

***El dibujo y la construcción del arte colonial chileno.
Desde Alonso de Ovalle hasta el siglo XIX***

Drawing and construction of the Chilean colonial art. From Alonso Ovalle to the 19th century

O desenho e a construção da arte colonial chilena. Desde Alonso de Ovalle até o século XIX

Le dessin et la construction de l'art colonial chilien. D'Alonso de Ovalle au XIXe siècle

Рисование и строительство чилийского колониального искусства. От Алонсо де Овалье до 19 века

Dr. Antonio MARRERO ALBERTO*

Universidad Adolfo Ibáñez

Santiago-Chile

antonio.marrero@uai.cl

Fecha de recepción: 13/02/2020

Fecha de aceptación: 21/03/2020



Resumen

El dibujo chileno del siglo XIX tuvo, entre sus múltiples funciones, la representación de arquitecturas y patrimonio colonial, perteneciente a los siglos anteriores. Chile, en un intento por desligarse de su pasado

* Este artículo se elaboró a partir del proyecto de Postdoctorado CONICYT/FONDECYT 2018 de la especialidad de Artes y Arquitectura, n° 3180174, titulado: “Arte de Retorno entre América Latina y las Islas Canarias. Circulación y transferencias de modelos y obras en la conformación del patrimonio chileno colonial (siglos XVII-XVIII).”

hispano tras el proceso independentista, abrazó las nuevas corrientes y lenguajes que le llegaban de países pujantes europeos, tales como Francia e Italia, tomando distancia con el arte gestado durante los siglos de la Capitanía. Esto no hizo que artistas recién llegados al territorio, como Mauricio Rugendas, rechazaran su representación. Al contrario, son numerosos los ejemplos en los que la herencia hispana tiene cabida en sus producciones artísticas. En este artículo vamos a abordar el caso del dibujo, gramática de todas las artes, y el modo en el que se construye un ideario colonial, se ejercita el artista realizándolo e, incluso, sirve como testigo del patrimonio de un país que, por causas naturales o antrópicas, ha perdido parte de éste

Palabras claves

DIBUJO, SIGLO XIX, ARTE COLONIAL, CHILE

Abstract

Chilean drawing of the 19th century had, among its many functions, the representation of architecture and colonial heritage, belonging to the previous centuries. Chile, in an attempt to detach itself from its Hispanic past after the independence process, embraced the new currents and languages arriving from thriving European countries, such as France and Italy. This did not mean that newcomers to the territory, such as Mauricio Rugendas, rejected representing Hispanic themes. On the contrary, there are numerous examples in which the Hispanic heritage is seen in their artistic productions. In this article, we will address the case of drawing, grammar of all the arts, and the way in which a colonial ideology is built and proclaimed by the artist and even serves as a witness to the heritage of a country that, for reasons natural or anthropic, has lost part of it.

Key words

DRAWING, 19TH CENTURY, COLONIAL ART, CHILE

Resumo

O desenho chileno do século XIX teve, entre suas múltiplas funções, a representação de arquiteturas e patrimônio colonial, pertencente aos

séculos anteriores. O Chile, em uma tentativa por se desligar do seu passado hispânico trás o processo independentista, abraçou as novas correntes e linguagens que chegavam de países pujantes europeus, tais como a França e a Itália, tomando distância com a arte gestada durante séculos da Capitania. Isto não fez com que artistas recém-chegados ao território, como Mauricio Rugendas, recusaram a sua representação. Pelo contrário, são numerosos os exemplos nos que a herança hispânica tem cabimento nas suas produções artísticas. Neste artigo vamos abordar o caso do desenho, gramática de todas as artes, e o modo no que se constrói um ideário colonial, exercita-se o artista realizando-o e, inclusive, serve como testemunha do patrimônio de um país que, por causas naturais ou antrópicas, tem perdido parte deste.

Palavras chaves

DESENHO, SÉCULO XIX ARTE COLONIAL, CHILE DESENHO, SÉCULO XX, ARTE COLONIAL, CHILE

Résumé

Le dessin chilien du XIXe siècle a eu, parmi ses nombreuses fonctions, la représentation des architectures et du patrimoine colonial, appartenant aux siècles précédents. Le Chili, dans une tentative de se détacher de son passé hispanique après le processus d'indépendance, a embrassé les nouveaux courants et langages qui lui sont venus de puissants pays européens, tels que la France et l'Italie, se distanciant de l'art développé au cours des siècles de la Capitania. Cela n'a pas poussé les artistes récemment arrivés sur le territoire, comme Mauricio Rugendas, à rejeter leur représentation. Au contraire, il existe de nombreux exemples dans lesquels l'héritage hispanique a une place dans ses productions artistiques. Dans cet article, nous allons aborder le cas du dessin, grammaire de tous les arts, et de la manière dont se construit une idéologie coloniale, l'artiste s'exerce en le réalisant, et sert même de témoin du patrimoine d'un pays qui, pour des raisons naturelles ou anthropiques, en a perdu une partie.

Mots clés

DESSIN, XIX SIÈCLE, ART COLONIAL, CHILI, DESSIN, XIX SIÈCLE, ART COLONIAL, CHILI

Резюме

У чилийского рисунка 19-ого столетия, среди его многих функций, было представление архитектур и колониального наследия, принадлежавшего предыдущим векам. Чили, пытаясь отделиться от своего испаноязычного прошлого после процесса независимости, приняла новые течения и языки, пришедшие к нему из влиятельных европейских стран, такие, как Франция и Италия, дистанцируясь от искусства, созданного за века капитанства. Это не заставило художников приезжать на территорию, таких как Маурисио Ругендас, отказаться от своего представительства. Напротив, есть многочисленные примеры, в которых латиноамериканское наследие имеет место в своих художественных произведениях. В этой статье мы собираемся подойти к случаю рисования, грамматики всех искусств, и к тому, как строится колониальная идеология, художник осуществляет себя, делая это, и даже он служит свидетельством наследия страны, которая по естественным или антропным причинам утратила часть его.

слова

РИСОВАНИЕ, 19 ВЕК. КОЛОНИАЛЬНОЕ ИСКУССТВО, ЧИЛИ

1. El dibujo en Chile desde Alonso de Ovalle hasta el siglo XIX

El protagonismo del dibujo como gramática e inicio de todas las artes ha sido ampliamente estudiado por aquellos que han abordado las técnicas artísticas¹³¹, así como por los que, desde una perspectiva teórica e histórica, han centrado sus estudios en el uso y práctica del mismo, de los cuales veremos algunos a lo largo de este artículo. Ya sea mediante esbozos, trazos más o menos definidos, o composiciones acabadas, el dibujo solía marcar el inicio de una pieza, los primeros pasos preparatorios de la misma, pero al mismo tiempo podía considerarse una obra con principio y fin, con intrínseca entidad.

No necesariamente un escultor legitima su obra con pintura o un arquitecto con piezas de orfebrería, pero usualmente los artistas inician su trabajo con múltiples ejercicios en grafito y derivados que les ayudan en la conformación y diseño del objeto final. Por otro lado, el mismo artista autentifica su valía en el uso correcto del dibujo y los conocimientos que, siempre teniendo en cuenta el momento y lenguaje artístico al que se adscriben, demuestre de composición, perspectiva, etc. Incluso en aquellos casos en los que pensábamos que un creador podía no prestar importancia al dibujo, sino que éste era un mero esbozo o traspaso de ideas, sin rasgos cercanos al detallismo o al

¹³¹ Para el estudio de éste y otros procedimientos creativos, recomendamos las siguientes lecturas: FUGA, Antonella. *Técnicas y materiales del arte* (Barcelona: Electa, 2009); MALTESE, Corrado. *Las Técnicas Artísticas* (Madrid: Cátedra, 1997).

mismísimo virtuosismo¹³², las nuevas técnicas de análisis de las obras de arte, como puede ser la reflectografía infrarroja, nos han descubierto sus capas subyacentes y, con ellas, los dibujos preparatorios.¹³³

En el caso colonial hispanoamericano poco se habla del uso del dibujo¹³⁴, dirigiendo las miradas al siglo XIX y a la llegada de artistas europeos para encontrar los primeros casos reseñables. Para el caso chileno esto se hace aun más evidente, siendo mayoritarios los estudios artísticos que tienen como objetivo las décadas posteriores a la Independencia. Aun así, contamos con citas como la que sigue:

(...) llegaron a las costas chilenas los navegantes franceses Feuille (1709); Frezier (1712/1714); Bouganville (1767) y el conde La Perouse (1786). Los ingleses Rogers (1708); Anson (1740/1744);

¹³² Entiéndase el concepto tal como lo define la Real Academia Española (RAE) en sus dos primeras acepciones: 1. Dominio de la técnica de un arte propio del virtuoso; 2. Perfección en cualquier arte o técnica.

¹³³ En continua reflexión y aplicación de las novedades tecnológicas, recomendamos el siguiente libro: GONZÁLEZ MORO, Ana. *La reflectografía infrarroja y la historia del arte* (Madrid: Instituto del Patrimonio Cultural de España, 2013). En este caso, hay que matizar que la mayor parte de estos estudios se han realizado en obras pictóricas.

¹³⁴ Caso destacable son los primeros apartados que la doctora Cinelli dedica a la situación de las Bellas Artes durante el periodo colonial: CINELLI, Noemi. “Hacia la enseñanza de los estudios artísticos en Chile: Manuel de Salas y la Academia de San Luis”. En: *Apha: revista de artes, letras y filosofía*, n. 42 (Osorno: Universidad de Los Lagos, 2016), pp. 297-310.

Byron (1764); Cook (1769) y Vancouver (1795). Los españoles Jorge Juan y Antonio de Ulloa (1736); Hipólito Ruiz y José Pavón (1781) y Antonio de Córdova (1788), muchos de los cuales ilustraron sus relatos con imágenes de nuestra tierra.¹³⁵

De todas las expediciones mencionables como precedentes de la incursión de viajeros e ilustradores europeos, la más ampliamente estudiada es la que llevo a cabo el italiano Alessandro Malaspina, iniciada en el puerto de Cádiz en 1789. En un grupo selecto conformado por oficiales, ingenieros hidrógrafos, astrónomos, y naturalistas, encontramos a los dibujantes José Guío, José del Pozo, Fernando Brambilla y Juan Ravenet.¹³⁶

La otra obra que, sin lugar a dudas, se encumbra como el más afamado ejemplo de dibujos coloniales, es la Histórica Relación del Reino de Chile escrita por el jesuita Alonso de Ovalle. Publicada en Roma en 1646, contiene una serie de grabados que, junto con las anotaciones sobre trazado urbanístico, edificaciones y ornato, dan protagonismo a la importancia de las ilustraciones.¹³⁷

¹³⁵ RODRÍGUEZ, Hernán. 3 siglos de dibujo en Chile desde sus inicios hasta nuestros días (Santiago: Corporación Cultural de Las Condes, Museo Histórico Nacional, 1990), p. 9.

¹³⁶ La Biblioteca Virtual del Ministerio de Defensa (Madrid, España) ofrece estos dibujos digitalizados para su consulta: http://bibliotecavirtualdefensa.es/BVMDefensa/i18n/consulta/resultados_ocr.cmd

¹³⁷ OVALLE, Alonso de. Histórica Relación del Reino de Chile (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1993).

Si atendemos al segmento cronológico que es objeto de nuestro estudio, la intelectualidad chilena mira hacia Europa, es por ello que no debe sorprender la gran cantidad de artistas que, procedentes del Viejo Mundo, buscan en Chile y toda Sudamérica, nuevas vistas y experiencias. En palabras de Ivelic y Galaz:

La presencia de los artistas mencionados en el país obedece a distintas causas, pero es innegable que más allá de los intereses estrictamente personales que los impulsaron a radicarse en Chile, todos están motivados por el espíritu de aventura, el anhelo de descubrir un mundo nuevo, pujante, no contaminado aún con los signos negativos del progreso civilizador. Su actitud frente a esta realidad, verdaderamente inédita para ellos, los obliga a revisar su propia percepción del mundo, adecuar su visión al nuevo espacio, a una nueva atmósfera de color, a pautas que no obedecen a esquemas institucionalizados de la cultura europea. En síntesis, liberar su visión del pintor, de los prejuicios inherentes a una formación que tenía detrás el peso y la carga de muchos años.¹³⁸

Coincidente con esta época, en los países europeos y Norteamérica nace el concepto de viajero romántico, al cual se adscriben todos aquellos artistas que buscan una realidad alterna que los aleje del mundo anodino y encorsetado del cual desean escapar. En esta necesidad de regiones

¹³⁸ IVELIC, Milan y GALAZ, Gaspar. *La Pintura en Chile. Desde la colonia hasta 1981* (Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2011), p. 44.

inexploradas, de tradiciones originales y de paisajes vírgenes, el territorio americano se erige como destino favorito.¹³⁹ Sería lógico pensar que son las cuestiones dimensionales y geográficas, inabarcables e inconmensurables para un europeo, las que movieron a los artistas, buscadores de paisajes y vistas que llevar al papel. En palabras de los investigadores Samuel Quiroga y Lorena Villegas:

América con su belleza natural, el clima, sus habitantes y costumbres atraen a los aventureros, que como una nostalgia de pureza y deseo de evasión buscan lo exótico. Desde Europa se envían expediciones con científicos y comerciantes a América, en las cuales destaca un personaje: el artista viajero, un importante actor para el proceso cultural en las nuevas repúblicas americanas.¹⁴⁰

¹³⁹ No debemos olvidar que el primer lugar de destino de estos viajeros fue España, que en aquel momento había pasado de ser el imperio expansionista en el cual “no se ponía el Sol”, a un país diezmado, fracturado y que vivía de los recuerdos. En medio de costumbres obsoletas para los ilustrados europeos, el artista encontró un lugar que le daba la unicidad que necesitaba. CALVO SERRALLER, Francisco. *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX* (Madrid: Alianza, 1994). No sería descabellado pensar que para dichos creadores, las antiguas colonias españolas despertarían una curiosidad similar.

¹⁴⁰ QUIROGA, Samuel y VILLEGAS, Lorena. *Antonio Smith ¿Historia del paisaje en Chile?* (Temuco: Universidad Católica de Temuco, 2015), p. 68. Llegó un punto en el que el propio artista, a pesar de su intención de implementar métodos científicos para el análisis y representación de la naturaleza, sucumbió a las leyendas y tradiciones. En este sentido, es reseñable: ROJAS MUX, Miguel. *América imaginaria* (Santiago de Chile: Erdosain-Pehuén, 2015).

No debemos olvidar que las crónicas procedentes de los primeros viajeros y buscadores de materias primas y riquezas, publicadas en los principales diarios europeos, hicieron volar la imaginación de los artistas y alimentar, aun más si cabe, su intención de cruzar el Atlántico. El abaratamiento de los sistemas de impresión, los cuales acompañaban dichos escritos con ilustraciones realizadas in situ, hicieron crecer exponencialmente el interés de dichos artistas.¹⁴¹

A finales del siglo XIX, las creaciones a *plén-air* serían acompañadas por la fotografía. La captación de la realidad y de la naturaleza mediante procedimientos químicos, ofrecía cierta autonomía, rapidez y, lo más importante, un sesgo de fidedignidad que el dibujo no realístico, presa de la creatividad del artista, podía inducir a incredulidad o fantasía. Aunque referido a los fotógrafos que retrataron las regiones de Arica y Tarapacá durante la Guerra del Pacífico, resulta esclarecedora la siguiente cita:

(...) con un afán ciertamente colonizador, retrataron los paisajes, las personas, las costumbres, las tradiciones. Al observar esas primeras imágenes de Frontera, en donde el sujeto se convierte en objeto de investigación o en trofeo de expedición, aparece la cuestión de la facilidad con que la sociedad integra, a

¹⁴¹ GONZALES, Beatriz. “La escuela de Humboldt: los pintores viajeros y la nueva concepción del paisaje”. En: *Revista Comercial Histórica*, n. 122 (Colombia: Red Cultural del Banco de la República, 2000), s/f.

través de la fotografía, apariencias estereotipadas, por ejemplo de “lo americano”¹⁴².

Con una científicidad difícilmente cuestionable, más allá de las posibles apreciaciones o interpretaciones realizadas por los individuos, la fotografía dará paso a una visión descarnada y objetiva de la realidad, relegando al dibujo a la toma de bocetos y a aquellos románticos que no olvidan que el dibujo siempre fue la gramática de las artes.

Atendiendo al ámbito de la formación académica, debemos reseñar la importancia de la regulación de los estudios de las Bellas Artes y, con ella, la instauración del dibujo como materia obligatoria por la que debían pasar todos aquellos que aspiraban a convertirse en artistas. En la comparativa que la doctora Cinelli realiza entre la Academia de Pintura de Santiago de Chile y la Real Academia Canaria de Bellas Arte en Tenerife (Islas Canarias, España), la autora evidencia que:

(...) en Canarias y Chile en la segunda mitad del siglo XIX se elevó el dibujo a instrumento clave para la evolución de la educación artística, reconociendo en el sistema de enseñanza/aprendizaje que esta disciplina requería, y que se había implementado en las academias europeas, la solución para la creación del buen gusto, tanto entre los artistas en formación, como entre el público que consumía su arte en Salones, Concursos y Exposiciones. Con tan solo

¹⁴² VV. AA. *Fotografía Chilena Contemporánea 01/CNCA 2009* (Consejo nacional de la Cultura y las Artes, Santiago, 2009), p. 7.

algunos meses de diferencias y bajo contingencias históricas, políticas y sociales muy diferentes entre ellas, en 1849 en Canarias y en Chile empezó a considerarse la formación artística desde una perspectiva científica compartida, ligada tanto a la enseñanza para jóvenes discípulos cuanto al progreso industrial del País.¹⁴³

La institución chilena encuentra su primera referencia el 1 de diciembre de 1795 con la idea impulsar una academia en Santiago, situación embrionaria de la posterior Academia de San Luis. Dicha idea nace del mencionado Manuel de Salas, dirigida a los Señores de la Junta del Consulado de Chile¹⁴⁴ y que defiende la separación del dibujo de materias como la geometría y la aritmética, y la obligación de que todos los estudiantes la cursen. Se hace evidente aquí la herencia y el gusto por la Ilustración europea y sus débitos. Es de justa mención la figura de Juan de Egaña y su pensamiento moralista, el cual encuentra paralelismo con algunas obras diseñadas en los albores de la República.¹⁴⁵

¹⁴³ CINELLI, Noemi. “«Para el fomento de la industria y del buen gusto». La enseñanza del dibujo en las Academias de Arte de Santiago de Chile y Santa Cruz de Tenerife (1849-1869)”. En: Vegueta. Anuario de la Facultad de Geografía e Historia, n. 20 (Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2020), pp. 327-338.

¹⁴⁴ BERRÍOS, Pablo; CANCINO, Eva, et al. Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile (1793- 1910) (Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2009).

¹⁴⁵ Valga como ejemplo el monumento erigido por la Municipalidad de Santiago el 18 de septiembre de 1819 con motivo del primer aniversario de la Independencia, cuya estructura ocupaba la Plaza de Armas. GUZMÁN SCHIAPPACASSE, Fernando. “El pensamiento de Juan

Sorprendido de que en Europa convivan el progreso cultural y la pérdida de las costumbres, su postura se hace evidente al afirmar que “las luces, separadas de la probidad y las costumbres, son el don más funesto que puede presentarse a la débil humanidad”.¹⁴⁶

La presencia en Santiago del pintor napolitano Alessandro Ciccarelli asumiendo el cargo de director y dando el discurso inaugural de la Academia de Pintura el 8 de marzo de 1849¹⁴⁷, viene a reforzar la idea ampliamente propuesta de que Chile apuesta por la aceptación de aquello que, como aire fresco, ofrece nuevas visiones y propuestas, más

Egaña y el monumento erigido para celebrar el 18 de septiembre de 1819”. En: *Atenea*, n. 511 (Concepción: Universidad de Concepción, 2015), pp. 207-219.

¹⁴⁶ EGAÑA, Juan. “Constitución Política del Estado de Chile”. En: Colección de algunos escritos políticos, morales, poéticos y filosóficos (Londres: 1826-1830), p. 96.

¹⁴⁷ No incidiremos en este acontecimiento, pues ha sido ampliamente estudiado por especialistas en la materia: CINELLI, Noemi. “«¡Estudiosa juventud! Elevad vuestra mente ácia la nobleza del arte!»». The tradition of the artistic education in Chile in the Speech from Alessandro Ciccarelli (19th century)”. En: *History of Education & Children’s Literature XIV*, n. 1 (Macerata: Universidad de Macerata, 2019), pp. 577-589; CRUZ DE AMENÁBAR, Isabel. “«La Atenas del Pacífico». Alejandro Ciccarelli y el proyecto civilizador de las Bellas Artes en Chile republicano”. En: *Tiempos de América: revista de historia, cultura y territorio*, n. 11 (Castellón de la Plana: Universidad Jaime I, 2004), pp. 91-104; MAZA, Josefina de la. *Inauguración de la Academia de Pintura (Documentos para la comprensión de la Historia del Arte en Chile)* (Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013); ZAMORANO PEREZ, Pedro. “El Discurso de Ciccarelli en la fundación de la Academia de Pintura de Chile (1849)”. En: *Quiroga: revista de patrimonio iberoamericano*, n. 4 (Granada: Universidad de Granada, 2013), pp. 76-86.

allá de lo tradicional-hispano. Pero, al mismo tiempo, la presencia de pinturas, dibujos y “regustos” coloniales en las obras de los artistas decimonónicos, demuestran que el rechazo del artista no coincide con la elite santiaguina¹⁴⁸, pues encontraron inspiración en aquello que, en un principio, era motivo de rechazo, ya sea porque sirven como marco de sus representaciones o porque poseen un papel evidentemente protagónico.

2. Construcción del imaginario colonial. El dibujo como ejercicio, copia y memoria

La segunda mitad del siglo XIX, tras la independencia de Chile, supone un momento de reafirmación y construcción de su propia historia. Movido por aires republicanos, la negación de lo colonial, como máximo representante del pasado hispano, se evidencia en variadas publicaciones. Este desprestigio se hace patente en amplio abanico que comprende las disciplinas humanísticas, como por ejemplo

¹⁴⁸ En las siguientes publicaciones se aborda el mencionado rechazo hacia el arte colonial, el cual se intensifica con la celebración de la Esposicion del Coloniaje en 1873: CINELLI, Noemi y MARRERO ALBERTO, Antonio. “Benjamin Vicuña Mackenna y la Exposición del Coloniaje de 1873. Planteamientos historiográficos en torno a una colección temporal decimonónica en Santiago de Chile”. En: III Congreso Internacional. Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: ámbitos europeo, americano y asiático (Sevilla: Secretariado de Recursos Audiovisuales y Nuevas Tecnologías de la Universidad de Sevilla, 2019); MARRERO ALBERTO, Antonio y CINELLI, Noemi. “¿Cómo creer que eso es la España que todos amamos? Etimología e intencionalidad del término coloniaje: historia del arte, historia y literatura”. En: *Tempus Revista en Historia General*, n. 9 (Antioquía: Universidad de Antioquía, 2019), pp. 1-22.

en el caso del tratado de poesía chilena escrito por Valderrama, cuyo tono despectivo se observa desde la introducción:

No he elegido por tema del presente trabajo ninguno de esos grandes episodios históricos que, arrancados de las sombrías páginas del coloniaje o de las gloriosas jornadas de nuestra emancipación, hacen palpar el pecho de indignación o de entusiasmo.¹⁴⁹

Pero, a pesar de lo expuesto y de que este tipo de afirmaciones se repiten y perpetúan en el tiempo, la negación no supone desaparición y los artistas darán buena cuenta del desarrollo histórico-artístico de la Capitanía General en los siglos XVI, XVII y XVIII. No debemos olvidar que exposiciones como la organizada por Benjamín Vicuña Mackenna con piezas coloniales¹⁵⁰, alimentaría e imposibilitarían el olvido de un pasado no tan lejano.

¹⁴⁹ VALDERRAMA, Adolfo. Bosquejo histórico de la poesía chilena (Santiago de Chile: Imprenta Chilena, 1866), pp. 5-6.

¹⁵⁰ VICUÑA MACKENNA, Benjamín. Catálogo razonado de la Exposición del Coloniaje celebrada en Santiago de Chile en septiembre de 1873 por uno de los miembros de su comisión directiva (Santiago de Chile, Impr. Sud-América de Claro i Salinas, 1873).

Antonio Marrero Alberto, *El dibujo y la construcción del arte colonial chileno. Desde Alonso de Ovalle hasta el siglo XIX*, pp. 239-267.



*Fig. 1. Iglesia de Matilla. George Smith. 1850. ID MC0001158.
<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-99555.html>.*

Nos parecen interesantes las tres imágenes que presentamos a continuación, por la carga antropológica que presentan. Por un lado, observamos la iglesia de Matilla, dibujo realizado por George Smith en 1850 (Fig. 1). En un paisaje desértico, el empresario salitrero demuestra su buena mano para el dibujo, haciendo hincapié en los detalles decorativos de la fachada y de la torre del santuario. Al mismo tiempo, una pareja de enamorados conversa y parecen tomarse de la mano en la soledad del paisaje.¹⁵¹

¹⁵¹ BOLLAERT, William. Antiquarian, ethnological and other researches in New Granada, Equador, Peru and Chile: with observations on the pre-incarial, incarial, and other monuments of



Fig. 2. Diversión de los campesinos de Chile en el festival del Corpus Christi. Anónimo. 1826. ID MC0008703. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-68592.html>.

La siguiente obra de autor desconocido muestra el divertimento del campesinado chileno durante las fiestas del Corpus Christi (Fig. 2). No hemos identificado el lugar exacto representado, pero se observa una plaza delimitada por viviendas de una sola planta y una iglesia con su torre-campanario.¹⁵² De características sencillas, sin los adornos que caracterizaban a otras edificaciones (por ejemplo, la

peruvian nations (Londres: Trubner & Co., 1860). El libro, ilustrado por el mencionado George Smith, cuenta con 15 láminas.

¹⁵² MIERS, John. *Travels in Chile and La Plata: including accounts respecting the geography, geology, statistics, government, finances, agriculture, manners and customs : and the mining operations in Chile* (Londres: Printed for Baldwin, Cradock, and Joy, 1826). Consta de 2 volúmenes con hojas de láminas plegadas sin numerar.

iglesia de Matilla), ofrece otra realidad, tal vez la más común, de poblaciones periféricas o alejadas de los principales centros chilenos



Fig. 3. Plaza de la Independencia de Santiago. José Selleny. 1859 (Rodríguez, 1990, p. 11). https://www.mhn.gob.cl/618/w3-article9544.html?_noredirect=1

En un contexto totalmente diferente, la obra de José Selleny, titulada Plaza de la Independencia de Santiago (conocida en la actualidad como la Plaza de Armas) ofrece una vista del céntrico lugar, tomada desde el lado de la Catedral. En el lado Norte observamos los edificios que hoy albergan el Museo Histórico Nacional y la Municipalidad de Santiago, mientras que en el lado Sur se ubica una arcada

porticada en lo que hoy sería el Portal Fernández Concha. Justo enfrente del dibujante observamos un edificio de dos plantas que, aunque no coincida en tiempo con el Portal Mac-Clure (actual Portal Bulnes), si se parecen en fisonomía comparando los registros que nos han llegado (Fig. 3). Los carruajes, jinetes y mujeres y hombres distinguibles por su vestimenta llenan el espacio central, y ofrecen una imagen de un Santiago bullicioso y en plena efervescencia cultural ligada a la llegada de las ya comentadas influencias europeas.

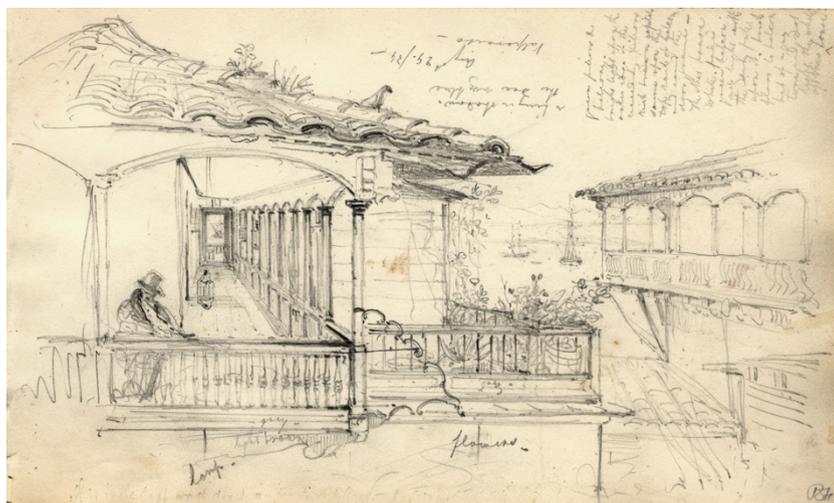


Fig. 4. Dibujos de Valparaiso. Conrad Martens. 1834-1835. Classmark MS
Add 7984. <http://cudl.lib.cam.ac.uk/view/MS-ADD-07984/56>

Las obras coloniales debían resultar interesantes como ejercicios de dibujo que los artistas debían evitar, pues contaban con perfiles sinuosos, mixtilíneos, figuras de todo

tipo y una variada amalgama de formas que ponía a prueba hasta el artista más diestro. Es el caso de Martens que, con un juego de perspectivas, trabajos lignarios de variado tipo y balcones con sucesión de arcos rebajados, nos ofrece un dibujo de arquitectura colonial de la ciudad costera de Valparaíso. La alternancia de formas muy trabajadas con otras abocetadas y el trazo rápido de líneas que marcan la composición y los puntos de fuga, nos muestra un ejercicio de dominio de la composición y las formas arquitectónicas, lo cual se une a los apuntes caligrafiados en los espacios en blanco del documento (Fig. 4).



Fig. 5. Calle de Santiago. Mauricio Rugendas. 1840. ID MC0002961.
<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-98882.html>.

Con Calle de Santiago, Rugendas ofrece una composición sencilla en cuanto a perspectiva, pues las líneas diagonales que delimitan la calle marcan el punto fuga, pero superpone volúmenes cúbicos para las construcciones, en los que sobresalen los tejados a varias aguas y una torre de tres cuerpos y linterna que recuerdan que, aunque la capital santiaguina siguió la estela de las ciudades coloniales según sistemas urbanísticos en damero, la superposición de viviendas y edificios atendían a cuestiones más orgánicas y de tipo social, sin unas limitaciones tan claras. El dibujo rápido y vibrante, y la esquematización de formas en el caso de los habitantes, da una sensación de velocidad y rapidez, que contrasta con la pesadez y solides de los edificios coloniales de gruesos muros (Fig. 5).

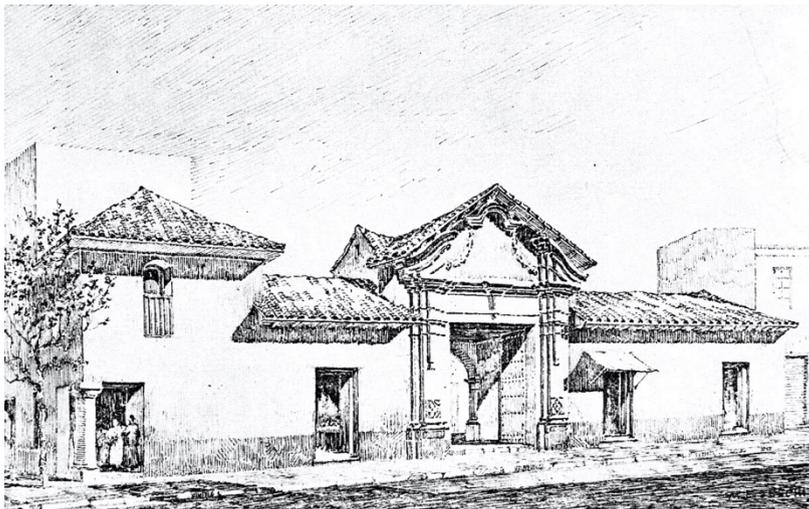
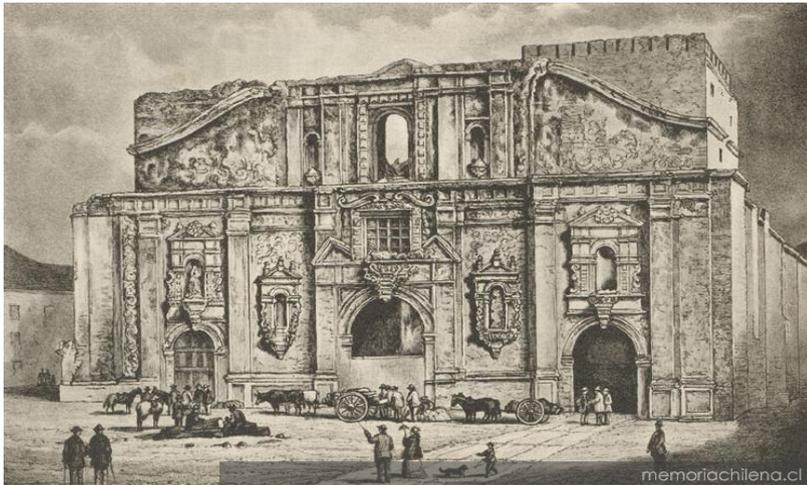


Fig. 6. La Posada de Santo Domingo. Anónimo. Anterior a 1931, año de su demolición (Secchi, 1941). <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-59590.html>

Las dos obras elegidas son claros exponentes de la importancia del documento gráfico como testigo de obras desaparecidas: la Posada de San Antonio y la iglesia de la Compañía de Jesús, ambas edificaciones en Santiago de Chile. La primera ilustra el libro de Eduardo Secchi sobre la evolución de la arquitectura de la capital entre los siglos XVII y XIX (fig. 6)¹⁵³, mientras que la segunda se puede disfrutar en el libro de Treutler, titulado *Quince años en Sudamérica a orillas del Océano Pacífico* (Fig. 7).¹⁵⁴



¹⁵³ SECCHI, Eduardo. *Arquitectura en Santiago, siglo XVII a siglo XIX* (Santiago de Chile: Comisión del IV Centenario de la Ciudad, 1941). La Posada de Santo Domingo fue demolida el año 1931, estaba ubicada en la esquina de calle 21 de Mayo con Santo Domingo.

¹⁵⁴ TREUTLER, Paul. *Fünfzehn Jahre in Süd-Amerika an den Ufern des Stillen Oceans* (Leipzig: Welt post, 1882). El templo fue pasto de las llamas en 1863.

Fig. 7. Iglesia de la Compañía de Jesús. Paul Treutler. 1863 (año del incendio). ID MC0007436. <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-68045.html>.

Los dos dibujos muestran dos edificios con finalidades diferentes, uno de corte civil, más clásico en sus líneas y austero, y otro sacro, con profusión de elementos decorativos y escultóricos en fachada, pero en definitiva, son los testimonios que de ambas arquitecturas conservamos en la actualidad. Es ahí donde radica la importancia de estas obras.

3. Consideraciones finales

Más allá de la importancia del dibujo como gramática del arte, su versatilidad y su aprendizaje como base para el posterior desempeño del trabajo del artista, resulta indiscutible. La democratización de su uso en todos los periodos históricos y lenguajes artísticos legitima su enseñanza en los estudios de Bellas Artes.

El caso chileno no será una excepción, resultando receptor de dibujos y grabados provenientes de Europa, así como productora y tema de representación de los mismos. Desde los dibujos de Alonso de Ovalle hasta los realizados por Mauricio Rugendas y otros artistas foráneos, todos dejarán testimonio de esta práctica, en la cual los objetos y arquitecturas coloniales tendrían un papel protagónico. Por su conservación, la mayoría de los que se produjeron durante la Capitanía desaparecieron, lo que, unido a los aires de República que soplaban en el siglo XIX, forjó un ideario del arte colonial, no desde sus propios

protagonistas, sino desde aquellos que con posterioridad interpretaron sus códigos y elementos.

La permanencia de ejemplos coloniales y la plasmación que de los siglos XVI, XVII y XVIII hacen los artistas decimonónicos, ayudan en la construcción de un ideario que complementa y, en ocasiones, se contrapone con los postulados, en su mayoría despectivos, vertidos por la intelectualidad santiaguina del siglo XIX.

Además de evidenciar la necesidad de una lectura pormenorizada de las diferentes visiones que de lo colonial chileno han dado las obras de arte y, en concreto, los dibujos entre los siglos XVI y XIX, conviene precisar o, nunca mejor dicho, dibujar varios conceptos a desarrollar a futuras investigaciones. Estas ideas se refieren a las diferentes funciones que el dibujo tiene para los estudios que abordan el arte colonial chileno: ejercicio, copia y memoria. Ya sea para el perfeccionamiento del dibujo que toma el arte colonial como objeto a representar por lo complicado y la riqueza de sus características; como copia, marco arquitectónico y reflejo de un momento y unas tradiciones con una idiosincracia propia y definitoria; como memoria de un patrimonio ya desaparecido, encumbrado como único testigo de la riqueza del pasado.

El dibujo colonial y de lo colonial amerita un estudio en profundidad. Sólo de esta manera podremos responder a las siguientes incógnitas ya esbozadas en este artículo: cuánto ofrece el dibujo como fuente documental de primer orden para el estudio de la Edad Moderna en Chile, y cuál es el

papel y qué hondo es el real calado del arte colonial en los
artistas del siglo XIX.

Bibliografía

BERRÍOS, Pablo; CANCINO, Eva, et al. Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile (1793-1910) (Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2009).

BOLLAERT, William. Antiquarian, ethnological and other researches in New Granada, Ecuador, Peru and Chile: with observations on the pre-incarial, incarial, and other monuments of peruvian nations (Londres: Trubner & Co., 1860).

CALVO SERRALLER, Francisco. La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX (Madrid: Alianza, 1994).

CINELLI, Noemi. “Hacia la enseñanza de los estudios artísticos en Chile: Manuel de Salas y la Academia de San Luis”. En: *Apha: revista de artes, letras y filosofía*, n. 42 (Osorno: Universidad de Los Lagos, 2016), pp. 297-310.

CINELLI, Noemi. “«¡Estudiosa juventud! Elevad vuestra mente ácia la nobleza del arte!»». The tradition of the artistic education in Chile in the Speech from Alessandro Ciccarelli (19th century)”. En: *History of Education & Children’s Literature XIV*, n. 1 (Macerata: Universidad de Macerata, 2019), pp. 577-589.

CINELLI, Noemi y MARRERO ALBERTO, Antonio. “Benjamin Vicuña Mackenna y la Exposición del Coloniaje de 1873. Planteamientos historiográficos en torno a una colección temporal decimonónica en Santiago de Chile”. En: *III Congreso Internacional. Coleccionismo, mecenazgo y mercado artístico: ámbitos europeo, americano y asiático* (Sevilla: Secretariado de Recursos Audiovisuales y Nuevas Tecnologías de la Universidad de Sevilla, 2019).

CINELLI, Noemi. “«Para el fomento de la industria y del buen gusto». La enseñanza del dibujo en las Academias de Arte de Santiago de Chile y Santa Cruz de Tenerife (1849-1869)”. En: Vegueta. Anuario de la Facultad de Geografía e Historia, n. 20 (Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2020), pp. 327-338.

CRUZ DE AMENÁBAR, Isabel. “«La Atenas del Pacífico». Alejandro Cicarelli y el proyecto civilizador de las Bellas Artes en Chile republicano”. En: *Tiempos de América: revista de historia, cultura y territorio*, n. 11 (Castellón de la Plana: Universidad Jaime I, 2004), pp. 91-104.

EGAÑA, Juan. “Constitución Política del Estado de Chile”. En: *Colección de algunos escritos políticos, morales, poéticos y filosóficos* (Londres: 1826-1830).

FUGA, Antonella. *Técnicas y materiales del arte* (Barcelona: Electa, 2009).

GONZALES, Beatriz. “La escuela de Humboldt: los pintores viajeros y la nueva concepción del paisaje”. En: *Revista Comercial Histórica*, n. 122 (Colombia: Red Cultural del Banco de la República, 2000), s/f.

GONZÁLEZ MORO, Ana. *La reflectografía infrarroja y la historia del arte* (Madrid: Instituto del Patrimonio Cultural de España, 2013).

GUZMÁN SCHIAPPACASSE, Fernando. “El pensamiento de Juan Egaña y el monumento erigido para celebrar el 18 de septiembre de 1819”. En: *Atenea*, n. 511 (Concepción: Universidad de Concepción, 2015), pp. 207-219.

IVELIC, Milan y GALAZ, Gaspar. *La Pintura en Chile. Desde la colonia hasta 1981* (Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2011).

MALTESE, Corrado. *Las Técnicas Artísticas* (Madrid: Cátedra, 1997).

MARRERO ALBERTO, Antonio y CINELLI, Noemi. “¿Cómo creer que eso es la España que todos amamos? Etimología e intencionalidad del término coloniaje: historia del arte, historia y literatura”. En: *Tempus Revista en Historia General*, n. 9 (Antioquía: Universidad de Antioquía, 2019), pp. 1-22.

MAZA, Josefina de la. *Inauguración de la Academia de Pintura (Documentos para la comprensión de la Historia del Arte en Chile)* (Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013).

MIERS, John. *Travels in Chile and La Plata : including accounts respecting the geography, geology, statistics, government, finances, agriculture, manners and customs : and the mining operations in Chile* (Londres: Printed for Baldwin, Cradock, and Joy, 1826).

OVALLE, Alonso de. *Histórica Relación del Reino de Chile* (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1993).

RODRÍGUEZ, Hernán. *3 siglos de dibujo en Chile desde sus inicios hasta nuestros días* (Santiago: Corporación Cultural de Las Condes, Museo Histórico Nacional, 1990).

SECCHI, Eduardo. *Arquitectura en Santiago, Siglo XVII a Siglo XIX* (Santiago de Chile: Comisión del IV Centenario de la Ciudad, 1941).

QUIROGA, Samuel y VILLEGAS, Lorena. *Antonio Smith ¿Historia del paisaje en Chile?* (Temuco: Universidad Católica de Temuco, 2015).

ROJAS MUX, Miguel. *América imaginaria* (Santiago de Chile: Erdosain-Pehuén, 2015).

TREUTLER, Paul. *Fünfzehn Jahre in Süd-Amerika an den Ufern des Stillen Oceans* (Leipzig: Welt post, 1882).

VALDERRAMA, Adolfo. Bosquejo histórico de la poesía chilena (Santiago de Chile: Imprenta Chilena, 1866).

VICUÑA MACKENNA, Benjamin. Catálogo razonado de la Esposición del Coloniaje celebrada en Santiago de Chile en septiembre de 1873 por uno de los miembros de su comision directiva (Santiago de Chile, Impr. Sud-América de Claro i Salinas, 1873).

VV. AA. Fotografía Chilena Contemporánea 01/CNCA 2009 (Consejo nacional de la Cultura y las Artes, Santiago, 2009).

ZAMORANO PEREZ, Pedro. “El Discurso de Ciccarelli en la fundación de la Academia de Pintura de Chile (1849)”. En: Quiroga: revista de patrimonio iberoamericano, n. 4 (Granada: Universidad de Granada, 2013), pp. 76-86.