



El estilo neomedieval veneciano en la historia de la arquitectura chilena (1906-1916)¹

O estilo veneziano neo-medieval na história da arquitetura chilena (1906-1916)
The Venetian Neo-Medieval Style in the History of Chilean Architecture (1906-1916)

José Alberto Moráis Morán

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Valparaíso, Chile.

Resumen: Este trabajo analiza la aplicación del término estilístico neomedieval veneciano a ciertos edificios construidos por los arquitectos Ettore Petri, Arnado Barison y Renato Schiavon, en Valparaíso y Viña del Mar (Chile), durante los años 1906 y 1916. Se valora el carácter ambiguo de este concepto asumido por la historiografía, defendiendo la imposibilidad de considerar sus construcciones como meras evocaciones positivistas de la arquitectura medieval de Venecia. Al contrario, se describe un fenómeno más complejo y rico, basado en el uso de modelos edilicios de finales del siglo XIX y principios del XX, contrayendo una visión idealizada de la Edad Media, a partir del conocimiento de los diseños y textos de John Ruskin y Camillo Boito y la inspiración en construcciones medievales fuertemente restauradas.

Palabras clave: neomedieval; gótico veneciano; palacio; Petri; Barison; Schiavon.

Resumo: Este artigo analisa a aplicação do termo estilístico neomedieval veneziano a certos edifícios construídos pelos arquitetos Ettore Petri, Arnado Barison e Renato Schiavon, em Valparaíso e Viña del Mar (Chile), nos anos de 1906 e 1916. O caráter ambíguo deste conceito, assumido pela historiografia, é investigado, defendendo a impossibilidade de considerar suas construções como meros evocações positivistas da arquitetura medieval de Veneza. Pelo contrário, é descrito um fenômeno mais complexo e rico, baseado no uso de modelos de construção do final do século XIX e início do século XX. Este fenômeno foi concebido numa visão idealizada da Idade Média, baseada no conhecimento dos desenhos e textos de John Ruskin e Camillo Boito e a inspiração em construções medievais fortemente restauradas.

Palavras-chave: neomedieval; gótico veneziano; palácio; Petri; Barison; Schiavon.

Abstract: This paper analyzes the application of the stylistic term neo-medieval over certain buildings built by the architects Ettore Petri, Arnado Barison and Renato Schiavon in Valparaíso and Viña del Mar, during years 1906 and 1916. Object of discussion is the ambiguity of this concept assumed by historiography, defending here the impossibility of considering their buildings as mere positivistic evocations of medieval architecture from Venice. On the contrary, a more complex and rich phenomenon is described, based on the use of construction models from late nineteenth and early twentieth centuries, assuming an idealized view from the Middle Ages, from knowledge of the designs and texts by John Ruskin and Camillo Boito and inspiration in strongly restored medieval buildings.

Keywords: neo-medieval; venetian gothic; palace; Petri; Barison; Schiavon.

¹ Proyecto Fondecyt Regular 1170991 “Fundamentos histórico-artísticos del neoárabe y su recepción en Chile (1860-1930)”.



En el relato de la historia de la arquitectura desarrollada en Chile en los inicios del siglo XX y para el caso particular de algunas construcciones de Valparaíso y Viña del Mar, se detecta un fenómeno historiográfico que, por repetido, ha terminado por asentarse como una categoría analítica de los edificios; una taxonomía de trabajo que puede ser revisada a la luz de las aportaciones científicas de los teóricos que trataron la historia de la arquitectura del *revival* (CLARK, 1950; ADDISON, 1967; ARGAN, 1977; AGRAWAL, 1990).

Determinados edificios auspiciados por algunas reputadas familias porteñas, han sido calificados como neomedievales, neogóticos o, más interesante para nuestro trabajo, como neovenecianos (WAISBERG, 1988; GARRIDO, 2013)². Tales categorías, utilizadas en las publicaciones como taxonomías analíticas y de clasificación arquitectónica (IGLESIA, 2005), son herederas de una historia de la arquitectura forjada sobre la teoría de los estilos, pero han recibido una revisión en los últimos años, precisamente por su ambigüedad (MOZZONI; SANTINI, 1999). Resulta posible entonces atender a la naturaleza de las soluciones constructivas y ornamentales de estos edificios, explorando los orígenes del movimiento arquitectónico, su desarrollo en Valparaíso y Viña del Mar y la vía por la que tales soluciones se gestaron y asumieron en el área porteña.

Así por ejemplo, la iglesia de San Pedro, construida por emigrantes británicos en el cerro Concepción de Valparaíso (1857-1858), fue encasillada dentro del estilo neomedieval. La misma categoría de análisis se usó para definir otros edificios, como la capilla protestante de la Union Church (ca. 1856), el templo de la Congregación Evangélica Alemana (1897-1898) o la iglesia de los Sagrados Corazones, en el Almendral (1868) (WAISBERG, 1999), todos ubicados en Valparaíso. Sin embargo, a partir de la renovación metodológica que ha experimentado el estudio y la

² Tomamos como referencia a los investigadores que trataron el conjunto de edificios que analizaremos en las páginas siguientes siendo muy conscientes de que, a todas luces, la nómina que trabajamos no representa canónicamente una panorámica general de la historia de la arquitectura en Chile. No obstante, conviene matizar que las brillantes aportaciones de Myriam Waisberg o Eugenia Garrido suponen casos excepcionales en el estudio de un patrimonio —el de la arquitectura historicista y del *revival* en Valparaíso y Viña del Mar— que ha recibido muy escasa atención por la disciplina en general, centrada tradicionalmente en la arquitectura palacial de Santiago. Valparaíso (capital de la provincia y región de Valparaíso), es una ciudad portuaria de la costa de Chile que, junto a Viña del Mar, Quilpué, Villa Alemana y Concón, forma el área metropolitana de Valparaíso.

definición de la arquitectura historicista y del *revival* en tal cronología, parece apropiado atender más particularmente a estos conceptos, que desde luego definen construcciones que remiten a movimientos arquitectónicos muy dispares. Tal multiplicidad de formas reinterpretativas de la arquitectura medieval obliga a una discriminación de conceptos, buscando aquilatar las fuentes concretas en las que se basaron cada uno de estos *revivals*.

La problemática se ejemplifica al valorar las investigaciones que, con unos fines similares de categorización estilística y clasificatoria de las formas de la arquitectura, calificaron de neomedievales a otras construcciones porteñas erigidas por los arquitectos italianos en la siguiente generación y que concibieron edificios como los palacios Vergara (1907), Rivera (1908) y Valle (1916)³. Sin embargo, tales nomenclaturas no reflejan la riqueza de este movimiento edilicio y la complejidad de un fenómeno de patrocinio de unas familias inmigrantes y arquitectos que, como pasamos a exponer, poco tenían que ver con los modelos de la arquitectura decimonónica neomedieval inglesa y alemana, que habían inspirado la iglesia de San Pedro, la capilla protestante de la Union Church y el templo de la Congregación Evangélica Alemana, antes citados.

Son al fin dos fenómenos muy diversos, facetas de un movimiento como fue el eclecticismo (KIDNEY, 1974), tan en boga en Europa y que habrá que investigarlo meticulosamente para comprender su génesis, el proceso de importación a América, los agentes que lo propiciaron y, en definitiva, remarcar que hubo muchos neomedievalismos en el contexto de la arquitectura de Valparaíso y Viña del Mar y que, por ende, estos deben concretarse desde el punto de vista de sus nomenclaturas y su naturaleza.

1 De Camilo Boito a la generación de arquitectos en Roma durante el año 1891

Al afrontar un balance de lo investigado en torno a estas construcciones chilenas, se comprueba que esos valiosos trabajos rara vez atendieron al que fue el padre

³ Los palacios Vergara y Valle se ubican en Viña del Mar, comuna de Valparaíso, mientras que el edificio Rivera está en la calle Serrano, número 543, de la misma ciudad portuaria de Valparaíso.

del neomedievalismo italiano: Camilo Boito (1836-1914) (ZUCCONI, 1997; MONTANDÓN, 1985)⁴.

Excede nuestros límites plantear un panorama de la revisión que de la arquitectura medieval realizaría la escuela italiana a partir de él, esencial en la construcción de la idea que la contemporaneidad tendría de las construcciones de la Edad Media y promotor de las restauraciones de emblemáticos monumentos, como el palacio Ca' d'Oro de Venecia o el debate surgido tras el derrumbe del campanario de San Marcos (BONFIL, 1971). La Edad Media para Boito era el único pasado posible, el modelo a imitar, modelo de un tiempo pretérito proyectado en el presente de una Italia unida, del mismo modo en que, aunque con orígenes políticos diferentes –tanto como los neomedievalismos de la arquitectura porteña–, lo era para John Ruskin (1819-1900), que buscó en el arte de los siglos XIII y XV un referente espiritual, esencia de los valores morales a transmitir a una sociedad sumergida en profundos cambios sociales tras la Revolución Industrial (TYACK, 2015).

Es aquí donde se ubica la génesis de los neomedievalismos europeos y es a partir de estos postulados teóricos donde habrá de concretarse la definición de las soluciones que por entonces llegarían a Chile de la mano de los arquitectos. Finalmente, debemos remarcar que fue aquí donde la contemporaneidad accedió a la arquitectura medieval pero, no habrá de olvidarse, a partir una imagen ficticia e inventada a raíz de los procesos de restauración de los viejos inmuebles (MARTÍNEZ, 2015).

Si para Boito la arquitectura medieval se resumía en sus *Questioni pratiche* (1893) e *I principii del disegno* (1897), Ruskin hizo lo propio en *The Seven Lamps of Architecture* (1849) y *The Stones of Venice* (1851-1853), convertidas en el vademécum de los arquitectos, no sólo por alentar al *revival* medieval, sino porque incluyeron diseños de los elementos constructivos y ornamentales de la Edad Media que se convertirían en un referente para toda una generación de arquitectos historicistas.

Pero Ruskin y Boito fueron las dos cabezas más visibles del movimiento que, principalmente en Italia, acabaría gestando una imagen nueva, *repris-*

tinada (AZCÁRATE, 1990; RIVERA, 2008) de la arquitectura medieval restaurada. Los casos son innumerables, pero convendría tener en cuenta que, a la hora de comparar los proyectos que los arquitectos realizaron desde Chile y las obras medievales italianas, debería valorarse si los referentes de los edificios americanos estaban precisamente en las obras primitivas –muchas de ellas inmersas en un proceso de restauración y, como en el caso del Fondaco dei Turchi, casi podríamos decir, reinención de su arquitectura–; o, al contrario, los modelos estaban en las recreaciones idealizadas de aquel pasado medieval perfecto que soñaron Ruskin y Boito (VAROTTO, 2013).

Resulta difícil, al observar el estado inicial y la imagen final del citado palacio tras la restauración agresiva finalizada por Federico Bercher en el año 1880 (Fig. 1), que los autores del 1900 hubieran tenido un acercamiento arqueológico al inmueble, lejos de los añadidos propios de un *restauro storico-filologico*. El mismo argumento se puede aducir para la porta Ticinese de Milán, donde Boito interviene entre los años 1861-1865, añadiendo unas almenas que se convertirán en un referente idealizado rara vez conservado en los edificios medievales.



Figura 1. Venecia, Fondaco dei Turchi, año 2015 y año 1853. *Engramma*.

⁴ Conviene remarcar, desde el inicio, que nuestro objetivo es analizar el fenómeno neomedievalista a partir de sus vinculaciones con Italia, de ahí que las contribuciones de Ruskin y Boito sean las que tomemos como referencia. No se abordarán por lo tanto las filiaciones con la teoría de la composición arquitectónica derivadas de la obra de Viollet-le-Duc, tema amplio que dejamos para otra investigación futura.

El mismo fenómeno de reinención se observa en el palacio Cavalli-Franchetti, restaurado por Giovanni Meduna entre 1860 y 1878 y continuado por Manetti, Boito y Matscheg (1878-1881) y, de igual modo, Alfonso Rubbiani (1848-1913) *repristina* la Loggia della Mercanzia y el palacio Re Enzo de Bologna, al tiempo que Alfredo D'Andrade (1839-1915) restaura la Porta Soprana de Génova (SHANKEN, 2010), gestando entre todos una imagen de la arquitectura medieval italiana alejada de los modelos constructivos que en su origen tuvieron estos edificios.

Asistimos a la fase agresiva de la restauración arquitectónica medieval, por lo que determinados elementos que hoy creemos definidores del estilo fueron una reinención decimonónica, idea muy relevante al comprobar cómo estos inmuebles italianos fueron susceptibles de comparativas con algunas de las soluciones presentes en la arquitectura chilena coetánea.

Al intentar acotar el neomedievalismo chileno como categoría de análisis de la historia de la arquitectura, el punto conflictivo reside en concretar si los arquitectos italianos que, entre 1880 y 1906 llegaron a Chile, importaron las enseñanzas adquiridas en las academias, pero sobre todo, libros, diseños y fotografías que reflejaban el estado ideal de los edificios tras estas restauraciones. Al observar la destrucción de construcciones como el palacio Ca' d'Oro o el Fondacho parece poco factible que estos arquitectos inmigrantes trasladaran unos referentes tan degradados, por lo que su idealizada visión más bien debió corresponderse con la soñada en los diseños de Ruskin o Boito.

Será en el seno de la escuela de restauración creada por este último en Italia donde surgió una generación de tracistas formados en la reinterpretación del medioevo, destacando el año 1891 y el *concorso al pensionato* artístico para la Academia de Bellas Artes de Roma, donde tres arquitectos realizaron sus proyectos para un *edificio da costruirsi a Roma per la residenza dei dodici pensionati italiani*. Estos artífices eran Arturo Pazzi (1867-1941), Francesco Faelli y Ettore Petri Santini (1900-1911), que superaron el ingreso a la institución, compitiendo con profesionales de otras regiones de Italia (BERTA, 2008)⁵.

Pazzi alcanzó notoriedad al construir en el año 1900 el Villino Vitali de Roma, obra de envergadura realizada en ladrillo, con un alero volado de importantes

dimensiones inspirado en el palacio Venecia de Roma, siguiendo en todo caso parámetros neomedievales que dilata en el tiempo, tal y como se detecta en las trazas del Villino Robertini (1905-1909), en el número 14 de la romana vía Crescenzo.

Por otra parte, el segundo de estos jóvenes, Ettore Petri, abandonó muy pronto la urbe eterna para embarcarse hacia el nuevo mundo, pero con un cosmos medieval reinventado y con la poca fundamentación positivista hacia los originales de la arquitectura medieval que le había entregado el fenómeno del *revival* decimonónico gestado en Italia. Sobre estas bases se asentó una vertiente muy específica – un *unicum* – dentro de la historia de la arquitectura en Chile.

2 El desembarco en Chile de una arquitectura gótico-veneciana *repristinada*

Ettore Petri Santini obtuvo el título de profesor de diseño arquitectónico en el *Regio Istituto di Belle Arti* de Roma, la futura *Accademia*, en el año 1891, mientras que en 1898 fue nombrado arquitecto-ingeniero de las *officine di manutenzione di monumenti* (MONTANDÓN, 1985; VERGARA, 2013)⁶. Dos años después llega a Chile, sin que conozcamos los motivos que propiciaron el viaje, aunque la amplia comunidad de artistas italianos que desarrollaban su actividad en Valparaíso parece explicar su arribo. Petri vivió entonces el terremoto del 16 de agosto de 1906 que destruyó la ciudad portuaria y provocó un desplazamiento poblacional hacia la espaciosa Viña del Mar, con la consiguiente demanda de nueva vivienda.

Por otra parte, aunque permanece inédito el estudio de los proyectos que Petri materializó en Chile (FADDA, 2011; VERGARA, 2013)⁷, serán el palacio Vergara (1907) de Viña, la Bomba Italiana la *Sesta* y el palacio Rivera (1908), éstos últimos en Valparaíso, los que con mayor frecuencia se catalogaron como neomedievales o gótico-venecianos dentro de las pocas publicaciones existentes.

⁶ Son demasiado escasos los textos que en Chile se han dedicado a Petri, que espera aún una investigación monográfica. Remitimos por lo tanto a los pocos estudiosos destacados que ocuparon sus análisis en esta figura, a riesgo de fomentar una imagen muy parcial de la historiografía de la disciplina, sin duda más rica y amplia, pero más centrada en la arquitectura erigida en la capital, Santiago.

⁷ Se ligaron a su figura la mansión Ross de Edwards (Valparaíso), la casa Ariztía de la calle Álvarez de Viña del Mar, la de la familia Astoreca, la de Marcos Montt en la calle Arlegui, así como la iglesia de los PP. Pasionistas de San José, en Agua Santa y el Club Social de Viña.

⁵ Agradezco las valiosas informaciones entregadas por la Dra. Berta (Dipartimento di Studi storico-artistici, archeologici e sulla conservazione, Università degli Studi Roma Tre), esenciales para documentar algunos aspectos de la trayectoria de Petri antes de su llegada a Chile e inéditos para la historiografía.

El palacio Vergara se erigió sobre los restos de la antigua casa de la familia Álvarez Pérez, arrasada tras el seísmo del 1906 (**Fig. 2**). Mercedes Álvarez, heredera del enclave, pasó la propiedad a su hija Blanca Vergara de Errázuriz, quien encargó la obra a Petri. Este concibió un edificio que, a pesar de los derrumbes y restauraciones sufridas, referenció, según los investigadores, la tipología del palacio veneciano medieval (VERGARA, 2013).

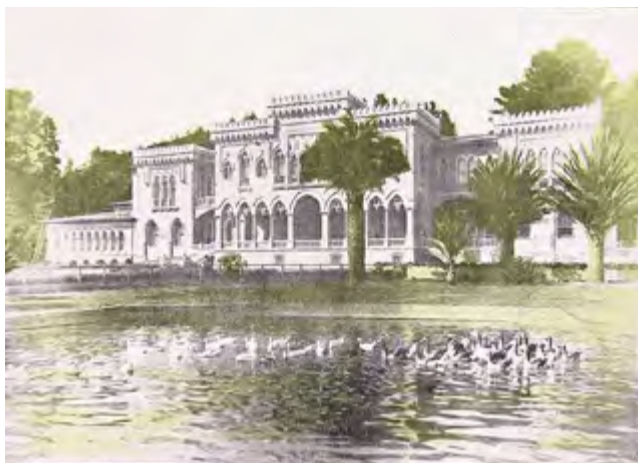


Figura 2. Viña del Mar, Palacio Vergara. *Álbum de Viña del Mar*, 1913.

En la residencia se usó una fachada telón expansiva – *frons scaenae* – articulada por dos galerías de arcos apuntados, formando una *loggia* abierta al jardín y, arriba, enmarcándose éstos tripartitamente con alfiles vegetales y taqueado, además de perfilarse el arco ojival con chambranas conopiales rematadas con florones. Así, mientras todos los arcos se remataron con tracerías caladas simples de medio punto y tetrafolias, el punto central de la composición del *frontis* concentró el protagonismo con un vano cuadrangular articulado con tracerías más complejas, que forman cuatro arcos acabados con sus respectivas dos medias trifolias y tres tetrafolias.

La elegancia de la composición se potencia con columnas pareadas estilizadas, reforzándose con pilares los extremos del piso inferior y al que se adosan columnillas sogueadas, elemento ornamental frecuente en las obras de Petri.

Como decimos, la historiografía lo calificó analíticamente bajo los designios estéticos del estilo gótico veneciano, sin embargo resulta obligado restar ambigüedad a dicha categoría, reflexionando sobre los modelos exactos a los que recurrió Petri, cómo fue

el supuesto acercamiento a las obras medievales –si es que existió– y a partir de qué materiales teóricos concibió el diseño arquitectónico.

Los investigadores propusieron que el arquitecto tomó como referente directo el *palazzo Ca' d'Oro* (MONTANDÓN, 1985; VERGARA, 2013), pero como ya se ha remarcado el edificio al que accedió el arquitecto italiano se hallaba muy desvirtuado tras la restauración perpetrada por Berchet entre 1858 y 1869. Es decir, Petri, que había nacido en Montale (Ancona) en 1866, nunca lo vio en su estado original. Accedió a un edificio neomedieval, reinventado y ello comienza a clarificar las fuentes *neo* de la arquitectura chilena que no deberán entenderse como deudas de un conocimiento positivista, arqueológico, de los edificios medievales *stricto sensu*.

Adelantando las conclusiones de nuestro trabajo, el fenómeno documentado en Chile no puede tildarse de neomedievalismo si por ello entendemos una copia directa de los edificios de los siglos XIII y XV. Obviamente Petri conoció el palacio Ca' d'Oro, pero su recuperación medieval pasaba por un proceso de abstracción, tendente a la idealización y a la fragmentación de ornatos y otros elementos, sacados de contexto, modificados al antojo y alejados de su función estructural y simbólica propiamente medieval. Hablaríamos por tanto, dentro de la arquitectura chilena y de estos casos concretos, de un doble *neo*, de un neomedievalismo de segunda generación, construido sobre modelos europeos del siglo XIX propiamente, un neomedievalismo chileno que no nació de la inspiración en lo medieval, como se ha venido sosteniendo. Se gestó a partir de visitar lo propiamente neomedieval. Este punto es la clave y resulta esencial para restar ambigüedades y concretar esta nomenclatura.

De hecho, ni un sólo elemento ornamental y constructivo utilizado por Petri es exclusivo del palacio Ca' d'Oro. Un ejercicio de comparativa revela cómo cada arco, tracería, capitel o columna, tiene su parangón en ese y en otros edificios neomedievales italianos, por lo que difícilmente puede defenderse una copia directa. Así por ejemplo, la galería baja con arcos sobre la que se elevan dos crujías articuladas con tracerías en el llamado palacio Genovés de Venecia (1892), obra de Tricomi Mattei, se acerca a las soluciones del palacio Vergara, al igual que la tracería de cinco arcos del palacio Ca' Foscari (1452-1457) o la galería del palacio Benardo (1442), que confirman la polivalencia de las soluciones de Petri, que no remiten nunca a un tipo específico (**Fig. 3**).

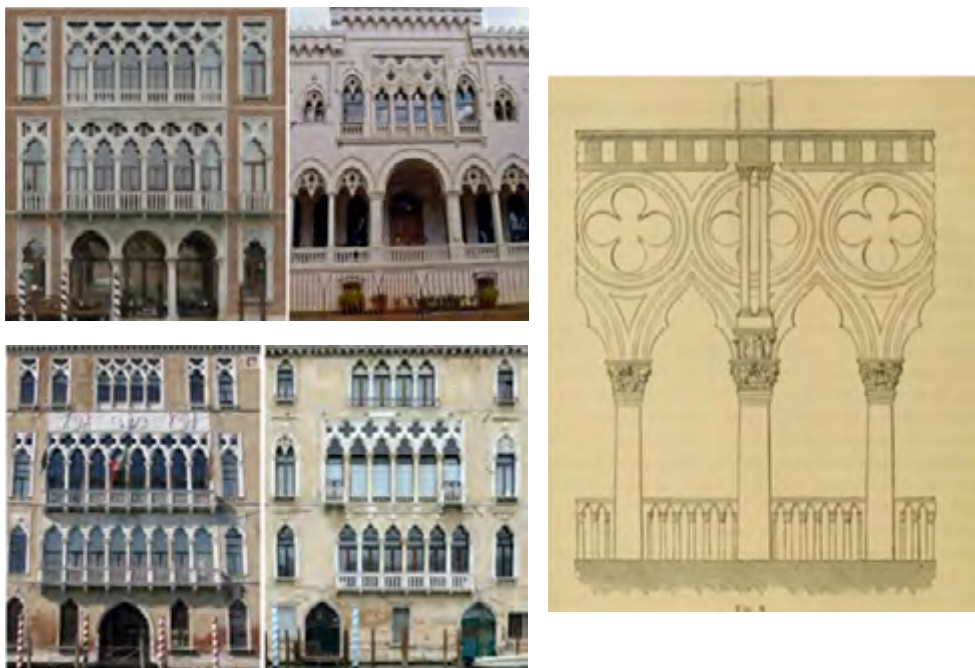


Figura 3. Palacios: Genovés, Vergara, Ca' Foscari, Bernardo y tracerías de Camillo Boito (1893).

Los edificios medievales no son los modelos para estas construcciones *neo*. Al contrario, defendemos la hipótesis de que Petri accedió, ya desde América, a relevantes publicaciones difundidas en Europa y, entre ellas, las de Boito y Ruskin, cuyos bocetos, tal y como se observa en *Piedras de Venecia*, ofrecían a los arquitectos del historicismo ecléctico chileno referencias ideales de lo que se esperaba que fuera la arquitectura gótica del siglo XV. De ahí se tomaron los diseños para los arcos conopiales, para las tracerías caladas o los ornamentos vegetales⁸ (RUSKIN, 1851) (**Fig. 4**) y lo mismo habría señalar para los textos de Boito y, en concreto, sus *Questioni pratiche* (1893), donde el modelo de tracería calada rematada por tretrafolias pudo inspirar las variaciones gestadas en Chile (**Fig. 3**).

Esta parece ser la clave que define el neomedievalismo de Petri, la variación a partir de los tipos ideales inventados en el siglo XIX. Así, la siguiente obra dentro de esta tendencia de la que tenemos constancia, el palacio Rivera de Valparaíso (1908), vuelve a ser fácilmente equiparable con modelos venecianos, pero de la que difícilmente encontraremos referentes arqueológicos exactos en Venecia, pues cada elemento ha sido sometido a un proceso de revisión sobre el que fluctúan otros movimientos artísticos, como se ve en el

uso de pilastras clásicas con capitel vegetal, elemento ajeno a cualquier edificio gótico (**Fig. 5**).



Figura 4. Comparativa de tracerías del palacio Vergara y diseños de Ruskin (1858).



Figura 5. Viña del Mar, palacio Rivera. Bruggmann.

⁸ Por cuestiones de espacio no extendiendo la comparativa de cada elemento empleado en el palacio Vergara con respecto a los diseños publicados *Las Siete Lámparas* y *Piedras de Venecia*.

En 1909 Petri traza el Cuartel General de la *Sesta Compañía de Bomberos Cristoforo Colombo*, en la calle Independencia con General José María de la Cruz (Valparaíso). Poca atención se ha prestado a esta excelsa obra, quizás por su malograda vida, que terminó con su demolición tras el terremoto del año 1971. De corroborarse que fue inaugurada el 4 de julio de 1911, debió ser su última obra en Chile, pues sabemos que regresó a Italia ese año. El edificio, solamente conocido hasta la fecha a través de las difuminadas imágenes publicadas por periódico *El Mercurio* de Valparaíso, ahora, tras la localización de una fotografía inédita de gran calidad, puede analizarse con todo detalle⁹ (Fig. 6).



Figura 6. Valparaíso, Bomba la Sesta Cristoforo Colombo. Massone.

Ya no estamos ante las livianas formas del palacio Vergara. Los volúmenes rotundos, la preponderancia de los muros sobre los vanos, la pesadez de la torre esquinera rematada por un piso superior y las cornisas

⁹ Archivo particular de D. Claudio Massone Stagno, a quien agradezco la generosa cesión de la imagen.

con arquillos apuntados y almenas, acaban por separar este edificio de los palacios venecianos de fechada telón. La obra de Petri muta, adaptándose a comitentes y espacios urbanos, aquí más constreñido que la Quinta Vergara de Viña del Mar.

La desaparición de las tracerías reduce las ventanas a dos arcos ojivales geminados, apeados sobre fustes sogueados y balcones. No existe posibilidad de aludir ahora a los palacios venecianos como inspiración directa, pues el edificio daba prioridad a las fachadas nacientes de la confluencia de las dos calles, para extenderse hacia el sur, como puede verse en la fotografía, repitiendo las soluciones descritas. A ello se suma la inclusión ahora, en las enjutas, de heráldica y grandes esculturas de bomberos con traje de faena, sobre escaleras de mano y portando hachas y los cabezales de las mangueras, formas alejadas de los modelos medievales venecianos en los que no se da la escultura figurativa de grandes dimensiones —a excepción del palacio Ducal de Venecia.

Petri abría el panorama artístico porteño a la experimentación que, partiendo de los modelos del siglo XIX y no medievales en sí mismo, gestaría en Chile una forma particular de entender el eclecticismo europeo, en la generación de arquitectos italianos que le siguieron.

3 Retóricas constructivas de lo doblemente neomedieval: Barison y Schiavon.

Cuando la revista *Sucesos* indicaba el 27 de agosto de 1908, en un artículo consagrado a rezar las lindezas del palacio Rivera, que en la nueva construcción la “novedad y los gustos superiores” eran lo más destacado, ya se manifestaba la comprensión ecléctica de la arquitectura desplegada por Petri. La publicación publicaba además que el comedor “de estilo gótico-italiano, y el salón, estilo renacimiento” coexistían con otras soluciones estilísticas. La fotografía que acompañó al texto muestra a dos jóvenes arquitectos (Fig. 7), Arnaldo Barison y Renato Schiavon, posiblemente junto a Petri, delante de los espléndidos diseños del exterior y los interiores del citado inmueble y que, según se informa “se exhiben en las vitrinas de la casa Maldini y en las de Kirsinger” (EL PALACIO..., 1908). Los primeros, recién llegados a Chile, actuarían en sus inaugurales obras porteñas como secundarios, haciéndose cargo del adorno de los edificios creados por Petri.



Figura 7. Barison y Schiavon en el taller. *Sucesos*, 1908.

Arnaldo Barison nació el 14 de noviembre de 1883 en Venecia, en el seno de una familia donde su padre, pintor, sin duda debió animarle en los estudios de arquitectura que inició en 1898 en la *Scuola Industriale* de Trieste (AGNELLINI, 1998). Una vez finalizados, el arquitecto comenzó una importante actividad en Italia, ideando proyectos arquitectónicos de gran empaque, como el edificio de apartamentos en la Via Gatteri y otro, para la compañía Mazorana y Connel, concebido como destino habitacional para empleados de San Andrés, todos ellos en Trieste. Finalmente, aún en el año 1906 trazó la decoración del inmueble de cinco alturas de la Via dei Bacchi (Trieste), levantado para la compañía Viviani e Gilberti, y en colaboración con el arquitecto milanés Giuseppe Sommaruga (1867-1917) (BARILLARI, 2007). El dato resulta cardinal en cuanto éste último arquitecto había sido alumno de Boito en la *Accademia di Belle Arti* de Brera (Milán) y se convertiría en un destacado representante del estilo *liberty* en Italia (BAIRATI y RIVA, 1982). No habrá entonces de minimizar esta nueva vía de estudio para comprender las soluciones usadas luego por Barison en Chile.

Por otro lado, los pocos trabajos que profundizaron en su biografía ubican su llegada a Valparaíso en el año 1906 (GARRIDO, 2013; BARISON, 2008), aunque su firma ese año en el proyecto italiano quizás obligue a reconsiderar su establecimiento en América.

Con seguridad documental sabemos que en 1908, el arquitecto está trabajando en la casa del Cerro Artillería de Valparaíso y en la decoración del palacio Rivera, aunque no lo hace sólo. La revista *Sucesos* de ese año revela la colaboración con el arquitecto y pintor Renato Schiavon (1887-1949), nativo de Pola (Istria) (CARROLL, 2014). Ambos “amanecieron sobre el

muelle Prat, recién importados de Trieste (...) se les había llamado; se les prometía excelente colocación a sus aptitudes de artistas y arquitectos. Pero nadie les esperó en esta tierra (...) y estuvieron trabajando en el silencio y en la oscuridad”, informando la noticia no sólo de sus dotes como arquitecto, sino también como pintor, “como lo ha demostrado en los magníficos cielos con que está exhortando el interior del palacio Rivera” (EL PALACIO..., 1908).

Barison y Schiavon formarían entonces un tándem que, iniciándose como interioristas a la sobra de la arquitectura de Petri y en un panorama artístico donde competían con otros arquitectos consagrados de la escena porteña, como Esteban Harrington, Alfredo Azancot o René Raveau, llegarían a renovar las experiencias edilicias de estos contextos urbanos, con un estudio de arquitectura que se mantendría activo hasta el año 1922 (WAISBERG, 1988; GARRIDO, 2013).

Los inicios discretos pronto se transforman en independencia creativa, haciéndose cargo de proyectos de envergadura. En septiembre de 1912 las fuentes recogen su participación en el concurso de construcción de la nueva biblioteca pública de Valparaíso, donada por el diputado Santiago Severín y que tuvo que competir con otras dos propuestas. La de los italianos, de formas neoclásicas y firmada bajo el seudónimo de Alme Sol, resultó ganadora, aunque la comisión seleccionadora indicó en su fallo que “el sistema de construcción será contra temblores y debe tomarse muy en cuenta lo estrecho del terreno para no usar grandes masas” (LA NUEVA..., 1912).

Nada en el edificio Severín muestra deuda alguna con respecto a la obra de Petri y, tampoco se detectan sus estilemas en la mansión que Barison y Schiavon trazan en 1915 en el cerro Alegre, el hoy conocido como Palacio Baburizza (Valparaíso), encargado ese año por el empresario italiano Ottorino Zanelli, originario de Savona (Liguria), en formas propias del *liberty* (NAGEL, 2004).

Sin embargo, cuando en ese mismo año reciben el encargo de realizar un palacio por parte de Giovanni Valle, sobre un elevado espacio que miraba hacia la avenida Álvarez y al plan de Viña del Mar, Barison y Schiavon acabaron por mostrar su versatilidad constructiva y artística más ecléctica y, aquí sí, resurge finalmente la problemática neomedieval.

El palacio Valle se asienta sobre una ladera accesible por una rampa zigzagueante en un ejercicio de adaptación al *locus* que los arquitectos habían ensayado en la casa del cerro Artillería de Valparaíso.

Pero aquí se despliega una vocación escenográfica potenciada por los juegos volumétricos, a partir del trazado de una torre-pórtico que permite el acceso a la vivienda y que se confronta con otra, de menor tamaño, en el extremo opuesto del inmueble. Hay por lo tanto un ejercicio de composición arquitectónica alejado del tipo de fachada telón o de frontispicio que Petri había ideado años atrás para el palacio Vergara de Viña del Mar. No obstante, los escasos investigadores que se refirieron a la construcción volvieron a calificarla de neomedieval veneciana, usando tal nomenclatura estilística para definir el uso de los elementos que supuestamente deben caracterizar al edificio. Los ornatos, especialmente ventanales con tracerías caladas, columnas sogueadas esquineras, arcos conopiales enmarcados en alfices y falsos tondos esculpidos, son deudores de las experiencias anteriores realizadas por Petri. Sin embargo, tampoco para el palacio Valle se ensayó de concretar teóricamente la naturaleza del neomedieval practicado por Barison y Schiavon, ni se puntualizaron las fuentes artísticas sobre las que se trazó la construcción. Por lo general se asumió que estos arquitectos, al practicar una arquitectura neomedieval, evocaron y copiaron en Chile los edificios medievales europeos, casi de manera inercial.

Pero el proceso de neomedievalización desarrollado por estos arquitectos fue más complejo. Barison y Schiavon tampoco realizan, en absoluto, un acercamiento arqueológico y mimético a la arquitectura medieval del siglo XV veneciano, que nunca es su fuente directa de inspiración. Al contrario, el fenómeno se complejiza ahora al valorar el contacto que estos tuvieron con las propuestas *neo* de Camillo Boito, sumadas a las soluciones más eclécticas de Sommaruga —esencial en la formación de Barison—, e intrincado todo ello por otros factores importantes¹⁰.

En primer lugar, para perfilar las particularidades del neomedievalismo de Barison y Schiavon deberán tenerse muy en cuenta las aportaciones asumidas a partir de una primera reinterpretación de la obra de Petri, al que se debe atribuir una cierta influencia sobre los triestinos. Por otra parte, al igual que en su caso, Barison y Schiavon configuraron su visión de la arquitectura medieval a partir, tanto de la imagen que de esta se tenía tras las grandes restauraciones decimonónicas, como de la visión idealizada presente en los diseños de Ruskin, fuente para la composición,

por ejemplo, de la triple arquería de arcos conopiales con tondos superiores y la ventana simple del mismo tipo en la torre principal del palacio Valle (Fig. 8).



Figura 8. Dibujo de Ruskin (1858) y ventana del palacio Valle.

Finalmente, a la hora de concretar el neomedievalismo de Barison y Schiavon habrán de identificarse en sus edificios los referentes de la arquitectura historicista italiana contemporánea y sin duda los hay. Así, a partir de ello se concluirá que, al calificar de neomedieval o neoveneciana algunas de las formas utilizadas por Petri, Barison y Schiavon, no deberá entenderse con ello que sus propuestas fueron simples formulaciones nacidas al amparo de un pretendido estudio técnico y reflexión directa sobre los palacios venecianos. Su visión de lo medieval es de segundas, en cuanto lo que se usan son las recreaciones románticas pintadas e idealizadas de los autores decimonónicos, cuando no de terceras, incluso, al inspirarse ya en edificios de inicios del siglo XX, lo que suponía acceder a unos modelos sometidos ya a demasiados *revivals*. El neomedievalismo en Chile, para este caso que analizamos, no se inspira en la Edad Media.

Ello hace infructuoso el ejercicio comparativo de las fórmulas constructivas y decorativas del palacio Valle con respecto a los inmuebles del gran canal. Al contrario, nuestra investigación permite concluir el decisivo peso que, para explicar las trazas de la obra viñamarina, debió tener su comitente, Giovanni Valle, personaje importante de la sociedad porteña en los inicios del siglo XX, nacido en la localidad de Santa

¹⁰ Advertimos que en el futuro habrán de estudiarse, en el marco de la historia de la arquitectura chilena, las repercusiones de Sommaruga, un tema inédito que bien merece una investigación más profunda que la que aquí apenas esbozamos.

Margherita Ligure (Génova) –zona balnearia de la Liguria–, pero que arribó a Valparaíso en el año 1879 (TORO, 2015).

El palacio Valle fue el resultado indisociable de los gustos de su promotor, a los que Barison y Schiavon se amoldaron diseñando un edificio circundado por jardines ubicados sobre la plataforma superior y las colindantes, recordando el modelo de villa italiana de retiro. Pero, a diferencia del resto de construcciones de Viña del Mar, siempre esforzadas por elevar las mansiones y palacetes sobre podios para sobresalir del resto del tejido urbano (CHADWICK, 2007), el palacio Valle contó con un espacio privilegiado para su ubicación en altura, emparentando no tanto con el modelo italiano desarrollado en la planicie de la campiña, sino con el propio de regiones más abruptas o costeras, donde las casas se descolgaban sobre pequeñas colinas o acantilados y que sin duda el propietario de la nueva casa, Giovanni Valle, eligió a partir de la arquitectura propia de su localidad natal, Santa Margherita Ligure. Dicho enclave se encuentra plagado de villas historicistas erigidas en el siglo XIX que se desperdigan en un entorno de sinuosas colinas ajardinadas (SPEZIALI, 2015) y que se expanden hacia localidades cercanas, como Rapallo, paradigma de la arquitectura *liberty*.

Una vez más, los referentes del neomedievalismo o neogótico veneciano de la arquitectura chilena no están, ni en la Edad Media, ni en Venecia. Defendemos entonces la posibilidad de que Barison y Schiavon, ordenados por Valle, acudieron a los modelos difundidos a finales del siglo XIX y principios del XX en Santa Margherita Ligure. De hecho, la llamada casa Luxardo de esta localidad, proyectada en el año 1900 por el arquitecto ecléctico-modernista Enrico Macchiavello (SPEZIALI, 2015), nativo también de Rapallo, posee muchas de las soluciones presentes en el palacio Valle.

Ambos proyectos se alejan de la paradigmática fachada telón –como en el palacio Vergara de Valparaíso–, componiéndose a partir de la suma de módulos que remata uno de sus extremos mediante una torre articulada con vanos de tracerías caladas (Fig. 9). La construcción italiana posee otras fórmulas presentes en el palacio Valle, tales como los arcos carpaneles con tondos superiores, el uso repetido de balcones y terrazas amplias, estilizadas columnas de fuste sogueado en las esquinas y el taqueado. Incluso las tracerías de los ventanales de la fachada postrera de la villa Luxardo son del todo exactas a las que recorren el gran ventanal del cuerpo intermedio – entre torres – del edificio chileno.



Figura 9. Santa Margherita Ligure, villa Luxardo y Viña del Mar, palacio Valle.

Ello demuestra que Barison y Schiavon se acercaron al mundo medieval italiano a partir de un *neo* propiamente dicho y no mediante la copia directa de un edificio medieval. Lo que se copia es el edificio de Macchiavello, pues incluso detalles más concretos, como las esfinges sujetando escudos, se repiten tanto en la Villa Luxardo como en el palacio Valle, rematando cada esquina de los balaustres¹¹.

Este particular neomedievalismo, y por ende, el neogótico o neovenecianismo de Barison y Schiavon,

¹¹ Este punto nos parece esencial e irrefutable. En el palacio Valle estas esculturas remataban las esquinas de las balaustradas de cada terraza pero hoy han desaparecido casi por completo, aunque un fragmento ubicado en la terraza lateral del torreón menor demuestra que, en origen, se trataba de esfinges, como en la villa italiana decimonónica. Detalles tan exactos como este permiten hablar prácticamente de copia directa.

no posee una raíz de mimetismo arqueológico sobre los modelos medievales. Lo que inspira sus construcciones son elementos tan variados como los referentes hacia los arquitectos del *liberty* italiano, sumado a su conocimiento de la arquitectura medieval una vez fue restaurada, a partir de la generación, entre otros, de Camillo Boito. De hecho, uno de los rasgos característicos del palacio Valle lo conforman los remates con almenas bifurcadas en los aleros, inauditos tanto en la arquitectura de Petri, como en la medieval de Venecia, pero que, al contrario, serían frecuentes a partir de las labores restauradoras acometidas en las últimas décadas del siglo XIX y los primeros años del XX (Fig. 10).



Figura 10. Comparativa de almenados – palacios: Valle (Viña del Mar), Loggia della Mercanzia (Bologna), de Accursio (Bologna), Casa Benozzi (Torino) y castillo Mackenzie (Génova).

Así se observan, por ejemplo, en los añadidos que Alfonso Rubbiani (1848-1913) realizó en las partes altas de la Loggia della Mercanzia de Bologna o el Palazzo di Re Enzo, inexistentes en la obra medieval original. Una reinención en toda regla que sería asumida en infinidad de obras medievales restauradas en el norte de Italia, repetida en el palacio dei Notai y el de Accursio de Bologna, y que, finalmente, los arquitectos de principios de siglo asumieron en sus nuevas construcciones como verdaderas, detectándose en los edificios neomedievales de Pietro Fenoglio y su Casa Besozzi, en Torino (1909-1911), o el *castello* Mackenzie (1897-1902) de Gino Coppedè, en Génova (SHANKEN, 2010).

Estas almenas son las mismas que Camillo Boito había encumbrado como idealmente medievales a partir de los diseños publicados en sus *Questioni*

(Fig. 10), al igual que otros ornamentos, como las cabezas de felinos, que sin duda encuentran fácilmente referentes dentro del palacio Valle de Viña del Mar y que demuestran la vía por la que están conociendo la Edad Media estos arquitectos desde Chile (Fig. 11).

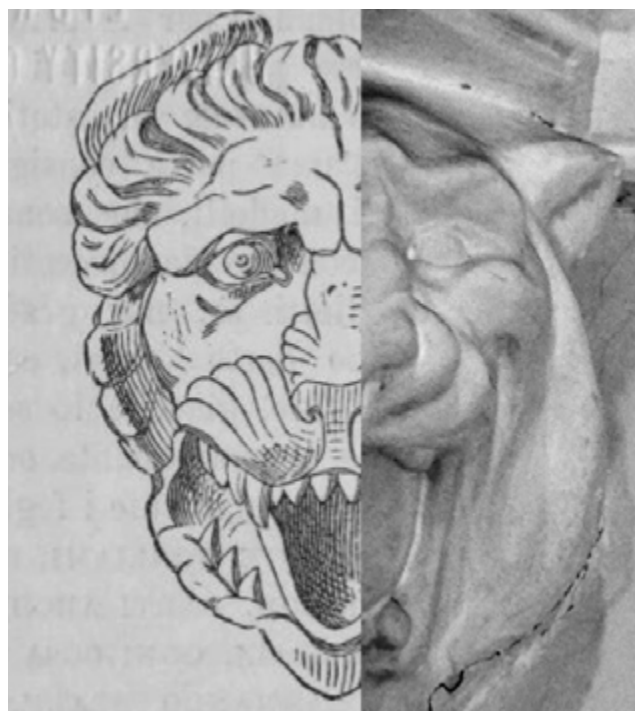


Figura 11. Cabeza de felino, diseño de Boito (1893) y palacio Valle.

4 Conclusiones

La investigación realizada permite obtener las siguientes conclusiones:

1. Tradicionalmente la historiografía que abordó la historia de la arquitectura en Chile utilizó indistintamente las nomenclaturas estilísticas de neomedieval, neogótico y neoveneciano aplicadas a las obras de los arquitectos Petri, Barison y Schiavon, en el marco cronológico comprendido entre los años 1906 y 1916. Tales conceptos aparecen en las investigaciones como categorías de análisis de los edificios, aplicados particularmente a los palacios Vergara, Rivera y Valle. Sin embargo, concluimos que, si bien resulta aceptable el uso de las nomenclaturas, éstas no deben comprenderse como un fenómeno simple de inspiración arqueológica y empírica de los arquitectos citados sobre los edificios medievales de Venecia, erigidos entre los siglos XIII y XV. Los tracistas no copian la arquitectura medieval a la hora de concebir sus construcciones chilenas, pues ésta se

encontraba sometida a fuertes procesos de destrucción/restauración. A lo largo de las páginas anteriores hemos mostrado como los arquitectos chilenos accedieron a edificios *repristinados*. En Chile, lo neoveneciano remite a las obras historicistas italianas de los siglos XIX y XX y no a un estudio del patrimonio medieval original.

2. El fenómeno analizado es más rico que la copia inercial de la arquitectura medieval. Así, hemos demostrado como Ettore Petri se formó entre los postulados del *revival* neomedieval de Camillo Boito, antes de arribar a Chile. Para ello hemos aportado datos inéditos sobre su formación en Italia y la generación de arquitectos activos en Roma en torno al año 1891 y, del mismo modo, se ha entregado nuevo material sobre el edificio creado para la *Sesta* Compañía de Bomberos Cristoforo Colombo, desconocido hasta la fecha.

3. A partir de ello, hemos explicado una de las posibles vías de inspiración de los sistemas compositivos de los edificios analizados, remarcando las deudas de los palacios Vergara, Rivera y Valle con respecto a los dibujos de Ruskin y Boito, difundidos en Europa y América. La inspiración llega por lo tanto a partir de una reinención del medievo, no de una aproximación empírica a este periodo histórico.

4. Se concluye que, tras la irrupción de las fórmulas neovenecianas en Valparaíso y Viña del Mar, se documenta una segunda generación – materializada por las obras de Barison y Schiavon –, que complejiza más el fenómeno, al entrelazarse con las deudas que sus obras presentan con las del arquitecto *liberty* Sommaruga, alumno igualmente de Boito. Finalmente, de utilizarse el término neoveneciano aplicado al palacio Valle habremos de entender que lo que se rememora en este edificio no son los palacios civiles venecianos de la Edad Media, sino las construcciones decimonónicas y de los primeros años del siglo XX de Santa Margherita Ligure, lugar de procedencia del comitente de la casa, Giovanni Valle. Lo neoveneciano en Viña del Mar no remite a Venecia en ningún caso, tal y como hemos confirmado con la concreción del modelo particular que inspiró a Barison y Schiavon: la Villa Luxardo de Macchiavello (ca. 1900).

Referencias

- ARGAN, Giulio Carlo. El revival. In: *El revival en las artes plásticas, la arquitectura, el cine y el teatro*. Barcelona: Gili, 1977. p. 7-28.
- AGNELLINI, Maurizio. *Ottocento italiano: pittori e scultori – opere e mercato 1998-1999*. Novara: Istituto Geografico de Agostini, 1998.
- AGRAWAL, Robert. *The Medieval Revival and Its Influence on the Romantic Movement*. New Delhi: Abhinav Publications, 1990.
- ADDISON, Agnes. *Romanticism and the Gothic Revival*. New York: Gordian Press, 1967.
- AZCÁRATE, Jose María de. Arquitectura civil. In: GUTIÉRREZ ROBLEDO, José Luis; NAVASCUÉS PALACIO, Pedro (Coord.). *Medievalismo y neomedievalismo en la arquitectura española*. Aspectos generales. Ávila: Universidad Nacional de Educación a Distancia, Universidad de Salamanca, 1990. p. 115-118.
- BAIRATI, Eleonora; RIVA, Daniele. *Giuseppe Sommaruga: un protagonista del liberty italiano*. Milano: Mazzotta, 1982.
- BARILLARI, Diana. L'architetto Sommaruga a Trieste e il palazzo Liberty lungo il viale. *Archeografo Triestino*, Trieste, serie IV, v. LXVII, p. 359-384, 2007.
- BARISON ROBERTS, Gloria. *Arnaldo Barison Desman, 1883-1970: retrato de un artista*. Chillán: [s.n.], 2008.
- BERTA, Bárbara. *La formazione della figura professionale dell'architetto*. Roma, 1890-1925. Tesi (di Dottorato in Storia e conservazione dell'oggetto d'arte e di architettura) – Università degli Studi di Roma Tre, Roma, 2008.
- BOITO, Camillo. *I principii del disegno e gli stili dell'ornamento*. Milano: Ulrico Hoepli, Milano, 1897.
- _____. *Questioni pratiche di belle arti*. Restauri, concorsi, legislazione, professione, insegnamento. Milano: Ulrico Hoepli, 1893.
- BONFIL, Ramón. *Apuntes sobre conservación de monumentos*. México: Cuadernos de Cultura Popular. Serie Cultura Mexicana, 1971.
- FADDA, Giuletta. El legado de los arquitectos italianos, Barison, Schiavon y Petri a Valparaíso durante el siglo XX. In: *La herencia italiana en la región de Valparaíso*. Valparaíso: Consiglio Della Comunita Italiana Regione Valparaíso, 2011. p. 23-45.
- CARROLL BALANGIONE, Robert. El legado de los italianos en Valparaíso. *Boletín Histórico de la Provincia de Marga-Marga*, n. 12, p. 121-132, 2014.
- GARRIDO ÁLVAREZ, Eugenia. Arnaldo Barison, arquitecto de la modernidad. *Archivum*, v. 11, p. 15-28, 2013.
- CHADWICK, KARIN. La Villa italiana como expresión arquitectónica de Vi-a del Mar a partir del terremoto de 1906. *Archivum*, v. 8, p. 35-47, 2007.
- CLARK, Kenneth. *The Gothic Revival: an Essay in the History of Taste*. London: John Murray, 1950.
- EL PALACIO Rivera. Una obra de arte. *Sucesos*, año VII, n. 312, 27 agosto 1908.
- IGLESIA, Rafael. *Arquitectura historicista en el siglo XIX*. Buenos Aires: Nobuko, 2005.
- KIDNEY, Walter. *The Architecture of Choice: Eclecticism in America, 1880-1930*. New York: George Braziller, 1974.
- LA NUEVA biblioteca de Valparaíso. *Sucesos*, año XI, n. 523, 12 sept. 1912.
- MARTÍNEZ PINO, Joaquín. El neogótico. Arquitectura y restauración. In: *El Siglo XIX: la mirada al pasado y la modernidad*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces, 2015. p. 179-215.

MONTANDÓN, Roberto. Dos mansiones viñamarinas: Homenaje a dos arquitectos porteños. *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, v. 96, p. 167-180, 1985.

MOZZONI, Loretta; SANTINI, Stefano. *L'architettura dell'eclittismo, la diffusione e l'emigrazione di artisti italiani nel Nuovo Mondo*. Napoli: Liguori, 1999.

NAGEL, Lina. Palazzo Baburizza: un ejemplo de arquitectura y ornamentación. Art Nouveau en Chile. In: GUZMÁN, Fernando; CORTÉS, Gloria (Ed.). *Arte y crisis en Iberoamérica: segundas Jornadas de Historia del Arte*. Santiago: Rill, p. 410-411, 2004.

RIVERA BLANCO, Javier. *De varia restauratione: teoría e historia de la restauración arquitectónica*. Madrid: Abada, 2008.

RUSKIN, John. *The Stones of Venice*. Boston: D. Estes & Co., 1851-1853.

_____. *The Seven Lamps of Architecture*. London: Smith, Elder & Co., 1849.

SHANKEN, Andrew. Preservation and Creation: Alfonso Rubbiani and Bologna. *Future Anterior*, v. 7, n. 1, p. 60-81, 2010.

SPEZIALI, Andrea. *Diletto e Armonia*. Villeggiature marine Liberty. La Pieve: Museo della Marina, 2015.

TORO CANESSA, Emilio. Juan Valle. In: Tell Magazine, octubre, 2015. Disponible en: <<http://www.tell.cl/magazine/vinadelmar/octubre/2015/columnas/juan-valle.html>>. Acceso el: 12 enero 2017.

TYACK, Geoffrey. Architecture. In: O'GORMAN (Ed.). *The Cambridge Companion to John Ruskin*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

VAROTTO, Nicola. *Rappresentare la Trasformazione: il caso studio del Fondaco dei Turchi a Venezia*. Tesi (di Laurea) – Università degli Studi di Padova, Padova, 2013.

VERGARA, Claudio. Apuntes sobre el Palacio Vergara. *Archivum*, v. 11, p. 167-175, 2013.

WAISBERG, Myriam. *Casas de Playa Ancha: la vivienda de fines del siglo XIX en Valparaíso*. Valparaíso: Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico, Valparaíso, 1988.

_____. El arraigo de la arquitectura neomedieval en el patrimonio de Valparaíso. *Archivum*, v. 1, p. 56-60, 1999.

ZUCCONI, Guido. *L'invenzione del Passato*. Camillo Boito e l'Architettura Neomedievale. Venezia: Marsilio, 1997.

Recibido: 27 nov. 2017; aprobado: 04 maio 2018.

Autor/Author:

 JOSÉ ALBERTO MORÁIS MORÁN jose.morais@pucv.cl

- Doctor en Historia del Arte, Profesor en los Estudios de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (Chile). Investigación resultante del Proyecto FONDECYT Regular 1170991, Historia del Arte e Historia de la Arquitectura. Última publicación relevante: "Los islamismos de la arquitectura decimonónica chilena y otras referencias orientales", *ARQ*, n. 95, p. 62-73, 2017.
- Doutor em História da Arte, Professor em Estudos de Pós-Graduação na Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (Chile). Pesquisa resultante do Projeto Regular FONDECYT 1170991, História da Arte e História da Arquitetura. Última publicação relevante: "Os islamismos da arquitetura chilena do século XIX e outras referências orientais", *ARQ*, n. 95, p. 62-73, 2017.
- PhD in History of Art, Professor in the Post-graduate Studies in the Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (Chile). Research resulting from the FONDECYT Regular Project 1170991, History of Art and History of Architecture, Last relevant publication: "The Islamisms of Nineteenth-Century Chilean Architecture and other Eastern References", *ARQ*, n. 95, p. 62-73, 2017.