

Josephus Gil y José Bernardo Dos maestros mulatos peruanos en Chile

Josephus Gil and José Bernardo Two Peruvian mulatto teachers in Chile

Federico Eisner Sagüés *

Resumen: Este texto presenta una confrontación de circuitos de vida y decisiones de dos de los artistas peruanos más importantes que fueron activos en Chile durante el Siglo XIX; el pintor José Gil de Castro y el músico José Bernardo Alzedo. Esta revisión se enmarca en los estudios, inherentemente interdisciplinarios, de circulación de artistas y sus obras en el periodo de las Independencias Sudamericanas y el tiempo que a estas siguió, y en el interés por comprender el gran legado de los artistas afrodescendientes de nuestros países, cuyas estrategias de validación y prestigio social estuvieron fuertemente marcadas por su origen étnico. Se analizan las similitudes y diferencias en su formación, en sus trayectorias vinculadas a Chile, en la relación con sus gremios artísticos, y en el reciclaje de materiales para transformar el significado de sus propias obras en un contexto de fuertes cambios políticos. Este texto se pregunta cómo fueron conducidas sus decisiones por las circunstancias, tales como la necesidad, en cuanto artistas mulatos, de emigrar del Perú, posicionarse en la sociedad chilena como líderes de sus gremios, y más tarde de retornar, a fuerza de varios intentos, a su país.

Palabras clave: José Bernardo Alzedo, José Gil de Castro, siglo XIX, circulación, etnicidad

Abstract: This text presents a confrontation of life circuits and decisions for two of the most important Peruvian artists actives in Chile during XIX century; the painter José Gil de Castro and the musician José Bernardo Alzedo. This revision is framed on the inherently interdisciplinay studies of artists and the circulation of their works during the Suthamerican independencies period and the following time, and in the interest for understand the great legacy of the Afro-descendant artists in our countries, which strategies of validation and social prestige were strongly marked by their ethnic origin. Similarities and differences are analyzed on their education, their paths linked

* Uruguayo, académico de la Facultad de Artes, Universidad de Chile, Santiago de Chile. Magíster en Artes, mención Musicología, federico.edtemple@gmail.com



to Chile, their relationship with their artistic guilds, and in the recycling of materials to transform the meaning of their own works in a context of hard political changes. This text wonders how were guided their decisions by the circumstances; such as the need, as mulato artists, of emigrating from Peru, to reach a position in Chile as leaders of their guilds, and to get back latter, after several attempts, to their country.

Keywords: José Bernardo Alzedo, José Gil de Castro, XIX century, music, circulation, ethnicity

Introducción

Las confluencias en los estudios históricos latinoamericanos en torno a los bicentenarios nacionales han relevado figuras artísticas que por mucho tiempo estuvieron opacadas o mal reflejadas por la historiografía. Especial interés ha provocado el resurgimiento de personajes que no se ajustan a los cánones sociales y/o étnicos a los cuales la historia nos ha acostumbrado. Así pues se ha vuelto a leer y mirar el legado de artistas mestizos, indios y afro-descendientes en el contexto colonial e independentista sudamericano. Este contexto de estudios llevó a la pregunta por dos relevantes personajes del siglo XIX chileno y peruano, con sus coincidencias y diferencias.

Entre 2008 y 2011 se desarrolló el proyecto *José Gil de Castro. Cultura visual y representación del Antiguo Régimen a las Repúblicas Sudamericanas*, que se centró en la investigación técnica y documental del pintor, con el objetivo de generar un catálogo razonado de su obra completa, dirigido por la historiadora del arte Natalia Majluf, directora del Museo de Arte de Lima.¹ Este proyecto permitió conocer en profundidad la enigmática figura de este artista peruano y en especial su extensa y compleja obra pictórica, poniendo a trabajar en conjunto a algunos de los investigadores más importantes de Perú, Argentina y Chile en la historia del arte colonial.

Por otra parte el proyecto *El músico pardo J. B. Alzedo como clave interpretativa histórico-musicológica de transiciones múltiples: colonia-república, religioso-civil, peruano-chileno, pardo-blanco*,² es un hito central en este proceso de revaloración de la

¹ También convocó investigadores del Museo Histórico Nacional y del Centro Nacional de Conservación y Restauración de Chile, y del Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural (IIPC) de la Universidad Nacional de San Martín de Argentina, con el apoyo de la Fundación Getty. Es conveniente aclarar que el autor de este artículo participó de este proyecto y por lo tanto tiene un conocimiento más profundo de la vida y obra de Gil de Castro, y no tanto con Alzedo, sobre el cual se basa en los trabajos de otros investigadores.

² FONDECYT 120104, Investigador Responsable Víctor Rondón, co-investigador José Manuel Izquierdo



figura Alzedo. Para Rondón el solo hecho de la contemporaneidad de estos dos proyectos dedicados a cada artista, justifica reflexionarlos en conjunto, pues habla de un interés para nada casual en dicho periodo.

El musicólogo Bernardo Illari, por su parte ha dictado el seminario *¿Música subalterna? Los euro-descendientes, los afro-descendientes y la práctica de la composición en Sudamérica, 1700-1850*.³ Dicho seminario concluía temáticamente tratando el caso de José Bernardo Alzedo, poniéndolo en una perspectiva más amplia en torno a una práctica común de músicos y artistas afro-descendientes en el continente.

Desde ese punto de partida cabe preguntarse ¿qué representan tanto para el Chile como para el Perú del siglo XIX, las figuras de un pintor y de un músico mulatos, en el contexto de los procesos republicanos? ¿Qué los hace importantes, agrupables y relacionables como fenómeno artístico y social? O bien si fue relevante su origen étnico en su vida y en su producción artística.

Para aproximarse a responder estas preguntas, y para evitar falsas expectativas, es preciso hacer algunas consideraciones metodológicas respecto del carácter de este trabajo en su relación, en primer lugar, con los temas de etnicidad y subalternidad, a continuación al tema de la circulación material y de ideas en la colonia e independencia, y, por último, a los problemas interdisciplinarios en la investigación contemporánea.

Más adelante se presentarán, muy resumidamente, algunos aspectos de la vida y obra de cada artista, orientando la selección biográfica hacia los aspectos que resaltan comparativamente. Con ello se pretenden establecer los tópicos comunes y las diferencias de dos artistas peruanos que dejaron una huella profunda en la vida artística de ambos países, con el objetivo de poner en diálogo, apenas quizás como un gesto interdisciplinario (Hirsch, 2008, 428) a dos personajes de oficios artísticos distintos. Para ello se establecerá un paralelo entre ambos, poniendo atención en la reutilización o reciclaje hecha por ellos mismos de su propia obra, como casos específicos.

Sin indicios de que se hayan conocido debido a diferencias temporales de estadía en cada país -aunque es esperable que cada uno haya sabido del otro- es posible resaltar algunas coincidencias, las que permitirán diseñar ciertas preguntas de investigación como objetivo final de este texto, sin llegar a responderlas en su extensión.

König) 2012-2014.

³ Illari, Bernardo. Seminario musicológico "¿Música subalterna? Los eurodescendientes, los afrodescendientes y la práctica de la composición en Sudamérica, 1700-1850". Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Santiago, Abril 2013.



Consideraciones metodológicas

Este texto se nutre de un conjunto creciente de investigaciones sobre la presencia afroamericana en el desarrollo social, y en especial artístico, en las colonias sudamericanas, y de los referentes académicos que han sacado a la luz la discusión sobre la subalternidad étnica, desde Paul Gilroy en adelante, en especial de los individuos africanos traídos forzosamente como esclavos a América y sus descendencias, habida cuenta de importantes casos documentados sobre artistas afro-descendientes en el periodo colonia-república, que se mencionarán a lo largo de este texto, como representantes de una difundida práctica en todo el continente. Es cierto que dicha subalternidad es debatible para los dos casos presentados, por cuanto sus opciones y derivas parecen gozar de una libertad, una conciencia de sí y una suerte que, a priori, no se condice con los perfiles de subalternidad clásicos, lo cual enriquece la discusión, pues es en los detalles y semejanzas de ambas biografías como hombres y artistas, en donde se demuestran determinados por su ascendente africano.

Se puede considerar este trabajo en dicho marco, aportando a ese justo proyecto reivindicatorio hacia esa gran población invisibilizada por los procesos republicanos y de construcción histórica, en especial en Chile, y ante todo, en honor al enorme legado dejado por sus muchos artistas e intelectuales, sobre los cuales aún necesario restablecer las posibles relaciones e influencias a nivel continental, aunque ello exceda las posibilidades de este texto, y solo se mencionen algunos de sus contemporáneos. Como explica Christian Spencer:

la suma de tres factores: invisibilidad documental, énfasis en el indígena y reafirmación del canon mestizo (desde el ensayo social), facilitó la invisibilización del negro dentro la historia cultural chilena, particularmente dentro de la historiografía musical (Spencer 2009, 69).

Para Spencer esto ocurre recién a comienzos del siglo XX, sin embargo Víctor Rondón explica esta invisibilidad antes como una posibilidad de blanqueamiento, para una refundación personal en el nuevo contexto republicano en el cual, en teoría, no existiría el orden colonial de castas:

El temprano siglo XIX, con el advenimiento del proceso independentista y su nuevo orden político (libertad de vientres, abolición de la esclavitud) produjo una homogenización jurídica de su población, incluida en su totalidad ahora bajo la calidad de ciudadano. Este proceso contribuyó a



diluir las diferencias étnicas, permitiendo el blanqueamiento y la consiguiente desaparición de la condición negra (Rondón 2013, 30).

En otro pasaje Spencer nos explica que ha ocurrido un cambio de enfoque desde hace pocas décadas respecto a la “negritud” para comprender ahora:

lo negro como un fenómeno eminentemente cualitativo más que cuantitativo. En esta nueva perspectiva, los datos hallados han permitido profundizar un poco más en biografías e historias mínimas que han ayudado a alcanzar generalizaciones (acotadas) acerca de la vida social de este grupo étnico y, a partir de ellas, desarrollar una visión holística de la Colonia y la República que vaya más allá de la idea del negro como un esclavo sin vida propia (Spencer 2009, 70).

Esta última idea de Spencer permite poner el aspecto de “lo negro” en Gil de Castro y en Alzedo en esa perspectiva cualitativa a la que se refiere, profundizando en los detalles que los llevaron a tomar decisiones de vida y artísticas, con el aspecto étnico, escondido o no, como uno más de sus equipajes, pero no el único, y a la vez como ejemplos “exitosos”, por cuánto ha llegado de ellos hasta nosotros.

Afirmar entonces la ocurrencia de procesos de “blanqueamiento” por parte de un grupo humano, o invisibilización por parte de la sociedad o del relato historiográfico que construye o acepta dicha sociedad, es reconocer en esos sujetos una condición de subalternidad, siendo la contraparte hegemónica toda la cultura colonial tardía que restringía las posibilidades a la vez que mostraba caminos de desarrollo, en marcos de acción claramente reglados. El camino del artista/artesano/militar, era uno de esos caminos permitidos al afroamericano y al indígena, como bien ha demostrado el historiador Hugo Contreras (2006; 2011) para los casos chileno y peruano.

Otro tema al cual se vincula este trabajo es al de la circulación. El artículo de Víctor Rondón “Luz Parda entre Lima y Santiago” (2008), viene incluido en el libro “La circulación en el mundo Andino” de Teresa Pereira y Adolfo Ibáñez, y dibuja su línea argumental en torno al constante ir y venir de personas, bienes e ideas entre la capital virreinal y la capitanía general.

Lo mismo se puede afirmar de los actuales proyectos de la historia del arte colonial. Uno de los objetivos de las múltiples investigaciones sobre la interfaz colonia-república en Sudamérica, es reconstruir esas rutas de tránsito e intercambio que siempre han estado abiertas y en funcionamiento, pero ahora de forma más específica. No transitadas por un señor y una multitud de “indocumentados”, sino que utilizadas por artistas-artesanos, soldados, curas, monjas, indios y mulatos, mujeres y niños con nombres propios, para transportarse tanto a sí mismos como a sus objetos más preciados, ya sea económica como



simbólicamente. Ese es el caso del ya mencionado proyecto sobre José Gil de Castro, como también de otros, entre los que es relevante para este caso mencionar el proyecto *Documentos para la comprensión de la historia del arte en Chile*, de la Universidad Alberto Hurtado de Chile (Valdés 2014), y el proyecto *Materiality between art, science and culture in the Viceroyalties (XVI-XVIII centuries): an interdisciplinary vision towards the writing of a new colonial art history*, a cargo de la historiadora Gabriela Siracusano de la Universidad Nacional de San Martín, en Argentina.

Este texto no pretende aportar con nuevos datos históricos ni con una comparación a nivel estético de las obras, pues no va más allá de una revisión del estado de la cuestión respecto de ambos artistas, para hacer un gesto disciplinario, hacia lo inter, multi o trans, consciente de las debilidades epistemológicas de lo interdisciplinario que señala el musicólogo Juan Pablo González. En particular resulta estimulante su idea de que “El diálogo multidisciplinar es sobre todo un diálogo de personas” (González 2013, 64). Esas personas tienen, o mejor dicho tenemos, experiencias y formaciones académicas únicas, y desde esa irrenunciable singularidad es desde donde se deben construir las nuevas bases epistemológicas que se reclaman a las investigaciones que pretenden cruzar los límites de las disciplinas establecidas. Es por lo tanto a ese objetivo final al que este texto desea aportar.

Josephus Gil de Castro

La biografía de este prolífico pintor está rodeada de misterios debido a fuentes inexactas y contradictorias entre distintos autores.⁴ Sabemos sin embargo que fue un “pardo libre”, hijo legítimo de Don José Mariano Carvajal Castro y María Leocadia Morales. Sobre su fecha de nacimiento Luis Eduardo Wuffarden (2012, 16) menciona con certeza el año 1785, y su muerte en Lima en 1841.

Haciendo un gran salto temporal, ya en Chile en 1817 se casó con la chilena criolla María Concepción Martínez, época para la cual ya era un reconocido artista del medio local, habiendo obtenido en 1816 el grado de Maestro Mayor del Gremio de Pintores. Más tarde obtendría otros honores como nombramientos militares, entre ellos el de Capitán de Ingenieros de Chile y Perú, Capitán de Fusileros del Batallón de Infantes de la Patria y la Orden al Mérito de Chile, títulos de los cuales sabemos por sus propias firmas, pero que

⁴ La biografía y revisión crítica de Gil de Castro se encontró por años dispersa en una cantidad de autores. Ver: Bindis 1984; Ivelic y Galaz 1981; Mariategui 1981; Pereira Salas 1981; Rojas 1981; Romera 1976. Afortunadamente, gracias al mencionado proyecto sobre el pintor, hoy contamos con información discutida con mayor profundidad y por lo tanto con mayores certezas sobre lo que realmente se conoce y lo que no. Para esto se recomienda revisar Majluf 2014 y Kusunoki y Wuffarden 2014, ambos parte del mismo libro en que se pueden encontrar otros ensayos de gran interés sobre el artista y su contexto.



son materia de controversia (Contreras 2011, 52), por cuanto pueden haber sido auto-atribuidos en busca de su validación artística en el medio aristócrata para el cual trabajaba.

Aparte de estos datos documentados y algunos pocos más, impresiona que el resto de la evidencia “dura” que se tiene sobre el pintor, sea exclusivamente su obra pictórica. No existen retratos suyos y solo un escrito conocido; un testimonio del pintor en un juicio en el cual acudió como perito para opinar sobre la veracidad de un retrato realizado por Joaquín Mesías (Majluf 2014, 7).

Por supuesto son un registro muy relevante las numerosas inscripciones de su puño y letra que hizo en sus pinturas como método de firma o descripción de sus retratados. En su reciente artículo Natalia Majluf presenta una completa discusión y revisión de los cambios en sus firmas a través de su vida artística, para aportar a su biografía (Majluf 2014, 2-19), y para comprender cómo fue su proceso de invención de su persona artística. Incluso contando con una gran cantidad de obras firmadas, no todas son evidencia segura, pues como han discutido Amigo y Barrio (2012); y Barrio y Malosetti (2012), existe un conjunto de obras de atribución dudosa, tanto por no estar firmadas, como por presentar firmas cuestionables, o porque, por estar en manos privadas, no se tiene acceso a analizarlas adecuadamente. La más temprana obra firmada por el pintor, la imagen de un *Asceta* o *Anciano Español* conservada por José de San Martín en su habitación parisina hasta su muerte, ha sido fuertemente discutida como una posible intervención posterior sobre una obra ajena, y una Virgen del Carmen de 1814 también firmada, se discute aún como “original”. Es por ello que sus obras seguras más tempranas conocidas datan de 1814 y son pintadas en Chile. Nada queda de su primera etapa peruana.

Es por lo tanto un gran tema incierto la formación del pintor o el problema de su “genealogía técnica”, que es discutida y contrastada por Wuffarden, Eisner y Marte (2012), para quienes “desde el punto de vista formal y estilístico, permitiría ya asociarlo sin dificultad con la tradición pictórica virreinal limeña, renovada desde la segunda mitad del siglo XVIII” (2012, 19), en la línea que se dibuja desde Cristóbal Lozano (1705-1776) hasta Pedro Díaz (activo 1770-1815), este último, para los autores, quien sería su más seguro maestro.

Por último también son materia de controversia sus fechas de estadía en Chile. Desde autores que lo ubican, sin ningún fundamento, en Santiago hacia 1805, hasta las últimas investigaciones que señalan que su más temprano arribo no sería antes de 1813. Sabemos con más certeza que permaneció en Chile hasta 1822, cuando regresó temporalmente al Perú, donde continuó con su producción, aunque debió regresar temporalmente a Santiago debido a la ocupación realista de Lima de 1824. En este periodo en Chile retrata a algunos altos mandos militares (Majluf 2014: 105), donde habría permanecido por tres meses aproximadamente.

Continuó entonces en Lima una vasta producción de retratos militares y civiles, entre los que sobresale el del mulato y mártir de Chorrillos José Olaya en 1828. Fallece



viudo en Lima 1937, dejando a su hija natural Toribia, fruto de una relación posterior a la muerte de su esposa.

Con todo, José Gil de Castro es el pintor de la independencia no solo para Perú y Chile, sino que también, aunque de forma menos presente, para Argentina y para la iconografía Bolivariana y San Martiniana de América, influyendo así sobre toda la costa pacífico sudamericana, sin haber nunca pisado otra tierra que la de Perú y Chile.⁵

José Bernardo Alzedo

La biografía de este músico peruano tampoco está exenta de problemas documentales. Según Coronel Zegarra, en la semblanza del autor que abre la Filosofía Elemental de Alzedo (1869, iii), este fue “hijo de José Isidoro Alzedo y de Rosa Larraín, nacido en Lima el año de 1798”. Sin embargo Stevenson en su Tributo (1971, 2) trae los reveladores datos aportados por Raygada (1954), indicando que el apellido de su madre no sería Larraín, sino que Retuerto, y que ella sería descendiente africana, al menos parcialmente, o sea, de una familia menos favorecida que la del cirujano Don José Isidoro, quien no es nombrado en la partida de nacimiento de José Bernardo. Además, para Stevenson, su año de nacimiento no podría haber sido 1798 sino que diez años antes, en 1788, pues en 1807 ya tomaba votos simples por tres años en el convento dominico donde se formó musicalmente, ya que gracias a los consejos de su padrino,⁶ su madre accedió a que su hijo entrase a los Agustinos de Lima, para ser formado como músico por Fray Cipriano Aguilar, aunque un año después se cambió al convento de los Dominicos, para quedar bajo las enseñanzas de Pascual Nieves, formación que quedó trunca puesto que el dominico debió dejar Lima. Ambos religiosos son recordados por el mismo Alzedo como sus primeros maestros de música.

Su obra es trascendente para el Perú, principalmente, por haber compuesto su himno nacional, elegido en 1821 por el mismo José de San Martín en un concurso público llamado para escoger una canción emblema para el nuevo estado-nación. Sin embargo su obra es vasta y es recordado en Chile principalmente por sus obras religiosas, y piezas de carácter marcial.

En 1823 llega a Santiago con el Batallón N°4 de Chile en calidad de Músico Mayor como Subteniente. Vivió la no menor cifra de cuarenta años en Santiago, en los cuales se dedicó a la práctica y docencia musical, primero, y a partir de 1846 obtuvo el cargo de Maestro de Capilla de la Catedral de Santiago, bajo el mando del Arzobispo Valdivieso. Sin embargo intentó reinstalarse en su Lima natal en dos oportunidades infructuosamente, hasta

⁵ Se ha descartado su presencia en Buenos Aires hacia 1810-1811 (Amigo y Barrio 2012, 51)

⁶ En Rondón e Izquierdo 2009, se discute la calidad de padrino de tal personaje, por no ser mencionado en su partida de bautismo, ni mencionarse su nombre en ninguna parte.



que lo logró en un tercer rotorno. Rondón nos informa que “una vez licenciado del batallón disuelto en 1826, Alzedo decide regresar a Lima a comienzos de 1829, para ejercer allí su nueva condición de maestro” (Rondón 2008, 330), pero que aparentemente su recepción no fue la que él esperaba por lo que pocos meses después está de vuelta en Santiago. Años después, en 1841, “intenta por segunda vez reinstalarse en Lima. Este intento es interesante, por cuanto sus compañeros de viaje fueron su amigo José Zapiola y doña Juana Rosas Cea, con quien contraerá matrimonio cerca de 15 años más tarde” (Rondón 2008, 331).

Entre 1851 y 1861 escribió su *Filosofía Elemental*, cuya concepción, según el propio autor, se debe a la idea de la fundación del Conservatorio Musical en Lima, su más anhelado proyecto, el cual

necesitaba un tratado que sirviese de texto, no únicamente al aprendizaje del conocimiento de los elementos que etimológicamente a cada uno le corresponde, si también de la parte histórica, que considero como el depósito apreciable de los principios, origen y progreso de la música, como arte y como ciencia” (Alzedo 1869, ix).

Entre otros aspectos Rondón destaca el hecho de que en su didáctica musical Alzedo haya utilizado y difundido la *Cartilla Música* de José Onofre de la Cadena (2008, 330-331), lo cual para el investigador sugeriría, al menos a nivel de hipótesis, que “pese a que Alzedo eludió referirse públicamente a su ancestro racial negro, íntimamente valoraba y probablemente se enorgullecía de los aportes de sus pares y hermanos de sangre” (2008, 331).

En 1964, en lo que sería el tercer y definitivo retorno, el arzobispo Valdivieso le concedió una licencia de 6 meses para volver a Lima a buscar partituras de canto llano para enriquecer el repertorio en la Catedral de Santiago. Sin embargo nunca regresó y se dedicó en Perú a la publicación de su obra, al arreglo de su *Marcha Nacional* y al anhelado Conservatorio Musical, pese a no verlo concretado en vida.⁷ Fallece en Lima en 1879 como

⁷ Según Víctor Rondón: “la recuperación del personaje, vida y obra ha tenido los siguientes momentos: Los artículos “Luz parda entre Lima y Santiago: una mirada a la vida y aporte del músico José Bernardo Alzedo (1788-1878)”, *La circulación en el Mundo Andino entre 1760 y 1860*, Teresa Pereira y Adolfo Ibáñez eds., Santiago: Fundación Mario Góngora, 2008, 319-343; “José Bernardo Alzedo (1788-1878) o la apoteosis de un músico pardo” incluido en cd de datos del proyecto que se señala más adelante. Ambos artículos provienen de sendas ponencias en congresos sobre afroamericanos en Chile y mi participación en un fondecyt como coinvestigador junto a la Dra. Celia Cussen que se llamó *Evangelizar al negro en Santiago de Chile y Lima, Perú, 1583-1700* FONDECYT 1090244. (De allí salió además mi artículo “Música y negritud en Chile: de la ausencia presente a la presencia ausente” que se publicará en LAMR en 2014). Luego siguen los proyectos *José Bernardo Alzedo (1788-1878). Dos obras sinfónico corales del siglo XIX Trisagio Solemne y Miserere*, edición musical y estudio (CD de datos), FONDART, 2009-2010; y *El músico pardo J. B. Alzedo como clave interpretativa histórico-musicológica de transiciones múltiples: colonia-república, religioso-civil*,



Presidente Vitalicio de la Sociedad Filarmónica de Lima y director general de las Bandas de Música del Ejército.

Contemporáneos, compatriotas y subalternos

En esta breve reseña de ambos artistas, no se pretende hacerles justicia, sino tan solo tomar los datos que permitan agruparlos y analizarlos en conjunto.

En primer lugar, la fecha de nacimiento de Alzedo señalada por Stevenson, prácticamente lo asimila a la generación de Gil de Castro, con apenas tres años de diferencia, habiendo ambos vivido sanas y largas vidas para las condiciones de su tiempo, aunque sin duda el músico tuvo una vida mucho más longeva y su momento de esplendor fue siendo un hombre mayor, como Maestro de Capilla en Santiago, más de veinte años después de que el pintor volvió al Perú. Sin embargo, la fama de Alzedo explotó siendo joven aún con la composición del himno peruano, momento en el cual Gil de Castro está por volver, o ya volvió al Perú, ostentando a su haber una gran cantidad de retratos de los más ilustres personajes de la sociedad chilena y de la plana mayor del Ejército Libertador de los Andes, con la fortuna de haber estado en Santiago para su llegada, y ya muy bien posicionado como retratista en la sociedad chilena. Lo anterior, junto a su talento, le valió una consagración mucho más temprana que la de Alzedo. No obstante ambos eran ya en 1822, dos plenos artistas de poco más de treinta años, peruanos, líderes por derecho propio de sus respectivos gremios, y mulatos.

Sobre la distancia temporal con que ambos artistas alcanzan su máximo esplendor, es importante tener en cuenta las especificidades de sus disciplinas. Un artista plástico inicial, de esta época pre-fotográfica, tenía posibilidades enormes de trabajo, quizás no como maestro, pero sin duda en los talleres limeños virreinales llenos de ayudantes y aprendices mulatos. Para un músico en cambio, estas posibilidades no eran tantas, ya sea por lo diferente de la formación como por la necesidad de tener un cargo institucional para contar con lugar, instrumentos y músicos para su pleno desarrollo, hecho que se tornaba más complejo para un sujeto marcado por su ascendencia racial.

Esta presencia “negra” en el desarrollo artístico de nuestros países quizás pueda sorprender desde un análisis de la historia blanqueada durante el siglo XX, sin embargo, ya superado ese análisis, Alzedo es un músico afro-descendiente más dentro de lo que, según

peruano-chileno, pardo-blanco. FONDECYT 120104, Inv. Responsable (co investigador JM Izquierdo) 2012-2014.

El objetivo de todo esto no es otro que re examinar su caso, pues los datos siempre han estado, solo que las interrogantes habían sido muy restringidas y se puede ampliar mucho más hacia la dimensión social y cultural, como hacia lo musical, los repertorios y la estética. En algunos casos también se habían silenciado algunos aspectos, como el de su descendencia afro.” Rondón, Víctor; Comunicación personal del 19 de junio de 2013.



Bernardo Illari⁸, sería una pléyade de músicos negros profesionales en las orquestas no solo del Perú, sino que de toda América. Sin duda José Bernardo es uno muy destacado, con análogos famosos en otras latitudes, como el de Chevalier de Saint Georges, el Mozart negro, en Francia.

Las relaciones entre estos artistas, en un espectro más amplio de la época, es un aspecto para el cual hace falta mucha investigación aún, y que sin duda aportará nuevas miradas sobre esos mundos artísticos, y la preponderancia y dependencia del aspecto étnico en ellos. Esto se deberá abordar tanto para la primera etapa peruana de ambos artistas, como para los colegas que ambos encontraron en Santiago a su llegada en el periodo independentista y la década del veinte, como para las relaciones de Gil de Castro en su regreso a Lima, y para Alzedo en su largo siglo XIX, tanto con amigos como José Zapiola o José Filomeno, como con sus posibles discípulos, músicos por él dirigidos, o simplemente sus seguidores. En esta misma línea Estenssoro, en su introducción a la Cartilla Música afirma que:

Se puede alegar que de la Cadena constituye una excepción; pero no por serlo menos significativa, ya que su obra cuestiona la imagen que recluía "geográfica y socialmente" la aceptación de los ideales de la ilustración y la modernidad "a unos cuantos sectores de la población urbana blanca (algunos europeos y criollos)" (Macera 1977, II, 12), (Estenssoro en De la Cadena 2001, 16).

Esto no fue diferente en el caso de José Gil, quien compartió en Lima⁹ el oficio de retratista con otros mulatos como Julián Jayo, Mariano Carrillo y Diego Rojas, todos autores de retratos de ilustres personajes de la vida política y social de la época, que se conservan hasta hoy y son una fuente fundamental para la historiografía del periodo. En Chile, ambos, el pintor y el músico, deben haber interactuado con pares mulatos artesanos en general, y más específicamente con renombrados como el escultor, ebanista e inventor Ambrosio Santelices (fl. 1780-1817), llamado el primer escultor nacional, quien según informa Baptiste Bonnefoy, fue amigo íntimo de O'Higgins, quien le pidió que le representara en una escultura policromada conservada en el Museo Histórico Nacional, la cual fue la última obra del artista y unas de las muy pocas que quedan hoy día (Bonnefoy 2012, 51-52).

Del mismo modo debió Gil de Castro, y seguramente también Alzedo, conocer a José Tomas Apelo (fl. 1810-1840) escultor, militar y amigo del músico pardo Teodoro

⁸ Illari, Bernardo. Seminario musicológico "¿Música subalterna? Los eurodescendientes, los afrodescendientes y la práctica de la composición en Sudamérica, 1700-1850". Facultad de Artes de la Universidad de Chile, Santiago, Abril 2013.

⁹ Lima y Cuzco, presentan escuelas pictóricas distintas, tanto por su tratamiento plástico y material, como por la emergencia en el Cuzco de los artistas indios, como el famoso Quispe Tito en el siglo XVII.



Guzmán (1777-1820); a Mariano Barros (1749-1822), militar y músico, y a Pedro Santelices (1782-1842), escultor hijo de Ambrosio, entre tantos otros artistas y artesanos afro-descendientes que compartieron además, en algún momento de sus vidas, servicios en las milicias coloniales en los batallones republicanos de Infantes de la Patria (Bonney 2012; Rodríguez 1989). Por lo tanto la figuración y éxito de José Gil y de José Bernardo es signo de una comunidad artística activa e importante en la época, de la cual nos enteramos por noticias parciales e incompletas, justamente debido a la invisibilización historiográfica de estos artistas, o bien es cierto, al propio blanqueamiento que ellos mismos realizaron, de modos distintos, de sus propias *personas artísticas*.

La vinculación militar es otro rasgo en el cual detenerse. Si bien sabemos que la “incorporación” a los ejércitos realistas o patriotas, fue un fenómeno común en toda América, los motivos no eran en rigor ideológicos o de compromiso con la causa. En Chile, el historiador Hugo Contreras se ha preocupado especialmente de hurgar en el pasado de las milicias de castas durante la colonia:

para los negros y mulatos libres de la ciudad de Santiago su participación en las milicias tenía características fuertemente contradictorias. Lo anterior, en el sentido que, por una parte, su alistamiento los situaba bajo los ojos de las autoridades como hombres leales a la monarquía, de lustre y buenas costumbres y los alejaba de la imagen de potenciales delincuentes, sujetos de mal vivir o levantiscos, que frecuentemente se manifestaba en su contra. Por lo mismo parecía ser deseable participar de estos cuerpos armados, pues ello permitía ganar prestigio y respeto social, lo que en cierta medida atenuaba las diferencias estamentales que se les imponían por su condición de sujetos de casta (Contreras 2006, 94).

Aunque ni Gil de Castro ni Alzedo sirvieron al Rey militarmente, los principios fueron los mismos y trascendieron a las guerras de Independencia, incluso pudiendo considerarse menos voluntaria su participación en la República que en la Colonia. Continúa Contreras:

dicha participación les gravaba de modo importante sus vidas, pues a la par que debían armarse por sus propios medios, tenían que concurrir a entrenamientos, alardes, cumplir tareas de guarnición o de escolta, la mayoría de las veces sin recibir pago u otro tipo de compensación a cambio. Ello implicaba que debían descuidar sus actividades laborales u oficios en desmedro de tales actividades (Contreras 2006, 94).

Es por ello que Contreras se preocupa de analizar con equilibrio la incursión militar de estos mulatos:



Ésta, no es la historia de un grupo de milicianos negros y mulatos que lucharon por la patria, sino la de un interesante conjunto humano de origen afro-mestizo que desde la segunda mitad del siglo XVIII encontró en el servicio militar una vía para adquirir y más tarde solidificar el prestigio social y la consideración de las autoridades, que les eran negados por su casta y su origen ilegítimo (Contreras 2011, 53).

La participación en las milicias se debe comprender entonces como parte del hecho de que ambos artistas debieron navegar en sus artes en el complejo pasaje colonia-república, y para destacarse debieron mostrar una enorme capacidad de adaptación y reinención, la cual no consistía en ningún caso en la negación de su formación o filiación, sino que en la correcta lectura de los gustos y de las tendencias de su cambiante época, poniendo todo su talento a su servicio.

En cuanto a la educación artística de ambos, es posible suponer que la formación pictórica en los talleres de los pintores coloniales no podía distar mucho de los métodos maestro-discípulo de la formación musical en los conventos, Alzedo en los claustros Agustinos y Dominicos, y Gil de Castro bajo el alero de Pedro Díaz. Sin embargo más tarde, ambos continuaron desarrollándose artísticamente en base al estudio personal y a una prolífica producción. Este desarrollo personal, después de una instrucción temprana y sin viajes por el mundo, sin nunca ver ni escuchar en directo las obras maestras de las cuales su arte se nutría, es otro rasgo común que sobresalta sus capacidades. Debemos recordar que Alzedo tuvo como fuentes europeas contemporáneas no mucho más que algunas reducciones de sinfonías, conciertos y óperas, mientras que Gil de Castro en muchos casos no vio más que los grabados en blanco y negro de las grandes obras del arte europeo, y con suerte algunos envíos europeos o las obras de los pocos maestros europeos avecindados en Lima. A ello se suma una capacidad de producción extraordinaria respecto de sus colegas contemporáneos. De Gil de Castro se registran casi 200 obras en un periodo de menos de 20 años. Para el caso de Alzedo, su producción alcanza unas 80 obras,¹⁰ incluyendo trabajos de gran envergadura instrumental y de largo aliento.

Las temáticas por ellos tratadas en sus obras también los relacionan. Se puede decir que en ambos artistas hay principalmente obras para la veneración a Dios y a la patria. Alzedo rechazó fervientemente la música de teatro, al menos dentro de la iglesia, aunque “compuso música para una ópera en 1814 y su obertura *La Araucana* lo denuncia en otros gustos”¹¹, estilos que posiblemente prefirió abandonar posteriormente con el fin de favorecer su carrera como maestro de capilla, y no permitir ningún tipo de crítica desde las

¹⁰ Rondón, Víctor; Comunicación personal del 19 de junio de 2013.

¹¹ Izquierdo, José Manuel; Comunicación personal del 9 de julio de 2015.



esferas católicas conservadoras, a su postura como creador, hecho que podría haber sido fatídico para su aceptación social. Por su parte Gil de Castro nunca asumió el paisaje en su obra -símbolo artístico de la pintura europea de la época-, exceptuando escuetos ejemplos. De hecho el famoso retrato a cuerpo completo de Bernardo O'Higgins es una de las únicas obras en que se representa un paisaje, una árida representación de la cordillera como escenario de la Batalla de Chacabuco. También en el Olaya se representa otro árido paisaje, el de la costa chorrillana de la época, a la vez que la única representación de un mulato en toda su obra, quizás interpretable entre líneas al igual que la difusión que Alzedo hace de De la Cadena.

Otro aspecto analizable desde un análisis de las coincidencias, es el de la reutilización o reciclaje de sus propios materiales. Hoy sabemos, gracias a las técnicas contemporáneas de análisis imaginológicos, que tanto Gil de Castro, Mariano Carrillo y Julián Jayo, repintaron telas propias o ajenas al comienzo de la década de 1820 (Wuffarden, Eisner y Marte 2012, 27-29; Majluf y Ossa 2012, 78-79). Lo interesante es que no lo hicieron únicamente con un sentido de reciclaje material, sino que reemplazando retratos de símbolos coloniales, políticos o religiosos, por figuras republicanas. Gil de Castro pintó entre 1822 y 1823 al patriota Francisco Calderón Zumelzú sobre un lienzo con la imagen, ni más ni menos, que del rey Fernando VII. Alzedo por su parte, según Stevenson, reutilizó un tema compuesto para un *Gloria* de una de sus primeras misas para componer su *Marcha Nacional*, llamada originalmente *Somos Libres*, inmortalizada como el himno peruano (Stevenson 1971, 3), transformándose así en uno de los pocos compositores latinoamericanos que compuso la canción nacional de su propio país. Este dato de reciclaje en Alzedo, no está corroborado según Rondón e Izquierdo, quienes afirman que la “actual canción nacional del Perú, tiene una conciencia estructural que apunta a que pudo haber sido compuesto desde su inicio con la idea de un himno, bajo una estructura particular que Alzedo defenderá hasta sus últimos días” (Rondón e Izquierdo 2014, 22). Sin embargo Rondón nos informa de un villancico titulado *Venid pastorcillos* (ACS s.n.) semejante a un posterior *Himno encomiástico* que a su vez posee dos versiones con textos diferentes dedicados a la ceremonia de premiación de estudiantes seminaristas y a Santa Cecilia (SPM SMC_02).¹² Por supuesto la reutilización no es algo privativo de nuestros dos maestros, ni tampoco tiene necesariamente el mismo sentido en un arte que en el otro, sin embargo a la luz de la coincidencia sincrónica, los hechos quizás permitan especular sobre un sentido de escasés y/o urgencia material en ese momento “prístino” de las repúblicas, así como también sobre la evidente necesidad de creación de nuevos símbolos visuales y musicales en reemplazo de los íconos del poder colonial; música para la patria sobre una obra para Dios, e imágenes republicanas sobre la imagen del rey.

¹² ACS: Archivo de la Catedral de Santiago. SPM: Seminario Pontificio Mayor. SMC: sigla para Sacro, Manuscrito Completo.



Sin duda una diferencia que encontramos en ellos es su auto-referencialidad. Mientras José Bernardo escribió extensas páginas para su Filosofía Elemental, así como para medios de circulación periódica, de José Gil no tenemos nada más que una testificación judicial y sus cartelas y firmas en anversos y reversos de su obras. Illari¹³ postula que Alzedo cierra una línea de compositores mestizos que se dibuja desde Roque Jacinto de Chavarría (Sucre 1688-1719) o incluso antes. Se basa para afirmar este cierre, no solo en las características propias de su obra, relacionadas al arte religioso extendiendo la colonia sonoramente hasta bien entrado el siglo XIX, sino también por su capacidad de nombrarse e inventarse como personaje, tanto como forma de anti subalternidad, como de blanqueamiento de su origen étnico.

En el caso de Gil de Castro, sus firmas y elaboradas cartelas infográficas, de uso común en la tradición pictórica limeña, son enriquecidas por el artista con detalles autorreferentes. En su periodo colonial, es común encontrarlo firmando como *Josephus Gil*, e incluso con otros usos parciales del latín como *fecit me* o *facebat*, especialmente en obras de gran formato y de personajes destacados, firmando por el anverso de la obra. Sin embargo, en sus obras republicanas, abundan las anotaciones por el reverso de las telas, firmando como *José*, y refiriéndose a sí mismo de diversas formas, unas veces *retratista*, otras, *ciudadano* y, otras, por sus supuestas laureas de *Protho-Antigraphista*. Si bien sorprende que se haya encontrado, hasta hoy, solo un documento escrito por el pintor y ni una carta a sus muchas amistades, ni un recibo de sus cuantiosos encargos; en sus inscripciones encontramos evidencias de una auto conciencia artística, y de un rápido cambio y acomodo, refiriéndose a sí mismo como *ciudadano*, en la nueva realidad y situación política, primero de Chile y poco después del Perú (Majluf 2014, 18). Es posible esgrimir en este sentido que Gil de Castro también la culminación y la cúspide de una línea de pintores peruanos mestizos, pues las siguientes generaciones de artistas y artesanos ya son formadas en las repúblicas bajo un nuevo contrato social, no por ello más favorable, como se ha argumentado en este texto en torno al blanqueamiento y/o invisibilización.

Conclusiones

Este artículo nace del hecho de que ambos personajes, peruanos y artistas afrodescendientes, desarrollaron parte importante de sus vidas y carreras en Chile. Esta “coincidencia” debe ser comprendida en virtud del crucial proceso político de la región. Es posible preguntarse qué perspectivas profesionales y, quizás más importante, personales, les ofreció Santiago para incentivar su éxodo. Ambos lo hicieron bajo el amparo de la carrera

¹³ Ibid.



militar, como un espacio de validación para su condición subalterna de mulatos. Este es un hecho fundamental y paradigmático para comprender las posibilidades de movilidad, social y geográfica que estos hombres tuvieron, y es por lo tanto innegable que su condición étnica fue determinante en sus decisiones de vida, decisiones que sin duda marcaron la suerte de sus carreras artísticas. Es posible aventurar que ni Gil de Castro ni Alzedo, de quedarse en Lima, saturada de maestros y artistas tanto criollos como de su misma casta, hubieran logrado el despegue de sus carreras que tuvieron en Santiago, y con ello el total desarrollo de sus capacidades artísticas. Quizás para buscar una respuesta al éxodo de ambos, haya que retroceder hasta mediados del siglo XVIII y comprender los procesos limeños. Estenssoro nos afirma que:

Son años de intensa producción intelectual y de una apertura que no se volverá a encontrar después. Recordemos solamente que apenas unos años más tarde se preferirá en el Convictorio de San Carlos enseñar los antiguos escritores escolásticos proscribiendo a los de la moderna filosofía (Estenssoro en De la Cadena 2001, 16).

Lo que Estenssoro sugiere es que Lima sufrió un cierre intelectual o un vuelco conservador hacia fines del siglo XVIII, que posiblemente no afectó del mismo modo a Santiago, la cual a su vez vivió un auge de crecimiento durante los mismos años, y por lo tanto también cultural. Es muy posible que a comienzos del XIX Santiago haya sido una urbe pujante y liberal, en contraposición a una gran Lima anquilosada en el orden virreinal y saturada de artistas y artesanos. Si a esto se suma la gesta independentista, Santiago, como conexión más próxima a Lima, debe haber sido vista como un atractivo destino y una tierra llena de oportunidades. Sin duda para ambos, así lo fue. A partir de esto se pueden desprender innumerables preguntas específicas: ¿era Santiago un lugar donde su situación de artistas peruanos sería valorada *a priori*, como una inversión de la subalternidad de la Capitanía General en relación con la capital Virreinal? ¿Estaba la alta sociedad de Chile de 1813, luego del primer intento independentista, necesitada especialmente de los prestos servicios de un retratista de la calidad y eficiencia de Gil de Castro? ¿No había nadie más que pudiese cumplir con esta tarea? ¿Qué esperaba o sabría Alzedo de las necesidades musicales del emancipado y adelantado Chile de 1823 como para dejar la ciudad que lo había recientemente proclamado como el autor de su canción nacional? Tan abiertos como estas preguntas por la motivación de llegar a Chile, son los motivos por los cuales regresaron al Perú, pese al reconocimiento y buen pasar de ambos en Santiago. ¿Fue la búsqueda del reconocimiento en su patria, o acaso la necesidad de la retroalimentación técnica de sus pares artistas limeños? ¿O tal vez una explicación étnica debe ser propuesta? Como sea, no pretendo suponer que ambos tuvieron los mismos motivos para regresar, habiendo sucedido con tantos años de diferencia.



Ambos se casaron con mujeres chilenas “criollas”, no de su misma “casta”, pues al parecer con su prestigio y el nuevo orden social, esto no sería un impedimento, pero sobre todo, un antecedente más para pensar en su necesidad por ganar un espacio de respeto y prestigio social, que los alejara del estigma étnico.

José Gil de Castro y José Bernardo Alzedo no son casos aislados, y por lo tanto representan una situación de circulación y resignificación tanto del arte de la época como de sus propias realidades. Dicha situación les dio una oportunidad de reinención y ascenso social que parece haberles sugerido la necesidad de mudarse a la pujante ciudad de Santiago, donde encontraron un espacio abierto para desarrollar sus capacidades y construir sus nuevas personas artísticas, para retornar más tarde a su tierra de origen -mucho más tarde uno que otro- en franca condición de maestros y con el estigma étnico desvanecido.

Ambos se educaron parcialmente con maestros, para luego continuar desarrollándose por cuenta propia, sin grandes oportunidades de formación fuera de los talleres, los conventos o los salones de la época. Aun así, Rondón destaca que:

La cartilla de Onofre de la Cadena y el tratado de Alzedo constituyen dos de las escasas aportaciones en el ámbito metodológico y teórico de músicos sudamericanos de fines de la colonia y comienzos de la república, y en ambos casos podemos constatar que se trataba de sujetos afrodescendientes (Rondón, 2013, 28).

Por otra parte para el arte pictórico, el caso de Gil de Castro es completamente inédito para Sudamérica en dicho periodo. El volumen y trascendencia de su obra no tiene ningún referente en otro artista criollo o europeo. Los pintores viajeros son algo posteriores, coinciden algunos con los últimos años de Gil de Castro, pero pese a haber retratado bastante, dejaron una obra más doméstica o decididamente paisajística, más entrado el siglo XIX de acuerdo con las nuevas ideas imperantes en el arte europeo.

Este texto no entró en la mirada detallada a los cambios en la obra de cada artista según los cambios políticos, o los cambios de gustos y estilos a través de sus vidas. Esos son trabajos pendientes para hacer con cada uno, y que podrán afirmar o refutar la hipótesis de la semejanza, que el presente artículo plantea, entre ambos casos. Sin embargo se citaron ejemplos de reciclajes tanto materiales como simbólicos que ambos realizaron con la idea de “música para la patria sobre una obra para Dios y una imagen realista sobre el retrato del Rey.” Si bien los casos a citar en cada uno no son muchos ni necesariamente representativos de su obra, es posible pensar en esta idea como una hipótesis para los procesos a los que muchos artistas y artesanos de esa época revolucionaria se tuvieron que adaptar.

Otra proyección necesaria de este trabajo es la investigación más completa sobre las relaciones en los mundos de arte de cada artista, con todos los cruces necesarios, sea



étnicos, por especialidad o por otros criterios, distinguiendo entre tres etapas; la primera etapa peruana de cada uno, la interfaz independencia/república en Chile, y la etapa más entrada en el siglo XIX de cada uno, poniendo especial atención a los servicios militares que contuvieron o rodearon a estas comunidades artísticas, y cómo esto fue cambiando en cada periodo mencionado.

La historia de nuestros artistas representa un interesante modo de circulación capital-provincia, cuando las condiciones se tornan favorables para los márgenes más que para el centro, y de reinención y ascensión social gracias a las artes. La reinención del yo tanto artístico como étnico, el reciclaje material con reemplazo temático en su obra, el reclutamiento militar, la formación con maestros y autodidacta, y el ascenso social, son todas variables imprescindibles para acercarnos a comprender la vida y obra de estos maestros decimonónicos llenos de contradicciones, pero como afirma Rondón: sin más contradicciones que las experimentadas por su propia sociedad, en una época de cambio de modelo (Rondón 2008, 342).

Agradecimientos

A Víctor Rondón y José Manuel Izquierdo por su generosidad al compartir información relevante para este texto, y por su dedicada revisión. A Baptiste Bonnefoy por la información sobre artistas afro-descendientes del periodo en Chile. A Juan Manuel Martínez y todos mis colegas del Proyecto Gil de Castro, por su ayuda e incalculables enseñanzas.

Recibido: 22 agosto 2015

Aceptado: 30 octubre 2015

Referencias

Alzedo, José Bernardo. *Filosofía elemental de la música o sea exégesis de las doctrinas conducentes a su mejor inteligencia*. Lima, 1869.

Amigo, Roberto, and Néstor Barrio. "Interrogantes sobre Anciano Español o Asceta del Museo Histórico Nacional de Buenos Aires." *Más allá de la imagen. Los estudios técnicos en el proyecto José Gil de Castro*. Ed. Majluf, Natalia. Lima: Mali, 2012. 42-55.

Bindis, Ricardo. "La Pintura Chilena desde Gil de Castro hasta nuestros días". Phillips Chilena. S.A. Santiago, 1984.



Bonnefoy, Baptiste. "Une minorité noire entre Monarchie et République. Trajectoires sociales et militaires des officiers pardos de Santiago du Chili. 1780-1830." Université Paris 1, 2012.

Bonnefoy, Baptiste. Comunicación personal. 29 de septiembre de 2013. Trabajo sin publicar.

Contreras Cruces, Hugo. "Artesanos mulatos y soldados beneméritos. El batallón de Infantes de la Patria en la Guerra de Independencia de Chile, 1795-1820." *HISTORIA* I.44 (2011): 51-89.

Contreras Cruces, Hugo. "Las milicias de pardos y morenos libres de Santiago de Chile en el siglo XVIII, 1760-1800." *Cuadernos de Historia* 25 (2006): 93-117.

De la Cadena y Herrera, José Onofre Antonio. *Cartilla Música. Diálogo Cathe-Músico*. Fuentes para la Historia del Arte Peruano. Lima, 2001.

Gilroy, Paul. *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. London - New York: Verso, 1993.

Hirsch Hadorn, Gertrude, et al. *Handbook of Transdisciplinary Research*. 448 vols. Bern, Switzerland: Springer, 2008.

Ivelic, Milan, and Gaspar Galaz. *La Pintura en Chile: desde la colonia hasta 1981*. Valparaíso: Ediciones Universidad Católica de Valparaiso, 1981.

Majluf, Natalia, and Carolina Ossa. "La lógica pictórica de José Gil de Castro." *Más allá de la imagen. Los estudios técnicos en el proyecto José Gil de Castro*. Ed. Majluf, Natalia. Lima: Mali, 2012. 68-95.

Majluf, Natalia. "En busca de José Gil de Castro. Rastros de una (auto)biografía." *José Gil de Castro. Pintor de libertadores*. Ed. Majluf, Natalia. Biblioteca del Perú. Colección Bicentenario. Lima: Mali, 2014. 2-19.

Malosetti Costa, Laura, Fernando Marte, and Néstor Barrio. "Estudios técnicos en algunos casos de atribución dudosa." *Más allá de la imagen. Los estudios técnicos en el proyecto José Gil de Castro*. Ed. Majluf, Natalia. Lima: Mali, 2012. 96-111. Print.

Mariategui Oliva, Ricardo. *José Gil de Castro ("el mulato Gil"): vida y obra del gran pintor peruano de los libertadores : obras existentes en Argentina y Chile*. Lima: [s.e.], 1981.

Raygada, Carlos. *Historia Crítica del Himno Nacional con la denuncia de una estrofa apócrifa y de otras anomalías, adulteraciones y errores en la letra y en la música*. Lima: Juan Mejía Baca & P. L. Villanueva, 1954.



Pereira Salas, Eugenio. *Estudios sobre la historia del arte en Chile Republicano*. Santiago: Ediciones Universidad de Chile, 1992.

Pereira Salas, Eugenio, and Domingo Santa Cruz. *Los orígenes del arte musical en Chile*. Editorial Universitaria, 1941.

Rodríguez, Hernán. "Artistas en Chile en la primera mitad del siglo XIX." *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*.100 (1989): 337-408.

Rojas Abrigo, Alicia. *"Historia de la Pintura en Chile"*. Libro Audio Visión. Santiago: Banco Español Chile, 1981.

Rondón, Víctor. "Luz parda entre Lima y Santiago: una mirada a la vida y aporte del músico José Bernardo Alcedo (1788-1878)." *La circulación en el Mundo Andino 1760-1860*. Eds. Pereira, Teresa and Adolfo Ibañez: Fundación Mario Góngora, 2008. 319-43.

Rondón, Víctor, and Juan Manuel Izquiero König. "José Bernardo Alcedo (1788- 1878) o la apoteosis de un músico pardo." (2009): 17.

Rondón, Víctor, and José Manuel Izquierdo König. "Las canciones patrióticas de José Bernardo Alcedo (1788-1878)." *Revista Musical Chilena* 68.222 (2014): 12-34.

Romera, Antonio. *Historia de la Pintura Chilena*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1976.

Spencer, Christian. "La invisibilidad de la negritud en la literatura histórico-musical chilena y la formación del canon étnico mestizo. El caso de la (zama)cueca durante el siglo XIX." *Boletín Música* 25 (2009): 66-92.

Stevenson, Robert. "Tribute to José Bernardo Alcedo (1788 -1878)." *Inter-american music bulletin*.80 (1971): 1-22.

Valdés, Catalina. "Documentos para la comprensión de la historia del arte en Chile." Universidad Alberto Hurtado 2014. Web. 20150818.

Wuffarden, Luis Eduardo, Federico Eisner, and Fernando Marte. "Gil de Castro frente a sus contemporáneos." *Más allá de la imagen. Los estudios técnicos en el proyecto José Gil de Castro*. Ed. Majluf, Natalia. Lima: Mali, 2012. 16-41.

Kusunoki, Ricardo, and Luis Eduardo Wuffarden. "Un retratista limeño en la era de la Independencia." *José Gil de Castro. Pintor de libertadores*. Ed. Majluf, Natalia. Biblioteca del Perú. Colección Bicentenario. Lima: Mali, 2014. 34-51.

