

FIDELIDAD, INDIVIDUALIDAD Y MONARQUÍA. NOTAS ACERCA DEL RETRATO VIRREINAL DURANTE LA RECONQUISTA A PARTIR DE LA IMAGEN DE VICENTE EGIDIO GARCÍA HUIDOBRO Y MORANDÉ, III MARQUÉS DE CASA REAL

Mirko Suzarte Škarica*
Universidad Adolfo Ibáñez (Chile)

Durante el siglo XVIII, la aristocracia y la élite gobernante de América utiliza el género del retrato como plataforma propagandística por medio de la cual manifiesta su adhesión a la Corona y al gobierno virreinal. Posteriormente, la proliferación de las ideas ilustradas por el continente genera un proceso de transformación artística, permitiendo que nuevos grupos ocupen este soporte para instalarse como iguales ante el poder español; evolución que se ve interrumpida en Chile por el proceso de reconquista (1814-1817). La obra de Gil de Castro aquí analizada da cuenta de este momento en particular en el que familias y grupos leales al gobierno imperial recuperan aquellos elementos, símbolos y estructuras propias del retrato de ostentación originario, abriéndose un paréntesis histórico en lo que son las formas de representación del poder.

Palabras claves: José Gil de Castro, arte virreinal, retrato de ostentación, representación del poder, restauración monárquica, transformación artística.

FIDELITY, INDIVIDUALITY AND MONARCHY. NOTES ABOUT VICEREGAL PORTRAITURE DURING THE RECONQUEST TAKEN FROM THE IMAGE OF VICENTE EGIDIO GARCÍA HUIDOBRO Y MORANDÉ, 3RD MARQUIS OF CASA REAL

During the 18th century, America's aristocracy and ruling elite uses the portrait genre as a platform of propaganda by which they express their allegiance to the Crown and the viceregal government. Enlightened ideas then spread through the continent, triggering a process of artistic transformation that allows new groups to use portraits as a way to place themselves as equals before the Spanish power, evolution that gets interrupted in Chile by the *Reconquista* (1814-1817). Painter Gil de Castro's work analysed here evidences this particular moment in which families and other groups loyal to the imperial government go back to those elements, symbols and structures that characterised court portraits in its origins, thus opening a historical parenthesis in the ways of the representation of power.

Keywords: José Gil de Castro, viceregal art, court portrait, representation of power, monarchical restoration, artistic transformation.

Artículo Recibido: 28 de Noviembre de 2020

Artículo Aceptado: 12 de Junio de 2021

* E-mail: msuzarteskarica@gmail.com

El poder ha encontrado distintas formas de representación a través de los siglos; desde el ceremonial palatino de los romanos, pasando por los ritos medievales de coronación y homenaje, las grandes entradas principescas y procesiones bajo palio, los códigos heráldicos y la proliferación de órdenes de caballería, cada cual con sus insignias; incluyendo banquetes y festines cargados de fasto y alegorías, así como la representación iconográfica en los más diversos soportes: bustos, estatuas, monedas y retratos. Dicha representación cobra mayor importancia en un contexto monárquico, bajo un sistema político y social en que es imperativa la constante reafirmación de la legitimidad y de la majestad de quien gobierna, haciéndose vital el contacto entre los súbditos, el pueblo entero, y la imagen de aquel en quien reside el poder¹.

El retrato es en este sentido uno de los instrumentos primordiales del poder regio y de quienes se mueven en torno a él, no solo asegurando su memoria en la posteridad, sino también reflejando al poder soberano, y la cercanía entre este y el pueblo, así como la omnipresencia de su persona y de su autoridad. Puede que sea esta última connotación la que se aplique de mejor forma a los sistemas virreinales americanos; lugar al que el soberano no llegó nunca de forma física, surgiendo la necesidad de ingeniar maneras para enfatizar el acto comunicativo de poder entre la corte y la población que habitaba los dominios alejados de la metrópoli, con el objeto de mantener su unidad y promover su identidad. Así, por ejemplo, y como señala la historiadora Pilar Andueza, «los reyes, aunque desde la lejanía, estuvieron presentes en la vida cotidiana del nuevo continente, valiéndose para ello en gran medida de la fiesta pública»². Es por ello que durante los años del poderío hispano es posible encontrar manifestaciones alegóricas del poder en las entradas virreinales –el virrey era la presencia política y simbólica del monarca distante–, en procesiones de estandartes reales al celebrarse efemérides de la Corona y de miembros de la familia real, en honras fúnebres hechas a distancia en memoria de algún difunto monarca, o en las galerías de retratos de virreyes y arzobispos, ubicadas en las ciudades más prominentes del nuevo mundo.

¹ Alejandro Cañeque plantea esta idea en el contexto del poder virreinal, recalcando la relación de la imagen del rey con los súbditos de un inmenso imperio como lo fue el español. Cañeque, Alejandro, *The King's Living Image. The culture and politics of viceregal power in Colonial Mexico*, Routledge, New York, 2004, p. 239.

² Andueza Unanua, Pilar, «La joyería masculina a través de la galería de retratos de virreyes del Museo Nacional de Historia (México)», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXIV, n° 100, 2012, p. 41.

Precisamente, es en América donde el retrato cobrará una especial relevancia, e incluso su valoración será distinta a la que se le dé en Europa³, principalmente a partir del siglo XVIII con el desarrollo del retrato de ostentación que vendrá influenciado por el cambio dinástico de la Corona española y el afrancesamiento cortesano que comenzará a experimentarse incluso en los territorios de ultramar⁴. En América, el retrato tendrá una preeminencia dentro de los soportes de representación del poder, marcado entre otras cosas por los ritos y ceremonias en que serán protagonistas, y por el lujo textil con que serán rodeadas y ensalzadas estas pinturas regias⁵.

México y Perú, como sedes virreinales oficiales, serán centros donde el género retratístico se desarrollará con más fuerza; sin embargo, la distancia no será obstáculo para que en tierras de la gobernación chilena el retrato también experimente un avance, siguiendo de cerca al estilo limense. En todos estos casos los retratados serán miembros de la nobleza, autoridades del gobierno o del clero, e incluso algunos personajes pertenecientes a la aristocracia criolla. Varios de estos ejemplos se conservan hoy en las galerías de retratos virreinales peruanos, cosa que no ocurre en el caso chileno donde el palacio de gobierno de Santiago fue saqueado tras el triunfo independentista en la batalla de Chacabuco, acabando con los retratos de Fernando VII⁶, así como con las imágenes correspondientes a los presidentes de la Real Audiencia⁷.

De allí que la obra que se pretende estudiar aquí tenga una relevancia especial, al ser el retrato de una autoridad del gobierno virreinal en Chile, hecho en 1815 por el artista José Gil de Castro. El *Retrato de Vicente Egidio García Huidobro y Morandé, III Marqués de Casa Real*, presenta a este personaje revestido con los atributos propios del retrato de poder que durante el siglo XVIII se desarrolló en tierras americanas. Esto lo convierte en una muestra artística interesante desde el punto de vista analítico, no solo por las semejanzas directas que pueden trazarse con algunos retratos de virreyes peruanos, novohispanos y neogranadinos⁸, donde la representación del poder alcanzaba su máxima expresión en

³ Se habla de la adquisición de una suerte de «prestigio especial» por la *mimesis* que estos cuadros pretendían, la que habría sido una característica importante en su confección como parte de la renovación de la técnica a la que aspiraban los artistas locales. En Museo Nacional de Bellas Artes, *José Gil de Castro. Pintor de libertadores*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 2015, p. 22.

⁴ Rodríguez Moya, Inmaculada, «El retrato de la élite en Iberoamérica: siglos XVI a XVIII», *Tiempos de América: Revista de historia, cultura y territorio*, n° 8, 2001 (pp. 79-92), p. 79. Esta transformación en el gusto y en las tendencias del arte ha sido trabajada por diversos historiadores, entre esos la citada Pilar Andueza, que califica este momento como un «punto de inflexión radical en la iconografía de reyes, nobles e incluso de la burguesía ennoblecida». En Andueza Unanua, Pilar, *La joyería masculina...*, op. cit., p. 46.

⁵ Inmaculada Rodríguez Moya da cuenta del aparato textil con que los retratos virreinales eran adornados en Nueva España, haciendo uso de baldaquines y de ricos materiales que elevaban la condición de la sala donde estos eran exhibidos. En Rodríguez Moya, Inmaculada, «Lujo textil en la corte novohispana», *Quintana: revista do Departamento de Historia da Arte* [en línea], vol. 14, n° 14, 2015 (pp. 229-245), p. 235. Disponible en: <<http://www.usc.es/revistas/index.php/quintana/article/view/2323/4032>>. Fecha de acceso: 15 de agosto de 2019.

⁶ Majluf, Natalia, «De cómo reemplazar a un rey: retrato, visualidad y poder en la crisis de la independencia (1808-1830)», *Histórica*, vol. 37, n° 1, 2013 (pp. 73-108), p. 81. Disponible en: <<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/historica/article/view/7642>>. Fecha de acceso: 18 de agosto de 2019.

⁷ Rodríguez Moya, op. cit., p. 84.

⁸ El trabajo de Juan Chiva Beltrán y Víctor Mínguez Cornelles titulado «Iconografía del virrey de Nueva Granada José Solís Folch de Cardona. De linajes, palacios y conventos (1753-1770)», permite aproximarse a las tendencias del retrato de ostentación en el Virreinato de Nueva Granada, que seguirá los cánones de las otras capitales virreinales. Véase Chiva Beltrán, Juan y Mínguez Cornelles, Víctor, «Iconografía del virrey

suelo americano, como parte del ejercicio mimético que replicaba las tendencias cortesanas europeas, sino que además la imagen en cuanto documento histórico sería importante al enmarcarse dentro del periodo histórico chileno conocido como reconquista o restauración monárquica. Aquí juega un rol clave la figura de José Gil de Castro, quien al retratar al marqués en cuestión interrumpe el concepto que el retrato de ostentación estaba adquiriendo para esa fecha y a través del cual la élite chilena pretendía «afirmar su individualidad respecto al mundo español»⁹. Parece importante entonces hacerse cargo de aquel lapsus que significa la restauración en la línea evolutiva que venía siguiendo el arte retratístico, como parte de aquella resurrección de los motivos magníficos que se da no solamente en Chile, sino en cada urbe americana que ha vuelto al cetro real¹⁰.

En consecuencia, este artículo indaga en la posibilidad de entender la imagen del tercer marqués de Casa Real como una de las últimas manifestaciones del retrato de poder virreinal, lo que de ser así permitiría inscribir esta obra decimonónica en la tradición del retrato de autoridad desarrollada por la escuela de Lima durante el siglo XVIII, en cuanto recupera los motivos pictóricos y simbólicos propios de los artistas adscritos a dicho periodo, pero también con el objetivo final de establecer (y en este caso, restablecer) simbólicamente la autoridad imperial española en la sublevada gobernación chilena. Así, el trabajo pretende evidenciar los elementos que vinculan el retrato de Vicente Egidio con la tradición del retrato áulico hasta la interrupción que marca la junta de gobierno de 1810. En este sentido, es posible encontrar en la composición de este cuadro un retorno a aquellos elementos artísticos ligados al poder monárquico, abriendo un breve paréntesis histórico en el desarrollo del retrato de ostentación americano que para entonces se había transformado en vehículo para manifestar la independencia de la aristocracia criolla respecto de la metrópoli¹¹. Otro ejemplo de este fenómeno se puede encontrar en el *Retrato del Coronel Judas Tadeo de los Reyes y Borda*, del mismo artista y fechado también en 1815; pintura analizada por el historiador Juan Manuel Martínez en líneas similares a las que pretende este artículo.

Para efectos de este análisis importa como objetivo más específico estudiar la relación que tiene la técnica empleada en el *Retrato de Vicente Egidio García Huidobro y Morandé* con aquella utilizada para retratar a otras autoridades imperiales, influida por el afrancesamiento borbónico y las modas ilustradas del momento. Se intentará, además, desglosar los elementos que componen esta pintura, identificando aquellos que la conectan con el estilo de pintura regio propio del Virreinato del Perú, para así establecer la continuidad existente entre el desarrollo del género retratístico en América y esta obra en

de Nueva Granada José Solís Folch de Cardona. De linajes, palacios y conventos (1753-1770)», NORBA, *Revista de Arte*, vol. XXXVIII, 2018 (pp. 9-27).

⁹ Cinelli, Noemi, Soler Lizarazo, Luisa Consuelo y Simón Ruiz, Inmaculada, «El retrato de ostentación de las élites chilenas del siglo XVIII: Gusto artístico, estilo e iconografía de una sociedad en transformación», *Revista Atenea*, [S.l.], n° 515, jul. 2017 (pp. 129-146), p. 133. Disponible en: <<http://rudec.cl/index.php/atenea/article/view/356>>. Fecha de acceso: 4 de noviembre de 2017.

¹⁰ Así es como lo relata Ricardo Estabridis al referirse a lo que él llama el epílogo virreinal. En la entrada triunfal del virrey Pezuela a Lima en 1816, tienen lugar prácticas ya en desuso cuyo objeto es restaurar la monarquía hispana con toda su pompa iconográfica. En Estabridis, Ricardo, «Iconografía del poder en el epílogo virreinal: el retrato y la fiesta», *Illapa*, n° 4, 2007 (pp. 49-62), p. 61. Disponible en: <<http://revistas.urp.edu.pe/index.php/illapa/article/view/1138>>. Fecha de acceso: 15 de agosto de 2019.

¹¹ Cabe hacer presente, no obstante, que el retrato de ostentación virreinal, de líneas barrocas en su origen, para fines del siglo XVIII y las primeras décadas del XIX, en este contexto de resaltar la individualidad de ciertas colectividades, había comenzado un giro hacia tendencias neoclásicas menos suntuosas y más simples.

particular. Finalmente, será necesario referirse a la función política que el retrato en cuestión cumple para la época específica en que es confeccionado, en cuanto acorta simbólicamente la distancia entre súbdito y soberano, así como también las razones que podrían haber motivado un encargo de esta naturaleza.

Por su situación geográfica y debido además a su dependencia política durante los años de dominio hispano, Chile miraba hacia el Virreinato del Perú en lo que a cultura se refería, siendo Lima y Cuzco centros importantes durante la época virreinal y referentes para élites como la chilena. El retrato de ostentación que se dio durante el siglo XVIII en el virreinato peruano hizo que Lima experimentara «una verdadera metamorfosis, animándose con artistas que, al servicio de los nuevos intendentes, gobernadores y obispos, plasmaron en retratos la imagen de la nueva sociedad inclinada al afrancesamiento típicamente borbónico»¹²; transformación artística que se hizo sentir también en Santiago y en las obras comisionadas por la aristocracia local.

Sin embargo, el retrato de ostentación como tal experimenta una evolución en su concepto a medida que avanza el siglo XVIII. Si bien en un principio es posible concebir este género retratístico como allegado al poder virreinal por la amplia variedad de representaciones que se hace de autoridades metropolitanas e imperiales, para fines de aquella centuria y comienzos del siglo XIX el retrato de ostentación habrá adquirido una connotación diferente. En este sentido, si bien el retrato virreinal se configura con el propósito de asociar y comunicar simbólicamente la participación en la autoridad regia, luego servirá también «como una muestra de reafirmación de pertenencia a una colectividad»¹³. Las sociedades criollas, en un esfuerzo por manifestar su individualidad respecto de la nobleza metropolitana, encontrarán un aliado en el género pictórico, como parte de la proyección de una imagen local digna y respetable, apoyada en la exhibición del lujo. Tal es el caso en los virreinos y tal es el caso en la misma península, donde la ostentación y el decoro serán soportes que permitirán a la alta burguesía comunicar su nueva identidad y pertenencia a un cuerpo privilegiado. La tendencia se irá desarrollando a medida que los procesos de emancipación comiencen a gestarse, reflejando el espíritu criollo de las gobernaciones en su esfuerzo por forjar su identidad¹⁴.

Ahora bien, el *Retrato de Vicente Egidio García Huidobro y Morandé, III Marqués de Casa Real*, que aquí se estudia, puede adscribirse a ese primer estadio del retrato de ostentación, en cuanto incorpora prácticamente todos los elementos con que contaban las

¹² Cinelli, Soler Lizarazo, Simón Ruiz, *op. cit.*, p. 133. Comentarios sobre la influencia borbónica en el arte retratístico, pero en el Virreinato de Nueva España, pueden encontrarse en Rodríguez Moya, Inmaculada, «Los retratos de los Monarcas Españoles en la Nueva España. Siglos XVI-XIX», *Anales del Museo de América*, n° 9, 2001 (pp. 287-300), pp. 293-298.

¹³ Andueza Unanua, Pilar, *La joyería masculina...*, *op. cit.*, p. 44. Inmaculada Rodríguez Moya hace hincapié en este fenómeno para el caso novohispano, al indicar que el siglo XVIII es el del «despegue del retrato civil». «La razón –dice ella– puede estar en la creciente secularización de la sociedad, en la penetración de las Ideas Ilustradas, que de nuevo ponían al hombre como protagonista del mundo, en el crecimiento económico del siglo XVIII que favorecía la formación de grandes fortunas y la fundación de mayorazgos, y en el desarrollo de la conciencia criolla, que ponía de relieve las particularidades de los mexicanos frente a los peninsulares». En Rodríguez Moya, Inmaculada, *La evolución de un género...*, *op. cit.*, pp. 31-32.

¹⁴ Sobre la relación entre lujo e identidad durante el siglo XVIII, véase Andueza Unanua, Pilar, «Ostentación, identidad y decoro: los bienes muebles de la nueva nobleza española en el siglo XVIII», *Mirando a Clío: el arte español, espejo de su historia. Actas del XVIII Congreso CEHA*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2012 (pp. 1014-1023). La conexión entre la riqueza local y la proyección de identidad en suelo americano puede leerse en Rodríguez Moya, Inmaculada, *Lujo textil...*, *op. cit.* El caso chileno se comenta en Cinelli, Soler Lizarazo, Simón Ruiz, *op. cit.*, pp. 133, 142.

series virreinales hechas en Lima; por ejemplo, los símbolos característicos a través de los cuales se manifiestan no solo los atributos del buen gobierno derivados del poder real, sino también la fidelidad a la monarquía hispana, como se pasará a revisar. Pero también importa como engranaje de un sistema de comunicación simbólica que demanda una respuesta del observador, al ser un cuadro que en su construcción busca hacer presente el aura del poder real que alcanza a los funcionarios más distantes de la Corona¹⁵.

Si bien Vicente Egidio nació en la ciudad de Santiago y no en la Península, le correspondió ser el tercer y último marqués de Casa Real en Chile, lo que permite ubicarlo dentro de la aristocracia chilena leal a la Corona. Junto a ello, el marqués fue canciller de la Real Audiencia, oficio que su padre remató para él en 1768 y, tras la muerte de su hermano José Ignacio, heredó el cargo de alguacil mayor de la misma institución. Su ubicación en la más alta esfera nobiliaria chilena se completa con su rango de primer comandante del regimiento de caballería del Príncipe, el que ostentó hasta 1791, y su pertenencia a la Orden de Carlos III¹⁶, cuya insignia es visible sobre la levita en el retrato hecho por Gil de Castro. En este sentido, y considerando la participación del marqués en la administración de la gobernación chilena, la caracterización que se hace de él ataviado con los símbolos propios del retrato virreinal es un recordatorio visual de su autoridad y de la Corona a la que representa, función que para Gauvin Alexander Bailey es primordial en este tipo de obras¹⁷. Así entonces, el retrato de poder en la América virreinal tendrá por objeto manifestar ciertos aspectos del retratado, como su pertenencia a algún grupo social, a comunidades religiosas, a alguna corporación, sin detenerse en la dimensión psicológica del personaje¹⁸. De allí que el retrato de ostentación pretenda ser un reflejo objetivo de la jerarquía del sujeto representado, denotando además su participación en la cadena de poder que se desprende desde la majestad regia y que irradia todos los confines del imperio.

Lo anterior se distingue perfectamente en la pintura que José Gil de Castro hace del tercer marqués de Casa Real. De inmediato saltan a la vista tres elementos que se refieren concretamente al status del noble retratado: el bastón que sostiene en su mano derecha, la insignia de la orden de Carlos III ya mencionada y el escudo heráldico ubicado en la sección superior derecha. Aunque refiriéndose al uso de insignias caballerescas en las galerías virreinales, Víctor Mínguez indica que «fuera cual fuera la orden, se exhibía su distintivo con el convencimiento de pertenecer a una selecta y privativa hermandad, tanto más en tierras americanas»¹⁹. El bastón de mando, por otro lado, es un elemento propio de los retratos de virreyes que aparece aquí proyectado en la imagen del marqués, indicando posiblemente su participación en el gobierno chileno como miembro de la Real Audiencia,

¹⁵ La interacción comunicativa entre retrato y observador, aunque para la Borgoña bajomedieval y la temprana Europa moderna, se desarrolla por Hans Belting, indicando, entre otras cosas, que el retrato requería ser observado y reconocido (*acknowledged*). Su origen está estrechamente ligado a la heráldica, en cuanto es mimesis o representación en ausencia de la persona, de su autoridad y legitimidad; función que los retratos de reyes y virreyes cumplirán cabalmente en el ceremonial cortesano americano. En Belting, Hans, *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*, trad. Dunlap, Thomas, Princeton University Press, Princeton, 2011, pp. 69-70.

¹⁶ Amunátegui Solar, Domingo, *Mayorazgos i Títulos de Castilla. Memoria histórica presentada a la Universidad de Chile, en cumplimiento del artículo 22 de la lei de 9 de enero de 1879*, tomo segundo, Imprenta, Litografía i Encuadernación Barcelona, Santiago de Chile, 1903, p. 110.

¹⁷ Bailey, Gauvin Alexander, *Art of Colonial Latin America*, Phaidon Press Limited, New York, 2005, p. 161.

¹⁸ Rodríguez Moya, Inmaculada, *El retrato de la élite...*, op. cit., p. 80.

¹⁹ Mínguez Cornelles, Víctor, «Alta nobleza y autoridad virreinal: Fiesta, arte y propaganda en el Nuevo Mundo», *La Nobleza Andaluza y su proyección en Indias. Ciclo de conferencias*, Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Sevilla, 2013, p. 100.

o bien su adhesión a la causa realista²⁰. En cuanto al escudo de armas, hay dos figuras que se destacan en su composición: por una parte, la cruz de la orden de Santiago que descubre sus puntas rojas entre el escudo y sus sostenes, y por otra, la corona de marqués que se ubica en la sección superior del conjunto heráldico; elementos que nuevamente reafirman la posición que ostenta el retratado, destacando claramente su conexión con la tradición peninsular y el gobierno monárquico.

Tal como presenta Bailey en *Art of Colonial Latin America*, todos estos aspectos son comunes en la actividad retratística que tiene lugar durante esos años, presentando al personaje prácticamente con ninguna expresión facial, sino que cargado de simbolismos relativos a su poder, linaje y educación. Suele estar de pie en posición de tres cuartos, vislumbrándose un escudo de armas en la sección superior de estas pinturas y enmarcado por una cortina de color rojo que denota riqueza, dignidad y majestad; elementos que el espectador puede notar a simple vista en el *Retrato de Vicente Egidio García Huidobro y Morandé*. A esto se añade la incorporación de objetos tales como mesas, libros, relojes y armas²¹, además de un texto en la sección inferior de la pintura donde se indica la genealogía familiar y los títulos nobiliarios, algo que sería exclusivo de la pintura latinoamericana²².

Esta obra no es la excepción, pudiendo notarse la cartela ovalada en la parte inferior izquierda del cuadro, con el listado completo de los títulos y cargos que ostenta el aristócrata. Otro elemento propio de la moda borbónica es el sombrero, imagen que es usual en este estilo de retratos y que para el caso en análisis se halla en la mano izquierda del marqués de Casa Real. Sumado a ello, el detalle floral de su vestimenta se asemeja a los motivos orientales con que Bailey caracteriza al traje del sexto conde de Santiago de Calimaya, y que vendría a ser una forma más de resaltar el estatus y el linaje del personaje²³.

A diferencia del *Retrato del Coronel Judas Tadeo de los Reyes y Borda*, en que se ven varios libros y un tintero, además del bastón de mando y el bicornio, en la pintura que presenta a Vicente Egidio solamente puede verse una mesa a un costado del cuadro, cubierta por un mantel rojo con bordes dorados que parece ser del mismo material que el cortinaje lateral. Este elemento no es azaroso, pues para el caso de los retratos de virreyes, la representación de una mesa (y de la silla, que en este caso no está), vendría a ser símbolo de la participación del personaje en el gobierno²⁴. Por otro lado, ambas obras de Gil de Castro presentan a los personajes con una espada en la cintura. Para el caso del coronel Judas Tadeo de los Reyes y Borda, Juan Manuel Martínez indica que la utilización de este

²⁰ El historiador Juan Manuel Martínez, para el análisis del *Retrato del Coronel Judas Tadeo de Reyes y Borda*, indica que el uso del bastón sería un indicio de la participación del retratado en el gobierno local. En Martínez, Juan Manuel, «El retrato del Coronel Judas Tadeo de Reyes y Borda. La imagen del absolutismo ilustrado en el ocaso del imperio español en Chile», *Arte americano: contextos y formas de ver. Terceras Jornadas de Historia del Arte*, RIL editores, Santiago de Chile, 2006, p. 120. Por otro lado, cabe recordar que el retrato de Vicente Egidio García Huidobro y Morandé está fechado en 1815, periodo en que la Corona ha retomado el poder en Chile, siendo lógico que los partidarios del gobierno real se hagan retratar con atributos que reflejen aquello.

²¹ Además de su significado simbólico, la presencia de objetos tales como mesas, espejos, tapices y relojes se entronca con la tendencia dieciochesca de expresar la identidad a través de lo material, según lo desarrollado en Andueza, Pilar, *Ostentación, identidad y decoro...*, op. cit.

²² Bailey, Gauvin Alexander, op. cit., p. 162.

²³ *Ibidem*, pp. 163-166.

²⁴ Rodríguez Moya, Inmaculada, *El retrato de la élite...*, op. cit., p. 84.

objeto da cuenta del rango militar del retratado²⁵; razón que puede servir también para explicar la espada de similar confección que el marqués de Casa Real lleva en el cuadro, condiciéndose con su rango de primer comandante del regimiento de caballería del Príncipe.

Si se considera entonces que para fines del siglo XVIII el concepto del retrato de ostentación se estaba alineando con las corrientes más ilustradas de América y con las ideas emancipadoras que buscaban reafirmar la individualidad de la aristocracia criolla, el cuadro que presenta a Vicente Egidio García Huidobro y Morandé no parece responder a dicha inspiración; especialmente al considerar que el esquema compositivo del retrato del marqués se asemeja más al que surge con el cambio dinástico hispano. De esta manera, el proceso político que se vive entre 1814 y 1817 en Chile produce un lapsus en la evolución que estaba teniendo el retrato de ostentación; años en los cuales Gil de Castro se convertirá en «el pintor de elección de las familias identificadas con las ideas monárquicas»²⁶, confeccionando retratos como el del marqués de Casa Real, el del Coronel Judas Tadeo de los Reyes y Borda, e incluso uno del rey Fernando VII que finaliza el mismo año en que paradójicamente inicia una serie de obras dedicadas a José de San Martín²⁷.

En palabras de Domingo Amunátegui, la fidelidad del tercer marqués de Casa Real al rey «no experimentó ninguna de esas desviaciones que fueron tan comunes en las familias patricias de Chile»²⁸, lo que reafirma este sentimiento de fidelidad casi caballeresca presente en el cuadro de Gil de Castro. Difícilmente un miembro de la nobleza chilena y autoridad de la Real Audiencia, leal a la Corona, podría haber encomendado un cuadro inspirado en los aires emancipados que este género artístico venía reflejando desde las últimas décadas del siglo XVIII; sino lo opuesto, pues es sabido que el marqués «no transigió jamás con el partido contrario a la corona de España»²⁹. En este sentido, Vicente Egidio se aprovecha de la técnica que José Gil de Castro pone a disposición de la élite chilena; y por otra parte, el pintor también sabe jugar su papel, plegando su técnica para responder al momento político que se vivía³⁰.

Todos estos son indicios de la influencia que tiene sobre la producción artística el proceso histórico de la restauración monárquica en Chile. La primera ruptura con la metrópoli hispana, luego de la junta de gobierno de 1810, si bien permitió la apertura del comercio y el desarrollo de diversas iniciativas públicas, como la creación del Instituto Nacional y de la Biblioteca Nacional³¹, no fue suficiente para hacer desaparecer los sentimientos de fidelidad a la Corona, que permanecieron en muchos de los chilenos, desde la aristocracia hasta las clases más populares, y que se reavivaron al reinstaurarse el gobierno realista³². Nuevamente aquí el retrato cobra centralidad en el proceso restaurador, como indica Natalia Majluf, en particular el del rey que será ubicado «bajo

²⁵ Martínez, Juan Manuel, *op. cit.*, p. 120.

²⁶ Museo Nacional de Bellas Artes, *op. cit.*, p. 22.

²⁷ *Ídem.*

²⁸ Amunátegui Solar, Domingo, *op. cit.*, p. 116.

²⁹ *Ídem.*

³⁰ Así se desprende del derrotero artístico del pintor, que durante esta época confeccionará retratos para bandos realistas e independentistas. En Museo Nacional de Bellas Artes, *op. cit.*

³¹ Fermandois, Joaquín (dir.), *Chile. Crisis imperial e independencia (1808-1830)*, tomo I, Fundación Mapfre y Santillana Ediciones Generales, S.L., Lima, Perú, 2010., p. 51.

³² En esta línea, Alejandro San Francisco indica que tras triunfar las tropas realistas en 1814, «banderas españolas y vivas recibieron a las tropas de Osorio, que habían vencido en los campos de batalla. También los sectores populares demostraron una adhesión y admiración hacia los militares hispanos». En Fermandois, Joaquín, *op. cit.*, p. 55.

dosel al centro de la plaza mayor de Santiago el 15 de marzo de 1815, presidiendo el acto de recibimiento público de Mariano Osorio como gobernador de Chile y la instalación del Tribunal de la Real Audiencia»³³. Se actualiza así la representación *in absentia* del monarca.

Es así como la evolución que venía desarrollándose en la composición del retrato virreinal, en cuanto estaba representando ya no solo a personajes ligados con el poder político o aristocrático, sino también a diversas figuras de la élite civil, se ve interrumpida con la restauración, retornándose a los motivos del retrato de poder característico del Virreinato del Perú –que a su vez replica los cánones cortesanos europeos–, y permitiendo que la obra de Gil de Castro actúe «como una suerte de bisagra, uniendo el mundo del régimen virreinal y el republicano, ambos con claros discursos doctrinarios»³⁴. Fracasada la reconquista española, el retrato de ostentación volverá a encauzarse por el camino emancipador que había iniciado con anterioridad.

Ahora bien, si se revisa la producción artística de José Gil de Castro luego de consolidarse el proceso de independencia, se advierten ciertos elementos que actúan como reminiscencias del retrato áulico. Por ejemplo, en un óleo fechado entre 1826 y 1830 que retrata a Simón Bolívar se repite la pose en tres cuartos, el uso de un bastón y la ornamentación con una mesa sobre la que hay un tintero y un globo terráqueo. No obstante, el lienzo que cuelga sobre el personaje habla ahora de las hazañas libertadoras, y el fondo del cuadro es un interior en el cual se extrañan los pesados cortinajes virreinales y la heráldica. El cambio es más brusco en el retrato de Bernardo O'Higgins como Director Supremo, realizado en 1821 por el mismo artista. Allí, él «abandona definitivamente los latinismos para adoptar el castellano, una decisión que sin duda lo afilia a las ideas modernizadoras en auge...»³⁵. Se puede añadir a eso el campo cordillerano que cierra el retrato, un espacio abierto absolutamente diferente a las construcciones regias que solían adornar la pintura de ostentación virreinal.

³³ Majluf, Natalia, *op. cit.*, p. 78.

³⁴ Martínez, Juan Manuel, *op. cit.*, p. 121. En líneas similares, Estabridis, Ricardo, *op. cit.*, p. 61: «La vida del retratista mulato transcurre entre 1783 y 1841 y es representativo del puente hacia el cambio desarrollando un estilo que se entronca con la retratística limeña del siglo XVIII (...) y evoluciona hacia una versión particular del neoclasicismo». También en Cinelli, Soler Lizarazo, Simón Ruiz, Inmaculada, *op. cit.*, p. 142: «Podemos, en efecto, considerar al pintor limeño el eslabón entre el retrato virreinal y las nuevas tendencias artísticas europeas...».

³⁵ Museo Nacional de Bellas Artes, *op. cit.*, p. 24.



Gil de Castro, José, Retrato de Vicente Egidio García Huidobro y Morandé, III Marqués de Casa Real, óleo sobre tela, 234x154 cm., Museo Histórico Nacional, Santiago, Chile.

El análisis del *Retrato de Vicente Egidio García Huidobro y Morandé, III Marqués de Casa Real*, permite evidenciar la inmersión de Chile en el circuito de circulación artística de las Indias, con tendencias que llegan a este punto del continente americano para ser desarrolladas con el mismo ímpetu que en los demás dominios hispanos. A pesar de la ubicación periférica que el Reino de Chile tenía ante el resto del imperio español, la distancia y la geografía no son impedimento para que las corrientes artísticas que se desarrollan en los principales centros culturales virreinales lleguen también a Santiago. Este análisis, entonces, por una parte, ha pretendido mostrar la pervivencia de los cánones limeños en el desarrollo del retrato de ostentación en Chile hacia la segunda década del siglo XIX, pero también el impacto que la restauración tuvo en dicha producción artística, como parte del ejercicio de comunicación que se deriva de los retratos de poder, y que se pretendió restaurar en conjunto con la monarquía a la que servía el marqués de Casa Real. El problema para encontrar más de estos ejemplos retratísticos para este período parece estar, como se mencionó en párrafos anteriores, en la dispersión que el patrimonio artístico colonial sufrió durante las guerras de independencia, cosa que le aporta relevancia a esta obra de José Gil de Castro.

Al contrastarse esta pintura con obras que son referentes en lo que a retrato de ostentación se refiere, el espectador puede advertir rasgos que manifiestan una continuidad en el desarrollo de este género. Es durante los últimos años del siglo XVIII que el retrato de ostentación va mudando su concepto, en cuanto la élite civil y criolla de América encuentra en este género un vehículo para expresar su individualidad ante la monarquía hispana y todo su aparato gubernamental. Pero por más fuerza que estos movimientos puedan tener, no se impide que, al producirse la reconquista en Chile, el arte recupere aquellas características más afines con el gobierno virreinal, empleando los elementos clásicos que durante el siglo XVIII sirvieron para representar y comunicar el poder y la autoridad real española. Así es como al parecer debe ser entendido este cuadro de Gil de Castro, como una manifestación concreta de las circunstancias políticas del momento que hacen necesario restablecer simbólicamente el poder de la Corona.

Como reflexión final, cabe hacer presente que en los trabajos consultados para este análisis no se encontraron referencias al cuadro del marqués de Casa Real, ni tampoco al retrato del coronel Judas Tadeo de los Reyes y Borda. Sería bueno quizás admitir en los ejemplos de retratos de ostentación de la élite iberoamericana a este grupo de obras de Gil de Castro, que, si bien son una manifestación más tardía de los cánones pictóricos virreinales, son claros en su cometido.

Bibliografía

- Amunátegui Solar, Domingo, *Mayorazgos i Títulos de Castilla. Memoria histórica presentada a la Universidad de Chile, en cumplimiento del artículo 22 de la ley de 9 de enero de 1879*, tomo segundo, Imprenta, Litografía i Encuadernación Barcelona, Santiago de Chile, 1903.
- Andueza Unanua, Pilar, «La joyería masculina a través de la galería de retratos de virreyes del Museo Nacional de Historia (México)», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXIV, n° 100, 2012 (pp. 41-83).
- Andueza Unanua, Pilar, «Ostentación, identidad y decoro: los bienes muebles de la nueva nobleza española en el siglo XVIII», *Mirando a Clío: el arte español, espejo de su historia. Actas del XVIII Congreso CEHA*, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2012 (pp. 1014-1023).
- Bailey, Gauvin Alexander, *Art of Colonial Latin America*, Phaidon Press Limited, New York, 2005.
- Belting, Hans, *An Anthropology of Images: Picture, Medium, Body*, trad. Dunlap, Thomas, Princeton University Press, Princeton, 2011.
- Cañeque, Alejandro, *The King's Living Image. The culture and politics of viceregal power in Colonial Mexico*, Routledge, New York, 2004.
- Chiva Beltrán, Juan y Mínguez Cornelles, Víctor, «Iconografía del virrey de Nueva Granada José Solís Folch de Cardona. De linajes, palacios y conventos (1753-1770)», *NORBA, Revista de Arte*, vol. XXXVIII, 2018 (pp. 9-27).
- Cinelli, Noemi, Soler Lizarazo, Luisa Consuelo y Simón Ruiz, Inmaculada, «El retrato de ostentación de las élites chilenas del siglo XVIII: Gusto artístico, estilo e iconografía de una sociedad en transformación», *Revista Atenea*, [S.l.], n° 515, jul. 2017 (pp. 129-146). Disponible en:

- <<http://rudec.cl/index.php/atenea/article/view/356>>. Fecha de acceso: 4 de noviembre de 2017.
- Estabridis, Ricardo, «Iconografía del poder en el epílogo virreinal: el retrato y la fiesta», *Illapa*, n° 4, 2007 (pp. 49-62).
 - Disponible en: <<http://revistas.urp.edu.pe/index.php/Illapa/article/view/1138>>. Fecha de acceso: 15 de agosto de 2019.
 - Fermandois, Joaquín (dir.), *Chile. Crisis imperial e independencia (1808-1830)*, tomo I, Fundación Mapfre y Santillana Ediciones Generales, S.L., Lima, Perú, 2010.
 - Majluf, Natalia, «De cómo reemplazar a un rey: retrato, visualidad y poder en la crisis de la independencia (1808-1830)», *Histórica*, vol. 37, n° 1, 2013 (pp. 73-108).
 - Disponible en: <<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/historica/article/view/7642>>. Fecha de acceso: 18 de agosto de 2019.
 - Martínez, Juan Manuel, «El retrato del Coronel Judas Tadeo de Reyes y Borda. La imagen del absolutismo ilustrado en el ocaso del imperio español en Chile», *Arte americano: contextos y formas de ver. Terceras Jornadas de Historia del Arte*, RIL editores, Santiago de Chile, 2006.
 - Mínguez Cornelles, Víctor, «Alta nobleza y autoridad virreinal: Fiesta, arte y propaganda en el Nuevo Mundo», *La Nobleza Andaluza y su proyección en Indias. Ciclo de conferencias*, Real Maestranza de Caballería de Sevilla, Sevilla, 2013.
 - Museo Nacional de Bellas Artes, *José Gil de Castro. Pintor de libertadores*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 2015.
 - Rodríguez Moya, Inmaculada, «El retrato de la élite en Iberoamérica: siglos XVI a XVIII», *Tiempos de América: Revista de historia, cultura y territorio*, n° 8, 2001 (pp. 79-92).
 - Rodríguez Moya, Inmaculada, «Los retratos de los Monarcas Españoles en la Nueva España. Siglos XVI-XIX», *Anales del Museo de América*, n° 9, 2001 (pp. 287-300).
 - Rodríguez Moya, Inmaculada, «La evolución de un género: el retrato en el barroco novohispano y el primer México independiente», *De novohispanos a mexicanos*, Ed. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México DF, 2009 (pp. 27-47).
 - Rodríguez Moya, Inmaculada, «Lujo textil en la corte novohispana», *Quintana: revista do Departamento de Historia da Arte* [en línea], vol. 14, n° 14, 2015 (pp. 229-245).
 - Disponible en: <<http://www.usc.es/revistas/index.php/quintana/article/view/2323/4032>>. Fecha de acceso: 15 de agosto de 2019.