

Ecos escultóricos del Belpaese en Chile. Siglos XIX y XX

Sculptural echoes of the *Belpaese* in Chile. XIX and XX centuries

Pedro Emilio ZAMORANO PÉREZ

Universidad de Talca, Chile

pzamoper@utalca.cl

Noemi CINELLI

Universidad de La Laguna, España / Universidad Autónoma de Chile

ncinelli@ull.edu.es

Resumen

El artículo que presentamos se refiere a las relaciones escultóricas entre Italia y Chile durante la segunda mitad del siglo XIX y los comienzos del XX. En este espacio concreto, analizaremos los conceptos de influjo y transferencia, ambos fenómenos que operaron en los intercambios artísticos entre los dos países; consideraremos los exhortos del primer director de la Academia de Pintura chilena, el napolitano Alessandro Ciccarelli; examinaremos aquellas esculturas que en el espacio público chileno se vinculan directamente con Italia; investigaremos las dos experiencias del Museo de Copias y de la Exposición del Centenario para recopilar en ellas pruebas de los envíos de obras de Italia a Chile; finalmente trataremos sobre Nicanor Plaza y Rebeca Mate, dos artistas que desarrollaron buena parte de su carrera escultórica en el Belpaese. La metodología aplicada para ello ha sido de tipo cualitativa, tomado en consideración el diálogo entre las

Pedro Emilio ZAMORANO PÉREZ y Noemi CINELLI
Ecos escultóricos del Belpaese en Chile. Siglos XIX y XX
Sur y Tiempo. Revista de Historia de América, Nº7, enero-junio 2023, pp. 74-96.
ISSN 2452-574X
DOI: 10.22370/syt.2021.7.3642



fuentes primarias (cartas, reglamentos, prensa artística, documentos consulares y académicos) recopiladas principalmente entre Santiago de Chile y Florencia, las obras escultóricas presentes en territorio chileno que enlazan con Italia, y el contexto histórico y artístico en el que fueron creadas.

Palabras Clave: Italia; Chile; Escultura; Siglo XIX; Influjo/Transferencia

Abstract

The article that we present refers to sculptural relations between Italy and Chile during the second half of the 19th century and the beginning of the 20th. In this specific space we will analyze the concepts of influence and transfer, both phenomena that operated in the artistic exchanges between the two Countries; we will consider the exhortations of the first director of the Chilean Academy of Painting, the Neapolitan Alessandro Ciccarelli; we will examine those sculptures that in the Chilean public space are directly linked to Italy; we will investigate the two experiences of the *Museo de Copias* and the *Exposición del Centenario* in order to collect evidence of shipments of sculptural works from Italy to Chile; finally we will deal with Nicanor Plaza and Rebeca Mate, two artists who developed a good part of their sculptural career in the *Belpaese*. The methodology applied for this has been of a qualitative type, taking into consideration the dialogue between the primary sources (letters, regulations, artistic press, consular and academic documents) compiled mainly between Santiago de Chile and Florence, the sculptural works present in Chilean territory that enlace to Italy, and the historical and artistic context in which they were created.

Keywords: Italy; Chile; Sculpture; 19th century; Influence/Transfer

Introducción

Las artes —y en general la cultura chilena— ha estado atravesada por vínculos con modelos foráneos, principalmente europeos¹. Distinguimos aquí dos fenómenos que operan tanto en el espacio cultural como en el soporte formal e iconográfico de las obras artísticas. El primero de ellos, los influjos, se manifiestan en un contexto cultural amplio, no exclusivamente acotado al fenómeno estético, y actúan también en otras facetas tales como la literatura, la moda y la arquitectura. Las transferencias, por su parte, estimamos, se manifiestan al interior del discurso estético y operan en la obra artística bajo la modalidad de extrapolaciones formales, conceptuales y técnicas.

Al analizar algunas esculturas chilenas, ubicadas tanto en el espacio público como en museos, constatamos la presencia de estos vínculos, influjos y transferencias, que escenifican una relación con ideas y concepciones estéticas foráneas. Tal situación puede ser advertida no sólo en los textos teóricos, sino que también a partir del análisis de las propias obras. De este modo vemos que los modelos estéticos que se presentan con más fuerza en el arte nacional portan la esencia de algunas escuelas europeas, tales como la francesa y la italiana, principalmente. La pintura y la estatuaria nacional testimonian tal situación. Esta semejanza estética puede operar como apropiación, integración o sumatoria a un determinado estilo, movimiento, escuela, y en algunos casos más específicos, como asimilación a un discurso estético individual.

La sociedad chilena decimonónica, atenta y permeable de lo externo, comienza a definir sus modelos simbólicos en consonancia con la construcción de la República, una vez consolidado el proceso independentista. En estos años iniciales estaba todo por hacerse; por ello resultaba natural recurrir a modelos foráneos. Italia, Francia y, en menor medida, otros países tales como España, Alemania e Inglaterra, pasan a ser ejes en la construcción de la intelectualidad y la cultura visual del país. Surge aquí un primer modelo de representación propia; se trata de la aspiración, especialmente de la elite emergente,

¹ El presente artículo es fruto de las investigaciones llevadas a cabo en el marco del proyecto de investigación ANID Regular FONDECYT n. 1201032, Investigadora Responsable: Noemi Cinelli; Coinvestigador: Pedro Emilio Zamorano Pérez.

de verse reflejada en el espejo de la cultura europea. A decir de Bernardo Subercaseaux, “se hace necesario recurrir a un modelo diferente. El concepto de ‘apropiación’ más que una idea de dependencia y de dominación exógena apunta a una fertilidad, a un proceso creativo a través del cual se convierten en ‘propios’ elementos ajenos” (Subercaseaux, 2004: 25).

1. Los exhortos de Alessandro Ciccarelli

Aun cuando podríamos citar antecedentes de Colonia, circunscribiremos este escrito al contexto de la República. En este sentido Italia, desde siempre, estuvo en el anhelo y horizonte cultural de la sociedad chilena decimonónica. Por ello no resultan extrañas las palabras del primer director de la Academia de Pintura, Alessandro Ciccarelli (1811-1879), con motivo de la inauguración de la entidad en el ecuador del siglo XIX (Cinelli, 2021): “Cuando examino, señores, el bello cielo 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” (Zamorano, 2013).

Las abundantes alusiones al mundo clásico que encontramos en el discurso pronunciado por Ciccarelli tenían sentido en una sociedad que se auto percibía como europea y que pensaba que allí radicaban los contenidos de su discurso progresista.

Por otra parte, Ciccarelli había planteado la necesidad de que los estudiantes chilenos pudieran continuar sus estudios en Europa. En algunas de sus cartas enviadas al Supremo gobierno, señala los beneficios que reportarían al país el enviar a los jóvenes artistas a Roma. “Es de advertir a V. S. que esta indicación de mandar pensionistas en Roma es costumbre de todos los gobiernos de Europa. Yo mismo he gozado de esta ventaja, pues fui enviado del gobierno de Nápoles a estudiar cinco años en Roma”².

Esta idea estaba también en el Reglamento de la Academia, decretado en enero de 1849, en donde se señala en el Capítulo 3, Artículo 7, los requisitos que les serán exigibles

² Carta de Alejandro Ciccarelli al ministro de Instrucción Pública, Santiago, 14 de enero de 1862.

a los alumnos para ser admitidos a la postulación de la beca Roma. Según el documento,

Los alumnos de número serán obligados a asistir por lo menos dos horas diarias de las establecidas por este Reglamento. El que falte tres días en una semana sin razón que lo disculpe, será amonestado por primera vez. Por la 2ª o si faltare 15 días consecutivos, perderá su derecho al concurso semestre. Pero si faltare un mes continuado sin justo motivo, no será contado como alumno de número de la Academia, ni tendrá derecho al concurso de Roma que a su tiempo establecerá el Gobierno³.

A Ciccarelli le releva en la dirección de la Academia el pintor alemán Ernesto Kirchbach, al que sucede otro pintor italiano, Giovanni Mochi (1831-1892), quien dirige la entidad entre 1875 y 1883.

Roma fue el paradigma del arte para muchos países durante una buena parte del siglo XIX. A modo de ejemplo, Francia tenía la Academia Francesa de Bellas Artes en Roma⁴. España todavía tiene la Real Academia Española de Bellas Artes en Roma⁵. De este modo cogimos que estudiar en Italia, o ser beneficiado con el Premio Roma, constituía una elevada aspiración para muchos artistas. Hacia fines del siglo XIX el eje simbólico del arte se desplaza a París. El Estado chileno, las instancias de formación y los artistas nacionales generan vínculos con las academias francesas de arte, entre ellas la más importante, la École Nationale des Beaux Arts, de París.

78

³ *Decretos del Gobierno, Reglamento de la Academia de Pintura, Anales de la Universidad de Chile*, correspondientes al año 1849, Primera Sección.

⁴ La Academia Francesa de Bellas Artes en Roma fue creada bajo el reinado de Luis XIV, en beneficio de los jóvenes pintores, escultores y arquitectos. El Premio Roma consistía en una estancia de cuatro años. En 1803 la Academia se instala en la Villa Médici. En la entidad estuvieron artistas tales como, Delacroix, Manet, Monvoisin, entre muchos otros. Por muchos años el Premio Roma fue considerado como el máximo galardón al que los artistas podían aspirar.

⁵ Ubicada en San Pietro in Montorio, fue fundada en 1873 bajo el reinado de Alfonso XII. Esta entidad depende de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Una parte significativa de los artistas españoles han desfilado por sus aulas. En la actualidad se denomina Academia Española de Historia, Arqueología y Bellas Artes en Roma.

2. Obras escultóricas pioneras en el espacio público chileno

Uno de los primeros monumentos llegados a Chile después de la Independencia, fue el conjunto escultórico *A la libertad de América*, de autoría del artista liguor originario de Génova Francesco Orsolino⁶ y en cuya gestión de adquisición estuvo Francisco Javier Rosales. De ahí que también se le conozca como *Pila Rosales*. La obra fue el nexo directo entre Chile y el ambiente artístico de los territorios Sabaudos de Piemonte y Cerdeña, donde el lenguaje plástico guardaba relación con los cánones académico-puristas que en el Belpaese⁷ –y hasta bien entrada la década de los años 20 del siglo XIX– se inspiraban en Antonio Canova y en el revival clasicista que emanaba de sus esculturas rigurosamente blancas.

La obra fue realizada en Génova e instalada en la plaza santiaguina en 1836. Si bien, según relata Rodrigo Gutiérrez, su encargo remonta a la década anterior gracias a “un peruano cuyo nombre se desconoce pero que dispuso expresamente se dedicara a Bolívar” (Gutiérrez Viñuales, 2003: 294). En el mismo año en que Rosales adquirió la obra, en 1829, Orsolino completaba la comisión de las dos hermas en mármol blanco que

⁶ Francesco Orsolino descendía de una familia de origen lombarda –cuya actividad está documentada a partir del siglo XVI en la actual región de Liguria– de así llamados migistri antelami (término que en Génova identificaba a la maestranza itinerante dedicada principalmente a las artes murarias, procedente de la zona del Lago de Como). A diferencia de lo que sucede con su hijo Felice o con otros Orsolino como Tommaso y Giovanni, las noticias biográficas sobre Francesco no abundan en la historiografía italiana, hasta ser imposible establecer con precisión los años de su nacimiento y muerte. Maria Porcu Gaias documenta su presencia en 1805 en los trabajos de levantamiento del Palazzo Ducale de la ciudad de Sassari (Porcu Gaias, 1996). La siguiente noticia es de 1818, año de la comisión que Francesco recibió, junto con el marmolista coterráneo suyo Giacomo Gaggini, para las estatuas que debían decorar el Altar de SS. Sacramento de la Catedral de Sassari, para el cual el nuestro realizó los dos ángeles sentados en el remate, cuya ejecución académica contrasta con el sabor tardo barroco de la estructura arquitectónica cóncava que las acoge. Si bien en 1820 las estatuas eran terminadas, fue solo en 1838 cuando encontraron su colocación en la catedral (Scano, 1996: 41). Anna Decri en su estudio dedicado a los antelami nos informa que en 1826 Francesco es activo en los alrededores de Pietralavezzara con el intento de abrir nuevas cavas de mármol en la zona (Decri, 1998:1). En el exhaustivo Diccionario compilado por Alfonso Panzetta en 2003 encontramos una referencia a la actividad del escultor en Chile a partir del año 1827. No ha sido posible contrastar documentalmente dicha información (Panzetta, 2003: 667).

⁷ La expresión *Belpaese* hace referencia a Italia, concretamente se debe a Antonio Stoppani y su escrito “Il Bel Paese, Conversazioni sulle bellezze naturali, la geología e la geografia física d’Italia” (1876).

representaban a Vittorio Alfieri y Carlo Goldoni⁸, que debían decorar el ingreso del recién inaugurado Teatro Cívico de la ciudad de Sassari⁹. Esculpidas en Génova, es plausible que alrededor de 1827 Orsolino trabajara contemporáneamente en las obras destinadas a Cerdeña y en el conjunto escultórico destinado a Chile. En el caso del monumento santiaguino, se trata de una alegoría que hace alusión al encuentro de Europa y América, cantada con cierto lirismo y con apego a las normas del romanticismo y el academicismo. La india que representa a América tiene un mayor encanto y rasgos más suavizados respecto de la descripción que hace Césare Ripa, en su *Iconología* (Ripa, 1593). Europa, en tanto es representada como la diosa Minerva. Los santiaguinos que veían la obra, a decir de Fernando Guzmán, se sorprendían por la ausencia de policromía del mármol. “Algunos rechazarían la obra por la falta de colores, la mirarían como un trabajo aparentemente inacabado” (Guzmán, 2007: 385).

La representación de una nativa americana envuelta en el traje del clasicismo grecolatino fue un recurso reiterado en la estatuaria local decimonónica. Recordemos, además de la escultura de Orsolino, la obra de José Miguel Blanco *El Padre Las Casas amamantado por una india*¹⁰ en donde la nativa reproduce el modelo de la Afrodita Cnidia, de Praxíteles (siglo IV a. C). Este falso antropológico –común a los artistas de la época– puede deberse a muchas razones, entre ellas a que algunas obras fueron encargadas o adquiridas directamente a autores europeos. También a la circunstancia de que algunas de esas esculturas fueron realizadas en Europa, durante las estadías de estudios de los artistas locales. Quizá, lo más importante, se debe a que durante el siglo XIX –época que coincide con el poblamiento escultórico del espacio público de la ciudad americana– el grueso de la estructura creativa, de formación y de producción de obras suscribían los principios de la escuela neoclásica. En esta lógica se contextualiza la obra de aquellos tres pioneros de la

⁸ Caracterizadas por un evidente clasicismo, las hermas resaltan por los detalles fisionómicos en el tratamiento de ambos personajes, cuya expresión facial devuelve a quien pise el edificio una sonrisa calmada.

⁹ Los trabajos de renovación del edificio destinado al Teatro –que desde época medieval y hasta 1826 hospedó el Palazzo di Città–, se enmarcaban en la fructífera campaña de renovación artística y cultural puesta en acto en la isla por el Rey de Cerdeña y Duque de Saboya, Carlo Felice, desde 1821 y durante una década.

¹⁰ Obra en el Museo O’Higiniano y de Bellas Artes de Talca, Chile.

escultura chilena, José Miguel Blanco, Nicanor Plaza y Virginio Arias, a quienes Víctor Carvacho denominó como “escultores del bello estilo” (Carvacho, 1983: 187). De ahí, a modo de ejemplo, un *Galvarino*, un *Roto chileno*, o un *Caupolicán* ajustados a los cánones clásicos de Policleto (siglo V a.C.) o de Lisipo (siglo IV a.C.). “La identificación de estas obras con los nativos es ambigua y resulta incongruente con los rasgos físicos de los indígenas chilenos. Las plumas, atuendos y ropajes evidencian una actitud hacia una testificación realista, aun cuando no alcanzan a anular del todo la huella del arquetipo clasicista” (Zamorano, 2012: 37).

Fue también importante el hecho que en la década del cuarenta y del cincuenta del siglo XIX comenzaron a llegar al país escultores europeos, principalmente italianos y franceses. Según Guzmán, ofrecían sus servicios para el adorno de casas, iglesias y mausoleos.

No se trata sólo de artistas viajeros; algunos de ellos, como se puede observar, instalaron talleres en Chile por períodos prolongados, lo que permitió consolidar la influencia de la escultura europea en el medio local. Es el caso, entre los mencionados, de Riberprés, Ludovici, Desmadryls y François. Su labor dejó una impronta significativa en la forma de concebir el oficio, determinando la evolución de la escultura chilena en las décadas siguientes (Guzmán, 2007: 388).

Estos artistas exhiben una gran versatilidad en su oferta creativa. Frente al arte quiteño, circunscrito a la temática religiosa, los escultores franceses o italianos ofrecen una amplia gama de productos: bustos, retratos, estatuas decorativas, lápidas, chimeneas y fuentes de agua figuran entre algunas de las posibilidades.

3. El museo de copias

Alberto Mackenna Subercaseaux¹¹ fue periodista e impulsor de importantes iniciativas culturales, entre ellas algunas relacionadas con la creación del Museo de Copias, la construcción del Palacio de Bellas Artes y la Exposición Internacional de Bellas Artes del Centenario. Se trata de un personaje vinculado a la oligarquía social del país, que adhería al modelo clasicista, arquetipo cuya referencia más directa con el medio local fue la fundación de la Academia de Pintura. El libro *Luchas por el Arte*, publicado en 1915, compila una serie de discursos suyos, en donde manifiesta su fascinación por la cultura romana. “Roma principiaba (sic) a dejarnos entrever los primeros resplandores que arroja el espíritu antiguo sobre la vista deslumbrada del hombre moderno” (Mackenna Subercaseaux, 1915: 9). Agrega “Fue allí, entre los fulgores del pasado, y en medio de los escombros y de las ruinas de las grandes épocas de la historia, donde lució la aurora de nuestro despertar a las elevadas emociones de lo bello”. Y agrega,

¡Cómo pudiéramos llevar a Chile una muestra siquiera de las maravillas del arte antiguo! ¡Cómo dar a conocer a todos los nuestros la Venus cincelada de Praxíteles, el Moisés de Miguel Ángel, el Gladiador moribundo, el Descendimiento de Bernini, el San Juan del Donatello, ¡el Apolo Citaredo y tantas otras obras de suprema belleza que se exhiben en los museos de Roma! (Mackenna Subercaseaux, 1915: 9).

Según él para concretar este anhelado patrimonio bastaba solo con adquirir en Italia “una colección de copias en yeso de esculturas clásicas”. El traer estos modelos propiciaba, según él, la posibilidad de favorecer la formación de los artistas locales.

¹¹ Alberto Mackenna Subercaseaux (1875-1952). Nació en Santiago el 8 de septiembre de 1875. Periodista. Realizó sus estudios en la Universidad de Chile. En 1901, fue comisionado por el Gobierno para recibir y traer a Chile, los modelos de escultura y arte industrial que sirvieron para la creación del Museo de Bellas Artes. En 1910, fue nombrado Comisario General de la Exposición Internacional de Bellas Artes. Desde 1921-1927, fue Intendente de Santiago, inspirador y ejecutor de las obras de transformación del Cerro San Cristóbal. Desde 1933 a 1939, sirvió el cargo de Director del Museo Nacional de Bellas Artes.

Significaba “...echar en nuestra tierra inculta las primeras semillas de las flores del arte” (Mackenna Subercaseaux, 1915: 9). Consideraciones de esta naturaleza instalan en Chile la singular noción de que ser clásico es sinónimo de ser moderno. Es la idea establecer un principio imitativo como sustento ideológico de un proyecto modernizador, cuestión interesante que Ximena Gallardo Saint-Jean aborda en su libro sobre el Museo de Copias (Gallardo, 2015). Concebir de este modo la modernidad podría entenderse como una “puesta a tono”, una sintonía con los espacios conservadores europeos.

4. Exposición del Centenario

Italia fue profusamente representada en la Exposición Internacional de 1910 con la que el país celebró su primer Centenario de vida republicana. A la actividad concurrieron numerosos países, principalmente europeos. La organización, que en Chile estuvo a cargo de las instancias oficiales relacionadas con la Escuela de Bellas Artes y el Ministerio, fue coordinada en el extranjero por Alberto Mackenna Subercaseaux, quien tuvo la responsabilidad de seleccionar a los artistas que concurrieron al certamen. En la conferencia “Una visita a los talleres de los artistas europeos” señala que el gobierno le había comisionado la misión en Europa de “...organizar la Exposición Internacional con que debía celebrarse la inauguración del Palacio de Bellas Artes” (Mackenna, 1915)¹².

En lo que respecta a la representación italiana, ella había sido también encomendada a un comité integrado, entre otros, por Joaquín Díaz Garcés y el pintor Alberto Orrego Luco, este último con fuertes vínculos con Italia¹³. Las obras presentadas por los artistas italianos fueron ciento sesenta y ocho pinturas al óleo y veintisiete esculturas, que fueron exhibidas en las salas 9, 10, 11, 12 y 13 del primer piso del Palacio. De acuerdo con el Catálogo Oficial Ilustrado de la Exposición, concurrieron quince

¹² “Una visita a los talleres de los artistas europeos” (Conferencia en la Biblioteca Nacional el 29 de agosto de 1915).

¹³ Alberto Orrego Luco (1854-1931), se había trasladado a principios de 1880 a Italia, fijando su residencia en Venecia. En esa ciudad, en donde estuvo hasta 1890, desempeñó el cargo de Cónsul. Fue allí también que casó con la artista italiana Carlina Ross (Cinelli, 2020).

destacados escultores, aunque, en realidad, fueron catorce¹⁴:

- Adolfo Apolloni desde Roma, artista que tras su inicial adhesión al *verismo temperato* derivaría, como subraya Panzetta “hacia una moderna interpretación de formas grecorromanas” (Panzetta, 2003a, ad vocem). En 1910 ya tenía a su activo una carrera internacional que empezó en la Academia de San Luca y siguió en Boston, ciudad en la que abrió su estudio de escultura; expuso en Liverpool, París, Londres. Fue alcalde de Roma, presidente de la *Accademia di San Luca* y fundador de la *Accademia della Scuola d’Arte Industriale* de Fano. En la Exposición chilena participó con dos obras en bronce, un estudio académico y una figura alegórica (*Estudio de cabeza*, N°169; *El Tíber*, N°170).
- Ernesto Biondi desde la provincia de Frosinone, a partir de 1870 alumno de la citada San Luca. Su relación con Chile es anterior a la participación en la kermesse de 1910, ya que en 1900 resultó ganador del concurso internacional para el levantamiento del monumento a Manuel Montt y a Antonio Varas, que llegó desde Roma a Santiago en 1903 y que hoy puede admirarse en la ciudad capitalina. En 1898 participó en la Exposición de Turín con la obra en bronce *San Francisco de Asís* (Esposizione, 1898: Cat. N°955), cuyo éxito comportó la fundición de cinco copias, una de las cuales fue homenaje del Gobierno Italiano a la Expo de San Francisco de 1915 (Querci y Sacchi Lodispoto, 2008). Es posible que la escultura en bronce que fue expuesta en Santiago fuera una de estas copias (*Francisco de Asís*, bronce N°171).
- Vittorio Caradossi desde Florencia, alumno de la Academia de Bellas Artes de la ciudad bajo las enseñanzas de A. Rivalta. Asiduo participante de las exposiciones internacionales (como E. Biondi, es presente en la de San Francisco de 1915). El éxito llega en 1900 cuando expone en París la obra dedicada a *Desiderio da Settignano*. En línea con el gusto ligero *fin de siècle* imperante en Toscana (Torresi,

¹⁴ Catálogo Oficial Ilustrado de la Exposición Internacional de Bellas Artes, Imprenta Barcelona, Santiago de Chile, 1910, p.p. 109-110. Algunas precisiones: a) hemos detectado varios errores en el listado de nombres reportados en el catálogo. En el presente artículo nos referiremos a los artistas involucrados con sus nombres originales y correctamente escritos en italiano; b) en el catálogo la procedencia de los escultores es informada entre paréntesis tras sus nombres y hace referencia al lugar de formación y no de nacimiento de cada uno de ellos.

- 2000; Bossi y Tonini, 1989), su producción se especializa en la representación de refinados desnudos femeninos, como el que llega a Santiago, de mármol blanco sobre basamento negro (*Dolce far niente* N°172);
- Ezio Ceccarelli desde la provincia de Pisa, estudia en la Academia de Bellas Artes florentina con Rivalta. Su relación con América pasa antes por Argentina y luego por Chile, ya que en el año 1908 es premiado por el *Monumento a la Independencia* en Buenos Aires (Panzetta, 2003a, ad vocem). La escultura en mármol exhibida en Santiago (*El cuento de la abuela* N°172 bis) se insertaba en la producción dedicada a sujetos veristas que en Italia encontraba el favor del público: desde la representación de la infancia (*Il broncio* –El ceño; *Il bacio dei fratellini* –El beso de los hermanitos), a la vejez (*L'onomastico della Nonna* –El onomástico de la abuela; *Nonnini* –Abuelitos; *Le nozze d'oro* –Las bodas de oro);
 - Filippo Cifariello originario de la provincia de Bari, su formación empieza en la *Accademia di Belle Arti* de Nápoles, bajo las enseñanzas de Achille D'Orsi, y continúa en Roma y luego París. Desde 1896 y durante un lustro dirigió la Fábrica de Porcelanas en Passau, regresando a Italia en 1901, cuando es nombrado Profesor honorario del *Istituto di Belle Arti* de Nápoles y de la *Imperiale Accademia* de Viena (Panzetta, 2003a, ad vocem). Sus obras de corte verista le valieron la participación en varias exhibiciones internacionales, entre ellas, la Exposición de Londres de 1904, en la que expuso la escultura que viajó a Santiago para el evento de 1910 (*Settembrina* N°173);
 - D'Antino Nicola desde la provincia de Chieti, formado en la Academia di Belle Arti de Nápoles, como Cifiariello, con D'Orsi. Adhiere a la corriente del verismo napolitano hasta su traslado a Roma en 1906, circunstancia que marca un cambio de gusto y tendencias en su arte, y que le acercará a las expresiones contemporáneas *liberty*. Con ocasión de la exposición santiaguina enviará tres obras, una en bronce, *Ánima solitaria*, (N°174), y dos en mármol *Procesión* (N°175) y *Rosa de mayo* (N°176); gracias al artículo que Arduino Colasanti publica en la revista *Emporium* de 1910, tenemos noticias acerca de *Procesión*:

Scultore ad un tempo vigoroso e delicato capace di ravvivare una bella forma con un profondo sentimento lavoratore instancabile [...] tutta la sua fantasia arguta, tutto il suo spirito di osservazione appaiono nella Processione, cinque figurine di bimbi, nelle quali il sentimento del patetico si associa ad una comicità irresistibile¹⁵.

- Alberto Ferrer, artista citado dos veces en el Catálogo, la primera vez asociado con Nápoles y la segunda con Florencia. Se trata en realidad del mismo escultor, que nació en la ciudad florentina y se asentó en la partenopea. Cumplió sus estudios en la academia napolitana, y estrenó antes de los 25 años, en la Exposición Internacional de Mónaco de Baviera de 1895. A partir de este momento participó de varias kermesse, en Petersburgo (1898), Venecia (1897), Londres (1904) entre otras (Giannelli y Dalbono, 1916: 580-581). En particular en Venecia, en la *Seconda Esposizione Internazionale d'Arte*, presentó *Misántropo*, escultura en bronce que en 1910 exponía nuevamente en Santiago (*Misántropo*, bronce (N°177); y en Roma en 1908, en la *Esposizione della Società degli Amatori e Cultori di Belle Arti*, fue la primera exhibición de *Forturella* antes de que la obra saliera para Chile (*Forturella*, bronce N°178);
- Odo Franceschi erróneamente reportado en el Catálogo con el nombre de Eldo, desde Florencia donde estudia en la Academia de Bellas Artes. Participa en la *Promotrice delle Belle Arti* en Turín a partir de 1908, año en que presenta una de las dos obras expuestas en Chile, el bronce (desde el original en mármol) titulado *Stanco*, (*Cansado* N°180). La segunda obra de Franceschi se inclina al tema mitológico, *Capaneo* (N°179);
- Saverio Gatto, desde Reggio di Calabria, escultor que completa su formación en el Instituto de Bellas Artes de Nápoles con el ya citado D'Orsi. Como D'Antino sus

¹⁵ "Escultor a la vez riguroso y delicado capaz de avivar una forma bella con un profundo sentimiento trabajador e incansable, toda su inteligente fantasía, todo su espíritu de observación aparecen en la *Procesión*, cinco figuritas de niños en las que el sentimiento de lo patético se asocia a una comicidad irresistible" (trad. de N.C.) (Colasanti, 1910: 381).

comienzos le conectan con el verismo partenopeo de Vincenzo Gemito. Su estreno en el ambiente de las exposiciones se dio en 1906, como recuerdan Giannelli y Dalbono, cuando envió “arditamente” (Giannelli y Dalbono, 1916: 590) su obra en bronce “Cabeza de niño” al Salón de París. En Santiago participa con la escultura *Sueño tranquilo* (N°181);

- Francesco Jerace calabrés como el recién mencionado Gatto, su formación en el Instituto de Bellas Artes de Nápoles hace que su producción oscile entre el clasicismo academicista y el verismo partenopeo en boga en la época, hasta que a comienzos de siglo XX se acercará a las tendencias artísticas del *liberty* (Giannelli y Dalbono, 1916: 610-619). Fue un artista muy prolífico que se distinguió también en las artes decorativas como demuestran las decoraciones de la Villa Fiorita de Capodimonte y las del Hospital Lina, ambos en Nápoles. Entre 1877 y 1911 participó en un total de treinta cuatro exposiciones, presentando más de ciento cincuenta obras. En la del Centenario exhibe el bronce titulado *Sátiro* (N°182) y el mármol *Mariella* (N°183);
- Urbano Lucchesi, desde Lucca, ciudad en la que frecuenta el Regio Istituto di Belle Arti hasta 1871, año en que se le concede un pensionado artístico de tres años en la Academia de Bellas Artes de Florencia. En el grupo de escultores que estamos tratando, él es el único cuyas obras se envían a Santiago post mortem, en particular se trata de cuatro bronce, *Ayúdame que te ayudo* (N°184), *Chapitel* (N°185), *Columna* (N°186) y *Zócalo* (N°187);
- Romeo Pazzini desde la región de Emilia Romagna, discípulo de la Academia de Forlì, Bologna e Parma. Pazzini es una personalidad muy interesante para historia de las relaciones escultóricas ítalo-chilenas, ya que a finales de siglo XIX se convierte en el Director de la Sección de Escultura de la Manufatura Cantagalli (Panzetta, 2003b: ad vocem; De Gubernatis, 1895: 681), el establecimiento que, junto con otros, en 1902 moldeó las esculturas que conformaron el citado Museo de Copias. Nos es osado pensar que Pazzini participó en los preparativos del envío a Chile. En Santiago en 1910 expuso el bronce *San Juan* (N° 188);

- Augusto Rivalta, originario de Alessandria en Piemonte y discípulo de la *Accademia Ligustica* de Génova. Desarrolló su actividad escultórica principalmente en Florencia y, como ya mencionamos, fue profesor de la Academia de Bellas Artes de la ciudad. Su producción es muy variada y da cuenta entre otros, de retratos, bajorrelieves, monumentos relacionados con los héroes del *Risorgimento* italiano y monumentos funerarios:

Giorgio Vasari definiva la escultura: –un'arte come che levando il superfluo dalla materia soggetta la riduce a quella forma di corpo che nella mente dell'artefice è designata–. Orbene il Rivalta non solo dà forma alla materia e la fa cosa mirabile, ma infondendo in essa materia la sua anima d'artista la agita, la scalda, la muove, la rende viva e parlante e vi trascina all'ammirazione alla lode (De Gubernatis, 1895: 420)¹⁶.

88

Con estas palabras De Gubernatis da cuenta del favor que Rivalta encontraba en el público especializado de la época. En el Catálogo de 1910 se mencionan cinco obras del escultor: *Caín*, bronce (N°189), *Héctor vence a Centauro*, bronce (N°190), *Dos columnas*, ónix (N°191), *Dos chapiteles*, ónix (N°192) y *Dos basas*, ónix N°193). Rectificamos el título de una de ellas, *Hércules vence al Centauro*, presentada precedentemente en 1904 en la Expo de Londres, y posteriormente en la *Fiorentina Primavera* de 1922 (Panzetta, 2003b: ad vocem).

- Angiolo Vannetti, desde Livorno, alumno de Rivalta en Florencia (Suggi, 2020). Su actividad se divide entre África, Asia y Europa, como reportan numerosas revistas de la época que dedican artículos enfáticos a la presencia de Vannetti en Trípoli (cuando la ciudad era parte de los territorios que Italia colonizó en el siglo XX) en Tokio y en Shanghái:

¹⁶ “Giorgio Vasari definió la escultura: –un arte que, quitando el superfluo de la materia sujeta, la reduce a aquella forma de cuerpo que en la mente del artifice ya es clara. Ahora bien, el Rivalta, no solamente da la

Lo scultore Vannetti ha modellato per il centro della vasca un gruppo di bronzo [...] esprimendosi un concetto che sintetizza la natura della colonia: una giovane araba mollemente seduta che accarezza una gazzella, le due creature più gentili di quella terra che hanno affine fra loro la dolce quanto selvaggia natura. [...] il gruppo centrale, modellato con gusto veramente moderno, ha nel suo intimo svolgimento uno schietto sapore decorativo. [...] Invitato alla Corte imperiale di Tokyo modellò ritratti alla figlia del Mikado ed a vari principi. [...] Per la nuova stazione di Singapore modellò le quattro colossali statue allegoriche del Commercio, l'Industria, i Trasporti, e l'Agricoltura. A Shangai eseguì il grande fregio in bassorilievo di 8 metri di lunghezza per il palazzo del Nord China Daily News.¹⁷

La participación en la Expo del Centenario con el bronce *La cuadriga Romana* (N°194) no fue la única ocasión en que el arte de Vannetti llegó a Chile: a él se debe la fundición original de la controvertida escultura de la *Luperca* que fue donada por la comunidad italiana a la ciudad de Talca en 1939.

La selección de obras y autores que hizo Mackenna Subercaseaux en su periplo por Europa, tanto de pintores como de escultores, privilegió la vieja escuela que todavía exhibía relictos saludables, especialmente en los espacios oficiales. La formación académica de los escultores involucrados es el denominador común en su elección. Aquellos autores con posiciones estéticas más avanzadas y alejadas de la academia de

forma a la materia y la hace cosa muy agradable, sino que, infundiendo en esa materia su alma de artista, la agita, la calienta, la mueve, la hace viva y hablante, y nos conduce a la admiración y a la laude" (trad. N.C.).

¹⁷ "El escultor Vennetti ha modelado un grupo de bronce por el centro de la fuente [...] expresando un concepto que resume la naturaleza de la colonia: una joven árabe dulcemente sentada que acaricia una gacela, las dos creaturas más gentiles de aquella tierra que tienen en común entre ellas la dulce y salvaje naturaleza [...] el grupo central, esculpido con gusto realmente moderno, tiene en su íntimo desarrollo un genuino sabor decorativo. [...] Invitado a la Corte Imperial de Tokio, modeló los retratos de la hija del Mikado y de varios príncipes [...] Para la nueva estación de Singapur modeló las cuatro colosales estatuas

hecho, no entraron en el recuento.

5. Testimonios escultóricos italianos en el Centenario

Con ocasión de la celebración numerosos países hicieron regalos de obras artísticas al Estado chileno. La Colonia Italiana donó *El Ángel de la Victoria*, una escultura en bronce sobre pedestal que se encuentra en la actualidad en la Plaza Baquedano, muy próxima al monumento al héroe de la Guerra del Pacífico realizado por Virgino Arias¹⁸. El ángel, que lleva una antorcha y es acompañado por un león, fue inaugurado el 20 de septiembre de 1910 y estuvo hasta 1928 en el centro de la Plaza. Según Voionmaa Tanner, con la instalación del monumento ecuestre del General Baquedano, el monumento donado por los italianos fue desplazado frente a la Estación del Ferrocarril de Pirque, al costado suroriente de la misma Plaza (Voionmaa Tanner, 2004: 27)¹⁹. Posteriormente, en el contexto de la construcción de la línea 5 del Metro y después de haber estado guardado por un tiempo, el monumento fue reubicado, en 1977, en el bandejón norte de la Plaza Baquedano, entre el comienzo de la Costanera y la rotonda de la Plaza. Esta obra fue realizada en la fundición de Roberto Negri (Voionmaa Tanner, 2004: 27) y tiene como figura central a un ángel, representación simbólica de la idea de un ser superior al de la existencia humana. El león puede aludir a simbolismos de fortaleza, también como un guardián de una voluntad divina.

90

6. Escultores chilenos en Italia

Italia no fue solo un espacio de referencia e inspiración para los artistas locales.

alegóricas del Comercio, la Industria, los Transportes y la Agricultura. En Shanghái ejecutó el gran friso en bajorrelieve de 8 metros de largo por el palacio del Norte China Daily News” (trad. N.C.) (Zalaffi, 1935: 123).

¹⁸ El 12 de marzo de 2021 esta obra fue retirada de su pedestal sin que a la fecha haya certeza de su reubicación definitiva.

¹⁹ “En agosto de 1910, un mes antes de la inauguración del Monumento de la Colonia Italiana, se efectuó un solemne acto de fundición sin precedentes en el país. La ceremonia duró dos horas, y en el momento en que el metal estaba derretido, los concurrentes echaron algunas monedas chilenas e italianas en la masa” (Voionmaa, 2004: 27).

Fue también un lugar en el que algunos de ellos quisieron radicarse. Es el caso de Nicanor Plaza (1840-1918), uno de los pioneros de la escultura chilena, de quien queremos referir algunas noticias. Plaza, formado inicialmente en la École Nationale des Beaux Arts, de París, residió largos años en Europa. En sus años postreros, hacia 1900 se radica en Florencia. Dentro de los escasos antecedentes que tenemos de su estadía en esa ciudad, referimos una visita que le hiciera el pintor Juan Francisco González, en 1905. A ese respecto, Arturo Blanco nos proporciona la siguiente información sobre este encuentro,

lo encontró viviendo pobremente, en un cuarto sin calefacción y, al parecer, hasta comía mal, pues después de conversar largo rato, González se retiró, dejando invitado a Plaza a almorzar el día siguiente a la pensión en que él estaba. Plaza concurrió a la invitación y encontró espléndido el almuerzo, llegando a decir que desde hacía tiempo que no comía tan bien como esa vez” (Blanco, 1930: 270).

Y agrega,

durante esa entrevista, González aconsejó a Plaza que se viniera a Chile, pues le dijo que para estar pasando esa mala vida que estaba llevando en Florencia, la misma vida, o mejor, la podía pasar en Chile, donde al menos era conocido, y gozaría del cariño y respeto de sus compatriotas. Plaza no aceptó. Le dijo a González que estaba aburrido de hacer esculturas, y que se dedicaba a pintar. Al efecto, González había visto el día anterior, en el taller de Plaza, algunos cuadros pintados por este (Blanco, 1930: 271).

Esta información resulta contradictoria a la luz de un documento sobre la liquidación de los bienes de Nicanor Plaza en Europa, expedido en Génova el 30 de octubre de 1929, por el Consulado General de Chile (Zamorano, 2012), en donde se consigna que a su muerte dejaba un cuantioso legado, que el Estado de Chile debió

liquidar dado que no había dejado descendencia. La cuantiosa e intestada herencia de la que dan cuenta esos documentos se diluyó entre trámites y comisiones, aparentemente no muy ortodoxos, no habiendo información de obras suyas que hayan podido quedar en Florencia.

Estando en Florencia, Plaza se había enterado de los acuerdos bilaterales firmados, en 1910, entre Chile y Argentina, que zanjaban antiguos diferendos limítrofes y que podrían haber generado un conflicto mayor entre ambas naciones. Con motivo de la noticia, realizó una escultura en bronce, de tamaño natural, bajo el título de *El ángel de la paz*, que envió a Chile y que, algún tiempo después, fue adquirida por la Municipalidad de Santiago para ser obsequiada a su par de Buenos Aires.

La obra de Plaza, prolífica en temas y calidad, representa un capítulo fundacional en el arte estatuario nacional. Realizó una gran cantidad de obras, que fueron llevadas al mármol o fundidas en bronce. También, en sus años postreros, el autor cultivó con cierta regularidad, la pintura. Nicanor Plaza falleció en Florencia, Italia, el 7 de diciembre de 1918²⁰. En una edición de diciembre de ese año de *El Mercurio* se consigna lo siguiente: “Enfermo y entristecido se había marchado a Italia hace algún tiempo. En Florencia vivió algunos años tranquilos, reposando en el seno del país del arte, cultivando solo sus amistades predilectas: Julio de Monteverde y la señora Rebeca Matte de Iñiguez”.

Capítulo aparte merece Rebeca Matte (1875-1929), cuya trayectoria y gravitación intelectual se contextualiza más en las décadas iniciales de la pasada centuria (Cruz de Amenábar, 2002). Ella permanece en Europa durante prácticamente toda su vida de escultora. Sus maestros fueron Denis Pierre Puech (discípulo de Françoise Jouffroy y Alexandre Falguiere) y Giulio Monteverde (autor del monumento a Vittorio Emanuele). Vive en Toscana desde 1913 hasta su muerte en el '29, desarrollando su actividad docente en la Accademia delle Arti del Disegno de Florencia, institución que en 1918 le

²⁰ El permiso de sepultación, Registro N°796, de la Municipalidad de Florencia señala lo siguiente: “El Oficial de Registro Civil de Florencia, en relación con el certificado médico forense de la Municipalidad de fecha 7 del 12 de 1918, con el cual se da fe que NICANOR PLAZA (AGUILA), hijo de José, de 80 años, de profesión Escultor, falleció en la Vía Rossini N°6 (Florencia) a las 9:30 horas del día 7-12-1918. En atención a lo dispuesto en el art. 385 del Código Civil, permite la sepultación del cuerpo del antedicho difunto en el Cementerio Trespiano, después de haber transcurrido 24 horas de defunción, ocurrida a causa de pulmonía. Firmado: Dr. Omas. Otorgado en el Palacio Municipal de Florencia el 7-12-1918” (Zamorano, 2012).

confirió el prestigioso título de Profesora Honoraria, convirtiéndose Rebeca en la primera mujer no europea en ostentar dicho mérito.

Entre las esculturas que actualmente se encuentran en Florencia, debemos citar las que guarda la Galleria d'Arte Moderna de Palazzo Pitti bajo el título de *La derelitta, Donna giacente, Testa d'uomo/Testa di donna*, y la recién atribución de *Une Vie* del Museo Stibbert por María Esther González Cereceda. Especialmente en la primera de ella, es clara la relación íntima que Rebeca instaura con el lenguaje plástico miguelangiolesco hecho de vigor y dramatismo, tanto en el tratamiento de la materia, como en la elección consciente del *non finito*. Pero, mientras las obras del Buonarroti intentaban desvincularse del mármol que las aprisionaba, la de Rebeca halla en la piedra el lugar al que volver y encontrar refugio. En un artículo en una de las revistas que más circulación tuvieron en el norte de Italia en los años de la Primera Guerra Mundial, titulada *La Donna* hemos recopilado las palabras que Rebeca dedicó a la obra durante una conversación con la periodista admiradora suya que la entrevistó en su taller italiano:

É difficile a noi scultori render chiari i nostri pensieri piú segreti e piú alti, mediante il marmo od il bronzo, e dá tanto piacere trovare chi li comprende [...] É una giovane donna, quasi seduta su un grande sarcofago, lo sguardo fisso sul coperchio, pare lo voglia forare per penetrare il mistero della tomba. Ma il sarcofago resta chiuso, e la giovane interroga, muta, raccolta (Campani Bagnoli, 1914: 8-9).

Conclusión

Los datos aportados den cuenta de la existencia de un espacio concreto dentro del cual, gracias a diferentes canales de comunicación y difusión, los intercambios artísticos ítalo-chilenos decimonónicos proliferaron y se alimentaron, siendo la escultura una disciplina que tuvo un rol dinamizador. Gracias a los envíos desde el Belpaese al País andino, a la presencia en Italia de artistas representativos de la escultura nacional chilena,

a la creación de obras directamente vinculadas con Italia en el espacio público chileno, hemos hecho luz sobre un tema –los ecos escultóricos de Italia en Chile– que todavía no ha sido objeto de un estudio sistemático y que dé razón de esta página de la Historia del Arte entre América y Europa.

Bibliografía

Blanco, A. (1930): “Biografía del escultor Nicanor Plaza”, *Revista Chilena de Historia y Geografía*, Tomo LXVII (71), p. 270.

Bossi M. y L. Tonini (1989): “L’idea di Firenze. Temi e interpretazioni nell’arte straniera dell’Ottocento”, *Atti del Convegno di Firenze del 17-19 dicembre del 1986*, Florencia.

Campani Bagnoli, T., (1914): “Personalitá artístiche femminili. Una scultrice chilena: Rebecca Matte de Iniguez”, *La Donna*, 229, pp. 8-9.

Carvacho, V. (1983): *Historia de la Escultura Chilena*. Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello.

Catálogo Oficial Ilustrado de la Exposición Internacional de Bellas Artes (1910). Santiago de Chile, Imprenta Barcelona.

Cinelli, N. (2020): “Pittura e diplomacia tra Italia e Chile. Domeniconi, Orrego Luco e Subercaseaux Vicuña, (1836-1930)”, *Giornale di Storia Contemporanea*, 24(1), pp. 7-24.

Colasanti A. (1910), “L’Esposizione internazionale. d’arte in Roma”, *Emporium*, 31.

Cruz de Amenábar, I. (2002): “Agnosticismo y “conversión” en la escultora Rebeca Matte Bello”, *Humanitas, Revista de antropología y cultura cristiana*, 28, s.p.

De Gubernatis, A. (1895): *Piccolo dizionario dei contemporanei italiani*. Roma, Forzani EC Tipografi del Senato.

Decretos del Gobierno; Reglamento de la Academia de Pintura; Anales de la Universidad de Chile (1849): Primera Sección.

Decri, A. (1998): "La presenza degli Antelami nei documenti genovesi", en *Atti del convegno "Magistri d'Europa. Eventi, relazioni, strutture della migrazione di artisti costruttori dai laghi lombardi"*, Como, 1998.

Esposizione Generale Italiana, Torino 1898, Catalogo illustrato delle Belle Arti (1898). Turín, Editori Roux Frassato.

Gallardo Saint-Jean, X. (2015): *Museo de Copias. El principio imitativo como proyecto modernizador. Chile siglos XIX y XX*. Santiago de Chile, Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Giannelli E. y E. Dalbono (1916): *Artisti napoletani viventi : pittori, scultori ed architetti: opere da loro esposte, vendute e premii ottenuti in esposizioni nazionali ed internazionali*. Nápoles, Melfi & Joele.

Gutiérrez Viñuales, R. (2003): "La iconografía de los héroes en los tiempos de la Academia (1840-1900)", en M. Chust y V. Mínguez, *La construcción del héroe en España y México*. Valencia, Ed. Universidad de Valencia.

Guzmán Schiappacasse, F. (2007): *Esculturas y retablos en Chile. La zona central y las regiones extremas, 1740 – 1860*. Tesis de Doctorado, Universidad de Sevilla, Sevilla.

Mackenna Subercaseaux, A. (1915), *Luchas por el Arte*. Santiago-Valparaíso, Soc. Imprenta-Litografía "Barcelona".

Panzetta, A. (2003a): *Nuovo dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento. A-L. Vol. II*. Turín, AdeArte Srl.

Panzetta, A. (2003b): *Nuovo dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento. M-Z. Vol. II*, Turín, AdeArte Srl.

Porcu Gaias, M. (1996): *Sassari: storia architettonica e urbanistica dalle origini al '600*. Nuoro, Illisso.

Querci E. y T. Sacchi Lodispoto (2008): *Ernesto Biondi e l'America : l'avventura dei Saturnali oltreoceano*. Roma, Fondazione Nevol Querci.

Scano, M.G. (1996): *Pittura e scultura dell'Ottocento*. Nuoro, Illisso.

Stoppani, A. (1876): *Il Bel Paese. Conversazioni sulle bellezze naturali, la geología e la geografia física d'Italia*. Milán, Tipografia e Librería Editrice Ditta Giacomo Agnelli

Subercaseaux, B. (2004): *Historia de las ideas y de la cultura en Chile, Tomo III, El Centenario y las Vanguardias*. Editorial Universitaria, Santiago de Chile.

Suggi, J. (2020): *Angiolo Vannetti, lo scultore dei monumenti abbattuti*, Finestre sull' Arte. Disponible en web <https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/angiolo-vannetti-scultore-dei-monumenti-abbattuti>.

Torresi A.P. (2000): *Scultori dell'Accademia, Dizionario biografico di maestri, allievi e soci dell'Accademia di Belle Arti a Firenze. 1750 – 1915*. Ferrara, Liberty House.

Voionmaa Tanner, L. F. (2004): *Escultura pública: del monumento conmemorativo a la escultura urbana, Santiago 1792-2004*. Santiago de Chile, Ocho Libro Editores.

Zalaffi E. (1935): "Le opere di uno scultore fiorentino a Tripoli e nell'Estremo Oriente", *Firenze. Rassegna mensile del Comune*, 4(13), pp. 120-123.

Zamorano, P. E. (2012): *Gestación de la escultura en Chile y la figura de Nicanor Plaza*. Santiago de Chile, Ediciones Artespacio.

Zamorano, P. E. (2013): "La fundación de la Academia de Pintura de Chile (1849) y el discurso de su primer director Alejandro Cicarelli; directrices de un modelo de raigambre clásica", *Revista Quiroga*, pp. 76-86.

Fecha de recepción: 12 de noviembre de 2022

Fecha de aceptación: 22 de diciembre de 2022