
ACADEMIA DE PINTURA EN CHILE: SUS MOMENTOS PREVIOS

*Valentina Ripamonti Montt**
Universidad Adolfo Ibáñez, Chile

El presente artículo tiene como objetivo analizar lo que fue la fundación de la Academia de Pintura en Chile en 1849. Se pretende ante todo estudiar este hecho, alejados de las visiones y prejuicios del arte contemporáneo, que menosprecian este intento así como el arte del siglo XIX. Pese a ser considerado un momento fundante para el arte en Chile, de todas maneras, ya existía un gusto artístico que respondía a las dinámicas religiosas y estéticas del periodo virreinal; es así como se traslapan dos estilos artísticos tan importantes como serán el académico y barroco hispanoamericano en Chile, aún vigente al momento de iniciarse esta institución. Así como existió un estilo artístico previo, también se había dado bajo el alero de Manuel de Salas una primera tentativa por enseñar dibujo en Chile.

Palabras claves: Academia de pintura, Academia de San Luis, Arte Virreinal.



THE PAINTING ACADEMY IN CHILE: THE PREVIOUS MOMENTS

The present article intends to analyse the foundation of the Painting Academy in Chile in 1849, not taking into consideration the vision and prejudices of contemporary art, that undervalue this moment of our history and the art of the XIXth century in general. Even though the foundation of this Academy can be considered as the initial point of our national art, nevertheless we must take into account that in Chile there already existed an artistic taste that had to do with the religious and aesthetic dynamics of the colonial times. This explains why we can find two different styles that overlap: the academic style and hispanoamerican baroque. As we can find a style that preceded academic art, there also was a previous educational tentative by Manuel de Salas for teaching drawing in our country. We are talking about the Academy of San Luis.

Keywords: Painting Academy, Academy of San Luis, Hispanoamerican Baroque.

* Magister en Historia de Arte. E-mail: valentina.ripamonti@uai.cl, Viña del Mar - Chile.



LA FUNDACIÓN DE LA ACADEMIA DE PINTURA¹ no responde a un proceso simple, sino que es el resultado de un camino, tanto económico y político como cultural, que desde los inicios de la República se venía forjando en Chile. La Academia de Pintura es un certero reflejo de una nueva época y cultura a mediados del siglo XIX, que fija sus derroteros en el extranjero, especialmente en Francia. Por ende, esta institución hunde sus raíces en dos tipos de tradiciones: por un lado, en la europea, absorbiendo su modelo educacional académico, y, por otra parte, en la tradición nacional. Pese a que consideremos a la Academia de Pintura como un claro traslado de un modelo europeo, de todas maneras su existencia se explica por el proceso vivido en Chile y por el anhelo del Estado de dar paso a esta institución.

La Academia de Pintura se inicia a partir de un bagaje cultural previo, tanto en lo educacional como estético. Como un momento previo a ella, podemos reconocer la existencia de un importante estilo hispanoamericano, el Barroco, que también fue potenciado en nuestro país por diversos cauces, y sumando a este estilo la importante llegada de artistas extranjeros que abrieron nuevas perspectivas artísticas, como Rugendas y Monvoisin. En el ámbito educacional debemos también destacar como un importante centro de formación la Academia de San Luis, obra de Manuel de Salas hacia fines del siglo XVIII, donde por primera vez se enseña el Dibujo en Chile. Estos dos elementos previos a la Academia de Bellas Artes nos parecen esenciales para ser desarrollados, ya que nos permiten apreciar el panorama artístico, y su enseñanza, con cierta continuidad, dejando en claro que con la Academia de Pintura no se inicia la historia del arte de nuestro país, sino que lo que ella hace es sistematizar y formalizar por primera vez ese tipo de educación, al generar un espacio claro y establecido para el desarrollo del arte y la cultura.

¹ El presente artículo es una breve síntesis del último capítulo de nuestra tesis para la obtención del grado Licenciado en Humanidades con mención en Historia, *Academia de Pintura en Chile: Anhelo de cambio y tradición republicana. Una institución de su tiempo* (Universidad Adolfo Ibáñez). Dicha investigación cubre de manera más completa, de lo que aquí se ha extraído, el tema cultural, histórico y político en Chile. A su vez, se presentan allí los antecedentes históricos del concepto de Academia y su extensión no solo por Europa, sino que también por América.

1. Una educación técnica previa

En cuanto a la educación artística, podemos reconocer, entonces, un claro antecedente² en la Academia de San Luis creada por Manuel de Salas en el año 1797, centro principalmente técnico y pragmático, que introdujo por primera vez la enseñanza del dibujo en nuestro país. Este tema no ha sido plenamente desarrollado por la historiografía, lo que reduce la obra de Manuel de Salas a un mero capítulo más dentro de la historia de la educación en Chile. Sin embargo, es un tema con una interesante problemática, debido a que, en primer lugar, contamos con el rol fundamental de una incipiente mente ilustrada nacional como Manuel de Salas, que con enormes esfuerzos logró sacar adelante su proyecto. Por otra parte, confluye en esta Academia la impronta de la Ilustración, que en materia educacional en nuestro país fue fundamental. Manuel de Salas, pese a no proponer un quiebre radical con las tradiciones nacionales, ha interiorizado el sentido pragmático y utilitario de la Ilustración como un medio para el progreso nacional. Esto es sumamente interesante, porque reconocemos cuál ha sido la incidencia concreta de la influencia francesa en nuestro país. A partir del tema de la Academia de San Luis, nos percatamos de que esta influencia permeó de manera esencial en el ámbito educacional chileno, incluso antes de la fundación de la Universidad de Chile.

Por esta riqueza que conlleva la fundación de la Academia de San Luis, creemos que es un tema no menor tanto para la historia de nuestro país como para la Academia de Pintura, ya que pese a ser dos organizaciones con fines distintos –la primera, pragmático, y la segunda, de producción y formación artística–, en la institución de Manuel de Salas la Academia de Pintura puede reconocer un fundamental antecedente. Otra interesante problemática en el estudio de esta Academia es la diferencia que se genera entre el oficio y el arte, ya que la Academia de San Luis al parecer prepara a sus alumnos para desarrollar técnicas y no arte.

La Ilustración y sus objetivos, educativos, logran permear en el creador de la Academia de San Luis. Tal como lo plantea Sol Serrano, en Chile el espíritu reformista de la dinastía

² En la obra de Eugenio Pereira Salas se hace mención a otras instituciones previas a la Academia de Pintura que se habrían ocupado de la enseñanza del dibujo. Cfr. PEREIRA SALAS, E., *Estudios sobre la Historia del arte en el Chile republicano*, Universidad de Chile, Santiago, 1965. El autor desarrolla en primera instancia la importancia que tuvo el Instituto Nacional en estas materias que, como ya veremos, incluirá a la Academia de San Luis a partir del año 1813. Señala además Pereira Salas que en este tipo de enseñanza se fueron desarrollando en forma paralela dos tendencias: una que apuntaba al dibujo en su dimensión técnica y lineal artesanal, mientras que la segunda lo hizo hacia el dibujo del natural. Se destaca, por ejemplo, el curso de artesanos que dirigía en el Instituto Nacional José Zegers, y por otra parte, diversos colegios particulares de Santiago que optaron por clases de dibujo del natural. Entre estos colegios Pereira Salas menciona el Colegio de las Hermanas Cabezón, el Colegio Romo y el Colegio Santiago. Incluso se menciona el estudio de las Bellas Artes en la región de Valparaíso por tres maestros: Tomás Martínez, N. Flaseur y José Muñoz. Pese a todos estos datos y a la importancia que se le concede al Instituto Nacional, de todas maneras nos dedicaremos solo a la Academia de San Luis, ya que la importancia del Instituto Nacional, creemos, es reconocida ampliamente a nivel nacional en todo ámbito; consideramos, por el contrario, que la obra de Manuel de Salas se mantiene un tanto olvidada para la historiografía nacional.

borbónica fue recibido con beneplácito por los criollos, siendo el representante más destacado de este nuevo espíritu Manuel de Salas³. Se reconoce a Manuel de Salas como un importante personaje dentro de su época, debido al impulso y ánimo que trató de darle a la cultura y, sobre todo, a la educación, aportando al incipiente progreso nacional. Así, por ejemplo, Isabel Cruz afirma que, «destacado papel en el desarrollo cultural de las postrimerías de la Colonia le cabe a don Manuel de Salas, ilustre filántropo, educador y promotor de las artes e industrias diversas, quien representa acabadamente la influencia de la mentalidad ilustrada en el Chile de fines del siglo XVIII»⁴. Estas palabras de Isabel Cruz nos parece que resumen el rol e importancia que tuvo Manuel de Salas para Chile, ya que asumiendo ciertos ideales de la Ilustración pretende generar desarrollo y utilidad en las actividades nacionales. Esto último será la principal característica de su Academia de San Luis, que será una de las primeras instituciones nacionales que se levantará bajo el alero de ideas pragmáticas y técnicas, como derivación del espíritu racional e ilustrado de su creador. En este sentido, seguimos el planteamiento de Sol Serrano quien menciona que «la Academia de San Luis permanece como la primera experiencia educacional chilena de corte propiamente ilustrado, que responde a las dos características que definen la influencia ilustrada en la víspera de la Independencia: la apertura hacia el pensamiento científico y su capacidad transformadora de la realidad; y una mayor intervención del Estado en el fomento de este proceso»⁵.

La Academia de San Luis tendrá un claro sentido práctico, ya que los alumnos miden terrenos, calculan superficies, construyen puentes o casas⁶. Los conocimientos de esta cátedra, en específico, se aplicaron a la realidad del país, tal como ya lo había planteado Manuel de Salas en una de sus primeras solicitudes al Consulado⁷, señalando la «necesidad de establecer una aula de matemáticas»⁸. Esta *representación*, que es enviada el día primero de diciembre del año 1795 al Consulado, es sumamente interesante, porque vemos los principios que mueven la gestión de Manuel de Salas. Se inicia este texto señalando lo esencial que es proporcionar a la juventud conocimientos de geometría, aritmética y dibujo, ya que estas tres áreas de estudio serían fundamentales para mejorar el desarrollo en agricultura, comercio e industria. Menciona Manuel de Salas, por ejemplo, que:

³ SERRANO, S., «La Revolución Francesa y la formación del sistema nacional de educación en Chile», en KREBS, R. Y GAZMURI, C. (Eds.), *La Revolución Francesa y Chile*, Universitaria, Santiago de Chile, 1990 (pp. 247-275), p. 249.

⁴ CRUZ, I., *Arte: lo mejor en la historia de la pintura y escultura en Chile*, Antártica, Santiago de Chile, 1989, p. 99.

⁵ SERRANO, *op. cit.*, p. 251.

⁶ PEREIRA SALAS, E., *Historia del arte en el Reino de Chile*, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1965, p. 179.

⁷ Domingo Amunátegui Solar, en su obra *Los primeros años del Instituto Nacional*, que revisaremos más adelante, señala que el Consulado era el tribunal encargado del fomento del comercio y de la industria, y de resolver los litigios que se originaran en estos ramos. AMUNÁTEGUI SOLAR, D., *Los primeros años del Instituto Nacional*, Imprenta Cervantes, Santiago de Chile, 1889, p. 14.

⁸ SALAS, MANUEL DE, «Academia de San Luis», en *Escritos de Don Manuel de Salas y documentos relativos a él y a su familia*, Colección Biblioteca Nacional, Tomo I, Universidad de Chile, Imprenta Cervantes, Santiago de Chile, 1910, p. 567.

...sin la aritmética no habrá comerciantes capaz de hacer cálculo exacto ni una combinación útil... sin el dibujo no pueden hacer las artes el menor progreso; y, finalmente, el trabajo de las minas, tan recomendado, nada adelantaría sin unos elementos que conducen al acierto en la metalurgia, mineralogía y química⁹.

Vemos de esta manera las áreas de trabajo que pretende potenciar Manuel de Salas, desde agricultura y comercio a incluso la extracción de minas, insertando dentro de estas áreas técnicas el dibujo. Esto no deja de ser importante, porque vemos que Manuel de Salas asume las artes bajo un prisma técnico y científico; creemos que apuntando más a un desarrollo de las artesanías¹⁰ que a un avance en las Bellas Artes.

En este documento, se deja ver entonces el objetivo y sentido de tan férrea decisión de Manuel de Salas de fundar la Academia de San Luis, proceso¹¹ que con esta representación recién se inicia y que tendrá que superar una serie de obstáculos en su andar.

Luego de que el rey hubiese dado la aprobación para implementar esta Academia, diversos problemas, sobre todo de índole económica, perturbaron el trabajo de Manuel de Salas. Como señala Domingo Amunátegui Solar, «la dificultad más grave que encontró Salas para la *planteación* de la nueva escuela, fue la de arbitrar recursos con que sostenerla»¹². El rey desde un principio dio la orden de que tanto el Consulado como el Tribunal de Minería debían dar auxilio pecuniario para mantener la Academia de San Luis. Sin embargo, este último fue el enemigo más tenaz que tuvo en sus comienzos la naciente escuela¹³. Superando este tipo de problemas, y recurriendo al teniente General don Gabriel de Avilés, se estableció con fecha 6 de marzo de 1797 un decreto en el cual se ordenaba la apertura la Academia de San Luis, siendo este gobernador del Reino de Chile su protector. Debido a la guerra entre España e Inglaterra, ciertos fondos no fueron recibidos, ante lo cual Manuel de Salas debió aportar con su propio capital, abriendo la Academia sus puertas el 8 de septiembre de 1797 en una modesta casa de la calle San Antonio¹⁴.

⁹ *Idem.*

¹⁰ «La Academia de San Luis... pretendió ser una réplica en Chile de los establecimientos que la Ilustración había logrado crear en España para la difusión de las ciencias útiles y la preparación de individuos para la actividad económica desde la artesanía y la agricultura hasta la práctica de las profesiones de ingenieros y otras basadas en los conocimientos de ciencia matemática, físicas y químicas...» MELLAFE, R. ET AL., *Historia de la Universidad de Chile*, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1992, p. 37.

¹¹ El proceso de fundación y especificación de los diferentes momentos que vive la Academia de San Luis se encuentra plenamente detallado en el citado libro de Domingo Amunátegui Solar, desde su origen hasta su último año de existencia. Sin embargo, en este apartado hemos tomado algunos de los sucesos más relevantes, para intentar mantener los límites de extensión dentro de lo posible.

¹² AMUNÁTEGUI SOLAR, *op. cit.*, p. 11.

¹³ *Ibidem*, p. 16.

¹⁴ PEREIRA SALAS, *Historia...*, *op. cit.*, p. 179. Sin embargo, respecto al inicio de clases, encontramos algunas variaciones, mencionando algunos autores que se habría iniciado el día 18 de septiembre del mismo año, como lo hace, por ejemplo, AMUNÁTEGUI SOLAR, *op. cit.*, p. 18.

Las primeras clases de la Academia de San Luis durante el primer año fueron el latín y dibujo, para luego ser incorporado el estudio de primeras letras. La duda que se genera al mencionar estos datos, es por qué aún no se abría la clase de matemática. Para responder a esta pregunta, atendemos a las palabras de Domingo Amunátegui Solar: «...la razón era muy obvia. No se encontraba profesor para este especie de ramos». Finalmente, esta cátedra, central para el propósito que se había planteado Manuel de Salas, abrió sus puertas el día primero de octubre de 1799, teniendo como profesor a Agustín Marcos Cavallero, ingeniero español, quien tuvo un rol fundamental en la Academia, ya que «el plan de estudios de Cavallero comprendía las secciones cónicas, trigonometría plana, geometría práctica, estática hidráulica, hidrotecnia... siendo la culminación de los estudios la arquitectura civil y el lavado de planos»¹⁵. Vemos, por ende, una plena concordancia entre los planes de estudio de esta cátedra y lo esperado desde un principio por Manuel de Salas: practicidad y aplicación.

Tanto las matemáticas como el dibujo se plantearon como ramos de aplicación diaria, cuyo aprendizaje estaba destinado a producir resultados efectivos y de grandes utilidades¹⁶. La cátedra de dibujo, que es la que mayormente nos interesa por su relación con nuestro tema, se abrió el 18 de septiembre de 1797 y continuó hasta el 19 de diciembre de 1799. Su primer profesor fue Martín Petris, artista romano recién llegado a Chile, siendo su sueldo de cuatrocientos pesos mensuales¹⁷. Petris trabaja en la Academia de San Luis desde la apertura de la clase de dibujo hasta el año 1798, año en que viaja a Lima por ofertas laborales. Luego, se contrató a un segundo profesor de dibujo, Ignacio Fernández Arrabal. Respecto a este último, Pereira Salas destaca que tuvo formación como platero y fue, además, miembro de la Congregación de Artífices de su ciudad natal, Cádiz. Lo destaca como un buen dibujante, y que al comenzar a desempeñar su labor como profesor organizó su tiempo para continuar con sus trabajos técnicos de la Casa de Moneda. Al pasar a ser tallador mayor de la Casa de Moneda, tuvo que dejar su labor docente para «dedicarse a sus absorbentes tareas»¹⁸. Luego de esta renuncia, no se pudo encontrar a ningún profesor apto para realizar la cátedra.

En cuanto a los exámenes públicos que rendían los alumnos de la Academia, podemos afirmar que estos lograron darle un importante prestigio a la institución; sin embargo, los problemas con el Tribunal de Minería siguieron haciéndose presentes. Por ejemplo, el 15 de junio de 1801, Manuel de Salas presentó las cuentas de gastos de la Academia desde su fundación hasta fines del año 1800. El Cabildo y el Consulado no presentaron objeciones, pero el Tribunal se mostró disconforme principalmente con el hecho de que en los planteamientos iniciales de Manuel de Salas solo se hablaba de cursos de aritmética, geometría y

¹⁵ PEREIRA SALAS, *Historia...*, *op. cit.*, p. 182.

¹⁶ AMUNÁTEGUI SOLAR, *op. cit.*, p. 19.

¹⁷ Dato que es igualmente mencionado por Domingo Amunátegui Solar y Eugenio Pereira Salas, concordando también en el monto.

¹⁸ PEREIRA SALAS, *op. cit.*, p. 181.

dibujo. Sin embargo, a la fecha se habían incluido las cátedras de latín y de primeras letras, concluyendo por esto el Tribunal de Minería que no se deberían pagar los sueldos a los profesores respectivos. Ante estos alegatos Manuel de Salas respondería defendiendo su labor. Para dar cuenta de esto, Manuel de Salas en su defensa señala que, «son estas instrucciones auxiliares de la principal: sin escribir correctamente mal se podrán copiar lecciones y sin los idiomas nunca se leerán los originales de Newton, Descartes, Bellidor, Scutter, Henc- kel, Daubenton...»¹⁹. Esto último es algo que Manuel de Salas señala reiteradamente en el documento en cuestión, dando a entender que estas dos materias serían un primer escalón intelectual fundamental para tener éxito en las siguientes materias técnicas y científicas, «el tiempo destinado a esta enseñanza sirve de examen del ingenio y aptitud de los niños, para poder elegir a los mejor dispuestos a entrar en los cursos siguientes... de modo que estas clases serán con propiedad un almácigo para las siguientes»²⁰. Manuel de Salas, en concordancia con su mentalidad ilustrada, menciona además que este tipo de programa de estudios sería el utilizado en otros lugares emblemáticos de enseñanza, especialmente en Madrid, Sevilla, Málaga, Segovia y Gijón: «se ha adoptado un método igual para los mismos fines, persuade de su conveniencia...»²¹.

Esta defensa es de gran importancia, ya que nos demuestra que, pese al afán científico y técnico de Manuel de Salas, implementó de todas maneras materias para formar un profesional amplio, interesando a sus alumnos por áreas tan diversas como el latín y gramática. Estas materias no fueron de menor importancia, sobre todo, si pensamos que estas cátedras fueron abiertas incluso antes que la de matemáticas. Por ende, la preponderancia técnica de esta Academia es cierta, pero no podemos obviar estos elementos humanistas, por decirlo de alguna manera, que para Manuel de Salas de todas maneras fueron elementales para estimular y formar un alumno más preparado.

La historia de la Academia de San Luis llega a su fin en el momento en que se incorpora al Instituto Nacional, el 27 de julio de 1813²². Sin embargo, su importancia debe ser reconocida, ya que como hemos revisado fue la primera institución técnica de Chile que priorizó el desarrollo y progreso nacional. Como menciona Eugenio Pereira Salas, «la influencia de la Academia en sus diez y siete años de vida fue poderosísima, sembró la semilla de la enseñanza científica y sus alumnos pasaron a ser los primeros alarifes y agrimensores con preparación técnica y profesión»²³.

¹⁹ SALAS, *op. cit.*, p. 579.

²⁰ *Idem.*

²¹ *Idem.* Manuel de Salas habría viajado a España en 1777, residiendo en la península por siete años. En España, Salas se transformó en un admirador de la Ilustración, pero más que en el campo político, en su dimensión modernizadora en lo científico y educacional. Por ende, vemos la influencia concreta de la España ilustrada en Manuel de Salas y en su implementación educacional.

²² CRUZ, I., *op. cit.*, p. 99.

²³ PEREIRA SALAS, *Historia..., op. cit.*, p. 183.

Como hemos revisado, la Academia emprendió un cierto tipo de enseñanza que incluía el dibujo; sin embargo, fue una educación del dibujo orientada al oficio, a la técnica. La Academia de San Luis es un antecedente importante para la Academia de Pintura, debido a que potencia la educación del dibujo, pero con un prisma distinto al que luego esta tendrá. La Academia de Pintura enfoca el dibujo ya no bajo una perspectiva técnica, sino bajo la de las Bellas Artes, formando artistas y no técnicos. Pero el primer paso ya se ha dado.

2. Un gusto previo e influjo extranjero

Con anterioridad al arte académico en nuestro país, podemos reconocer la notable y valiosa existencia del arte virreinal que se desarrolla durante la Colonia en Chile y en todo el conjunto de los países latinoamericanos. El arte virreinal es también definido como Barroco Hispanoamericano, ya que es este el estilo que llega por la conquista española al Nuevo Mundo, pero en estas tierras es adaptado a las necesidades de la población local, generando así un arte completamente nuevo, donde lo occidental y lo indígena se conjugan. Podríamos hablar de un sincretismo entre ambas culturas, o si se quiere más apropiadamente, de un proceso de aculturación²⁴. Proceso en el que en una primera instancia domina lo hispano, para que luego surgiese lo local e indígena: «los españoles establecen escuelas de artes y oficios, en las que enseñaban a los indígenas y mestizos el oficio de la pintura y escultura. Los nuevos cultores combinan el arte barroco europeo con las influencias indígenas, de tal modo que surge un estilo único basado en el sincretismo cultural»²⁵.

Se genera entonces un arte en el que se aúnan dos tipos de tradiciones, dando paso a un nuevo tipo de creaciones: «el encuentro de dos mundos, al acercar a millones de seres humanos que a través de milenios habían vivido en aislamiento recíproco, desencadenó una gama enorme de intercambios y nuevas formas de creación cultural»²⁶. Esto debido en primer lugar a las motivaciones evangelizadoras de los conquistadores españoles, marco en el cual la imagen es una herramienta vital para hacer conocer el mensaje y doctrina de la religión católica. El Barroco, arte surgido durante el siglo XVII en Europa, a partir de la Contrarreforma y Absolutismo se muestra llamado a crear medios de expresión, utilizando el arte como un medio pedagógico de catequesis. «El Barroco es el arte de la persuasión, todos los medios son dispuestos con el objeto de cautivar al espectador... se trata de un arte pedagógico»²⁷.

²⁴ CRUZ, I., *Arte y Sociedad en Chile, 1550-1650*, Universidad Católica de Valparaíso, Santiago de Chile, 1986, p. 20.

²⁵ CATÁLOGO CORPORACIÓN CULTURAL DE LAS CONDES (Dir.), *La Virgen de Dolores en el arte ecuatoriano. Joyas del Barroco quiteño*, Colección Banco Central del Ecuador, Santiago de Chile, 2008, p. 3.

²⁶ LEÓN-PORTILLA, M., «Iberoamérica Mestiza, Un proceso de resonancias universales», en MINGUEZ, V. (Dir.), *Iberoamérica mestiza. Encuentro de pueblos y culturas*, SEACEX y Fundación Santillana, Madrid, 2003 (pp. 19-28), p. 24.

²⁷ GUZMÁN, F., «El Barroco en América y el Valle Central de Chile. El caso de los retablos», *Intus-Legere*, N° 7, Vol. 1, 2004 (pp. 151-166), p. 152.

La arquitectura y el arte pasan a ser herramientas esenciales de influencia, sin embargo, como ya hemos bosquejado, este arte en Hispanoamérica adquiere características particulares, respondiendo a las necesidades culturales de una sociedad que no compartía todos los problemas de los habitantes del Viejo Continente²⁸. Esta utilización de la imagen se hace vital para España, ya que se hace más sencilla la recepción del mensaje que pretende entregar al indígena, superando las barreras del idioma: «España... usó la imagen como principal medio de difusión y de fácil comprensión para el indígena, superando con ello los problemas del idioma y de comprensión de la ortodoxia católica»²⁹. Pero no solo llegan las obras, sino que también los mismos maestros, artesanos y pintores; ante lo cual se debe destacar que no fueron los artistas de primeras filas los que vinieron al Nuevo Mundo, sino aquellos que buscaban nuevas oportunidades y dinero. En definitiva, lo que trasplanta España al Nuevo Mundo es la base del sistema de enseñanza artística.

Es durante la segunda mitad del siglo XVII y hasta mediados del próximo siglo que se da paso a una fecunda etapa del arte colonial; luego de que se ha afianzado ampliamente la Conquista se comienza a gestar una nueva cultura. Es en este momento cuando la creación plástica pasa a manos de criollos, mestizos e indígenas, debido a que los españoles se percatan de la necesidad de contar con la ayuda de la población local: «el español se da cuenta de que necesita recurrir al indio, al mestizo, para continuar con más brío la gigantesca empresa de construcción material y espiritual que le aguarda».

El arte virreinal encuentra de esta manera su identidad propia y original en manos de los indígenas, quienes fusionan lo que han asimilado del trabajo artístico español con sus tradiciones. La pintura colonial se forja en algunos centros pictóricos que abastecen al resto de Hispanoamérica, los cuales se localizan desde el Virreinato de Nueva España por el norte hasta la Audiencia de Charcas. Se da paso a un mercado que interrelaciona a las diferentes capitanías del Virreinato, para abastecerse de imágenes religiosas devocionales que permitan cultivar la fe. Es un momento activo y dinámico para el arte colonial, «la demanda de trabajos es tan grande que en todas las ciudades y pueblos de la América Hispana surgen grandes talleres de pintura, que poco a poco van industrializando la producción»³⁰. La pintura colonial, masiva, anónima y artesanal, no es valorizada en su momento por el talento artístico de quienes hubiesen participado en su creación, sino que fundamental es su efectividad en cuanto al adoctrinamiento por medio de la imagen.

Se forja por medio de este proceso no solo la identidad cultural y artística de Hispanoamérica, sino que también comienzan a definirse ciertas peculiaridades populares. Ejemplo de lo anterior es la producción pictórica de Cuzco, principal centro artístico del Virreinato

²⁸ *Ibidem*, p. 153.

²⁹ ESTRÁBIDIS, R., *El grabado en Lima virreinal: documento histórico y artístico (siglos XVI al XIX)*, Universidad Mayor de San Marcos, Lima, 1947, p. 38.

³⁰ *Ibidem*, p. 30.

del Perú, donde el dibujo es ingenuo, estereotipado, con rostros hieráticos y amplia utilización del sobredorado.

Ahora la pregunta que cabe hacernos es cómo participa Chile de esta producción artística colonial que se está desarrollando en diversos centros de la región hispanoamericana. Tal como menciona Isabel Cruz, Chile se hace partícipe de esta dinámica actividad artística por medio de la importación de pinturas y esculturas de los centros más importantes. Mientras las pinturas son principalmente traídas desde Cuzco, las esculturas son importadas desde Quito. De todas formas, pese a ser estos los centros más activos para nuestra importación, no podemos dejar de mencionar otros centros como Potosí y Chuquisaca. «Los documentos chilenos desde fines del XVII y durante todo el XVIII atestiguan la importación casi masiva de obras desde el Virreinato del Norte...»³¹. A partir de esto nos damos cuenta de que existió un gusto importante por el arte virreinal en nuestro país, el cual debió ser satisfecho por medio de esta masiva importación.

La escuela cuzqueña, luego de consolidarse hacia 1650, abastece el mercado chileno desde fines del siglo XVII y durante todo el XVIII. La mayoría de las obras de esta escuela que llegaron a Chile eran anónimas. Uno de los principales ejemplos de esta importación es la serie de cincuenta y cuatro lienzos de la vida de san Francisco, perteneciente al Convento de la Alameda. Según como plantea Isabel Cruz, «los cuadros de esta serie son una verdadera síntesis creadora de las diferentes fuentes e influencias que nutren la pintura colonial»³², ya que se reconocen en ella las influencias indígena, española, flamenca e italiana.

Aunque de manera no tan preponderante como la pintura cuzqueña, a Chile también se importan obras altoperuanas desde el siglo XVIII, especialmente desde Potosí, que será el centro pictórico más importante de la Audiencia de Charcas. Desde Quito llegan pinturas; sin embargo, esto tiende a darse hacia los últimos años de la Colonia y principios de la República, cuando ha decaído el envío desde Cuzco.

La escultura virreinal, al igual que la pintura, en nuestro país fue en su mayoría importada desde importantes centros artísticos. De la misma manera como sucedió con la pintura, «a partir de las primeras imágenes milagrosas traídas de España, prontamente copiadas en Hispanoamérica e incluso en Chile, surge y se propaga en el Nuevo Mundo el arte de la talla de madera que paulatinamente va adquiriendo en el curso del siglo XVIII, un carácter popular»³³. Las tres escuelas escultóricas más importantes, que se comienzan a diferenciar luego de que el influjo español ha decaído, son la limeña, altoperuana y quiteña. Sin duda, esta última será la de mayor trascendencia para Chile, ya que será el principal centro que dará abasto a nuestra demanda de esculturas³⁴. El trabajo en general de este centro artístico

³¹ CRUZ, I., *Arte y Sociedad...*, op.cit., p. 30.

³² *Ibidem*, p. 32.

³³ *Ibidem*, p. 67.

³⁴ Quito, como centro artístico, no solo abasteció la demanda de tallas de Chile, sino que también de pinturas. La importancia del arte quiteño en Chile, de manera más amplia, puede ser estudiado a partir del artículo de GUZMÁN, F.; DEL VALLE, F., y CORTÉS, G., «El arte quiteño en Chile», en *Anuario de la Universidad Internacional SEK*, N° 5, Santiago de Chile, 1999 (pp. 99-109).

fue demandado por casi toda América, presentando una intensa actividad artística durante todo el periodo virreinal. Este intenso trabajo realizado por Quito lo notamos en que «en 1779 y 1787 se registró la exportación de 264 cajones de esculturas y pinturas quiteñas con destino España vía Guayaquil»³⁵. Tal como plantea Alexandra Kennedy, la exportación del arte quiteño se basó en circuitos comerciales preexistentes, y tendiendo en el caso de las esculturas a dos tipos de modalidades, en bulto o por partes, para ser ensambladas en el lugar de destino³⁶. Debido a la alta demanda se hicieron cambios en los métodos de producción (uso de madera de balsa, uso de tela encolada, eliminación de estofado de oro por la base de la plata o chinesco, sobrepintado de mantos), para facilitar el transporte tanto marítimo como terrestre de las tallas y reducir su tiempo de elaboración³⁷.

Las tallas importadas principalmente fueron con temas de calvarios, nacimientos, crucifijos, niños, ángeles romanos, santos y vírgenes. Esta demanda logró mantenerse constante en el tiempo, ya que se inicia en el último tercio del siglo XVII para llegar a concluir alrededor de 1860-1870. Sin embargo, esta amplia extensión del gusto por el arte quiteño en nuestro país se explica por la llegada de artistas itinerantes durante las dos primeras décadas del siglo XIX, quienes vinieron en busca de mercado y de nuevos espacios educativos que su país no ofrecía³⁸. Esta significativa emigración de artistas quiteños llega a instalar talleres y tiendas en puntos estratégicos de Santiago, formando «una cadena de locales en la capital, Concepción y Valparaíso»³⁹.

Alrededor de 1870 el comercio de obras quiteñas, así como la llegada de los artistas itinerantes, concluía, siendo ahora Valparaíso y Santiago los nuevos centros principales de arte pero bajo una nueva visión: «el péndulo oscilaba en sentido contrario, el imperio quiteño de arte había concluido y Chile se convertía en el centro más importante de formación del nuevo arte académico»⁴⁰. Pese a que el arte quiteño comienza a ser desaprobado por el público y prensa, de todas maneras su demanda logra mantenerse hasta muy entrado el siglo XIX, por ende, «la proliferación de nuevas formas arquitectónicas, de corte clasicista, convive hasta bien entrado el siglo XIX, con el aprecio por la imaginaria quiteña»⁴¹.

Así nos damos cuenta de lo dinámica que fue la producción artística durante la Colonia, no solo en nuestro país sino que en Hispanoamérica. En el caso de Chile, la mayoría de la demanda por obras de arte fue suplida por otros centros extranjeros de producción, como Cuzco y Quito. El arte virreinal generó una amplia red de producción y comercio, lo que

³⁵ KENNEDY, A., «Circuitos artísticos interregionales de Quito a Chile. Siglos XVIII y XIX», *Revista Historia*, Instituto de Historia. Pontificia Universidad Católica de Chile, Vol. 31, Santiago de Chile, 1998 (pp. 87-111), p. 90.

³⁶ *Ibidem*, p. 94.

³⁷ Catálogo CORPORACIÓN CULTURAL DE LAS CONDES (Dir.), *La Virgen...*, *op. cit.*, p. 8.

³⁸ KENNEDY, *op. cit.*, p. 108.

³⁹ *Ibidem*, p. 106.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 111.

⁴¹ CATÁLOGO CORPORACIÓN CULTURAL DE LAS CONDES (Dir.), *La Virgen...*, *op. cit.*, p. 9.

nos demuestra lo activo e importante que fue este tipo de arte barroco hispanoamericano, moviendo no solo obras entre distintos centros, sino que también artistas que emigran hacia otras localidades en busca de nuevos horizontes para su trabajo. En Chile el gusto por este tipo de arte se mantiene hacia mediados del siglo XIX e incluso un poco más, lo que nos lleva a afirmar que el arte académico convivió durante algunas décadas con este gusto. Por ende, el arte académico en Chile no se inicia a partir de un vacío artístico nacional, sino con una importante tradición del arte virreinal que había tenido una fructífera y dinámica continuidad. Es solo «a partir de la segunda mitad del siglo (XIX), que se comienza a gestar en nuestro país un movimiento crítico acerca de la pintura quiteña liderada por una nueva generación de intelectuales, como Miguel de Amunátegui y Pedro Lira, quienes consideran a los artistas ecuatorianos poco hábiles y a sus obras llenas de defectos y faltas de belleza»⁴².

3. La fundación de la Academia de Pintura en Chile y sus problemáticas

El Barroco tardío en Chile, como ya hemos revisado, logró extenderse hasta bien entrado el siglo XIX, conviviendo por algunas décadas con las nuevas influencias y gustos europeos que comenzaban a llegar a nuestro país. La cultura chilena, en los albores de la República, comienza a buscar nuevos derroteros, de manera de poder formar los pilares de su propia identidad. Es en esta búsqueda y construcción que se lleva a cabo durante la primera mitad del siglo XIX que el arte virreinal pierde su protagonismo para ser suplantado por un arte laico, patriótico, de belleza clásica y equilibrio compositivo.

Este giro en el gusto artístico nacional queda claro al revisar el artículo «Apuntes sobre lo que han sido las Bellas Artes en Chile», escrito por Miguel Luis Amunátegui en 1849. Por medio de este texto nos damos cuenta del asentamiento que ha tenido este nuevo gusto europeizante en la sociedad chilena y los calificativos que se usan para referirse al arte colonial. Para Amunátegui las artes hasta dicho momento, es decir, con anterioridad a la fundación de la Academia de Pintura, estaban olvidadas o no se conocían, esperando que a partir de dicha fundación «esto mudara de aspecto». Reconoce ampliamente la labor de los padres bávaros jesuitas, por ejemplo, del padre Carlos, de los condes de Flainhausen, quien «disfrazó de Jesuitas a los artistas que consigo trajo de Alemania, de Italia i Portugal. Bajo su dirección se construyó aquí en Santiago, sin que ninguna pieza se trajese de Europa, el reloj que antes adornaba la torre de la Compañía...»⁴³. Los artistas jesuitas, de esta manera, afirma Amunátegui, promovieron progresos importantes en Chile, ya que de su escuela salen dos distinguidos escultores, como Ambrosio Santelices e Ignacio Varela.

⁴² GUZMÁN, DEL VALLE Y CORTÉS, *op. cit.*, p. 105.

⁴³ AMUNÁTEGUI, M. L., «Apuntes sobre lo que han sido las Bellas Artes en Chile», en *Revista de Santiago*, Imprenta chilena, N° 21, Tomo III, Santiago de Chile, abril de 1849 (pp. 37-47), p. 39.

Además de este reconocimiento por la labor de los jesuitas bávaros en nuestro país, que ciertamente fueron un valioso aporte, ante todo lo que se propone Amunátegui es hacer notar que se está dando una reacción de buen gusto, resaltando el hecho de que muchas de las obras y muebles que se están empezando a comprar no han sido todas traídas de Europa, sino que muchas «son el producto del ingenio i del trabajo de Chilenos»⁴⁴. Y es por esto que destaca la labor de los jesuitas en nuestro país, ya que formaron a algunos artistas chilenos que pueden ser reconocidos por su notable labor. Sin embargo, al analizar el barroco hispanoamericano y, sobre todo, la producción quiteña, nos damos cuenta del desprecio con que se comienza a ver dicho arte. Menciona así Amunátegui que «había en el nuevo mundo poca inteligencia del arte i un país en el cual pintaban hasta las mujeres i los niños. Tal ha sido, i es, la facilidad i la disposición injénita de los naturales de Quito para la pintura, que borronean un cuadro casi sin aprender a manejar el pincel; mas no teniendo reglas que los guíen, no hacen más que mamarrachos, pero mamarrachos de resaltantes colores...»⁴⁵. Se cree que la falta de capacidad de quiteños proviene de la falta de una reglamentación, lo que no deja de ser interesante, ya que finalmente ese será el principal sistema que impondrá la Academia de Pintura. Para Amunátegui, por ende, la belleza podría ser producto de las reglas de la creación artística. Estos «mamarrachos», como él los llama, debido a sus fuertes y vivos colores lograron cautivar a la ignorante población, cubriendo finalmente estas obras las paredes de iglesias, conventos y salones. Desvaloriza también esta producción desde su técnica, afirmando que no saben combinar la luz y sombra y que no conocen la perspectiva, ya que «los individuos que colocan en sus lienzos parece que estuvieran tendidos i no de pie...»⁴⁶. Son este tipo de obras, estas figuras que no son humanas sino monstruos, las que han invadido América, extendiendo el mal gusto e impidiendo el pedido de obras a Europa.

Nos damos cuenta claramente, gracias a las tajantes palabras de Miguel Luis Amunátegui, de que el arte quiteño, como expresión tardía del barroco hispanoamericano en nuestro país, comienza a ser considerado un arte de *pacotilla*, que ha enfermado a la sociedad chilena en su gusto por el arte, ya que le ha impedido mirar hacia nuevos destinos como Europa, donde el verdadero arte se ha estado produciendo.

Es bajo estas nuevas apreciaciones artísticas y culturales que el Estado decide ser el patrocinador indiscutido de políticas educativas que permitan a la nueva República adquirir nuevos conocimientos prácticos y útiles para fomentar el progreso nacional. Tengamos presente que la influencia de Ilustración en materia educacional ha permeado en nuestro país, siendo los primeros centros educativos nacionales fruto de aquella asimilación. En el caso de la Academia de Pintura, no podríamos decir que existe una excepción, ya que es el Estado quien se preocupa de dar forma a esta institución: «cuando hablamos de la Academia

⁴⁴ *Ibidem*, p. 38.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 44.

⁴⁶ *Idem*.

de Pintura en Chile nos estamos refiriendo a la institución de enseñanza enmarcada en el deseo de educar en las más diversas áreas a la naciente República durante el gobierno del presidente Manuel Bulnes»⁴⁷.

La aplicación en Chile del concepto europeo de academia se debe ante todo a la motivación del Estado: avalando un específico estilo de arte, satisfaciendo un nuevo gusto de la sociedad chilena de mediados del siglo XIX y queriendo instalar en el imaginario colectivo la idea de nación independiente, «las autoridades chilenas impulsaron el desarrollo artístico con el fin de construir una imagería con los hechos históricos que construyeron la independencia del país... esta fuerte raíz histórica-patriótica-ilustrativa, se basa en el modelo de producción artística, de la Francia realista del siglo XVIII, modelo academicista de la Real Academia de Arte...»⁴⁸.

Tal como menciona Pedro Zamorano, la enseñanza del arte en este periodo tuvo un carácter fundacional: en un país que recién comenzaba su vida republicana estaba todo por hacer⁴⁹. El Estado, ante el paréntesis creativo y artístico que había significado la Independencia⁵⁰, debió asumir este rol organizador que, como ya vimos en relación a Europa, era algo propio de la fundación de este tipo de academias. Esta injerencia del Estado no solo contribuyó a sistematizar de manera concreta los estudios artísticos en nuestro país, sino también para fomentar este gusto que hemos mencionado:

*la enseñanza del arte... estuvo regenciada desde sus orígenes y hasta las primeras décadas del siglo pasado por el Estado. El acento tradicionalista, que tuvo en sus orígenes la actividad, dice relación con una mirada oficial de las autoridades de entonces, por cierto, más cercanas de las normas clásicas que de cualquier intento de innovación estética*⁵¹.

De esta manera la tradición y gusto neoclásico queda avalado por el Estado y establecido por medio de los encargos, salones y orientación pedagógica de la Academia.

El Estado se preocupa de previas tentativas para formar la Academia de Pintura; sin embargo, no se tiene éxito. Tanto Isabel Cruz como Eugenio Pereira Salas mencionan los

⁴⁷ CORPORACIÓN CULTURAL DE LAS CONDES (Dir.), *La Academia de Pintura. Belleza clásica del siglo XIX*, Corporación Cultural de las Condes, Santiago de Chile, 2000, p. 10.

⁴⁸ ALEGRÍA, J., «Cicarelli y la construcción del discurso artístico chileno», en *Arte Americano. Contextos y formas de ver*, Terceras Jornadas de Historia del Arte, Ril, Santiago de Chile, 2006 (pp. 167-176), p. 168.

⁴⁹ ZAMORANO, P., «El rol del Estado en el desarrollo del arte en Chile. Desde la fundación de la Academia de Pintura hasta 1928», en *Heterogénesis. Revista de Artes Visuales*, N° 31, abril 2001, p. 1.

⁵⁰ Pese a que reconocemos la notable injerencia y gusto nacional por el arte virreinal, de todas maneras, como ya mencionamos, la mayor parte de estas obras provinieron desde centros de producción extranjeros. Este paréntesis al que nos referimos es al hecho de que en nuestro propio país no se esté produciendo arte, y no a un paréntesis en el gusto artístico. Como vimos, este siguió existiendo, pero siendo satisfecho por artistas extranjeros.

⁵¹ ZAMORANO, *op. cit.*, p. 1.

intentos fallidos de iniciar una Academia teniendo como director a Monvoisin y también a Antonio Gana⁵². Respecto a este último, Miguel Luis Amunátegui afirma que su

*cadáver fue arrojado al mar el 20 de mayo de 1846, desde el borde del buque que lo restituía a su patria, después de haber estudiado en París el dibujo i la pintura... el Gobierno, sabedor de su distinguida capacidad, le envió a perfeccionarse a Europa, destinándole que con los conocimientos que allí iba a adquirir sirviese de guía a sus compatriotas*⁵³.

Antonio Gana habría muerto a sus veintitrés años de edad: durante su estancia en París para aprender los oficios del arte para traerlos a nuestro país, habría enfermado debido a una infección por la mala calidad de vida que llevaba. De todas formas, con esta mención que hace Amunátegui, nos damos cuenta de la férrea iniciativa del Estado por formar una Academia de Pintura, enviando a este artista a estudiar a París, iniciativa que se inicia desde varios años antes de la fundación de la Academia. Ya desde 1846, entonces, hay una certeza de que se quiere formar una institución de esta índole.

Ante este vacío de opciones para dar con un director de la Academia, el Estado comienza a gestionar la contratación del italiano Alessandro Cicarelli. Este último es contratado por el Estado chileno mientras se encuentra en Río de Janeiro; ahí residía, al estar contratado por el Estado de Brasil para hacerle clases a la esposa de Pedro II. Gracias a las gestiones oficiales y la pronta reacción del presidente Bulnes y su ministro Manuel Camilo Vial, se logra firmar las bases de un contrato el 18 de junio de 1848. En este documento se le obligaba a instalar una Academia y a facilitar para la enseñanza su colección de diseños y modelos clásicos. Además se destaca el hecho de que se le obliga a trabajar anualmente dos cuadros representando altos personajes de la República⁵⁴. Esto nos demuestra nuevamente el afán político, validando el Estado no solo principios estéticos y un gusto determinado, sino que representando y avalando la propia existencia de la República. En este sentido, no estamos plenamente de acuerdo con la afirmación de los autores Ivelic y Galaz, quienes mencionan: «este es el modelo que se trasplanta a Chile (refiriéndose al modelo de las Academias europeas), pero entendiendo bien que se han perdido ahora aquellas connotaciones políticas que influyeron en la fundación de la Real Academia francesa. Lo que sí se hereda es la enseñanza escolar rigurosa, los estímulos y la organización»⁵⁵. Consideramos, como ya lo hemos planteado, que en Chile la Academia respondió a ciertos anhelos políticos; claramente no del mismo sentido que los franceses, pero de todas formas estos existieron.

⁵² PEREIRA SALAS, *Estudios...*, op. cit., p. 63.

⁵³ AMUNÁTEGUI, op. cit., p. 46.

⁵⁴ PEREIRA SALAS, *Estudios...*, op. cit., p. 64.

⁵⁵ GALAZ E IVELIC, op. cit., p. 73.

Fue el Estado quien tomó la iniciativa de la formación de una Academia oficial de arte, estipulando y demarcando un cierto estilo, no solo para fomentar lo estético sino que también para representarse a sí mismo.

Ya contando con los servicios de Alessandro Cicarelli, quien llega a Chile en octubre de 1848, el gobierno comienza a gestionar las acciones legales e institucionales necesarias para instalar la Academia de Pintura en Chile. Así, el 4 de enero de 1849 se presenta el decreto de gobierno que establece el reglamento y funcionamiento de la Academia⁵⁶. Luego, el 7 de marzo se dará paso a la inauguración oficial de la Academia, durante la cual su primer director, Alessandro Cicarelli, pronunciará su tan reconocido discurso *Origen y progreso de las Bellas Artes*. Este primer director de la Academia impondrá su estricto sello en las primeras generaciones de alumnos, haciendo vivos y palpables los paradigmas europeos en nuestro país. Cicarelli trabaja guiándose por paradigmas clasicistas: «una férrea disciplina y un modelo pictórico basado en los ideales Davinianos, y el concepto de belleza clásica»⁵⁷. Estos serán los principales ideales que se desprenderán de su discurso, el cual se inicia tratando de manera progresiva el origen y desarrollo de las Bellas Artes, demostrando un amplio dominio histórico y estético de la Antigüedad. Luego de desarrollar algunos puntos de la arquitectura y escultura, se refiere a los métodos de enseñanza e importancia de la pintura entre los antiguos, lo que refleja también los mecanismos que serán utilizados en nuestro país en la Academia:

el dibujo era enseñado entre los griegos mediante algunas reglas fundadas en la razón i en las proporciones geométricas... tenían además sus arquetipos que llamaban cánones, de los cuales no les era lícito separarse. Eran cánones o modelos para la formación de sus dioses i de sus héroes...⁵⁸.

Vemos, de esta manera, cómo el primer director de la Academia resalta el formato rígido y completamente estipulado de las artes antiguas, una total uniformidad de reglas, y, como él mismo menciona, «esta gramática del arte tan fija»⁵⁹.

El artista napolitano, menciona los principios más importantes que aplicará en la Academia en cuanto a la educación. Emblemática es su afirmación de que el «colorido debe estar subordinado al dibujo»⁶⁰, debido a que considera que el dibujo está en plena relación con el pensamiento, mientras que el color lo está con el sentimiento. Si no se lleva a cabo

⁵⁶ Decretos del Gobierno, *Reglamento de la Academia de Pintura, Anales de la Universidad de Chile*, correspondientes al año 1849, primera sección.

⁵⁷ ALEGRÍA, *op. cit.*, p. 169.

⁵⁸ CICARELLI, A., «Origen y progreso de las Bellas Arte», Discurso pronunciado en la apertura de la Academia de pintura, 7 de marzo de 1849, *Anales de la Universidad de Chile*, Tomo VI, p. 3, (versión digital impresa: <http://www.mac.uchile.cl/catalogos/anales/cicarelli.html>).

⁵⁹ *Ibidem*, p. 3.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 7.

esta subordinación, la sensación estaría por sobre la inteligencia del pensamiento, tomando el arte un carácter vago e incierto, perdiendo toda su ciencia. Además de señalar esta inferioridad del color, se refiere al sentido histórico y religioso de la pintura, adquiriendo esta disciplina la misión de fecundar la semilla del virtuosismo y patriotismo al ilustrar las hazañas de los valientes. De esta manera, quedan claros cuáles son los temas principales que deben ser representados en la pintura bajo la mirada de Cicarelli:

*las bellas artes eternizan a los hombres por medio de sus obras i transmiten a la posteridad el nombre, la acción, la virtud de aquellos que se hicieron dignos, como un anticipado galardón por los grandes beneficios que ejercieron en la tierra*⁶¹.

Al revisar el Reglamento de la Academia de Pintura, obtenemos datos aún más específicos respecto a los métodos de educación y aplicación de los principios mencionados por Cicarelli, entendiendo cómo estos se llevaron a la práctica. El curso principal de la Academia contaría con una clase de dibujo elemental de estampa, dividida en tres secciones: principios y cabezas, extremidades y la figura entera. La segunda clase se basaría en la imitación de relieve y estatuas, siguiendo las mismas divisiones de la primera clase. La tercera clase completaría el curso de dibujo para la composición histórica, por medio de la imitación del modelo natural. Aprobados estos tres cursos, el alumno podía comenzar un curso de composición.

Además de estos requisitos para pasar de curso, hay otros exigidos al alumno que desea entrar; entre ellos, tener entre once y veintidós años, lo que debía ser acreditado por el Ministerio de Instrucción Pública. Al ser aceptado no podrían faltar tres días en una semana sin razón, poniendo incluso en juego, en caso de que faltase un mes, el «derecho al concurso de Roma que establecerá el Gobierno»⁶². Estos premios serían celebrados por la Academia cada seis meses, ganando quien dibuje mejor un objeto señalado por el Director, con premios específicos para cada clase. Con esto notamos que se sigue, además de la estructuración de los cursos, el sistema de premios europeos en la Academia de Pintura en Chile; mandando a los alumnos más aventajados a estudiar a Roma, centro de donde proviene una de las principales tradiciones académicas que llega a Chile.

Además de estos dos elementos, la organización de los cursos y los premios, también la elección de los temas y técnicas del dibujo sigue la tradición europea que hemos revisado. Se obliga a los estudiantes a tomar cursos fuera de la Academia de gramática castellana, geometría e historia, siendo reconocido esto como un «importante requisito»⁶³. Se señala que, para que el alumno pase a la clase de modelo, «deberá reconocer la mitología, o al menos

⁶¹ *Idem*.

⁶² Decretos del Gobierno, *Reglamento...*, *op. cit.*, p. 5.

⁶³ *Ibidem*, p. 6.

los nombres i atributos de las divinidades griegas i de las estatuas que acaba de estudiar»⁶⁴ y, para acceder al curso de composición histórica, «deberá haber seguido un curso completo de literatura... i otro de filosofía... deberá también conocer los cinco órdenes de arquitectura i el dibujo de paisaje, para poder formar los fondos de los cuadros»⁶⁵.

Con esta revisión del Reglamento de la Academia de Pintura, nos percatamos, en primer lugar, de la alta exigencia que se impone a los alumnos: horarios ajustados, cursos fuera y dentro de la Academia, y la presión de cumplir si es que se quiere optar a concursar por el premio de Roma. Sin embargo, el elemento esencial que debemos destacar es la total aplicación del modelo europeo, tanto italiano como francés, en la Academia de Pintura: «esta Academia fue una copia del modelo institucional francés y por lo tanto, todos los elementos conceptuales en relación a los principios básicos que orientaban la formación de los alumnos franceses, fueron traspasados a los futuros alumnos chilenos»⁶⁶. Se prioriza ante todo el dibujo y la elección de correctos temas históricos, haciendo que los alumnos estudien historia y filosofía para fomentar una formación cultural general. Como señala Carlos Navarrete, en concordancia con lo que ya hemos señalado, dos serán los principios que subyacen en la enseñanza académica del siglo XIX en Chile: «tradición y ornamento», en primer lugar, y luego, «escenificación del modelo»⁶⁷. El primer concepto, apunta al hecho de que se realizaba una descripción meticulosa de los elementos que componen el modelo, centrando el estudio en las diversas texturas y materialidades de las que están compuestos. La escenificación del modelo, por su parte, implicó un total y especial apego al modelo, como si se tratase de una metáfora expresiva para indagar en los límites de la representación, trabajando de manera meticulosa y racional los elementos que eran pintados. Estos dos conceptos se conjugan además con lo que ya hemos mencionado, en cuanto se tiene un delicado cuidado por el dibujo y equilibrio compositivo. Estos dos conceptos serán una constante para varias generaciones de artistas chilenos debido a la trascendencia de la enseñanza académica.

La fundación y pronta inauguración de la Academia de Pintura dio paso a una serie de procesos que ayudarían a establecer de manera aún más institucional las Bellas Artes en nuestro país. Por ende, la formación de esta Academia no fue un hecho aislado, sino que estuvo rodeado de otro tipo de tentativas que apuntaban a similares objetivos. Esto lo podemos notar en el hecho de que en 1849 se organiza la clase de arquitectura, teniendo como profesor al francés Brunet Baines; luego en 1854 se crea la clase de ornamentación y escultura por Augusto Francois; para que después estos dos cursos en 1858 se unan dando origen a

⁶⁴ *Idem.*

⁶⁵ *Idem.*

⁶⁶ CORPORACIÓN CULTURAL DE LAS CONDES (Dir.), *La Academia...*, *op. cit.*, p. 10.

⁶⁷ *Ibidem*, pp. 17-20.

la sección de Bellas Artes⁶⁸. Al referirnos a la generación de un proceso más amplio que se inicia a partir de la fundación de la Academia, es que Juan Alegría acierta al afirmar que

*en un marco general, la fundación de la Academia forma parte de un proyecto mayor; que termina con la creación del Museo de Bellas Artes... de este modo, se conforman en nuestro país las principales instituciones modernas que legitiman la producción artística: la academia, el museo, los salones...*⁶⁹

Pese a esta importancia inicial que podemos adjudicar a la Academia de Pintura en cuanto a la creación de una tradición artística nacional, debemos mencionar que la instalación de dicha institución no estuvo exenta de problemas. Consideramos que el de mayor importancia fue su financiamiento; esto lo podemos notar en el constante cambio de edificios que se tuvo que realizar. Como menciona Carlos Navarrete, «con el paso de los años, la sede de la Academia se trasladó por distintos lugares de la ciudad de Santiago, siendo los más recordados el Partenón en la Quinta Normal y la edificación en el Parque Forestal junto al Museo Nacional de Bellas Artes...»⁷⁰. En este sentido, podríamos afirmar que se trajo a Chile un modelo europeo, intentando aplicarlo de manera exacta; sin embargo, en el proceso de instalación de este paradigma surgieron diversas paradojas, como los escasos recursos de infraestructura. Esto queda claro al revisar lo escrito en el diario *El Picaflor* del año 1849:

*el jueves pasado nos dejamos arrastrar a aquella espantosa barraca que hace a la vez oficinas de Academia de Pintura, de Teatro, de Circo i Cámara de Diputados. Es sucia, negra, ahumada; allí se tienen los pies en la humedad, el techo a dos pulgadas del cerebro: el humo de los quinquenes, i las corrientes de aire hacen que se tenga calor i frío al mismo tiempo*⁷¹.

Con estas palabras, además de percibir los problemas de la importación de un concepto ajeno a nuestro país, notamos la realidad de los inicios de este proyecto, cuya situación económica es precaria pese a haber sido concebido bajo el alero del Estado. Esta precariedad

⁶⁸ Estos datos se pueden verificar en RODRÍGUEZ MENDOZA, E., «Discurso de la Ceremonia de Inauguración del Museo de Bellas Artes», *Anales de la Universidad de Chile*, Tomo CXXIX, 1911, Semestre 2º (pp. 1305-1312). En este texto se hace una revisión de las políticas gubernamentales en relación a la educación artística y su fomento; por ende, se inicia haciendo alusión a las políticas del presidente Bulnes y la formación de la Academia, mencionando las clases que luego se formarán y a las que en este momento hacemos referencia. En cuanto a las acciones de 1858 se menciona que «estas tres clases, pintura, arquitectura y ornamentación, se enseñaban separadamente i solo empezaron a funcionar, formando un conjunto escolar, en 1858, año en el cual el Supremo Gobierno decretó el establecimiento de una Sección de Artes, anexa al Instituto Nacional de Bellas arquitectura i escultura. I que se subdividían en pintura i dibujo natural. El decreto de 1858 era un nuevo progreso que contribuía a la formación de los estudios artísticos. Diseñaba en una Palabra, claramente los fines de la Primitiva Academia...».

⁶⁹ ALEGRÍA, *op. cit.*, p. 169.

⁷⁰ CORPORACIÓN CULTURAL DE LAS CONDES (Dir.), *La Academia...*, *op. cit.*, p. 12.

⁷¹ Fuente en *ibidem*, p. 10.

determina la calidad de los profesores y directores que son contratados, sabiendo que no se podrá contar con los mejores artistas europeos: «...venir a un país lejano, pequeño y con un estado pobre en materia económica, no será estímulo para ningún artista de primera línea en Europa, sino más bien para creadores de segunda categoría deseosos de la aventura que estos parajes de América del Sur le deparen...»⁷².

Sin embargo, los primeros directores de la Academia, como ya es sabido, establecerán los primeros lineamientos con que contará el arte chileno a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Con Alessandro Cicarelli, que será director de la Academia hasta el año 1869, se reconoce que la tradición académica y neoclásica se trabaja de manera clara y estricta, debido a la inflexibilidad de este primer director. Su objetivo principal era formar pintores de cuadros históricos y religiosos, de gran tamaño; para lo que se requería un dibujo preciso, factura lisa y bastante pulida⁷³. Las temáticas estarían siempre circunscritas a mitologías y hechos de la historia antigua.

La rigidez en la enseñanza y método que aplicó Cicarelli se mantendrá en la gestión de su sucesor, el alemán Ernesto Kirchbach, llegando a una cierta novedad con el tercer director emblemático de la Academia, Juan Mochi. Tal como mencionan Ivelic y Galaz, «la docencia de Mochi, estará dirigida a perfeccionar las aptitudes naturales de los alumnos... trató igualmente de romper con la rutina de la enseñanza estimulando a los alumnos en el estudio de la naturaleza y de su realidad circundante»⁷⁴. Vemos, por ende, que se da una tímida flexibilización en los métodos docentes y perspectivas artísticas a medida que avanzamos en los años de existencia de la Academia. Se debe reconocer la labor de estos tres primeros directores, pese a que se considere rígida e inflexible la labor de los dos primeros, ya que pese al acentuado academicismo se van abriendo brechas lentamente de renovación: «dentro del riguroso estudio académico de la pintura neoclásica se fue deslizando un poderoso sentimiento romántico que permitió el surgimiento de un lenguaje pictórico, al que podríamos considerar como pintura chilena...»⁷⁵. Pese a la sesgada visión artística que promovió la Academia, en cuanto estimuló solo como método de creación las normas y paradigmas clásicos, lo cierto es que fue un aporte en la medida en que generó un sistema de estudios antes inexistente: «su creación permitirá que la actividad artística sea sistemática e ininterrumpida, provocando una complejidad mayor en el estudio y en el conocimiento de la pintura nacional, tanto por el número creciente de sus cultores como por las reacciones y antagonismos que generó»⁷⁶. Se crea un espacio institucional y sistematizado que permite a quienes se sienten atraídos por el arte llegar incluso a profesionalizar sus intereses. El

⁷² *Idem.*

⁷³ CRUZ, *Arte: lo mejor..., op. cit.*, p. 170.

⁷⁴ GALAZ E IVELIC, *op. cit.*, p. 80.

⁷⁵ CORPORACIÓN CULTURAL DE LAS CONDES (Dir.), *La Academia..., op. cit.*, p. 13.

⁷⁶ GALAZ E IVELIC, *op. cit.*, p. 71.

debate se hace presente como una primera teorización de las Bellas Artes propiamente tal. «Se instala el concepto de obra; idea que permite a través de su estudio y reflexión revelar la fundación de un mundo, cuya verdad nos sumerge en su contemplación»⁷⁷. Se da paso a una nueva dialéctica, a una reflexión en torno al arte y métodos con que, se cree, se debería realizar la creación de las obras. Esto se origina en Chile tardíamente respecto a lo que está sucediendo en Europa, debido al conocido desfase del arte chileno en relación con el europeo. Se educa a los artistas en la Academia bajo los paradigmas de una tradición que se considera superada en Europa, y son algunas de estas nuevas ideas las que comienzan a germinar en nuestro país por medio de las becas que artistas nacionales ganan gracias a los premios que otorga la Academia: «se reproducía en Chile la ardiente polémica que dividía a los pintores franceses durante la mitad del siglo XIX entre rigor y libertad de ejecución»⁷⁸.

Podríamos afirmar que, mientras la Academia en sí misma vive un proceso de liberalización dentro de su rígido academicismo a medida que se da la sucesión de sus directores, los artistas formados bajo su alero viven un proceso similar en su propia creación artística. Una de las primeras disidencias ante la rigidez de la Academia será la de Antonio Smith, quien renuncia a las enseñanzas de su maestro, Alessandro Cicarelli. En definitiva, Antonio Smith escoge la libertad de ejecución, tomando como tema el paisaje, pero no trabajándolo en excesivo detalle, sino que convirtiéndolo en la inspiración de su propia impresión subjetiva e imaginación: «¿romántico? Sí, romántico... porque Smith trataba de poner en la tela mucho de su propio espíritu, su emoción, su anhelo de belleza...»⁷⁹. Vemos en Smith, en esta subjetividad y apego constante al tema del paisaje, un corte radical con lo que fueron las enseñanzas de la Academia.

Como hemos brevemente analizado, en Chile existió una educación técnica previa a la Academia de Pintura, por medio de la Academia de San Luis formada por la incipiente mente ilustrada nacional, Manuel de Salas. Fue en esta primera Academia técnica nacional, imbuida en principios ilustrados, que se enseña por primera vez el dibujo en Chile. Sin embargo, como ya discutimos, esta enseñanza del dibujo tuvo una perspectiva técnica y no artística como la que habría de tener la Academia de Pintura. Pese a reconocer esta diferencia, en cuanto el dibujo tiende a la industrialización y artesanía para reportar utilidades a nivel nacional, la Academia de Pintura no se puede tomar como la primera iniciativa donde se enseñe esta disciplina. Lo cierto es que bajo los mandatos de las Bellas Artes el dibujo en la Academia de Pintura tendrá una clara preponderancia artística, siendo el elemento vital que estructurará sus cursos.

Así como revisamos una enseñanza previa a la Academia de Pintura, también reconocimos un importante gusto y estilo previo al impuesto por la Academia. Nos referimos al gusto por

⁷⁷ ALEGRÍA, *op. cit.*, p. 175.

⁷⁸ CRUZ, *Arte: lo mejor...*, *op. cit.*, p. 179.

⁷⁹ ROMERA, A., *Historia de la pintura chilena*, Editorial Andrés Bello, Santiago, 1976, p. 35.

el arte virreinal, que fue un arte de alta demanda en nuestro país, debiendo ser ésta satisfecha por importantes centros de producción extranjeros que importaron pinturas y esculturas. Fue un arte activo y sumamente dinámico, que comienza a decaer en su protagonismo en el momento en que artistas extranjeros llegan a nuestro país.

El arte virreinal comienza a ser suplido por este nuevo gusto refinado y europeizante; de todas formas, se puede reconocer que ambos estilos convivieron hasta bien entrado el siglo XIX, siendo la llegada de este nuevo arte no un corte radical en el gusto artístico, sino un proceso paulatino que entonces empieza a gestarse. A medida que se observa con mayor desprecio el arte virreinal, la utilización de sus fuertes colores como técnicas, el Estado asume ampliamente la misión de patrocinar políticas educativas que permitan forjar una completa identidad republicana. El Estado se plantea como objetivo generar una imaginaria republicana por medio de la Academia de Pintura y del estilo que ella fomente. El estilo neoclásico se presenta como el estilo que avala y que está en plena concordancia con los anhelos republicanos de mediados del siglo XIX en Chile. Cicarelli es el primer director de esta Academia, que sistematiza en nuestro país los estudios artísticos bajo el alero del Estado. La enseñanza de Cicarelli destaca por su rigidez y por su claro sentido academicista. El color debe estar plenamente subordinado al dibujo, priorizando la elección del tema y la objetividad con que los hechos son relatados. Serán estos algunos de los principios que se llevan a la práctica mediante el Reglamento de la Academia, en el que se hace obvia la implementación del modelo europeo en la estructuración de los cursos, así como en la entrega de premios para viajar a Europa, el protagonismo del dibujo y elección del tema. En definitiva, la Academia de Pintura en Chile funciona bajo un similar concepto de educación artística al que se utilizó en Europa, siguiendo principalmente la institucionalización francesa.

La Academia en Chile, como ya lo hemos afirmado, puede ser considerada como el inicio de un proceso más amplio, que luego decantará debido a iniciativas estatales en la creación de Salones y del Museo Nacional de Bellas Artes, generando de esta manera una tradición artística y cultural a nivel nacional.

Podemos reconocer holgadamente la rigidez impuesta por la Academia de Pintura, además de su sesgada y determinada visión artística, limitando temas y técnicas de trabajo. Se trabajó por la implementación total y completa de un modelo foráneo que, en ciertos aspectos, no era aplicable a la realidad nacional, tales como las necesidades económicas y de infraestructura para sacar adelante un proyecto de tal envergadura. Sin embargo, esta visión negativa de la Academia que, creemos, es la que ha preponderado debido a los nuevos planteamientos del arte contemporáneo, deja de lado el hecho de que objetivamente la Academia de Pintura en Chile generó un sistema antes inexistente, permitiendo la sistematización y profesionalización del arte. Debido a este se creó un espacio institucional donde se podía debatir de arte, permitiendo también la teorización respecto al tema. La Academia de Pintura, además otorgó las herramientas básicas para emprender la carrera de artista, permitiendo en el futuro una liberalización a partir de esos conocimientos dados. En defi-

nitiva, la Academia de Pintura generó una reacción de la cual provino una renovación que permitió que se hablara y debatiera respecto al arte en nuestro país.

Por todo lo anterior, no estamos de acuerdo con los calificativos presentes en la obra de Ivelic y Galaz, en la que se pretende hacer ver que los discípulos de este tipo de enseñanza academicista no fueron verdaderos artistas. Esto nos parece sumamente tajante y errado, ya que pareciera que se han aplicado paradigmas actuales para juzgar a un arte que fue propio de su tiempo, de un Chile de mediados del siglo XIX que buscaba sus derroteros en el extranjero en todo sentido, así como incluso lo siguen haciendo hoy en día también en el ámbito artístico. No nos parece que se pueda juzgar negativamente la Academia de Pintura debido al hecho de que sigue un modelo extranjero, ya que así había sido incluso antes de ella y lo siguió siendo después de ella, hasta nuestros días. Por ende, no nos parece un parámetro acertado para evaluar la labor y objetivos de la Academia. Tampoco concordamos con lo mencionado por los mismos autores, en cuanto se afirma que esta institución hubiese acabado con una dinámica creativa propia. Lo cierto es que, como hemos revisado, previamente a la Academia, el arte virreinal era satisfecho en nuestro país por centros foráneos; la producción no era principalmente nacional. Por ende, no existía aquella creatividad propia y nacional, hasta que la Academia se fundó como centro de formación artística.

Los calificativos negativos a la Academia se generan bajo los parámetros del arte actual, por los cuales al arte no se le exige lo mismo que hacia mediados del siglo XIX. Es por esto que la Academia debe ser estudiada en su tiempo y contexto histórico, entendiendo que surge bajo el alero de un Estado ansioso por generar su propia tradición e imaginaria republicanas, cuyo derrotero –se piensa ciegamente– está afuera. La Academia fue un reflejo de los deseos de una República en ciernes, de un momento cultural que comenzaba a agitarse. Ante todo, la Academia es una institución coherente con su tiempo y contexto cultural*.

Fuentes

AMUNÁTEGUI, MIGUEL LUIS, «Apuntes sobre lo que han sido las Bellas Artes en Chile», en *Revista de Santiago*, Imprenta chilena, N° 21, Tomo III, Santiago de Chile, abril de 1849 (pp. 37-47).

CICARELLI, ALEJANDRO, «Origen y progreso de las Bellas Artes», Discurso pronunciado en la apertura de la Academia de pintura, 7 de marzo de 1849, en *Anales de la Universidad de Chile*, Tomo VI (pp. 105-177) (versión digital impresa: <http://www.mac.uchile.cl/catalogos/anales/cicarelli.html>).

* Artículo recibido el 4/05/2010 y aceptado el 2/06/2010.

SALAS, MANUEL DE, «Academia de San Luis», en *Escritos de Don Manuel de Salas y documentos relativos a él y a su familia*, Colección Biblioteca Nacional, Tomo I, Universidad de Chile, Imprenta Cervantes, Santiago de Chile, 1910.

Decretos del Gobierno, *Reglamento de la Academia de Pintura*, Anales de la Universidad de Chile, correspondientes al año de 1849, primera sección.

RODRÍGUEZ MENDOZA, EMILIO, «Discurso de la Ceremonia de Inauguración del Museo de Bellas Artes», en *Anales de la Universidad de Chile*, Tomo CXXIX, 1911, Semestre 2º (pp. 1305-1312).

Bibliografía

ALEGRÍA, JUAN, «Cicarelli y la construcción del discurso artístico chileno», en *Arte Americano. Contextos y formas de ver*, Terceras Jornadas de Historia del Arte, Ril, Santiago de Chile, 2006 (pp. 167-176).

AMUNÁTEGUI SOLAR, DOMINGO, *Los primeros años del Instituto Nacional*, Imprenta Cervantes, Santiago de Chile, 1889.

CORPORACIÓN CULTURAL DE LAS CONDES (Dir.), *La Academia de Pintura. Belleza clásica del siglo XIX*, Corporación Cultural de las Condes, Santiago de Chile, 2000.

CORPORACIÓN CULTURAL DE LAS CONDES (dir), *La Virgen de Dolores en el arte ecuatoriano. Joyas del Barroco quiteño*, Colección Banco Central del Ecuador, Santiago de Chile, 2008.

CRUZ, ISABEL, *Arte: lo mejor en la historia de la pintura y escultura en Chile*, Antártica, Santiago de Chile, 1989.

CRUZ, ISABEL, *Arte y Sociedad en Chile, 1550-1650*, Universidad Católica de Valparaíso, Santiago de Chile, 1986.

ESTRÁBIDIS, RICARDO, *El grabado en Lima virreinal: documento histórico y artístico (siglos XVI al XIX)*, Universidad Mayor de San Marcos, Lima, 1947.

GALAZ, GASPARE IVELIC, MILAN, *Pintura en Chile: desde la Colonia hasta 1981*, Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso, 1981.

GUZMÁN, FERNANDO, DEL VALLE, FRANCISCA Y CORTÉS, GLORIA, «El arte quiteño en Chile», *Anuario de la Universidad Internacional SEK*, N° 5, Santiago de Chile, 1999 (pp. 99-109).

GUZMÁN, FERNANDO, «El Barroco en América y el Valle Central de Chile. El caso de los retablos», *Intus-Legere*, N° 7, Vol. 1, 2004 (pp. 151-166).

KENNEDY, ALEXANDRA, «Circuitos artísticos interregionales de Quito a Chile. Siglos XVIII y XIX», *Revista Historia*, Instituto de Historia. Pontificia Universidad Católica de Chile, Vol. 31, Santiago de Chile, 1998 (pp. 87-111).

LEÓN-PORTILLA, MIGUEL, «Iberoamérica Mestiza, Un proceso de resonancias universales», en MÍNGUEZ, VÍCTOR (Dir.), *Iberoamérica mestiza. Encuentro de pueblos y culturas*, SEACEX y Fundación Santillana, Madrid, 2003 (pp. 19-28).

MELLAFE, ROLANDO ET AL., *Historia de la Universidad de Chile*, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1992.

PEREIRA SALAS, EUGENIO, *Estudios sobre la historia del arte en el Chile Republicano*, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1992.

PEREIRA SALAS, EUGENIO, *Historia del arte en el Reino de Chile*, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1965.

PEVSNER, NIKOLAUS, *Academias de arte*, Cátedra, Madrid, 1982.

RODRÍGUEZ DE CEBALLOS, ALFONSO, *El Siglo XVIII. Entre tradición y Academia*, Sílex, Madrid, 1992.

ROMERA, ANTONIO, *Historia de la pintura chilena*, Andrés Bello, Santiago de Chile, 1976.

SERRANO, SOL, «La Revolución Francesa y la formación del sistema nacional de educación en Chile», en KREBS, RICARDO Y GAZMURI, CRISTIÁN (Eds.), *La Revolución Francesa y Chile*, Universitaria, Santiago de Chile, 1990 (pp. 247-275).

TOUSSAINT, MANUEL, *Arte Colonial en México*, Instituto de Investigaciones históricas de la UNAM, Ciudad de México, 1975.

ZAMORANO, PEDRO, «El rol del Estado en el desarrollo del arte en Chile. Desde la fundación de la Academia de Pintura hasta 1928», *Heterogénesis. Revista de Artes Visuales*, N° 31, abril 2001.



■

RESEÑAS

