

El pintor florentino Giovanni Mochi entre Italia y Chile (siglo XIX). “Un artista inteligente y un hombre bueno”¹

Noemi Cinelli²; Ivan Sergio³

Recibido: 5 de enero de 2023 / Aceptado: 9 de marzo de 2023

Resumen. El objetivo del presente artículo es contribuir al análisis, discusión y sistematización de las relaciones artísticas decimonónicas italo-chilenas, gracias a la entrega de nuevos datos sobre la trayectoria artística de Giovanni Mochi, pintor florentino cuya actividad está documentada entre Italia, Francia y Chile en el siglo XIX. En concreto, tras una contextualización histórica de los años en los que se inserta su llegada al País andino (1876), nos centraremos en el análisis de dos ejes: el primero de ellos, dará cuenta de la producción pictórica de Mochi entre Florencia, Roma y París; el segundo, gira en torno a las actividades desarrolladas en Chile, tanto artísticas como directivas y de gestión. Para ello, hemos procesado datos procedentes de documentos del Ministerio de Instrucción Pública chilena; fuentes periodísticas italianas y santiaguinas; catálogos de exposiciones y salones celebrados en los tres Países mencionados a partir de 1851, año de exordio de Mochi como pintor.

Palabras clave: Giovanni Mochi; Relaciones artísticas Italia/Chile; Siglo XIX.

[en] Florentine painter Giovanni Mochi between Italy and Chile (19th century). «An intelligent artist and a good man»

Abstract. The goal of this article is to contribute to the analysis, discussion and systematization of the Italian-Chilean nineteenth-century artistic relations, offering new information about the artistic career of Giovanni Mochi, Florentine painter whose activity is documented in Italy, France, and Chile during the 19th century. Specifically, through a historical contextualization of the years of his arrival in Chile (1876), we will focus on the analysis of two thesis: the first one will inform about Mochi's pictorial

¹ El presente artículo es fruto de las investigaciones llevadas a cabo en el marco de los proyectos:

- Anid Regular Fondecyt n. 1201032 (2020-2023): “Ecos del Belpaese en el exuberante Chile. Relaciones artísticas italo-chilenas. Ámbito pintura (1836-1910)” financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico de Chile, Investigadora Responsable: Noemi Cinelli;
- Proyecto de investigación de la Unión Europea-Fondos Next Generation EU, del Ministerio de Universidades y de la Universidad de La Laguna (2023-2024): “La enseñanza del dibujo entre España y Chile en el siglo XIX. Modelos, artistas y academias, vehículos de transferencias artísticas”, Investigadora Responsable: Noemi Cinelli;
- Anid Postdoctoral Fondecyt n. 3220621 (2022-2025): “Imágenes de Italia en Latinoamérica: la ilustración periodística italiana en Chile (1862-1943)” financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico de Chile, Investigador Responsable: Ivan Sergio.

² Universidad Autónoma de Chile

E-mail: ncinelli@ull.edu.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3600-5658>

³ Universidad de Talca, Chile

E-mail: ivan.sergio@utalca.cl

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5621-7175>

production in Florence, Rome and Paris; the second one revolves around the managerial activities developed in Chile. For this purpose, we processed information coming from documents of the Chilean *Ministerio de Instrucción Pública*, journalistic sources from Italy and Santiago, catalogues from exhibitions and shows celebrated in the three mentioned countries since 1851, first year of Mochi's activity as a painter.

Keywords: Giovanni Mochi; artistic relations Italia/Chile; 19th century.

Sumario: 1. Introducción: consideraciones previas, objetivo y metodología. 2. Giovanni Mochi desde Italia a Francia: entre Exposiciones florentinas y Salones parisinos. 3. Giovanni Mochi en el Chile decimonónico: entre producción artística y actividades de gestión. 4. Conclusiones. Referencias

Cómo citar: Cinelli, N; Sergio, I. (2023). El pintor florentino Giovanni Mochi entre Italia y Chile (siglo XIX). "Un artista inteligente y un hombre bueno". *Arte, Individuo y Sociedad*, 35(3), 943-965. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.85522>

1. Introducción: consideraciones previas, objetivo y metodología

La efervescencia cultural que animó el siglo XIX en Chile puso en marcha un proceso de renovación artística sin antecedentes para el País, que desembocó en una serie de iniciativas culturales y educacionales muy fructíferas, impulsadas por el Gobierno y protagonizadas por personalidades de prestigio como Virginio Arias, Pedro Lira y Vicente Grez, entre otros.

Si bien durante las primeras décadas del siglo modelos y cánones estéticos imperantes en el País andino hacían referencia a una cultura visual directamente importada de Francia, es a partir de esta centuria cuando Chile empieza a dirigir la mirada con más interés a Italia (e Italia a Chile), empezando a sedimentarse aquellas *fructíferas relaciones* artísticas teorizadas por Mario Sartor (1997, p. 7) tangibles en una serie de intercambios entre los dos Países que se mantuvieron constantes hasta bien entrado el siglo XX.

Dichas relaciones recibieron un positivo impulso por el considerable aumento de la inmigración hacia Chile (Stabili, 2000; Estrada, 1990) que, en breve tiempo y a partir de la última década del siglo XIX, hizo convertir la italiana en la segunda comunidad de europeos más numerosa presente en el territorio⁴.

Con un efecto dominó, el año 1862 marca el comienzo de las experiencias de prensa étnica italiana en Chile, cuyos intentos fueron muy proficuos (Sergi, 2019a; Sergi, 2019b; Sergio, 2020; Sergio y Cinelli, 2020; Trento, 2014; Bertagna, 2009), como demuestra la fundación de cinco periódicos italianos que circularon entre Santiago y Valparaíso durante la segunda mitad del siglo XIX, en particular, *Il Corriere d'Italia*, *L'Eco di Italia* (Valparaíso), *L'Eco d'Italia* (Santiago), *La Voce della Colonia*, y *L'Italia Illustrata*.

El diálogo decimonónico entre Italia y Chile se vio notablemente dinamizado por la presencia en suelo andino de artistas, músicos e intelectuales llegados desde el BelPaese entre los cuales cabe destacar alguno, como Camillo Domeniconi, cónsul y pintor en la capital chilena; Alessandro Ciccarelli y Giovanni Mochi ambos pintores

⁴ A partir del año 1895, según los datos que nos proporciona el censo, la comunidad italiana contaba con 7.797 personas y la española con 8.494) (Favero et al., 1993).

y, en momentos diferentes, Directores de la Academia de Pintura de Santiago; Ignazio Manzoni y Giovatto Molinelli pintores viajeros; Clorinda Corradi y las hermanas Clarisa y Leonida Bardoni, cantantes líricas y maestras de música; Carlos Zorzi, pintor y periodista.

En las últimas décadas de nuestros tiempos, la historiografía artística ha dedicado amplio espacio al análisis de algunos de los personajes mencionados, por ejemplo, han sido varios los estudios generados sobre Ciccarelli (Cruz, 1984; Valdés, 2012; Zamorano, 2013; Cinelli, 2021) y Domeniconi (Giacomini, 2012a; Giacomini, 2012b; Cinelli, 2020).

Con el objetivo de contribuir al análisis, a la discusión crítica y a la sistematización de las relaciones artísticas italo- chilenas en el siglo XIX, queremos ofrecer nuevos datos sobre una de las personalidades que han quedado aún por indagar en el vasto panorama de las Artes Visuales de finales de 1800, eso es, el citado Giovanni Mochi.

Para hacerlo seguiremos sus pasos entre Florencia, París y Santiago, y nos fijaremos en dos ejes concretos que corresponden a las dos fases en las que hemos dividido nuestro trabajo de investigación: el primero refiere de la trayectoria artística y de la producción pictórica de Mochi antes de su llegada a América, en concreto entre Italia y Francia; el segundo gira en torno a sus actividades artísticas, directivas y de gestión en la Academia de Pintura y en el Museo Nacional de Bellas Artes de la capital chilena.

En ambas fases, nos hemos valido de la heurística y la hermenéutica para el análisis de lo referido a las fuentes teóricas y escritas; y para el análisis de las obras de pintura nos apoyamos en el método iconográfico e iconológico panofskyano.

Por lo que concierne a la metodología, en la primera fase hemos avanzado empujando por la exploración, recopilación y consecuente interpretación de los datos procedentes de documentos relativos a exposiciones artísticas, concursos de pinturas y Salones celebrados a partir de 1851- año de exordio de Mochi- tanto italianos como franceses.

Pusimos en diálogo este material con la prensa artística especializada en pintura de ámbito romano, florentino y parisino, con los escritos de la época y con las enciclopedias italianas de finales de siglo XIX y comienzos del XX relativas a pintura de finales de 1800.

Por lo que se refiere a la segunda fase, una vez posicionado el discurso de la situación de las Bellas Artes chilenas en un contexto histórico adecuado, localizamos, procesamos e interpretamos los documentos relativos a los cargos cubiertos por Mochi en Santiago, procedentes del Ministerio de Instrucción Pública chilena, de las fuentes periodísticas santiaguinas, de la correspondencia privada de nuestro autor, de los catálogos de exposiciones y de salones celebrados en la capital andina.

2. Giovanni Mochi desde Italia a Francia: entre Exposiciones florentinas y Salones parisinos

Las fuentes que hemos consultado no ofrecen datos decisivos sobre el año de nacimiento de Mochi, de hecho, hemos recopilado informaciones que nos indican el año 1827 (Pereira, 1992, p. 260; Amunátegui, 1892, p. 753), el 1829 (Instituto Matteucci,

1996, *ad vocem*; Pandolfini, 2018, p. 50; Dini y Rapisardi, 2012, p. 113), y el 1831 (Romera, 1960, p. 75; Lira, 1902, p. 259).

En la historiografía artística tradicional dentro del relato chileno decimonónico, podemos tomar en consideración la lectura que Domingo Amunátegui Solar entrega en la necrología del pintor publicada en los Anales de la Universidad de Chile (1892, p. 758): “Mochi empezó por ser clásico en Italia, atravesó un periodo de romanticismo en París, i había concluido en pleno realismo moderno”.

Dicha lectura ha sido avalada por los estudios de Isabel Cruz de Amenábar (1984), por el tándem Milán Ivelic- Gaspar Galaz (1981, p. 80), y sobre todo por Pereira Salas:

[...] en la carrera de Mochi que esbozó Lira en su *Diccionario* y completó con rigor cronológico su amigo el rector de la Universidad de Chile Domingo Amunátegui Solar, se señalan tres etapas de su formación artística, a saber el período clásico en Italia con sus trabajos iniciales en Florencia y Roma, el romántico en el París de su alegre juventud, y la inclinación realista que cubre la etapa más decisiva de su personalidad y que corresponde a los años de su llegada a Chile después del primer contrato por 3 años firmado el 14 de julio de 1875 (1992, p. 260).

La etapa italiana abarca desde la época de su ingreso en la *Accademia* de Florencia en el año 1848- donde completará los estudios en 1851- y se prolonga durante su viaje a Roma, cuya fecha exacta queda aún por determinarse. En sus años capitalinos participa en diferentes concursos y exposiciones y, sobre todo, entra en contacto con Ángel Custodio Gallo, que será el nexo entre nuestro pintor y Chile.

En el año 1861 está documentado su primer viaje a París, que da comienzo a la segunda etapa de la carrera artística de Mochi, la cual durará hasta 1875 cuando, decepcionado por el poco éxito europeo, decidió mudarse a América empezando así la tercera y última etapa, desarrollada en el País andino que más que Italia y Francia reconoció tanto sus dotes pictóricas como su apasionada labor pedagógica.

Sus habilidades con el pincel resultaron claras desde sus primeras obras, como demuestra el éxito en la *Esposizione delle Belle Arti in Firenze* celebrada en septiembre de 1851, en la que nuestro pintor se adjudicó el premio para el *Concorso di emulazione. Accademia del nudo dipinta a olio*, con un *Desnudo masculino de espaldas* (cát.núm.125), (Fig. 1) de tres cuartos, sobre fondo gris (Esposizione, 1851, p. 13) que bien da cuenta de la cultura formativa académica imperante en Toscana.

La obra abrió la sección “*Contributo a Giovanni Mochi*”, en el seno de la exposición “*Da Fattori al Novecento. Opere inedite dalla collezione Roster, Del Greco, Olschki*”, celebrada en 2012 en Florencia, que hasta el momento puede considerarse uno de los eventos artísticos que con más detenimiento ha fijado su atención sobre este pintor, exponiendo ante el público un total de 11 piezas de su autoría (Dini y Rapisardi, 2012, pp. 143-170)⁵.

⁵ En el catálogo se menciona un total de 17 obras de Mochi pertenecientes a la colección del doctor Roster, de las cuales se presentan 11 obras expuestas y se cita 1 obra no expuesta (Dini y Rapisardi, 2012, p. 15).

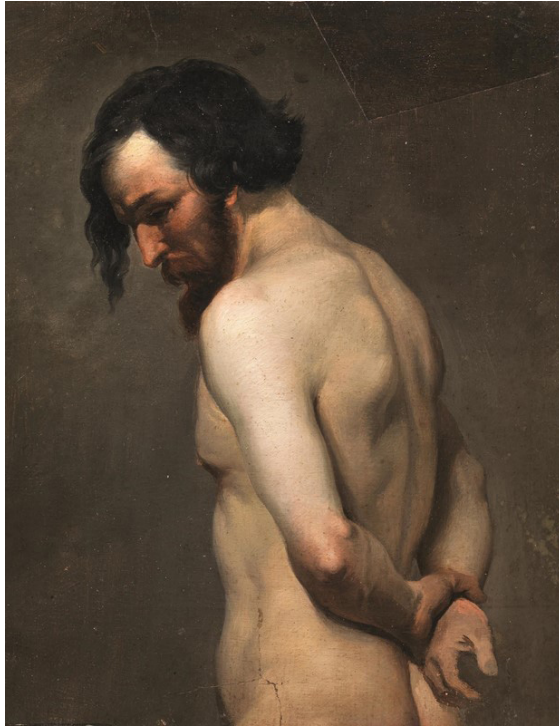


Figura 1. Mochi Giovanni., *Desnudo masculino*, 1885. Collezione Roster, Del Greco, Olschki de Florencia (Fuente: Dini y Rapisardi, 2012, cat.núm. 42)

Mochi se cimentó con varios temas, grecolatinos, sujetos bíblicos, renacentistas, literarios y realistas: en su exordio en la Academia florentina en 1852 participó con la tela *Ruth y Booz* que, junto con *Veduta del Convento de Monte Senario* fue propuesta ante el público en 1853 en la prestigiosa exposición de la *Società Promotrice Fiorentina* (Instituto Matteucci, 1996, *ad vocem*), la misma kermesse que hospedaría las obras de los pintores del famoso Café Michelangelo.

En la *Promotrice* sucesiva, celebrada en 1854, Mochi participó con un cuadro de pequeñas dimensiones- cuyo paradero no hemos conseguido localizar- muy elogiado por la crítica periodística florentina en cuanto a dibujo, color y ejecución. Nos referimos a *La Toleta de la Esposa*, y la revista es *Il Buon Gusto*:

Otro cuadrito agraciado y lleno de mérito es también la *Toleta de la Esposa* de G. Mochi, en ella nos ha querido mostrar a una jovencita que se peina para ser más atractiva a los ojos que quien la tiene que llevar a el altar; sostiene una rosa en su mano y la mira con amor; ¡que tú, jovencita, conserves siempre su frescura y su perfume! Además de los elogios que Mochi merecía con razón por este trabajo suyo, cuando se notaba que la figura de la Camarera era un poco dura y los apesos y las manos de la joven no lo suficientemente delicadas, poco más quedaría a la crítica para decirle, desde la fluidez en el dibujo, el colorido, la ejecución, todo contribuye a convertirla en una de las composiciones más apreciadas y valiosas entre las que se hicieron un buen espectáculo en la presente exposición. (Cavallucci, 1854, p. 89) (tda. Cinelli).

A este periodo remonta una de las obras más conocidas de Mochi, un tema literario cuyo protagonista encontraba entonces el favor del público: *Dante presenta Giotto a Guido da Polenta, señor de Ravena* (Fig. 2), tela que desde 2011, año de su colocación en la “Casa Dante”, ha recibido la merecida atención de público dantófilo⁶.



Figura 2. Mochi Giovanni, *Dante presenta Giotto a Guido de Polenta*, 1855. Casa Dante de Florencia (Fuente http://www.sigecweb.beniculturali.it/images/fullsize/ICCD1059523/ICCD14084692_615307.jpg)

La figura del *Sommo Poeta* poblaba las artes italianas visuales de aquellos años, que recordemos coincidían con las revoluciones del *Risorgimento* que proclamaría la Unificación de Italia en 1861. Como relatan Amato y Peluffo, “En los *Deberes del hombre*, Mazzini pide que los municipios italianos erijan cada uno una estatua de Dante porque el poeta trazó el camino del compromiso civil como una acción religiosa. Era el símbolo de la italianidad y al mismo tiempo del antimaterialismo. El amanecer de la nación está entonces marcado por el signo de Dante” (2011, *ad vocem*) (tda. Cinelli).

Así que monumentos, mármoles, cuadros, bronce, porcelanas y grabados, reproducían el semblante del padre de la lengua del BelPaese, en un revival decimonónico que creó un verdadero culto por Dante (De Sanctis, 1960), siendo todo ello prueba tangible de la necesidad de los y las italianas de dotarse de personalidades de referencia nacional, a través de las cuales construir una nueva identidad post-unitaria lingüística, cultural, política y, por ende, social.

Pues el cuadro de Mochi se alimentaba de esta pasión compartida por Dante⁷. Fue presentado en el año 1855 en las Salas de la *Sociedad Promotrice de Florencia*

⁶ En 1865 la obra fue expuesta en la Esposizione dantesca in Firenze celebrada en el mes de mayo (1865, p. 17) (cát.núm. 93).

⁷ Cfr. las obras pictóricas de Mochi, D’Ancona, Casabianca y Ussi que Dario Durbè recopila en la exposición celebrada en Bolonia en 1973, cuyos temas se relacionaban con el Alighieri (1973, p. 68).

y poco después, fue exhibido en la exposición de la *Accademia de Belle Arti* de la misma ciudad, recibiendo un premio de 600 francesconi (Mochi, 1855a). La obra encontró fortuna crítica, como demuestran varias menciones en la prensa artística de la época. El mencinoad periódico *Il Buon Gusto* publicó palabras de admiración:

Giovanni Mochi con su *Dante presentando a Giotto a Guido da Polenta señor de Rávena* atrajo toda la atención de los visitantes de la exposición. [...] El amor con el que Mochi ha llevado a cabo su trabajo es admirable, y cuando había evitado algunos errores que podrían corregirse fácilmente (como sería el caso de haber mantenido a Giotto demasiado joven y las figuras un poco secas) todo el resto de la imagen es hermoso y deja poco que desear. (Esposizione solenne, 1855, p. 2) (tda.Cinelli).

No faltaron críticas menos favorables que tuvieron el mérito de ser fructíferas ya que alimentaron el debate sobre la pintura de género y el lenguaje más idóneo para su realización. Nos referimos a las líneas de *Il Crepuscolo*:

[Después del de Gatti cabe comentar] el cuadrito de Giovanni Mochi-Dante que presenta a Giotto a Guido da Ravenna- el tema tiene menos interés que el anterior pero el artista podría haberlo tratado con mayor novedad. En lugar de eso, hizo una presentación ordinaria, una escena muy ordinaria, Dante en el acto de presentar a Giotto, Guido da Polenta en el acto de levantarse de una silla alta donde estaba sentado frente a un atril. Aun así, es un cuadro gracioso hecho con amor, salvo que queremos advertir al artista que en las así llamadas obras de género -no se escandalice con esta palabra- porque género en pintura equivale a lo que en drama significa comedia, y como allí hay alta y baja comedia, una que retrata la vida doméstica de los príncipes, la otra la del pueblo, así hay un género más o menos noble, estas obras, decía, deben ser tratadas con más facilidad. Si en ellos no está la magia del pincel de Teniers, falta el valor principal. (Esposizione, 1855, p. 654) (tda Cinelli).

No obstante, como *Il Buon Gusto* nos cuenta, el cuadro encontró buena acogida si en 1855- como regalo que la *Sociedad Promotrice de Florencia* entregaba anualmente a sus socios- eligió el grabado que Pietro Suppini realizó a partir de la tela de Mochi: “Aquel cuadro, con buena razón, fue elegido por la Sociedad para los grabados a regalar a los socios” (Esposizione solenne, 1855, p. 2) (tda Cinelli).

Otra prueba del éxito de la obra fue el hecho que, en el año 1871, más de 15 años después de su creación, en la *Prima Esposizione di lavori femminili* celebrada en Florencia en la Galeria dedicada a la sección “Bellas Artes”, se exhibía una copia del *Dante* di Mochi por los pinceles de Elena Pucinotti (cát. núm 16) (1871, p. 95). Podemos además afirmar que la pieza firmada por una de las representantes del Comitato de Florencia presente en la exposición, Adele Pierelli, en la Galeria n.3 bajo el título de “*Quadro a ricamo in chiaro-scuro. Dante che presenta Giotto a Guido Signore di Ravenna*” (num cat. 208) fue directamente inspirada en la obra del florentino (Prima Esposizione, 1871, p. 44).

Gracias a los contactos con los ambientes artísticos frecuentados por Vito D’Ancona, Filippo Palizzi y Giovanni Morelli, portadores de aquella cultura académica de raigambre dieciochesca que imperaba entre Roma, Florencia y Nápoles, Mochi pudo experimentar con composiciones que tenían el dibujo como base y la historia

como testigo. Nos referimos a la tela *Ricevimento fatto da Vittorio Emanuele degli Inviati toscani che gli presentano il Decreto dell'annessione della Toscana al regno forte d'Italia*⁸. La obra fue exitosa como demuestran las interpretaciones sucesivas de episodios similares que la tomaron como modelo, basta con pensar en la representación de Cesare Maccari "*Presentación a Vittorio Emanuele de los resultados del Plebiscito Romano*" de 1886 hoy en la Sala del Resurgimiento del Museo del Palacio Público de Siena.

La tela de Mochi, de evidentes tonos teatrales- recopilaba una ceremonia oficial celebrada el día 3 de septiembre de 1859 en la *Sala del Consiglio* del Palacio Real de Turín. Había sido presentada en Florencia en la sección de *Cuadros Históricos* en el Concurso Ricasoli organizado por el Gobierno Provisional de Toscana, como recitaba el Decreto del 23 de septiembre de 1859, dando inicio a "Un nuevo género de pintura celebrativa, adaptado a las necesidades de representación de las nuevas clases dominantes europeas. Del cuadro de género podrían surgir sugerencias para la realización de los interiores, del retrato y la fotografía la precisión de los rasgos fisonómicos de los personajes." (Bon, 1984, p. 15) (tda Cinelli). El cuadro, cuyas dimensiones son las típicas de una composición de género (aunque cuando fue bandido el concurso sus dimensiones eran tres veces más grandes⁹), fue expuesto en la *Galleria della Accademia* en Florencia desde 1876 hasta 1920, año de su inclusión en las obras de la *Galleria d'Arte Moderna* de la misma ciudad.

La Comisión que organizó el concurso Ricasoli y que dio las específicas para ello, decidió "que la naturaleza misma del sujeto imponía al Artista que tenía que tratarlo la necesidad de reproducir con exactitud la Sala donde tuvo lugar el hecho histórico, el número, la indumentaria y la disposición de las figuras" (Bon, 1984, p. 15) (tda Cinelli). Por ello Mochi visitó Turín para reproducir con precisión documental los atuendos sabaudos y pidió en préstamo su uniforme al General Marcello Giannotti (Firenze Capitale, 2016, p. 254).

A los años inmediatamente anteriores a su primer viaje a París remontan dos cuadros de género de pequeñas dimensiones que preanuncian las cálidas atmósferas de las telas de los pintores toscanos de la segunda mitad de '800, en las que las escenas de inspiración realistas son envueltas en la luz amarillenta del sol estival. Nos referimos a *Bambini alla vasca* de la Pinacoteca Comunale Foresiana en Portoferraio (Fig. 3), y *Vicolo della Riviera Ligure*, expuesto en la *Galleria d'Arte Moderna* de Palazzo Pitti: en ambos la pincelada más suelta y el tratamiento de la luz son prueba de la influencia que la frecuentación del *Café Michelangelo* ejerció sobre el pintor desde 1855.

⁸ Se trata de un óleo sobre tela, de cm 126×174, hoy expuesto en la *Galleria de Arte Moderna* de Palacio Pitti (cát. núm. 372).

⁹ Como leemos en la ficha completa de la obra que alberga el Instituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione, en un primer momento el concurso "preveía la ejecución de cuatro cuadros del tamaño de 10 brazos sobre siete por el precio de 1600 francescones. Posteriormente, sin embargo, la comisión técnica del concurso, al considerar que el tema no era adecuado para las dimensiones tan grandes, propuso su reducción, con la consiguiente reducción también del precio, al formato habitual de las pinturas de género. Según las nuevas disposiciones, debía ser de tres brazos por dos sobre un sexto. [...] El precio se redujo a 600 francescones, lo que provocó protestas de Mochi, quien finalmente aceptó el contrato de todos modos y recibió el pago en cuatro cuotas de Liras 840 cada una entre julio de 1860 y octubre de 1862". (Mochi, 1885a) (tda. Cinelli)



Figura 3. Mochi Giovanni, *Bambini alla vasca*, 1859 ca. Pinacoteca Comunale Foresiana de Portoferraio (Fuente: Archivo de la Pinacoteca Comunale Foresiana de Portoferraio)

Su primer viaje a la Ciudad de la Luz se fecha como mencionamos al año 1861 y tenemos constancia que en la ciudad compartió habitación con el citado D'Ancona, llegando a hospedar en varias ocasiones a artistas florentinos de paso por la ciudad, como Telemaco Signorini (Dini y Rapisardi, 2012, p. 123). Su relación con Florencia sigue, testimoniada por su adhesión a la *Fratellanza Artigiana*¹⁰ en 1864. Sin embargo, el centro de sus actividades se desplaza a Francia.

En París participa en varios Salones y su pintura se torna más naturalista. En el año 1866 expone *Zeuxis en Crotona*, en 1867 *La Vestal* (núm. cat.1081) (Janson, 1977a, p. 148); en 1869 *Type des environs de Rome* (núm.cat.1719) y *Le repos* (núm.cat.1720) (Janson, 1977b, p. 231); en 1870 *La toilette* (núm.cat.1994) y *Un moine* (núm.cat.1995) (Janson 1977c, p. 260); en 1875 *Portrait du général K.* (núm.cat.1484) y *La Lecture* (núm.cat.1485) (Janson, 1977d, p. 216); en 1880 *La Zamacueca, bal nacional du Chili* (núm.cat.2670) y *Le travail interrompu* (núm. cat.2671) (Janson, 1977e, pp. 264-265).

¹⁰ La asociación surgió gracias a los esfuerzos de Beppe Dolfi, con el objetivo de entregar a la clase popular aquellos instrumentos útiles para la mejora de su vida intelectual, moral y material, entre ellos la instrucción. Una vez en Chile, Mochi hará hincapié en este principio, como demostrará durante el cargo de director de la Academia. (Dini, 2011, p. 71)

A su etapa francesa remontan varias telas, *En el bosque*, *La familia del pintor*, *La mujer*, *Alegrías de la maternidad* (Fig. 4); en ellas es posible reconocer a la mujer de Giovanni, con la que había contraído matrimonio en 1873, siendo los chilenos Juan Guillermo Gallo y Don Luis Dávila Larrain sus testigos de nupcias (Dini y Rapisardi, 2012, p. 16).



Figura 4. Mochi Giovanni, *Alegrías de la maternidad*, 1875 ca. Collezione Roster, Del Greco, Olschki de Florencia (Fuente: Dini y Rapisardi, 2012, cat.núm. 45)

Las relaciones con Chile se intensifican: en el año 1875 el ilustre Pedro Lira de estancia en Francia conoce Mochi y visita su taller ubicado en el barrio de Auteuil, precisamente en Avenue des Tilleuls, 20 villa Montmorency (Janson, 1977e, p. 264), y adquiere la tela *Porcia* la cual enviará a Chile.

En el mismo año, gracias a las gestiones del citado Ángel Gallo- que desde 1871 y tras varias vicisitudes estuvo involucrado con los liberales en el Gobierno- Mochi recibe la invitación a hacerse cargo de la dirección de la Academia de Pintura en Santiago de Chile, empezando así la tercera etapa de la trayectoria artística del florentino.

En el País andino Giovanni encontró el favor del público y cierto sosiego económico, gracias a actividad pictórica y a los cargos directivos que cubrió.

3. Giovanni Mochi en el Chile decimonónico entre producción artística y actividades de gestión

Gracias a una carta firmada por Mochi y citada por Francesca Dini, sabemos que en los años parisinos Giovanni escribía a Telemaco Signorini: “La cuestión de la guerra mantiene ocupados a muchos chilenos [...] Son muy parecidos a Don Quijote, pero son, hay que decirlo, muy patrióticos y valientes, así que por el momento no se puede hablar de otros objetos artísticos” (2011, p. 72) (tda Cinelli).

Mochi hacía referencia a los sucesos de la guerra hispano-peruana de 1865-1866 que habían significado el bombardeo del puerto de Valparaíso, revelando así su interés por la escena política de Chile casi una década antes de su traslado a Santiago.

La historiografía artística chilena está de acuerdo en considerar que la contribución de Mochi a las Artes nacionales ha sido de mayor envergadura en su aporte pedagógico que en su producción pictórica que, muy prolífica, espació desde obras de gran formato que representaban momentos salientes de la historia nacional de Chile, a retratos de pequeñas dimensiones en los que prima el dibujo, pasando por escenas populares y campestres de clara interpretación realista (Ivelic y Galaz, 1981, p. 80).

Mencionaremos la serie de diminutas telas presentadas en la exposición de la mencionada Colección Roster, *Cabaña* (núm. cat. 46) (Fig. 5), que junto con *Tejedores* (núm. cat. 47), *Pueblo* (núm. cat. 48) *Fazenda* (núm. cat. 49) y *El Despacho* (núm. cat. 50) (Fig. 6) (Dini y Rapisardi, 2012), nos recuerdan inevitablemente las telas del Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de *Los Campesinos chilenos* y *La Trilla*, gracias al mismo tratamiento de la luz para definir planos y a la vívida materialidad de los elementos representados que catapultan quien mira en los asolados paisajes en las afueras de Santiago.

Hay elementos que se repiten, como los personajes esbozados con cuidado en sus trajes andinos, el recurso a la luz amarillenta que proyecta sombras azuladas, la presencia de animales en movimiento y, sobre todo, un loable detallismo en la representación de las construcciones chilenas, de los muros, las tejas, y sobre todo la paja, que se convierte en protagonista.



Figura 5. Mochi Giovanni, *Cabaña*, post 1876. Collezione Roster, Del Greco, Olschki de Florencia (Fuente: Dini y Rapisardi, 2012, cat.núm. 46)

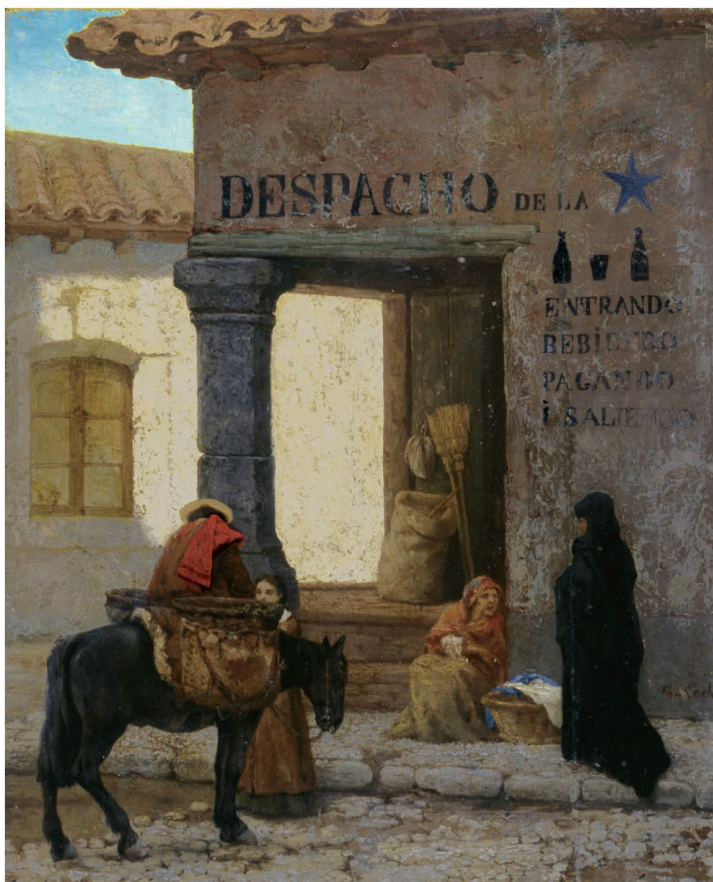


Figura 6. Mochi Giovanni, *Despacho*, post 1876. Collezione Roster, Del Greco, Olschki de Florencia (Fuente: Dini y Rapisardi, 2012, cat.núm. 52)

Entre sus retratos llaman la atención aquellos que representan tipos chilenos, como la *Mujer que toma mate* (núm. cat. 50) y *La mujer que enhebra el hilo* (núm. cat. 51) (Fig. 7) (Dini y Rapisardi, 2012), *El hombre con vaso de chicha* de la Pinacoteca de Concepción, o el *Huaso chileno a caballo* en la Presidencia de la República de Chile. Con su pincel se detiene en los detalles, como en el vaso de mate en el primer retrato citado o, en el caso del segundo, en el pañuelo rojo en la cabeza de la mujer y en el uniforme apoyado en sus piernas mientras se apresta a remendarla.



Figura 7. Mochi Giovanni, *Mujer que enhebra el hilo*, 1885 ca. Collezione Roster, Del Greco, Olschki de Florencia (Fuente: Dini y Rapisardi, 2012, cat.núm. 51)

En el número 36 de la revista *Arte e Storia* publicado en el año 1885, hemos recopilado el artículo que el director del periódico, Guido Carocci, divulga en ocasión del retorno de Mochi a Florencia en ocasión de su estancia italiana. En ello hace referencia a los retratos del artista, y hace hincapié en la originalidad en la captación de lo realístico:

Y ahora que después de muchos años ha vuelto a Florencia por un tiempo, ha traído consigo algunos ensayos del trabajo realizado en estas regiones tan lejanas en un suelo en un entorno tan diferente al nuestro. Pudimos ver algunas de las obras del profesor Mochi aquí en su estudio y no podemos ocultar el vivo interés que nos inspiraron. Los estudios de figuras de cabezas de habitantes de Chile y la Patagonia son algo característico, original, importante, tanto desde el punto de vista típico como artístico. (p. 279) (tda.Cinelli)

Otros retratos que remontan a la etapa chilena son el famoso *General Baquedano a caballo* de la Colección Guzmán Parra, retrato ecuestre que Isabel Cruz alaba por su dibujo preciso y por el color que da cuenta de la claridad del cielo del norte del País (1984, p. 175); el *Retrato de Don Gregorio Mira*, padre de las artistas Magdalena y Aurora, un óvalo en el que resalta el trato físico distintivo del personaje, las patillas muy frondosas; el *Retrato de doña María Luisa Zamora Aleity* (Fig. 8), melancólicamente vestida con un traje color petróleo que contrasta drásticamente con el fondo amarillo del sofá en el que está apoyada.



Figura 8. Mochi Giovanni, *Retrato de María Luisa Zamora Aleity*, 1880 ca. Museo de Artes Decorativas de Santiago de Chile (Fuente: <https://www.surdoc.cl/registro/24-1559>)

En palabras de Luis Álvarez Urquieta “Entre sus mejores telas pintadas en Chile podríamos citar La Batalla de Chorrillos, la de Miraflores, El Estrecho de Magallanes y el retrato de Miguel L. Amunategui” (1928, p. 34).

Las telas de las dos batallas a las que hace referencia el historiador chileno se insertaban en las prestigiosas comisiones artísticas que el Gobierno encomendaba en aquellos años para dejar constancia visual de las victorias de la Guerra de Pacífico combatida entre 1879 y 1884.

Para poder cumplir con el encargo, Mochi que no se había formado como pintor de historia y que hasta aquel momento no se había cimentado con la pintura militar, fue enviado a París por el Gobierno con el propósito de visitar el taller de Alphonse Marie Neuville, especializado en pintura de batallas.

En el caso de la tela de la *Batalla de Chorrillos* (Fig. 9) el resultado suscitó tantas críticas cuantos elogios¹¹.

¹¹ Para profundizar sobre este tema cfr. Aravena (1974).



Figura 9. Mochi Giovanni, *Batalla de Chorrillos*, 1885 ca. Comandancia en Jefe del Ejército de Chile de Santiago de Chile (Fuente: Archivo Comandancia en Jefe del Ejército de Chile de Santiago de Chile)

En el mencionado artículo de Guido Carocci de *Arte e Storia*, encontramos una larga referencia a ambos cuadros, que pasamos a reportar íntegramente ya que da prueba del aprecio que las obras tuvieron en los ambientes italianos contemporáneos al artista:

Mochi también ha ejecutado dos grandes pinturas que ilustran una página de la historia moderna de Chile. Página dolorosa porque recuerda la encarnizada y sangrienta guerra ocurrida recientemente entre Chile y Perú, también una página brillante y gloriosa para las armas chilenas que, inferiores en número, reportaron victorias sobre sus adversarios. Las dos pinturas de Mochi representan dos fases de una de las batallas más sangrientas y terribles que se dieron en esa larga guerra, representan el primer y último episodio de la batalla que se llamó Chorrillos por el nombre de la ciudad donde se desarrollaron los dos ejércitos rivales. La primera imagen muestra el asalto realizado por los chilenos a las alturas fortificadas cercanas a la ciudad, que se destacan en forma de calota contra el fondo del cielo y en la masa oscura solo se puede ver el humo blanco de los cañonazos. La primera línea de la imagen representa la primera de las alturas fortificadas ya tomadas por los chilenos. Allá arriba hay una especie de trinchera hecha con piedras sin cemento donde poco antes estaban los peruanos, ahora no hay que cañones desmantelados y muertos. La infantería chilena continúa el ataque en las alturas y desde este primer punto vence al Vicealmirante Lince que manda la 1ª división del ejército estacionario con todo su estado mayor, observa los movimientos muy rápidos de las tropas y da órdenes. El efecto general de la pintura es muy bueno, en la acción hay vida, hay movimiento, hay el carácter de la batalla. La segunda pintura representa la última carga que da la caballería chilena al avance del ejército peruano que, apostados detrás de las orillas de unas acequias y detrás de los matorrales que atraviesan una llanura, continúan acosando al enemigo victorioso con continuas andanadas. La llanura, una de esas pampas interminables que ocupan gran parte de América del Sur, se extiende hasta donde alcanza la vista para fundirse con el cielo

azul y aparece ahora desierta de arena desnuda, ahora cubierta de una vegetación de un verde propio de esos países con un matiz especial. El efecto perspectivo está maravillosamente representado, el movimiento de los planos está felizmente reproducido. En el frente de la imagen está el general Baquedano seguido de un gran ejército en el que lucen los colores brillantes de los uniformes franceses. Porque y esto, a modo de simple noticia, las tropas chilenas visten precisamente los uniformes de las tropas francesas que efectivamente son enviadas directamente desde Francia. El general ya ha dado la orden de cargar los restos del ejército derrotado, y tres escuadrones de caballería se mueven al galope desde la base de un monte árido y desnudo, para precipitarse hacia la llanura donde se ven divididos en grupos los cazadores enemigos que siguen al fuego. Pasan muy rápidamente por delante al general y el comandante de la caballería Javar, saludando con la espada en alto, parece prometer una victoria segura a costa de su vida. Misión cumplida, fue asesinado. Las obras de Mochi también tienen otro valor singular además del movimiento de los personajes, y es que los personajes principales están hechos al natural y por lo tanto son retratos muy fieles y muy parecidos, por eso son obras de arte muy importantes para Chile, son documentos que hablan de la historia moderna de ese país y estamos seguros de ese gobierno los comprará y los conservará como preciosos y sagrados recuerdos (p. 279) (tda Cinelli).

Tonos más contenidos son aquellos expresados sobre las *Batallas* por la historiografía chilena; citaremos las palabras de Isabel Cruz, “Su enorme Batalla denota similar detallismo en la representación de los soldados, aunque no logra aquí Mochi esta ambientación general que envuelve a las figuras y supere el aislamiento en que permanece cada grupo” (1984, p. 175); y aquellas más duras de Antonio Romera:

La comparación entre La batalla de Chorrillos, de Mochi y La batalla de Chacabuco, de Rugendas, resulta bastante significativa [...] En la tela de Mochi todo es distinto. Si allá [en la tela de Rugendas, nda] el color ofreciase en coherencia, aquí no se funde con la totalidad; no tiene transparencia ni dinamismo tonal; es duro, áspero. La composición es pobre, inexpresiva y de un convencionalismo de taller que no da la sensación del episodio castrense (1960, p. 76).

Juicio unánime es reservado a la labor pedagógica desarrollada por Mochi durante los años chilenos que le vieron empeñado como dijimos, en la Academia de Pintura (desde ahora APS) y en el Museo de Pinturas.

El contrato que le puso a cargo de la APS se firmó el día 14 de julio de 1875 en París en presencia del Alberto Blest Gana, entonces Ministro Plenipotenciario de Chile, como leemos en la *Memoria de Relaciones Exteriores y de Colonización presentada al Congreso Nacional de 1876*:

De acuerdo con instrucciones recibidas de ese departamento de Estado he celebrado un contrato con el artista señor don Juan Mochi que debe prestar sus servicios como profesor de la Academia de Pintura de Santiago. Con la oportunidad debida remití a ese Ministerio copia del contrato referido i a la fecha [25 de febrero de 1876, nda] se encuentra el mencionado señor de viaje a su destino (p. 158).

La APS fundada en 1848 ya había contado anteriormente con un director italiano, el napolitano Alessandro Ciccarelli que estuvo en funciones desde la inauguración y durante 20 años hasta 1869, cuando le sucedió el alemán Ernst Kirchbach. El primero planteó una formación basada en la enseñanza del dibujo y en un academicismo clasicista que no tuvo buena acogida entre los alumnos de la APS; el segundo, más incline al gusto nórdico europeo decimonónico, invirtió la ruta de la Academia dirigiendo sus discípulos hacia una interpretación del medio pictórico en clave romántico-medievalizante (Cinelli, 2021).

La llegada de Mochi a la dirección de la APS en 1876, como subraya Cruz “resulta menos ambiciosa y más ajustada a las inquietudes de los chilenos con vocación para la pintura” (1984, p. 173). El florentino basó sus enseñanzas en el desarrollo de las dotes naturales de su alumnado, al que estimulaba para explorar los alrededores de Santiago en búsqueda de sujetos y temas que más estaban de acorde a su inclinación artística. La naturaleza era la fuente inagotable de aprendizaje, mientras que mantuvo en el terreno del ejercicio, pero no de la práctica, la narración mitológica y el grande cuadro académico. Sin embargo, fue firme su hacer hincapié en la disciplina del dibujo como instrumento básico y necesario para poder crear pinturas valiosas. En este sentido sus posicionamientos fueron muy similares a los de Ciccarelli, férvido sostenedor de la idea del dibujo como gramática del arte. Mochi irá más allá del maestro napolitano, al indicar en esta disciplina la clave para el florecimiento no solo de las Artes, sino también de la Industria¹².

Prioridad de Mochi fue que su alumnado adquiriera soltura con las técnicas y que experimentara con los materiales, aspectos necesarios para poder pintar en autonomía y desenvolverse con practicidad en los diferentes temas de la pintura chilena contemporánea. Para evaluar su carrera docente, podemos acudir a un dato muy interesante, es decir los nombres de los alumnos y las alumnas que se formaron bajo sus enseñanzas en la Academia: nos referimos a Abraham Zañartu, Ernesto Molina, Alfredo Valenzuela Puelma- autor del retrato que nos entregó las semblanzas de Mochi- Juan Francisco González, Aurora y Magdalena Mira, todos y todas intérpretes de la pintura que marcó alcances y límites del arte nacional chileno entre finales de siglo XIX y comienzos del XX.

El contrato de Mochi en la APS fue renovado en seis ocasiones, como relata D. Amunátegui, concretamente: “El contrato de 1875 fue prorrogado en las fechas que siguen: por un año, en 18 de octubre de 1878; por un año, en 12 de noviembre de 1879; por un año, en 11 de octubre de 1880; por un año, en 7 de noviembre de 1881; por un año, en 21 de noviembre de 1882; por un año, en 21 de noviembre de 1883” (1892, p. 756).

Una de las intervenciones más acertadas de Mochi durante su directorio, fue la regularización del pensionado artístico para aquellos pintores enviados por el Gobierno chileno a formarse a Europa. El documento recogido en los Anales de la Universidad de Chile se fecha a 21 de marzo de 1881:

Santiago, marzo, 21 de 1881. Señor rector de la universidad. Habiendo presentado hace tiempo un proyecto de reforma al reglamento de la clase de bellas artes, que

¹² Nos referimos al artículo publicado en la Revista de Bellas Artes en 1889 titulado “Del arte del dibujo aplicado a la industria”, el cual está siendo objeto de análisis por parte de los autores del presente escrito, para su presentación en un próximo trabajo científico.

hasta la fecha no se ha tomado en cuenta, i teniendo en vista la necesidad de reglamentar al menos el pensionado en Europa, ruego que Ud. Tenga a bien proponer al ilustre Consejo de Instrucción Pública las siguientes indicaciones:

1° que el alumno pensionista en Europa goce de la pensión asignada por el supremo Gobierno, durante un período que no pase de los cinco años. 2° que el pensionista pintor tenga la obligación de enviar el primer año una copia de un buen original (en el caso que no le sea indicado el original que debe copiar). El segundo año, una media figura original de tamaño natural. El tercer año, una figura original de tamaño natural; el cuarto i quinto años, un cuadro de composición original al menos de dos figuras, dejando para voluntad del alumno el tema; 3° cada dos años i media habrá un concurso para enviar un pensionista a Europa; 4° pedir al representante de Chile en Europa que envía anualmente un certificado que indique el aprovechamiento i la aplicación de cada pensionista. Dios guarde a Ud. Giovanni Mochi. Director de la academia de pintura.”. (Mochi, 1881, p. 85)

Como resultado derivado de dicho documento, algunos de los artistas hoy en día más reconocidos del País, léase Valenzuela Puelma y Onofre Jarpa, marcharon a París becados por el Estado, y más importante, se estableció la modalidad de entrega de la beca y se instauró un sistema de control sobre la evolución del pensionado gracias al envío de obras a Chile por cada año de estadía en Europa. Sucesivamente dicho Reglamento fue modificado para permitir también a los alumnos de la Sección de Escultura contar con las mismas posibilidades para la formación al extranjero. Aunque en el caso de los escultores, el envío que debían hacer se traducía en una obra original, a diferencia de los pintores que debían enviar una copia.

Gracias a una carta que Mochi escribió el 20 de febrero de 1885 y dirigió al Rector de la Universidad de Chile, Jorge Hunneus Zegers, sabemos que hacia el final de su gestión pidió permiso para viajar a Italia:

Como terminó mi último contrato, y deseo aún continuar por tres años más con la dirección de la Academia que he tenido el honor de presidir durante ocho años, sin haber pedido un solo día de permiso, creo oportuno darme con el señor ministro de instrucción y con su el presidente de la República el primero me pareció bien dispuesto y en cuanto a ese creo que no lo está mucho al hablar con su ex le expresé la necesidad de que tenía que tomarme una licencia de un año para ir a mi país por motivos de salud y también para hacer las reproducciones en cromolitografía de mis cuadros ese me contestó que no sabía con quién reemplazarme y que la ley le impedía conceder licencia por un año y que el Congreso le pediría cuenta con la razón de tal proceder. Me retiré encontrando justas las observaciones de ese, pero sin embargo creí que debía recurrir a mi amigo el señor Carcano que de antemano se me había ofrecido para que presentando al señor presidente este asunto bajo una nueva forma tratase de obtener un otro contrato por el término ya indicado (Mochi, 1885b, p. 1).

La solución encontrada fue, por un lado, acortar de 12 a 8 los meses en Italia y por el otro, viajar con una Comisión del Gobierno que tuviera un doble objetivo:

La nueva forma que indiqué al señor Carcano fue la de pedir una permisión de 8 meses que segure la he sabido de última hora la ley permite o bien que pudiendo

el supremo gobierno honorarme con alguna comisión provechosa para la nación como por ejemplo estudiar los progresos y mejor organización de la enseñanza artística en las academias de Francia Alemania e Italia que son sin duda las más adelantadas además de esto haría un estudio completo de al Arte aplicado a la industria que tanto vuelo ha tomado en los últimos años y que de tantísima importancia serían para Chile. Sin ninguna pretensión puedo asegurar a Ud. señor Rector que me encuentro como nadie, para el conocimiento que tengo del país y sus necesidades como por el conocimiento que, desde antes de llegar aquí, tenía de las diversas aplicaciones del arte a la industria, en situación de poder llevar satisfactoriamente esta comisión (Mochi, 1885b, p. 2).

El permiso le fue acordado y a su regreso a Chile:

[...] por decreto de 25 de mayo de 1886, Mochi fue nombrado por dos años profesor de la clase de pintura; pero en 10 de diciembre de 1887 se prorrogó por tres años, a contar desde el 12 de marzo del año siguiente, su contrato de 1875, con algunas modificaciones. Este contrato debía espirar, por lo tanto, en el día 12 de marzo de 1891. Fue prorrogado, sin embargo, en 31 de diciembre de 1890, por tres años más. Mochi contaba con la plena confianza del Gobierno i recibía el aplauso unánime de la sociedad chilena (Amunátegui, 1892, p. 757).

Junto con las actividades de gestión en la APS y su labor docente como profesor de la clase de pintura, debemos mencionar el cargo que Mochi cubrió desde el año 1880 hasta 1887 como primer director del Museo de Pintura con el que se dotó Chile.

El proyecto para su fundación se encuentra plasmado en el artículo “*Museo de Bellas Artes. Proyecto de uno, por Don José Miguel Blanco*” publicado en 1879, en el que el escultor Blanco deja clara la necesidad del País de contar con una institución que reuniera el patrimonio artístico dispersado en la ciudad de Santiago:

Tenemos en abundancia elementos dispersos que la mano de un individuo laborioso e inteligente, reuniría sin mucha fatiga dándoles la forma o el conjunto a que por su naturaleza están llamados, y que prestaría gran servicio al país, justificando también nuestro decantado progreso. [...] El gobierno posee una cantidad considerable de cuadros, estatuas, bustos y otros objetos artísticos que corren dispersos, sin que nadie haga caso de ellos para salvarlos de una ruina completa. [...] Con un simple decreto del señor Ministro de Instrucción Publica, en que se autorizara a dos o tres personas de buena voluntad para reunir esas obras en los altos del Congreso, o en alguno de los edificios del fisco o del municipio, y en el término de treinta o cuarenta días, si no antes, todo estaría arreglado (Blanco, 1879, pp. 393-394).

La elección de las personas encargadas de reunir las obras, además que en el autor del proyecto, recayó en Giovanni Mochi y Marcos Maturana y a finales de julio del año siguiente, como leemos en el Decreto de 1880, el proyecto del Museo se concretaba:

Santiago, julio 31 de 1880.- He acordado y decreto: Nombrase una comisión compuesta del Coronel don Marcos Maturana, y de los profesores Giovanni Mochi y

don José Miguel Blanco, para que organice el Museo Nacional de Pinturas, que debe instalarse en los altos del Palacio del Congreso. Dicha comisión procederá a formar un inventario de los cuadros y demás elementos que se pusieren a su disposición, debiendo quedar el cuidado de la oficina, a cargo del profesor don Giovanni Mochi (Decretos, 1880, p. 304).

El Museo fue inaugurado en septiembre del mismo año, en ocasión de los festejos nacionales, como nos relata Lissette Balmaceda en la reseña histórica que recopila las palabras de M. García de la Huerta en su carta a Marcos Maturana:

Santiago, septiembre 21 de 1880.

He recibido el oficio de Ud., de fecha 16 del actual, en el que comunica Ud. a este Ministerio que en unión del profesor don Giovanni Mochi y del escultor don José Miguel Blanco, ha procedido a formar el Museo Nacional de Pintura [...] (1976, p. 164).

4. Conclusiones

La presencia de Giovanni Mochi en Santiago da cuenta del rico entramado de relaciones artísticas que unió Italia y Chile en la segunda mitad de 1800.

Su trabajo como director de la Academia de Pintura de Santiago y en el Museo de Pintura, junto con la producción artística realizada en América, despertaron un renovado interés por la cultura italiana de finales de 1800, favoreciendo la circulación en Chile de modelos de enseñanza académica, temas y géneros propios de la pintura decimonónica del BelPaese. Prueba de ello son las pinturas y los escritos citados, entre otros, cuadros de género, cartas privadas, reglamentos oficiales y artículos aparecidos en los periódicos de la época, que contribuyeron a reforzar el gusto por lo italiano en la pintura de país andino.

El arte que Mochi experimentó antes de su llegada a Chile y que se alimentaba del relato histórico nacional, una vez llegado a América permitió ampliar el espacio de diálogo entre los dos países, más aún considerando que los personajes que protagonizaron el *Risorgimento* italiano encontraban espacio en la misma época en otros canales italianos de comunicación, como fue por ejemplo la prensa étnica publicada entre Santiago y Valparaíso. La *italianidad* que se expresaba al otro lado del océano apuntaba a la celebración de los protagonistas que contribuyeron a la unificación italiana de 1861.

El trabajo de Mochi en Chile significó además un momento decisivo de reflexión sobre el estado del arte en el País andino, el cual necesitaba desligarse de gustos y tendencias directamente importados de aquella cultura de raigambre académica imperante en Europa y que el pintor encontró radicada en el sistema educacional artístico a su llegada a Santiago. De hecho, la apertura de Mochi hacia la pintura de paisaje que estaba encontrando tanto favor en toda América, fue prueba de ello.

Gracias a su trayectoria desarrollada entre Florencia y París, pudo experimentar con varios temas y géneros pictóricos que, una vez proclamado director de la Academia de Pintura en Santiago, le permitieron plantear una formación artística directamente moldeada sobre las dotes naturales y los gustos de sus discípulos, elección que dio paso a un ulterior impulso y relativo florecimiento de las artes nacionales en pintura.

Sus actividades directivas y de gestión, junto con su producción pictórica han sido el motivo por el cual Mochi, con razón, es considerado por la historiografía artística chilena el modernizador de la educación artística en el País. Su intervención para reglamentar el pensionado artístico al extranjero puso en marcha un renacimiento de las artes nacionales decimonónicas tanto en pintura como en escultura.

Referencias

- Álvarez Urquieta, L. (1928). *La Pintura en Chile*. Colección Álvarez Urquieta. Imprenta La Ilustración.
- Amato G. & Peluffo, P. (2011). *Alfabeto italiano, Fatti e persone di una storia al presente*. Edizione Università Bocconi.
- Amunátegui, D. (1892). Necrología de Don Juan Mochi. *Anales de la Universidad de Chile*, 81, 753-760.
- Aravena, H. (1974). Escultura y pintura de la Guerra de 1879. *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, 88, 35-48.
- Balmaceda, L. (1976). Reseña histórica de la fundación del Museo Nacional de Bellas Artes. *Revista Aisthesis*, 9, 159-168.
- Bertagna, F. (2009). *La Stampa italiana in Argentina*. Donzelli, Roma.
- Blanco, J.M. (1879). Museo de Bellas Artes. Proyecto de uno, por Don José Miguel Blanco. *Anales de la Universidad de Chile*, 55, 393-399.
- Bon C. (1984). Il Concorso Ricasoli nel 1859: le opere di pittura. *Ricerche di Storia dell'Arte*, 23, 4-32.
- Carocci, G. (1885). Un artista italiano al Chile. *Arte e Storia*, 36, 279.
- Cavallucci, J. (1854). Esposizione nelle Sale della Società Promotrice di Firenze 1854. Anno Decimo della sua Fondazione. *Il Buon Gusto*, 48, 1-2
- Cinelli, N. (2020). Pittura e diplomazia tra Italia e Chile. Domeniconi, Orrego Luco e Subercaseaux Vicuña (1836-1930). *Giornale di Storia Contemporanea*, 1, 7-24.
- Cinelli, N. (2021). “Le qualita tutte personali e troppo ardite di quelle pitture erano di esempio pericoloso”. Alessandro Ciccarelli en Italia y el Filoctetes abandonado (1830-1843). *Atenea. Revista de ciencias, artes y letras*, 523, 119-138; <https://doi.org/10.29393/AtAt523-413NCQT10413>
- Cruz de Amenábar, I. (1984). *Arte: Lo mejor Historia de la Pintura y Escultura en Chile desde la colonia al s. XX*. Ed. Antártica.
- Cruz de Amenábar, I. (2004). «La Atenas del Pacifico». Alejandro Ciccarelli y el proyecto civilizador de las Bellas Artes en Chile republicano. *Tiempos de América. Revista de historia, cultura y territorio*, 11, 91-104.
- De Sanctis, F. (1960). *Storia della Letteratura Italiana*. Sansoni, Firenze.
- Decretos y otras piezas sobre instrucción pública. Comisión organizadora del Museo nacional de pinturas en los altos del Palacio del Congreso (1880). *Anales de la Universidad de Chile*, 57, 304.
- Dini, F. (2011). Giovanni (Juan) Mochi, pittore di due mondi. *Caffè Michelangiolo: rivista di discussione [Accademia degli Incamminati]*, 3(1), 70-74.
- Dini, F. & Rapisardi, A. (2012). *Da Fattori al Novecento. Opere inedite dalla collezione Roster, Del Greco, Olschki*, [Exposición]. Villa Bardini, Florencia. Torrossa Editore.
- Durbé, D. & Bonagura, C. (1973). *Cultura Neoclassica e Romantica, Silvestro Lega, (1826-1895)*. *Catalogo critico della mostra* [Exposición]. Museo Civico, Bolonia.

- Esposizione dantesca in Firenze del maggio 1865. Oggetti d'arte* (Vols 1-3) (1865), recopilado 14 de diciembre 2022 en <https://books.google.es/books?id=So-eG1KHG4kC&pg=PA17&dq=giovanni+mochi+dante+giotto&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwiw9IrJ-6c34AhWU0YUKHYFjB1oQ6AF6BAGCEAI#v=onepage&q=giovanni%20mochi%20dante%20giotto&f=false>
- Esposizione delle Belle Arti di Firenze. Settembre* [Exposición]. (1851), Florencia. Tipografía Le Monnier.
- Esposizione delle Belle Arti in Firenze (1855). *Il Crepuscolo*, 41, 652-654.
- Esposizione Solenne dell'anno 1855 della Società Promotrice delle Belle Arti in Firenze, Anno Undecimo (1855). *Il Buon Gusto*, 2, 2.
- Estrada, B. (1990). Notas sobre los genoveses en Valparaíso a través de los testamentos 1850-1900. *Estudios migratorios latinoamericanos*, 15-16.
- Favero, L., Stabili, M. R., Salinas Meza, R., Estrada, B., Zaldívar, P. H., Maino, V., Vallejos, J. P., Rodríguez, J. P., Mazzei De Grazia, L., Martinic, M. B., Rolle & C., Salvetti, P. (1993). *Il contributo italiano allo sviluppo del Cile*. Edizione della Fondazione Giovanni Agnelli, Torino.
- Firenze Capitale 1865-2015. I Doni e le collezioni del Re*. [Exposición]. (2016) Galleria d'Arte Moderna, Florencia.
- Giacomini, F. (2012a). Camillo Domeniconi artista e mediatore d'arte tra Roma e il Sudamerica. En G. Capitelli, S. Grandesso & C. Mazzarelli (coord.), *Roma fuori di Roma: l'esportazione dell'arte moderna da Pio VI all'Unità (1775-1870)* (pp.196-208). Campisano Editore.
- Giacomini, F. (2012b). Roma Santiago Lima e ritorno. I rapporti artistici tra Italia e Chile nell'attività di Camillo Domeniconi. En F. Guzmán Schiappacasse & J. M. Martín (coord.) *Vínculos artísticos entre Italia y América. Silencio historiográfico*, (pp.135-145). Museo Histórico Nacional.
- Instituto Matteucci. (1996) Giovanni Mochi. En *Dizionario degli artisti*. Recuperado 14 diciembre 2022 de <http://www.istitutomatteucci.it/dizionario-degli-artisti/mochi-giovanni>
- Ivelic, M. & Galaz, G. (1981). *La pintura en Chile: desde la Colonia hasta 1981*. Santiago Alfabet
- Janson, H.W. (1977a). *Catalogue of the Paris Salon. 1673 to 1881. Paris Salon de 1867*. Garland Publishing, Inc.
- Janson, H.W. (1977b). *Catalogue of the Paris Salon. 1673 to 1881. Paris Salon de 1869*. Garland Publishing, Inc.
- Janson, H.W. (1977c). *Catalogue of the Paris Salon. 1673 to 1881. Paris Salon de 1870*. Garland Publishing, Inc.
- Janson, H.W. (1977d). *Catalogue of the Paris Salon. 1673 to 1881. Paris Salon de 1875*. Garland Publishing, Inc.
- Janson, H.W. (1977e). *Catalogue of the Paris Salon. 1673 to 1881. Paris Salon de 1880*. Garland Publishing, Inc.
- Lira, P. (1902). *Diccionario biográfico de pintores*. Litografía Esmeralda Bandera.
- Mochi, G. (1881). Proyecto de Reglamento en orden al pensionado de pintores en Europa. *Anales de la Universidad de Chile*, 60, 85.
- Mochi, G. (1855a). *Dante presenta Giotto a Guido da Polenta* [Óleo sobre lienzo]. Instituto Centrale per il catalogo e la documentazione, Roma, Italia. <https://www.catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0900225210>
- Mochi, G. (1885b). *Carta del 20 de febrero de 1885 al Señor Don Jorje Huneeus* [manuscrito] <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-81312.html>

- Pandolfini Casa d'Aste. (Ed.). (2018). *19th century Paintings. Tuscan Painters from the Olshki Collection and from other Italian Collections*. Pandolfini Casa d'Aste, recopilado 14 diciembre 2022 de <https://www.pandolfini.it/uk/auction-0275/19th-century-paintings.asp?pag=2&pViewCat=>
- Pereira Salas, E. (con Troconal, R.) (1992). *Estudios sobre la historia del arte en Chile Republicano*. Ed. Universidad de Chile
- Prima Esposizione Nazionale Di Lavori Femminili, Aperta in Firenze nel Marzo 1871, Sotto Il Patronato Di S. A. R. La Principessa Margherita Di Savoia*. [Exposición]. (1871). Stabilimento Civelli, Florencia.
- Memoria de Relaciones Exteriores y de Colonización presentada al Congreso Nacional de 1876. Ministerio de Instrucción Pública Relación del Enviado Extraordinario i Ministro Plenipotenciario de Chile en Francia i Gran Bretaña al Ministro de Relaciones Esteriores de Chile* (1876). Imprenta de la República de Jacinto Nuñez Chirimoyo.
- Romera, A. (1960). *Historia de la pintura chilena*. Ediciones Zig Zag.
- 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.
- Sergi, P. (2019a). I giornali degli italiani in Cile fino all'avvento del fascismo. *Studi Emigrazione*, LVI, 214, 299-318.
- Sergi, P. (2019b). La stampa etnica degli italiani in Cile durante il Ventennio fascista. *Giornale di Storia Contemporanea*, XXIII, n. s., 1, 163-192.
- Sergio, I. (2020). *La identidad de papel. Cultura y literatura italiana en la prensa étnica en Chile (siglos XIX y XX)*. RIL Editores, Santiago.
- Sergio, I. & Cinelli, N. (2020). "Mesti ricordi, antiche storie" y prensa étnica en Chile. El caso del periódico santiaguino L'Eco d'Italia (1890- 1891). *Cuadernos de Historia del Arte*, 35, 83-122.
- Stabili, M. R. (2000). *Italiani in Cile: un bilancio storiografico*. Altretaliae, Fondazione Giovanni Agnelli.
- Trento, A. (2014). *La costruzione di un'identità collettiva. Storia del giornalismo in lingua italiana in Brasile*. Edizioni Sette Città, Viterbo.
- Valdés Echenique, C. (2012). Comienzo y deriva de un paisaje. Alessandro Ciccarelli, Antonio Smith y los historiadores del arte chileno. *Artelogie*, 3, 1-23; <https://doi.org/10.4000/artelogie.6872>
- Zamorano Pérez, P. (2013) El discurso de Alejandro Ciccarelli en la fundación de la Academia de Pintura de Chile (1849). *Quiroga: Revista de Patrimonio Iberoamericano*, 4, 76-86.