

Berrios, Pablo, et. Al. "Modos de la enseñanza artística y nuevo marco institucional: la creación de la Sección de Bellas Artes", en *Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile (1797-1910)*. Santiago: Depto. de Teoría de las Artes, U. de Chile, 2009, pp. 183-253.

Modos de la enseñanza artística y nuevo marco institucional: la creación de la Sección de Bellas Artes

Donde quiera que, bajo la égida de instituciones libres y de una sabia legislación, puede desenvolverse completamente cualquiera germen de civilización, no es de temer que una rivalidad pacífica perjudique a ninguna de las creaciones del entendimiento. Cada uno de estos desarrollos ofrece preciosos frutos al Estado, los que dan el alimento al hombre y fundan su riqueza física, así como aquellos que, más durables, transmiten la gloria de los pueblos a la posteridad más remota.

Alexander Von Humboldt, *Cosmos*.

La paulatina formalización e institucionalización de la enseñanza artística, hacia mediados del siglo XIX, como vimos en el capítulo anterior, estaba ligada directamente a las políticas educativas implementadas por el Estado. Por esto resulta fundamental el seguimiento de los diversos modos de organización que, de acuerdo a los aparatajes administrativos que la sostenían, fue adquiriendo la educación del arte. No obstante, igualmente relevante resulta el estudio de las instituciones que contemplaron o se dedicaban a la instrucción artística, así como también conocer los métodos con que esos conocimientos sobre el *arte* fueron traspasados del maestro al aprendiz. Pocas pero esclarecedoras noticias nos proporciona a este respecto el informe que, en agosto de 1852, redactara el director de la Academia de Pintura, Alejandro Ciccarelli, y que, publicara, al mes siguiente, el *Monitor de las Escuelas Primarias*.

Entre las descripciones que entrega sobre el funcionamiento de la Academia, Ciccarelli incluye un listado preciso de los estudiantes premiados en los concursos semestrales que el establecimiento venía efectuando desde su fundación. A primera vista, estos certámenes pueden parecer irrelevantes para el panorama artístico y cultural de Chile en la segunda mitad del siglo XIX. Sin embargo, podemos

inferir que constituían los acontecimientos más importantes de la vida académica de estos años —es probable que se los revistiera de cierta solemnidad y asistieran algunas autoridades— y, más importante aún, nos permiten vislumbrar hasta qué punto se estaba llevando a cabo la metodología que Ciccarelli había propuesto en 1849.

En estos concursos, los alumnos presentaban aquellos ejercicios académicos que les dictaba su profesor, en concordancia con la metodología que seguían en clases: la copia a través del dibujo. Ciccarelli continuaba una tradición propedéutica que venía desde los orígenes de las academias en el siglo XVI, y se identificó de tal forma con éstas, que la palabra *academia* terminó por significar también la práctica de copiar una figura aislada, usualmente, en un contexto pedagógico.

Recordemos que a Ciccarelli su contrato lo comprometía a facilitar su colección de estampas y de yesos. Esta última estaba constituida por copias de las “mas afamadas estatuas griegas, consideradas como los clásicos de las bellas artes”: el *Apolo del Belvedere* y el *Apolino de Florencia*, el *Antinoo Vaticano* y el *del Capitolio*, el *Adonis del Capitolio*, *Jason*, la *Venus de Médicis*, el *Gladiador Borghese*, el *Fauno del cabrito*, *Amazona*, el *Niño de la espina*, el *Busto Laocoonte*. A esto se sumaban las “Estatuas anatómicas de Goudon” y una colección de “cabezas, bustos i estremidades (manos i pies) que sirven para la enseñanza primaria e interpretar las estatuas clásicas”. Estas obras fueron los modelos que debieron dibujar los estudiantes en las clases, y de ellas eran las copias que se presentaban a los certámenes. Para Ciccarelli, de todas formas, esta colección era incompleta. En el informe de 1852, califica de urgente el completarla con “una colección de dibujos de paisaje, de ornamentos arquitectónicos, de dibujos scenográficos [sic], o perspectiva de teatro, i de un curso de anatomía descriptiva”. Además, echa en falta “las bases hechas a propósito para las estatuas i algunos marcos de poco precio para colocar los modelos”¹.

En el primer concurso que se realizó el 18 de septiembre de 1849, los alumnos recompensados por sus progresos fueron José Luis Toro y Pedro Araya, merecedores del primer y segundo premios, respectivamente. A esta primera competencia le siguió la realizada el 1º de enero de 1850, en la que nuevamente fue galardonado

Pedro Araya, esta vez con el primer premio, sumándose Manuel Mena, con el segundo premio, y un joven Antonio Smith que obtendría el tercero. Estas fechas continuarían siendo las dedicadas a estos eventos en los años siguientes.

El que la lista de premios de estas dos primeras versiones del concurso interno no aparezca dividida de acuerdo al tipo de ejercicio ni a la clase a la que pertenece, a diferencia de lo que sucede en años posteriores, nos hace presumir que existe cierta equivalencia entre las categorías del certamen y las clases que efectivamente se daban en la Academia. Es decir, que en los años siguientes aparezcan premios correspondientes a la *clase de estampa o de grabado* y a la *clase de relieve* —entiéndase *copia de estampa* y *copia de relieve*— nos puede indicar la implementación progresiva de estas clases.

En los concursos siguientes, hasta 1852, fueron premiados Luis Toro, Antonio Smith, Ramón Pizarro, Luciano Laynez, Pedro Araya, Manuel Mena, Vicente Falcón y Antonio Castañeda. Es preciso destacar que el premio para los alumnos favorecidos en los certámenes y exposiciones semestrales de la Academia consistía en dinero, confirmándonos diversas fuentes que en los primeros años el monto oficial destinado a tal fin ascendía a “cinco onzas de oro”². Un oficio del 20 de enero de 1852, despachado por el Ministerio de Instrucción Pública, detalla la repartición de los premios correspondientes al concurso del 1 de enero del mismo año³. Según éste, se le remitió a Ciccarelli “la cantidad de cuarenta i siete pesos dos reales”, cifra menor a la que se repartía normalmente, y que se habría acordado reducir en atención a las “circunstancias del Erario”. Del monto total, Manuel Mena, Luciano Laynez y Vicente Falcón se llevaron diez pesos cada uno, quedándose Pedro Araya —primer premio de la *clase de relieve*, el curso más avanzado que por entonces daba la Academia— con diecisiete pesos y dos reales.

Los ejercicios que los estudiantes de la Academia de Pintura presentaron a estos certámenes —que mantendrían la misma modalidad hasta 1858— revelaban las herramientas básicas con que Alejandro Ciccarelli había estructurado su labor propedéutica, a saber, la copia y el dibujo de modelos clásicos. Este método, en una primera instancia alabado por los tempranos avances provocados en los alumnos, al cabo de pocos años sería el blanco de las críticas y entraría en disputa con otras concepciones artísticas que por la época empezaban a generalizarse.

Ciccarelli y las críticas al modelo de la Academia de Pintura

En el transcurso de los primeros años de la Academia de Pintura, Alejandro Ciccarelli suscitó impresiones positivas en la mayoría de los miembros del Gobierno y de la élite ilustrada, que habían depositado en su figura los anhelos por desarrollar un arte erudito y formar pintores profesionales en el país. Estos elogios se sostenían en los prontos adelantos que, gracias a su *empeño y dedicación* como Director, en corto tiempo habían conseguido sus estudiantes, quienes sobresalían principalmente en el dominio del dibujo. Así al menos lo retrataría, a principios de 1856, el periódico *El Monitor de las Escuelas Primarias*:

Este propósito del Director ha surtido los buenos resultados que aspiraba a conseguir. Con efecto sus alumnos, algunos de ellos particularmente, se encuentran poseyendo el dibujo en toda la perfeccion artitica [sic] que por ahora es posible en Chile, i no teme el señor Cicarelli compararlos en este ramo con la mayor parte de los artistas extranjeros radicados entre nosotros ⁴.

So pena de la favorable reputación que comenzaba a hacerse Ciccarelli en la sociedad santiaguina, éste debió enfrentar una serie de escollos y duras críticas que, directa o tangencialmente, ponían en duda su competencia como docente y los principios artísticos que sustentaban su método de instrucción en la pintura.

Una de las primeras dificultades que, por entonces, debió sortear Ciccarelli fue una temprana y significativa deserción dentro de la Academia de Pintura. Un alumno de número, que pertenecía a ella desde su inauguración, comenzó a manifestar inquietudes artísticas que le llevarían a enfrentarse de manera cada vez más frontal a su maestro. Antonio Smith, quien había llegado a ser uno de los discípulos predilectos de Ciccarelli —obtuvo distinciones en los tres primeros concursos internos—, hasta que cierto día se alejó, inexplicablemente para algunos, de la institución, cuando aún no alcanzaban a cumplirse tres años desde su incorporación. De este episodio se contará luego un significativo relato, con claros tintes de leyenda. Cansado de las *interminables sesiones de dibujo frente al yeso* y del apego de Ciccarelli por las *reglas del arte* —así como de

su supuesto desprecio por el paisaje y por la representación de los *sentimientos más sutiles*—, sin previo aviso, un día se negó “a terminar el cuadro de la Niobe para el concurso, y arrancándose con gesto altivo hacia Peñalolén”⁵, dejó para siempre la Academia. Espíritu *aventurero, naturaleza poética y bohemio incorregible*, son algunos de los calificativos que en décadas posteriores se le colgaron, y que nos permiten comprender por qué a Smith se lo ha considerado la primera *personalidad artística romántica* de la pintura chilena⁶.

Pero los desafíos más importantes para Ciccarelli, sin duda, vinieron de la esfera pública, a la cual él mismo había convocado de diversas maneras a los fueros del arte, desde su vehemente discurso hasta su labor en la organización de exposiciones. El primero de estos retos, es el que resultó de su creciente rivalidad con el pintor bordelés Raymond Monvoisin. Ambos habían coincidido en Río de Janeiro, en la década anterior, trabajando en la corte del emperador don Pedro II. Incluso, en 1847, Ciccarelli había salido en defensa pública del pintor francés durante una bullada polémica que recogió la prensa de entonces. Pero ahora la situación era bastante diferente. Desde mediados de la década de 1850, estos pintores se enfrentaron en un duelo que, según Eugenio Pereira Salas, “dividió la conciencia artística del país en dos bandos rivales”⁷.

Monvoisin, desde su posición de retratista de la elite y gracias a las clases que impartía en su taller, había conseguido una pléyade de discípulos y admiradores, y otros tantos había logrado Ciccarelli desde su cargo de Director de la Academia. Ambos bandos lanzaban sus dardos a través de la prensa, y los artistas entraron en una pintoresca competencia: el retrato de Cristóbal Colón, junto con diversas advocaciones de la Virgen María, fueron los motivos de una serie de obras que ambos pintores realizaron en directa respuesta al trabajo del otro. Sin embargo, tras este bullado conflicto, que ante todo era el enfrentamiento entre dos *personalidades artísticas*, se escondía otro aún en ciernes, pero más trascendental, y que marcaría la relación de ambas figuras a la posteridad. Se trata de, la que probablemente es, la primera confrontación pública de *concepciones artísticas* diferentes que involucró a los diversos actores de la bisoña escena local de las bellas artes, quienes tomaron bandos por uno o por otro de los ya mencionados personajes, y que se acrecentará con el paso de los años y la aparición de nuevas figuras.

Las preocupaciones de Ciccarelli no cesarían, y a la polémica con Monvoisin se sumarían las desavenencias con el Gobierno por los términos de su contrato en 1853, y una serie de pugnas con diferentes personajes de la época.

Uno de los críticos de la labor de Ciccarelli fue el teniente norteamericano James Melville Gillis, quien, a pesar de valorar la acción de la Academia en nuestro país, le reprocha al napolitano no haber “tratado de enseñar la técnica del paisaje, estando la ciudad rodeada de una naturaleza de rara belleza”. Esto le parecía extraordinario, “salvo que el director temiera perder su fama enfrentándose a la tierra y sus frutos”⁸. Son palabras que resultan casi proféticas, pues el supuesto desprecio de Ciccarelli por la pintura de paisaje, que se debía al fervor que sentía por el dogma clásico, fueron algunos de los términos en que se deslizarían las crecientes críticas al Director de la Academia, y son, en buena medida, un lugar común del juicio histórico que ha quedado sobre su gestión.

188 En 1858, y tras pasar algunos años en la milicia, Antonio Smith se convertía en el primer ilustrador de una importante revista que por entonces se fundaba: *El Correo Literario*, “periódico político, literario i de costumbres, ilustrado”. Esta era la primera revista ilustrada con caricaturas que se publicaba en Chile, y que respondía a la agitada situación política de los últimos años del gobierno de Montt. Por la irónica pluma de Smith, que ilustró los primeros diez números junto a Benito Basterrica —alumno de Ciccarelli por entonces—, desfilaron diversos políticos y algunas de las más reconocidas figuras intelectuales.

Como una suerte de anuncio de los tiempos que se venían para Ciccarelli, en septiembre de 1858, Smith le dedicó a su antiguo maestro una ácida caricatura. En ésta, Ciccarelli aparece apoyado en un atril y con un pincel en la mano, acompañado de una burlesca leyenda:

Llegó a estas bellas rejiones
Un pintor que era un portento,
Mostró placas distinciones,
Y medallas por cajones,
Pero no mostró el talento ⁹.



Antonio Smith, *Un artista "comm' il faut"* (autorretrato). *El Correo Literario*, núm. 1, 18 de julio de 1858, Santiago.



Antonio Smith, *Caricatura de Alejandro Ciccarelli*. *El Correo Literario* núm. 8, 4 de septiembre de 1858, Santiago.

La acusación de falta de talento se repite, en otros términos, en diversos juicios históricos que se emitieron sobre Ciccarelli, de los que ya nos haremos cargo. Lo que por ahora nos interesa es el malestar que estos desafíos dejaban entrever, malestar que se concentraba en Ciccarelli, y que de manera más o menos consciente lo convertía en el símbolo dentro de una segunda confrontación que, más allá de las personalidades, implicaba nuevamente a *concepciones artísticas*.

Se trata de aquella confrontación estética que ha sido llamada de los *clásicos* y *románticos*, emparentada con aquella otra que la antecede, la de los *antiguos* y los *modernos*. Esta identificación la presentan de forma implícita los autores más contemporáneos a los sucesos —como Vicente Grez¹⁰—, y de manera más explícita buena parte de la historiografía del siglo XX —como en Antonio Romera y Eugenio Pereira Salas¹¹—. Es probable que en esta caracterización haya la voluntad de ver a Chile participando de una disputa que había dividido la conciencia artística de Europa. Sin embargo, también es cierto que categorías como clásico o romántico resumen una amplia gama de opciones en el espectro de las ideas artísticas de un período, las que siempre aparecerán articuladas de formas diversas, según los particulares contextos en que las encontremos; esta flexibilidad para adecuarse a situaciones particulares no merma su capacidad significativa, sino que representa la posibilidad de que estos conceptos adquieran un carácter universal¹².

En Chile, ciertas discusiones sobre literatura e historia, que tuvieron por protagonistas a algunos de los más importantes intelectuales del período, habían allanado el terreno en la década anterior¹³. Por el carácter mismo de estas disciplinas, eminentemente textuales, el debate de ideas y doctrinas está a la mano de los antagonismos. No es el caso del arte, ni lo fue entonces con un sistema artístico en formación. En estas tempranas polémicas, en cuanto a la historia local de las ideas artísticas, no descubriremos en ellas *precisiones doctrinarias*, sino sólo una serie de indicios, latentes tras intereses personales y despliegues de vanidad, en una serie de acontecimientos que, a primera vista, describen cierto carácter doméstico, provinciano.

Mientras que en los círculos oficiales y en la prensa se comenzaba a cuestionar una supuesta falta de resultados tangibles de la gestión de Ciccarelli, y la ausencia de obras del nivel de las que había

producido en Europa, algunos de sus alumnos comenzaron a hacer evidente cierto descontento con su enseñanza. En junio de 1859, un grupo de estos extendió una petición al Ministro de Instrucción Pública, Rafael Sotomayor, para que la renovación y adjudicación del cargo que ostentaba Ciccarelli se hiciera por concurso público¹⁴. La respuesta oficial fue negativa, y allí podría haber acabado todo, si no hubiera entrado en escena el pintor francés Ernesto Charton de Treville.

Llegado a Chile en la década anterior, Charton desarrolló una notable labor como pintor de escenas cotidianas y de costumbres, y formó —como ocurrió con Monvoisin, Rugendas y otros extranjeros que habían pasado por Chile— a un grupo de admiradores y discípulos. A pesar de todo, no parecía conforme con el éxito obtenido en Chile, como sí consideraba lo había obtenido en otros países sudamericanos. Por esto es que, en expresión de Eugenio Pereira Salas, “creyó oportuno y conveniente a sus intereses y tal vez sus ideales, apoyar a los estudiantes”. De hecho, es probable que los alumnos estuvieran pensando en Charton cuando pedían que Ciccarelli compitiera para renovar su cargo.

191

Así fue como el día 9 de julio se publicó en el periódico *El Ferrocarril* el siguiente desafío:

Yo, Ernesto Charton propongo al Sr. Ciccarelli entrar en concurso público de teoría práctica, pagando el que perdiera la cantidad de dos mil pesos en beneficio de los desgraciados de las islas de Chiloé, azotadas por terrible terremoto.

Charton quería, a toda costa, llevar a Ciccarelli a un enfrentamiento público, contemplando un pago por parte del perdedor de una suma nada despreciable, que de hecho corresponde al sueldo que recibía Ciccarelli por un año de trabajo como profesor. En diversos artículos, Charton continuó siempre, a través de *El Ferrocarril*, sus ataques a Ciccarelli. En “Último desafío”, llegó a proponer un pomposo *duelo artístico*, en el que incluso entregaba una lista de supuestos padrinos, algunos de los cuales al día siguiente declararon no haber sido consultados.

Charton siguió perfeccionando su desafío. Llegó a consistir éste en un duelo de cuatro etapas: partiría con un dibujo de “una estatua

pública, con edificios en el fondo, personajes y caballos”, después se presentaría una academia del natural y luego una composición bosquejada al óleo, para finalmente enfrentarse en un curso de dos meses, en el que pudiera juzgarse cuál era superior en la práctica y en la teoría. Ciccarelli, que parece siempre haber mantenido la calma, al día siguiente aceptó el desafío, aunque imponiendo ciertas condiciones, y destacando que el “punto culminante de la polémica, era la enseñanza y no una pueril rivalidad”.

Los lectores de *El Ferrocarril* participaron encendidamente de dicha polémica, tomando partido por alguno de los pintores o juzgando los hechos desde cierta distancia, a partir de los valores artísticos en que creían. Auguste Beauboeuf, fotógrafo y pintor, criticó a Ciccarelli su *manía por lo antique*, afirmando que en la misma Francia, que en materia de arte y cultura seguía juzgándose la nación más elevada, lo *antique* no merecía ya tanta consideración. Por otro lado, los alumnos leales al maestro de la Academia sostenían en el periódico que “la gloria merecida por la constancia y aptitudes del señor Ciccarelli no se eclipsará jamás y su memoria vivirá eternamente en el corazón de sus discípulos”. Entre los firmantes estaban Manuel Mena, Luciano Laynez, Pascual Ortega y Simón Bravo.

192

Las réplicas iban y venían, pero fueron disminuyendo en intensidad. A principios de septiembre, tras casi dos meses, la dilatada disputa se daba por superada. Sin embargo, la vehemencia de ciertos juicios y los términos en que fueron expresados resultan antecedentes inéditos, que llevan a Pereira Salas a calificar esta polémica como la primera en su género: una confrontación pública de concepciones artísticas, más allá del evidente enfrentamiento de personalidades. La connotación social que alcanzó, registrada en las páginas de *El Ferrocarril*, resulta sintomática respecto de la valoración y la posición que comenzaba a ocupar el arte en la esfera pública, a diez años de la fundación de la primera institución que, se había creado en Chile para formar artistas.

La calificación de *romántico* para el tono de la disputa, viene dada por los diferentes sentidos que puede tener este término en su carácter *generacional*, *temático*, *estético* y, hasta cierto punto, *técnico*; esto para las artes en general, así como en su más específica relación con la pintura. *Generacional*, en tanto supone el antagonismo contingente en cierto campo cultural; conflicto que es interpretado como el

de un grupo de jóvenes desafiando la autoridad de sus maestros (fácticos o simbólicos) y la tradición que representan, invirtiendo la valoración que privilegia la sabiduría que dan los años y la experiencia de un largo aprendizaje, por el *intenso candor de los espíritus juveniles*. *Temático*, por asociarse al romanticismo ciertos motivos y sentimientos característicos en las diferentes expresiones artísticas, como el gusto por la naturaleza (en cuanto diversa y/o misteriosa), por las tradiciones populares y las particularidades de cada pueblo, por la psique humana y sus secretos, etc. *Estético*, en cuanto alude a un *concepto de arte* y una *actitud artística* característica, que plantea la rebelión contra las reglas establecidas, la predilección por lo inefable de lo particular en vez de lo inteligible de lo universal, la creencia en que el arte auténtico se nutre de la imaginación y el instinto, la exacerbación de la subjetividad del artista en la figura del *genio*, y una búsqueda de la superación de la realidad a través de la fantasía, la introspección o la extroversión expresiva. *Técnico*, en cuanto la traducción pictórica de lo romántico suponía la identificación de sus principios en ciertos valores pictóricos, especialmente aquellos que dejaban de lado la tradición clásica, como la preferencia del color por sobre el dibujo, la apertura a explorar lo informe, el gusto por la espontaneidad del boceto y por la ostentación de la materialidad pictórica.

No se trata, insistimos, de que todos estos caracteres sean inmediatamente visibles en los acontecimientos y textos de la referida polémica, sino que ésta nos sirve para marcar el comienzo de un nuevo ciclo de pensamiento en torno al arte, caracterizado por la discusión de temáticas afines, y que disputarán la hegemonía de los valores de la tradición clásica, que parecía haberse instalado con tanta fuerza junto a la Academia de Pintura, como pudimos apreciar en el discurso de Ciccarelli y en su programa de estudios. Caracterizado este nuevo período, también, por la progresiva desaparición o transformación de valores y categorías fundamentales para el ciclo de pensamiento que nutrió el proceso de formación de academias en Chile y América Latina: la Ilustración. Con su utopía de redención racional y su marcado funcionalismo social, el iluminismo había visto en la formación de las academias una posibilidad de modernización de los oficios y del gusto que los guiaba. Algunos principios no desaparecerán (veremos luego cómo el funcionalismo social de raigambre ilustrada será reemplazado, a medida que avance el siglo, por aquel de corte positivista), pero observaremos cómo

otros serán matizados o derechamente reemplazados por aquellos que acabamos de caracterizar como románticos: la capacidad del arte de ser vehículo de representación de lo universal, que determinaba su valoración como una práctica racionalizadora, será progresivamente reemplazada por la valoración de su capacidad de representar lo particular —la nación, los sentimientos, etc.—; la función liberal de las bellas artes de conmemorar las acciones nobles de hombres virtuosos, asimismo, perdería fuerza ante la expectativa de reconocer en el arte la expresión de una subjetividad artística; del paradigma de un *gran arte* concebido como un conjunto de reglas, ahora encontraremos, cada vez más, escritos que hablan de un *arte auténtico*, que se forma al margen de las reglas.

Efectivamente, es el problema de *las reglas del arte* el que subyace a la polémica que se desarrolló en 1859, y forma parte del ya referido relato que se formó sobre el alejamiento de Antonio Smith de la Academia. Las referidas reglas constituían la codificación de la tradición clásica que realizó el medio académico francés en la segunda mitad del siglo XVII, asociado a nombres como Charles Le Brun o Henri Testelin. El clasicismo moderno, desde sus orígenes en la Teoría del Arte renacentista hasta sus más potentes formulaciones a principios del siglo XVII, siempre había sido una teoría de carácter normativo; sin embargo, los artistas que pretendían observarlo, no le reconocían como una preceptiva que les coartara, al contrario, manifiestan su confianza en el clasicismo como un camino seguro, basado en sólidos principios, por el cual se podía construir una obra de arte elevada y significativa. Fue la amenaza creciente que significaban tradiciones artísticas alternativas y la utopía de constituir un estilo unitario, en el contexto del Absolutismo, las que exacerbaron el carácter normativo de la tradición y la convirtieron en reglas.

En esa concepción había sido educado Ciccarelli y desde ella se planteaba la tarea pedagógica y el perfil de artista que pretendía para la Academia. En el discurso de inauguración, había afirmado que la “unidad de *reglas*”, la “gramática del arte tan *fija*”, “contribuyó mucho al desenvolvimiento de las bellas artes entre nuestros antepasados”¹⁵. De estas reglas, la que más animadversión habría generado en algunos alumnos, era la importancia que parece haber

dato Ciccarelli en sus clases a la corrección del dibujo, que entendía como el *principio y gramática* del arte. Se trataba de un énfasis que en los primeros años de la Academia fue alabado, pero que ahora comenzaba a ser puesto en entredicho, ubicado junto a los valores que el romanticismo identificaba como trabas para el desarrollo de un verdadero artista; en palabras de Grez, la de Ciccarelli era “una enseñanza llena de resabios, de falsas teorías, de resistencia a todo lo que era espontaneidad, imaginación y sentimiento”¹⁶.

Aparte del dibujo, las reglas implicaban un conjunto integral de jerarquías de diversos valores, temáticas y técnicas, a las que Ciccarelli también parece haber dado importancia. Siempre le preocupó dar una sólida formación intelectual a sus discípulos, a pesar de que nunca se cumplió su ambicioso programa de asignaturas teóricas que establece en el primer reglamento de la Academia de Pintura y que contemplaba estudios de Gramática, Geometría, Historia, Mitología, Literatura, Filosofía y Anatomía práctica, todos ellos de “absoluta necesidad para un artista”¹⁷.

195

Según comenta Vicente Grez, con cierta animosidad, Ciccarelli “con una especie de énfasis sacerdotal les pronunciaba discursos [a sus alumnos] en que ostentaba todos los viejos resabios de la escuela en decadencia de la que él era tan fastidioso i nimio observador”¹⁸. Los temas que pintaba, así como los que designaba para los concursos de la Academia eran, fundamentalmente, mitológicos y religiosos, espectro temático característico de la tradición clásica posrenacentista. El género del paisaje, del que le conocemos un cuadro, no estaba en sus prioridades, aunque tampoco parece haber sido insensible a éste, como lo demuestra su famosa *Vista de Santiago desde Peñalolén*, o cuando afirma, corroborando los juicios emitidos por él mismo en 1849¹⁹, que entre las favorables condiciones de Chile para el desarrollo de la pintura estaban su clima templado y “los grandiosos i pintorescos accidentes de su suelo”²⁰.

Por ahora la disputa quedaba abierta, pero el problema de las *reglas* y de la contraposición de un paradigma artístico *romántico* a uno *clásico* se perpetuaría como uno de los tópicos imprescindibles a la hora de discutir acerca de las facultades pedagógicas de Alejandro Ciccarelli.

Entre la tradición y la modernización: la enseñanza de las bellas artes y su ingreso a la Universidad

Hacia fines de la década de 1850 se sucederán dos importantes cambios institucionales en el ámbito de la enseñanza de las bellas artes, de los que, sin saber sus orígenes, conocemos algunas de las reacciones que generaron: la creación de la *Sección Universitaria de Bellas Artes* y la división de la Clase de Escultura entre *estatuaría* y *escultura ornamental*. El primero implicó la integración de la educación artística especializada a la educación universitaria, y el segundo, la inauguración de la instrucción de la escultura como una disciplina *autónoma*.

Como recordaremos, la Universidad de Chile no tenía, en un principio, un expreso carácter docente, sino que estaba pensada como una academia o una corporación de academias. Las funciones docentes las ejercía, fundamentalmente, el Instituto Nacional, quedando la Universidad y sus Facultades a cargo de otorgar los grados académicos y del cultivo general de las disciplinas que comprendían. Sin embargo, desde 1852 se hizo efectiva una división en el Instituto, que separó la instrucción preparatoria de la universitaria, formando esta última la Sección Universitaria del Instituto Nacional, a cargo de un Delegado Universitario, dependiente del Consejo Universitario. Entonces, si bien la enseñanza superior —ya propiamente universitaria— continuaba bajo el alero corporativo del Instituto Nacional, su dirección venía ahora desde el Consejo de la Universidad, mediada por instancias como el Delegado —en la dirección general— o una serie de comisiones que relacionaban las cátedras a las respectivas Facultades de la Universidad.

Es así como, la Sección Universitaria estableció cátedras profesionalizantes en disciplinas como medicina o leyes, entre otras, que implicaban la obtención de un título en las correspondientes Facultades de la Universidad. Más aún, y siguiendo a la historiadora Sol Serrano, resulta significativo el que los criterios que decidían cuáles prácticas ingresaban como carreras al sistema universitario no fueran explícitos, y dependieran “en parte de la tradición, en parte de los recursos, y en parte de la necesidad de otorgarles prestigio”²¹. A partir de esta flexibilidad, pero también de estas voluntades

y condiciones, es que podremos comprender la incorporación de las recientes instituciones de la docencia artística a la Sección Universitaria del Instituto Nacional.

Si bien las cátedras de la enseñanza universitaria —que muchas veces correspondían a profesiones específicas— suponían múltiples articulaciones, las cinco Facultades con que se había inaugurado la Universidad de Chile (Humanidades, Ciencias Matemáticas y Físicas, Medicina, Leyes y Teología) “eran las clásicas en la mayoría de las universidades europeas”²². Éstas eran las herederas de un modelo de división del conocimiento asentado en la *Universidad Medieval*. En 1261, la Universidad de París —uno de los paradigmas de este modelo— contaba con cuatro facultades: Teología, Medicina, Derecho y Artes²³. Las tres primeras se corresponden con las Facultades iniciales de la Universidad de Chile, y la última es equivalente a la de Humanidades, recordando que éstas son herederas de las artes liberales. Pero la concordancia no es completa. Hacia el siglo XIX, el sistema de las artes liberales tradicionales ha sufrido una importante reformulación, debido a las transformaciones generales de las mentalidades, pero, fundamentalmente, debido al notable desarrollo que mostraban las ciencias empíricas desde el Renacimiento y, especialmente, desde el siglo XVIII. Esta evolución del sistema tradicional de las artes del *Trivium* (gramática, dialéctica y retórica) y el *Quadrivium* (aritmética, astronomía, geometría y música), significará una progresiva rearticulación de las primeras bajo el concepto de *humanidades*, y de las últimas, bajo el concepto de *ciencias*; de ahí la distribución de las facultades en el siglo XIX. Pero, lo fundamental es que ninguno de los modelos nombrados incluía expresamente a las bellas artes en la enseñanza universitaria.

La exclusión de las disciplinas asociadas a las bellas artes de la educación universitaria estuvo plenamente justificada mientras a éstas se las consideró como parte de las artes mecánicas. Pero el lento camino que desde el Renacimiento había seguido el artista para dotar a ciertas disciplinas artísticas (pintura, escultura y arquitectura, principalmente) del estatuto de prácticas *liberales*, hacía presagiar que esta situación cambiaría.

En Chile, desde la fundación de la Academia de Pintura era evidente la voluntad de plantear a las bellas artes como prácticas liberales, por ejemplo, en la exigencia que se hacía a los artistas de seguir

cursos de retórica, literatura y filosofía, entre otros. Pero, más atrás, si pensamos la influencia que tuvo en Chile la utopía de un sistema jerárquico y centralizado de instrucción, desde Juan Egaña a Andrés Bello, podremos encontrar diversos antecedentes para la integración de las bellas artes a una universidad concebida, en buena medida, bajo el modelo de la Universidad Napoleónica. Las instituciones pedagógicas ficticias —como la Academia Chilena, de Juan Egaña— o reales —el Instituto Nacional y la Universidad de Chile— que se pensaron para presidir un sistema nacional de producción del saber, tuvieron un marcado carácter omnicomprendivo hacia las ciencias y las artes, jugando estas últimas un importante papel simbólico. Esto es evidente, por ejemplo, en la primera medalla usada por el rector, el secretario general y los decanos de la Universidad de Chile, donde una alegoría de la misma es representada por una mujer acompañada de una serie de atributos; aparecen los de las ciencias y letras, pero algunos de los más visibles son los de las tres bellas artes: la paleta, los pinceles, el mazo, el cincel y la escuadra.

198



Medalla de la Universidad de Chile con los símbolos de las ciencias, las artes y las letras, distintiva del Rector, Secretario General y decanos.

En el resto de occidente, la relación de las bellas artes con la universidad también se aprontaba a cambiar. En el viejo continente, el primer acercamiento se dio con la conformación de una nueva disciplina, cuando se estableció la primera cátedra exclusiva de *historia del arte* en 1813, en Göttingen, Alemania²⁴. Sin embargo, no será hasta la segunda mitad del siglo XIX que la enseñanza práctica de las bellas artes comenzará, en algunos lugares, a formar parte de la docencia universitaria. Precursora resulta la Academia de Barcelona, que en el año 1857 entra a depender directamente del rector de la Universidad de la misma ciudad y que en 1875 se traslada oficialmente al nuevo edificio de esa casa de estudios. En 1868, en Inglaterra, las universidades de Londres, Cambridge y Oxford inaugurarán cátedras de bellas artes, quedando la última a cargo, nada menos, que de John Ruskin. En Estados Unidos, Yale haría lo propio hacia 1869, y Harvard le seguiría poco después. En México, en el año 1881 aparece el plan de la Universidad Nacional de México, ideado por Justo Sierra, y como parte fundamental de ésta se proponía una Escuela de Bellas Artes, aspiración que no se alcanzará hasta el año 1907.

199

A partir de esta revisión (no exhaustiva) podemos vislumbrar que, en la década del cincuenta, prácticamente no existían modelos que Chile pudiera seguir para hacer ingresar los estudios de las bellas artes a la Universidad, y, de hecho, no contamos con datos precisos que nos indiquen cómo surge y se desarrolla esta idea. Por una parte, podemos pensar, que en las antiguas universidades europeas pesaba mucho más la tradición de separar las artes liberales de las bellas artes, tradición que en América, ante las exigencias de la modernización, no se habría observado con la misma fuerza²⁵. Por otra parte, estaba el imperativo de “aunar recursos económicos y docentes, así como de otorgar prestigio a toda aquella enseñanza” que contribuyera al progreso del país²⁶ (aquí es posible apreciar, nuevamente, una continuidad con el pensamiento ilustrado que buscaba conferir prestigio a las prácticas que comúnmente se llevaban a cabo en los gremios). Este punto de vista parece haber guiado el papel que Ignacio Domeyko jugó —desde su puesto de Delegado Universitario— en el ingreso de las bellas artes a la universidad²⁷.

A pesar de los deseos que expresaba la elite ilustrada de que el cultivo de las bellas artes se asentara en Chile, muchos consideraban que el prestigio y posición social que obtendrían quienes las ejercieran no

era comparable al que se podía obtener estudiando una carrera más tradicional —como derecho— o dedicándose a alguna ocupación más productiva en las haciendas o en la creciente explotación minera. Sobre Antonio Smith, cuenta Vicente Grez en su biografía —probablemente cargando las tintas para construir la figura de un *artista incomprendido*—, que comenzaba a interesarse por la carrera artística en la adolescencia; por esto, con sus “economías de colegial” habría comprado telas, pinceles y pinturas, para componer sus primeros paisajes. Un día, al llegar del colegio, se encontró Smith con que sus primeras telas, y los materiales que había comprado, se hallaban despedazados en la basura. La señora Trucios, su abuela, le había demostrado de esa forma que no iba a conformarse fácilmente “con que su nieto abrazara *una profesion que para ella era casi la de un simple obrero*”²⁸.

Por esto resulta curioso que en los documentos de la época que hemos podido consultar, el único en que se exponen de manera más o menos expresa algunas razones para esta transformación de la enseñanza artística es el decreto del 30 de agosto de 1858²⁹, que creaba, oficialmente, la Sección Universitaria de Bellas Artes en el Departamento Universitario del Instituto Nacional.

Era común que este tipo de decretos, antes que las nuevas disposiciones propiamente tales, incluyera un encabezado en donde se entregaban algunas razones que habrían justificado al nuevo cuerpo legal. Si bien se trata, hasta cierto punto, de expresiones protocolares, generalmente revelan ciertos diagnósticos y expectativas que se condicen con otros documentos contemporáneos. El encabezado del decreto del 30 de agosto reza así:

Considerando que las clases de Bellas Artes que se sostienen por cuenta del Estado no se hallan sujetas a un régimen uniforme y conveniente, que dé a estos estudios todo el interes e importancia a que están llamados, [...] vengo en decretar:

En lo que parece una respuesta a estas inquietudes, se crea la Sección como un “régimen uniforme y conveniente” que agruparía a las ya existentes Academia de Pintura, Clase de Arquitectura y Escuela de Escultura Ornamental, quedando éstas como los ramos o cátedras de *Pintura y dibujo natural, Arquitectura y Escultura*. Este decreto

implicaba un cambio importante en la posición que ocupaba la enseñanza artística dentro del esquema institucional general de la educación pública: si antes, con excepción de la arquitectura, ésta se daba en escuelas especiales relativamente autónomas, ahora quedaba “bajo el gobierno e inspección inmediata” del Delegado Universitario y, a través de él, del Consejo Universitario, al igual que el resto de la instrucción de la Universidad.

Bajo esta nueva administración, y como todos los alumnos del Departamento Universitario del Instituto, los de la Sección de Bellas Artes deberían matricularse en el “libro de instrucción Universitaria”³⁰, sin que se les exigiera más que la “instrucción preparatoria elemental indispensable para cada ramo”, que sería dirimida por el Consejo Universitario. Asimismo, el decreto estipulaba que para el “buen servicio de estas clases”, la Sección heredaría todos los “cuadros, libros, dibujos i útiles” de las instituciones que asimilaría.

Se afirma expresamente que la Academia de Pintura se seguiría rigiendo por el decreto que la fundó en 1849, excepto en lo que el nuevo decreto se contrapusiera, que fue el caso de la política de concursos y pensiones, y también de la determinación de una condición y lugar específicos para la *instrucción práctica* de los alumnos.

Con respecto a los concursos, se estableció uno el primer día de agosto (presumiblemente por su cercanía con el *aniversario patrio* y sus ceremonias) y otro el primero de diciembre de cada año. El objeto expreso de estos acontecimientos era “determinar las obras que deban ser premiadas en cada clase”, lo que sería dirimido por una comisión “presidida por el Rector de la Universidad”, ocasión en la que el Decano de Humanidades procuraría invitar “a los artistas mas acreditados de esta capital”. A diferencia de lo que venía sucediendo en la Academia, los concursos ya no incluirían premios en dinero, sino que ahora, al finalizar el año escolar, se distribuirían medallas de primer, segundo y tercer orden. Asimismo, se establecía que las obras de “mejor aceptación” (“a juicio de la comisión”) serían remitidas a la Exposición Nacional. Por último, y ligado a lo anterior, el decreto regulaba la entrega de una pensión permanente por parte del Gobierno. Se establecía que quien “hubiere obtenido por tres veces consecutivas el primer premio en los concursos, recibirá en

premio extraordinario una pensión de diez pesos mensuales, por todo el tiempo que continúe en su respectiva clase con la misma contracción i aprovechamiento”, quedando a criterio del Delegado Universitario el informar al Gobierno de la necesidad de suspender alguna de estas pensiones, a partir del rendimiento que observara en los estudiantes que la recibían.

Una última novedad que incluía este decreto, es un artículo que transcribimos en extenso:

Art. 8.º Todos los alumnos de las clases de pintura i escultura, que gocen sueldos o pensión fiscal, estarán obligados a asistir a los talleres de sus profesores a las horas cómodas que estos les designen para que puedan recibir la instrucción práctica concerniente a su arte.

Los alumnos de arquitectura que se hallen en el mismo caso, asistirán a alguno de los trabajos públicos que dirija el profesor con el mismo objeto espresado en el inciso anterior.

202

Como lo apuntamos en el segundo capítulo, uno de los elementos que diferenciaba a la Academia que inauguró en 1849 de su precedente francés, radicaban en que esta última estaba pensada como el lugar donde el alumno recibía la preparación en dibujo y materias teóricas, pero no como el lugar donde se practicaba la composición de pinturas originales, tarea que debía efectuarse en el taller de alguno de los maestros de la Academia. El reglamento de 1849, por cierto, establecía una clara diferencia entre un extenso curso de dibujo de copias y un posterior curso de pintura, en donde se practicaría la composición de originales, pero no se establecía una diferencia de lugar o escenario para ambos segmentos de la enseñanza artística. Si bien este artículo del decreto de 1858 no es del todo claro, existe la posibilidad de que esté refiriendo a una suerte de exclusividad del espacio que significaba el taller de los profesores a la hora de la “instrucción práctica” de los estudiantes, en sus diferentes ramos (pintura, escultura y arquitectura). De ser así, sería un aspecto que acercaría el modelo educativo que se implantaba en la Sección Universitaria de Bellas Artes, al clásico modelo francés de Academia.

El que esta enseñanza práctica fuera obligatoria sólo para los pensionados (es decir, aquellos que se hubiesen distinguido por tres veces consecutivas con el primer premio en los concursos), puede revelar que la pensión constituyera una herramienta de

jerarquización específica de los educandos, que disponía sólo para algunos la instrucción práctica, la que tal vez se correspondía con la composición de originales.

Otra conclusión podría extraerse si proyectamos a los otros ramos lo que se afirma de la arquitectura. Si ahí desde siempre se había concebido que los alumnos ayudaran a su profesor en los trabajos que se le encargaban como Arquitecto del Gobierno, podría ser que ahora se trasladara esa política a la pintura y la escultura, cuando los profesores de aquellos ramos debían, por contrato, cumplir con entregar al Gobierno cierta cantidad de retratos, bustos y medallas.

Más allá de estas observaciones, la Sección Universitaria de Bellas Artes significó que, por primera vez en el país, existiera un establecimiento de enseñanza superior que instruyera en las tres *artes del disegno*, y de manera prácticamente inédita lo hiciera como una sección especial integrada en el sistema público de educación universitaria.

Sin embargo, es significativo que el concepto de bellas artes, que puede extraerse de otras fuentes de la época, indique un progresivo abandono de la clasificación que emparentaba la pintura y la escultura con la arquitectura. La noción que comenzaba a imponerse tendía a destacar la relación de aquellas artes con otras que, al igual que ellas, no se mostraban inmediatamente funcionales y pragmáticas, como la arquitectura, sino que las unía el ser artes que *creaban belleza* a partir de *representaciones*, capaces de *expresar diversas clases de sentimientos e ideales, especialmente los más sutiles*. Así, la pintura y la escultura tienden a compartir la categoría con la música, el teatro, la danza y la poesía, en un conjunto que poco a poco tendería a imponerse como el de las únicas artes verdaderas³¹. Por esto es que el lugar de la arquitectura en la Sección resultaba complejo; en buena medida debido a las ambigüedades que en este mismo sentido se revelaban desde la creación de la Clase, en lo que hemos referido como la dialéctica de *ciencia y gusto*.

Le correspondería a Lucien Henault, quien había llegado al país en 1857 para reemplazar a Brunet de Baines, el refundar el curso de arquitectura en mayo de 1858³². Al igual que su antecesor, había estudiado en la Escuela de Bellas Artes de París, formándose además en los talleres de Ingres y David, donde habría desplegado sus dotes

de dibujante. Ya en Chile, Henault desarrolló obras privadas y públicas entre las que se destacan: el Palacio Pereira, hoy aún en pie, aunque a duras penas, y la iglesia de los Sagrados Corazones, en Valparaíso. Además debió resolver la continuación de los edificios iniciados por Brunet de Baines, como el Teatro Municipal, el Congreso Nacional y el Palacio Arzobispal, entre otros. Pero, sin duda, su obra más importante fue el plan de la nueva casa central de la Universidad de Chile —o *Palacio Universitario*, como entonces le llamaron—, cuya construcción sería encargada al más destacado discípulo de su antecesor, Fermín Vivaceta³³.

204 La llegada del nuevo arquitecto vendría a dar un nuevo impulso al malogrado curso de arquitectura del Instituto, aunque no lograría revertir algunos de los problemas que habían aquejado la gestión de su antecesor, principalmente, compatibilizar el cargo de Arquitecto del Gobierno con su labor pedagógica y la falta de interesados en seguir la carrera de arquitectura. Al comenzar las actividades de la sección en 1859, el ramo de arquitectura contaba con cinco personas matriculadas, contra las diecinueve de pintura y las once de escultura, en una tendencia que no se revertiría durante la siguiente década. Aun así, los primeros años de la década de 1860 fueron bastante más auspiciosos para el desarrollo de la carrera. Según lo informó el *Boletín de Instrucción Pública* del mes de octubre de 1861, ese año, la Clase se habría visto enriquecida por la publicación “por cuenta del Gobierno [de] un texto para la enseñanza de la Arquitectura”³⁴ y por la adquisición de “una valiosa colección de obras de las especiales a este ramo”³⁵. El documento no especificaba el tipo de obras que se adquirieron ni tampoco en qué consistían los ejemplares publicados, pero respecto a éstos últimos, seguramente correspondió a una síntesis de las lecciones que Lucien Henault dictaba a sus discípulos, algo que también había realizado Claude Brunet de Baines, en 1853, cuando se desempeñaba como profesor de la misma cátedra.

Al año siguiente, la Clase llegó a contar con nueve estudiantes, el número más alto de inscritos alcanzado durante sus años de funcionamiento. Este ligero aumento de interés por la profesión se potenciaría cuando, el 4 de septiembre de 1862, don Ricardo Brown, alumno de la Clase de Arquitectura de la Sección de Bellas Artes del Instituto Nacional, se recibió como Arquitecto General de la República, título que al mismo tiempo le concedió el honor

de ser el primer arquitecto y el primer profesional en titularse en la Universidad de Chile³⁶. No pasaría mucho tiempo para que se titulara el segundo Arquitecto General de la República: el 31 de octubre de 1863 obtuvo su diploma Eléazar Navarrete, alumno de arquitectura en la Sección de Bellas Artes desde 1861.

A propósito de la titulación de estos primeros Arquitectos de la República, y acorde a la condición fronteriza de la enseñanza de arquitectura al interior de la Sección de Bellas Artes, es preciso señalar que, a diferencia del curso de pintura y dibujo natural, y del curso de escultura, la Clase de Arquitectura era la única de la *Sección* que puede considerarse propiamente una profesión, conducente a un título, incluyendo en su plan original disposiciones más o menos claras en cuanto a la duración de su programa de estudios, y contemplando una práctica profesional. Si bien hasta 1870 se habían titulado sólo dos arquitectos, resulta significativo que fuera la Facultad de Ciencias Matemáticas y Físicas la encargada de otorgar este título profesional. Los estudios de pintura y escultura no conducían ni a un grado académico ni a un título —no obstante estar la Sección “bajo la inspección del Decano de la Facultad de Humanidades”³⁷—, lo que refuerza su carácter limítrofe —*marginal*, según algunos³⁸— con respecto al resto de los estudios universitarios. De manera paradójica, sin embargo, el arte parecía estar alcanzando un grado de consideración tal en Chile, desde el ámbito de la enseñanza, que podemos considerar su ingreso a la universidad como un capítulo más de la historia que describe el ascenso de pintores y escultores hacia la consideración de artistas *profesionales*.

Si la Clase de Arquitectura había funcionado siempre en el Instituto, la nueva administración significó un cambio de sede para la enseñanza de la escultura y la pintura. La escultura se trasladó sólo algunas cuerdas, desde la Capilla de la Soledad del Templo de San Francisco, hasta las instalaciones que ocupaba la Sección Superior del Instituto Nacional, en la Alameda con San Diego. Más complejo es el caso de la pintura.

Como recordaremos, la Academia de Pintura había entrado en funciones en el edificio de la antigua Universidad de San Felipe, donde compartía el espacio con la Cámara de Diputados y el Teatro. Lo que no sabemos es qué sucedió exactamente con la Academia cuando,

en 1853, comenzó la construcción del nuevo Teatro Municipal, al parecer, exactamente sobre el lugar en que se localizaba el edificio de la antigua Universidad. Hacia 1857 o 1858, el Teatro ya estaba en funcionamiento, pero no hemos encontrado ningún documento que nos informe dónde se realizaron los estudios de pintura que dirigía Ciccarelli durante esos años, a pesar de que podemos confirmar la continuidad de éstos. Lo único con que contamos es un aparente error que comete Domeyko en una carta que envía al Ministro de Instrucción Pública en junio de 1866³⁹. En ella, respondiendo a ciertos reclamos de los alumnos, que ya referiremos, afirma que la Academia de Pintura, creada en 1849, se había instalado primero en un local totalmente independiente del Instituto Nacional y la Universidad, ubicado en la calle Santo Domingo.

El error es evidente cuando contamos con fuentes contundentes (que referimos en el capítulo anterior) que nos confirman que la Academia, desde su fundación, ocupaba un salón en el edificio de la antigua Universidad. Sin embargo, existe una posibilidad —que en esta investigación no estamos en condiciones de confirmar— de que se refiera a un local ocupado por la Academia tras el inicio de las obras del Teatro Municipal. Quedaría por saber cuál era el local al que se refería Domeyko. Sólo por especular y a modo de hipótesis podemos proponer las siguientes alternativas. Una es la Oficina de Estadística de la Casa de Gobierno, que daba hacia Santo Domingo, donde se instaló “provisionalmente” una Sala de Pinturas en 1848. Otra opción sería que aludiera al Convento de Santo Domingo (ubicado frente a la Casa de Gobierno), donde Alejandro Ciccarelli organizó la Exposición de Bellas Artes de la Sociedad de Instrucción Primaria de 1856, y donde también había funcionado un taller de fotografía⁴⁰.

Sin tener claridad acerca del sitio donde se impartió la enseñanza de pintura en los años inmediatamente anteriores a la creación de la Sección Universitaria de Bellas Artes, en 1859 la encontraremos instalada, junto al resto de la educación universitaria, en la Sección Superior del Instituto Nacional⁴¹. Esta unión institucional, y en un mismo recinto, de las clases de Pintura y Dibujo, Escultura y Arquitectura propiciaba las conexiones entre profesores y alumnos

de dichas disciplinas, vínculos que a su vez posibilitarían el impacto transversal de ciertas reformas metodológicas que tuvieron como núcleo a la Clase de Escultura.

Copias y originales: las metodologías de la enseñanza en las clases de pintura y escultura

Los cambios de programa y reglamento en la novel Sección de Bellas Artes no finalizarían con su emplazamiento en el Instituto Nacional. De hecho, el 7 de enero de 1859, apenas cuatro meses después del decreto que creaba una nueva institucionalidad para la enseñanza de las bellas artes, otro decreto se disponía a reformar el curso de escultura⁴².

Corrían los convulsos tiempos de la llamada *Revolución* o *Guerra Civil de 1859* —el 20 de enero se promulgaba, como se usaba en estas ocasiones, la ley que otorgaba facultades extraordinarias al presidente Manuel Montt—, pero por esas mismas fechas el delegado Domeyko se ocupaba de proponer una transformación para la enseñanza de la escultura. Efectivamente, sus notas guiaron la acción del Gobierno en el decreto de 1859, tal como lo había hecho en 1854, con el decreto que creaba la Escuela de Escultura Ornamental, y como probablemente había sucedido con el decreto que fundaba la misma Sección de Bellas Artes.

Ignacio Domeyko poseía un particular concepto de la construcción del conocimiento. Algo ya hemos adelantado cuando referimos la polémica que él mismo levantó a partir de su insistencia en una universidad docente y profesionalizante, diferente al modelo con que se inauguró la Universidad de Chile, y que era patrocinado, entre otros, por Andrés Bello. Este último, además, si bien prestó un decidido apoyo a las ciencias, siempre creyó en la necesidad de mantener a las antiguas artes liberales como una suerte de currículo central (por ejemplo, llevó adelante una infructuosa lucha en el Consejo Universitario para lograr que el curso superior de filosofía fuera un ramo general a todas las carreras de la Sección Universitaria del Instituto⁴³). Domeyko, por su parte, no despreciaba los saberes especulativos ni la literatura, que eran el *alma* de la universidad de Bello, pero su creencia en el valor intrínseco de las ciencias le llevaba a pensar en la complementariedad y unidad *final* de los

diversos saberes, desde sus especificidades (Bello también alude en diferentes ocasiones a esta unidad final; no obstante, la diferencia la encontramos en ciertos matices tanto en el concepto como en la valoración de las ciencias). Siguiendo a Humboldt, Domeyko resume su postura en el discurso que leyó con ocasión de su incorporación a la Facultad Filosofía y Humanidades, en 1866:

Es, pues, indispensable, para el progreso del espíritu humano, que la inteligencia, el espíritu geométrico, el sentimiento i la imaginación, o lo que es lo mismo la ciencia, la filosofía i la literatura, añadiré aun, las bellas artes, se unan como lo desea Humboldt que progresen a un tiempo, para acometer contra el error do quiera que aparezca i hacer triunfar la verdad, lo bello i lo sublime⁴⁴.

En el desempeño de su papel de delegado, Domeyko fomentó las bellas artes en la Universidad y abogó por su integración a ella. Dicha labor sería especialmente fructífera en su decidido apoyo al desarrollo de los estudios de escultura, debido en parte a la estrecha relación que mantuvo con Auguste François, el primer profesor de esta disciplina en Chile. Así, resulta verosímil pensar que la reorganización que tendría el curso de escultura, provenía tanto de las iniciativas de François como de Domeyko.

La principal disposición del decreto de 1859, consistía en la división de la Clase de Escultura en dos ramos principales: la estatuaria y la parte ornamental. Según esto, al primer ramo correspondían “la reproducción en relieve de los modelos antiguos ya en bustos, estatuas, bajos relieves i composiciones históricas, tanto en relieves como en bajos relieves”, y al segundo, la “decoración interior i exterior de edificios, i adorno a monumentos públicos, cuya producción puede hacerse en mármol, piedra, marfil, madera o yeso”. Esto implicaba, en los hechos, una expansión de la enseñanza de la escultura, desde la preparación de artesanos especializados en las destrezas del desbaste y modelado, cuyo trabajo complementaba a la arquitectura, hacia una docencia de la escultura que la concibe como un arte en sí mismo, que forma escultores capaces de producir *objetos* independientes. Por cierto, y es algo en que nos detendremos más adelante, se trata de la primera disposición legal referida a las bellas artes que pone énfasis en el “estudio del cuerpo humano copiado de la naturaleza”, que se

dispuso como un ejercicio fundamental, sólo para los alumnos de estatuaría, en lo que sería una importante innovación dentro de la educación general de las bellas artes en Chile.

Aunque algunos afirman lo contrario⁴⁵, la división de la Clase de Escultura habría venido a formalizar algo que en la cotidianidad ya se realizaba, más que a modificar por completo el curso seguido hasta entonces⁴⁶. El ingreso de la escultura a la Universidad había forzado su reconocimiento como estudio superior, diferente de la instrucción en dibujo lineal que recibían los artesanos y en artes aplicadas que se proporcionaba en otras escuelas especiales, como la de Artes y Oficios. La Universidad era capaz de otorgar prestigio a ciertas ocupaciones relativamente marginales, pero eso debía implicar el cultivo superior de las disciplinas que en ella se impartían. En este caso, la estatuaría, entendida como una práctica *erudita* (que requiere la formación en humanidades y el conocimiento de los monumentos y la mitología de la antigüedad) articulada a un fin *liberal* (la conmemoración de las grandes hazañas del hombre), cumplía con tales condiciones.

209

El decreto también confirmaba una división de la enseñanza artística —que suponían diversos documentos anteriores, tanto referidos a la escultura como a otras artes— entre una parte *teórica* y una *práctica*. No es del todo claro el sentido que tenía aquella división (en cuanto a significado, jerarquía, etc.), pero al igual que en el decreto que creaba la Sección de Bellas Artes, la reforma del curso de escultura disponía que la enseñanza *práctica* se realizara en el taller particular del profesor, especificando aquí que ésta consistía en “vaciar en moldes i en la reproduccion matemática de los objetos, tales como estátuas, bustos o bajo relieves, en mármol, piedra, madera i marfil”.

Sobre la marcha de los primeros años, Víctor Carvacho afirma —nuevamente sin referir la fuente, pero de modo verosímil— que en la Escuela de Escultura los estudios seguían un curso paralelo al que se había establecido para la Academia de Pintura. En un camino que partía con la *copia de copias* hasta llegar a la *copia del natural*, se disponía que el aprendizaje se iniciara con “estudios de modelado en greda y tallado en yeso”, siguiendo la misma secuencia que los estudios de dibujo de la Academia de Pintura (cabezas, extremidades y cuerpo entero), dejando la “talla directa” para el final⁴⁷.

Por último, en un detalle que no está demás considerar, el decreto de 1859 fija el sueldo de François en 1200 pesos anuales. Si los comparamos con los 2000 pesos que recibía Alejandro Ciccarelli por la dirección de la Academia de Pintura, veremos que en esta diferencia se desliza, tal vez, una jerarquía de las bellas artes. Más allá de esto, es este decreto que reformó el ramo de escultura el que nos permite decir que será en 1859 cuando se inaugure la enseñanza de las *bellas artes* —en cuanto las herederas de las *artes del disegno*— en Chile.

Como señalamos, el referido decreto contenía un apartado que introducía una importante novedad con respecto a lo que era el programa de la Escuela de Escultura Ornamental. En su cuarto artículo, el decreto reglaba las horas en que se realizaría “el estudio del cuerpo humano tomado del natural”, especificando que su estudio se reservaba a los alumnos de estatuaría, pero sin entregar más detalles acerca de si éstos debían alcanzar cierto nivel antes de su ingreso. Este hecho resulta sumamente significativo si lo comparamos con el reglamento que fundó la Academia de Pintura en 1849, donde se especificaba una serie de etapas que debía alcanzar un estudiante antes de ejercitarse en la copia del natural, en lo que era la base del método académico clásico: partir de la copia de grandes obras en las que la naturaleza se encuentre abstraída, luego adiestrarse en este tipo de abstracción, para recién entrar en contacto con el modelo natural, y aplicar en la copia de éste lo que se ha aprendido de los anteriores ejercicios imitativos.

Por otra parte, la enseñanza que se había otorgado en la Escuela de Escultura Ornamental parece corresponder a la idea de un arte *aplicado* —en este caso, a la arquitectura—, de carácter instrumental. En términos concretos, significaba preparar a los alumnos para traspasar diseños decorativos, que podían ser figurativos o no, a materiales que irían adosados a alguna clase de construcción, y eventualmente algunos destinados a pequeños formatos. Es decir, el aprendizaje no estaba orientado, ni en primer ni en último término (como podía ser el caso de la Academia de Pintura), al encuentro con el *modelo natural*; los diseños con que se trabajaba no iban a constituir obras autónomas y tomaban cierta distancia del concepto clásico del arte como imitación —corregida, selectiva o idealizada— de la naturaleza. Tanto en la búsqueda de un objeto escultórico autónomo, como en el replanteamiento del proceso de elaboración

de la escultura, podemos reconocer la voluntad de plegarse a la tradición de la escultura en sus más *elevadas expresiones*, así como la voluntad de formar escultores.

La escultura, al igual que la pintura, también tenía una jerarquía tradicional. En ambas disciplinas la representación del cuerpo humano ocupaba un lugar fundamental. Sin embargo, en la escultura, el énfasis en la representación de acciones humanas —generalmente colectivas— dignas de recordarse, que constituían el motivo fundamental de la pintura de historia, no fue nunca suficiente como para opacar —o lo hizo sólo momentáneamente— una antiquísima relación de la escultura con el cuerpo humano individual. Es por esto que el estudio del cuerpo humano cobrará una especial connotación en la Clase de Escultura y, en nuestro caso, nos presenta una escena de la clase o el taller que es cualitativamente diferente de aquella en que el alumno se dedica a la copia de grabados o estatuas de yeso.

Esta pesquisa de la educación artística nos ha permitido aprender que los decretos manifiestan, ante todo, voluntades, y no señalan, necesariamente, cómo éstas se concretarán. Por esto se hace necesario constatar la promesa del *estudio del cuerpo humano*, contenida en el decreto, con otras fuentes. Una primera prueba representa el hecho de que en el libro de matriculados de la Sección, los inscritos de la Clase de Escultura aparezcan divididos, para el año 1862, entre “escultura ornamental y estatuaria con modelo vivo”⁴⁸. Por otra parte, el testimonio de Pedro Lira, en 1865, asegura que este aspecto del decreto habría tenido inmediata efectividad⁴⁹. Pero donde podemos encontrar una confirmación más viable de tal práctica es en los concursos de la Sección de Bellas Artes de 1859 y 1860.

Como se sabe, los certámenes acompañaron desde un principio la implementación del Estado Docente y, por tanto, fueron cambiando con él. Si en la década de 1840 éstos eran todavía acontecimientos esporádicos o de regularidad relativa —así como rodeados de gran pompa y simbolismo—, al momento de la creación de la Sección de Bellas Artes son una práctica institucionalizada y que forma parte del calendario ordinario de actividades de la educación superior. Sin embargo, y pese a su regularidad, los concursos de las cátedras universitarias constituían sucesos importantes, en tanto índices del aprendizaje y del progreso que estaban alcanzando los estudiantes y, por ende, las disciplinas que practicaban. Por otra parte, para esta

investigación, los concursos pueden entregar indicios verosímiles acerca de las metodologías utilizadas en la enseñanza de las asignaturas. Desde fines de 1858, los certámenes de la Sección de Bellas Artes aparecen registrados en los *Anales de la Universidad de Chile*, incluso en sus pormenores; así, por ejemplo, en 1860 se incluirá la petición de Domeyko al Ministro de Instrucción para que lo autorice a “adquirir las medallas que deben distribuirse” entre los premiados⁵⁰. Serán estos registros entonces las principales fuentes donde encontraremos referencias sobre ciertos cambios en las clases de escultura y pintura.

En el concurso de 1859, las diferencias en las metodologías de las clases de pintura y escultura resultan evidentes. Mientras las tres medallas repartidas a los alumnos de Ciccarelli corresponden a copias de grabados y de esculturas, los galardonados de la Clase de Auguste François se habían presentado con tres *composiciones en bajorrelieve* —es decir, *composiciones originales* y no *copias*—, e incluso la medalla de oro le fue entregada a un joven Nicanor Plaza que, además, había presentado un *busto del original*⁵¹. Según todo lo indica, el reconocimiento que por tercera ocasión se le otorgaba a Plaza, le convirtió, en concordancia con el reglamento de 1858, en el primer alumno de la Sección de Bellas Artes en recibir la pensión de diez pesos mensuales que entregaba el Gobierno⁵².

En el concurso de 1860 sucedería algo similar. Nuevamente los participantes premiados de la Clase de Ciccarelli presentan copias (incluso Luciano Laynez, medalla de oro, que había ingresado a la Academia de Pintura una década atrás), mientras que los tres premiados en la Clase de Escultura fueron recompensados por “estatuas hechas del modelo vivo”⁵³. Lo interesante es que la “feliz innovación” de introducir el estudio del modelo vivo provenía del mismo profesor de escultura, según afirma el Delegado Domeyko, y solamente desde ahí se habría extendido a la Clase de Pintura y Dibujo dirigida por Alejandro Ciccarelli⁵⁴. No obstante, para Domeyko, esta práctica produjo, “sobre todo en los trabajos de Estatuaria, un adelanto mas rápido i cierta animación”⁵⁵.

Una evaluación distinta a la de Domeyko sobre la instrucción de la escultura presentará, en su texto *Las Bellas Artes en Chile*, Pedro Lira, quien tras hacer un breve recuento de la historia de esta Clase, se lanza en picada a criticar las falencias que posee la enseñanza de

una de las materias preparatorias y fundamentales de su ramo, el dibujo:

De aquí resulta un mal gravísimo, que es el de acostumbrarse los alumnos a la inexactitud en sus trabajos; perjuicio tanto mas sensible si se atiende a la superficialidad i poca detencion con que se hacen estos estudios en el actual réjimen de la clase. Siempre nos ha parecido mui estraña semejante disposición, sobre cuando atendemos a que el dibujo es la base de las tres bellas artes de que nos ocupamos; i, siendo débil la base, imposible es que pueda ser sólido el edificio que en ella descansa⁵⁶.

Este desacierto —que Lira responsabiliza, en cierta medida, al profesor Auguste François— se ve aumentado por el hecho de que el avance del alumno se realice de manera muy precipitada, especialmente, en lo que se refiere a la iniciación de las clases con modelo vivo. Debemos recordar que en el reglamento de Ciccarelli, que Lira alaba, como en el de muchas academias europeas, se llegaba al curso con modelo vivo sólo tras una dilatada preparación ante la estampa y el yeso. Ese tipo de formación es el que echa en falta Lira, lo que para éste se hace evidente en el *poco pulimento* de los trabajos de los estudiantes de escultura:

Sabido es que en los detalles donde mas se deja conocer el buen artista: no cuesta gran cosa a la verdad, hacer un bosquejo; el mérito i la dificultad están en concluir la obra, entrando de ese modo en el santuario de la belleza⁵⁷.

Si es que realmente hubo *carencia de exactitud y de dominio del dibujo* en los ejercicios realizados por los estudiantes de escultura, como observara Pedro Lira, esto parece no haber impedido que el Gobierno apreciara el *adelanto* de la Clase, especialmente en la figura del joven pensionado Nicanor Plaza, quien se convirtió en el primer alumno en ser enviado a *perfeccionar su arte* a Europa, desde que había comenzado a funcionar la Sección⁵⁸; hecho que a partir de este momento se haría cada vez más habitual.

En el ramo de escultura, entonces, la política de concursos que se establecía en el decreto de 1858 parece haberse cumplido a cabalidad, tanto en su regularidad como en la posibilidad que significaban de acceder a una pensión del Gobierno. Algo similar habría ocurrido

en los certámenes del curso de pintura, lo que nos permitirá indagar hasta qué punto se estaban cumpliendo las detalladas disposiciones metodológicas del decreto de 1849, así como sus reformas de 1858. A propósito de esto último, Lira, pese a juzgar que el curso de pintura tiene un *muy buen reglamento* —“muy bien consultadas se hallan en él las necesidades de una verdadera Academia”—, señalaría que no todas sus disposiciones se cumplen: “algunas de éstas, por haber sido derogadas por un decreto posterior; otras, por descuido del Gobierno; i otras en fin, por descuido del profesor”⁵⁹.

Los informes de los concursos internos que se realizaron en la Academia de Pintura antes de que ésta se integrara como clase a la Sección de Bellas Artes, nos confirmaron la puesta en marcha del primer curso que establecía el decreto de 1849, es decir, el curso de dibujo, tanto en sus clases de copia de estampas como de copia de esculturas. En esos mismos informes no quedan registros de que se implementara la asignatura de dibujo del modelo vivo, ni tampoco de que se hubiera desarrollado el curso avanzado de la Academia, el que su reglamento signaba como su verdadero objetivo, el curso de composición o de pintura histórica. Sin embargo, que en dichos informes no aparezcan registros no significa necesariamente que estos cursos no se dictaran, sino que, posiblemente, funcionaron bajo instancias menos formales. Sobre este asunto surgen versiones encontradas. Mientras el Ministro de Instrucción Pública, Silvestre Ochagavía Errázuriz, en su memoria del año 1854, declaraba ante el Congreso que “el estado de la Academia de pintura, cuyo director profesa un curso de *pintura histórica* a los estudiantes mas adelantados, hace concebir fundadas esperanzas de que en breve nos dará maestros hábiles en el manejo del pincel”⁶⁰. Pedro Lira, una década más tarde, acusaba, entre las principales faltas en las condiciones necesarias para el curso de pintura, que “sin un curso constante de modelo vivo, sin una galería de ropa de diversas épocas medianamente organizada i sin algunos maniqués”, no hay forma de completar un buen curso de composición de originales,

solo podrán formarse en la clase algunos retratistas; i de ninguna manera un solo pintor histórico, que es el fin primordial de la Academia. Mal entendida economía, pero, por desgracia, no raras veces practicada en Chile ⁶¹.

Si no tenemos certeza acerca del pleno funcionamiento de las clases de “imitación del modelo vivo”, “anatomía práctica”, y “pinturas i ropajes al natural” requisitos para el ingreso al curso de “composición histórica” que prometiera el reglamento de la Academia de Pintura en 1849, sí es posible confirmar que en todos los concursos de la Academia hasta 1860 —aquellos cuyas noticias han llegado a nosotros— los objetos presentados por sus estudiantes fueron *copias de copias*. Por eso resulta revelador que en el concurso de la Sección de principios de 1862, en la Clase de Pintura y Dibujo hallemos la primera competencia de composiciones *originales*.

La exposición de las obras de los participantes de este certamen —correspondiente al segundo semestre del año 1861— tuvo lugar los días 9 y 10 de enero de 1862⁶². La comisión evaluadora estaba compuesta por los docentes de la Sección —Cicarelli, François y Henault— y presidida por el Decano de la Facultad de Filosofía y Humanidades, don José Victorino Lastarria. La sección regular de copias se resolvió con una medalla de oro para Pascual Ortega, por el dibujo de la *estatua del Gladiador*, una medalla de plata para Miguel Campos, por el dibujo de un *busto antiguo de la Niobe*, una medalla de bronce para David Sánchez y Benito Basterrica, y la mención honrosa para Pacífico Aceituno, también por el dibujo de un *busto antiguo de la Niobe*. Con este premio, Pascual Ortega completaba tres medallas de oro obtenidas consecutivamente en la Clase de Pintura y Dibujo, lo que lo hizo acreedor de la primera pensión del Gobierno de diez pesos mensuales para un alumno del curso de pintura en la Sección.

Pero lo más notable de este evento fue una competición paralela de pinturas o composiciones *originales* de los discípulos de Ciccarelli. No sabemos con exactitud las razones que determinaron que se hiciera en esta fecha y no antes o después. El que no se hubiera llevado a cabo antes nos conduce a pensar que puede tratarse, por una parte, de un efecto del ingreso de la Clase de Pintura y Dibujo a la Sección, y por otra, que se tratase de una reacción de Ciccarelli ante el vuelo que estaba alcanzando el recién reformado curso de escultura, que el año pasado había enviado ya a su primer pensionado a Europa. De hecho, todo parece indicar que este concurso de originales de pintura se trataba del *Concurso Roma* que

prometía el reglamento de 1849, y resulta ser, en cierta medida, el único indicio de la realización del curso de composición que se establecía en el reglamento de la Academia de 1849.

A todas luces se trataba de una competencia extraordinaria. En primer lugar, podemos suponer que su convocatoria era cerrada: sus figuras eran los más antiguos y destacados de la Clase de Pintura, alumnos fundacionales de la Academia de 1849. Se trataba de Luciano Laynez, que participó con *Muerte de Abel* por su hermano, y Manuel Mena, que lo hizo con *David con la cabeza de Goliath en la mano*. Los temas de los cuadros, sugeridos por Ciccarelli, correspondían a dos motivos del Antiguo Testamento de larga trayectoria en la historia de la pintura. El concurso generó una gran expectación en la Academia. Ésta se habría dividido en dos “bandos”, que se enfrentaban en vivas y animadas controversias, que agitaban “todos los días las salas i talleres de la Academia”, para discutir el mérito de los exponentes⁶³. Los cuadros en competencia habrían llegado, incluso, a representar dos tendencias pictóricas dentro de la Escuela. Según Vicente Grez:

El cuadro de Laynez se distinguía por sus tendencias idealistas i ciertos atrevimientos anti-académicos; su dibujo era correcto; pero su colorido inferior al de Mena. En ámbos trabajos se notaban esas timideces temblorosas que caracterizan los primeros ensayos en la pintura; pero era evidente que los dos habían sobrepasado las exigencias de un primer concurso. Los temas no eran tampoco muy originales [...] ⁶⁴.

Ambos cuadros fueron “detenidamente examinados por la comisión de profesores i artistas reunidos”, y por unanimidad de votos se favoreció el de Luciano Laynez. Diversas fuentes afirman que este concurso tenía por finalidad que el Gobierno eligiera un pensionado para enviarlo a perfeccionarse a Europa. Sin embargo, ni Mena ni Laynez —a pesar de haber sido este último el ganador— fueron enviados, lo que hace aún más incierto el carácter de este certamen. Es factible que la iniciativa viniera desde Ciccarelli o desde la Sección, sin que hubiera un compromiso previo con el Ministerio, y sólo con la “esperanza de que el Supremo Gobierno les facilitaría medios de perfeccionarse en Europa”⁶⁵. Otra posibilidad arguye Pedro Lira. Según éste, la comisión habría decidido no pronunciarse por ninguno de los candidatos —lo que en caso de referirse a la

comisión que nombramos más arriba, y no a otra instancia, estaría en contradicción con la información de los *Anales*—, a pesar de los esfuerzos de Ciccarelli, el que “en vano hizo presente que los cuadros del concurso eran los primeros orijinales de sus autores i las mil circunstancias mas que habia para que pudieran disculparse sus imperfecciones”⁶⁶.

El siguiente concurso de la Sección, en septiembre de 1862, puede ser revelador. Nótese la composición de la comisión evaluadora de las obras:

[...] se reunieron el dia siguiente los tres profesores, don Alejandro Cicarelli, don Augusto François i don Luciano Lainez en la sala de la exhibición, i bajo la presidencia del señor Minvielle que, por ausencia del Ministro de Hacienda, hacia de vice-Decano de Humanidades, i designaron por unanimidad de votos las obras que en este concurso merecian ser premiadas ⁶⁷.

Luciano Laynez, quien acababa de ganar el primer concurso de composición, en el mes de enero de 1862, aparece entre la nómina de profesores y jurados del certamen del mes de septiembre del mismo año, convirtiéndose en el primer alumno de la Academia que asciende a esta categoría. Sin embargo, puede que la inclusión de Laynez en dicha nómina se tratara de un error de transcripción. Esto porque Henault, el profesor de arquitectura, españolizaba su nombre como Luciano, y, generalmente, en la comisión de los concursos se nombraban a los tres profesores de los tres ramos de la Sección como un bloque.

En lo que podría ser el epílogo de esta historia, a fines de 1863 el Gobierno les retira a Manuel Mena y Luciano Laynez la pensión de diez pesos mensuales que recibían (desde 1852, al parecer)⁶⁸, siendo este el último año en que ambos aparecerán en el registro de matriculados de la Sección Universitaria de Bellas Artes⁶⁹. Según Domeyko, el mismo Alejandro Ciccarelli habría hecho la sugerencia, en vista que éstos no progresaban “en su arte” como él desearía⁷⁰. Sin embargo, el decreto que determina la suspensión de las pensiones aparece, hoy, en el Archivo Nacional junto a una carta de Ciccarelli al Ministro de Instrucción. En ella, efectivamente, se pide suspender la pensión de Manuel Mena, pero en vista de

que éste ha “completado su curso escolástico”, lo que posibilitaría traspasar esa pensión a Miguel Campos, para así “no cortarle su carrera artística tan aprovechada”⁷¹.

Esta misma carta, Alejandro Ciccarelli la utiliza para expresar su inconformidad con el sistema de pensiones que rige desde 1858 (aclara que no fue “promovido” por él), recordando el caso de Pedro Araya, uno de los primeros pensionados de la Academia de Pintura. Araya había sido admitido en la Academia en marzo de 1849⁷², siendo caracterizado por Eugenio Pereira Salas como uno de los más asiduos alumnos de número de ésta. Desde su ingreso gozaba de una pensión de diecisiete pesos mensuales por “la falta de recursos” de su familia para “proveer a su subsistencia” y por las “disposiciones poco comunes para la pintura” que mostraba⁷³. Sin embargo, y pese a haber sido premiado en cuatro de los seis primeros concursos que organizó la Academia, en 1852 decidió el Ministro de Instrucción Pública, Fernando Lazcano, retirarle su pensión⁷⁴:

Recuerdo a us [sic], que el señor ministro Lascano [sic] quiso por economía quitar esta pension al joven Pedro Araya i cortó la carrera a éste joven i ahora padre de muchos hijos; i maldice al autor de su desgracia ⁷⁵.

Para acabar con los problemas en relación con las pensiones, Ciccarelli afirma estar elaborando, de acuerdo a lo que *su experiencia le ha hecho conocer*, un reglamento que reforme sus montos y vínculos con los concursos que había establecido el decreto que creó la Sección de Bellas Artes en 1858⁷⁶.

Además de las pensiones internas, a lo largo de los primeros años de la Academia, se pensaron e implementaron otras dos políticas de adelanto y estímulo: la compra de copias de grandes obras para completar la colección de la Academia, y el perfeccionamiento de estudiantes en Europa. Se trata de políticas estrechamente relacionadas a los valores y metodologías con que comenzó su funcionamiento la Academia de Pintura y, tal vez por lo mismo, no tardaron en entrar en tensión.

Como ya lo hemos referido, la metodología básica que se usaba en la Academia era la enseñanza, a través de largos años de práctica, del dibujo de copias, las que podían ser grabados, pinturas, relieves

o esculturas. Tanto la preeminencia del dibujo como el precepto de que el alumno inicie su aprendizaje estableciendo a otras obras, y no a la *naturaleza*, como modelos, señalan una rigurosa adhesión a los valores de la tradición clásica. Asimismo, la circunstancia de que Chile se hallara lejos de los lugares donde las grandes obras del canon clásico fueron creadas, obligaba a trabajar con copias de éstas, manteniendo así la tensión con lejanos referentes *originales*.

Por otra parte, y como mencionamos anteriormente, el primer reglamento de la Academia anunciaba como premio máximo un *Concurso Roma*, a la usanza de muchas academias europeas, por medio del cual los estudiantes más brillantes podrían completar sus estudios en la cuna de la tradición clásica, es decir, donde los originales de sus grandes obras pueden admirarse *en vivo*. Como se observa, tanto la metodología del dibujo de copias como el perfeccionamiento en Europa suponían la idea de un arte que se desarrolla a partir de *modelos*, lo que sería el punto de partida para ciertas discusiones que se proponían discernir acerca de cuáles políticas eran las más favorables para el progreso del arte en Chile.

219

Durante los primeros años de la Academia, el Gobierno invirtió sumas relativamente importantes de dinero para aprovisionar a la institución de cierta cantidad de modelos. Continuando con esta tendencia, en 1855 se aprestaba a gastar 1200 pesos —suma que tal vez era mayor al presupuesto anual de la Academia, sin contar el sueldo del Director⁷⁷— para comprar en Europa “algunas buenas copias de buenos cuadros antiguos que viniesen a formar parte del Museo Nacional”, según cuenta el propio Ciccarelli⁷⁸. “Movido exclusivamente por el interes del pais”, el Director de la Academia le hace ver al Ministro de Instrucción una serie de inconvenientes que puede traer tal decisión:

Debe US. observar que la adquisicion de estas copias hechas por particulares, no son de ninguna manera iguales a la que necesitan hacer los gobiernos. Un particular solo consulta su buen o mal gusto i compra la copia o copias que mas le acomodan para trae consigo una memoria de lo que ha visto en sus viajes. Un gobierno, por el contrario, como representante no de un individuo sino de la sociedad toda entera, léjos de estar dominado por un falso gusto necesita consultar el gusto clásico i procurarse bien sea cuadros orijinales de las escuelas modernas, que se obtienen a bajo

precio, o bien copias perfectas de cuadros antiguos célebres, que den una idea clara del estilo i de la manera peculiar de cada uno de sus autores, i que puedan servir de guía a los que se consagren a su arte, i que sean al mismo tiempo dignas de figurar en un Museo Nacional competentemente establecido.

Es sumamente interesante el modo en que esta disyuntiva saca a relucir nuevamente el problema de la formación del gusto, resultando una cita ejemplar para ilustrar cómo se pensaba el vínculo entre la formación de éste en los artistas y en el público, siempre en el marco del Museo. Pero, ante el dilema de la obtención de buenos modelos, propone Ciccarelli una solución que habían seguido otras academias europeas, y que podía satisfacer tanto la necesidad de enviar alumnos a Europa como de proveerse de buenas copias:

juzgo indispensable el envío a Roma de uno o dos de los jóvenes mas distinguidos por su talento i aplicacion. El gasto de cada uno no deberá pasar de seiscientos pesos anuales, i en retribucion puede el Supremo Gobierno encomendarles año a año dos o tres copias.

220

En la misma carta, Ciccarelli propone a un candidato para iniciar esta política, al que juzga, en 1855, como “el alumno mas adelantado de esta academia”, Luciano Laynez. Esto sería no sólo un estímulo para dicho estudiante, sino que adelantaría y abriría campo “a los demás que siguen el mismo curso para poder obtener mas tarde igual beneficio”. No obstante, recalca Ciccarelli en más de una ocasión, sólo deberían enviarse *alumnos adelantados* de la Academia a “desarrollar su imaginacion en presencia de las obras de los grandes maestros”, pues sólo éstos podrían sacar de tales obras un verdadero provecho: “al contrario no las comprende quien va desnudo de cualquier principio de arte, i quien no *comprende* no *aprende*”. Esta discusión tendría más de una reedición en el resto del siglo, aun cuando el primer pensionado del Gobierno de Chile para perfeccionarse en Europa, había zarpado hace una década.

La primera beca de estudios a Europa otorgada por el Gobierno de Chile favoreció a Antonio Gana quien, como relatamos en el segundo capítulo, fue becado con el objetivo expreso de que a su regreso abriera la esperada Academia de Pintura, proyecto que se interrumpió con la muerte del joven pintor. La siguiente pensión de la cual tenemos

registro (una carta de Ciccarelli parece aludir a otras anteriores) es la otorgada a Nicolás Ojeda y Ojeda, un personaje del cual poseemos escasos datos biográficos⁷⁹. Nacido en Casablanca, a mediados de la década de 1830, se habría destacado desde pequeño por su afición al dibujo y, tal vez, alcanzó a estar algún tiempo en la Academia dirigida por Ciccarelli, lo que no nos consta. En algún momento entre 1855 y 1858, por cuenta de su familia habría ido a estudiar pintura a París. Según el relato del pintor chileno Manuel Antonio Caro, quien habría sido su amigo desde la niñez y con el cual también habría coincidido en París, Ojeda estudió en el taller de M. Glaire, “uno de los más notables pintores franceses de esa época” (no hemos encontrado referencias de este pintor, por lo que pensamos que Caro podría referirse a Auguste-Barthélemy Glaize o a Charles Gleyre, ambos activos en París por entonces); apadrinado por Claudio Gay, y en vista de una “valiosa colección de estudios del natural”, el gobierno de Chile le habría otorgado una pensión para completar sus estudios.

Existen dos versiones acerca del crecimiento alcanzado por Ojeda en Europa. Para Manuel Antonio Caro, se trataba de un pintor muy talentoso y con gran habilidad para el dibujo:

221

No pasaba día sin pintar algo en su pieza habitacion, ya paisajes imaginarios, claros de luna, sobre todo, en los que habia mucha poesía; ya retratos de sus amigos desocupados que no concluia, pero de mucha semejanza y espedita ejecucion. En sus bocetos sobre asuntos de historia era en lo que revelaba mas su ingenio, tenia gusto y conocimientos para la composicion; es en esto en lo que lo considero mui superior a todos los pintores chilenos⁸⁰.

Según el mismo relato, al volver a Chile en 1865⁸¹, venía con una parálisis que afectaba su mano derecha, lo que malogró para siempre su carrera artística, viniendo a morir en 1892.

Otra imagen de él es la que entrega Pedro Lira, en su *Diccionario Biográfico de Pintores*. Según éste, su preparación insuficiente le habría impedido sacar buen provecho de su estancia en Europa. Además, tanto su “hermosa presencia” como su “espíritu disipado” le habrían ocasionado “su completo naufragio en los escollos de la gran ciudad”. “A su regreso a Chile estaba definitivamente perdido para el arte”, sentencia Lira.

No conocemos las circunstancias en que se le otorgó la beca a Nicolás Ojeda, pero es poco probable que se tratara de la implementación de una política regular, la que comenzaría en la década siguiente, tras el ingreso de la Academia a la Sección Universitaria de Bellas Artes.



Nicanor Plaza, Medalla de Camilo Henríquez, Santiago.

Como lo referíamos, Nicanor Plaza fue el primer alumno de la Sección en obtener una pensión mensual de diez pesos de parte del Gobierno, a principios de 1860. Gracias a la figuración que estaba alcanzando y al decidido apoyo del profesor François y del Delegado Domeyko, al año siguiente obtuvo una pensión del Gobierno para perfeccionarse en Europa⁸², la que no se habría hecho efectiva hasta 1863. No queda claro si el Gobierno destinó un fondo especial para su viaje, aparte de la pensión ya existente. Pereira Salas afirma que recibió ayuda financiera del “filántropo Cousiño”⁸³. Lo cierto es que efectivamente Plaza se va a Europa en compañía de su profesor, que había obtenido una licencia de un año de parte del Gobierno, por motivos de salud; por esta misma razón, en 1863 se nombra a Alejandro Ciccarelli como profesor suplente del ramo, abonándosele el sueldo de François⁸⁴. El envío de Plaza marcaría el inicio de una política regular en la mantención de pensionados en Europa, la que seguiría con el pintor Pascual Ortega, quien obtuvo el mismo beneficio en 1864, lo que le permitió instalarse en París y asistir al taller de Alexandre Cabanel, una figura consagrada en el medio artístico oficial del Segundo Imperio.

En 1863 José Miguel Blanco y Miguel Campos, alumnos de los ramos de escultura y pintura respectivamente, se hicieron acreedores de la pensión mensual de diez pesos que otorgaba el Gobierno⁸⁵; ellos serían los siguientes pensionados a Europa. Ese mismo año habría nacido la idea de becar a Blanco con un viaje a Europa, a propósito de su triunfo en el concurso regular de escultura con *Moisés haciendo brotar agua de una roca*, composición original en bajorrelieve, en un tema que había propuesto François⁸⁶. Diego Barros Arana habría sido uno de los principales promotores de la subvención para este alumno de escultura, la que se logró en 1867, aunque sólo pudo conseguirse para éste una pensión a Europa como grabador de medallas, no como escultor. Finalmente, y con una pensión de cincuenta pesos mensuales, se embarcó para Europa José Miguel Blanco, el 10 de mayo de 1867⁸⁷. Lo hacía, al igual que Plaza —su antecesor—, acompañado de Auguste François, quien nuevamente había obtenido una licencia del gobierno por razones de salud. En París, Blanco estudió grabado de medallas con Farochon y estatuaría con Dumont, siendo obligado a emigrar por la Guerra Franco-Prusiana, en 1870, lo que le llevará a viajar y estudiar en Bélgica, Inglaterra e Italia.

223

Miguel Campos, por su parte, había ingresado a fines de la década del cincuenta a la Clase de Pintura, destacándose como alumno y alcanzando notoriedad al obtener un premio en la Exposición de Bellas Artes de la Sociedad de Instrucción Primaria de 1866, con su composición de costumbres *Los Chaperos*⁸⁸. En 1868 fue enviado como pensionado del Gobierno a Europa, donde permaneció por cinco años, estudiando en Francia e Italia.

Llegados a este punto, cabe destacar que la aspiración original de Ciccarelli de establecer el Concurso Roma no parece haberse cumplido ni en la forma ni en el contenido. En la forma, pues salvo raras ocasiones, la obtención de una pensión del gobierno para estudiar en Europa no fue fruto de un concurso especial; y, en el contenido, porque a los pensionados, en principio, no parece haberseles dado indicaciones específicas para su formación en el *Viejo Continente*. De hecho, generalmente se asumía que París, la indiscutida capital artística, era el objetivo de un pensionado a Europa, sin embargo su residencia final dependería de sus contactos, de su suerte en los concursos para ingresar a la Academia y de sus recursos.

En tanto, ya hacia las postrimerías de la década de 1860, la situación de los ramos de escultura y arquitectura de la Sección de Bellas Artes irá decayendo. El estado de salud de Auguste François, que se había ido a Europa junto con José Miguel Blanco, parece no mejorar, por lo que desde 1867 el ramo de escultura quedó acéfalo, a tal punto que Ignacio Domeyko sugiere al Ministro hacer volver a alguno de los pensionados en Europa para dirigir la Clase de Escultura⁸⁹. El libro de matrículas confirma la ausencia de este ramo, al no aparecer alumnos inscritos de escultura entre 1867 y 1872, momento en que Nicanor Plaza asumirá como profesor de la Clase⁹⁰.

Por otra parte, desde 1865 estuvo suspendido el ramo de arquitectura. Nuevamente la falta de interesados en seguir tal carrera parece haber sido crucial. Lucien Henault se vio obligado a “limitar su enseñanza al mero curso de construcción para los aspirantes a la profesión de ingenieros civiles de puentes i caminos”⁹¹ y, en 1866, el Gobierno decidió trasladarlo en comisión a Valparaíso, lo que significará el cierre del ramo de arquitectura hasta la efectiva instalación de Manuel Aldunate como profesor, en 1872⁹².

224

En parte, la interrupción de los cursos de escultura y arquitectura alimentó un progresivo convencimiento de que la enseñanza artística no estaba dando los frutos esperados, certidumbre que fue reemplazando el optimismo de los primeros tiempos. Al respecto, reproducimos en extenso las palabras proferidas en 1868 por Joaquín Blest Gana, Ministro de Instrucción, donde es notorio el cambio de valoración de lo ya realizado, tanto como las limitadas, pero crecientes, expectativas que ahora se guardaban en los alumnos que el Gobierno mantenía en Europa:

Pocos datos que puedan interesar al Congreso pueden darse relativamente a la Academia de pintura i a la Escuela de escultura. Estos establecimientos no deben considerarse mas que como escuelas preparatorias en las que no debemos lisonjearnos con la perspectiva de obtener artistas aventajados. No existen en los establecimientos los modelos que son indispensables para estudios de este jénero; i debe confesarse que el pais no ofrece mayores alicientes a los que se dedican al penoso cultivo de las artes. A lo que puede aspirarse es a que los alumnos obtengan conocimientos que les coloquen en aptitud de continuar con provecho sus estudios en las academias europeas. Al presente hai

cuatro jóvenes que se han mandado a terminar sus estudios en Europa; i los informes que se han transmitido sobre su conducta i aprovechamiento hacen confiar en que dentro de pocos años tendremos dos pintores, un escultor i un gravador [sic] chilenos que podrán prestar útiles servicios en la seccion de bellas artes ⁹³.

Ante este escenario de precarias condiciones, entre junio de 1867 y principios de 1872, la Sección de Bellas Artes se vería reducida estrictamente al ramo de dibujo y pintura, y si bien no interrumpió sus clases, este curso experimentaría una serie de ajustes, hacia el final de la década de 1860, que incluían a su plantel docente y que vendrían a suplir sobre todo la hasta ahora inexistente formación teórica de los alumnos al interior de la Sección.

El fin de una época: la salida de Ciccarelli y los nuevos bríos de la mano de Pedro Lira

Todos los cambios que hemos relatado, en el contexto de la inclusión de la pintura, la escultura y la arquitectura en la Sección Universitaria del Instituto Nacional, tanto administrativos como metodológicos, pueden ser rastreados en las circunstancias por las que pasan, hacia 1869, dos figuras de perfiles muy distintos que grafican de manera excepcional este momento de reformulaciones que vivía la antigua Academia; el retiro inminente del italiano Alejandro Ciccarelli y la aparición de Pedro Lira, como profesor y figura preponderante en el desarrollo del arte en Chile en los años venideros.

225

Alejandro Ciccarelli, primer Director de la Academia y luego profesor del ramo de pintura de la Sección, a fines de la década de los sesenta cumplía en su puesto ya veinte años (según los registros de matrícula, más de doscientos estudiantes habrían recibido, en algún momento, sus enseñanzas⁹⁴), sobreviviendo a dos cambios de Presidente, un cambio de Rector y de Delegado Universitario, y a más de una decena de ministros de Instrucción Pública. Si se aprontaba a dejar el cargo, lo hacía ante cierta indiferencia de sus contemporáneos, y si para entonces el entusiasmo con que fue recibido en Chile se había casi desvanecido, tampoco se trataba de un ambiente de ácidas críticas como al que sí se verá expuesto a fines del siglo XIX. Pese a ocupar siempre un lugar relativamente

destacado en la vida pública santiaguina, ahora lo hacía desde una posición cada vez más retirada, ligado a las diversas actividades filantrópicas a las que se fue entregando, una de las cuales ya hemos reseñado, junto a la Sociedad de Instrucción Primaria.

Se han emitido, desde entonces, diversas opiniones acerca de la labor de Ciccarelli. Nadie parece haber puesto en duda la dedicación con que se entregó a sus deberes académicos, no obstante, el juicio histórico sobre su verdadero aporte ha sido relativo; las más de las veces, nos atreveríamos a decir, negativo. Especialmente durante el siglo XIX. Artista mediocre y falto de talento, maestro dogmático e inflexible, adicto a una escuela artística ya periclitada; éstas son algunas de las sentencias más duras que nos han quedado de su persona. Se lo comparó innumerables veces con Raymond Monvoisin, de lo cual algunos aseguraron que este último habría sido un mejor maestro para la Academia. “Formado en una escuela que tocaba á su agonía”, afirmaba el mismo Pedro Lira en su *Diccionario Biográfico de Pintores* de 1902, “sin instrucciones ni temperamento personal, Ciccarelli, que había producido algunas obras estimables en Italia, decayó poco á poco en América hasta caer en la más deplorables aberraciones”⁹⁵. Esta declinación característica de la calidad de su obra a partir del traslado a América es otro de los tópicos utilizados al momento de evaluar su carrera, declinación que se atribuye mayormente a la falta “de elementos y de un medio propicio para la inspiración y creación artística”⁹⁶.

Pero también hubo juicios más ponderados. Para Vicente Grez, si bien Ciccarelli era un “pobre compositor i detestable colorista”⁹⁷,

el fué el primer maestro oficial que tuvo nuestro arte naciente, i a pesar de la esterilidad de sus enseñanzas, ha dejado consignado su nombre en la historia del arte nacional, en caracteres bien opacos, es verdad, pero que se leerán siempre ⁹⁸.

También rescata Grez la entrega con que enfrentaba su trabajo de maestro, donde “era empeñoso i leal, i estimaba como un gran triunfo personal, que le inundaba de noble júbilo, todo destello de inteligencia que descubría en sus alumnos”⁹⁹.

En el siglo XX la fortuna crítica del maestro no fue mucho mejor. Aunque con la distancia las apreciaciones se tornaron menos apasionadas, por obvias razones, su rigor inflexible y su ideal estético anacrónico continuaron siendo motivos repetidos en los veredictos. Así se ha tendido a recordar el empeño que puso en formar a los primeros estudiantes de bellas artes que hubo en Chile, además de su aporte en la *difusión del gusto* más allá de las aulas, que lo ponen como un precursor de las exposiciones de arte en el país, al organizar los primeros *salones eminentemente artísticos* de que se tenga memoria.

El juicio histórico a Ciccarelli nos ayuda, en parte, a vislumbrar la opinión que dejó en el país tras su deceso, de todos modos su rol, más que criticado por su calidad, ha sido destacado por su carácter formativo e inaugural; por ser uno de los primeros profesores de pintura, y quien, en buenas cuentas, fundó el sistema formal de enseñanza de dicha disciplina en el país. Pero junto con esto, Ciccarelli nos permite caracterizar la figura de aquellos primeros maestros que formaron a esos cerca de 200 alumnos, y por mérito propio nos señala una primera época de la educación artística en Chile.

Con el relevo de estos primeros profesores, y estudiantes, se cerraba un primer ciclo en el ejercicio de las primeras instituciones que procuraron entregar una enseñanza formal de las bellas artes en Chile. Pero al mismo tiempo que algunas figuras concluían su período, otras lo comenzaban. Entre éstas destaca una en particular, que en 1869 (el mismo año de la partida de Ciccarelli) se hace cargo del que parece ser el primer curso propiamente teórico que se impartió en la Academia. El 29 de septiembre, Pedro Lira había sido nombrado profesor *ad honórem* del curso “Filosofía del Arte” —labor que ejerció hasta 1872—, que se basaba en la compilación homónima que de sus clases recientemente había lanzado en Francia el filósofo Hipólito Taine¹⁰⁰.

A Pedro Lira, quien fuera pintor, profesor, gestor y crítico, lo veremos asociado a algunas de las más importante iniciativas modernizadoras del ambiente artístico de las siguientes tres décadas. “La personalidad de Pedro Lira”, afirma Eugenio Pereira Salas, “cubre una época de la historia artística de Chile, no tan sólo por su obra intrínseca de pintor, sino por el apostolado que le tocó ejercer en su tiempo”¹⁰¹.

Pedro Lira se distinguiría tanto por su obra pictórica como por su accionar en diversos frentes del campo de las bellas artes. No menos brillante sería su papel en la formación de pintores. De hecho, algunos lo califican como uno de los grandes maestros de la pintura chilena del siglo XIX, y esto hay que entenderlo como el calificativo hacia alguien que tiene un dominio magistral de cierta práctica —se lo reconoce como el primer pintor chileno poseedor de una *técnica perfecta*—, pero también como aquel que se distingue como formador, por su magisterio, y es probable que se puedan contar por decenas los pintores que se consideraron, en alguna medida, sus discípulos.

Llamado *Proteo de la Pintura* o *patriarca de la pintura chilena*, la biografía de Pedro Lira, sin embargo, aparece para nosotros aún poblada de incertidumbres. Pedro Lira Rencoret habría nacido en Santiago, en el año 1845 —1846, según otros—, en el seno de una familia acomodada y tradicional, con un importante historial de cargos públicos, y bien emparentada¹⁰². Ingresó al curso de humanidades del Instituto Nacional, mostrando por entonces una importante inclinación hacia la pintura. Esto le lleva a matricularse en las clases que dirigía Alejandro Ciccarelli en la Sección Universitaria de Bellas Artes, donde fue alumno, por lo menos, desde 1859¹⁰³. Sin embargo, como hijo, hermano y primo de abogados, debió seguir en paralelo el curso de leyes, titulándose como Abogado en 1867. Vivió en carne propia lo que llamaría la *aristocracia de las profesiones*, “;triste reliquia del coloniaje i la ignoracia [...]!” que para él constituía una de las razones más importantes para el atraso en que estaban sumergidas las bellas artes en el Chile de 1865¹⁰⁴.

Si bien no fue de los alumnos más premiados de su generación, dentro de la Sección de Bellas Artes destacó por el liderazgo y la tutela intelectual que desde muy joven ejerció entre sus compañeros. Su origen en el patriciado ilustre, así como sus estudios de humanidades y leyes, le hicieron poseedor de una amplia erudición, y también de cierta cercanía con el mundo público, lo que se haría visible en las tempranas dotes de gestor que demostró desde su labor en la Sociedad Artística.

En 1867, según todo indica, se crea la que sería la primera asociación dedicada por principio y exclusivamente, al avance en el ámbito de las bellas artes. Estamos, no hay duda, frente a un nuevo ejemplo de

aquellas asociaciones a medio camino entre lo privado y lo público, con las cuales nos hemos venido encontrando desde principios del siglo XIX y que en cierta medida responden al impacto que tuvo en la enseñanza artística la recepción del pensamiento ilustrado. Como recordaremos, ya en el pensamiento de Campomanes estaba la idea de promover el adelanto a partir de la acción mancomunada del Estado y los particulares, por medio de la formación de asociaciones o cofradías¹⁰⁵. Hasta cierto punto, la Academia de San Luis había sido creada en esos términos. Pero ejemplos mucho más claros de esta articulación son la Sociedad Nacional de Agricultura, la Cofradía del Santo Sepulcro y la Sociedad de Instrucción Primaria. Y aunque éstas constituyeron entidades fundamentales, ya lo hemos visto, para el auge de *las artes* en Chile, ninguna tenía por objetivo principal el desarrollo *del arte* en cuanto tal, como se evidencia en sus nombres. Lo que también les era característico, y en eso sus nombres no son tan evidentes, es que se trataba de agrupaciones con amplísimos propósitos, que buscaban promover el progreso nacional —cada una desde su acento: *agrícola*, *piadoso* o *primario*— en una concepción muy cercana a la versión hispanoamericana del pensamiento ilustrado que articulaba el progreso como una aspiración económica, en un sentido amplio, y que enfatizaba al proyecto pedagógico como principal agente en el adelanto integral de la sociedad. En resumen, educar a las clases artesanas y a los gremios para así modernizar la producción (“estimular la industria”), y al mismo tiempo redimirlos moral y socialmente, era, en pocas palabras, el núcleo ideológico de la utopía que guiaba a sociedades como la de Instrucción Primaria, la Nacional de Agricultura o la Cofradía del Santo Sepulcro.

En este panorama es que la Sociedad Artística y su accionar —así como el de su continuadora, más adelante, la Unión Artística— marcarán un giro. Si las sociedades, que actuaron bajo la égida de la Ilustración, se regían por la posibilidad de que la enseñanza y práctica de *las artes* podían constituir un aporte relativamente inmediato al progreso material, la Sociedad Artística abre el camino a una nueva concepción de la relación del arte con la sociedad. Una que más adelante podremos ver reflejada en la crítica de arte o en las leyes, y que tendía, con mayor fuerza, a una valoración más *autónoma* de la práctica artística. Esto no significa que el arte se aleje del paradigma civilizatorio; de hecho, nunca parecerán tan unidos, pues se considerará al arte como uno de los principales símbolos de

la modernización. Pero en estas consideraciones tenderá a escindirse, cada vez más, la lógica del adelanto propiamente artístico, de la lógica que debe regir el progreso material de la sociedad.

La Sociedad Artística la debemos, fundamentalmente, al empuje de Pedro Lira. En esta cruzada le acompañarían Luis Dávila Larraín —alumno también de la Academia—, y en menor medida “algunos de sus compañeros más acaudalados”¹⁰⁶, así como aficionados y coleccionistas¹⁰⁷.

Según Jorge Huneeus Gana, todo habría comenzado con un tímido Salón organizado por Lira y Dávila en 1861¹⁰⁸, lo que resulta difícil de creer por la corta edad de este último, que habría nacido en 1849. La mayoría de las fuentes coinciden en que la primera actividad importante de la Sociedad, fue la organización de tres exposiciones entre 1867 y 1869, “que producen verdaderas revelaciones y progresos efectivos en el arte nacional”¹⁰⁹. Estas exposiciones salen a la luz al mismo tiempo que dejamos de tener noticias de las muestras organizadas por la Sociedad de Instrucción Primaria, por lo que es probable que vinieran a reemplazarlas o a articularse de algún modo con ellas¹¹⁰.

Manuel Rengifo y Eugenio Chelli constituyeron la primera directiva de la Sociedad Artística, con los cargos de presidente y vicepresidente, respectivamente, quedando el cargo de secretario-tesorero para Luis Dávila. Sus estatutos, redactados por Lira y Juan Bianchi, se proponían “difundir las bellas artes y la protección de los artistas”. Con este fin es que los mismos estatutos disponen la organización de una exposición anual en septiembre, “con concursos y premios a las obras ejecutadas en Chile”¹¹¹. Gracias a estas exposiciones se pudieron “adquirir nuevos lienzos para la Academia y fundar una pequeña biblioteca artística, en la sección universitaria de Bellas Artes”¹¹².

La Sociedad Artística vivió una intensa historia al re-fundarse en la década del 1870 como Unión Artística, también con Lira a la cabeza, la que jugó un importantísimo papel en la instauración de los salones en el país.

Pero la gestión de Lira fue mucho más amplia, y junto con la ya mencionada labor formadora que realizó a través del discipulaje —de

sus propios compañeros inclusive— se consolidó al ser nombrado profesor *ad-honorem* de la Sección. Sus estudios humanistas le incentivaron a procurarse una sólida formación teórica en materias artísticas. Estudió, tradujo y difundió entre sus compañeros las *Vidas* de Vasari, un clásico de la Teoría del Arte al que ya nos hemos referido en otras oportunidades. Otro tanto hizo, tempranamente, con la *Filosofía del Arte* de Hipólito Taine, cuya traducción publicó en entregas periódicas a través de la revista *Las Bellas Artes*, entre mayo y septiembre de 1869¹¹³.

El mismo año de 1869, y por propia iniciativa, había ocupado tal texto como base en la que sería la primera cátedra propiamente teórica en la historia de la enseñanza artística en Chile. Cátedra que le convierte, junto a Cosme San Martín (quien se encargó interinamente del curso de dibujo, el primer semestre del mismo año), en uno de los primeros profesores chilenos de la enseñanza superior de bellas artes, desde que ésta se instalara hacía ya veinte años atrás. Al respecto comenta entusiasta Domeyko:

Movido por el solo deseo de ser útil a sus condiscípulos en esa seccion, un jóven artista, entusiasta por las bellas letras i de instrucción variada, ha hecho el año pasado gratuitamente un curso de filosofía del arte, i se propone continuar el mismo curso en este año, valiéndose para su enseñanza del testo de H. Faine [sic], que él mismo ha vertido al castellano i publicado para el uso de sus alumnos ¹¹⁴.

231

El curso, por el que no obtenía remuneración alguna, fue seguido por doce de sus compañeros en 1869¹¹⁵, continuándolo con una matrícula similar hasta 1872. El texto de Hipólito Taine, que le sirvió de base para esta cátedra, adquiere así una importancia fundamental, al constituirse en el primero del que tenemos expreso registro que fue utilizado en la formación de los alumnos de pintura.

Esta *traducción*, que publicó en la prensa y expuso en cátedras, no fue el único aporte de Pedro Lira a la discusión artística de este tiempo. Desde muy joven desarrolló una intensa labor de *publicista* en temas relacionados con las bellas artes, y de hecho se lo reconoce como uno de los precursores de la crítica de arte en Chile, elemento que lo diferencia de los antiguos profesores y, a la vez, define características que serán comunes a las nuevas figuras de la enseñanza de arte, especialmente en su relación con la prensa y la escritura. Al respecto,

resulta fundamental un texto escrito por Lira en 1865, y publicado en 1866 en los *Anales de la Universidad de Chile*, y que llamó “Las bellas artes en Chile”¹¹⁶.

Antes que todo, debemos hacer notar que el espacio en que el texto fue publicado es ya un dato revelador. Los *Anales* de la Universidad habían sido fundados mediante el decreto del 23 de Abril de 1844, que organizaba el Consejo Universitario, y que en su artículo 29 dictaba su edición. Éstos se publicarían anualmente (a partir de 1850 lo haría en números mensuales) y debían reproducir todas las disposiciones del Gobierno, de la Universidad y de las Facultades que tocaran temas relativos a esta casa de estudios o a la instrucción pública en general. Además, debía reproducir las memorias que se presentasen en las Facultades y que se acordara publicar, así como el resumen de aquellas que no se publicaran, constituyendo el más importante soporte para la difusión de la labor científica e intelectual de la Universidad, y alcanzando tempranamente gran prestigio en el país (y luego, por el sistema de canje con otras universidades, en el extranjero).

232

El soporte de publicación es una de las razones que nos hacen interesarnos en el texto de Lira: de hecho, supone la primera manifestación del *estatuto universitario* que podía llegar a adquirir el *saber del arte*, el mismo que tenía un estudio sobre la geología del norte de Chile, una exposición sobre el Derecho Romano o una detallada revisión histórica del gobierno de José Miguel Carrera. En cierta medida, el artículo de Lira viene a consolidar, desde la escritura, lo que la creación de la Sección de Bellas Artes hizo en cuanto a la práctica académica.

Otro asunto que llama la atención en esta obra, es que manifiesta una temprana voluntad de historiar la producción artística de Chile, de constituirlo en un relato capaz de explicar su condición actual —de sus progresos y sus atrasos— y, tal vez, presentar sus proyecciones. Se trata de un texto que, cuando recurre al pasado, lo hace motivado por la situación presente, y está atravesado por la contingencia de su contexto, dedicando varios párrafos a ejercer la crítica de la situación actual del arte y, especialmente, de sus instituciones de enseñanza.

En relación con esto, Lira sería crucial para el germen de una incipiente Historiografía del Arte en el país, por una parte con su mencionada clase de Filosofía del Arte, que fue la primera que recalcó el valor de una formación teórica dentro de la enseñanza del arte, y a la vez con la propia producción escritural que encontró en la prensa un importante nicho.

En “Las bellas artes en Chile” el fin de Pedro Lira es trazar la historia de su objeto de estudio. Sin embargo, advierte en las primeras líneas que no incluirá la música, sino que se referirá a la arquitectura, la escultura y la pintura, es decir, al conjunto tradicional de las *artes del disegno*, el mismo que se enseñaba en la Sección Universitaria de Bellas Artes. ¿Y cuál es la historia de las bellas artes en Chile para Lira? La de sus obras, sus artistas, y del gusto por ellas.

Lira se detiene, primeramente, en las razones del *atraso evidente en que se encuentra en Chile esta rama de la civilización*. En primer lugar, está la referida *aristocracia de las profesiones*; sea una herencia de la dominación española o por el papel al que han quedado relegadas ante las necesidades más urgentes en los períodos convulsos, las bellas artes y los artistas no gozan del aprecio y prestigio que merecen en la sociedad chilena, todos temas muy contingentes, en especial con relación a la Sección Universitaria.

¡Quién sería el hombre que se atreviera a dedicarse a una profesión que no diera gloria ni lucro, ni conquistara una posición social? Para esto sería necesario estar demasiado enamorado de ella, ser muy filósofo i en extremo desinteresado (p. 278).

En segundo lugar, causa del estancamiento de las bellas artes era la *falta de gusto* de la joven nación chilena. Esto tenía que ver tanto con la ausencia de buenos modelos como con la abundancia de malos modelos; especialmente dañinos para el gusto es lo que llama la *escuela quiteña*: “la vista cotidiana” de sus innumerables cuadros “debía acabar por hacernos perder todo sentimiento e idea artística, acostumbrado el ojo a mirar toda clase de defectos i ninguna belleza” (p. 277). Como buen alumno de la generación liberal ha aprendido la lección: la mayoría de los *atrasos* de Chile —su

insuficiente *civilización*— pueden explicarse, en último término, por su pasado colonial. Aquí también hace una crítica velada a los modelos utilizados por los profesores de la Academia.

La estadía de Monvoisin en Chile y la inauguración de la enseñanza de la pintura, arquitectura y escultura, entre 1849 y 1854, “han extendido bastante las nociones del arte, tendiendo constantemente a reformar el gusto” (p. 277). No obstante, para Lira, “si se ha dado un gran paso ácia [sic] adelante, aun estamos muy léjos de poder considerarnos avanzados” (p. 277), anhelo en el que las instituciones de enseñanza artística resultan fundamentales: “el día que tengamos una seccion de bellas artes bien organizada i convenientemente atendida por el gobierno, tendremos tambien artistas de mérito” (p. 278).

Así se definen las materias sobre las que se despliega el estudio de Lira: el desarrollo del arte —y su gusto— en Chile hasta 1849, año de inauguración de la Academia de Pintura, y luego la crítica de las instituciones de enseñanza artística surgidas posteriormente, especialmente, la Sección Universitaria de Bellas Artes de 1858.

Para su relato histórico, sigue de cerca a los “Apuntes sobre lo que han sido las bellas artes en Chile”, aquel otro estudio que, en 1849, había publicado Miguel Luis Amunátegui en la *Revista de Santiago*¹¹⁷. De manera aún más tajante que éste, Lira reconoce un anquilosamiento generalizado de Chile bajo la Colonia, el que atañe también, por cierto, a las bellas artes. Ante este atraso en los orígenes, la historia se desarrollaría a partir de los contactos progresivos —más o menos intensos— que se tendrá con Europa, epicentro y cuna de la civilización.

Así, se destaca la llegada de los jesuitas bávaros, instruidos en diversas *artes*, como una circunstancia precursora del adelanto de las *bellas artes*. De ahí, con la curiosa omisión de la obra de Toesca, Lira no encuentra hechos destacables al fin de la Colonia, durante la Independencia ni en la época inmediatamente posterior, donde reinan *pintores de afición*, de los que sólo puede destacarse la *disposición natural* que manifiestan, en la medida en que no han tenido suficiente contacto, podemos asumir, con maestros idóneos en este *ramo de la civilización*.

Como adelantábamos, el hito siguiente es el arribo a Chile de Raymond Monvoisin —que Lira fecha erróneamente en 1845—, el pintor más importante que había alcanzado estos parajes. Tras una breve referencia al fracaso del objetivo original de su viaje, a saber, obtener un nombramiento público en Chile, resalta su labor de maestro en su taller privado. Aquí se acentúa un rasgo que cruza el texto de Lira: su decidida filiación al clasicismo que, sin embargo, aparece mediada por ciertas ambigüedades, tal vez románticas. Si bien reconoce en Monvoisin al “artista de inspiración i talento” (p. 280), cuestiona su posibilidad de convertirse en un *verdadero maestro*, ya que carecía de un soporte material fundamental para serlo: los *modelos*, indispensables para que sus alumnos se ejercitaran en la ya referida *copia de copias* en dibujo. Contando sólo con algunos grabados, y tal vez “uno que otro busto” (p. 280), sus discípulos —entre los que destaca, de igual modo, a Gregorio Torres y, especialmente, a Francisco Mandiola— tendrían por principal defecto un débil dibujo. El valor del dibujo y del artista que forma su talento en la observación de los grandes modelos canónicos del pasado, son consideraciones clasicistas que volverán en diversas ocasiones en el artículo de Lira.

El episodio que marca, en cierta medida, el fin del relato histórico y el inicio de la *crítica de actualidades* es la inauguración de las instituciones superiores de enseñanza artística, desde 1849, y, fundamentalmente, la reunión en 1858 de las dedicadas a la pintura, escultura y arquitectura, en la Sección Universitaria de Bellas Artes.

Si, en principio, para Lira, no puede objetarse la conveniencia de tal reunión de las bellas artes en una sola institución, resulta completamente absurda la “autoridad bajo cuya protección se colocan” (p. 284):

¿cómo podrán un Delegado i un Decano que no tienen conocimiento del arte, velar debidamente sobre su enseñanza i promover sus adelantos? Lo que resulta de aquí, es que el Gobierno tiene que descansar plenamente en la buena fé i suficiencia de los maestros, i que éstos pueden con suma facilidad engañarlos. Ahora bien: [...] suponiendo el caso nada raro de que dos de estos maestros fueran mediocres i solo uno competente, en el interes individual de los primeros estaría entorpecer la marcha del segundo, para que

su propia superficialidad no llegase a quedar en descubierto. ¿I que harian el Delegado i el Decano al verse solicitados de diverso modo por ellos? Lo mas natural sería que cedieran a las influencias de los dos que estuvieran unidos, tomando por rivalidad la conducta del otro; i he aquí al Gobierno enteramente burlado (p. 284).

El reclamo de Lira resulta sumamente interesante y atendible. Si, por una parte, realiza una objeción coherente a la injerencia, en las instituciones de enseñanza artística, de sujetos que no son artistas, por otra, lanza una curiosa hipótesis conspirativa como un riesgo latente para el desarrollo de la Sección de Bellas Artes. Hipótesis que, de tan curiosa y particular, nos hace pensar que Lira basa sus juicios en situaciones bastante más contingentes de lo que podríamos, en un principio, imaginar. Sospecha que parece cobrar sentido a la luz de ciertas fuentes relativamente contemporáneas al artículo de Lira, pero de otra naturaleza.

236

El 4 de mayo de 1866, dieciséis alumnos de la Sección, casi todos del ramo de pintura y dibujo, elevaron una carta al Ministro de Instrucción Pública, con el expreso objetivo de reformar la Sección de Bellas Artes¹¹⁸. Lo que observamos en esta acción es el paralelismo que guardan ciertos aspectos de la carta con el artículo aparecido en los *Anales* de Lira, quien, por cierto, era uno de los firmantes de la misiva, junto a Francisco David Silva, Vicente de la Barrera, Miguel Campos, Cosme San Martín y Agustín Depassier, entre otros.

En la carta, luego de agradecer la intervención del Ministro en el arreglo del “nuevo local” destinado a la Sección o al curso de pintura (no conocemos estas circunstancias, pero probablemente se trataba de un cambio dentro de las dependencias del Instituto Nacional), los alumnos le presentan algunos reclamos relativos al régimen de estudios. Según éstos, innecesariamente se habría perdido un buen tiempo de clases, esto debido tanto a los arreglos referidos como a las “vacaciones i días de feria que se conceden a los alumnos de la Universidad, que no baja de cuatro a cinco meses”¹¹⁹. Para solucionar tanto éste como otros problemas concernientes al “régimen de la Academia”, los estudiantes piden nombrar a Alejandro Ciccarelli como Director de Bellas Artes, a cargo de la Sección, como sucedía antes, según ellos, “bajo el imperio del decreto de 4 de enero de 1849”. Sólo de esta manera, concluía la carta,

podríamos marchar en adelante sin que *personas extrañas al arte* turbasen nuestro camino, i el profesor quedaria al mismo tiempo encargado de las exposiciones que suelen organizarse en setiembre i que, constituidas de una manera estable, rendirian apreciables frutos al pais i al adelanto general del gusto ¹²⁰.

Ante el artículo de Lira en los *Anales*, no es difícil identificar a esas *personas extrañas al arte*, como las autoridades que, por entonces, estaban a cargo de la Sección en su conjunto: el Decano de la Facultad de Humanidades y, fundamentalmente, el Delegado Universitario. De hecho, este último se vería forzado a pronunciarse sobre esta cuestión, cuando Federico Errázuriz, Ministro de Instrucción, lo convocara a responder del contenido de la carta de los alumnos. Del mismo modo resulta fácil constatar el respeto y valoración que tenían de Alejandro Ciccarelli sus estudiantes, proponiéndolo, y hasta cierto punto validándolo en este escenario de personas ajenas a la disciplina.

La carta de respuesta de Ignacio Domeyko —que al año siguiente dejaría su puesto de Delegado para asumir como Rector de la Universidad— no tardó en llegar¹²¹. Ésta se centra, principalmente, en lo que serían las inexactitudes de las aseveraciones de los alumnos. Primero, le achaca la tardanza de la apertura de la Clase de Pintura y Dibujo a la demora que significó el traslado de modelos y estatuas, al estado de salud de Ciccarelli y, finalmente, a la exigencia de este último de que “antes de abrir su clase, se le pintase el gran salón de verde”. Más aún, agrega Domeyko, a pesar de que los “salones de dibujo i de pintura se hayan todos los días abiertos a disposición de los alumnos, desde las 11 o 12 de la mañana hasta las 4 de la tarde”, rara vez ha visto “mas de 10 alumnos en la sala de dibujo i nunca ha tenido el profesor mas de dos o tres alumnos en la clase de pintura”.

Aclara, también, que Ciccarelli nunca fue Director de Bellas Artes sino sólo de la Academia de Pintura. Afirma Domeyko no saber a qué se refieren los estudiantes al indicar la presencia de *personas extrañas* que podrían *turbar el camino* de la Clase, y que el mismo Ciccarelli nunca ha tenido objeciones al respecto. No obstante, Domeyko, en alguna medida, debió sentirse aludido pues de inmediato pasó a detallar el papel que jugaba él, los otros profesores de la Sección

y el Decano de Humanidades en el desarrollo de los certámenes internos. El Decano presidía la comisión calificadora, compuesta por los tres profesores de bellas artes,

el Señor Ciccarelli elegía los objetos para cada concurso de su clase i señalaba el tiempo necesario para la ejecucion de las obras, i si bien los profesores de escultura i arquitectura emitian sus opiniones sobre el merito de las obras presentadas por los alumnos del Señor Ciccarelli, el profesor de dibujo i de pintura tenia su voto en la apreciacion de las obras de escultura i arquitectura. El delegado universitario, en dichos concursos no hacia mas que formar el acta de los acuerdos de la Comision i recomendaba al S^{mo} Gobierno a los alumnos que en virtud de los dispuesto en el art. 9º del citado decreto de 1859 merecian una pension mensual de 10 pesos ¹²².

238 Ante las explicaciones de Domeyko, el ministro Errázuriz decidió desestimar la petición de los alumnos. Sin embargo, no podemos dejar de interrogarnos acerca de las circunstancias que llevaron a esta petición y, a su vez, de relacionar la carta con la particular hipótesis conspirativa que expone Lira en su artículo. Tal vez se vincula con la cercanía de Domeyko hacia los profesores de bellas artes que llegaron mientras él ejerció de Delegado (arquitectura y escultura); o quizás un concurso especialmente polémico había roto las confianzas; lo cierto es que no contamos con antecedentes suficientes para formar una hipótesis al respecto.

Lo que sí sorprende, es la actitud de Lira de insistir en la inconveniencia del régimen administrativo de la Sección de Bellas Artes. Leemos en su artículo:

Si las tres clases de bellas artes han de estar reunidas, no ha de ser pues bajo la direccion de un Delegado universitario ni de un Decano de Humanidades, sino bajo la direccion de un artista que entienda los tres ramos i que pueda juzgar por sí mismo el régimen de ellas, a fin de poder servir al Gobierno de ojo experimentado, no solo por lo que a ellas respecta, sino tambien en el exámen de planos i construccion de obras públicas. De otro modo, nos parece mui preferible la separacion e independencian en que estuvieron al principio las clases de que nos ocupamos ¹²³.

Sin embargo, la aspiración de Lira de que fuera un artista quien tuviera a su cargo el establecimiento encargando de formar, precisamente, a los artistas nacionales, tendrá que esperar más de 25 años para concretarse, con el advenimiento de un nuevo esquema institucional para la enseñanza de las bellas artes.

Dicho evento nos permite adentrarnos en otro aspecto de la época, y que también tiene a Lira como abanderado: la primera generación de egresados de la Academia. Éstos primeros *artistas* formados en el país compartirán características que nos permitirán definirlos como un conjunto, que sin ser homogéneo, nos hará vislumbrar ciertas problemáticas comunes.

La conciencia del *medio* y la fortuna de los alumnos de Ciccarelli

En el último tercio del siglo XIX, los primeros alumnos de la Academia comenzaban a hacerse notar, y como mencionamos anteriormente, Pedro Lira fue uno de los que tuvo la más temprana y mayor visibilidad de este diverso grupo.

239

Si algo se puede rescatar de la acción de Pedro Lira, y también de otros intelectuales y artistas de su época, es su conciencia de actuar en un *medio*; tal vez, lo que hoy llamaríamos un *campo*. En diversas ocasiones, sus juicios muestran una visión relativamente integral del fenómeno artístico y del accionar que pudiera estimular su avance, su adelanto, que es la prioridad de todos quienes escriben sobre arte por entonces. Desde ese punto de vista, Pedro Lira enfrentó su gestión, guiando de alguna manera a una generación que, como observamos, comenzaba a reflexionar y a discutir respecto de la educación que estaba recibiendo, y, por ende, también sobre la situación del arte en el país.

El multifacético Pedro Lira es probablemente el primer pintor chileno que cumple a cabalidad el modelo *artista-erudito* —al que aspiraban tanto la Academia de Pintura como la Sección de Bellas Artes—, aquel que a todas luces ostenta una profesión liberal, y que utiliza la esfera pública para dialogar y polemizar con intelectuales que pueden considerarlo como un interlocutor. Como decíamos, era un líder entre sus compañeros: junto a algunos de

ellos, fomentó las exposiciones, y en vista de que la Academia no proveía del curso de anatomía, el mismo concertó un curso con un médico. Preocupado, también, por su formación teórica, leyó y tradujo los textos que consideró fundamentales, entre los cuales está la ya anunciada traducción de la *Filosofía del Arte* de Hipólito Taine, que Lira publicó por entregas durante 1869, en la revista *Las Bellas Artes*.

Dicho texto era el resumen de un curso de diez sesiones, dictado por Taine en la *Academia de Bellas Artes* francesa —que en ese entonces ya ostentaba el título de *Escuela de Bellas Artes*— entre 1865 y 1869. Hacemos notar que la traducción de Lira se trata de una recepción prácticamente contemporánea al texto de Taine, y más aún, de un nuevo paradigma ideológico que está ingresando con fuerza en América Latina: el positivismo.

La principal razón de la traducción y difusión de la obra de Taine por parte de Lira fue que ésta sirvió de base para el curso de Historia del Arte que el pintor realizaría —*ad honorem*— en la Sección de Bellas Artes, el cual llevó el mismo título del texto francés. No podemos dejar de percibir la intención actualizadora de Lira, al utilizar y basar sus clases en materiales que estaban siendo usados, al mismo tiempo, en la que en ese entonces era la capital del arte mundial: París. Sin duda Lira veía en la presentación de nuevas problemáticas y reflexiones en torno al arte por parte de Taine, lo que él mismo pretendía inculcar en sus alumnos y en la esfera pública del país.

Hipólito Taine (1828-1893), filósofo e historiador francés marcado por el intenso influjo positivista del siglo XIX, había intentado introducir las metodologías de las ciencias exactas en el análisis de las denominadas *ciencias del espíritu* en las que se incluiría el arte. Fuertemente influenciado por Comte, pretendió compilar la historia del arte a través de la teoría positivista, buscando y estableciendo reglas y fórmulas que explicaran el devenir de la producción artística occidental. Su enfoque naturalista del arte hace que el valor imitativo y la relación con la naturaleza como marco de la producción humana sea fundamental para su análisis, estando en plena concordancia con el comentado carácter *clasicista* de Lira. Sin embargo, el positivismo y su énfasis en la metodología, le otorgaban total protagonismo al razonamiento humano, deudor de la teoría del conocimiento de Locke y Kant. Dicha influencia, de la que la teoría de Taine se hace

depositaria, ha hecho que ésta sea considerada como un compendio de ideas epocales¹²⁴, a la vez que se puede entender como el reflejo del *determinismo* que venía desde el siglo anterior.

La potencia actualizadora de la Clase de Historia del Arte, que dictara Lira en la Sección de Bellas Artes, es posible medirla, en parte, por la contemporaneidad de la propia *Filosofía* de Taine y en su activo rol en los círculos intelectuales parisinos de la época; éste dialogaba con Saint-Beuve y Renan, mientras era leído por los más importantes teóricos de fines del siglo XIX como Zolá, y Maupassant¹²⁵. Su trabajo en prensa y su extenso currículo lo situaban como uno de los principales teóricos e historiadores del arte de su tiempo, y uno de los cabecillas de la instrucción académica en Francia.

En ese escenario se inserta la *Filosofía del Arte*, obra que revisa tres grandes hitos de la Historia del Arte Europeo: la escultura de la Grecia clásica, la escultura y la pintura italiana de los siglos XV y XVI, y la pintura holandesa del siglo XVII y XVIII. A partir de estos tres ejemplos concretos, Taine realizó un análisis de las metodologías de la Historia del Arte, desde la relación de esas obras específicas con su contexto. Para Taine habían tres factores que determinaban la articulación del producto cultural (en nuestro caso la obra de arte) con su momento histórico: la raza (*race*), el medio (*milieu*) y el momento (*moment*).

De dichos términos el más complejo fue el *medio*, que para Taine se dividía en dos aspectos. Por una parte era la estructura social existente, vista ésta en relación directa con el entorno natural, siendo el progreso social un proceso orgánico y relativo a los cambios naturales; y por otra parte es visto como la relación entre la influencia que la tradición ejerce en un específico momento, y el dinamismo y resistencia de la propia época para cambiar u oponerse a dicha tradición. Esos elementos serían centrales para la labor del historiador del arte y el crítico, ya que evidenciarlos sería la principal tarea de la disciplina del análisis de la producción artística y literaria.

En esta lógica, en la cual las obras de arte se plantean como productos de factores ajenos a ellas, como resultados de un entorno social específico, la noción del arte, como *imitador de la naturaleza*, es ocupada en un sentido más amplio; la naturaleza ya no es concebida

como el ambiente contrario a la civilización, sino que la *sociedad* misma se concibe como un constructo orgánico y natural, de modo tal que sería posible aplicar el método de las *ciencias exactas*, o de la *naturaleza*, a los fenómenos sociales.

Para la metodología de Taine, las características *típicas* de una época marcarían la pauta del análisis de la obra de arte. Junto con esto, el efecto moral de la obra, y la capacidad del autor por desarrollar y utilizar los diversos elementos que a su disposición pone la *naturaleza*, a través de los aspectos técnicos, son cruciales para el desarrollo de la Historia del Arte, siendo el análisis formal y la crítica de estilo el elemento fundamental de la disciplina.

Dicha metodología era también utilizada por Lira, como adalid ya no sólo de los alumnos de la Academia, sino también de los nuevos *críticos* de arte que pretendía ver a los artistas y sus obras insertos en un medio específico, como reflejo de ese medio, siendo el trabajo de los artistas contemporáneos, de esas primeras generaciones de artistas educados en Chile, el símbolo del desarrollo del arte mismo en el país.

Como mencionamos, la introducción de un texto tan contemporáneo como la *Filosofía del Arte* de Taine, en la Sección de Bellas Artes, es un claro signo del interés por discutir y actualizar tanto las nociones respecto al arte, como su propia enseñanza en Chile. Otro elemento a considerar en esta actualización es la recepción de la filosofía positivista, que por entonces dominaba la discusión intelectual europea, que implicó el conocimiento y la puesta en uso de la obra de Taine. En esto, podríamos aventurarnos y decir, incluso, que la lectura del positivismo que realiza Lira, a través de Taine, no es contemporánea, sino anterior a la lectura más canónica que Lastarria realizó de Comte¹²⁶. Aunque no sabemos en realidad cuales fueron los canales que hicieron posible la lectura de Taine por parte del pintor, no es extraño su conocimiento, al ser Lira uno de los intelectuales más promisorios de la época.

En cierta medida, la idea de Taine de que la obra de arte y el artista no son fortuitos ni se encuentran aislados, sino que responden a condiciones precisas y leyes determinadas de su contexto, aparece también en el texto *Las bellas artes en Chile* de Lira, en particular cuando éste hace referencia a la vinculación del Gobierno con la

enseñanza del arte, en el modo en que la misma se organizaba, y en sus resultados. Otros ejemplos de la presencia de la filosofía de Taine en el pensamiento de Pedro Lira los podemos encontrar en otro de los textos fundamentales del pintor: el *Diccionario Biográfico de Pintores* editado en 1902. En él, luego de hacer un duro juicio sobre Ciccarelli, realiza otro un tanto matizado y con tintes sociológicos:

Es verdad también que el medio ambiente que le rodeaba debía producir fatalmente la asfixia en aquella época de *barbarie artística* de la América del Sur; y, por lo mismo, sería injusto acusar á Ciccarelli de lo que era en gran parte el resultado necesario de una sociedad en formación ¹²⁷.

Cuando Lira detecta, en el Chile de medio siglo, un terreno poco fértil y desfavorable para el florecimiento cultural y artístico, al mismo tiempo e implícitamente realza al soporte institucional y la posición que ocupa la producción artística en la esfera pública, como condiciones necesarias para su desarrollo. Con esto y en su lucha contra la mencionada *barbarie artística*, Lira buscaba la modernización del gusto general, y ganar un mayor aprecio para el arte y los artistas.

Dicha conciencia del *medio* que se hace presente en el texto de Lira, nos permite pensar a las generaciones que fueron alumnas de Ciccarelli y que integraron muchos compañeros del propio Lira como reflejo de ese *medio*. Trataremos de ver cómo se situaron estos jóvenes en la esfera académica y en la pública, a partir de los juicios que, por entonces, se emitieron respecto a ellos y que coincidían en muchos aspectos a los pronunciados por Pedro Lira.

En el grueso de las opiniones que se han vertido sobre los alumnos de Ciccarelli, encontramos dos aristas que caracterizarían a esta primera generación y a *su medio*. Por una parte tenemos la situación socioeconómica de los propios estudiantes, muchos de ellos de bajos recursos, quienes veían al arte como una promesa de ascenso y estabilidad social. Por otro lado, ligada también a este anhelo, encontramos la generalizada falta de interés en situar al arte como un elemento importante dentro de la *sociedad*, lo que inevitablemente llevaría al fracaso de la mayoría de los estudiantes que integraron esta primera generación.

Como señaláramos, la minoría de los numerosos alumnos que estuvieron a cargo de Ciccarelli —más de 200 como mencionamos— provenía de sectores acomodados, siendo Lira una de esas excepciones; por el contrario la mayor cantidad de estudiantes de la Academia entraba a estudiar para hacerse un nombre y siguiendo una *ilusión*. Desde el primer día la Academia se llenó, y como lo señalaba Vicente Grez, casi todos carecían de una preparación artística, y llegaban por “accidente de la casualidad i de la fortuna, que aprovechaban guiados solo por sus naturales inclinaciones”¹²⁸. Aunque se señala que a varios *no les faltó talento*, lo cierto es que “no se manifestó ningún genio”¹²⁹, por el contrario la gran mayoría, sino todos, los estudiantes de esta primera promoción murieron jóvenes y sumidos en la más absoluta miseria “no habiendo tenido a veces ni para comprar pinceles ni pinturas, i dejando pocos trabajos para que se les pudiera recordar”¹³⁰. La opinión que se tenía de dichos jóvenes era, en muchos casos, la de una ilusión destrozada por un entorno que no podía sino ofrecer *amargos i mezquinos frutos* a una juventud de artistas que veían sus ilusiones devoradas *tal cual Saturno devoraba a sus hijos*¹³¹.

244

Pero no podemos olvidar en este contexto que la Academia se fundó bajo el paradigma de la instrucción popular y gratuita, lo que explica también el porqué del alto número de alumnos de origen pobre. Para enmendar la precaria situación de dichos estudiantes, el propio Ciccarelli abogó por ellos y acudió en numerosas oportunidades al Gobierno a través del Ministro de Instrucción Pública. Comúnmente aquellas demandas se materializaban en misivas, en una de ellas, la correspondiente al 17 de octubre de 1855¹³², Ciccarelli explica que, debido a las insuficientes condiciones económicas, algunos de los alumnos de la Academia no podían proseguir con los estudios del curso de pintura histórica que se establece en el reglamento de esa institución. El Director arguye que los talentos que ellos poseen no deben ser desaprovechados por el país, por el contrario, es el Estado el que debe “fomentarlos i escudarlos para que continúen, a fin de que el trabajo hecho hasta aquí, no quede estéril”¹³³. Ciccarelli continúa y propone que para estos fines debe “el Supremo Gobierno servirse de ellos i utilizar desde luego sus aptitudes en bien de las artes i con notable economía de las rentas públicas”¹³⁴. Ejemplificando con Manuel Mena, quien había perdido recientemente a su padre, plantea que los estudiantes de la Academia están mejor preparados en el arte que muchos de los profesores “extranjeros que residen

Santiago”, y *mucho más* capacitados artísticamente que los docentes que realizaban clases de dibujo en el Instituto Nacional o en la Academia Militar.

Acto seguido, Ciccarelli sugiere al Gobierno establecer un sistema de concurso público en el que se evalúen las competencias artísticas de los estudiantes y así poder darles a los más aptos una ocupación como maestros de dibujo en las instituciones de educación primaria y secundaria. Proponía a su vez Ciccarelli que los participantes de dicha oposición dibujaran una

estátua antigua de las mas difíciles en determinado tiempo, i que acabadas las copias se nombrase a una comision para decidir su mérito o bien se remitieran a Europa a fin de obtener de esa manera un juicio totalmente imparcial.

Por medio de esta bien intencionada propuesta al Gobierno, Ciccarelli no sólo amparaba a sus discípulos, sino que también estaba defendiendo la institución que dirigía, y de paso, sus dotes docentes; si sus alumnos eran más competentes que otros supuestos aficionados profesores de arte, esto se debía a sus propios méritos como Director.

Al parecer, la moción de Ciccarelli no tuvo eco en el Gobierno y no se llevó a cabo, si bien algunos de sus estudiantes sí se dedicaron a enseñar en escuelas tanto de Santiago como de otras ciudades, no hemos hallado documentos de la época que señalen que su elección como profesores —de dibujo principalmente— se debiera a dicho concurso público. Sin embargo, podemos decir que las exigencias de Ciccarelli no fueron en vano: gracias a las diversas situaciones enumeradas es que el sistema de premios y de becas se fue mejorando paulatinamente, pese a que no logró la cobertura de las necesidades de todos los alumnos *más indigentes* que tenía la Academia. Aunque nunca dejará de ser cuantioso, contrario a lo que se podría creer, el contingente de los alumnos pobres de la Academia y, luego, de la Clase de Pintura y Dibujo Natural de la Sección de Bellas Artes, irá disminuyendo en la medida en que el paradigma del concepto de arte se fuera desplazando desde el concepto ilustrado de instrucción popular, al concepto esteticista y de alta cultura de las bellas artes del último cuarto del siglo XIX.

Si bien esta primera hornada de alumnos egresados de la Academia de Pintura compartía características comunes, no faltaron las diferencias, las que se aprecian, sobre todo, en las distintivas maneras en que cada uno trabajó la disciplina pictórica. Bien lo ilustra el texto “Ilusiones de artista”, publicado en el periódico *La Lectura* en el año 1883, en el cual aparecen varios jóvenes alumnos de la Academia, muchos de los cuales fueron, por diversas razones, los más destacados de dicha generación. Aunque dicha narración presenta palmarios tintes de ficción, lo que dificulta su uso, esto no impide que dé luces de aquellos atributos peculiares que distinguieron a estos estudiantes. Ya desde su título, “Ilusiones de artista” nos señala lo que compartían —como hemos comentado— los jóvenes de esta primera generación: la ilusión, la esperanza de un futuro prometedor en el mundo del arte; futuro que, tristemente, para muchos nunca llegó.

246

La anécdota de un paseo al cerro San Cristóbal, un día en que las clases en la Academia terminaron temprano, le sirve al autor Juan A. Perales —un seudónimo, probablemente—, para relatar las particularidades de un grupo de *aventajados discípulos* de Ciccarelli, que representaban *el porvenir del arte en Chile*. Pero por sobre todas las peculiaridades, el artículo enfatiza que todos estos hombres, que no sobrepasaban *los cuatro lustros de edad*, en el momento del relato, eran expertos en el manejo del dibujo, y constituían grandes promesas para el arte.

Los jóvenes a los que se refería el autor eran Manuel Mena, Antonio Smith, Luciano Laynez, José A. Castañeda, Vicente Falcón y Pedro Churi. Varios de ellos han aparecido previamente en nuestro relato; algunos, como Laynez, por las expectativas que crearon, y otros, como Mena, por la cantidad de concursos que ganaron. Por su parte Churi ha sido destacado, y en este texto no es la excepción, por su origen mapuche y por haber posado para Ciccarelli, mientras que el más sobresaliente “por su inteligencia y por sus bellas dotes”, junto con su carácter rebelde fue Antonio *Antuco* Smith.

Mientras Juan A. Perales, relata las características de cada joven, va señalando ciertos lugares comunes para los estudiantes. Estaba Smith, que destacaba en su amor por el paisaje y de quien sus compañeros *decían* que iba a enloquecer por su afición a la naturaleza, pasión que el díscolo Smith había dejado ver en una intensa descripción de

la cordillera de los Andes. Mientras a Churi se le retrata recordando el sur de Chile y los magníficos paisajes de su tierra natal, de Castañeda se resalta su colorido y de Falcón que terminó trabajando en ornamentación. Pero se ahonda un poco más en Manuel Mena, quien parece perfilarse como el alumno más característico de aquella novel generación.

De Mena, se dice que es el preferido de Ciccarelli e *imitador de su colorido*, de buenas amistades y *muy bien ubicado*. Su sueño era viajar a Europa: “muchas veces he despertado creyéndome en Nápoles, teniendo a la vista el Vesubio i meciéndome en las góndolas que cruzan su bahía”, soñando con Italia, la tierra de su maestro, es como se representa a Mena, el fiel discípulo de Ciccarelli. Por esto es tan decididor el fin de dicha narración, después del relato onírico de Mena, el escenario cambia drásticamente y sin preámbulo alguno se sitúa en la sala de espera del Hospital San Juan de Dios, ahí en la sala “llena de enfermos de la jente mas pobre del pueblo, ahí, entre varios otros había un moribundo”, ese moribundo era Mena, que era cuidado por un joven que *representaba un ángel*: Pedro Lira, la *gran esperanza del arte*. Finaliza el relato con Mena muriendo en los brazos de sus amigos, y saliendo el responso de la casa de Lira en dirección al cementerio general. “¡Triste desengaño de la vida!”, es la frase que cierra “Ilusiones de artista”, desengaño de la vida pues las ilusiones de Manuel Mena, aquel alumno destacado y el más cercano al modelo de Ciccarelli, jamás se habrían hecho realidad, triste desengaño al ver que todos aquellos jóvenes soñadores, inclusive Smith, terminaron sumidos en el anonimato y en la soledad.

247

La potente verosimilitud de los acontecimientos relatados en tono de crónica en “Ilusiones de artista”, no dejan indiferente, inclusive el mismo Eugenio Pereira Salas tomó diversos episodios del texto como narraciones verídicas de los sucesos de la época. No obstante, el carácter ficcional no es posible de omitir, ya que este artículo, más que una pura descripción de los pormenores de la escapada al cerro de este grupo de estudiantes de la Academia de Pintura, parece una declaración más de la opinión y del concepto que se tenía por entonces de aquella generación.

Por esto es que en “Ilusiones de artista” tampoco debemos dejar pasar la presencia de la *divina* figura de Lira, a quien se presenta como la *nueva esperanza* del arte nacional, el mismo que vendría a revivir a

esta Academia “envejecida en su infancia”¹³⁵, la que en palabras de Vicente Grez no hacía nada por el futuro de sus estudiantes. A este respecto, es preciso aclarar que muy distintos fueron los rumbos que emprendieron aquellos jóvenes que ingresaron y que estudiaron con Ciccarelli durante los primeros años de ejercicio de la Academia de Pintura, del que les esperaba a quienes egresaron posteriormente de la Clase de Pintura y Dibujo Natural de la Sección de Bellas Artes. Podemos delinear así a dos particulares generaciones de alumnos del profesor italiano. Mientras de los primeros muy pocos descollaron como *artistas pintores*, la suerte de los estudiantes de la Sección fue mejor e incluso algunos de ellos, además de triunfar en el país como pintores, de ser becados internamente, o ser pensionados a Europa, incursionarían como docentes de la misma Sección de Bellas Artes donde se habían formado. Algunos ejemplos ilustres de esta última promoción de alumnos de Ciccarelli serán el mismo Pedro Lira y Cosme San Martín quienes hacia la década de 1870, y con la llegada de un nuevo profesor de pintura y dibujo a la Sección de Bellas Artes, se convertirían en los primeros que pasaron de estudiar a enseñar en dicha institución.

NOTAS

1. CICCARELLI, ALEJANDRO. "Informe sobre la Academia de Pintura que da su director, en cumplimiento de lo que dispone el artículo 4º del decreto supremo de 6 de agosto último". *El Monitor de las Escuelas Primarias*, Santiago, 30 de agosto de 1852.
2. CICCARELLI, ALEJANDRO. "[Cartas de Ciccarelli]", *Monitor de las Escuelas Primarias*, Santiago, núm. 5, tomo IV, 15 de febrero de 1856, pp. 129-134; "[Destinación de fondos para premios]", 20 de enero de 1852. Archivo Nacional, Fondo Ministerio de Educación, Oficios enviados agosto 1851 - abril 1852, vol. 37, núm. 25.
3. "[Destinación de fondos para premios]", 20 de enero de 1852. Archivo Nacional, Fondo Ministerio de Educación, Oficios enviados agosto 1851 - abril 1852, vol. 37, núm. 25.
4. "Escuela de Pintura". *Monitor de las Escuelas Primarias*, núm. 5, tomo IV, 15 de febrero de 1856, pp. 129-134.
5. PEREIRA SALAS, EUGENIO. *Estudios sobre la Historia del Arte en Chile Republicano*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1992, p. 158.
6. Los datos, juicios y citas que entregamos sobre Antonio Smith tienen diversas fuentes. Cfr. LIRA, PEDRO. *Diccionario biográfico de pintores*. Santiago: Imprenta, Encuadernación y Litografía Esmeralda, 1902; GREZ, VICENTE. *Antonio Smith (Historia del Paisaje en Chile)*. Santiago: Establecimiento tipográfico de La Época, 1882; ALVAREZ DE URQUIETA, LUIS. *La pintura en Chile. Colección Alvarez de Urquieta*. Santiago: Salvat, 1928; ROMERA, ANTONIO. *Historia de la pintura chilena*. Santiago: Zig-Zag, 1968; GALAZ, GASPAR; IVELIC, MILAN. *La Pintura en Chile, desde la Colonia hasta 1981*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1981; PEREIRA SALAS, EUGENIO. *Estudios sobre la Historia del Arte en Chile Republicano*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1992.
7. PEREIRA SALAS, EUGENIO. *Estudios sobre la...*, op. cit., p. 68. Todos los datos referidos al duelo entre Ciccarelli y Monvoisin provienen de esta misma fuente.
8. *Ibid.*, p. 69.
9. *El Correo literario*. Santiago, núm. 8, 4 de septiembre de 1858. [en línea] En: www.memoriachilena.cl (consulta: 31/03/09). http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0038727
10. GREZ, VICENTE. *Antonio Smith (Historia del Paisaje en Chile)*. Santiago: Establecimiento tipográfico de La Época, 1882.
11. ROMERA, ANTONIO. *Historia de la pintura chilena*. Santiago: Zig-Zag, 1968, p. 55 y ss.; PEREIRA SALAS, EUGENIO. *Estudios sobre la...*, op. cit., pp. 144-147.
12. Una interesante síntesis de las diversas opciones que ha representado el término *romántico*, la debemos, nuevamente, a Wladyslaw Tatarkiewicz. "La belleza: historia de una categoría". En su: *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos - Alianza, 2002, pp. 185-230.
13. Éstas se encuentran sucintamente descritas en: SUBERCASEAUX, BERNARDO. *Historia de las Ideas y de la Cultura en Chile*, tomo I. Santiago: Editorial Universitaria, 1997.
14. Para la crónica, las citas y la mayoría de los detalles de la polémica que trataremos a continuación, seguimos a Eugenio Pereira Salas. *Estudios sobre la...*, op. cit., pp. 140-147.
15. *Discurso pronunciado en la inauguración de la Academia de Pintura por su director D. Alejandro Ciccarelli, Caballero de la Orden Imperial de Cristo, Maestro Honorario de Pintura de la Real Academia de Nápoles i condecorado con la gran medalla de oro; seguido por la contestación en verso leída por D. Jacinto Chacón*. Santiago: Imprenta Chilena, marzo de 1849, pp. 5-23. Los énfasis son nuestros.
16. GREZ, VICENTE. *Antonio Smith (Historia...*, op. cit., p. 44.
17. LIRA, PEDRO. "Las Bellas Artes en Chile. Estudio hecho por el joven D. Pedro Francisco Lira Recabarren". En: Letelier, Rosario; Morales, Emilio; Muñoz, Ernesto. *Artes Plásticas en los Anales de la Universidad de Chile*. Santiago: Editorial Universitaria - Museo de Arte Contemporáneo, 1993, p. 26.
18. GREZ, VICENTE. *Antonio Smith (Historia...*, op. cit., pp. 40-41.
19. *Discurso pronunciado en la inauguración...*, op. cit.
20. CICCARELLI, ALEJANDRO. "Escuela de Pintura. Academia Nacional de Pintura", 30 de agosto de 1852. *Monitor de las Escuelas Primarias*, Santiago, núm. 2, tomo I, 15 de septiembre de 1852, p. 54.
21. SERRANO, SOL. *Universidad y nación: Chile en el siglo XIX*. Santiago: Editorial Universitaria, 1994, p. 128.
22. *Id.*
23. CRUZ OCAMPO, LUIS D. "La Universidad en la Edad Media y en el Renacimiento". En: VV. AA. *Breves ensayos sobre universidades*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, Departamento de Extensión Cultural, 1953, p. 21.

24. Tanto éste como la mayoría de los datos que siguen, referidos al ingreso de las bellas artes a la universidad, provienen del texto de EFLAND, ARTHUR. *Una historia de la educación del arte. Tendencias intelectuales y sociales en la enseñanza de las artes visuales*. Barcelona: Paidós, 2002, pp. 100-113.
25. *Ibid.*, p. 112.
26. SERRANO, SOL. *Universidad y Nación...*, op. cit., p. 129.
27. MELLAFE, ROLANDO; REBOLLEDO, ANTONIA; CÁRDENAS, MARIO. *Historia de la Universidad de Chile*. Santiago: Universidad de Chile, 1992, pp. 81-92; PEREIRA SALAS, EUGENIO. *Estudios sobre la...*, op. cit., pp. 89-90.
28. GREZ, VICENTE. *Antonio Smith (Historia...*, op. cit., p. 16. El énfasis es nuestro.
29. Decreto "Instituto Nacional – Sección de Bellas Artes". *Boletín de las leyes, órdenes y decretos del Gobierno*, Santiago, Imprenta de la Independencia, 1858, pp. 424-426. Todos los datos y citas a continuación, salvo que se indique lo contrario, provienen de esta misma fuente.
30. Este documento, bajo el nombre de *Libro Mayor*, se conserva hoy en el Archivo Central de la Universidad de Chile, e incluye el registro alumnos matriculados en las diversas cátedras de la enseñanza universitaria entre los años 1852 y 1884. En cuanto a la Sección de Bellas Artes, el registro se inicia en 1859 y termina en 1883, lo que lo constituye en un documento fundamental de esta investigación.
31. Para una historia de la clasificación de las artes, véase TATARKIEWICZ, WLADYSLAW. "El arte: historia de una clasificación". En su: *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid: Tecnos – Alianza, 2002, pp. 79-102.
32. WAISBERG, MYRIAM. *En torno al centenario de la creación de la Sección de Bellas Artes de la Universidad de Chile 1858-1958. La Clase de Arquitectura y la Sección de Bellas Artes*. Santiago: Facultad de Arquitectura de la Universidad de Chile, Instituto de Teoría e Historia de la Arquitectura, 1962, pp. 19-20.
33. Los datos biográficos de Lucien Henault fueron tomados de WAISBERG, MYRIAM. *En torno al...*, op. cit.; RIQUELME, FERNANDO. "La Casa Central de la Universidad de Chile" [en línea]. *Anales de la Universidad de Chile Sexta Serie, N° 15, diciembre de 2003* (consulta: 9/4/2009). http://www2.anales.uchile.cl/CDA/an_simp le/0,1278,SCID%253D6961%2526ISID%253D377%2526ACT%253D0%2526PRT%253D6958,00.html
34. "Boletín de Instrucción Pública". *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago, 1861, p. 407.
35. *Id.*
36. "Boletín de Instrucción Pública. Arquitecto Jeneral". *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago, 1862, p. 320.
37. "Universidad de Chile sus trabajos durante el año de 1858. Memoria del Secretario General, don Miguel L. Amunátegui". *Anales de la Universidad de Chile, Periódico Oficial de la Universidad, Cuarta entrega del año 1859, correspondiente al mes de abril*, Santiago: Imprenta del Ferrocarril, 1859, pp. 353-354.
38. SERRANO, SOL. *Universidad y Nación...*, op. cit., p. 129.
39. DOMEYKO, IGNACIO. "[Carta al Ministro de Instrucción Pública]", 4 de junio de 1866. Archivo Nacional, Fondo Ministerio de Educación, Decretos 1866-1868, vol. 168, núm. 74, foja 3.
40. PEREIRA SALAS, EUGENIO. *Estudios sobre la...*, op. cit., p. 148.
41. RODRÍGUEZ MENDOZA, EMILIO. "La Escuela de Bellas Artes de Santiago". En: Letelier, Rosario; Morales, Emilio; Muñoz, Ernesto. *Artes Plásticas en los Anales de la Universidad de Chile*. Santiago: Editorial Universitaria - Museo de Arte Contemporáneo, 1993, p. 64.
42. Decreto "Escuela de Escultura", 7 de Enero de 1859. *Boletín de las leyes, órdenes y decretos del Gobierno*, 1859, pp. 11-12. Todos los datos y citas que se indiquen a continuación, salvo que se indique lo contrario, provienen de la misma fuente.
43. SERRANO, SOL. *Universidad y Nación...*, op. cit., p. 128. Podemos encontrar un sentido alegato de Bello en torno a este punto en la sesión del 20 de noviembre de 1852 del Consejo de la Universidad. *Anales de la Universidad de Chile*, 1852, pp. 518-519.
44. DOMEYKO, IGNACIO. "Ciencias, Literatura i Bellas Artes. Relacion que entre ellas existe". En: Letelier, Rosario; Morales, Emilio; Muñoz, Ernesto. *Artes Plásticas en...*, op. cit., p. 33.
45. BLANCO, ARTURO. "Don José Miguel Blanco. Escultor, Grabador de Medallas y Escritor de Bellas Artes". *Anales de la Universidad de Chile*, 17 de junio de 1912. En: Letelier, Rosario; Morales, Emilio; Muñoz, Ernesto. *Artes Plásticas en...*, op. cit., pp. 109-123; LIRA RECABARREN, PEDRO. *Las Bellas Artes...*, op. cit., pp. 19-30.
46. PEREIRA SALAS, EUGENIO. *Estudios sobre...*, op. cit., p. 94.
47. CARVACHO, VÍCTOR. *Historia de la escultura en Chile* Santiago: Editorial Andrés Bello, 1983, p. 183.
48. Libro mayor: [registro de los primeros alumnos matriculados en la Universidad de Chile en leyes, medicina, física y artes entre los años 1852 y 1884] [manuscrito]. Archivo Central Andrés Bello. Universidad de Chile.

49. LIRA, PEDRO. *Las Bellas Artes.... op. cit.*, p. 30.
50. DOMEYKO, IGNACIO. "Nota del Delegado universitario dando cuenta de los alumnos que han obtenido premio en la sección de Bellas Artes del Instituto Nacional", 4 de enero de 1860. *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago, 1860, p. 442.
51. *Ibid.*, p. 441.
52. "Asignación de una pensión mensual a don Nicanor Plaza". *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago, 1860, pp. 496-497.
53. DOMEYKO, IGNACIO. "Alumnos premiados en la Sección de Bellas-Artes". *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago, 1860, p. 881.
54. Esto lo niegan algunas fuentes. LIRA, PEDRO. *Las Bellas Artes.... op. cit.*; RODRÍGUEZ MENDOZA, EMILIO. *La Escuela de.... op. cit.* En: Letelier, Rosario; Morales, Emilio; Muñoz, Ernesto. *Artes Plásticas en.... op. cit.*, pp. 19-31 y 60-68, respectivamente.
55. DOMEYKO, IGNACIO. "Alumnos premiados en la Sección de Bellas-Artes". *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago, 1860, p. 881.
56. LIRA, PEDRO. *Las Bellas Artes.... op. cit.*, p. 30.
57. *Id.*
58. DOMEYKO, IGNACIO. "Memoria leída por el delegado universitario, don Ignacio Domeyko". *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago, 1861, pp. 554-555.
59. LIRA, PEDRO. *Las Bellas Artes.... op. cit.*, p. 26
60. *Instrucción Pública. Memoria que el Ministro de Estado en el departamento de Justicia, Culto e Instrucción Pública presenta al Congreso Nacional en 1854.* Santiago: Imprenta Nacional, 1854, p. 30.
61. LIRA, PEDRO. *Las Bellas Artes.... op. cit.*, p. 26.
62. "Boletín de Instrucción Pública. Concurso de Bellas-Artes en la Delegación Universitaria", 11 de enero de 1862. *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago, 1862, p. 157. Todos los datos y citas de este concurso, salvo que se indique lo contrario, provienen de esta referencia.
63. GREZ, VICENTE. *Antonio Smith (Historia.... op. cit.*, p. 42.
64. *Id.*
65. "Boletín de Instrucción Pública. Concurso de Bellas-Artes en la Delegación Universitaria", 11 de enero de 1862. *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago, 1862, p. 157.
66. LIRA, PEDRO. *Las Bellas Artes.... op. cit.*, p. 27.
67. "Nota del Delegado Universitario al Gobierno, sobre los premios de la Sección de Bellas Artes", 25 de septiembre de 1862. *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago, 1862, pp. 326-328.
68. "[Decreto núm. 1308]", 24 de noviembre de 1863. Archivo Nacional, Fondo Ministerio de Educación. Oficios recibidos de la Delegación Universitaria del Instituto Nacional abril de 1862-noviembre de 1873, vol. 133, núm. 18, foja 3.
69. "Libro mayor: [registro de los primeros alumnos matriculados en la Universidad de Chile en leyes, medicina, física y artes entre los años 1852 y 1884] [manuscrito]". Archivo Central Andrés Bello. Universidad de Chile.70.
70. DOMEYKO, IGNACIO. "[Informe al Ministro de Instrucción Pública sobre el concurso en la Sección de Bellas Artes de 1863]", 7 de octubre de 1863. Archivo Nacional, Fondo Ministerio de Educación, vol. 66.
71. CICCARELLI, ALEJANDRO. "[Carta al Ministro de Instrucción Pública]", Santiago, 22 de Noviembre de 1863. Archivo Nacional, Fondo Ministerio de Educación, Oficios recibidos de la Delegación Universitaria del Instituto Nacional abril de 1862 -noviembre de 1873, vol. 133, núm. 18, foja 2.
72. CICCARELLI, ALEJANDRO. "Listado de alumnos admitidos en la Academia de pintura por decreto del Supremo Gobierno". Archivo Nacional, Fondo Ministerio de Educación, vol. 157, enero de 1852.
73. Decreto "[Araya don Pedro]", marzo de 1849. Archivo Nacional, Fondo Ministerio de Educación, vol. 37, núm. 190.
74. Decreto "[Sobre la pensión de Pedro Araya]", 7 de Febrero de 1852. Archivo Nacional, Fondo Ministerio de Educación, vol. 27.
75. "[Carta de Alejandro Ciccarelli al Ministro de Instrucción Pública]", 22 de noviembre de 1863. Archivo Nacional, Fondo Ministerio de Educación, vol. 66.
76. *Id.*
77. El cálculo del presupuesto es en base al de 1852, detallado en CICCARELLI, ALEJANDRO. "Escuela de Pintura. Academia Nacional de Pintura.", 30 de agosto de 1852. *Monitor de las Escuelas Primarias*, Santiago, núm. 2, tomo I, 15 de septiembre de 1852, p. 54.
78. CICCARELLI, ALEJANDRO. "[Carta al Ministro de Instrucción Pública]", Santiago, 29 de diciembre de 1855. *El monitor de las escuelas*, Santiago, núm. 5, tomo IV, pp. 132-134. Las siguientes citas, salvo que se indique lo contrario, pertenecen a la misma fuente.
79. Las fuentes que contamos para su reseña biográfica son las siguientes: FIGUEROA, PEDRO PABLO. *Diccionario Biográfico de Chile, tomo II, Cuarta Edición con retratos*, Santiago: Imprenta y Encuadernación Barcelona, 1897, p. 393; FIGUEROA, VIRGILIO. *Diccionario histórico y biográfico de Chile (1800-1930)*, tomos IV y V. Santiago: Imprenta i litografía

- La Ilustración, 1925-1931, pp. 394-395; LIRA, PEDRO. *Diccionario Biográfico de Pintores*. Santiago: Imprenta, Encuadernación y Litografía Esmeralda, 1902, p. 277; PEREIRA SALAS, EUGENIO. *Estudios sobre la..., op. cit.*, p. 83.
80. Citado en FIGUEROA, PEDRO PABLO. *Diccionario Biográfico de..., op. cit.*, p. 393.
81. No hay acuerdo sobre esta fecha. Algunos autores la ubican en 1860, 1861 y 1863.
82. DOMEYKO, IGNACIO. "Memoria leída por el delegado universitario, don Ignacio Domeyko." *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago, 1861, pp. 554-555.
83. PEREIRA SALAS, EUGENIO. *Estudios sobre la..., op. cit.*, p. 95.
84. DOMEYKO, IGNACIO. "Estado de la Instrucción Universitaria", 16 de abril de 1864. Archivo Nacional, Fondo Ministerio de Educación, vol. 66.
85. "[Decreto núm. 1308]", 24 de noviembre de 1863. Archivo Nacional, Fondo Ministerio de Educación. Oficios recibidos de la Delegación Universitaria del Instituto Nacional abril de 1862-noviembre de 1873, vol. 133, núm. 18, foja 3.
86. DOMEYKO, IGNACIO. "Sobre el concurso en la Sección de Bellas Artes", 7 de octubre de 1863. Archivo Nacional, Fondo Ministerio de Educación, vol. 66; BLANCO, ARTURO. *Don José Miguel..., op. cit.*, p. 110.
87. *Id.*
88. FIGUEROA, PEDRO PABLO. *Diccionario Biográfico de..., op. cit.*, p. 285.
89. DOMEYKO, IGNACIO. "Memoria del Rector". *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago, 1869, p. 91.
90. "Libro mayor: [registro de los primeros alumnos matriculados en la Universidad de Chile en leyes, medicina, física y artes entre los años 1852 y 1884] [manuscrito]". Archivo Central Andrés Bello. Universidad de Chile.
91. WAISBERG, MYRIAM. *En torno al..., op. cit.*, p. 19.
92. *Ibid.*, p. 22.
93. "Instrucción Pública en Chile. Su estado actual según la Memoria presentada el 30 de junio de 1868 por el señor Ministro del ramo, don Joaquín Blest Gana, al Congreso Nacional, í los documentos a ella anexos". *Anales de la Universidad de Chile*, Santiago, 1868, p. 13.
94. Cálculo aproximado a partir de los registros de matrículas, que han llegado a nosotros sólo de forma parcial.
95. LIRA, PEDRO. *Diccionario biográfico de..., op. cit.*, p. 84.
96. GREZ, VICENTE. "Les beaux Arts au Chili". En: Pizarro, Laura. *La construcción de lo nacional en las historias de la pintura en Chile (desde la República Autoritaria a la República Parlamentaria)*. Tesis (Licenciada en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte), vol. II, Traducción Laura Pizarro. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Artes, 2003, p. 14. Desde el siglo XX, algo similar han opinado Luis Álvarez Urquieta y Antonio Romera. ÁLVAREZ DE URQUIETA, LUIS. *La Pintura en Chile. Colección Luis Alvarez Urquieta*. Santiago: Salvat, 1928, p. 26; ROMERA, ANTONIO. *Historia de la pintura chilena*. Santiago: Zig-Zag, 1968, p. 68.
97. GREZ, VICENTE. *Antonio Smith (Historia..., op. cit.*, p. 28.
98. *Ibid.* p. 66.
99. *Ibid.* p. 41.
100. DOMEYKO, IGNACIO. "Cuadro Resumen de la Delegación Universitaria año 1870", 11 de junio de 1871. *Anales de la Universidad de Chile*, tomo XL, Santiago, 1871.
101. PEREIRA SALAS, EUGENIO. "El desarrollo histórico del arte en Chile". En: VVAA. *Chilean Contemporary Art* (cat. exp.). Toledo (Ohio): The Toledo Museum of Art - Office of the Coordinator of Inter-American Affairs, 1941, p. 25.
102. Para la biografía de Pedro Lira nos hemos apoyado en las siguientes fuentes: ALVAREZ DE URQUIETA, LUIS. *La Pintura en..., op. cit.*, pp. 40-42; CRUZ DE AMENABAR, ISABEL. *Lo mejor de la pintura y escultura en Chile*. Santiago: Antártica, 1984, pp. 200-211; FIGUEROA, PEDRO PABLO. *Diccionario Biográfico de..., op. cit.*, pp. 197-199; FIGUEROA, VIRGILIO. *Diccionario histórico y..., op. cit.*, pp. 56-78; GALAZ, GASPAR; IVELIC, MILAN. *La pintura en Chile: desde la Colonia hasta 1981*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1981, pp. 106-117; GESUALDO, VICENTE (et al). *Enciclopedia del arte en América*, tomo IV. Buenos Aires: Bibliográfica Omeba, 1968; *Pintura chilena del siglo XIX. Pedro Lira. Maestro fundador*. Santiago: Origo, 2008; ROMERA, ANTONIO. *Historia de la..., op. cit.*, pp. 97-108.
103. Aparece en los registros de matrículas de 1859. En 1860 el registro afirma que lleva dos años en el ramo de dibujo y pintura de la Sección, aunque hemos confirmado que estas anotaciones no son siempre fidedignas. Aparece como alumno entre 1859 y 1872, con excepción de los años 1865, 1866 y 1867. En: "Libro mayor: [registro de los primeros alumnos matriculados en la Universidad de Chile en leyes, medicina, física y artes entre los años 1852 y 1884] [manuscrito]". Archivo Central Andrés Bello. Universidad de Chile.
104. LIRA, PEDRO. *Las Bellas Artes..., op. cit.*, p. 19.
105. Cfr. KREBS WILCKENS, RICARDO. *El pensamiento histórico, político y económico del Conde de Campanones*. Santiago: Ediciones de la Universidad de Chile, 1960, pp. 234-241.

106. GREZ, VICENTE. *Les Beaux Arts...*, *op. cit.*, p. 16.
107. HUNEEUSGANA, JORGE. *Cuadro histórico de la producción intelectual en Chile*. Santiago: Imprenta y Encuadernación Barcelona, 1910, p. 806.
108. *Id.*
109. *Id.*
110. PEREIRA SALAS, EUGENIO. *Estudios sobre la...*, *op. cit.*, p. 176.
111. *Ibid.*, p. 170.
112. GREZ, VICENTE. *Les Beaux Arts...*, *op. cit.*, p. 16.
113. *Las Bellas Artes*. Año I, Santiago, 1869, núms. 5-24.
114. DOMEYKO, IGNACIO. "Memoria del Rector". *Anales de la Universidad de Chile*, tomo XXXVII, Segunda Sección Boletín de Instrucción Pública, p. 149.
115. "[Cuadro Resumen de la Delegación Universitaria del año 1869]". *Anales de la Universidad de Chile*, 1870, tomo XXXVII, Segunda Sección, Boletín de Instrucción Pública.
116. En los *Anales* este texto aparece atribuido a "Pedro Francisco Lira Recabarren". Si bien las fuentes secundarias reseñan como "Rencoret" el segundo apellido de Pedro Lira, diversas razones, que sería largo de exponer aquí, nos hacen pensar que Pedro Lira Rencoret es efectivamente el autor de este artículo; postura que, por otra parte, parece haber asumido la mayoría de la bibliografía secundaria. LIRA, PEDRO. *Las Bellas Artes...*, *op. cit.* Todos los datos y citas que se entregarán a continuación, salvo que se indique lo contrario, provienen de esta misma referencia; para el caso de las citas textuales, la referencia a las páginas se hará entre paréntesis en el cuerpo del texto.
117. AMUNÁTEGUI, MIGUEL LUIS. "Apuntes sobre lo que han sido las bellas artes en Chile". *Revista de Santiago*, Santiago, núm. 21, 1849, pp. 37-47.
118. "[Solicitud de Alumnos de Dibujo i Pintura]", 4 de mayo de 1866. Archivo Nacional, Fondo Ministerio de Educación. Decretos de la Academia de Grabado en Madera 1888-1891, vol. 677, núm. 74, foja 1.
119. *Id.*
120. *Id.* El énfasis es nuestro.
121. "[Ignacio Domeyko al Ministro de Instrucción: sobre la solicitud de los alumnos de dibujo i pintura]", 4 de mayo de 1866. Archivo Nacional, Fondo Ministerio de Educación, Decretos de la Academia de Grabado en Madera 1888-1891, vol. 677, núm. 74, foja. 3.
122. *Id.*
123. *Id.*
124. Cfr. KULTERMANN, UDO: *Historia de la Historia del Arte*. Madrid: Akal, 1996; POCHAT, GOTZ. *Historia de la estética y la teoría del arte*. Madrid: Akal, 2008.
125. KULTERMANN, UDO. *Historia de la...*, *op. cit.*, p. 146.
126. SUBERCASEAUX, BERNARDO. *Historia de las Ideas y de la Cultura en Chile*, tomo I. Santiago: Editorial Universitaria, 1997.
127. LIRA, PEDRO. *Diccionario Biográfico de...*, *op. cit.*, p. 85.
128. GREZ, VICENTE. *Antonio Smith (Historia...*, *op. cit.*, p. 40.
129. GREZ, VICENTE. *Les Beaux Arts...*, *op. cit.*, p. 14.
130. PERALES, JUAN A. "Ilusiones de Artista". *La Lectura. Semanario Familiar de Literatura, ciencias, artes, viajes, conocimientos útiles, etc, etc*. Santiago, núm. 28, tomo I, diciembre 1883.
131. *Id.*
132. CICCARELLI, ALEJANDRO. "Carta al Ministro de Instrucción Pública", Santiago, 17 de octubre de 1855. *El monitor de las escuelas*, núm. 5, tomo IV, p. 131.
133. *Id.*
134. *Id.*
135. GREZ, VICENTE. *Antonio Smith (Historia...*, *op. cit.*, p. 46.