

CRÉDITOS

DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS, ARCHIVOS Y MUSEOS (DIBAM) 2011
DIRECTORA Y RESPONSABLE LEGAL: Magdalena Krebs Kaulen

MUSEO HISTÓRICO NACIONAL
Director: Diego Matte P.
ISBN: 978-956-7297-13-9
Propiedad Intelectual Nº 210.755

INVESTIGACIÓN Y TEXTOS: Juan Manuel Martínez

EDICIÓN DE TEXTOS: Isabel Alvarado, Leonardo Mellado, Elizabeth Shaeffer.
COLABORACIÓN REVISIÓN DE TEXTOS: Carolina Barra, Grace Standen.
FOTOGRAFÍAS: Juan César Astudillo, Marina Molina.

DISEÑO, DIAGRAMACIÓN Y EDICIÓN DE FOTOGRAFÍAS: Incubo
IMPRESIÓN: Editora e Imprenta MAVAL Ltda.

PROYECTO
Financiamiento: Acciones Culturales DIBAM 2011
Coordinación General: Isabel Alvarado
Administración: Marta López

MUSEO HISTÓRICO NACIONAL
Plaza de Armas 951, Santiago de Chile
www.museohistoriconacional.cl



IMAGEN PORTADA

Detalle de litografía
A Series of Panoramic Views of Santiago, The Capital of Chili. Vistas Panorámicas de Santiago, la Capital de Chile.
Dibujo de William Waldegrave, litografía de Agostino Aglio. John Boosey, Londres 1823.
Colección Museo Histórico Nacional

EL PAISAJE CHILENO

ITINERARIO DE UNA MIRADA

Colección de Dibujos y Estampas del Museo Histórico Nacional



PRESENTACIÓN

La presente publicación: *“El paisaje chileno. Itinerario de una mirada”*, se realiza en el contexto de la celebración de los cien años de la creación del Museo Histórico Nacional. Esta importante conmemoración, busca mostrar a la comunidad las diversas labores que realiza el museo, como lo son la documentación, investigación, conservación y difusión del patrimonio que resguarda. Lo cual, se logra a través de las distintas exposiciones, publicaciones y actividades de extensión, que realiza permanentemente.

Las colecciones del Museo, constituyen una fuente inagotable para la investigación de diversas disciplinas, ya que cada uno de los objetos que las componen, contiene información que puede ser analizada, desde distintos puntos de vista. Así, es posible estudiar procesos y desarrollos históricos, científicos, tecnológicos y artísticos, entre otros.

La mirada del artista, del científico y del viajero, es lo que encontraremos en este libro. Un

interesante estudio del paisaje, de nuestro territorio, y de su construcción cultural, a través de una delicada y exhaustiva selección de dibujos, grabados y mapas, pertenecientes a la Colección de Dibujos y Estampas del Museo Histórico Nacional.

Los llamados “artistas viajeros”, recorrieron el actual territorio nacional acompañados por expediciones de carácter eminentemente científico. En sus viajes, realizaron dibujos, bocetos y grabados de los paisajes, los que les permitieron registrar las distintas costumbres de los aborígenes, sus fiestas y ceremonias.

De este modo, entonces, se realizaba una labor documental, además de artística. Cabe mencionar, que estas obras, son producto del interés de estudiosos europeos, que motivados por el espíritu “romántico”, imperante en la época – a fines del siglo XVIII y XIX – se sentían especialmente atraídos por las exploraciones y las particularidades de los territorios. En especial, si estos eran nuevos y de carácter “exótico”.

Esta publicación, posee un formato especialmente atractivo, a nivel de imágenes y contenidos, lo que le permite ser un material de divulgación y difusión masiva. Concordando, así, con las políticas institucionales, desarrolladas por el Museo Histórico Nacional.

Con esta investigación, se busca cumplir diversos objetivos. Por una parte, el deleite estético del lector, al contemplar estas notables imágenes y, por otra, ser un aporte al conocimiento, tanto de la historia, como de las representaciones artísticas, de la identidad de nuestro país.

Isabel Alvarado Perales
Directora (S)
Museo Histórico Nacional

FOREWORD

This publication, The Chilean landscape. Itinerary of a perspective, was written as part of the celebration of the hundredth anniversary of the Museo Histórico Nacional's founding. This important commemoration seeks to showcase the museum's diverse missions, including documentation, investigation, conservation, and public outreach. These aims are achieved through expositions, publications and other cultural activities that the museum sponsors throughout each year.

The collection of the Museo constitutes an inexhaustible resource for the investigation of a diversity of disciplines, since each of the objects contains information that can be analyzed from distinct points of view. Thus, it is possible to study a wide range of processes and developments, spanning the historical, scientific, technological, and artistic.

The perspectives of the artist, the scientist and the traveler are interpreted in this book. It is an interesting study of landscape, of our territory, and of its cultural construction, through a delicate and exhaustive selection of drawings, prints and maps that form part of the Collection of Drawings and Prints of the Museo Histórico Nacional.

The so-called “traveler artists” explored the national territory accompanied by expeditions that were primarily scientific in nature. On

their voyages, they made drawings, sketches and prints of the landscapes, along with the different customs of the native inhabitants, their festivals and ceremonies. In this way, their work was documentary in addition to being artistic. It is worth mentioning that these pieces are the result of interest by studious Europeans, who motivated by the “romantic” spirit that prevailed in the late 18th and 19th centuries, felt attracted to the explorations and details of the territories, especially if these were new and “exotic” in nature.

This publication possesses an attractive format, in terms of images and content, that endows it with the ability to serve as a tool for effectively spreading and diffusing knowledge and information, in concordance with the institutional policies developed by the Museo Histórico Nacional.

With this investigation, we hope to accomplish a number of objectives. On the one hand, to provoke the aesthetic delight of the reader upon contemplating these remarkable images, and on the other, to contribute to the understanding, both of the history and of the artistic representations, of the identity of our country.

Isabel Alvarado Perales
Interin Director
Museo Histórico Nacional

EL PAISAJE CHILENO

ITINERARIO DE UNA MIRADA

Colección de Dibujos y Estampas del Museo Histórico Nacional

ÍNDICE

EL PAISAJE CHILENO
ITINERARIO DE UNA MIRADA

INTRODUCCIÓN
pag. 7

CAPÍTULO I
El reconocimiento del paisaje en la historia visual de Chile
pag. 11

CAPÍTULO II
Ciencia y arte, el despertar de la exploración de la naturaleza remota
pag. 39

CAPÍTULO III
Itinerario de la mirada, la descripción de un nuevo territorio
pag. 67

CAPÍTULO IV
Los pintores viajeros, entre la visión científica y la perspectiva artística
pag. 95

CAPÍTULO V
Cartografía y paisaje, la medida de la nación
pag. 123

CAPÍTULO VI
El triunfo del paisaje
pag. 160

INDEX

THE CHILEAN LANDSCAPE
ITINERARY OF A PERSPECTIVE

INTRODUCTION
pg. 9

CHAPTER I
Recognizing the landscape in Chilean visual history
pg. 14

CHAPTER II
Science and art, the exploration of remote nature awakens
pg. 45

CHAPTER III
Itinerary of a perspective, the description of a new territory
pg. 72

CHAPTER IV
Traveling painters, between scientific vision and artistic perspective
pg. 100

CHAPTER V
Cartography and landscape, the measure of the nation
pg. 128

CHAPTER VI
The triumph of landscape
pg. 168



△ Fig. 1
Observatoire de Port Famine (Detroit de Magellan)
Observatorio de Puerto de Hambre (Estrecho de Magallanes)
París, 1846
Litografía/Huella 225 x 378 mm/Hoja 306 x 454 mm
MHN 3-2763
Dibujo de Louis Lebreton, con figuras de Juan Bautista Bayot, litografía de León Baptiste Sabatier e impreso por Lemercier.

INTRODUCCIÓN

El contexto histórico y cultural de la irrupción del paisaje en la historia del arte en nuestro país, correspondió al proceso de conocimiento y dominio de un territorio, que lentamente ocupado por parte del Imperio español, a partir del siglo XVI, no terminó de conocerse sino hasta los últimos decenios del siglo XIX. (Fig. 1)

Dibujos, mapas y grabados dieron origen a un corpus de obras que comenzó a dar cuenta de un nuevo territorio, como también de un modo de explicarlo. El desarrollo tecnológico en las técnicas artísticas, como el grabado en sus diferentes aplicaciones, en especial la litografía, junto con la instalación definitiva⁵ del manejo de la perspectiva en el dibujo y la pintura, otorgaron mayor verosimilitud a las visiones del paisaje.

En la historia del arte, el paisaje estuvo enmarcado en la denominada pintura *de género*, un arte menor en comparación a los temas mitológicos o históricos, considerados éstos como un arte mayor. No obstante, en el siglo XVIII, con el fenómeno de las expediciones científicas y la expansión comercial imperial europea, se valoró la temática del paisaje, especialmente basada en una ilustración descriptiva de la mirada de viajeros y de artistas que participaban en ellas, las que

posteriormente se publicaron. Relaciones de viajes y atlas, con cartografías más exactas, contribuyeron a la representación de estos nuevos territorios. El arte se puso al servicio de la ciencia, a fin de divulgar imágenes inéditas de un continente, que para Europa era remoto.

El colapso y ocaso del Imperio español en América se hizo evidente en el segundo decenio del siglo XIX. Las nuevas naciones, en las que se incluía Chile, después de lograr su independencia, buscaron definir sus nuevos ámbitos geográficos y políticos. La emancipación política trajo consigo una apertura comercial, aprovechada por europeos y norteamericanos, la que determinó un flujo continuo de expediciones científicas y comerciales. Debido a la posición geográfica de Chile, en referencia a las rutas del Estrecho de Magallanes, el país se convirtió en destino y visita obligada de estas exploraciones.

Las imágenes producidas como resultado de ellas, fueron realizadas por una variedad de autores, algunos de ellos, parte de las tripulaciones a bordo de las expediciones, en otros casos por hombres de ciencias, especialmente botánicos y por supuesto por pintores, dibujantes y grabadores, contratados

especialmente para generar representaciones de los diferentes lugares recorridos en las diversas exploraciones. A éstos se sumaron los artistas viajeros, hombres influidos por el romanticismo decimonónico, arriesgados aventureros que fueron seducidos por la belleza y lo monumental del paisaje local, entre los que se encontraron Borget y Rugendas.

Pero, el naciente estado chileno, también se hizo responsable de reconocer su territorio, por lo que contrató a Claude Gay y Amado Pissis, quienes nos legaron obras fundamentales sobre nuestra nación. Finalmente, la autonomía del género del paisaje, se puede visualizar en la obra del artista nacional Antonio Smith, quien abrió un nuevo ciclo en la relación del paisaje con las *Bellas Artes*.

La imagen, en la era de la reproductibilidad, fue fundamental para que el público europeo y norteamericano, conociera paisajes, pueblos y costumbres remotas. Esto determinó un tipo de imagen convencional, basada en apuntes y bocetos presenciales, donde se entregaba una información visual. Sin duda, algunas imágenes, fueron realizadas desde una visión eurocéntrica, donde se mezclaban realidades de otras latitudes. En cambio otras,

nos entregan una valiosa información sobre el entorno cultural de una época pasada.

Resulta interesante constatar que la temática del paisaje esté siendo, actualmente, motivo de reflexión para el mundo de la filosofía y de las ciencias sociales, en general. Como por ejemplo la obra de Mathieu Kessler¹ o en el caso de la cartografía con la obra La nueva naturaleza de los mapas, sobre el pensamiento de J.B. Harley.²

Se debe hacer una mención especial a la obra de Simon Schama,³ en el ámbito de los estudios históricos–culturales, donde se plantea, que a través de un viaje en el tiempo y el espacio, se puede examinar la relación del hombre con el paisaje y el impacto que tiene esta imagen en la cultura y en la construcción del imaginario de una comunidad. La naturaleza y la percepción humana se unen, al constituirse el paisaje como un producto de la mente, el que se construye a partir de los diferentes estratos de la memoria. Es así, como el paisaje es la expresión visible de un orden (natural y geográfico), el que comprende al hombre. No es sólo un monumento natural, sino que expresa, fisonómicamente, una organización donde el hombre formó parte de todo ello.

Se plantea que éste es un discurso de la memoria, es el juego de las relaciones entre paisaje, historia e identidad, que se integran en el concepto del paisajismo geográfico

moderno, iniciado por Humboldt y continuado por geógrafos del siglo XIX.⁴

Lo que se propone en esta lectura, es la revisión de ciertos hitos, a través de la colección de dibujos, grabados y mapas del Museo Histórico Nacional, que nos plantea una interpretación sobre el rol de la imagen, como un discurso.⁵ Donde la representación del paisaje, no sólo evolucionó hacia un realismo, sino hacia una interpretación artística, que hoy nos la apropiamos constituyéndose en una memoria de identidad.

INTRODUCTION

The historical and cultural context for the emergence of landscape in the history of art in Chile is linked with the process of exploration and control of territory that was gradually occupied by the Spanish Empire. Although these discoveries began in the 16th century, they were not completed until the last decades of the 19th century. (Fig. 1)

Drawings, maps and engravings became part of a body of work that revealed and explained a new territory. The technological development of artistic techniques such as engraving (in its different applications, especially lithography) and the definitive establishment of the use of perspective for drawing and painting endowed these landscape scenes with greater verisimilitude.

*In the history of art, landscape had always been part of so-called **genre painting**, a lesser form of art in comparison with mythological or historical themes, which were considered “great art.” However, during the 18th century, a time of scientific expeditions and European commercial and imperial expansion, the field of landscape art began to acquire value as a descriptive illustration of the scenes observed by the travelers and artists who participated in these expeditions, and who went on to publish their*

works. Accounts of journeys and atlases with more accurate cartographies contributed to the visual representation of these new territories. Art was put to the service of science as a way to share unprecedented images of a continent far distant from Europe.

The collapse and demise of the Spanish Empire in America occurred during the second half of the 19th century. After achieving their independence, the young nations – including Chile – sought to establish new geographic and political frontiers. Political emancipation also opened up commercial routes that were used by Europeans and North Americans, and which produced a continuous flow of scientific and commercial expeditions. Due to its geographic position in relation to the routes through the Strait of Magellan, Chile was a mandatory destination for these expeditions.

The images produced as a result were created by a variety of authors, some of them part of the crews on board the expeditions, others men of science (especially botanists), and of course painters, draftsmen and engravers who were hired to generate representations of different aspects of these expeditions. These men were joined by

traveling artists who were influenced by 19th century Romanticism, risky adventurers who were seduced by the beauty and monumental scale of the local landscape; these included Borget and Rugendas.

But the nascent Chilean state also took responsibility for discovering its own territory and hired Claude Gay and Amado Pissis, who created works that were essential to the nation's origins. Finally, the autonomy of the landscape genre may be appreciated in the work of national artist Antonio Smith, who began a new cycle in the relationship between landscape and **fine arts**. In the age of reproduction, the image was essential for European and North American audiences to learn about remote landscapes, peoples and customs. This led to the development of a conventional type of image, based on personal notes and sketches, which served to provide visual information. Undoubtedly, some images were produced from a Eurocentric perspective, mixing that which was observed with realities from other latitudes. Other artists, on the other hand, provided valuable information regarding the cultural surroundings of a past era.

It is interesting that the topic of landscape has only recently become an issue on which the world of philosophy and social science has begun to reflect. This is illustrated, for

example, in the work of Mathieu Kessler¹ and in the case of cartography, the book **La nueva naturaleza de los mapas**, about the ideas of J.B. Harley.²

The work of Simon Schama³ in the field of historical-cultural studies must be mentioned; he claimed that by traveling through time and space, one may examine mankind's relationship with the landscape and the impact this image has had on culture and the construction of the community and collective mind. Nature and human perception are combined, since landscape is a product of the mind, built using different layers of memory. Thus, landscape is the visible expression of a natural and geographic order that includes mankind. It is not only a natural monument, but also expresses physiognomic ally an organization in which mankind forms part of a whole.

This is thought to be a discourse of memory, an interplay of relationships between landscape, history and identity, which was integrated into the concept of modern geographic landscape initiated by Humboldt and continued by 19th century geographers.⁴

What this text proposes is to review certain historical events through a collection of drawings, engravings and maps belonging to the Museo Histórico Nacional, with an interpretation of the role of the image as a

discourse.⁵ The representation of the landscape not only evolved towards realism, but towards an artistic interpretation which today is assumed as part of our identity and memory.

CAPITULO I

EL RECONOCIMIENTO DEL PAISAJE EN LA HISTORIA VISUAL DE CHILE

La construcción visual del paisaje en Chile, sin duda, se debe a las obras que realizaron los viajeros y expedicionarios científicos que visitaron el país, básicamente en los siglos XVIII y XIX.

El resultado de estos viajes, se plasmó en dibujos y grabados que se publicaron en las diversas relaciones y atlas sobre viajes y expediciones. Este corpus de dibujos y grabados, que fué la base de las investigaciones de Eugenio Pereira Salas, abrió un rico y denso repertorio de obras y autores, que dió cuenta del paisaje del país. Pereira, tanto en su obra *Historia del Arte del Reino de Chile*,⁶ donde se centró principalmente en los artistas de la expedición de Malaspina, como en su obra póstuma, *Estudios sobre la historia del arte en Chile republicano*,⁷ en la cual se explayó sobre la temática de los artistas viajeros, logró revisar gran parte de las obras de estos artistas. Específicamente, en el capítulo *La iconografía de Chile en el siglo XIX*,⁸ Pereira Salas, se centró en la formación de una nueva iconografía en Chile del siglo XIX, que fue resultado de las expediciones científicas que llegaron a nuestro país, y

los artistas oficiales participantes en ellas, o los viajeros que contribuyeron al cambio iconográfico en esa época. (Fig. 2)

Para este autor la curiosidad científica, sumada a la búsqueda de nuevos mercados comerciales, son los aspectos esenciales para el éxito de la literatura de viajes. Los responsables de estas publicaciones, son generalmente, los encargados de las expediciones que, al regreso de sus viajes, editaban textos científicos y descripciones geográficas en Europa y Estados Unidos. Para una mayor comprensión de estas publicaciones, por parte del lector, se incluían grabados litográficos realizados por los artistas oficiales (pintores, bocetistas, dibujantes y grabadores) que formaban parte de estas expediciones. (Fig.3)

Pereira analizó otras investigaciones,⁹ donde se afirmaba que entre las representaciones realizadas por los artistas viajeros en el siglo XIX, se hizo presente una gran variedad de paisajes y representaciones, como los panoramas a la inglesa, paisajes artísticos, vistas, *view* o *veduta*, paisajes desérticos, mediterráneos, andinos, antárticos y australes. No solo fue la escenificación de un paisaje exento de algún otro elemento, ya que se les sumó la representación de tipos humanos, escenas costumbristas y paisajes urbanos.¹⁰(Fig.4)

De esta forma, los artistas oficiales que recorrieron tanto Chile, como otros países en el continente americano, así como Australia, Oceanía y Asia, realizaron dibujos, bocetos y grabados de los paisajes, costumbres de aborígenes y aspectos de la vida cotidiana de la población. Fue en los primeros decenios del siglo XIX que las representaciones iconográficas vigentes hasta la época, fueron cambian5do desde el *exotismo barroco* y *elegancia neoclásica* a representaciones de los rasgos etnográficos de los habitantes y su entorno de manera más exacta; cambiando el sentido de la representación del *buen salvaje* de Rousseau, tan propios de fines del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX, en las representaciones humanas.¹¹

A esta visión iconográfica del país, se sumó un tema de gran novedad para la época en la representación de paisajes, el llamado *ciclo antártico*, (Fig.5) basado en las nuevas visiones y formas de representación con paisajes y fauna de la Antártida, territorio antes desconocido. También la representación del *ciclo polinésico*, en las que se incluyó la Isla de Pascua.

El viaje realizado y relatado por Dumont D'Urville en las naves Zelée y Astrolabe (1837–1840), (Fig.6) cierra el ciclo de la pintura etnográfica: con la idea romántica,

que destacó el exotismo, avanzando así hacia la transcripción de la naturaleza de manera más fiel y detallada.¹² (Figs.7, 8) Sin duda un elemento que ayudó a esta fidelidad al modelo, fue que estos artistas hicieron uso de la cámara lúcida durante su producción, como una ayuda técnica para mejorar la representación de sus dibujos. (Figs.9, 10) Entre los artistas de esta expedición, se cuenta a: A. Legrand, Ernest Auguste Le Goupil (1814–1840) y Louis Lebreton (1818–1861). Le Goupil fue uno de los artistas más destacados en la representación iconográfica de la Antártida, Patagonia y parte de Tierra del Fuego. (Fig. 11)

En oposición al naturalismo y fidelidad científica¹³ se encuentra la obra de los grabadores Giovanni Batista Cipriani (1720–1785) y Francesco Bartolozzi (1730–1813) (Fig.12), que con sus representaciones de los habitantes de las diversas regiones visitadas, desfiguraron la realidad, al vestir a los indios con ropajes neoclásicos. Motivo que hace sostener, como un ejemplo, que en las ilustraciones de la *Colección de Viajes*, del editor de libros inglés John Hawkesworth, se mantuvo ciertamente, la idea de la representación del *buen salvaje*, propias del siglo XVIII.

De la expedición científica de Hyacinthe de Bougainville en la fragata *Thetis*, se destacó el oficial, Vizconde Edmond Bigot de la Touanne

(1796–1882), un artista topográfico que contribuyó a la iconografía con 34 ilustraciones y viñetas para el *Journal de Navigation* o en la publicación realizada posteriormente, en 1828,¹⁴ en cuyas litografías se representó los paisajes y sus habitantes de diferentes zonas del litoral como los paisajes entre Valparaíso y Santiago y sus alrededores.¹⁵ (Fig.13, 14)

En 1831, en la expedición científica de la Favorite, (Fig.15) se destacó al pintor bocetista e ilustrador francés, Barthélemy Lauvergne (1805–1871), (Fig.16) quien reflejó en sus representaciones los paisajes de la región con detalladas características topográficas, y representaciones de habitantes de las ciudades visitadas.

Ilustrativas son las vistas de los alrededores de Valparaíso, realizadas en el contexto de la expedición al mando del capitán Auguste-Nicolas Vaillant (1793–1858), quien realizó un periplo alrededor del mundo, recorriendo la costa americana del Pacífico de sur a norte, cruzando el océano Pacífico desde California a las Filipinas, China y la India. Los dibujos fueron publicados en *Voyage autour du monde exécuté pendant les années 1836 a 1837 sur la corvette La Bonite*, por Nicolas Vaillant en París, 1841. A esto se sumaron los dibujos de Theodore Auguste Fisquet, que luego pasaron a la litografía de Joly, con figuras de Adolphe Jean Baptiste Bayot e impreso por Lemercier,

Benard y Cie en París. (Fig.17), como también los dibujos de Barthélemy Lauvergne (1805–1871). (Figs.18,19)

Además de las expediciones científicas de países europeos, también hubo expediciones que venían desde Estados Unidos de América, siendo la del Comodoro Charles Wilkes, entre los años 1838 y 1842, la primera en visitar el país. En su publicación *Narrative to the United States Exploring Expedition*, uno de los artistas americanos que acompañó esta expedición científica fue Joseph Drayton (1795 – 1856), el cual era en su país un destacado grabador, impresor, ilustrador y pintor. En esta expedición fue acompañado por otro artista norteamericano, el pintor y miniaturista Alfred Thomas Agate (1812 – 1846).¹⁶

Una segunda expedición norteamericana visitó el país entre 1849 y 1852, y tuvo la finalidad de realizar observaciones astronómicas de Marte y Venus. La expedición partió del puerto de Baltimore en junio de 1849 con destino a Valparaíso, bajo el mando del teniente James Melville Gilliss, y fue publicada en Washington en 1855.¹⁷

En Santiago, Gilliss fue recibido por el entonces ministro de Relaciones Exteriores José Joaquín Pérez, a quien solicitó le indicara un lugar donde poder instalar todo

el equipamiento técnico para el trabajo científico. El lugar elegido fue el costado norte del Cerro Santa Lucía. (Fig. 20) de lo que hay testimonio en un grabado en el que aparece el rocoso cerro, con el observatorio en su cumbre, y la vista de una ciudad con exuberante vegetación, dibujo de James Queen, dibujante y litógrafo norteamericano (1824 – c. 1877), quien se formó trabajando para Duval & Lehman de Filadelfia. El grabado fue realizado por la casa P.S Duval & Co., de propiedad de Peter S. Duval, litógrafo francés (1804–1886), quien se instaló en Filadelfia, primero como grabador y luego creando una gran imprenta litográfica.

De esta expedición, hay una imagen tomada de una obra pictórica de Juan Mauricio Rugendas, *Lago de Aculeo*, grabada por James Queen (Fig.21). No sólo se tomaron vistas de Chile Central, sino también del Norte, como es el caso de una vista del puerto de Caldera. (Fig. 22).

En esta expedición se utilizó la naciente técnica de la fotografía para capturar imágenes y luego, a través del daguerrotipo, realizar una ilustración y reproducirla. Un ejemplo de ello es la obra de John Mix Stanley (1814–1872) quien fue uno de los artistas-exploradores más destacados de la escena artística y editorial norteamericana, cuya obra se centró en el paisaje del oeste y la representación de los nativos

norteamericanos en las grandes praderas. En el caso de Chile se posee una extraordinaria representación de un jefe mapuche, con una detallada indumentaria, en un contexto de paisaje local. (Fig.23)



CHAPTER I

RECOGNIZING THE LANDSCAPE IN CHILEAN VISUAL HISTORY

The visual construction of the Chilean landscape was undoubtedly the result of the work of scientific travelers and explorers who visited the country, mainly during the 18th and 19th centuries.

The results of these voyages were captured in drawings and engravings published in diverse accounts and atlases produced as part of the expeditions. This body of drawings and engravings was the foundation for the

◀ Fig. 2
The Desire, one of Cavendish's fleet in a dangerous storm near the Straights of Magellan
 El Desire, de la flota de Cavendish's en una peligrosa tormenta cerca del estrecho de Magallanes
 Londres
 Huella 280 x 163 mm/Hoja 383 x 236 mm
 MHN 3-2610
 Dibujo de Joseph Vernet, grabado por Robert Pollard e impreso por Alex Hogg, Londres.

research conducted by Eugenio Pereira Salas, who helped to discover a rich and dense repertoire of works and artists depicting the country's landscape. Both Pereira's *Historia del Arte del Reino de Chile*,⁶ which focused mainly on artists from the Malaspina expedition, as well as in his posthumous work, *Estudios sobre la historia del arte en Chile republicano*,⁷ which focused on the theme of traveling artists, reviewed a large share of the works by these artists. Specifically, in his chapter "*La iconografía de Chile en el siglo XIX*,"⁸ Pereira focuses on a new iconography in 19th century Chile that developed as a result of the scientific expeditions that came to the country, as well as on the official artists who participated in them and the travelers who contributed to the iconographic shift during this period. (Fig. 2)

According to Pereira, scientific curiosity, along with the search for new commercial markets, were essential to the success of travel literature. Those responsible for these publications were usually those in charge of the expeditions and who, upon returning from their travels, edited scientific texts and geographic descriptions in Europe and the United States. In order for readers to understand them more easily, these publications included lithographic prints made by the official artists (painters, sketchers, draftsmen and engravers) who were part of these expeditions. (Fig. 3)

Pereira analyzed other investigations⁹ which claimed that the representations created by traveling artists during the 19th century included a great variety of landscapes including English-style panoramas, artistic landscapes, *vedutas* or "views", desert, Mediterranean, Andean, Antarctic, and southern landscapes. These were not however, only descriptions of landscape, lacking in other elements. They also included the human figures, *costumbrista* scenes and urban landscapes.¹⁰ (Fig. 4)

Thus, the official artists traveling throughout both Chile and other countries in the Americas, as well as Australia, Oceania and Asia, created drawings, sketches and engravings of the landscapes, indigenous customs and aspects of the populations' daily lives. In the first decades of the 19th century, the popular iconographic representations shifted from **baroque exoticism and neoclassical elegance** to more exact representations of the ethnographic features of the inhabitants and their surroundings; changing the sense of the representation of Rousseau's *noble savage*, so common among human representations of the late 18th century and early 19th century.¹¹

This iconographic vision of the country was joined by a very novel theme for the period, in terms of the representation of landscapes: the so-called **Antarctic cycle**, (Fig. 5) based

on new ideas and forms of representation with landscapes and fauna from Antarctica, a formerly unknown territory, as well as the representation of the **Polynesian cycle**, which included Easter Island.

The journey made and related by Dumont D'Urville on the ships *Zelée* and *Astrolabe* (1837-1840) (Fig. 6) closes the cycle of ethnographic painting: the romantic ideal, which highlighted exoticism, advanced towards the transcription of nature in the most faithful and detailed manner.¹² (Figs. 7, 8) Without doubt, a factor that contributed to the fidelity of this model was that these artists used the **camera lucida** as a technical aid for improving the representations in their drawings. (Figs. 9,10) The artists on this expedition included A. Legrand, Ernest Auguste Le Goupil (1814-1840) and Louis Lebreton (1818-1861). Le Goupil was one of the most prominent artists in the iconographic representation of the Antarctic, Patagonia and part of Tierra del Fuego. (Fig. 11)

In opposition to this naturalism and scientific fidelity¹³ were the works of the engravers Giovanni Batista Cipriani (1720-1785) and Francesco Bartolozzi (1730-1813) (Fig. 12), whose representations of the inhabitants of diverse regions included natives dressed in neoclassical clothing, distorting reality. This suggests, for example, that the illustrations in the *Colección de Viajes*, by the English

editor John Hawkesworth, maintained the 18th century idea of the representation of the noble savage.

The scientific expedition of Hyacinthe de Bougainville on the frigate *Thetis* featured the Viscount Edmond Bigot de la Touanne (1796-1882), a topographical artist who contributed to this iconography with 34 illustrations and vignettes for the *Journal de Navigation* and a later publication from 1828,¹⁴ in which his lithographs represented the landscapes and inhabitants of the different coastal zones, including the landscapes between Valparaíso and Santiago and their surroundings.¹⁵ (Fig. 13,14)

In 1831, the scientific expedition aboard the corvette *La Favorite* (Fig. 15) included the French painter, sketcher and illustrator, Barthélemy Lauvergne (1805-1871), (Fig. 16) whose works reflected the landscapes of the region with detailed topographical characteristics and representations of the inhabitants of the cities visited.

Scenes of Valparaíso's surroundings are particularly illustrative, made during the expedition commanded by Captain Auguste-Nicolas Vaillant (1793-1858), who made a long voyage around the world, exploring the Pacific coast of the Americas from south to north, crossing the Pacific Ocean from California, and then went on to the

Philippines, China and India. These drawings were published in Paris by Nicolas Vaillant in 1841, in *Voyage autour du monde exécuté pendant les années 1836 à 1837 sur la corvette La Bonite*. This was complemented by the drawings of Theodore Auguste Fisquet, which were later included in the lithographs of Joly, with figures by Adolphe Jean Baptiste Bayot, and printed by Lemercier, Benard et al in Paris, (Fig. 17), as well as by the drawings of Barthélemy Lauvergne (1805-1871). (Fig.18, 19)

Besides the scientific expeditions from European countries, there were also expeditions arriving from the United States. The first of these to visit the country was headed by Commodore Charles Wilkes between 1838 and 1842. In his publication, *Narrative to the United States Exploring Expedition*, one of the American artists on the scientific expedition was Joseph Drayton (1795-1856), a prominent engraver, printer, illustrator, and painter. On this expedition, he was accompanied by another North American artist, the painter and miniaturist Alfred Thomas Agate (1812 – 1846).¹⁶

A second U.S. expedition visited the country between 1849 and 1852, aiming to conduct astronomical observations of Mars and Venus. The expedition set sail from the port of Baltimore in June 1849 towards

Valparaíso, under the command of Lieutenant James Melville Gilliss, and the documentation was published in Washington D.C. in 1855.¹⁷

In Santiago, Gilliss was received by then-Minister of Foreign Affairs José Joaquín Pérez, whom he asked to suggest a place to install the technical equipment for his scientific work. The chosen place was the northern side of Santa Lucía Hill. (Fig. 20) This is confirmed by an engraving that shows the rocky hill with an observatory on the summit overlooking a city with exuberant vegetation, a drawing by James Queen, an American draftsman and lithographer (1824-c.1877) who received training while working for Duval & Lehman in Philadelphia. The engraving was made by the P.S Duval & Co., owned by Peter S. Duval, a French lithographer (1804-1886) who settled in Philadelphia as an engraver and who later founded a lithographic printing press.

From this expedition, there is an image copied from a painting by Juan Mauricio Rugendas, *Lago de Aculeo*, which was engraved by James Queen (Fig. 21). The scenes were not limited to Central Chile however, but also depicted the North, as is the case with a view of the port of Caldera. (Fig. 22)

This expedition used the newly invented technique of photography to capture images

and later, using a daguerreotype, make a print and reproduce it. One example of this is a piece by John Mix Stanley (1814-1872), who was one of the most distinguished artist-explorers on the U.S. artistic and editorial scene, whose work focused on Western landscapes and Native North Americans of the Great Plains. In Chile, he was responsible for producing an extraordinary representation of a Mapuche chief with detailed clothing in the context of a local landscape. (Fig. 23)

▷ Fig. 3
M. Bougainville hoisting french colours on a small rock in Magellan streights
M. Bougainville izando los colores franceses en una pequeña roca en el Estrecho de Magallanes
Londres
Calcografía/Huella 285 x 162 mm/Hoja 385 x 228 mm
MHN 3-2609
Dibujo de Vangro, grabado en cobre de Royce e impreso por Alex Hogg, Londres.





△ Fig. 4
La Corbeta Atrevida entre bancos de nieve
Madrid, 1798
Litografía/Huella 335 x 513 mm/Hoja 475 x 630 mm
MHN 3-2740
Dibujo y grabado por Fernando Brambila



▷ Fig. 5
Las fragatas Astrolabe y Zelee en los hielos antárticos, 1838
Louis Lebreton
Sepia sobre papel: 100 x 150 mm
MHN 3-1723



△ Fig.6
Mouillage des corvettes sur la baie Saint-Nicolas (Détroit de Magellan)
Fondeadero de las corbetas en la bahía de San Nicolás (Estrecho de Magallanes)
París, 1846
Litografía/Hoja 354 x 547 mm
MHN 3-2781
Dibujo de Louis Lebreton, litografía de Louis Philippe Alphonse Bichebois y Auguste Etienne François Meyer e impreso por Lemercier, Benard et Co.



▷ Fig.7
Fond du Port Galant (Détroit de Magellan)
Fondeadero del Puerto Galant (Estrecho de Magallanes)
París, 1846
Litografía/Huella 217 x 308 mm/Hoja 355 x 545 mm
MHN 3-2745
Dibujo de Louis Lebreton, litografía de León Jean Baptiste Sabatier e impreso por Lemercier, Benard et Co.



◁ Fig. 8
Fond de la rivière de Gennes (Détroit de Magellan)
 Fondeadero del río de Gennes (Estrecho de Magallanes)
 París, 1846
 Litografía/Hoja 218 x 274 mm
 MHN 3-2775
 Dibujo de Louis Lebreton, litografía de Louis Philippe Alphonse Bichebois y Auguste Etienne François Meyer e impreso Rigo y Co.

△ Fig. 9
Vue de la rade de Talcahuano (Chili)
 Vista de la Bahía de Talcahuano (Chile)
 París, 1846
 Litografía /Hoja 358 x 473 mm
 MHN 3-2746
 Dibujo de Ernest Auguste Goupil, litografía de Eugene Ciceri e impreso por Thierry frères.



△ Fig. 10
Pont de Santiago sur le río Mapocho (Chili)
 Puente de Santiago sobre el río Mapocho (Chile)
 París, 1828
 Litografía /Huella 193 x 277 mm/Hoja 345 x 472 mm
 MHN 3-2748
 Dibujo de Edmond Bigot de la Touanne, figuras por Víctor Jean Adam, litografía de León Jean Baptista Sabatier e impreso por Benard y Frey.



▷ Fig. 11
Navire baleinier en appareillage dans un havre du Detroit de Magellan
 Barco ballenero en franquía en una ensenada del Estrecho de Magallanes
 Litografía /Hoja 400 x 540 mm
 MHN 3-2756
 Dibujo de Louis Lebreton, litografía de Turgis



△ Fig. 12
Americani della Terra del Fuoco nelle loro capane
 Americanos de la Tierra del Fuego en sus cabañas
 París, 1774
 Calcografía/Hoja 176 x 236 mm
 MHN 3-2577
 Basado en los grabados de Juan Bautista Cipriani



▷ Fig. 13
La Cañada, paseo público de Santiago (Chile)
 La Cañada, paseo público de Santiago (Chile)
 París, 1828
 Litografía/Huella 192 x 282 mm/Hoja 332 x 497 mm
 MHN 3-2736
 Dibujo de Edmond Bigot de la Touanne, litografía de Louis Philippe Alphonse Bichebois e impreso por Benard y Frey.



◁ Fig. 14
Guasos des environs de Valparaiso et Santiago (Chili)
 Huasos de los alrededores de Valparaíso y Santiago (Chile)
 París, 1828
 Litografía/Huella 192 x 272 mm/Hoja 335 x 490 mm
 MHN 3-2770
 Dibujo de Edmond Bigot de la Touanne, figuras por Víctor Jean Adam, litografía de León Jean Baptista Sabatier e impreso por Benard y Frey.

△ Fig. 15
La Favorite (en route pour Valparaiso)
La Favorite (en ruta a Valparaíso)
 París, 1835
 Litografía/Hoja 270 x 365 mm
 MHN 3-2742
 Dibujo de Barthélemy Lauvergne, litografía Sigismond Himely, e impreso por Finot.



△ Fig. 16
Valparaíso
 Paris, 1835
 Litografía/Huella 293 x 380 mm/Hoja 310 x 470 mm
 MHN 3-2754
 Dibujo de Barthélemy Lauvergne, litografía Sigismond Himely, e
 impreso por Finot.



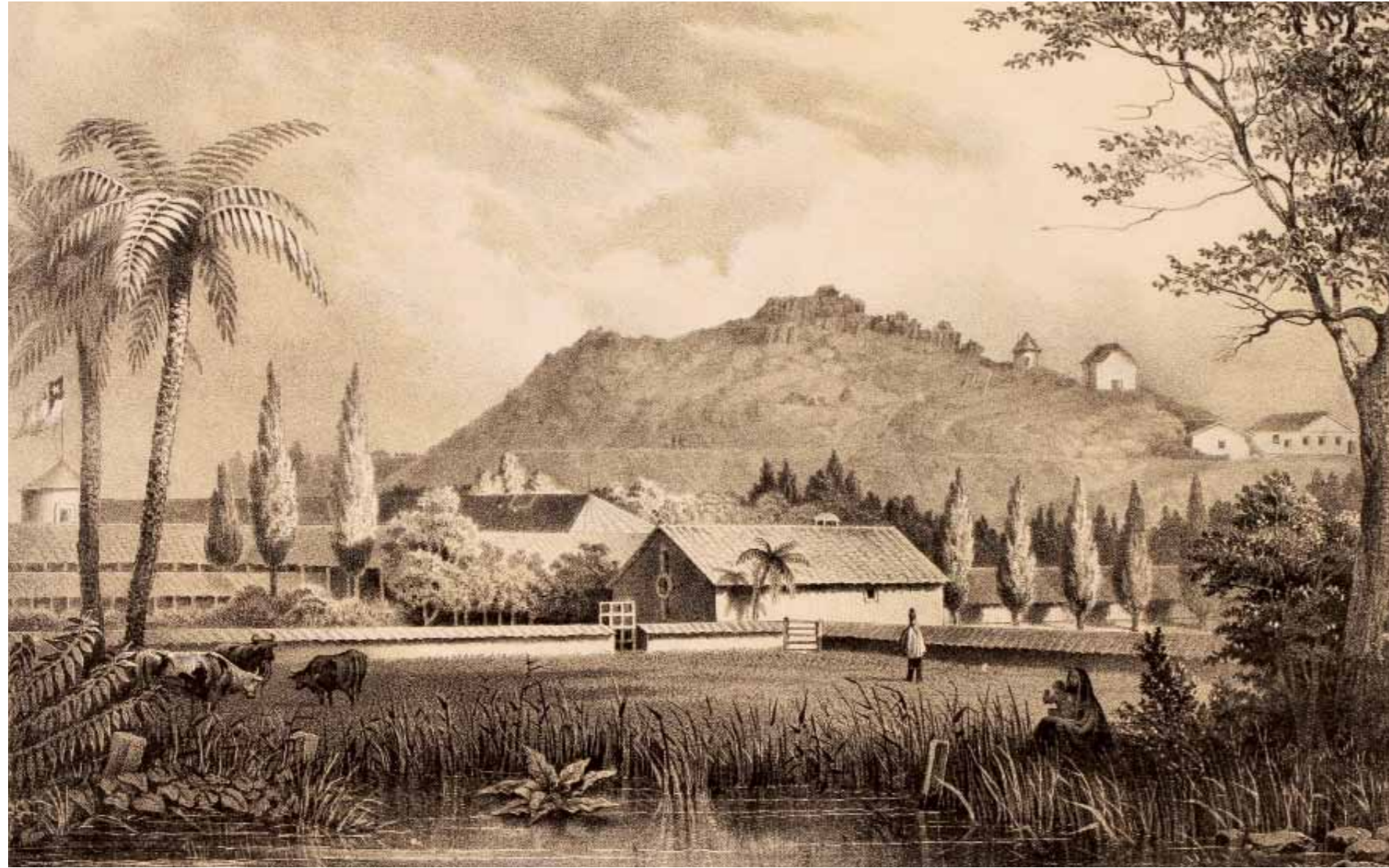
▷ Fig. 17
Environs de Valparaíso (Chili)
 Alrededores de Valparaíso (Chile)
 Paris, 1841
 Litografía/Huella 250 x 330 mm/Hoja 318 x 485 mm
 MHN 3-3738
 Dibujo de Theodore Auguste Fisquet, litografía de Joly con fi-
 guras de Adolphe Jean Baptiste Bayot e impreso por Lemerrier,
 Benard y Cie.



△ Fig. 18
Route de Santiago (Chile)
 Camino a Santiago (Chile)
 Paris, 1841
 Litografía/Huella 254 x 315 mm/Hoja 318 x 485 mm
 MHN 3-2752
 Dibujo y litografía de Bartolomé Lauvergne, impreso por Lemer-
 cier, Benard y Cie.



▷ Fig. 19
Une quebrada a Valparaíso (Chile)
 Una quebrada en Valparaíso (Chile)
 Paris, 1841
 Litografía/Huella 230 x 305 mm/Hoja 336 x 510 mm
 MHN 3-2758
 Dibujo de Bartolomé Lauvergne, litografía de Joly y figuras de Adol-
 phe Jean Baptiste Bayot, impreso por Lemer-
 cier, Benard y Cie.



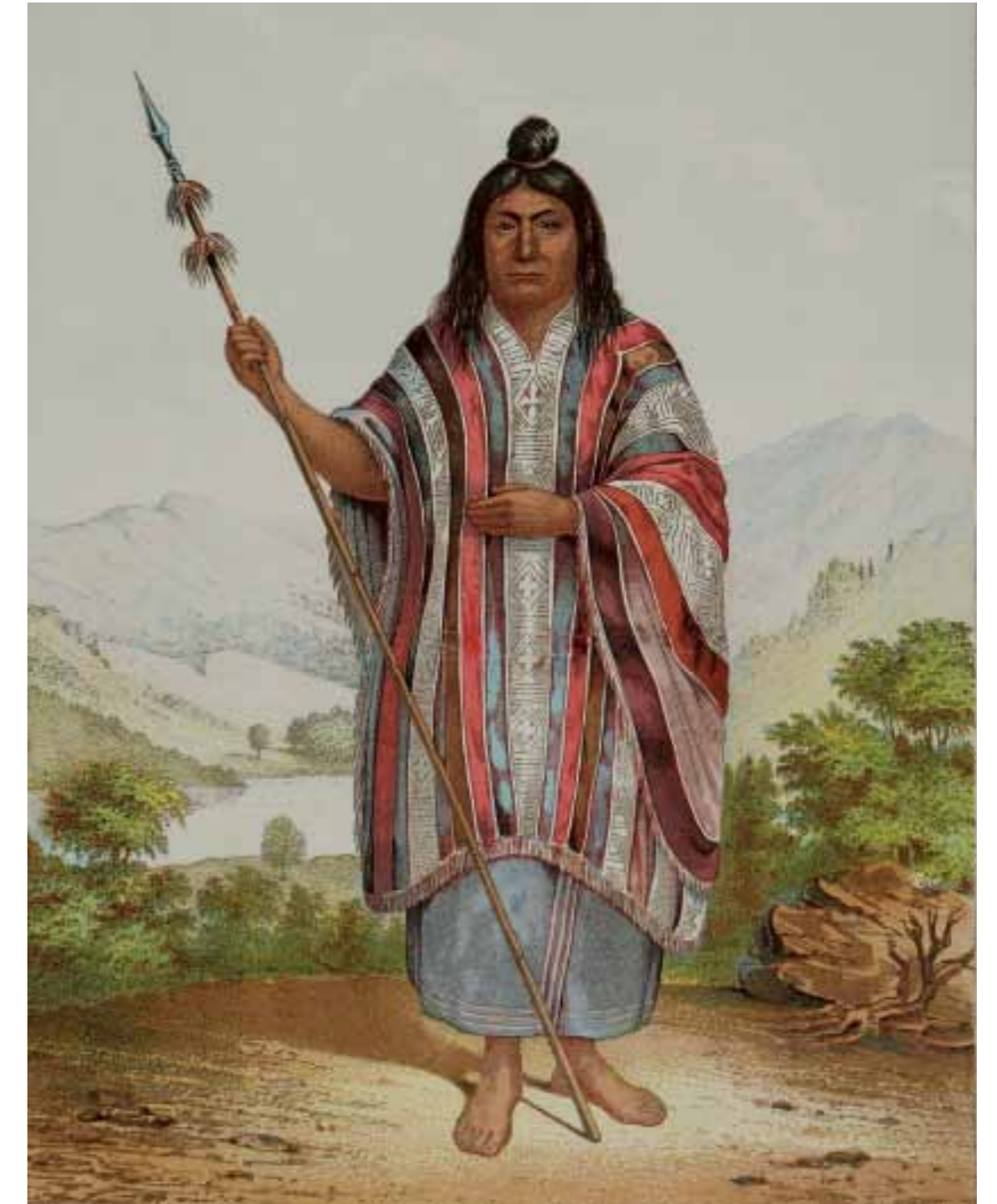
△ Fig. 20
Santa Lucía
 Filadelfia, 1855
 Grabado/Hoja 217 x 292 mm
 MHN 3-36902
 Dibujo de James Queen, litografía de P.S. Duval & Co., Filadelfia



▷ Fig. 21
 Lake Aculeo
 Lago Aculeo
 Filadelfia, 1855
 Grabado/Hoja 220 x 285 mm
 MHN 3-36900
 Dibujo de James Queen, litografía de P.S. Duval & Co., Filadelfia



◁ Fig. 22
Caldera in 1852
 Caldera en 1852
 Filadelfia, 1855
 Grabado/Hoja 285 x 227 mm
 MHN 3-36901
 Litografía P.S. Duval & Co., Filadelfia



▷ Fig. 23
Araucanian Chief
 Jefe Araucano
 Filadelfia, 1855
 Grabado/Hoja 285 x 227 mm
 MHN 3-36899
 Pintura de John Mix Stanley de un daguerrotipo, litografía de
 P.S. Duval & Co., Filadelfia



CAPITULO II

CIENCIA Y ARTE, EL DESPERTAR DE LA EXPLORACIÓN DE LA NATURALEZA REMOTA

*Desde la cima de la cuesta de Prado el panorama es muy interesante. A la derecha se extiende el gran valle donde está Santiago, el cual termina en los Andes, montañas de prodigiosa altura y cuya cima está cubierta de nieves eternas. Al frente, la región no es menos digna de verse; distinguíamos gran número de casas...*¹⁸

El siglo XVIII, fue el epicentro del inicio de las grandes empresas exploratorias, como fue el caso de George Vancouver¹⁹, quien entre los años 1790 a 1795 organizó y realizó un gran periplo por el Océano Pacífico. Poseía una gran experiencia en estos viajes, debido a su participación anterior en otros que realizó alrededor del mundo con James Cook. Sintetizó sus experiencias de

viaje, las que se publicaron en Londres en 1798. Vancouver no vio su obra impresa, sino que fue su hermano John con otros compañeros de travesía, quienes finalizaron su compilación y edición. En su último viaje, en 1795, visitó Valparaíso y Santiago, en momentos en que el Reino de Chile tenía como gobernador a Ambrosio O'Higgins.

Al respecto, la experiencia visual de Vancouver, no se alejaba de las visiones de sus contemporáneos, al sintetizar elementos de las visiones convencionales de los modelos europeos sobre el paisaje. Como también, una manera de reunir en una imagen, diferentes aspectos de una región, que en muchos casos, tiene su correlato en una narración del texto de dichas expediciones científicas. La descripción del paisaje estaba supeditada a la asociación entre el clima y su relación con la producción del lugar. Por esa razón las ilustraciones de estos viajes cumplieron un papel fundamental, ya que las imágenes:

*...fueron consideradas como medios privilegiados para cumplir una función ordenadora y normativa, por su capacidad de recoger y organizar la experiencia visual.*²⁰

Estos relatos tienen un hilo común: la descripción del territorio y sus habitantes, siguiendo la lógica del *diario de viaje*, lo que se ve reflejado en los grabados, dibujos y mapas. Un ejemplo de ello, es el dibujo de José del

Pozo, realizado en el marco de la expedición de Malaspina, un autorretrato del artista en su tarea de registrar a través del dibujo, el entorno paisajista y a los habitantes patagones. (Fig.24)

La mirada imperial europea, frente a la realidad del mundo americano, usó sus parámetros culturales para leer e interpretar las costumbres locales. (Figs. 25, 26,27)

Pero sin duda, fue en el contexto del *Siglo de las luces*, donde el mundo europeo comenzó con las exploraciones científicas y su desarrollo a gran escala. En este sentido, la Academia de las Ciencias de París, organizó en 1735 una expedición para examinar la verdadera forma y dimensión de la Tierra. Esta pretendía resolver si la Tierra era una esfera, según la cartografía cartesiana francesa, o una esfera achatada en sus polos, según lo planteaba Newton.²¹ En el contexto de la unidad dinástica entre Francia y España, se solicitó permiso a Felipe V para poder recorrer los territorios imperiales españoles en América, ante lo cual dos científicos fueron incorporados a la expedición al mando de Charles Marie de la Condamine, ellos fueron Jorge Juan y Antonio de Ulloa.

Esta expedición científica, fue un reflejo de lo que se vivía en el siglo XVIII, motivada en ciertos aspectos, por la rectificación de los mapas, debido al desarrollo científico de los instrumentos de navegación y por el desafío

◀ Fig. 24
Autorretrato en Magallanes, 1790
 José del Pozo
 Tinta y sepia sobre papel/180 x 260 mm
 MHN 3-1733



de fijar rutas. Especialmente, en el área del Estrecho de Magallanes,²² para abrir vías comerciales y nuevos mercados. El abate Juan Ignacio Molina, dio cuenta de la importancia de estas expediciones en su obra “*Compendio de la historia geográfica natural y civil del Reyno de Chile*”, publicado en Madrid en 1788:

*La Europa vuelve al presente toda su atención hacia la América, deseando conocer con erudita curiosidad la diversidad de sus climas, la estructura de sus montes, la naturaleza de sus fósiles, la forma de sus vegetales y de sus animales y en suma, todo lo que puede empeñar su atención en aquellas varias regiones.*²³

Fundamentalmente la razón de esta expansión fue la necesidad de las grandes potencias imperiales, de expandir sus dominios coloniales, pero se sumó a ésto la idea de conocer científicamente, un mundo remoto y exótico, poblados de paisajes de una fauna y flora que Europa no terminaba de dominar.(Fig. 28)

◀ Fig. 25
Habitants du Détroit de Magellan, hommes patagons; leurs barques, leurs chaumines.
Habitantes del Estrecho de Magallanes, llamados patagones: sus barcas, sus cabañas.
Grabado/Huella 201 x 155 mm/Hoja 272 x 195 mm
MHN 3-2602
Dibujo de Charles Nicolas Cochin Le Jeune, grabado por Jacques Jean Pasquier, en la segunda mitad del siglo XVIII, sin referencias.

En este ámbito expedicionario, aparecieron grandes repertorios de imágenes sobre los habitantes de los territorios australes del imperio español. Un ejemplo de ello es la imagen: *Modo de hacer las matanzas en Chile, españoles en el traje de Chile*, publicado en la *Relación histórica del viaje* hecho por orden de *Su Majestad a la América Meridional*, Madrid 1748, de Jorge Juan y Antonio de Ulloa. En ella, podemos apreciar el paisaje, marco referencial permanente para todas las expediciones europeas, con una escena de trabajo ganadero y la visión de lobos marinos y otros pájaros, además de las “*minas de concha*”, que se refiere a los conchales, lugares donde existieron asentamientos humanos prehispánicos. En un sector de la imagen, aparecen dos personajes vestidos como europeos, pero con los tradicionales ponchos, indumentaria muy popular en el Chile del siglo XVIII. Esta representación respondió a ciertos convencionalismos, ya que es una manera de reunir en una imagen, diferentes aspectos de una región, como una narración similar al texto, resultado de las exploraciones científicas. Por esa razón, el papel que cumplieron las ilustraciones de estos viajes fueron fundamentales, ya que permitieron resumir la experiencia visual de un recorrido expedicionario. La imagen fue realizada por Diego de Villanueva y grabado por Juan Peña, grabador de las Reales Casas de Moneda de España.

En este estilo de imagen, estructurada en el marco de una representación clásica de la exploración imperial, se encuentran las imágenes publicadas en 1748, en el relato de la travesía a cargo de Richard Walter, capellán del Centurión, de la expedición de George Anson,²⁴ (Fig. 29) la que incluía 42 láminas grabadas, que fueron publicadas en Londres. La imagen: *Vista de la tienda de campaña del comodoro en la isla Juan Fernández*, del grabador inglés J.Mason, da cuenta de un paisaje de la isla de Juan Fernández, siguiendo un modelo inglés, en el sentido de la perspectiva, no obstante haciendo notar un fondo montañoso y el detalle del campamento, como la avanzada científica en un territorio ignoto. Estas imágenes se volvieron populares, realizándose posteriormente ediciones en otros idiomas.(Figs. 30,31)

La expedición francesa, a cargo de Jean François Galaup, conde de La Pérouse (1741–1788), quien por disposición del rey Luis XVI, realizó un viaje de circunnavegación, para completar los descubrimientos realizados por James Cook en el área del Océano Pacífico. La Pérouse zarpó de Brest en 1785 con dos navíos: *la Boussole* y *l’Astrolabe*, en cuya tripulación figuraban científicos y artistas. El resultado de esta expedición, se vio reflejada en el Atlas de la *Relation du Voyage autour du monde*, publicado en París en 1797. En esta publicación aparece la imagen *Trajes de los habitantes de La Concepción*, un trabajo de Gaspar Duché de Vancy, dibujante,

pintor y grabador, contratado en 1785 para la expedición y de Jean Michel Moreau Le Jeune. La imagen sintetiza la presencia de los diferentes grupos sociales de Chile. (Fig. 32) En un primer plano se aprecia la élite: hombres y mujeres, denominados en esa época, *Españoles de Chile*, marcando una diferencia con el peninsular. Este estamento de la élite criolla, según esta representación; se vestía con ciertas prendas locales, como son el poncho, en el caso de los hombres y vestidos cortos, medias, mantillas y accesorios, en el tocado del vestuario femenino. En el segundo plano tipos populares con un vestuario más simple y de fondo, la cita al paisaje de la bahía de Concepción. Estas láminas se volvieron muy populares, y en el caso de ésta, tuvo réplicas posteriores, creando un estereotipo iconográfico local. (Fig.33)

A fines del siglo XVIII, la actividad comercial y de exploraciones en el Océano Pacífico, tanto de Inglaterra como Francia, se fueron haciendo más hegemónicas, el Imperio español miró con preocupación este fenómeno, ya que sus dominios: las Filipinas por el oriente y las costas americanas por el poniente, eran parte de su imperio, donde la monarquía hispana considera este mar como suyo.

En otro aspecto, la ilustración española veía los resultados de las expediciones científicas, especialmente la de James Cook y la francesa de La Pérouse, en torno al incremento de las

ciencias naturales y en definitiva del desarrollo económico del Imperio, como también la construcción de nuevas cartas y mapas. Con este sentido, bajo el reinado de Carlos III, zarparon del puerto de Cádiz, en 1789, las naves *Atrevida* y *Descubierta*, al mando del marino de origen napolitano Alejandro Malaspina y José Bustamante y Guerra. Expedición que se extendió hasta su regreso en 1794, entonces bajo el reinado de Carlos IV. Los resultados de la exploración, se conocieron por el informe realizado por Malaspina, con el título: *Viaje político-científico alrededor del mundo*, donde se entregaron dibujos, pinturas y mapas, como también lo recolectado en la expedición,²⁵ publicándose definitivamente en 1885.²⁶ (Fig. 34)

De esta expedición se debe resaltar la calidad plástica de las imágenes, en especial las realizadas por el italiano Ferdinando Brambilla, cuyo nombre se españolizó por el de Fernando Brambila (1763-1832), (Fig. 35) quien participó en la expedición, embarcándose en el puerto de Acapulco. A su regreso a España, colaboró en la realización de una serie de grabados en base a los apuntes y pinturas hechos por él y los otros artistas, específicamente los realizados por Felipe Bauzá. En 1798, Brambila fue nombrado pintor de cámara de Carlos IV. (Fig.36)

Durante la guerra contra los franceses, Brambila realizó la renombrada serie de la destrucción de la ciudad de Zaragoza.

Luego fue pintor de cámara de Fernando VII y se integró como académico a la Real Academia de San Fernando, donde fue nombrado *Director de Perspectiva y del Adorno*, publicando en 1817 el *Tratado de principios elementales de perspectiva*. Desarrolló en su obra la perspectiva, lo que se denota en la construcción plástica de sus paisajes, escorzos, contraste de luces y claroscuros, construyendo composiciones más elaboradas. En una de sus imágenes, *Vista del Callejón de la Guardia en la falda Occidental de la Cordillera de los Andes*, (Fig.37) se aprecia el trabajo de la perspectiva y valorización de claroscuros aplicados al paisaje, (Fig.38), a diferencia de la opinión de Pereira, sobre cierta monotonía en su composición.²⁷

En el ocaso del Imperio español en América, Chile recibió a la expedición dirigida por el capitán Otto von Kotzebue (1787-1846), auspiciada por el canciller del Imperio Ruso, conde Nikolai P. Romanzof, cuyo objetivo era buscar un paso por el Mar de Bering, lo que significó estudiar las costas del Pacífico Sur y de Alaska. De esta expedición se puede destacar una vista de la ciudad de Concepción en 1816, en cuyo primer plano se ven los tipos humanos, elemento característico de las imágenes producidas por las expediciones científicas. Tomada de un dibujo de Louis Choris, litografía de de Bode, e impreso bajo la dirección de Noel y Cía. (Fig.39)

Con la Independencia, las barreras impuestas por la monarquía hispana desaparecieron, por lo que Chile fue visitado por sucesivas expediciones científicas europeas. Una de las expediciones francesas, fue la que estuvo al mando de los capitanes, Hyacinthe Yves Philippe Florentin de Bougainville (1781-1846) al mando de *Le Thétis* y de Paul Anne Nourquer-Ducamper, de la *L'Esperance*, cuyos relatos y litografías fueron publicados en París, en 1828. En sus litografías, se percibe la idea de un paisaje con una mirada científica, pero a la misma vez artística, (Fig. 40) donde se desarrolló una espacialidad, a través de la perspectiva.

Acercándose a la mitad del siglo XIX, las expediciones francesas se hicieron frecuentes, una de ellas fue la realizada entre 1836 y 1837, a bordo de *La Bonite*, comandada por Auguste-Nicolas Vaillant (1793-1858). Una expedición que visitó las costas del Pacífico, produciendo imágenes de extraordinaria calidad pictórica, como fueron las realizadas en las vistas de la bahía de Cobija. (Figs. 41,42)

▷ Fig. 26
Roggenween (Ídolo en la isla de Pascua)
 Grabado/Hoja 163 x 260 mm
 MHN 3-2729
 Grabado por Bayalus y Descartes, sin referencias.





◀ Fig. 27
Entrevue du Comodoro Byron avec les Patagons
 Entrevista del Comodoro Byron con los Patagones
 París, 1774
 Calcografía/Hoja 203 x 360 mm
 MHN 3-2578
 Grabado por R. de Launay, sin referencias.

CHAPTER II

SCIENCE AND ART, THE EXPLORATION OF REMOTE NATURE AWAKENS

The view from the top of Cuesta de Prado is very interesting. To the right, the great valley that contains Santiago stretches all the way to the Andes range, whose phenomenally high mountains are covered with eternal snows. Straight ahead, the view of the region is no less impressive; we spotted a great number of houses...

The 18th century marked the beginning of the great exploratory expeditions. This was the case with George Vancouver,¹⁹ who organized and directed a long voyage on the Pacific Ocean between 1790 and 1795. Vancouver had gained experience in these types of voyages by participating in other journeys around the world with James Cook. He synthesized his travel experience in three large volumes and an atlas called “A voyage of discovery to the North Pacific Ocean and round the world in which the coast of north-west America has been carefully examined and accurately surveyed,” which was published in London in 1798. Vancouver however, did not live to see his work published. The compilation and editing of these volumes was completed by his brother

John and two travel companions. On his last journey in 1795, Vancouver visited Valparaíso and Santiago at a time when the Reino de Chile was governed by Ambrosio O’Higgins.

In many respects, Vancouver’s visual experience was similar to that of his contemporaries. He used the conventional vision of European landscape models to synthesize elements, portraying different aspects of a specific region in a single image often to complement the textual narration of these scientific expeditions. His description of the landscape and its details was associated with the climate and its relationship to production. For this reason, the illustrations made during these journeys played a fundamental role, since images:

...were considered effective means for performing an organizational and normative function, as they were capable of depicting and arranging the visual experience.²⁰

These narratives share a common thread: the description of the land and its inhabitants following the logic of the travel journal, which is reflected in engravings, drawings and maps. One example of this is a drawing by José del Pozo, made during the Malaspina expedition. It is a self-portrait of the artist as he records the inhabitants of Patagonia and surrounding landscape in his drawing. (Fig. 24)

The European imperial perspective, confronted with the reality of the American world, employed its own cultural parameters to read and interpret local customs. (Figs. 25, 26, 27)

It was undoubtedly in the context of the Age of Enlightenment that the European world began to engage in large-scale scientific expeditions. In 1735 the Academy of Sciences in Paris organized an expedition to examine the true form and dimension of the Earth. This expedition intended to resolve whether the Earth was a perfect sphere, as postulated by French Cartesian cartography, or a sphere that was flattened at its poles, as claimed by Newton.²¹ During the period of dynastic unity between France and Spain, Felipe V was asked to grant his permission to travel through the Spanish Empire's territories in America, and so two more scientists were included in the expedition commanded by Charles Marie de la Condamine: Jorge Juan and Antonio de Ulloa.

This expedition was a prime example of what was occurring during the 18th century, motivated to a certain degree by the desire to correct maps using navigation instruments improved by new scientific developments, as well as by the need to establish new commercial routes and markets, particularly in the area surrounding the Strait of Magellan.²² Abbot Juan Ignacio Molina

expounded on the importance of these expeditions in his work, *Compendio de la historia geográfica natural y civil del Reyno de Chile*, published in Madrid in 1788:

*Presently, Europe has turned all its attention towards America, wishing to discover with scholarly curiosity the diversity of its climates, the structure of its mountains, the nature of its fossils, the form of its plants and animals, and in short, all that may capture its attention in those various regions.*²³

The main reason for this expansion was the need for the great imperial powers to expand their colonies, but in addition there existed a desire to scientifically discover a remote, exotic world full of landscapes populated with flora and fauna that Europe did not fully understand. (Fig. 28)

In this expeditionary environment, great repertoires of images of the inhabitants of the Spanish Empire's southern territories began to appear. One of these such images was *Modo de hacer las matanzas en Chile, españoles en el traje de Chile*, published in *Relación histórica del viaje hecho por orden de Su Majestad a la América Meridional*, Madrid 1748, by Jorge Juan and Antonio de Ulloa. In this piece, we observe the landscape, a permanent reference point for all European expeditions, with a ranching scene and another of sea lions and birds, as

well as the "shell mines," or *conchales*, places of pre-Hispanic human settlements. In one section of the image, there are two characters dressed like Europeans, but with traditional ponchos, popular garments in 18th century Chile. This representation responds to certain conventions, since it is a way to unite different aspects of a region in a single image, mirroring the narration of texts produced on scientific expeditions. By helping to visually summarize the experience of an expeditionary voyage, these illustrations played a fundamental role in recounting these journeys. This image was created by Diego de Villanueva and engraved by Juan Peña, an engraver of the *Reales Casas de Moneda* in Spain.

▷ Fig. 28
Modo de hacer las Matanzas en Chile/ Españoles en el traje de Chile.
Madrid, 1748
Calcografía/Huella 225 x 348 mm/Hoja 270 x 380 mm
MHN 3-2589
Dibujo de Diego de Villanueva, grabado por Juan Peña, en la *Relación histórica del viaje hecho por orden de S.Mag. a la América Meridional*. Jorge Juan y Antonio de Ulloa, Madrid 1748.





△ Fig. 29
A view of the Commodores Tent at the island of Juan Fernandes
 Vista de la tienda de campaña del comodoro en la isla Juan Fernández, Londres, 1748
 Calcografía/Huella 240 x 355 mm/Hoja 250 x 435 mm
 MHN 3-2755
 De un dibujo de Richard Walter, grabado de J. Mason, publicado en *Voyage round the world in the years MDCCXL, I, II, III, IV* by George Anson, Londres 1748.

This style of image, structured within the framework of classical representations of imperial expeditions, is reflected in the 42 engraved plates published in 1748 in London as illustrations for the account written by Richard Walter, chaplain of the *Centurión*, of the expedition commanded by George Anson.²⁴ (Fig. 29) The image **A view of the Commodores Tent at the island of Juan Fernandes**, by the English engraver J. Mason, portrays the landscape of Juan Fernández Island according to the English model of perspective. It also shows mountains in the background and details of the camp as a scientific foray into an unknown territory. These images became popular, and subsequent editions were published in other languages. (Fig. 30, 31)

A French circumnavigatory expedition headed by Jean François Galaup, Count of La Pérouse (1741-1788), was made at the behest of King Louis XVI, in order to complete the discoveries made by James Cook in the Pacific Ocean. La Pérouse set sail from Brest in 1785 with two ships, *la Boussole* and *l'Astrolabe*, with crews that included scientists and artists. The results of this expedition were recorded in the *Atlas de la Relation du Voyage autour du monde*, published in Paris in 1797. This publication includes the image **Trajes de los habitantes de La Concepción**, a work by Jean Michel Moreau Le Jeune and by Gaspar Duché de Vancy, a draftsman, painter and engraver,

hired in 1785 for the expedition. The image synthesizes the presence of Chile's different social groups. (Fig. 32) In the foreground, we can observe the elite: men and women known in those times as **Españoles de Chile**, marking them as distinct from peninsular-born Spaniards. According to this representation, this segment of the Creole elite wore certain local garments, including the **poncho** for men, and short dresses, stockings, mantillas, and hairpiece accessories for women. In the background, we see the general public with a simpler wardrobe, and behind all this, the landscape of the bay of Concepción. These prints became very popular, and were subsequently replicated, creating a local iconographic stereotype. (Fig. 33)

In the late 18th century, commercial activity and expeditions on the Pacific Ocean by both England and France gradually became more hegemonic. The Spanish Empire observed this phenomenon with great concern, since its empire stretched from the Philippines in the east to the American coast in the west, and the Spanish monarchy considered this ocean as part of its domain.

In another respect, the Spanish Enlightenment saw the results of the scientific expeditions, especially those of James Cook and La Pérouse, as a means to increase scientific knowledge and ultimately the

economic development of the empire, as well as an opportunity to generate new charts and maps. For this reason, under the reign of Carlos III, the ships *Atrevida* and *Descubierta* set sail from the port of Cádiz in 1789 under the command of the Neapolitan sailor Alejandro Malaspina and José Bustamante y Guerra. This expedition lasted until their return in 1794, under the reign of Carlos IV. The results of the voyage were recorded in a report made by Malaspina, under the title *Viaje político-científico alrededor del mundo*, which included drawings, paintings and maps, as well as items collected during the expedition.²⁵ It was finally published more than 90 years later in 1885. (Fig. 34)

The artistic quality of the images from this expedition is noteworthy, particularly those made by the Italian Ferdinando Brambilla, whose name was translated into Spanish as Fernando Brambila (1763-1832), (Fig. 35) who joined the expedition after embarking in the port of Acapulco. Upon his return to Spain, he collaborated in a series of engravings based on the notes and paintings made by himself and the other artists, specifically those made by Felipe Bauzá. In 1798, Brambila was named chamber painter by Carlos IV. (Fig. 36)

During the war against the French, Brambila created the renowned series depicting the destruction of the city of Zaragoza. He was

later chamber painter for Fernando VII and joined the Real Academia de San Fernando, where he was named *Director de Perspectiva y del Adorno*, publishing his *Tratado de principios elementales de perspectiva* in 1817. His work developed the concept of perspective, which is apparent in the artistic construction of his landscapes, foreshortenings, use of chiaroscuro, and elaborate compositions. In one of his images, *Vista del Callejón de la Guardia en la falda Occidental de la Cordillera de los Andes*, (Fig. 37) we can appreciate his skill with perspective and the contrasting values of chiaroscuro applied to landscape, (Fig. 38) in opposition to Pereira's preference for a certain monotony in his compositions.²⁷

During the twilight of the Spanish Empire in the Americas, Chile played host to an expedition led by captain Otto von Kotzebue (1787-1846), sponsored by the chancellor of the Russian Empire, count Nikolai P. Romanzof, whose goal was to discover a pass through the Bering Sea, necessitating the study of the South Pacific and Alaskan coasts. This voyage produced a view of the city of Concepción in 1816, with human figures in the foreground, an element characteristic of the images produced by scientific expeditions. Taken from a drawing by Louis Choris, the lithograph was made by de Bode and was printed under the direction of Noel & Co. (Fig. 39)

After its independence, the obstacles imposed by the Spanish monarchy disappeared and Chile was visited by successive European scientific expeditions. One of the French expeditions was under the command of Hyacinthe Yves Philippe Florentin de Bougainville (1781-1846), who captained *Le Thétis*, and Paul Anne Nourquer-Ducamper, who captained *L'Esperance*. Their accounts and lithographs were published in Paris in 1828. In their lithographs, we can appreciate the idea of a landscape with a scientific, but at the same time artistic, aspects (Fig. 40), where perspective is used to communicate a sense of space.

Towards the middle of the 19th century, French expeditions became more and more frequent. One of them, made between 1836 and 1837 on board the *La Bonite*, commanded by Auguste-Nicolas Vaillant (1793-1858), visited the Pacific coasts, producing images of extraordinary pictorial quality, as demonstrated by the views of the bay of Cobija. (Figs.41, 42)

▷ Fig. 30

Vue du côté Oriental de 'l' Ile de Juan Fernandes

Vista de la costa oriental de la Isla de Juan Fernández

Vue de la Baye de Cumberland dans l' Ile de Juan Fernandes

Vista de la bahía de Cumberland en la Isla de Juan Fernández

Amsterdam y Leipzig, 1750

Grabado/Huella 225 x 380 mm/Hoja 253 x 413 mm

MHN 3-2743

Grabado de Franz van Bakker, 1750. Publicado en *Voyage autour du monde faite dans les années MDCCXL, I, II, III, IV*. George Anson, Amsterdam y Leipzig 1751.





◀ △ Fig. 31

Kaep Sint Maria gan't begin van de Straat Magellaan ten Noorden derzelve inloopenden

Cabo Virgen María en la entrada norte del Estrecho de Magallanes

Een gedeelte der N.O. Zyde van Terra del Fuego aan het inkommen van de Straat Le Matre

Vista de una parte del lado N.E. de Tierra del Fuego y la Entrada al Estrecho de Magallanes

Grabado/Huella 220 x 380 mm/Hoja 247 x 413 mm

MHN 3-2606



△ Fig. 32
Costumes des habitants de la Conception
 Trajes de los habitantes de Concepción
 Paris, 1797
 Litografía/Hoja 295 x 450 mm
 MHN 3-2585
 Tomado de un dibujo Gaspar Duché de Vancy y Jean Michel Moreau Le Jeune, grabado por Thomas, del Viaje de La Perouse, publicado en *Voyage autour du monde*, 1786-1788. Jean François Galaup, Conde de La Perouse, Paris, 1797.



△ Fig. 33
Costumes of Chile, 1786
 Trajes de Chile, 1786
 Grabado/Huella 162 x 244 mm/Hoja 202 x 267 mm
 MHN 3-2726
 Tomado de un dibujo del Viaje de La Perouse, grabado por George Scharf e impreso: Rownny and Forster, publicado en *Travels into Chile over the Andes in the years 1820-1821*. Londres, 1824



△ Fig. 34
Vista de la ciudad de Santiago de Chile con parte del tajarar del Río Mapocho desde la Quinta Alegre
 Madrid, 1798
 Litografía/Huella 363 x 533 mm/Hoja 440 x 625 mm
 MHN 3-2744
 Obra de Fernando Brambila, de la expedición de Alejandro Malaspina, Madrid 1791-1795.



▷ Fig. 35
Vista de la ciudad de Santiago de Chile desde la falda del cerro Santo Domingo
 Madrid, 1798
 Litografía/Hoja 315 x 457 mm
 MHN 3-2784
 Obra de Fernando Brambila, de la expedición de Alejandro Malaspina, Madrid 1791-1795.



△ Fig. 36
Vista del Puente del Inca en la Cordillera de los Andes
 Madrid, 1798
 Litografía/Huella 210 x 290 mm/Hoja 330 x 500 mm
 MHN 3-2761
 Dibujo y grabado de Fernando Brambila, de la expedición de Alejandro Malaspina, Madrid 1791-1795.



▷ Fig. 37
Vista del callejón de la Guardia en la falda occidental de la Cordillera de los Andes
 Madrid, 1798
 Litografía/Huella 216 x 275 mm/Hoja 290 x 390 mm
 MHN 3-2760
 Obra de Fernando Brambila. De la expedición de Alejandro Malaspina, Madrid 1791-1795.

▷ Fig. 38
La casa de la cumbre en el camino principal de la Cordillera de los Andes/ 1984. Toesas sobre el nivel del mar
Madrid, 1798
Litografía/Huella 213 x 294 mm/Hoja 328 x 390 mm
MHN 3-2759
Dibujo y grabado por Fernando Brambila, de la expedición de Alejandro Malaspina, Madrid 1791-1795





△ Fig. 39
Vue de la ville de la Conception (Chili)
 Vista de la ciudad de La Concepción (Chile)
 París, 1822
 Litografía/Huella 209 x 262 mm/Hoja 284 x 349 mm
 MHN 3-2733
 Dibujo de Louis Choris, litografía de de Bode, e impreso bajo la dirección de Noel y Cía, publicado en *Voyage Pittoresque autour du monde avec de portrait de sauvages de Amerique*. Otto von Kotzebue. París, 1822



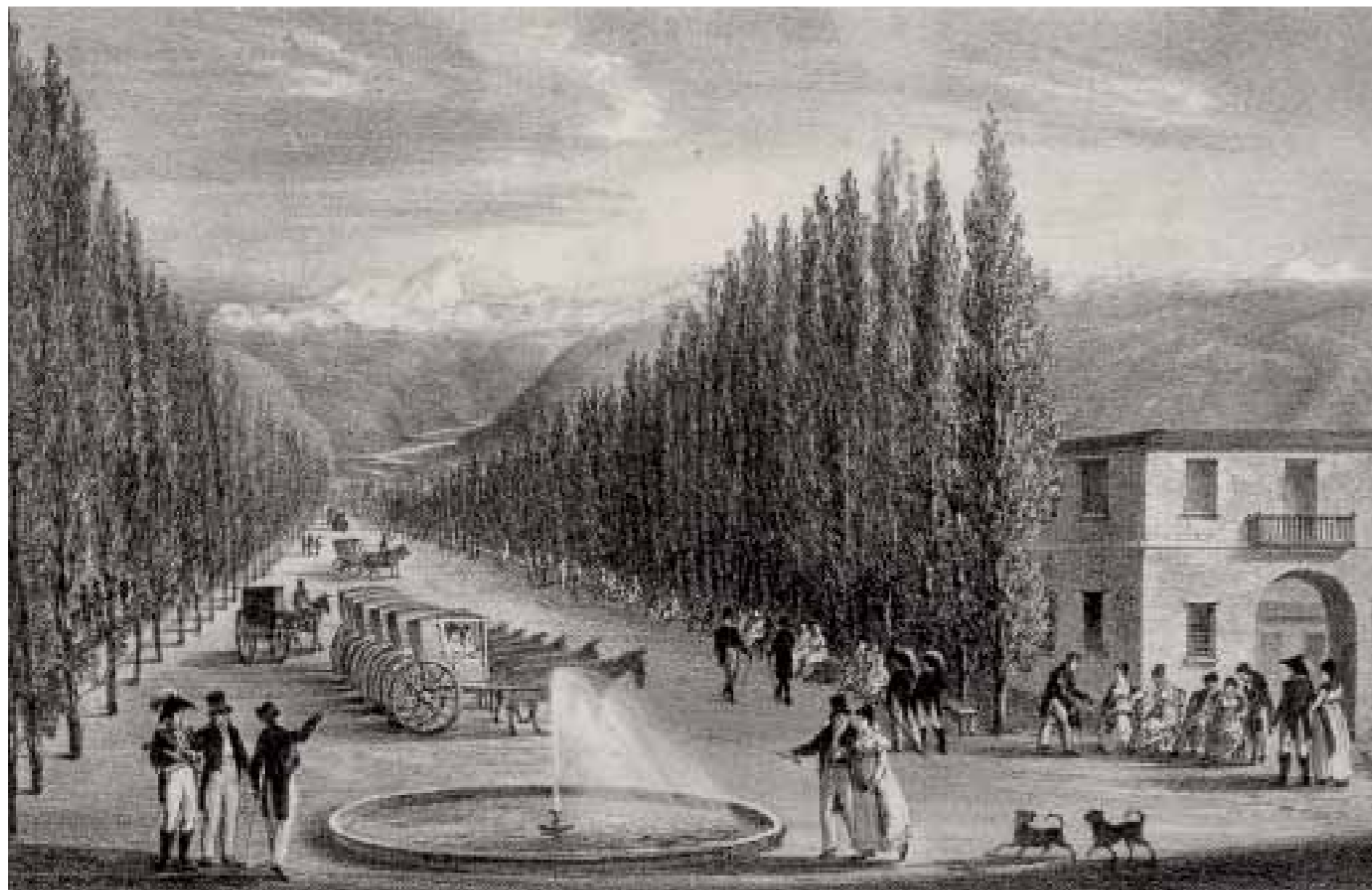
▷ Fig. 40
Station entre la ladera cortadera et celle de Caule (Andes du Chili)
 Parada entre la ladera Cortadera y la de Caule (Andes de Chile)
 París, 1828
 Litografía/Hoja 295 x 380 mm
 MHN 3-2771
 Dibujo de Edmond Bigot de la Touanne, litografía a León Jean Baptiste Sabatier, figuras de Victor Jean Adam e impreso por Benard y Frey en París, bajo la publicación *Album Pittoresque de la fregate La Thetis et de la corvette L'Esperance*. Baron Hyacinthe de Bougainville, París 1828.



△ Fig. 41
Rade de Cobija
 Bahía de Cobija
 Paris, 1841
 Litografía/Huella 223 x 335 mm/Hoja 335 x 510 mm
 MHN 3-2773
 Dibujo Barthélemy Lauvergne, litografía de Louis Philippe Alphonse Bichebois e impreso por Lemercier.
 Publicado en *Voyage autour du monde pendant les années 1836 a 1837 sur la corvette La Bonite*, Nicolas Vaillant, Paris, 1841.



▷ Fig. 42
Rade de Cobija
 Bahía de Cobija
 Paris, 1841
 Litografía/Huella 248 x 336 mm/Hoja 337 x 570 mm
 MHN 3-2774
 Dibujo de Touchard, litografía de Louis Philippe Alphonse Bichebois, figuras de Víctor Jean Adam e impreso por Lemercier, Benard y Cie
 Publicado en *Voyage autour du monde pendant les années 1836 a 1837 sur la corvette La Bonite*, Nicolas Vaillant, Paris, 1841.



◀ Fig. 43
Tajamar or Public Walk
 Tajamar o paseo público
 Londres, 1824
 Grabado/Huella 163 x 248 mm/Hoja 198 x 268 mm.
 MHN 3-2718
 Dibujo de Peter Schmidtmeier, grabado Agostino Aglio, impreso por Rowney and Forster.

CAPITULO III

ITINERARIO DE LA MIRADA, LA DESCRIPCIÓN DE UN NUEVO TERRITORIO

Con la independencia de las nuevas naciones americanas, se hizo presente una gran escalada de expediciones europeas y norteamericanas. En dichas incursiones venían dibujantes, botánicos y científicos en general, interesados por los temas geográficos de rutas, mapas y cartas, como también la flora y fauna americanas.²⁸ Las imágenes del paisaje y los habitantes, tomados desde un punto de vista costumbrista, fueron muy populares en Europa. Los dibujos eran traspasados a grabados, los que se imprimían acompañando los textos, mostrando a un público europeo imágenes de las nuevas tierras. En este contexto, se encuentran aquellas imágenes publicadas en *Into Chile over the Andes in the years 1820-1821*, del viajero Peter Schmidtmeier, impreso por Rowney and Forster en Londres, en 1824.

A Schmidtmeier le correspondió junto a John Miers, publicar en cada una de sus obras los primeros planos de la ciudad de Santiago en la época republicana, el de Schmidtmeier se publicó en 1824 y el de Miers en 1826.²⁹

La obra de Peter Schmidtmeier, es interesante en cuanto a registro visual, pero mantiene una estructura convencional en la representación, lo que se puede apreciar en las imágenes que acompañan el libro que relata su expedición, como son el cruce de los Andes o las vistas de Santiago; sus paseos o edificios emblemáticos, donde aparecen, junto con el paisaje, los diferentes tipos humanos que representaban a la variedad de grupos sociales que integraba esta nueva nación americana. Todo lo cual, para el mundo europeo no hispánico, eran prácticamente desconocidos. (Fig. 43)

Schmidtmeier, convocó a grabadores importantes en la escena británica de los primeros decenios del siglo XIX, uno de ellos fue Agostino Aglio, (1777-1857) quien fue pintor, grabador y decorador, de origen italiano, formado en la Academia de Milán y que en 1803 llegó a Inglaterra para asistir a la publicación de *Antiquities Magna Gracvia*, del arquitecto William Wilkins, publicada en 1807. También utilizó los dibujos de Juan Diego Paroissien, cuyo nombre era James Paroissien (1781-1827), médico inglés que participó en las guerras de la independencia de Chile y Perú. Cuyo dibujo de la Casa de Moneda de Santiago fue grabado por George Scharf (1788-1860), ilustrador y grabador alemán, especialista litográfico, quien trabajó en Londres en ilustraciones de edificios y de la vida cotidiana inglesa. (Fig. 44)

En el caso de John Miers (1789–1879), éste fue un botánico e ingeniero británico que exploró y trabajó en América del Sur entre los años 1819 a 1838. En 1825 volvió a Inglaterra para publicar su relato en *Travel in Chile and La Plata*, donde se da cuenta de especies botánicas no conocidas en Europa, como también una de las primeras imágenes del Santiago republicano. *Plaza or great Square of Santiago with different national costumes*, representa una imagen de la Plaza de Armas de Santiago, en ese entonces llamada de la Independencia. En el grabado se aprecian los edificios más emblemáticos de la ciudad; la Casa del Presidente, el Palacio de la Independencia (edificio que hoy alberga al Museo Histórico Nacional) y el Cabildo. En este caso, el dibujo fue de John Miers, y la litografía de Thomas Mann Baynes (1794–1876) acuarelista y grabador inglés, especializado en vistas de edificios y paisajes, e impreso en Londres por Hullmandel en 1826. (Fig. 45)

De este período, existe un número importante de imágenes anónimas, una de ellas, es una acuarela que grafica un puente, calificado de indígena, sobre el río Maipo, con fecha de 1821, (Fig. 46) probablemente fue hecho por un viajero norteamericano o inglés, quien en el reverso describe el dibujo y el año en que fue realizado, una acuarela descriptiva, donde se refuerza lo agreste del territorio. Un puente que no dejó de llamar la atención a Charles Darwin, quien en septiembre de 1834, daba cuenta:

*Llegamos a eso del mediodía a uno de los puentes colgantes hechos con pieles, puentes que atraviesan el río Maipo de caudalosa corriente rápida, que discurre a algunas leguas al sur de Santiago. ¡Triste cosa son esos puentes! El tablero o piso, que se presta a todos los movimientos de las cuerdas que lo sostienen, consiste en trozos de madera colocados unos al lado de los otros...*³⁰

Otro aspecto interesante que recogieron los primeros exploradores científicos en Chile, fueron los efectos de los terremotos, especialmente en las áreas urbanas. Las imágenes de las ruinas de Valparaíso y de Concepción son elocuentes, en especial en el contexto que estas fueron dirigidas a un público europeo, quien no tenía una noción de estas catástrofes naturales. El grabado de Stanislas Marie César Famin (1799 – 1853) con el terremoto de Valparaíso de 1822 (Fig. 47) o las imágenes de la expedición de exploración de Jules Sébastien César Dumont d'Urville (1790–1842), trasuntan cierto exotismo. Lo mismo ocurre con las imágenes donde aparecen las chozas en la playa de Talcahuano y las ruinas de la iglesia de Santo Domingo en Concepción y otra litografía mostrando las ruinas de una iglesia en la misma ciudad. (Figs. 48,49)

Las imágenes de los puertos fueron también un tema explotado y recurrente. Era necesaria su representación en el contexto de la febril actividad comercial que dinamizaba las

rutas navieras, eran puntos de contacto y se necesitaba conocer su morfología urbana y sus adelantos portuarios. Vistas de Valparaíso y Talcahuano fueron ampliamente descritas en diferentes imágenes para grabados que ilustraban los libros de viajes. (Figs. 50, 51, 52).

Son representaciones más objetivas que las imágenes del interior del país, que en algunos casos, como son en las ilustraciones de Cesar Famin, desarrollaron un exotismo que no correspondía a la tipología del paisaje local. (Figs. 53, 54). A diferencia de las visiones exóticas de Famin, nos encontramos con las representaciones realizadas para la expedición de Jules Sébastien César Dumont d'Urville. Las naves de su expedición, la *Zelée* y *Astrolabe*, navegaron por el Estrecho de Magallanes hacia 1837, entregando imágenes inéditas de la geografía austral de Chile, con una naturaleza remota, que no impidió la representación detallada del medio natural, con un estilo pictórico. (Fig. 55).

▷ Fig. 44
The Mint of Santiago
La Casa de Moneda de Santiago
Londres, 1824
Grabado/Huella 160 x 245 mm/Hoja 175 x 252 mm
Dibujado por Juan Diego Parossien, grabado por George Scharf e impreso por Rowney and Forster
MHN 3-2708





Las imágenes del sur de Chile, no estuvieron ausentes. Los dibujos de Rodolfo Philippí son notables a la hora de mostrar un territorio en explotación como era el de Valdivia. (Fig.56) En la segunda mitad del siglo XIX, otra imagen muestra un paisaje que se aleja de lo exuberante y no dominado por el hombre, en ellos se ve campos agrícolas mostrando progreso. (Fig.57).

Fue común el tema de las vistas de las ciudades, tanto de Valparaíso mostrando su bahía, como de Santiago. Un ejemplo de ello es el caso de José Selleny, artista de la expedición austriaca que vino en la fragata Novara en 1859. (Fig.58). Los dibujos y acuarelas de la Plaza de la Independencia en Santiago y de la vista de Valparaíso de ese año, muestran

la ciudad siguiendo el tema de la veduta, con perspectivas áreas, dando cuenta de los detalles urbanos. (Figs. 59, 60). A esto se suma la obra Valparaíso desde el cerro Concepción, obra anónima cercana a 1860. (Fig. 61).

En esta línea, a partir del siglo XVIII, en el ámbito del género pictórico del paisaje se aplicó la *veduta*, desarrollado principalmente en la ciudad de Venecia, consistente en vistas urbanas, basadas en la perspectiva y con una mirada panorámica, pero de la misma forma con descripciones minuciosas. Ya en el siglo XVI, los grabadores flamencos habían desarrollado la impresión de imágenes aéreas de ciudades o levantamientos con perspectivas. En el caso de Chile, las vistas fueron desarrolladas por viajeros, como una suerte de postal panorámica. Esta práctica estaba enmarcada en un acercamiento científico al paisaje, por su descripción informada y detallada. Para ello se utilizaron instrumentos que posibilitaran la representación fiel de la naturaleza, como fue la cámara oscura y posteriormente la fotografía.

que se publicaron como *A series of panoramic views of Sant Jago, the capital of Chili*, editadas en Londres por John Boosey en 1823. Es un documento extraordinario para la historia urbana de Santiago, ya que con precisión y con gran calidad artística se muestra la ciudad. (Fig. 62)

En el contexto de la expedición norteamericana Astronómica en el Hemisferio Sur, en 1849, a cargo del teniente James Melville Gilliss (1811–1865), vino a Chile Edmond Reuel Smith (1829–1911), quien fuera parte del equipo de la expedición de Gilliss, trabajando con él en la medición astronómica y recolección de especímenes y datos. Smith vivió en Santiago desde 1849 hasta 1852, lapso de tiempo donde realizó los dibujos en base a un daguerrotipo de una vista de Santiago en 360 grados, desde el cerro Santa Lucía, la que se denominó *Panoramic View From Summit of Santa Lucia, Santiago*. Publicada en Washington en 1855,³¹ la litografía de la imagen corresponde a Thomas S. Sinclair (1805–1881). Al igual que la obra de Waldegrave, la obra de Smith entrega una valiosa información sobre el estado de la urbe a mediados del siglo XIX.³² (Fig. 63)

Uno de los primeros ejemplos de esta técnica, fue lo realizado en cinco litografías por Agostino Aglio, según el dibujo de William Waldegrave (1796–1838). Realizadas en 1821 cuando Waldegrave, marino inglés, estuvo en Santiago. Es una vista en 360 grados, las

En 1863, T.H. Harvey realizó una vista panorámica de 180 grados, a partir del cerro Santa Lucía, con un especial detalle en las construcciones cercanas al cerro, una vista que sigue la temática de las dos anteriores, en esta última con detalles pictóricos. (Fig. 64)

◀ Fig. 45
Plaza or great Square of Santiago with different national costumes
Gran plaza de Santiago con diferentes trajes nacionales
Londres, 1826
Litografía/Huella 154 x 337 mm/Hoja 221 x 375 mm
MHN 3-2739
Dibujo de John Miers, litografía de Thomas Mann Baynes e impreso por Hullmandel.

ITINERARY OF A PERSPECTIVE, THE
DESCRIPTION OF A NEW TERRITORY

With the independence of the new American nations, a large number of European and North American expeditions arrived. These incursions included draftsmen, botanists and scientists, interested in geographic issues of routes, maps and charts, as well as South American flora and fauna.²⁸ Images of landscapes and their inhabitants from a *costumbrista* perspective were very popular in Europe. The drawings were made into engravings, which were then printed to complement the texts, exposing the European public to images of the new lands. It was in this context that in 1824, traveler Peter Schmidtmeier's images were published in *Into Chile over the Andes in the years 1820-1821*, printed by Rowney and Forster, London.

Schmidtmeier, and later John Miers published, in their respective works, the first maps of the city of Santiago during the Republican period. Schmidtmeier's was published in 1824 and Miers' followed in 1826.²⁹

The work by Peter Schmidtmeier is interesting as a visual record, but its representation follows a conventional

structure, as can be observed in the illustrations in the book relating his expedition, such as the crossing of the Andes or the scenes of Santiago. The prints of the city document its esplanades and emblematic buildings, which appear alongside the landscape and different types of human figures that represent the diverse social groups that were part of this new American nation. All this was practically unknown to the non-Hispanic European world. (Fig. 43)

Schmidtmeier brought together important English engravers from the first decades of the 19th century, one of whom was Agostino Aaglio, (1777-1857) a painter, engraver and decorator, born in Italy and trained in the Academy of Milan who arrived in England in 1803 to assist with the publication of *Antiquities Magna Gracvia* by the architect William Wilkins in 1807. He also used the drawings of Juan Diego Paroissien, whose original name was James Paroissien, (1781-1827), an English physician who took part in the wars of Chilean and Peruvian independence. His drawing of the Casa de Moneda in Santiago was engraved by George Scharf (1788-1860), a German illustrator, engraver and lithographer who worked in London on illustrations of buildings and everyday English life. (Fig. 44)

John Miers (1789-1879) was an English botanist and engineer who explored and



▷ Fig. 46
Puente indígena sobre el río Maipo, Chile
Anónimo
1821
Tinta y acuarela sobre papel/114 x 188 mm
MHN 3-1606



◀ Fig. 47
Terremoto a Valparaíso, 1822
 Terremoto en Valparaíso, 1822
 Paris. 1840
 Grabado/Hoja 140 x 213 mm
 MHN 3-2618
 César Famin, en Chile, Paraguay, Uruguay, Buenos Aires, Patagonie, Terre du Feu et Archipel des Malouines.

worked in South America between 1819 and 1838. In 1825 he returned to England to publish his account in *Travel in Chile and La Plata*, where he described botanic species unknown to Europe, and provided one of the first images of Republican Santiago. *Plaza or great Square of Santiago with different national costumes* is an image of Santiago's Plaza de Armas, then known as Plaza de la Independencia. In the engraving, one can observe the city's most emblematic buildings: the House of the President, the Palace of Independence (currently home to the Museo Histórico Nacional and the *Cabildo*). In this case, the drawing was Miers', the lithograph was made by Thomas Mann Baynes (1794–1876), an English watercolor painter and engraver specialized in images of buildings and landscapes, and it was printed in London by Hullmandel in 1826. (Fig. 45)

There are a number of important anonymous images from this period; one of them is a watercolor that depicts a bridge, described as indigenous, over the Maipo River, dated to 1821. (Fig. 46) This was likely made by a North American or English traveler, who on the verso made notes about the drawing and the year in which it was painted. It is a descriptive watercolor that reinforces the ruggedness of the terrain. The bridges of this area later caught the attention of Charles Darwin, who in September 1834, wrote:

*We arrived around noon to one of the hanging bridges made out of furs, bridges that crossed the Maipo River with its strong, rapid current, which runs some leagues south of Santiago. These bridges are so sad! The boardwalk or floor, which is swayed mightily by the cords sustaining it, consists of pieces of wood placed next to each other ...*³⁰

Another interesting aspect observed by the first scientific explorers in Chile was the effect of earthquakes, especially in urban areas. The images of the ruins of Valparaíso and Concepción are eloquent, especially since they were designed with a European audience in mind, who were unfamiliar with this type of natural catastrophe. The engraving of Stanislas Marie César Famin (1799-1853) following the 1822 Valparaíso earthquake (Fig. 47) or the images of the exploratory expedition of Jules Sébastien César Dumont d'Urville (1790-1842), possess a certain exoticism. The same is true of the images that portray the huts along the beach in Talcahuano and the ruins of the church of Santo Domingo in Concepción, and another lithograph that depicts the ruins of a church in the same city. (Figs. 48,49)

The ports were also a commonly explored topic for images. Their illustration was necessary in the context of the feverish commercial activity that energized the

shipping routes. These places were contact points and it was important to understand their urban morphology and port developments. Scenes of Valparaíso and Talcahuano were pictured often in engravings that illustrated travel books. (Figs. 50, 51, 52)

These representations are more objective than the images from the interior of the country, which, in some cases, such as the illustrations by Cesar Famin, developed an exoticism that did not correspond to the typology of the local landscape. (Fig. 53, 54) Departing from the exotic visions of Famin, we may observe the representations made for the expedition of Jules Sébastien César Dumont d'Urville. The ships of this expedition, *Zelée* and *Astrolabe*, navigated through the Straights of Magellan circa 1837, providing unprecedented images of Chile's Patagonian geography, which although alien and remote, did not prevent the detailed illustration of the natural scenery with a pictorial style. (Fig. 55)

Images of Chile's near south were also made. The drawings of Rodolfo Philippi are noteworthy examples that portray the exploitation of terrain, such as that of Valdivia. (Fig. 56) In the second half of the 19th century, another image shows a landscape that is far removed from the exuberant and the untamed, capturing

agricultural fields and demonstrating the progress in the area. (Fig. 57)

The theme of city views was very common, both of Valparaíso, showing its bay, and of Santiago. José Selleny, an artist with the Austrian expedition that arrived on the frigate *Novara* in 1859, produced pictures in this vein. (Fig. 58) His drawings and watercolors of the Plaza de la Independencia in Santiago, as well as his view of Valparaíso from the same year, show the cities following the veduta style, with perspectives showing off the urban details. (Figs. 59, 60) Similar images include *Valparaíso desde el cerro Concepción*, an anonymous work circa 1860. (Fig. 61)

Beginning in the 18th century, the pictorial landscape genre began to employ the veduta, a style developed in the city of Venice, which consisted of urban scenes based on perspective and a panoramic gaze, also including highly descriptive details. Already in the 16th century, Flemish engravers had been developing the printing of aerial images of cities and drafting with perspective. In Chile, these images were developed by travelers as a kind of panoramic postcard. This practice was framed as a scientific approach to landscape, attempting to describe it with detailed information. This process used instruments that made it possible to produce a faithful representation of nature, such as the camera obscura and later photography.

One of the first examples of this technique can be observed in five lithographs by Agostino Aglio, based on the drawings of William Waldegrave (1796-1838). Created in 1821, when Waldegrave, an English sailor, was in Santiago, together they produce a 360-degree view of the city that was published as *A series of panoramic views of Sant Jago*, the capital of Chile, edited in London by John Boosey in 1823. It is an extraordinary document for the urban history of Santiago, since it depicts the city with great precision and high artistic quality. (Fig. 62)

As part of the team led by Lieutenant James Melville Gilliss (1811-1865) on a North American astronomical expedition in the southern hemisphere in 1849, Edmond Reuel Smith (1829-1911) came to Chile, taking astronomical measurements and collecting specimens and data. Smith lived in Santiago from 1849 to 1852, during which time he produced drawings based on a daguerreotype of a 360-degree view of Santiago as seen from Santa Lucía Hill, which he called *Panoramic View from Summit of Santa Lucia, Santiago*. Published in Washington D.C. in 1855,³¹ the lithograph of this image was made by Thomas S. Sinclair (1805-1881). Like the work by Waldegrave, Smith's work provides valuable information on the state of the city during the mid-1900s.³² (Fig. 63)

In 1863, T. H Harvey produced a 180-degree panoramic view, beginning at Santa Lucía Hill, with special attention paid to the constructions nearby, an image that continues the theme of the previous two, but with great pictorial detail. (Fig. 64)

▷ Fig. 48
Casses sur la plage de Talcahuano (Chili)
 Chozas en la playa de Talcahuano (Chile)
Ruinas de l 'Eglise de Santo Domingo a Concepción (Chili)
 Ruinas de la iglesia de Santo Domingo en Concepción (Chile)
 Paris, 1846
 Litografía /Huella 290 x 265 mm/Hoja 440 x 385 mm
 MHN 3-2765
 Dibujo de Louis Lebreton, grabado por Delaplante, impreso por Lemercier.

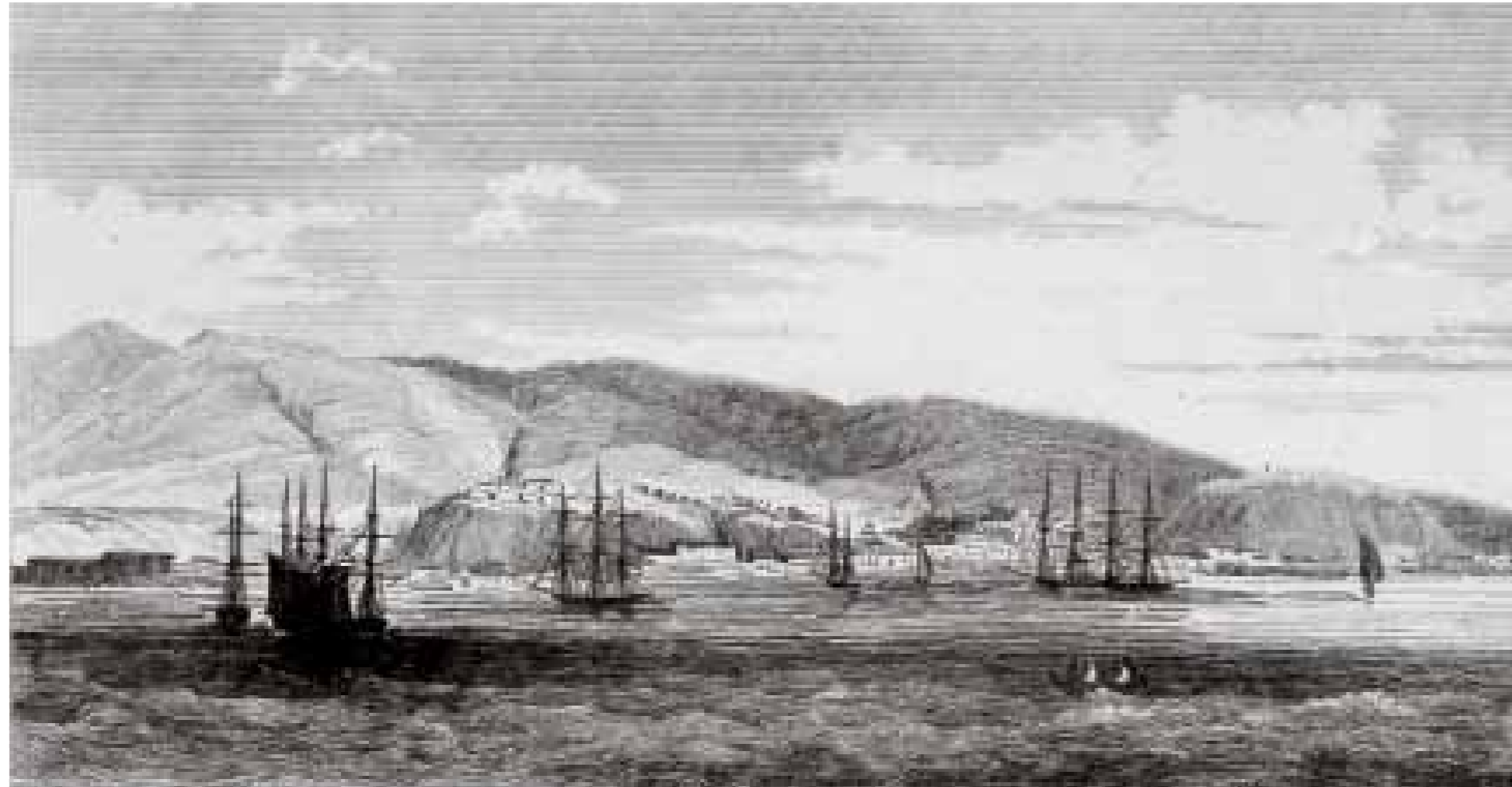




△ Fig. 49
Ruines d' une eglise a Concepcion (Chili)
Ruinas de una iglesia en Concepción (Chile)
Paris, 1846
Litografía/Hoja 303 x 437 mm
MHN 3-2766
Dibujo de Ernest Auguste Goupil, grabado de Henri Pharaond
Blanchard e impreso por Thierry frères



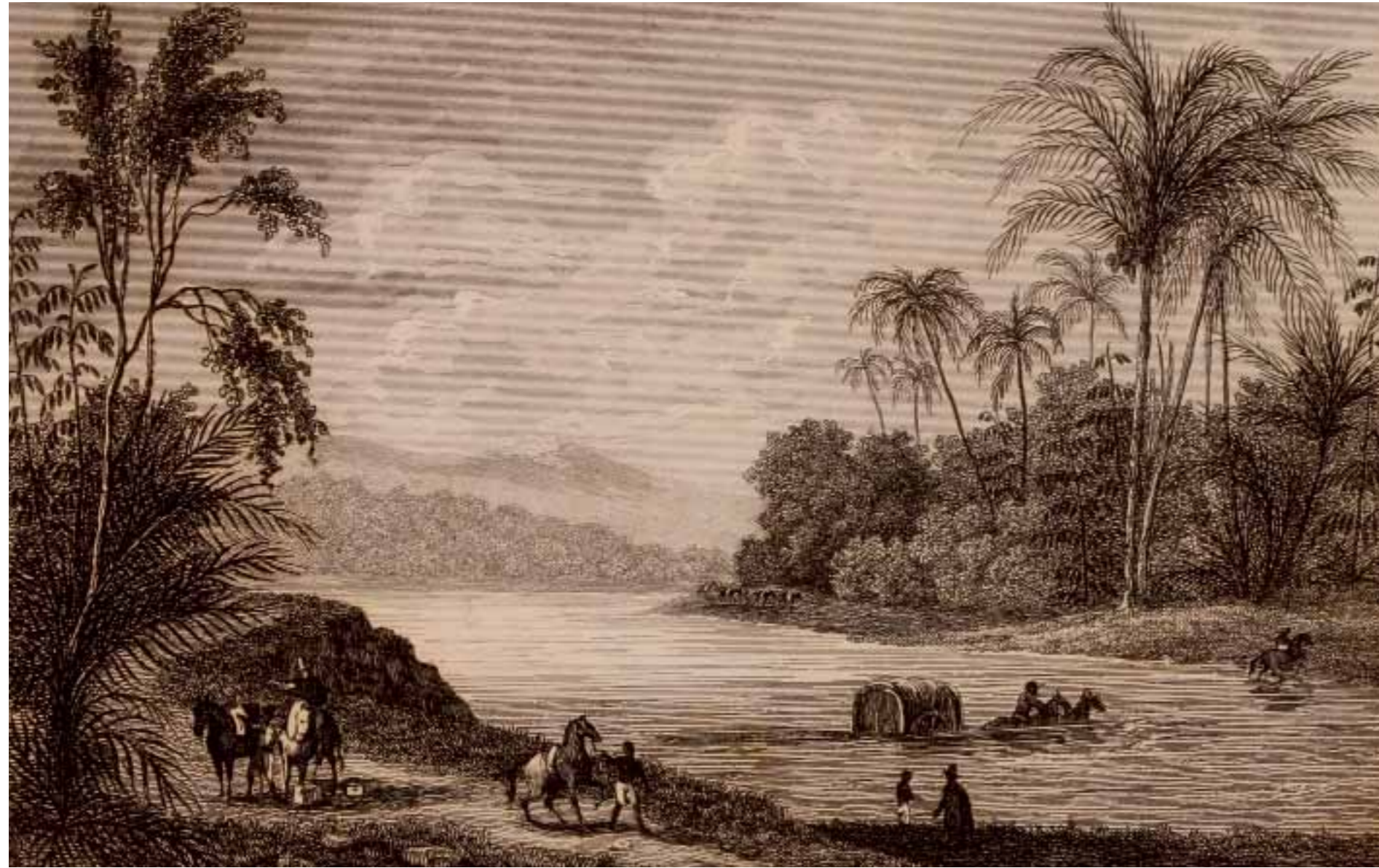
△ Fig. 50
Valparaiso
Paris, 1840
Grabado/Hoja 141 x 215 mm
MHN 3-2619
César Famin, Chili, Paraguay, Uruguay, Buenos Aires, Patagonie, Terre du Feu et Archipel des Malouines.



△ Fig. 51
Rade de Valparaíso
 Bahía de Valparaíso
 Paris. 1840
 Grabado/Hoja 126 x 202 mm
 MHN 3-2617
 Dibujo de Petit, grabado de Samuel Jean Joseph Cholet, en Cesar Famin, *Chili, Paraguay, Uruguay, Buenos Aires, Patagonie, Terre du Feu et Archipel des Malouines.*



▷ Fig. 52
Vue de Talcahuano de Chili
 Vista de Talcahuano de Chile
 Litografía/Hoja 176 x 265 mm
 MHN 3-36891



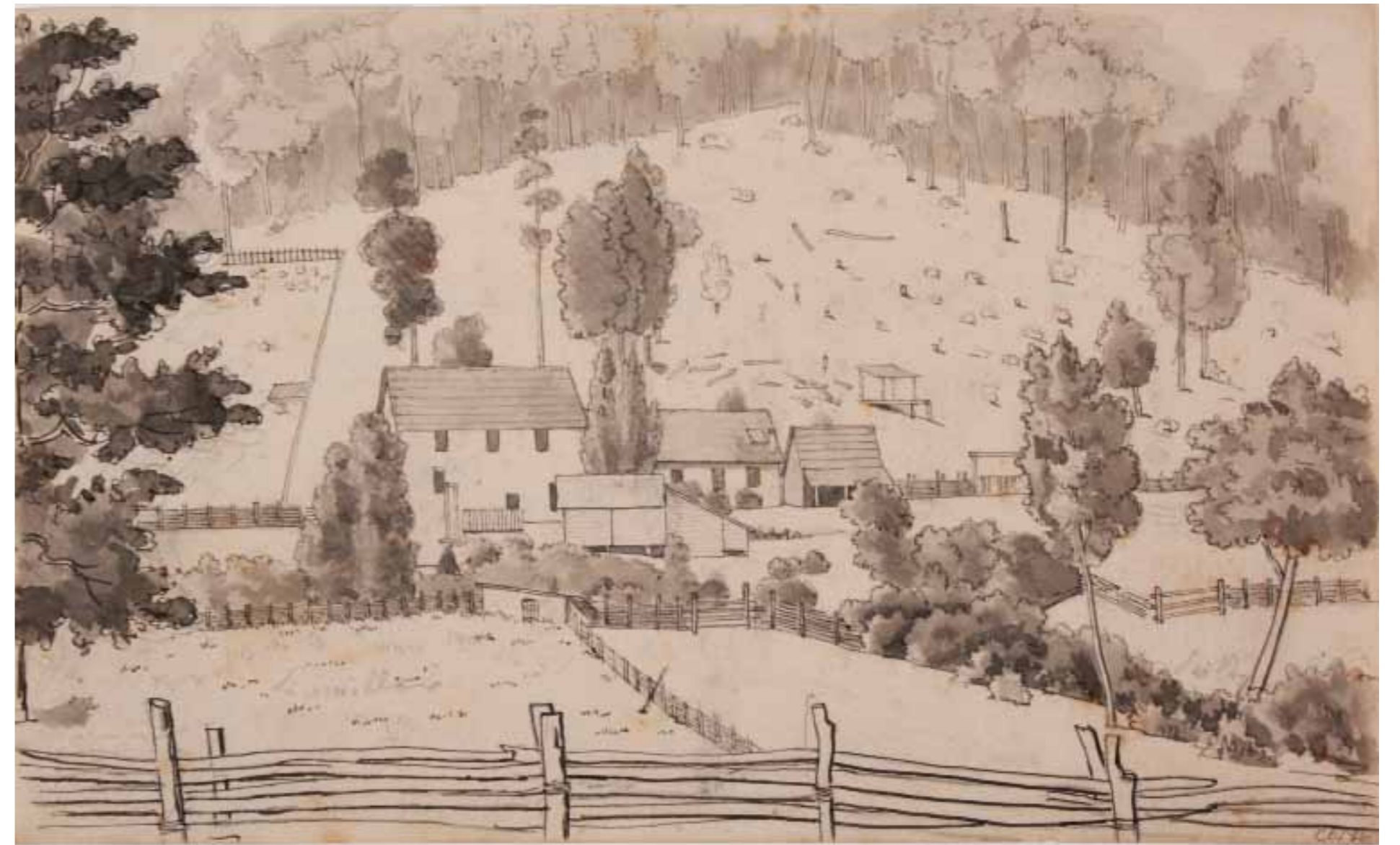
△ Fig.53
Passage du río Quillota
 Paso del río Quillota
 Paris. 1840
 Grabado/Hoja 125 x 170 mm
 MHN 3-36086



▷ Fig. 54
Vista del río Torbido
 Paris. 1840
 Grabado/Hoja 118 x 160 mm
 MHN 3-36088
 Dibujo de Alex, en César Famin, Chili, Paraguay, Uruguay, Buenos Aires, Patagonie, Terre du Feu et Archipel des Malouines.



△ Fig. 55
Etablissement des Baleiniers sur l'île Quiriquina (Chili)
Establecimiento ballenero en la Isla Quiriquina (Chili)
París, 1846
Litografía/Huella 244 x 375 mm/Hoja 336 x 490 mm
MHN 3-2764
Dibujo de Louis Lebreton y figuras de navíos de Mayer, litografía de León Baptiste Sabatier e impreso por Lemercier.



△ Fig. 56
El molino de San Juan, Valdivia
Rodolfo Philippi
Grafito sobre papel/114 x 188 mm
MHN 3-1606



△ Fig. 57
Vista tomada de las alturas de Quilacahuin al este, Provincia de Valdivia
 Dibujo de Ernesto Frick
 Grabado/Hoja 169 x 302 mm
 MHN 3-2584



△ Fig. 58
Valparaíso
 José Sellery
 Grafito sobre papel/234 x 347 mm
 MHN 3-1622



△ Fig. 59
Plaza de la Independencia de Santiago
José Selleny
Grafito sobre papel/234 x 346 mm
MHN 3-1565



▷ Fig. 60
Plaza de la Independencia de Santiago
José Selleny
Acuarela sobre papel/350 x 510 mm
MHN 3-1623



△ Fig. 61
Valparaíso
 Anónimo
 Acuarela sobre papel/221 x 343 mm
 MHN 3-1621



△ Fig. 62
A series of panoramic views of Sant Jago, the capital of Chili.
 Vistas panorámicas de Santiago, la capital de Chile
 Litografía/Hoja 277 x 2140 mm
 MHN 3- 38591
 Dibujo de William Waldegrave, litografías de Agostino Aglio
 John. Boosey, Londres 1823.



▽ Fig. 63
Panoramic View From Summit of Santa Lucía, Santiago.
 Vista panorámica de Santiago desde el Cerro Santa Lucía.
 Filadelfia, 1855
 Litografía/Hoja 288 x 1744 mm
 MHN 3- 235
 Dibujo de Edmond Reuel Smith, tomado de un daguerrotipo,
 hacia 1850, litografía de Thomas S. Sinclair. Publicada en
 James Melville Gilliss: The U.S. Naval Astronomical Expedition
 to the southern hemisphere during the years 1849-'50-'51-'52
 Nicholson Printer, Washington, 1855.



△ Fig. 64
Vista general de Santiago.
Harvey T.H.
1863
Litografía/Técnica mixta/Hoja 450 x 1850 mm
MHN 3-29894



△ Fig. 65
Vista de lo más elevado de la cordillera de los Andes
 Madrid 1798
 Litografía/Huella 313 x 530 mm/Hoja 325 x 545 mm
 MHN 3-2783
 Dibujo y grabado de Fernando Brambila, de la expedición de Alejandro Malaspina, Madrid 1791-1795

CAPITULO IV

LOS PINTORES VIAJEROS, ENTRE LA VISIÓN CIENTÍFICA Y LA PERSPECTIVA ARTÍSTICA

En el ciclo de las grandes exploraciones, la visión del paisaje, entendida como la representación de la morfología física de un lugar geográfico, se enfrentó a la interpretación subjetiva de la creación artística. Ese fue el desafío de los artistas y su vinculación con el ámbito científico, al incorporarse a equipos exploratorios, cuya finalidad fue la de generar imágenes para el estudio de la ciencia.

Humboldt ya había dicho que *el hábito de la vida no le debe ser sustraído a las descripciones de la naturaleza*,³³ el sabio prusiano planteaba que el goce de la naturaleza ayudaba a la ampliación de la percepción y el sentido de la vida. Bajo este pensamiento, el mismo Humboldt alentó a los artistas a participar en las exploraciones, a fin de aportar de manera estética a la ciencia.³⁴

No es solo la representación de un paisaje desconocido para el mundo europeo, como tampoco la extraordinaria habilidad del grabador, sino que la representación de un paisaje que trasunta lo monumental, de una

morfología natural, visto con perspectiva artística. (Fig. 65)

Esta visión artística se puede percibir en la obra de Brambila, pero se hace más evidente en los primeros decenios de Chile como una nación independiente. Un ejemplo de ello, fue el arribo a las costas de nuestro país de la expedición de los navíos *Adventure* y *Beagle*, al mando del comandante Philip Parker King. Expedición que se extendió entre los años 1826 a 1830. El comandante Parker King (1791–1856), nacido en Australia, fue el posible autor de la acuarela *Iglesia Parroquial de Castro*, c. 1829, una visión de la arquitectura vernácula de la Isla de Chiloé, en una perspectiva de una explanada lo que resalta su arquitectura como un elemento del paisaje local. La acuarela sirvió como fuente para la publicación del grabado *Old Church at Castro*, en la versión impresa en Londres del viaje de la *Adventure* y el *Beagle*, por Henry Colborn Press en 1839. (Fig. 66)

Por lo general, los grabados tienen como fuente iconográfica dibujos o pinturas. El grabado *Vista del puerto y pueblo de Valparaíso*, tomado de una acuarela de John Searle, es ejemplo de ello.³⁵ John Searle, pintor inglés (1783–1837) que desde 1830 se estableció en Valparaíso, fue testigo de la llegada de la Fragata Potomac, de las fuerzas navales norteamericanas, la que fondeó en el puerto en octubre de 1834.

Searle captó ese momento con una mirada atmosférica, donde la silueta del navío se recorta teniendo como fondo la imponente vista del puerto, imagen que posteriormente fue grabada.³⁶ (Fig. 67)

En 1836, llegó a Chile la expedición científica y comercial francesa, comandada por el Capitán Nicolás Vaillant a bordo de *La Bonite*. En esta expedición viajaban los pintores Barthélemy Lauvergne y Theodore Fisquet, como también el pintor e ingeniero hidrográfico Stanislas Darondeau. De Theodore Fisquet (1813–1890) se puede apreciar una acuarela sobre papel, *Casas de Valparaíso*, de 1836, una vista detallada de las construcciones del puerto y de sus habitantes. (Fig. 68) De la misma forma Stanislas-Henri-Benoit Darondeau (1807–1841) recogió un instante de la vida cotidiana del puerto en su dibujo Valparaíso, del mismo año, con una vista de los cerros de la ciudad, con las casas colgando de sus laderas, además de los tipos populares que deambulan por sus calles. (Fig. 69)

Resultado de la misma expedición, fue la litografía Aduana de Valparaíso, dibujo de Theodore Auguste Fisquet y litografía de Louis Philippe Alphonse Bichebois (1801–1850), con figuras de Adolphe Jean Baptiste Bayot (1810–1866).³⁷ Tanto Bichebois como Bayot fueron artistas litográficos de gran importancia en Francia, quienes trabajaron para la casa Lemerier de París.

La litografía de Fisquet muestra en un primer plano personajes del puerto en sus actividades y atrás el edificio de la aduana, como telón de fondo, los cerros y sus construcciones. Esta representación es una convención, ya que en una misma imagen se trata de mostrar varios aspectos. Según la especificación de la litografía, tanto el edificio como el paisaje fueron realizados por Fisquet, los personajes fueron obra de Bayot, por lo que nos encontramos con un caso de una obra colectiva, en función de producir una representación. (Fig.70)

Fisquet y Lauvergne fueron artistas que formaron parte de las expediciones científicas. Todos estos artistas, pintores, dibujantes, bocetistas y grabadores, o artistas aficionados como se denominaban, se alejan ciertamente, del sentido que daban a sus obras los pintores más tradicionales, en términos del concepto de obra de arte. Los artistas viajeros, que eran empleados para tales fines, debían darle a sus representaciones la fidelidad de la naturaleza y un carácter científico a sus obras, en el sentido más estricto, sin tener sus trabajos un carácter de creación artística, ya que debían ajustarse a las convenciones establecidas.

En este sentido, lo primordial en estos artistas, fue que sus realizaciones no tenían un fin de obra de arte, sino de representaciones científicas del paisaje, donde flora, fauna y

habitantes de los países visitados, están en sus obras, solo al servicio de publicaciones de crónicas de viajes y como textos visuales de estas crónicas exploratorias. Éstas estaban a cargo de las casas editoriales o las imprentas. Una de las más importantes a nivel internacional, fue la que fundó Joseph Lemercier, quien abrió su imprenta en 1836 en París. En un reportaje del Semanario Pintoresco Español de 1851, se describía así el trabajo en dicha imprenta:

*Ocupa a ciento cuarenta operarios, cuyo jornal diario asciende respecto a los impresores desde cinco a quince francos, y en cuanto a los demás, de tres a cuatro. Se encuentra en movimiento incesante noventa prensas de brazo, en las cuales se tiran anualmente más de dos millones de láminas, tanto para cuadros como para libros de exportaciones.*³⁸

Sin embargo, desde la invención de la litografía por el alemán Alois Senefelder en 1789, y su masiva utilización en el segundo decenio del siglo XIX, esta técnica se acomodó a los requerimientos pictóricos de los artistas, que vieron en ella la posibilidad de masificar sus obras. En este aspecto, la litografía encontró eco en varios artistas viajeros, uno de ellos fue Borget.

André-Auguste Borget, fue un dibujante y pintor francés (1808- 1877). Estudió arte en París, discípulo de Boichard y del Barón

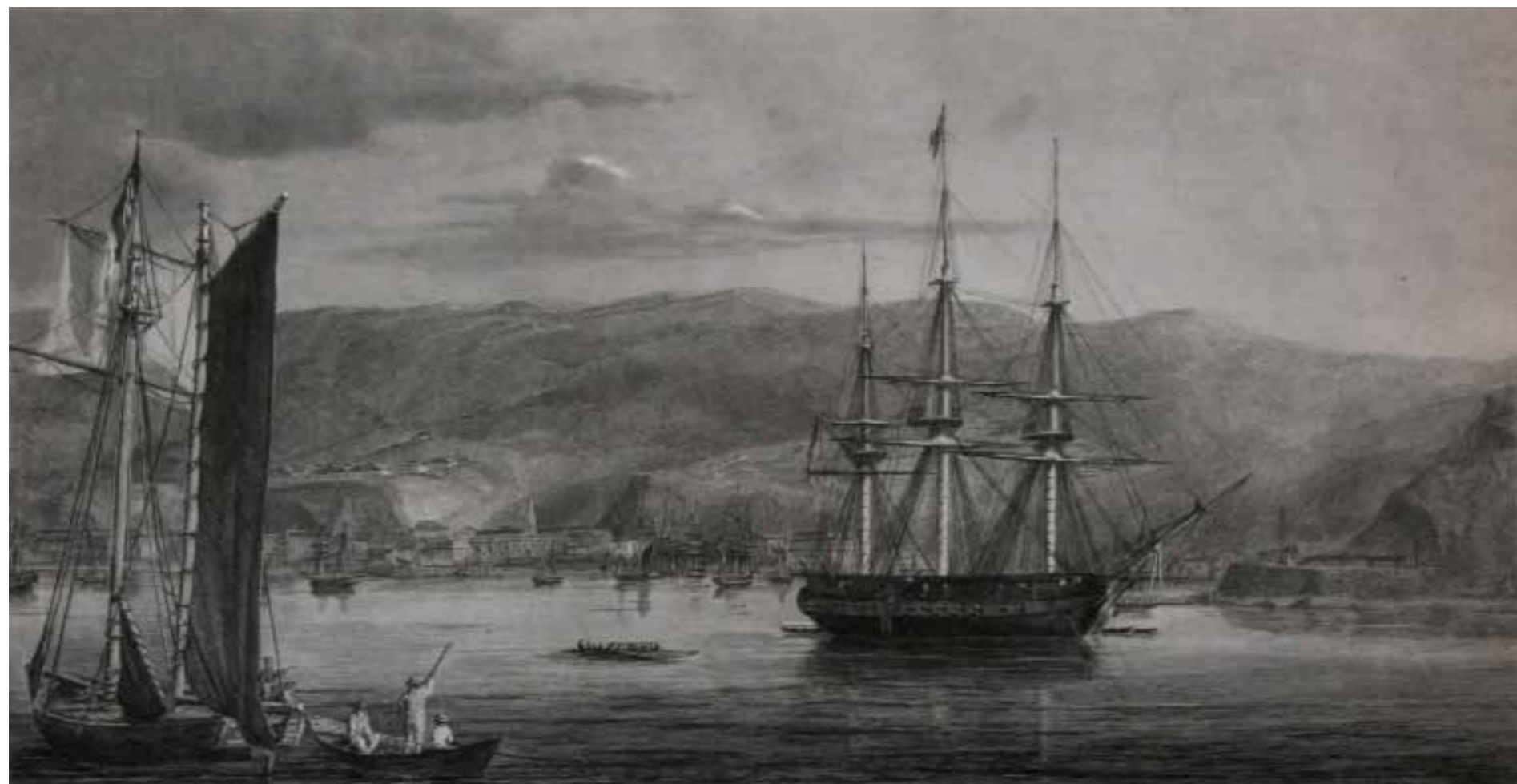
Jean Antoine Gudin. Participó en el ambiente de la intelectualidad parisina de la época, vinculándose con Balzac y George Sand. Viajó por Asia y Oceanía. En América estuvo en Nueva York, Rio de Janeiro y Montevideo. Hacia 1837 se instaló en Buenos Aires, de donde viajó a Chile, cruzando la cordillera. En Santiago, estableció amistad con Mauricio Rugendas, viviendo en el país hasta 1838.

Hacia 1845, en París, publicó el libro *Fragment d'un Voyage Autour du Monde*, en el que incorporó una serie de litografías de sus viajes, donde él mismo se encargó de realizar las litografías. Una de ellas, *Chilenos en descanso en el llano de Santiago*, representa una síntesis pictórica entre el grupo de huasos y el paisaje y reflejó el aporte de los dibujos de Rugendas sobre el valle de Santiago. Ambos trabajaron en conjunto, siendo los que mejor tradujeron en un lenguaje visual el paisaje de Chile. (Fig.71)

De las expediciones científicas y sus resultados son especialmente interesantes los registros visuales de *Louis-Auguste De Sainson* (1801-1887). De Sainson, fue el artista oficial en la expedición del *L'Astrolabe*, al mando de Dumont D'Urville. Sus registros son meticulosos y con muchos detalles, llenos de humor, como es el caso de los de Robinson Crusoe. Sus grabados en acero, abordan temáticas de paisaje, pero básicamente entregan información ilustrativa al respecto. Es el caso de la vista de la hacienda,



△ Fig. 66
Iglesia Parroquial de Castro, c. 1830
Philip Parker King (atribuido)
Acuarela sobre papel/120 x 260 mm
MHN 3-1691



donde se resumen aspectos de información cultural, o la fiesta popular. (Figs. 72, 73).

Como contrapunto a la información que se entregaba, de manera convencional se encuentran los dibujos de un autor desconocido de la expedición de James Melville Gilliss. Dibujos realizados hacia 1849, mostrando las actividades rurales, las que no solo muestran costumbres o la indumentaria sino que se visualizan en contexto del paisaje. (Figs. 74,75)

La consolidación de la República, determinó que ya a mediados de siglo, desde el poder político chileno, se planteara la necesidad de realizar investigaciones sobre el país. Es en este contexto que llegó desde Prusia, Rudolf Amandus Philippi Krumwiede (1808–1904). Nacido en Berlín, estudió medicina y se dedicó a las Ciencias Naturales. En 1851 llegó a Chile huyendo de la persecución política, recorriendo el territorio desde el Desierto de Atacama, hasta el sur, en Valdivia. Su mirada ciertamente científica, no opacó en nada su sensibilidad artística, al entregar importantes imágenes sobre varias zonas de Chile. Algunos de sus trabajos provienen, debido a su formato, a sus libretas de apuntes, con trabajos a *plein air*, que dan cuenta, sin ninguna pretensión, de un paisaje con ciertas características propias, esto se debe a la acuciosidad científica de Philippi. (Figs. 76, 77, 78 , 79).

En este mismo contexto, en 1830, fue contratado por el Presidente de Chile, José Tomás Ovalle y su Ministro Diego Portales, el científico francés Claude Gay, a fin de que comenzara investigaciones científicas diversas sobre el país. Gay (1800–1873) fue un naturalista y botánico, que llegó a Chile en 1828, estableciéndose hasta 1841, fecha en que regresó a Francia, después que el Presidente José Joaquín Prieto le otorgara la nacionalidad chilena.

En 1844, comenzó a divulgar los resultados de sus investigaciones y exploraciones, al publicar el primer tomo de la *Historia Física y Política de Chile*. Hasta 1871 publicó los demás 29 volúmenes, uno de ellos el *Atlas de la historia física y política de Chile*, con imágenes propias, así como de trabajos de otros artistas. En los dos tomos del Atlas, impreso en París por E. Thunot en 1854, presentó una serie de litografías, de diferentes aspectos del país, donde el paisaje es un motivo central. *El Incendio de Valparaíso*, dibujo de Mauricio Rugendas, grabado por A.M. Hubert, corresponde a uno de los dibujos que Gay utilizó de Rugendas, de gran dramatismo y sugerencia. (Fig. 80). O los que el mismo dibujó y se llevaron a la litografía, como son las vistas al *Guanta (Valle de Coquimbo)* (Fig. 81). grabado por H. Vanderbug y el *Puerto de Huasco*, (Fig. 82). grabado por F. Lehnert, que si bien es cierto, son imágenes más convencionales, entregan una importante información sobre estos lugares. Gay también recogió bellas imágenes de los lugares que, para esa época eran remotos, como es el caso de Valdivia. (Fig. 83).

Así como Gay utilizó el trabajo de Rugendas, también recurrió a artistas nacionales como es el caso de José Gandarillas y su dibujo de la Laguna de Aculeo, grabado por H. Vander-Burch, donde se puede apreciar una monumentalidad en el paisaje concebido por Gandarillas. (Fig. 84).

◀ Fig. 67
View of the Harbour and town of Valparaíso
 Vista del puerto y pueblo de Valparaíso
 Nueva York, 1835
 Grabado/Hoja 224 x 392 mm
 MHN 3-37221
 Tomado de una obra de John Searle, impreso por Harper & Brothers.

TRAVELING PAINTERS, BETWEEN
SCIENTIFIC VISION AND ARTISTIC
PERSPECTIVE

During the cycle of great expeditions, the vision of a landscape –understood as the representation of the physical morphology of a geographic place– was left to the subjective interpretation of each artistic creation. That was the challenge for artists and their link to the field of science, upon joining exploratory teams whose goal was to produce images for scientific study.

Humboldt had already said that the breath of life must not be absent **from the descriptions of nature**,³³ the wise Prussian claimed that the enjoyment of nature helped expand the perception and the meaning of life. In this sense, Humboldt himself encouraged artists to participate in these expeditions, in order to contribute aesthetically to science. It is not only the representation of a landscape unknown to the European world, nor the extraordinary skill of the engraver, but the representation of a landscape that reflects the monumental scale of natural morphology, seen through an artistic perspective. (Fig. 65)

This artistic vision may be perceived in the works of Brambila, but is even more evident during the first decades of Chile's independence as a nation. One example of this were the expeditions made along the country's coast by the ships the *Adventure* and the *Beagle*, led by Admiral Philip Parker King, which lasted from 1826 to 1830. King (1791-1856), born in Australia, may have been the artist responsible for the watercolor *Iglesia Parroquial de Castro*, c. 1829, a vision of the vernacular architecture of the island of Chiloé through the perspective of an esplanade, which highlights architecture as a feature of the local landscape. This watercolor served as a source for the engraving *Old Church at Castro*, a version printed in London describing the journeys of the *Adventure and the Beagle* by Henry Colborn Press in 1839. (Fig. 66)

In general, the engravings used drawings or paintings as an iconographic source. The engraving *Vista del puerto y pueblo de Valparaíso*, taken from a watercolor by John Searle, is one example of this.³⁵ John Searle, an English painter (1783-1837) who settled in Valparaíso in 1830, was a witness to the arrival of the U.S. Navy's frigate *Potomac*, which anchored in the port in October 1834. Searle captured the moment with an atmospheric view, where the silhouette of the ship is cut off, and an impressive view of the

▷ Fig. 68
Casas de Valparaíso, 1836
Theodoro Fisquet
Acuarela sobre papel/212 x 285 mm
MHN 3-1728





◀ Fig. 69
Valparaíso, 1836
 Henri Darondeau
 Sepia sobre papel/246 x 172 mm
 MHN 3-1729

port is in the background, an image that was later engraved.³⁶ (Fig. 67)

In 1836, a French scientific and commercial expedition commanded by Captain Nicolás Vaillant arrived in Chile on board *La Bonite*. The painters Barthélemy Lauvergne and Theodore Fisquet were traveling with this expedition, as well as the painter and hydrographical engineer Stanislas Darondeau. In 1836, Theodore Fisquet (1813-1890) produced a watercolor on paper, *Casas de Valparaíso*, which is a detailed view of the port's buildings and inhabitants. (Fig.68) In the same manner, Stanislas-Henri-Benoit Darondeau (1807-1841) captured an instant of the port's daily life in *Valparaíso*, a drawing produced the same year with a view of Valparaíso's houses and the steep terrain they are built on –almost hanging off the hills– as well as common people wandering its streets. (Fig 69)

Another creation from this expedition was *Aduana de Valparaíso*, a drawing by Theodore Auguste Fisquet with lithography by Louis Philippe Alphonse Bichebois (1801-1850) and figures by Adolphe Jean Baptiste Bayot (1810-1866).³⁷ Both Bichebois and Bayot were very important lithographic artists in France, working for the Lemercier house of Paris.

In the foreground, Fisquet's lithograph shows the port's characters in their activities in front

of the customs building, while the background features the city's hills and buildings. This illustration is a convention, as a single image attempts to portray various aspects of the city. According to the lithograph's specifications, both the building and the landscape were the work of Fisquet, and the characters were created by Bayot, which reveals that this was a collective piece of art, designed to create a representation. (Fig. 70)

Fisquet and Lauvergne were artists who accompanied scientific expeditions. For all these artists, painters, draftsmen, sketchers, and engravers, or aficionados, as they were called, the purpose of their work was different than that of more traditional painters, in terms of the concept behind their works of art. The traveling artists who were employed for this purpose, had to endow their works and representations with fidelity to nature and a scientific character in the strictest sense, their works were not artistic creations, since they had to conform to established conventions.

In this way, the creations of these artists were not intended to be viewed as *works of art*, but as scientific representations of the landscape, where the flora, fauna and inhabitants of the countries visited were present only as a complement to the publication of each journey's chronicles, and as visual texts of these exploratory voyages. These were commissioned by editorial houses or

publishers. Internationally, one of the most important houses was the one founded by Joseph Lemercier, who opened his printing press in 1836 in Paris. In an article in the *Semanario Pintoresco Español* in 1851, the work of this printer is described as follows:

*It employs one hundred and forty workers, whose daily wage ranges from five to fifteen franks for printers, and three to four franks for all the rest. There are ninety arm presses in constant movement, which produce more than two million sheets each year for both paintings and exported books.*³⁸

However, since the invention of lithography by the German Alois Senefelder in 1789 and its extensive use during the second decade of the 19th century, this technique was accommodated to the pictorial requirements of the artists, who saw in it the possibility to distribute their works on a massive scale. Lithography was used by many traveling artists in order to achieve this aim, and one of them was Borget.

André-Auguste Borget was a French draftsman and painter (1808-1877). He studied art in Paris as a disciple of Boichard and the baron Jean Antoine Gudin. He participated in the Parisian intellectual scene of that period, alongside Balzac and George Sand, and traveled throughout Asia and Oceania. In the Americas, he visited New York, Rio de

Janeiro and Montevideo. Around 1837, he settled in Buenos Aires, and from there he crossed the Andes Mountains to visit Chile. In Santiago, he established a friendship with Mauricio Rugendas, and stayed in the country until 1838.

Around 1845 in Paris, he published the book **Fragment d'un Voyage Autour du Monde**, which included a series of lithographs of his travels, which he himself had produced. One of these, **Chilenos en descanso en el llano de Santiago**, creates a pictorial synthesis between a group of huasos (rural Chilean men) and the landscape, and reflects the contribution of Rugendas' drawings of the valley of Santiago. They both worked together and are among those who were best able to translate Chile's landscape into a visual language. (Fig.71)

Among the scientific expeditions and their resulting publications, the visual records of Louis-Auguste De Sainson (1801-1887) are especially interesting. De Sainson was the official artist on the expedition of the **L'Astrolabe**, led by Dumont D'Urville. His records are very detailed and meticulous, full of humor, similar to those of Robinson Crusoe. His steel engravings portray the landscape, but mainly provide illustrative information. This is the case of the **hacienda** scene, which summarizes cultural aspects and provides a record of popular festivities. (Figs. 72, 73)

As a counterpoint to the above images, there are the conventional drawings made by an unknown artist on the expedition of James Melville Gilliss. These drawings, produced around 1849, depict rural activities, and not only reveal customs and describe clothing, but also show the context of the landscape. (Figs. 74, 75)

After the consolidation of the Republic towards the middle of the century, the Chilean political powers decided they needed to conduct their own research on the country. In this context, Rudolf Amandus Philippi Krumwiede (1808-1904) arrived from Prussia. Born in Berlin, he studied medicine and dedicated his life to the Natural Sciences. In 1851, he came to Chile after fleeing political persecution and traveled extensively, from the Atacama Desert in the north to Valdivia in the south. His perspective as a scientist did not affect his artistic sensibility, and he went on to produce important images of several regions of Chile. Due to their format, it is evident that some of his works came from his notebooks. These are pieces produced **en plein air** that unpretentiously depict a landscape with certain unique characteristics, due in large part to Philippi's scientific rigor. (Figs. 76, 77, 78, 79)

In this same context, in 1830 the President of Chile, José Tomás Ovalle, and his Minister Diego Portales, hired the French scientist Claude Gay to initiate several scientific

▷ Fig. 70
Duane de Valparaíso (Chili)
Aduana de Valparaíso (Chile)
París, 1841
Litografía/Hoja 294 x 370 mm
MHN 3-2772
Dibujo de Theodore Auguste Fisquet, litografía de Louis Philippe Alphonse Bichebois con figuras de Adolphe Jean Baptiste Bayot, impreso por Lemercier, Bernard y Cie.



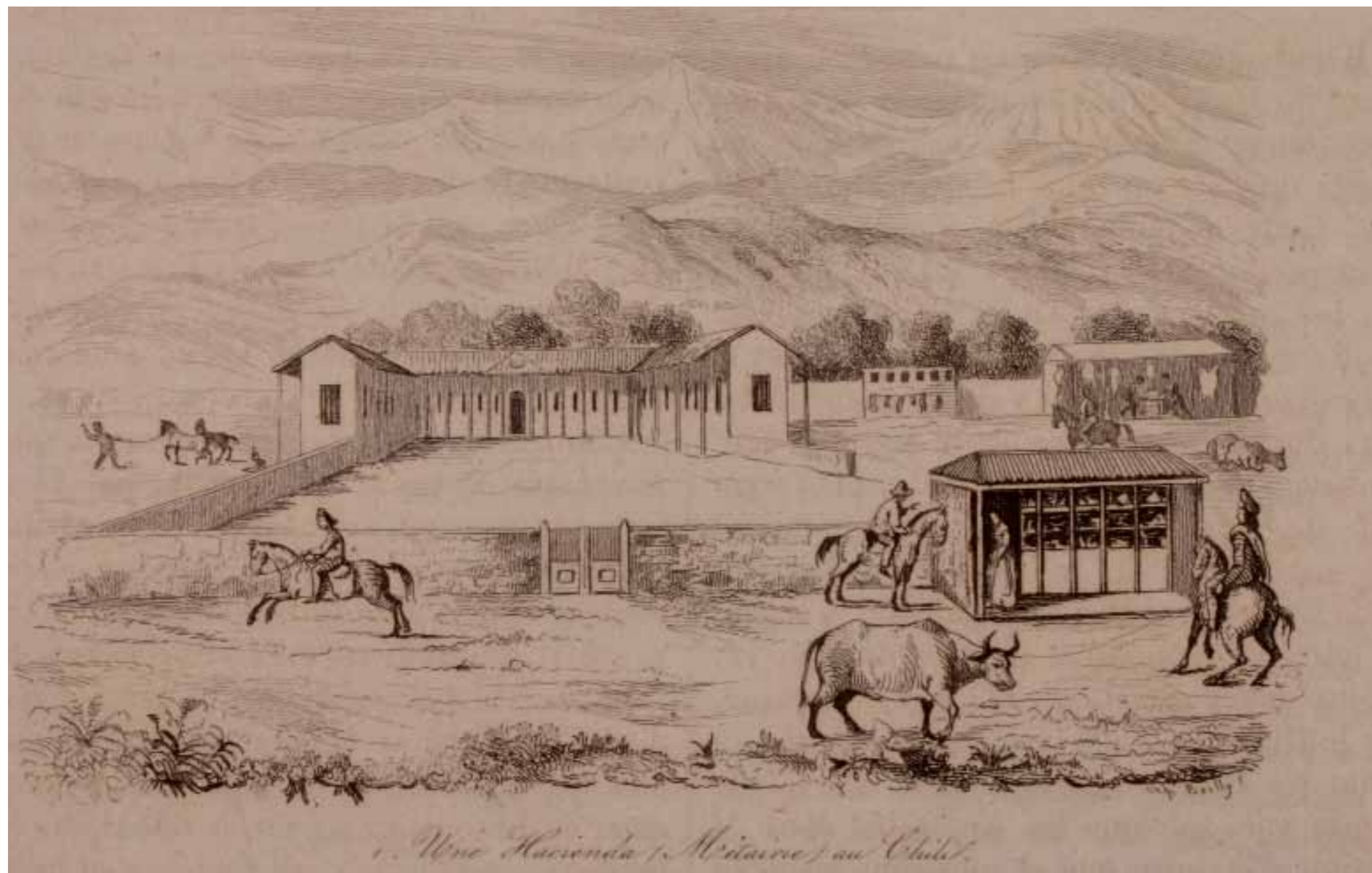


◀ Fig. 71
Halte des chiliens dans la plaine de Santiago (Chili)
 Chilenos en descanso en el llano de Santiago
 París, 1845.
 Grabado /Hoja 230 x 260 mm
 MHN 3-2583
 Dibujo y litografía de Auguste Borget, impreso por C. Desrosiers
 Moulins

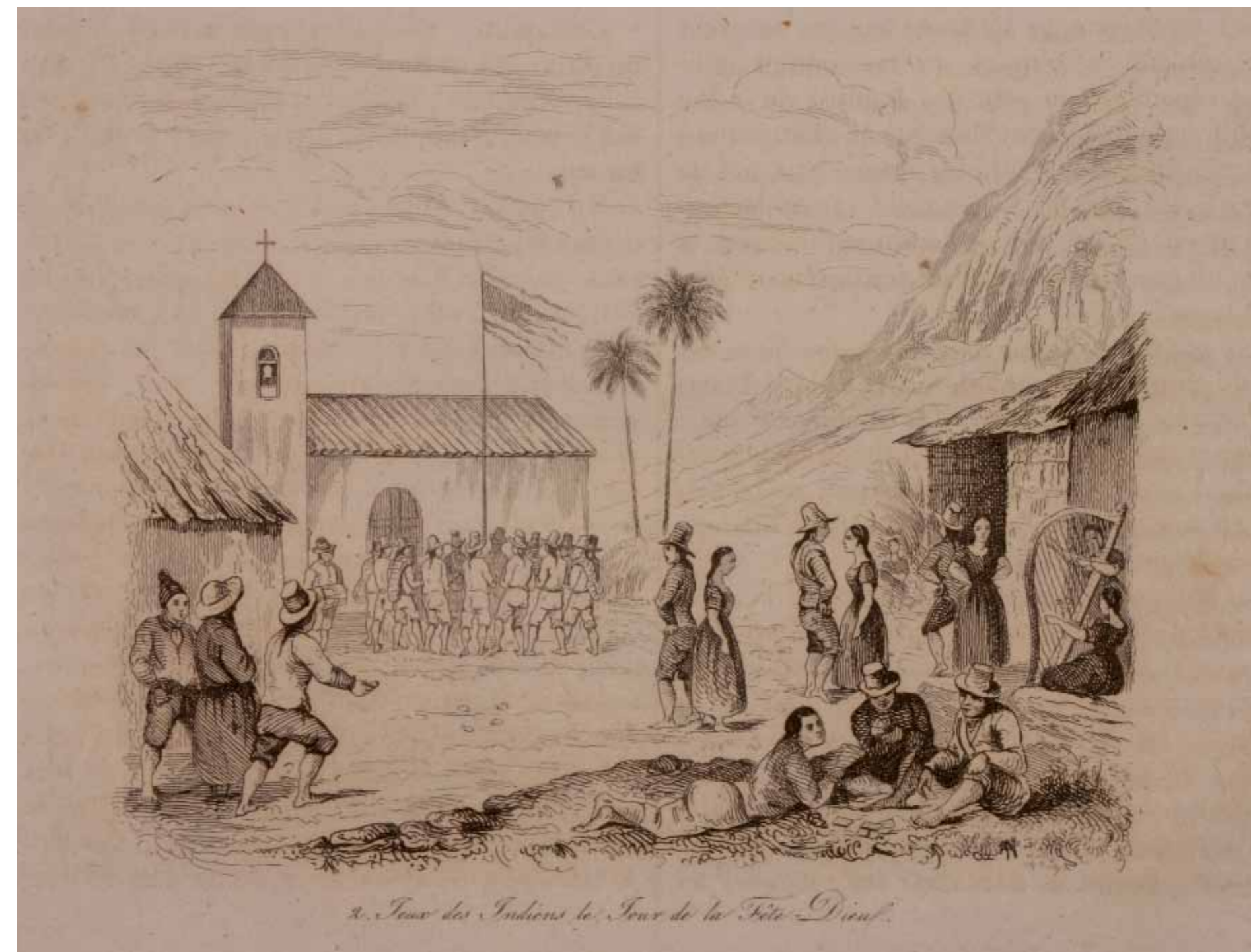
investigations around the country. Gay (1800-1873) was a naturalist and botanist who arrived in Chile in 1828, settling there until 1841, at which point he returned to France after President José Joaquín Prieto granted him Chilean citizenship.

In 1844, Gay began to share the results of his research and expeditions, publishing the first volume of the *Historia Física y Política de Chile*. He continued publishing 29 more volumes until 1871. One of these was the *Atlas de la historia física y política de Chile*, with his images and works, as well as those of other artists. In the two volumes of the *Atlas* printed in Paris by E. Thunot in 1854, he presented a series of lithographs depicting different aspects of the country in which the landscape was a central theme. *El incendio de Valparaíso*, a drawing by Mauricio Rugendas and engraving by A.M. Hubert, corresponds to one of Rugendas' drawings used by Gay, and is very suggestive and dramatic. (Fig. 80) Other drawings of his were converted into lithographs, such as the views of *Guanta (Valle de Coquimbo)* (Fig. 81), an engraving by H. Vanderbug, and *El Puerto de Huasco*, (Fig. 82), an engraving by F. Lehnert which, in spite of being more conventional images, provide important information about these places. Gay also compiled beautiful images of places that, at that time, were remote areas, such as the city of Valdivia. (Fig. 83).

Just as Gay used the work of Rugendas, he also turned to national artists such as José Gandarillas and his drawing of the **Laguna de Aculeo**, engraved by H. Vander-Burch, where one can appreciate the type of monumental landscape conceived by the artist.(Fig. 84)



△ Fig. 72
Une Hacienda Métairie au Chili
Una Pequeña Hacienda en Chile
 Grabado/Hoja 100 x 120 mm
 MHN 3-27517
 Dibujo Sainson, grabado por Alp Bailly



▷ Fig. 73
Jeux des Indiens le jours de la fete. Dieul
Juegos de los indios en días de fiesta. Dieul
 Grabado/Hoja 100 x 120 mm
 MHN 3-27518
 Dibujo Sainson, grabado por Alp Bailly



△ Fig. 74

Domadura de caballos

Anónimo

Acuarela sobre papel/110 x 275 mm

MHN 3-1685

Expedición de James Melville Gilliss, c. 1849



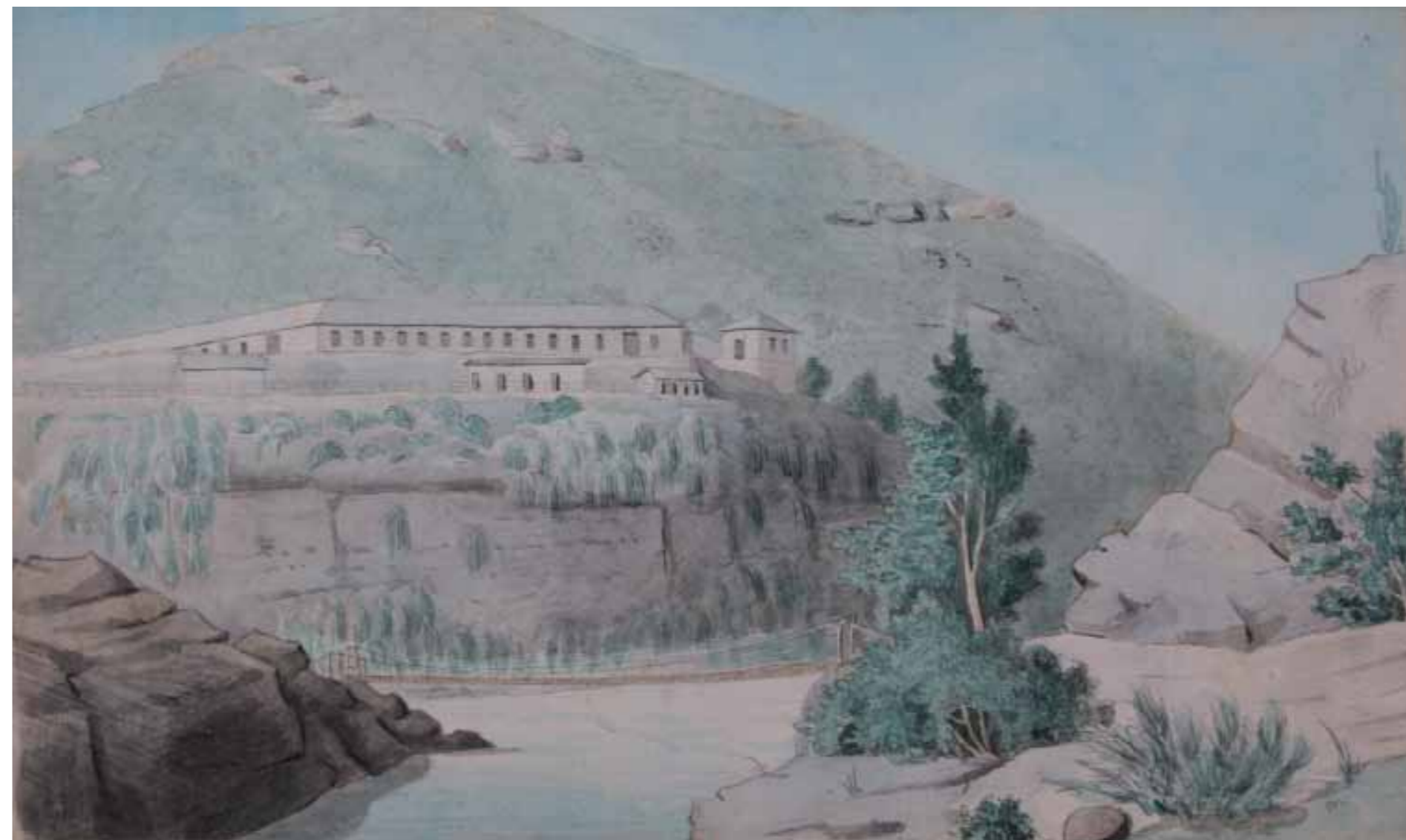
△ Fig. 75
Arreando animales
 Anónimo
 Acuarela sobre papel/80 x 270 mm
 MHN 3-1686
 Expedición de James Melville Gilliss, c. 1849



▷ Fig. 76
Misión de Daglipulli, febrero de 1852
 Rodolfo Philippi
 1852
 Acuarela sobre papel/195 x 250 mm
 MHN 3-1705



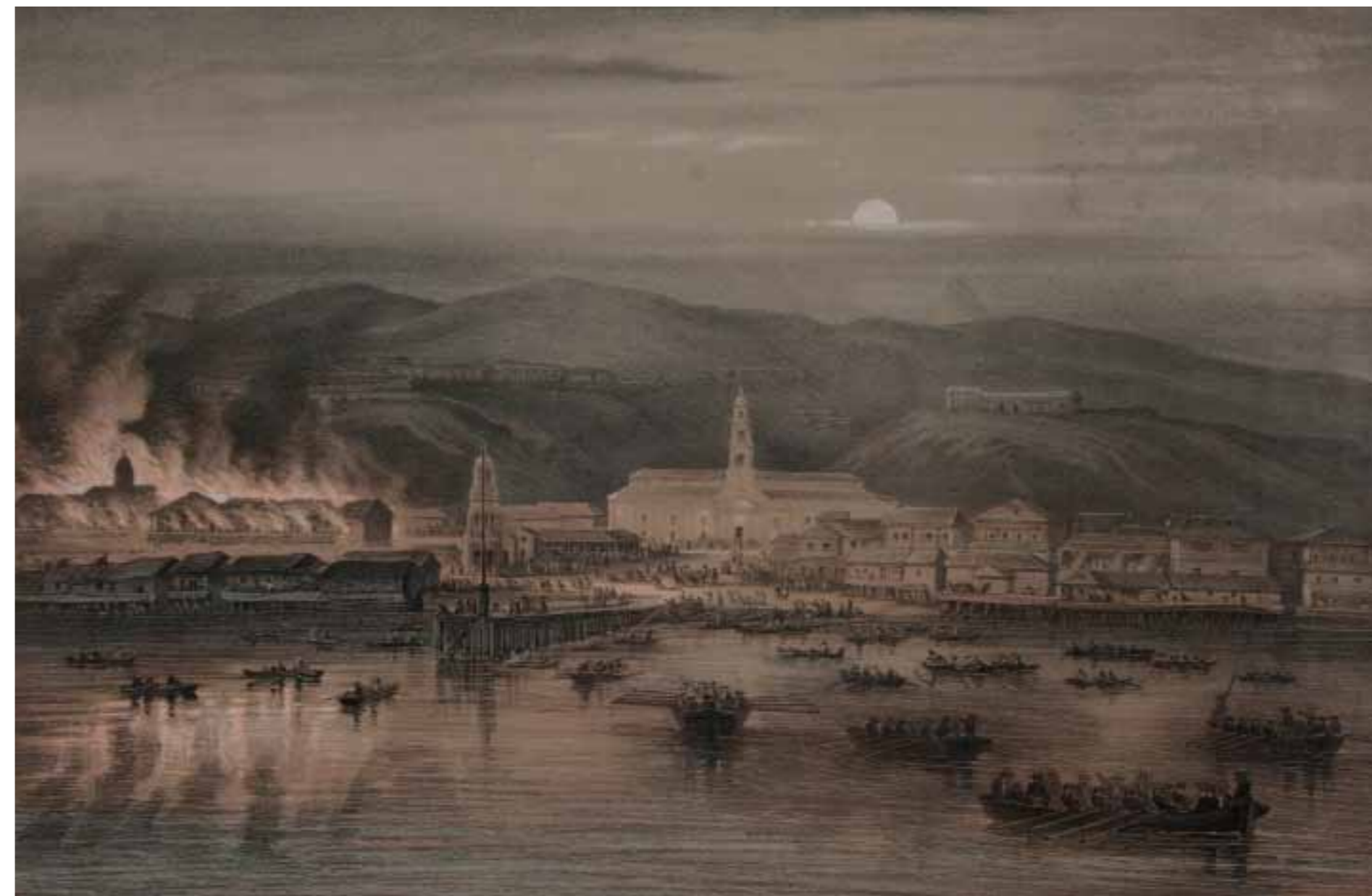
△ Fig. 77
Salto de Agua en el valle de San Ramón
 Rodolfo Philippi
 1862
 Acuarela sobre papel/113 x 185 mm
 MHN 3-1707



△ Fig. 78
Baños de Cauquenes
 Rodolfo Philippi
 Acuarela sobre papel/113 x 186 mm
 MHN 3-1708



△ Fig. 79
Valle de los cipreses
 Rodolfo Philippi
 1875
 Tinta sobre papel/113 x 186 mm
 MHN 3-1704



▷ Fig. 80
Incendio de Valparaíso (15 de Marzo 1843)
 Grabado/Hoja 294 x 370 mm
 MHN 3-37225
 Dibujo de Mauricio Rugendas, grabado por A.M. Hubert impreso
 por Becquet frères

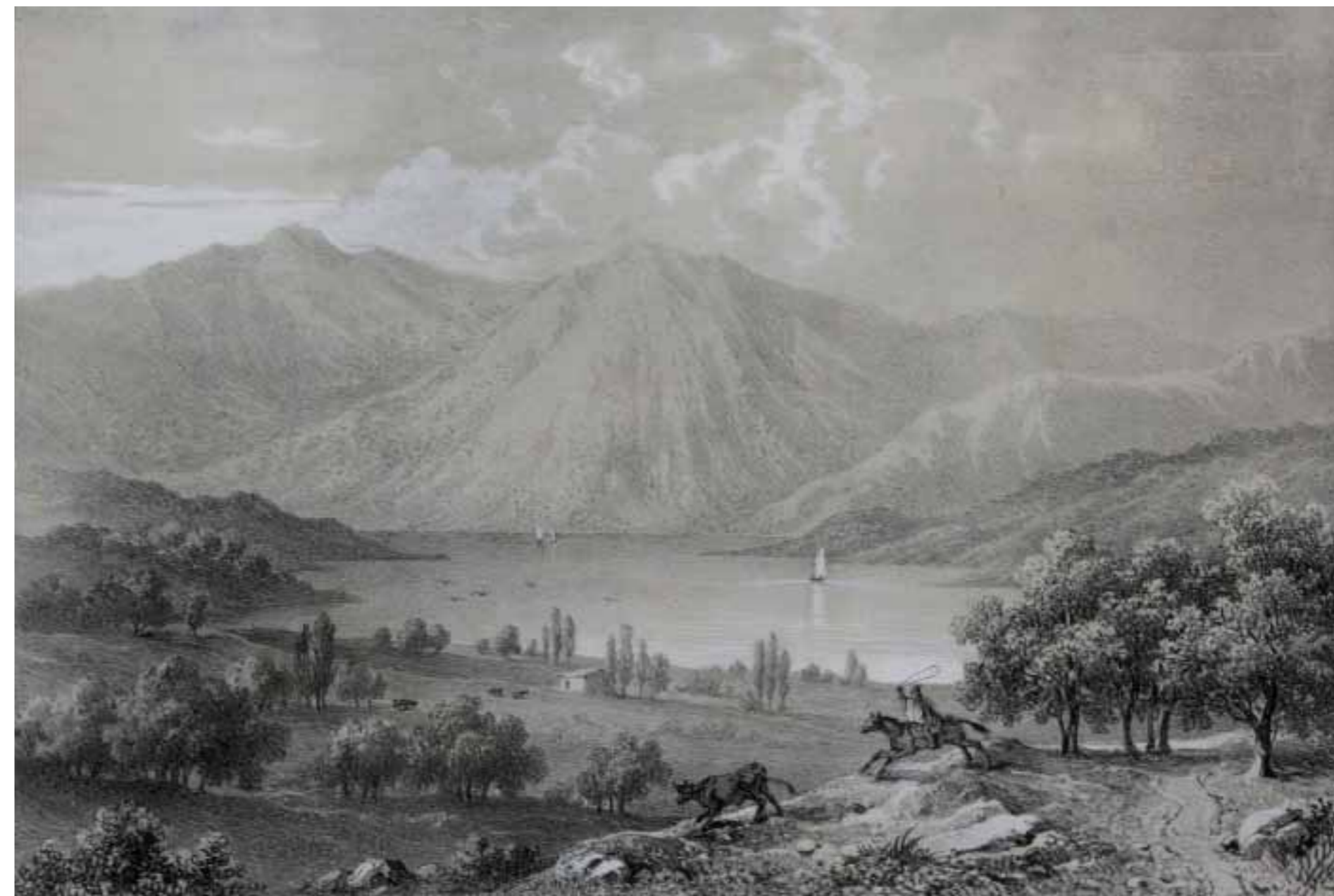


◁ Fig. 81
Guanta (Valle de Coquimbo)
Grabado/Papel 306 x 420 mm
MHN 3-37260
Dibujo de Claudio Gay, grabado por H. Vanderbug impreso por Lemercier

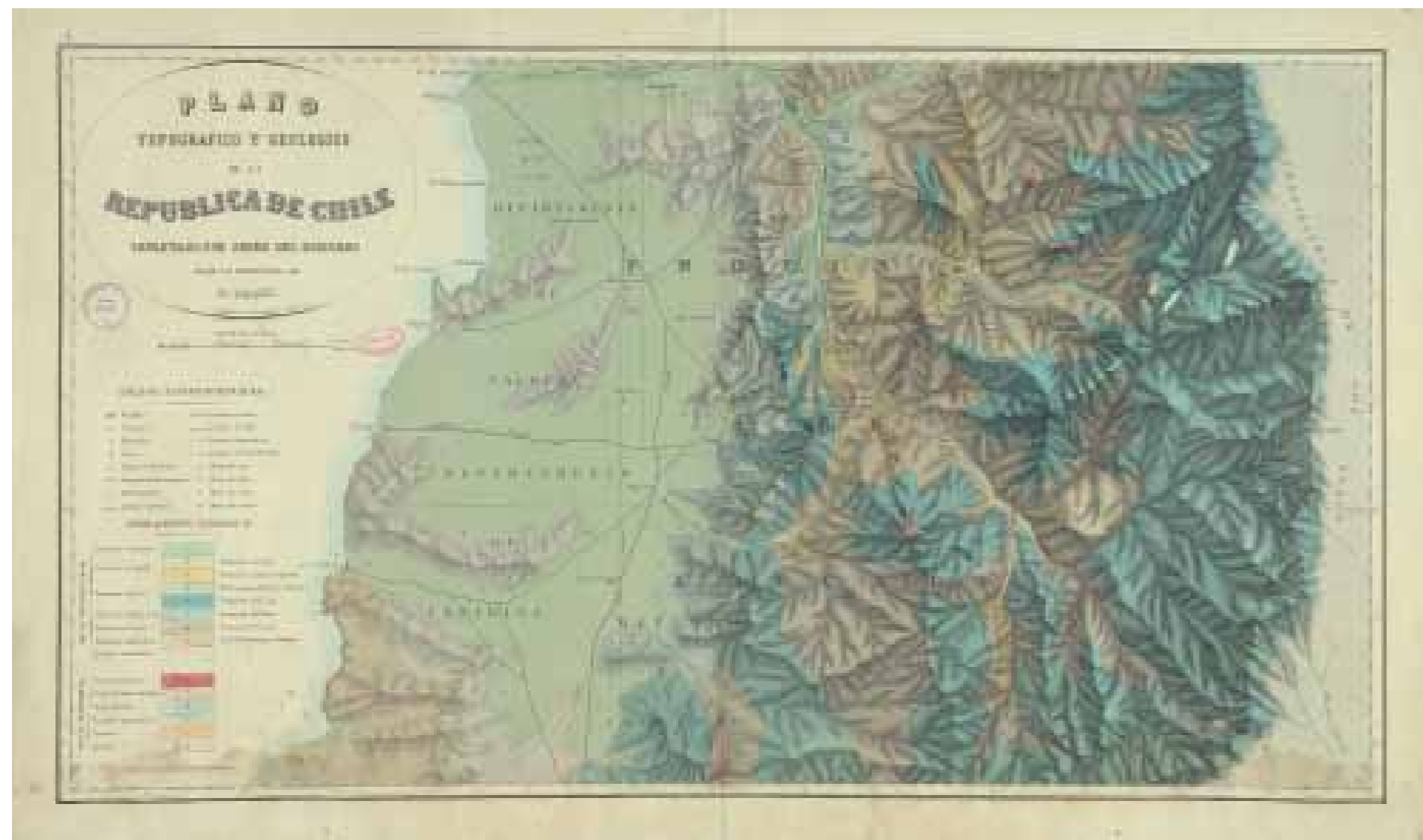
△ Fig. 82
Puerto de Huasco
Grabado/Papel 223 x 309 mm
MHN 3-37225
Dibujo de Claudio Gay, grabado por F. Lehnert impreso por Becquet frères



△ Fig. 83
Vue Valdivia prise de l'île de la Teja
Vista de Valdivia tomada de la Isla Teja.
Grabado/Hoja 316 x 448 mm
MHN 3-37307
Dibujo de Claudio Gay, grabado por H. Vander-Burch, impreso por Lemercier.



▷ Fig. 84
Laguna de Aculeo
Grabado
Hoja 300 x 374 mm
MHN 3-37227
Dibujo de José Gandarillas, grabado por H. Vander-Burch, impreso por Lemercier.



◀ Fig. 85
Provincia de Atacama
Plano topográfico y geológico de la República de Chile,
levantado por orden del Gobierno bajo la dirección de A. Pissis
 Pedro Amado Pissis – Narcisse Desmadryl
 Litografía coloreada/Hoja 584 x 975 mm
 MHN 3-28993
 Impreso por Charles Chardon Aîné en Paris, 1873.

CAPITULO V

CARTOGRAFÍA Y PAISAJE,
 LA MEDIDA DE LA NACIÓN

Cuando situado sobre una alta cima el viajero echa sus miradas sobre el conjunto de una región montañosa, lo que llama primero su atención es el desorden que parece reinar en la distribución de estas poderosas moles unidas unas a otras por líneas bizarramente contorneadas; pero insensiblemente desaparece la primera impresión y principia a distinguir en este desorden aparente, algunas líneas que repiten de distancia en distancia y parecen todas llevar el mismo rumbo; unas siguen la dirección de la línea de vertientes, otras vienen a cruzar esta línea formando con ella ángulos más o menos abiertos; y la especie de red que resulta de estas numerosas intersecciones forma el bosquejo de la Serranía.

*Amado Pissis, 1875*³⁹

La cartografía fue un punto central en la época moderna, ya que fue una de las herramientas del mundo europeo para poder conocer y dominar el orbe. La ciencia se puso al servicio de generar instrumentos que facilitaran la visión, la medición y la clasificación de lo observado, en el contexto de una mirada estética de la naturaleza, donde el límite con la ciencia era difuso. La construcción de una nación se

basa en su afirmación territorial, en sus límites que conforman su unidad y su identidad. La cartografía en el siglo XIX se sistematizó como una ciencia, lo que se desarrolló en el contexto del surgimiento de los estados nacionales.⁴⁰

En este sentido, una percepción general sobre la naturaleza de los mapas, es que son una representación gráfica de algún aspecto del mundo real, en definitiva una imagen. La función de un mapa es la de presentar una realidad geográfica, con las técnicas topográficas; y el oficio del cartógrafo, donde la ciencia ha ganado un terreno que había ocupado el arte.⁴¹ No obstante, la cartografía es la expresión de una construcción social.⁴² Las palabras de Pissis, con las que inició su obra, la *Geografía Física de la República de Chile*, recogen este concepto, al manifestar el deseo del cartógrafo de ordenar y dar cuenta del paisaje a través de su trabajo.

En esta línea, desde los inicios de Chile independiente, se planteó la necesidad de que la nueva nación contara con un cartografía clara, cuyo objetivo era no solo delimitar espacios con las naciones vecinas, sino verificar una buena explotación de los recursos, como también lograr una buena administración del territorio.⁴³

El 14 de septiembre de 1830, Diego Portales, Ministro de estado, por disposición

presidencial, firmó un contrato con Claudio Gay, nueve años después Mariano Egaña dió cuenta del término del trabajo cartográfico.

En 1854 se publicó en París el *Atlas de la Historia Física y Política de Chile*, incluía los mapas realizados por Gay, ante lo cual un miembro de la Academia de las Ciencias de París opinó:

*El tributo que paga el viajero a la ciencia geográfica, es ordinariamente un bosquejo, cuya importancia de todo punto relativa, depende principalmente de la escasez de documentos más exactos; sus noticias no comprenden por lo regular más que simples reconocimientos del terreno que, a pesar de todas sus imperfecciones, son sin embargo de gran interés, en cuanto ellas indican de una manera general la dirección de las cadenas de cerros, la posición y extensión de los grandes valles, el curso de los ríos; en una palabra, ellas satisfacen a las primeras necesidades de la geografía física.*⁴⁴

El Gobierno de Chile, en 1848 solicitó a Amado Pissis⁴⁵, una descripción mineralógica y geológica del país, la cual debía estar acompañada de mapas. Pissis realizó un trabajo de levantamiento cartográfico, además de otras actividades, las que finalizó en 1876. Su trabajo cartográfico cubrió el territorio que va desde el río Copiapó por el norte, al río Bío Bío por el sur. (Fig. 85).

El trabajo de Pissis se vió plasmada en sus obras capitales: *la Geografía Física de la República de Chile* y *el Atlas de la Geografía Física de la República de Chile*, ambas obras publicadas por el Instituto Geográfico de París. (Figs. 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93).

Del Atlas publicado en 1875, junto con los esquemas e información científica, se acompañan grabados, cuya fuente son los dibujos y acuarelas de Pissis, realizados para la ocasión por el pintor y litógrafo Eugenio Ciceri (1813–1890). Estas obras muestran los paisajes desde un punto de vista de la ciencia, marcando alturas y proporciones de las montañas o de los efectos naturales de los volcanes, son ilustraciones que tiene un carácter informativo, pero a pesar de ello tienen una mirada artística evidente.

El grupo de láminas con la cartografía nacional se denominó *Plano topográfico y geológico de la República de Chile*, levantado por orden del Gobierno, bajo la dirección de A. Pissis. Los grabados fueron realizados por Narcisse Desmadryl, e impresos por Charles Chardon Aîné en París, a escala 1:250.000.

Esta obra fue el primer mapa que se realizó en Chile, teniendo como soporte una triangulación geodésica, aspecto técnico que se consideraba de vital importancia para otorgarle los rasgos de precisión y exactitud

▷ Fig. 86
Minas de Chañarillo
Grabado/Hoja 292 x 416 mm
MHN 3-37262
Dibujo de Pedro Amado Pissis, grabado por Eugenio Ciceri, impreso por Barousse, en Pedro Amado Pissis: *Atlas de la Geografía Física de la República de Chile*, Ch Delagrave, editor de la Sociedad Geográfica, París, 1875.





△ Fig. 87
Grupo Volcánico de Chillán
 Grabado/Hoja 292 x 416 mm
 MHN 3-37269
 Dibujo de Pedro Amado Pissis, grabado por Eugenio Ciceri,
 impreso por Barousse, en Pedro Amado Pissis: Atlas de la
 Geografía Física de la República de Chile, Ch Delagrave, editor
 de La Sociedad Geográfica, París, 1875.

que debían poseer los levantamientos topográficos.⁴⁶

En términos técnicos de su producción, los mapas se imprimían a partir de planchas de cobre, como es el caso de esta serie. La imagen del mapa se grababa en el cobre al revés, posteriormente se frotaba la plancha de cobre con tinta y se limpiaba para que la tinta solo quedara en las líneas grabadas, a continuación se colocaba una hoja de papel humedecida y se presionaba con fuerza contra la plancha de cobre en la prensa.⁴⁷ Lo que se condice con el decreto supremo del 21 de febrero de 1863:

*4.º- El Gobierno proporcionará a don Narciso Desmadryl los fondos necesarios para las compras de las planchas de cobre, prensa, papel y tinta que requiere el trabajo, no pudiendo exceder de ochocientos pesos el valor de los artículos, y quedando obligado don Narciso Desmadryl a dar cuenta de la inversión de dichos fondos.*⁴⁸

De estos mapas se realizaron tres ediciones, la última, coloreada a mano, la que muestra en toda su plenitud el trabajo cartográfico de Pissis y el nivel del grabado de Desmadryl.

Resultado de su recorrido a través del país, Amado Pissis realizó anotaciones y dibujos sobre el paisaje. Mientras desarrolló el encargo del gobierno chileno, consistente en ejecutar la primera carta oficial del territorio, elaboró una

serie de acuarelas. Este conjunto de obras⁴⁹ da cuenta de la delgada línea que marcaba el límite entre el arte y la ciencia en el siglo XIX, ya que un análisis de estas obras da cuenta que:

*Pissis demuestra un dominio del color de la composición equilibrada, de la ubicación precisa para construir un espacio de representación. Pissis abandona el modelo explicativo por la mirada del artista que ante el paisaje expresa la soledad, la inmensidad de las cordilleras, el curso de los ríos.*⁵⁰ (Figs. 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104).

Sin duda, estas acuarelas sirvieron de fuente para desarrollar los grabados del *Atlas de la Geografía Física de la República de Chile*. Un ejemplo de ello, es la imagen del cerro Aconcagua, del litógrafo Eugenio Ciceri, la que está tomada de la acuarela realizada por Pissis años antes, durante su recorrido por Chile. (Figs. 105, 106).

La lógica de estas acuarelas era mostrar el paisaje en Chile, desde el desierto de Atacama hasta la selva valdiviana. La variedad de las obras, oscilan entre paisajes densos, marcados por el exotismo y los espacios abiertos de desiertos, lagos y encumbradas cordilleras. En algunas de ellas, aparecen personajes y animales dando cuenta de la proporción y monumentalidad de los paisajes. La acuarela como técnica, ayudó a Pissis a conferirle

una atmósfera a las vistas. La visión total del territorio era un desafío para un cartógrafo del siglo XIX, Amado Pissis asumió ese desafío, a pesar de que existen zonas en sus mapas que están vacías, debido a la falta de exploración de esos extensos territorios, en especial los que estaban al sur del río Bío Bío y que se levantaron cartográficamente utilizando mapas anteriores. No obstante, sus acuarelas nos adentran a estos territorios, que para los chilenos de aquella época eran remotos.

Así como el paisaje es una representación gráfica de un aspecto del mundo real, los mapas se convierten en lo mismo, ya que son un tipo de lenguaje, que conlleva signos, son imágenes con símbolos asociados a la representación política de un lugar, como es la nación y son una forma de conocimiento de un territorio, como los imperativos de un estado de establecerse como tal.⁵¹ En el ámbito del siglo XIX, la cartografía se convirtió, para las nuevas naciones americanas, en un elemento civilizatorio, capaz de superar a la barbarie. (Figs. 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115).

When standing on a high summit, as the traveler scans a mountainous region, the first thing that captures his attention is the apparently uneven distribution of these powerful giants, linked only among themselves by lines with bizarre shapes; but inexplicably, the first impression disappears and he begins to distinguish amidst this apparent disorder, some lines that are repeated every so often and that appear to point in the same direction; some follow the line of the springs, others surpass it, forming more or less open angles; and the sort of network that results from these numerous intersections forms the sketch of the mountain range.

*Amado Pissis, 1875*³⁹

Cartography was of central importance in the modern era, since it was one of the tools that the European world used to understand and dominate the globe. Science was used to generate instruments that facilitated the observation, measurement and classification of what was seen, in the context of an aesthetic outlook on nature, where the frontiers with science were diffuse. The

*construction of a nation was based on the affirmation of its territory, on the borders that composed its unity and identity. 19th century cartography was systematized as a science, which developed in the context of the rise of nation states.*⁴⁰

*In this sense, a common perception of the nature of maps is that they are graphical representations of some aspect of the real world, basically, an image. The function of a map is to present a geographic reality with topographical techniques. This is the trade of the cartographer, where science invades a territory previously occupied by art.*⁴¹ However, cartography is the expression of a social construction.⁴² The words of Pissis, at the beginning of his work *Geografía Física de la República de Chile*, reveal this concept, manifesting the cartographer's desire to use his work to organize and account for the landscape.

*Thus, from the very beginning of the Chile's independence, the new nation required a clear cartography of its own, the goal of which was not only to define the borders with its neighboring nations, but also to aid in the exploitation of its resources, as well as the proper administration of its territory.*⁴³

On September 14, 1830, Diego Portales, Minister of the State, signed a mapping contract with Claudio Gay by presidential

▷ Fig. 88
Volcán de Chillán
Pedro Amado Pissis
1863
Acuarela sobre papel/215 x 300 mm
MHN 3-34550





◀ Fig. 89
Nacimiento del Lontué
 Grabado/Hoja 294 x 418 mm
 MHN 3-37264
 Dibujo de Pedro Amado Pissis, grabado por Eugenio Ciceri,
 impreso por Barousse, en Pedro Amado Pissis: Atlas de la Geografía Física de la República de Chile, Ch Delagrave, editor de la Sociedad Geográfica, París, 1875.

decree, and nine years later Mariano Egaña presented the completed cartographic work.

In 1854, the *Atlas de la Historia Física y Política de Chile* was published in Paris, including the maps produced by Gay, about which a member of the Academy of Sciences in Paris commented that:

*The tribute that the traveler pays to geographic science, is ordinarily a sketch, whose relative importance depends mainly on the scarcity of more precise documents; they do not normally provide more than simple acknowledgments of the territory, but in spite of all their imperfections, they are nevertheless of great interest, since they indicate the general direction of the mountain chains, the position and extension of the great valleys, the course of the rivers; in a word, they satisfy the first necessities of physical geography.*⁴⁴

In 1848, the Chilean government commissioned Amado Pissis⁴⁵ with the mineralogical and geological descriptions of the country, which were to be accompanied by maps. Pissis did the cartographic surveying work, as well as other activities that he finalized in 1876. His cartographic work covered the territory from the Copiapó River in the north, to the Bío Bío River in the south. (Fig. 85)

Pissis' work was captured in his main volumes, *Geografía Física de la República de Chile* and *Atlas de la Geografía Física de la República de Chile*, both of which were published by the Geographic Institute of Paris. (Figs. 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93)

The **Atlas**, published in 1875, featured scientific diagrams and information along with engravings copied from drawings and watercolors created by Pissis, which were created by the painter and lithographer Eugenio Ciceri (1813-1890). These works show the landscapes from a scientific perspective, with the altitudes and proportions of the mountains and the natural effects of the volcanoes. These illustrations contain information, but also possess an evident artistic perspective.

The group of prints of national cartography was called *Plano topográfico y geológico de la República de Chile levantado por orden del Gobierno bajo la dirección de A. Pissis*. The engravings were done by Narcisse Desmadryl, and were printed by Charles Chardon Aîné in Paris, at a scale of 1:250,000.

This work was the first map made in Chile using geodesic triangulation, a technique of vital importance for achieving the precision and accuracy necessary for topographical surveys.⁴⁶

In technical terms, maps were printed from copper plates, as was the case with this series. A mirror image of the desired map was engraved in copper, and then the copper plate was rubbed with ink and wiped so that the ink remained only in the engraved lines. Next, a moist sheet of paper was placed over top of the plate and together they were put through a press where great force was applied.⁴⁷ This is corroborated by the Supreme Decree issued on February 21, 1863:

4th-The Government shall provide don Narciso Desmadryl with the funds necessary for purchasing the copper plates, press, paper, and ink required for the work, for a value of no more than eight hundred pesos for these items, and don Narciso Desmadryl shall be obliged to account for the investment made with these funds.

Three editions of these maps were made, the last, colored by hand, showed Pissis' cartographic work in all its splendor, as well as the quality of Desmadryl's engravings.

As he traveled throughout the country, Amado Pissis took notes and made drawings of the landscape. While he worked on the Chilean government's commission, which consisted of producing the nation's first official map, he also created a series of watercolors. This set of pieces⁴⁹ reveals the fine line between art and science in the 19th

century, since an analysis of these works shows that:

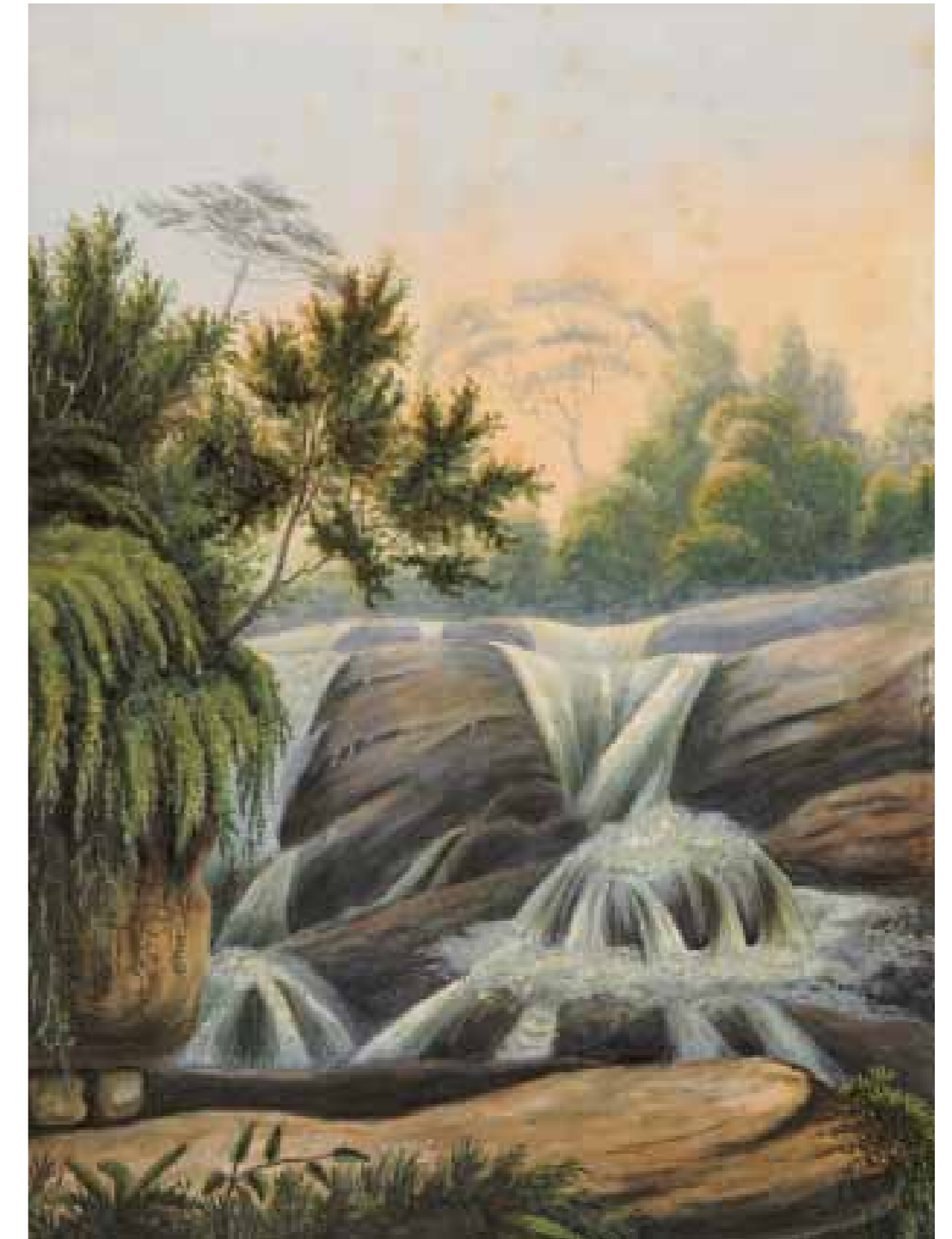
Pissis demonstrates his command of color in a balanced composition, and of the precise placement needed to create space for the representation. Pissis abandoned the explanatory model in favor of the perspective of an artist, who through landscape expresses solitude, the immensity of the mountains, the course of the rivers.⁵⁰ (Figs. 94 to 104)

Without a doubt, these watercolors were used as sources to develop the engravings of the *Atlas de la Geografía Física de la República de Chile*. One example of this is the image of Aconcagua Hill by the lithographer Eugenio Ciceri, which was taken from a watercolor done by Pissis years before during his travels in Chile. (Figs. 105, 106)

The idea behind these watercolors was to show the Chilean landscape, from the Atacama Desert to the forests of Valdivia. The variation of these works ranges from dense landscapes marked by exoticism, to open desert spaces, lakes and high mountains. Some of them feature human characters and animals, which are useful for illustrating the proportions and monumentality of the landscapes. The watercolor technique helped Pissis confer an atmosphere to his pictures. Achieving a complete representation of such

a vast territory was a challenge for the 19th century cartographer. However although there remain empty zones on his maps due to limited information available from earlier maps and the lack of exploration of some of the more inaccessible regions, especially those south of the Bio Bio River, Pissis' watercolors helped illustrate territories that had been remote for Chileans during that era.

Just as the landscape is a graphical representation of an aspect of the real world, maps became the same thing, since they form a type of symbolic language. These images are symbols associated with the political representation of a place and nation, and are a way of exploring a territory from afar, as well as an imperative for a state to establish itself as such.⁵¹ In the 19th century, cartography became a civilizing factor for the new American nations, helping to overcome the unknown. (Figs 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115)



▷ Fig. 90
Río Lontué
Pedro Amado Pissis
Acuarela sobre papel/245 x 180 mm
MHN 3-34547



◁ Fig. 91
Ventisquero del río de los cipreses
Grabado/Hoja 294 x 417 mm
MHN 3-37263
Dibujo de Pedro Amado Pissis, grabado por Eugenio Ciceri,
impreso por Barousse, en Pedro Amado Pissis: *Atlas de la Geografía Física de la República de Chile*, Ch Delagrave, editor de la Sociedad Geográfica, París, 1875.

△ Fig. 92
Volcán de Antuco
Pedro Amado Pissis
Acuarela sobre papel/193 x 280 mm
MHN 3-34549



△ Fig. 93
Interior del cráter del volcán de Antuco, 1869
Grabado/Hoja 294 x 414 mm
MHN 3-38590
Dibujo de Pedro Amado Pissis, grabado por Eugenio Ciceri,
impreso por Barousse, en Pedro Amado Pissis: Atlas de la Geo-
grafía Física de la República de Chile, Ch Delagrave, editor de la
Sociedad Geográfica, París, 1875.



▷ Fig. 94
Desierto de Atacama
Pedro Amado Pissis, 1870
Acuarela sobre papel/230 x 320 mm
MHN 3-34527



△ Fig. 95
Valle del Huasco
 Pedro Amado Pissis
 Acuarela sobre papel/253 x 425 mm
 MHN 3-34555



△ Fig. 96
Provincia de Coquimbo
Plano topográfico y geológico de la República de Chile, levantado por orden del Gobierno bajo la dirección de A. Pissis
 Amado Pissis – Narcisse Desmadryl
 Litografía coloreada/Hoja 584 x 975 mm
 MHN 3-34402
 Impreso por Charles Chardon Aîné en Paris, 1873.



△ Fig. 97
Río Hurtado
Pedro Amado Pissis, 1860
Acuarela sobre papel/276 x 430 mm
MHN 3-34557



▷ Fig. 98
Valle de Aconcagua camino de Uspallata
Pedro Amado Pissis, 1857
Acuarela sobre papel/270 x 194 mm
MHN 3-345340



◁ Fig. 99
San Felipe
 Pedro Amado Pissis
 Acuarela sobre papel/270 x 420 mm
 MHN 3-34556

△ Fig. 100
Provincia de Santiago
Plano topográfico y geológico de la República de Chile levantado por orden del Gobierno bajo la dirección de A. Pissis
 Amado Pissis – Narcisse Desmadryl
 Litografía coloreada/Hoja 584 x 975 mm
 MHN 3-34828
 Impreso por Charles Chardon Aîné en París, 1873.



◁ Fig. 101
Cerro del Juncal
Pedro Amado Pissis
Acuarela sobre papel/278 x 207 mm
MHN 3-34539



▷ Fig. 102
Bosque en el río Cachapoal
Pedro Amado Pissis, 1862
Acuarela sobre papel/297 x 220 mm
MHN 3-34536



△ Fig. 103
Rocas en Pto. Constitución
Pedro Amado Pissis, 1863
Acuarela sobre papel/177 x 280 mm
MHN 3-34552



△ Fig. 104
Laguna de la Laja
Pedro Amado Pissis, 1864
Acuarela sobre papel/257 x 420 mm
MHN 3-34558



◀ Fig. 105
Volcán de Aconcagua
Pedro Amado Pissis
Acuarela sobre papel/282x 211 mm
MHN 3-34545



▷ Fig. 106
Cerro de Aconcagua
Grabado/Hoja 376 x 290 mm
MHN 3-37266
Dibujo de Pedro Amado Pissis, grabado por Eugenio Ciceri,
impreso por Barousse, en Pedro Amado Pissis: *Atlas de la Geografía Física de la República de Chile*, Ch Delagrave, editor de la Sociedad Geográfica, París, 1875.



△ Fig. 107
Provincia de Arauco
Plano topográfico y geológico de la República de Chile levantado por orden del Gobierno bajo la dirección de A. Pissis
 París, 1873
 Amado Pissis – Narcisse Desmadryl
 Litografía coloreada/Hoja 584 x 975 mm
 MHN 3-34832
 Impreso por Charles Chardon Aîné en París, 1873.



△ Fig. 108
Departamento del Imperial
Plano topográfico y geológico de la República de Chile levantado por orden del Gobierno bajo la dirección de A. Pissis
 París, 1873
 Amado Pissis – Narcisse Desmadryl
 Litografía coloreada/Hoja 584 x 975 mm
 MHN 3-34833
 Impreso por Charles Chardon Aîné en París, 1873.



△ Fig. 109
Lago de Ranco
Pedro Amado Pissis
Acuarela sobre papel/210 x 295 mm
MHN 3-34558



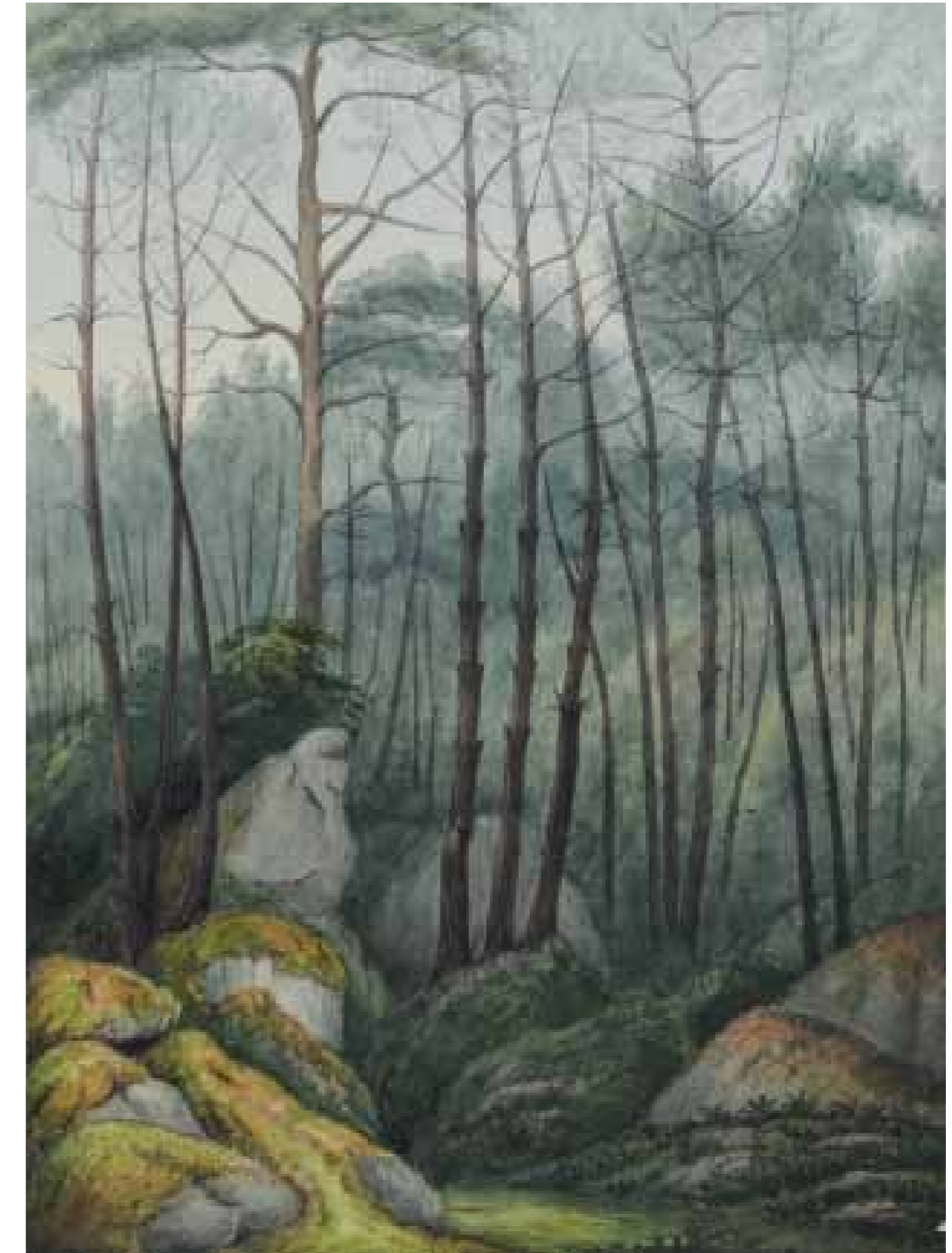
▷ Fig. 110
Río de Valdivia
Pedro Amado Pissis
Acuarela sobre papel/226 x 310 mm
MHN 3-34548



◀ Fig. 111
Provincia de Valdivia
Plano topográfico y geológico de la República de Chile levantado por orden del Gobierno bajo la dirección de A. Pissis
París, 1873
Amado Pissis – Narcisse Desmadryl
Litografía coloreada/Hoja 584 x 975 mm
MHN 3-34834
Impreso por Charles Chardon Aîné en París, 1873.



◀ Fig. 112
Bosques en Corral
Pedro Amado Pissis
Acuarela sobre papel/292 x 212 mm
MHN 3-34543



▶ Fig. 113
Bosques en Valdivia,
Pedro Amado Pissis,
Acuarela. sobre papel/300 x 217 mm
MHN 3-34537



△ Fig. 114
Laguna de Llanquihue
Pedro Amado Pissis
1869
Acuarela sobre papel/276 x 428 mm
MHN 3-34559



▷ Fig. 115
Paisaje Austral
Pedro Amado Pissis
1857
Acuarela sobre papel/315 x 234 mm
MHN 3-34533

EL TRIUNFO DEL PAISAJE

En 1709, Roger de Piles⁵² escribió su *Cours de peinture par principes*, donde planteó que el trabajo artístico debía ceñirse con exactitud a una imitación de la naturaleza. Según de Piles, para el pintor de paisajes, el mejor modo de alcanzar tal grado de precisión consistía en crear pequeños bocetos al óleo al aire libre, ya que con esta práctica se unía el dibujo y el color, lo que ayudaba a aumentar el naturalismo de las pinturas, posteriormente acabadas en el estudio.⁵³

La teorización propuesta por Roger de Piles, contribuyó a que la idea del paisaje construyera una poderosa retórica destinada a convencer al observador que la práctica artística de este género pictórico se basara, en mayor medida, en el contacto directo con el modelo, a diferencia de otros géneros artísticos como la pintura de historia o el retrato, donde el valor de la verosimilitud podía relativizarse. En este contexto, de Piles dio una serie de recomendaciones del valor del arte como una fiel representación de la realidad, como por ejemplo que los artistas realizaran un mismo motivo con diferentes condiciones de luz, a fin de que se pudiera describir en los dibujos los fenómenos

atmosféricos, un elemento fundamental en las descripciones científicas.⁵⁴

Así como la teorización sobre el paisaje como género artístico, se comenzó a realizar en la época moderna, su definición, en el caso de la lengua española es relativamente nueva. El término paisaje, proveniente del griego *topia*, y fue desarrollado posteriormente en el ámbito latino, como: *prospectus*, *loca amoena*, de donde derivó el término italiano *paese*, y que por derivación viene *paesetto* y *paesaggio*, traducidos contemporáneamente del italiano como paisaje. Al igual que el francés *pays* y *paysage*, la raíz latina se encuentra en el término pagus, definido como: *El distrito determinado de tierras, ó heredades, especialmente de viñas*, de donde deriva el término *paganus*.⁵⁵

En la retórica griega no existe un término que se acerque al concepto de paisaje, pero sí al de descripción de lugar: *topografía* y *topotesia*, el lugar real y el lugar ficticio, En el caso de la retórica latina solo aparece la *descriptio loci*, como el lugar de los hechos.⁵⁶

En el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española de 1780, la definición del paisaje era: *Pedazo de país en la pintura*, siguiendo con la definición de país como: *la pintura en que están pintados villas, lugares, fortalezas, casas de campo y campañas. Píntase*

*en lienzos más anchos que altos, para que comprendiendo mas (sic) horizonte se pueda variar más los objetos.*⁵⁷ Definición que tiene su correlato en un contexto cultural tributario de la Ilustración, que permea la definición de paisaje en la actualidad.⁵⁸

Desde la perspectiva de los estudios culturales, entendemos que el paisaje, no es solo la naturaleza, ni el medio físico que nos rodea, sino más bien un constructo, una elaboración mental, un fenómeno cultural que varía de una cultura a otra.⁵⁹ Ya Gombrich lo afirmó al decir que, por paisajismo no se puede entender la representación de una escena al aire libre, sino el género artístico establecido y reconocido como tal.⁶⁰

En la historia del Arte, los orígenes del arte del paisaje se habrían desarrollado en los siglos XV y XVI, en cuyo contexto cultural surgió el interés por las exploraciones y la descripción de los territorios, viejos y nuevos. Esto se vio reflejado en la pintura del entorno natural en que estaba situado el artista, que como idea surgió en varios centros artísticos de Europa, de forma gradual a partir de los comienzos del siglo XV y se volvió central a los inicios del siguiente siglo.⁶¹

En este sentido, fue en las ciudades flamencas, donde se produjo un foco para el desarrollo del arte de la pintura del paisaje, como también de la cartografía.



▷ Fig. 116
Pescador y pintor
Jean León Palliere
Tinta sobre papel/247 x 200 mm
MHN 3-1677



△ Fig. 117
Ensenada
 Anónimo
 Acuarela sobre papel/75 x 277 mm
 MHN 3-1687

Pintores como Joachim Patinir, Pieter Bruegel el Viejo, son los iniciadores de un género que poco a poco logró su autonomía.

*Los paisajes se suelen limitar en ese momento a un pequeño espacio en el fondo de las imágenes. Pero una vez iniciado el gusto por este tipo de escenas se desarrollará de forma imparable, hasta convertirse, a partir del siglo XVI, en un género pictórico independiente.*⁶²

Un género que se inició en el Renacimiento, al hacerse evidente la independencia del fondo de las obras con respecto al motivo central, logrando una autonomía, que con el tiempo se institucionalizó, creando un género exento.⁶³ Para Gombrich, en el primer lugar donde se comenzó a aplicar el concepto de *paisaje* referido a una pintura, fue en Venecia.⁶⁴

El desarrollo de este género, fue marcado por el sello de la subjetividad, si bien hay una naturaleza como modelo objetivo, los paisajes se diferencian según el autor. Este ejercicio pictórico ya lo habría comprobado Alberti,⁶⁵ cuando denominó esta operación como la *finestra aperta*, (ventana abierta). La ordenación de los hechos del mundo, vistos por el artista a través de la perspectiva, cuyo contenido se puede hacer a través del *quadro* (cuadro) como una construcción tridimensional en apariencia.⁶⁶

La subjetividad y el realismo se combinaron a partir del siglo XVIII, esto se debió, a la importancia que el género paisaje consiguió entre los artistas Románticos, como es el caso de Caspar David Friedrich, John Constable, William Turner y Gustav Courbet, quienes, no obstante, manifestaron de manera inicial una ambigüedad en la interpretación del arte del paisaje.⁶⁷ Con Courbet, este género se volvió autónomo, el que después fue consagrado por los impresionistas.⁶⁸

Jean León Pallière, tradujo la acción de pintar un paisaje, como se puede apreciar en su dibujo, realizado en Chile hacia 1858. Pallière con su atril frente a una naturaleza es una cita al asombro de la monumentalidad de la naturaleza. Paisajes que fueron capturados en telas, hojas sueltas o libretas de viajes, dando cuenta del asombro por el inmenso escenario natural con que se encontraron los artistas extranjeros, como también los chilenos. (Figs. 116, 117, 118)

Los apuntes y bocetos dan cuenta de la construcción visual del paisaje, a través de simples líneas, o aguada de colores que manifiestan la inmensidad del espectáculo natural que ofrecía Chile. (Figs. 119, 120)

Esto fue lo que sedujo a Raymond Monvoisin en sus croquis del campo chileno, como también a Ernest Goupil, uno de los artistas oficiales de la

expedición de Dumont D'Urville, con las vistas de la desembocadura del Bío Bío y del puerto de San Vicente. (Figs. 121, 122, 123, 124)

Un punto de inflexión, en la autonomía del paisaje en el ámbito nacional, tiene su relación con la presencia en nuestro país, del pintor francés Auguste Borget y del bávaro Juan Mauricio Rugendas, quienes crearon las imágenes más notables del paisaje de Chile, desde el punto de vista Romántico.

Borget, quien llegó a Chile en 1837, estaba adscrito a la corriente romántica, lo que se puede constatar en sus dibujos a través de la densidad del claroscuro y las diferentes valorizaciones de los fondos, cuyo resultado son paisajes más atmosféricos. La naturaleza, la agreste cordillera, el valle central, los alrededores de Santiago y Valparaíso, fueron los temas que Borget desarrolló a través del dibujo. Con solo la densidad de sus líneas y sus espacios en blanco, el artista francés llegó a crear imágenes diáfanos. Una de ellas se representa en la litografía *Chilenos en descanso en el llano de Santiago*, y publicada posteriormente en 1845 en París en el libro *Fragment d'un Voyage Autour du Monde*. Un trabajo colectivo con Rugendas, ya que se puede visualizar la mano del pintor bávaro, tanto en la temática de los huasos, como en el paisaje de fondo, que representa el valle de Santiago, tema que fue explotado por

Rugendas en varias de sus obras pictóricas.
(Figs. 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133)

Con Rugendas, el género del paisaje obtuvo un reconocimiento, perceptible en la calidad de sus trabajos de perspectiva, cuyo límite es la gran cordillera de los Andes, donde las figuras humanas y el perfil de la ciudad entregan la verdadera dimensión de un paisaje monumental. Sus dibujos dieron cuenta de estos elementos, ligados a su formación como pintor de las grandes batallas, donde la tensión de las perspectivas y puntos de fuga son tributarios de este género. Varios de sus dibujos, fueron llevados posteriormente por Claude Gay al *Album d'un voyage dans la République du Chili*, publicado en París en 1854, como son la entrada poniente de la ciudad de Santiago, o la vista de Valparaíso. Para Rugendas, su larga permanencia en Chile, determinó una inmersión en el paisaje local, a diferencia de los artistas asociados a las expediciones, los que estaban de paso por el país y que tenían una dirección en sus trabajos. Se puede afirmar que Rugendas, se convirtió en una suerte de bisagra entre el mandato humboldtiano de percepción científica y la seducción de caer bajo el dominio de la naturaleza remota americana.⁶⁹ (Figs. 134, 135)

Otto Grashof (1812–1876), fue otro de los artistas que contribuyó con sus obras al repertorio del paisaje nacional. Estudió arte en Düsseldorf y

Berlín. Inspirado por Humboldt viajó a América. Llegó a Buenos Aires en 1852, después pasó a Montevideo. En 1853 decidió viajar a Chile, donde se quedó hasta 1854. En este lapso de tiempo captura las imágenes del paisaje, como fue la Cordillera de los Andes y las visiones del camino a Valparaíso y las vista de Viña del Mar. Un artista viajero que en sus trabajos de dibujo, a diferencia de sus retratos al óleo, presenta una libertad en la mirada hacia el paisaje con un acento romántico.
(Figs. 136, 137, 138)

En esta línea también se encuentra Ernest Charton (1816–1877), quien estudió en la Academia de Bellas Artes de París. Llegó a Chile en 1843 estableciéndose en Valparaíso y Santiago. Es uno de los artistas que permaneció en América, falleciendo en Buenos Aires. Gran parte de su obra se refiere a lo urbano, pero tiene dibujos de gran contenido pictórico. A Charton se le puede definir como un artista viajero, quienes llegaban a América con la carga de la búsqueda de lo romántico, a través de lo exótico y lo pintoresco, de cara a un público europeo. Además, realizó trabajos de paisajes, con vistas panorámicas, apropiándose de manera eficaz de una de las principales claves románticas del género del paisaje.⁷⁰

La creación de la Academia de pintura en 1849, fue un punto central en el desarrollo del paisajismo entre los pintores nacionales. En estas primeras generaciones se debe destacar



▷ Fig. 118
Volcán Antuco y la Sierra Velluda, 1862
Rodolfo Amando Philippi
Acuarela sobre papel/113 x 187 mm.
MHN 3-1700



◀ Fig. 119
Croquis de paisaje
Raymond Monvoisin
Grafito sobre papel/153 x 194 mm
MHN 3-1692

la figura de Antonio Smith Irisarri, una suerte de fundador del arte paisajista nacional, como lo mencionara Vicente Grez:

Con sus economías de colegial compró telas, pinceles y pinturas, desplegando ardoroso vuelo compuso sus primeros paisajes, consultado mas las aspiraciones de su alma que la verdad de la naturaleza... ¡Qué paisajes aquellos! Eran una confusa aglomeración de líneas y colores en que a veces se entrelazaba una gran pincelada maestra que anunciaba al artista.⁷¹

Sus obras se basaron en gran parte en el retrato y el paisaje, su dibujo: Peñalolén, es completamente atmosférico y personal, lo que rompía la rigidez de la Academia, la que no consideraba al paisaje como un género de importancia en la formación de los alumnos, donde este funcionaba dentro de una lógica como un buen fondo para motivos históricos, religiosos y mitológicos, o simplemente, como copia idéntica de la naturaleza. (Fig. 139)

Esta suerte de negación del paisaje por parte de la Academia, no anuló el desarrollo de este género en las Bellas Artes en Chile.⁷² La pintura fue utilizada como una herramienta para la formación de una nueva nación, fomentando una base moral religiosa y republicana, que generaría un concepto civilizatorio y *moderno*. Ya en la segunda mitad del siglo XIX, la pintura del paisaje se convirtió en una moda y el *Salón* la reconoció y le dio una carta de ciudadanía.

THE TRIUMPH OF LANDSCAPE

In 1709, Roger de Piles⁵² wrote his *Cours de peinture par principes*, where he claimed that artistic work must remain an exact imitation of nature. According to Piles, for the landscape painter, the best way to achieve this degree of precision was to create small outdoor oil sketches, since this practice combined drawing and color, helping to increase the natural feel of the paintings that were later finished in the studio.⁵³

The theory proposed by Roger de Piles contributed to the idea that landscape must build a powerful rhetoric in order to convince the observer that the artistic practice of this pictorial genre was based, to a greater extent, on direct contact with the model, unlike other artistic genres such as history painting or portraiture, where the value of accuracy was relative. In this context, de Piles offered a series of recommendations on the value of art as a faithful representation of reality, such as, for example, that artists should create the same motif with different lighting conditions, so that they could better describe atmospheric phenomena in their drawings, a fundamental aspect of scientific descriptions.⁵⁴

Just as the theorization regarding landscape as an artistic genre began in the modern era, so too its definition in Spanish is relatively new. *Paisaje*, the Spanish term for landscape originated as the Greek *topia*, but was later developed in Latin as *prospectus*, *loca amoena*, which led to the Italian term *paese*. From this derived *paesetto* and *paesaggio*, translated from contemporary Italian as landscape. Like the French *pays* and *paysage*, the Latin root is also present in the term *pagus*, defined as a *specific district of lands, or estates, particularly vineyards*, from which the term *paganus* is also derived.⁵⁵

Greek rhetoric has no term similar to the concept of landscape, but it does have some for describing place: *topografía* and *topotesia*, the real place and the fictitious place. In the case of Latin, there only exists *descriptio loci*, meaning “the place of the facts.”⁵⁶

In the 1780 Dictionary of the Royal Academy of the Spanish Language, the definition of landscape was “**piece of country in a painting,**” with country then being defined as “**the painting that depicts villages, places, forts, country homes and countryside. It is painted on canvases that are wider than they are tall, so that in comprehending more of the horizon, more objects may be included.**”⁵⁷ This definition was created in a cultural context that owed much to the Age

of Enlightenment, and which influenced the current definition of landscape.⁵⁸

From the perspective of cultural studies, we understand landscape to be not only nature or the physical environment surrounding us, but also a construct, a mental product, a cultural phenomenon that varies from one culture to the next.⁵⁹ Gombrich has already stated that landscape must not only be understood as the representation of an outdoor scene, but as a fully established and recognized artistic genre.⁶⁰

Landscape art likely developed in the 15th and 16th centuries, when the cultural context produced an interest in expeditions and the description of old and new lands. This was evident in paintings of the natural surroundings of the artist that gradually became popular in several of Europe’s artistic centers, beginning in the early 15th century and becoming essential by the next century.⁶¹

In this vein, it was the Flemish cities that created a hub of artistic development for landscape painting, as well as cartography.

Painters such as Joachim Patinir and Pieter Bruegel the Elder were two of the founders of a genre that slowly gained autonomy.

Landscapes at that moment were often limited to a small space in the background



△ Fig. 120
Playa de Algarrobo
José Gandarillas
Grafito sobre papel/112 x 180 mm
MHN 3-1722



△ Fig. 121
Bahía de San Vicente, 1838
 Ernst Goupil
 Grafito sobre papel/250 x 432 mm
 MHN 3-1568

of images. But once it began, the taste for this type of scene began an unstoppable development, until in the early 16th century it became an independent pictorial genre.⁶²

Beginning in the Renaissance as evidenced by the independence of the background from the main motif, this type of scene achieved an autonomy that over time became institutionalized, creating a genre with greater freedom.⁶³ For Gombrich, the first place that the concept of landscape began to appear in paintings was in Venice.⁶⁴

The development of this genre was marked by a seal of subjectivity; although nature is the objective model, landscapes differ according to each author. This pictorial exercise had already been demonstrated by Alberti⁶⁵ in the operation he called the *finestra aperta*, or open window. This consists of the organization of the world's facts, seen by the artist through perspective and produced on the *quadro* (painting) as a construction with a three-dimensional appearance.⁶⁶

Subjectivity and realism were combined beginning in the 18th century due to the popularity that the landscape genre enjoyed among Romantic artists such as David Friedrich, John Constable, William Turner, and Gustav Courbet, all of whom manifested an ambiguity in interpreting the art of the landscape.⁶⁷ With Courbet,

this genre underwent its most radical change, which was later expanded upon by the impressionists.⁶⁸

Jean León Pallière translated the action of painting a landscape, as can be observed in his drawing, made in Chile around 1858. With his easel facing nature, Pallière's painting evoked nature's monumental scale. Landscapes were captured on canvases and loose sheets of paper in travelers' notebooks, recording the awe of the scenery felt by foreign and Chilean artists. (Fig. 116, 117, 118)

The notes and sketches describe the visual construction of the landscape using simple lines or watercolors, to depict Chile's immense natural panorama. (Figs. 119, 120)

This was what seduced Raymond Monvoisin in his sketches of the Chilean countryside, as well as Ernest Goupil, one of the official artists on the expedition of Dumont D'Urville, with his scenes of the mouth of the Bio Bio River and the port of San Vicente. (Figs 121, 122, 123, 124)

A turning point for the independence of the landscape genre in Chile was the presence of two foreign artists in the country: the French painter Auguste Borget and the Bavarian painter Juan Mauricio Rugendas, both of whom created outstanding images of the Chilean landscape from the Romantic perspective.

Borget, who reached Chile in 1837, was a member of the Romantic movement, which is evidenced in his drawings by the density of the *chiaroscuro* and his emphasis on backgrounds, both of which produced more atmospheric landscapes. Nature, the rugged cordillera, the central valley, the surroundings of Santiago and Valparaíso, were themes that Borget developed in his drawings. With only the density of his lines and blank spaces, the French artist was able to create diaphanous images. One of them is represented in the lithograph *Chilenos en descanso en el llano de Santiago*, later published in 1845 in Paris in the book *Fragment d'un Voyage Autour du Monde*. This was a print made in partnership with Rugendas, as we can observe the style of the Bavarian painter both in the *huaso* theme and the background landscape of the valley of Santiago, a theme explored by Rugendas in several of his pictorial works. (Figs 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133)

With Rugendas, the landscape genre obtained a great talent, perceptible in the quality of his perspective work whose limit was the great cordillera of the Andes, where human figures and the city silhouette provide the true dimensions of a monumental landscape. His drawings highlighted these elements, building on his training as a painter of great battles, where the tension of the perspective and vanishing points are

characteristic of this genre. Several of his drawings were later used by Claude Gay in the *Album d'un voyage dans la République du Chili*, published in Paris in 1854, such as the western entry to the city of Santiago, or the scene of Valparaíso. For Rugendas, his long stay in Chile allowed for an immersion in the local landscape, unlike the artists associated with the expeditions, who were only in the country in passing and who had received instructions for their works. It may be said that Rugendas became a kind of "hinge" between the Humboldtian mandate of scientific perception and the seduction of surrendering to the command of remote American nature.⁶⁹ (Figs. 134, 135)

Otto Grashof (1812-1876) was another of the artists that contributed his works to the repertoire of the national landscape. He studied art in Düsseldorf and Berlin and, inspired by Humboldt, traveled to America. He arrived in Buenos Aires in 1852, and later crossed over to Montevideo. In 1853, he decided to travel to Chile, where he stayed until 1854. During this period, he captured images of the landscape, including the Andes, scenes of the road to Valparaíso, and a view of Viña del Mar. He was a traveling artist who, in his drawings, unlike in his oil portraits, was inspired by the freedom of observing the landscape from a Romantic perspective. (Figs. 136, 137, 138)

Another artist with these characteristics was Ernest Charton (1816-1877), who studied at the *Académie des Beaux-Arts* in Paris. He arrived in Chile in 1843, settling in Valparaíso and Santiago. He is one of the artists who remained in America, dying in Buenos Aires. A large portion of his work deals with urban subjects, but he also produced drawings with great pictorial content. Charton may be described as a traveling artist, one of those who arrived in America in search of the romantic, looking for the exotic and picturesque, thinking of a European audience. Additionally, he worked with landscapes with panoramic views, easily dominating one of the key Romantic styles of the landscape genre.⁷⁰

The creation of the Academy of Painting in 1849 was a central moment in the development of landscape art among national painters. Among those in the first generations, we may recall the figure of Antonio Smith Irisarri, a sort of founder of national landscape art, as mentioned by Vicente Grez:

With his school allowance, he bought canvases, paintbrushes and paintings, showing an arduous energy, he composed his first landscapes, consulting more the aspirations of his own soul than the truth of nature... What landscapes those were! They were a confusing mass of lines and colors in

which occasionally one could pick out a great master stroke that announced the artist.⁷¹

His works were for the most part portraits and landscapes; his drawing *Peñalolén* is completely atmospheric and personal, contrasting with the rigidity of the Academy, which did not consider landscape to be an important genre for student training, as it was thought to provide a good backdrop for historical, religious and mythological motifs, or simply as an identical copy of nature. (Fig. 139)

This sort of denial of landscape by the Academy did not cut short the genre's development in Chilean fine art.⁷² Painting was used as a tool to help create a new nation, building a religious and republican moral foundation, and producing a modern, civilizing concept. As early as the second half of the 19th century, painting landscapes became fashionable and the *Salón* finally acknowledged it, giving the genre "citizenship status."



△ Fig. 122
Embouchure du BioBio une des haideurs de la baie St. Vicent (Talcahuano) mai 1838
 Desembocadura del Bío Bío desde las alturas de la Bahía San Vicente, mayo 1838
 Ernst Goupil
 Acuarela sobre papel/229 x 408 mm
 MHN 3-1567



△ Fig. 123
La alta Cordillera, 16 de julio de 1837
Auguste Borget
Grafito sobre papel/210 x 334 mm
MHN 3-1666



▷ Fig. 124
Bajada de cordillera, 1837
Auguste Borget
Grafito sobre papel/140 x 160 mm
MHN 3-1664



△ Fig. 125
Iglesia de Colina, 1837
Auguste Borget
Grafito sobre papel/105 x 200 mm
MHN 3-1662



△ Fig. 126
Ranchos en las afueras de Santiago, c.1837
Auguste Borget
Grafito sobre papel/160 x 225 mm
MHN 3-1663



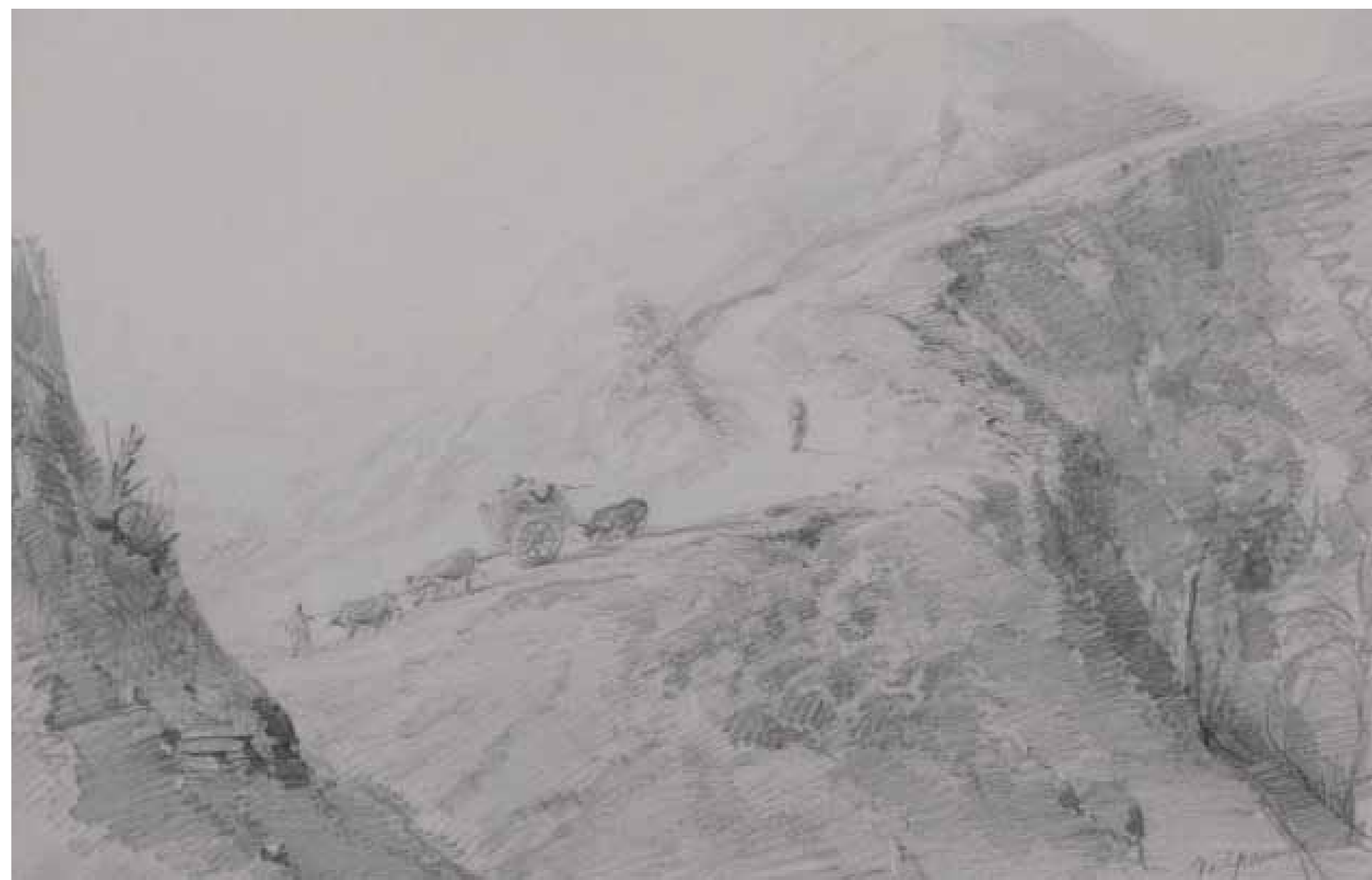
△ Fig. 127
Laguna de Aculeo, 26 de diciembre 1837
Auguste Borget
Grafito sobre papel/231 x 387 mm
MHN 3-1724



▷ Fig. 128
Patagual en Chile
Auguste Borget
Grafito sobre papel/244 x 305 mm
MHN 3-1566



△ Fig. 129
Coquimbo, 3 de febrero 1838
Auguste Borget
lápiz sobre papel/216 x 331 mm
MHN 3-1667



△ Fig. 130
Route de Santiago a Valparaiso c.1837
Auguste Borget
Grafito sobre papel/257 x 346 mm
MHN 3-1661



◁ Fig. 131
Souvenir de la descente de Valparaiso
 Auguste Borget
 Grafito sobre papel/246 x 350 mm
 MHN 3-1660

△ Fig. 132
Santiago
 París
 Litografía/Hoja 261 x 373 mm
 MHN 3-2778
 Dibujo de Juan Mauricio Rugendas, litografía de François Joseph Dupressoir.



△ Fig. 133
Valparaíso
Paris
Litografía/Hoja 262 x 347 mm
MHN 3-27809
Dibujo de Juan Mauricio Rugendas, litografía de François Joseph Dupressoir.



▷ Fig. 134
Viña del Mar - Valparaíso, febrero de 1854
Otto Grashoff
Grafito sobre papel/169 x 268 mm
MHN 3-1669



◁ Fig. 135
Auf dem Wege. Valparaiso nach der Cuesta Dormida O.G. Aug. 1854
 Camino a Valparaiso por la Cuesta Dormida agosto de 1854
 Otto Grashoff
 Grafito sobre papel/161 x 256 mm.
 MHN 3-1670

△ Fig. 136
Cuesta Dormida, 1854
 Otto Grashoff
 Grafito sobre papel/165 x 268 mm
 MHN 3-1668



△ Fig. 137
Valle de Santiago o cuesta de Lo Prado
Ernst Charton (atribuido)
c. 1860
Tinta y gráfito sobre papel/207 x 316 mm
MHN 3-1756



△ Fig. 138
Valle Chileno, posiblemente valle del Aconcagua
Ernst Charton (atribuido)
c. 1860
Tinta y gráfito sobre papel/109 x 212 mm
MHN 3-1730



△ Fig. 139
Peñalolén
José Smith Irisarri
1874
Tinta sobre papel/225 x 285 mm
MHN 3-1629

CITAS

CAPITULO I:

EL RECONOCIMIENTO DEL PAISAJE EN LA HISTORIA VISUAL DE CHILE

1 Mathieu Kessler: *El paisaje y su sombra*, 2000,p.13.

2 Brian Harley: *La nueva naturaleza de los mapas*, Compilación Paul Laxton, 2005.

3 Simon Schama: *Landscape and Memory*, 1996.

4 Nicolás Ortega Cantero: “Paisaje e identidad. La visión de Castilla como paisaje nacional (1876–1936)”, en *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles, nº 51*, 2009, p. 27.

5 Este trabajo fue parte de la investigación del proyecto desarrollado en el marco del Fondo de Apoyo a la Investigación Patrimonial de la Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos: *Construcción y organización del paisaje en Chile, el ordenamiento de un nuevo territorio*, dirigido por Juan Manuel Martínez, Curador del Museo Histórico Nacional, con la participación de Lina Nagel como co–investigadora, del Centro de Documentación de Bienes Patrimoniales de la Subdirección de Museos, proyecto desarrollado durante el año 2010.

6 Eugenio Pereira Salas: *Historia del Arte del Reino de Chile*, 1965, pp. 322–324.

7 Eugenio Pereira Salas: *Estudios sobre la historia del arte en Chile republicano*, 1992.

8 Pereira, 1992, en *op. cit.* Op. cit. pp.207–233.

9 Miguel Rojas Mix: *La Imagen Artística de Chile*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1970.

10 Pereira ,1992, p. 209.

11 Op. cit., p. 207.

12 Bernard Smith, citado en op, cit.p. 209.

13 Pereira 1992, pp.

14 *Album pittoresque de la fregate La Thetis et de la corvette L’Esperance : collection de dessins relatifs a leur voyage autour du monde en 1824, 1825 et 1826, sous les ordres de M. le baron de Bougainville.*París, 1828.

15 Pereira, 1992, pp. 215 – 216.

16 Op. cit., pp. 231– 232.

17 *The U.S. Naval Astronomical Expedition to the Southern Hemisphere* (La Expedición Astronómica de la Marina de los Estados Unidos al Hemisferio Sur durante los años 1849, 50, 51 y 52). Consta de tres volúmenes, aunque antecedentes históricos señalan que, originalmente, comprendía un total de cinco tomos.

CAPITULO II:

CIENCIA Y ARTE, EL DESPERTAR DE LA EXPLORACIÓN DE LA NATURALEZA REMOTA

18 *Viaje a Valparaíso y Santiago de Jorge Vancouver. tomado de los Viajes alrededor del Mundo de Jorge Vancouver, ordenados por el Rey de Inglaterra, en 1790, 1791, 1792, 1793, 1794 y 1795.* Traducción de Nicolás Peña M, de la edición francesa de 1799, Imprenta Mejía, Calle Nataniel 65, Santiago de Chile, 1908, pp. 47–48

19 Nació en Inglaterra en 1757, a los catorce años ingresó a la marina inglesa. En 1776 participó en los viajes que James Cook hizo alrededor del mundo. Entre los años 1790 y 1795 realizó un gran periplo de viajes, falleció en 1798.

20 Marta Penhos: *Ver, conocer, dominar.* Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII, 2005, p. 24.

21 Mary Louise Pratt: *Ojos imperiales, Literatura de viajes y transculturización*, 2010, p.45.

22 Marisa González Montero de Espinosa: *La Ilustración del Hombre Americano*, 1992, p 16 ss.

23 Citado González Montero de Espinosa, 1992, p.11.

24 *A voyage round the world, in the years MDCCXL, I, II, III, IV,*

by George Anson, Esq., commander in chief of a squadron of His Majesty’s ships, sent upon an expedition to the South-Seas / compiled from papers and others materials of the Right Honourable George Lord Anson, and published under the direction by Richard Walter.

25 Gran parte de este material está en la actualidad en el Museo Naval de Madrid.

26 *Viaje político-científico alrededor del mundo de las corbetas Descubierta y Atrevida al mando de los capitanes de navío D. Alejandro Malaspina y D. José Bustamante y Guerra desde 1789 a 1794.*

27 Pereira 1965, pp.

CAPITULO III

ITINERARIO DE LA MIRADA, LA DESCRIPCIÓN DE UN NUEVO TERRITORIO

28 Hernán Rodríguez: *Antiguos Grabados de Chile*, 1991, p. 6.

29 Leonardo Espinoza Gho, “La cartografía Histórica de Santiago, desde la colonia hasta Ansart (1541–1875)”en *El catastro Urbano de Santiago, orígenes, desarrollo y aplicaciones*, Miguel, Saavedra, editor, 2008, p. 64.

30 Charles Darwin, citado en *Darwin en Chile (1832-1835) Viaje de un naturalista alrededor del mundo, edición y prólogo por David Yudilevich*, 1995, p. 138.

31 En el libro de Gilliss: *The U.S. Naval Astronomical Expedition to the southern hemisphere during the years 1849-'50-'51-'52* Nicholson Printer, Nueva York, 1855.

32 Germán Hidalgo: *Vistas panorámicas de Santiago 1790-1910, su desarrollo urbano bajo la mirada de dibujantes, pintores y fotógrafos*, 2009, p. 115.

CAPITULO IV

LOS PINTORES VIAJEROS, ENTRE LA VISIÓN CIENTÍFICA Y LA PERSPECTIVA ARTÍSTICA

33 Alexander von Humboldt, citado por Ottmar Ette: “El

Cosmos de la vida: Alexander von Humboldt y su obra mayor, en Rafael Sagredo (edit) *Ciencia-mundo. Orden republicano, arte y nación en América*, 2010, p. 328.

34 Ette, 2010, pp. 329 ss.

35 Impreso por Harper & Brothers en Nueva York en 1835, en el marco de la publicación: *Voyage of the United States frigate Potomac : under the command of Commodore John Downes, during the circumnavigation of the globe, in the years 1831, 1832, 1833, and 1834; including a particular account of the engagement at Quallah-Battoo, on the coast of Sumatra; with all the official documents relating to the same.* by J. N. Reynolds, impreso en Nueva York en 1835.

36 Pereira, 1992, p.49.

37 Impreso por Lemercier, Bernard y Cie. París, 1841

38 Semanario Pintoresco Español, Madrid, 9 de noviembre de 1851, p (45) 353.

CAPITULO V

CARTOGRAFÍA Y PAISAJE, LA MEDIDA DE LA NACIÓN

39 Amado Pissis: *Geografía Física de la República de Chile*, 1875, p. 1.

40 Laura Malosetti Costa: Pampa, ciudad y suburbio, Catálogo de la exposición, 2007, pp. 18–19.

41 J.Brian Harley, 2005, p. 60.

42 Op. cit. p. 61.

43 José Ignacio González Leiva: “Primeros levantamientos cartográficos generales de Chile con base científica: los mapas de Claudio Gay y Amado Pissis”, en *Revista de Geografía Norte Grande, N° 38*, 2007, p. 22.

44 Boussingault, citado por Ernesto Greve: “Don Amado Pissis y sus trabajos geográficos y geológicos en Chile”, en *Revista Chilena de Historia y Geografía, N° 107*, 1946, p. 79.

45 Pedro José Amado Pissis, nació en 1812 en Francia, estudio en la Escuela de Minas de París y en la Escuela Politécnica.

46 González, 2007, p. 36.

47 Peter van der Krogt: Joan Blaeu, Atlas Maior de 1665, 2006, p. 30.

48 Greve, 1946, p. 105.

49 Esta serie de acuarelas fue comprada por el Museo Histórico Nacional en 1984.

50 Roberto Amigo: “Relato Curatorial”, en *Catálogo de la Trienal de Chile 2009*, Ticio Escobar y Nelly Richards (edit), 2009, p. 175.

51 Harley, 1996, pp. 80–81.

CAPITULO VI

EL TRIUNFO DEL PAISAJE

52 Roger de Piles, (1635–1709)

53 Ver, Jonathan Clarkson, *Constable*, 2010, p. 70.

54 Op. cit., p. 72.

55 Javier Maderuelo: *El Paisaje, Génesis de un concepto*, 2005, p. 16.

56 Maderuelo, 2005, p. 18.

57 Diccionario de la Lengua castellana, compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su más fácil uso, 1780, p. 676.

58 Paisaje: Extensión de terreno que se ve desde un sitio// Extensión de terreno considerada en su aspecto artístico// Pintura o dibujo que representa cierta extensión de terreno. En: *Diccionario de la Lengua Española*, Real Academia Española, vigésima segunda edición, tomo II, Espasa Calpe, Madrid, 2001, p.1647.

59 Maderuelo, 2005,p. 17.

60 Ernst. Gombrich: “Teoría del arte renacentista y el nacimiento del paisajismo, en *Norma y forma*, estudio sobre el arte del renacimiento, 1999, p. 107.

61 Alejandro Vergara: *Patinir y la invención del Paisaje*, 2007, p. 7.

62 Ibíd.

63 Gombrich , 1999, p.109.

64 Ibíd.

65 León Battista Alberti (1404–1472). Sacerdote, arquitecto y humanista italiano.

66 Werner Hofmann: “Las partes y el todo”, en *La abstracción del Paisaje. Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto*, Catalogo de la exposición, Fundación Juan March, 2007, p. 19.

67 Ver la obra de Ariel Denis y Isabelle Julia: *L’Art Romantique*, 1996.

68 Kessler, 2000, p. 13.

69 Roberto Amigo: “Relato curatorial”, en Ticio Escobar y Nelly Richard, *Catálogo Trienal de Chile*, 2009, pp. 173–174.

70 Ver Marta Penhos, *Arte siglo XIX*, Parte 1, Museo Nacional de Bellas Artes, Catálogo, Roberto Amigo editor, 2010, p. 284.

71 Vicente Grez: *Antonio Smith, Historia del Paisaje en Chile*, 1882, p. 16.

72 Amigo, 2009, p. 171.

NOTES

CHAPTER I: RECOGNIZING THE LANDSCAPE IN CHILEAN VISUAL HISTORY

¹ Mathieu Kessler: *El paisaje y su sombra.*, 2000, p.13.

² Brian Harley: *La nueva naturaleza de los mapas*, Compilación Paul Laxton, 2005.

³ Simon Schama,: *Landscape and Memory*, 1996.

⁴ Nicolás Ortega Cantero: “Paisaje e identidad. La visión de Castilla como paisaje nacional (1876-1936)”, in *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, N° 51, 2009. pg. 27.

⁵ *This piece belonged to the investigation of the project developed as part of the support fund for heritage research of the Direction of Libraries, Archives and Museums; Construcción y organización del paisaje en Chile, el ordenamiento de un nuevo territorio, directed by Juan* ¹Mathieu Kessler: *El paisaje y su sombra.*, 2000, p.13.

² Brian Harley: *La nueva naturaleza de los mapas*, Compilación Paul Laxton, 2005.

³ Simon Schama,: *Landscape and Memory*, 1996.

⁴ Nicolás Ortega Cantero: “Paisaje e identidad. La visión de Castilla como paisaje nacional (1876-1936)”, in *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, N° 51, 2009. pg. 27.

⁵ *This piece belonged to the investigation of the project developed as part of the Support Fund for Heritage Research of the Direction of Libraries, Archives and Museums; Construcción y organización del paisaje en Chile, el ordenamiento de un nuevo territorio, directed by Juan* Manuel Martínez, Curator of the National Historical Museum, with the participation of Lina Nagel as co-researcher, from the Center of Documentation of Heritage Sites of the Subdirection of Museums, a project executed during 2010.

⁶ Eugenio Pereira Salas: *Historia del Arte del Reino de Chile*, 1965, pgs. 322-324.

⁷ Eugenio Pereira Salas: *Estudios sobre la historia del arte en Chile republicano*, 1992, pgs..207-233.

⁸ Pereira, 1992, in *op. cit.*

⁹ Miguel Rojas Mix: *La Imagen Artística de Chile*, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1970.

¹⁰ Pereira ,1992, pg. 209.

¹¹ *Op. cit.*, pg. 207.

¹² Bernard Smith, *quoted in op. cit.*, pg. 209.

¹³ Pereira 1992, pp.

¹⁴ Album pittoresque de la fregate *La Thetis* et de la corvette *L'Esperance* : collection de dessins relatifs a leur voyage autour du monde en 1824, 1825 et 1826, sous les ordres de M. le baron de Bougainville.París, 1828.

¹⁵ Pereira, 1992, pgs. 215 – 216.

¹⁶ *Op. cit.*, pgs. 231- 232.

¹⁷ The U.S. Naval Astronomical Expedition to the Southern Hemisphere (during 1849, 50, 51 and 52). Includes three volumes, although historical data indicates that it originally inclded five volumes.

CHAPTER II: SCIENCE AND ART, THE EXPLORATION OF REMOTE NATURE AWAKENS

¹⁸ *Viaje a Valparaíso y Santiago de Jorge Vancouver. tomado de los Viajes alrededor del Mundo de Jorge Vancouver, ordenados por el Rey de Inglaterra, en 1790, 1791, 1792, 1793, 1794 y 1795. Translated by Nicolás Peña M, from the French edition of 1799, Imprenta Mejía, Calle Nataniel 65, Santiago de Chile, 1908, pgs. 47-48*

¹⁹ He was born in England in 1757, and joined the English Navy at the age of fourteen. In 1776, he participated in the journeys of James Cook around the world. Between 1790 and 1795 he went on a series of long journeys, and died in 1798.

²⁰ Marta Penhos: *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*, 2005, pg. 24.

²¹ Mary Louise Pratt: *Ojos imperiales, Literatura de viajes y transculturacion*, 2010, pg. 45.

²² Marisa González Montero de Espinosa: *La Ilustración del Hombre Americano*, 1992, pg. 16 ss.

²³ Citado González Montero de Espinosa, 1992, pg. 11.

²⁴ *A voyage round the world, in the years MDCCXL, I, II, III, IV, by George Anson, Esq., commander in chief of a squadron of His Majesty's ships, sent upon an expedition to the South-Seas / compiled from papers and others materials of the Right Honourable George Lord Anson, and published under the direction by Richard Walter*

²⁵ *A large part of this material is currently in the Naval Museum of Madrid.*

²⁶ *Viaje político-científico alrededor del mundo de las corbetas Descubierta y Atrevida al mando de los capitanes de navío D. Alejandro Malaspina y D. José Bustamante y Guerra desde 1789 a 1794*

²⁷ Pereira 1965, pgs.

CHAPTER III: ITINERARY OF A PERSPECTIVE, THE DESCRIPTION OF A NEW TERRITORY

²⁸ Hernán Rodríguez: *Antiguos Grabados de Chile*, 1991, pg. 6.

²⁹ Leonardo Espinoza Gho, “La cartografía Histórica de Santiago, desde la colonia hasta Ansart (1541-1875) “ in *El catastro Urbano de Santiago, orígenes, desarrollo y aplicaciones*, Miguel, Saavedra , editor, 2008, pg. 64.

³⁰ Charles Darwin, *quoted in Darwin en Chile (1832-1835) Viaje de un naturalista alrededor del mundo, edition and prologue by David Yudilevich*, 1995, pg. 138.

³¹ *In the book by Gilliss: The U.S. Naval Astronomical Expedition to the southern hemisphere during the years 1849-'50-'51-'52 Nicholson Printer, Nueva York, 1855.*

³² Germán Hidalgo: *Vistas panorámicas de Santiago 1790-1910, su desarrollo urbano bajo la mirada de dibujantes, pintores y fotógrafos*, 2009, pg. 115.

CHAPTER IV: TRAVELING PAINTERS, BETWEEN SCIENTIFIC VISION AND ARTISTIC PERSPECTIVE

³³ Alexander von Humboldt, *quoted by Ottmar Ette*: “El Cosmos de la vida: Alexander von Humboldt y su obra mayor, en *Rafael Sagredo* (edit) *Ciencia-mundo. Orden republicano, arte y nación en América*, 2010, pg. 328.

³⁴ Ette, 2010, pgs. 329 ss.

³⁵ *Printed by Harper & Brothers in New York in 1835, as part of the publication; Voyage of the United States frigate Potomac: under the command of Commodore John Downes, during the circumnavigation of the globe, in the years 1831, 1832, 1833, and 1834; including a particular account of the engagement at Quallah-Battoo, on the coast of Sumatra; with all the official documents relating to the same. by J. N. Reynolds, printed in New York in 1835.*

³⁶ Pereira, 1992, pg.49.

³⁷ *Printed by Lemercier, Bernard et al. París, 1841.*

³⁸ *Spanish Painting Seminar, Madrid, November 9, 1851, pg. (45) 353.*

CHAPTER V: CARTOGRAPHY AND LANDSCAPE, THE MEASURE OF THE NATION

³⁹ Amado Pissis: *Geografía Física de la República de Chile*, 1875, pg. 1.

⁴⁰ Laura Malosetti Costa: *Pampa, ciudad y suburbio, Catálogo de la exposición*, 2007, pgs. 18-19.

⁴¹ J.Brian Harley, 2005, pg. 60.

⁴² *Op. cit.* pg. 61.

⁴³ José Ignacio González Leiva: “Primeros levantamientos cartográficos generales de Chile con base científica: los mapas de Claudio Gay y Amado Pissis”, in *Revista de Geografía Norte Grande*, N° 38, 2007, pg. 22.

⁴⁴ Boussingault, *quoted by Ernesto Greve*: “Don Amado Pissis y sus trabajos geográficos y geológicos en Chile”, in *Revista Chilena de Historia y Geografía*, N° 107, 1946, pg. 79.

⁴⁵ Pedro José Amado Pissis, born in 1812 in France, studied at the School of Mines in Paris and the Polytechnical School.

⁴⁶ González , 2007, pg. 36.

⁴⁷ Peter van der Krogt: *Joan Blaeu, Atlas Maior de 1665*, 2006, pg. 30.

⁴⁸ Greve, 1946, pg. 105.

⁴⁹ *This series of watercolors was purchased by the National Historical Museum in 1984.*

⁵⁰ Roberto Amigo: “Relato Curatorial”, in *Catalogo de la Trienal de Chile 2009*, Ticio Escobar and Nelly Richards (edit), 2009, pg. 175.

⁵¹ Harley, 1996, pgs. 80-81.

CHAPTER VI: THE TRIUMPH OF LANDSCAPE

⁵² Roger de Piles, (1635-1709).

⁵³ Ver, Jonathan Clarkson, *Constable*, 2010, pg. 70.

⁵⁴ *Op. cit.*, pg. 72.

⁵⁵ Javier Maderuelo: *El Paisaje, Génesis de un concepto*, 2005, pg. 16.

⁵⁶ Maderuelo, 2005, pg. 18.

⁵⁷ *Diccionario de la Lengua castellana, compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su más fácil uso*, 1780, pg. 676.

⁵⁸ *Landscape: extension of land seen from one site // Extension of land considered in its artistic aspect // Painting or drawing representing a certain extension of land. In: Diccionario de la Lengua Española, Real Academia Española, vigésima segunda edición, tomo II, Espasa Calpe, Madrid, 2001, pg.1647.*

⁵⁹ Maderuelo, 2005, pg. 17.

⁶⁰ Ernst Gombrich: “Teoría del arte renacentista y el el nacimiento del paisajismo, in *Norma y forma, estudio sobre el arte del renacimiento*, 1999, pg. 107.

⁶¹ Alejandro Vergara: *Patinir y la invención del Paisaje*, 2007, pg. 7.

⁶² *Ibid.*

⁶³ Gombrich , 1999, pg.109.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ León Battista Alberti (1404-1472). Italian priest, architect and humanist.

⁶⁶ Werner Hofmann “Las partes y el todo”, in *La abstracción del Paisaje. Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto*, Catalogo de la exposición, Fundación Juan March, 2007, pg. 19.

⁶⁷ *See the work of Ariel Denis and Isabelle Julia: L'Art Romantique*, 1996.

⁶⁸ Kessler, 2000, pg. 13.

⁶⁹ Roberto Amigo: “Relato curatorial”, in Ticio Escobar and Nelly Richard, *Catalogo Trienal de Chile*, 2009, pgs. 173-174.

⁷⁰ *See Marta Penhos, Arte siglo XIX, Parte 1, Museo Nacional de Bellas Artes, Catálogo, Roberto Amigo editor, 2010, pg. 284.*

⁷¹ Vicente Grez: Antonio Smith, *Historia del Paisaje en Chile*, 1882, pg. 16.

⁷² Amigo, 2009, pg. 171.

BIBLIOGRAFIA:

Amigo, Roberto: “Relato Curatorial”, en *Catálogo de la Trienal de Chile 2009*, Ticio Escobar y Nelly Richards (Editores), Fundación Trienal de Chile, Santiago de Chile, 2009.

Espinoza Gho, Leonardo: “La cartografía Histórica de Santiago, desde la colonia hasta Ansart (1541–1875)” en *El catastro Urbano de Santiago, orígenes, desarrollo y aplicaciones*, Miguel Saavedra (Editor), Dirección de Obras, Ilustre Municipalidad de Santiago, Santiago de Chile, 2008.

Ette, Ottmar: El Cosmos de la vida: Alexander von Humboldt y su obra mayor, en Rafael Sagredo (Editor) Ciencia–mundo. Orden republicano, arte y nación en América, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2010.

Darwin, Charles: *Darwin en Chile (1832-1835) Viaje de un naturalista alrededor del mundo*, David Yudilevich (Edición y prólogo), Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1995.

Denis, Ariel; Julia, Isabelle: *L’Art Romantique*, Éditions d’art Somogy, París, 1996.

Diccionario de la Lengua Castellana, compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su más fácil uso, Joaquín Ibarra, Impresor de Cámara de S.M. y de la Real Academia, Madrid 1780.

Diccionario de la Lengua Española, Real Academia Española, vigésima segunda edición, tomo II, Espasa Calpe, Madrid, 2001

Gombrich, Ernst: “Teoría del arte renacentista y el nacimiento del paisajismo, en *Norma y forma, estudio sobre el arte del renacimiento*, Editorial Debate, Madrid, 1999.

González Montero de Espinosa, Marisa: *La Ilustración del Hombre Americano*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1992.

González Leiva, José Ignacio: “Primeros levantamientos cartográficos generales de Chile con base científica:

los mapas de Claudio Gay y Amado Pissis”, en *Revista de Geografía Norte Grande, N° 38*, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 2007.

Greve, Ernesto: “Don Amado Pissis y sus trabajos geográficos y geológicos en Chile”, en *Revista Chilena de Historia y Geografía, N° 107*, Imprenta Universitaria, Santiago de Chile, 1946.

Grez, Vicente: *Antonio Smith, Historia del Paisaje en Chile*, Establecimiento Tipográfico de La Época, Santiago de Chile, 1882.

Kessler, Mathieu: *El paisaje y su sombra*. Idea Books, Barcelona, 2000.

Harley, Brian: *La nueva naturaleza de los mapas*, Compilación Paul Laxton, Fondo de Cultura Económica, México, 2005.

Hidalgo, Germán: *Vistas panorámicas de Santiago 1790-1910, su desarrollo urbano bajo la mirada de dibujantes, pintores y fotógrafos*, Ediciones de la Universidad Católica de Chile, Origo Ediciones, Santiago de Chile, 2010.

Hofmann, Werner: “Las partes y el todo”, en *La abstracción del Paisaje. Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto*, Catálogo de la exposición, Fundación Juan March, Madrid 2007.

Larkson, Jonathan C.: *Constable*, Phaidon Press, Barcelona, 2010.

Maderuelo, Javier: *El Paisaje, Génesis de un concepto*, Abada editores, Madrid, 2005.

Malosetti Costa, Laura: Pampa, ciudad y suburbio, Catálogo de la exposición, Fundación OSDE, Buenos Aires, 2007.

Ortega Cantero, Nicolás: “Paisaje e identidad. La visión de Castilla como paisaje nacional (1876–1936)”, en *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles, n° 51*, 2009.

Penhos, Marta: *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2005.

Pereira Salas, Eugenio: *Historia del Arte del Reino de Chile*, Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1965.

Pereira Salas, Eugenio: *Estudios sobre la historia del arte en Chile republicano 1992*, Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1992.

Pissis, Amado: *Geografía Física de la República de Chile*, Instituto Geográfico de París, Ch. Delagrave, París, 1875.

Pratt, Mary Louise: *Ojos imperiales, Literatura de viajes y transculturización*, Fondo de Cultura Económica, México, 2010.

Rodríguez, Hernán: *Antiguos Grabados de Chile*, Instituto Cultural de Las Condes, Santiago de Chile, 1991.

Schama, Simon: *Landscape and Memory*, Vintage Books, Nueva York, 1996.

Van der Krog, Peter: Joan Blaeu, Atlas Maior de 1665, Taschen, Colonia, 2006.

BIBLIOGRAPHY:

Amigo, Roberto: “Relato Curatorial,” in *Catalogo de la Trienal de Chile 2009*, Ticio Escobar and Nelly Richards (Editors), Fundación Trienal de Chile, Santiago de Chile, 2009.

Espinoza Gho, Leonardo: “La Cartografía Histórica de Santiago, desde la Colonia hasta Ansart (1541-1875)” in *El catastro Urbano de Santiago, orígenes, desarrollo y aplicaciones*, Miguel Saavedra (Editor), Dirección de Obras, Ilustre Municipalidad de Santiago, Santiago de Chile, 2008.

Ette, Ottmar: “El Cosmos de la Vida: Alexander von Humboldt y su obra mayor,” in *Rafael Sagredo (Editor) “Ciencia-mundo. Orden republicano, arte y nación en America,” Centro de Investigations Diego Barros Arana, Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 2010.*

Darwin, Charles: *Darwin en Chile (1832-1835) Viaje de un naturalista alrededor del mundo*, David Yudilevich (Editor and prologue), Editorial Universitaria, Santiago de Chile, 1995.

Denis, Ariel; Julia, Isabelle: *L’Art Romantique*, Éditions d’art Somogy, París, 1996.

“Diccionario de la Lengua castellana, compuesto por la Real Academia Española, reducido a un tomo para su más fácil uso,” Joaquín Ibarra, Impresor de Cámara de S.M. and de la Real Academia, Madrid 1780.

“Diccionario de la Lengua Española, Real Academia Española, vigésima segunda edición, tomo II,” Espasa Calpe, Madrid, 2001. **Gombrich, Ernst:** “Teoría del art renacentista y el nacimiento del paisajismo,” in *Norma y forma, estudio sobre el arte del renacimiento, Editorial debate, Madrid, 1999.*

González Montero de Espinosa, Marisa: *La Ilustración del Hombre Americano*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1992.

González Leiva, José Ignacio: “Primeros levantamientos cartográficos generales de Chile con base científica: los mapas de Claudio Gay y Amado Pissis,” in *Revista de Geografía Norte Grande, N° 38, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 2007.*

Greve, Ernesto: “Don Amado Pissis y sus trabajos geográficos and geológicos en Chile,” in *Revista Chilena de Historia y Geografía, N° 107*, Imprenta Universitaria, Santiago de Chile, 1946.

Grez, Vicente: *Antonio Smith, Historia del Paisaje en Chile, Establecimiento Tipográfico de La Época, Santiago de Chile, 1882.* *Kessler, Mathieu:* *El landscape and su sombra. Idea Books, Bcn. 2000.*

Harley, Brian: *La nueva naturaleza de los mapas*, Compilación Paul Laxton, Fondo de Cultura Económica, México, 2005.

Hidalgo, Germán: *Vistas panorámicas de Santiago 1790-1910, su desarrollo urbano bajo la mirada de dibujantes, pintores y fotógrafos*, Ediciones de la Universidad Católica de Chile, Origo Ediciones, Santiago de Chile, 2010.

Hofmann, Werner: “Las partes y el todo,” in *La abstracción del Landscape. Del romanticismo nórdico al expresionismo abstracto, Catálogo de la exposición, Fundación Juan March, Madrid 2007.* *Larkson, Jonathan C: Constable, Phaidon Press, Barcelona, 2010.* *Maderuelo, Javier:* *El Paisaje, Génesis de un concepto, Abada editores, Madrid, 2005.*

Malosetti Coast, Laura: *Pampa, ciudad y suburbio*, Catálogo de la exposición, Fundación OSDE, Buenos Aires, 2007.

Ortega Cantero, Nicolás: “Paisaje e identidad. La visión de Castilla como paisaje nacional (1876-1936),” in *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles, N° 51, 2009.*

Penhos, Marta: *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII, Century XXI Editores, Buenos Aires, 2005.*

Pereira Salas, Eugenio: *Historia del Arte del Reino de Chile*, Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1965.

Pereira Salas, Eugenio: *Estudios sobre la historia del arte en Chile republicano 1992*, Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1992.

Pissis, Amado: *Geografía Física de la República de Chile, Instituto Geográfico de París, Ch. Delagrave, París, 1875.*

Pratt, Mary Louise: *Ojos imperiales, Literatura de viajes y transculturización, Fondo de Cultura Económica, México, 2010.* *Rodríguez, Hernán:* *Antiguos Grabados de Chile, Instituto Cultural de Las Condes, Santiago de Chile, 1991.*

Schama, Simon: *Landscape and Memory*, Vintage Books, New York, 1996.

van der Krog, Peter: Joan Blaeu, Atlas Maior de 1665, Taschen, Colonia, 2006.

CAPTIONS

INTRODUCTION

Fig.1 **Observatoire de Port Famine (Detroit de Magellan)Observatory of Port Famine (Straights of Magellan)** Paris, 1846

Lithograph / Plate mark 225 x 378 mm / Sheet 306 x 454 mm MHN 3-2763

Drawing by Louis Lebreton, with figures by Juan Bautista Bayot, lithography by León Baptiste Sabatier, and printing by Lemercier.

CHAPTER I
RECOGNIZING THE LANDSCAPE IN
CHILEAN VISUAL HISTORY

Fig. 2 **The Desire, one of Cavendish's fleet in a dangerous storm near the Straights of Magellan** London Plate mark 280 x 163 mm / Sheet 383 x 236 mm MHN 3-2610 Drawing by Joseph Vernet, engraved by Robert Pollard and printed by Alex Hogg, London.

Fig. 3 **M. Bougainville hoisting french colours on a small rock in straights of Magellan** London Engraving / Plate mark 285 x 162 mm / Sheet 385 x 228 mm MHN 3-2609 Drawing by Vangro, engraved on copper by Royce and printed by Alex Hogg, London.

Fig. 4 **La Corbeta Atrévuda entre bancos de nieve The Corvette Atrévuda among banks of snow** Madrid, 1798 Lithograph / Plate mark 335 x 513 mm / Sheet 475 x 630 mm MHN 3-2740 Drawing and print by Fernando Brambila.

Fig. 5 **Las fragatas Astrolabe y Zelee en los hielos antárticos, 1838 The frigates Astrolabe and Zelee on the Antarctic ice, 1838** Sepia on paper 100 x 150 mm MHN 3-1723

Fig.6 **Mouillage des corvettes sur la baie Saint-Nicolás (Detroit de Magellan)** Anchorage of corvettes on the Bay of Saint Nicholas (Straights of Magellan) Paris, 1846 Lithograph / Sheet 354 x 547 mm MHN 3-2781 Drawing by Louis Lebreton, lithography by Louis Philippe Alphonse Bichebois and Auguste Etienne François Meyer, and printing by Lemercier, Benard & Co.

Fig. 7 **Fond du Port Galant (Détroit de Magellan) Anchorage at Port Galant (Straights of Magellan)** Paris, 1846 Lithograph / Plate mark 217 x 308 mm / Sheet 355 x 545 mm MHN 3-2745 Drawing by Louis Lebreton, lithography by León Jean Baptiste Sabatier and printing by Lemercier, Benard & Co.

Fig. 8 **Fond de la rivière de Gennes (Detroit de Magellan) Anchorage on the Gennes River (Straights of Magellan)** Paris, 1846 Lithograph / Sheet 218 x 274 mm MHN 3-2775 Drawing by Louis Lebreton, lithography by Louis Philippe Alphonse Bichebois and Auguste Etienne François Meyer, and printing by Rigo & Co.

Fig. 9 **Vue de la rade de Talcahuano (Chili) View of the Bay of Talcahuano (Chile)** Paris, 1846 Lithograph / Sheet 358 x 473 mm MHN 3-2746 Drawing by Ernest Auguste Coupil, lithography by Eugene Ciceri and printing by Thierry Frères.

Fig. 10 **Pont de Santiago sur le río Mapocho (Chili) Bridge in Santiago over the Mapocho River (Chile)** Paris, 1828 Lithograph / Plate mark 193 x 277 mm / Sheet 345 x 472 mm MHN 3-2748 Drawing by Edmond Bigot de la Touanne, figures by Victor Jean Adam, lithography by León Jean Baptista Sabatier, and printing by Benard & Frey.

Fig. 11 **Navire baleinier en appareillage dans un havre du Detroit de Magellan** Whaling boat casting off from an inlet on the Straights of Magellan Lithograph / Sheet 400 x 540 mm MHN 3-2756 Drawing by Louis Lebreton, lithography by Turgis.

Fig. 12 **Americani della Terra del Fuoco nelle loro capane** Americans from Tierra del Fuego in their cabins Paris, 1774 Engraving / Sheet 176 x 236 mm MHN 3-2577 Based on the engravings of Juan Bautista Cipriani.

Fig. 13 **La Cañada promenade publique de Santiago (Chili) La Cañada, public promenade in Santiago (Chile)** Paris, 1828 Lithograph / Plate mark 192 x 282 mm / Sheet 332 x 497 mm MHN 3-2736 Drawing by Edmond Bigot de la Touanne, lithography by Louis Philippe Alphonse Bichebois, and printing by Benard & Frey.

Fig. 14 **Guasos des environs de Valparaiso et Santiago (Chili) Huasos in the surroundings of Valparaiso and Santiago (Chile)** Paris, 1828 Lithograph / Plate mark 192 x 272 mm / Sheet 335 x 490 mm MHN 3-2770 Drawing by Edmond Bigot de la Touanne, figures by Víctor Jean Adam, lithography by León Jean Baptista Sabatier, and printing by Benard & Frey.

Fig. 15 **La Favorite (en route pour Valparaíso) La Favorite (en route to Valparaíso)** Paris, 1835 Lithograph / Sheet 270 x 365 mm MHN 3-2742 Drawing by Barthélemy Lauvergne, lithography by Sigismond Himely, and printing by Finot.

Fig. 16 **Valparaíso** Paris, 1835 Lithograph / Plate mark 293 x 380 mm / Sheet 310 x 470 mm MHN 3-2754 Drawing by Barthélemy Lauvergne, lithography by Sigismond Himely, and printing by Finot.

Fig. 17 **Environs de Valparaíso (Chili) Environs of Valparaíso (Chile)** Paris, 1841 Lithograph / Plate mark 250 x 330 mm / Sheet 318 x 485 mm MHN 3-3738 Drawing by Theodore Auguste Fisquet, lithography by Joly with figures by Adolphe Jean Baptiste Bayot, and printing by Lemercier, Benard & Co.

Fig. 18 **Route de Santiago (Chili) Route to Santiago (Chile)** Paris, 1841 Lithograph / Plate mark 254 x 315 mm / Sheet 318 x 485 mm MHN 3-2752 Drawing and lithography by Barthélemy Lauvergne, printing by Lemercier, Benard & Co.

Fig. 19 **Une quebrade a Valparaíso (Chili) A ravine in Valparaíso (Chile)** Paris, 1841 Lithograph / Plate mark 230 x 305 mm / Sheet 336 x 510 mm MHN 3-2758 Drawing by Bartolomé Lauvergne, lithography by Joly and figures by Adolphe Jean Baptiste Bayot, printed by Lemercier, Benard & Co.

Fig. 20 **Santa Lucia** Philadelphia, 1855 Engraving / Sheet 217 x 292 mm MHN 3-36902 Drawing by James Queen, lithography by P.S. Duval & Co, Philadelphia.

Fig. 21 **Lake Aculeo** Philadelphia, 1855 Engraving / Sheet 220 x 285 mm MHN 3-36900 Drawing by James Queen, lithography by P.S. Duval & Co, Philadelphia.

Fig. 22 **Caldera in 1852** Philadelphia, 1855 Engraving / Sheet 285 x 227 mm MHN 3-36901 Lithography by P.S. Duval & Co, Philadelphia.

Fig. 23 **Araucanian Chief** Philadelphia, 1855 Engraving Sheet 285 x 227 mm MHN 3-36899 Painting by John Mix Stanley from a daguerreotype, lithography by P.S. Duval & Co, Philadelphia.

CHAPTER II
SCIENCE AND ART, THE EXPLORATION
OF REMOTE NATURE AWAKENS

Fig. 24 **Autorretrato en Magallanes, 1790 Self-portrait in Magallanes, 1790** José del Pozo Ink and sepia on paper / 180 x 260 mm MHN 3-1733

Fig. 25 **Habitants du Detroit de Magellan, nommes patagons; leurs barques, leurs chaumines, & Co. Inhabitants of the Straights of Magellan, called Patagonians: their ships, their cabins, & Co.** Engraving / Plate mark 201 x 155 mm / Sheet 272 x 195 mm MHN 3-2602 Drawing by Charles Nicolas Cochin Le Jeune, engraved by Jacques Jean Pasquier, in the second half of the 18th century, without references.

Fig. 26 **Roggeween (Idole dans L'Ile des Paques) Roggenween (Idol on Easter Island)** Engraving / Sheet 163 x 260 mm MHN 3-2729 Engraved by Bayalus and Descartes, without references.

Fig. 27 **Entrevue du Commodore Byron avec les Patagons Interview with Comodoro Byron with the Patagones** Paris, 1774 Chalcography / Sheet 203 x 360 mm MHN 3-2578 Lithography by R. de Launay, without references.

Fig. 28 **Modo de hacer las Matanzas en Chile/ Españoles en el traje de Chile. Form of executing Slaughters in Chile / Spaniards with Chilean dress** Madrid, 1748 Chalcography / Plate mark 225 x 348 mm / Sheet 270 x 380 mm MHN 3-2589 Drawing by Diego de Villanueva, lithography by Juan Peña, in the Relación histórica del viaje hecho por orden de S. Mag. a la América Meridional. Jorge Juan and Antonio de Ulloa, Madrid 1748.

Fig. 29 **A view of the Commodores Tent at the island of Juan Fernandes** London, 1748 Chalcography / Plate mark 240 x 355 mm / Sheet 250 x 435 mm MHN 3-2755 From a drawing by Richard Walter, engraved by J. Mason, published in Voyage round the world in the years MDCCXL, I,II,III,IV by George Anson, London, 1748.

Fig. 30 **Vue du coté Oriental de 'l' Ile de Juan Fernandes View of the eastern coast of Juan Fernandes Island** **Vue de la Baye de Cumberland dans l' Ile de Juan Fernandes View of the Bay of Cumberland on Juan Fernandes Island** Amsterdam and Lepzig, 1750 Engraving / Plate mark 225 x 380 mm / Sheet 253 x 413 mm MHN 3-2743 Engraving by Franz van Bakker, 1750. Published in Voyage autour du monde faite dans les annes MDCCXL, I, II, III, IV. George Anson, Amsterdam and Leipzig, 1751.

Fig. 31 **Kaep Sint Maria gan't begin van de Straat Magellaan ten Noorden derzelve inloopenden Cape St. Mary at the northern entrance to the Straights of Magellan Een gedeelte der N.O. Zyde van Terra del Fuego aan het inkomen van de Straat Le Matre View of one part of the NE side of Tierra del Fuego and the entrance to the Straights of Magellan** Engraving/ Plate mark 220 x 380 mm / Sheet 247 x 413 mm MHN 3-2606 Engraving of the journey by George Anson.

Fig. 32 **Costumes des habitants de la Conception Costumes of the inhabitants of Concepción** Paris, 1797 Lithograph / Sheet 295 x 450 mm MHN 3-2585 Taken from a drawing by Gaspar Duché de Vancy and Jean Michel Moreau Le Jeune, lithograph by Thomas, from the de La Perouse journey, published in Voyage autor du monde, 1786-1788. Jean François Galaup, Conde de La Perouse, Paris, 1797.

Fig. 33 **Costumes of Chile, 1786** Engraving / Plate mark 162 x 244 mm / Sheet 202 x 267 mm MHN 3-2726 Taken from a drawing from the de La Perouse journey, engraved by George Scharf and printed by Rowmwy and Forster, published in Travels into Chile over the Andes in the years 1820-1821. London, 1824.

Fig. 34 **Vista de la ciudad de Santiago de Chile con parte del tajamar del Río Mapocho desde la Quinta Alegre View of the city of Santiago de Chile with part of the retaining wall of the Mapocho River from Quinta Alegre** Madrid, 1798 Lithograph / Plate mark 363 x 533 mm / Sheet 440 x 625 mm MHN 3-2744 Work by Fernando Brambila, from the expedition of Alejandro Malaspina, Madrid 1791-1795.

Fig. 35 **Vista de la ciudad de Santiago de Chile desde la falda del cerro Santo Domingo View of the city of Santiago de Chile from the foot of Santo Domingo Hill** Madrid, 1798 Lithograph / Sheet 315 x 457 mm MHN 3-2784 Work by Fernando Brambila, from the expedition of Alejandro Malaspina, Madrid 1791-1795.

Fig. 36 **Vista del Puente del Inca en la Cordillera de los Andes View of the Bridge of the Inca in the Andes Mountains** Madrid, 1798 Lithograph / Plate mark 210 x 290 mm / Sheet 330 x 500 mm MHN 3-2761 Drawing and lithograph by Fernando Brambila, from the expedition of Alejandro Malaspina, Madrid 1791-1795.

Fig. 37 **Vista del callejón de la Guardia en la falda occidental de la Cordillera de los Andes View of the Guardia corridor on the western slope of the Andes Mountains** Madrid, 1798 Lithograph / Plate mark 216 x 275 mm / Sheet 290 x 390 mm MHN 3-2760 Work by Fernando Brambila, from the expedition of Alejandro Malaspina, Madrid 1791-1795.

Fig. 38 **La casa de la cumbre en el camino principal de la Cordillera de los Andes/ 1984. toesas sobre el nivel del mar The house on the summit of the main road in the Andes Mountains / 1,984 fathoms above sea level** Madrid, 1798 Lithograph / Plate mark 213 x 294 mm / Sheet 328 x 390 mm MHN 3-2759 Drawing and lithograph by Fernando Brambila, from the expedition of Alejandro Malaspina, Madrid 1791-1795.

Fig. 39 **Vue de la ville de la Conception (Chili) View of the city of Concepción (Chile)** Paris, 1822 Lithograph / Plate mark 209 x 262 mm / Sheet 284 x 349 mm MHN 3-2733 Drawing by Louis Choris, lithography by de Bode, and printing under the direction of Noel et al, published in Voyage Pittoresque autour du monde avec de portrait de sauvages de Amérique. Otto von Kotzebue. Paris, 1822.

Fig. 40
Station entre la ladera cortadera et celle de Caule (Andes du Chili)
Station between the slope of Cortadera and that of Caule (Chilean Andes)
 Paris, 1828
 Lithograph / Sheet 295 x 380 mm
 MHN 3-2771
 Drawing by Edmond Bigot de la Touanne, lithography by León Jean Baptiste Sabatier, figures by Victor Jean Adam and printing by Benard y Frey in Paris, published in Album Pittoresque de la fregate La Thetis et de la corvette L'Esperance. Baron Hyacinthe de Bougainville, Paris 1828.

Fig. 41
Rade de Cobija
Bay of Cobija
 Paris, 1841
 Lithograph / Plate mark 223 x 335 mm / Sheet 335 x 510 mm
 MHN 3-2773
 Drawing by Barthélemy Lauvergne, lithography by Louis Philippe Alphonse Bichebois and printing by Lemercier. Published in Voyage autour du monde pendant les années 1836 a 1837 sur la corvette La Bonite, Nicolas Vaillant, Paris, 1841.

Fig. 42
Rade de Cobija
Bay of Cobija
 Paris, 1841
 Lithograph / Plate mark 248 x 336 mm / Sheet 337 x 570 mm
 MHN 3-2774
 Drawing by Touchard, lithography by Louis Philippe Alphonse Bichebois, figures by Victor Jean Adam, and printing by Lemercier, Benard et al.
 Published in Voyage autour du monde pendant les années 1836 a 1837 sur la corvette La Bonite, Nicolas Vaillant, Paris, 1841.

CHAPTER III
 ITINERARY OF A PERSPECTIVE, THE DESCRIPTION OF A NEW TERRITORY

Fig. 43
Tajamar or Public Walk
 London, 1824
 Engraving /Plate mark 163 x 248 mm / Sheet 198 x 268 mm.
 Drawing by Peter Schmidtmeyer, engraving by Agostino Aglio, printed by Rowney and Forster.
 MHN 3-2718

Fig. 44
The Mint of Santiago
 London, 1824
 Engraving /Plate mark 160 x 245 mm. / Sheet 175 x 252 mm
 Drawing by Juan Diego Parossien, engraved by George Scharf and printed by Rowney and Forster.
 MHN 3-2708

Fig. 45
Plaza or great Square of Santiago with different national costumes
 London, 1826
 Lithograph /Plate mark 154 x 337 mm / Sheet 221 x 375 mm
 MHN 3-2739

Drawing by John Miers, lithography by Thomas Mann Baynes and printing by Hullmandel.

Fig. 46
Puente indigena sobre el río Maipo, Chile
Indigenous bridge over the Maipo River, Chile
 1821
 Ink and watercolor on paper /114 x 188 mm
 MHN 3-1606

Fig. 47
Terremoto a Valparaíso, 1822
Earthquake in Valparaíso, 1822
 Paris, 1840
 Engraving /Sheet 149 x 213 mm
 MHN 3-2618
 Cesar Famin, in Chili, Paraguay, Uruguay, Buenos Aires, Patagonie, Terre du Feu et Archipel des Malouines.

Fig. 48
Casas sur la plage de Talcahuano (Chili)
Huts on the beach of Talcahuano (Chile)
Ruines de l'Église de Santo Domingo a Concepción (Chili)
Ruins of the Church of Santo Domingo in Concepción (Chile)
 Paris, 1846
 Lithograph / Plate mark 290 x 265 mm / Sheet 440 x 385 mm
 MHN 3-2765
 Drawing by Louis Lebreton, engraving by Delaplante, printed by Lemercier.

Fig. 49
Ruines d' une eglise a Concepcion (Chili)
Ruins of a church in Concepción (Chle)
 Paris, 1846
 Lithograph /Sheet 303 x 437 mm
 MHN 3-2766
 Drawing by Ernest Auguste Goupil, engraving by Henri Pharaond Blanchard and printing by Thierry frères.

Fig. 50
Valparaíso
 Paris, 1840
 Engraving /Sheet 141 x 215 mm
 MHN 3-2619
 Cesar Famin, Chili, Paraguay, Uruguay, Buenos Aires, Patagonie, Terre du Feu et Archipel des Malouines.

Fig. 51
Rade de Valparaíso
Bay of Valparaíso
 Paris, 1840
 Engraving /Sheet 126 x 202 mm
 MHN 3-2617
 Drawing by Petit, engraving by Samuel Jean Joseph Cholet, in Cesar Famin, Chili, Paraguay, Uruguay, Buenos Aires, Patagonie, Terre du Feu et Archipel des Malouines.

Fig. 52
Vue de Talcahuano de Chili
View of Talcahuano, Chile
 Lithograph /Sheet 176 x 265 mm
 MHN 3-36891

Fig.53
Passage du río Quillota
Pass over the Quillota River
 Paris, 1840
 Engraving /Sheet 125 x 170 mm
 MHN 3-36086
 Drawing by Arnout, in Cesar Famin, Chili, Paraguay, Uruguay, Buenos Aires, Patagonie, Terre du Feu et Archipel des Malouines.

Fig. 54
Vista del río Torbido
View of the Torbido River
 Paris, 1840
 Engraving /Sheet 118 x 160 mm
 MHN 3-36088
 Drawing by Alex, in Cesar Famin, Chili, Paraguay, Uruguay, Buenos Aires, Patagonie, Terre du Feu et Archipel des Malouines.

Fig. 55
Etablissement des Baigniers sur l'île Quiriquina (Chili)
Whaler settlement on Quiriquina Island (Chile)
 Paris, 1846
 Lithography /Plate mark 244 x 375 mm / Sheet 336 x 490 mm
 MHN 3-2764
 Drawing by Louis Lebreton and figures of ships by Mayer, lithography by León Baptiste Sabatier and printing by Lemercier.

Fig. 56
El Molino de San Juan, Valdivia
The San Juan Mill, Valdivia
 Rodulfo Philippi
 Graphite on paper
 114 x 188 mm
 MHN 3-1606
 Fig. 57
Vista tomada de las alturas de Quilacahuin al este, Provincia de Valdivia
View taken from the heights of Quilacahuin towards the East, Province of Valdivia
 Drawing by Ernesto Frick
 Engraving /Sheet 169 x 302 mm
 MHN 3-2584

Fig. 58
Valparaíso
 José Selleny
 Graphite on paper
 234 x 347 mm
 MHN 3-1622

Fig. 59
Plaza de la Independencia de Santiago
Plaza of Independence in Santiago
 José Selleny
 Graphite on paper
 234 x 346 mm
 MHN 3-1565

Fig. 60
Plaza de la Independencia de Santiago
Independence Plaza in Santiago
 José Selleny
 Watercolor on paper

350 x 510 mm
 MHN 3-1623

Fig. 61
Valparaíso
 Anonymous
 Watercolor on paper
 221 x 343 mm
 MHN 3-1621

Fig.62
A series of panoramic views of Sant Jago, the capital of Chili.
 London, 1823
 Lithograph /Sheet 277 x 2140 mm
 MHN 3- 38591
 Drawing by William Waldegrave, lithographies by Agostino Aglio John. Boosey, London 1823.

Fig. 63
Panoramic View From Summit of Santa Lucía, Santiago.
 Philadelphia, 1855
 Lithograph /Sheet 340 x 2200 mm
 MHN 3- 235
 Drawing by Edmond Reuel Smith, taken from a daguerreotype, towards 1850, lithography by Thomas S. Sinclair. Published in James Melville Gillis: The U.S. Naval Astronomical Expedition to the southern hemisphere during the years 1849-'50-'51-'52 Nicholson Printer, Washington, 1855.

Fig. 64
Vista general de Santiago.
General view of Santiago.
 Harvey T.H.
 1863
 Lithograph, mixed technique. /Sheet 450 x 1850 mm
 MHN 3-29894

CHAPTER IV
 TRAVELING PAINTERS, BETWEEN SCIENTIFIC VISION AND ARTISTIC PERSPECTIVE

Fig. 65
Vista de lo más elevado de la cordillera de los Andes
View from the highest point of the Andes Mountains
 Madrid 1798
 Lithograph /Plate mark 313 x 530 mm / Sheet 325 x 545 mm
 MHN 3-2783
 Drawing and lithograph by Fernando Brambila, from the expedition of Alejandro Malaspina, Madrid 1791-1795.

Fig. 66
Iglesia Parroquial de Castro, c. 1830
Parrochial Church of Castro, c. 1830
 Philip Parker King (attributed)
 Anonymous
 Watercolor on paper
 120 x 260 mm
 MHN 3-1691

Fig. 67
View of the Harbour and town of Valparaíso
Vista del puerto y pueblo de Valparaíso
 Nueva York, 1835

Grabado/Hoja 224 x 392 mm
 MHN 3-37221
 Taken from a work by John Searle, printed by Harper & Brothers.

Fig. 68
Casas de Valparaíso, 1836
Houses in Valparaíso, 1836
 Theodoro Fisquet
 Watercolor on paper
 212 x 285 mm
 MHN 3-1728

Fig. 69
Valparaíso, 1836
 Henri Darondeau
 Sepia on paper/246x172 mm
 MHN 3-1729

Fig. 70
Duane de Valparaíso (Chili)
Customs office in Valparaíso (Chile)
 Paris, 1841
 Lithograph /Sheet 294 x 370 mm
 MHN 3-2772
 Drawing by Theodore Auguste Fisquet, lithography by Louis Philippe Alphonse Bichebois with figures by Adolphe Jean Baptiste Bayot, printed by Lemercier, Bernard & Co.

Fig. 71
Halte des chiliens dans la plaine de Santiago (Chili)
Chileans resting in the plains of Santiago (Chile)
 Paris, 1845
 Engraving /Sheet 230 x 260 cm
 MHN 3-2583
 Drawing and lithography by Auguste Borget, printed by C. Desrosiers Moulins.

Fig. 72
Une Hacienda Métairie au Chili
A Small Hacienda in Chile
 Engraving / Sheet 100 x 120 mm
 MHN 3-27517
 Drawing by Sainson, engraved by Alp Bailly.

Fig. 73
Jeux des Indiens le jours de la fete.Dieu
Indian game during religious festivities
 Engraving / Sheet 100 x 120 mm
 MHN 3-27518
 Drawing by Sainson, engraved by Alp Bailly.

Fig. 74
Domadura de caballos
Horse breaking
 Anonymous
 Watercolor on paper / 110 x 275 mm
 MHN 3-1685
 Expedition by James Melville Gilliss, c. 1849.

Fig. 75
Arreando animales
Herding animals
 Anonymous

Watercolor on paper
 80 x 270 mm
 MHN 3-1686
 Expedition of James Melville Gilliss, c. 1849.

Fig. 76
Misión de Daglipulli, febrero de 1852
Daglipulli Mission, February 1852
 Rodulfo Philippi
 1852
 Watercolor on paper
 195 x 250 mm
 MHN 3-1705

Fig. 77
Salto de Agua en el valle de San Ramón
Waterfall in the valley of San Ramón
 Rodulfo Philippi
 1862
 Watercolor on paper
 113 x 185 mm
 MHN 3-1707

Fig. 78
Baños de Cauquenes
Cauquenes bathing spot
 Rodulfo Philippi
 Watercolor on paper
 113 x 186 mm
 MHN 3-1708

Fig. 79
Valle de los cipreses
Valley of the cypresses
 Rodulfo Philippi
 1875
 Ink on paper
 113 x 186 mm
 MHN 3-1704

Fig. 80
Incendio de Valparaíso (15 de Marzo 1843)
Fire in Valparaíso (March 15, 1843)
 Engraving /Sheet 294 x 370 mm
 MHN 3-37225
 Drawing by Mauricio Rugendas, engraved by A.M. Hubert and printed by Becquet frères.

Fig. 81
Guanta (Valle de Coquimbo)
Guanta (Valley of Coquimbo)
 Engraving /Sheet 306 x 420 mm
 MHN 3-37260
 Drawing by Claudio Gay, engraved by H. Vanderbug and printed by Lemercier

Fig. 82
Puerto de Huasco
Port of Huasco
 Engraving /Sheet 223 x 309 mm
 MHN 3-37225
 Drawing by Claudio Gay, engraved by F. Lehnert and printed by Becquet frères.

Fig. 83
Vue Valdivia prise de l'île de la Teja
View of Valdivia taken from the Island of la Teja
Engraving /Sheet 316 x 448 mm
MHN 3-37307
Drawing by Claudio Gay, engraved by H.Wander- Burch, printed by Lemercier.

Fig. 84
Laguna de Aculeo
Aculeo Lagoon
Engraving /Sheet 300 x 374 mm
MHN 3-37227
Drawing by José Gandarillas, engraved by H. Vander-Burch, printed by Lemercier.

CHAPTER V CARTOGRAPHY AND LANDSCAPE, THE MEASURE OF THE NATION

Fig. 85
Provincia de Atacama
Plano topográfico y geológico de la República de Chile, levantado por orden del Gobierno bajo la dirección de A. Pissis
Province of Atacama
Topographical and geological map of the Republic of Chile, drafted by order of the government under the direction of A. Pissis
Pedro Amado Pissis – Narcisse Desmadryl
Colored lithograph
Sheet 584 x 975 mm
MHN 3-28993
Printed by Charles Chardon Aîné in Paris, 1873.

Fig. 86
Minas de Chañarillo
Chañarillo mines
Engraving /Sheet 292 x 416 mm
MHN 3-37262
Drawing by Pedro Amado Pissis, engraved by Eugenio Ciceri, printed by Barousse, in Pedro Amado Pissis:
Atlas de la Geografía Física de la República de Chile, Ch Delagrave, editor of the Geographic Society, Paris, 1875.

Fig. 87
Grupo Volcánico de Chillán
Group of Volcanos in Chillán
Engraving /Sheet 292 x 416 mm
MHN 3-37269
Drawing by Pedro Amado Pissis, engraved by Eugenio Ciceri, printed by Barousse in Pedro Amado Pissis:
Atlas de la Geografía Física de la República de Chile, Ch Delagrave, editor of the Geographic Society, Paris, 1875.

Fig. 88
Volcán de Chillán
Chillán Volcano
Pedro Amado Pissis
1863
Watercolor on paper
215 x 300 mm
MHN 3-34550

Fig. 89
Nacimiento del Lontué
Birth of Lontué
Engraving /Sheet 294 x 418 mm
MHN 3-37264
Drawing by Pedro Amado Pissis, engraved by Eugenio Ciceri, printed by Barousse, in Pedro Amado Pissis:
Atlas de la Geografía Física de la República de Chile, Ch Delagrave, editor of the Geographical Society, Paris, 1875.

Fig. 90
Río Lontué
Lontué River
Pedro Amado Pissis
Watercolor on paper
245 x 180 mm
MHN 3-34547

Fig. 91
Ventisquero del río de los cipreses
Snowdrift on the river of the cypresses
Engraving /Sheet 294 x 417 mm
MHN 3-37263
Drawing by Pedro Amado Pissis, engraved by Eugenio Ciceri, printed by Barousse, in Pedro Amado Pissis:
Atlas de la Geografía Física de la República de Chile, Ch Delagrave, editor of the Geographical Society, Paris, 1875.

Fig. 92
Volcán de Antuco
Antuco Volcano
Pedro Amado Pissis
Watercolor on paper
193 x 280 mm
MHN 3-34549

Fig. 93
Interior del cráter del volcán de Antuco, 1869
Interior of the crater on Antuco Volcano, 1869
Engraving /Sheet 294 x 414 mm
MHN 3-38590
Drawing by Pedro Amado Pissis, engraved by Eugenio Ciceri, printed by Barousse, in Pedro Amado Pissis:
Atlas de la Geografía Física de la República de Chile, Ch Delagrave, editor of the Geographical Society, Paris, 1875.

Fig. 94
Desierto de Atacama
Atacama Desert
Pedro Amado Pissis
1870
Watercolor on paper
230 x 320 mm
MHN 3-34527

Fig. 95
Valle del Huasco
Valley of Huasco
Pedro Amado Pissis
Watercolor on paper
253 x 425 cm
MHN 3-34555

Fig. 96
Provincia de Coquimbo
Plano topográfico y geológico de la República de Chile, levantado por orden del Gobierno bajo la dirección de A. Pissis
Province of Coquimbo
Topographical and geological map of the Republic of Chile, drafted by orders of the government under the direction of A. Pissis
Amado Pissis – Narcisse Desmadryl
Colored lithograph /Sheet 584 x 975 cm
MHN 3-34402
Printed by Charles Chardon Aîné in Paris, 1873.

Fig. 97
Río Hurtado
Hurtado River
Pedro Amado Pissis
1860
Watercolor on paper / 276 x 430 mm
MHN 3-34557

Fig. 98
Valle de Aconcagua camino de Uspallata
Valley of Aconcagua, Uspallata road
Pedro Amado Pissi
1857
Watercolor on paper / 270 x 194 mm
MHN 3-345340

Fig. 99
San Felipe
Pedro Amado Pissis
Watercolor on paper / 270 x 420 mm
MHN 3-34556

Fig. 100
Provincia de Santiago
Plano topográfico y geológico de la República de Chile levantado por orden del Gobierno bajo la dirección de A. Pissis
Province of Santiago
Topographical and geological map of the Republic of Chile, drafted by orders of the government under the direction of A. Pissis
Amado Pissis – Narcisse Desmadryl
Colored lithograph /Sheet 584 x 975 mm
MHN 3-34828
Printed by Charles Chardon Aîné in Paris, 1873.

Fig. 101
Cerro del Juncal
Juncal Hill
Pedro Amado Pissis
Watercolor on paper / 278 x 207 mm
MHN 3-34539

Fig. 102
Bosque en el río Cachapoal
Forest on the Cachapoal river
Pedro Amado Pissis
1862
Watercolor on paper / 297 x 220 mm
MHN 3-34536

Fig. 103
Rocas en Pto. Constitución
Rocks at Port Constitución
Pedro Amado Pissis
1863
Watercolor on paper / 177 x 280 mm
MHN 3-34552

Fig. 104
Laguna de la Laja
Laja Lagoon
Pedro Amado Pissis
1864
Watercolor on paper / 257 x 420 mm
MHN 3-34558

Fig. 105
Volcán de Aconcagua
Aconcagua Volcano
Pedro Amado Pissis
Watercolor on paper /282 x 211 mm
MHN 3-34545

Fig. 106
Cerro de Aconcagua
Aconcagua Hill
Engraving / Sheet 376 x 293 mm
MHN 3-37266
Drawing by Pedro Amado Pissis, engraved by Eugenio Ciceri, printed by Barousse, in Pedro Amado Pissis:
Atlas de la Geografía Física de la República de Chile, Ch Delagrave, editor of the Geographical Society, Paris, 1875.

Fig. 107
Provincia de Arauco
Plano topográfico y geológico de la República de Chile levantado por orden del Gobierno bajo la dirección de A. Pissis
Province of Arauco
Topographical and geological map of the Republic of Chile, drafted by orders of the government under the direction of A. Pissis
Paris, 1873
Amado Pissis – Narcisse Desmadryl
Colored lithograph / Sheet 584 x 975 mm
MHN 3-34832
Printed by Charles Chardon Aîné in Paris, 1873.

Fig. 108
Departamento del Imperial
Plano topográfico y geológico de la República de Chile levantado por orden del Gobierno bajo la dirección de A. Pissis
Department of Imperial
Topographical and geological map of the Republic of Chile, drafted by orders of the government under the direction of A. Pissis
Paris, 1873
Amado Pissis – Narcisse Desmadryl
Colored lithograph / Sheet 584 x 975 mm
MHN 3-34833
Printed by Charles Chardon Aîné in Paris, 1873.

Fig. 109
Lago de Ranco
Lake Ranco
Pedro Amado Pissis

Watercolor on paper / 210 x 295 mm
MHN 3-34558

Fig. 110
Río de Valdivia
Valdivia River
Pedro Amado Pissis
Watercolor on paper / 226 x 310 mm
MHN 3-34548

Fig. 111
Provincia de Valdivia
Plano topográfico y geológico de la República de Chile levantado por orden del Gobierno bajo la dirección de A. Pissis
Province of Valdivia
Topographical and geological map of the Republic of Chile, drafted by orders of the government under the direction of A. Pissis
Paris, 1873
Amado Pissis – Narcisse Desmadryl
Colored lithograph / Sheet 584 x 975 mm
MHN 3-34834
Printed by Charles Chardon Aîné in Paris, 1873.

Fig. 112
Bosques en Corral
Forests in Corral
Pedro Amado Pissis
Watercolor on paper / 292 x 212 mm
MHN 3-34543

Fig. 113
Bosques en Valdivia,
Forests in Valdivia
Pedro Amado Pissis,
Watercolor on paper / 300 x 217 mm
MHN 3-34537

Fig. 114
Laguna de Llanquihue
Llanquihue Lagoon
Pedro Amado Pissis
1869
Watercolor on paper / 276 x 428 cm
MHN 3-34559

Fig. 115
Paisaje Austral
Southern Landscape
Pedro Amado Pissis, 1857
Watercolor on paper / 315 x 234 mm
MHN 3-34533

CHAPTER VI THE TRIUMPH OF LANDSCAPE

Fig. 116
Pescador y pintor
Fisherman and painter
Jean León Palliere
Ink on paper / 247 x 200 mm
MHN 3-1677

Fig. 117
Ensenada
Ravine
Anonymous / Watercolor on paper / 75 x 277 mm
MHN 3-1687

Fig. 118
Volcán Antuco y la Sierra Velluda, 1862
Antuco Volcano and the Sierra Velluda, 1862
Rodulfo Amando Philippi
Watercolor on paper 113 x 187 mm.
MHN 3-1700

Fig. 119
Croquis de paisaje
Landscape sketch
Raymond Monvoisin
Graphite on paper / 153 x 194 mm.
MHN 3-1692

Fig. 120
Playa de Algarrobo
Algarrobo Beach
José Gandarillas
Graphite on paper / 112 x 180 mm.
MHN 3-1722

Fig. 121
Bahía de San Vicente, 1838
Bay of San Vicente, 1838
Ernst Goupil
Graphite on paper / 250 x 432 mm
MHN 3-1568

Fig. 122
Embouchure du BioBio une des haideurs de la baie St. Vicent (Talcahuano) mai 1838
Mouth of the Bio Bio from the heights of the Bay of San Vicente (Talcahuano), may 1838
Ernst Goupil
Watercolor on paper / 229 x 408 mm
MHN 3-1567

Fig. 123
La alta Cordillera, 16 de julio de 1837
Heights of the Cordillera, July 16, 1837
Auguste Borget
Graphite on paper / 210 x 334 mm
MHN 3-1666

Fig. 124
Bajada de cordillera, 1837
Descent of the cordillera, 1837
Auguste Borget
Graphite on paper / 140 x 160 mm
MHN 3-1664

Fig. 125
Iglesia de Colina, 1837
Church of Colina, 1837
Auguste Borget
Graphite on paper / 105 x 200 mm
MHN 3-1662

Fig. 126
Ranchos en las afueras de Santiago, c.1837
Ranches on the outskirts of Santiago, c. 1837
Auguste Borget
Graphite on paper / 160 x 225 mm
MHN 3-1663

Fig. 127
Laguna de Aculeo, 26 de diciembre 1837
Aculeo Lagoon, December 26, 1837
Auguste Borget
Graphite on paper / 231 x 387 mm
MHN 3-1724

Fig. 128
Patagual en Chile
Patagual in Chile
Auguste Borget
Graphite on paper / 244 x 305 mm
MHN 3-1566

Fig. 129
Coquimbo, 3 de febrero 1838
Coquimbo, February 3, 1838
Auguste Borget
Graphite on paper / 216 x 331 mm
MHN 3-1667

Fig. 130
Route de Santiago a Valparaiso c.1837
Route from Santiago to Valparaiso, c. 1837
Auguste Borget
Graphite on paper / 257 x 346 mm
MHN 3-1661

Fig. 131
Souvenir de la descendre de Valparaiso
Memory of the descent to Valparaiso
Auguste Borget
Graphite on paper / 246 x 350 mm
MHN 3-1660

Fig. 132
Santiago
Paris
Lithograph / Sheet 261 x 373 mm
MHN 3-2778
Drawing by Juan Mauricio Rugendas, lithography by François Joseph Dupressoir.

Fig. 133
Valparaiso
Paris
Lithograph / Sheet 262 x 347 mm
MHN 3-27809
Drawing by Juan Mauricio Rugendas,
lithography by François Joseph Dupressoir.

Fig. 134
Viña del Mar - Valparaiso, febrero de 1854
Viña del Mar - Valparaiso, February 1854
Otto Grashoff

Graphite on paper / 169 x 268 mm
MHN 3-1669

Fig. 135
Auf dem Wege. Valparaíso nach der Cuesta Dormida O.G. Aug. 1854
Road to Valparaíso through Cuesta Dormida, O.G., August 1854
Otto Grashoff
Graphite on paper / 161 x 256 mm
MHN 3-1670

Fig. 136
Cuesta Dormida, 1854
Otto Grashoff
Graphite on paper / 165 x 268 mm
MHN 3-1668

Fig. 137
Valle de Santiago o Cuesta de Lo Prado
Valley of Santiago or Cuesta de Lo Prado
Ernst Charton (attributed)
c. 1860
Ink and graphite on paper / 207 x 316 mm
MHN 3-1756

Fig. 138
Valle Chileno, posiblemente valle del Aconcagua
Chilean Valley, possibly the Valley of Aconcagua
Ernst Charton (attributed)
c. 1860
Ink and graphite on paper / 109 x 212 mm
MHN 3-1730

Fig. 139
Peñalolén
José Smith Irisarri
1874
Ink on paper / 225 x 285 mm
MHN 3-1629



MUSEO HISTÓRICO NACIONAL

