

DOSSIER LOS RETRATOS DE GIL DE CASTRO EN LA ARGENTINA*

Laura Malosetti Costa
CONICET - UNSAM
Buenos Aires, Argentina
malosetticosta@gmail.com

RESUMEN

El pintor peruano José Gil de Castro (1785-1837) activo en Chile en los años de las guerras de independencia, fue el más prolífico y significativo pintor del período en la región: autor de los primeros retratos de los Libertadores y todos los oficiales del ejército de los Andes, fue constructor de una cultura visual en el período revolucionario. Aun cuando el Museo Histórico Nacional de la Argentina conserva el más grande conjunto de sus retratos, la historiografía artística nacional prácticamente lo ha ignorado. Este texto retoma algunos aspectos del análisis de la fortuna crítica de la obra de este artista elaborado para su reciente catálogo razonado.

Palabras Claves: José Gil de Castro; Pintura; Museo Histórico Nacional de la Argentina; Historiografía Artística.

ABSTRACT

The Peruvian painter José Gil de Castro (1785-1841), active in Chile in the years of the wars of independence, was the most prolific and significant painter of the period: author of the first portraits of the Libertadores and all the officers of the Ejército de los Andes, he contributed to create a visual culture of the revolutionary period. Although the National Historical Museum of Argentina preserves the greatest set of his portraits, national historiography has practically ignored him. This text reproduces some aspects of the analysis of the fortune critique of the work of this artist whose catalogue raisonnee has been recently published.

Key words: José Gil de Castro; Painting; National Historical Museum of Argentina; Artistic Historiography.

Las pinturas de José Gil de Castro constituyen un panteón de héroes de la independencia sudamericana compartidos por varias de las formaciones nacionales que resultaron de aquellas guerras. El estudio de su

*Este texto retoma algunas partes del artículo "Fronteras nacionales y fortuna crítica de José Gil de Castro" en: Majluf, 2014: 64-95.

fortuna crítica abre la posibilidad de abordar cuestiones aún poco exploradas referidas al papel que jugaron las imágenes en la construcción y transmisión de ideas y sentimientos respecto de las naciones y sus héroes en América latina, a la vez que nos coloca frente a una serie fascinante de problemas o *desconexiones* entre estilo y política, arte y documento, en relación con la imagen de los héroes.

En el año 2008 se puso en marcha un proyecto colectivo de investigación para el estudio y catalogación de las obras de José Gil de Castro dispersas en varias naciones sudamericanas con el objetivo final de resignificar su obra en el contexto de la cultura visual del proceso emancipador y llevar adelante una exposición itinerante. La exposición *José Gil de Castro pintor de Libertadores* se exhibió en el Museo de Arte de Lima en 2014-2015 y poco después ese mismo año en el Museo Nacional de Bellas Artes de Chile, pero no fue programada en la Argentina. Al año siguiente se exhibieron en el Centro Cultural Kirchner de Buenos Aires los retratos de Gil pertenecientes a la colección del Museo Histórico Nacional de Buenos Aires (MHN), luego de haber sido restauradas en el IIPC-TAREA de la UNSAM¹.

Las obras de este artista emblemático del periodo de las guerras de independencia, sin duda el más importante y prolífico en esos años, se hallan dispersas en numerosos museos y colecciones privadas, en América latina y fuera de ella. Pero es el Museo Histórico Nacional de Buenos Aires el que tiene la colección más numerosa. Los primeros retratos de José de San Martín y toda la plana mayor del ejército de los Andes se encuentran allí. Aun así, y ya desde los primeros relatos historiográficos, Gil de Castro no fue considerado *artista argentino* y esa extraordinaria serie de retratos ha sido apenas atendida.

¹El proyecto de investigación (2008-2011) contó con financiación de la Fundación J. Paul Getty La dirección general estuvo en manos de Natalia Majluf, Directora del Museo de Arte de Lima y el equipo de investigadores estuvo integrado por Roberto Amigo (UBA), Luis Eduardo Wuffarden (Lima, Perú) y Laura Malosetti Costa (CONICET – UNSAM). La coordinación de la investigación técnica y de conservación estuvo a cargo de Néstor Barrio, (Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural – TAREA, UNSAM). El equipo de TAREA dirigió y llevó adelante los estudios técnicos realizados en Lima y Santiago de Chile, donde formó parte del proyecto el Centro Nacional de Conservación y Restauo, así como el curador del Museo Histórico Nacional, Juan Manuel Martínez. Los resultados de esos estudios técnicos en los que participaron científicos, restauradores e historiadores, han sido publicados por el Museo de Arte de Lima en 2012. El catálogo razonado se publicó en Lima en 2014.

Una mirada al lugar relativo que fue ocupando la figura de José Gil de Castro en la construcción de historiografías artísticas nacionales, a partir de las últimas décadas del siglo XIX, ilumina también otro rango de problemas: por un lado cuestiones de raza y clase social en relación con la biografía del pintor, pero sobre todo la discusión de su estilo a partir del afán modernista que signó los primeros relatos (en los que casi sin excepciones fue ignorado o radicalmente desvalorizado) y los cambios de paradigma que fueron variando su valoración crítica a lo largo del siglo XX.

Pese a haber sido peruano de nacimiento, Gil de Castro llegó a ser el *precursor* de la pintura chilena. Este pintor mulato, hijo de esclavos libertos, se había formado en Lima y trabajó allí toda su vida, salvo los casi diez años de actividad en Santiago. Pero esos años en Chile fueron decisivos, en tanto Gil comenzó a pintar allí (en una ciudad en la que no había artistas de gran mérito) retratos de Fernando VII, de funcionarios virreinales y miembros de la alta sociedad santiaguina, deseosos de demostrar su fidelidad al rey de España y sus títulos de nobleza adquiridos. Luego del triunfo de las tropas patriotas en Chacabuco en 1817, Gil de Castro fue el retratista del ejército libertador: José de San Martín, Bernardo O'Higgins y toda la plana mayor del Ejército de los Andes, de modo que no sólo realizó más de cien cuadros en esos años, sino que fue el primer retratista de la gesta libertadora del Cono Sur.

En Lima, luego de haber sido el *Primer Retratista de la República* y encabezado la lista de *pintores de primera clase* en la matrícula de patentes de Lima desde 1830 hasta su muerte en 1837, Gil de Castro pasó rápidamente al olvido: la ciudad que fue el principal enclave español en la América del sur tenía una larga tradición de pintura de alta calidad e importantes talleres en los cuales, sobre el fin del período colonial, habían comenzado a eclipsarse las grandes figuras peninsulares para dejar lugar a artistas nativos, negros libertos o pardos libres (como José Gil) que encontraron en esa actividad una vía de ascenso social². Nuestro artista fue poco valorado en la historia del arte peruano durante mucho tiempo, hasta bastante después de la reivindicación chilena del *mulato Gil* a partir del trabajo monográfico de Luis Álvarez Urquieta publicado en 1934. En otras naciones latinoamericanas donde se encuentran algunas de sus obras más importantes: la Argentina, Bolivia y Venezuela, Gil de Castro es aún prácticamente ignorado.

El Museo Histórico Nacional de la Argentina conserva un conjunto de 26 retratos pintados por José Gil de Castro, que pasaron del ámbito privado (en su gran mayoría, de las familias de los retratados) a su exhibición y

²Wuffarden, 2001: 457-458.

difusión en el espacio público sobre el fin del siglo XIX. En el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires se conserva un solo retrato civil, donado en fecha tardía, y que nunca fue expuesto al público³. Dos retratos de José de San Martín se encuentran, respectivamente, en el Museo Histórico Cornelio de Saavedra (desde 1982, adquirido en Londres en 1940 por Tomás Le Breton) y en el del Regimiento de Granaderos a Caballo (donado en 1968).

En Bolivia y Venezuela se conservan y veneran como piezas fundamentales de la iconografía de ambas naciones, los dos retratos de cuerpo entero de Simón Bolívar pintados por Gil de Castro en 1825, célebres desde el momento de su ejecución por haber sido enviado uno de ellos a Londres por el Libertador para su multiplicación en grabado, junto con una carta (reproducida en el marco de la tela que se encuentra en Sucre, Bolivia) en la que sostenía que ese era el retrato que más le satisfacía por haber obtenido el pintor *la más grande exactitud y semejanza*⁴.

En Chile, donde Gil de Castro vivió entre 1814 y 1822, y donde pintó el conjunto más significativo de su producción, existen aproximadamente 80 obras, buena parte de las cuales están en colecciones privadas o dispersas en distintas instituciones, conventos y museos del interior del país. El Museo Histórico Nacional tiene 17 pinturas de Gil de Castro, de las cuales 15 se exhiben en forma permanente⁵, y el Museo Nacional de Bellas Artes tiene tres, además de dos en préstamo (una del MHN y la otra del Banco Central de Chile). Al menos tres de ellas se exhiben como parte de la colección permanente y constituyen piezas importantes de su patrimonio: el retrato sobre madera de Bernardo O'Higgins, el del Canónigo Verdugo y el de Ramón Martínez de Luco y Caldera y su hijo. Este último, sobre todo, ha merecido extraordinaria atención en los últimos años, a partir de la exposición retrospectiva en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago en 1994⁶.

En el Perú se conservan más de treinta y cinco retratos, casi todos ellos del último período de la producción del artista, doce de ellos en el Museo de Arte, Antropología e Historia del Perú, también llamado Museo de la Magdalena Vieja, fundado en 1822 (entre ellos un retrato de Fernando VII de 1815, en depósito en el Museo de la Nación). De esa importante

³Se trata del retrato del retrato de José Jerónimo Rodríguez y Núñez, 1826. Óleo / lienzo, 109,5 x 86. Donación Eduardo Rodríguez Lubary 1942.

⁴Boulton, 1956.

⁵Cfr. Martínez, 2009.

⁶La muestra se llamó *Reactivando la Memoria. José Gil de Castro en Chile (1785-1841)*.

colección, el primer retrato comentado y reivindicado por su valor fue el de Simón Bolívar pero el primero en entrar, sobre el fin del siglo XX, en el canon del arte latinoamericano fue el del patriota José Olaya. Dos retratos de los marqueses de Torre Tagle se encuentran en el Palacio de Torre Tagle; en el Museo de Arte de Lima está el retrato de Mariano Alejo Álvarez y su hijo, y un retrato de busto de Simón Bolívar adquirido en 2006; otras obras se hallan en distintas colecciones privadas.

GIL DE CASTRO EN EL MUSEO HISTÓRICO NACIONAL DE ARGENTINA

Aun cuando no hay evidencia de que José Gil de Castro haya estado nunca en Buenos Aires, el Museo Histórico Nacional de la capital argentina es el que conserva mayor número de obras suyas. Así y todo, no sólo no ingresó el pintor en los relatos del arte argentino sino que tampoco sus retratos llegaron a ser la imagen canónica de los héroes nacionales. La gran mayoría de las pinturas en Argentina son retratos de generales y altos oficiales del Ejército de los Andes, retratados en Santiago de Chile o en Lima, y donados casi todos ellos por sus descendientes en los primeros años de existencia del museo (siete fueron donados en 1890, el mismo año de su inauguración con carácter municipal, tres al año siguiente, y buena parte de los demás antes del fin de siglo⁷).

En estrecha relación con la importancia simbólica de aquellos retratos y reliquias, el MHN fue concebido como *santuario laico* de la nación⁸. Esas donaciones señalan un momento bisagra en que la mayor parte de aquellas reliquias pasaron del ámbito privado a uno público⁹. El MHN fue ante todo,

⁷ No todos los retratos estaban en manos de las familias: un retrato de San Martín fue donado por el Gral. Julio A. Roca en 1890 y el del Marqués de Torre Tagle por el coleccionista José Prudencio de Guerrico en 1897. Sólo dos de todos esos retratos fueron adquiridos por el MHN: uno de ellos es uno de los retratos de San Martín, adquirido en 1911. El otro es el del Coronel Manuel Medina, adquirido en 1895 a Elena Ferreyra. Catálogo del Museo Histórico, 1890 y 1891.

⁸ Como señala José Rilla respecto del caso francés en su prólogo a la traducción de *Les lieux de memoire* de Pierre Nora, *La república (...) Tuvo su religión civil, sus santos y mártires, su panteón, elementos todos de un espectáculo educativo propio de la sociedad de masas*. (Rilla, 2008: 5-9).

⁹ Hubo en los primeros meses de existencia del MHN una intensa correspondencia con el Museo Nacional que dirigía Germán Burmeister, con las autoridades eclesiásticas y con diferentes dependencias de gobierno, pidiendo el traspaso de reliquias y objetos. (Cfr. Libro de Notas I y "Libro de Recepción de Banderas y Objetos" *passim*)

una colección venerable, un relicario, un templo de la patria y, en particular, de su ejército¹⁰.

El MHN funcionó también como promotor de homenajes, repatriaciones de restos, desfiles, apoteosis, suscripciones para erigir monumentos, además de numerosas publicaciones que difundieron imágenes de su patrimonio, a medida que éste se iba incrementando con un aluvión de donaciones¹¹.

La *presencia* de los héroes de la independencia en el museo se haría efectiva en las reliquias *auténticas* que éste atesorara: los uniformes que vistieron en las batallas, las medallas que recibieron, sus armas, sus pertenencias personales, etc. Pero aquel *efecto de presencia* sin duda no sería eficaz si los visitantes no podían ver el rostro de aquellos *grandes hombres*. De ahí la insistencia con que su primer director, Adolfo P. Carranza pidió a las familias *buenos retratos* de sus antepasados ilustres, originales, auténticos¹². En el extenso intercambio de pedidos del director y respuestas de los donantes que figura en los registros del MHN, apenas se menciona el nombre de José Gil de Castro como autor de aquellos retratos solicitados¹³. Su firma se mencionó en esas cartas tan sólo como garantía de autenticidad: se sabía que él había retratado a los oficiales del Ejército Libertador en Chile y esta circunstancia los volvía reliquias valiosas de esos héroes. Ningún comentario hubo respecto a su valor artístico, ni siquiera a la habilidad del pintor para lograr el *parecido*. Pero este fue el criterio general de valoración de todas las pinturas que llegaban al MHN. Carranza pedía *retratos* y las familias enviaban los que tenían, junto con los uniformes, las espadas, las medallas, etc.

En 1894, cuando el MHN se mudó por segunda vez, al predio del Jardín Botánico, en Santa Fe 3951, se imprimió un nuevo catálogo, que daba cuenta de un incremento notable de la colección: se exponían 886 objetos de la más diversa índole, entre los que predominaban uniformes, medallas, espadas y condecoraciones. Tal vez por razones de espacio, el orden de las salas no fue cronológico. En la novena (dedicada a San Martín y la guerra de la independencia) estaban casi todos los retratos de Gil de Castro que poseía el museo: tampoco se consignaba el nombre del artista pero sí el de los donantes. Sin duda esto funcionó como estímulo para

¹⁰ Quesada (1897: 22) observaba que: *La faz civil de nuestra historia durante el período de la guerra de independencia, es más pobre en el museo que la faz militar.*

¹¹ Malosetti Costa, 2010: 71-88.

¹² Carranza, 1892-1895.

¹³ Cfr. No sólo el Libro de Notas sino también el Libro de Registro, Libro de Documentos de Donaciones, el Libro de Debe y Haber, Libro de Actas de Recepción de Banderas y Objetos, Libro de Recibo de Depósito.

nuevas donaciones. Pero el dato interesaba no sólo por esa razón: es posible imaginar que funcionó también, en muchos casos, como una prueba de *autenticidad* para el público: un retrato atesorado en el seno de las familias, que abandonaba el amor del hogar gracias al patriotismo de hijos y nietos, redoblaba su aura. Estaban allí el de San Martín donado por Julio A. Roca, el de Aguirre, el de Rufino Guido, Olazábal, Gregorio Las Heras, Patricio Rojas¹⁴.

Los cuadros pintados al óleo o a la acuarela, tanto como los daguerrotipos y fotografías fueron, desde su ingreso al MHN, *objetos*, reliquias o vestigios de los personajes retratados. Por su carácter figurativo, *hablaban* por sí solos: con su presencia hacían visibles los rasgos de los héroes. Y la cada vez mayor presencia de daguerrotipos nos hace pensar que hubo una preferencia por éstos, cuando los había, para documentar la apariencia *verdadera* de los próceres aun cuando los representara en la ancianidad.

Pero más allá de la exhibición en sus salas, es probable que hayan sido otros aspectos de la actividad del MHN los que más contribuyeron a difundir los retratos de los próceres. La reproducción de esos retratos en láminas sueltas, la publicación de folletos y libros ilustrados, el asesoramiento a directores de escuela, museos provinciales, escultores y pintores que realizaron copias, etc. ubica a Adolfo P. Carranza y a los sucesivos directores del MHN como verdaderos árbitros de la valoración y circulación de las imágenes de su patrimonio como iconografía histórica. En un primer momento, y hasta que no ingresaron a su acervo retratos considerados *mejores*, los óleos de Gil de Castro tuvieron amplia difusión. Pero hacia el fin de siglo, a partir del ingreso de las obras del dormitorio de San Martín en 1899, éstos cayeron prácticamente en el olvido, con pocas excepciones hasta la década de 1930.

Las políticas del MHN en cuanto a la selección y el privilegio de determinados retratos e imágenes de los héroes en diferentes momentos de su trayectoria, resultan decisivas en cuanto sus efectos se multiplicaron cada vez que el director del MHN fue consultado para asesorar en materia de numismática, erección de monumentos o reproducción de imágenes de los héroes en manuales escolares y revistas. Las publicaciones del MHN, por otra parte, funcionaron como una suerte de *filtro* estableciendo una escala de valores en términos iconográficos y también estéticos, aunque esto último rara vez fue manifestado en forma explícita.

¹⁴Cabe mencionar que hubo en esa sala también numerosos retratos al daguerrotipo, entre ellos el de Tomás Guido (que también había sido retratado por Gil de Castro). Los retratos de Bolívar y Alvarez Thomas figuraron en la sala 10.

Muy poco después de la donación del importante retrato de San Martín por Gil de Castro hecha por Julio A. Roca, el museo lo popularizó en versión litográfica, tal vez en ocasión de la *apoteosis* organizada al General San Martín para el 9 de julio de 1890 en el teatro de la Ópera)¹⁵ Durante sus primeros años, los primeros retratos de José de San Martín reproducidos por miles por el MHN fueron obras de José Gil de Castro.

Esto, sin embargo, pronto cambiaría, y en ello no podemos ignorar el influjo de Ernesto Quesada, quien según González Garaño¹⁶ fue *íntimo amigo* de Carranza¹⁷. Quesada aparece como el intelectual que funcionó como nexo entre el museo nacional y un *mainstream* mundial en la materia, y es probable que su rol respecto del museo haya sido también de consejero y consultor de muchas decisiones tomadas en los primeros años de su existencia.

En 1899 ingresó al MHN la imagen de San Martín que desplazaría a la de Gil de Castro en todas las publicaciones del MHN salvo en algunos casos excepcionales: se trata del retrato de llamado *de la bandera* atribuido a una profesora de dibujo (sin nombre) de la hija del prócer, pintado en Bruselas en los primeros años de su ostracismo y que fue la fuente iconográfica de los monumentos de Joseph Daumas levantados a San Martín en Santiago de Chile y en Buenos Aires en 1862¹⁸. Ese retrato

¹⁵ Este retrato es el mejor de la serie, en cuanto al cariño con que está estudiada la fisonomía, y viene así a constituir el más notable documento iconográfico sobre el gran capitán argentino. Ha tenido, pues, razón el museo al popularizar esa joya por la reproducción litográfica, distribuida profusamente al público. Quesada, 1897: 18. Para los festejos del 9 de julio de 1890, pocos días antes del estallido de la revolución del parque, fue organizada el Consejo Nacional de Educación y el Club del Progreso, una grandiosa apoteosis del general San Martín, que tendría lugar en el teatro de la Ópera luego del *Te Deum* y el desfile militar. (Bertoni, 2001: 110-111)

¹⁶ González Garaño, 1944: 37.

¹⁷ Más allá del dato anecdótico, Ernesto Quesada apoyó con su reflexión crítica todos los primeros años del MHN. Publicó primero en la prensa como folletines, luego en pequeñas y cuidadas ediciones, varios ensayos sobre el MHN en ocasiones importantes: el primero, *El Museo Histórico Nacional* y su importancia patriótica en 1897, con motivo de la inauguración del nuevo local en el Parque Lezama. El segundo; *Las reliquias de San Martín* (de 1899, reeditado en 1900 y 1901) con motivo de la donación de Josefa Balcarce de todas las reliquias y muebles del prócer. El tercero, en 1915, dedicado a Adolfo P. Carranza en su homenaje, cuando se reabrieron las puertas del MHN luego de su muerte en 1914.

¹⁸ El retrato de Bruselas remite claramente al *Napoleón en la batalla de Arcole* de Jean Baptiste Gros, y parece seguir el modelo de la miniatura de Madou reproducida por Miller en sus *Memorias*. (Amigo, 1999)

ingresó al MHN como parte del dormitorio del general retirado en su casa de Boulogne Sur Mer¹⁹.

Su ubicación en el dormitorio de San Martín daba a ese cuadro un carácter especial: el propio general lo había privilegiado respecto de todos los demás retratos suyos, al ser el único que conservaba en su dormitorio. Pero fue Ernesto Quesada, una vez más, quien escribió un largo texto en ocasión de esta donación que vale la pena analizar. Entre el 15 y el 23 de octubre de 1899 publicó una serie de artículos en el diario *La Nación*, que publicó ese mismo año como folleto in 8º de 79 páginas titulado: *Las reliquias de San Martín – Estudio de las colecciones del Museo Histórico Nacional*, texto que corrigió y aumentó en 1900 y 1901.

No habían sido Quesada ni Carranza los primeros en valorar aquél retrato por sobre los de Gil²⁰, aunque su ingreso al MHN, su ubicación destacada en el dormitorio y el privilegio de que gozó de ahí en más en las publicaciones del museo, lo ubicaron, decididamente, en primer lugar en la construcción de la imagen del héroe.

Lo cierto es que el retrato *de la bandera* se ajustaba mucho mejor a una estética *moderna*, envuelto a la manera de un romántico Napoleón en la bandera argentina, mirando hacia un punto alto, como si reflexionara acerca de un mejor destino para su patria, el retrato *de la maestra de Merceditas* se acercaba más a los cánones del final del siglo XIX que la figura un poco envarada, frontal y ornamentada, con un fuerte aire tardocolonial, de Gil de Castro. Además de ser también *auténtico* (se decía que San Martín había posado para esa maestra anónima), el retrato *de la bandera* había sido atesorado por él en tanto que se había desprendido de todos los de Gil. La primera autoridad invocada en términos de preferencias estéticas, entonces, fue el mismo San Martín.

EL VALOR ARTÍSTICO DE LOS RETRATOS: JOSÉ GIL DE CASTRO Y LA HISTORIA DEL ARTE ARGENTINO

Como ha quedado consignado, la gran mayoría de los retratos de Gil de Castro que ingresaron al MHN fueron donados por familiares y descendientes de los héroes retratados. Una de las excepciones es el

¹⁹ Carta fechada el 30 de mayo de 1899. MHN, Libro de Donaciones, 1898, f. 241.

²⁰ En la primera edición de su *Historia de San Martín*, de 1887-1888, Bartolomé Mitre reprodujo en las tapas de los tres tomos la silueta del monumento y éste ocupó la portadilla del primero. En el prólogo explicó su preferencia por el retrato de Bruselas: *Este retrato es el que San Martín prefería, y ha sido conservado en su familia. Distínguese por llevar en la mano una bandera celeste y blanca, cuyos pliegues forman el fondo del cuadro.*

retrato del Mariscal José Bernardo de Tagle y Portocarrero, Marqués de Torre Tagle y de Trujillo, primer presidente del Perú independiente en 1823. Este importante retrato fue donado al MHN en 1897 por el amateur y coleccionista de arte, José Prudencio de Guerrico, quien en su carta de donación declaraba haberlo recibido de su padre Manuel José de Guerrico y que:

*Considerando que este retrato está más en su lugar en el Museo Histórico Nacional que en mi colección de cuadros y obras de arte, me es satisfactorio corresponder al deseo que Ud. Me manifiesta (...)*²¹.

Es este un caso interesante pues Manuel José de Guerrico, además de ser un coleccionista de arte refinado y con un perfil moderno, como ha mostrado María Isabel Baldasarre²², fue amigo y vecino de San Martín en París, y según numerosos testimonios, era quien introducía a los argentinos que deseaban visitarlo a su presencia. La tradición familiar señala que ambos compraron casi toda la obra de Jenaro Pérez de Villamil en París, y que ambos hablaron a menudo de cosas de arte²³. La familia Guerrico donó varios objetos y reliquias de San Martín al MHN y buena parte de su colección de cuadros, esculturas y objetos de arte, al MNBA²⁴.

En la decisión de Guerrico de donar el cuadro de Gil de Castro al MHN y no al MNBA aparece con claridad, una vez más, la valoración de sus obras en tanto documentos o vestigios del tiempo de la independencia, desprovistas de todo interés desde el punto de vista artístico.

En la historiografía del arte argentino José Gil de Castro no formó parte de los relatos, ya sea porque no estuvo nunca en la Argentina, ya porque sus cuadros no tuvieron, a juicio de los sucesivos historiadores, el

²¹Carta reproducida Legajo F 1167, Museo Histórico Nacional.

²²Baldasarre, 2006: 145-161.

²³Oliveira César, 1988.

²⁴En la correspondencia intercambiada entre San Martín y su yerno, Mariano Balcarce, dándole indicaciones de los objetos y pertenencias suyas que debía remitirle a París, hay un inventario levantado por el mismo San Martín de los objetos que había conservado en el *cajón de armas de Mendoza* en donde figura el retrato de Torre Tagle. El inventario fue enviado a Balcarce. O sea que el 7 de agosto de 1833, cuando Balcarce confirma que todo lo que San Martín había enumerado se hallaba en el *cajón de armas de Mendoza* el cuadro ya se encontraba entre las pertenencias de San Martín que su yerno le llevaría poco después desde Buenos Aires. Cfr. *Inventario del cajón de armas de Mendoza*, en Museo Histórico Nacional, 1911: 343-344.

valor artístico suficiente como para merecer ser considerados como parte del patrimonio nacional.

José María Lozano Moujan dedicó los párrafos finales de su libro publicado en 1922 *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura*, a deplorar la escasa formación del *gusto* del público de arte en Buenos Aires, aun cuando veía cierto avance desde 1910. Sobre todo criticaba las pinturas históricas y los monumentos que seguían levantándose en la ciudad. Ese párrafo llevaba una extensa nota a pie en la cual Lozano Mouján deploraba toda la iconografía de San Martín, pero sobre todo, las obras de Gil de Castro:

*No conozco la razón por la cual, aceptamos la representación de nuestros personajes históricos, afeminados, tal como ocurre con San Martín, Belgrano, Moreno, Pueyrredón, etc. (...) Los malos retratos hechos por Gil en el Perú, no deben servir de base, pues todos los personajes que pintó este aficionado, son idénticos entre sí: el Bouchard, el Lemos, etc. del Museo Histórico. Todos ellos pueden perfectamente ser San Martín*²⁵.

Con esta lapidaria nota a pie terminaba el libro que, si bien no es el primer relato historiográfico del arte argentino, fue el primer libro publicado en Buenos Aires con una pretensión abarcadora de su trayectoria.

El primer relato sobre el arte en la Argentina lo publicó Eduardo Schiaffino en 1883 en *El Diario*, luego transformado, ampliado y publicado nuevamente en 1896, 1909 y 1910²⁶. En ninguno de esos textos hizo la más mínima mención a Gil de Castro. En la primera sección de su texto de 1910 (*Evolución del gusto artístico en Buenos Aires*) publicado en el diario *la Nación*, hizo incluso una breve mención al arte en Chile, citando el *Tesoro de Bellas Artes* publicado en 1872 por José Bernardo Suárez para afirmar que en Santiago, al igual que en Buenos Aires, durante el coloniaje todo había sido *atraso* en pintura y escultura salvo por algunos padres de la Compañía de Jesús²⁷.

Schiaffino no incluyó a Gil de Castro en su historia del arte en la Argentina, sin duda por el hecho de que nunca había estado en el país. Pero comenzaba su libro haciendo un breve estado de la cuestión de la historiografía del arte en América (desde los Estados Unidos hasta Chile, Colombia, Ecuador, Perú, Brasil, etc.) y ubicó a Gil en el apartado dedicado a Perú:

²⁵Lozano Mouján, 1922: 219

²⁶Cfr. Schiaffino, 1910: 191. Malosetti Costa, 2001: 176-182.

²⁷Schiaffino, 1982: 18. El libro citado por él es: Suárez, 1872.

Alrededor de 1815, en plena lucha por la independencia, florecía en Lima el pintor retratista Don José Gil. A él se deben los pseudo retratos de los libertadores San Martín y Bolívar, y los de otros jefes. Choca en esos ensayos, más que un aire de familia, un parecido común caricatural, que sólo revela amaneramiento. Con Gil termina el arte colonial peruano. Por una parte, el oscuro y trabajado reinado de Fernando VII, y por la otra la honda perturbación producida por las guerras de la Independencia americana, trajeron la decadencia, acabaron por suprimir toda veleidad artística. De manera que allá por 1845, cuando el pintor francés Raymond Monvoisin va de Chile al Perú, puede repetir en su diario de viaje lo que acaba de decir de Chile: "llevé el gusto por el arte de que no tenían la menor idea." Aunque, en honor a la verdad cupiera una variante: Llevé el gusto por el arte, de que se había perdido memoria²⁸.

El relato de Schiaffino – construido en forma lineal y evolutiva (desde el *limbo* hasta la modernidad de su tiempo) ubicaba – siguiendo el modelo explicativo de Hipólito Taine - momentos de apogeo y decadencia antes del surgimiento de un nuevo estilo. Su libro, publicado algo tardíamente, luego de más de veinte años de su alejamiento forzado de la dirección del MNBA, conservaba intacto el espíritu positivista que había organizado sus relatos a fines del siglo XIX. Gil de Castro señalaba, precisamente, el punto más bajo de la decadencia del arte colonial, justo antes de que la llegada de pintores europeos (más precisamente franceses) introdujeran las nuevas tendencias del arte en el siglo XIX en América.

Alejo González Garaño²⁹, en su *Iconografía Argentina*, ni siquiera lo mencionó, aun cuando había sido Director del Museo Histórico Nacional, donde se conservaban tantos retratos suyos, entre 1939 y 1942. Mencionaba solamente a Pablo Núñez de Ibarra, y los grabados de Theodore Gericault hechos por encargo de Ambrosio Cramer (Chacabuco y Maipú y retratos de San Martín y Belgrano). Sin duda, González Garaño privilegió en su concepto de *iconografía argentina* la imagen costumbrista, el paisaje rural y las vistas urbanas. Esto ya quedaba claro en su gestión en el MHN, donde dedicó especial dedicación a este tipo de imágenes³⁰.

²⁸Schiaffino, 1933:22

²⁹González Garaño, 1943.

³⁰Cfr. La descripción de la *galería de láminas* descrita por Antonio Apraiz como culminación de la descripción de las salas diseñadas por González Garaño durante su gestión en el MHN. González Garaño y Apraiz, 1944: 107-111.

Tampoco lo menciona José León Pagano en su monumental *El Arte de los argentinos*³¹, en tres tomos, que comenzó a publicar en 1936. Sólo una excepción hemos encontrado: la exposición de arte argentino curada por Julio E. Payró y realizada en la National Gallery de Washington en 1956 comenzaba con dos pinturas de Gil de Castro: los retratos de San Martín y de Gregorio de Las Heras. Aun cuando - hasta donde sabemos – Payró no escribió sobre la obra de Gil de Castro, resulta significativa su decisión de ubicar esas obras en el comienzo de su guión curatorial. El breve texto con el que se introduce la figura de Gil de Castro nos da una pauta del criterio que guió su decisión, teñida de una mirada modernista y renovadora. Luego de unas breves líneas biográficas, el párrafo terminaba diciendo que: *Después de 1832 nada se sabe de este pintor naive que representó a los principales héroes de la Independencia Latinoamericana con gusto, perspicacia y humor*³².

En la Argentina, ningún historiador del arte volvió a referirse a Gil de Castro, luego de los párrafos citados de Schiaffino y Lozano Mouján, salvo Adolfo Luis Ribera, quien lo hizo brevemente en su libro *El retrato en Buenos Aires (1580-1870)* publicado en 1982. La serie de retratos de héroes de la Independencia de Gil de Castro le inspiraron apenas un párrafo muy breve, en el que terminaba afirmando que *como es sabido, nunca estuvo en Buenos Aires*, para pasar a estudiar con detenimiento los grabados del correntino Pablo Núñez de Ibarra, cuyo retrato de San Martín tuvo por principal mérito – a su criterio -servir de modelo al que se encargara a Gericault:

*De los retratos de la época, los que más aspecto de efigies estereotipadas tienen, como para servir a los fines oficiales, ya por la postura y empaque de los retratados, ya por el tratamiento formal del cuadro, son los que muestran a los militares de las guerras de la Independencia pintados por el peruano José Gil de Castro (1790-1830), que, como es sabido, nunca estuvo en Buenos Aires*³³.

La frase final, más allá de intervenir en la polémica sobre su supuesto viaje a la Argentina, aparece como justificación para no ocuparse de unas obras que, a todas luces, no le interesaron.

Se plantea entonces, en la historiografía del arte argentino, una doble vía de desvalorización de la obra de Gil de Castro: por un lado, es evidente

³¹ Pagano, 1937.

³² Payró, 1956: 5. La traducción es nuestra.

³³ Ribera, 1982: 58.

que el hecho de que no era argentino ni residió nunca en este país lo dejaba fuera de los relatos del arte nacional. Pero por otro lado hubo, ciertamente, un problema estilístico: sus retratos no obedecían al gusto de quienes escribieron esos relatos historiográficos en nuestro país. No sólo Gil de Castro no era argentino sino que tampoco era europeo. Formado en uno de los centros más refinados de la pintura colonial de América del sur, sus obras conservan mucho de las fórmulas con las que se crearon tanto retratos de virreyes y funcionarios coloniales como íconos de devoción religiosa. Y su estilo, obviamente, no satisfizo a quienes fijaron la iconografía de los héroes de la independencia argentina desde el siglo XIX.

Esta constatación de un sostenido desinterés y hasta una franca desvalorización del mulato peruano en la historiografía argentina nos devuelve una pregunta por su renovado interés actual. Nunca tuvo en Buenos Aires una exposición temporaria, al menos hasta 2005, cuando el MHN organizó por primera vez en sus salas una muy modesta exposición homenaje³⁴.

No cabe duda de que la revaloración de la obra de Gil de Castro llega de la mano de un renovado interés historiográfico por la cultura visual en tiempos de la revolución. Pero también es posible pensar que hay en este interés una nueva mirada acerca de su valor estético. La cantera del pasado artístico regional hoy se muestra con un interés renovado no solamente desde el punto de vista científico o historiográfico, sino también como insumo para reapropiaciones, parodias y reinscripciones de aquellas obras por parte del arte contemporáneo. Hoy, como historiadores del arte, podemos ver en esas obras una forma de belleza, una cierta extrañeza previa a la iconografía heroica canónica reproducida hasta el hartazgo en los manuales y publicaciones escolares, que invistió a los héroes revolucionarios de una suerte de majestad solemne. Sería deseable que la reflexión sobre estos retratos de Gil de Castro y la cultura visual del tiempo de la emancipación contribuyera no sólo a revalorizar la labor de ese artista a nivel continental, sino también a tornar más interesantes y problemáticos a aquellos héroes acartonados de los libros de lectura, desnaturalizando sus representaciones y explicitando las funciones y usos de los retratos a lo largo del tiempo.

³⁴ Cresto, 2005.

FUENTES Y CATÁLOGOS DE EXPOSICIONES CITADOS

CARRANZA, Adolfo P. (dir.) (1892-1895). *El "Museo Histórico"*. 4 vols. Buenos Aires: Museo Histórico Nacional, Establecimiento de Impresiones de Guillermo Kraft.

Catálogo del Museo Histórico (1890). Buenos Aires: Imprenta Portuguesa.

Catálogo del Museo Histórico (1891). Buenos Aires: Imprenta Rápida.

Catálogo del Museo Histórico (1894). Buenos Aires: Imprenta Europea.

Catálogo del Museo Histórico Nacional (1951). 2 vols. Buenos Aires: Ministerio de Educación, Museo Histórico Nacional.

CRESTO, Juan José (2005). *Folleto de la exposición de "José Gil de Castro. 'Pintor de tres naciones'"* (folleto de exposición). Buenos Aires: Museo Histórico Nacional.

MITRE, Bartolomé (1887-1888). *Historia de San Martín y de la emancipación sud-americana*. 3 vols. Buenos Aires: Impr. de La Nación.

MUSEO HISTÓRICO NACIONAL. Buenos Aires. Documentos varios.

MUSEO HISTÓRICO NACIONAL (1911). *San Martín – su correspondencia – 1823-1850*. Tercera edición, Buenos Aires.

PAGANO, José León (1937). *El Arte de los argentinos*. (3 tomos). Buenos Aires: Edición del Autor.

Reactivando la Memoria. José Gil de Castro en Chile (1785-1841) (1994). Cat. Exh. Textos de Javier González Echeñique, Patricio Díaz Silva y Patricio Cepeda Acuña. Santiago: Museo Nacional de Bellas Artes.

QUESADA, Ernesto (1899). *Las reliquias de San Martín y su iconografía. Estudio de las colecciones del Museo Histórico Nacional*. Buenos Aires: Imp. de la "Revista nacional".

SCHIAFFINO, Eduardo (1910). "La evolución del gusto artístico en Buenos Aires". En *La Nación*, 25 de mayo, Buenos Aires.

SCHIAFFINO, Eduardo (1933). *La pintura y la escultura en Argentina*. Buenos Aires, edición del autor.

SUÁREZ, José Bernardo (1872). *Tesoro de bellas artes (Plutarco del joven artista)*, Santiago de Chile.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ÁLVAREZ URQUIETA, Luis (1934). *El artista pintor José Gil de Castro*. Santiago: Empresa Periodística El Imparcial.
- AMIGO, Roberto (1999). "Imágenes de la historia y discurso político en el Estado de Buenos Aires (1852-1862)". En Amigo, Roberto y Dosio, Patricia Andrea. *Arte argentino de los siglos XVIII y/o XIX*. Premio Telefónica a la Investigación en Historia de las Artes Plásticas, Menciones especiales, año 1998. Buenos Aires: Telefónica, Fundación para la Investigación del Arte Argentino..
- BALDASARRE, María Isabel (2006). *Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.
- BERTONI, Lilia Ana (2001). *Patriotas, cosmopolitas y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- BOULTON, Alfredo (1956). *Los retratos de Bolívar*. Caracas: (s.e.).
- GONZÁLEZ GARAÑO, Alejo B. (1943). *Iconografía argentina anterior a 1820*. Buenos Aires: Emecé.
- GONZÁLEZ GARAÑO, Alejo B. (1944). *Museo Histórico Nacional. Su creación y desenvolvimiento, 1889-1943*. Descripción de las salas por Antonio Apraiz. Buenos Aires: Imprenta de la Universidad.
- LOZANO MOUJÁN, José María (1922). *Apuntes para la historia de nuestra pintura y escultura*. Buenos Aires: Librería de A. García Santos.
- MAJLUF, Natalia (ed.) (2012). *Más allá de la imagen. Los estudios técnicos en el proyecto José Gil de Castro*. Lima: Museo de Arte de Lima. No ha sido citada, habría que ponerla.
- MAJLUF, Natalia (ed.) (2014). *José Gil de Castro. Pintor de Libertadores*. Lima: Museo de Arte de Lima.
- MALOSETTI COSTA, Laura (2001). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- MALOSETTI COSTA, Laura (2010). "Arte e historia. La formación de las colecciones públicas en Buenos Aires". En Castilla, Américo (comp.) *El Museo en escena. Política y cultura en América Latina*. Buenos Aires: Paidós, Fundación TyPA. pp. 71-88.

- MARTÍNEZ, Juan Manuel (2009). *La pintura como memoria histórica. Obras de la colección del Museo Histórico Nacional*. Santiago de Chile: DIBAM, MHN.
- OLIVEIRA CÉZAR, Lucrecia de (1988). *Coleccionistas argentinos. Los Guerrico*. Buenos Aires: Instituto Bonaerense de numismática y antigüedades.
- PAYRÓ, Julio E. (1956). *A Century and a Half of Painting in Argentina*. Washington D.C.: National Gallery of Art.
- QUESADA, Ernesto (1987). *El Museo Histórico Nacional y su importancia patriótica – con motivo de la inauguración del nuevo local en el Parque Lezama*. Buenos Aires: Kraft.
- RIBERA, Adolfo Luis (1982). *El retrato en Buenos Aires (1580-1870)*. Colección del IV Centenario de Buenos Aires. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- RILLA, José (2008). “Prólogo. Historias en segundo grado. Pierre Nora y los lugares de la memoria”. En Pierre, Nora. *Pierre Nora en Les Lieux de Mémoire*. Montevideo: Trilce.
- SCHIAFFINO, Eduardo (1982). *La evolución del gusto artístico en Buenos Aires*. Recopilado por Godofredo Canale. Buenos Aires: Francisco A. Colombo.
- WUFFARDEN, Luis Eduardo (2001). “Gil de Castro, el pintor de los libertadores”. En O’Phelan, Scarlett (comp.). *La independencia del Perú. De los Borbones a Bolívar*. Lima: Instituto Riva-Agüero.



