

Duelo de pinceles: Ernesto Charton y Alejandro Ciccarelli. Pintura y enseñanza en el siglo xix chileno¹

Josefina de la Maza Chevesich

Doctora © en Historia y Crítica de Arte, SUNY Stony Brook, NY. Académica del departamento de Arte, Universidad Alberto Hurtado, Santiago. Chile.

RESUMEN

Uno de los episodios más curiosos de los primeros años de la Academia de Pintura fue el «duelo» artístico entre el pintor francés Ernesto Charton (1816-1877) y el director de la Academia, el napolitano Alejandro Ciccarelli (1808-1879). La disputa, originada por la molestia y aburrimiento de algunos estudiantes de pintura ante el estricto régimen impuesto por su director, se convirtió en una de las discusiones más acaloradas de la prensa en 1859. Resaltando su carácter anecdótico, este episodio no ha sido analizado en su justa medida por la historia del arte chilena. Esta ponencia, explorará este «duelo de pinceles» a la luz de las ansiedades artísticas provocadas por la disputa entre Charton y Ciccarelli y sus repercusiones en el contexto artístico local.

ABSTRACT

One of the most intriguing episodes of the Academia de Pintura's first years of existence was an artistic duel between the French artist, Ernesto Charton (1816-1877), and the director of the institution, Neapolitan painter Alejandro Ciccarelli (1808-1879). The dispute, rooted in the archaic artistic regime imposed by Ciccarelli, was one of the most heated discussions of 1859's press. This episode has not been thoroughly studied by Chilean art history, however. This paper, will explore this «duel of brushes» in relation to the «artistic anxieties» provoked by this dispute between Charton and Ciccarelli and its repercussions on the local art scene.

1 Agradezco la atenta lectura y comentarios de Andrés Estefane en la fase preparatoria de esta ponencia.

Por cierto, Ud., señor Ciccarelli, tiene razón de encerrarse, para la enseñanza, en el estudio del Antique. Es, ciertamente, el A, B, C del oficio, quiero decir, el principio del oficio. [...] Por otra parte, señor Charton, tampoco le falta razón para decir, que hablar siempre del Antique, llega a ser fastidioso, pues hoy día, ¿quién se ocupa del Antique?...²

Con estas palabras, Augusto Beauboeuf resumía los bemoles de una disputa iniciada en julio de 1859 en las páginas de *El Ferrocarril*³. Concluida a fines de septiembre de ese año, sin un vencedor aparente, la polémica enfrentó al pintor francés Ernesto Charton—conocido en la región por sus escenas de costumbres y su espíritu aventurero, que lo habían hecho recorrer parte del continente americano—y al fundador y director de la Academia de Santiago, el pintor napolitano Alejandro Ciccarelli⁴. La disputa, que al poco tiempo sumó activamente a artistas, aficionados a las bellas artes y a los lectores del periódico se centró, tal como lo comentó Beauboeuf, en el ambiguo lugar del «*antique*» al interior de las bellas artes.

En el contexto de esta polémica el lugar del «*antique*» no estaba asociado exclusivamente a un espacio geográfico. Además de las tensiones provocadas por la defensa de ambos pintores de las tradiciones y filiaciones artísticas que los identificaban (Francia v/s Italia), la pregunta por el «*antique*», concepto sumamente escurridizo y maleable en la época, también se refería al lugar simbólico—y en disputa—que éste ocupaba al interior de la academia chilena⁵. Grosso modo, una de las preguntas que rondaba la discusión y que irónicamente resume parte de este duelo, apuntaba a qué era mejor para el estudiante de pintura: ¿un Apolo de Belvedere copiado con una luz de 45º grados o una academia dibujada al natural?⁶

A pesar de lo simple e irrisoria que pueda parecer esta pregunta, ella revela una serie de cuestiones vinculadas a la instalación, desarrollo y presencia de la Academia de Pintura en el espacio público chileno. La academia, inaugurada el mes de marzo de 1849 durante el segundo periodo del presidente Manuel Bulnes (1846-1851) había sido para muchos una señal temprana del buen augurio que tendría el desarrollo de las artes en el país. Sin embargo, diez años

2 «Carta a dos colegas», *El Ferrocarril*, Santiago, Lunes 1 de Agosto de 1859.

3 Augusto Beauboeuf (fechas de nacimiento y muerte desconocidas) firmaba como ex-discípulo de Paul Delaroche y de la Escuela de Bellas Artes de París. Activo en Chile desde 1855, se desempeña como pintor y fotógrafo. Para mayores detalles de su paso por Chile y su asociación con el fotógrafo francés Víctor Deroche, vid. Rodríguez Villegas, Hernán, «Historia de la fotografía en Chile. Registro de daguerrotipistas, fotógrafos, reporteros gráficos y camarógrafos (1840-1940)», en *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, Año LII, n° 96, Santiago, 1985, p. 203.

4 El año de 1859 fue uno de los más complejos de la historia política del Chile decimonónico. Marcado por una guerra civil que enfrentó a liberales y conservadores, ese año vio el fin de un periodo de 30 años de gobiernos autoritarios sustentados por los conservadores. Por razones de espacio, en esta ponencia no se examinarán las relaciones entre «arte y política» implícitas en la polémica entre Charton y Ciccarelli y en la trama artística e institucional de la academia. Ellas quedan pendientes.

5 En los últimos años investigadores como Christian Omodeo han tendido a relativizar las «diferencias» artísticas entre el contexto italiano y el francés (y entre conceptos como «tradición» y «modernidad») analizando, por ejemplo, la influencia en las primeras décadas del siglo XIX de la academia francesa en Roma. Vid. Omodeo, Christian, «L'art français et une capitale en déclin? Peindre et exposer à Rome entre 1803 et 1840», en *Romantisme*, 2011/3, n° 153, pp. 101-116.

6 «Respuesta al sr. Charton», *El Ferrocarril*, Santiago, jueves 14 de Julio de 1859.

después de su fundación, tanto su director como su programa de estudios estaban siendo seriamente cuestionados por un grupo de jóvenes que formaban parte o recientemente se habían retirado de la clase de pintura. Las críticas que dieron origen a la polémica—reunidas en una queja formal presentada al Ministro de Instrucción Pública de la época, Rafael Sotomayor—parecían reclamos sin fundamentos a los ojos del director y del ministerio⁷. Una gran reforma aprobada el año anterior que cambiaba el destino de la academia al interior del aparato público era la prueba de ello⁸. En términos generales, la reforma de 1858 apuntaba a la creación de una Sección de Bellas Artes conformada por las clases de pintura, escultura y arquitectura al interior del departamento Universitario del Instituto Nacional. La reforma reorganizaba la enseñanza artística uniendo presupearía y materialmente a las clases anteriormente mencionadas ligando—en un gesto excepcional—a las bellas artes con la Facultad de Humanidades. Sin embargo, la reforma dejó un aspecto intacto: el reglamento interno de la clase más antigua, la de pintura⁹. Las críticas de los estudiantes de Ciccarelli, cristalizadas en la polémica entre el pintor francés y el italiano, apuntaban a la estructura y fundamentos prácticos y teóricos de dicha clase.

Tanto la reforma de 1858 como la polémica entre Charton y Ciccarelli se han mantenido en los bordes del relato de la historia del arte chilena. Determinados, respectivamente, por la burocracia ministerial y por el carácter anecdótico del duelo, ambos eventos no han sido estudiados a cabalidad ni tampoco han sido analizados a contrapelo de la construcción historiográfica de la academia—institución que, debido a la acumulación de lugares comunes y a la escasa investigación con fuentes primarias, se ha convertido en un cuerpo monolítico, diacrónico y atemporal cuyo estudio tiende a la omisión de sus debates internos, polémicas y fisuras¹⁰. Examinando el contexto que enmarcó a este duelo de pinceles, esta ponencia busca ampliar el marco de discusión sobre el periodo, problematizando una de las primeras fisuras dentro de esta institución.

Una provocadora nota de Ernesto Charton, titulada apropiadamente «Desafío en concurso», dio inicio oficial a este *affair*. En ella, el artista francés decidió enfrentar a Alejandro Ciccarelli, quien ya lo había desacreditado públicamente creyendo ver en él al autor intelectual de la insurrección de sus alumnos:

Yo, Ernesto Charton, propongo al señor Ciccarelli, entrar en con-

- 7 Entre los firmantes se encontraban, entre otros, Ramón Pizarro, Benjamín Concha, Pedro Araya, Rafael Villaruel, Fermín Vivaceta, Miguel Campo, Francisco Valenzuela, Vicente Falcón, Juan Segovia, José Santibáñez, y Antonio González. El Ferrocarril, Miércoles 13 de Julio de 1859. No se cuenta con la lista completa de los estudiantes, puesto que el diario se encuentra parcialmente mutilado. Hasta ahora, tampoco ha sido posible encontrar la lista completa en los volúmenes del Ministerio de Instrucción Pública del Archivo Nacional.
- 8 Boletín de las leyes y decretos del gobierno, libro XXVI, Imprenta Nacional, Santiago, Diciembre de 1858, pp. 424-426.
- 9 Ibidem, p. 426. La clase de escultura, sin embargo, había sido completamente re-estructurada. Si antes existía como una clase destinada para enseñar los rudimentos de la talla (relieve y ornamento) y dependía de la existencia previa de un diseño arquitectónico, ahora se planteaba como una disciplina autónoma.
- 10 Para una crítica a este modelo, vid. De la Maza, Josefina "Por un arte nacional. Pintura y esfera pública en el siglo XIX chileno", en Sagredo, Rafael (ed.), Ciencia-Mundo. Orden republicano, arte y nación en América, Editorial Universitaria, Santiago, 2010, pp. 281-320. Un esfuerzo por revertir esta tendencia y de situar la historia de la Academia de Pintura en un marco conceptual más amplio se puede observar en el reciente estudio de Pablo Berríos, et al., Del taller a las aulas, la institución moderna del arte en Chile (1797-1910), Estudios de Arte, Departamento de Teoría e Historia del Arte, Facultad de Arte, Universidad de Chile, Santiago, 2009.

curso público de teoría y práctica [...] Se nos pasarán dos exámenes de teoría y cuatro de práctica en algún lugar público [...]

En el 1º de práctica, pintaremos una estatua pública con edificios en el fondo, personajes y caballos,

En el 2º pintaremos una academia del natural.

En el 3º haremos una composición bosquejada al óleo, en el mismo día; la que será escogida por el jurado.

En el 4º durante los dos meses de concurso cada uno de nosotros hará un mes de clase en la Academia de pintura para que se pueda juzgar cuál de los dos tiene mejor método tanto en teoría como en práctica.

En fin, si al señor Ciccarelli no le parece suficiente ni digno de él el programa de este concurso, le dejo la facultad de agregar lo que mejor le convenga, para que no tenga motivo de retractarse.¹¹

La propuesta de Charton apuntaba explícitamente a probar los métodos de enseñanza del director y las competencias y habilidades que esa misma práctica requería. Con su afrenta, el francés estaba llamando públicamente la atención sobre las repetidas quejas de los estudiantes de pintura. En sus diez años como profesor de esa clase, Ciccarelli había mantenido a sus discípulos copiando grabados y yesos. Según ellos, el director no había cumplido

con el reglamento de la academia: en términos prácticos, no les había enseñado ni la perspectiva lineal ni la aérea, no los había enfrentado a la “verdadera” academia, es decir, la “natural”, no les había dado los rudimentos del género del retrato, y tampoco les había enseñado composición o el arte del ropaje. En términos teóricos, los ex-discípulos acusaban no haber aprendido a juzgar estéticamente objetos de arte y tampoco comprendían en qué consistía el “estilo” de una obra.¹² Los ex-discípulos—llamados así puesto que los que aún asistían a clases fueron expulsados de la institución por díscolos—acusaban orfandad artística y estética.

Sin embargo, no todos los estudiantes estaban en contra de Ciccarelli. El grupo que lo defendía indicaba, por su parte, que sí sabían de perspectiva, puesto que en el «curso de sombreado» se les enseñaba a «graduar las fuerzas de los hombros para que la cabeza u otras partes obtengan relieve» y esa era claramente «una enseñanza práctica y teórica de tal perspectiva». Y que para formarse en «el buen gusto de lo bello» habían estudiado con «mucha prolijidad los modelos antiguos, bustos y estatuas». Sobre la academia «al natural», acusaban que «quien sabe dibujar una estatua antigua sabe muy bien escoger de lo natural lo que se debe retratar, y lo que es de desechar, sino sería ridículo copiar un desnudo defectuoso en todas sus partes»¹³.

La inconsistencia de estos comentarios da la razón a los ex-discípulos de Ciccarelli. Sin embargo, no deja de ser paradójico que los discípulos de la academia—después de

11 «Desafío en concurso», El Ferrocarril, Santiago, Sábado 9 de julio de 1859.

12 «Comunicados», El Ferrocarril, Santiago, Miércoles 13 de julio de 1859.

13 «Comunicados. Contestación a nuestros ex-discípulos rebeldes», El Ferrocarril, Santiago, Jueves 15 de julio de 1859. Entre los firmantes se encontraban Manuel Mena, Pascual Ortega, Salustio Carmona, Bernardo Bravo y Simón Bravo. Es importante destacar que este grupo dependía de una beca otorgada por el gobierno y gestionada por el director. Aún cuando se comentaba extraoficialmente que ellos también se plegaban a las críticas de los ex-discípulos, atacar a Ciccarelli significaba, para ellos, el fin de sus estudios y medio de subsistencia.

años de formación—no fueran capaces de establecer una defensa articulada de los aspectos involucrados en su enseñanza y reunidos alrededor de lo «*antique*». A la luz de los comentarios de sus estudiantes y de las intervenciones de Ciccarelli en *El Ferrocarril*, lo «*antique*» se presenta como un conocimiento cerrado e inorgánico, que no acepta cuestionamientos ni adiciones y que se reproduce—teórica y prácticamente—mediante el trabajo de la copia. Concentrados en la reproducción de grabados y yesos, el «arte» producido al interior de la institución—y que Ciccarelli, como vaso comunicante, insistía en vincular a la tradición italiana—parecía, más bien, hacer eco y consolidar aquel famoso comentario hecho por Raymond Q. Monvoisin unos años antes respecto a la “habilidad” de sus alumnos sudamericanos: «la imitación es el talento del indio»¹⁴. Esa era la principal crítica de Charton a la gestión de Ciccarelli. Limitando la enseñanza de las bellas artes a la copia, los aprendices a artista jamás aprenderían a «ver». Si consideramos los intereses artísticos y el desenvolvimiento comercial y periodístico de la obra de Charton—un trabajo de corte costumbrista que circulaba en diversos soportes—podemos comprender la reprobación del francés al trabajo del italiano: para Charton, Ciccarelli no estaba formando artistas; estaba educando a imitadores pasivos que no tendrían ningún impacto en la sociedad chilena¹⁵.

A pesar de que las críticas apuntaban al incumplimiento del reglamento de la academia, el director, desde su punto de vista,

lo estaba siguiendo al pie de la letra. Tal como se anunciaba en sus bases, «en la Academia de pintura de Santiago se suministrará la enseñanza elemental del dibujo»¹⁶. Como bien sabemos, la Academia de Pintura no enseñaba, en sus comienzos, pintura. Las tres clases que componían su curso principal (dibujo elemental a la estampa, imitación del relieve o estatuas y dibujo para la composición histórica) no suponían la utilización de pinceles, telas y pigmentos. Según el reglamento, los alumnos de número de la academia empezaban su formación pictórica recién a partir de la última sección—«pintura y ropaje al natural»—de la tercera clase que correspondía a dibujo para la composición histórica. Como el reglamento no contaba con un cronograma ni existía un diseño que administrara los tiempos de la academia, los estudiantes quedaban, en relación a sus avances en las materias presentadas, al arbitrio del profesor. A eso debemos sumar el limitado tiempo diario que el alumno numerario disponía para trabajar en la academia: por reglamento estaba obligado a asistir tan solo dos horas diarias¹⁷. Al evaluar las condiciones de trabajo a las que estaban suscritos los estudiantes numerarios, es posible entender de mejor manera el descontento que con el pasar de los años empezó a crecer entre los jóvenes aspirantes a artistas.

Si somos justos con el reglamento, la propuesta de Ciccarelli no difiere de la estructura académica europea en lo que respecta al énfasis de la enseñanza del dibujo (sí difiere, en todo caso, en los procedimien-

14 Este comentario, recogido en las Obras Completas de Domingo Faustino Sarmiento, fue hecho en referencia a la hermana de Sarmiento, Procesa, en el taller de Monvoisin.

15 A pesar de las continuas críticas de Ernesto Charton al sistema académico, al momento de presentar sus credenciales, orgullosamente informaba sobre su formación en la Ecole de Beaux Arts y en los talleres de Paul Delaroche y [Charles] Gleyre.

16 «Reglamento de la Academia de Pintura», en Anales de la Universidad de Chile correspondientes al año de 1849, decretos del gobierno (s/i bibliográfica), p. 4.

17 La escuela abría todos los días, excepto los de fiesta, desde las 8 de la mañana a la 1 de la tarde. *Ibidem*, p. 6.

tos instalados por Ciccarelli para enseñarlo). Analizando el currículum de pintura de la *École des Beaux-Arts* entre 1797 y 1863, Philippe Grunhec sostiene que «el currículum de enseñanza, aparte de la instrucción básica del dibujo [...] no supone un curso específico a ser seguido por los artistas; la mayor parte de la instrucción y práctica del arte se adquiría en *ateliers* privados»¹⁸. Este comentario nos obliga entonces a ir más allá de la lógica instalada por Ciccarelli. En el caso chileno, la «estructura organizacional» de la academia puede ser similar a la europea (al menos en sus aspectos básicos), pero lo que el contexto chileno no tiene—y he ahí la diferencia—es un *campo*. Si aceptamos la inexistencia de un *campo* y si hacemos a un lado el tono fundacional, épico, historicista y «pictórico» del conocido discurso inaugural de Ciccarelli y nos concentramos en el carácter reglamentario de la academia, podremos entonces mirar con otros ojos la pertinencia y el lugar de esta institución en la trama de la enseñanza superior en el Chile de mediados de siglo XIX¹⁹.

Encerrada en sí misma, la academia no tenía cómo asumir la formación «de taller», aquellos organismos interdependientes que finalmente le daban sentido al trabajo que se producía al interior de la enseñanza de bellas artes. Ciccarelli no contaba ni con artistas formados en sus aulas, ni con pintores afiliados a la institución, ni con una red de burócratas y gestores que sustentara su labor. Sin esos actores, la academia era un lugar de estudio extra-programático del dibujo y no un espacio de formación de artistas profesionales²⁰. Con-

siderando la precariedad institucional del medio y ante la inexistencia de elementos clave que permitieran la constitución de una trama fuerte de relaciones entre arte, estado y sociedad, cualquier alternativa—como la de los talleres independientes de Antonio Smith, Raymond Q. Monvoisin, o la del mismo Ernesto Charton—era vista como una amenaza a la hegemonía de la academia. Especialmente cuando esas alternativas ponían en cuestión tanto la labor pedagógica como artística del director.

Si bien el problema de la «academia al natural» ya causaba ansiedad en las partes involucradas, el primer examen práctico del duelo, la pintura de «una estatua pública con edificios en el fondo, personajes y caballos» causó más revuelo aún: desestabilizó tremendamente la sensibilidad artística chilena. La discusión sobre la «academia», de yeso o al «natural», era un punto central de la discusión. Sin embargo, tal como lo anunciaba Beauboeuf, éste era un aspecto medianamente consensuado. El problema, en ese contexto, no era si estudiar o no el cuerpo humano; el tema radicaba en cómo administrar los tiempos y los procesos a los cuales los estudiantes de pintura debían someterse en relación a los objetivos del reglamento de la institución.

La discusión sobre la «academia al natural» apuntaba a una de las aristas del problema. Ahora bien, si había algo que impugnaba y desacralizaba la concepción del «*antique*» era el punto número uno de la propuesta de Charton. A la negativa de Ciccarelli de copiar un «grupo tan tosco y

18 Grunhec, Philippe, *The Grand Prix de Rome Paintings from the École des Beaux-Arts 1797-1863*, International Exhibitions Foundations, Washington DC, 1984-8, p. 23.

19 Vid. Ciccarelli, Alejandro, *Discurso pronunciado en la inauguración de la academia de pintura por su director*, Imprenta Chilena, Santiago, 1849.

20 Es más, si consideramos que la exigencia mínima de asistencia de cada alumno numerario era de dos horas diarias, y que el local de la academia abría un máximo de cinco, sería posible argumentar que la Academia de Pintura funcionaba—sin que se dijese abiertamente—como un espacio de extensión de la sección universitaria del Instituto Nacional.

falta de mérito como el de la pila de la plaza de Armas», puesto que sólo con las «estatuas clásicas» se pueden formar «buenos artistas», Charton respondía²¹:

*Yo se la propongo como término de comparación y escala de proporción para poder facilitarnos a componer grupos y dejar ver en un solo cuadro el talento dibujante, compositor, etc. [...] poco me importa que la estatua [sea] asunto principal, sea bonita o no; podía ser muy bien un monstruo, una columna tronchada, esto poco importa, es la composición general que se puede hacer de ella [...]. Si usted encuentra el grupo de pila tan malo, no tendrá más que perfeccionarlo con su dibujo y yo me contentaré en copiarlo tal como es. [...] la Italia no está más exenta que las demás naciones, de producir obras como artistas incompletos.*²²Fue a partir de estos comentarios que el tono de la disputa se recrudeció. A pesar del interés de Charton de dar una estructura «académica» a su propuesta incluyendo, por ejemplo, información específica acerca de los procedimientos, materiales, y duración de cada una de las etapas del duelo—a la manera de los concursos realizados al interior de la École des Beaux Arts—el francés fue puesto en ridículo no sólo por Ciccarelli, sino también por sus alumnos y los aficionados a las bellas artes. Se acusó a Charton de no comprender lo que entrañaba la educación artística y, más de-

licado aún, de ser un farsante. La propuesta del francés gatilló la inseguridad entre aquellos que se sentían interpelados por Charton: para ellos, pintar una escena urbana ponía de manifiesto la amenaza de «realismo» marcada por la aparición de la fotografía. Los discípulos de Ciccarelli sospechaban abiertamente de las capacidades del francés aduciendo que pintaba con una «máquina»: «¿a qué incomodar a un artista como nuestro maestro en ir a competir con una máquina? ¿Qué haríamos nosotros si después de años de aprendizaje, como Ud. dice, para pintar, saliéramos tantas máquinas fotográficas cuántos discípulos tiene y tendrá la academia?»²³

La inclusión de estos comentarios da cuenta de la ansiedad (compartida con otros contextos nacionales, europeos y latinoamericanos) provocada por la aparición de la fotografía, que ya a fines de la década de 1850 tenía una fuerte presencia en Santiago y Valparaíso. En el contexto chileno, esa ansiedad estaba reforzada por la comprensión del arte al interior del «*antique*». Aquí, el «*antique*» era un espacio atemporal e ideal expresado a través de la belleza clásica del arte griego y romano. El arte era un medio que permitía la materialización de verdades y valores indiscutibles. Como máxima expresión de lo bello, esta noción del «*antique*», al menos en la concepción de Ciccarelli—y reforzada por alumnos y aficionados—jugaba un doble rol y una doble consciencia con respecto a la instalación de las bellas artes en Chile. Por una parte, Ciccarelli estaba instalando

21 «Respuesta al señor Charton», op. cit.

22 «Último desafío al señor Ciccarelli», en *El Ferrocarril*, Santiago, Sábado 16 de Julio de 1859.

23 “Señor Charton”, en *El Ferrocarril*, Santiago, Martes 19 de Julio de 1859.

en la academia a través de este concepto un entendimiento del arte, de sus reglas y modos de producción. Al mismo tiempo, la mera formulación de lo “antique” en el contexto chileno—y su vínculo con Italia y la tradición grecorromana—se constituía en un límite lógico para el desarrollo del aspirante a artista, límite naturalizado a través del reglamento de la academia. Este límite (que no ponía trabas a la labor del director en relación a la administración y sistematización de las etapas de aprendizaje de sus estudiantes) daba cuenta de la imposibilidad del aprendiz a artista de *convertirse* en artista. Ciccarelli había transformado la riqueza conceptual de lo «antique» en una práctica mecánica. En vez de introducirlo como el «A, B, C del oficio», lo había perpetuado como un ideal inalcanzable, puesto que los ideales valóricos y artísticos a los que Ciccarelli apelaba constantemente no eran materializables ni en Chile, ni en Italia, ni en Francia. Y por lo demás, lo eximían a él de cualquier fracaso en el proyecto de la enseñanza de las bellas artes.

Independiente de los afanes polemizadores de Ernesto Charton, su crítica acusaba una cuestión central. Ironizando sobre la sacralización de lo «antique» (sarcásticamente, el francés le escribía al italiano que, una vez pintada la plaza, «sus Apolos los haremos de yapa»), Charton puso en tensión al director, a la clase de pintura y, por extensión, a la reforma de 1858 y la comprensión del Ministerio de Instrucción Pública acerca de estas materias²⁴. El golpe de gracia de Charton—que fue unánimemente rechazado por el público lector de *El Ferrocarril* por ofender a Chile y sus ciudadanos—fue comentar que el director había «muerto el jérmén [sic] de amor a las Bellas Artes en Chile» haciendo

«sangrar las arcas fiscales» y que su labor no iba más allá de la «imitación de neófitos que le rodean [...] confusos y avergonzados cuando se les habla del natural». Después de aclarar el funcionamiento, estructura y organización de la academia francesa y sus concursos formativos, Charton sancionaba:

*Chile, república culta [...] no llegará a su apogeo por ese indiferentismo que atrasa su mayor progreso en las ciencias y en las artes. Una juventud sedienta de saber [...] condenada por añejas tradiciones de ignorancia a ser separada de [su] camino [...] [I]mpera [en este país el] anchuroso campo de la envidia y la calumnia, males crónicos que aquejan a este país digno de mejor ventura.*²⁵

Cansado del rechazo que habían provocado sus críticas, en una de sus últimas intervenciones en *El Ferrocarril* Charton comentaba:

[Quiero] hacerle arrepentir [a Ciccarelli] de haber hecho creer que el verdadero método de enseñar es copiar litografías o bustos, cuando todos saben que esos son los principios del arte y que en todo buen colegio de Europa, hacen parte de la enseñanza obligatoria, sin tener que ir a la Academia. Ud. hace llamar a su establecimiento Academia, y los que asisten a ella no saben lo que este nombre significa. Ud. dice por adulación que ha adoptado este país por su nueva patria, y cuando se le pregunta por qué no ha formado todavía un solo artista, tal vez se atreve a decir que los chilenos no son capaces

24 “Comunicados”, en *El Ferrocarril*, Santiago, Jueves 21 de Julio de 1859.

25 “Comunicados Ciccarelli i yo”, en *El Ferrocarril*, Santiago, Martes 26 de Julio de 1859.

*de comprender las Bellas Artes, que son perezosos, vanidosos y sin aptitudes. Se equivoca, señor Ciccarelli...*²⁶

El duelo de pinceles entre Ernesto Charton y Alejandro Ciccarelli se fue diluyendo poco a poco en la prensa a pesar de la diatriba de ambos artistas. Probablemente, la mediación de sus conocidos debe de haber impedido el enfrentamiento artístico final. Lo cierto es que ya en septiembre ambos aparecieron juntos en un comunicado desistiendo del duelo para dejar en paz a sus más cercanos y para no molestar a quienes habían perdido tiempo organizando el encuentro.

Las críticas que habían movido a Charton a manifestarse en contra de Ciccarelli no fueron repetidas, al menos no abiertamente; algunos de los ex-discípulos fueron reinsertados en la clase de pintura, y todo quedó aparentemente en calma. Aún cuando se podría pensar que la disputa fue invisibilizada, de la misma manera en que lo habría sido el rol de los estudiantes en ella, lo cierto es que no fue así. La polémica, situada en un contexto historiográfico, se vinculaba tanto a las tensiones previas que habían existido entre Ciccarelli y uno de sus más famosos y conocidos ex-alumnos, Antonio Smith y, a la vez, se convirtió en un antecedente de lo que sería, a futuro, la escasa fortuna crítica de Ciccarelli. En todo caso, en 1859 el director siguió en su cargo, y Charton continuó apareciendo en la prensa a partir de noticias variadas sobre su taller y sus obras. Aún cuando todo siguió igual, la duda con respecto a la labor de Ciccarelli como director de la academia y, a partir de ese cargo, como «primer pintor» del país, quedó instalada. Un par de años después, en 1861, desde el Ministerio

de Educación se le pedía a Ignacio Domeyko, Delegado Universitario, que precisara qué había pintado Ciccarelli en sus años como director. Después de elaborar una corta lista de las obras del italiano—la que solo incluía retratos—Domeyko indicaba que a partir de su quinto año en el cargo Ciccarelli había dejado de pintar. La razón que daba era simple: prefería invertir los escasos fondos del gobierno en la compra de copias de obras para que sus alumnos pudiesen conocer las glorias de la pintura europea. Al tomar esa decisión, Ciccarelli había quedado libre «de su anterior compromiso de pintar cuadros históricos para el Estado»²⁷. Hasta ahora no hay mayores indicios que permitan reconstruir la decisión tomada por Ciccarelli. Lo que sí se puede inferir es que considerando el engranaje institucional del incipiente desarrollo cultural en Chile, esta decisión debió de haber repercutido fuertemente en el contexto local: grosso modo, el subtexto suponía una academia que, *ad eternum*, se constituiría y concebiría a partir de una posición subsidiaria con respecto al arte occidental—habrían copias, mas no obras. Si Ciccarelli había dejado la pintura, ¿cuál era el modelo—a modo de vaso comunicante—que podrían seguir sus estudiantes? ¿Cómo entender la praxis de la pintura, si cualquier otro artista que pusiera en cuestión la labor hegemónica de la academia era situado «fuera de marco»?

Independiente de la pertenencia del «*antique*» a la tradición italiana o su reconversión en el arte francés, el duelo de pinceles entre Alejandro Ciccarelli y Ernesto Charton da cuenta, más allá de las individualidades, virtudes y defectos de ambos artistas, de un factor cuya presencia determinó el curso de la disputa como un actor «fantasma»: el «público ilustrado» chile-

26 "Comunicado", en *El Ferrocarril*, Santiago, Martes 2 de Agosto de 1859.

27 Delegación Universitaria, Ministerio de Educación, vol. 40, 1848-61, f. 286.

no. Público integrado, en este caso, además de los usuales lectores del periódico, por artistas, estudiantes de la academia, y aficionados a las bellas artes. Finalmente, no fueron las obras de uno u otro artista las que zanjaron la discusión. Fue el conservadurismo e incertidumbre del público chileno, quien no queriendo parecer poco educado en materias artísticas, optó por defender a brazo partido la labor y discurso del director al interior de la academia,

acentuando, de esta manera, las primeras fisuras de la institución—fisuras que, en todo caso, reflejaban la conceptualización del público acerca del arte. Si consideramos este duelo como un ejemplo temprano para analizar las relaciones entre arte, institución estatal y sociedad, podremos comprender que este duelo no se batía entre Charton y Ciccarelli. Enfrentaba, más bien, al «público ilustrado» chileno en contra de sí mismo.