



DEL MULATO GIL AL ZAMBO PELUCA: DOS CASOS DE ASCENSO SOCIAL, VISIBILIZACIÓN E IMAGEN DEL AFRODESCENDIENTE EN CHILE EN EL SIGLO XIX¹

FROM MULATTO GIL TO ZAMBO PELUCA: TWO CASES OF SOCIAL MOBILITY, VISIBILITY, AND REPRESENTATION OF AFRO-DESCENDANT IN CHILE IN THE 19TH CENTURY

Patricia Herrera Styles²

José Gil de Castro (1784-1841), apodado “el Mulato Gil”, y José Romero (1794-1858), llamado “Zambo Peluca”, son dos afrodescendientes importantes en la historia chilena del siglo XIX, cuyas vidas e imágenes permiten reflexionar sobre las bases en las que se fundó el país. Ambos, hijos de madre esclava, uno, pintor, nacido en el Virreinato del Perú, y el otro, militar, nacido en la Capitanía General de Chile, encarnan testimonios excepcionales que permiten discutir no solo la construcción del orden republicano, sino, además, su discurso racial y su imaginario. Ambos, miembros del Batallón de Infantes de la Patria, construyeron interesantes trayectorias que demuestran los procesos de validación e invisibilización de los afrodescendientes en Chile. A partir de un estudio comparativo, este trabajo pone énfasis en lo visual, destacando que Gil de Castro -creador de los retratos de los más importantes próceres-, sea conocido como el “retratista sin rostro”, ya que no dejó una sola imagen de sí mismo; mientras que Romero sea el único afrodescendiente homenajado con varios retratos. Esta oposición permite adentrarse en las complejidades de una época en la que la relación entre imagen y poder fue crucial y cuando solo unos pocos tuvieron “el derecho” a la imagen.

Palabras claves: arte chileno, discurso racial, afrodescendientes, Gil de Castro, José Romero.

José Gil de Castro (1784-1841), nicknamed “El Mulato Gil”, and José Romero (1794-1858), known as “Zambo Peluca”, are two prominent afro-descendant figures in 19th-century Chilean history, whose lives and visual representation invite reflection on the foundations upon which the nation was built. Both were sons of enslaved mothers—one a painter born in the Viceroyalty of Peru, and the other a soldier born in the Captaincy General of Chile—and each embodies an exceptional testimony that makes it possible to discuss not only the construction of the republican order but also its racial discourse and imaginaries. Members of the Battalion of Infantes de la Patria, both men developed noteworthy trajectories that reveal the processes of recognition and invisibility experienced by people of African descent in Chile. Based on a comparative approach, this study emphasizes the visual dimension, highlighting the paradox that Gil de Castro—creator of the most iconic portraits of the nation’s founding figures—became known as the “faceless portraitist” as he left not a single image of himself; whereas Romero stands as the only Afro-descendant honored with multiple portraits. This contrast reveals the complex relationship between image and power during an era in which only a privileged few were granted “the right” to visual representation.

Key words: Chilean art, racial discourse, Afro-descendants, Gil de Castro, José Romero.

Hacia 1813 llegaba a Santiago de Chile un pintor llamado José Gil de Castro (1785-1840), quien venía precedido de fama y reconocimiento como eximio retratista. Se había formado desde fines del siglo

XVIII en la sociedad culta de Lima, en el centro del Virreinato del Perú, posiblemente en el taller del pintor Pedro Díaz, quien le había transmitido valiosos conocimientos sobre la representación de cuerpos y

¹ En el marco del cierre del Decenio Internacional para los Afrodescendientes (2024) y la realización de las XIV Jornadas de Estudios Coloniales y Modernos, y las 2das Jornadas de Estudios Afrodescendientes -actividad patrocinada por los proyectos Fondecyt-ANID Iniciación N° 11250071, Fondecyt-ANID Iniciación N° 11220055 y PIP-CONICET N° 11220200102548CO, se convocó a investigadoras e investigadores a presentar manuscritos para el *dossier* “Nuevas miradas hacia los estudios afrodescendientes en Chile y desde Hispanoamérica”. La coordinación de los trabajos estuvo a cargo de Javiera Carmona (Universidad de Tarapacá, Chile), Orlando Gabriel Morales (CONICET, Argentina) y Alejandra Fuentes (Instituto de Historia, Universidad San Sebastián, Chile). Este manuscrito fue evaluado por pares externos y editado por el Comité Editorial de *Chungara. Revista de Antropología Chilena*.

² Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile. patricia.herrera@uc.cl, ORCID ID: 0000-0003-1206-0871.

Recibido: enero 2025. Aceptado: octubre 2025.

DOI: 10.4067/s0717-7356202500010521. Publicado en línea: 22-noviembre-2025.



rostros, símbolos y escenas. Por ello su llegada a una ciudad tan alejada como Santiago resultaba un gran acontecimiento. Ese, sin embargo, era un momento complejo para la sociedad local, pues la pugna entre los realistas que intentaban perpetuar el poder imperial y el grupo de independentistas que ya había iniciado un proceso de emancipación en 1810 se encontraba en pleno desarrollo. Es probable, y a pesar de las circunstancias, que Gil de Castro llegara a Chile en busca de trabajo y reconocimiento, informado de que Santiago no contaba con un pintor de sus características (Contreras 2014:8). Su decisión no fue equivocada ya que, al poco tiempo de su llegada, el selecto grupo local que podía pagar su trabajo lo llenó de encargos. A partir de allí gran parte de la élite santiaguina podría observarse a sí misma en un óleo realizado por el pintor peruano.

Gil de Castro no solo deseaba reconocimiento artístico, sino también ascenso social y, para ello, llegaba a Chile con otra carta de presentación más: su formación militar como capitán de milicias de la ciudad de Trujillo y parte del Cuerpo de Ingenieros Reales (Contreras 2014:8-9). Ambos antecedentes -tanto su calidad de pintor como su formación militar- le permitieron integrarse rápidamente a ciertos estamentos de la sociedad chilena: incorporarse a su precario mundo artístico (a través del gremio de pintores), formar parte de las filas del Ejército (como oficial en el Batallón de Infantes de la Patria¹), y finalmente, asociarse al sector social de los artesanos mulatos, pues Gil de Castro era también afrodescendiente. De hecho, en Chile se le conoció popularmente como “Mulato Gil”.

Efectivamente su madre, María Leocadia Morales, había sido esclava en el Virreinato del Perú, mientras que su padre, José Mariano Carvajal Castro, también afrodescendiente, era un “pardo libre”. Según indican fuentes históricas, su madre había conseguido la libertad poco antes del nacimiento del pintor, pero su hermano mayor fue esclavo en su infancia y juventud, por lo que “la esclavitud era un estigma familiar del que Gil de Castro no podía escapar del todo”, como sostiene Natalia Majluf (Majluf 2014:4).

Esto puede explicar, tal vez, por qué Gil de Castro deseaba el ascenso social y que las promesas de libertad e igualdad que promulgaba el grupo independentista se hicieran realidad, por lo que, a partir de ahí, su vida sería el despliegue constante de recursos y estrategias para lograr ese objetivo.

Paralelamente en ese mismo período, José Romero (1794-1858), otro afrodescendiente -también hijo

de una esclava- y nacido en la Capitanía General de Chile- se integraba al bando patriota en busca de la independencia del país. En 1813, el mismo año que Gil de Castro arribaba a Chile, Romero, de 18 años, participaba activamente como soldado del Batallón de Infantes de la Patria (formado solo por exesclavos y esclavos de Santiago), en batallas como Talcahuano y Chillán, entre otras (Feliú 1973:128, 130). A lo largo de su vida, Romero destacó como un militar de gran valentía que luchó, además, en las batallas de Chacabuco en 1817 y Maipú en 1818; ocupó cargos públicos relacionados con la Iglesia y la Cámara de Diputados, y fue un gran filántropo. Apodado popularmente como “Zambo Peluca” y “Padre del pueblo”, al igual que Gil de Castro, buscó el ascenso y el reconocimiento social que le permitieran “superar” su lapidado origen étnico. Luego de una vida de abnegación y entrega, esto tendría sus frutos, pues Romero sería homenajeado por la sociedad chilena a través de un retrato al óleo, un busto escultórico y como personaje de obras de teatro, poemas y novelas.

Así como Gil de Castro y Romero, muchos otros afrodescendientes chilenos, o llegados a Chile en la época, buscaron el cumplimiento de las promesas de igualdad, libertad o reconocimiento que propugnaba el sector criollo, pues se decía que la nueva nación los necesitaba a todos, más allá del origen racial o la clase. Esto pues, en definitiva, todos se transformarían en “ciudadanos chilenos”². Sin embargo, dentro de este grupo Romero y Gil constituirán dos ejemplos excepcionales al ser -hasta donde sabemos- los únicos que establecerán una estrecha relación con el universo de la imagen pública (pinturas, fotografías y esculturas) en sus intentos de reconocimiento social. Gil de Castro, por ser el autor reconocido de pinturas al óleo, y Romero, por tratarse del único sujeto afrodescendiente retratado como individuo en la época. En otras palabras, el resto del conglomerado de fromestizos en Chile en este momento histórico tuvo escasa, indirecta o coartada participación en la visualidad de la nueva república, siendo generalmente omitidos, invisibilizados o marginalizados tanto como representantes como representados.

Por ello, para los efectos de este trabajo situaremos a Gil de Castro y Romero en dos extremos de un arco visual, con el fin de comprender las diversas formas que adoptaron ciertos procesos de la época como la inclusión y exclusión social, la transformación de las formas de ver y la de los discursos de identidad. Estos procesos estuvieron atravesados por una nueva visualidad y un régimen escópico emergente en los

que la élite republicana se visibilizaba mientras obliteraba a grupos indígenas, afrodescendientes y sectores populares en la configuración de un imaginario nacional.

La excepcionalidad de Gil de Castro aparece aquí gracias al papel que -como retratista- le tocó asumir en este escenario, convirtiéndose en uno de los más importantes productores de imágenes del siglo XIX en Chile. Muy cercano al poder político, logró que tanto próceres, líderes militares, autoridades civiles y religiosas, así como la aristocracia, adquiriesen una imagen y pudieran “ser vistos”³. Lo interesante aquí es que el pintor, a pesar de sus ansias de reconocimiento, no utilizara el recurso del retrato para mostrarse a sí mismo, llegando a ser identificado por la historia reciente como el “retratista sin rostro” en palabras de Eduardo Wuffarden (Majluf 2014:2).

En el otro extremo de este arco situaremos a Romero, quien sería -hasta donde sabemos- el único individuo perteneciente al sector de esclavos y exesclavos retratado en Chile en el siglo XIX, con un cuadro al óleo, una litografía, una fotografía de estudio y un busto en mármol.

De acuerdo a ello, este artículo propone, en primer lugar, examinar las figuras de Gil de Castro y Romero como parte de un mismo conglomerado social -el de los afrodescendientes en Chile-, que tuvo presencia y una actuación cultural importante en este periodo (Madrid 2018); y en segundo lugar, analizar las representaciones visuales vinculadas a ambos personajes como expresiones excepcionales de agencia y búsqueda de validación, entendiendo estas como dispositivos culturales que ilustran las tensiones entre imagen pública, raza y poder en un determinado momento histórico.

Para ello, el estudio aborda sus trayectorias vitales y representaciones desde la revisión de fuentes escritas y visuales. La aproximación a estas últimas se realiza con base en el análisis formal y sus circunstancias de producción, los sistemas de representación en los que estuvieron insertas, así como sus funciones⁴. Las fuentes escritas (artículos de prensa, reseñas biográficas o poemas, entre otros documentos), tanto primarias como secundarias, permiten contextualizar y entregan información relevante acerca de ambos personajes y sus entornos en tanto sujetos históricos y sociales.

Las representaciones visuales de sujetos racializados de origen africano han generado un nuevo interés tanto a nivel nacional como latinoamericano y global, para la historia del arte, los estudios visuales y otras disciplinas (Fracchia 2009, 2019; Ghidoli 2016a,

2016b; Ghidoli y Geler 2019; Savage 1997). Esto ha permitido la emergencia de nuevas interpretaciones acerca de una realidad largamente invisibilizada. Para el caso chileno, autores como Cuevas (2023); Cuevas y Vidal (2019a y 2019b); Fuentes (2024a, 2025) y Carmona (2024) se han encargado de problematizar los modos de representación y la circulación de las representaciones de los sujetos de origen africano en el periodo en estudio. A nivel internacional, a modo de ejemplo, los trabajos de Ghidoli (2016a, 2016b) y Ghidoli y Geler (2019) han abordado estrategias como la invisibilización del afro en Argentina, las que -con sus matices- pueden ser pensadas para el resto del continente. Algo similar ocurre con las reflexiones de Fracchia (2009, 2019) respecto a las políticas visuales de blanqueamiento del cuerpo africano desplegadas en la España imperial y sus colonias, las que dan cuenta de una larga tradición perpetuada en América. Al caso específico de la figura y obras de Gil de Castro se le han dedicado extensos estudios (Majluf 2014), varios de los cuales tensionan la condición étnica del sujeto histórico con su rol de artista (Contreras 2011, 2014, 2020; Madrid 2018). Por su parte, la figura histórica de Romero ha sido mucho menos abordada (Arancibia 2005; Feliú 1973), y en su caso, su repertorio visual ha sido el que ha recibido menos atención hasta ahora, salvo los trabajos de Cuevas (2023) y Cuevas y Vidal (2019b).

A partir de ello, el estudio comienza situando la presencia de lo afro en Chile a lo largo del siglo XIX, primero en aspectos sociales más generales y luego con respecto a su lugar en la nueva visualidad republicana. En segundo lugar, se abordan las trayectorias vitales de ambos personajes con énfasis en las estrategias de ascenso social que cada uno desplegó, y, por último, se analizan las obras visuales de Gil de Castro y Romero, entendiéndolas como dispositivos materiales y simbólicos que formaron parte de estas estrategias, reconociéndolas, además, como huellas testimoniales de un grupo marginalizado en el contexto de una nación en formación.

Sobre Imágenes, Visualidades y Poder

Tal como sostiene Sergio Caggiano, en una sociedad los sectores dominantes instalan una manera de representar las jerarquías sociales haciendo una selección de imágenes que implican la omisión de otras. Esto se da dentro de luchas sociales por el poder, en un campo donde se disputan cuestiones de clase, género y raza (Caggiano 2012). Es lo que, en

otras palabras, el filósofo Georges Didi-Huberman ha denominado la sobreexposición y subexposición de los pueblos (Didi-Huberman 2014). Pues, como el mismo autor propone, no todos en una sociedad tienen “derecho a la imagen” -a su creación y circulación-, entendiendo que “desde la *imago* romana, que tenía relación con el derecho civil, el espacio público, la representación política y la *dignitas* republicana, se ha pasado a una cuestión de la imagen como propiedad privada” (Didi-Huberman 2014:15).

Por otra parte, resulta interesante atender al fenómeno que el antropólogo Georges Balandier ha llamado de la “teatralidad política” en una sociedad (Balandier 1994:19). Es decir, la necesidad por parte de los poderes hegemónicos de la creación de símbolos, ritualizaciones y manifestaciones exteriores o “puestas en escena” para validarse, teniendo claro que la capacidad de ver y ser visto públicamente es un asunto fundamental para ello. Según Balandier, “el poder (...) no existe ni se conserva sino por la transposición, por la producción de imágenes, por la manipulación de símbolos y su ordenamiento en un cuadro ceremonial” (Balandier 1994:18).

La subexposición de ciertos grupos sociales implica finalmente su invisibilización, desaparición y olvido, según Didi-Huberman (2014), premisa que también comparten autoras como María Lourdes Ghidoli y Lea Geler. Ellas sostienen que la invisibilización de los sectores marginalizados de una sociedad -por ideas de discriminación racial, especialmente el grupo afrodescendiente- se produce a través de recursos visuales y simbólicos como la estereotipación -con la asignación de características grotescas- (Ghidoli 2016a, 2016b), e incluso la obliteración de las características físicas (Ghidoli y Geler 2019), lo que lleva finalmente a la desaparición de los representados del imaginario común.

Dentro de estas lógicas de luchas por el poder, es recurrente la acción de jerarquizar a los personajes al interior de una imagen visual de acuerdo con ciertos cánones iconográficos e ideológicos. Para Didi-Huberman, esto corresponde a la asignación de roles como “protagonistas” y “figurantes”. Así, a diferencia de los protagonistas de un relato, los figurantes serían esos “hombres sin atributos” presentes en el relato (Didi-Huberman 2014:154), que “constituyen, antes que nada, un accesorio de humanidad que sirve de marco a la actuación central de los héroes, los verdaderos actores del relato: los protagonistas” (Didi-Huberman 2014:154). Los figurantes, prosigue Didi-Huberman, “son algo parecido a un telón

de fondo constituido por rostros, cuerpos, gestos. Conforman, pues, la paradoja de no ser más que un simple decorado pero humano” (Didi-Huberman 2014:154). De este modo, los figurantes cumplen solo un “papel secundario”, esto es, que “están en el escenario, pero no tienen absolutamente nada que decir” (Didi-Huberman 2014:155). En esto coincide Kirk Savage cuando analiza la escultura monumental, y en particular en lo que respecta a la representación de los cuerpos esclavizados, los cuales han sido reiteradamente figurados en actitudes de sumisión -como de rodillas y encadenados bajo la tutela del amo- conforme a un modelo iconográfico persistente en la tradición visual occidental (Savage 1997).

Otra forma de ejercer dominio y lograr la invisibilización del subalterno en el campo de la visualidad se realiza, según Carmen Fracchia, a través del blanqueamiento visual de los cuerpos racializados, especialmente de aquellos de origen africano (Fracchia 2009, 2019). Presentando incluso el caso (del pintor esclavo Juan de Pareja) que llegó él mismo a “blanquearse” en sus trabajos pictóricos (Fracchia 2009:6).

En lo que sigue, y a través de nuestros casos paradigmáticos, mostraremos el proceso de transformación del régimen de invisibilización/visibilización de lo afro en el contexto chileno de la era republicana.

La Situación Social del Afrodescendiente en Chile: la Ciudadanía y las Promesas de Igualdad

Hacia inicios del siglo XIX existía en Chile una significativa población afrodescendiente. Entre tres y cinco mil habitantes, según Feliú (1973), o cerca de trece mil, según Arre (2011), la mayoría de los cuales poseía la condición de esclavo de acuerdo a Feliú (1973). Este número iría en descenso con el transcurrir de la centuria y puede considerarse una cantidad escasa en comparación con el resto de la América española. Sin embargo, para la élite criolla era un número importante de individuos que necesitaba cambios en su estatuto jurídico, en consonancia con las ideas de igualdad que se articulaban como parte del proyecto independentista. Así las cosas, a partir de 1810 comenzarán a realizarse profundas transformaciones legales en relación con este grupo social.

Por iniciativa de Manuel de Salas, en 1811 se promulgará la Ley de libertad de vientre, que establecía que desde entonces todos los hijos de

madres esclavas serían libres desde su nacimiento. En 1818, el director supremo Bernardo O'Higgins decretaría la denominación de "chilenos" para todos los habitantes del país, eliminando de esta forma las denominaciones etnorraciales de casta que existían hasta entonces (Contreras 2014:11). Este sería el inicio de un proceso que llevará finalmente a la abolición de la esclavitud en 1823.

Con estas acciones políticas se esperaba el logro de una sociedad más igualitaria donde, en teoría, todos los habitantes de la república tuvieran igualdad de oportunidades. El grupo afrodescendiente, denominados negros, mulatos, zambos o cuarterones, había sido hasta ese momento el más perjudicado, al cargar con una larga tradición de prejuicios que los consideraba racialmente inferiores y poseedores de una serie de características negativas, que iban desde la idea de que sus cuerpos eran defectuosos hasta que poseían escasa inteligencia y moral (Arre 2010, 2011; Cussen 2006, 2009, 2016; Fuentes 2024b). Este conjunto de ideas poseía raíces profundas provenientes de la tradición colonial hispana, según la cual, la denominación de "negro" era sinónimo de "esclavo", proponiendo además que este poseía un alma que debía ser "blanqueada" (Fracchia 2009, 2019)⁵.

Sin embargo, las modificaciones jurídicas no eran suficientes para una libertad efectiva e inmediata. Esto porque, por una parte, el prejuicio social que afectaba al sector esclavizado estaba demasiado arraigado (nunca habían dejado de ser unos Otros dentro de la sociedad, unos extranjeros exóticos asociados al desorden, el exceso, la lascivia y la violencia), y por otra, porque existía una histórica y asimétrica legislación anterior que normaba los procesos de manumisión (Fuentes 2023). La libertad se hacía difícil, además, como consecuencia de la dimensión afectiva, es decir, la existencia de vínculos emocionales entre amos y esclavos difíciles de cortar (Alberto 2020; Fuentes 2023, 2024b; McKinley 2017, 2021). Es lo que Adriana Chira ha denominado "deudas afectivas" (Chira 2018), que se traducían en la permanencia de lazos de dependencia, estableciéndose una "segunda esclavitud emocional" (Fuentes 2024b, 2023) o una libertad fraccionada (McKinley 2021). Por ello, no es raro que en el segundo decreto, que el 28 de julio de 1823 ampliaba el decreto original de abolición de la esclavitud, se pensara que los esclavos no iban a ser capaces de administrar su libertad, razón por la cual en un principio debieron ser vigilados por la

policía o bajo la tuición de su expatrón, garantizando que los varones no cometieran delitos, o las mujeres ejercieran la prostitución (Decreto 1823). De igual modo, en algunos casos se les exigió seguir sirviendo a sus antiguos amos por un número determinado de años.

Pero lo que resulta interesante en este contexto -como han indicado varios autores-, es que para la época la realidad del mundo afrodescendiente chileno involucraba otras realidades más allá de la esclavitud, pues otros sectores del conglomerado vivían una realidad distinta (Contreras 2011, 2014, 2020; Madrid 2018). Nos referimos al grupo de los artesanos y artistas mulatos tanto de la capital como de provincia, sujetos libres, poseedores de conocimientos técnicos (sastres, barberos, zapateros, músicos, escultores) y en algunos casos con prosperidad económica, terrenos y bienes (Contreras 2011), quienes tomarían en serio estas promesas de igualdad intentando validarlas.

No es extraño entonces que, como individuos y como grupo, desplegaran una serie de estrategias intentando transformarse en "ciudadanos chilenos", categoría que tampoco fue fácil de adquirir en un contexto de cambios políticos y sociales tan radicales (Prudent y López 2021). De este modo, según sostiene Hugo Contreras, una de sus motivaciones fue desmarcarse de la "plebe" que las élites asociaban a las castas coloniales para lograr ser considerados gente decente, honesta y trabajadora según las categorías de la época (Contreras 2014:13). Su ingreso al mundo militar -ya fuera milicias o Ejército regular, específicamente al Batallón de Infantes de la Patria- fue una de las medidas adoptadas para ello llegando, por ejemplo, a solicitar el uso del apelativo de "don" para los miembros de este batallón, igual como lo detentaban clases más aristocráticas (Contreras 2011). Otra medida importante fue el blanqueamiento racial que se materializó por medio de matrimonios con la población mestiza chilena o española "pobre" (Contreras 2014:4).

Por otra parte, un tema poco explorado en esta coyuntura histórica ha sido la relación del mundo afro en Chile con la visualidad pública y el imaginario patrio que comenzó a construirse, en cierta forma, con ese "derecho a la imagen" que generalmente solo ciertos grupos poseen, tanto en la dimensión de producir imágenes y de hacerlas circular como de mostrarse en ellas, pues hasta entonces la presencia de la población afro en este ámbito había sido más bien ambigua y marginal.

La Visualidad de lo Afro en Chile en el Siglo XIX

Entre la llegada de Gil de Castro hacia 1813 y la realización de los retratos de Romero hacia 1855, los gustos estéticos y la relación entre visualidad y poder cambiaron en Chile enormemente. Esto, en parte, debido a las profundas transformaciones políticas y sociales que se dieron en el país, y que pasaron de un régimen escópico cuyo eje estaba en lo eclesiástico barroco a otro, cuyo centro se encontraba en el poder civil afín a lo neoclásico y romántico. Sin embargo, a pesar de estos cambios, la representación visual de aquellos Otros en la sociedad, especialmente, el grupo de personas de origen africano no cambió de manera radical, pues continuaron materializándose a través de las imágenes prejuicios de larga data que daban cuenta de las ideas de inferioridad racial. Este racismo visual es lo que abordaremos en este apartado.

En consecuencia, en los nuevos repertorios visuales contruidos por la clase dirigente, el afrodescendiente siguió estando expuesto a recursos como la invisibilización, el blanqueamiento, la estereotipación y la exotización, los que no eran muy distintos a los utilizados en la época colonial. Debemos hacer la salvedad de que hablamos en este caso de las imágenes generadas en el entorno de las artes que surgieron bajo el alero del Estado, o bien en el quehacer de los talleres privados de artistas cuyo trabajo iba dirigido a la clase aristocrática, además de aquellas surgidas desde las artes gráficas, aparecidas en medios impresos de circulación periódica⁶. En este contexto, podemos señalar que las obras de temática afrodescendiente producidas por artistas viajeros (J.M. Rugendas, J.L. Arnout)⁷, o en el entorno de la Academia de Bellas Artes fueron bastante escasas en el país (Cuevas y Vidal 2019a).

La invisibilización o subexposición puede entenderse no solo como no crear ni hacer circular imágenes sobre un tema en una sociedad. En nuestro caso, resulta necesario mencionar que desde una perspectiva estética, la invisibilización se dio, además, como obliteración o marginalización dentro de las imágenes mismas, lo que tenía sus propios fundamentos, pues el “negro” entendido como Otro simplemente no tenía cabida dentro de la representación, pues no cumplía con los parámetros de la belleza. En esto es importante entender lo que propone Víctor Stoichita, cuando sostiene que el canon estético occidental presente desde el Renacimiento en adelante se basa casi exclusivamente en la representación de un Sí

Mismo -el hombre blanco europeo-, a la manera de un Narciso que se contempla en el espejo (Stoichita 2016:16), haciendo que la representación de cualquier Otro -el negro, el musulmán, el judío, el gitano, el indígena americano- se constituya en una diferencia problemática de representar y siempre al margen. Según Stoichita, este canon habría implicado la formación de una “iconósfera de la diferencia” (Stoichita 2016:22), donde todos esos Otros serían representados como misteriosos, amenazantes, prohibidos o fascinantes, pero siempre fuera de la norma (Stoichita 2016:23). El Mismo era el prototipo de la belleza, mientras el Otro, lo era de la fealdad.

Los productores de imágenes en el contexto chileno, a pesar de sus peculiaridades y de mediar importantes renovaciones en la institucionalidad artística a lo largo del siglo XIX, no se desprenderían de este canon estético en el que, por ejemplo, a nivel formal resultaba fundamental el manejo de la armonía cromática, donde debía evitarse el uso de lo demasiado negro y una acentuada oscuridad de las sombras; así como en la representación del cuerpo humano, cuyo parámetro de armonía se encontraba en el perfil del hombre blanco. En términos simbólicos, el arte europeo de la modernidad se encontraba poblado de ejemplos que asociaban el cuerpo africano a la desnudez, la lujuria y el pecado en general (Stoichita 2016).

Basados en ello, podemos entender desde un punto de vista netamente visual, por qué se habría evitado la representación de personas afro en pinturas y esculturas nacionales, lo que obviamente también habría estado cruzado por cuestiones ideológicas. Asimismo, esto permite comprender otra de las estrategias como fue el “blanqueamiento” pictórico o escultórico, utilizado por los artistas para representar al “negro”. En esto tuvo gran influencia la teoría del arte neoclásica que trajeron artistas extranjeros al país y que se enseñaba incluso antes de la fundación de la Academia de Pintura de Santiago (en 1849), teoría que con autores como J.J. Winckelmann no hacía más que reactualizar las ideas del canon estético, al instalar la premisa de que la belleza corporal (e incluso espiritual) tenía su máximo referente en un pálido cuerpo clásico griego. Esto, en definitiva, significaba corregir con el pincel o el cincel -en el caso que se representaran- los defectuosos cuerpos “negros”, aclarándoles la piel o reduciendo el tamaño de su nariz o labios con el fin de “embellecerlos” (Herrera 2025).

Otra de las estrategias del racismo visual fue la representación del sujeto afro por medio de estereotipos, es decir, en los que su imagen se vio

reducida a determinadas características corporales y psicológicas, situados en escenas donde además su actuación generalmente se restringía a labores de servidumbre o militares de bajo rango. Al menos en el ámbito de las bellas artes de la época (pintura y escultura), existen pocos ejemplos que muestren la diversidad y complejidad que, como hemos visto, tenía entonces este grupo humano, por lo que sujetos que se salían de esta norma, tales como músicos, escultores o artesanos, quedaron escasamente representados en pinturas o ilustraciones. Sin embargo, en productos de la cultura popular sí es posible encontrar la representación de una diversidad más amplia⁸. Una de las formas más extremas y a la vez difundidas de estereotipación se realizó mediante caricaturas e imágenes publicitarias que circulaban en medios de comunicación masiva, tales como periódicos semanales, revistas y otros, y que muchas veces mostraban una versión burlesca del afrodescendiente.

Por último, y muchas veces ligada a lo anterior, se implementó la estrategia de la exotización, la que implicaba mostrar visualmente al afrodescendiente

como un foráneo -proveniente de África o de Perú-, es decir, diferente al común, extraño a la norma y finalmente, un objeto de curiosidad.

En relación con el uso del estereotipo y la invisibilización, una de las fórmulas más comunes era representarlos como una masa indiferenciada, aspecto que queda demostrado en tres ejemplos que recrean combates en los que participó el Batallón de Infantes de la Patria. Corresponde a los óleos de Mauricio Rugendas, *Batalla de Maipú* (ca. 1837) (Figura 1), *O'Higgins en la Batalla de Chacabuco*, de Manuel Tapia (s/f) (Figura 2), ambos en el Museo Nacional de Bellas Artes, y *Batalla de Chacabuco* de José Tomás Vandorse (1863), actualmente en el Museo Histórico Nacional (Figura 3). En todos los casos, los entonces denominados “negros” y “mulatos” aparecen como tropa disciplinada en un solo bloque de personajes anónimos, lo que según la denominación de Didi-Huberman no serían más que “figurantes”, es decir, un “accesorio de humanidad que sirve de marco a la actuación central de héroes”, estando ahí “en el “fondo de la historia” (Didi-Huberman 2014:156), y



Figura 1. Rugendas, J.M. *Batalla de Maipú*, ca. 1837, óleo sobre tela, Col. Museo Histórico Nacional, Chile. www.surdoc.cl
Rugendas, J.M. *Battle of Maipú*, ca. 1837, oil on canvas. Col. National Historical Museum, Chile.



Figuras 2. (a) Manuel Tapia, *O'Higgins en la Batalla de Chacabuco*, s/f, óleo sobre tela, Colección Museo Nacional de Bellas Artes, Chile. www.surdoc.cl

Manuel Tapia, O'Higgins in the Battle of Chacabuco, n.d., oil on canvas. Col. National Museum of Fine Arts, Chile.



Figura 3. (a) José Tomás Vandorse, *Batalla de Chacabuco*, 1863; (b) óleo sobre tela, Colección Museo Histórico Nacional, Chile. www.surdoc.cl

(a) José Tomás Vandorse, *Battle of Chacabuco*, 1863, (b) oil on canvas. Col. National Historical Museum, Chile.

“sin tener nada que decir” (Didi-Huberman 2014:156). Cabe mencionar que esta connotación es reforzada por los títulos de las obras, sobre todo el de Manuel Tapia, que resalta precisamente la presencia del héroe -O’Higgins-, invisibilizando totalmente a los demás participantes.

Otras formas de estereotipación, invisibilización y exotización se materializaron en el escenario chileno por medio de caricaturas e ilustraciones durante la segunda mitad de siglo, en periódicos como *El Padre Padilla*, *El Figaro*, *El Padre Cobos* o *El Taller Ilustrado*. De ello tenemos como ejemplo el personaje de “El Negro”, aparecido de forma regular en el periódico *El Padre Padilla* (Figura 4), entre 1884 y 1896, y en el que, a pesar del carácter contestatario, subversivo y jocoso de la publicación, los prejuicios raciales seguían tomando las mismas formas de antaño. En este caso, “El Negro”, personaje de piel muy oscura, cabezón y de baja estatura, acólito del Padre Padilla, siempre estaba dispuesto a la risa y la burla como testigo de eventos políticos importantes. Esto último quedaba demostrado en sus

posturas corporales y gestos faciales que, a modo de un bufón, tendían generalmente a lo grotesco⁹. A partir de ello daba cuenta de su condición de estar permanentemente fuera de la norma, así como de una contradictoria situación de pertenencia y no pertenencia al escenario nacional. Según Maximiliano Salinas, “El Negro”, al parecer de origen peruano, “fue un personaje festivo y popular que se destacó (...) por su entrega a los placeres de la comida y del amor” (Salinas 2004:231), otra característica, la de la juerga y el exceso que, como hemos visto, también se asoció latamente al mundo afro. Otra versión de la caricaturización y el estereotipo en los medios de prensa nacional puede apreciarse en la ilustración de Luis Fernando Rojas, titulada “Amor platónico”, publicada en el periódico *Taller Ilustrado* en 1887 (Figura 5). En ella se refuerza, por una parte, la idea de los sujetos afro ligados a la sumisión, la servidumbre y un pasado esclavo¹⁰ y, por otra, su condición marginal con respecto a los cánones de belleza y sociabilidad burguesa, al mostrar al moreno sirviente abrazando algo inalcanzable

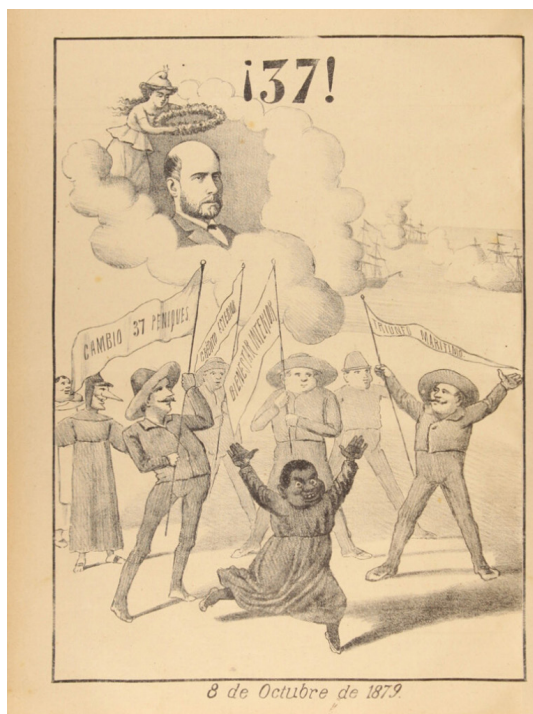


Figura 4. Luis Fernando Rojas. ¡37! *El Padre Padilla*, N° 171. Santiago de Chile, 8 de octubre de 1885. Colección Biblioteca Nacional de Chile. www.memoriachilena.cl

Luis Fernando Rojas. ¡37! *El Padre Padilla*, No. 171. Santiago de Chile, October 21st, 1885. Col. National Library of Chile. www.memoriachilena.cl



Figura 5. Luis Fernando Rojas, Amor Platónico, *El Taller Ilustrado*, N° 71, 14 febrero 1887. Colección Biblioteca Nacional de Chile. www.memoriachilena.cl

Luis Fernando Rojas, Platonic Love, *El Taller Ilustrado*, No. 71, February 14th, 1887. Col. National Library of Chile. www.memoriachilena.cl

como sería el busto (cuerpo) de una mujer blanca. El anónimo personaje del grabado presenta, además, una expresión facial que nuevamente hace recordar la “mueca grotesca” con la que se representaba tradicionalmente a los sujetos racializados (trabajos de Ghidoli y Geler ya mencionados).

En relación al arte escultórico, no tenemos casi referencias en Chile de obras de temática afro durante el siglo XIX, a excepción de las realizadas por el artista José Miguel Blanco durante su estancia en Europa, entre las que encontramos *Zabbi*, un altorrelieve de 1873, basado en un dramático poema romántico titulado *El pobre negro*, de Charles Hubert Millevoeye, en el que representó a un esclavo negro con sus cadenas (Egaña 1878:10); *El Esclavo*, un bajorrelieve y *El liberto*, un busto, “tipo africano”, en tierra cocida (Blanco 1912:123) de las que, lamentablemente, no tenemos más antecedentes porque al parecer esas obras no circularon en Chile, a pesar de ser de uno de los escultores más importantes del momento.

La estrategia de blanqueamiento la analizaremos específicamente al abordar las imágenes de José Romero.

Las Estrategias de Ascenso de Gil y Romero

José Gil de Castro nació en la ciudad de Lima en 1785 en el seno de una familia de esclavos y exesclavos, como pardo libre. Allí se formó, probablemente, en el taller del pintor Pedro Díaz, donde habría aprendido no solo el oficio de retratista, sino también a leer y escribir, incluso en latín, ingresando de ese modo a la cultura letrada del virreinato (Majluf 2014:4).

Ya en Chile, como miembro del grupo de artesanos mulatos de Santiago, utilizaría diversas estrategias de ascenso social, entre ellas el matrimonio: en 1817 se casa con María Concepción Martínez, una joven española de la localidad de Renca (Contreras 2014:24-25) y ese mismo año asciende al grado de capitán de fusileros en el Batallón de Infantes de la Patria.

Como ya hemos mencionado, en Chile será reconocido socialmente tanto a nivel artístico como militar, recibiendo varios títulos -como el de Maestro Mayor del Gremio de Pintores y Capitán del Batallón de fusileros de la Patria, y al parecer algunos otros que él mismo se habría adjudicado como Miembro de la Mesa Topográfica, miembro del Cuerpo de Ingenieros y miembro de la Legión al Mérito-. Logró vincularse con los círculos de poder, siendo conocido de O’Higgins y San Martín, y recibió importantes beneficios económicos. En la historia latinoamericana

reciente será reconocido como el “pintor de los libertadores” (Amigo 2016; Majluf 2014)¹¹.

Por su parte, Romero nació en Santiago en 1794 bajo condición de esclavitud en la casa del aristócrata Juan de Dios Vial Santelices (Marín del Solar 1858:6), ya que su madre, Francisca, era propiedad de este. Esta condición la habría mantenido probablemente hasta 1823, de modo que recién a los 30 años Romero habría sido un liberto¹². Sin embargo, su condición de esclavo no fue impedimento para que edificara una ascendente carrera militar. En 1807, a los 13 años, ingresó como Tambor al Regimiento de Infantes de Pardos; en 1809 formó parte del Batallón de Infantes de la Patria¹³; entre 1813-1814, participó en los combates de Concepción, el Roble, Talca y en la batalla de Rancagua, y en 1818, en la batalla de Maipú. En 1814, obtuvo un ascenso significativo a subteniente y ejerció como guardia del director supremo Francisco de la Lastra (Feliú 1973:141). Luego de la batalla de Chacabuco, en 1817, fue ascendido a teniente segundo y luego a teniente primero. Su desempeño sobresaliente en Maipú le valió la medalla por esa batalla decisiva, establecida por decreto en 1818.

Reconocido socialmente por su valor patriótico y hazañas militares, paralelamente Romero estableció excelentes relaciones con la Iglesia Católica. Esto contribuyó para que el Gobierno lo designara como oficial de ordenanza de la Legación Pontificia a la llegada del vicario apostólico Juan Muzi y su secretario, Giovanni Mastai (el futuro papa Pío IX), el 6 de marzo de 1824 (Feliú 1973:150)¹⁴.

Pero su ascenso social no terminó allí, pues en 1830 sería nombrado capitán del Batallón Cívico no. 3 y sargento mayor graduado, con lo que pasó a formar parte de los oficiales del Ejército de Chile. Finalmente, en 1832, fue nombrado oficial de sala de la Cámara de Diputados (edecán) hasta un año antes de su muerte, lo que le permitió terminar con una exitosa carrera militar, excepcional para un hombre de su origen.

Otra forma de ascenso y prestigio social de Romero fue una extensa labor filantrópica, por la que, como ya hemos mencionado, recibiría el apodo de “Padre del pueblo”. Según Enrique del Solar, “visitaba continuamente las prisiones (...) solía pedir limosnas para ellos (...). Más de treinta son los reos que, merced a sus empeños, libró del último suplicio. A muchos acompañó hasta el patíbulo, confortándoles con cristiana caridad en tan amargo trance” (Del Solar 1874:259).

Debido a ello, “Zambo Peluca” falleció en 1858 rodeado de fama y admiración. Resulta interesante que,

posterior a su muerte, su figura tuvo además repercusión en otros ámbitos de la cultura nacional ya que fue protagonista de un canto fúnebre (Marín del Solar 1858), una obra de teatro titulada *José Romero, alias Peluca* (Allende 1882), y fue personaje en la novela *Durante la Reconquista* (Blest Gana 2009 [1897]).

Las Imágenes (y no Imágenes) de Gil de Castro y Romero

Desde los albores de la Independencia, los líderes del movimiento, entre los que se encontraban O'Higgins y San Martín, sabían de la importancia de crear lo que Belandier ha denominado "la teatralidad política" (Belandier 1994), es decir, esa "puesta en escena" que el poder necesita para legitimarse, creando aquel entramado simbólico que les permitiese "ser vistos" y a la vez "ver". Por ello, no es extraño que hubieran tenido como uno de sus cercanos a José Gil de Castro, quien los retrató con toda la teatralidad simbólica. Gil de Castro, por su parte, utilizó el poder que se le concedía de manera un tanto paradójica, pues mientras sus retratados adquirían presencia y visibilidad, él permaneció relegado visualmente al no representarse a sí mismo.

Con el paso de los años, a mediados de siglo -con gobiernos más consolidados como el de Montt en las décadas de 1850 y 1860-, esta teatralidad política cambió hasta cierto punto en forma y contenido, sin embargo, siguió entendiendo la importancia de la imagen pública. En este escenario, aparecieron los retratos del sargento Romero, quien es muy probable que también entendiera de su importancia y que, utilizando sus nexos con el poder, hiciera esfuerzos para lograr "ser visto".

Las estrategias del Mulato Gil: La no-imagen y sus firmas

¿Por qué Gil de Castro no se retrató a sí mismo? Tal vez una respuesta, en parte, la podemos encontrar en lo que plantea Didi-Hubermann con relación a las implicancias del retrato en Occidente, especialmente a partir del surgimiento del humanismo en el Renacimiento. Según el autor, "el retrato (...) se niega dos veces a representar a los pueblos: una primera vez por el hecho de fundarse en una jerarquía social y una divisoria política en que los hombres de poder son los únicos investidos del privilegio de existir en imágenes" (Didi-Huberman 2014:55). En gran medida, es posible que la pintura culta de Gil de Castro conservara aquellas ideas supervivientes de

la tradición clásica en la que solo los que ostentaban poder y genealogía podían tener acceso a estos dispositivos ligados a una función de representación política (Didi-Huberman 2014).

En esto seguramente tiene gran peso su formación, pues como sostiene Majluf, "desde la perspectiva de la tradición limeña (...) el retrato era un género ostentoso y de gran aparato producido para el entorno de la corte virreinal y los círculos aristocráticos" (Majluf 2014:8).

De igual modo, pudieron haber incidido otros factores para esta decisión de no representarse a sí mismo, como, por ejemplo, una posible intención de no ser reconocido como afrodescendiente, especialmente considerando la fama que había adquirido y que no podía perder por su historia familiar, ya que al parecer, la idea de autoblanquearse no estuvo tampoco dentro de sus alternativas.

Sin embargo, tal como sostiene Majluf, que Gil de Castro no se haya autorretratado no quiere decir que en sus obras no haya hecho una suerte de autorrepresentación, "una toma de posición" (Majluf 2014:3), y una especie de declaración de sí mismo, lo que habría realizado a través del acto de firmar sus cuadros.

Al parecer no habría dejado obra sin autografiar: se han encontrado más de 130 firmas en sus cuadros (Majluf 2014:2). Lo interesante de esto, además, es que a través de su signatura el artista iría relatando su trayectoria vital y creando una imagen de sí mismo -no sabemos si totalmente verídica-, pero que permitiría, eso sí, conocer sus deseos y estrategias de ascenso social. A través de sus firmas, por ejemplo, habría modificado su apellido agregando el "de" al original "Castro" (Majluf 2014:4), sin asidero real en su genealogía, lo que no habría sido más que un recurso para darse importancia. En sus obras tempranas incluso firmaba en latín "*Facebiat josephus gil anno milessimo octingentésimo desimo primero*", por ejemplo, intentando demostrar su pertenencia a la cultura letrada, lo que para un sujeto afrodescendiente en la época no era un asunto de menor importancia. Con el transcurso del tiempo firmará en castellano, añadiendo al lado de su nombre todos los títulos que según él iba adquiriendo.

Durante su estadía en Chile, el artista se autodenominó gradualmente con varios títulos en los que resaltaba a la par su formación como pintor (específicamente retratista o antigrafiista) y su desempeño militar (capitán de ejército), dos oficios que, como ya hemos señalado, eran altamente apreciados en el ámbito de los mulatos artesanos de la capital chilena y vistos con buenos ojos por la élite.

En este sentido, vale la pena destacar uno de los muchos retratos realizados en Santiago, en el que se evidencia esta estrategia, por medio de la cual él mismo se inserta en lo que hemos denominado

la “teatralidad política”. Se trata del retrato de Bernardo O'Higgins como director supremo pintado en 1821, hoy en el Museo Nacional de Bellas Artes (Figura 6).



Figura 6. José Gil de Castro, Don Bernardo O'Higgins, Director Supremo, 1821, óleo sobre tela, Col. Museo Nacional de Bellas Artes. www.surdoc.cl

José Gil de Castro, Bernardo O'Higgins, Supreme Director, 1821, oil on canvas. Col. National Museum of Fine Arts, Chile. www.surdoc.cl

En la obra, a partir de un hábil paralelismo, Gil de Castro declara mediante dos textos visibles al anverso del lienzo, no solo el estatus de O'Higgins como máximo líder político y militar del país -"Bernardo O'Higgins. Director Supremo. De la republica chilena Generalissimo de sus extos, Grande Almirante de sus Esquadras: Presidente del Consejo de la Legión de Mérito, Grande Oficial de ella: y Condecorado con las medallas de Oro de Chacabuco y Maipu"-, sino también de sí mismo al declararse como el autor de los retratos (o *antigraphios*) de ese líder: "Lo retrató fielm.te el Cap.n de exto José Gil, 2º Cosmografo, miembro de la mesa Topographica, y Antigrafiista del Supremo Director: Año de 1821" (Majluf 2014:8-9).

En la cartela donde se recogen ambos textos -debajo de la efigie de O'Higgins- figura además el escudo chileno de transición de 1819, en que se presenta a un triunfante indígena que ha derrotado al Imperio español. La presencia escrita del mulato Gil de Castro aparece abajo del indígena, formando parte, en definitiva, de un relato histórico compuesto por "tres razas": blanco, indígena y afrodescendiente. En consecuencia, Gil de Castro utiliza el recurso de la firma como forma de visibilizarse sin mostrar su rostro en este crucial momento histórico.

Las imágenes del "Zambo" Romero

Las fuentes de la época describen a Romero como "de moreno rostro" (Marín del Solar 1858:6) y poseedor de una frondosa cabellera: "Peluca, así llamado porque tenía una cabeza como montaña de pelo, o más bien, como plumero" (Rosales 1888:51). Mientras que, de carácter, en diversas fuentes es caracterizado como afable, con gran sentido del humor y caritativo: "Romero, que prestaba atento oído/aun del culpable al mísero gemido" (Marín del Solar 1858:5).

Características que, de una u otra manera, quedaron plasmadas en los retratos que se hicieron de él y que detallaremos a continuación. Por qué se realizaron estas imágenes, en qué circunstancias y cuáles fueron sus autores son preguntas que no tienen hasta hoy respuestas definitivas; lo que sí podemos inferir es que gracias al relativo reconocimiento social del que gozó como militar y filántropo, y su cercanía a círculos sociales elevados, fue posible la realización de ellas. De Romero se conservan hoy cuatro retratos. Estos son una litografía realizada por Narciso Desmadryl, hoy en la Colección del Museo Histórico Nacional (Figura 7); un óleo sobre

tela de autor desconocido, en la misma colección (Figura 8); una fotografía en formato *carte de visite* realizada en el Estudio Ovalle y Cía., guardada en la Biblioteca Nacional (Figura 9) y, por último, un busto en mármol, también sin firma, creado para su tumba en el Cementerio General de Santiago (Figura 10).

Está claro que todas estas imágenes tienen un origen común, es decir, unas son copia de las otras, debido al estrecho parecido entre ellas, aunque es difícil saber cuál fue la primera. Lo que sí es plausible es que al menos posara para una de ellas, por lo tanto, es muy probable que él mismo propiciara su realización. Son los retratos de un hombre maduro, entre los 50 y 60 años, cuando ostentaba el cargo de oficial de sala de la Cámara de Diputados (edecán). No sabemos tampoco si todas se habrán realizado estando él con vida; lo que sí sabemos es que son absolutamente excepcionales.

La litografía de Desmadryl

Producto del análisis de cada una de estas imágenes, es posible pensar que, tal vez, una de las primeras haya sido este dibujo litográfico (hoy conservado en placa de vidrio), realizado por Narciso Desmadryl alrededor de 1854. Desmadryl, grabador francés avecindado en Chile, realizaba entonces su gran obra denominada *Galería Nacional o Colección de biografías i Retratos de hombres célebres de Chile*, siendo él el autor de los grabados y retratos. Desmadryl, quien había fundado un establecimiento litográfico en Santiago, venía precedido de reconocimiento en Francia como pintor, dibujante y eximio grabador (Pereira Salas 1992:132). No sabemos con qué objetivo realiza esta versión del retrato de Romero, pero es posible que haya sido para incluirlo en alguna de las publicaciones ilustradas que estaba produciendo para el Estado chileno, pues sigue el mismo formato de edición que las imágenes que incluyó en su Galería. Podríamos postular que Desmadryl haya pensado en incluir en un primer momento a Romero en esta publicación, lo cual no ocurrió, por lo que es de suponer que finalmente dicha idea habría sido desechada. Con todo, es posible que Romero haya sido considerado en alta estima por el francés o su círculo, para haber sido considerado como uno de sus modelos, aunque no sabemos, eso sí, para qué obra. En la imagen Romero aparece con uniforme, condecoraciones y rasgos faciales que denotan un poco más su condición afrodescendiente que en los otros retratos que analizaremos a continuación.



Figura 7. José Romero, Reproducción fotográfica de dibujo litográfico, s/f. Col. Museo Histórico Nacional, Chile. www.fotografiapatrimonial.cl

José Romero, Photographic reproduction of lithographic drawing, n/d. Col. National Historical Museum, Chile.



Figura 8. *Retrato del Sargento Mayor José Romero*, s/f, óleo sobre tela, Col. Museo Histórico Nacional, Chile. www.surdoc.cl
Portrait of Sergeant Major José Romero, n/d, Oil on canvas. Col. National Historical Museum, Chile.



Figura 9. José Romero, Fotografía, s/f. Col. Sala Medina, Biblioteca Nacional de Chile. www.bibliotecanacionaldigital.cl
José Romero, Photography, n/d. Sala Medina, National Library of Chile. www.bibliotecanacionaldigital.cl



Figura 10. Busto José Romero, mármol, en Arancibia, ca. 2005. Departamento de Historia Militar del Ejército. Registro de Propiedad Intelectual N° 129305.

Bust of José Romero, marble, in Arancibia, ca. 2005. Departamento de Historia Militar del Ejército. Registro de Propiedad Intelectual N° 129305.

El retrato al óleo

Si bien la litografía de Romero ya representa un producto atípico, el que se le haya pintado un retrato al óleo, es todavía más excepcional. Esto porque, como ya hemos mencionado, los retratos pictóricos en la tradición occidental estaban reservados a un grupo de la sociedad a la que Romero no pertenecía. El retrato, cuyo encuadre se detenía a replicar los rasgos de un rostro, implicaba la representación de una individualidad, o como sostiene Didi-Huberman, consistía en “la elevación de soledad del hombre indiviso, es decir, del *sujeto aparte*, (...) lejos de los pueblos” (Didi-Huberman 2014:56). El retrato humanista, continúa Didi-Huberman, había negado al pueblo “la soberanía de la cara” (Didi-Huberman 2014:56), sin embargo, en este caso, la cara y el torso de un afromestizo aparecían en toda su plenitud.

En términos formales, corresponde a una obra de buena factura técnica, cuyo autor, sin duda, poseía conocimientos académicos sobre el arte del retrato. De acuerdo con ello, es posible pensar que tal vez el mismo Desmadryl podría ser su autor, considerando -como sostienen diversas fuentes-, que además del taller litográfico, el francés poseía un taller de pintura donde realizó numerosos retratos a la élite santiaguina (*La Silfide* 1851; Pereira Salas 1992:133)¹⁵.

En la imagen, el oficial aparece con todo el aparato de la teatralidad política, es decir, con todos los símbolos y signos que le corresponden como un patriota destacado: su uniforme, sobre su pecho “la medalla de plata por la Batalla de Maipo, el parche de Rancagua y un cintillo que recordaba el Combate de Curapalhue”, según sostiene Guillermo Feliú (Feliú 1973:243), además de una espada de ceñir, un anillo y un bastón (Cuevas 2023:232).

En términos físicos, a primera vista, resulta difícil reconocer al retratado como un “zambo” o un “mulato”, pues, al parecer -no sabemos si por petición de Romero o decisión del propio artista¹⁶-, sus rasgos han sido “blaqueados” si los comparamos con la litografía. Sus pómulos aparecen menos abultados y su nariz es menos ancha. A diferencia de la litografía o la fotografía, la pintura otorga al artista ciertas libertades relacionadas con el color, el que puede ser modificado a su antojo o al de su cliente. En este caso, es posible pensar que el tono de la piel de Romero haya sido matizado al compararlo con el trabajo en blanco y negro. Lo que sí se conserva idéntico a la litografía es su rizada cabellera, por la que fue tan reconocido.

En su dimensión psicológica, Romero es mostrado como un “hombre serio y estoico”, lo que podemos entender no solo porque el artista siguiese los cánones de la retratística neoclásica, sino también porque se estaba respondiendo a lo que se entendía como adecuado para la respetabilidad chilena según los cánones socio-morales de la época, y que podríamos decir, también se inserta dentro de la teatralidad política. La solemnidad de Romero se enmarca en lo que Maximiliano Salinas describe (citando a Amunátegui y Vicuña Mackenna en un texto de 1882) cuando señala:

Los héroes de la nación, los padres de la patria, y aun el conjunto de los chilenos debían ser seres serenos, ascéticos, apolíneos. El chileno es austero de costumbres; exige que se guarden cuando menos las apariencias, i que se respete siempre el decoro; [...] Conserva su compostura en todas las circunstancias de la vida. Jamás es bulliciosa la expresión (sic) de su alegría o de su dolor (...). En O’Higgins, había [...], muchas de esas cualidades; i bajo ese aspecto, puede decirse que era mui chileno (Amunátegui y Vicuña Mackenna en Salinas 2004:102).

En definitiva, con esta imagen Romero -y en gran parte, todo su sector social- se liberaba del estereotipo del afro como festivo, gozador y peligroso. Por el contrario, encarnaba lo que se ha denominado como la “masculinidad moderna” (Ghidoli y Geler 2019; Mosse 2001), caracterizada por ciertas virtudes morales y físicas, entre ellas, el autocontrol, el ocultamiento de las emociones y la moderación en las costumbres.

En definitiva, con todos estos atributos, Romero se aproxima aquí a la representación de un “ciudadano chileno”, en su caso mestizo, blanqueado y que se ha liberado de la clasificación de la casta racial. En este sentido, vale la pena detenerse en los dos títulos con que se ha identificado la obra que son *Retrato del Sargento Mayor José Romero* y *Retrato de Don José Romero*, que relevan sobre todo su calidad de “Don”, es decir, de “hombre decente”, honrado y patriota (aun cuando en la cultura popular seguirá siendo reconocido como el “Zambo Peluca”).

Resulta casi imprescindible comparar esta pintura con los cuadros que, tanto en la década de 1830 como en las de 1860 y 1870, realizaron artistas como Rugendas, Tapia y Vandorse, sobre las batallas de Chacabuco y Maipú, en los que los afrodescendientes

aparecen como tropa, tipo social o figurantes, “sin tener nada que decir”, y en las que el mismo Romero participó (Cuevas 2023; Cuevas y Vidal 2019; Didi-Huberman 2014). Como se contraponen además el retrato a la figura del Negro dicharachero creado por Juan Rafael Allende en su periódico *El Padre Padilla* de la década de 1880, o a los esclavos recién libertos caracterizados en el decreto de abolición de la esclavitud de 1823, quienes se creía podían sublevarse contra el amo y las autoridades.

La fotografía del Estudio Ovalle y Cía.

La fotografía que ha llegado hasta nosotros corresponde a una *carte de visite* o tarjeta de visita realizada por el Estudio Ovalle y Cía. (Figura 9), con fecha posterior a 1855¹⁷. Al parecer es una reproducción de una imagen anterior (posiblemente el grabado de Desmadryl), por su estrecho parecido y no una toma original para la cual Romero hubiese posado¹⁸.

La copia en *carte de visite* de imágenes realizadas por otros medios técnicos no era un procedimiento poco frecuente, pues podían elaborarse para destacar a alguna persona o sus vínculos. Con todo, poseer en esa época una *carte de visite* no era un asunto menor, ya que solo unos pocos tenían acceso a costearlas y hacerlas circular. Además de ser retratos, eran objetos de colección e intercambio. Se conservaban en álbumes y se mostraban en reuniones sociales. En otras palabras, eran dispositivos que permitían “mostrarse” a través de la “soberanía del rostro” como individuos y afirmar la posición social. No tenemos claridad acerca de las razones de su creación o si Romero la habrá utilizado, pero es muy probable que con su condición de militar condecorado eso haya sido posible. Lo que sí podríamos deducir es que para él o el círculo de afrodescendientes sí pudo haber sido considerado un logro en términos sociales y de reconocimiento.

El busto del Cementerio General

Es muy probable que la litografía de Desmadryl también haya servido como imagen de referencia para la realización de la escultura, ya que el parecido es muy grande y, de hecho, la copia del grabado (Figura 7) que hoy se conserva en el Museo Histórico Nacional tiene una intervención que marca precisamente el formato de este busto escultórico, como si fuera una especie de instrucción para el artista que lo realizaría.

Según indican las fuentes históricas, el busto, de autor desconocido, fue realizado en Europa -en la ciudad de Florencia (Blanco 1888:1), posiblemente entre 1858 y 1862-, como iniciativa privada del ministro de Chile en Francia, Francisco Javier Rosales. El objetivo era colocar esta obra en el mausoleo de Romero en el Cementerio General de Santiago donde se encontraba enterrado desde 1858. Ubicado entre las calles Hermanas y Romero (frente al actual Mausoleo del Ejército), hasta hoy se puede leer en su pedestal la siguiente dedicatoria: “A la memoria del filántropo Sargento Mayor del Ejército José Romero, modelo de caridad y patriotismo. Erige este monumento su compatriota ausente. Francisco Javier Rosales 1863”.

El busto fue realizado en mármol blanco y en él su rostro presenta sutiles diferencias respecto al grabado y la pintura (a este respecto ver Cuevas 2023). En la escultura su expresión facial es más solemne y fría que en los anteriores, podríamos decir que también ha sido “blanqueado”, sin embargo, conserva la cabellera rizada de “Peluca” y su nariz aparece bastante ancha (Figura 11).

La materialidad y color de este busto resultan cruciales desde el momento en que puede ser considerado una verdadera excepcionalidad para la escultura de la época. Esto debido a que la representación de sujetos de “otras razas”, tales como afros, árabes o asiáticos, se realizaba en el contexto europeo en otros materiales y no en mármol blanco, material que en teoría solo le correspondía a la raza “blanca”. Hacia 1860, escultores como Charles Cordier, en Francia, o Pietro Calvi, en Italia, representaban a las razas no europeas en lo que se ha denominado bustos policromos, es decir, creaciones en las que la piel del rostro y el pecho era recreada a través de materiales oscuros como el bronce o el ónix, y solo los ropajes en tonos más claros. Es extraño, entonces, dentro del contexto artístico en el que fue realizado, que el busto de Romero haya sido confeccionado en mármol blanco, no sabemos si a petición del comitente o no.

No sabemos tampoco qué nexos artísticos o qué influencias culturales habrá tenido Rosales en París y Florencia hacia la década de 1860, para encargarse la obra, ni quién fue el escultor elegido, pero sí sabemos que el personero desde sus primeros años en Francia estableció estrechas relaciones con el mundo del arte, con artistas y arquitectos, tales como Raymond Monvoisin o Brunet de Baines. Para la década de 1860, el romanticismo se había instalado en los círculos oficiales franceses e italianos como un importante referente estético y es posible que, gracias

a su interés en lo exótico y la representación de “otras razas”, haya existido la apertura para realizar el busto de un afrodescendiente como Romero.

Con relación a las estrategias de reconocimiento que Romero habría utilizado, resulta importante relevar los comentarios que hará el escritor Justo Abel Rosales en su obra *Sepulcros i Difuntos* en 1888, con relación a la tumba de Romero cuando sostiene que:

Romero eligió (sic) personalmente el sitio de su tumba, i, cuando cayó de mortal enfermedad, declaró con aquel buen humor que nunca le abandonó, que deseaba que cuando los zambos i mulatos de Santiago pasasen cerca de su sepultura, se quitasen el sombrero i le rezasen una oración que principiaría de esta manera: -Mulato hijo de una grandísima p... Padre Nuestro que estás en los cielos, etc. (Rosales 1888:51).

Aquí podemos entrever lo importante que parece haber sido para Romero el reconocimiento de su propio grupo social.

Finalmente, a partir de todas estas representaciones podemos concluir que de Romero existen varias versiones sobre su aspecto físico y, en especial, sobre el color de su piel, ya que si junto a las imágenes recién mencionadas incluimos el óleo de la *Batalla de Chacabuco* de José Tomás Vandorse (Figura 3) -donde un Romero diminuto aparecería formando parte del Batallón de Infantes de la Patria-, esta gama de colores se extendería desde el negro puro al blanco inmaculado. De este modo, mientras la obra de Vandorse lo muestra con una piel muy oscura, el óleo posiblemente de Desmadryl lo presenta con una dermis bastante más aclarada, para finalizar con la versión del busto escultórico donde su piel se vuelve blanca como el mármol.

Reflexiones Finales

Las representaciones visuales tanto de Gil de Castro como de Romero analizadas a lo largo de este trabajo nos permiten reflexionar acerca del lugar social de individuos racializados, así como de las complejidades propias de las bellas artes en el Chile del siglo XIX, cuando debieron enfrentarse al asunto de la alteridad. En este contexto resulta significativo observar que los dos principales homenajes al “Zambo Peluca” -el retrato al óleo y la escultura en mármol- carecen de autoría conocida, en marcado contraste con la práctica del

pintor “Mulato Gil”, quien utilizó las firmas en sus cuadros como una forma de homenaje a sí mismo y de autorrepresentación solapada.

Lo complejo de mostrar al afrodescendiente en el imaginario visual nacional se evidencia, además, en dos hechos contrapuestos: el que Gil de Castro nunca mostrara su rostro, mientras que el de Romero aparezca con diversas versiones de piel. Esta variabilidad refleja no solo las limitaciones y convenciones de cada medio artístico, sino también las tensiones y estrategias de la representación de la negritud en la época.

Estas tensiones en torno a la realidad afrodescendiente, y en especial la ambigüedad generada a propósito de ambos personajes, han sido parte de la historia de Chile, incluso hasta nuestros días, pues si bien hoy Gil de Castro goza de reconocimiento artístico, durante largo tiempo (gran parte de los siglos XIX y XX) su obra fue despreciada e invisibilizada. La figura de Romero, por su parte, se encuentra hoy dividida entre el reconocimiento patrimonial y el olvido, pues mientras su retrato al óleo se exhibe en el Museo Histórico Nacional (en el sector que da cuenta de la construcción del orden republicano), su busto permanece en desdichadas condiciones, fragmentado y arrancado de su tumba¹⁹, en dependencias del Cementerio General de Santiago (Figura 11). En este sentido, es posible concluir que “Zambo Peluca” nunca logró ser reconocido como un héroe nacional, sino tal vez solo como lo particulariza Guillermo Feliú, un “mulato ilustre” (Feliú 1973).

La precariedad del busto de Romero se convierte hoy en una metáfora acerca de la fragmentación, la borradura y el olvido de lo afro en la memoria histórica chilena. Un personaje que, a pesar de sus contribuciones, no logró ingresar en el panteón de los héroes nacionales, como sí ocurrió con Falucho en Argentina (Ghidoli y Geler 2019) o José Olaya en Perú (Majluf 2014).

Finalmente, resulta relevante señalar los apodos con los que ambos personajes quedan en la historia chilena: “Mulato Gil” y “Zambo Peluca”. Hecho no menor en cuanto devela dos cosas importantes: por una parte, el peso de la popular y, por otra, la carga racial que impregna y condiciona nuestra memoria histórica.

Para cerrar, podemos concluir que el examen de las figuras y representaciones de Gil de Castro y Romero no solo permite situar a ambos dentro de un mismo entramado social, sino también entender



Figura 11. Busto José Romero (Fragmento), mármol. Col. Cementerio General de Santiago, Chile.

Bust of José Romero (Fragment), marble. Col. Cementerio General de Santiago, Chile.

estas imágenes como expresiones singulares de agencia y búsqueda de validación. Como dispositivos culturales, revelan las tensiones entre imagen pública, raza y poder en un determinado momento histórico, al tiempo que ponen en evidencia cómo la visualidad se transformó en una retórica de integración en torno a una ciudadanía imaginada y disputada.

Agradecimientos: Agradezco enormemente el apoyo y comentarios técnicos de Carla Becker,

encargada del Archivo fotográfico de la Biblioteca Nacional; Carolina Suaznábar, encargada del Archivo fotográfico del Museo Histórico Nacional; Patricia Novoa, fotógrafa y académica de la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile; Vivian Orellana, encargada de patrimonio Cementerio General de Santiago y al historiador Claudio Vivanco, por las precisiones técnicas e históricas en relación al Batallón Infantes de la Patria. Agradezco finalmente a las/os revisoras/es anónimos por su lectura y aportes a este trabajo.

Referencias Citadas

- Alberto, P. 2020. Libertad por Oficio: Negociando los términos del trabajo no libre en Buenos Aires en el contexto de la abolición gradual, 1820-1830. En *El Asedio a la Libertad. Abolición y Posabolición de la Esclavitud en el Cono Sur*, editado por F. Guzmán y M. Ghidoli, pp. 92-149. Editorial Biblos, Buenos Aires.
- Allende, J.R. 1882. *José Romero (Alias Peluca). Drama en Cuatro Actos i en Verso*, Imprenta de la Librería Americana, Santiago.
- Amigo, R. 2016. José Gil de Castro. Pintor de libertadores. *Nimio* 3:77-80.
- Anónimo 1851. *La Silfide* N° 7 y 8. <https://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0061503.pdf>
- Arancibia, C. 2005. Un soldado de la independencia. *Historia militar* 4(1):14-16.
- Arre, M. 2010. Esclavitud y Mestizaje. Identidad y doble dimensión de la servidumbre de origen africano en Chile (Coquimbo 1700-1820). *Actas del XV Congreso Colombiano de Historia*, pp. 1-22. Asociación Colombiana de Historiadores, Bogotá.

- Arre, M. 2011. Comercio de esclavos: Mulatos criollos en Coquimbo o circulación de esclavos de “reproducción” local, siglos XVIII-XIX. Una propuesta de investigación. *Cuadernos de Historia* 35:61-91.
- Belandier, G. 1994. *El Poder en Escenas. De la Representación del Poder al Poder de la Representación*. Traducción por Manuel Delgado. Paidós, Barcelona.
- Blanco, A. 1912. Don José Miguel Blanco, escultor, grabador de medallas i escritor de bellas artes. *Anales de la Universidad de Chile* 131, pp. 113-128. Santiago.
- Blanco, J.M. 1887. *El Taller Ilustrado* 71. <https://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0057260.pdf>
- Blanco, J.M. 1888. *El Taller Ilustrado* 158 (4):1.
- Blest Gana, A. 2009 [1897]. *Durante la Reconquista*. Universitaria, Santiago.
- Caggiano, S. 2012. *El Sentido Común Visual. Disputas en Torno a Género, “Raza” y Clase en Imágenes de Circulación Pública*. Miño y Dávila, Buenos Aires.
- Carmona, J. 2024. Pensar el patrimonio afrodiaspórico en los museos chilenos. Perspectivas sobre la puesta en orden y la puesta en escena de objetos y cuerpos decolonizados. *Revista de Humanidades* 49:29-55.
- Chira, A. 2018. Affective debts: Manumission by grace and the making of gradual emancipation laws in Cuba, 1817-1868. *Law and History Review* 1 (36):1-33.
- Contreras, H. 2011. Artesanos mulatos y soldados beneméritos. El batallón de infantes de la Patria en la guerra de Independencia de Chile, 1795-1820. *Historia* 44 (1):51-89.
- Contreras, H. 2014. Contextos sociales y culturales de un pintor mulato a principios del siglo XIX. En *José Gil de Castro. Pintor de Libertadores*, editado por N. Majluf, pp. 20-33. Gráfica Biblos, Lima.
- Contreras, H. 2020. Un cadete zambo, un fraile mulato y un batallón de artesanos: representaciones y autorrepresentaciones de los afros en Chile durante la primera mitad del siglo XIX. En *El Asedio de la Libertad. Abolición y Posabolición de la Esclavitud en el Cono Sur*, editado por F. Guzmán y M. Ghidoli, pp. 153-177. Biblos, Buenos Aires.
- Cuevas, J. 2023. Modelos de representación: el Afromestizo en pinturas de batalla en el Chile de mediados del siglo XIX. *Imagem* 2 (3):217-242.
- Cuevas, J. y M. Vidal 2019a. *Catastro y Visualidad de Afromestizos en Chile*. RIL, Santiago.
- Cuevas, J. y M. Vidal 2019b. Incertidumbres en visualidades de indígenas y negros en Chile, siglo XIX. En *Estéticas del Poder y Contrapoder de la Imagen en América Latina*, editado por E. Anza y M. Alvarado, pp. 395-414. Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago.
- Cussen, C. 2006. El paso de los negros por la historia de Chile. *Cuadernos de Historia* 25:45-58.
- Cussen, C. 2009. La ardua tarea de ser libre: manumisión e integración social de los negros en Santiago de Chile colonial. En *Huellas de África en América: Perspectivas para Chile*, editado por C. Cussen, pp. 109-135. Editorial Universitaria/Universidad de Chile, Fondo de Publicaciones Americanistas, Santiago.
- Cussen, C. 2016. Raza y calidad de vida en el Reino de Chile. Antecedentes coloniales de la discriminación. En *Racismo en Chile: La Piel como Marca de la Inmigración*, editado por M.E. Tijoux, pp. 21-33. Editorial Universitaria, Santiago.
- Decreto Abolición Esclavitud* 1823. Archivo Nacional Histórico. Fondo Ministerio del Interior. Vol.32. fojas 268-268vta.
- Del Solar, E. 1874. *Poesías de la Señora doña Mercedes Marín*. Andrés Bello, Santiago.
- Didi-Huberman, G. 2014. *Pueblos Expuestos, Pueblos Figurantes*. Traducido por H. Pons, Manantial, Buenos Aires.
- Egaña, R. 1878. Medallón José Miguel Blanco. *El Independiente*, Santiago.
- Feliú, G. 1973. *La Abolición de la Esclavitud en Chile*. Universitaria, Santiago.
- Fracchia, C. 2009. La problematización del blanqueamiento visual del cuerpo africano en la España Imperial y en Nueva España. *Revista Chilena de Antropología Visual* 14:67-82.
- Fracchia, C. 2019. *Black but Human, Slavery and Visual Arts in Hapsburg Spain, 1480-1700*. Oxford University Press, Oxford.
- Fuentes, A. 2023. Obtener el reconocimiento de la libertad: consideraciones generales acerca de los litigios iniciados por esclavos y esclavas de origen africano en la Audiencia Episcopal de Santiago (Chile, siglos XVII-XVIII). *Historia y Sociedad* 44:43-70.
- Fuentes, A. 2024a. Presencia africana y afrodescendiente en Chile: una contribución desde el patrimonio artístico de la zona centro-sur. *Revista de Humanidades* 49 (1):57-104.
- Fuentes, A. 2024b. Servir y sentir en el claustro: emociones contrapuestas en la experiencia esclavista de los monasterios femeninos. Santiago de Chile, siglos XVII y XVIII. *Cuadernos de Historia* 61:145-170.
- Fuentes, A. 2025. *Arte y Memoria Afrodescendiente en Chile. Colección de Cerámica Legado Álvaro Flaño Amado*, RIL editores, Santiago.
- Ghidoli, M.L. 2016a. *Estereotipos en Negro. Representaciones y Autorrepresentaciones Visuales de Afroporteños en el Siglo XIX*. Prohistoria Ediciones, Rosario.
- Ghidoli, M.L. 2016b. La trama racializada de lo visual. Una aproximación a las representaciones grotescas de los afroargentinos. *Corpus* 2 (6):1-11.
- Ghidoli, M.L. y L. Geler 2019. Falucho, paradojas de un héroe negro en una nación blanca. Raza, clase y género en Argentina (1875-1930). *Avances del Cesor* 20 (XVI):1-27.
- Herrera, P. 2025. La corrección de los cuerpos: Racismo estatal y escultura académica en Chile (1854-1910). *Universum. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales* 40 (1):151-173.
- Madrid, L.A. 2018. Artistas y militares afrodescendientes. Un tránsito regional histórico en la coyuntura revolucionaria independentista de Chile. *Historia Crítica* 70:65-85.

- Majluf, N. 2014. En busca de Gil de Castro. Rastros de una (auto) biografía. En *José Gil de Castro. Pintor de Libertadores*, editado por N. Majluf, pp. 2-19. Grafica Biblos, Lima.
- Marín del Solar, M. 1858. *Canto Fúnebre a la Memoria del Ciudadano José Romero en el día de sus Exequias Celebradas en el Convento de Agustinos*. Imprenta del Conservador, Santiago.
- McKinley, M. 2017. Libertad en la pila bautismal. *Revista Historia y Justicia* 9:173-204.
- McKinley, M. 2021. *Libertades Fraccionadas. Esclavitud, Intimidación y Movilización Jurídica en la Lima Colonial, 1600-1700*, Editorial Tirant Lo Blanch, Santiago.
- Mosse, G. 2001. *La Imagen del Hombre. La Creación de la Moderna Masculinidad*. [1], Talasa Ediciones, Madrid.
- Pereira Salas, E. 1992. *Estudios sobre la Historia del arte en Chile Republicano*, Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago.
- Prudent, E. y N. López. 2021. Demarcação da cidadania nos gêneros menores: Chile no processo das independências americanas (1810-1829). *Revista USP* 130: 47-64.
- Rojas, L. F. 1885. ¡37!. *El Padre Padilla* 171. Santiago.
- Rosales, J. A. 1888. *Sepulcros i difuntos. Noticias históricas i tradiciones sobre el cementerio general de Santiago*. Estrella de Chile, Santiago.
- Salinas, M. 2004. Juan Rafael Allende, El “Pequén” y los rasgos carnavalescos de la literatura popular chilena del siglo XIX. *Historia* 37 (1):207-236.
- Savage, K. 1997. *Standing Soldiers, Kneeling Slaves. Race, war and Monument in Nineteenth Century America*, Princeton University Press, Princeton.
- Stoichita, V. 2016. *La Imagen del Otro. Negros, Judíos, Musulmanes y Gitanos en el Arte Occidental en los Albores de la Edad Moderna*. Traducido por A. M. Cordech. Cátedra, Madrid.
- Vivanco, C. 2010. La actuación del Batallón Infantes de la Patria durante la Patria Vieja, 1810-1814. *Cuaderno de Historia Militar* 6:7-28.

Notas

- ¹ Para mayores antecedentes sobre la conformación del Batallón de Infantes de la Patria, ver Vivanco 2010.
- ² Sobre el desarrollo de la categoría de ciudadanía en Chile entre 1810 y 1829, ver Prudent y López 2021. En este texto, se analizan los procesos en torno a los cuales se construyen las nociones de ciudadano patriota, en tensión con las ideas del Antiguo Régimen, articulando una idea de ciudadanía no necesariamente homogénea.
- ³ La labor de Gil de Castro no solo se limitó a Chile, sino como hemos mencionado, también ejerció en Perú, al igual que en Argentina. Para conocer en profundidad su obra retratística, ver Majluf 2014.
- ⁴ Sobre esta aproximación metodológica, ver Ghidoli 2016a; Ghidoli y Geler 2019; Didi-Huberman 2014; Fracchia 2009 y Herrera 2025.
- ⁵ Aquí es importante hacer la salvedad de que los conceptos de “esclavo” y “negro” eran entendidos en la España imperial de manera distinta a como se entenderán en la América recién independizada. En España la denominación de “esclavo” incluía a africanos del centro y sur de África, pero también a los “moriscos”, berberiscos y judíos del norte de África (Fracchia 2009:3).
- ⁶ Otra dimensión de la representación del mundo afrodescendiente en Chile en el siglo XIX surgió en el ámbito de las artes populares (cerámica, juguetería, etc.), la que ha sido analizada por autoras como Carmona (2024) y Fuentes (2024a, 2025).
- ⁷ Un interesante grabado de Jules Louis Arnout que muestra sujetos afrodescendientes en Chile es descrito en Carmona (2024).
- ⁸ Al respecto, hoy es posible encontrar representaciones populares realizadas en cerámica a fines del siglo XIX, que muestran, por ejemplo, mujeres afrodescendientes ejerciendo como músicos. Corresponden a miniaturas policromadas que se conservan actualmente tanto en la colección de Álvaro Flaño (ver Fuentes 2025) como en la del Museo de Arte Popular Tomas Lago. En ambos casos son objetos que perpetúan una larga tradición colonial ligada al ámbito conventual femenino y vigente en la época republicana. Al respecto ver Fuentes (2024); Carmona (2024).
- ⁹ Sobre este tema ver Ghidoli 2016a, 2016b; Geler 2010 y Ghidoli y Geler 2019, quienes abordan la representación de lo grotesco en el contexto afroargentino del siglo XIX, pero que puede ser aplicado de igual forma para el caso chileno.
- ¹⁰ Respecto a la relación de lo afro y la servidumbre, ver Ghidoli 2016a.
- ¹¹ Entre 2014 y 2015, la exposición “José Gil de Castro, pintor de libertadores” se presentó de manera consecutiva en el Museo de Arte de Lima, Perú; Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile y Museo Histórico Nacional de Buenos Aires, Argentina, donde se expusieron más de 100 obras del artista. La iniciativa fue producto de un proyecto de investigación sin precedentes para el arte latinoamericano, financiado por la Fundación Getty, y contó con la participación de expertos de estos tres países donde Gil de Castro alcanzó reconocimiento como pintor.
- ¹² Hasta ahora no tenemos antecedentes específicos de si Romero pudo haber conseguido su libertad antes de la promulgación del decreto de abolición de la esclavitud el 24 de julio de 1823, por manumisión u otros mecanismos legales. Por ello, asumimos esta como fecha posible de su nueva condición.
- ¹³ Documentos que corroboran el nombre oficial del batallón, en Vivanco (2010).
- ¹⁴ En el contexto del siglo XIX, el cargo de oficial de Ordenanza correspondía a una figura de bajo rango que ejercía labores de mensajería, escolta y asistencia, pero que simbólicamente implicaba cercanía al poder. En este caso, con las jerarquías católicas, en un momento clave para las relaciones entre la Iglesia y el Estado chileno. Feliú refiere al respecto una anécdota acerca de la relación de Romero con el futuro papa Pío IX, quien habría apadrinado a uno de sus hijos,

hecho que Romero habría utilizado para vanagloriarse de ser “compadre del Papa” (Ver Feliú 1973:151).

- ¹⁵ Aquí resulta importante considerar que hacia 1850-60, no existían muchos pintores que pudieran haber realizado un retrato de estas características en la capital chilena. Además de Desmadryl, otros posibles autores pudieron haber sido Alejandro Ciccarelli, Raymond Monvoisin, Ernesto Charton o Francisco Javier Mandiola. En la época estaba vigente también José Tomás Vandorse, pero él era copista, no autor de retratos, hasta donde se sabe.
- ¹⁶ No sabemos si Romero habrá tenido injerencia directa en la realización de su retrato al óleo ni si posó para el pintor; si lo hizo es dado preguntarse si es posible que él mismo haya pedido ser “blanqueado” o “embellecido” en la pintura.

Es probable que esta no fuera una petición tan extraña si consideramos la inquietud que demostraban ciertos grupos de afrodescendientes chilenos por borrar sus características raciales e incorporarse a la sociedad sin distinciones (en este sentido, ver texto de Contreras 2020).

- ¹⁷ Es imposible que la fecha de creación de esta fotografía haya sido antes debido a que ese año Francisco Javier Rosales introduce desde Francia el formato *carte de visite* en Chile.
- ¹⁸ Agradezco a Carla Becker, encargada del Archivo fotográfico de la Biblioteca Nacional, por esta información técnica.
- ¹⁹ Producto de manifestaciones sociales en el año 2016. Según información entregada por personal del Cementerio General, existe, sin embargo, la intención de reintegrar el busto de Romero a su lugar original.