

INCIERTOS ORIENTALISMOS EN LA ARQUITECTURA CHILENA (1862-1916): DEL NEOÁRABE AL NEOVENEZIANISMO.

UNCERTAIN ORIENTALISMS IN THE CHILEAN ARCHITECTURE (1862-1916): FROM NEO-MOORISH TO NEOVENEZIANISM.

JOSÉ ALBERTO MORÁIS MORÁN

Instituto de Estudios Medievales, Universidad de León. España

Instituto de Historia, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Chile

jose.morais@pucv.cl

Resumen: Determinados edificios chilenos de finales del siglo XIX y principios del XX fueron calificados por la historiografía como orientales. Este trabajo investiga la necesidad de concretar los calificativos estilísticos del neoárabe y el neovenecianismo en las construcciones de Santiago, Valparaíso y Viña del Mar. Resulta obligatorio estudiar la formación de los arquitectos, los referentes europeos que les sirvieron de inspiración para sus construcciones en América del Sur, además de las vías por las que dichos modelos se trasladaron a Chile. Se concluye que Oriente, como categoría de análisis, resulta demasiado ambigua, siendo necesario concretar las referencias que inspiraron los edificios que se estudian en este trabajo.

Palabras clave: Oriente, neoárabe, neoveneciano, Oriente, Chile, arquitectura.

Abstract: Some Chilean buildings of the late nineteenth and early twentieth centuries were described by historiography as oriental. This work investigates the need to concretize the stylistic terms of Neo-Moorish and Neo-Venetian in the constructions of Santiago, Valparaíso and Viña del Mar. We must study the formation of the architects, the European referents who served as inspiration for their constructions in South America, in addition to the routes by which these models were transferred to Chile. It is concluded that the oriental, as a category of analysis, is too ambiguous, being necessary to specify the references that inspired the buildings studied in this work.

Keywords: Orient, Neo-Moorish, Neo-Venetian, Chile, architecture.

¿Qué es el Oriente? ¿Cómo definir, más allá de una noción geográfica, el arte oriental? ¿Sirve este calificativo para delimitar formas arquitectónicas sin caer en la ambigüedad? ¿Conlleva su uso la misma significación si se aplica a la historia de la pintura, de los textiles, la escultura o, más complejo aún, a la historia de los ornamentos? Y, finalmente, ¿existe un arte y una arquitectura oriental en el contexto de las construcciones latinoamericanas, especialmente en las erigidas en Chile en el tránsito del siglo XIX al XX?¹

Prácticamente desde el periodo tardo medieval hispano, intelectuales y eruditos miraron con interés al arte islámico que, desde el año 711, se había erigido en la Península Ibérica, iniciándose en el siglo XVI la construcción historiográfica que comprendía el arte y la arquitectura de este marco geográfico, como las mejores representantes del arte oriental en Europa. Al-Ándalus y el que hoy definimos como arte hispanomusulmán llamaron la atención, por ejemplo, de Ambrosio de Morales, estudioso que en el año 1540, data temprana, dejó una descripción de la mezquita de Córdoba, alabando la obra “mora”, el uso de mármoles de colores en las columnas, el brillante trabajo de los mosaicos e inscripciones del *mihrab*, las cubiertas de plomo o las formas arquitectónicas tendentes a la horizontalidad. Su origen, dirá el erudito, se hallaba en Oriente, sin más especificaciones².

Este ejemplo que señalo a modo de introducción, demuestra que, por encima de cualquier acercamiento al difícil concepto de orientalismo, España y el arte islámico ocuparon un lugar privilegiado en la valoración que de ese tipo de patrimonio harían los estudiosos de los siglos XVIII y XIX. Sin este recorrido histórico difícilmente se comprenderá lo acontecido más tarde en Chile.

Otros países pronto se interesarían por el supuesto exotismo de los monumentos andalusíes, instaurando la idea de que eran los mejores representantes europeos del arte oriental. Entre los años 1665 y 1668, el francés Louis Meunier realizó los primeros diseños conocidos del que habrá de convertirse en el edificio estrella de la arquitectura

¹ Este pequeño artículo contiene unas reflexiones muy iniciales y poco desarrolladas del Proyecto de Investigación FONDECYT Regular 1170991, “Fundamentos histórico-artísticos del neorabe y su recepción en Chile (1860-1930)” (2017-2020). Cf.: SAID, Edward: *Orientalismo*. Barcelona, 2016. Para el caso del arte y la arquitectura de Chile, véase: BAROS TOWNSEND, Mauricio: *El imaginario oriental en Chile en el siglo XIX: orientalismo en la pintura y arquitectura chilena*. Madrid, 2011.

² MORALES, Ambrosio de: *Crónica general de España*. Madrid, 1791, pp. 347-350. Cf.: GONZÁLEZ MONTAÑÉS, Julio: “Ambrosio de Morales y la mezquita de Córdoba. La apreciación del arte islámico por un humanista del siglo XVI”, (inédito): https://www.academia.edu/16087499/Ambrosio_de_Morales (Consultado el 23/03/2017).

hispanomusulmana: el conjunto de los palacios nazaríes de la Alhambra de Granada³. Poco tiempo después, en el año 1704, se tradujo al francés *Las Mil y una noches*⁴. Asistimos al lento, pero imparable, proceso de fascinación por un mundo que se definió como exótico, lujoso, lejano y sensual –a los ojos de la supuesta razón eurocentrista–.

Desde España, un momento clave en el acercamiento a las obras arquitectónicas islámicas por parte de los estudiosos se produjo en el año 1760, cuando Diego Sánchez Sarabia (1704-1779) realizó una serie de excelentes diseños sobre la Alhambra, aunque poca relevancia se le ha dado a esta figura que anticipó las más célebres cromolitografías difundidas internacionalmente por el británico Owen Jones⁵.

No fue casual que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, institución cultural esencial para el acercamiento científico a la arqueología, el arte y la arquitectura islámica, ya en el año 1766 enviase a Granada a los arquitectos José de Hermosilla y Juan de Villanueva⁶. Éstos materializaron una serie de plantas, alzados y, particularmente, algunos diseños de los ornamentos del conjunto granadino. Su estancia daría lugar a la serie de imágenes que configuraron las *Antigüedades Árabes de España*, precedente importante para comprender el *Estudio descriptivo de los monumentos árabes de Granada*⁷ firmado por Rafael Contreras y que incluía detallados desplegables de los planos del conjunto, en un aparente acercamiento científico al monumento. Se trata, no obstante, de una figura controvertida y criticada actualmente por las cuestionables actuaciones que ejerció sobre el edificio⁸.

A partir del año 1800 el interés por el arte islámico parece internacional. Andalucía fue el destino soñado por poetas, artistas y viajeros. Ello explica cómo en 1802

³ MEUNIER, Louis: *Différentes veues des palais et Jardins de plaisance des Rois d'Espagne dédié a La Reine*. Paris, 1665-1668. Véase también : URQUÍZAR HERRERA, Antonio: *Admiration and Awe: Morisco Buildings and Identity Negotiations in Early Modern Spanish Historiography*. Oxford, 2017, pp. 211-226 y CERA BREA, Miriam: “La memoria visual de la arquitectura española en los grabados de la Edad Moderna”, *Anales de Historia del Arte*, 23, 2013, pp. 37-50.

⁴ CARBONELL I CORTÉS, Ovidi: *Traducir al otro: traducción, exotismo, poscolonialismo*. Cuenca, 1997, p. 84.

⁵ RODRÍGUEZ RUÍZ, Delfín: “Diego Sánchez Sarabia y las Antigüedades Árabes de España: los orígenes del proyecto”, *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte*, 3, 1990, pp. 225-257; ALMAGRO GORBEA, Antonio. “Las antigüedades árabes en la Real Academia de San Fernando”, en *El legado de al-Ándalus. Las antigüedades árabes en los dibujos de la Academia*. Madrid, 2015, pp. 13-30.

⁶ RODRÍGUEZ RUIZ, Delfín: “Las Antigüedades Árabes y José de Hermosilla: historia, arquitectura e ilustración en el siglo XVIII”, en *Ibidem*, pp. 93-106.

⁷ CONTRERAS, Rafael: *Estudio descriptivo de los monumentos árabes de Granada, Sevilla y Córdoba: ó sea La Alhambra, El Alcázar y La Gran Mezquita de Occidente*. Madrid, 1878.

⁸ BARRIOS ROZÚA, José Manuel: “La Alhambra de Granada y los difíciles comienzos de la restauración arquitectónica (1808-1840)”, *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 106-107, 2008, pp. 131-158; ORIHUELA, Antonio: “La conservación de alicatados en la Alhambra durante la etapa de Rafael Contreras (1847-1890) ¿modernidad o provisionalidad?”, en *La Alhambra. Lugar de la memoria y el diálogo*. Granada, 2008, pp. 125-152.

James Murphy Cavanah publica nuevos planos del edificio granadino, tarea que completaría en 1813 cuando vio la luz *The arabian Antiquities of Spain*⁹. El conocimiento de la Alhambra se abrió a Europa, paralelamente a la publicación del arqueólogo e historiador Durand, que ofreció en el año 1800 sus *Details Moresques de la Alhambra*¹⁰.

No cabe duda que, a estas alturas, la imagen que se construyó de España y, sobre todo, del arte andalusí, se debatía entre una visión pintoresca, exótica, que entremezclaba artificialmente una supuesta exuberancia oriental con los tipos propios del creciente nacionalismo hispano. Sin embargo, nadie definió qué elementos del supuesto Oriente habían permanecido en las formas arquitectónicas de la Alhambra¹¹.

Los palacios nazaríes y Granada se encumbran como representantes perfectos de todo el arte islámico universal. Con una visión reduccionista, el arte hispanomusulmán fue, para todo el siglo XIX, neto representante de todo el Oriente. No hubo distinciones geográficas ni concreciones analíticas locales para las restantes áreas islamizadas. Todo el arte islámico era, ante los ojos de Europa, la Alhambra. Los restantes monumentos cayeron asombrosamente en el olvido y ni tan siquiera la intervención realizada por el italiano Nicola Duroni sobre los mosaicos del *mihrab* de la mezquita de Córdoba en 1815 consiguió revitalizar la imagen de esta construcción, aplastada por la fama creciente de Granada¹².

El llamado “alhambriismo” se impuso como norma estética, abrazado por los arquitectos historicistas. España, Francia, Alemania y, particularmente Inglaterra, revitalizaron la reinterpretación, sesgada y discriminadora, de los ornatos y estructuras arquitectónicas de los palacios nazaríes¹³.

⁹ CAVANAH MURPHY, James: *The Arabian antiquities of Spain*. London, 1815. Véase: SALAS ÁLVAREZ, Jesús: “El conocimiento y divulgación del arte hispanomusulmán en la Europa Romántica. La importancia de la obra de James Cavanah Murphy”, *MDCCC 1800*, 4, 2015, pp. 67-90.

¹⁰ DURAND, Jean-Nicolas Louis: *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes*. Paris, 1800.

¹¹ Remito a la obra más reciente e importante que abordó el tema orientalista de la arquitectura de este contexto: CALATRAVA, Juan y ZUCCONI, Guido: *Orientalismo. Arte y Arquitectura entre Granada y Venecia*. Madrid, 2012. Consúltese también: GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio y ROJO FLORES, Sandra: “La Alhambra de Granada: un fractal orientalista en clave postcolonial. Los puntos de vista local y árabe”, *Estudios de Asia y África*, XLIX, 3, septiembre-diciembre, 2014, pp. 693-722.

¹² AGUILAR, Rafael: “Datos inéditos sobre la restauración del mihrab de la mezquita de Córdoba”, *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, 53, 1945, pp. 139-166 y BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel: “Los difíciles...”, op. cit., p. 145.

¹³ HOFFMEISTER, Gerhart: “Exoticism: Granada’s Alhambra in European Romanticism”, en *Literary Cross Currents, Modes and Models*. Detroit, 1990, pp. 113-126; RAQUEJO, Tonia: “El Alhambresco: constitución de un modelo estético y su expresión en la tradición ornamental moderna”, en *La imagen romántica del legado andalusí*. Granada, 1995, pp. 29-36; RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel: “El medievalismo islámico en la arquitectura occidental”, en *Mudéjar Hispano y Americano: Itinerarios culturales mexicanos*. Granada, 2006, pp. 147-165; EGGLETON, Lara Eve: *Re-envisioning the Alhambra: Readings of architecture and ornament from medieval to modern*, Submitted in accordance with the

La publicación en el año 1829 de *Les Orientales* de Victor Hugo agudizó este proceso, que culminó en 1832, cuando vio la luz *The Alhambra* de Washington Irvin¹⁴. No es casual por lo tanto que, tan sólo dos años después, los estudiosos Owen Jones y Jules Goury viajaran a Granada, estudiando en varias campañas el monumento nazarí. El resultado de sus labores de campo dio lugar, como es sabido, a varios textos. En el año 1842 publican *Planos, alzados, secciones y detalles de la Alhambra*¹⁵, ofreciendo una nueva imagen del monumento a partir de la revolucionaria técnica de la cromolitografía. Owen proyectó sobre Europa el color y el supuesto fasto de la decoración andalusí. La imagen era tan atractiva que la fiebre coleccionista deseó poseer el edificio y a tales audiencias pronto se vendieron las reproducciones en yeso que Owen logró a partir de vaciados tomados *in situ*, sobre el propio edificio¹⁶. Mediante las dos técnicas mencionadas la imagen de la arquitectura “alhambrista” se tornó casi industrializada, saciando los gustos de coleccionistas e instituciones museísticas británicas¹⁷. Así, desde el año 1839 el Institute of British Architects, por citar el caso más conocido, inaugura la compra de estos productos¹⁸, que ponderaron el ornamento por encima de cualquier acercamiento empírico, fruto igualmente de la publicación, nuevamente por Owen, de la obra *The Grammar of the Ornament* (1856)¹⁹.

Rafael Contreras, a la sazón jefe conservador encargado de intervenir sobre el edificio durante décadas, inició algunas de las actuaciones más agresivas sobre los palacios, reconstruyendo yeserías a partir de una visión historicista que le llevó a reproducir miméticamente los motivos ornamentales, prácticamente sin posibilidad de diferenciar sus añadidos. Hoy sabemos que fue el responsable de ciertos derrumbes y destrucciones

requirements for the degree of PhD The University of Leeds School of Fine Art, History of Art and Cultural Studies. Leeds, 2011.

¹⁴ MARTIN-MÁRQUEZ, Susan: *Disorientations: Spanish Colonialism in Africa and the Performance of Identity*. New Haven-London, 2008, p. 24.

¹⁵ JONES, Owen y GOURI, Jules: *Plans, elevations, sections, and details of the Alhambra, from drawings taken on the spot in 1834*. London, 1842. Cf.: CALATRAVA, Juan y TITO, José: *El patio Alhambra en el Crystal Palace erigido y descrito por Owen Jones*, Granada, 2010 y ROSSER-OWEN, Marian: “Coleccionar la Alhambra: Owen Jones y la España Islámica en el South Kensington Museum”, *Owen Jones y la Alhambra*. Granada, 2011, pp. 43-168.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ SAZATORNIL RUIZ, Luis: “De Diebitsch a Hénard: el ‘estilo Alhambra’ y la industrialización del orientalismo”, *Orientalismo. Arte y...*, op. cit., pp. 53-72.

¹⁸ En 1852 el Victoria and Albert Museum de Londres inicia la adquisición de múltiples yeserías que convertirían a este centro en el que más número de piezas hispanomusulmanas posee hoy, exceptuando España, obviamente. Cf.: NAVASCUÉS PALACIO, Pedro: “Los autores: arquitectos, pintores y dibujantes”, *El legado...*, op. cit., pp. 63-80; ROSSER-OWEN, Marian: “Coleccionar la Alhambra...”, op. cit.

¹⁹ JONES, Owen: *The Grammar of Ornament*. London, 1856.

de algunas partes del conjunto, como la llamada sala de las Camas. También algunos elementos del patio de Comares fueron duramente tratados.

Mientras Europa inventaba una imagen de la Alhambra, el mismo Contreras radicalizaba sus trabajos operando sobre el patio de los leones, a partir del añadido de cúpulas “neoiraníes” que quisieron hacer del edificio un espacio donde colocar los tópicos de un orientalismo ya descontrolado²⁰. Finalmente y siguiendo la estela de Owen Jones, el mismo Contreras inició sus propias campañas de vaciados en yeso, gestando visiones magníficas, como la reproducción de la sala de Dos Hermanas, que hizo para la reina Isabel II. Realeza y nobleza sucumbieron a estos gustos y la llamada sala de la Alhambra del Palacio Real, que el mismo Contreras trazó en el año 1848, lo ejemplifica claramente²¹.

La internacionalización definitiva del arte hispanomusulmán, supuestamente empírica y material -más allá de los vaciados en yeso- y por encima de las visiones gestadas desde España, se produjo en Sydenham, Londres, en el año 1850. En esa fecha Owen Jones reinterpretó el patio de los leones dentro del Crystal Palace de Hyde Park²² (Fig. 1). Nuevamente la Alhambra representaba todo el arte islámico y España, por su facilidad de acceso, era el destino de los viajeros victorianos que, antes incluso que a Marruecos, Egipto, Túnez y Argelia, ofrecía un supuesto resumen de todo el arte oriental. La apropiación cultural, más allá de su faceta intelectual, llevó a casos como el del primer Marqués de Buckingham, Granville Temple, quien adquirió la Torre del Vino anexa a una de las puertas del recinto amurallado, para asentar allí su vivienda²³. Ahora parecía que la experiencia romántica se tornaba en una visión excéntrica.

La tendencia artística hipotéticamente orientalizante, pero en su faceta neoárabe, pronto excedió los límites del Atlántico, llegando a Chile precozmente, antes que a otras regiones de Latinoamérica. El reciente estudio realizado por Mauricio Baros Tonwsend

²⁰ RODRÍGUEZ DOMINGO, José Manuel: “La Alhambra restaurada: de ruina romántica a fantasía oriental”, en *Luz sobre papel: la imagen de Granada y la Alhambra en las fotografías de J. Laurent*. Granada, 2007. pp. 83-98.

²¹ En 1855 se construye la desaparecida galería árabe del palacio de la duquesa de Montijo, en Madrid y en 1855 se hace el gabinete del palacio de Liria, también desaparecido. Dos años después, se termina el llamado palacio Xifré de Madrid, del arquitecto Émile Boeswillwald, discípulo del afamado arquitecto historicista Viollet le Duc y que tendría relación con los arquitectos y los edificios levantados en Santiago de Chile. Actualmente preparamos un trabajo sobre este tema en particular.

²² La bibliografía sobre esta construcción es extensa. Remito a la más reciente: CALATRAVA, Juan y TITO, José: *El patio Alhambra...*, op. cit.; FERRY, Kathryn: “Owen Jones and the Alhambra Court at the Crystal Palace”, en *Revisiting Al-Andalus: Perspectives on the Material Culture of Islamic Iberia and Beyond*, Leyden-Boston, 2007, pp. 227-246.

²³ RAQUEJO, Tonia: “La Alhambra en el Museo Victoria and Albert. Un catálogo de piezas de la Alhambra y de algunas obras neozaríes”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 1, 1988, pp. 201-244.

es una de las escasas aportaciones que valoraron el fenómeno, trazando una definición del orientalismo como categoría de análisis aplicada a la pintura y la arquitectura del contexto geográfico del Pacífico²⁴.

Con frecuencia se han englobado algunas construcciones chilenas, del siglo XIX y los inicios del siglo XX, dentro de este fenómeno orientalista, sin atender a la ambigüedad del concepto y mucho menos a las múltiples facetas con las que se manifestó en Latinoamérica. La más conocida de entre todas es la vertiente “alhambrista”, que ha recibido análisis considerables de Rodrigo Gutiérrez Viñuales²⁵ y, más recientemente, mediante la coordinación de una monografía específica sobre las Alhambras americanas²⁶. Con todo, resulta significativo que el espacio dedicado al caso chileno sea muy periférico cuando, en realidad, Chile contó con uno de los primeros ejemplos de todo el Cono Sur.

En el año 1889 se había erigido el palacio neonazarí de La Plata, en Argentina y la llamada Sala de la Alhambra del Centro Español de Buenos Aires, pero sus cronologías son más tardías con respecto al caso de Chile. La tendencia orientalista neoárabe, a veces mixturada con elementos neomudéjares y otras filiaciones procedentes de un amplio corpus de elementos procedentes de la arquitectura islámica universal, dio lugar, por ejemplo, al hipódromo de Santa Beatriz, en Perú, del arquitecto Alfredo Benavides, que lo construyó en 1903. Otros ejemplos, más tardíos, como el palacio de Valle, en Cienfuegos (ca. 1913), Cuba o el palacio Nacional de Costa Rica, adoptaron estas formas de una manera, si se quiere, retardataria, en comparación con lo acontecido, como veremos de seguido, en Chile.

En 1848 había llegado a Valparaíso, procedentes de Francia, Brunet de Baines (1799-1855), considerado el primer arquitecto de Chile y creador de las Clases de Arquitectura de la Universidad de Chile. El autor escribiría para tal efecto uno de los primeros manuales de arquitectura de América Latina, *Curso de Arquitectura* (1853)²⁷, basado en la tradición de la École des Beaux-Arts de París y remarcando el interés que

²⁴ *El imaginario oriental...*, op. cit. La obra es valiosa pero no se detiene en concretar la categoría orientalista y no propone referentes arquitectónicos concretos en Europa a la hora de definir los modelos particulares tomados por los arquitectos en Chile a la hora de generar sus revisiones historicistas.

²⁵ GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo: “La Alhambra viajera. Rutas americanas de una obsesión romántica”, en *La Alhambra: lugar...*, op. cit., pp. 95-122; *Ibidem*, “La seducción de la Alhambra. Recreaciones islámicas en América”, en *Mudéjar Hispano y Americano. Itinerarios culturales mexicanos*. Granada, 2006, pp. 166-173.

²⁶ LÓPEZ GUZMÁN, Rafael y GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo: *Alhambras. Arquitectura neoárabe de Latinoamérica*. Granada, 2016.

²⁷ BRUNET DE BAINES, Claude François: *Curso de arquitectura escrito en francés para el Instituto Nacional de Chile*. Santiago de Chile, 1853.

para los futuros arquitectos chilenos tendría el estudio de la historia de la arquitectura²⁸. Chile conoció así las primeras nociones sobre la arquitectura bizantina, románica, lombarda y musulmana.

El sucesor de Baines en este cargo fue otro francés. Lucien Ambroise Henault, que arribó en 1857 y había frecuentado en Europa la arquitectura historicista, restaurando también fortalezas medievales.

Con tales precedentes se entiende, al fin, que fuera el arquitecto Manuel Aldunate Avaria (1815-1904), el que asentase definitivamente esta continuada revisión de la arquitectura medieval europea. Aunque no existen investigaciones detalladas sobre esta figura²⁹, sabemos que se graduó en 1860 tras realizar los estudios de la Sección de Bellas Artes del Instituto Nacional y que el gobierno lo envió ese año a París para continuar su formación³⁰. Su proyecto más relevante estaba muy avanzado en el año 1863. El llamado Palacio de la Alhambra de Santiago (Fig. 2) sorprende por su temprana cronología, indudable por aparecer la data en las yeserías de la fachada principal. Aunque tampoco existe una investigación monográfica sobre el inmueble publicada, las menciones esporádicas en la bibliografía lo han englobado en un fenómeno orientalista que no concreta la categoría de su análisis. Neoárabe, moro, neomoro, neoislámico, ecléctico, extravagante, fantasía oriental, etcétera, son adjetivos usados con frecuencia por los estudiosos³¹.

Sin una investigación profunda que aclare los pormenores de la formación de Aldunate, los modelos a los que recurrió y las vías por las que accedió a ellos y los trasladó a Chile, entender el edificio santiaguino como una obra orientalizante, poco aclara para su conocimiento. ¿Qué significa oriental en la obra de Aldunate? ¿qué construcciones y qué tipo de arte oriental conoció? De aceptar lo oriental en su vertiente neoárabe, ¿qué edificios islámicos le inspiraron? ¿La Alhambra de Granada directamente? ¿Se detuvo en analizar la evocación del Crystal Palace? o, lo que es más diferente: ¿Aldunate accedió a los materiales que circulaban por Europa en forma de

²⁸ Continúa siendo una publicación muy relevante la de WAISBERG, Myriam y MUJICA, Eliana: "Creación y primera etapa. 1849-1899. La clase de arquitectura y la sección de bellas artes", *Revista de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Chile*, 1, 1961, pp. 19-53.

²⁹ *Ibidem*, p. 41 y CÁCERES GONZÁLEZ, Osvaldo: *La arquitectura de Chile independiente*. Bío-Bío, 2007, p. 79.

³⁰ No he podido hallar documentación fiable que así lo indique y me limito a repetir lo publicado tradicionalmente.

³¹ El edificio hoy se encuentra en plena restauración a partir del proyecto aprobado por el Consejo de Monumentos Nacionales de Chile en 2013 y ejecutado por la empresa CREA, Centro de Restauración, Conservación y Estudios Artísticos, dirigido por Macarena Carroza. Cf.: GÓMEZ ROVIRA, Rodrigo: "Proyecto Restauración del palacio La Alhambra": <http://centrocrea.org/portafolio/alhambra/> (Consultado el 12/06/2017).

cromolitografías, grabados y dibujos realizados por Owen, Cavanah o Contreras? ¿viajó a España para conocer de primera mano las yaserías de los palacios nazaríes? ¿o su idea de la Alhambra y el arte hispanomusulmán se forjó en París y la Escuela de Bellas Artes?. Finalmente, ¿se surtió de algunos de los vaciados en yeso que se vendían a finales del siglo XIX?

Las investigaciones futuras deberán clarificar estos puntos para dotar al concepto oriental y neoárabe de un contenido concreto, que escape de indefiniciones y ambigüedades eclécticas³².

Un ejemplo de la omnipresencia y ambigüedad del concepto orientalista se detecta aplicado a los edificios de Valparaíso y Viña del Mar. Si la Alhambra santiaguina era orientalizante, también el palacio Vergara (ca. 1906-1910), construido por el arquitecto italiano Ettore Petri Santini, se insertó en este difuso fenómeno estético, al ser definido como neomedieval, ecléctico y neoveneciano oriental³³. Los escasos estudios dedicados a Petri identificaron sus trabajos, como el palacio Rivera o el edificio de la Sexta Compañía de Bomberos Cristóforo Colomb³⁴, como neovenecianos, aunque no se esclarecieron los modelos o referencias de la arquitectura de la ciudad de los canales que pudieron servir de inspiración a Petri³⁵.

Esta breve aportación no permite abordar las relaciones de los edificios porteños con las construcciones civiles de los siglos XIII al XV erigidas en Venecia pero, como hemos defendido en otro trabajo, los referentes, más que en los ecos bizantinos de estas obras medievales, parecen detectarse en los palacios levantados en el siglo XIX y ello cambia considerablemente el análisis de los mismos. Se trataría, por lo tanto, de referentes historicistas y no de un acercamiento empírico a la arquitectura de sesgo

³² Sobre la problemática del concepto oriental como categoría artística de análisis para estos edificios en Chile: MORÁIS MORÁN, José Alberto: “Los islamismos de la arquitectura chilena decimonónica y otras referencias orientales”, *ARQ*, 95, 2017, pp. 62-73.

³³ GARRIDO, Eugenia, SALOMÓ, Jorge, CORVELYN, Camila, SANTELICES, Daniel: *Catálogo crítico. Museo de Bellas Artes Palacio Vergara. Pinacoteca de Viña del Mar*. Valparaíso, 2012, p. 18 se define como “gótico-veneciano con influencia bizantina”. Un palacio para una “reina oriental (...) La arquitectura veneciana emerge de circunstancias especiales. Es una ciudad que nunca ha olvidado sus contactos con oriente. Sus grandes palacios góticos reciben esa influencia y aquellos construidos hacia el período tardío, presentan rasgos en que se reconoce el camino hacia el Renacimiento”, según: MONTANDÓN PAILLARD, Roberto, “Dos mansiones viñamarinas: Homenaje a dos arquitectos porteños”, *Boletín de la Academia Chilena de la Historia*, 96, 1985, pp. 167-180.

³⁴ El primero aún en pie en la calle Serrano, número 543. La segunda construcción fue demolida tras un terremoto que azotó Valparaíso.

³⁵ No existe un estudio detenido de la figura de este arquitecto. Remito al trabajo, muy sucinto, de: FADDA, Giulietta: “El legado de los arquitectos italianos, Barison, Schiavon y Petri a Valparaíso durante el siglo XX”, en *La herencia italiana en la región de Valparaíso*. Valparaíso, 2011.

orientalista. De aceptarse las referencias de Oriente, parece claro que éstas se concretaron a través de la reinterpretación de los modelos neomedievales.

El mismo razonamiento se puede aplicar a las obras de los arquitectos triestinos Arnaldo Barison y Renato Schiavon. Uno de sus edificios más señeros, el palacio Valle de Viña del Mar³⁶ (Fig. 3), fue levantando entre los años 1915 y 1916, bajo el patrocinio del magnate Giovanni Valle y ha sido igualmente comprendido en su dimensión neoveneciana. No obstante, el término solamente podrá aceptarse como categoría analítica si se comprende que Barison y Schiavon no estaban abrazando los modelos propiamente medievales del Gran Canal. Al contrario, las fuentes arquitectónicas y artísticas que les permitieron concebir la fachada en forma de *frons scenae* articulada con vanos y tracerías caladas, el uso de columnillas soguedadas, aleros volados sobre ménsulas de madera y otras soluciones aparentemente medievales, se ubican en la arquitectura del siglo XIX. El neoveneciano remite por lo tanto al historicismo, no posee conexiones directas con un estudio racional de la arquitectura orientalizante de la Venecia medieval³⁷. El orientalismo es, según lo argumentado, incierto.

Las vías futuras de trabajo en relación con el análisis de los postulados orientalistas y su arquitectura, aplicadas al caso de Chile, deberán detenerse en aspectos concretos. Si las investigaciones y la historiografía deciden apelar al neomedievalismo, al neoárabe o al neoveneciano, habrán de explicarse muy particularmente los referentes que gestaron el fenómeno en América Latina.

Para concluir este trabajo parece que un buen ejemplo al respecto lo supone el celeberrimo palacio que Díaz Gana mandó construir en Santiago, en el actual barrio de Concha Toro³⁸ (Fig. 4). Fue trazado por el arquitecto alemán Theodor Burchard³⁹, que desde 1855 estuvo activo en Chile.

³⁶ Remito al volumen de estudios sobre el edificio y su contexto urbano e histórico, de aparición inmediata: MORÁIS MORÁN, José Alberto y URBINA CARRASCO, Ximena: *Cien años del Palacio Valle (1916-2016)*. Valparaíso, 2017 (en prensa). Sobre la obra de los arquitectos: MORÁIS MORÁN, José Alberto: "1916: Italia-Chile, Barison-Schiavon y sus edificios en el centenario", *Revista de História da Sociedade e da Cultura*, 17, 2017, pp. 293-312.

³⁷ En la publicación citada anteriormente he defendido que Barison y Schiavon se inspiraron concretamente en las construcciones de la Liguria, por lo tanto alejadas de los referentes de Venecia. En concreto la llamada villa Luxardo de Sante Margharita Ligure (ca. 1900), localidad de donde procedía el comitente del palacio Valle, posee idénticos repertorios: arcos conopiales, columnas esquineras sogueadas, clipeos y tracerías caladas en las ventanas. Por lo tanto, los modelos usados en Chile no son medievales ni venecianos y menos orientales.

³⁸ MORÁIS MORÁN, José Alberto: "Contra el Oriente: el neoárabe en la estética arquitectónica de Chile. Theodor Burchard y la vía franco-alemana" (en prensa).

³⁹ CÁCERES GONZÁLEZ, Osvaldo: *La arquitectura de...*, op. cit., pp. 86-87.

El gran palacio aparece descrito y destacado por su estilo “absolutamente románticista”, “recreación de una fantasía morisca, entre bizantina e islámica”, exótico y extravagante, neoárabe, neomedieval, neoislámico⁴⁰, etcétera. Para la concepción de su gran escalinata y la fachada, así como para sus cúpulas, se indicó que Burchard había retomado los modelos de cúpulas laterales bizantinas, mientras que los torreones serían híbridos de la edificación islámica y de Bizancio.

Una vez más, para comprender un fenómeno artístico tan complejo, resulta esencial rechazar la indefinición estilística, concretando la comprensión de los procesos de composición arquitectónica, las fuentes y las vías por las que Theodor Burchard accedió a diferentes modelos y acabó reinterpretándolos en Chile. En nuestra opinión, si calificamos su obra como neoárabe, la nomenclatura sólo se justificaría esclareciendo y concretando el modelo referencial que inspiró el palacio Díaz Gana. Este punto es obligado e insalvable para un mejor conocimiento de los fenómenos estilísticos de la arquitectura del siglo XIX.

Pocas alusiones realizó el arquitecto alemán a las construcciones islámicas medievales si tenemos en cuenta que, entre 1872 y 1875, fechas en las que Burchard erige la obra, Alemania y sus arquitectos participaron de un fenómeno muy particular de recuperación del arte islámico. Unos años antes Carl Von Diebitsch había presentado su famoso pabellón en la Exposición Universal de París del año 1867⁴¹. La obra, célebre en toda Europa desde que fue terminada, es un precedente indudable para comprender las referencias trasladadas al Pacífico por Burchard.

A ello se sumarán otras construcciones de la muestra, como las del complejo edilicio de Turquía, que incluía baños, quioscos y una mezquita, así como el palacio de la Comisión Otomana del arquitecto Leon Parville, entre otros tantos edificios.

Entre ellos, el que más interesa destacar es precisamente el llamado palacio del Bey de Túnez, una construcción efímera ideada por Alfred Chapon (1834-1893) (Fig. 5) que es un precursor claro de los elementos estructurales y ornamentales de la

⁴⁰ IMAS BRUGMANN, Fernando, ROJAS TORREJÓN, Mario, VELASCO VILLAFANA, Eugenia: *La ruta de los Palacios y las Grandes Casonas de Santiago*. Santiago, 2015, p. 12, donde lo califican de “palacio arabesco”, “fantasioso” y “morisco”.

⁴¹ SAZATORNIL RUIZ, Luis: “De Diebitsch a...”, op. cit., MORÁIS MORÁN, José Alberto: “Los islamismos de...”, op. cit. e *Ibidem*, “Contra el Oriente...”, op. cit. Especialmente véase: PFLUGRADT-ABDEL AZIZ, Elke: “A Proposal by the architect Carl von Diebitsch (1819-1869): “Mudejar Architecture for a Global Civilization”, *Collections électroniques de l'INHA. Actes de colloques et livres en ligne de l'Institut national d'histoire de l'art. L'Orientalisme architectural entre imaginaires et savoirs*. Paris, 2011, <https://inha.revues.org/pdf/4919> (Consultado el 13/05/2017); MCSWEENEY, Anna, “Mudéjar and the Alhambresque: Spanish Pavilions at the Universal Expositions and the Invention of a National Style”, *Art in Translation*, 9, 1, 2017, pp. 50-70: <http://dx.doi.org/10.1080> (Consultado el 27/08/2017).

construcción chilena⁴². En ambos se repiten las plataformas que elevan la construcción, precedidas de escalinatas, la presencia de un cuerpo central de acceso con arcos de herradura, el uso de vanos bíforos en la base de las torres e incluso la presencia de cúpulas en los laterales, además de otros detalles menores como la bicromía de los paramentos laterales o el uso de cartelas con inscripciones en la fachada principal⁴³.

Burchard ideó el palacio Díaz Gana a través de la arquitectura europea del siglo XIX. El fenómeno de las exposiciones universales es esencial para comprender la vía de creación, muy diversa, por ejemplo, a las forma en que Manuel Aldunate había concebido la reversión de la Alhambra en Santiago. Asistimos, por lo tanto, a dos tipos de neoárabe muy diferentes cuya multiplicidad, en el futuro, habrá de continuar ampliando a medida que avancen las investigaciones.

La obra de Burchard, de ser neoárabe, lo es en cuanto perpetúa modelos historicistas del siglo XIX. Una vía que no debe confundirse con un hipotético e incierto orientalismo medieval aprehendido empíricamente por el arquitecto alemán. Oriente, en este caso estaba en París, en la obra de Chapón. Nada hay en Chile -en este caso particular expuesto aquí- de exótico y fantasioso, nada de lejano y extravagante. La obra chilena es una consecuencia de los edificios, más cercanos y precisos, de París, difundidos hasta la saciedad por la prensa y las publicaciones de la época⁴⁴.

Por ahora y a tenor de los ejemplos aquí analizados, el Oriente con el que soñaron los estudiosos de los edificios chilenos que hemos citado es mucho más prosaico y mundano, pues se ubicaba entre Granada, París y Londres.

⁴² MEDDEB, Nader: “Les visées politiques et identitaires de l’orientalisme architectural au miroir d’une anthologie des pavillons de la Tunisie dans les expositions universelles (1876-2010)”, *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea*, 18, 2, 2014: http://www.studistorici.com/2014/06/29/meddeb_numero_18/ (Consultado el 24/03/2017).

⁴³ Remito al estudio detallado realizado por: MORÁIS MORÁN, José Alberto: “Contra el Oriente...”, op. cit.

⁴⁴ Para un análisis detenido de todo este proceso, el concepto de neoárabe y la necesidad de concretar el término oriental, véase: MORÁIS MORÁN, José Alberto, “Los islamismos de”..., op. cit. e *Ibidem*, “Contra el Oriente...”, op. cit.

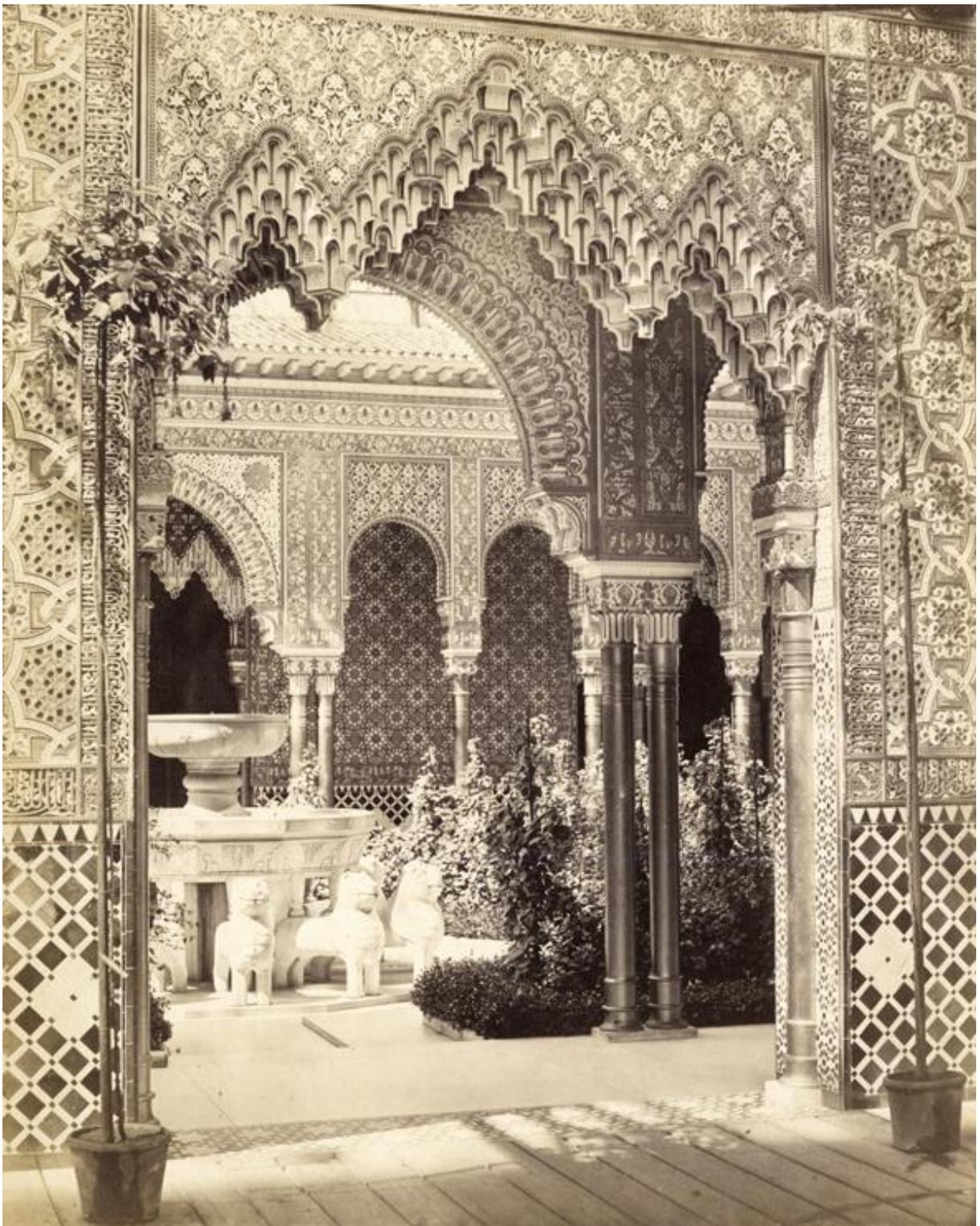


Fig. 1. *Patio de los leones, The Alhambra Court, Crystal Palace, Sydenham, Londres,*
Owen Jones, 1854, PhotoCentral.



Fig. 2. *Palacio de la Alhambra*, Santiago de Chile, Manuel Aldunate, 1863, Foto Mapio.



Fig. 3. *Palacio Valle*, Viña del Mar, Chile, Barison y Schiavon, 1915-1916, Emilio Toro Canessa.



Fig. 4. *Palacio Díaz Gana*, Santiago de Chile, Theodor Burchard, 1872, Archivo Histórico Nacional de Chile.



Fig. 5. *Palacio del Bey de Túnez*, Exposición Universal de París, Alfred Chapon, 1867, Bibliothèque nationale de France.