

Redes transnacionales de la escultura italiana en el espacio chileno (siglos XIX-XX)¹

Noemí Cinelli

Universidad Autónoma de Chile/Universidad de La Laguna 

<https://dx.doi.org/10.5209/aris.103198>

Recibido: 5 de julio de 2025 / Aceptado: 28 de agosto de 2025

Resumen: Basándonos en un enfoque transnacional, en el presente escrito examinaremos los circuitos de circulación artística que conectaron Italia y Chile entre los siglos XIX y XX, analizaremos el rol de mediación cultural que la escultura tuvo entre dichos lugares, y evidenciaremos cómo esta disciplina se convirtió en un vehículo de transmisión privilegiado de repertorios visuales, técnicas y valores simbólicos. Nuestra indagación abraza las macro-áreas identificadas como los principales canales de difusión de la escultura italiana en América, que hemos adecuado al caso chileno: eso es, monumento público, escultura sacra-funeraria e industrial, enseñanza, museos y exposiciones. Apoyándonos en fuentes primarias recopiladas en archivos de ambos países, nuestra propuesta considera la escultura como forma de agencia simbólica y cultural, capaz de articular identidades nacionales y memorias colectivas, lejos de ser entendida como mero objeto artístico, funcionando como vehículo de modernidad y legitimación cultural, y contribuyendo a la construcción de nuevas narrativas nacionales en el Chile emancipado.

Palabras clave: Redes transnacionales, Escultura italiana, Espacio chileno, Intercambio cultural, Siglos XIX-XX

ENG Transnational networks of Italian sculpture in the Chilean context (19th–20th centuries)

Abstract: In this paper, we analyze the role of cultural mediation played by Italian sculpture in Chile between 1829 and 1929. Based on a transnational approach, we examine the artistic circulation networks that connected Italy and Chile, highlighting how sculpture became a privileged vehicle for the transmission of visual repertoires, techniques, and symbolic values. Our research focuses on the macro-areas identified as the main channels for the diffusion of Italian sculpture in America, adapted here to the Chilean case: public monuments, sacred, funerary and industrial sculpture, education, museums, and exhibitions. Drawing on primary sources gathered from archives in both countries, we consider sculpture as a form of symbolic and cultural agency capable of articulating national identities and collective memories. According to our interpretation, Italian sculpture, far from being understood merely as an artistic object, functioned as a vehicle of modernity and cultural legitimization, contributing to the construction of new national narratives in nineteenth-century post-independence Chile.

Keywords: Transnational networks, Italian sculpture, Chilean context, Cultural exchange, 19th–20th centuries

Sumario: 1. Introducción y objetivo del estudio. 2. Metodología y fuentes empleadas. 3. Marco teórico y conceptual 4. La monumentalización del espacio público capitalino en clave italiana 5. El aporte italiano a la profesionalización de la escultura sacra-funeraria e industrial chilena. 6. Enseñanza artística, museos y exposiciones como canales de diálogo ítalo-chileno. 7. Conclusiones. Referencias.

Cómo citar: Cinelli, N. (2025). Redes transnacionales de la escultura italiana en el espacio chileno (siglos XIX-XX). *Arte, Individuo y Sociedad*, 37(4), 835-849. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.103198>

³⁸ El presente escrito es fruto de las investigaciones llevadas a cabo en el marco del Proyecto Anid Regular Fondecyt n°1240080 titulado *De mármoles y broncees entre el Mediterráneo y los Andes. Relaciones artísticas ítalo-chilenas. Ámbito escultura. (1829-1929)*, (2024-2028), del cual la autora es Investigadora Responsable.

1. Introducción y objetivo del estudio

En el contexto de las fructíferas relaciones artísticas entre Italia y América teorizada por Mario Sartor (1997), un fenómeno que en los últimos años ha despertado el interés de la historiografía especializada es la difusión intensa y capilar de la escultura italiana en el continente americano, constante a lo largo del siglo XIX y que perduró significativamente hasta bien entrado el XX (Sborgi et al., 2004; Passeggia, 2005; Berresford, 2007; Borges, 2022). Como subraya Bochicchio (2013) en su estudio *La diffusione della scultura italiana in America tra Ottocento e Novecento*, las principales áreas urbanas involucradas en este diálogo artístico se localizan en los estados atlánticos de Norteamérica, en varios países de Centroamérica y Ecuador, en la región del Río de la Plata, en las costas y estados internos de Brasil, y en la zona del Pacífico de Chile y Perú.

Considerando este contexto americano, en el presente escrito vamos a focalizar nuestra atención sobre el caso específico del binomio Italia-Chile, ofreciendo datos y reflexiones que prueban la existencia de un marco claramente definido en el que dichos intercambios artísticos florecieron impulsados por la escultura, dando lugar a un patrimonio común que merece un análisis detallado³⁹.

Nuestro propósito es proporcionar una relectura de la escultura italiana en el espacio chileno, enmarcando los procesos de los cuales fue protagonista en una lógica transnacional que reconoce en esta disciplina un agente privilegiado de mediación artística y simbólica entre ambas orillas. El marco cronológico en el que nos moveremos abarca desde el primer tercio del siglo XIX, elección que guarda relación con la doble constatación de R. Gutiérrez (2004): el aporte italiano a la monumentalización de las repúblicas americanas precedió la consolidación de la emancipación en las nuevas naciones y empieza en 1829 con el envío desde Europa de la fuente dedicada a Simón Bolívar en la capital chilena y esculpida por Francesco Orsolino (p. 44).

Extenderemos nuestro estudio hasta 1929, año de la muerte de Rebeca Matte, primera escultora chilena, primera mujer y extranjera en ser nombrada Profesora Honoraria de la Academia de Bellas Artes de Florencia.

Empezaremos por una breve rearticulación crítica de las líneas historiográficas que han caracterizado el estudio sobre las relaciones artísticas italoamericanas y chilenas en particular, con el fin de identificar los posicionamientos teóricos dominantes y al mismo tiempo abrir nuevas posibilidades interpretativas desde una óptica comparada y sobre todo relacional.

Un punto de partida ineludible es el dossier 63 publicado en 1997 en *Ricerche di Storia dell'Arte*, en el que los citados Sartor y Ramón Gutiérrez, con Rodrigo Gutiérrez Viñuales y Francisco M. Vidargas sentaron las bases para estudiar las relaciones artísticas entre Italia y América Latina desde una perspectiva transcontinental. Desde entonces, Gutiérrez Viñuales (1997, 2004, 2006), Sborgi (1988, 2005) y Sartor (2002) entre otros, han consolidado un enfoque centrado en los mecanismos de circulación, dependencia cultural, monumentalización del espacio público y resignificación simbólica de repertorios visuales europeos en contextos latinoamericanos. Este enfoque ha privilegiado los casos más documentados como Argentina, México o Brasil y ha permitido identificar trayectorias artísticas, instituciones, agentes y estrategias visuales involucradas en el proceso de intercambio, considerando la obra como portadora de valores estéticos o ideológicos definidos desde marcos interpretativos centrados en el contexto de origen europeo.

Otros estudios como los del mencionado Bochicchio (2011), las tesis doctorales de Borges (2002), Leonardini (1998) y Beltrami (2002), han problematizado estos marcos, introduciendo nuevas categorías interpretativas, como –modelo de difusión–, –infraestructura de exportación artística– y –circulación medial–, desplazando el análisis desde el objeto artístico hacia el entramado de redes, intermediarios y sobre todo condiciones que han agilizado tanto la producción como la recepción de la escultura italiana en América.

Publicaciones como las de Díaz, Aravena & Cabezas (2016), Guzmán Schiappacasse (2012), Guzmán Schiappacasse et al. (2021), Guzmán & Martínez (2012), Capitelli (2012), Capitelli et al. (2017) y Zamorano & Cinelli (2023) han aterrizado la reflexión al contexto chileno, contribuyendo al conocimiento de la presencia italiana en el arte sacro y en contextos museales y expositivos, prestando atención a las condiciones materiales, sociales e institucionales que hicieron posible la monumentalización del espacio público chileno en clave italiana.

Nuestra investigación retoma estos planteamientos, los sitúa en el caso chileno y propone pensar la escultura como arte de mediación cultural, examinada aquí como forma de agencia simbólica que articula memorias (Nora, 1984), tradiciones visuales inventadas (Hobsbawm y Ranger, 1983) y redes materiales de circulación (Appadurai, 1996).

2. Metodología y fuentes empleadas

Nos enfocaremos en las macro-áreas identificadas por Sborgi (2005) como los principales canales de difusión de la escultura italiana en América, los cuales hemos reinterpretado y adecuado al caso chileno que

³⁹ Tal y como mencionamos en la nota 1, nuestro estudio se enmarca en el proyecto de investigación cuyo objetivo general es problematizar y sistematizar las relaciones artísticas entre Italia y Chile en el periodo señalado, mediante la categorización y análisis de escultores, obras y modelos estéticos que circularon entre los dos países, en las cuatro macro-áreas de monumento público, escultura sacra-funeraria/arquitectura, enseñanza, museos y exposiciones. Este proyecto da continuidad a la investigación desarrollada en el marco de otro proyecto Anid Regular Fondecyt n°1201032 “Ecos desde el Belpaese al exuberante Chile. Relaciones artísticas ítalo-chilenas. Ámbito pintura (1836-1910)” (2020-2023), centrado en los mismos ejes analíticos que el de escultura, pero aplicados al campo pictórico. El propósito final de este programa de investigación es avanzar hacia un estudio integral que incorpore, además, los ámbitos de la arquitectura y las artes decorativas, con el fin de reconstruir un panorama más completo y articulado de transferencias artísticas entre Italia y Chile en el tránsito entre los siglos XIX-XX.

nos ocupa: nos referimos a el monumento público, la escultura sacra-funeraria e industrial, la enseñanza, los museos y exposiciones.

El corpus documental y material sobre el que se basa esta investigación ha sido reunido a partir de una metodología historiográfica cualitativa y comparada, propia de los estudios de historia del arte con orientación transnacional, y enriquecida con herramientas procedentes de los estudios culturales y de la historia social de la cultura. La escultura ha sido entendida no como un fenómeno aislado ni como experiencia que se completa y autodetermina con la creación del objeto artístico, sino más bien como forma de agencia compartida y parte de un entramado catalizador de comitentes, artistas, público urbano, discursos, agentes estatales y comunidades migrantes, que en sus interacciones contribuyen a su circulación, función y reseñificación.

En cuanto a la naturaleza y procedencia de los datos, hemos acudido a una gran variedad de registros documentales, trabajando con un conjunto amplio y heterogéneo de fuentes primarias localizadas en archivos públicos y privados en Chile, en Italia y en repositorios digitales especializados. El criterio fundamental para la selección de estos materiales ha sido su capacidad para evidenciar interacciones entre agentes, objetos, prácticas y discursos.

Entre ellos mencionaremos los catálogos oficiales de exposiciones- como el *Catálogo de la Exposición Internacional de Santiago* (Exposición Internacional, 1910)-, los censos comerciales e industriales de la colonia italiana en Chile (Pellegrini & Aprile, 1926), anuncios y artículos de prensa publicados en revistas ilustradas chilenas de la segunda mitad del siglo XIX- como *El Taller Ilustrado*-, actas de identificación de inmigrantes italianos (Archivo Nacional Histórico, 1896), guías y catálogos de exposiciones internacionales (Esposizione, 1906), correspondencia diplomática eclesiástica- como el *Diario de Mastai Ferretti* (1824), memorias de artistas, críticos y comités ciudadanos- como las *Estadísticas del arte* de Vicuña Mackenna (1884), y documentación institucional vinculada a museos y escuelas artísticas (Arias, 1910; Berriós et al., 2009). Hemos acudido, además, a repertorios biográficos especializados –entre ellos brilla por su exhaustividad el *Nuovo Dizionario degli Scultori Italiani dell'Ottocento e del primo Novecento* de Panzetta (2003)– para trazar las trayectorias formativas y profesionales de los escultores implicados en este intercambio.

El análisis de los datos extrapolados ha seguido una lógica cualitativo-inductiva alrededor de varios temas, por ejemplo las redes de intercambio artístico entre Italia y Chile gracias a la migración registrada en el periodo considerado, que afincó los canales de importación y propició la implantación en territorio andino de talleres de profesionales procedentes de Italia; la genealogía visual e ideológica de modelos iconográficos resignificados en el tránsito entre los dos países y la recepción discursiva de las obras llegadas desde Italia al contexto local de los centros más activos de Chile, eso es, Santiago y Valparaíso.

3. Marco teórico y conceptual

Amparado en el cruce entre historia del arte transnacional/ estudios culturales/ historia social del arte, y sin olvidar los aportes procedentes de los enfoques historiográficos tradicionales que han informado de sí el estudio de la escultura en América Latina a partir del siglo XIX, nuestro escrito reconoce a la escultura su rol de agente dinamizador, inserta en redes estructuradas y radicadas en la sociedad chilena entre el siglo XIX y XX.

Basándonos en las investigaciones de Appadurai (1996), Clifford (1997) y Belting (2001), consideramos que los objetos artísticos- en este caso la escultura de origen italiano- deben ser interpretados como formas dinámicas cuyo significado no se limita a un diseño formal o creación, sino que se manifiesta en sus itinerarios, localizaciones y resignificaciones. En este contexto, el intercambio de obras escultóricas no se interpreta simplemente como un traslado de piezas, sino como la activación de infraestructuras culturales, políticas y materiales que permiten la circulación, legitimación y revisión de repertorios visuales coloniales y postcoloniales.

Incluimos además el concepto de invención de la tradición (Hobsbawm & Ranger, 1983) para estudiar como numerosas esculturas italianas instaladas en Chile durante los siglos XIX-XX contribuyeron a la edificación visual de genealogías nacionales, ideales heroicos y religiosidades cívicas, mientras actuaban como tecnología de registro de la memoria colectiva (Nora, 1984).

Un nudo conceptual clave que hemos tenido que problematizar para poder contextualizar en un adecuado cuadro histórico nuestro tema, dice relación con la noción de *Italia/italiano/italianidad*, ya que durante más de los primeros 30 años del marco cronológico considerado, la unificación política de la península no fue realidad⁴⁰.

Cuando en el texto empleamos el término *Italia/italiano/italianidad*, no estamos entendiendo una realidad política cerrada, sino más bien un repertorio cultural distribuido regionalmente, que funcionó como cita de autoridad, sinónimo de excelencia artística y legitimación estética.

Desde la perspectiva italiana, es bien precisar que cuando los artistas y otros profesionales llegaron a Chile desde la península lo hacían como súbditos de los Estados regionales pre unitarios- por ejemplo, los Estados Pontificios, el Reino de Cerdeña, el Reino de las Dos Sicilias- o como habitantes de repúblicas y ciudades-estado, con una organización artística que variaba según las zonas, por ejemplo, entre Florencia, Milán y Génova. No obstante, Sborgi (2005) y Bochicchio (2013) han demostrado la existencia de un sistema peninsular relativamente sólido en término de imaginarios artístico, cánones académicos y prestigio

⁴⁰ Para un contexto histórico, político y económico completo de Italia y Chile en la época considerada véase Banti (2000, 2011), Rial (2009), Petitti di Roreto (2020), Pécout (2021), Patriarca (2010), Salazar (2006), Collier y Sater (2004), Correa (2001), Pinto (2007), Urzúa Valenzuela (2020) y Gazmuri & Subercaseaux (2005).

formativo que propiciaba que artistas procedentes de Roma, Nápoles o Carrara fueran percibidos cuales herederos y portadores de una tradición plástico-visual común y arraigada, si bien ningún aparato estatal oficial unificado lo acreditara.

Desde la perspectiva chilena, la identificación de esos artistas y marmolistas como *italianos* no atañía a una determinación geopolítica precisa, sino que hacía referencia a una categoría cultural y a un prestigio artístico que tenía unas raíces en el reconocimiento tributado a las artes del Renacimiento, al dominio del trabajo en mármol y bronce y al sistema de formación artística académica. En definitiva, la percepción de *lo italiano* no concernía a una ciudadanía formal, sino más bien a un conjunto de valores culturales, imaginarios y, sobre todo, artísticos.

Considerando todo ello, en nuestro texto hemos optado por dejar constancia de los territorios de procedencia de los escultores y marmolistas que viajaban a Chile, con la doble intención de registrar sus datos biográficos, pero sobre todo para que quede evidencia de los circuitos concretos de contactos, comercios y migraciones artísticas entre estos dos territorios.

El intercambio artístico que nos ocupa no puede comprenderse únicamente a partir de trayectorias individuales de escultores o marmolistas. Por el contrario, este trabajo entiende que tales trayectorias son expresión de una estructura más amplia de agentes institucionales, dinámicas sociopolíticas y configuraciones materiales que hicieron posible la circulación de esculturas, saberes técnicos, modelos formales y repertorios simbólicos entre ambos contextos. El reconocimiento de esta estructura se ha repercutido en la definición de los enfoques y dimensiones que han orientado nuestra metodología.

Desde el punto de vista político-institucional, identificamos como actores fundamentales a las autoridades diplomáticas y eclesiásticas, a través de las cuales se canalizaron muchos de los primeros encargos escultóricos. El viaje a Chile del joven canónigo Giovanni Maria Mastai Ferretti (quien será el futuro Papa Pío IX) en calidad de delegado pontificio entre 1823 y 1825, estableció uno de los primeros nexos formales entre Roma y Santiago, lo cual repercutió no solo en el ámbito religioso, sino también en la articulación de redes de confianza y legitimación simbólica que facilitaron la posterior recepción de obras y artistas italianos. Este vínculo fue reforzado por el contacto directo entre la Iglesia de San Pablo Extramuros (Roma) y la iglesia y convento de la Recoleta Dominica (Santiago), lo cual evidencia una mediación institucional que excede lo estético y que forma parte de un proyecto más amplio de pedagogía visual y renovación devocional (Díaz, Aravena, & Cabezas 2016; Guzmán Schiappacasse et al. 2021).

En el plano socioeconómico, fue fundamental el rol de la burguesía comercial y empresarial de origen italiano radicada en Chile, especialmente en Santiago y Valparaíso, como agente clave en el encargo, importación y emplazamiento de esculturas. Los censos industriales de la colonia italiana (Aprile & Pellegrini 1926), así como los anuncios comerciales en la prensa especializada, muestran cómo esta comunidad participó activamente en la consolidación de un mercado escultórico que incluía tanto obras conmemorativas como escultura funeraria, ornamental o devocional. El mecenazgo, por tanto, no se limitó al encargo individual de una figura pública, sino que se configuró como una inversión cultural colectiva, mediada por asociaciones, centros artísticos y sociedades italianas que financiaban obras para el espacio público o para instituciones religiosas y educativas. En este contexto, la monumentalización en términos italianos no fue un suceso natural ni meramente estético, sino el producto de tácticas de representación, integración y visibilidad social implementadas por parte de comunidades migrantes, autoridades estatales y actores religiosos. A ello se suma el papel de los intermediarios técnicos y comerciales –marmolistas, fundidores, importadores de materiales, agentes culturales–, cuyas actividades están documentadas en catálogos, censos, contratos y correspondencias, y que permiten reconstruir una red de circulación transnacional mucho más amplia que la limitada a los nombres de escultores consagrados.

También debemos rescatar la dimensión pedagógica e institucional del intercambio: desde la creación de la Escuela de Escultura Ornamental en Santiago en 1854 hasta la fundación del Museo de Copias en la misma ciudad en 1901, múltiples iniciativas públicas buscaron no solo traer modelos escultóricos europeos a Chile, sino formar artistas nacionales bajo estándares académicos italianos. El Museo de Copias, en particular, funcionó como un dispositivo de transferencia cultural sistemática y activado por figuras de prestigio internacional como Alberto Mackenna Subercaseaux (Cinelli, 2024).

4. La monumentalización del espacio público santiaguino en clave italiana

Pasando a los canales de difusión mencionados al principio de este trabajo, los datos a nuestra disposición alrededor de la escultura pública y monumental son numerosos. A continuación, con el fin de respaldar la

investigación tanto en su dimensión cualitativa como en la cuantitativa, presentamos un conjunto de tres casos que consideramos representativos en este ámbito⁴¹.

Nos parece oportuno iniciar por la obra que marca el comienzo de nuestra indagación y que subraya "las similitudes iconográficas entre las imágenes producidas en el proceso de unificación italiana y las de las naciones repúblicas americanas" (Gutiérrez, 2006, p. 245), eso es, la citada *A la Libertad de América* (Fig.1), el primer monumento que inaugura el feliz multiplicarse del arte en el espacio público santiaguino.



Figura 1. Francesco Orsolino Fuente *A la Libertad de América*, 1836. Plaza de Armas, Santiago. Foto propia

Adquirida en 1829 por el diplomático chileno Francisco Javier Rosales Sierra Larraín- por ello es conocida entre los y las capitalinas como *Pila Rosales*- inaugurada en Santiago en 1836 con el visto bueno del entonces

⁴¹ A modo de ejemplo y sin pretensión de exhaustividad, destacaremos otras esculturas emplazadas en el espacio público chileno. Recordamos la creación del florentino Aristodemo Costoli, (ant.1871) en cuya realización estuvo involucrado B. Vicuña Mackenna que representa *Pedro de Valdivia*, un conjunto escultórico de corte academicista, cuyo modelado en yeso fue presentado en Florencia, luego fundido en Chile, exemplificando el tránsito transnacional de bocetos y modelos entre talleres italianos y espacios públicos chilenos. Mencionaremos la estatua *Víctimas del Incendio* de la Iglesia del Compañía (1883), que une las creaciones de José Miguel Blanco con las de Ignazio Jacometti, presidente de la Accademia di San Luca de Roma; el monumento *Manuel Montt y Antonio Varas* (1903), de Ernesto Biondi, realizado en bronce en la Fundición Nelli en Roma. El hecho que se fundiera en Italia nos informa acerca de la relación de dependencia tecnológica y de oficio para la producción de obras de grandes dimensiones en Chile a comienzos del siglo XX- situación destinada a cambiar en pocos años más, y demuestra el grado de confianza que el Gobierno chileno depositaba en la ciudad de Roma. Referimos de *Los Héroes de la Concepción* de Rebeca Matte (1923), que, aunque de autoría local, se inserta en la tradición monumental heredada de Italia, probando la asimilación del lenguaje escultórico italiano por parte del ambiente artístico chileno de la época.

Ministro de Relaciones Exteriores y de Interior Diego Portales, es obra de Francesco Orsolino, escultor ligur procedente de una familia de *magistri antelami* que contaba con una reconocida consideración en el ámbito artístico nacional, tal y como leemos en la *Descrizione mineralogica della Liguria* (Mojon, 1805), en el apartado referido al mármol verde de Polcevera:

En el valle de Polcevera [...] se encuentra en abundancia mármol que presenta muchas variedades, conteniendo serpentino o gabbro de color verde claro, verde oscuro, rojizo o rojo veteado, atravesado por vetas de espato calcáreo blanco y cristalino. [...] Sería deseable que se reabrieran estas canteras y que se adoptara el proyecto del meritorio Señor Francesco Orsolino, escultor, quien, habiendo procurado siempre preferir los mármoles nacionales incluso en decoraciones de mayor importancia, se ofreció a reanudar la excavación de este mármol, restaurar las carreteras que conducen a las mismas y proporcionar así una notable ventaja al Estado, ahorrándose con ello una suma considerable que actualmente se destina a la compra de mármoles extranjeros, devolviendo al comercio un producto nacional de gran relevancia. (Traducción propia) (pp. 9-10).

En los años anteriores a la comisión chilena, Orsolino anuncia sus servicios en la prensa piamontesa, haciendo hincapié en los materiales a su disposición para satisfacer las comisiones del público:

El señor Francesco Orsolino, escultor y comerciante de mármoles en Génova, desea notificar que está provisto y suministra todas las más bellas calidades de mármoles de Liguria, especialmente para mesas y chimeneas, las cuales, además del brillo y la variedad de colores, tienen la propiedad de no oscurecerse. Quien desee adquirirlos puede dirigirse directamente a él en Génova, donde encontrará toda facilidad en los precios. (Traducción propia) (Sezione annunzi letterari, 1820, p. 674).

En el caso de la fuente santiaguina, Minerva y una India vestida a lo grecorromano son las dos figuras representadas en un falso antropológico esculpido en mármol que retrataba respectivamente a Europa y América. Desde Honour (1975) a Sanfuentes (2004), la historiografía ha demostrado que la alegoría de la India como personificación del Continente había sido una convención iconográfica difusa en Europa y América desde la época colonial. Las implicaciones ideológicas derivadas de que un escultor italiano represente a una figura femenina indígena como alegoría de América difieren sustancialmente según el contexto de activación simbólica de la obra: concebida en Italia, responde a un imaginario externo sobre el continente; emplazada en el espacio público chileno, se reconfigura en diálogo con narrativas y reivindicaciones locales, memorias colectivas y tensiones históricas.

La creación de Orsolino⁴² representa un nudo crítico fundamental para entender la circulación de repertorios visuales coloniales y su reactivación en contextos postcoloniales en los que se articula el discurso sobre la pertenencia simbólica al espacio público.

Pasando al segundo caso, resultan interesantes las vicisitudes del busto de bronce hoy en el jardín de la Biblioteca Nacional de Chile que representa el naturalista chileno del siglo XVIII afincado en Italia, el Abate Juan Ignacio Molina sobre un original de Innocenzo Giungi, discípulo de Giacomo di Maria en la Academia de Bellas Artes de Bolonia (Panzetta, 2003, p. 439).

La obra fue el puente entre la capital andina y el ambiente artístico boloñés y nos introduce al Intendente de Santiago, Benjamín Vicuña Mackenna⁴³, quién con la proclama *Invocación a Chile* de 30 de junio de 1853, impulsó la realización del busto.

La obra se plasmó a partir de uno de los yesos que el escultor Nicanor Plaza había moldeado sobre el original en terracota que Giungi realizó en Bolonia cuatro años antes que el insigne talquino muriera, original que, tras su exhibición en la Exposición del Colonaje de 1873 organizada en Santiago por el citado Vicuña M. se había extraviado, hasta ser rencontrada en 1980 en una bodega de la Biblioteca Nacional de Chile (Voiommaa, 2004, p. 47).

El homenaje bronceo es, por un lado, prueba de que la colaboración artística ítalo-chilena trascendió el ámbito de los héroes militares, para involucrar figuras de intelectuales, materializando vínculos en el ámbito científico y cultural. Por el otro, revela la complejidad del tránsito transnacional: el hecho de que un escultor formado en la Academia de Bolonia se haya implicado en la elaboración de una imagen conmemorativa del sabio chileno en pleno siglo XIX, sugiere que la representación de Chile –en este caso de una figura ilustre– no era percibida únicamente como un acto de homenaje remoto, sino también como una oportunidad para inscribir la escultura italiana en los discursos ilustrados, republicanos y científicos de su tiempo⁴⁴.

El papel de Vicuña Mackenna como promotor de la obra, revela cómo la escultura fue también instrumentalizada localmente para fortalecer un proyecto de identidad nacional anclado en la ciencia, el mérito ilustrado y la proyección internacional del país. La circulación del busto –desde el modelado en Bolonia, hasta su exposición y eventual reubicación en la Biblioteca Nacional de Santiago– ilustra un modelo

⁴² Orsolino se erigió como lazo esencial entre Chile y el ámbito artístico de los territorios saboyanos de Piamonte y Cerdeña, donde el lenguaje plástico se alineaba con los preceptos del academicismo purista que, hasta bien entrada la segunda década del siglo XX, hallaba su paradigma en la obra de Antonio Canova y en sus esculturas impecablemente blancas y rigurosamente adheridas a los cánones clásicos, encarnando aquel revival de la Antigüedad cuya vigencia seguía aún con intensidad.

⁴³ Personalidad que jugó el rol de agente dinamizador de las relaciones artísticas ítalo-chilenas y que entre 1852 y 1853 visitó el Belpaese en ocasión de su periplo de exiliado político del gobierno Montt (Vicuña M., 1856).

⁴⁴ La elección del Abate Molina- figura fuertemente asociada con el saber ilustrado, la geografía americana y la historia natural- enmarca la obra en una lógica apropiación simbólica del imaginario chileno desde una perspectiva italiana. Al ser trasladado a Chile, este busto adquiere nuevos significados.

complejo de producción escultórica compartida, en el que convergen agentes chilenos e italianos, materiales diversos, desplazamientos técnicos y resignificaciones políticas de la obra.

En este sentido, el caso proporciona información concreta sobre los flujos reales de obras, modelos y prácticas, pero también sobre los modos en que se construyó una determinada imagen de América –y de Chile, en particular– dentro del imaginario escultórico italiano. Nos revela asimismo el rol decisivo de ciertos intermediarios institucionales en la articulación de estos tránsitos, lo que confirma que la escultura funcionó como dispositivo diplomático y cultural, no solo como arte decorativo o conmemorativo.

El tercer caso es el obsequio de la Colonia Italiana de Santiago para la Exposición del Centenario de 1910 de la misma ciudad y que representa *El Genio de la Libertad*, obra que conecta directamente Chile con la iconografía de los monumentos de las etapas históricas del Resurgimiento y de la Unidad de Italia.

Moldeada en la Fundición Roberto Negri en Santiago, según relata Voionmaa Tanner (2004),

[...] un mes antes de la inauguración [...] se efectuó un solemne acto de fundición sin precedentes en el país. La ceremonia duró 2 horas y en el momento en que el metal estaba derretido los concurrentes echaron algunas monedas chilenas e italianas en la masa de bronce. (p. 27)

Esta escultura constituye un caso emblemático de monumentalización ítalo-chilena en el que convergen iconografías transnacionales, gestos rituales de consagración material y estrategias simbólicas de integración migrante⁴⁵.

El monumento revela cómo la escultura funcionó como operador simbólico de doble inscripción: al mismo tiempo conmemorativa y prospectiva, patriótica y cosmopolita, afirmando una herencia visual compartida entre Italia y Chile, pero resignificada por las condiciones locales de su producción y recepción.

El hecho de que la escultura fuese fundida en Santiago –en la Fundición Negri, establecimiento con capital humano y técnico de origen italiano– no es anecdótico: da cuenta de un proceso de internalización técnica y visual de repertorios escultóricos europeos, que habían dejado de ser únicamente importados para ser ya producidos en territorio chileno por agentes ítalo-chilenos. Este gesto materializa una fase más madura del intercambio escultórico, donde el saber hacer italiano se injerta en la infraestructura productiva local, consolidando así un patrimonio común híbrido.

Especial atención merece la ceremonia de fundición, un acto público de carácter casi ritual, en el que los asistentes arrojaron monedas de sus países a la masa fundida del bronce. Este gesto no solo teatraliza la fusión literal de los metales, sino que encarna visual y materialmente la aspiración de una identidad compartida, forjada en el cruce entre dos tradiciones republicanas que se reconocen mutuamente a través del arte. La escultura deviene así no solo en imagen, sino en escenario donde las memorias del Risorgimento italiano se entrelazan con la narrativa del Estado republicano nacional chileno. El caso de *El Genio de la Libertad* consolida a la escultura pública como uno de los lenguajes privilegiados de mediación entre migración, modernidad y nación.

En suma, la monumentalización del espacio público en clave italiana consolidó una herencia cultural compartida que continúa resonando en el imaginario colectivo y en el paisaje urbano capitalino. Este fenómeno pone en evidencia el carácter multidimensional de las transferencias artísticas, que van más allá de lo material para influir en la identidad y memoria histórica de una nación, cristalizando valores como el heroísmo, la independencia y la libertad, en sintonía con los procesos históricos vividos en Italia y en Chile entre los siglos XIX y XX.

5. El aporte italiano a la profesionalización de la escultura sacra-funeraria e industrial chilena

Pasando a la escultura sacra-funeraria e industrial queremos referir de las noticias que recopilamos acerca de marmolistas, escultores italianos y otros profesionales de la disciplina, cuyas actividades se registran principalmente en Santiago y Valparaíso, y en menor medida en Talca, Concepción y Talcahuano⁴⁶.

Empezamos por los que se establecieron en Valparaíso, como Giuseppe Bianchi, marmolista procedente de Lavagna en la región de Liguria, que llegó a Chile en 1877. Según las informaciones recopiladas, fue propietario de una gran marmolería que ocupaba dos locales, uno en la calle Blanco n.º 1351 y el otro a tres minutos de distancia, en la Avenida Errázuriz n.º 1352.

Así es recopilada su actividad en el *Censo comercial de la comunidad italiana en Chile de 1926*, valiosa fuente que ofrece un análisis detallado de las contribuciones económicas, culturales y sociales de la comunidad italiana en el País en la época considerada, incluyendo informaciones sobre actividades comerciales, industriales y artísticas:

[...] en condiciones de ofrecer los mármoles de mejor calidad y en condiciones que no admite competencia [...] es propietario de canteras marmoleras en el mismo Carrara y puede, por tanto, traer a su

⁴⁵ Su inscripción en el espacio público no puede comprenderse aisladamente como un acto conmemorativo, sino como la manifestación visual de una voluntad colectiva de afirmar una identidad italiana modernizadora, republicana y culturalmente integrada en el imaginario de la nación chilena. La obra conecta formalmente con la iconografía clásica de *El Genio de la Libertad* presente en numerosas plazas de la Italia postunitaria, pero adquiere en Chile una resonancia distinta al ser emplazada como homenaje público de la comunidad italiana en el contexto fundacional del Centenario republicano chileno.

⁴⁶ Ofrecemos una muestra de los instalados en los dos centros más activos del país, es decir la capital y la ciudad porteña, proporcionando los nombres de los protagonistas correctamente escritos en italianos, su procedencia donde ha sido posible remontar a ella, el año en que tenemos noticias de su arribo a Chile o en que estén documentadas sus actividades, informaciones sobre los servicios ofrecidos que encontramos anunciados en la prensa de la época.

establecimiento los productos de aquellas propias posesiones. Y no sólo de Carrara; también de otros muchos puntos famosos. (Pellegrini & Aprile, 1927, p. 452)

El negocio tuvo que ser fructífero si en el año 1921, cuando ya la administración había ya pasado en las manos de su hijo Agostino, contaba con un personal de bien treinta y cinco obreros (Pellegrini & Aprile, 1926, p. 452).

El año siguiente llega desde Venecia Giovanni Benvenuto instalando su negocio en la Calle San Juan de Dios n.º 96 F que –por medio de un aviso en la prensa es propietario de una de las marmolerías más importantes y prestigiosas, promueve sus ofertas de mármoles para tumbas– (Díaz & Cancino, 1988, p. 78).

Desde la capital italiana en 1890 viaja Giuseppe Giaccaglia:

[...] importador directo de mármol de Carrara y belga para trabajos de lápidas, escalas, zócalos y altares. Fundó un establecimiento en la Avenida Pedro Montt n.º 540, que pronto fue el centro de las órdenes para esta clase de trabajos. En 1920 se instaló para dedicarse de lleno a ejecutar trabajos artísticos. (Aprile & Pellegrini, 1926, 421)

Mencionaremos a Francesco Manfe de 27 años y Giovanni de Nicola de 30, que llegan en 1896 a la ciudad porteña, respectivamente en marzo a bordo del vapor *Liguria* y en noviembre a bordo del vapor *Orissa*, registrándose en la Agencia General de Colonización de Chile como –escultor– y –marmolista– (Archivo Nacional Histórico, 1896).

La capital santiaguina atrajo a numerosos profesionales desde Italia, como Ilario Manucci, desde Castelnuovo en Liguria, que llega en 1885 y “Ofrece trabajos del mármol y se especializa en la producción de ornamentos en yeso y cemento. Elabora imágenes sacras muy solicitadas por los santiaguinos” (Aprile & Pellegrini, 1926, p. 176).

En el mismo año, Giovanni B. Giannini establece su taller en la Calle Estado n.º 25A, anunciándose en el *El Taller Ilustrado* para –Surtido de mausoleos, lápidas, estatuas, pilas para Iglesia, jarrones, morteros, cubiertas para muebles, planchas de todas las dimensiones. Se construye toda clase de trabajos en mármol. Se reciben órdenes para Europa– (Taller de marmolería, 1885, p.3).

El marmolista Filippo Magnani eligió el mismo medio para hacerse publicidad, informando de su taller en la Calle Bandera n.º 40^a:

Tiene a venta un selecto surtido de lápidas para iglesias con lindos bajo-relieves en mármol de Carrara. Ofrece también un buen surtido de elegantes chimeneas de estilo americano i otras. Se encarga de trabajos de mausoleos i todo lo concerniente a su profesión. / Recibe sus mercadería directamente de Carrara/ Acaba de llegarle un gran surtido de ladrillos de mármol i planchas delgadas. (Felipe Magnani, 1885, p.3).

Francesco Allera desde Milán funda su negocio en 1911, recibiendo una lisonjera presentación en el censo comercial de 1921:

Un gran taller de decoración artística posee el señor Francisco Allera [...], que es a la vez Fábrica Nacional de Piedras Artificiales y elaboración de cemento, yeso y todo lo concerniente al ramo. [...] se encarga de la decoración artística para fachadas e interiores de edificios, chalets, iglesias, monumentos, etc., a más de imitar cualquier piedra. Hace toda clase de construcciones y trabajos de cemento armado, revestimiento impermeable, estanques, recipientes, botaguas, baños, jarrones, balaustradas, zócalos, cornisas, rosetones de yeso y todo aquello que tenga relación con la estética más exigente [...] (Blaya Allende, 1921, pp. 120-121)

Tal y como fueron numerosos los especialistas del mármol, no faltaron los representantes del trabajo en bronce y de la fundición, como por ejemplo Domingo Barbaglia, que en el censo de 1921 está así registrado:

Son contados los establecimientos comerciales que se dedican a la industria artística en Chile. Entre ellos surge por su fama y labor práctica desarrollada en los muchos años que lleva de existencia la Gran Fábrica de Artículos de Metal, Broncería Artística y Comercial de don Domingo Barbaglia [...] Entre los muchos trabajos efectuados figuran las instalaciones de los principales Bancos de la República tales como: Banco de Chile, Nacional, Hipotecario, National City Bank, Nacional Hipotecario, [...] Germánico, Yugoeslavo, Londres y Río de la Plata, Germánico, Francés y Chile; estos cinco últimos de Valparaíso. Importantes casas comerciales han ordenado sus trabajos de ornamentación metálica a la Fábrica de nuestra referencia y los edificios de la Bolsa de Comercio, Caja Hipotecaria, Iglesia Sacramentina, Redentorista, Gath & Chaves, Casa Francesa, Cerri, Wessel, Duval & Co., Daube & Co., Ferrocarriles del Estado, Diario Ilustrado e infinidad de otras casas. (Blaya Allende, 1921, pp. 122-123)

El caso de Carlos Mina, industrial dedicado al ramo de las artes particularmente apreciado por sus creaciones, es muy llamativo ya que refiere del reconocimiento del que gozaban los profesionales italianos en la sociedad santiaguina de la época:

Son muchos los industriales italianos que se dedican al difícil ramo de industrias artísticas, pero entre todos ellos surge por los innumerables trabajos efectuados hasta hoy día, y muy especialmente por su originalidad e inventiva, el taller de don Carlos Mina [...] Los trabajos [...] se han distinguido siempre por la presentación especial y la ajustación estricta al modelo, por cuyo motivo han obtenido en más de una ocasión los honores de premios [...] Últimamente don Carlos Mina ha inventado un horno crematorio de basura el cual constituye una verdadera primicia no solamente en Chile, sino en Sud-América

rica. El horno crematorio [...], viene a llenar una necesidad que hace mucho tiempo se dejaba sentir en Santiago. Los innumerables basurales que hay en los suburbios de Santiago, verdaderos focos de infección tienden a desaparecer con este nuevo invento que puede quemar durante doce horas 30 toneladas de basura. (Blaya Allende, 1921, pp.132-133)

En la recopilación hecha en el *Censo de 1926*, a la voz –Escultores– y –Marmolistas– encontramos referencias a la familia Ceppi establecida en Santiago en la Calle Independencia n.º 595, a Carmelo Faggione en la Avda. Pedro Montt n.º 586/92 (Pellegrini & Aprile, 1926, p. XXIV).

Gracias a todos estos datos podemos adentrarnos en varias reflexiones: la más evidente, es que la actividad de marmolistas y escultores procedentes del Belpaese durante finales del siglo XIX y principios del XX en Chile prueba la significativa influencia técnica italiana en la escultura funeraria, sacra e industrial del país. Los datos indican que Valparaíso y Santiago fueron entre los principales focos de actividad que, gracias a su dinamismo comercial y al impulso a la producción dado por la demanda del público, atraían a artistas y empresarios italianos.

Las llamativas y continuas referencias al mármol italiano, especialmente al de Carrara indican que se posicionó como un material prestigioso y de óptima calidad también en Chile, importándose frecuentemente para esculpir lápidas, mausoleos, y ornamentos arquitectónicos.

Debemos registrar además la diversidad artística que, gracias a materiales como el acero y el cemento, amplió la oferta escultórica en Chile, incidiendo en las demandas locales. Finalmente podemos referirnos a la innovación en el trabajo técnico del mármol y del bronce, que permitió el crecimiento de empresarios como Bianchi, Benvenuto, Mina y Barbaglia, que destacaron por su organización industrial del oficio, estableciendo talleres que recurrían a decenas de trabajadores, y consolidando el empleo de nuevos materiales en proyectos de pequeña y gran envergadura, tanto en ámbito público como privado.

6. Enseñanza artística, museos y exposiciones como canales favorecedores del diálogo ítalo-chileno

Las dos últimas macro-áreas citadas al principio del presente escrito, es decir la enseñanza artística y los museos y exposiciones, tienen un punto de encuentro privilegiado en varias experiencias expositivas, entre las cuales nos referiremos a tres en particular⁴⁷. También diremos de dos experiencias individuales ligadas a dos personalidades consideradas fundadoras de la escultura moderna en Chile.

La primera dice relación con el Museo de Copias en Santiago, gracias al cual las relaciones ítalo-chilenas recibieron un positivo impulso que perdura hasta hoy (Mackenna, 1915; Gallardo, 2015; Keller, 2016; Cortés & Valenzuela, 2017; Keller 2017; Museo Nacional de Bellas Artes, 2022).

El proyecto del Museo de Copias, concebido en 1899 por A. Mackenna Subercaseaux, emergió como piedra angular en la historia cultural de Chile, con el propósito de enriquecer el patrimonio artístico y educativo del país. Este ambicioso programa comenzó a materializarse en 1901 con el arribo de esculturas y vacíos provenientes de los talleres más prestigiosos de Europa, especialmente de Italia, bajo la gestión del Cónsul General de Chile en ese país, Miguel Luis Santos Rodríguez.

El objetivo medular del museo era nutrir la formación de los artistas chilenos a través de modelos que encarnaban las máximas expresiones del arte europeo, en consonancia con las aspiraciones modernizadoras de la época (Cortés & Valenzuela, 2017, p. 11). Estas esculturas, moldeadas en renombrados talleres como las Manifatture Signa y Cantagalli en Florencia, incluyeron reproducciones de obras maestras de la escultura clásica y renacentista, como el *David* de Miguel Ángel, el *San Jorge* de Donatello y la *Venus de Médici*.

El Museo no sólo consolidó un puente cultural entre Italia y Chile, sino que también influyó profundamente en la plástica escultórica chilena, promoviendo estilos que oscilaban entre el clasicismo renacentista italianizante y las corrientes romántico-veristas.

Aunque de las más de 500 piezas originales que llegaron a Chile sobreviven sólo unas pocas, el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago ha rescatado varias de estas joyas, exhibiéndolas nuevamente al público desde 2022 en el marco del proyecto Espacio Patio de la Paulonia que recupera una de las terrazas exteriores del MNBA para albergar los modelos (Cinelli, 2024) (Figs. 2, 3).

⁴⁷ Nos permitimos una breve digresión sobre la enseñanza artística ligada a la escultura en Chile, la cual tiene su origen en 1854 con la creación de la Escuela de Escultura ornamental y relieve y que desde sus inicios vivió varias transformaciones. Ya en 1859 se dictaban en sus clases los cursos de escultura estatuaría y monumental dirigidos por el francés Auguste François- las cuales perduraron hasta bien entrado el siglo XX, y que han sido magistralmente resumidas en la *Memoria Histórica de la Escuela de Bellas Artes de Virginio Arias* (1910). Para profundizar sobre el tema, véase: Berrios et al. (2009); Villegas Vergara (2017); Vergara (2005).



Figura 2. Entrada al espacio de exhibición Patio de la Paulonia en su inauguración. Fotografía, 2022. Santiago de Chile, Chile. © Romina Díaz, Archivo Fotográfico del MNBA de Chile.



Figura 3. Reproducción del Gálata Morente en el espacio Patio de la Paulonia durante su inauguración. Fotografía, 2022. Santiago de Chile, Chile. © Romina Díaz, Archivo Fotográfico del MNBA de Chile.

Entre las obras destacadas se encuentran copias de esculturas de Canova como *Damoxenos y Creugas*, el icónico *Laocoonte y sus hijos*, y el *Gálata Morente* que, además de su valor artístico intrínseco, representan un testimonio tangible del fecundo intercambio cultural italo-chileno.

La segunda experiencia fue la *Esposizione Internazionale de Milán* que se celebró entre abril y noviembre de 1906 (Sergio, 2022), que como relata la *Guida ufficiale* publicada el mismo año era —Destinada a ser como la apoteosis de la italianidad en el extranjero, no podía ni debía faltar una parte histórica que recogiera las glorias italianas del pasado, así como una sección exclusivamente dedicada a la propagación y defensa de la italianidad— (Franc, 1906, p. 140, traducción propia). Como leemos en la *Guida*, Chile y Argentina participaron con un Pabellón común, —Las Repúblicas de América del Sur han construido un pabellón especial con una superficie de 600 metros cuadrados para una exposición colectiva— (Franc, 1906, p. 33, traducción propia).

Esta exhibición fue la ocasión para mirar en retrospectiva el aporte de la comunidad italiana al progreso industrial, cultural y artístico de Chile, mirada que se tradujo en un volumen titulado *Gli Italiani in Cile: arti, lettere, scienze* publicazione del Circolo degli Artisti in Santiago di Cile 1906 (Fig. 4) cuya publicación, como nos cuenta Enrico Piccione (1906) en el proemio, fue impulsada por el Circolo degli Artisti, asociación formada por artistas que —[...] llevaban la belleza en los ojos, la verdad en la mente y la bondad en el corazón— (Piccione, 1906, p. 6, traducción propia).

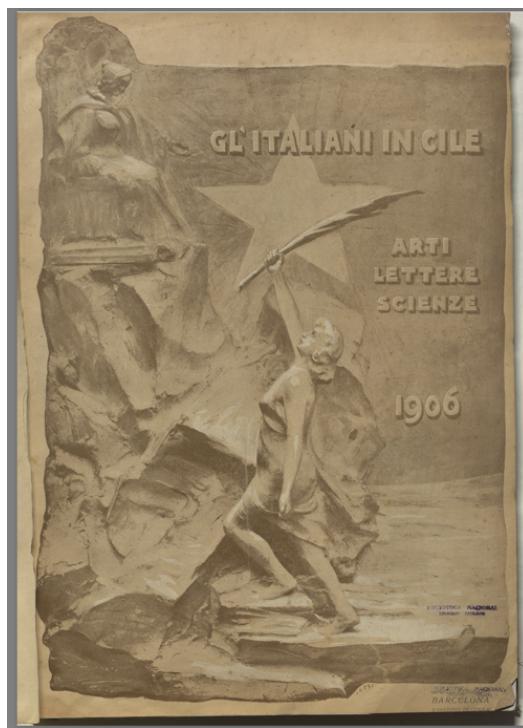


Figura 4. Portada del catálogo *Gl'Italiani in Cile: arti, lettere, scienze*. publicado por el Circolo degli Artisti en Santiago de Chile, 1906

En palabras de los fundadores del *Circolo*- reportadas por Piccione- el objetivo de la publicación, que iba a ser enviada a la Exposición como prueba de la aportación italiana al progreso artístico chileno, era claro:

Siendo el Arte, en general, el llamado a demostrar el grado de cultura de un pueblo, es un deber dar a conocer al país que gentilmente nos acoge el nivel intelectual que hemos importado desde aquel vasto emporio artístico llamado Italia (Piccione, 1906, p. 6, traducción propia).

El resalte dado al envío de la publicación a la Exposición milanesa resulta comprensible considerando la recepción que tuvieron en Italia los envíos desde América:

Las colonias italianas de América del Sur ocupan un espacio considerable, dado que es inmensa la actividad que despliegan y la influencia que ejercen en la vida de los países. El aporte de las colonias de Argentina, Brasil, Chile, Uruguay, entre otros, es un testimonio elocuente del impulso de progreso que los italianos son capaces de imprimir en las naciones que los reciben, aprovechando sus maravillosas cualidades como trabajadores (Franc, 1906, p. 140, traducción propia).

La publicación enviada reunió la labor artística de una pléyade de creadores italianos y entre ellos fueron numerosos los escultores, talladores y cinceladores cuyas obras son testimonios tangibles del diálogo cultural entre Italia y Chile y reflejan la excelencia de la tradición artesanal entre dos continentes.

En el presente escrito destacaremos a Alfonso Molina, maestro orfebre y cincelador, cuya destreza con los metales fue emblema del virtuosismo italiano. Su legado, junto al del hábil tallador de madera Eugenio Ambroggio, encarnaba el espíritu de innovación en el trabajo de materiales nobles.

La originalidad escultórica se manifestaba en obras como las de Carlo Piccini, autor de los bustos de *Giovanni Bovio* y el *Dr. R. Charlin*, y de Corrado Spadaccini, quien inmortalizó figuras emblemáticas como *Arturo Prat* y *Enrico Cousiño alcalde de Santiago*.

Destacaron Virgilio Faggioni, cuyo delicado busto de la *Madonna della Concezione* adorna la iglesia de los Jesuitas en Valparaíso, y su hermano Carmelo creador de estructuras funerarias que perpetúan la memoria en los cementerios protestante y católico de esa ciudad.

En el ámbito de la decoración arquitectónica, sobresalieron el ya citado Filippo Magnani, con su trabajo en mármol para residencias icónicas como la casa del Sr. Charme y del Sr. Ramón Rivas en Santiago; y Francesco Rivara que brilló en el trabajo de decoración en hierro, embelleciendo fachadas y balcones que hoy siguen siendo joyas urbanas, como el *Balcón de la casa Edwards* en la Calle Ahumada con Moneda, o el *Parapeto de la escalera en el Palazzo Villegas* en la Alameda de las Delicias de Santiago.

Pietro Carlucci activo en Santiago, en el catálogo aparece como autor de un *Rocchio di colonna imitazione d'alabastro fiorito, capitello a base imitazione giallo antico; altare maggiore della Chiesa di Santo Agostino in Santiago, construito in marmo artificiale*; que se distinguió por haber introducido a Chile la producción de mármoles artificiales estableciendo una fábrica que –obtuvo por el Gobierno de Chile el privilegio exclusivo por 10 años durante los cuales se dedicó a decoraciones en estuco recibiendo diferentes comisiones en Santiago, Valparaíso y Lota– (Piccione 1906, p. 11, traducción propia).

Giovanni Ceppi y sus hermanos, anteriormente citados, escultores y ornamentistas, se consolidaron en Santiago con obras que incluyen la decoración de la *Capilla de Baltasar Domínguez* en el Cementerio de

Valparaíso. Mientras tanto, Cesare Penelli, maestro de las decoraciones en zinc, aportó elegancia a cúpulas tan destacadas como las de la *Iglesia del Cementerio Católico* y el *Edificio de la Universidad Católica de Santiago*.

El arte ebanista encontró su expresión en talladores como Antonio Jori, quien diseñó mesas con maderas nativas que encarnan el alma de los recursos naturales chilenos (es suyo el *Tavolo di centro sala* ejecutado con 32 calidades de maderas industriales chilenas). Asimismo, Leopoldo Bizzarri, en Santiago, dejó un legado tallando exquisitas cornisas de espejos en madera, mientras que Strappa y Zandriño, en Valparaíso, destacaron con su trabajo en el Palacio del Periódico *El Mercurio* en Valparaíso.

Finalmente, resaltamos el ingenio de Roberto Negri, de la fundición citada anteriormente y cuyo trabajo en medallas y copas conmemorativas representó a Chile en ceremonias oficiales, como la *Coppa d'argento, donata da S. E. il Ministro della Guerra della Repubblica Argentina, colonello Ricchieri al Club delle Corse Podistiche* como primer premio; *Cofano d'argento e oro regalato dalle dame argentine a S. S. il Santo Padre; la Medaglia commemorativa della signora Amelia Vicuña de Cruzat; la Medaglia commemorativa del signor Cruzat Riccardo, ministro della Repubblica di Cile*, todas ellas publicadas en *Gl'Italiani in Cile* (Piccione, 1906).

De esta experiencia se evidenció un esfuerzo coral en la comunidad italiana para fortalecer la identidad del Belpaese en el exterior, reflejando el orgullo nacional y su deseo de mostrar cómo la cultura y el arte italianos habían enriquecido Chile, destacando valores como la belleza, la verdad y el bien.

Gracias a la publicación analizada podemos informarnos sobre las diferentes aplicaciones que los artistas supieron dar al trabajo escultórico, que espaciaba entre la esculturas exenta y monumental, la ornamentación y la decoración escultórica para aplicación arquitectónica, los trabajos de ebanistería y de orfebrería hasta la novedosa escultura industrial.

La tercera experiencia expositiva refiere de la ya citada Exposición Internacional del Centenario celebrada en Santiago en 1910 que fue coordinada desde el extranjero por el mismo A. Mackenna (Exposición Internacional, 1910).

Italia tuvo una importante presencia en esta kermesse, como demuestran las 168 pinturas y 27 esculturas de artistas del Belpaese, que fueron exhibidas en la ocasión, y cuyas vicisitudes fueron ampliamente anunciadas en la prensa italiana de la época, por ejemplo, en las páginas de *La Pallade, Emporium, Cronada d'Arte, L'Arte Italiana Decorativa e Industriale*.

Los escultores que enviaron sus obras, cuyos nombres reportamos en italiano, fueron: Adolfo Apolloni, Ernesto Biondi, Vittorio Caradossi, Ezio Ceccarelli, Filippo Cifariello, D'Antino Nicola, Alberto Ferrer, Odo Franceschi, Saverio Gatto, Francesco Jerace, Urbano Lucchesi, Romeo Pazzini, Augusto Rivalta, Angiolo Vannetti (Zamorano & Cinelli 2023). Todos ellos tuvieron en común la formación académica en las más insignes escuelas italianas de la época, la Academia de San Luca en Roma, la de Bellas Artes de Nápoles, así como en Florencia, Lucca, Bolonia, Turín.

Paseando por las salas 9, 10, 11, 12 y 13 de la Exposición de 1910 el público chileno pudo admirar ejemplos de aquel gusto *fin de siècle* imperante en Italia, que espaciaba entre el clasicismo academicista de raigambre canoviana, el verismo romano y partenopeo inspirado por Vincenzo Gemito, y las nuevas aperturas hacia las tendencias puristas que empezaban a informar de sí las artes contemporáneas italianas.

Queremos terminar este recorrido con las experiencias italianas de dos personalidades insignes de la historia de la escultura chilena, Nicanor Plaza y Rebeca Matte, las cuales son representativas y resumen en sí las 4 macro-áreas identificadas por Sborgi. Roma y Florencia fueron los dos centros artísticos en los que desarrollaron sus actividades artísticas, Nicanor radicándose en la ciudad de Dante a partir del comienzo del siglo XX, y Rebeca empezando su etapa italiana en la Ciudad Eterna con el escultor Giulio Monteverde, para luego mudarse a la Toscana donde falleció en 1929.

Plazas y Matte han sido el foco de varias actividades que han visto la cooperación de los Gobiernos de Italia y Chile desde el año 2010, cuando los restos de Plazas han sido repatriados desde Florencia a su país natal tras las investigaciones y gestiones de Pedro Zamorano y Francisco Gazitúa, autores de un volumen fundamental para entender

[..] el desarrollo del arte estatuario desde la institucionalización de su enseñanza bajo una formalidad académica-, los modelos y conceptos que se validaron, la mirada del Estado como actor y orientador del proceso. [...] y conocer más en profundidad la obra, el aporte de su magisterio y la biografía de quien ha sido considerado como el padre de la escultura en Chile— (Zamorano, Cortés & Gazitúa, 2011, p. 11).

Nueve años después, en mayo de 2019, gracias a los trabajos de María E. González Cereceda, se halla en Florencia en el Museo Stibbert *Una vida*, obra de Matte extraviada durante décadas (Fig.5).



Figura 5. Rebeca Matte, *Una Vida*, 1913. Museo Stibbert, Florencia.

Gracias al patrocinio de la Embajada de Chile en Roma, del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, del Ministerio de Relaciones Exteriores, y con

[...] el propósito de dar a conocer y resaltar los vínculos entre Chile e Italia que surgen a partir de la vida y obra de una mujer y artista extraordinaria, que vivió en ambos países y de difundir su trayectoria en un contexto que destaca el rol de las mujeres en la historia— (Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile, 2019, s.p.)

se propició un encuentro científico que reunió a varias personalidades de renombre.

Entre ellos cabe citar a Simonella Condemi, Directora Galería de Arte Moderno-Palazzo Pitti, Carlo Sisi, Presidente de la Academia de Bellas Artes de Florencia; Enrico Colle, Director del Museo Stibbert e Isabel Cruz, biógrafa de Rebeca Matte. El encuentro ha sido la ocasión para dejar manifiesto una vez más —un interés compartido entre Chile e Italia— (Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile, 2019, s.p.).

7. Conclusiones

La lectura que proponemos amplía la mirada sobre la adhesión del país andino a los modelos estéticos italianos que llegaron a través de los cuatro canales de difusión analizados.

El examen de los datos ofrecidos revela cómo el intercambio cultural y artístico con Italia entre los siglos XIX y XX trascendió lo material para configurar un diálogo simbólico que reflejaba tanto la herencia italiana como su adaptación al contexto chileno.

Este diálogo se vio favorecido por diversos factores, entre ellos, el primero fue la necesidad de nuevos modelos artísticos tras la lograda Independencia, que exigía representaciones escultóricas acordes con la nueva realidad política, económica y social del país (pensemos en la obra de Orsolino). El segundo se debió a la situación política en Italia, que impulsó a muchos jóvenes artistas a emigrar hasta las costas del Pacífico, donde encontraron un terreno fértil para llevar a cabo sus ideales románticos, científicos y económicos, bien representados por el contingente de marmolistas e industriales italianos radicados en el país andino. El tercero radica en el impulso dado a la disciplina por parte de instituciones italianas, que enviaron obras para monumentalizar el espacio público chileno y que establecieron colecciones en museos referentes, lo que permitió a los artistas chilenos acceder los modelos italianos, sus estilos, sus materialidades las cuales perviven hoy por ejemplo en el Espacio Patio de la Paulonia.

Este escenario internacional sirvió para consolidar la percepción de Italia como un puente cultural hacia Europa, y de Chile como un receptor capaz de asimilar y reinterpretar estas influencias en un contexto local.

Tras la investigación de los testimonios proporcionados, podemos considerar la escultura como una pieza clave para la reconstrucción del relato historiográfico, artístico y por ende identitario, acerca del Arte chileno entre los siglos XIX y XX; y podemos identificar en dicha disciplina un canal privilegiado que favoreció el intercambio cultural entre Italia e Chile entre los años de 1829 a 1929 que dejó una huella indeleble en la evolución de la escultura chilena.

Este proceso no solo configuró nuevos paradigmas estilísticos e iconográficos, sino que también redefinió marcos institucionales y conceptuales en torno a la producción escultórica.

Por un lado, en el centro de esta transformación, emergieron arquetipos derivados de tradiciones clásicas-renacentistas, romántico-veristas y tardo-puristas, que fueron asimilados por la escultura chilena directamente desde los influjos italianos.

Por otro lado, los artistas italianos radicados en Chile adoptaron materiales, temáticas y técnicas locales, pero mantuvieron un apego a las tradiciones artísticas italianas, en particular al academicismo clásico y a la artesanía de alta calidad. Este sinccretismo es visible en la labor de figuras como los citados Alfonso Molina en la orfebrería, Carlo Piccini en la escultura, Francesco Rivara en la decoración arquitectónica, cuyas obras no solo adornaron el entorno, sino que también narran historias de identidad y desarrollo cultural compartido.

Referencias

- Appadurai, A. (1996). *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization*. University of Minnesota Press.
- Archivo Nacional Histórico. (1896). *Intendencia de Valparaíso. Cartilla de identificación de emigrantes por la Agencia General de Colonización del Gobierno de Chile en Europa* (Vol. 821). Imprenta Nacional.
- Arias, V. (1910). *Memorias del Museo Nacional de Bellas Artes*. Imprenta i Encuadernación Chile.
- Banti, A. M. (2000). *La nazione del Risorgimento: Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*. Einaudi.
- Banti, A. M. (2011). *Il Risorgimento italiano*. Laterza.
- Belting, H. (2001). *An anthropology of images: Picture, medium, body* (T. Dunlap, Trans.). Princeton University Press. (Original work published 2001)
- Beltrami, C. (2002). *La statuaria italiana dalla metà dell'Ottocento al primo ventennio del Novecento a Montevideo* [Tesis doctoral, Università Ca' Foscari di Venezia].
- Berresford, S. (2007). *Carrara e il mercato della scultura*. Federico Motta Editore.
- Berríos, P., Cancino, E., Guerrero, C., Parra, I., Vargas, N. & Santibáñez, K. (2009). *Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile (1797-1910)*. LOM Ediciones.
- Blaya Alende, J. (1921). *El progreso italiano en Chile: Resumen general de las actividades que ha desarrollado en Chile la Colonia Italiana*. Domínica Editor.
- Bochicchio, L. (2011). *La scultura italiana in America tra '800 e '900: Studio di un modello generale di diffusione per l'America Latina* [Tesis doctoral, Università degli Studi di Genova].
- Bochicchio, L. (2013). La diffusione della scultura italiana in America tra Ottocento e Novecento: metodologie per una definizione generale del fenomeno. *L'Uomo Nero*, 10, 42-63.
- Borges, M. E. (2002). *Arte funeraria no Brasil (1890-1930): Ofício de marmoristas italianos em Ribeirão Preto*. c/Arte.
- Capitelli, G., Carroza, M., Cracolici, S., Guzmán, F. & Martínez, J. M. (2017). *Arte en la iglesia de San Ignacio*. Ril Editores.
- Capitelli, G., Grandesso, S. & Mazzarelli, C. (2012). *Roma fuori di Roma: L'esportazione dell'arte moderna da Pio VII all'Unità (1775-1870)*. Campisano Editore.
- Cinelli, N. (2024). Italia en Chile: esculturas desde el Museo de Copias de Santiago hasta el espacio de la Paulonía (siglos XIX-XXI). *Atrio. Revista de Historia del Arte*, 30, 190-207. <https://doi.org/10.46661/atrio.10501>
- Clifford, J. (1997). *Routes: Travel and translation in the late twentieth century*. Harvard University Press.
- Collier, S. & Sater, W. F. (2004). *A history of Chile, 1808-2002*. Cambridge University Press.
- Correa, S. (2001). *Historia del siglo XIX chileno: Balance y perspectivas*. Editorial Universitaria.
- Cortés, G. & Valenzuela, C. (2017). El Museo de Copias. *ARQ (Santiago)*, 95, 9-14. <https://doi.org/10.4067/S0717-69962017000100009>
- Díaz, C. & Cancino, F. (1988). *Italianos en Chile, breve historia de una inmigración*. Ediciones Documentas del Instituto Fernando Santi-Lombardia.
- Díaz, C., Aravena, C. & Cabezas, J. E. (2016). La escultura sacra italiana en el Chile decimonónico, el legado de Pío IX. En C. Díaz (Ed.), *Escultura sacra patrimonial en Santiago de Chile. Siglos XVI al XX* (pp. 161-181). Loreto.
- Esposizione Internazionale di Milano. (1906). *Catalogo ufficiale della Esposizione Internazionale di Milano 1906*. Stabilimento Tipografico-Litografico G. Civelli.
- Exposición Internacional del Centenario celebrada en Santiago en 1910: Catálogo oficial. (1910). Imprenta Barcelona.
- Felipe Magnani. (1885, 30 de agosto). *El Taller Ilustrado*, 5(3).
- Franc, M. (1906). *Inaugurazione del Sempione. Esposizione Internazionale di Milano. 1906. Aprile-Novembre. Guida ufficiale*. Capriolo e Massimo Editori.
- Gallardo Saint-Jean, X. (2015). *Museo de Copias: El principio imitativo como proyecto modernizador*. Chile, siglos XIX y XX. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Gazmuri, C. & Subercaseaux, B. (2005). *Chile en el siglo XIX: Actores, prácticas y mentalidades*. Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Gutiérrez Viñuales, R. (1997). El siglo XIX americano entre el desconcierto y la dependencia cultural. En R. Gutiérrez & R. Gutiérrez Viñuales (Eds.), *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX* (pp. 13-30). Cátedra.
- Gutiérrez Viñuales, R. (2004). *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*. Cátedra.
- Gutiérrez Viñuales, R. (2006). Iconografía artística de la italianidad en Latinoamérica. En *Il Risorgimento italiano in America Latina* (pp. 245-268). Fondazione Casa de America.
- Guzmán Schiappacasse, F. (2012). L'arte di Roma nel Cile del XIX secolo. Un elemento delle strategie di rappresentazione dell'identità nazionale. Il caso degli altari. En G. Capitelli, S. Grandesso, & C. Mazzarelli (Eds.), *Roma fuori di Roma: L'esportazione dell'arte moderna da Pio VII all'Unità (1775-1870)* (pp. 419-430). Campisano Editore.

- Guzmán Schiappacasse, F., & Martínez, J. M. (2012). Vínculos artísticos entre Italia y América. Silencio histórico. *VI Jornadas de Historia del Arte*. Museo Histórico Nacional, Facultad de Artes Liberales Universidad Adolfo Ibáñez, Centro CREA.
- Guzmán Schiappacasse, F., Berg, L., Capitelli, G., Cracolici, S., Pallottino, E., & Vyhmeister, K. (2021). Roma y la renovación de la imagen y el espacio sacro en Chile durante el siglo XIX. *Historia (Santiago)*, 54(2), 585-617.
- Hobsbawm, E. & Ranger, T. (Eds.). (1983). *The invention of tradition*. Cambridge University Press.
- Honour, H. (1975). *The European vision of America*. Cleveland Museum of Art.
- Keller, N. (2016). Un sencillo proyecto: Colección de copias de escultura europea en Santiago. En G. Cortés Aliaga (Ed.), *Tránsitos. Colección de esculturas del Museo Nacional de Bellas Artes* (pp. 24-31). Andros Impresores.
- Keller, N. (2017). The rise and fall of the Museo de Copias: On the history of the plaster cast collection in the National Museum of Fine Arts in Santiago. En A. Alexandridis & L. Winkler-Horaček (Eds.), *Destroy the copy: Plaster cast collections in the 19th-20th centuries: Demolition, defacement, disposal in Europe and beyond* (pp. 51-76). De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110757965-004>
- Leonardini, N. (1998). *Los italianos y su influencia en la cultura artística peruana en el siglo XIX* [Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México].
- Mackenna Subercaseaux, A. (1915). *Luchas por el arte*. Soc. Imprenta-Litografía Barcelona.
- Mastai Ferretti, G. M. (1824/1961). Diario de viaje a Chile de Juan M. Mastai Ferretti (Pío IX) (C. Oviedo Cavada, Trad.). *Historia*, 1(1), 205-284.
- Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile. (2019, mayo 13). Rebeca Matte recibe un extenso homenaje en Florencia. <https://www.minrel.gob.cl/minrel/noticias-anteriores/rebeca-matte-recibe-un-extenso-homenaje-en-florencia-con-la>
- Mojon, G. (1805). *Descrizione mineralógica della Liguria fatta da Giuseppe Mojon*. Stamperia Frugoni.
- Museo Nacional de Bellas Artes. (2022). *Luchas por el arte: El Museo Nacional de Bellas Artes y la configuración del campo artístico en Chile (1880-1930)*. Museo Nacional de Bellas Artes.
- Nora, P. (1984). Between memory and history: Les lieux de mémoire. *Representations*, 26, 7-24.
- Panzetta, A. (1990). *Dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento*. Allemandi.
- Passeggia, L. (Ed.). (2005). *Carrara e il mercato della scultura: Arte, gusto e cultura materiale in Italia, Europa e Stati Uniti tra XVIII e XIX secolo*. Cassa di Risparmio di Carrara.
- Patriarca, S. (2010). *Italian vices: Nation and character from the Risorgimento to the Republic*. Cambridge University Press.
- Pécout, G. (2021). *Il Risorgimento*. Il Mulino.
- Pellegrini, A. & Aprile, J. C. (1926). *El censo comercial e industrial de la colonia italiana en Chile: Resumen general de las actividades de la colonia*. Imprenta de la Colonia.
- Petitti di Roreto, C. (2020). *La società italiana nell'età della Restaurazione (1815-1848)*. Il Mulino.
- Piccione, E. (1906). *Gli Italiani in Cile: Arti, lettere, scienze*. Imprenta Litográfica Barcelona.
- Pinto, A. (2007). *Chile en el siglo XIX: Estado, mercado, sociabilidad*. Taurus.
- Riall, L. (2009). *Garibaldi: Invention of a hero*. Yale University Press.
- Salazar, G. (2006). *Construcción de Estado en Chile (1800-1837)*. LOM Ediciones.
- Sanfuentes, O. (2009). *Desvelando el Nuevo Mundo: Imágenes de un proceso*. Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Sartor, M. (1997). Le relazioni fruttuose. Arte ed artisti italiani nell'Accademia di San Carlos di Messico. *Ricerche di Storia dell'Arte*, 63, 7-34.
- Sartor, M. (2002). *Arte latinoamericana contemporanea: Dal 1825 ai giorni nostri*. Jaca Book.
- Sborgi, F. (1988). La fortuna della scultura ligure nell'ambito internazionale. En M. C. Galassi, F. Sborgi, & E. P. Armani, *La scultura a Genova e in Liguria: Dal Seicento al primo Novecento* (pp. 397-439). Cassa di Risparmio di Genova e Imperia.
- Sborgi, F. (2005). La diffusione della scultura italiana nei paesi andini e in iberoamerica fra il XIX e il XX secolo. En *Il patrimonio culturale nei paesi andini: Prospettive a livello regionale e di cooperazione, Atti del Convegno Internazionale en Cartagena de Indias*. Instituto Italo-Latino Americano.
- Sborgi, F., Beresford, S., Curl, J. S., Fichter, R. W., Freidus, R., Bregoli, F., & Licht, F. S. (2004). *Italian memorial sculpture 1820-1940: A legacy of love*. Antique Collectors' Club Ltd.
- Sergio, I. (2022). Artistas italianos en Chile entre arte, inmigración y periodismo (1906). *Accadere. Revista de Historia del Arte*, 3, 11-27. <https://doi.org/10.25145/j.histarte.2022.03.01>
- Sezione annunzi letterarii. (1820, 14 de diciembre). *Gazzetta Piemontese*, (150).
- Taller de marmolería Juan B. Giannini. (1885, 27 de julio). *El Taller Ilustrado*, 4(3).
- Urzúa Valenzuela, G. (2020). *Independencia y construcción de la nación en Chile (1810-1830)*. Fondo de Cultura Económica.
- Vergara, M. F. (2005). *El proyecto artístico en el desarrollo educacional chileno a mediados del siglo XIX*. Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Vicuña Mackenna, B. (1856). *Páginas de mi diario durante tres años de viaje*. Imprenta del Ferrocarril.
- Vicuña Mackenna, B. (1884). El arte nacional y su estadística ante la exposición de 1884. *Revista de Artes y Letras*, 2(9), 418-448.
- Villegas Vergara, I. (2017). *Dibujo en Chile, 1797-1991: Variaciones epistemológicas, aplicaciones profesionales*. LOM Ediciones.

- Voionmaa Tanner, L. F. (2004). *Escultura pública: Del monumento conmemorativo a la escultura pública, Santiago 1792-2004*. Ocho Libros Editores.
- Zamorano Pérez, P. E., Cortés López, C. & Gazitúa Costabal, F. (2011). Arte estatuario en Chile durante la primera mitad del siglo XX: Del monumento público a la escultura. *Universum. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, 26(1), 205-223.
- Zamorano Pérez, P. & Cinelli, N. (2023). Ecos escultóricos del Belpaese en Chile. Siglos XIX y XX. *Sur y Tiempo. Revista de Historia de América*, 4(7), 74-96.