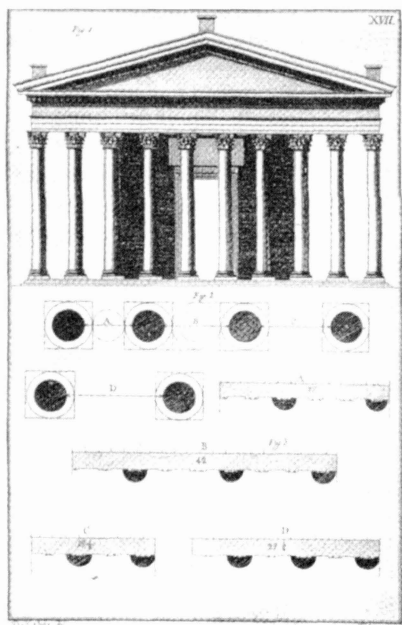


“La Atenas del Pacífico”.

Alejandro Cicarelli y el proyecto civilizador de las Bellas Artes en Chile republicano ¹

Isabel Cruz de Amenábar



Tiempos de América, n° 11 (2004), pp. 91-104

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”.

(...) deseo llamar la atención de la estudiosa juventud chilena, para observarle, que la patria le abre una nueva carrera; que le asegura una nueva posición social. La carrera es vasta, i aunque opuesta a la de las armas, es gloriosa como ella...²

Las palabras que el pintor italiano Alejandro Cicarelli Manzoni, dirigió a su audiencia, entre la que se contaba lo más granado del país, aquella tarde del 17 de marzo de 1849, en que se inauguraba la Academia de Pintura en Santiago, no fueron sólo encomiásticas, como las de todas las inauguraciones; en ellas se albergaba un grandioso proyecto civilizatorio, clasicista en su origen y republicano en su contexto político social, contenido fundamentalmente en aquel discurso, que estas páginas intentarán analizar, en sus líneas esenciales y poner en relación con sus modelos y fuentes.

CICARELLI, EL FUNDADOR

Los escasos datos referentes a la etapa europea, formativa y profesional temprana de Alejandro Cicarelli no permiten aproximarse a las fuentes escritas de sus ideas artísticas, aunque su vinculación con maestros neoclásicos, los temas, títulos y estilo de sus primeras obras permiten hacer inferencias respecto de las principales ideas que sustentan su discurso.

Nacido en Nápoles, en 1810, Cicarelli estudió en el Instituto Real de Bellas Artes de esa

¹ Este artículo es fruto de la investigación realizada con el Proyecto de DIPUC Dirección de Investigación de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Agradezco a Marcelo Iturrieta, egresado de Licenciatura en Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile, su colaboración en dicho Proyecto y en la búsqueda de fuentes sobre el tema de este artículo.

² “Origen y progreso de las Bellas Artes”. Discurso pronunciado en la apertura de la Academia de Pintura por su Director D. Alejandro Cicarelli, 7 de marzo de 1849, *Anales de la Universidad de Chile*, 1849, t. VI, pp. 105-117.

ciudad y en Roma con Camuccinni, pintor de estilo neoclásico muy cercano al de David. Joven, adquiere fama en Nápoles con su cuadro *Arquímedes* de 1833, que obtiene Medalla de Plata en la Exposición de Bellas Artes de la ciudad, y con otras pinturas religiosas que ejecuta por esos años.³

En 1843 el Emperador Pedro II de Brasil visita Nápoles con motivo de su matrimonio con la princesa María Teresa de Borbón, ofrece a Cicarelli su traslado a Río de Janeiro con el cargo de pintor de cámara y profesor de pintura de la emperatriz. Parte pues el italiano al exótico país.

Para una corte europeizada, pinta varios grandes cuadros en el estilo imperial davidiano, representando el enlace de la pareja y otros momentos culminantes de la vida real⁴ e interviene también en la reorganización de la Academia de Bellas Artes de Río de Janeiro. Estando en la corte brasileña, en junio de 1848, firma contrato con el Gobierno chileno —el presidente Manuel Bulnes y su ministro Manuel Camilo Vial— a través de las gestiones de Silvestre Ochagavía y del cónsul Carlos von Hochkofler, con el fin de trasladarse a Chile para materializar el esperado y hasta entonces fracasado proyecto de fundación de Academia de Pintura. En octubre del mismo año, Cicarelli arriba a Santiago. Durante el verano prepara el proyecto y en marzo se inaugura solemnemente la institución.

WINCKELMANN, EL INSPIRADOR

El discurso que pronuncia el pintor napolitano en esa oportunidad, del cual se han citado los párrafos anteriores, muestra su admiración por el arte grecorromano, que coloca como máxima meta de perfección para un pintor del siglo XIX, específicamente, para los pintores chilenos que se formarían en la nueva institución y su adscripción, no sólo plástica, sino estética y conceptual a los ideales del neoclasicismo y en particular a los planteamientos de su teórico y fundador, Johan Joachim Winckelmann. Aunque las referencias biográficas y profesionales sobre Cicarelli en Italia no arrojan luz sobre la fuentes teóricas de su formación artística, es alta la posibilidad de que en Roma hubiese conocido los escritos del arqueólogo e historiador alemán, de amplia significación en los círculos artísticos de la Ciudad Eterna hasta comienzos del siglo XIX: *Pensamientos sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y en la escultura*, trabajo editado en Dresden en 1755; *Breves estudios sobre el arte antiguo*, publicado en 1759, *Disertación sobre la capacidad del sentimiento de lo bello*, en 1763, *Historia del Arte antiguo*, en 1764 y *Monumentos antiguos inéditos* en 1767, un año antes de su muerte.

La influencia, más aún el ascendiente, del renombrado teórico del neoclasicismo en el fundador de la Academia de Pintura de Chile, está más que avalada, demostrada en la similitud de sus ideas matrices e incluso, en la redacción y ejemplos insertos en ciertos párrafos de la alocución de Cicarelli; en particular, aquel referente al aprecio por la belleza entre los griegos que llevaba a las mujeres espartanas a colocar, según el erudito alemán, bellas estatuas masculinas de dioses para tener hijos bellos,⁵ que en el discurso de Cicarelli se expresa como:

Los griegos ... cuidaban apasionadamente de la belleza i gracia del semblante, i las damas espartanas, según Oppiano, colocaban al frente de los lechos las bellas imágenes de Narciso, de Jacinto, de Cástor i Polux, etc. Tan grande era la inclinación de los griegos hacia lo bello. Eustaquio asegura que Cipselo, rey de Arcadia, había instituido en Elide cerca del río Alfeo un certamen sobre la belleza. En Atenas se habían establecido i

³ Isabel CRUZ: *Arte en Chile. Historia de la Pintura y de la Escultura desde la Colonia al siglo XX*, Antártica, Santiago, 1984, pp. 169-170; Eugenio PEREIRA SALAS: *Estudios sobre la Historia del Arte en Chile Republicano*, Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago, 1992, p. 64.

⁴ PEREIRA: *Estudios sobre la Historia del Arte...*

⁵ WINCKELMANN: "Disertación sobre la capacidad del sentimiento de lo bello". En: *Lo Bello en el arte*. Traducción del alemán de Manfred Schönfeld y del italiano de Sara Sosa Miatello. Selección y edición de Alfredo Hlito, Nueva Visión, Buenos Aires, 1958, p. 11.

continuado los concursos públicos en los cuales se asignaba un premio al hombre más bello. Ateneo añade que un certamen semejante existía para el bello sexo en los juegos Parrasios, en donde salía premiada “la que en certamen de beldad vencía”.⁶

EL BELLO IDEAL: UNA NUEVA REALIZACIÓN HISTÓRICA

Poner en vigencia en Chile, a escala local y en la temporalidad decimonónica, la parte más sustantiva de la teoría winckelniana de historización del bello ideal,⁷ es decir, realizar el descenso y encarnación de la perfección griega desde el cielo platónico de las ideas, al territorio concreto de un país joven, recién entrado a la época republicana –a una era de libertad– es el ambicioso o más bien grandioso proyecto que albergaba, recién llegado a Chile, el pintor napolitano.

Como Winckelmann, para quien el arte griego se fundamentaba en una naturaleza, en un medio geográfico óptimo, para Cicarelli las condiciones medioambientales y climáticas de Chile constituían una auspiciosa promesa acerca de la factibilidad de aquel proyecto.

Había escrito el erudito y arqueólogo alemán: “En cada pueblo la naturaleza forma los instrumentos de su lenguaje de acuerdo con la influencia del cielo en sus países. Bajo un cielo tempestuoso se forman sonidos rudos”.⁸ Y encarecía, como si supiese que medio siglo después habría un dilecto y fervoroso seguidor, oteando el cielo de Chile: “Engendrad belleza griega bajo un cielo cimbriico y en lo posible, elevadla sobre todo sentimiento que pudiera alterar los rasgos de (esa) belleza”.⁹

BAJO EL LUMINOSO CIELO DE CHILE: MEDIOAMBIENTE Y CULTURA

Y Cicarelli, haciéndose eco de las apreciaciones del teórico, reforzadas por una tradición común en Chile a él traspasada como parte del bagaje de conocimientos sobre el país al momento de firmar contrato o a su llegada, y con la experiencia directa de un verano santiaguino a pleno sol y transparencia atmosférica, observa:

Esta ligera ojeada me servirá para manifestar cuánto influye en el rápido desenvolvimiento de las bellas artes, un clima benigno i templado, en donde el sol, este pintor de la naturaleza, colora con sus dorados rayos durante la mayor parte del año, los objetos que nos rodean; habitúa nuestros ojos al dulce colorido, hace la imaginación viva i brillante, i la prepara para el bello ideal armonioso.

Cuando examino, señores, el bello ciclo de Chile, su posición topográfica, la serenidad de su atmósfera, cuando veo tantas analogías con la Grecia i con la Italia, me inclino a profetizar que este hermoso país será un día la Atenas de la América del Sur.

Si estas predicciones de desarrollo, o más bien, de esplendor cultural fundamentadas en una base climática pueden hoy sorprender, ellas formaban parte decisiva tanto del discurso como de las políticas artísticas del neoclasicismo y más aún, constituían en la época, no sólo tópicos eruditos sino conocimientos del tipo conocido como “vulgares”. La noción medioambiental acerca el clima y “temple” de los países como determinantes del carácter, temperamento y estadios civilizatorios de sus habitantes recogía y extremaba las teorías de la antigüedad griega sobre el particular, en especial las formulaciones de la segunda parte del tratado de Hipócrates *Aires, Aguas, Lugares*, primer

⁶ CICARELLI: *Discurso*; en lo sucesivo se reproducirán los párrafos sin citarlos especialmente.

⁷ ROSARIO ASUNTO: *La Antigüedad como futuro. Estudio sobre la estética del neoclasicismo europeo*, Visor, Balsa de la Medusa, Madrid, 1990, p. 14.

⁸ WINCKELMANN: “Disertación...”, p. 33.

⁹ WINCKELMANN: “Disertación...”, p. 27.

estudio sistemático sobre las influencia del medio en la cultura humana, completado y precisado por autores como Heráclito, Diógenes de Apolonia, o Teofrasto. El supuesto de que los climas templados –cuyo modelo era el de Jonia en la Magna Grecia– proporcionan superioridad intelectual, mientras los cálidos producen naturalezas apasionadas y los fríos resistencia y vigor corporal, tiene ese origen; asimismo el aserto de que la humedad sería perjudicial al pensamiento –tal vez originalmente por la comparación con el estado de ebriedad– y “un alma seca es la más sabia y la mejor”, según había estimado Heráclito 500 años antes de Cristo.¹⁰

En esta materia el pintor napolitano, no sólo se remonta a Winckelmann y desde él a las ideas de los griegos sobre el clima y el medio ambiente, reactualizadas en el siglo XVIII por pensadores como Montesquieu o Buffon y dotadas por ellos de un cariz determinista,¹¹ sino entronca con la tradición de valorización del clima y el suelo local iniciada con las cartas de Pedro de Valdivia al monarca Carlos V, que tiene en la obra del jesuita Alonso de Ovalle, *Histórica Relación del Reino de Chile* publicada en Roma en 1646, un punto de inflexión y difusión decisivo.

Al referirse de modo encomiástico al clima y al cielo de Chile y proyectarse hacia las altas posibilidades culturales que ello implicaba, Alejandro Cicarelli, humanista antes que científico, esteta y aventurero, con estas palabras de su discurso, pone a salvo a Chile del juicio peyorativo de Buffon respecto a la debilidad y falta de vigor de las manifestaciones naturales y culturales de América. La generalización de la humedad, el calor y las peligrosas consecuencias de su corolario, la tropicalidad, con sus efectos de descomposición y muerte no podían, en la determinación casual establecida por el autor francés, sino producir efectos negativos que tornaban imposible la generación en el Nuevo Mundo, de pensamiento y alta cultura como la del mundo europeo.¹²

El historiador chileno decimonónico, Benjamín Vicuña Mackenna, había llamado al Santiago colonial –que todavía se prolongaba cuando se inaugura la Academia de Pintura– “la Roma de Indias”, debido a la predominancia en su estampa arquitectónica de las torres y espadañas de las iglesias y capillas y a las muchas devociones que a su juicio encauzaban y aún distraían la vida. Cicarelli, sustrae a la capital de Chile del ámbito de las comparaciones de lo religioso, propio del antiguo sistema, parangonándola a la inmortal e incomparable capital griega, con lo que la remonta y la inscribe estéticamente en el ámbito cívico propio del nuevo sistema republicano de gobierno.

El clima templado de Chile se plantea en el discurso de Cicarelli como la base natural y territorial para la implantación de su modelo artístico que transformará al país en una nueva Grecia y a su cabecera urbana en la trasposición de la prestigiosa capital ática.

CIVILIZACIÓN Y BARBARIE: RESCATE Y RENACIMIENTO DEL PAÍS DEL SUR

La nueva realización histórica de la belleza ideal griega, que intentaba Cicarelli, se haría posible en el país del Sur, en una tarea civilizadora y colonizadora similar a la que habían producido los griegos en la Italia primitiva, provocando un renacer de la cultura griega que prolongaba así sus grandezas en el tiempo y en el espacio:

Al tiempo de la civilización asiática o griega, para hablar más propiamente, mientras que Troya acababa de ser destruida, lo cual aconteció en el año 1209 antes de la era vulgar, comenzó la inmigración en el litoral Itálico, que no era entonces mas que una tierra virgen como la América lo era a la época de su descubrimiento, con sus inmensos bosques habitados de salvajes u hombres primitivos. Se establecieron varias colonias i en poco tiempo llegaron a hacerse civilizadas i florecientes.

¹⁰ GLACKEN CLARENCE: *Huellas en la Playa de Rodas. Naturaleza y Cultura desde la antigüedad hasta el siglo XVIII*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1996, pp. 105-106.

¹¹ GLACKEN: *Huellas en la Playa*, p. 105

¹² GLACKEN: *Huellas en la Playa*, pp. 524 y ss., 540 y ss.

Los primeros griegos arrojados a la Italia, ignorando los nombres de los salvajes que habitaban allí, los distinguieron con las denominaciones de Antóctones, Cimerios, Lestrigones, Opicos, Ansonios, etc. Con estos nombres quisieron indicar las cualidades que más impresión habían hecho en su fantasía.

Los otros griegos que vinieron después, hallando que algunas tribus salvajes se habían reunido en sociedad i habían cercado su ciudad con torres, los llamaron Tirrenos porque tirsis en su lengua significa torre.

En poco tiempo la inmigración griega tomó un desenvolvimiento mayor, encontrando en el suelo de la Italia un clima suave, ameno, i un terreno fecundo. Por esto es, que el espíritu elegante de los griegos quedó siempre allí mas sublimado con los colores de su brillante imaginación, i en poco tiempo se vieron aparecer los más grandes filósofos, los más insignes legisladores, i los más apasionados cultivadores de las bellas artes.

Los griegos habitaban un país, que, como ellos decían, les había designado Palas, diosa de la sabiduría. ... Ciertamente que con un bello clima como el de la Grecia, suave i templado, i con un gobierno libre, pudieron los griegos desarrollar la ardiente i vivaz imaginación de que estaban dotados. Estos formaron una nación separada de todas las demás; i la educación general era enteramente propia de ellos. Cuidaban apasionadamente de la belleza i gracia del semblante...

Al concebir su proyecto, como un modelo exterior que, al seguir el plan el de los griegos en la primitiva Italia y el de los españoles en la América Virgen, vendría a insertarse en la "tabula rasa" del templado clima chileno, del radiante cielo y el pueblo joven del emergente país, al cual presupone desprovisto o necesitado de cultura, en el momento de iniciar su Academia, Cicarelli obedece no sólo a la tradición neoclásica winckelniana, sino más ampliamente a aquella tácita aunque operante concepción europea según la cual, en palabras de Edmundo O'Gorman¹³ Europa no descubre América sino la inventa y define en los siglos XV y XVI a partir de las ideas del Viejo Mundo. La teoría y la práctica artística del neoclasicismo habían rechazado el sustrato barroco del arte del siglo XVIII, para intentar un renacer de lo antiguo, sustitutivo o negador, en el caso de Cicarelli, de una tradición artística hispanoamericana aún viva en los estratos populares. Pues la estética del neoclasicismo se fundamentaba en su primigenidad histórica, es decir en Grecia y el mundo antiguo como originaria identidad entre naturaleza e historia.¹⁴

La lógica del discurso de Cicarelli implicaba pues las mismas premisas consideradas en la óptica hegeliana sobre el Nuevo Mundo, consagrada en sus lecciones sobre la Historia Universal. América –en este caso Chile– aportaba la naturaleza, la que permitía y favorecía la implantación de la historia, vale decir, de la cultura a través del arte. Era un ideal retrospectivo que el maestro napolitano pretendía hacer proyectivo:

Las fases que acompañaron a la historia de las naciones que han existido sobre la superficie de la tierra, fueron siempre las mismas en su nacimiento, desarrollo, decadencia i desaparición, salvo las diferencias anexas a la localidad, clima i temperamento de cada una de ellas. Notaremos solo un avance progresivo de pueblo a pueblo, como un lustro sucede a otro lustro de saber i de experiencia en la corta vida de un hombre; si consideramos que el globo entero, formando unidad, está sometido a la misma ley de nuestra creación. Sentados estos antecedentes investigaré, señores, lo más breve que me sea posible, el origen del arte en los tiempos primitivos, su incremento i desenvolvimientos posteriores.

EL SISTEMA REPUBLICANO COMO PREMISA Y ÁMBITO DE LA LIBERTAD

Recién iniciada la época republicana, Chile aparecía ante el napolitano como el teatro geográfico idóneo para dar curso a la fase inicial de toda historia, la del nacimiento, a la cual no obstante la inevitabilidad del esquema evolutivo cuyo curso continuaba en desarrollo, decadencia y desaparición, se abocaba él con ahínco ejemplar.

¹³ Edmundo O'GORMAN: *La invención de América*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.

¹⁴ ASSUNTO: *La Antigüedad como Futuro*, p. 15.

La solemnidad cívica y republicana que se vivió aquella tarde en Santiago, cuando por primera vez pudo hablarse de una institucionalidad artística oficial, estuvo marcada en el discurso de Cicarelli con el tono inaugural e incluso agorero de quien veía en el arte —el cultivo de la belleza— la gran plataforma que permitiría la nación chilena, en base a su favorable medio físico y geográfico, acometer el gran salto de su proceso civilizatorio —de acuerdo al ejemplo de Grecia y de Italia— desde el vacío de una naturaleza en estado de salvajismo y barbarie presupuesta por el europeo como generalidad en relación a los pueblos del Nuevo Mundo, hacia el logro de la plenitud estética e histórica. En un amplio parangón, Cicarelli busca en el proceso de traspaso de la cultura griega a la tierra virgen de Italia a través del sistema de colonias, el antecedente de la situación del Nuevo Mundo en la época del Descubrimiento y del novel Chile republicano.

Añoraba el pintor introducir y hacer fructificar en el austral país el culto a la belleza a través del arte —específicamente de un arte que a partir de las similitudes medioambientales debía aproximarse al mayor grado al paradigma de la belleza clásica que encarnaran los griegos—; pero para ello era necesario, además de las bondades del clima y del suelo, otro atributo fundamental del que gozó el pueblo griego: la libertad.

También Winckelmann había considerado la libertad como una condición fundamental para el ejercicio del arte y por ello el teórico alemán debe ser considerado como un precursor de los principios de socioculturales de la revolución francesa que intentan finiquitar el arte elitista del rococó y las prerrogativas estéticas de clase: “Por medio de la libertad emergió el pensamiento de todo el pueblo...; así el modo de pensar de los griegos libres, debe haberse diferenciado en gran medida de los conceptos de los pueblos sometidos”.¹⁵

En una reiteración allende los tiempos y los mares Cicarelli exclama, frente a la audiencia santiaguina:

Ciertamente que con un bello clima como el de la Grecia, suave i templado, i con un gobierno libre, pudieron los griegos desarrollar la ardiente i vivaz imaginación de que estaban dotados.

(...) Si los hijos de la patria (de Chile) derramaron su sangre en los campos de batalla para asegurar su independencia i su grandeza, las bellas artes tienen la misión de fecundar esta semilla de virtud i patriotismo, ilustrando por medio del arte las hazañas de estos valientes. Así consiguen las naciones ser respetadas por sus vecinos i estimadas por la posteridad, porque el arte es la trompa de la gloria, que ensalza la virtud donde la encuentra, la levanta i la conduce al templo de la inmortalidad.

EL CULTO A LOS HÉROES Y LA SUBLIMIDAD MORAL

Para el arte neoclásico y, en general, para las artes posteriores al proceso revolucionario francés, el héroe es el ejemplo por excelencia de la libertad. Su arrojo, su sacrificio pone en peligro y aún troncha el bien para él maspreciado, la propia vida, la autoconservación. Tal es la sublimidad moral, rango máximo en la escala de valores cívicos y estéticos que el arte neoclásico debe exaltar y representar. Los pintores de la revolución francesa David, ante todo, quien ofrece el modelo de los héroes a toda Europa y a la América independentista, hará prioritaria en la pintura de la heroicidad la categoría de lo sublime, hecha presente en las proporciones y gestos, la composición y el colorido, el claroscuro y las vestimentas de obras como *El juramento de los horacios* de 1784; o *Los lictores llevan a Brutius los cuerpos de sus hijos* de 1789, cuadros que se impregnan, testimonian y amplifican una sublimidad moral siempre terrible, que Cicarelli debió conocer a través de las lecciones de su maestro Camuccini llamado “el David italiano”. La presencia de estos héroes en el discurso del fundador permite situar con claridad el ámbito local en que lo sublime encuentra su sitio: el origen de la época nueva que se ha iniciado en Chile con la Independencia y la República, invo-

¹⁵ WINCKELMANN: Carta “A un pintor nórdico”. En *Lo bello en el arte*, p. 28.

lucradas y estimuladas en la esperanza de una historia autónoma e institucionalizada, que se mueva, como señala el napolitano, en la dirección del progreso y que encarará a los hombres con los valores a los cuales están dispuestos a sacrificar su existencia. Entre las categorías que el neoclasicismo predicado por Cicarelli refiere a la libertad, la de lo sublime resulta pues crucial.

NACIÓN CHILENA E INSTITUCIONALIDAD ARTÍSTICA

El proyecto nacional chileno cuyo primer paso emancipador había sido dado por los “padres de la patria”, se completaría, a grandes rasgos, con la instauración en 1831 de la república “autoritaria”, a partir del gobierno de Joaquín Prieto; la autonomía constitucional por la que había velado Mariano Egaña en la carta fundamental de 1833; a lo que se agregará dos décadas más tarde un cuerpo legislativo propio, el Código Civil, debido al juriconsulto y humanista Andrés Bello. Al promediar el siglo la elite chilena experimentaba la necesidad de complementar estos pilares del desarrollo institucional de la nueva nación con el estímulo al área educativa, que fue dado a través de la fundación de la Universidad de Chile en la que intervinieron activamente el venezolano Andrés Bello y el sabio polaco Ignacio Domeyko, así como de establecimientos de educación primaria y secundaria; el impulso a la formación y creación literaria, ya emprendido por Bello y sus discípulos chilenos a través de su obra poética de sus artículos en *El Araucano* y de su polémica con los emigrados argentinos, operaba con fuerza; faltaba el desarrollo de las artes visuales, que durante los últimos años del gobierno de Bulnes sería emprendido a través de la fundación de la Academia de Pintura por Cicarelli, la clase de Arquitectura por François Brunet de Baines y luego en el gobierno de Manuel Montt en 1854, la clase de escultura y dibujo ornamental bajo la dirección de Augusto François.

La fundación de la Academia de Pintura se enmarcaba así en la nueva etapa de consolidación institucional, política y cultural del decenio del presidente Manuel Bulnes, período caracterizado por una conciencia nacional impregnada de visiones triunfalistas que habían surgido tras la victoria bélica contra la confederación Perú-boliviana y por proyectos de gran envergadura, apoyados por la bonanza económica proveniente, en lo sustantivo, de la actividad minera.¹⁶

El punto de vista estético, como punto de coincidencia entre goce y virtud, entre sensibilidad e intelecto, era para los teóricos, los estetas y artistas neoclásicos, y para Cicarelli como heredero suyo, el foco de una decisividad finalista en la que se habían inspirado las intervenciones en la política activa. Este carácter central y decisivo del punto de vista estético en las instituciones que lo promueven, orienta a críticos y teorizadores del período neoclásico a efectuar un sistemático replanteamiento de la historia, considerando al arte como centro y punto de confluencia de una densísima red de relaciones que abrazaba la totalidad del proceso histórico.¹⁷

LA ANTIGÜEDAD COMO MODELO

La Antigüedad es para Cicarelli, como para el pensamiento neoclásico, pauta de grandeza y medida de valor. Si al napolitano le interesa el mundo griego no es por la curiosidad que pueda suscitarle sino porque se le ofrece como el modelo consagrado y ratificado que el arte en Chile también puede alcanzar. Sólo así el país será capaz de asumir su nuevo destino histórico de modernidad estética, opuesto a la tradición barroca, omitida por el gusto neoclásico, en la medida que no sólo

¹⁶ Ana María STUVEN: *La seducción de un orden. Las elites y la construcción de Chile en las polémicas culturales y políticas del siglo XIX*, Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago, 2000, p. 18.

¹⁷ ASSUNTO: *La Antigüedad como futuro*, p. 20.

busca con el ejemplo griego el absoluto ideal sino el absoluto temporal, paradójicamente, el cambio histórico y su congelamiento dentro del pasado griego. Al hacer efectivo este proyecto, el arte permite la felicidad hasta entonces ausente. Ahí la doctrina de Cicarelli, siguiendo una vez más a Winckelmann se hace eco de la idea del progreso. Pues la historia se configura desde el deseo de felicidad y grandeza que sólo el sujeto histórico puede hacer suyo. A diferencia de Winckelmann que no fue optimista a este respecto,¹⁸ sí parecía serlo Alejandro Cicarelli. Sus palabras rebosaban fervor hacia el bello ideal griego, reinstaurado por su inspirador que él refundiría en Chile:

Los atenienses consideraban a Prometeo como el primer modelador en este arte, i la fábula de Galatea a quien él quería dar la vida, robando el fuego sagrado en el cielo, no es más que el símbolo del bello ideal que un artista siente en sí, que lo arrastra de una obra a otra, sin satisfacer jamás esa ardiente aspiración, ansiosa de realizar el tipo de perfección que es parte de la divinidad; tipo cuyos elementos se encuentran derramados en la naturaleza, i en el que todos los esfuerzos de un artista para realizarlo están limitados a reunirlos i a ordenarlos.

(...) Ojalá que en nuestro ilustrado siglo, los artistas de todas las naciones asociados consiguiesen este estilo clásico.

Al mantener la belleza como categoría exclusiva, Cicarelli la vincula a las ideas, a la racionalidad, tal como había hecho en la teoría el erudito alemán y, en la práctica, otro pintor y teórico del neoclasicismo: Antonio Rafael Mengs, quien en una apertura hacia el espíritu ilustrado y a la racionalidad que le es propia, se refería en el Capítulo II de sus *Reflexiones sobre la belleza y gusto en la pintura* a la conformidad existente entre la materia y las ideas, al provenir éstas del conocimiento del destino de las cosas, lo cual implicaba su origen en la experiencia y en la especulación. Pero finalmente, es el destino que el Creador ha querido dar a la materia, el que reside en las cosas y este destino tiene por fundamento la distribución graduada de las perfecciones de la naturaleza. Para Mengs, como para Cicarelli, "... la causa de todo es la inmensidad de la divina sabiduría".¹⁹

Mengs fue un pintor no sólo influyente sino admirado y reverenciado en su época, retratista de los reyes de Sajonia, España y Nápoles. Pinta a la hija de su mecenas y protector Augusto de Sajonia, María Amalia, y a su yerno Carlos de Borbón, reyes de Nápoles, entre 1755 y 1759²⁰ y luego, en 1773, en visita a esa ciudad realiza los retratos de los nuevos soberanos Fernando IV y de su esposa.²¹

En su ciudad natal y en Roma pudo ver Cicarelli las obras del pintor sajón propulsor del equilibrio como principio central de la pintura pues "contrario a la vista es todo lo que dilata demasiado los nervios ópticos".²² Su influjo es perceptible en los retratos ampulosos y formales que ejecuta el napolitano en la corte brasilera.

BELLEZA Y RACIONALIDAD: EL EQUILIBRIO COMO PRINCIPIO RECTOR

También Winckelmann había tratado de conciliar la idea –la racionalidad– y la experiencia:

La belleza se capta con los sentidos, pero se conoce y comprende merced al entendimiento. Por cuanto a su forma general, la mayor parte de los pueblos civilizados de Europa así como de Asia y África (no cita a América, desconociendo que es allí donde su doctrina alcanzará mayor difusión y no aquellos dos continentes don-

¹⁸ Como ha observado Mario PRAZ en *Gusto neoclásico*, Gustavo Gili, Barcelona, 1982.

¹⁹ Valeriano BOZAL (ed.): *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Visor, Balsa de la Medusa, Madrid, 1996, vol. I, pp. 27-28.

²⁰ *Mengs*, Biblioteca Sarpe, Madrid, 1979, p. 11.

²¹ *Mengs*, p. 15.

²² *Mengs*, p. 13.

de sería, tal vez, por completo ignorado), han coincidido. Por ello no debe considerarse que tales conceptos hayan sido adoptados arbitrariamente, aún cuando no podamos indicar la razón de ellos.²³ Los sabios que investigaron acerca de las causas de lo universalmente bello y trataron de llegar a la fuente de la suprema belleza convinieron en que ésta se encuentra en la armonía total del ser con sus intenciones y de las partes entre sí con respecto al todo... pero como esto equivale a la perfección, a la que jamás podrá aspirar la humanidad... la belleza suprema está en Dios. Ese concepto de belleza que “como un espíritu que ha debido atravesar el fuego”²⁴ lo lleva a los griegos y a la armonía encarnada en “la Venus de origen sublime, engendrada y formada por la armonía fuente y madre de toda belleza”.²⁵

CENTRALIDAD DE LA PINTURA EN EL IDEARIO DEL FUNDADOR

Belleza que en el discurso de Cicarelli está representada en la pintura, la única arte que:

(...) comprende i abraza la naturaleza toda, inerte i animada, apasionada e inteligente. Mientras que la arquitectura i la escultura se ligan directamente a un mundo exterior que les sirve de límite; la pintura más atrevida, más científica, osa someter todas las cosas a la omnipotencia creadora del arte. Con la ayuda del dibujo i del colorido que ella combina con el aire i la luz, llega hasta sorprendernos i engañarnos.

Pero fiel a sus postulados retorna a parangonar sus fundamentos normas y enseñanza a la de los antiguos griegos, modelo y ejemplo que deberán seguir sus discípulos de la América del Sur.

Pánfilo, maestro de aquellos, nos asegura que se ordenó primero en Sicione i después en toda la Grecia, i principalmente en Atenas, que los niños nobles antes que todo lo demás aprendiesen la diagrafía, i que este arte del dibujo se mirase como la primera de todas las artes liberales; que esta pasó después a los ciudadanos de la clase media; pero que los siervos por un edicto perpetuo fueron para siempre excluidos de ella. El mismo Platón enseñaba el dibujo junto con la ciencia mas sublime, i según Aristóteles así lo hacía para que la juventud se hiciese capaz de conocer i juzgar bien lo bello.

Para Cicarelli como para Winckelmann dentro de la pintura, la prioridad es del dibujo que soporta en sí y supedita al color.

EL DIBUJO, GRAMÁTICA DEL ARTE

Fiel a su preocupación por la originalidad, la idea ilustrada de progreso y el curso progresivo que otorga a la historia, el arqueólogo alemán había apreciado que: “Las artes que dependen del dibujo comenzaron como todos los inventos, con lo más necesario, después se buscó lo bello y finalmente lo superfluo y estas serían las tres etapas del arte. Las noticias más antiguas al respecto enseñan que las primeras figuras representaban al hombre tal como era; sus contornos y no su aspecto. Eso era lo indispensablemente necesario”.²⁶

Y en cuanto al color, observa Winckelmann que, si bien, contribuye a la belleza, “no es la belleza misma, sino que la eleva en sí y en sus formas. Es lo mismo que el sabor del buen vino que se torna más agradable cuando vemos su color a través de una copa transparente”.²⁷ Hermosa y sutil metáfora sobre la forma, su delicada y clásica insinuación de contorno y recipiente, lejos de la cual está la normatividad y el acento operativo del neoclasicista Cicarelli, menos teórico que ejecu-

²³ WINCKELMANN: Carta “A un pintor nórdico”, p. 4.

²⁴ WINCKELMANN: Carta “A un pintor nórdico”, p. 49.

²⁵ WINCKELMANN: Carta “A un pintor nórdico”, p. 9.

²⁶ WINCKELMANN: Carta “A un pintor nórdico”, p. 25.

²⁷ WINCKELMANN: Carta “A un pintor nórdico”, p. 4.

tante y más profesor que artista, antes responsable que creativo y, por tanto, preocupado de cumplir adecuadamente su contrato con el Gobierno y de dejar a sus futuros alumnos una lección clara, escueta y convincente acerca de los principios rectores del arte y de su ejercicio, cuya ejemplo está para él indudablemente en los artistas griegos:

El dibujo era enseñado entre los griegos mediante algunas reglas fundadas en la razón i en las proporciones geométricas explicadas por medio de las leyes del Tetracordio i con las reglas armónicas de la música, a las cuales nosotros llamamos proporción de partes o bello ideal.

A fin de que los niños dibujasen bien la figura del cuerpo humano, los griegos les hacían aprender la anatomía, i la denominación de las partes del cuerpo entero, con las proporciones que existían entre ellas. Se daba a un alumno el solo dato de un dedo, o de un ojo de un tamaño señalado, i él sabía en virtud de estas reglas determinar el resto del brazo i de la cabeza. i esto lo obtenía mediante la formación de algunos círculos, triángulos o líneas paralelas i perpendiculares.

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, las pinturas de Zetixis, el cual según Plinio era llamado el legislador de la pintura. Para todos los demás trabajos el canon era una pintura de Apeles. Para la escultura el canon era una estatua de Policeto i de Lisippo, ambos de Sicione, i obtenía el premio en el certamen público aquel que se acercaba mas al canon establecido. Esta uniformidad de reglas, esta gramática del arte tan fija, esta unidad artística, contribuyó mucho al descubrimiento de las bellas artes entre nuestros antepasados.

Ojalá que en nuestro ilustrado siglo, los artistas de todas las naciones asociados consiguiesen este estilo clásico, tomando un canon o modelo, como por ejemplo el de Rafael, que puede ser llamado el Zeuxis de nuestra era cristiana.

Para Cicarelli, pues, como para la generalidad de la estética neoclásica, el dibujo era superior al colorido y representaba la gramática del arte.

IDEAL GRIEGO Y EMOCIÓN CRISTIANA EN LAS OBRAS DE ESE TIEMPO

Fiel al esquema historiador del ideal de belleza de Winckelmann, su inspirador, Cicarelli al referirse a la pintura, más que situarla en el contexto de la cultura griega —de la cual cita, no obstante, numerosos ejemplos de artistas y de obras— la inscribe dentro del mundo cristiano y destaca la síntesis que pintores renacentistas como Rafael han logrado entre la belleza antigua y la emoción cristiana. Desde este punto de vista la pintura le parece el instrumento de adoctrinamiento religioso por excelencia. También la perfección de Rafael es una idea winckelniana pues, el teórico y erudito alemán había intuido en el artista: “La noble simplicidad y la quieta grandeza de las estatuas griegas es también... principal grandeza de un Rafael a la cual ha llegado mediante la imitación de los antiguos”.²⁸

Y Cicarelli corrobora ante ese público santiaguino, tan atento como ajeno aún a la materia, y que se dispone receptivo y paciente, como siempre lo ha sido, a emular la gran lección de sabiduría y bien hacer que invariablemente le es entregada como tal, procedente desde el Viejo Mundo.

Es necesario observar que la pintura es toda de nuestra era cristiana, mientras que la escultura fue toda del paganismo. Los antiguos no veían mas que la belleza de la forma, i tenían la oportunidad de estudiarla en sus costumbres; por el contrario en nuestra era todo es espiritualismo i expresión, es decir, nuestra religión no se limita a la belleza de la sola forma, sino que aspira a la adoración del sentimiento, no se detiene en la belleza física, sino que busca la belleza moral. Es preciso pues convenir en que la pintura es del todo moderna i cristiana. Tal es la marcha progresiva de los siglos, tal la naturaleza de las cosas creadas; todo llega a su madurez

²⁸ WINCKELMANN: Carta “A un pintor nórdico”, p. 31.

para dar su fruto, i servir al fin que se ha propuesto un Ente infinito, que todo lo dispone, pero se escapa a nuestra limitada comprensión.

Veamos cuándo sirvió la pintura para la propagación e instrucción de nuestra santa religión. Las Iglesias en toda la Europa están llenas de cuadros que ilustran el anti nuevo testamento. Rafael, i Miguel Ángel i tantos otros artistas se inmortalizaron tratando asuntos religiosos, representando las más bellas virtudes que pudieron coronar el corazón humano, en tantos santos, beneméritos de la humanidad. La constancia del martirio, la abnegación de sí mismo, la caridad, la humildad, la paciencia, la resignación i tantas otras virtudes, fueron personificadas en los célebres cuadros con que los artistas decoraron los templos del Señor. Pues qué, ¿no hablan éstos a cada instante a la imaginación de los que asisten al sacrificio de la misa?, ¿de aquellos que van a orar? ¿Estas obras no hablan con elocuencia a cada ojeada del devoto que invoca la ayuda divina, que lo pide que lo alumbre i perfeccione en esta vida de pruebas? ¿No nos dice la religión: toma por modelo lo que te representa esa imagen, ese cuadro, i serás mejor? ¡Cuán omnipotente es este lenguaje para el docto i para el sencillo! Aun viven en mi imaginación los bellos cuadros cuyos asuntos me fueron explicados en mi tierna edad por mis buenos padres. Yo he sentido germinar en mí estas semillas de virtudes que jamás me han abandonado en el curso de mi vida.

(...) Ojalá que en nuestro ilustrado siglo, los artistas de todas las naciones asociados consiguiesen este estilo clásico, tomando un canon o modelo, como por ejemplo el de Rafael, que puede ser llamado el Zeuxis de nuestra era cristiana.

Pintor de asuntos mitológicos, históricos y retratos, desde los inicios en su Italia natal, como lo muestran las breves noticias que han llegado acerca de su producción antes del viaje a Chile,²⁹ a partir del ostracismo que experimenta en los años postreros de su estadía el país el fondo de rectitud y fervor de su espíritu lo inclinan hacia la pintura religiosa, en la cual hace realidad la encarnación del bello ideal griego y la emoción sagrada, que anticipara como modalidad artística propia de ese tiempo histórico, en su discurso de inauguración.

RASGOS ILUSTRADOS: ARTE Y CIENCIA; ARTE E INDUSTRIA

En este anhelo de conciliación entre lo ideal estético y lo temporal artístico que anima su espíritu, Cicarelli se hace eco asimismo, del espíritu ilustrado y encarece la combinación de ciencia y arte, tan propia de la nueva ciencia del arte, formulada y definida por Baumgarten en los dos volúmenes de su *Aesthetica* (1750-1758), obra de gran significación en su época, donde se intenta establecer una disciplina del conocimiento sensitivo, a partir de la capacidad iluminadora de la razón analítica. Conocedor de la teoría utilitarista del arte que junto al moralismo social se constituye en otra constante de la teoría del arte de la Ilustración,³⁰ el napolitano respalda y recomienda en su texto inaugural, la alianza de arte e industria.

En el contexto de la cultura ilustrada, se entendía por industria el conjunto los productos manufacturados producidos en una fábrica o manufactura, de acuerdo a las definiciones de la *Enciclopedia Metódica: Fábricas Artes y oficios*.³¹ Su significado no se acogía en Francia y España al sentido latino de los objetos producidos en el obrador o taller, para los cuales eran requeridas inventiva, inteligencia y reflexión, que constituyen arte, en su aspecto de ejecución técnica, opuesto a la fábrica, donde se impone la fuerza mecánica. Como una herencia derivada del Renacimiento, en el siglo XVIII el significado que se le imprime a industria, arranca de la división entre Bellas Artes y o Artes Puras (así, con mayúsculas) y artes industriales o mecánicas. El arte y la industria establecían de este modo un relación de mutua competencia y superación que en el campo de la teoría estética

²⁹ PEREIRA: *Estudios sobre la Historia del Arte*, pp. 63 y ss.

³⁰ BOZAL: *Historia de las ideas estéticas*, p. 79.

³¹ A. JOSÉ PITARCH; N. DE DALMASES BALAÑA: *Arte e Industria en España, 1774-1907*, Blume, Barcelona, 1982, pp. 15-16.

implica la elevación de la industria y su perfeccionamiento en el arte y por el arte, al cual queda pues subordinada.

Por eso Cicarelli recalca en su discurso que el arte:

(...) No se circunscribe a esta parte científica, sino que tiene otro fin. Cuando un nuevo país ya constituido posee una universidad de estudios literarios para el desenvolvimiento de la inteligencia, como principio de toda concepción; este principio, esta concepción quedarían sin ninguna realización ni aplicación práctica a nuestras necesidades, si no fuese seguida de la acción. Esta acción debe estar consignada en un cuerpo científico i mecánico juntamente, para poderse manifestar; esta rueda indispensable entre la ciencia i la industria es una academia de bellas artes en un cuerpo social. Ella toma el concepto científico de un lado, lo elabora, lo ilustra, i pasa a la industria para acompañarla con la luz del principio del dibujo, de lo bello, de lo elegante i sencillo. Cualquiera objeto que se quiere crear toma principio en el arte, que suministra variedad, forma, gracia i armonía. Sería demasiado el intentar investigar de qué modo penetran las bellas artes en el cuerpo industrial, formando la vida que en él circula, como la sangre en el cuerpo humano. Concluiré solamente de aquí, que sin el principio del arte todo es trivial, grosero, mezquino.

CICARELLI EL PROFESOR

Concluye el maestro napolitano con una exhortación a la juventud chilena a que acoja y ponga en acción sus palabras, construyendo así la dimensionalidad futura de su grandioso proyecto:

¡Estudiosa juventud! mostraos reconocida a esta patria que os ama, correspondedle con una aplicación fervorosa a esta ciencia de amor: la gratitud es la primera de las virtudes i la base de todas las demás. Las más bellas i nobles dotes del alma acompañan siempre al verdadero artista de la naturaleza, que tiene una positiva misión sobre la tierra. Elevad vuestra mente hacia la nobleza del arte; extended el horizonte de vuestras ideas; no creáis poder llegar a ser verdaderos artistas, limitándoos a las primeras producciones en que sólo brilla la fidelidad de una imitación servil; ese no es más que el oficio mecánico del arte; el arte en sí concebido, tiene otro fin i apetece otra esfera más vasta; no os detengáis en la mitad del camino; la palma de la victoria la obtiene sólo aquel que marcha animoso i fuerte, superando todos los obstáculos que se le presentan en la difícil vía.

Concluiré, señores, asegurándoos que me veo demasiado lisonjeado del honor que la Providencia, me atrevo a decir, me concede de ser el primero en poner esta semilla de prosperidad en la América del Sur. La historia consignará este día para siempre glorioso. Si el arte, señores, me ha proporcionado las más nobles sensaciones, ésta es sin duda la más grande. Ciertamente que éste, para mí, es el día más bello de mi vida, al pensar que mi vejez será colmada de interna satisfacción, viendo crecer esta estudiosa juventud, formarse i tomar una posición distinguida en la sociedad, para ilustrar después a su patria con sus obras. La certidumbre de haber contribuido de algún modo a ello me hará dejar tranquilo mis despojos mortales con la idea de no haber vivido inútil en esta tierra; de haber desempeñado la misión que la naturaleza me había confiado; de haber dejado en fin, un fruto, que será plantado de nuevo para perpetuarse en la serie de los sitios i servir a los designios que Dios se ha propuesto en la grande obra del Universo.

En el desempeño de sus funciones como director y profesor, Cicarelli continuará inculcando con tesón y puntualidad, por espacio de 20 años, estos mismos principios a sus alumnos, entre los que figuran Antonio Smith, Pedro Lira, Pascual Ortega y Onofre Jarpa, además de otros muchos que hoy son prácticamente desconocidos.³²

Le interesaba sobre todo formar pintores de cuadros históricos y religiosos de gran tamaño, para los cuales se requería un dibujo muy preciso y gran sentido de la composición, así como una factura lisa y pulida.

³² PITARCH; N. DE DALMASAS BALANÁ: *Arte e Industria en España*, pp. 66-67; Luis HERNÁN ERRÁZURIZ: *Historia de un área marginal. La enseñanza artística en Chile 1797-1993*, Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago, 1994, pp. 52 y ss.

Las ideas que expone Cicarelli en su discurso de inauguración de la Academia encuentran la autorrealización del proyecto artístico y didáctico, en el contexto de la naturaleza chilena virgen, a partir de ese momento, historiada y culturizada. Particularmente dos cuadros del pintor conservados en Chile ejemplifican la concreción y transformación de sus ideales. *Filoctetes abandonado* del Museo Nacional de Bellas Artes y *Vista de Santiago desde Peñalolén* en la colección del Banco de Santiago.

La primera es una pequeña tela, réplica de la gran obra del mismo tema en el museo de Capodimonte, que muestra su adhesión a los temas del arte antiguo reinterpretados por David, y a los principios formales neoclásicos. Resume su corrección, pero también sus fríos y anacrónicos postulados.

El gesto del guerrero troyano es grandilocuente y ampuloso, como si estuviera reconstruido a partir de la pose de una puesta en escena teatral, aunque se imponen la monumentalidad, la fuerza de sus musculaturas y el acertado estudio anatómico, rasgos que, a todas luces debían constituir un aporte en el contexto del arte que se había desarrollado y contemplado en Chile, ligado a los patrones coloniales, donde el cuerpo es inexistente, no sólo en cuanto a su formulación temática como desnudo, sino incluso como soporte y estructura de las vestimentas.

Sin embargo, cuando el maestro abandona estos temas grandiosos y relaja sus rígidas teorías logra sus mejores obras.

De copiar yesos y bustos se traslada de pronto en su caballo negro, como caballero pintor, visitando tongo y levita, a trazar con su pincel la puesta de sol en Peñalolén, desde los jardines de la Casa de los Egaña, seducido por ese crepúsculo acentuadamente romántico que sus ojos descubren tras los encierros del taller; paisaje pleno de espacialidad, donde apenas se dibujan en perspectiva los perfiles nacientes de nuestra capital.

Irrenunciablemente profesor, Cicarelli exalta aquí la emocionalidad que se le ha revelado en esta vista de la campiña de los alrededores de Santiago, que inspiraron también a Andrés Bello en sus artículos de *El Araucano* y en alguno de sus versos. Dando la espalda a la Cordillera, con lo que se sitúa en una posición excéntrica respecto de los pintores alemanes, sus contemporáneos quienes miran preferentemente hacia la montaña, sigue con la vista el sentido de la puesta de sol para ofrecernos en el recurso especular de autorretratarse pintando, la lección de docencia implícita en la colocación del cuadro de frente —a diferencia del célebre recurso barroco del bastidor velazqueño— para que el espectador-alumno pueda apreciar el resultado. Un resultado en que el compromiso con la cultura académica, con la referencia histórica que hasta entonces han primado en su obra y en su labor como maestro de pintura de la Emperatriz María Teresa de Brasil y representante del arte ofi-



Fig. 1. *Filoctetes abandonado*. Alejandro Cicarelli. Óleo sobre tela. 75 × 62 cm. Museo Nacional de Bellas Artes. Los anacrónicos postulados artísticos del primer Director de la Academia de Pintura quedan manifiestas explícitamente en esta tela. Elige un tema de la antigüedad clásica y la representa mediante un dibujo correcto, al modo académico, una pincelada de efecto pulido y reiterado, y una expresividad ampulosa y hueca visible en el gesto muy poco natural del guerrero troyano. Una abra en suma, ejecutada más “por receta” que por inspiración.



Fig. 2. *Vista de Santiago desde Peñalolén*. Alejandro Cicarelli. Óleo sobre tela. 85 × 125 cm. aprox. Pinacoteca del Banco de Santiago. La fidelidad objetiva y algo fría de la pintura de Cicarelli se trueca en este cuadro en una visión sentimental del paisaje donde se advierte el influjo romántico. El pintor no permanece ajeno a la profunda melancolía de este bello crepúsculo santiaguino y la traduce en una factura más sutil y en un color más vibrante y cálido.

cial en Chile, desaparece en la lontananza de este *finis terreae* junto con la ciudad transida por el sol, transmutada en reflejo, para asirse en cambio a la oscura y áspera ladera y la campiña dorada. Ciertamente el paisaje chileno adquiere aquí en este acto autoconsciente de la pintura una condición signifiante e intelectual que sirve a la educación del sentimiento. Un componente importante de esta apreciación es sin duda, la crítica de la civilización urbana que formulan quienes elogian la idílica experiencia de la naturaleza, En Chile entre el mismo Bello, cuando canta, por ejemplo: “¡Quién pudiera Bío-Bío,/ pasar la existencia entera/ en un bosque sombrío/ de tu encantada ribera!”.³³ Ya en la “Silva a la Agricultura de la Zona Tórrida”, el humanista había exaltado las fuerzas naturales, bienhechoras de América, la superioridad que alcanzaban en esa época en nuestro continente los trabajos agrícolas y del campo sobre la vida de las ciudades, contra las que previene así: “Y en el ciego tumulto se aprisionan/ de míseras ciudades/ do la ambición proterva/ sopla la llama de civiles bandos”.³⁴

Pero no es sólo el repudio de la civilización urbana el mensaje del cuadro de Cicarelli, sino una sutil insinuación de la bivalencia entre naturaleza y cultura, entre el paisaje agreste cordillerano de las laderas andinas y el perfil naciente de la Atenas del Pacífico, donde la paradoja temporal del proyecto neoclásico se hace pintura, configurándola, encendida gloriosa, no en la naciente aurora, sino rendido finalmente al impulso romántico –subyacente en la aventura sudamericana del pintor y en las propias palabras ardorosas de su discurso–; en el ocaso, como una promesa aún más plena e inquietante de futuro al caer el día.

³³ En Joaquín EDWARDS BELLO: *El bisabuelo de piedra*, Nascimento, Santiago 1978, p. 138.

³⁴ Cit. en EDWARDS: *El bisabuelo*, p. 70.