.

Ideales iconográficos y contextos. El retrato y su rol comunicador

Historiográficamente se ha reconocido la presencia abrumadora de la pintura principalmente religiosa en América y Chile desde el siglo XVI. Se considera que la pintura es para los chilenos del siglo XVI un arte y al mismo tiempo una función cívica, y por ello los géneros más cultivados son el retrato y la pintura religiosa.¹³ Desde siglos atrás, el retrato venía siendo cultivado en la Capitanía General de Chile; hoy podemos observar los frescos en el claustro de San Francisco en Santiago, mutilados y/o restaurados, y que representan a la histórica orden.¹⁴ Además de un variado número de lienzos de temática religiosa representadas en las siguientes obras a saber: *Virgen y el niño con santo y donante*, anónimo, siglo XVII, óleo sobre tela, 145 x 107 cm, colección particular¹⁵; *Cristo crucificado con San Francisco y donante*, anónimo, finales del siglo XVII, Museo Colonial de San Francisco, Santiago de Chile¹⁶; *Virgen de la Merced y los donantes Don Jerónimo Ugarte y Doña Jerónima Salinas*, anónimo,

¹³ PEREIRA SALAS, Eugenio. “Bosquejo panorámico de la pintura colonial”. En: *Revista Atenea*, s/n (Concepción: Universidad de Concepción, 1976).

¹⁴ MÁRQUEZ DE LA PLATA ECHENIQUE, Fernando. *Arqueología del Antiguo Reino de Chile* (Santiago de Chile: Editorial Mayte, 2009); RAMÍREZ RIVERA, Hugo Rodolfo. *Las pinturas murales de San Francisco* (Santiago de Chile: Publicaciones del Archivo Franciscano, 1990).

¹⁵ AA.VV. *Pintura colonial* (Santiago de Chile: Ilustre Municipalidad de Las Condes, 1966-1967).

¹⁶ GONZÁLEZ ECHENIQUE, Javier. *Arte colonial en Chile* (Santiago de Chile: Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, 1978), p. 29.

1750-1800, óleo sobre tela, Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile¹⁷; *Sebastián García Carreto con santo* (¿San Ignacio de Loyola?), anónimo, siglos XVII-XVIII, óleo sobre tela, paradero desconocido.¹⁸

Se suman a estas obras las conservadas en la colección Gandarillas, custodiada por la Pontificia Universidad Católica de Chile, conformadas por las siguientes: *Virgen de Copacabana con donantes*, pintor cusqueño o lago Titicaca, 1670-1700, óleo sobre tela; *Virgen del Carmen con santos y donantes*, pintor quiteño, 1805, óleo sobre tela; *Exposición del Santísimo Sacramento con donantes*, pintor cusqueño, 1670-1700, óleo sobre tela; *San Miguel arcángel invocado por un devoto derrota al demonio*, pintor de La Plata, tercer tercio del siglo XVIII, óleo sobre metal.¹⁹

Complementan estas colecciones los ciclos pictóricos y los lienzos de comitentes, ya sean de vida civil o religiosa, encontrando estas piezas fama y redención a partes iguales. Son representativos la *Virgen con el niño con Don Manuel de Salces y familia*, Anónimo alto peruano, 1767, óleo sobre tela, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile²⁰; *Cristo de Mayo entre la Dolorosa, San Juan, la Magdalena y una religiosa carmelita*, anónimo chileno,

¹⁷ AA.VV. *Chile mestizo. Tesoros coloniales* (Santiago de Chile: Fundación Centro Cultural Palacio de la Moneda, 2009), p. 138.

¹⁸ PEREIRA SALAS, Eugenio. *Historia del Arte en el Reino de Chile* (Santiago de Chile: Universidad de Chile, 1965), p. 390.

¹⁹ CRUZ DE AMENÁBAR, Isabel. *Arte Colonial Americano. Colección Joaquín Gandarillas Infante* (Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2018), pp. 46, 56, 99 y 106.

²⁰ CRUZ, Isabel y RODRÍGUEZ, Hernán. *Pintura chilena. Museo Nacional de Bellas Artes* (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1977), p. 10.

principios del siglo XVIII, óleo sobre tela, monasterio del Carmen de San José, Santiago de Chile.²¹

Es este el escenario del Chile colonial en el que Gil de Castro dio un giro artístico pasando de pintar imágenes de santos a retratar personajes ilustres. Según Romera, el auge de su fama se experimentó gracias a numerosas virtudes y acontecimientos, afirmando categóricamente que “ninguno de los extranjeros venidos con anterioridad tiene más importancia”.²² Gil ha llegado a considerársele como uno de los precursores de la pintura chilena, unido indisolublemente a la historia del país, anticipador de lo que se habrá de producir con Monvoisin.²³

Este papel protagónico y su popularidad fueron tal, que despertó la admiración de sus contemporáneos, retratando

²¹ CRUZ DE AMENÁBAR, Isabel. *ARTE, Historia de la Pintura y la Escultura en Chile desde la Colonia al siglo XX* (Santiago de Chile: Editorial Antártica, 1984), pp. 54-55.

²² ROMERA, Antonio. *Historia de la pintura chilena* (Santiago de Chile: Editorial del Pacífico, 1951), p. 19.

²³ CORTÉS, Gloria y DRIEN, Marcela (eds.). *Raymond Monvoisin y sus discípulos. Avances de investigación* (Santiago de Chile: RIL Editores, Universidad Adolfo Ibáñez, 2020). Es interesante también la descripción que hace Vila Silva cuando, en su estudio sobre el artista francés y su escuela, describe la situación de Santiago a su llegada, afirmando lo que sigue y que puede ponerse en relación con ese contexto social en el que Gil de Castro se movía: “Era esa época del viejo Santiago, de los salones abigarrados con estrado y damas linajudas, de anchos vestidos de moaré, constelados de pájaros y flores: sentadas en los amplios sillones de caoba que se abanicaban y entretenían sus ocios señoriales, bebiendo aloja y mojando en ella decorados panales se azucarillo. Caballeros encorbatados hasta la asfixia, parecían estar en pose para un artista famoso” VILA SILVA, Waldo. “Monvoisin y su escuela”. *Monvoisin* (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1954), pp. 31-32.

a los próceres de la patria y personajes ilustres, y nombrado por O'Higgins miembro de la Legión del Mérito.²⁴ Su obra funcionó como nexo plástico entre la pintura colonial y la republicana, estableciendo una solución de continuidad entre ambas y dando respuesta a las necesidades de los protagonistas de la efervescencia cultural y la incipiente intelectualidad chilena en época decimonónica. Sin lugar a dudas es una de las grandes figuras del arte colonial chileno y, como tal, protagonizó una aclamada exposición retrospectiva.²⁵

Dicha exposición conllevó la publicación de un catálogo monográfico que abordó su producción artística y su importancia para el arte chileno.²⁶ Éste ha venido a cerrar el estudio de un artista que ha despertado sentimientos encontrados entre los investigadores que han intentado construir la historia de la pintura chilena: algunos consideran a “el mulato” como el primer artista digno de ser reseñable²⁷, mientras que otros lo obvian, afirmando que hasta el año 1845 no hubo en Chile más que artistas aficionados, personas cuyas facilidades naturales para las Bellas Artes, les hacía emprender trabajos de poca importancia y con muy poco valor artístico; las más de las veces, copias.

²⁴ CRUZ, Isabel y RODRÍGUEZ, Hernán. *Pintura chilena. Museo Nacional de Bellas Artes* (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1977), p. 18.

²⁵ <http://www.mnba.gob.cl/gildecastro/662/w3-channel.html> [consultado en 10 de marzo de 2020]

²⁶ MAJLUF, Natalia (ed.) *José Gil de Castro. Pintor de libertadores* (Lima: Asociación Museo de Arte de Lima, 2014).

²⁷ BINDIS, Ricardo. *La pintura chilena desde Gil de Castro hasta nuestros días. El despertar de la pintura en Chile (vol. I)* (Santiago de Chile: Editorial Lord Cochrane, 1979).



Fig. 1.- José Gil de Castro, Coronel Judas Tadeo de los Reyes y Borda, 1815, óleo sobre tela, Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile. Fuente: <https://www.surdoc.cl/registro/3-258>²⁸.

²⁸ Don Judas Tadeo de Reyes desempeñó el cargo de secretario de la Capitanía General de Chile durante más de 30 años. Realizado en 1815, está cargado de códigos y elementos que nos informan del contexto y la vida del retratado: en el ángulo superior izquierdo aparece el escudo

El empleo en el retrato de anclajes socio-culturales, políticos y normativos nos indica su rol comunicador. Con los símbolos y los significantes, el pintor extrae códigos para verterlos en su obra; en el retrato, el nexo entre lo decible y lo visible nos remite a la apariencia y la corrección de la conducta ante el resto de la sociedad.²⁹ El problema de la transmisión del mensaje de la obra, se traslada al público espectador. La corporalidad, las formas de moverse, vestirse, comportarse, incluso fisiológicamente, se captan en el retrato.

El mejor ejemplo de esta situación maniquea, especialmente a principios del siglo XIX, momento en que en Chile permea y se empapa de las ideas ilustradas europeas, son los retratos de la alta sociedad santiaguina.

cuartelado con las armas de los apellidos Reyes, Borda, Alfonso e Hidalgo. Detrás del personaje se aprecia una biblioteca con ejemplares de las Leyes de Partida, las Leyes de Indias y la Biblia, mientras que sobre la mesa hay un texto de Derecho Público y el libro Catecismo Civil, compuesto por el propio Reyes, que porta en la mano un pliego que dice: “Memorial para el Excmo. Sr. Presidente y Capitán General”. Doce años más tarde el cuadro se rectifica para recibir la inscripción dentro del óvalo situado a la derecha: “El S^o. Coronel D^o. Judas Tadeo de Reyes y Borda; Natural de Santiago de Chile, Oficio Real y por 32 años Secretario de la Presidencia y Capitanía General de este Reyno. Retratado de 59 años de edad; murió de la de 71 años, 4 meses y 8 días el 18 de noviembre de 1827”. En pequeño se lee: “José Gil me pingebat anno millesimo octingentesimo desimo quinto” EYZAGUIRRE, Jaime. *José Gil de Castro. Pintor de la Independencia Americana* (Santiago de Chile: Sociedad de Bibliófilos Chilenos, 1950), pp. 6-7.

²⁹ SAGREDO, Rafael y GAZMURI, Cristián. *Historia de la vida privada en Chile. El Chile tradicional. De la conquista a 1840* (Santiago de Chile: Penguin Random House Grupo Editorial, 2015), p. 7.

Estos tienen como marco el interior de las casas señoriales y solariegas, una exposición íntima que muestra al retratado en su lugar más sagrado y lo vulnerabiliza a ojos del espectador. Corresponde a un espacio para exteriorizar poder, trátase o no de un espejismo, es un espacio preparado, adornado con los mejores muebles y cortinajes, fruto de su nivel adquisitivo, y grandes estanterías jalonadas de libros, reflejo de su nivel intelectual.



Fig. 2.- José Gil de Castro, Doña Mercedes Villegas Romero y Aguila, 1819, óleo sobre tela, Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile. Fuente: <https://www.surdoc.cl/registro/3-450>.³⁰

³⁰ Firmado en la parte inferior derecha: “Fecit me Josephus Gil”. Engalanada con alhajas llamativas, destacan la peineta de oro que recoge los cabellos, así como los aretes de doble argolla y una perla, pulseras de perlas y collar. En la mano derecha se observan “sortijas en los dedos índice y anular, reteniendo un abanico cerrado, tapa amarilla

En resumen, es el *atrezzo* de una actuación, la decoración efímera de un espacio que, con una carga simbólica pesada e intensa, muestra al protagonista rodeado de elementos que hablan de una corrección que no se limita al espacio público, sino que éste se traduce como fruto y espejo de lo que ocurre también en la intimidad. Aunque nos resulte obvia la imposibilidad de mantener esa actitud perenne en todos los lugares vitales, la idea que subyace tras estos lienzos es que la elegancia y la capacidad económica y cultural del retratado no es una impostura, sino una manera de ser y de vivir que se refleja en todos los ámbitos de su existencia.

Lo femenino y masculino en los retratos de Gil de Castro. Los roles sociales

En los numerosos retratos que el pintor dejó en territorio chileno, especialmente en Santiago, demuestra una sinceridad y honestidad destacable en el estudio de las fisonomías, la psicología y los detalles que adornan a los personajes representados. A pesar de esto, y a juicio de algunos como Pedro Lira, “las figuras son tiesas, pobres en colorido y casi nulo el claro-oscuro”.³¹

Otros autores como Romera insisten en el abuso continuo de un estilo constreñido y táctil en exceso, quintándole

con dibujos y recogido verde; el izquierdo, abajo, extendido, la mano con sortijas en los mismos dedos y sujetando un pañuelo de seda blanco de encaje, en que se destaca el Escudo Argentino y cerca del mismo las letras E. N.” MARIATEGUI OLIVA, Ricardo. *José Gil de Castro* (Lima: Litog. La Confianza, 1981), p. 174.

³¹ LIRA, Pedro. *Diccionario biográfico de pintores* (Santiago de Chile: Litografía Esmeralda, 1902), p. 163.

espontaneidad. En las figuras se aprecian “(...) las deformaciones estilísticas sutilmente presentes en las manos gordezuelas, en el estatismo un poco pasmado de los modelos (...)”.³² En todo caso, según Romera sus figuras se delimitan perfectamente y recortan sobre el fondo, proyectándose con un claro sesgo ornamental; destacando uno de los rasgos más peculiares “la gracia volandera de plumas en bicornios y el rebrillo de condecoraciones, escarapelas y entorchados. En todo ello aflora una gracia auroral”.³³

Aunque podamos compartir algunos de los postulados vertidos por los investigadores anteriores, consideramos, en la línea de Ivelic y Galaz, que la distribución, tanto de los personajes como de los objetos, responde a un juego óptico que Gil de Castro mantiene con el espectador, el cual

“(...) obliga a la vista a un escudriñamiento analítico de cada componente, porque la línea delimita las figuras acentuadamente, confiriéndoles gran autonomía, independizándola en cierto sentido de las demás figuras del cuadro. De ahí que el ojo goza y se deleita en el análisis pormenorizado del objeto, en cada uno de sus detalles, como si

³² ROMERA, Antonio. “De José Gil de Castro ‘el mulato’ a Alberto Valenzuela Llanos (1841-1925)”. En: *Revista Atenea*, s/n (Concepción: Universidad de Concepción, 1976), p. 45.

³³ ROMERA, Antonio. “De José Gil de Castro ‘el mulato’ a Alberto Valenzuela Llanos (1841-1925)”. En: *Revista Atenea*, s/n (Concepción: Universidad de Concepción, 1976), p. 45.

estuviera frente a la presencia del objeto real que ahora se ha hecho pintura”.³⁴



Fig. 3.- José Gil de Castro, *General José San Martín*, 1818, óleo sobre tela, Museo Histórico Gabriel González Videla, La Serena, Chile. Fuente: <https://www.surdoc.cl/registro/pr30-33>.³⁵

³⁴ IVELIC, Milan y GALAZ, Gaspar. *La pintura en Chile desde la Colonia hasta 1981* (Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2011), pp. 38-39.

³⁵ En el óvalo superior, se lee: “Al héroe de los Andes, Coquimbo ofrece su memoria grata por la restauración del estado chileno”. Porta el

Los retratos realizados por el pintor daban cuenta de la importancia del que posaba y pretendían pasar a la posteridad ofreciendo la mejor impresión posible. Tras los hombres, las mujeres posaban solas, en un lugar destacado y con un contexto ornamental preparado para transmitir la idea de riqueza y poder. La postura de tres cuartos de frente, de gran rigor formal, es prueba de su formación en la academia limeña de pintura donde, por influencia de pintores como José del Pozo, se habría sumado al uso de la cámara oscura, que exigía esta posición.³⁶

La relevancia y la significación de lo femenino frente a lo masculino muestran entramados sociales sobre la base de relaciones de producción y reproducción diferenciadoras.³⁷

uniforme militar argentino del Regimiento de Granaderos a Caballo con la alta clase de General en Jefe del Ejército de los Andes. También destacan el “escudo de las Provincias Unidas en los botones, Sello de las mismas, col radiante y gorro frigio, en las charreteras. Sobre el pecho, lado izquierdo, gran condecoración de Chacabuco (plata y oro) que le otorgara el Cabildo de Buenos Aires. (...) y, descansando en el antebrazo, el sable corvo, bronce y negro, de correa blanca cremosa” MARIATEGUI OLIVA, Ricardo. *José Gil de Castro* (Lima: Litog. La Confianza, 1981), p. 157.

³⁶ ROJAS ABRIGO, Alicia. *Historia de la Pintura en Chile* (Santiago de Chile: Banco Español Chile, 1981), p. 211.

³⁷ La distinción femenina/masculino se ajusta a la idea de pensamiento y comportamientos diferenciales entre hombres y mujeres. Este documento escapa del universo de las representaciones y de la perspectiva actual de género. Es de recordar que, en la Edad Moderna las sociedades se diferenciaron en subsistemas determinados por funciones sociales fuertemente enlazadas a patrones y estereotipos; y que los atributos asignados a lo femenino y masculino varían de sociedad en sociedad y de época en época. Luisa Consuelo. “Construcción-deconstrucción de las sexualidades e identidades de género”. *História é Outras Eróticas*. Martha Santos, Marcos Menezes,

De tal forma, que la imagen pública está supeditada a los roles asignados y reconocidos por la sociedad, no implicando que en la práctica algunos roles se tornaran difusos. Así sucedía con los puestos burocráticos públicos, aparentemente, ocupados por hombres. Hoy sabemos que ostentaron cargos en cofradías, detentaron rentas, explotaron minas e incluso administraron pueblos de naturales.³⁸

Aunque resulta lógico, y en ello coinciden todos los autores, que el espacio de máxima realización para las mujeres era el hogar, también tuvieron su lugar en el ámbito comercial, donde podían ejercer como compradoras o comerciantes. Desde vendedoras callejeras hasta aquellas de alto poder económico que obtenían patentes del Cabildo para instalar pulperías, llevaban a cabo labores productivas, explotaban haciendas y molinos, y su influencia podía trascender al inexorable hecho de morir, pues legaban altas sumas de dinero, exigiendo oraciones y laudas por la salvación de sus almas y la persistencia de su nombre y de su fama.

Con todo, a las mujeres se les asignó el rol social doméstico, religioso y cívico. Fueron las encargadas de desarrollar la mayor parte de las tareas del hogar, cuidar la

Robson Pereira (organizadores) (Curitiba: Editora Appris Ltda, 2019), p. 47.

³⁸ MUÑOZ, Juan Guillermo. “Mujeres y vida privada en el Chile colonial”. *Historia de la vida privadas en Chile. El Chile tradicional. De la conquista a 1840*, editado por Rafael Sagredo y Cristián Gazmuri (Santiago de Chile: Penguin Random House Grupo Editorial, 2015), pp. 118-122.

economía y la educación en el ámbito doméstico.³⁹ Transmisoras de valores cívicos y religiosos, muchas pertenecían a hermandades y jugaban un papel protagónico en el desarrollo de las festividades sacras, tan importantes a lo largo de toda la historia del territorio chileno desde su conquista hasta la actualidad.⁴⁰

Los personajes femeninos retratados por “el mulato” suelen portar un abanico en su mano derecha que es, normalmente la que más se acerca al espectador y que tiene el mayor protagonismo visual. Esto puede ponerse en relación con las ideas tradicionales de los adinerados, según las cuales la mujer no debe trabajar, pues el marido es el que trae el sustento al hogar, y al mismo tiempo supone un desprecio al trabajo manual. En este sentido, es interesante la comparación que hacen Salvatierra y Sinn entre esta tendencia de los cuadros que representan a la élite chilena con la “India Araucana del mismo valle” de Ocaña, la cual porta un huso en su mano derecha y una madeja en la izquierda, representación del trabajo tradicional.⁴¹

³⁹ Una vez que enviudaban, disponían de la herencia y detentaban un papel matriarcal y activo en la toma de decisiones de tipo unidireccional, incluso en la inversión de sus bienes en el mercado crediticio.

⁴⁰ PEREIRA LARRAÍN, Teresa. *Afectos e Intimidades. El mundo familiar en los siglos XVII, XVIII y XIX* (Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2007).

⁴¹ SALVATIERRA, Luis y SINN, Patricia. *La necesidad de José Gil de Castro (Un acercamiento a su estilo pictórico)*. Santiago de Chile: Ediciones Altazor, 2008), pp. 132-133.

SOLER LIZARAZO, Luisa Consuelo y MARRELO ALBERTO, Antonio, *Hombres con armas, mujeres con joyas: retratos, estereotipos y representaciones en las obras de José Gil de Castro (1785-1837)*, pp. 39-79.



Fig. 4.- José Gil de Castro, *Doña María del Tránsito Baeza Besoayn de Melián*, 1819, óleo sobre tela, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile. Fuente: <https://www.surdoc.cl/registro/2-11>.⁴²

⁴² Debajo del sillón se lee: “Fecit Josephus Gil. Anno 1819”. En el reverso, sobre la tela, una inscripción que dice: “A la Sra. Da. Catalina

Si atendemos a una definición iconográfica del abanico, éste simboliza honestidad.⁴³ Atributo de la femineidad por largo tiempo, la mujer lo ha usado, no sólo para el fin por el que recibe su nombre, sino también para establecer un juego no verbal, basado en la gestualización y los códigos de lectura sensual. Ocultar el rostro, mostrarlo o el alternado de ambos, establecía un lenguaje gestual que facilitaba una conversación sin palabras. Pero del mismo modo, había mucho de solemnidad en su uso, pues un abanico cerrado y empuñado con suavidad y firmeza, podía interpretarse como una clara referencia a la honestidad y honradez de quien lo porta. Este análisis nos permite valorizar la idea de que el retrato en sí mismo es transmisor de funciones y roles sociales, reforzado por símbolos y códigos que le dan vida.

Las mujeres chilenas, deseosas de ser retratadas por el artista, se agolpaban a las puertas de su taller, engalanadas con sus mejores ropas, también en estos casos, de clara influencia napoleónica.⁴⁴ Las sedas y tejidos, traídos de todos los puntos del mundo, supusieron un reto para Gil de

Melián de Belgrano, lo dedica su hermana política Da. María del Tránsito Baeza y Bezoayn de Melián”. En palabras de Mariategui, “en la mano derecha un libro de pasta marrón con punteado oro y lomo rojo (que por tener el dedo pulgar introducido entre las páginas, queda entreabierto). Sortijas de oro en los dedos cordial, anular y meñique (mano derecha) e índice y anular (mano izquierda)”. MARIATEGUI OLIVA, Ricardo. *José Gil de Castro* (Lima: Litog. La Confianza, 1981), p. 163.

⁴³ REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología* (Madrid: Cátedra, 1999), p. 12.

⁴⁴ DULCIC, María Alejandra. *José Gil de Castro. El retratista de la independencia* (Santiago de Chile: Origo Ediciones, 2008), p. 24.

Castro, que supo desenvolverse con maestría, otorgando efectos vaporosos a dichas telas, así como el bordado minucioso que las jalonaba. Del mismo modo, supo representar las joyas y adornos que colgaban orejas y cuellos y que, además de símbolo de riqueza y estatus social, suponía un homenaje a sus antecedentes familiares, de los cuales habían heredado muchas de estas piezas de orfebrería. Como puede verse en el retrato aparecen códigos, símbolos y significantes que el artista asocia con el anhelado lucimiento social.



Fig. 5.- José Gil de Castro, Doña Nicolasa de la Morandé de Andía y Varela, principios del s. XIX, óleo sobre tela, Pinacoteca de la Universidad de Concepción, Concepción, Chile. Fuente: <https://www.surdoc.cl/registro/100-284>.

En el caso del retrato de figuras masculinas, encontramos dos facetas principales: con vestimenta civil e indumentaria militar. En cuanto al primero, la tendencia decimonónica es un rechazo al afeminamiento de épocas pasadas.⁴⁵ La moda se enfoca hacia una nueva virilidad, de corte clásica y austera. Con la mano en el pecho, de claro regusto napoleónico, la intelectualidad chilena abraza las tendencias que llegan de Europa y que, en un intento por depurar las formas, abogan por el frac y la levita militar, simplificando colores y cortes, encorsetando la exuberancia de la que hizo boga el periodo colonial.

En cuanto al retrato de personajes militares, su profesión se hace patente. “Las escarapelas, los metales, los hilos plateados y los bordados que engalanan la vestimenta de estos personajes denotan calidades y cualidades plásticas inmejorables que casi son capaces de engañar la visión del espectador”.⁴⁶ Esta mirada concentrada y objetiva de todos los elementos y códigos que acompañan al personaje, es una de las características más interesantes y propias de un pintor como Gil de Castro que abraza los nuevos lenguajes que llegan de Europa, sin abandonar el trabajo artesanal colonial.⁴⁷

⁴⁵ CRUZ DE AMENÁBAR, Isabel. *El Traje. Transformaciones de una Segunda Piel* (Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1996).

⁴⁶ SOLANICH SOTOMAYOR, Enrique. *Precursores de la pintura chilena* (Santiago de Chile: Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, 1978), p. 16.

⁴⁷ Al respecto Isabel Cruz señala: “Con Gil de Castro culmina y concluye el arte colonial en Chile porque, si bien siguen llegando a esta República pinturas y esculturas tradicionales, precedentes sobre todo de Quito, su flujo irá en progresivo retroceso siendo poco a poco

Hay casos paradigmáticos, como el retrato del Capitán General Bernardo O'Higgins Riquelme⁴⁸, destacándose por su calidad de militar y libertador de la patria, la indumentaria y las armas que porta⁴⁹, además de las naturalezas que componen el fondo y la representación de batallas y banderas ondeantes. En este caso, el pintor coloca en evidencia los atributos de un sujeto y de su individualidad en concordancia con los entramados discursos patrióticos. Construye otras realidades espacio temporales, pasando de la auto construcción de un individuo a la construcción identitaria de la nueva nación. Por tanto, el retrato del héroe “configura un estereotipo viril, marcial, que lleva en sí el valor del patriotismo, el

desplazado por un arte de gusto europeo” CRUZ DE AMENÁBAR, Isabel. *Arte Colonial Americano. Colección Joaquín Gandarillas Infante* (Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2018), p. 111.

⁴⁸ Son varios los retratos que del libertador ejecuta Gil de Castro. En un estudio sobre la iconografía de O'Higgins, Orrego Vicuña escribe: “Hay otro importante debido a Gil y que se conserva también en el Museo Histórico, siendo de lamentar que manos atrevidas lo profanaran, cambiando el fondo original por otro de mala alegoría. Representa al Libertador de cuerpo entero, ancho y un tanto desgarrado. Luce brillante uniforme militar” ORREGO VICUÑA, Eugenio. *Iconografía de O'Higgins* (Santiago de Chile: Universidad de Chile, 1937), p. 13.

⁴⁹ Ostenta la banda azul y la estrella de Gran Oficial de la Legión del Mérito, así como las medallas de oro de Chacabuco y Maipo. EYZAGUIRRE, Jaime. *José Gil de Castro. Pintor de la Independencia Americana* (Santiago de Chile: Sociedad de Bibliófilos Chilenos, 1950), p. 11.

compromiso con los símbolos que constituyeron la nación chilena”.⁵⁰



Fig. 6.- José Gil de Castro, *Capitán General Bernardo O'Higgins Riquelme*, 1820, óleo sobre tela, Museo Histórico Nacional, Santiago de Chile. Fuente: <https://www.surdoc.cl/registro/3-269>.

⁵⁰ LEIVA QUIJADA, Gonzalo. *Pinturas con Historia* (Santiago de Chile: Seguros Cruz del Sur, Museo Histórico Nacional, 1998), pp. 77-78.

En el rol comunicativo del retrato es evidente la función pedagógica de la imagen y su relación con un orden establecido: “O’Higgins aparece en sí mismo como el hombre virtuoso (...) cuando hablamos del valor a menudo se connota el valor militar y en este sentido esta tela es un perfecto ejemplo de esta virtud”.⁵¹ Como puede verse, esta obra combina la identidad del sujeto que exhibe sus méritos con la obligación social del héroe republicano.⁵²

El fondo fue totalmente repintado. En sus inicios contaba con un cortinaje, pero fue modificado por otro artista para pintar una escena de la batalla de Chacabuco. En la banda inferior se lee: “Bernardo O’Higgins, Director Supremo de la República Chilena, Capitán General de exto. Primer Almirante de sus Esquadras. Presid^{te}. del Consejo de la Legión de Mérito y Grande Oficial de ella, etc., etc”.

El retrato se convierte en el espacio apropiado para exteriorizar el poder. Da forma a un priori histórico,⁵³

⁵¹ LEIVA QUIJADA, Gonzalo. *Pinturas con Historia* (Santiago de Chile: Seguros Cruz del Sur, Museo Histórico Nacional, 1998), pp. 77-78.

⁵² Para el análisis de las representaciones sociales del uso y porte de armas vista como forma de administrar y economizar dominio, poder e imagen, véase: CRUZ, Enrique y SOLER, Luisa Consuelo. “Lanzas, escopetas, machetes y mazas de dominadores y subalternos en el Tucumán (Jujuy, 1736-1795)”. En: *Gladius. Estudios sobre armas antiguas, arte militar y vida cultural en oriente y occidente*, n. 39 (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2019).

⁵³ Apropiamos para este análisis el concepto de Foucaultiano sobre a priori histórico, entendido como el orden que subyace a cualquier cultura en cualquier periodo de la historia. Como el espacio pre-conceptual del que emergen los enunciados y que luego son validados en el entorno institucional FOUCAULT, Michel. *Las Palabras y las*

cargando de significado entramados discursivos a partir del orden legítimo que subyace en la nueva república. La vida de los sujetos plasmadas en una obra de arte, sin desatender ciertos criterios estilísticos y estéticos: El lucimiento del uniforme, las armas y la diplomacia, son dispositivos hegemónicos de poder: “En su mano sostiene un sombrero bicornio con una escarapela tricolor y luce en su costado una espada de gala. En una de sus manos, guantes y en la otra una carta.” En efecto, el trabajo en sí mismo del pintor es un acto de representación. Nos remite a una época, a un contexto. Nos muestra la importancia y la figuración del espacio: “El retratado se ubica en medio de la tela componiendo una fuerte línea vertical que hace contraste con la horizontal diseñada por la línea de la cordillera de los Andes”.⁵⁴ En general podemos decir que la pose y el entorno tan connotativo de este óleo le entregan un carácter de teatralidad.

Consideraciones finales

Entre los géneros pictóricos vigentes en la época se destaca la exaltación retratística siendo testimonio de ello, los cuadros de las élites de la sociedad republicana y los prototipos icónicos de los padres de la patria. La repercusión de la figura de Gil de Castro y su producción en la Historia del Arte en Chile, así como su papel como nexo entre el periodo colonial y el republicano, se une a

cosas. Una arqueología de las ciencias humanas (Argentina: Ediciones Siglo XXI, 1968).

⁵⁴ LEIVA QUIJADA, Gonzalo. *Pinturas con Historia* (Santiago de Chile: Seguros Cruz del Sur, Museo Histórico Nacional, 1998), pp. 77-78.

otras figuras americanas como Pedro José Figueroa, José María Espinosa, Juan Lovera, Antonio Salas, entre otros.⁵⁵ Como artistas de transición adaptándose al contexto de la era republicana usaron los lienzos no sólo con fin ornamental. Estos también cumplieron funciones sociales cargados de símbolos y códigos. Los atributos y el talento del artista no ignoraban el contexto, de hecho, los retratos de Gil son expresión del imaginario decimonónico y de su trayectoria artística, son testimonio que muestran armonía entre los propios intereses y el requerimiento de la sociedad que quería representar.

Finalmente es preciso resaltar que, si bien los códigos y elementos propios del campo artístico mantienen una estrecha relación con dispositivos hegemónicos socio culturales, esto no significa la desaparición de la subjetividad visual tanto del artista como del espectador. Gil de Castro, puso en evidencia el encuentro entre la representación artística, el orden hegemónico y el gusto estético.

⁵⁵ GUTIERREZ, Rodrigo. “Arte en la Sudamérica hispana en tiempos de la Independencia (1809-1825)”. *Construyendo patrias. Iberoamérica 1810-1824. Una reflexión*. Jiménez Guadalupe (coord.) (México: Fomento Cultural Banamex, 2010), pp. 599-653.

Bibliografía

- AA.VV. *Pintura colonial*. Santiago de Chile: Ilustre Municipalidad de Las Condes, 1966-1967.
- AA.VV. *Chile mestizo. Tesoros coloniales*. Santiago de Chile: Fundación Centro Cultural Palacio de la Moneda, 2009.
- ÁLVAREZ URQUIETA, Luis. *La Pintura en Chile. Durante el periodo colonial*. Santiago de Chile: Publicaciones de la Academia Chilena de la Historia, 1933.
- BINDIS, Ricardo. *La pintura chilena desde Gil de Castro hasta nuestros días. El despertar de la pintura en Chile (vol. I)*. Santiago de Chile: Editorial Lord Cochrane, 1979.
- BURKE, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona: Crítica, 2005.
- CINELLI, Noemi; SOLER LIZARAZO, Luisa Consuelo y SIMÓN RUIZ, Inmaculada. “El retrato de ostentación de las élites chilena del siglo XVIII: gusto artístico, estilo e iconografía de una sociedad en transformación”. En: *Revista Atenea*, n. 515 (Concepción: Universidad de Concepción, 2017), pp. 129-146.
- CORTÉS, Gloria y DRIEN, Marcela (eds.). *Raymond Monvoisin y sus discípulos. Avances de investigación*. Santiago de Chile: RIL Editores, Universidad Adolfo Ibáñez, 2020.
- CRUZ DE AMENÁBAR, Isabel. *ARTE, Historia de la Pintura y la Escultura en Chile desde la Colonia al siglo XX*. Santiago de Chile: Editorial Antártica, 1984.
- CRUZ DE AMENÁBAR, Isabel. *El Traje. Transformaciones de una Segunda Piel*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1996.

- CRUZ DE AMENÁBAR, Isabel. *Arte Colonial Americano. Colección Joaquín Gandarillas Infante*. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2018.
- CRUZ, Isabel y RODRÍGUEZ, Hernán. *Pintura chilena. Museo Nacional de Bellas Artes*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1977.
- CRUZ, Enrique y SOLER, Luisa Consuelo. “Lanzas, escopetas, machetes y mazas de dominadores y subalternos en el Tucumán (Jujuy, 1736-1795)”. En: *Gladius. Estudios sobre armas antiguas, arte militar y vida cultural en oriente y occidente*, n. 39 (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2019), pp. 169-187.
- CHARTIER, Roger. *El mundo como representación. Estudios sobre Historia Cultural*. Barcelona: Gedisa Editorial, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *Deseo y Placer*. Buenos Aires: Alción Editora, 2004.
- DULCIC, María Alejandra. *José Gil de Castro. El retratista de la independencia*. Santiago de Chile: Origo Ediciones, 2008.
- EYZAGUIRRE, Jaime. *José Gil de Castro. Pintor de la Independencia Americana*. Santiago de Chile: Sociedad de Bibliófilos Chilenos, 1950.
- FOUCAULT, Michel. *Las Palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Argentina: Ediciones Siglo XXI, 1968.
- GONZÁLEZ ECHENIQUE, Javier. *Arte colonial en Chile*. Santiago de Chile: Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, 1978.
- GUARDA, Gabriel. *La Edad Media de Chile. Historia de la Iglesia desde la fundación de Santiago a la incorporación de Chiloé 1541-1826*. Santiago de Chile:

- Colección de Arte y Cultura. Ediciones Universidad Católica de Chile, 2016.
- GUTIÉRREZ, Rodrigo. “Arte en la Sudamérica hispana en tiempos de la Independencia (1809-1825)”. *Construyendo patrias. Iberoamérica 1810-1824. Una reflexión*. Jiménez Codinach, Guadalupe (coord.). México: Fomento Cultural Banamex, 2010, tomo II, pp. 599-653.
 - IVELIC, Milan y GALAZ, Gaspar. *La pintura en Chile desde la Colonia hasta 1981*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2011.
 - LAGO, Tomás. *Precursores de la pintura chilena. El Museo de Bellas Artes 1880-1930*. Santiago de Chile: Departamento de Extensión Cultural y Artística, Universidad de Chile, 1930.
 - LEIVA QUIJADA, Gonzalo. *Pinturas con Historia*. Santiago de Chile: Seguros Cruz del Sur, Museo Histórico Nacional, 1998.
 - LIRA, Pedro. *Diccionario biográfico de pintores*. Santiago de Chile: Litografía Esmeralda, 1902.
 - MAJLUF, Natalia (ed.) *José Gil de Castro. Pintor de libertadores*. Lima: Asociación Museo de Arte de Lima, 2014.
 - MARIATEGUI OLIVA, Ricardo. *José Gil de Castro*. Lima: Litog. La Confianza, 1981.
 - MÁRQUEZ DE LA PLATA ECHENIQUE, Fernando. *Arqueología del Antiguo Reino de Chile*. Santiago de Chile: Editorial Mayte, 2009.
 - MARTÍNEZ, Juan Manuel. “El retrato del Coronel Judas Tadeo de los Reyes y Borda. La imagen del absolutismo ilustrado en el ocaso del imperio español en Chile”. *Arte americano: contextos y formas de ver*, Editado por Juan Manuel Martínez. Santiago de Chile: RIL editores, 2006, pp. 117-123.

- MITCHELL, W. J. Thomas. *Teoría de la imagen. Ensayos de representación verbal y visual*. Madrid: Ediciones Akal, 2009.
- MOLANO, Olga. “Identidad Cultural un concepto que evoluciona”. En: *Revista Opera*, n. 7 (Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 2007), pp. 69-84.
- MUÑOZ, Juan Guillermo. “Mujeres y vida privada en el Chile colonial”. *Historia de la vida privadas en Chile. El Chile tradicional. De la conquista a 1840*, editado por Rafael Sagredo y Cristián Gazmuri. Santiago de Chile: Penguin Random House Grupo Editorial, 2015, pp. 95-123.
- ORREGO VICUÑA, Eugenio. *Iconografía de O’Higgins*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, 1937.
- PEREIRA LARRAÍN, Teresa. *Afectos e Intimidades. El mundo familiar en los siglos XVII, XVIII y XIX*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile, 2007.
- PEREIRA SALAS, Eugenio. *Historia del Arte en el Reino de Chile*. Santiago de Chile: Universidad de Chile, 1965.
- PEREIRA SALAS, Eugenio. “Bosquejo panorámico de la pintura colonial”. En: *Revista Atenea*, s/n (Concepción: Universidad de Concepción, 1976), pp. 23-38.
- RAMÍREZ RIVERA, Hugo Rodolfo. *Las pinturas murales de San Francisco*. Santiago de Chile: Publicaciones del Archivo Franciscano, 1990.
- REVILLA, Federico. *Diccionario de iconografía y simbología*. Madrid: Cátedra, 1999.
- ROJAS ABRIGO, Alicia. *Historia de la Pintura en Chile*. Santiago de Chile: Banco Español Chile, 1981.
- ROMERA, Antonio. *Historia de la pintura chilena*. Santiago de Chile: Editorial del Pacífico, 1951.

- ROMERA, Antonio. “De José Gil de Castro ‘el mulato’ a Alberto Valenzuela Llanos (1841-1925)”. En: *Revista Atenea*, s/n (Concepción: Universidad de Concepción, 1976), pp. 39-75.
- SAGREDO, Rafael y GAZMURI, Cristián. *Historia de la vida privada en Chile. El Chile tradicional. De la conquista a 1840*. Santiago de Chile: Penguin Random House Grupo Editorial, 2015.
- SALVATIERRA, Luis y SINN, Patricia. *La necesidad de José Gil de Castro. Un acercamiento a su estilo pictórico*. Santiago de Chile: Ediciones Altazor, 2008.
- SOLANICH SOTOMAYOR, Enrique. *Precursores de la pintura chilena*. Santiago de Chile: Departamento de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, 1978.
- SOLER, Luisa Consuelo. “Construcción-deconstrucción de las sexualidades e identidades de género”. *História é Outras Eróticas*. Martha Santos, Marcos Menezes, Robson Pereira (organizadores). Curitiba: Editora Appris Ltda, 2019, pp. 47-68.
- VENERO, Diana (ed.) *Perfiles revelados. Historias de mujeres en Chile. Siglos XVIII-XX*. Santiago de Chile: Editorial USACH, 1977.
- VILA SILVA, Waldo. “Monvoisin y su escuela”. *Monvoisin*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1954, pp. 25-37.