

# EL DISCURSO DE ALEJANDRO CICARELLI EN LA FUNDACIÓN DE LA ACADEMIA DE PINTURA DE CHILE (1849)

## THE SPEECH OF ALEJANDRO CICARELLI IN THE FOUNDATION OF THE CHILEAN ACADEMY OF PAINTING (1849)

### Resumen

Cuando se funda la Academia Chilena de Pintura, en 1849, su primer director, el italiano Alejandro Cicarelli leyó un discurso donde propone un modelo de enseñanza basado en la tradición grecorromana y en las academias oficiales europeas de la época. Este modelo caracterizó la enseñanza de la pintura en Chile por más de 50 años. Cicarelli fue contratado por el gobierno chileno cuando prestaba servicios como artista en la Corte del Emperador Pedro II, en Brasil.

### Palabras Clave

Alejandro Cicarelli, Chile, Discurso, Fundación Academia de Pintura.

### Pedro Emilio Zamorano Pérez

Profesor Titular. Universidad de Talca.  
Instituto de Estudios Humanísticos.  
Chile.

Doctor en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid, investigador del Fondo Nacional de Ciencia y Tecnología de Chile, FONDECYT y autor de numerosos libros y artículos sobre artes visuales en Chile y relaciones artísticas entre Chile y España.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 03/10/2013  
Fecha de revisión: 16/11/2013  
Fecha de aceptación: 18/11/2013  
Fecha de publicación: 30/12/2013

### Abstract

When the National Painting Academy of Chile was founded in 1849, the first director, the Italian Alejandro Cicarelli, read a speech where he proposed a teaching model based in the Greco-Roman tradition and in the official European academies of that time. This model characterized the teaching of the Chilean painting for more than 50 years. Cicarelli was hired by the Chilean government when he worked as an artist in the Court of the Emperor Pedro II, in Brazil.

### Key Words

Alejandro Cicarelli, Chile, Painting Academy Foundation, Speech.

## EL DISCURSO DE ALEJANDRO CICARELLI EN LA FUNDACIÓN DE LA ACADEMIA DE PINTURA DE CHILE (1849)<sup>1</sup>

### 1. ALEJANDRO CICARELLI, EL PRIMER DIRECTOR

Los datos biográficos más completos acerca de este pintor pueden ser encontrados en *El Taller Ilustrado*<sup>2</sup>, el periódico que fundó el escultor José Miguel Blanco durante la segunda mitad del siglo XIX. Según se informa allí, el maestro italiano había nacido el 25 de enero de 1810, siendo sus padres Rafael Cicarelli, militar, y doña Polonia Manzoni. Falleció en Santiago de Chile el 5 de mayo de 1879.

Cicarelli se formó artísticamente en Nápoles, en el Instituto de Arte de esa ciudad. Prosiguió sus estudios en Roma, donde fue pensionado por cuatro años en 1834, haciendo uso de una beca. De ese momento sabemos que *“durante su permanencia en la ciudad madre de las ciencias i las artes, se distinguió por su aplicación y talento, por cuyos motivos mereció justos elogios de los sabios artistas”*<sup>3</sup>.

En 1843 fue nombrado Profesor Honorario del Real Instituto de Bellas Artes de Nápoles, según palabras de Antonio Nicolini, director de la enti-

dad, *“como debido tributo al artista por muchos y laboriosos trabajos i esclarecido ingenio”*<sup>4</sup>. Ese mismo año conoció al Emperador Pedro II de Brasil, quien lo contrató como Pintor de Cámara y maestro de pintura de la Emperatriz Teresa Cristina de Borbón.

Estos antecedentes motivaron el interés del gobierno chileno que, en 1848, a través del Ministro de Relaciones Exteriores Manuel Camilo Vial y la gestión directa del Cónsul en Río de Janeiro Carlos Hochkolf, ofreció al artista el cargo de director de la Academia Chilena de Pintura, prevista de ser inaugurada en 1849. Para viajar a Chile había firmado ante el Cónsul chileno un compromiso de trabajo con el gobierno, el 18 de junio de 1848.

Según Ricardo Bindis<sup>5</sup>, el artista se embarcó hacia Valparaíso en la fragata *Gorgona*, llevando consigo copias de esculturas clásicas, que consideraba muy importantes para algunos de los cursos iniciales. Cicarelli arribó al país en octubre de ese año, con el propósito de fundar la entidad que inauguraría en el país la enseñanza del arte pictórico.

Desde un punto de vista artístico, Cicarelli procedía de la tradición neoclásica europea, por ello su obra se caracterizaba por incursionar en temáticas históricas y mitológicas, aun cuando también trabajara en otros motivos tales como el paisaje y las escenas religiosas. Su pintura está marcada por el academicismo de corte grecorromano que imperaba en los espacios oficiales de aquella época; ello sucedía en momentos que asomaban con fuerza en Europa algunas concepciones más liberales en el arte, tales como el romanticismo.

Cicarelli había obtenido numerosas distinciones. Entre ellas una Medalla de Plata en la Exposición de Nápoles, en 1833; un Segundo Premio Mayor con Medalla de Oro, en Roma (1839) por su obra *Filoctetes abandonado*; y un Gran Premio con Medalla de Oro de Primera Clase en una exposición en Nápoles, en 1841. En 1843 fue nombrado Profesor Honorario del Real Instituto de Bellas Artes de Italia. Estando en Brasil fue nombrado Caballero de la Orden Imperial de Cristo por el Emperador Pedro II, según se señaló, “por las obras de esclarecido mérito artístico presentadas por el señor Cicarelli en la Exposición de Bellas Artes de Río de Janeiro el 12 de marzo de 1844”<sup>6</sup>. La concesión de la nacionalidad chilena en 1853, puede ser considerada también como un reconocimiento. Ese mismo año se había casado con la dama chilena Rosa Vilches i Moreira, quien le sobrevivió.

En su gestión en la Academia de Pintura el artista napolitano sentó las bases de la enseñanza artística en el país y lo hizo bajo las formalidades de las academias europeas de la época, siguiendo el modelo italiano y francés. Fue un artista y un profesor riguroso, que logró instalar en la Academia la disciplina técnica, el oficio académico y argumentaciones iconográficas relacionadas con la historia y la mitología grecorromana. Los planes de estudios de la entidad incluían una rigurosa enseñanza del dibujo, dividido a su vez

en principios, cabeza y extremidades. Se estudiaba, además, el relieve y la estatuaria, y se exigía a los alumnos conocimientos en anatomía, gramática castellana, geometría e historia, mitología griega y romana, literatura, retórica y filosofía, entre otras materias.

La rigurosa pedagogía del maestro napolitano generó algunas reacciones entre sus discípulos. Antonio Smith, su alumno más díscolo, publicó en la prensa de Santiago una caricatura de su profesor junto a los siguientes versos: “Llegó a estas bellas regiones un pintor que era un portento, mostró placas, distinciones, i medallas por cajones, pero no mostró talento”<sup>7</sup>.

Así como críticas, la gestión de Cicarelli recibió también elogios. En *El Taller Ilustrado*, su director y editorialista José Miguel Blanco tributa un fuerte reconocimiento al pintor:

*“Tuvo que refrenar constantemente el fogoso ímpetu de la mayor parte de sus alumnos para empujar la paleta y embadurnar las telas antes de saber dibujar sobre el papel mediante una simple figura académica. La inflexibilidad del maestro para no permitir a sus discípulos extraviarse en la senda del arte, le valió, durante su vida, los más amargos reproches i aún después de su muerte no ha faltado i no falta aún quien ultraje su memoria”<sup>8</sup>.*

Según José Miguel Blanco, las descalificaciones habrían obligado a renunciar al maestro italiano a la clase de pintura en la Escuela.

El magisterio de Cicarelli se dio bajo esta convencionalidad y circunstancias. Sin embargo, avanzó y no poco en un terreno en donde estaba todo por hacerse. Según Blanco: “Entre nosotros su memoria debe sernos de eterna gratitud, pues renunció a los gloriosos lauros i distinciones que le ofrecían las academias más ilustres de Italia”<sup>9</sup>.

Tal como se consigna en la Memoria Histórica de la Escuela de Bellas Artes:

*“Aunque Cicarelli no era un gran pintor, poseía sólidos conocimientos de dibujo, no carecía de facultades para formar discípulos, como que procedía de un país antiguo e inmensamente más adelantado que el nuestro: por consiguiente i en términos generales, puede decirse que para la época no fue mal elegido”<sup>10</sup>.*

En su magisterio, que se extendió por más de dos décadas, aparecen las primeras generaciones de pintores nacionales. Nombres tales como Antonio Smith, Manuel Antonio Caro, Pascual Ortega, Miguel Campos, Pedro Lira, Cosme San Martín, Onofre Jarpa y Manuel Tapia, entre otros, figuran entre sus discípulos más connotados.

Antes de su muerte había sido reemplazado, en 1870, en la dirección de la Academia por el alemán Ernesto Kirchbach (1832-1880), quien no generó cambios significativos en la entidad. En marzo de 1876, el gobierno había contratado a otro italiano, Giovanni Mochi (1831-1892), quien desempeñó el cargo de director de la Escuela de Bellas hasta 1892, año en que fallece. De este maestro se habla de una mayor tolerancia y flexibilidad en la enseñanza.

## 2. LA CREACIÓN DE LA ACADEMIA DE PINTURA

*“¡Excelencia, salud! Nobles chilenos  
Qué, virtud y entusiasmos llenos,  
A la patria querida  
Le disteis libertad i nueva vida,  
Colmaos de placer; las Artes bellas,  
Estas hijas laureadas de la gloria,  
Vienen a nos, i buscan en la historia  
Vuestras preciosas huellas  
Para ilustrar vuestra inmortal memoria”<sup>11</sup>.*

Según información aportada por Emilio Rodríguez Mendoza, en los inicios de 1832 Manuel Montt, Ventura Marín y Juan Godoy habían elevado a la consideración del gobierno un concienzudo *“Plan de estudios humanitarios, destinado a inaugurar una enseñanza nueva en el país”<sup>12</sup>.*

Este plan, que abría caminos a la enseñanza del arte, por diversos motivos no pudo aplicarse hasta varios años después.

El 4 de enero de 1849 aparece un primer decreto que crea la Academia de Pintura y dicta su reglamento. El documento, que llevaba la firma del presidente Manuel Bulnes y del ministro Salvador Sanfuentes, aun cuando no dio vida oficial a la entidad, fue un paso decisivo hacia la materialización de la enseñanza de las artes en el país. Fue así como un par de meses después, en marzo de ese año, en medio de grandes protocolos que contaron con la presencia del Presidente de la República, el Ministro de Instrucción Pública, una parte importante del cuerpo diplomático acreditado en el país y las autoridades de la Universidad y del Instituto Nacional, se oficializó la apertura de la Academia de Pintura:

*“Se trataba de una fundación nueva en Chile, extemporánea según el criterio de algunos retrógrados timoratos. La Universidad del Estado iba a albergar desde ese momento bajo sus claustros un ramo hasta entonces desconocido en el país”<sup>13</sup>.*

Realzaba el acontecimiento el hecho, no menor, de que la Academia nacía bajo el amparo de la institucionalidad académica, razón por la cual se confería a estos estudios un estatus homologable al de otras licenciaturas impartidas en el país.

La creación de la Academia de Pintura estaba en el libreto del presidente Manuel Bulnes (1841-1851), en la denominada República Conservadora, y formó parte de un amplio plan de desarrollo educativo que se había materializado también con la creación de distintos establecimientos educacionales, entre ellos la Universidad de Chile, fundada por Andrés Bello en 1842. En el ámbito del arte, además de la Academia, se creó la Escuela de Artes y Oficios (1849), la Clase de Arquitectura, ese mismo año, a cargo del arquitecto francés François Brunet Debaines,

el Conservatorio de Música (1850) y la Clase de Escultura (1854), que fue puesta bajo la dirección del maestro galo Augusto François. No cabe duda que los ideales de la Ilustración, en lo que respecta a su intención pedagógica de difundir la ciencia y la cultura, están detrás de la fundación de estas instituciones.

De otra parte, la sociedad y la cultura chilena experimentan un proceso de secularización que influirá en los procesos estéticos. Los aspectos religiosos, tan profundos durante la Colonia, comienzan a perder, junto a sus instituciones, influencias en el naciente Estado republicano. De este modo comienza a plantearse un cierto rechazo a la tradición artística hispanoamericana; una falta de interés por el arte quiteño y la tradición virreinal, todo ello en aras de promover un acercamiento a la cultura europea. Los comentarios de Miguel Luis Amunátegui acerca del *“fatal influjo sobre el arte”*<sup>14</sup> de los cuadros quiteños; o los de Pedro Lira sobre el escaso mérito de estas obras de *“intrínseca imperfección”*<sup>15</sup>, señalan una posición intelectual e ideológica frente al pasado colonial, actitud muy alineada con la posición de la oficialidad cultural. Se intentó construir una identidad, prescindiendo de los repertorios virreinales y proponiendo un modelo cuyas lógicas estéticas e iconográficas guardaban relación con el modelo europeo.

El país, al igual que otras repúblicas latinoamericanas, necesitaba generar una iconografía, como diría Antonio Romera<sup>16</sup>, de exaltación, que diera cuenta del proceso republicano, recogiendo las imágenes de aquellos hechos y personajes que habían dado contenido a su proceso histórico; necesitaba pintores de historia.

La tradición clásica estuvo en la base de la Academia de Pintura y en otros planteles de enseñanza artística que se crearon en la época. De hecho, desde la medianía del siglo XIX y hasta los inicios del XX, el academicismo

fue una expresión institucionalizada no sólo en Chile, sino en todo el sistema artístico de Latinoamérica, especialmente en los espacios de enseñanza. El modelo de las academias francesas e italianas, en lo que respecta a sus concepciones estético-formales y a sus repertorios iconográficos, fue el eje de la enseñanza en los nacientes planteles artísticos americanos<sup>17</sup>. En América fueron varios los gobernantes que promovieron este tipo de enseñanza y su desarrollo. A modo de ejemplo, en Chile Manuel Bulnes funda la Academia bajo estos preceptos; en Brasil, en tanto, Pedro II favoreció el desarrollo de una estética que ponía la mirada en la antigüedad clásica.

### 3. “ORIGEN Y PROGRESO DE LAS BELLAS ARTES”: EL DISCURSO

La parte más simbólica y relevante de la inauguración de la Academia de Pintura fue el discurso de Alejandro Cicarelli<sup>18</sup>. Sus palabras fundamentaron una propuesta estético-ideológica de rai-gambre clásica, que se ofrecía para cimentar los pasos iniciales de la enseñanza del arte del país. Este documento, considerado como *“la base fundante de la enseñanza de las Bellas Artes en Chile”*<sup>19</sup>, contenía un alto valor normativo y su proyección e importancia superó la exigencia protocolar de la circunstancia. El documento desplegaba un nivel de erudición que, con seguridad, impresionó a la audiencia. Estaba estructurado como una narración del origen y progreso del arte en la historia, con ejemplos que hacían eje en la cultura grecorromana. También señala las posibilidades que se abrían en Chile con la fundación de la Academia; concluyendo con una sentida alocución a la juventud chilena.

En general el desarrollo del relato se basa en la idea hegeliana de entender los procesos históricos en etapas orgánicas, nacimiento, desarrollo, decadencia y desaparición. En este sentido, Cicarelli señala un origen antropológico del arte en los tiempos primitivos, precisando que el naci-

miento del arte está dado por una necesidad de abrigo y reparo, de “cobijarse de la intemperie de las estaciones i de los ataques de las bestias feroces”<sup>20</sup>. La madre del arte fue, de tal suerte, la arquitectura. Sin embargo, cuando el arte supera ese afán utilitario, en ese momento comienza su verdadero progreso. Aquí aparece el templo, que no satisface necesidades de uso, sino que puede interpelar al corazón e imaginación del hombre.

Después de la arquitectura, fue la escultura la que se manifestó al más alto grado, a partir de los griegos y los romanos. El arte del volumen se constituye como el medio más propio y más fácil para hablar de los sentidos, dado que imbricaba una relación más explícita con lo humano.

En el discurso se advierte, también, una intención de exaltación patriótica, que vivifica ideales nacionalistas. La ceremonia tenía un sentido simbólico especial para una sociedad que intentaba relevar sus valores patrios, articulando su historia desde la imagen, pictórica o escultórica.

*“Deseo llamar la atención de la estudiosa juventud chilena, para observarle, que la patria le abre una nueva carrera, que le asegurara una nueva posición social. La carrera es vasta, i aunque opuesta a la de las armas, es gloriosa como ella. Si los hijos de la patria derramaron su sangre en los campos de batalla para asegurar su independencia i su grandeza, las bellas artes tienen la misión de fecundar esta semilla de virtud i patriotismo, ilustrando por medio del arte las hazañas de esos valientes. Así consiguen las naciones ser respetadas por sus vecinos i estimadas por la posteridad; porque el arte es la trompa de la gloria que ensalza la virtud donde la encuentra, la levanta i la conduce al templo de la inmortalidad”<sup>21</sup>.*

Poner en una posición simbólica similar a las artes con la carrera de las armas, vistiendo a ambas disciplinas de un contenido heroico, abre el acontecimiento fundacional a expectativas más amplias de lo propiamente pedagógico y estético. La interpelación patriótica es potente

y, probablemente, fue vista por muchos como el argumento más convincente.

La circunstancia tuvo también una connotación de un acontecimiento fundacional: “... me concede de ser el primero en poner esta semilla de prosperidad en la América del Sud”<sup>22</sup>. Cicarelli advertía que la enseñanza de la pintura en Chile planteaba un desafío donde estaba todo por hacerse. La expectativa era grande; sus conocimientos, experiencia y formación europea le otorgaban una jerarquía especial, casi apostólica, para acometer esta tarea, todo ello en un medio precariamente desarrollado en este ámbito. Desde esa posición fundamenta su planteamiento. Bajo este punto de vista el discurso estuvo, no cabe dudas, a la altura de la expectativa.

Sus palabras distan de ser un ejercicio retórico o una cuenta pública de sus conocimientos clásicos. En ellas debemos revelar los argumentos ideológicos que él, en tanto artista formado en la tradición grecorromana, valida y desea instalar en la recién creada Academia chilena. Al igual que Johann Winckelmann, Cicarelli intentó resucitar en Chile la utopía de una sociedad helénica a partir de la educación de la belleza, instalando en la Academia el espíritu neoclásico. Por esta razón en el discurso las referencias clásicas recorren casi toda la extensión del texto, relevando antecedentes y arquetipos provenientes del mundo heleno. El texto hace eje en el desarrollo histórico del arte clásico, en un recorrido desde el siglo de Pericles (siglo v a. C.) hasta las tradiciones helenas imbricadas en el mundo romano. Este fue el concepto ideológico más potente del discurso. Alusiones a ello brotan en toda la extensión del documento: “Tenían —los griegos— además sus arquetipos que llamaban cánones, de los cuales no les era lícito separarse. Eran cánones o modelos para la formación de sus dioses y de sus héroes”<sup>23</sup>. El canon, al que se alude en varias partes del texto, es la expresión de un concepto apriorístico de belleza, que aso-

cia concepciones éticas con argumentaciones estéticas; un orden artístico establecido a partir de una racionalidad matemática. La belleza de los modelos, bajo esta dignidad, está asociada a la representación de dioses, héroes y atletas. Según Venturi: *“La belleza es la más elevada cualidad moral, por tanto la más alta cualidad posible es propia de la razón divina, del primer motor y de la primera esencia eterna. Del intelectualismo se pasaba al misticismo”*<sup>24</sup>. Esta uniformidad de reglas, según Cicarelli, contribuyen al descubrimiento y valoración del arte griego y a asegurar su probidad: la belleza. Una belleza articulada desde un el canon y que encarna en un conjunto de reglas técnicas y en un riguroso programa iconográfico<sup>25</sup>. Se identifica aquí lo bello con la perfección física, calificando algunos conceptos estéticos, como la simetría y la proporción, como valores éticos. La proporción pasa entonces a ser concebida como un orden divino.

No cabe duda que esta lección de clasicismo debe haber calado profundo en la audiencia reunida para la ocasión, que encabezaba el presidente Manuel Bulnes, e integraba, además, todo el aparataje oficial y diplomático. La mención de nombres de pintores tales como Apeles, Zeuxis, Parrasio, o de escultores como Policeto, Lisipo, Fidias, más un sinnúmero de dioses y fábulas, debió ser entendida por no pocos como una forma de traer el mundo a este apartado rincón de América. Las nociones de modernidad y progreso instaladas en el país decían relación con reeditar el paradigma de la cultura clásica, en este particular caso, en los fundamentos de la enseñanza de las artes visuales.

Cicarelli sintonizó bien su discurso con la expectativa de la audiencia. Un halo de emoción debe haberse generado cuando el napolitano apuntó al corazón de los presentes:

*“Cuando examino, señores, el bello cielo de Chile, su posición topográfica, la serenidad de su atmós-*

*fera, cuando veo tantas analogías con la Grecia i con la Italia, me inclino a profetizar que este hermoso país será un día la Atenas de la América del Sur”*<sup>26</sup>.

Las palabras del napolitano contenían un derroche de optimismo y erudición que entusiasmaba a la élite ilustrada local:

*“Chile como una república en que se cultiva la virtud y la belleza, gobernada por modelos de nobleza y patriotismo, y constituyéndose en una nación en que florecen todas las artes...”*<sup>27</sup>.

Otros elementos ideológicos importantes que se plantean en el discurso tienen relación con el dibujo y con el color. En la sentencia de que el dibujo está en relación directa con el pensamiento, en tanto que el colorido lo está con las sensaciones, se valora la objetividad académica por sobre la subjetividad barroca o romántica. Según Cicarelli: *“El colorido debe estar subordinado al dibujo, de otro modo la sensación prevalecería sobre la inteligencia del pensamiento, i el arte perdería lo que tiene de ciencia para tomar un carácter vago e incierto”*<sup>28</sup>. En este planteamiento se expresa la dicotomía de lo pictórico y lo lineal, argumentos que, casi un siglo después, sistematizara Wölfflin en sus conceptos fundamentales de la historia del arte.

Este discurso, amén de vivificar ciertos ideales nacionalistas, sentó en nuestra Academia las bases de una doctrina ideológica que sintonizaba con la mirada de la élite dirigente. Esta imbricación con lo clásico del discurso apartó del libreto cualquier mención al arte americano, colonial o republicano.

El paradigma propuesto por Cicarelli modeló un concepto valorativo que distinguía con premios, honores, becas, encargos y adquisición de obras a quienes lo suscribían. El modelo propuesto se proyecta en la enseñanza del arte en Chile, con distintos niveles de intensidad, hasta las primeras décadas del siglo xx.

#### 4. DEL PREMIO ROMA AL INFLUJO FRANCÉS

El Premio Roma había sido creado en 1663 bajo el reinado de Luis XIV y se concedía a pintores, escultores y arquitectos. Consistía en una estadía de cuatro años en la Ciudad Eterna, tiempo durante el cual los ganadores estudiaban la cultura clásica y el Renacimiento. Durante casi tres siglos este premio fue entendido como el máximo galardón que un artista de cualquier país podía recibir, redituando honores y fama a sus ganadores. Varios países emularon este premio, entre ellos Bélgica, España, Holanda y Estados Unidos.

En Chile el becar a los artistas más destacados a Europa formó parte de una política de Estado. Cicarelli, en su calidad de primer director de la Academia de Pintura, planteó esta necesidad, tal como consta en alguna de sus cartas enviadas al Supremo Gobierno, en donde señala los beneficios que reportarían al país el enviar a los jóvenes artista a Roma:

*“En dos o tres oficios anteriores he echo (sic) ver al Supremo Gobierno la gran ventaja que reportaría a la nación el enviar a estos jóvenes artistas —se refiere a Luciano Lainez y Manuel Mena— a Roma, por la razón que el alumno que recibe quinientos pesos para sus gastos, debería enviar cada año uno o dos cuadros que el Director le designe, para conocer sus adelantos, para ir formando una colección de cuadros, copias de obras maestras i originales de ellas mismas; así que la Academia vendría a completar el curso artístico de los jóvenes que se dedican a tan bella carrera i el gobierno se encontraría en posesión de una colección de cuadros, hechos por nacionales y para no verse obligado a comprar copias hechas por manos mercenarias que no siempre revelan las bellezas del original”<sup>29</sup>.*

Cicarelli subraya reiteradamente los beneficios que reportaría tanto al país como a los propios alumnos la posibilidad de ir a Roma a perfeccionar sus estudios de arte:

*“Es de advertir a V. S. que esta indicación de mandar pensionistas en Roma es costumbre de todos los gobiernos de Europa. Yo mismo he gozado de esta ventaja, pues fui enviado del gobierno de Nápoles a estudiar cinco años en Roma”<sup>30</sup>.*

En el reglamento de la Academia chilena, decretado en enero de 1849, se señala en el Capítulo 3, Artículo 7, los requisitos que les serán exigibles a los alumnos para ser admitidos a la postulación de la beca Roma. Según el documento:

*“Los alumnos de número serán obligados a asistir por lo menos dos horas diarias de las establecidas por este Reglamento. El que falte tres días en una semana sin razón que lo disculpe, será amonestado por primera vez. Por la 2ª o si faltare 15 días consecutivos, perderá su derecho al concurso semestre. Pero si faltare un mes continuado sin justo motivo, no será contado como alumno de número de la Academia, ni tendrá derecho al concurso de Roma que a su tiempo establecerá el Gobierno”.*

Roma fue el paradigma del arte para muchos países durante una buena parte del siglo XIX. Francia tenía una Academia Francesa de Bellas Artes en Roma. España todavía tiene la Real Academia Española de Bellas Artes en Roma<sup>31</sup>.

En la percepción de las autoridades chilenas de la época el foco cultural, el lugar en donde debían estudiar los jóvenes artistas chilenos, no estaba en Roma sino que estaba en París. De este modo, el destino que se define para la mayoría de los pintores y escultores nacionales fue las academias francesas de arte, entre ellas la más importante, la École Nationale des Beaux Arts de París:

*“Dada la importancia i el adelanto en que se halla hoy nuestra Escuela de Bellas Artes, estimamos que ha llegado el momento de instituir el Concurso de París, a fin de enviar pensionados a Europa. Lo hemos llamado Concurso de París, porque creemos que en esa ciudad, i no en otra capital europea, es donde deben ir a perfeccionar*



*sus estudios los pensionados de nuestra Escuela; sin que por eso dejemos de reconocer la absoluta conveniencia de visitar i estudiar los museos i colecciones de las otras ciudades del Viejo Mundo*<sup>32</sup>.

Era generalizada la opinión que el parámetro del arte estaba en Europa, principalmente en Roma y París. Se entendía que allí era donde se podían adquirir los mejores y más amplios conocimientos, que correspondían al gusto universal dominante. El influjo francés, señalado por Antonio Romera como una de las constantes del arte nacional, marcó con fuerza nuestro escenario estético durante la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX.

Así como la fundación de academias bajo el paradigma europeo neoclásico fue un elemento común en varios países americanos, también lo fue la política de enviar a los jóvenes más promisorios a continuar estudios a Europa. En Argentina, a modo de ejemplo, un número importante de artistas recibe durante la segunda mitad del siglo XIX becas del Estado para seguir sus estudios en el Viejo Continente. Muchos de ellos van a Italia, otros lo hacen a París<sup>33</sup>. En otros países americanos la situación es similar<sup>34</sup>.

El destino de la mayoría de los pintores y escultores fue las academias tradicionales de arte, tales como la École Nationale des Beaux Arts de París. En Chile el primer beneficiado con una ayuda estatal fue Antonio Gana (1822-1846). El gobierno había enviado a este joven artista a París en 1842 con el propósito que a su regreso organizara los estudios de pintura, responsabilidad que no pudo asumir debido a su prematuro fallecimiento en el barco que lo traía de regreso al país. Años después, en 1863, el escultor Nicanor Plaza fue becado por el gobierno a Francia. Junto al escultor José Miguel Blanco,

pensionado cuatro años después, en 1867, Plaza fue el primer escultor y el quinto de los artistas chilenos que gozó de esta ayuda estatal, la que años después se hace más accesible a pintores y escultores. Antes de Plaza habían sido beneficiados Antonio Gana, Manuel Aldunate (arquitecto), Nicolás Ojeda y el paisajista Antonio Smith.

## 5. CONCLUSIONES

La inauguración de la Academia tuvo un alto valor simbólico en la historia del arte chileno. Ello debido no sólo al impacto que generó en su época, sino al hecho de su condición de actividad fundacional. Se daba la oportunidad de formar a los artistas en el país bajo un marco institucional, con una estructura académica, con el patrocinio de la Universidad del Estado, en un contexto formal de asignaturas y metodologías, situación que sentó las bases del desarrollo de la disciplina en el país.

En este contexto fueron apareciendo las primeras generaciones de pintores y escultores. Una incipiente masa crítica de artistas dinamizó los circuitos de producción, la exhibición de obras y los encargos. Con ello también se crearon las condiciones para que se fuera conformando una incipiente reflexión teórica. En este contexto, con todos los méritos y pasivos que toda empresa humana posee, especialmente en sus inicios, debemos entender la presencia de Cicalrelli en nuestro país en su verdadero mérito: pionera y fundacional. En este contexto, su discurso no sólo es una pieza calve para entender los conceptos que se instalan en la Academia, sino que, además, es un documento muy fundamental para entender los procesos, la evolución y los acontecimientos artísticos que se desarrollan en el Chile decimonónico.

NOTAS

<sup>1</sup>Este artículo ha sido generado por el Proyecto de Investigación “Construcción del gusto: la crítica de arte en Chile 1849-1970”, financiado por el Fondo Nacional de Ciencia y Tecnología de Chile (Fondecyt, N° 1110647). Investigador Responsable: Pedro Emilio Zamorano Perez. Co-investigadores: Claudio Cortés López, Alberto Madrid Letelier y Rodrigo Gutiérrez Viñuales.

<sup>2</sup>BLANCO GAVILÁN, José Miguel. “Discurso pronunciado en la inauguración de la Academia de Pintura por su Director don Alejandro Cicarelli”. *El Taller Ilustrado* (Santiago de Chile), 20 (1885), sin paginar.

<sup>3</sup>Ibidem.

<sup>4</sup>Ibid.

<sup>5</sup>BINDIS, Ricardo. *Pintura chilena, doscientos años*. Santiago de Chile: Origo Ediciones, 2006, pág. 50.

<sup>6</sup>BLANCO GAVILAN, José Miguel. “Discurso pronunciado ... Op.cit.

<sup>7</sup>SMITH, Antonio. *El Correo literario* (Santiago de Chile), 8 (4 de septiembre de 1858).

<sup>8</sup>BLANCO GAVILÁN, José Miguel. “Nuestro grabado, don Alejandro Cicarelli”. *El Taller Ilustrado* (Santiago de Chile), 18 (23 de noviembre de 1885), sin paginar.

<sup>9</sup>BLANCO GAVILÁN, José Miguel. “Don Alejandro Cicarelli”. *El Taller Ilustrado* (Santiago de Chile), 21 (28 de diciembre de 1885), sin paginar.

<sup>10</sup>*Escuela de Bellas Artes. Memoria Histórica de la Escuela de Bellas Artes (presentada al Consejo de Instrucción Pública con motivo de la celebración del aniversario secular de la Independencia)*. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes, 1910, pág. 7.

<sup>11</sup>CHACÓN, Jacinto. *Academia de Pintura*. N° 21. Santiago de Chile: Imprenta Chilena, marzo de 1849.

<sup>12</sup>RODRÍGUEZ MENDOZA, Emilio. “La Escuela de Bellas Artes de Santiago”. *Anales de la Universidad de Chile* (Santiago de Chile), tomo 129, semestre 2º (1911), págs. 1305-1312.

<sup>13</sup>Ibidem.

<sup>14</sup>AMUNÁTEGUI ALDUNATE, Miguel Luis. “Apuntes sobre lo que han sido las bellas Arte en Chile”. *Revista de Santiago* (Santiago de Chile), Tomo III (1849), pág. 45.

<sup>15</sup>LIRA RENCORET, Pedro. “Las Bellas Artes en Chile”. *Revista Ilustrada* (Santiago de Chile), 1865, sin paginar.

<sup>16</sup>El historiador español Antonio Romera, llegado a Chile en 1939, habla de Claves y Constantes en la pintura chilena. Dentro de las primeras distingue la Exaltación, la Realidad, el Sentimiento, y la Razón Plástica; dentro de las segundas, el Paisaje, el Color, el Influjo Francés, y el Carácter. En ROMERA, Antonio. *Historia de la Pintura Chilena*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1976, págs. 12 y 13.

<sup>17</sup>La primera Academia de arte de estilo europeo en América fue la Real Academia de San Carlos de la ciudad de México del año 1785. Le siguió la Academia Imperial de Bellas Artes de Río de Janeiro en 1826 y el mismo año la de Caracas.

<sup>18</sup>CICARELLI, Alejandro. “Origen y progreso de las Bellas Artes. Discurso pronunciado con motivo de la apertura de la Academia de Pintura, el 7 de marzo de 1849”. En: LETELIER, Rosario; MORALES, Emilio y MUÑOZ, Ernesto (Comp.). *Artes Plásticas en los Anales de la Universidad de Chile*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria S.A., 1993.

<sup>19</sup>DE LA MAZA, Josefina. *Inauguración de la Academia de Pintura (Documentos para la comprensión de la Historia del Arte en Chile)*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013, pág. 11.

<sup>20</sup>CICARELLI, Alejandro. “Origen y progreso ... Op.cit., pág. 12.

<sup>21</sup>Ibidem, pág. 18.

<sup>22</sup>Ibíd.

<sup>23</sup>Ibíd., pág. 14.

<sup>24</sup>VENTURI, Lionello. *Historia de la crítica de arte*. Madrid: Editorial Gustavo Gili, Colección Punto y Línea, 1982, pág. 51.

<sup>25</sup>Policleto (siglo V a. C.) escribió un tratado (canon) en donde se detalla un sistema de composición escultórica a partir de una distribución proporcional de las partes y los miembros del cuerpo humano. La referencia principal —la cabeza— debía estar contenida siete veces en la altura del cuerpo.

<sup>26</sup>CICARELLI, Alejandro. “Origen y progreso ... Op.cit., pág. 16.

<sup>27</sup>BERRIOS, Pablo; CANCINO, Eva; GUERRERO, Claudio; PARRA, Isidora; VARGAS, Natalia y SANTIBÁÑEZ, Kaliuska. *Del taller a las aulas: la institución moderna del arte en Chile*. Santiago de Chile: Impresión Gráfica LOM, 2009, pág. 105.

<sup>28</sup>CICARELLI, Alejandro. “Origen y progreso ... Op.cit., pág. 16.

<sup>29</sup>Carta de Alejandro Cicarelli al Ministro de Instrucción Pública. Santiago de Chile, 14 de enero de 1862.

<sup>30</sup>Ibíd.

<sup>31</sup>Ubicada en San Pietro in Montorio, fue fundada en 1873 bajo el reinado de Alfonso XII. Esta entidad depende de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Una parte significativa de los artistas españoles han desfilado por sus aulas. En la actualidad se denomina Academia Española de Historia, Arqueología y Bellas Artes en Roma.

<sup>32</sup>ARIAS, Virgilio. *Memoria Histórica de la Escuela de Bellas Artes, presentada al Consejo de Instrucción Pública con motivo de la celebración del Centenario*. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes, 1910, pág. 75.

<sup>33</sup>Entre 1873 y 1890 partieron rumbo a Europa los siguientes artistas argentinos: Ángel Della Valle, José Bouchet, Augusto Ballerini, Lucio Correa Morales, Graciano Mendilaharsu, Francisco Cafferata, Reinaldo Giudice, Eduardo Sívori, Eduardo Schiaffino, Ernesto de la Cárcova, entre otros.

<sup>34</sup>Véase MALOSETTI COSTA, Laura. “La formación en París”. En: MALOSETTI COSTA, Laura. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007, pág. 188.