

***Escalas de visión. Lecturas
para la colección virtual de
imágenes archivovisual.cl***

***Scales vision. Readings for the
virtual collection of images
archivovisual.cl***

Amarí Peliowski Dobbs
Becaria doctoral CONICYT, Chile.
Doctoranda EHESS.
Directora de www.archivovisual.cl
amari@archivovisual.cl

Catalina Valdés Echenique
Becaria doctoral CONICYT, Chile.
Doctoranda IDAES-UNSAM / EHESS.
Coeditora de www.archivovisual.cl
cvaldese@gmail.com

Recebido para publicação em outubro de 2012
Aceito para publicação em dezembro de 2012

Resumo

Um corpus de objetos, postos no contexto de sua exposição, inspira os atos de catalogar, classificar, estruturar. Neste artigo queremos apresentar e analisar teoricamente, através da operação classificatória, o arquivo digital *Arquivo Visual de Santiago*. Em primeiro lugar, descrever-se-á o processo de conformação e as características deste arquivo para compreender as motivações e a estrutura do mesmo e, em segundo lugar, serão propostas certas leituras desta coleção que permitam estudá-la enquanto iconografia urbana. Propor um sistema de *leituras iconográficas* possibilita, por uma parte, compreender uma coleção de imagens de uma cidade enquanto fonte de pesquisa historiográfica da urbe, e, por outra, abrir possibilidade de análise teórica que, acreditamos, venham a enriquecer a planificação urbana enquanto trabalho concreto de projeção e modelamento da cidade. Propomos, assim, a análise deste arquivo como um posicionamento (dos documentos) ao serviço do patrimônio material (da cidade).

Palavras-chave: Santiago do Chile, arquivo digital, historiografia urbana, acesso gratuito, coleção iconográfica.

Abstract:

A body of objects, placed in the context of their exposition, inspires the acts of classing, cataloguing, organizing. In this article, we would like to present and at the same time theoretically analyze the digital collection of *Archivo Visual de Santiago*, using classification as a fundamental operation. First, we will describe the process of the building of this archive, as well as its characteristics, in order to understand its purposes and structure. In second place, we will propose a series of interpretation tools for the images of this collection, which will allow studying them as components of an urban iconography. In proposing an interpretation system, we search to appreciate an iconographic collection as a source for research in urban historiography; we also think it can favor the opening of theoretical analyses that can contribute to make urban planning –understood as the concrete projection and material modeling of the city— much richer.

Keywords: Santiago de Chile –digital archive – urban historiography – free access –iconographic collection

Este artículo es en gran parte la reproducción de la presentación que las autoras realizaron para las Jornadas internacionales de patrimonio y cultura urbana (13 y 14 de septiembre 2012, Rosario, Argentina), cuyo texto de base fue publicado en las Compilación de trabajos de las mismas.

*

I. El Archivo

Archivo Visual de Santiago es un conjunto de representaciones visuales e históricas de la ciudad de Santiago de Chile, puestas a disposición del público general en un sitio web para su visualización y descarga. El sitio web www.archivovisual.cl disponibiliza reproducciones digitalizadas de casi 600 imágenes de Santiago, entre pinturas, grabados, dibujos, fotografías, mapas y planos de arquitectura, de diversos períodos (desde 1600 a 1930) y de autores chilenos y extranjeros. Una de las particularidades de este archivo es que, al ser constituido independientemente de los originales, pudo aunar en un mismo espacio documentos de varios archivos de 3 países (Chile, España y Francia), con el sólo punto en común de retratar la ciudad de Santiago de Chile.

Para conformar este archivo virtual, se postuló en primera instancia el año 2010 a los Fondos de Cultura (FONDART) que ofrece el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes del Gobierno de Chile. Para esta postulación, se realizaron previamente listados de imágenes pertenecientes a varios archivos, para certificar la existencia, interés y abundancia de este tipo de documentos, más un informe de actividades y una certificación de los profesionales involucrados. Una vez ganado el financiamiento (de aproximadamente 15.000 USD, en febrero del 2011), se procedió a reproducir los documentos en cada archivo, siguiendo el protocolo de reproducción y de otorgamientos de derechos de cada institución. El proyecto contó (y cuenta aún) con el auspicio de varias instituciones de importancia en Chile como la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, el Museo Nacional de Bellas Artes, la Biblioteca Nacional, o el Museo Histórico Nacional (entre otras), patrocinio que se materializó en descuentos por los costos de reproducción, extensa difusión del proyecto, apoyo institucional, etc. Por otra parte, se contó también con la colaboración de 9 profesionalesⁱ relacionados con el patrimonio, el arte, la arquitectura, la lingüística e incluso la botánica, que

escribieron en total 43 reseñas para el mismo número de imágenes. Central para la conformación del proyecto fue el diseño gráfico y la arquitectura programática del sitio: pensando tanto en la facilidad de uso como en el atractivo para un amplio público profesional y no profesional, una vasto porcentaje de la energía y del presupuesto se destinó a hacer del sitio una experiencia fundamentalmente visual. Por último, se destinó otro porcentaje importante a la difusión del proyecto mediante la contratación de una periodista, logrando que apareciera en varios medios de comunicación de importancia en Chile (prensa escrita y televisión). Un aspecto interesante a notar es que el trabajo de compilación y organización de los documentos se hizo enteramente a larga distancia; estando residiendo su directora (A. Peliowski) en París (Francia), la coordinación de los profesionales (escritores, diseñadores y periodista) residentes todos en Chile, y la recopilación de los documentos en gran parte albergados en archivos del mismo país se hizo de la igual manera en que funciona el mismo sitio: por la vía de la comunicación electrónica. Finalmente, el proyecto se lanzó a finales de septiembre del 2011. Durante los 12 meses que ha funcionado (Sept. 2011-Sept. 2012), el sitio ha

recibido alrededor de 54.000 visitas, promediando aproximadamente 150 visitas diarias.

La característica más importante del sitio es el acceso libre y gratuito a todas las imágenes, y además la posibilidad de descarga de éstas en alta calidad en aproximadamente el 80% de los casos (algunas están restringidas por demanda del archivo al cual pertenecen los originales). Otra característica a notar es que cada imagen va acompañada de una ficha técnica describiendo autor, año de realización, lugar representado, técnica y archivo al cual pertenecen, además de estar 43 imágenes acompañadas de las reseñas que mencionamos más arriba.

Pensado principalmente para llenar un vacío en la historiografía urbana escasa que existe en Santiago, y también para promover la identificación histórica con una ciudad en constante transformación y sujeta a pocas políticas de conservación y de armonización de lo antiguo y lo nuevo, este proyecto fue concebido apuntando a un doble público: una audiencia general, santiaguina o interesada por la ciudad, y otra audiencia de profesionales para los cuales la disponibilidad y posibilidad de descarga facilita el desarrollo de la investigación sobre Santiago y su historia.

Los archivos a los cuales se les solicitó reproducciones durante la constitución del archivo (2011), o desde entonces, han sido:

CHILE

- **Biblioteca Nacional de Chile** – 64 imágenes
- **Memoria Chilena** (www.memoriachilena.cl), perteneciente a la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos de Chile – 216 imágenes
- **Archivo Nacional Histórico de Chile** – 43 imágenes
- **Centro de información y documentación Sergio Larraín García Moreno, de la facultad de Arquitectura de la Universidad Católica de Chile** – 36 imágenes
- **Museo Histórico Nacional** – 42 imágenes
- **Museo Nacional de Bellas Artes** – 10 imágenes

ESPAÑA

- **Biblioteca de Catalunya** – 2 imágenes
- **Museo Naval de Madrid** – 3 imágenes

FRANCIA

- **Bibliothèque Nationale de France** - 119 imágenes

ARCHIVOS ONLINE

- **Illustrated London News** – 8 imágenes
- **Portal de Arte** – 3 imágenes
- **Santiago Republicano** – 2 imágenes

A éstos de han agregado contribuciones privadas, como es el caso de la donación de las reproducciones de 12 acuarelas de parte de la familia de Andrés Balmaceda.

*

II. Las lecturas

Un corpus de objetos – como el de este archivo— casi siempre inspira los actos de catalogar, clasificar, estructurar. Las imágenes, en tanto objetos, pueden ser sometidas a varias categorías y ser ordenadas en series o conjuntos, como sabemos desde que Aby Warburg coleccionó miles de imágenes y compuso su *Atlas Mnemosyne*ⁱⁱ. A las rúbricas convencionales de autor, período histórico, técnica o movimiento artístico, a lo largo del siglo XX, los estudios sobre la imagen han ido agregando categorías transversales que la examinan en términos de su iconografía e iconología, de las condiciones sociales y económicas de producción y recepción, o de su participación en sistemas de significado social e histórico, por nombrar algunas.

En el sitio de *Archivo Visual de Santiago*, las imágenes se pueden encontrar buscando por los criterios tradicionales de autor (orden alfabético), período (seccionado en cortes de cincuenta

años), técnica de la imagen, y archivo que conserva el documento original. Una quinta categoría de búsqueda es un mapa de la ciudad en el que se demarca una serie de hitos al mismo tiempo urbanos e iconográficos. En el mapa no están presentes todas las imágenes, puesto que solo demarcamos los lugares más “transitados” por las imágenes.

La sumatoria de estos cinco criterios da cuenta de la doble dimensión patrimonial –material e inmaterial- de estos documentos de representación de la ciudad: por una parte, mediante la digitalización se difunde un objeto cuyo soporte precario de papel o tela es necesario preservar; por otra, se transmiten y fomentan las implicaciones identitarias y mnemóticas que cada imagen condensa.

Pero como toda colección de imágenes, esta también es susceptible de multiplicar sus lecturas y dinamizar sus formas de organización. El sitio cuenta con la colaboración, como hemos mencionado, de un equipo multidisciplinario cuyos integrantes escogieron e investigaron imágenes seleccionadas por ellos mismos, motivados por el gusto y por su experticia. Otro tanto es lo que proponemos hacer aquí al poner en juego una sexta categoría de agrupación y análisis del archivo, valiéndonos para ello de una selección de

imágenes que no obedece necesariamente a los criterios previamente mencionados (cronológico, de género o técnica, autor etc.). Sin perder de vista la dimensión material de los documentos, nos concentraremos en el poder alusivo y sintético de las imágenes mismas.

Hemos llamado a esta categoría *escala de visión*, que entendemos como la cristalización de ciertos puntos de vista o perspectivas (ideológicas, estéticas, tecnológicas o físicas) sobre la ciudad, que se pueden detectar en series de imágenes que no provienen de un mismo período histórico o que han sido realizadas con una misma técnica o persiguiendo un mismo fin. El término lo construimos a partir de la lectura de diversos autores del campo de los estudios visuales (John Berger, William J. Thomas Mitchell, Svetlana Alpers, Martin Jay, entre otros), que han descrito ampliamente los filtros (epistemológicos, fisiológicos) que median en los procesos de percepción, nominación y representación del espacio y de los objetos del mundo, siempre guardando la consideración a la historia del arte, del urbanismo y de la arquitectura, las tres áreas específicamente vinculadas a la representación de la ciudad.

Proponemos entonces analizar una porción –ni exhaustiva ni exclusiva- del

Archivo Visual de Santiago según tres escalas de visión que, de mayor a menor amplitud, parecen componer una suerte de trayecto en *zoom* hacia la ciudad, desde las montañas que la rodean, pasando por sus edificaciones, a los individuos que en ella habitanⁱⁱⁱ.

Primera escala de visión: la ciudad y su geografía

Las formas y las fuerzas de la naturaleza en Chile son tan relevantes y decisivas que de cuando en cuando sobrepasan todo los mecanismos de mediación (científicos, tecnológicos, simbólicos) y nos hacen sentir que frente a ellas estamos totalmente a merced. Además de terremotos, maremotos, aluviones y sequías, convivimos con formas naturales de dimensiones descomunales, frente a las que la noción de sublime no es consuelo, puesto que se trata de una convivencia cotidiana y lo sublime es, por definición, excepcional. Los cerros delimitados en el territorio chileno, por ejemplo, tienen esa proporción de lo desmedido, tal como lo explica el arquitecto Rodrigo Pérez de Arce, “universalmente reconocidos como paisaje, en un sentido no mediatizado, como pura presencia. Ocupan buena parte del territorio. Son y serán, en virtud de su

tamaño y lejanía, en gran medida inalcanzables”^{iv}.

En el valle formado entre la Cordillera de los Andes, la Cordillera de la Costa y flanqueado por el cordón Manquehue, se extiende la ciudad de Santiago, construida a 567 msnm y determinada por la presencia de enormes masas verticales de tierra y nieves eternas. El determinismo es simbólico y se manifiesta en la iconografía, pero también es físico e incide, por ejemplo, en el alto índice de contaminación ambiental agravada por la falta de circulación del aire, o en la estructuración de los barrios de la ciudad, donde el “barrio alto” no es solo una metáfora del poder adquisitivo de sus moradores sino una descripción literal de su ubicación geográfica. Buena parte de los primeros planos de la ciudad que se encuentran en nuestra colección dan cuenta del emplazamiento geográfico de Santiago, generando complejas combinaciones de modelos de representación espacial (vuelo de pájaro, perfiles de montañas, ilustración botánica, planos urbanos, abstracciones cartográficas, etc.) para poder abarcar las diversas dimensiones de la misma. Estas imágenes registran los primeros intentos de acotar el lugar, haciendo frente a los desafíos urbanísticos que plantean estas condiciones naturales del terreno,

particularmente referidos a la conducción de cursos de agua y distribución de tierras de cultivo. Es lo que vemos, por ejemplo, en el [Plano del llano del Maipo](#), trazado por Antonio Lozada y Caraballo alrededor de 1760. Este académico de matemáticas de la Real Universidad de San Felipe –la institución de formación superior virreinal en Chile– describe la posición de los valles precordillerano del Mapocho y cordillerano del Maipo y de las tierras llanas que se extienden entre ambos, con la intención de proyectar un sistema de distribución de aguas que años después generó el Canal San Carlos, curso que acrecenta el caudal del río Mapocho que atraviesa la ciudad al mismo tiempo que riega dichos llanos. En esta imagen, las montañas han sido dibujadas de perfil con un trazo simple, a modo de cerros encadenados, los ríos son dibujados “desde arriba” y la ciudad se describe combinando el dibujo de elevación de edificaciones y el señalamiento por escrito de hitos como calles y nombres de propietarios de haciendas. Tal como señala Rodrigo Pérez de Arce en su reseña, esta combinación de perspectivas, el uso de colores como herramienta descriptiva y el tipo de orientación de este mapa nos hablan de una cartografía que no ha fijado aún sus códigos de descripción.

Otro ejemplo de esta multiplicidad de vistas, pero ya siguiendo códigos de representación normados, como la rosa de los vientos señalando al norte, la viñeta con la representación del cerro en elevación, o la descripción de la ciudad como plano damero, es el [Plan de la ville de Santiago capitale du royaume du Chili](#), del gran “espía ilustrado” que fue Amedée François Frézier, fechado en 1716 y conservado en la Biblioteca Nacional de Francia.

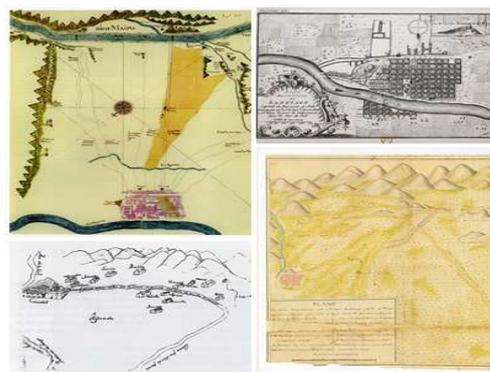


Imagen 1. Primera escala visual. Geografía de la ciudad de Santiago

Ya desde las vistas más antiguas que conocemos de la ciudad, como [Vista de la Ciudad de Santiago de Chile desde la falda del cerro de Santo Domingo](#) dibujada por Fernando de Brambila, integrante de la Expedición Malaspina a fines del siglo XVIII, Santiago aparece enmarcado por montañas. Asimismo, abundan las vistas desde altura de la ciudad. Si bien en un

primer periodo los puntos de mira y las perspectivas varían, con el progresivo asentamiento de la ciudad y de su creciente corpus iconográfico, la vista se va fijando, creándose de este modo una suerte de canon representativo que tiene como principal referente al cerro Santa Lucía.

El cerro Santa Lucía, cuyo nombre en mapudungún es Huelén, es un promontorio de 629 msnm en cuya cima se encuentran formaciones rocosas entre las que destaca el famoso peñón junto al cual se cuenta que el conquistador español Pedro de Valdivia fundó la ciudad en 1541. El cerro fue históricamente destinado a cumplir funciones propias de un lugar periférico de la urbe, puesto que fue escasamente habitado por los ciudadanos, utilizándose entre los siglos XVI y XVIII como flanco defensivo contra las invasiones indígenas, como cementerio informal de infieles y como cantera de piedras para pavimento. Sin embargo, con el crecimiento de la ciudad y el fomento de su iconografía, el cerro se fue constituyendo al mismo tiempo en un símbolo visual inconfundible de la capital e hito natural en torno al cual se desarrolló la naciente capital del Reino de Chile. Desde las primeras representaciones cartográficas en el siglo XVI hasta los grabados que ilustran los libros sobre Chile

durante el siglo XIX^v, el cerro asume protagonismo casi total, convirtiéndose en un hito identitario de la ciudad. En algunas oportunidades, el promontorio se registra combinando la vista de planta con la de elevación, como ocurre, por ejemplo, en la hermosa lámina [*Prospectiva y planta de la ciudad de Santiago*](#) diseñada por el jesuita Alonso de Ovalle para ilustrar su *Histórica relación del Reyno de Chile*, publicada en 1646. En otras, el cerro aparece idealizado en su proporción y en su posición medular respecto de la ciudad, como vemos en [*Cerro Santa Lucía hacia 1850*](#), uno de los grabados publicados en la memoria de la expedición que la Marina de Estados Unidos envió a Chile en 1852 bajo el mando de James Melville Gillis con la misión de instalar un observatorio astronómico en el cerro. Sucede también en una fotografía de [*Charles Wiener*](#) publicada en *Chili et les chiliens* (París 1888). Aquí, el punto de mira escogido (la foto está tomada desde el sector poniente de la ciudad) y el tratamiento posterior de la imagen, hacen que la apariencia de majestuosidad típica de la cordillera nevada se extienda al cerro, engalanado ya como paseo público.

Un aspecto interesante en relación a la iconografía de este hito geográfico de la ciudad es, precisamente, el proceso que lo

convierte en mirador desde el cual se observa la urbe. Esta transición puede interpretarse como una analogía visual de la modernización de la ciudad, en la que el gesto de mirar desde lo alto da cuenta de la actitud romántica del sujeto que se separa del grupo que lo contiene para observarlo desde la distancia. Este movimiento de ascensión visual se intensifica en la segunda mitad del siglo XIX, con la llegada de la fotografía y la proliferación de vistas panorámicas en grabado. Nuestro archivo cuenta con cuatro imágenes de este último tipo, todas de mediados del siglo XIX. Las panorámicas de T. R. [Harvey](#) y de [James Melville Gillis](#), hechas muy probablemente con herramientas de alta tecnología como el daguerrotipo, forman parte de los resultados de la expedición astronómica a la que ya hemos hecho referencia y fueron publicadas en Washington en 1853. Por su parte, el arquitecto francés [Pierre Dejean](#) despliega su propia versión panorámica de la ciudad haciendo uso de técnicas representativas que dan cuenta de su oficio de dibujante agrimensor^{vi}.

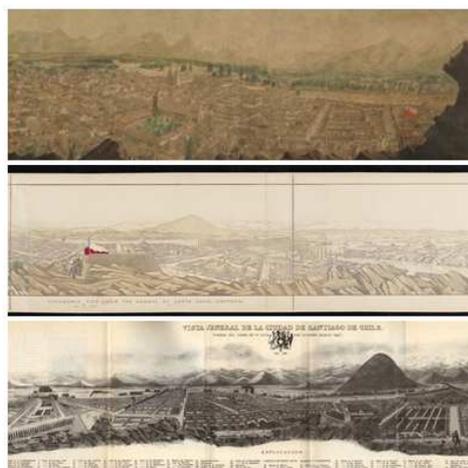


Imagen 2. Primera escala visual.

Panorámicas desde el Cerro Santa Lucía.

Agente fundamental de esta modernización fue el intendente de Santiago, Benjamín Vicuña Mackenna, quien entre 1872 y 1875 emprendió intensas obras en el cerro para convertirlo en paseo público. Esta obra, una de las más emblemáticas dentro del gran conjunto de intervenciones urbanas promovidas por este activo político e intelectual, estaba dirigida a formar un nuevo tipo de ciudadanía fundada en los principios positivistas de la higiene social, según el modelo parisino del barón Hausman. Al momento de su inauguración, el parque mirador del cerro Santa Lucía fue presentado al público por medio de un álbum fotográfico, otra muestra más del impulso de modernidad que animaba a este proyecto.

El [Álbum del Santa Lucía](#), publicado en 1872^{vii}, reunió una serie de 48 fotografías del francés avecindado en Chile Pedro Emilio Garreaud. Este álbum, que retrata los distintos parajes y objetos decorativos que adornan el recorrido (miradores, escalas, un museo histórico, una gruta, un restorán, varias estatuas de diversos motivos, balcones, rocas, árboles e incluso, una cascada), se concentra también en mostrar las vistas de Santiago que se pueden apreciar desde el cerro.

De esta manera, el ciudadano común, y ya no solo el cartógrafo, el cantero y los sujetos más bien marginales que solían frecuentar el lugar, acceden por primera vez a este lugar, bastión de la memoria santiaguina desde tiempos prehispánicos. Pasear por el cerro y acceder a las vistas y perspectivas que la nueva infraestructura proponía, se convierte en un acto moderno de urbanidad, de posesión, de aprehensión y de control panóptico.

El ciclo de representaciones del Cerro Santa Lucía que recorre todo el siglo XIX y que incluye obras de artistas tan importantes para la historia del arte latinoamericano como Johann Moritz Rugendas, culmina simbólicamente con un cuadro del pintor chileno Pedro Lira, figura tutelar de la cultura artística de la época,

promotor, entre otras cosas, de la fundación del Museo Nacional de Bellas Artes. Su pintura [La fundación de Santiago](#) de 1889, representa –siguiendo precisamente un relato escrito por Benjamín Vicuña Mackenna sobre los principios históricos de Santiago^{viii} – el momento en que Pedro de Valdivia da lugar con su gesto a la fundación de la nueva ciudad. En la escena vemos al conquistador acompañado de sus soldados y de un monje, así como de un grupo de mapuches que, sumisos, parecieran estarle cediendo sus tierras; ella transcurre sobre el cerro, junto al mentado peñón y al fondo se puede ver el curso norte del Río Mapocho, el cerro Manquehue y la Cordillera de los Andes con el característico glaciar El Plomo y sus nieves eternas. El cuadro fue enviado a la Exposición Universal de París de 1889 y hoy se expone en el Museo Histórico Nacional.

La proliferación de vistas urbanas, tal como sucede en muchas otras ciudades (tomadas desde el cerro Potosí, desde la torre Eiffel, desde el Pan de Azúcar), que surgen sobre todo durante el siglo XIX, forman parte de una progresión en la historia de la visualidad occidental que se puede describir a partir de las representaciones del tipo renacentista –de

un conjunto arquitectónico o de una perspectiva urbana representada a nivel del ojo-, pasando por la fotografía desde globos aerostáticos y luego aviones, hasta la contemporánea vista satelital, tan protagónica en nuestras actuales prácticas visuales actuales. Así, con la llegada de la fotografía a Chile y la facilidad con que se podía, de pronto, retratar espacios de difícil acceso, para lo que además, el trabajo demandaban un par de horas en lugar de los varios días que requería la pintura, la nueva perspectiva panorámica comenzó a formar parte importantísima de la iconografía santiaguina. A los cientos de fotografías tomadas desde la cima del Santa Lucía, se sumaron más tarde las tomas aéreas desde aviones y aún hoy en catálogos de turismo y en descripciones de la ciudad, encontramos abundantemente las vistas de una ciudad de cielo contaminado tomadas desde el cerro Santa Lucía, el San Cristóbal, los barrios residenciales que reposan en los faldeos de la Cordillera de los Andes o aún de los más altos edificios de Santiago.

Otra dimensión representativa que adquiere la escala geográfica de la ciudad de Santiago es la del paisaje. Así como las vistas urbanas y panorámicas demandan una relativa distancia de las construcciones para poder ilustrar el trazado urbano en

perspectiva, el paisaje requiere de una distancia aún mayor que permita enmarcar las proporciones sublimes de las montañas y el cielo. Emergen así otros puntos de mira de mayor altitud: los faldeos cordilleranos de los Andes al oriente y el Cerro San Cristóbal, de 880 msnm.

[Alessandro Ciccarelli](#), primer director de la Academia de Pintura chilena, pinta en 1856 un pequeño paisaje del atardecer santiaguino con las tierras de cultivo divididas por alamedas, la pequeña ciudad y la Cordillera de la Costa con el sol poniente al fondo. La particularidad de esta pintura es que el artista napolitano se emplaza a sí mismo pintando, en una suerte de autorretrato y puesta en abismo con el que pretende inscribirse en el registro del moderno género del paisaje al aire libre (si bien el tratamiento de la obra sea evidentemente el de una pintura de taller).

Otro paisaje hecho desde los faldeos de la Cordillera, esta vez, desde Apoquindo, es el de [Marianne North](#), pintora británica quien recorrió el mundo representando flora nativa de los parajes que visitaba, siendo Chile el último destino de su vida, donde viajó en 1884. Más que láminas botánicas, esta fina artista componía directamente al aire libre pequeños paisajes donde da muestras de la

vegetación en su contexto, puesta en comunión con representaciones de los factores climáticos, geográficos y humanos que componen el paisaje.



Imagen 3. Primera escala visual. La construcción del paisaje

La pintura de paisaje natural y las vistas y perfiles de ciudades, típicas de los siglos XVIII y XIX, parecen fusionarse sobre el final del siglo en el paisaje urbano, un género que testimonia la definitiva entrada en la modernidad de la ciudad. Las perspectivas desde lo alto de edificios, la inclusión de reflejos eléctricos de faroles, letreros y trolleys, los ciudadanos convertidos en pequeñas manchas que se diseminan en la tela representando tránsito y masividad... son los tópicos de la geografía urbana de esta segunda naturaleza que es la ciudad^{ix}.

Segunda escala de visión: la ciudad y sus edificaciones

Los planos de arquitectura antiguos han sido históricamente analizados para reconstruir –en una suerte de gesto arqueológico– la forma y distribución de un edificio proyectado en otra época. El uso que se le da a este tipo de documentos ha cambiado en las últimas décadas, primero con la semiología y luego acompañando la expansión de los estudios sobre visualidad. Gracias a estas nuevas herramientas teóricas, los planos de arquitectura son leídos como textos que, además de otorgar información sobre la materialidad del edificio o el ordenamiento urbano que representan, aportan explicaciones acerca de las condiciones sociales, culturales, económicas, ideológicas, técnicas que están en la base de su construcción. Asimismo, los planos pueden ser observados en tanto imagen, y considerados como un objeto visual autónomo del proyecto que representa, portador de pulsión artística, con categorías formales y materiales propias que lo llevan a conformar un género en sí mismo. Por la relativa novedad de este campo de estudio y por los escasos análisis existentes en torno a este aspecto de la historia de la arquitectura chilena, nos parece que los planos de edificios de

Santiago con los que contamos merecen una mirada detenida.

El carácter técnico y descriptivo al que se ha vinculado históricamente a los planos de arquitectura sea quizá la razón por la cual no se conserven en mayor cantidad. Nuestra colección de imágenes cuenta con sesenta reproducciones de documentos de este tipo, y para efectos de este análisis, proponemos observar una selección de ellos en sentido cronológico, de tal manera de comentar ciertos cambios paradigmáticos en la manera de representar la arquitectura de Santiago. Uno de los aspectos que observamos en su mutación es el del acento o intención arquitectónica que va cambiando de énfasis y situación en los diferentes momentos históricos. En una época inicial de la urbanización de la ciudad bajo gobierno del Virreinato del Perú (siglos XVI y XVII), se concentra la atención en la estructura o esqueleto del edificio y en la distribución de los espacios que lo componen, tal como sucede en el plano del [Colegio de San Miguel](#) de 1605, representación muy esquemática de la distribución interna del edificio, donde la información gráfica es tan descriptiva como la textual, dispuesta en forma de listado. Otro aspecto característico de los planos de esta primera etapa es la ambigua frontera entre plano, mapa y

perspectiva, remanente de la cartografía medieval y renacentista europea que desconoce todavía el avance técnico de la representación ortogonal (plano, fachada y corte proyectados correspondientemente en una grilla común) que ya se aplicaba por los arquitectos renacentistas como Palladio o Sebastiano Serlio. Un ejemplo de esta simultaneidad de códigos gráficos se puede ver en el plano del [Monasterio del Carmen Bajo](#) (siglo XVIII), donde planta y fachada se funden en una composición tanto arquitectónica como cartográfica, mostrando el interior del edificio y también el contexto espacial de su alrededores.

Como consecuencia de las reformas borbónicas impulsadas por Carlos III desde el centro del Imperio español, se comienzan a producir cambios importantes en la representación arquitectónica que responden principalmente a la llegada de varios ingenieros y particularmente del arquitecto italiano [Joaquín Toesca](#), considerado por la historiografía de la materia como el primer arquitecto de Chile, al ser el primero con formación académica en ejercer la profesión en el país. En los planos que contamos de su autoría, destaca la economía de recursos gráficos, la claridad visual y el excelente oficio en el dibujo de detalles, escasos pero reveladores de la formación del arquitecto.

Los dibujos de ingenieros españoles como [Agustín Caballero](#) o [José Antonio Birt](#), innovan en el uso de acuarelas y en la proliferación de cortes. Ambas técnicas eran usuales en las principales academias de Italia, Inglaterra, Francia y España, pero no lograron transmitirse a los arquitectos de Chile hasta 1849, cuando se estableció la formación arquitectónica profesional en la Escuela Práctica de Arquitectura Civil de la Universidad de Chile. En estos dos últimos planos, se puede subrayar también el énfasis puesto en las cuestiones estructurales más que en lo ornamental: a pesar de que los edificios representados no prescinden de adornos y están basados en los valores renacentistas de simetría y armonía, sus proyecciones ortogonales se inclinan más bien a expresar dos de los tres valores de la tríada vitruviana: el *firmitas* y el *utilitas*. El acento que se pone en la descripción del ancho de los muros y de la ubicación de machones y pilares es, muy probablemente, un efecto de la preocupación por realizar construcciones resistentes a los devastadores terremotos que afectan la región.

Un tercer tiempo en este recorrido por las representaciones de la arquitectura está caracterizado por la integración de la estructura metálica, que se usa por primera vez en Chile en el Mercado Central de

Santiago, inaugurado en 1868 siguiendo un proyecto del arquitecto chileno Fermín Vivaceta. La tendencia europea de representación de este tipo de edificaciones asume una descripción por capas: a la estructura o esqueleto de un edificio, se le agrega el revestimiento, aquello que es visible desde el exterior. Así, el dibujo adquiere un carácter anatómico en que se dibuja lo invisible, reproduciendo el gesto de la ilustración científica de arqueología o de anatomía. Si bien edificios como el mencionado Mercado Central o el edificio Comercial Edwards (1892) dejan a la vista la armadura metálica, no contamos con dibujos de este tipo de edificios, debiendo restringirnos a representaciones de otros proyectos que, en cambio, encubren su estructura. Ejemplo de esto son los planos del arquitecto chileno de origen francés Emilio Jecquier para la [Bolsa de Comercio](#), de 1906, en los que además de mostrarse un notable adelgazamiento de la estructura en comparación a los planos también estructurales de Toesca, se agregan los detalles constructivos tan importantes para el montaje de la estructura metálica, expresando así gráficamente los cambios de paradigma constructivos y conceptuales que estaban sucediendo en el campo de la arquitectura. Por otra parte, los elaborados dibujos del italiano Ignacio Cremonesi de

la remodelación de la [Catedral de Santiago](#) que realizó entre 1902 y 1903, en otra operación de recubrimiento, se concentran marcadamente en los pliegues y recovecos del pesado ornamento de la fachada, que fue estucada por Cremonesi ocultando la piedra original de la construcción de Toesca de fines del siglo XVIII.

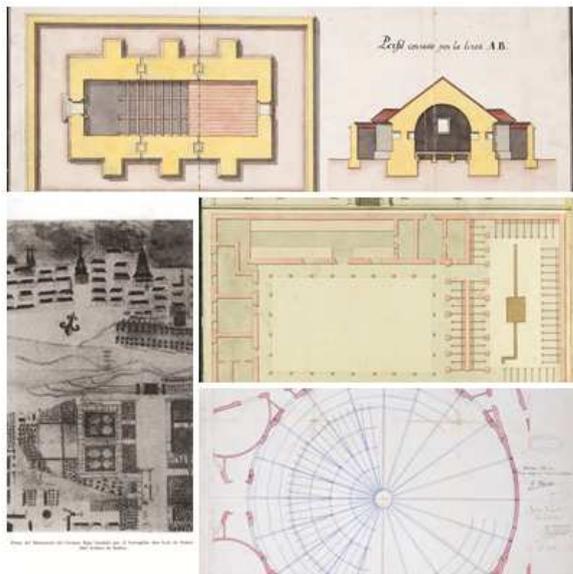


Imagen 4. Segunda escala visual. Dibujos arquitectónicos

Otro aspecto que es interesante observar con respecto a los planos y dibujos arquitectónicos es la total ausencia de contextualización en la que se presentan los proyectos de obra. El fondo, como suele suceder en este tipo de documento, queda en blanco y sobre él contrasta la tinta oscura con la que se dibuja una fachada, una planta o un corte de un edificio. Lo único que nos permite saber

que corresponden a proyectos construidos para la ciudad de Santiago es la información histórica del documento (nombre del edificio, del arquitecto) y el conocimiento anexo de la historia de la arquitectura capitalina, gracias al cual podemos identificar actores, estilos y proyectos. Este aspecto del dibujo arquitectónico se destaca en el contexto del estudio de conjunto de la iconografía de una ciudad: mientras que en otros tipos de representaciones, como fotografías, mapas y pinturas, identificamos las formas, la distribución del espacio y los hitos que contribuyen a identificar una ciudad –como reconocer el rostro de alguien conocido–, los planos de arquitectura exponen sus temas como si se tratara de objetos de carácter universal –como observar la forma de una nariz o de una boca de manera aislada. En este sentido, los dibujos arquitectónicos se constituyen como puntos de vinculación de la historia santiaguina con el lenguaje estandarizado de la arquitectura occidental.

La cuestión del contexto y localización de los dibujos arquitectónicos en un marco urbano específico puede tener consecuencias mayores que las imaginadas, como quizá aconteció en el caso de los planos del Palacio de la Moneda, proyectado y construido por el

italiano Joaquín Toesca entre 1780 y el año de su muerte, 1799 y representativo de la falta de especificidad del estilo regional: corrió el mito urbano durante las décadas finales del siglo XVIII que los planos habían llegado por equivocación a Chile, enviados originalmente desde Europa por la corona española a Ciudad de México. Es que para los habitantes de esta pequeña y pobre capital de Capitanía General era impensable que les fuera destinado un edificio de tan elegante composición.

Tercera escala de visión: la ciudad y sus habitantes

La tercera escala de visión que proponemos está enfocada en los habitantes de la ciudad vistos desde la perspectiva de su relación con el entorno. Esta es, evidentemente (y al igual que las dos anteriores), una entre las varias líneas de lectura posibles de nuestra colección de imágenes. Con ella pretendemos dar continuidad al recorrido iconográfico de Santiago que hemos planteado hasta aquí: la ciudad se ubica en un espacio geográfico, se construye y se habita. Evidentemente, el sujeto de estas tres escalas son los propios habitantes, pero en las representaciones de la ciudad de Santiago, su figuración está bastante descaracterizada. Creemos que la omnipresencia de la naturaleza ha

estimulado una escala de representatividad en la que el cuerpo humano queda tan empequeñecido que muchas veces ni aparece. En este sentido, mirando la copiosa producción de la tradición paisajística chilena desde mediados del siglo XIX (y pensamos ahora no solo en la dedicada al entorno de la ciudad), es fácil constatar que se representa un espacio “vaciado” de habitantes. El género de costumbres, tan habitual como masivo desde fines del siglo XVIII en América Latina, no produjo para Santiago imágenes de tanta pregnancia como las de la cordillera nevada, por ejemplo. La ciudad no contó con representación de usos y costumbres que pasaran a ser emblemas urbanos como las “tapadas” de Lima o las damas tocadas por enormes peinetones de Buenos Aires. En nuestra colección, son pocas las imágenes de habitantes de Santiago que siguen el patrón de aquellas láminas costumbristas que circulaban por el mundo entero homogeneizando a través de la imagen las diferentes formas de vida de cada región^x. No se sabe de artistas locales que hayan desarrollado este tipo de imágenes para vender a modo de souvenir a los extranjeros o para componer álbumes a la moda en esa época. En cambio, contamos en nuestra colección con la lámina [*Serenos, Crieurs de nuit*](#), un

grabado de Edmond Bigot de la Touanne (participante de la expedición dirigida por Bougainville) de 1828 y que hoy conserva el Museo Histórico Nacional. Esta representación da cuenta de un oficio típico del Santiago antiguo en que un hombre se paseaba al caer la noche encendiendo las lámparas de grasa de las calles y voceando las novedades, el estado del clima y la hora. Esta imagen se inscribe en la temática de los “gritos” de la ciudad, de una larga tradición que se remonta incluso a la Edad Media, pero que tiene entre sus principales referentes a la serie *Les cris de Paris* (1700), dibujada por François Guérard.

La mirada extranjera es en este y en casi todos los casos de las imágenes que nos ocupan, la que se detiene en los habitantes. Sea por curiosidad o por convenciones del formato de registro de viajes, como en el caso mencionado de las láminas costumbristas, es un hecho que los viajeros europeos son quienes se esmeran en representar la vida cotidiana de la ciudad. Imágenes de gran elocuencia en este sentido son las realizadas por Johann Mauritz Rugendas, tanto en [pintura al óleo](#) como en dibujos para integrar al *Atlas* de Claudio Gay ya citado y a sus álbumes de viaje. En [Vista del Valle del Mapocho sacada del Cerro Santa Lucía](#) entra en

combinación la visión romántica y naturalista de la cordillera y el valle, con la representación casi sociológica de tipos más bien marginales de la ciudad: picapedreros, jugadores, gamberros, caracterizados con la indumentaria típica del “roto” chileno. Completa la escena el emblemático peñón del Huelén al que ya hemos hecho referencia.

Contamos en nuestra colección con toda una serie de láminas que representan el paseo público de la [Alameda de las Delicias](#), señalado espacio de ocio donde la sociedad santiaguina salía a mirar y dejarse ver por sus pares. El paseo, que remodelaba una vía de carácter rural por donde corría una acequia, conocida como La Cañada, fue diseñado en 1818 en los albores de la era republicana por el propio [Bernardo O’Higgins](#), quien tras triunfar en la Guerra de la Independencia, fue nombrado Director Supremo de Chile. Al observar la representación de este espacio en una misma serie de imágenes llama la atención el grado de estandarización que alcanza, incluso visible en la propia técnica del dibujo, que se vale de matrices para ilustrar una misma forma seriada (de carruajes, árboles o personas) en perspectiva, como ocurre en las láminas firmadas por [Schidtmeyer](#), [Bigot de la Touanne](#) y [Frederic Sourrieu](#). En realidad,

es la propia escena la que invoca a la estandarización: una calle flanqueada de álamos en hilera y llena de gente paseando con sus mejores trajes se convierte en símbolo de ciudad moderna “a la moda de París”. La particularidad santiaguina es, una vez más, el trasfondo cordillerano.

Una imagen de esta misma serie de la Alameda de las Delicias, pero que quiebra hasta cierto punto esa estandarización, es otra litografía de [Sourrieu](#) publicada en el álbum *Chile Ilustrado* en 1872^{xi}. Siguiendo el mismo formato de una vía en perspectiva flanqueada por hilera de álamos, la escena que representa es la de una fiesta popular de Nochebuena. La luna asomada entre las nubes, los personajes populares, representados en poses expansivas, casi piruetas y a contraluz, contrastan con las escenas diurnas del paseo, ejemplos de civilidad europea como si de su inversión dionisiaca se tratara.



Imagen 5. Tercera escala visual. La Alameda o Paseo de las Delicias

Una de las imágenes más llamativas dentro del conjunto de representaciones de la ciudad que incluye habitantes, es el dibujo de Ernest Charton de Treville, pintor francés muy influyente también en Buenos Aires, ciudad donde vivió sus últimos años. La escena narra el dramático [incendio de la Iglesia de la Compañía](#) de Santiago, ocurrido el 8 de diciembre de 1863, que dejó más de 2 500 fallecidos y la iglesia convertida en ruinas. Los santiaguinos, que asistían ese día a la misa de la Inmaculada Concepción aparecen huyendo de las llamas, corriendo en todos sentidos como en una escena dantesca. Charton envió este dibujo para que fuera publicado en *Le magazine pittoresque* editada por su hermano Edouard en París.

Otra imagen de los habitantes de Santiago que tuvo similar difusión en las revistas de viajes y curiosidades tan abundantes en la época, es la compuesta por el famoso dibujante estadounidense de origen sueco Bror Thure de Thulstrup para un reportaje del semanario neoyorquino *Harper's Weekly, the Journal of Civilization*. Con una clara conciencia social aguzada por el sentido positivista de desarrollo promovido desde su título por la revista, el reportaje incluye una escena de [galanteo nocturno](#) a la luz de las farolas en la Plaza de Armas, núcleo urbano de Santiago en severo contraste con una [pareja de miserables transeúntes](#) que al pasar frente a otro de los emblemas de la modernidad, la estación de ferrocarriles, denuncian las paradojas del desarrollismo.

La mirada de los viajeros extranjeros sobre la ciudad y sus habitantes se expresó mayoritariamente por medio de dibujos que luego se pasaban a litografías y, desde mediados del siglo XIX, por la fotografías. La serie que proponemos observar a continuación está compuesta por tres imágenes (que consideramos de las más hermosas de nuestra colección) realizadas con esta técnica, a la manera de retratos colectivos. Una de ellas muestra a un grupo de frailes al interior del [convento de San Francisco](#), uno de los edificios más

representativos de Santiago, pero que pocas veces vemos desde su interior. La simetría entre el campanario de la iglesia y el ciprés del claustro determinan la composición provocando la sensación de que el retrato de los frailes se dio de forma casi azarosa, como si los cuerpos hubiesen “aparecido” a los pies del árbol, entre los arbustos y asomados del balcón. La fotografía fue tomada por Eugène Manoury cerca de 1860. Ayudante de Nadar en París, Manoury pasó por Chile antes de radicarse en Lima, donde fundó un importante estudio fotográfico y actuó como corresponsal de la famosa revista francesa *Le monde illustré*.

[Le pont de Maipú](#) es otra fotografía del mismo autor, otro retrato colectivo donde los cuerpos casi imperceptibles de los mineros posan parados en los cajones que transporta el tren. Solo si observamos la fotografía de cerca los veremos, mirando a la cámara, al igual que los frailes, con ese aire de intemporalidad que se transmite en las fotos antiguas. La montaña de los alrededores de Santiago se impone una vez más y en esta oportunidad se introduce en su representación el tema de la explotación de recursos y el trabajo de escala industrial.

Una tercera fotografía completa esta serie. De autor anónimo y fechada en

1883, representa la [Galería San Carlos](#), emblemático proyecto de modernización urbana a cargo de Ricardo Brown, primer arquitecto titulado en Chile. El espacio retomaba el modelo de las galerías comerciales europeas, con techo de vidrio y decoración lujosa que otorgaba un ambiente de confort y civilidad a sus usuarios. Como cuenta Valeria de los Ríos en su reseña, masones, bomberos y políticos, entre otros, utilizaban sus salones como sede para sus reuniones. En la foto podemos percibirlos, también aquí como unos cuerpos que posan, miran a la cámara, pero que al mismo tiempo parecen como recién “aparecidos”, asomándose a una fotografía que no los tiene como centro de su composición.



Imagen 6. Tercera escala visual.
Fotografías, retratos colectivos

Pocas son, como hemos dicho, las representaciones de los habitantes de la ciudad de Santiago realizadas por autores nacionales. ¿Puede deberse esto a una carencia de modelos en la tradición iconográfica precedente? Quizá, y tal vez también pueda explicarse esta ausencia al constatar que la representación de los habitantes de Chile se concentró en el mundo rural y solo muy tardíamente se volcó al ciudadano. Precisamente de fines del siglo XIX y comienzos del XX son los ejemplos que atraemos a continuación. El primero de ellos es una pintura del artista chileno Rafael Correa que representa a los trabajadores de la [canalización del Río Mapocho](#). De esta importante obra urbanística, realizada por impulso del gobierno del presidente José Manuel Balmaceda durante la década de 1880, contamos también con una [fotografía](#) anónima, que al igual que la pintura de Correa, forma parte hoy del fondo del Museo Histórico Nacional. Ambas imágenes dan cuenta del fenómeno de proletarización de la gran masa de inmigrantes que dejaban de ser campesinos para buscar suerte en la ciudad, que algunos años después estallará en luchas sociales, en un proceso que conocemos como “la cuestión social”. Por un lado, la pintura muestra la integración del cuerpo

de los obreros con su trabajo, en una suerte de composición coreográfica con las grúas, cuerdas, barriles y otras herramientas. Por otro, la fotografía, al tiempo que muestra el gran número de trabajadores que participaban en una empresa de esta envergadura, individualiza a los que quedaron cerca del fotógrafo: podemos ver sus rostros y sus cuerpos que han detenido un momento su trabajo para posar ante la cámara.

Las últimas imágenes que han ingresado a nuestra colección virtual de iconografía de Santiago y las últimas también que atraemos a este comentario, son las donadas por la familia del escritor y estupendo acuarelista Andrés Balmaceda Bello, quien en la década de 1920 y 1930 pintó escenas del centro de Santiago “a pie de calle”, es decir, con la mirada del transeúnte o *flâneur* que se detiene en todo y todo deja pasar. En [Puento Pio IX](#), vemos mujeres vestidas a la moda, niños, estudiantes, tenderos de kioscos, barrenderos y policías, conviven con carruajes a caballo y también con los primeros automóviles y con una ciudad que parece haber adquirido, aún enmarcada por los altos cerros, la dimensión urbana y humana que lamentablemente comienza hoy a perder por asumir otro referente para

determinar su dimensión: el automóvil y la especulación inmobiliaria fuera de control.

*

En este análisis de una porción de las imágenes de la ciudad de Santiago contenidas en la colección Archivo Visual hemos planteado un recorrido con tres escalas, avanzando como con un *zoom*, donde cada estación integra a la anterior: geografía – edificaciones – habitantes. Corresponde a cada escala un tipo de mirada o perspectivas, lo que expresa la identidad subjetiva de cada uno de ellas. La primera escala de visión se compone a partir de la vista “a vuelo de pájaro”, simulación de una visión omnisciente construida a partir de un barroco punto de mira hipotético y circular. Pero también involucra a la panorámica, la perspectiva sintética que se compone a partir de un punto de mirada único emplazado en zonas elevadas. Esta última es el resultado de la práctica de contemplación de una vista, que así pasa a convertirse en paisaje (es la mirada de la *Rückenfiguren* típica, por ejemplo, de los cuadros de Caspar David Friedrich). La segunda escala, que compete a las construcciones y obras urbanísticas, se conforma a partir de la mirada técnica del agrimensor y del arquitecto. Ella se

caracteriza por elaborar complejos códigos representativos que abstraen las formas de su entorno, guardando el registro de sus proporciones por medio de la geometría y el cálculo y no de la comparación. La tercera escala de visión, aquella que se detiene a registrar a los habitantes de la ciudad, es la que más se aproxima al ojo humano, o en su versión moderna, a la fotografía.

Estas escalas de visión resultan útiles a la hora de clasificar y analizar una colección iconográfica, en tanto conforman puntos de partida para establecer comparaciones, quiebres y continuidades que, por un lado, desarticulan una construcción lineal de la historia de la ciudad y, por otro, le dan un valor a las imágenes como documentos historiográficos que supera la simple función ilustrativa.

Pero las reflexiones que proponemos a partir del análisis de las escalas de visión aspiran a trascender al discurso historiográfico para aportar en el terreno político y proyectual, es decir, en el del futuro de la ciudad. Aplicados a estudios interdisciplinarios, que integran, por ejemplo, herramientas de la sociología y la antropología, del campo de la cultura visual y del urbanismo, el estudio de patrones visuales históricos puede

contribuir a determinar hábitos y actitudes sociales que potencien una relación positiva entre habitantes y ciudad o que, por el contrario, afecten negativamente la experiencia urbana de los ciudadanos. Por ejemplo, determinar la importancia del carácter de mirador del cerro Santa Lucía puede servir de base para programas de inserción de este espacio en la experiencia cotidiana de los santiaguinos, o como argumento para planos reguladores urbanos que conserven esta condición de mirador. Asimismo, conocer la documentación visual que rodea a un proyecto arquitectónico y de urbanismo puede, a su vez, contribuir al desarrollo de nuevas obras que tengan a su haber una conciencia histórica de lenguajes, códigos, técnicas y proceso constructivo que a veces figuran de un modo más elocuente en los planos y dibujos que en el edificio mismo. Sirve también para poner estas obras en el contexto de la cultura visual que los rodea; identificar estilos de dibujo en la práctica arquitectónica, como hemos hecho más arriba, puede ayudar a comprender la historia de la arquitectura local desde una perspectiva de su contexto social y cultural más que desde una historia determinada por una progresión de estilos heredados de Europa o Estados Unidos, como ha sido frecuente en este tipo de estudios.

Finalmente, estudiar las representaciones de tipologías de los habitantes puede contribuir a la formación de una comprensión histórica de marginalizaciones e integraciones de barrios y sectores sociales en la urbe. Con todo esto, aspiramos a que nuestra colección iconográfica de Santiago sea, además de un relato visual identitario y de una herramienta de pedagogía histórica, un estímulo para integrar estas imágenes del patrimonio urbano a estudios y prácticas interdisciplinarias en torno a la ciudad, que nos hablen de cómo es, y de cómo queremos que sea, Santiago.

*

Bibliografía:

BROCKHAUS, F. A. *A short description of the republic of Chile, according to official data.* Leipzig: F.A. Brockhaus, 1901.

GAY, Claudio. *Atlas de la historia física y política de Chile.* [París, 1854] Santiago: Cámara chilena de la construcción, Universidad Católica de Chile, DIBAM, 2010.

MAJLUF, N. 2006 “Pattern-Book of Nations: types and costumes in Asia and Latin América, 1800-1860”, en *Reproducing Nations. Types and Costumes in Asia and Latin America, 1800-1860.* Nueva York: Americas Society.

PÉREZ DE ARCE, Rodrigo;

ASTABURUAGA, Ricardo;

RODRÍGUEZ, Hernán. 1993 *La montaña mágica. El cerro Santa Lucía y la ciudad de Santiago.* Santiago: Ediciones de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Chile, 1993.

SIMMEL, Georg. *Sociología. Estudio sobre las formas de socialización.* Madrid: Alianza, 1986.

TORNERO, Recaredo. *Chile Ilustrado. Guía descriptiva de Chile, de las capitales de provincia, de los puertos principales.* [Valparaíso, 1872] Santiago: Cámara chilena de la construcción, Universidad Católica de Chile, DIBAM, 2011.

VICUÑA MACKENNA, B. *Álbum del Santa Lucía: colección de las principales vistas monumentos, jardines, estatuas i obras de arte de este paseo: dedicado a la Municipalidad de Santiago por su actual presidente B. Vicuña Mackenna.* Santiago de Chile: Impr. de la Libr. de El Mercurio, 1874.

VICUÑA MACKENNA, B. *Una peregrinación a través de las calles de la ciudad de Santiago.* Santiago: Guillermo E. Miranda, Ed., 1902.

WIENER, Charles. *Chili et chiliens.* Paris: Cerf, 1888.

WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne.* Madrid: Akal Editores, 2010.

ⁱ Los arquitectos y académicos Rodrigo Pérez de Arce, Cristina Felsenhardt, Germán Hidalgo y Alicia Campos, la doctora en literatura Valeria de los Ríos, la lingüista Soledad Chávez, la botánica Antonia Echenique, además de ambas autoras del presente artículo.

ⁱⁱ WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal Editores, 2010.

ⁱⁱⁱ Varias de las imágenes que comentaremos en lo que sigue, han sido a su vez abordadas por los reseñistas del equipo de www.archivovisual.cl –en el que se cuentan también estas autoras. Remitimos a la sección “[Reseñas](#)” y “[Proyecto](#)” de la página web para conocer en detalle a los miembros de nuestro equipo y sus respectivas intervenciones en esta colección virtual de imágenes. Asimismo, por cuestiones de formato del presente texto, no nos es posible incluir en él reproducciones de todas las imágenes a las que hacemos referencia, por lo que invitamos a recorrer el sitio, verlas directamente en línea y descargarlas –cuando están disponibles– en alta resolución, para conocer sus detalles.

^{iv} ASTABURUAGA, R., PÉREZ DE ARCE, R., RODRÍGUEZ, H. 1993 *La montaña mágica. El cerro Santa Lucía y la ciudad de Santiago*, Santiago, Eds. Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Chile: p. 117.

^v Ejemplos de este tipo de libros son: Claudio Gay, *Atlas de la historia física y política de Chile*. París, 1854; Recaredo Tornero, *Chile Ilustrado. Guía descriptiva de Chile, de las capitales de provincia, de los puertos principales*. Valparaíso, 1872. También Charles Wiener, *Chili et chiliens*. Paris, 1888, y F. A. Brockhaus, *A short description of the republic of Chile, according to oficial data*. Leipzig, 1901, entre otros.

^{vi} Otro sitio de referencia para conocer más sobre estas imágenes panorámicas de Santiago es www.santiagorepublicano.cl

^{vii} VICUÑA MACKENNA, B. *Álbum del Santa Lucía: colección de las principales vistas monumentos, jardines, estatuas i obras de arte de este paseo: dedicado a la Municipalidad de Santiago por su actual presidente B. Vicuña Mackenna*. Santiago de Chile, Impr. de la Libr. de El Mercurio, 1874.

^{viii} VICUÑA MACKENNA, B. *Una peregrinación a través de las calles de la ciudad de Santiago*. Santiago, Guillermo E. Miranda, Ed., 1902.

^{ix} Aquí ponemos en uso la definición que el sociólogo alemán Georg Simmel despliega en muchos de sus trabajos de ciertos elementos de la cultura (el dinero, el paisaje, la ciudad, por ejemplo) como una “segunda naturaleza”.

^x La historiadora del arte peruana Natalia Majluf ha profundizado en este género de imágenes hasta alcanzar resultados sorprendentes en relación a su producción y circulación, por ejemplo, encontrando láminas de iconografía peruana del siglo XIX fabricadas en China. Ver: MAJLUF, N. 2006 “Pattern-Book of Nations: types and costumes in Asia and Latin América, 1800-1860”, en *Reproducing Nations. Types and Costumes in Asia and Latin America, 1800-1860*. Nueva York: Americas Society.

^{xi} Se trata de una obra de referencia para la iconografía de Chile, puesto que es una de las primeras “guías turísticas” sobre el país. Su título completo es *Chile ilustrado. Guía descriptiva del territorio de Chile, de las capitales de Provincia, de los puertos principales* y fue publicada por el importante editor Recaredo Santos Tornero en 1872 en la imprenta de El Mercurio de Valparaíso, que era de su propiedad. La obra se publicó simultáneamente en la Imprenta Hispano-Americana de Rouge Dunan en París, por lo que su difusión fue inmediatamente muy expandida.