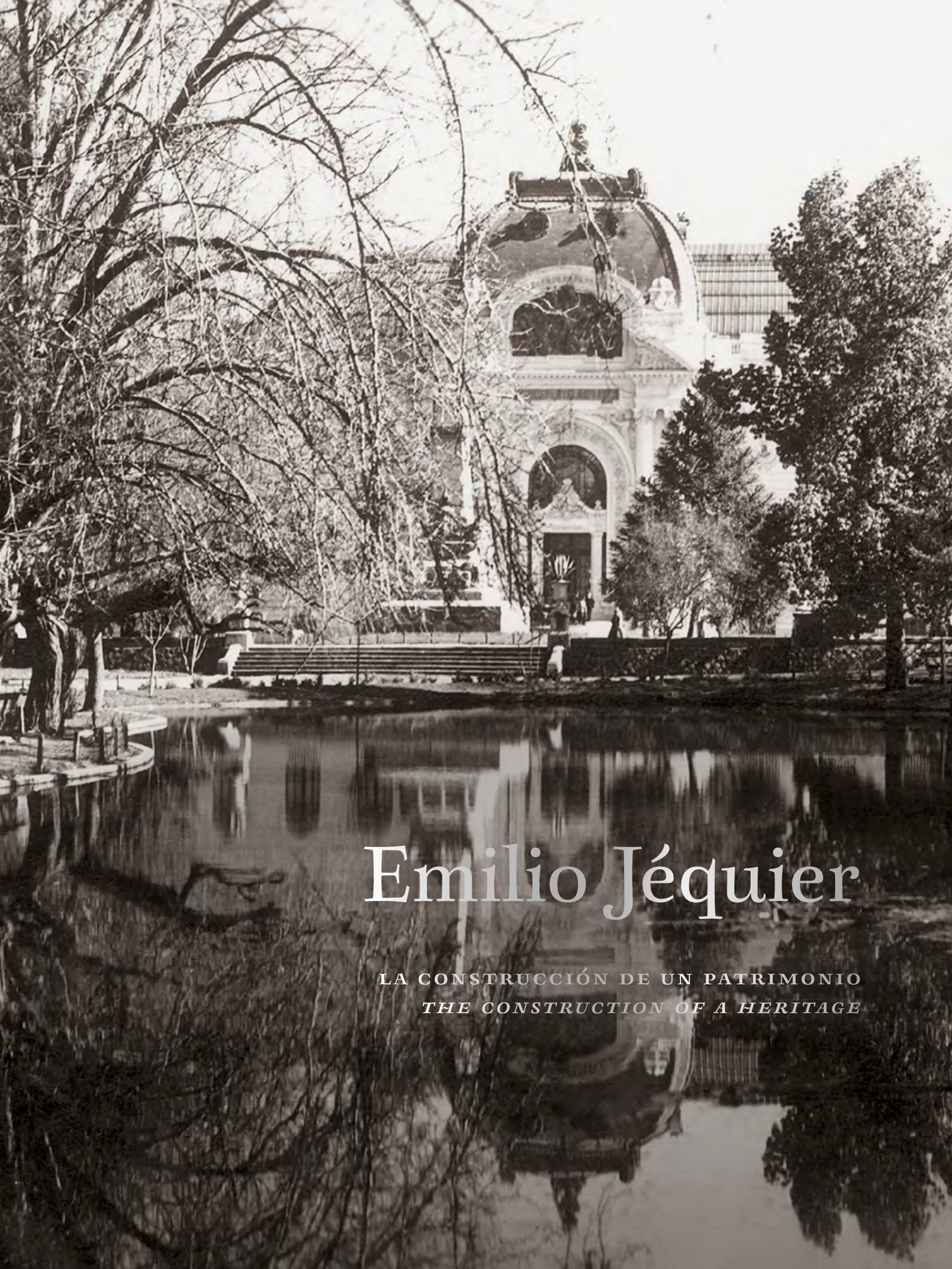
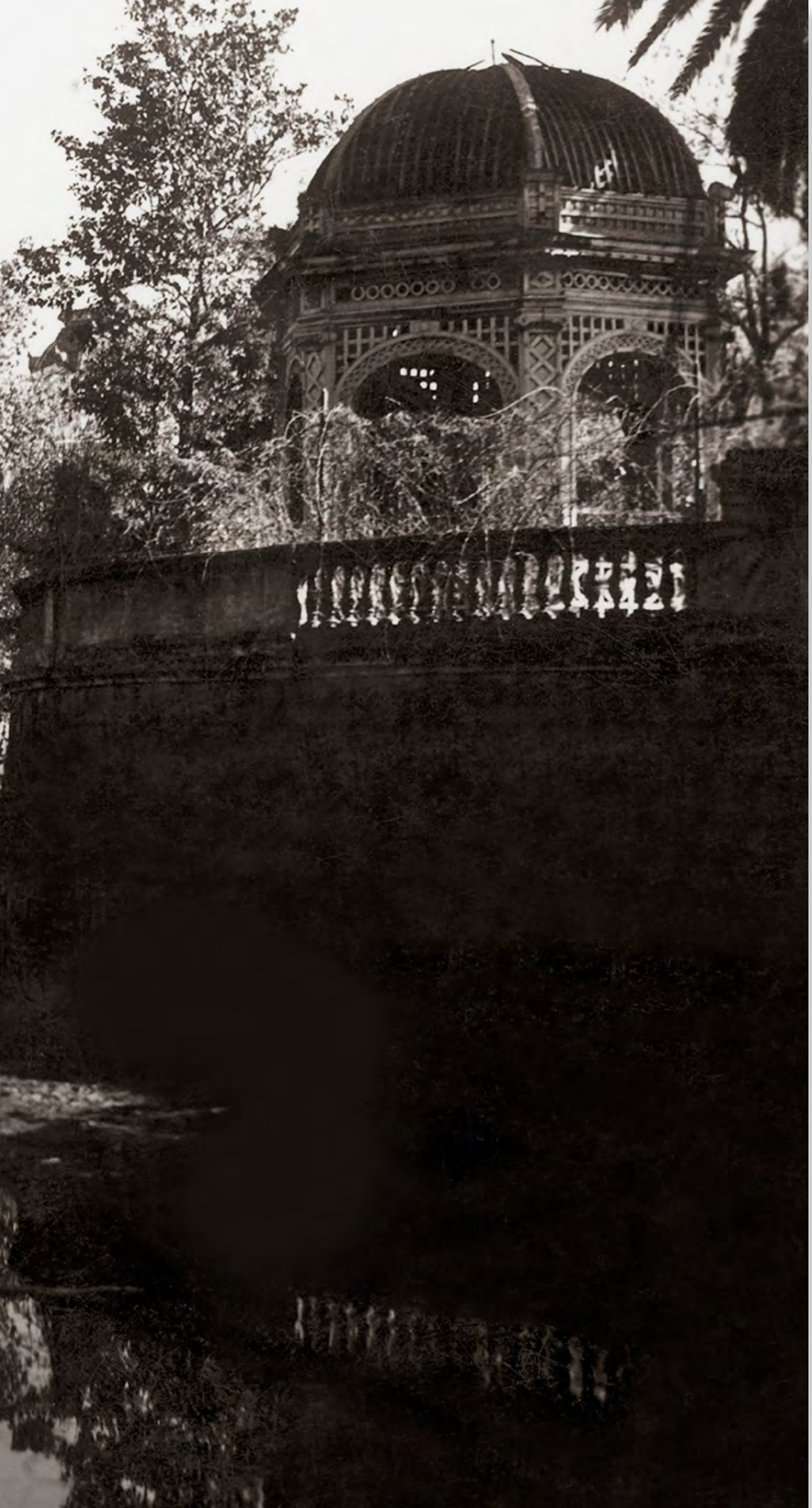


Emilio Jéquier

LA CONSTRUCCIÓN DE UN PATRIMONIO

THE CONSTRUCTION OF A HERITAGE



Emilio Jéquier

Emilio Jéquier

LA CONSTRUCCIÓN DE UN PATRIMONIO
THE CONSTRUCTION OF A HERITAGE

Primera edición 2.300 ejemplares
First Edition 2.300 issues

Registro de Propiedad Intelectual Inscripción
Intellectual Property Registry Registration
N° 2021-A-10715

I.S.B.N. 978-956-8890-41-4

DIRECCIÓN EDITORIAL
EDITORIAL DIRECTION
Fernando Pérez O.
Yolanda Muñoz L.

AUTORES
AUTHORS
Yolanda Muñoz L.
Jean-Philippe Garric
Claudio Rolle C.
Amarí Peliowski D.
Fernando Pérez O.
Germán Hidalgo H.

PRESENTACIÓN
PRESENTATION
Carlos Maillet A.

PRÓLOGO
PREFACE
Emilio de la Cerda E.

COORDINACIÓN EDITORIAL
EDITORIAL COORDINATION
Soledad Rodríguez-Cano S.

GESTIÓN DE PROYECTO
PROJECT MANAGEMENT
Cecilia Chellew C.
Paula Fiamma T.
Luz Covarrubias R.
Paz Rudloff V.
Elena Cruz T.

DISEÑO EDITORIAL
DESIGN
Estudio Vicencio

EDICIÓN DE TEXTOS
TEXT EDITION
Andrea Viu S.

FOTOGRAFÍAS
PHOTOGRAPHS
Marcos Mendizábal S.

TRADUCCIÓN
TRANSLATION
Jimena Eyzaguirre T.

TRADUCCIÓN TEXTO JEAN-PHILIPPE GARRIC
JEAN-PHILIPPE GARRIC SPANISH TRANSLATION
Pablo Fante

FOTOGRAFÍA PORTADA
COVER PHOTOGRAPH
Enrique Mora. Archivo Cenfoto-UDP

IMPRESIÓN
PRINTED IN
Ograma Impresores

Proyecto realizado por el Museo Nacional de Bellas Artes con el auspicio de LarrainVial y el patrocinio de la Corporación Amigos del Patrimonio Cultural de Chile. Edición Limitada.

Project conducted by the Museo Nacional de Bellas Artes Sponsored by LarrainVial and the patronage of the Corporación Amigos del Patrimonio Cultural de Chile. Limited Edition.

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio
Gobierno de Chile

MUSEO NACIONAL BELLAS ARTES

LarrainVial

PATRIMONIO CULTURAL DE CHILE

Emilio Jéquier

LA CONSTRUCCIÓN DE UN PATRIMONIO

THE CONSTRUCTION OF A HERITAGE

Contenidos

Contents

PRESENTACIÓN	**11**	PRESENTATION
PRÓLOGO	**13**	PREFACE
CAPÍTULO I Idas y vueltas: Emilio Jéquier, un arquitecto entre dos mundos *Yolanda Muñoz L.*	**19**	CHAPTER I Comings and Goings: Emilio Jéquier, an architect between two worlds *Yolanda Muñoz L.*
CAPÍTULO II De piedra y hierro: la gran síntesis del Palacio de Bellas Artes *Jean-Philippe Garric*	**49**	CHAPTER II Of Stone and Iron: The great synthesis of the Palace of Fine Arts *Jean-Philippe Garric*
CAPÍTULO III Chile y su cultura en el periodo parlamentario *Claudio Rolle C.*	**67**	CHAPTER III Chile and its culture during the Parliamentary System *Claudio Rolle C.*
CAPÍTULO IV El Santiago de Jéquier: una ciudad de contrastes *Amarí Peliowski D.*	**91**	CHAPTER IV Jéquier's Santiago: a city of contrasts *Amarí Peliowski D.*
CAPÍTULO V El Palacio de Bellas Artes: un museo, una escuela, un monumento *Fernando Pérez O.* *Apoyo editorial Paula Fiamma*	**107**	CHAPTER V The Palace of Fine Arts: a museum, a school, a monument *Fernando Pérez O.* *Editorial support Paula Fiamma*
CAPÍTULO VI Los jéquier de Jéquier *Germán Hidalgo H.*	**139**	CHAPTER VI The jéquiers of Jéquier *Germán Hidalgo H.*
CAPÍTULO VII Jéquier en el Santiago de hoy	**165**	CHAPTER VII Jéquier in current Santiago
CRONOLOGÍA ILUSTRADA	**251**	ILLUSTRATED TIMELINE
COLABORADORES	**260**	COLLABORATORS
AGRADECIMIENTOS	**262**	ACKNOWLEDGEMENTS

Para nuestra empresa es un gran orgullo presentar el libro *Emilio Jéquier, la construcción de un patrimonio*, que aborda la figura de este arquitecto chileno, a partir de su relación con una de sus obras más emblemáticas: el edificio del Palacio de Bellas Artes.

Hijo de padres franceses, Jéquier nació en Santiago en 1866. En 1870 se trasladó a Francia, donde estudió arquitectura en la *École Spéciale d'Architecture*, de Émile Trélat, y luego en la *École des Beaux-Arts* de París, especializándose en la construcción de palacios y edificios de gran envergadura.

Entre las obras del arquitecto se cuentan: el edificio de la Estación Mapocho, la Bolsa de Comercio de Santiago y el Palacio Universitario (Casa Central de la Universidad Católica de Chile). Destaca su labor como docente en la mencionada universidad, donde fue profesor jefe de Taller de proyectos y director de la Escuela de Arquitectura por varios años. Jéquier fue el responsable de la primera reforma del plan de estudios del curso de Arquitectura, otorgándole el sello de rigor académico que la escuela mantiene hasta el día de hoy. El inédito material que presenta esta publicación permite ofrecer al público, por primera vez, una investigación sin precedentes acerca de la figura de este destacado arquitecto chileno.

Nuestro apoyo a la creación de este libro ratifica el compromiso de LarrainVial de acercar a todos los chilenos a la obra de creativos nacionales que han cruzado fronteras para encontrar el éxito.

Quiero finalizar agradeciendo a Fernando Pérez Oyarzun, director del Museo Nacional de Bellas Artes, y al equipo del museo, con quienes se realizó este proyecto.

FERNANDO LARRAÍN C.
Presidente LarrainVial

It is with great pleasure that we present *Emilio Jéquier, construction of a heritage*, a book that looks into the life and work of renowned Chilean architect, from the perspective of one of his greatest works, the Palace of Fine Arts in Santiago.

Born in Santiago to French parents in 1866, he moved with his family to France in 1870 where he went on to study at the Émile Trélat, *École Spéciale d'Architecture* and later in the *École des Beaux-Arts* in Paris, specializing in the design and construction of palaces and large-scale buildings.

Jéquier's most important buildings include the Mapocho Station, the Santiago Stock Exchange, and the University Palace of the Catholic University of Chile. He also had a distinguished academic career at the aforementioned university, where he was Head Professor of architecture projects and Director of the School of Architecture for many years. Indeed, Jéquier was responsible for the first reform to the syllabus of the School of Architecture, granting it the academic rigor it enjoys until this day. The previously unpublished material shared in this publication offers the public an unprecedented perspective into the work of this distinguished Chilean architect.

Our support in publishing this book is testament to LarrainVial's commitment to bringing Chileans closer to the experiences and works of the artists who have ventured beyond our borders and found success.

I would like to end by thanking Fernando Pérez Oyarzun, Director of the National Museum of Fine Arts, and the museum's team that worked on this wonderful project.

FERNANDO LARRAÍN C.
Chairman, LarrainVial

Esta publicación en la cual hemos tenido la oportunidad de colaborar con el Museo Nacional de Bellas Artes aúna varios aspectos que la hacen especialmente valiosa para la Corporación Patrimonio Cultural de Chile.

En primer lugar, el libro rescata, por primera vez, de manera amplia y profunda, la figura, la obra y el pensamiento de Emilio Jéquier, arquitecto emblemático en la configuración del imaginario urbano de la República, su ímpetu modernizador y todo lo que ello implica en la construcción de la identidad nacional.

La obra de Jéquier constituye un patrimonio monumental que identifica a la ciudad de Santiago a través de edificaciones tales como la Estación Mapocho, la Casa Central de la Universidad Católica, la Bolsa de Comercio y el Museo Nacional de Bellas Artes, institución que impulsa esta iniciativa desde el interior de la misma obra que habita.

Se trata, así, de un patrimonio vivo que no solo trasciende su materialidad encarnando una memoria, un tiempo, unos valores nacionales y estéticos, una sociedad en un contexto histórico, sino que es resignificado por quienes a lo largo de los años lo aprecian y lo visitan, y se consolida también como infraestructura cultural que, a su vez, fomenta la participación y el acceso amplio y democrático a múltiples manifestaciones del arte y la cultura. Como es el caso del Museo.

Por otra parte, el proyecto da cuenta de la importancia de trabajar en alianza entre personas e instituciones comprometidas con el rescate y difusión de nuestro patrimonio cultural de manera significativa, que fomente su aprecio, cuidado y valoración por parte de la ciudadanía, como legado que nos representa a todas y todos y contribuye a nuestra cohesión comunitaria y a nuestra proyección como país.

Nuestros sinceros agradecimientos al Museo Nacional de Bellas Artes, a su director Fernando Pérez y a su equipo, así como también a LarrainVial por su permanente apoyo a la cultura, entendida como un ámbito esencial del desarrollo.

ROBERTO FUENZALIDA
Director Ejecutivo
Corporación Patrimonio Cultural de Chile

This publication in which we have collaborated with the National Museum of Fine Arts brings together several aspects that make it especially valuable for the Cultural Heritage Corporation of Chile.

The book rescues for the first time in a broad and profound way the life, the work and the ideas of Emilio Jéquier, an eminent architect in the configuration of the urban imagery of the Republic, his modernizing thrust and all that it entailed in the construction of Chile's identity.

Jéquier's work constitutes a monumental heritage that forged Santiago's identity through buildings such as the Mapocho Station, the Catholic University, the Stock Exchange and the National Museum of Fine Arts, an institution that promotes this initiative from within Jéquier's own masterpiece.

Thus, it is a living heritage that not only transcends its materiality by embodying a memory, an era, national and aesthetic values, a society in a historical context, but is also invigorated by those who over the years appreciate and visit it, consolidating itself as a cultural infrastructure that encourages participation as well as a broad and democratic access to art and culture.

On the other hand, this project accounts for the importance of working in alliance between people and institutions committed to the rescue and dissemination of our cultural heritage, to foster its appreciation and care by the public, as a legacy that represents us all and contributes to our community cohesion and our projection as a country.

Our most sincere gratitude to the Fine Arts National Museum, to its director Fernando Pérez and his staff, as well as LarrainVial for its permanent support to culture, understood as an essential area of development.

ROBERTO FUENZALIDA
Executive Director
Cultural Heritage Corporation of Chile

Presentación
Presentation

La aparición de este libro dedicado a la figura y obra de Emilio Jéquier constituye una gran satisfacción para el Servicio Nacional del Patrimonio Cultural. Este arquitecto chileno-francés fue el autor del edificio sede del Museo Nacional de Bellas Artes, institución emblemática de nuestro país. Declarado monumento nacional en 1976 constituye una de las piezas clave del patrimonio construido de nuestro servicio. Además, tal como lo refleja esta publicación, Jéquier proyectó un notable conjunto de edificios, incluyendo las estaciones Mapocho y Pirque y la Bolsa de Comercio, que enriquecieron el acervo urbano de Santiago y otras ciudades del país.

El Palacio de Bellas Artes, que albergaba tanto el Museo como la Escuela de Bellas Artes, ha pasado a formar parte de la memoria colectiva nacional. Alberga un amplio conjunto de obras de arte y ha sido un testigo privilegiado de la evolución artística y cultural del país. Exposiciones, actos y manifestaciones de diverso tipo han tenido lugar en sus espacios y para la ciudadanía ha pasado a ser una estampa memorable de Santiago. Forma así parte integrante de nuestra historia social, a la que los fenómenos culturales se encuentran tan íntimamente ligados.

Agradecemos, en consecuencia, esta contribución del Museo Nacional de Bellas Artes al conocimiento de la figura de Jéquier, surgida en el contexto de la celebración de sus 140 años de existencia, así como el apoyo de la empresa LarraínVial que lo ha hecho posible. La profundización en el conocimiento de nuestros bienes patrimoniales, de sus autores y de sus contextos culturales constituye, sin duda, una contribución al aprecio de sus valores y consecuentemente a las formas e iniciativas de conservación y resguardo que ellos requieren.

Esperamos que este libro llegue a las manos tanto de especialistas como del público interesado, constituyéndose en una instancia de conocimiento y valoración de nuestro patrimonio cultural a través de una figura clave en el esfuerzo por acrecentarlo y cualificarlo.

CARLOS MAILLET ARÁNGUIZ
Director
Servicio Nacional del Patrimonio Cultural

The arrival of this book dedicated to the life and work of Emilio Jéquier is a great satisfaction for the National Service of Cultural Heritage. This Chilean-French architect designed and constructed the National Museum of Fine Arts, an emblematic institution of our country. The building was declared a national monument in 1976 and is one of the main pieces of the built heritage of our service. In addition, as shown in the book, Jéquier designed a remarkable set of buildings, including the Mapocho and Pirque railway stations and the Stock Exchange, which enriched the urban heritage of Santiago and other cities in the country.

The Palace of Fine Arts, which housed both the museum and the School of Fine Arts, has become part of the national identity. It houses a wide collection of works of art and has been a privileged witness to the artistic and cultural evolution of the country. Exhibitions, events and demonstrations of various kinds have taken place in its premises and for the public it has become an icon of Santiago. Thus, it forms an integral part of our social history, to which cultural phenomena are so closely linked.

We are grateful for this contribution from the National Museum of Fine Arts to broaden the knowledge on Jéquier, which emerged in the context of the celebration of the Museum's 140 years of existence, as well as the support of LarrainVial Company which made it possible. The deepening of the knowledge of our heritage assets, their authors and their cultural contexts undoubtedly encourages the appreciation of their value and consequently the forms and initiatives of conservation and protection that they require.

We hope that this book reaches the hands of both specialists and the general public, becoming an instance of knowledge and appreciation of our cultural heritage through a key figure in the effort to increase and qualify it.

CARLOS MAILLET ARÁNGUIZ
Director
National Service of Cultural Heritage

El pulso de Jéquier
Jéquier's pulse

¿Qué puede decirnos hoy la figura del arquitecto Emilio Jéquier y cómo el alcance de su obra se actualiza en torno a la presencia urbana de su Palacio de Bellas Artes?

Esta es una pregunta que aparece como tácito hilo conductor en el libro *Emilio Jéquier: La construcción de un patrimonio*, publicado por el Museo Nacional de Bellas Artes en el contexto de sus 140 años de existencia institucional y de los 110 años transcurridos desde la inauguración de su emblemática sede en el Parque Forestal de Santiago.

En relación a este planteamiento, quisiera destacar aquí al menos dos aspectos importantes entre los muchos que emergen de estas páginas, que en un esfuerzo riguroso y fundamentado entregan, para el conocimiento de un público general, luces renovadas sobre el personaje y sobre un periodo pivotante de nuestra historia republicana.

En primer lugar, y analizado su actuar en un contexto histórico, urbano y disciplinar, Jéquier aparece como una figura propia del ciclo de transición en que le correspondió operar en Chile: la última década del siglo XIX y las dos primeras del siglo XX. Su trayectoria vital coincide, y hasta cierto punto encarna, los fenómenos de construcción de identidad y apertura internacional que, ligados a nuevos desarrollos tecnológicos, culturales y comerciales, se daban en el contexto de globalización temprana del país en dicho periodo.

Aun reconociendo esa correspondencia, tiempo y sujeto son expuestos aquí no desde una perspectiva determinista, en que el individuo aparecería simplemente impelido por el peso de sus circunstancias externas, sino desde un enfoque en que ese tiempo singular es encauzado, amplificado y hasta cierto punto construido por el actuar de caracteres específicos, con su inteligencia, fortalezas y limitaciones. Por figuras palpitantes que nos interpelan desde su propia efervescencia y modernidad.

De padres franceses, Emilio Jéquier nace en Santiago en 1866 y pasa gran parte de su infancia y juventud en Francia, donde estudia arquitectura en la *École Spéciale d'Architecture*, se perfecciona en la prestigiosa *École des Beaux-Arts* y regresa luego al país, en 1890, como parte

What can the architect Emilio Jéquier tell us today and how is the scope of his work updated around the urban presence of his Palace of Fine Arts?

This question arises as an implicit storyline in the book "Emilio Jéquier: The construction of a heritage", published by the National Museum of Fine Arts in the context of its 140 years of existence and the 110 years since the inauguration of its emblematic headquarters in Santiago's Forestal Park.

In relation to this approach, I would like to highlight at least two important aspects among the many that emerge from these pages, which in a rigorous and well-founded effort shed renewed lights on the architect and a pivotal period of our republican history.

In the first place, after analyzing his actions in a historical, urban and professional context, Jéquier appears as a figure of the transition cycle in which he had to work in Chile: the last decade of the 19th century and the first two of the 20th century. His life coincides with, and to some extent embodies, the phenomena of identity construction and international receptivity that linked to new technological, cultural and commercial developments, occurred in the context of early globalization of the country in that period.

Even recognizing that correspondence, time and subject are exposed here not from the perspective of determinism, in which the individual would appear simply impelled by the weight of his external circumstances, but from an approach in which that singular time is channeled, amplified and to a certain point constructed by the action of specific characters, with their intelligence, strengths and limitations. By vibrating personalities that challenge us from their own effervescence and modernity.

Emilio Jéquier was born in Santiago in 1866 to French parents and spent much of his childhood and youth in France, where he studied architecture at the *École Spéciale d'Architecture,* perfected himself at the prestigious *École des Beaux-Arts* and then returned to the country in 1890 as part of the foreign

del contingente profesional extranjero reclutado por Carlos Antúnez, ministro plenipotenciario de Chile en Francia e Inglaterra.

En cuanto a su obra edificada, el libro no se limita a listar las premisas asentadas sobre dicho trabajo o a enumerar simplemente sus bien conocidas obras públicas y privadas –tales como la Estación Mapocho, la antigua Estación Pirque, la Bolsa de Comercio o la Casa Puyó, entre otras–, sino que avanza sobre ciertas máximas instaladas, complejizando la visión sobre la obra de Jéquier y, con ello, sobre el periodo mismo en que ésta se inserta.

Especialmente iluminador es el análisis razonado respecto a la arquitectura misma del Palacio de Bellas Artes. De manera fundada, relativiza esa idea según la cual el edificio del Parque Forestal sería una suerte de réplica del *Petit Palais* inaugurado para la Exposición Internacional de París de 1900. Destaca la diferencia de este cuerpo construido para acoger a dos entidades preexistentes, la Academia de Pintura (1849) y el Museo Nacional de Bellas Artes (1880), dando cuenta de sus volúmenes diferenciados en una forma única, sus conexiones y accesos, los elementos compositivos y el orden de sus fachadas, así como la naturaleza de sus espacios interiores en términos de espacialidad y especificidad programática.

Todo lo anterior permite sostener que la idea de la réplica o de un palacio real adaptado ha sido construida sobre base incierta, que impide una comprensión adecuada de la obra.

Reconociendo elementos propios de una arquitectura inserta en un momento y un contexto cultural específico, destaca la manera en que Jéquier resuelve con destreza un edificio para las artes basado en una lógica particular de convivencia programática, iluminación, secuencias de recintos, sistemas de circulación y presencia urbana.

A nivel disciplinar, también se enriquece la figura de Jéquier al situarlo como un eslabón dentro de una forma de entender el oficio de la arquitectura y de una genealogía de pensamiento en el plano local. Sin desconocer el papel que otros jugaron en ese proceso, por medio de su rol como profesional y

professional contingent hired by Carlos Antúnez, the Chilean Plenipotentiary in France and England.

Regarding his work, the book does not limit itself to listing the premisses embodied on them or to simply register his well-known public and private works – such as the Mapocho and Pirque railway stations, the Stock Exchange or the Puyó house, among others. Rather, it goes further on certain established maxims, enhancing the vision of Jéquier's work and its historical context.

Especially illuminating is the reasoned analysis of the Palace of Fine Arts' architecture, which downplays the idea that the building is a kind of replica of the *Petit Palais* inaugurated during the 1900 Paris International Exhibition. It highlights the differences of this construction that houses two pre-existing institutions, the Academy of Painting (1849) and the Museum of Fine Arts (1880), giving an account of its volumes which are differentiated in a unique way, their connections and entrances, the compositional elements and the order of their façades, as well as the nature of their interior spaces and their specific programs.

All of the above allows us to assert that the idea of the replica or of an adapted royal palace has been built on uncertain grounds, preventing an adequate understanding of the work. Identifying elements of an architecture set in a specific moment and cultural context, it stands out the way in which Jéquier skillfully resolved a building for the arts grounded on a particular logic of programmatic concurrence, lighting, sequences of rooms, circulation systems and urban presence.

At a professional level, Jéquier's figure is also enriched by placing him as a link within a way of understanding the craft of architecture and a local genealogy of thought. Without ignoring the role that others played in that process, through his role as a professional and academic – he was Director of the School of Architecture of the Catholic University and reviewer of its curriculum along with José Forteza and Manuel Cifuentes – the ideas of Labrouste,

académico –fue director de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica y revisor de su plan de estudios, junto a José Forteza y Manuel Cifuentes– se van instalando las ideas de Labrouste, Simonet o Violet Le Duc, fisuras críticas sobre la hegemonía del academicismo francés. En esa línea, destacan también sus vínculos profesionales y familiares con personajes como Emilio Doyère o Julio Bertrand Vidal, integrante del grupo de Los Diez cuya obra y escritos son explícitos en el abrazo de dicha crítica, ideas que adelantan la revisión de los planes de estudio y la ruptura que décadas más tarde darán paso al movimiento moderno en arquitectura.

El trabajo de Jéquier sería por tanto un eslabón relevante en la transición de la disciplina y con ello de la arquitectura misma de la ciudad. Un profesional en que, como bien señala Jean-Philippe Garric en su texto *De piedra y hierro*, se conjuga la cultura del arquitecto con la del ingeniero: la tradición de los templos y la modernidad de la industria, metáfora que se encarna físicamente en el *hall* pétreo e industrial del Palacio de Bellas Artes.

Un segundo punto a destacar es aquel que Fernando Pérez sintetiza como la «instalación consciente de las artes en la república», a la que hace referencia para hablar del espíritu del Centenario. Esto encierra especial interés porque este espíritu se refleja no solo en el mencionado edificio, sino en el esfuerzo sostenido de parte del Estado chileno, que durante toda la segunda mitad del siglo XIX reclutó profesionales y técnicos capaces de construir con altos niveles de calidad la edificación e infraestructura pública, la cual venía a definir y consolidar el imaginario de la ciudad republicana.

En ese sentido, no es casual que el concurso para el nuevo Palacio de Bellas Artes haya sido adjudicado a la propuesta de Jéquier, arquitecto promovido por el mismo Estado y parte constitutiva de ese proyecto mayor de fuerte impacto público.

Si bien la realidad urbana actual y sus complejas dinámicas difieren radicalmente de aquellas que informaban el devenir de la ciudad a comienzos del siglo XX, volver sobre este periodo nos permite constatar

Simonet or Viollet-le-Duc were laid down, critical fissures on the hegemony of French academicism. In this respect, his professional and family ties also stand out with characters such as Emilio Doyère or Julio Bertrand Vidal – a member of the *grupo de los Diez* whose work and writings explicitly embrace the above-mentioned criticism, ideas that anticipate the revision of the study programs and the rift that decades later would give way to the modern movement in architecture.

Jéquier's work is a relevant link in the transition of the trade and therefore of the architecture of the city itself. A professional in which, as Jean-Philippe Garric points out in his text "Of stone and iron", the culture of the architect is combined with that of the engineer: the tradition of the temples and the modernity of the industry, a metaphor that is physically embodied in the stony and industrial hall of the Palace of Fine Arts.

A second aspect to highlight is that which Fernando Pérez synthesizes as the "conscious inclusion of the arts in the republic", when he refers to the spirit of the centenary. This is particularly noteworthy since this spirit is reflected not only in the aforementioned building, but also in the State's sustained effort throughout the second half of the 19th century to recruite professionals and technicians capable of constructing with high levels of quality the public buildings and infrastructure which came to define and consolidate the identity of the city of the republic.

Therefore, it is not by chance that the competition for the new Palace of Fine Arts was won by Jéquier, an architect promoted by the State itself and part of that greater undertaking of significant public influence.

Although the current urban reality and its complex dynamics differ radically from those that suggested the future of the city at the beginning of the 20th century, reviewing this period allows us to verify the validity of these premisses regarding the role that the authorities should have in the construction of

la vigencia de estas premisas en cuanto al rol que debe tener la autoridad en la construcción de lo público desde un nivel de calidad superior y a la comprensión de la ciudad como un proyecto que traspasa generaciones y dignifica a sus ciudadanos.

Desde luego, el reconocimiento de los méritos de este esfuerzo público, muchos de los cuales llegan hasta la actualidad, no debe inhibir la realización de ejercicios críticos sobre el mismo periodo y sus protagonistas, relacionados ya sea a las omisiones de ese mismo proyecto modernizador, a la carga ideológica de sus premisas civilizatorias o a la estructura de sociedad que comenzaba a fraguarse y de la cual la ciudad del Centenario aparece como testigo directo. El libro aborda de hecho algunos de estos tópicos y profundiza sobre el contexto de contrastes del Santiago sobre el cual le corresponde operar a Jéquier y a sus contemporáneos.

Muchas de las construcciones que definen esta ciudad del Centenario han resistido con aplomo el paso del tiempo, mostrándose muchas de ellas, gracias a sus méritos intrínsecos por sobre su valoración coyuntural, disponibles para aquello que la ciudad de hoy pueda requerir. Es esa calidad, así como las referencias culturales sedimentadas, las que permiten su adaptación, su transformación material y simbólica.

Es lo que ha ocurrido, entre muchos otros casos, con inmuebles como la ya mencionada Estación Mapocho del mismo Jéquier, cuyos atributos han permitido readecuarla como centro cultural y superar un complejo cambio de uso de origen ferroviario; o el Palacio Pereira, de Lucien Hénault, que de casa de la aristocracia de fines del siglo XIX ha pasado a ser sede de la institucionalidad cultural y patrimonial de comienzos del siglo XXI.

Esta valoración dinámica nos devuelve una pregunta que permite ir más allá del puro diagnóstico o de la imposición de categorías de análisis contemporáneas a realidades del pasado: ¿qué hacemos nosotros hoy con esa herencia? ¿es la forma edificada un espejo directo de la realidad política, social y cultural que le dio origen, y por lo tanto la reafirma de manera permanente e irremediable, o ésta más bien constituye un punto de origen sobre el cual entran en juego otras lógicas,

the public sphere from a higher quality level and the understanding of the city as a project that crosses generations and dignifies its citizens.

Certainly, the recognition of the merits of this public effort, many of which continue to this day, should not inhibit critical exercises on the same period and its protagonists, related either to the omissions of that same modernizing project, to the ideological bias of its civilizing premisses or to the structure of society that was being forged and of which the city of the centenary was a direct witness. The book actually addresses some of these topics and delves into the context of contrasts of Santiago, on which Jéquier and his contemporaries worked.

Most of the constructions that define the city of the centenary have resisted the passage of time with poise, thanks to their intrinsic merits over their circumstantial value many of them are still available for what the city may require nowadays. It is that quality as well as the settled cultural references which allow their adaptation, their material and symbolic transformation.

This is what has happened, among many other cases, with buildings such as Jéquier's Mapocho Station, whose attributes enabled it to overcome a complex change of use from railway station to cultural centre; or the Pereira Palace by Lucien Hénault, which at the end of the 19th century was an aristocratic mansion and now has become the seat of the cultural and heritage institutions of the early 21st century.

This dynamic assessment allows us to go beyond the mere diagnosis or the imposition of contemporary categories of analysis on past realities: what do we do today with that heritage? Is the built form a direct image of the political, social and cultural reality that engendered it, and therefore reaffirms it in a permanent and unavoidable way, or is it rather a starting point on which other relations come into play? to a certain extent earlier, singular in scope and with their own degrees of autonomy?

These questions are still relevant because they allow us to ponder the present assessment of our

en cierta medida anteriores, de alcance singular y con sus propios grados de autonomía?

Estas interrogantes no dejan de ser pertinentes porque permiten calibrar mejor la valoración presente sobre lo heredado, representado aquí en la figura y obra de Emilio Jéquier. La construcción de un patrimonio es un problema intelectual, político y afectivo. Comienza por la capacidad que tengamos de comprender con fundamento las fuerzas vivas de un pasado permeable, cuyos protagonistas se vuelven nuestros contemporáneos, y desde ahí proyectar las posibilidades futuras de un acervo determinado, con sus virtudes y sus pendientes.

EMILIO DE LA CERDA E.
Subsecretario del Patrimonio Cultural

heritage, represented here in Emilio Jéquier's life and work. The construction of a heritage is an intellectual, political and affective issue. It begins with our ability to understand with foundations the living forces of a permeable past, whose main characters become our contemporaries, and from there project the future possibilities of a determined heritage with its virtues and its pitfalls.

EMILIO DE LA CERDA E.
Undersecretary of Cultural Heritage



Idas y vueltas

Emilio Jéquier, un arquitecto entre dos mundos

Comings and Goings

Emilio Jéquier, an architect between two worlds

YOLANDA MUÑOZ LOZANO

Idas y vueltas
Comings and Goings

Los Jéquier: pioneros y viajeros

> *Algunas familias viven sus vidas, generación tras generación, en el mismo lugar, sin saber nada de otros países y casi nada de lugares que están incluso a unos pocos kilómetros de distancia; esto podríamos afirmarlo de la familia de mi madre inglesa. No así de la familia de mi padre francés, aunque los franceses tenían, hasta hace poco, la reputación de aferrarse a su provincia, ciudad o pueblo natal, y ser reacios a aventurarse en el extranjero.*[1]
>
> Marguerite Ethel Bucknall (n. Jéquier), 1884-1965

Este breve texto nos sirve para ilustrar de alguna manera el espíritu inusual de la familia Jéquier. En él, Marguerite Ethel Bucknall[2] inicia sus memorias haciendo esta clara diferencia entre sus ancestros ingleses y franceses. En ellas, Marguerite nos permite asomarnos a las aventuras y desventuras de la familia Jéquier, desde grandes emprendimientos y viajes transatlánticos, hasta simples anécdotas del día a día familiar. En la familia Jéquier encontramos ingenieros, arquitectos, banqueros, militares, aviadores, educadores y hasta agentes de inteligencia. Marguerite Ethel Bucknall recibió la condecoración de Oficial de la Orden del Imperio Británico (OBE) por fundar la primera escuela inglesa en Lisboa, Portugal. Su abuelo, Henri Jéquier, sería el primero de los Jéquier que llegó a Chile.

Luego de graduarse de ingeniero de la *École Centrale des Arts et Manufactures,* en 1847, Henri Jéquier realizó varios viajes dentro de Europa continental.[3] En algún momento, entre 1851 y 1853, viajó a Glasgow, Escocia,

1 Documento inédito. Colección Robin Jéquier. Traducción de la autora del texto original en inglés. (Bucknall [Jéquier], 1954 c.)

2 Hija mayor de Jean-Daniel Victor Jéquier (1862-1954), hermano de Jules-Émile Jéquier (1866-1949).

3 Finalizados sus estudios, Henri Jéquier se estableció como ingeniero civil en Saint-Cyr-Sur-Loire, localidad cercana a la ciudad de Tours. Sabemos que en 1850 Henri Jéquier se encontraba viajando entre Polonia y Ucrania, ya que, en febrero de ese año, le escribió a sus padres desde Stanislawów. (Jéquier, 1850) En dicha carta mencionó un próximo viaje a Cracovia, aparentemente por trabajo.

The Jéquiers: pioneers and travellers

> *Some families live out their lives, and that for generation after generation, in the same spot, knowing nothing about other countries and not very much of places even a few miles distant, and that might almost be said of my English mother's family. Not so, however, of that of my French father, though the French had, until quite recently, the reputation of clinging to their home province or town or village and being reluctant to venture abroad.*[1]
>
> Marguerite Ethel Bucknall (n. Jéquier) 1884-1965

This brief text serves to illustrate the unusual spirit of the Jéquier family. In it, Marguerite Ethel Bucknall[2] begins her memoirs by stating this clear difference between her English and French ancestors. In her memoirs, Marguerite allows us to peer into the fortunes and misfortunes of the Jéquier family, from big enterprises and transatlantic trips to simple everyday life anecdotes. In the Jéquier family, we find engineers, architects, bankers, military men, aviators, teachers, and even intelligence agents. Marguerite Ethel Bucknall was awarded an OBE (Officer of the Order of the British Empire) for founding the first English school in Lisbon, Portugal. Her grandfather, Henri Jéquier, was the first of the Jéquiers to come to Chile.

After graduating as an engineer from the *École Central des Arts et Manufactures* in 1847, Henri Jéquier made several trips around continental Europe.[3] Sometime between 1851 and 1853, he went to Glasgow, Scotland, for

1 Unpublished document. Robin Jéquier Collection. (Bucknall (Jéquier), 1954 c.)

2 Elder daughter of Jean Daniel Victor Jéquier (1862-1954), brother of Jules-Émile Jéquier (1866-1949).

3 After his studies, Henri Jéquier settled as a civil engineer in Saint-Cyr-Sur-Loire, in the vicinity of Tours. We know that in 1850 Jéquier was travelling between Poland and Ukraine since in February he wrote to his parents from Stanislawow. (Jéquier, 1850) In that letter, he mentioned a future trip to Cracow, apparently for work.



Émile Jéquier junto a una persona no identificada, en el segundo piso del ***hall*** central del Museo Nacional de Bellas Artes, justo después de su inauguración. Se distingue, en el sector del fondo, una instalación de láminas de arquitectura enmarcadas y protegidas por un toldo a rayas, sujetado mediante postes de madera. Colección Jean-Michel Jaime.

Émile Jéquier with an unidentified person on the upper floor of the central hall of the Museo Nacional de Bellas Artes, just after its inauguration. In the background, there is an installation of framed architectural drawings protected by a striped canopy supported by wooden poles. Jean-Michel Jaime Collection.

por trabajo. Allí fue contratado para participar de una expedición para extraer madera en los bosques del sur de Chile. Sus padres viajaron con él a Chile y se trasladaron a Liverpool para tomar el barco.[4] No sería Henri el primer viajero de la familia Jéquier, ya que su padre, Jean-Jacques Jéquier, había viajado de manera extensa por Europa y el Oriente Medio, aparentemente por negocios. (Bucknall [Jéquier], 1954 c.)

Una vez en Chile, a donde llegó en 1853, Henri Jéquier se involucró en diversos proyectos en Santiago, La Serena y Valparaíso. Durante esos años, sus padres –Jean-Jacques Jéquier y Louise Honorine Augé– estaban instalados en Santiago, al menos desde 1856. El 2 de julio de 1859 Henri Jéquier se casó con Marie Marguerite Bertrand, francesa de nacimiento, quien se mudó a Santiago con su familia entre 1844 y 1853. El matrimonio religioso se celebró en la iglesia Nuestra Señora del Carmen, en Ñuñoa. En Santiago nacieron sus tres hijos: Henri-Louis Adrien (1860), Jean-Victor Daniel (1862) y Jules-Émile Manuel (1866).

En 1870 –probablemente debido al fin de su contrato de trabajo en Chile–, Henri Jéquier emprendió viaje de regreso a Europa junto con su familia.[5] Si bien, la razón más lógica para el regreso de los Jéquier parece ser de índole laboral, es razonable presumir que también los motivaba el deseo de que sus hijos recibieran una educación francesa. Para iniciar su viaje, cruzaron a caballo la cordillera de los Andes hacia Argentina y tomaron un barco inglés en Buenos Aires. La madre de Henri, Louise Augé, viajó directamente a París, mientras que los Jéquier Bertrand viajaron primero a Londres, donde Henri tenía el encargo de comprar material ferroviario para el gobierno chileno. Esta separación fortuita significó que doña Louise Augé sufriera en París los horrores y privaciones del «Sitio de París», ocupación de la ciudad durante la guerra franco-prusiana, que se extendió hasta enero de 1871. Mientras tanto, su hijo y su familia se alojaron en Maida Vale, distrito de Londres. Terminado el «Sitio de París», los Jéquier Bertrand regresaron a la capital francesa –hacia marzo de 1871–, instalándose en un departamento en la rue d'Enfer, hoy avenue Denfert-Rochereau.[6]

work. There he was hired to take part on an expedition to harvest timber in Chile's southern woods. His parents travelled with him to Chile from Liverpool.[4] Henri was not the first traveller of the Jéquier family, since his father, Jean-Jacques Jéquier, had travelled extensively in Europe and the Middle East, apparently for business. (Bucknall (Jéquier), 1954 c.)

Once in Chile, where he arrived in 1853, Henri Jéquier involved himself in various projects between Santiago, La Serena, and Valparaíso. During these years, his parents – Jean Jacques Jéquier and Louise Honorine Augé – settled in Santiago, at least from 1856. On 2 July 1859, Henri Jéquier married Marie Marguerite Bertrand, of French birth, who arrived in Santiago with her family between 1844 and 1853. Their wedding took place in the Church of *Nuestra Señora del Carmen de Ñuñoa*. Their three sons were born in Santiago: Henri-Louis Adrien (1860), Jean-Victor Daniel (1862), and Jules-Émile Manuel (1866).

In 1870 – probably due to the end of his employment contract in Chile – Henri Jéquier returned to Europe with his family.[5] Although the most logical reason for the Jéquiers to return seems to be regarding employment, it is reasonable to presume that they might have been driven by the desire of giving their children a proper French education.

To start their trip, they crossed the Andes on horseback toward Argentina and boarded an English ship in Buenos Aires. Henri's mother, Louise Augé, travelled directly to Paris and the Jéquiers to London, where Henri had the commission to purchase railway materials for the Chilean government. This separation meant that Louise Augé suffered the horrors and deprivations of the "Siege of Paris", occupation of the city during the Franco-Prussian War, which lasted until January 1871. Meanwhile, her son and his family stayed at Maida Vale, a district in London. After the "Siege of Paris" the Jéquiers returned to the French capital – around March 1871 – settling in a flat in the Rue d'Enfer, today avenue Denfert-Rochereau.[6]

4 Fecha precisa desconocida. Comunicación personal con Robin Jéquier.

5 Su padre Jean-Jacques Jéquier falleció en Santiago en 1863. (Jaime, 2020)

6 Zona cercana al *Jardin du Luxembourg*. (Bucknall [Jéquier], 1954 c.)

4 The exact date is unknown. Personal communication with Robin Jéquier.

5 His father, Jean-Jacques Jéquier died in Santiago in 1863. (J.M. Jaime, 2020)

6 Area near to Luxembourg Gardens. (Bucknall (Jéquier), 1954 c.)

Jules-Émile Manuel Jéquier, nació en Santiago el 11 de enero de 1866. Esta fotografía fue tomada cuando tenía dos años y diez meses de edad y se presenta como una tarjeta postal. La fotografía fue tomada por el fotógrafo francés E. Garreaud, de reconocida trayectoria.

Jules-Émile Manuel Jéquier, born in Santiago on 11 January 1866. E. Garreaud y Cía. Santiago, Copiapó. Santiago, 22 November 1868. This photograph was taken of little Jules-Émile Jéquier, when he was two years and ten months old. The photograph is presented as a postcard. The caption indicates that it was taken by E. Garreaud and Co. (Emile Garreaud), a well-known French photographer.



Años de formación

Ya instalados en París, los hermanos Jéquier Bertrand realizaron sus estudios preparatorios en la *École Lavoisier*,[7] en turno diurno, recibiendo una educación «buena y estimulante».[8] Durante algún tiempo, los Jéquier pasaron sus vacaciones en una casa de campo cerca de Fontainebleau llamada *Le Bois Charme*, de la que los hermanos tendrían muy buenos recuerdos (Bucknall [Jéquier], 1954 c.).

Al momento de escoger sus carreras, los hermanos Jéquier Bertrand dividieron sus caminos. El mayor, Henri-Louis Adrien, entró a estudiar ingeniería a la *École Centrale des Arts et Manufactures* y se convirtió –como su padre– en ingeniero civil. El segundo hijo, Jean-Victor Daniel, se interesó en la banca y se trasladó a Londres, vinculando así el destino de su descendencia al Reino Unido. (Debrett, 2020) Jules-Émile escogería la arquitectura como su profesión, estudiando primero en la *École Spéciale d'Architecture* y, después, en la sección de

7 17 rue Henri Barbusse, París.

8 Según la opinión que Jean-Victor Daniel Jéquier le transmitió a su hija Marguerite Ethel. (Bucknall [Jéquier], 1954 c.)

Formative Years

Once established in Paris, the Jéquier Bertrand brothers pursued their preparatory studies in the *École Lavoisier*[7], receiving a "good and exciting" education.[8] During some time, the Jéquiers spent their holidays in a country house close to Fontainebleu called *"Le Bois Charme"*, of which the brothers had very good memories (Bucknall (Jéquier), 1954 c.).

When it came to choosing their careers, the Jéquier brothers went their separate ways. The eldest, Henri-Louis Adrien, entered the *École Centrale des Arts et Manufactures* and became – like his father – a civil engineer. The second son, Jean-Victor Daniel, was interested in banking and moved to London, thus linking his offspring to the United Kingdom. (Debrett, 2020) Jules-Émile chose architecture as his profession, at first studying in the *École Spéciale d'Architecture* and later in the architecture section

7 17 Rue Henri Barbusse, Paris.

8 According to the opinion Jean-Victor Daniel Jéquier passed on to his daughter Marguerite Ethel. (Bucknall (Jéquier), 1954 c.)



Esta fotografía muestra a Émile Jéquier de 11 años. Fue tomada en París, en el estudio ***Étienne Carjat & Cie Photographie***, ubicado en la planta baja de 10 rue Notre Dame de Lorette, el 29 de agosto de 1874. Si bien tenemos información de que la familia Jéquier volvió a Francia en 1870, esta fotografía nos permite ubicar con certeza a Émile en París, en 1874.

Émile Jéquier, born in 1866. This photograph shows Émile Jéquier at the age of 11. It was taken in Paris at the Étienne Carjat & Cie Photographie studio, located on the ground floor of 10 rue Notre Dame de Lorette, on 29 August 1874. Although we have information that the Jéquier family returned to France in 1870, this photograph enables us to locate Émile with certainty in Paris in 1874.

arquitectura de la *École des Beaux-Arts* de París, donde terminaría de perfeccionarse hacia 1889.

Conocemos poco de la personalidad de Émile Jéquier. Sin embargo, las memorias de su sobrina Marguerite, nos permiten esbozar algunos de sus rasgos:

> *A veces mencionaba (Jean-Victor) el nombre de uno o dos amigos, pero mi impresión es que éstos eran menos amigos suyos que de su hermano Émile, quien, el más buenmozo de los tres guapos hermanos, era también el más gregario, el que disfrutaba de la vida, no siempre de la manera más edificante, y tenía multitud de amigos.*

Jules-Émile Jéquier: *architecte élève*

Luego de finalizar sus estudios preparatorios, Jules-Émile Jéquier emprendió la carrera de arquitectura, decisión que contó con el apoyo total de su padre. (Bucknall [Jéquier], 1954 c.) En 1883 ingresó a la *École Spéciale d'Architecture,* ubicada por entonces en el antiguo local de 136 boulevard du Montparnasse, París. Finalizados sus tres años de estudios en la ESA, y ya diplomado de arquitecto, Jéquier se presentó, en 1887, como aspirante

of the *École des Beaux-Arts* of Paris, where he was to complete his training in 1889.

We know little of the personality of Émile Jéquier, nevertheless, his niece Marguerite's memoirs, allow us to outline some of his features:

> *He sometimes mentioned the name of a friend or two, but my impression is that these were less friends of his than of his brother Émile who, handsomest of the three handsome brothers, was also the gregarious one, the one who enjoyed life, not always in the most edifying way, and had hosts of friends.*

Jules-Émile Jéquier: architecte élève

After concluding his primary education, Jules-Émile Jéquier decided to pursue a career in architecture with the full support of his father. (Bucknall (Jéquier), 1954 c.). In 1883 he entered the *École Spéciale d'Architecture*, then located in the original site at 136 boulevard du Montparnasse, Paris. After completing his three years of studies at *École Spéciale* and already qualified as an architect, Jéquier applied in 1887 as

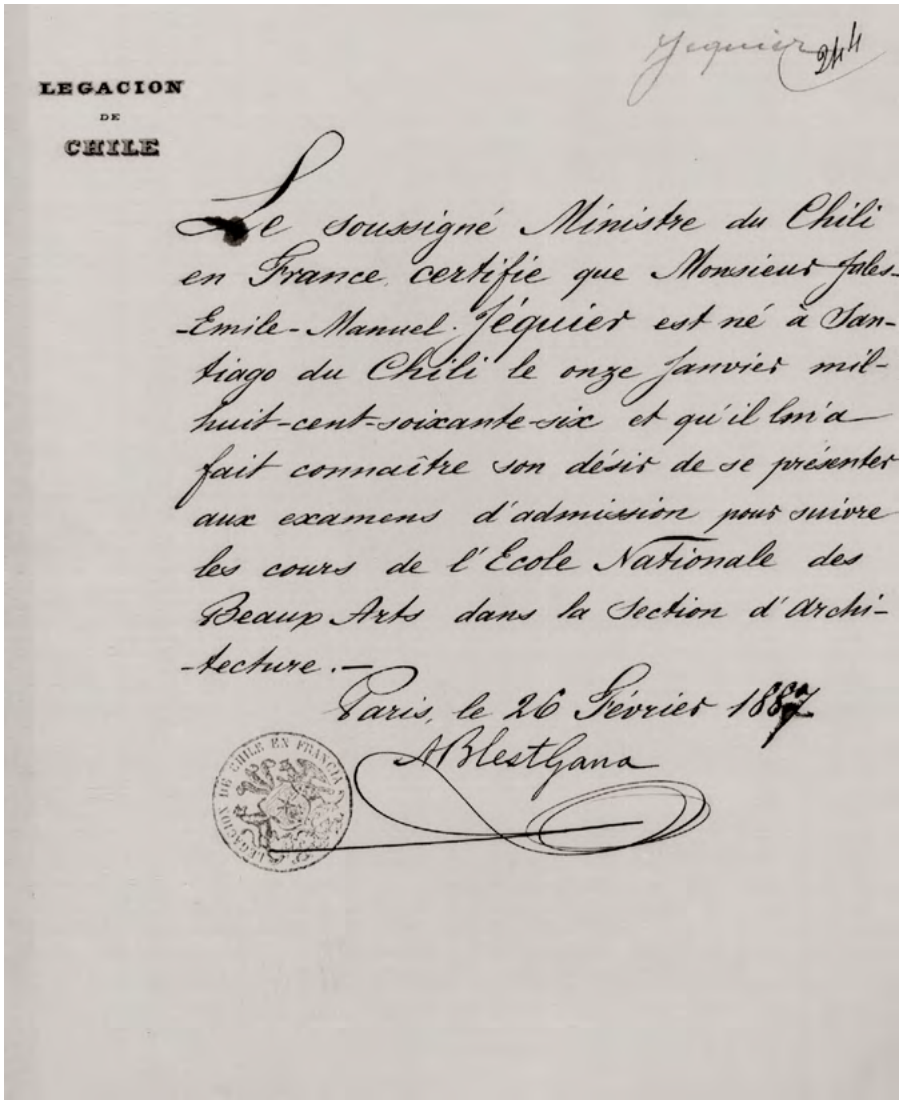


Un grupo de alumnos en el local de la ***École Spéciale d'Architecture***, en 1902-1903. (Seitz, 1995, p. 66)

A group of students at the *École Spéciale d'Architecture* in 1902-1903. (Seitz, 1995 p.66)

Carta del 26 de febrero de 1887, en la que el ministro de Chile en Francia, Alberto Blest Gana, certifica que Jules-Émile Manuel Jéquier nació en Santiago de Chile el 11 de enero de 1866. Además, manifiesta que le ha informado sobre su deseo de presentarse al examen de admisión para estudiar en la ENSBA, en la sección de arquitectura.

Letter dated 26 February 1887, in which the Minister of Chile in France, Alberto Blest Gana, certifies that Jules-Émile Manuel Jéquier was born in Santiago de Chile on 11 January 1866. It also indicates that he has been informed about Jéquier's wish to take the Architecture entrance exam at the *École des Beaux-Arts*.



Jequier 9bis

LEGACION
DE
CHILE

Le soussigné Ministre du Chili en France certifie que Monsieur Jules-Emile-Manuel Jéquier est né à Santiago du Chili le onze janvier mil-huit-cent-soixante-six et qu'il lui a fait connaître son désir de se présenter aux examens d'admission pour suivre les cours de l'Ecole Nationale des Beaux Arts dans la Section d'Architecture.—

Paris, le 26 Février 1887

A Blestgana

a *architecte élève* a la *École des Beaux-Arts* de París, donde ingresó en *deuxième classe*[9] y permaneció por tres años.

Un primer aspecto que destaca de la trayectoria estudiantil de Jéquier en Francia es su inscripción en ambas escuelas en calidad de extranjero, figurando como nacional de Chile. Si bien es verdad que el joven Jules-Émile había nacido en Chile, al ser ambos padres franceses podría haber optado a dicha nacionalidad sin mayores obstáculos.[10]

En la *École des Beaux-Arts* de la época no había diferencias significativas entre los alumnos franceses y los extranjeros, en cuanto a ventajas o desventajas. La única restricción era el hecho de que en esos años el *Grand Prix de Rome* –el premio más importante de la carrera– estaba reservado para alumnos franceses (Chafee, 1977). Sin posibilidades de ganar este concurso, y estando ya diplomado de arquitecto, es probable que Jéquier no haya tenido mayor motivación para quedarse por más tiempo en la prestigiosa *École*. También podría considerarse que su paso por la *École Spéciale* fue una manera de prepararse para asegurar un ingreso expedito a la *École des Beaux-Arts*. Por otro lado, en la *École Spéciale,* Jéquier fue un alumno sobresaliente que terminó sus estudios en tres años, diplomándose de arquitecto con honores en 1886.

En su examen de admisión sobresalen como las asignaturas mejor calificadas geometría descriptiva, aritmética, geometría de sólidos y ejercicios literarios. Estas calificaciones le permitieron ser admitido en el primer lugar de 23 alumnos ese año (1883) al *atelier* de

an aspiring *"architecte élève"* to the *École des Beaux-Arts* in Paris, where he entered in *"deuxième classe"*[9] and remained for three years.

The first aspect that stands out about Jéquier's studies in France is that he enrolled in both schools as a foreigner, appearing as a Chilean national. Although it is true that the young Jules-Émile was born in Chile, as both his parents were French, he could have obtained this nationality without major obstacles.[10]

At the *École des Beaux-Arts* at the time, there were no significant differences between French and foreign students, in terms of advantages or disadvantages. The only restriction was the fact that in those years the Grand Prix de Rome – their most important award – was reserved for French students. (Chafee, 1977) With no chance of winning this competition, and having already graduated as an architect, it is likely that Jéquier had no further motivation to stay longer at the prestigious *École*. It could also be considered that his time at the *École Spéciale* was a way of preparation to ensure an expedited entry to the *École des Beaux-Arts.* On the other hand, at the *École Spéciale*, Jéquier was an outstanding pupil who completed his studies in three years, graduating as an architect with honours in 1886.

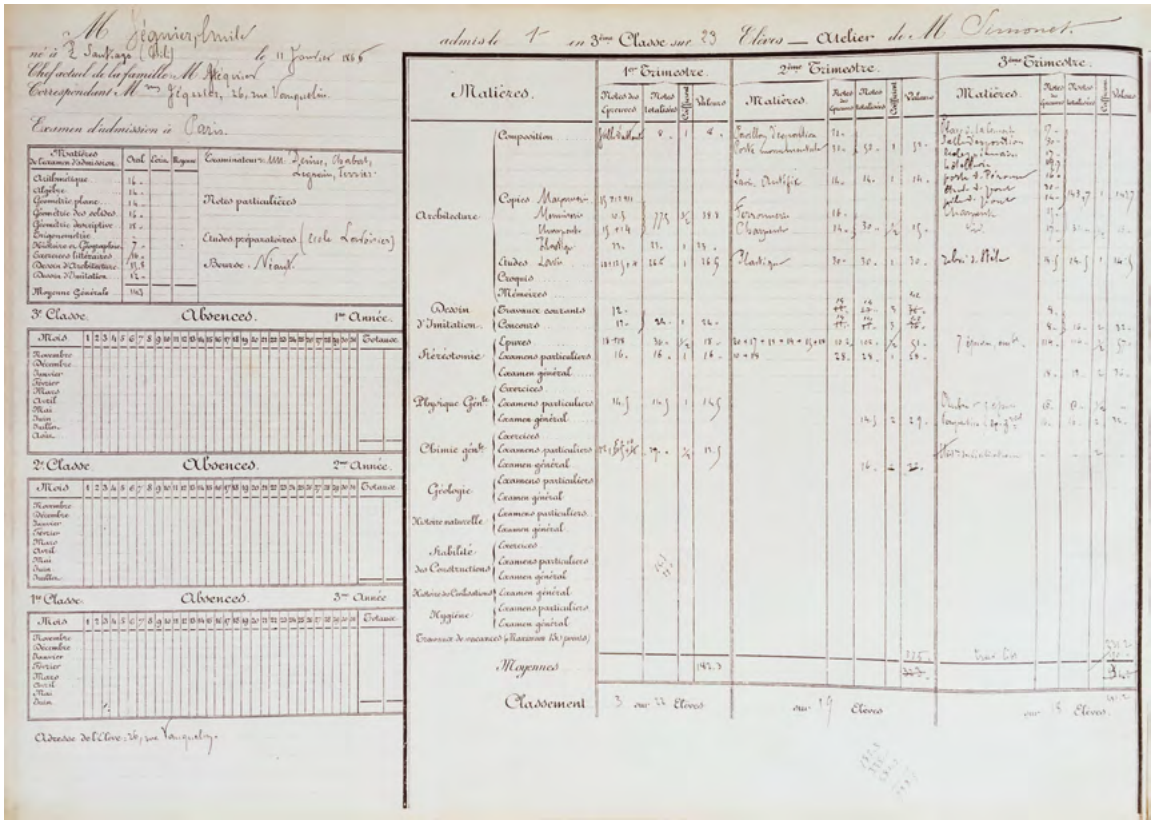
In his entrance examination, the subjects that stood out as the best graded were descriptive geometry, arithmetic, geometry of solids and literary exercises. These qualifications enabled him to be admitted in first place out of 23 students that year

9 En febrero de 1887, Jéquier fue presentado por la *Légation du Chili en France* como aspirante a la *École des Beaux-Arts* de París, mediante carta firmada por Alberto Blest Gana. También fue presentado como su alumno por Pierre Chabat, arquitecto profesor de la ESA, mediante carta fechada el 28 de febrero del mismo año. Rindió sus pruebas de admisión para la sección de arquitectura el 21 de julio y fue admitido en *2ème classe*, el 6 de agosto de 1887, como alumno ingresante al *atelier* de Paul Blondel. Durante sus estudios en la ENSBA, entre el 29 de diciembre de 1887 y el 14 de junio de 1889, obtuvo un total de 16,5 valores, incluyendo una tercera medalla en ornamento. (C. Jaime, 1980 c.-b)

10 En sus memorias, Marguerite Bucknall se pregunta por la ciudadanía chilena de su padre (hermano de Émile) y por la aparente decisión de los Jéquier Bertrand de no inscribir a sus hijos en el consulado francés para así ahorrarles el servicio militar. Bucknall refiere la aversión absoluta de su abuelo Henri hacia todo lo militar, pero también comenta que tal omisión podría haberse tratado de una simple distracción de su parte. (Bucknall [Jéquier], 1954 c.)

9 In February 1887, Jéquier was presented by the *"Légation du Chili en France"* as an applicant to the *École des Beaux-Arts* of Paris, through a letter signed by Alberto Blest Gana. He was also presented, through a letter dated February 28th, 1887, as a student of Pierre Chabat, architect and teacher at the *École Spéciale*. He sat his exams for admission to the architecture section on July 21st and was admitted to the "deuxième classe" on August 6th, 1887, getting into Paul Blondel's atelier. During his studies at the *École des Beaux-Arts*, between 29 December 1887 and 14 June 1889, he obtained a whole of 16 values and ½, including 1 third medal in "ornament". (C. Jaime, 1980 c.-b)

10 In her memoirs, Marguerite Bucknall wonders about her father's (Émile's brother) Chilean citizenship and about the apparent decision of the Jéquiers not to register their children in the French consulate, thus avoiding military service. Bucknall recounts her grandfather Henri's loathing towards everything military, but she also mentions that such an omission might have been a simple oversight on his part. (Bucknall (Jéquier), 1954 c.)



Registro de calificaciones de Jules-Émile Jéquier, archivo ***anciens élèves*** ESA, fotografía de la autora. Consultado en enero de 2020. (ESA, 1886)

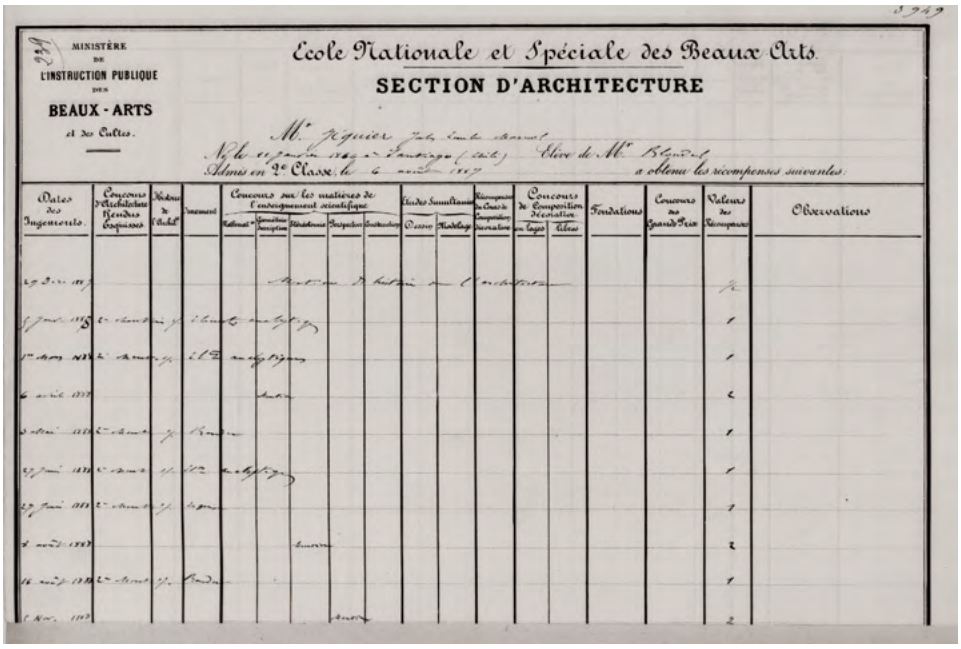
Jules-Émile Jéquier's record of qualifications. Source: The ***"anciens élèves"*** archive at ***École Spéciale d'Architecture***, Paris, France. Photograph by the author. Consulted in January, 2020. (ESA, 1886)





Medalla de oro del premio de construcción otorgada a Jules-Émile Jéquier en la ***École Spéciale d'Architecture***, en 1884. En el reverso está grabado el nombre del alumno y, en el anverso, el nombre de la ESA, del premio y el año. (Colección Santiago Jéquier Gayet)

Gold medal for the construction prize awarded to Jules-Émile Jéquier at the ***École Spéciale d'Architecture*** in 1884. The back is engraved with the name of the student and the front with the name of the ***École Spéciale d'Architecture***, the prize and the year. (Santiago Jéquier Gayet Collection).



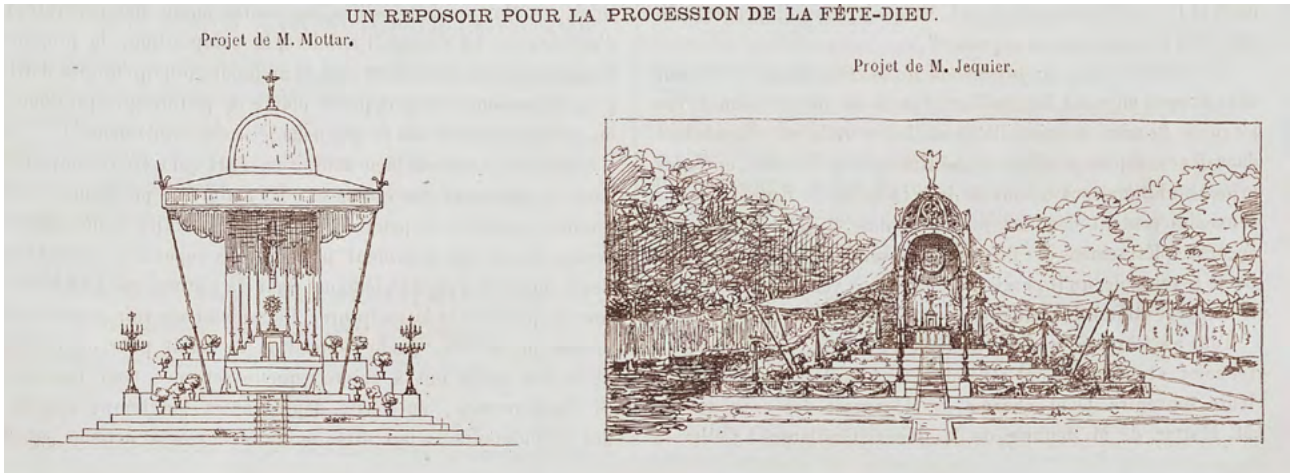
MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE DES BEAUX-ARTS et des Cultes.

École Nationale et Spéciale des Beaux Arts.

SECTION D'ARCHITECTURE

Acta de calificaciones de Jules-Émile Jéquier en la ENSBA. ***Ministère de l'instruction publique des Beaux-Arts et des Cultes. École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts. Section d'Architecture. M. Jéquier, Jules Émile Manuel. Né le 11 janvier 1866 à Santiago (Chili). Élève de M. Blondel. Admis en 2e Classe le 6 août 1887 a obtenu les récompenses suivantes...*** (INHA 2016)

Jules-Émile Jéquier's record of qualifications of in the *École des Beaux Arts* de Paris. *"Ministry of Public Education, Fine Arts and Cults. National and Special School of Fine Arts. Section d'Architecture. Mr. Jéquier, Jules Émile Manuel. Born on 11 January 1866 in Santiago (Chile). Pupil of M. Blondel. Admitted to the 2nd Class on August 6th 1887 and obtained the following awards..."* (INHA, 2016)



Un reposoir pour la procession de la Fête-Dieu. Projet de M. Jéquier. «Quel charme se dégageait des esquisses de M. Mottar, de M. Jéquier, de M. Henri Guillaume! Celles-là m'ont particulièrement frappé...». Un lugar de descanso para la procesión del Corpus Christi. Proyecto de M. Jéquier. «¡Qué encanto emanan los bocetos de los señores Mottar, Jéquier y Henri Guillaume! Estos me llamaron especialmente la atención...».(U.A.E., 1888, pp. 461-462)

A resting place for the procession of the Corpus Christi. Project of M. Jéquier.: "What delight the sketches of misters Mottar, Jéquier and Henri Guillaume! These have particularly caught my attention" (U.A.E., 1888, p.461-462).

Jules Simonet.[11] Durante sus estudios en la ESA destacó, sobre todo, en estereotomía, dibujo de imitación y estructuras de hierro (ESA, 1886).

Mirando las cosas desde otro punto de vista, Jéquier probablemente haya tenido la intención de regresar a Chile desde un inicio. En ese sentido, su paso por la *École des Beaux-Arts* luego de titularse en la *École Spéciale*, podría haber tenido como objetivo adquirir el prestigio de *ancien élève* de dicha escuela, un título que le abriría muchas puertas en su país natal. Este prestigio se vio fortalecido por su participación en varias ediciones del *Salon des Artistes Français*[12] y también por la publicación de sus trabajos estudiantiles en revistas especializadas francesas.[13]

En cuanto a su desempeño en la *École des Beaux-Arts*, destaca la medalla de plata que obtuvo en 1889 y que fue enviada por correo a su padre, Henri Jéquier,[14] al encontrarse ya Jules-Émile fuera del país. Una vez que su hijo menor viajó con rumbo a Santiago de Chile, en agosto de 1889, los Jéquier Bertrand se mudaron de regreso a St. Cyr-Sur-Loire,[15] cerca de Tours (Indre et Loire), donde habían vivido antes de viajar a Chile, a mediados del siglo XIX. Continuaron recibiendo cartas en 26 rue de Vauquelin, París, como lo evidencia

(1883) to Jules Simonet's atelier.[11] During his studies at *École Spéciale*, he excelled in stereotomy, imitation drawing and iron structures. (ESA, 1886).

Looking at things from another point of view, Jéquier probably intended to return to Chile from the outset. In that sense, his time at the *École des Beaux-Arts* after graduating from the *École Spéciale* may have been aimed at acquiring the prestige of ancien élève of that school, a title that would open many doors for him in his native country. This prestige was strengthened by his participation in several editions of the *"Salon des Artistes Français"*[12] and also by the publication of his student works in specialised French journals.[13]

As for his performance in the *École des Beaux-Arts*, it is worth mentioning the silver medal he won in 1889, which was sent by post to his father, Henri Jéquier,[14] as Jules-Émile was already out of the country. After their younger son left for Santiago de Chile in August 1889, the Jéquiers moved back to St. Cyr-Sur-Loire,[15] near Tours (Indre et Loire), where they had lived before travelling to Chile in the mid-19th century. They continued to receive letters in 26 Rue de Vauquelin, Paris, as evidenced by the

11 Simonet fue discípulo de Henri Labrouste y es a través de él que podemos establecer un vínculo entre Jéquier y el renombrado arquitecto y maestro francés.

12 En mayo de 1886 presentó seis cuadros del *Château d'Anet (Eure-et-Loir)* en el *Salon des Artistes Français* (*Palais des Champs Élysées*), en colaboración con su compañero de taller, Serge Wassilieff. (U.A.E., 1886) Una vez egresado de la ESA, presentó dos cuadros del *Château d'Anet* en el *Salon des Artistes Français* de mayo de 1887. Mientras estudiaba en la ENSBA presentó un cuadro en el *Salon des Artistes Français de L'exposition des Beaux-Arts* de 1888, titulado *Fragment de la Collégiale de Saint-Ours; château de Loches (Indre-et-Loire)*. En mayo de 1889, Jéquier presentó un cuadro en el *Salon des Artistes Français*; se trató del *Hôtel de Cluny, abside de la chapelle*.

13 En julio de 1888, uno de sus dibujos fue publicado en la revista *La Construction Moderne,* edición del 7 de julio. Se trató de un concurso de *esquisse* para un *Reposoir pour la procession de la fête-Dieu*, proyecto que recibió halagos en dicha publicación (U.A.E., 1888).

14 Carta que Henri Jéquier dirige a *Monsieur le Directeur à l'École des Beaux-Arts à Paris,* en diciembre de 1891. (Jéquier, 1891)

15 En sus Memorias, Marguerite Ethel Bucknall (1844-1965), menciona que sus abuelos, Henri y Marie, se mudaron a *Les Poulardières* en 1889. (Bucknall [Jéquier], 1954 c.)

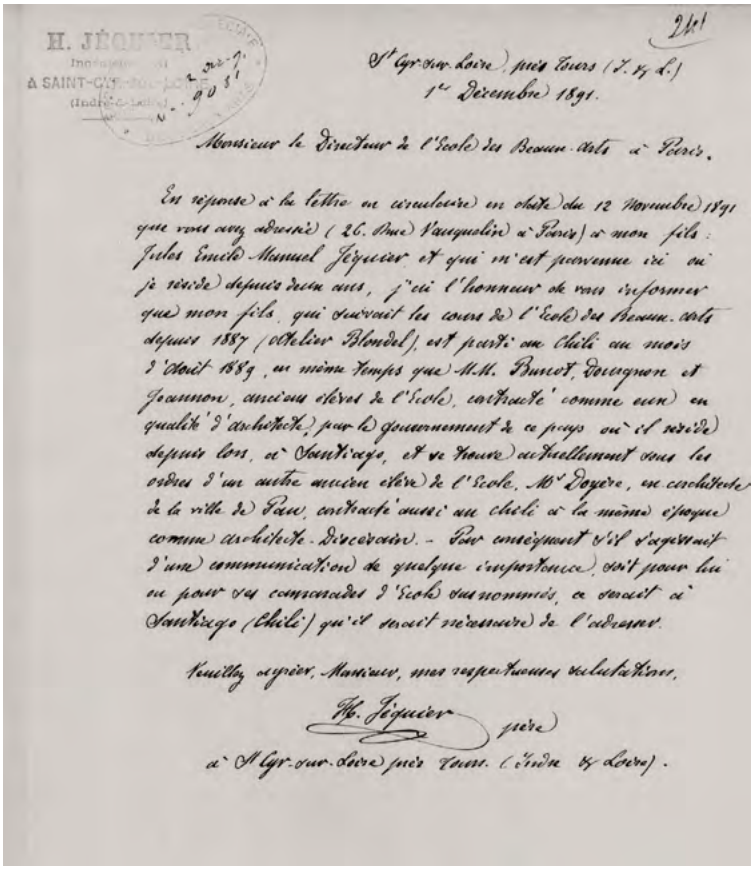
11 Simonet was Henri Labrouste's disciple, and it is through him that we can establish a link between Jéquier and the renowned French architect and teacher.

12 In May 1886, Jéquier presented six paintings of *Château d'Anet* (Eure-et-Loir) in the *Salon des Artistes Français* (Palais des Champs Élysées), in collaboration with his fellow student Serge Wassilieff. (U.A.E., 1886) After graduating from the *École Spéciale*, he presented two paintings of the *Château d'Anet at the Salon des Artistes Français* in May 1887. While studying at the *École des Beaux-Arts*, he presented a painting at the *Salon des Artistes Français de L'exposition des Beaux-Arts* in 1888, entitled *Fragment de la Collégiale de Saint-Ours; château de Loches (Indre-et-Loire)*. In May 1889, Jéquier presented a painting at the *Salon des Artistes Français*; it was of the *Hôtel de Cluny, abside de la chapelle.*

13 In July 1888, one of his drawings was published in *"La Construction moderne"* issued on 7 July. It was done for a sketching competition for a *"Resting place for the Corpus Christi procession"*, a project that received excellent reviews in the above-mentioned publication (U.A.E., 1888).

14 Letter that Henri Jéquier addresses to *"Monsieur le Directeur à l'École des Beaux-Arts à Paris"* in December, 1891. (Jéquier, 1891)

15 In her Memoirs, Marguerite Ethel Bucknall (1844-1965), mentions that her grandparents, Henri and Marie, moved to *Les Poulardières* in 1889. (Bucknall (Jéquier), 1954 c.)



H. JÉQUIER

St Cyr-sur-Loire près Tours (I. et L.)
1er Décembre 1891.

Monsieur le Directeur de l'Ecole des Beaux-Arts à Paris.

En réponse à la lettre en circulaire en date du 12 Novembre 1891 que vous avez adressée (26, Rue Vaneau) à Paris) à mon fils : Jules Emile Manuel Jéquier et qui m'est parvenue ici où je réside depuis deux ans, j'ai l'honneur de vous informer que mon fils, qui suivait les cours de l'Ecole des Beaux-Arts depuis 1887 (Atelier Blondel), est parti au Chili au mois d'Août 1889, au même temps que MM. Brunet, Bourgnon et Jeannon, anciens élèves de l'Ecole, contractés comme eux en qualité d'architecte, par le gouvernement de ce pays où il réside depuis lors, à Santiago, et se trouve actuellement sous les ordres d'un autre ancien élève de l'Ecole, Mr Doyère, en architecte de la ville de Paris, contracté aussi au Chili à la même époque comme architecte-Directeur. - Pour renseignement s'il s'agissait d'une communication de quelque importance, soit pour lui ou pour ses camarades de l'Ecole des nommés, ce serait à Santiago (Chili) qu'il faudrait m'adresser de l'adresser.

Veuillez agréer, Monsieur, mes respectueuses salutations,

H. Jéquier père

à St Cyr-sur-Loire près Tours. (Indre et Loire).



la correspondencia[16] sostenida entre Henri Jéquier y la escuela, a propósito de su hijo Jules-Émile.

Sobre la *École Spéciale d'Architecture*

Cuando Jéquier ingresó a la *École Spéciale*, esta era una institución relativamente nueva, creada en 1865 como *École Centrale d'Architecture*. Su aparición se dio en el centro de un debate disciplinar sobre la enseñanza de la arquitectura en Francia y se apoyó en personalidades como Eugène Viollet-le-Duc[17] y Henri Labrouste, quienes fueron muy críticos con la *École des Beaux-Arts* en la época. Su fundador, Émile Trélat, era partidario de una aproximación racionalista a la arquitectura (Seitz, 1995).

16 En el *Dictionnaire des élèves architectes de l'École des Beaux-Arts de Paris* aparecen publicadas dos cartas de Henri Jéquier, una del 1 de diciembre y otra del 4 de diciembre, ambas de 1891, desde Saint-Cyr-Sur Loire. (Jéquier, 1891)

17 En su libro *Entretiens sur l'architecture*, Viollet-le-Duc expone de manera extensa sus críticas a lo que él llamaba «la dictadura de la *École des Beaux-Arts*», las falencias de la enseñanza en dicha institución y la poca preparación de los arquitectos que egresaban y pasaban al ejercicio de la profesión. (Viollet-le-Duc, 1987)

correspondence[16] between Henri Jéquier and the school concerning his son Jules-Émile.

About the *École Spéciale d'Architecture*

When Jéquier joined the *École Spéciale*, it was a relatively new institution, created in 1865 as the *École Centrale d'Architecture*. Its emergence was at the centre of a disciplinary debate on the teaching of architecture in France and was supported by personalities such as Eugène Viollet-le-Duc[17] and Henri Labrouste, who were highly critical of the *École des Beaux-Arts* at the time. Its founder, Émile Trélat, favoured a rationalist approach to architecture (Seitz, 1995).

16 Two letters by Henri Jéquier are published in the *Dictionnaire des élèves architectes de l'École des Beaux-Arts* de Paris, one dated 1 December and the other dated 4 December, both in 1891, from Saint-Cyr-Sur Loire. (Jéquier, 1891)(Jéquier, 1891)

17 In his book *Entretiens sur l'Architecture*, Viollet-le-Duc extensively criticises what he called "the dictatorship of the *École des Beaux-Arts*", the shortcomings of the teaching at that institution and the poor preparation of the architects who graduated and went on to practice architecture. (Viollet-le-Duc, 1987)

IZQUIERDA · Carta de Henri Jéquier al director de la ENSBA informando que su hijo Émile viajó a Santiago en 1889, contratado como arquitecto, junto con otros antiguos alumnos de la ENSBA. (INHA, 2016)

DERECHA · ***Grand Prix de Rome d'Architecture***, 1885. ***Un Académie de Médecine. Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art.***

LEFT · Letter from Henri Jéquier to the Director of *École des Beaux-Arts* informing that his son Émile was hired as an architect and travelled to Santiago in 1889 along with other ENSBA former students. (INHA, 2016)

RIGHT · Albert Louvet, ***Grand Prix de Rome d'Architecture*** 1881. Project ***"Un Académie de Médecine"***. Bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art.

A mediados del siglo XIX, surgieron voces cada vez más críticas hacia la supremacía de la *École des Beaux-Arts* y el codiciado concurso *Grand Prix de Rome.*[18] Hasta 1867, este premio era el único rito de finalización de los estudios de arquitectura en la tradicional *École*, ya que no existía la figura del diploma de arquitecto.[19] En ese momento, dichos concursos eran la principal manera de transmitir conocimiento entre maestros y alumnos (Martinon, 2003).

Una de las principales críticas a este sistema de concursos apuntaba a que la formación de los estudiantes no conseguía dotar a los futuros arquitectos de la mejor preparación posible, sino que se enfocaba en conseguir la aprobación de los maestros y el éxito en los concursos (Seitz, 1995). Además, se les reprochaba que los diseños premiados no estaban realmente pensados para ser construidos. Eran, más que nada, ejercicios teóricos que no tomaban en cuenta consideraciones indispensables en proyectos reales, como las variables económicas o estructurales, sino que, más bien, reflejaban los ideales académicos de la forma más pura posible (Egbert, 1980). Esta condición de aparente alejamiento de la realidad fue uno de los detonantes de la crisis del academicismo a mediados del siglo XIX. En las escuelas de arquitectura esta discusión se expandió en corrientes que se agruparon siguiendo las tradiciones de los distintos maestros jefes de *Atelier*. Uno de ellos fue Henri Labrouste, quien tenía una actitud decididamente moderna con respecto a los materiales y una gran desenvoltura al utilizar los elementos de ornamentación,

In the mid-nineteenth century, voices were increasingly critical of the supremacy of the *École des Beaux-Arts* and the coveted *Grand Prix de Rome*[18] competition. Until 1867, this prize was the only rite of completion of architectural studies at the traditional *École*, as there was no such thing as an architect's diploma.[19] At the time, the above-mentioned competitions were the main channel for the transmission of knowledge between teachers and students (Martinon, 2003).

One of the main criticisms of this system of competitions was that the training of students did not provide future architects with the best possible preparation, but focused instead on gaining the approval of teachers and success in competitions (Seitz, 1995). Moreover, they were also criticised for the fact that the prize-winning designs were not really intended to be built. They were, more than anything else, theoretical exercises that did not take into account indispensable considerations in real projects, such as economic or structural variables, and rather reflected academic ideals in the purest possible way (Egbert, 1980). This condition of apparent detachment from reality was one of the triggers of the crisis of academicism in the mid-nineteenth century. In the schools of architecture this discussion spread among the currents that were grouped according to the traditions of the various chief masters of Atelier. One of them was Henri Labrouste, who had a decidedly modern attitude to materials and a great ease in the use

18 El ganador de este concurso era ungido como el arquitecto más prometedor del año y enviado a la Academia Francesa en Roma con todos los gastos financiados por el Estado, para que pudiera estudiar *in situ* la arquitectura de la antigüedad clásica.

19 En noviembre de 1867 se instituyó el diploma, pero su importancia siguió siendo marginal. (Chafee, 1977)

18 The winner of this competition was anointed as the most promising architect of the year and sent to the French Academy in Rome, all expenses paid by the state, so that he could study the architecture of classical antiquity in situ.

19 In November 1867, the diploma was instituted, but its importance remained marginal. (Chafee, 1977)





IZQUIERDA · Retrato de Rosalie-Christine Lesclot en 1895, el año de su matrimonio con Émile Jéquier, en Santiago. Colección Jean-Michel Jaime. (Jaime, 1850-1949)

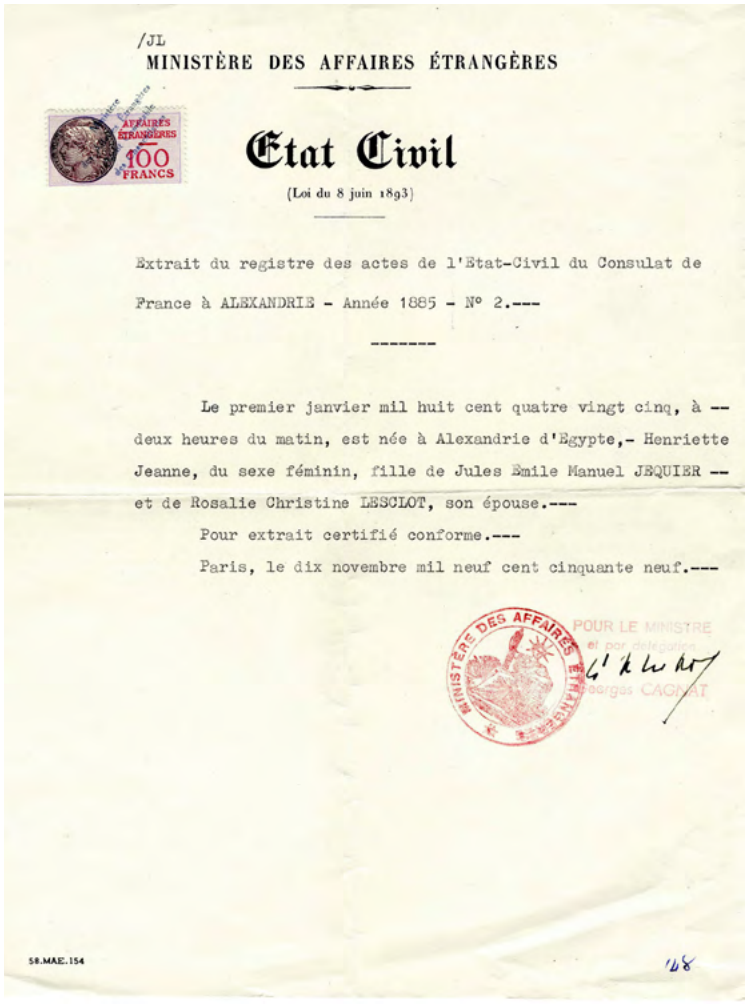
DERECHA · Esta fotografía muestra a Émile Jéquier con 23 años de edad, el 12 de julio de 1889. Fue tomada en el estudio fotográfico Angelidis, que estaba estaba ubicado en 21 rue de Vauquelin, París, a unas pocas casas de distancia de la residencia Jéquier en ese momento, 26 rue de Vauquelin. Para entonces, Émile ya estaba diplomado por la ESA y finalizaba su estancia de tres años como estudiante de la ENSBA. En agosto de ese año partiría en su primer viaje de retorno a Santiago de Chile.

LEFT · Portrait of Rosalie-Christine Lesclot in 1895, the year of her marriage to Émile Jéquier in Santiago. Jean-Michel Jaime Collection. (J.-M. Jaime, 1850-1949)

RIGHT · This photograph shows Jéquier at the age of 23, on 12 July 1889. It was taken at the Angelidis studio located at 21 rue de Vauquelin, Paris, a few houses away from Jéquier's residence at the time, 26 rue de Vauquelin. By then, Émile had already graduated from the ESA and was finishing his three-year stay as a student at the ENSBA. In August of that year, he would leave on his first return trip to Santiago de Chile.

Registro de nacimiento de Henriette-Jeanne Jéquier en Alejandría, Egipto, 1885. ***Extrait du registre des actes de l'Etat-Civil du Consulat de France à ALEXANDRIE –Année 1885***– N°2. Colección Jean-Michel Jaime. Documento inédito.

Birth Record of Henriette-Jeanne Jéquier in Alexandria, Egypt, 1885. "*Extrait du register des actes de L'Etat-Civil du Consulat de France à ALEXANDRIE – Année 1885 – N°2*" Jean-Michel Jaime Collection. Unpublished document.



/JL

MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES

AFFAIRES ÉTRANGÈRES 100 FRANCS

Etat Civil

(Loi du 8 juin 1893)

Extrait du registre des actes de l'Etat-Civil du Consulat de France à ALEXANDRIE - Année 1885 - N° 2.---

---

Le premier janvier mil huit cent quatre vingt cinq, à -- deux heures du matin, est née à Alexandrie d'Egypte,- Henriette Jeanne, du sexe féminin, fille de Jules Emile Manuel JEQUIER -- et de Rosalie Christine LESCLOT, son épouse.---

Pour extrait certifié conforme.---

Paris, le dix novembre mil neuf cent cinquante neuf.---

MINISTÈRE DES AFFAIRES ÉTRANGÈRES

POUR LE MINISTRE et par délégation Georges CAOUAT

58.MAE.154

28

siendo muy cercano al arte de la composición descrito por Guadet (Guadet, 1901).

La *École Spéciale* fue la única escuela privada de arquitectura en Francia en esa época y permaneció relativamente a la sombra de la importancia y prestigio de la *École des Beaux-Arts*, establecidos durante varias décadas de existencia y predominio de esta última (Seitz, 1995). Su creación se debe al empuje e iniciativa de Émile Trélat, primer director de la escuela, entre 1865 y 1930, y al de su sucesor, su hijo, Gaston Trélat. La solvencia y la reputación de los profesores y de sus alumnos más conocidos, ayudaron a consolidar el reconocimiento de la joven institución ya entrado el siglo XX. (Seitz, 1995)

Estadía en Egipto

Cuando todavía era estudiante de la ESA, Jéquier pasó una temporada en Egipto junto a su futura esposa,

of ornamental elements, being very close to the art of composition described by Guadet (1901).

The *École Spéciale* was the only private school of architecture in France at the time, and it remained relatively in the shadow of the *École's* importance and prestige established during several decades of the latter's existence and predominance (Seitz, 1995). Its creation was due to the drive and initiative of Émile Trélat, first director of the school between 1865 and 1930, and that of his successor, his son, Gaston Trélat. The reliability and reputation of the teachers and their best-known students helped to consolidate the recognition of the young institution well into the 20th century. (Seitz, 1995).

Sojourn in Egypt

While still a student at *École Spéciale*, Jéquier spent some time in Egypt with his future wife, Rosalie-Christine

Rosalie-Christine Lesclot.[20] No tenemos mayores referencias de los motivos de esta estadía o los trabajos que pudo estar realizando por allá. Solamente sabemos con certeza que, en enero de 1885, en Alejandría, Egipto, se registró[21] el nacimiento de Henriette-Jeanne Jéquier, la primera hija de la pareja Jéquier Lesclot. En este momento aún no estaban casados –se casaron en Santiago en 1895–, pero en el documento se indica a Rosalie-Christine Lesclot como esposa de Jéquier, seguramente porque el documento fue emitido muchos años después –en 1959–, muy probablemente a solicitud de la suscrita (Henriette-Jeanne), quien vivió hasta 1970, o de alguno de sus tres hijos, presumiblemente para validar su nacionalidad francesa.

Emilio Jéquier: arquitecto chileno

En agosto de 1889, Jules-Émile Jéquier partió con rumbo a Santiago a trabajar como arquitecto contratado por el gobierno chileno como parte de un grupo de profesionales liderado por Émile Doyère, y que también conformaban Charles Bunot, Marcel Dourgnon y Eugène Joannon. Esta contratación de técnicos extranjeros[22] la llevó a cabo Carlos Antúnez, ministro de Chile en Francia, entre 1880 y 1890, quien recibió para ello la asesoría experta de los ingenieros Louis Cousin, catedrático de la Universidad de Lovaina, y Henri Jéquier padre, ingeniero de la *École Centrale des Arts et Manufactures*. Cousin asesoró al ministro chileno en cuanto a la selección de técnicos belgas y, por su parte, Jéquier se encargó de aconsejar la elección de los profesionales franceses. (Greve, 1938, vol. 11, p. 262)

El ministro Antúnez había recibido la indicación de contratar también a un profesional italiano. Al no encontrar un candidato idóneo, se decidió por

20 Rosalie-Christine Lesclot nació el 18 de junio de 1865 en Nancy, región de Lorraine, Francia. Era hija de Nicolás Lesclot, carpintero nacido en Lunéville, en 1836, y de Florienne Lemoine, nacida en Villacourt, en 1837. (Jaime, 2020) Se desconoce en qué año o en qué circunstancias conoció a Jules-Émile Jéquier. Sin embargo, en 1884 ya eran una pareja estable, cuando tenían 18 años él y 19, ella.

21 Extracto del registro de nacimiento de Henriette Jéquier (Alejandría, 1885). Documento inédito, colección Jean-Michel Jaime. (Étrangères, 1885)

22 Fueron setenta técnicos en total los contratados por Antúnez, según Greve.

Lesclot.[20] We have no further references as to the reasons for this trip or the work he may have been doing there. We only know for certain that in January 1885, in Alexandria, Egypt, the birth of Henriette-Jeanne Jéquier, the first child of the Jéquier Lesclot couple, was registered.[21] At this time they were not yet married – they were married in Santiago in 1895 – but the document lists Rosalie-Christine Lesclot as Jéquier's wife, probably because the document was issued many years later – in 1959 – most likely at the request of the undersigned (Henriette-Jeanne), who lived until 1970, or one of her three children, presumably to validate her French nationality.

Emilio Jéquier: Chilean architect

In August 1889, Jules-Émile Jéquier left for Santiago to work as an architect hired by the Chilean government as part of a group of professionals led by Émile Doyère and which also included Charles Bunot, Marcel Dourgnon and Eugène Joannon. This recruitment of foreign technicians[22] was carried out by Carlos Antúnez, Chilean Minister in France between 1880 and 1890, who received expert advice from the engineers Louis Cousin, professor at the University of Louvain, and Henri Jéquier senior, engineer at the *École Centrale des Arts et Manufactures*. Cousin advised the Chilean minister on the selection of Belgian technicians, while Jéquier advised on the choice of French professionals. (Greve, 1938, Volume 11, p.262.)

Minister Antúnez had been instructed to recruit an Italian professional as well. Not finding a suitable candidate, he decided on Émile Jéquier, an architect with a diploma from the *École Spéciale*, who at the time

20 Rosalie-Christine Lesclot was born on 18 June 1865 in Nancy, Lorraine, France. She was the daughter of Nicolas Lesclot, a carpenter born in Lunéville in 1836, and Florienne Lemoine, born in Villacourt in 1837. (J.-M. Jaime, 2020) It is not known in what year or under what circumstances she met Jules-Émile Jéquier. However, by 1884 they were already a stable couple, when he was 18 and she was 19.

21 Extract from the birth register of Henriette Jéquier (Alexandria, 1885). Unpublished document, Jean-Michel Jaime collection. (Étrangères, 1885)

22 A total of seventy technicians were hired by Antúnez, according to Greve.



Fotografía del edificio donde vivieron los Jéquier en París, entre 1883 y 1889, en 26 rue de Vauquelin, en una zona cercana al ***Jardin du Luxembourg***. El inmueble permaneció como su dirección en París hasta al menos 1894, mientras Émile Jéquier trabajaba en Santiago y su padre vivía en ***Les Poulardières, Saint-Cyr-Sur-Loire***. Fotografía de la autora, 2020.

Photograph of the building where the Jéquier family lived in Paris between 1883 and 1889, at 26 rue de Vauquelin, in an area near the Jardin du Luxembourg. The property remained their Paris address until at least 1894, while Émile Jéquier worked in Santiago and his father lived in Les Poulardières, Saint-Cyr-Sur-Loire. Photograph by the author, 2020.

Émile Jéquier, arquitecto diplomado de la ESA, quien en ese momento se encontraba perfeccionándose en la ENSBA. Su contrato fue firmado en París, el 2 de julio de 1889, y se oficializó en Santiago, el 25 de septiembre del mismo año, por parte del Ministerio de Industria y Obras Públicas.[23] En Chile, Jéquier firmaba sus documentos adoptando la versión castellana de su nombre: Emilio Jéquier.[24]

Jéquier viajó a Chile con su familia. Al momento de partir, su esposa Rosalie estaba embarazada de la segunda hija de ambos, Marguerite Marie Mercedes, quien nació en Santiago, el 31 de enero de 1890. En este momento, y hasta 1892, los Jéquier estuvieron domiciliados en calle Valdivia número 20.[25] En 1891,

23 Para efectos de este contrato, Jéquier es considerado chileno. Sin embargo, su origen y formación francesa fueron destacados en artículos de prensa, siendo presentado siempre como «antiguo alumno» de la *École des Beaux-Arts* de París y, algunas veces, derechamente como arquitecto francés. Su paso por la *École Spéciale d'Architecture* es frecuentemente omitido o ignorado.

24 Algunos autores escriben su apellido con una C intermedia: «Jécquier». Esto es un error que se ha diseminado en muchas publicaciones de todo rango y calibre. Se han revisado documentos manuscritos de Jéquier, así como certificados oficiales donde aparece la correcta ortografía de su nombre, sin dicha C intermedia.

25 Registro de nacimiento, Margarita María Mercedes Renée Jéquier Lesclot, inscrito el 31 de enero de 1890. El arquitecto Eugenio Joannon figura como testigo del nacimiento de la segunda hija de Émile Jéquier, la primera nacida en Chile.

was studying at the *École des Beaux-Arts*. His contract was signed in Paris on 2 July 1889, and made official in Santiago on 25 September of the same year by the Ministry of Industry and Public Works.[23]

In Chile, Jéquier signed his documents using the Spanish version of his name: Emilio Jéquier.[24] Jéquier travelled to Chile with his family. At the time of his departure, his wife Rosalie was pregnant with their second child, Marguerite Marie Mercedes, who was born in Santiago on 31 January 1890. At this time, and until 1892, the Jéquier family was residing at 20 Valdivia Street, Santiago.[25] In 1891, Jéquier was hired as an "attaché architect" in the Architecture Section of the Ministry of Industry and Public Works, with an annual salary

23 For the purposes of this contract, Jéquier is considered Chilean. However, his French origin and training was always highlighted in articles in the written press, and he was always presented as a "former student" of the *École des Beaux-Arts* in Paris and, sometimes, as a French architect. His time at the *École Spéciale d'Architecture* is often omitted or ignored.

24 Some authors write his surname with a middle C: "Jécquier". This is a mistake that is widespread in many publications of all ranks and calibres. Handwritten documents of Jéquier, as well as official certificates, have been reviewed and show the correct spelling of his name without this middle C.

25 Birth record, Marguerite Marie Mercedes Renée Jéquier Lesclot, registered on 31 January 1890. The architect Eugenio Joannon is listed as a witness to the birth of the second daughter of Émile Jéquier, the first one born in Chile.

Jéquier fue contratado como «arquitecto agregado» de la Sección de Arquitectura del Ministerio de Industria y Obras Públicas, con un sueldo anual de ocho mil francos (Greve, 1938). Ese mismo año, en agosto, nació en Santiago su tercera hija: Suzanne Rosalie Jéquier Lesclot. En diciembre de 1892 nació, en Santiago también, su hijo Émile Jean Jacques (Emilio Juan Santiago) Jéquier Lesclot. Su registro de nacimiento indica el domicilio de la familia en Compañía 79 y medio, Santiago.

Es interesante mencionar que durante estos años Jéquier aparece también domiciliado en París en los documentos de la dirección de obras públicas[26] de la capital francesa. En dichos registros, Jéquier tuvo su domicilio en 26 rue de Vauquelin, París, entre 1891 y 1894. Es probable que la familia haya pasado temporadas largas en París por motivos de trabajo de Jéquier y que luego volvieran a Santiago por la misma razón. Estos viajes frecuentes y esta vocación, que podríamos llamar «nómade» de los Jéquier Lesclot, se ve respaldada por los cambios de domicilio de la familia en Santiago. Es probable, entonces, que arrendaran un departamento familiar, que luego dejaban, mientras pasaban temporadas en Europa. Posteriormente, al volver a Santiago, la familia arrendaría otra propiedad y así cada uno o dos años, según lo evidencian los registros de nacimiento de sus hijos y el registro de matrimonio de la familia.[27]

En 1894, nació en Santiago Charles Pierre (Carlos Pedro) Jéquier Lesclot. Lamentablemente, el pequeño falleció a los diez meses de edad a causa de un catarro gastrointestinal,[28] el 6 de enero de 1895. Ese mismo año, el 25 de octubre, los Jéquier Lesclot formalizan su matrimonio en el Registro Civil de Santiago. En ese momento estaban domiciliados en el Callejón de Azolas (hoy José Manuel Infante) número 8.

of 8,000 francs (Greve, 1938). That same year, in August, his third daughter, Suzanne Rosalie Jéquier Lesclot, was born in Santiago. In December 1892, their son Émile Jean Jacques (Emilio Juan Santiago) Jéquier Lesclot was also born in Santiago. His birth record indicates the family's residence at 79 1/2 Compañía street, Santiago.

It is interesting to mention that during these years Jéquier also appears residing in Paris in the Direction of Public Works' records[26] of the French capital. In these records, Jéquier had his address at 26 rue de Vauquelin, Paris, between 1891 and 1894. It is likely that the family spent long periods in Paris for Jéquier's work and then returned to Santiago for the same reason. These frequent journeys and this somewhat "nomadic" nature of the Jéquier Lesclot family is supported by the family's changes of residence in Santiago. It is likely, then, that they rented a family flat, which they then left while they spent time in Europe. Subsequently, on returning to Santiago, the family would rent another property and so on every year or two, as evidenced by the birth records of their children and the family's marriage register.[27]

In 1894, Charles Pierre (Carlos Pedro) Jéquier Lesclot was born in Santiago. Sadly, the little boy died at the age of ten months from a gastro-intestinal illness[28] on 6 January 1895. That same year, on 25 October, the Jéquier Lesclot family formalised their marriage at the Register Office in Santiago. At that time they were residing at Callejón de Azolas (today José Manuel Infante) number 8. In September 1896, the youngest daughter of the family, Cécile Juliette Jéquier Lesclot, was born in Santiago.

During this period he also collaborated with his colleague Charles Bunot on the restoration of the

26 *Indicateur du Batiment et des travaux publics de Paris et des Départements.* (Petibon, 1891) (Petibon, 1892) (Petibon, 1893) (Petibon, 1894)

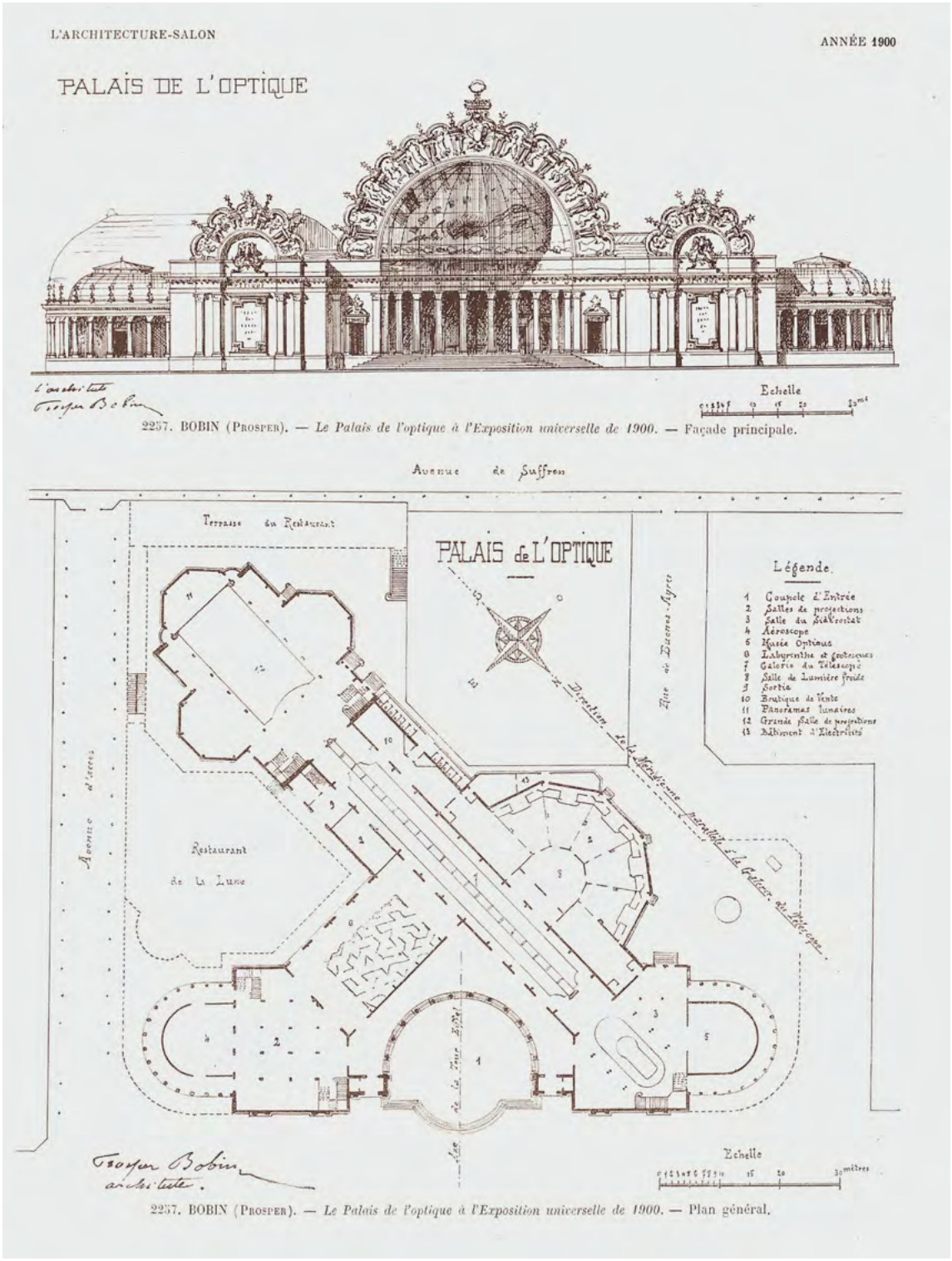
27 Posteriormente, se ha logrado seguir comprobando los cambios en el domicilio de los Jéquier a través del tiempo, gracias a los registros de matrimonio de sus hijas en Santiago y en París: Registro de Matrimonio Jéquier-Launay (*Registro de Matrimonio, Jéquier-Launay*, 1908) y Registro de Matrimonio Jéquier-Jaime (*Registro de Matrimonio, Jéquier-Jaime*, 1916).

28 Registro de defunción, Carlos Pedro Jéquier Lesclot (*Registro de defunción, Carlos Pedro Jéquier Lesclot*, 1895).

26 *Indicateur du Batiment et des travaux publics de Paris et des Départements.* (Petibon, 1891) (Petibon, 1892) (Petibon, 1893) (Petibon, 1894)

27 Subsequently, changes in the family's residence over time have been traced through the marriage registers of their daughters in Santiago and Paris: Marriage Register, Jéquier-Launay (Registro de Matrimonio, Jéquier-Launay, 1908) and Marriage Register Jéquier-Jaime (Registro de Matrimonio, Jéquier-Jaime, 1916).

28 Death registration, Carlos Pedro Jéquier Lesclot (Registro de defunción, Carlos Pedro Jéquier Lesclot, 1895)



Fachada principal y plan general de ***Le Palais de l'Optique à l'Exposition Universelle de 1900, diseñado por*** Prosper Bobin. Émile Jéquier habría colaborado en su ejecución durante su estadía en París, antes de regresar a Chile en 1902. El edificio albergaba un telescopio de 65 metros de largo y 20 toneladas de peso, conocido como ***la grande lunette***. Una guía de la exposición lo describía como «el artefacto más grande jamás construido para explorar el cielo» (Leroux, 1900). Los planos de arquitectura fueron publicados en ***La Construction Moderne*** del 21 de abril de 1900. (U.A.E., 1900)

Bobin (Prosper) – ***Le Palais de l'Optique à l'Exposition Universelle de 1900***, Main façade – General plan. This building was designed by Prosper Bobin for the Universal Exposition of 1900 and it was on this project that Jules-Émile Jéquier collaborated during his stay in Paris, before returning to Chile in 1902. The ***Palais de l'Optique*** housed a telescope 65 metres long and weighing 20 tons, known as the grande lunette. An exhibition guide described it as "the largest artefact ever built to explore the sky" (Leroux, 1900). The architectural plans were published in "***La Construction Moderne***" on 21 April 1900. (U.A.E., 1900)



Émile Jéquier en su estudio. s/f. En esta foto vemos a Émile Jéquier retratado en su estudio privado o su oficina. A la izquierda, se pueden ver las láminas de la Estación Mapocho, elevación principal y elevaciones laterales, montadas en una base rígida y apoyadas sobre sillas. En el muro tras el escritorio vemos un dibujo del hotel de Cluny enmarcado. Debe tratarse del dibujo que expuso en 1889 en el *Salon des Artistes Français (Hôtel de Cluny, abside de la chapelle*). Colección Jean-Michel Jaime.

Émile Jéquier in his studio. n/d. This picture shows Émile Jéquier portrayed in his private studio or office. To one side, we see the Mapocho Station drawings, main and side elevations, mounted on a rigid base and resting on chairs. On the wall behind the desk is a framed drawing of the Hotel de Cluny. This must be the drawing he had exhibited in 1889 at the *Salon des Artistes Français* (Hôtel de Cluny, abside de la chapelle). Jean-Michel Jaime Collection.

Exposición de planos con motivo del II Congreso Panamericano de Arquitectura. (Escobar, 1923, p. 380)

Exhibition of architectural plans in the II Pan-American Congress of Architecture. (Escobar, 1923, p.380)



En septiembre de 1896, nació en Santiago la hija menor de la familia, Cécile Juliette Jéquier Lesclot.

Durante este periodo también colaboró con su colega Charles Bunot en la restauración del palacio del Congreso en Santiago,[29] cuyas obras se extendieron entre 1896 y 1901.[30] La participación de Jéquier se limitó a la primera etapa de las obras, entre 1896 y 1898.

Un intervalo parisino

Entre 1898 y 1902, los Jéquier se establecieron en París. En este tiempo, Jéquier trabajó en el *atelier* del arquitecto Prosper Bobin, con quien colaboró[31] en el desarrollo del proyecto del *Palais de l'Optique* para la Exposición Universal de 1900. De esta estadía en París y de su colaboración con Bobin no se han encontrado mayores referencias ni documentos. Sin embargo, corresponde relevar la importancia de que Jéquier haya estado en

29 *Participation de la famille au développement du Chili*, por Claude Jaime Jéquier. Documento inédito. Colección Jean-Michel Jaime.

30 Biografía de Charles Bunot por Marie-Laure Crosnier Leconte. (INHA, 2016)

31 Esto aparece mencionado en la biografía de Émile Jéquier por Marie-Laure Crosnier Leconte. (INHA, 2016)

Palacio del Congreso in Santiago,[29] whose works extended from 1896 and 1901.[30] Jéquier's involvement was limited to the first stage of the works, between 1896 and 1898.

A Parisian interlude

Between 1898 and 1902, the Jéquier family settled in Paris. During this time, Jéquier worked at the studio of architect Prosper Bobin, with whom he collaborated on the development of the *Palais de l'Optique* project for the Universal Exhibition of 1900.[31] No further references or documents have been found about his time in Paris and his collaboration with Bobin. However, it is worth noting the importance of Jéquier's having been in Paris during the Universal Exhibition of 1900, because of what this event meant for the culture of the turn of the century, the

29 "*Participation de la famille au développement du Chili*" by Claude Jaime Jéquier. Unpublished document. Jean-Michel Jaime Collection.

30 Biography of Charles Bunot by Marie-Laure Crosnier Leconte. (INHA, 2016)

31 Mentioned in Émile Jéquier's biography by Marie-Laure Crosnier Leconte. (INHA, 2016)



Fotografía de una placa conmemorativa entregada por un grupo de contratistas santiaguinos a Émile Jéquier en 1919, con motivo de su regreso definitivo a Francia. La placa presenta una foto del homenajeado, que fue tomada en 1910. Colección Jean-Michel Jaime.

Photograph of a commemorative badge given by a group of Chilean contractors to Mr. Émile Jéquier in 1919, due to his departure to France that year. The badge displays a photo of the honoree, which was taken in 1910. Jean-Michel Jaime Collection.

París durante la Exposición Universal de 1900, por lo que este evento significó para la cultura del cambio de siglo, los avances tecnológicos que allí se mostraron,[32] y la trascendencia de la arquitectura de los pabellones que se diseñaron para esa ocasión. Precisamente fue en esa exposición que se inauguraron el *Petit Palais* y el *Grand Palais des Beaux-Arts*, pabellones que se citan frecuentemente como motivos de inspiración directa de Jéquier, sobre todo el primero, al momento de diseñar su proyecto para el Palacio de Bellas Artes de Santiago.

Por otro lado, la exposición de 1900 fue considerada como el hito del siglo. Su extensión superó ampliamente el espacio habitual del *Champ-de-Mars* y de la colina de Chaillot, abarcando más de 120 hectáreas, con 58 países participantes y 51 millones de visitantes.[33]

Desarrollo profesional en Chile

Entre 1902 y 1920, Émile Jéquier se estableció en Santiago, donde trabajó profesionalmente como arquitecto. En este

32 Por ejemplo, el tren subterráneo de París, el *Métropolitain*, se inauguró con motivo de la exposición.

33 Las cifras de la exposición de 1900 superan ampliamente la de 1889, que ocupó 96 hectáreas, tuvo 35 países participantes y recibió a 32 millones de visitantes. (Barth, Lemoine, Lortie, & Ory, 2009)

technological advances that were shown there, and the importance of the architecture of the pavilions that were designed for the occasion.[32] It was precisely at that exhibition that the *Petit Palais* and the *Grand Palais des Beaux-Arts* were inaugurated, pavilions that are frequently cited as Jéquier's direct inspiration, especially the former, when he designed his project for the Palace of Fine Arts in Santiago.

On the other hand, the 1900 exposition was considered the landmark of the century. Its extension far exceeded the usual space of the *Champ-de-Mars* and the Chaillot hill, covering more than 120 hectares, with 58 participating countries and 51 million visitors.[33]

Professional development in Chile

Between 1902 and 1920, Émile Jéquier resided in Santiago, where he worked professionally as an architect. During this period Jéquier had his own architectural office and also worked in partnership

32 For example, the Paris underground train, the Métropolitain, was inaugurated on the occasion of the Exposition.

33 The 1900 Exhibition's figures surpassed extensively that of 1889, which covered 96 hectares, had 35 participating countries, and received 32 million visitors. (Barth, Lemoine, Lortie, and Ory, 2009)

periodo, Jéquier tuvo su propia oficina de arquitectura y también trabajó en sociedad con otros colegas, como Emilio Doyère. Adicionalmente, se desempeñó como director de Obras Públicas en la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Industria y Obras Públicas, y ejerció la docencia en la Universidad Católica.

En capítulos posteriores de este libro se revisará en detalle la extensa obra construida que dejó Jéquier en Chile, la que abarca proyectos públicos y privados de gran envergadura y relevancia disciplinar.

Docencia en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica

Si bien hay información sobre la participación de Jules-Émile Jéquier como docente en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica ya desde 1899 (Pérez Oyarzun, 1994), fue en 1902 que el rector Rodolfo Vergara lo convocó para realizar una revisión del plan de estudios vigente del curso de Arquitectura, en colaboración con el profesor José Forteza y el egresado UC, Manuel Cifuentes. (Méndez y Ballacey, 1994) Su labor en esta reforma goza del aprecio unánime de los autores que se han referido a ella, pudiendo afirmarse por ello que fue Jéquier quien le dio un verdadero sello de rigor académico a la escuela, incorporando una sistematización pedagógica de origen europeo. (Pérez Oyarzun, 1994)

Luego de la modificación del plan de estudios, Jéquier tomó a su cargo el Taller de proyectos de arquitectura, considerada la asignatura más importante en la enseñanza de la disciplina arquitectónica,[34] y lo adaptó –a decir de Tomás Reyes Prieto– siguiendo el modelo establecido en «su escuela».

> *El señor Jéquier, que tuvo a su cargo el núcleo central de la enseñanza, el Taller, lo conformó en todo su progresivo escalonamiento y sentido pedagógico a los programas y métodos de su escuela, la de Bellas Artes de París, lográndolos adaptar, dentro de las condiciones generales de los estudios universitarios, a nuestra Escuela de Arquitectura.* (Reyes Prieto, 1945)

34 *L'atelier, on doit le répéter, est ainsi le centre autour duquel gravite tout l'enseignement.* El taller, hay que repetirlo, es pues el centro en torno al cual gira toda la enseñanza. (Trélat, 1864)

with other colleagues, such as Emilio Doyère. In addition, he worked as director of Public Works in the Architecture Department of the Ministry of Industry and Public Works, and was a professor at the Catholic University.

Later chapters of this book will review in detail Jéquier's extensive built work in Chile, which includes public and private projects of great importance and disciplinary relevance.

Teaching at the School of Architecture of the Catholic University

Although there is information about Jules-Émile Jéquier's participation as a teacher at the School of Architecture of the Catholic University as early as 1899 (Pérez Oyarzún, 1994), it was in 1902 that rector Rodolfo Vergara called upon him to revise the existing curriculum of the Architecture course, in collaboration with Professor José Forteza and UC graduate Manuel Cifuentes. (Méndez and Ballacey, 1994) His work in this reform has been unanimously praised by the authors who have referred to it, and it can therefore be affirmed that it was Jéquier who gave a true seal of academic rigour to the School, incorporating a systematised pedagogy of European origin. (Pérez Oyarzún, 1994)

After the modification of the curriculum, Jéquier took over the Architectural Design Workshop, considered the most important subject in the teaching of the architectural discipline[34] and adapted it – according to Tomás Reyes Prieto – following the model established in "his school".

> *Mr. Jéquier, who was in charge of the central nucleus of the teaching, the Atelier, adapted it in all its gradual phasing and pedagogical sense to the programs and methods of his School, the School of Fine Arts in Paris, and succeeded in adapting them, within the general conditions of university studies, to our School of Architecture.* (Reyes Prieto, 1945)

34 *"The atelier, we must reiterate, is thus the centre around which all teaching revolves."* (Trélat, 1864)



Foto de familia en Francia alrededor de 1920. En la primavera de ese año, la familia Jéquier se embarcó de regreso a Francia. Esto incluye a sus tres hijas casadas con sus familias, y su hija Suzanne, entonces aún soltera.

"Photo of the family back in France around 1920". In the spring of 1920, the entire Jéquier family set sail back to France, including their three married daughters with their families, and their daughter Suzanne, then still unmarried.

La familia Jéquier en Hossegor (Landes) villa Astelatz. En la fotografía vemos a Émile Jéquier al centro, rodeado de sus hijas. De izquierda a derecha: Suzanne, André Launay, Henriette-Jeanne, Marguerite y Cécile. Los acompañan niños y jóvenes que suponemos son sus nietos. Colección Jean-Michel Jaime.

The Jéquier family at Hossegor (Landes) villa Astelatz. The photograph shows Émile Jéquier in the middle, surrounded by his daughters. From left to right: Suzanne, André Launay, Henriette-Jeanne, Marguerite, Cécile. They are accompanied by children and young people who are presumably Émile's grandchildren. Jean-Michel Jaime Collection.



En casi veinte años de trayectoria académica en la UC, Émile Jéquier se desempeñó como profesor jefe de taller y llegó a ser director de la escuela por mucho tiempo. Sus alumnos lo tenían en altísima estima y lo recordaban como un gran profesional y un excelente maestro. (Reyes Prieto, 1945)

Émile Jéquier enseñó en la UC hasta 1918, año en que presentó su renuncia,[35] probablemente en preparación a su partida definitiva de Chile, que se concretaría en 1920.

Los Jéquier vuelven a Francia

Hacia fines de la década de 1910, Jéquier se prepara para emprender el regreso a Francia. En 1917 había finalizado su último gran proyecto, la Bolsa de Comercio de Santiago. Al año siguiente, dejó su labor docente en la Universidad Católica. (Méndez y Ballacey, 1994) En 1919 fue homenajeado por un grupo de contratistas de Santiago, recibiendo por ello una placa conmemorativa de la que sus descendientes conservan una fotografía.[36]

La familia extendida Jéquier Lesclot, un grupo numeroso que incluyó a sus yernos y a sus nietos, se mudó a Francia en la primavera austral de 1920,[37] con destino a instalarse en París. El viaje no fue nada

In almost twenty years of his academic career at UC, Émile Jéquier served as head teacher and later the school's director. His students held him in the highest esteem and remembered him as a great professional and an excellent teacher. (Reyes Prieto, 1945)

Émile Jéquier taught at the Catholic University until 1918, when he resigned,[35] presumably in preparation for his final departure from Chile in 1920.

The Jéquiers return to France

Towards the end of the 1910s, Jéquier was preparing to return to France. In 1917, he had completed his last major project, the Santiago Stock Exchange. The following year, he left his teaching post at the Catholic University. (Méndez and Ballacey, 1994) In 1919 he was honoured by a group of Santiago contractors and received a commemorative plaque, a photograph of which is preserved by his descendants.[36]

The extended Jéquier Lesclot family, a large group that included sons-in-law and grandchildren, moved to France in the southern spring of 1920,[37] destined to settle in Paris. The journey was far from easy, as they had to travel by mules and trains before taking the steamer

35 Jéquier presentó su renuncia al rector Martín Rucker el 13 de marzo de 1918. (Méndez y Ballacey, 1994)

36 Colección Jean-Michel Jaime. Documento inédito. (J.-M. Jaime, 1850-1949)

37 Este viaje habría sido en septiembre de 1920. Las memorias de Claude Jaime indican que él tenía nueve meses para la fecha del viaje y él había nacido en Santiago en enero del mismo año. (C. Jaime, 1980 c.-a)

35 Jéquier submitted his resignation to rector Martín Rucker on March 13, 1918. (Méndez and Ballacey, 1994)

36 Jean-Michel Jaime Collection. Unpublished document. (J.-M. Jaime, 1850-1949)

37 This trip would have been in September 1920. Claude Jaime's memoirs indicate that he was nine months old at the time of the trip, and he was born in Santiago in January that same year.(C. Jaime, 1980 c.-a)

sencillo, ya que tuvieron que viajar en mulas y trenes antes de tomar el vapor en Buenos Aires. Esto fue especialmente difícil para la hija menor de Jéquier, Cécile, quien para entonces tenía un bebé de nueve meses. (C. Jaime, 1980 c.-a)

En julio de 1921, se celebró el matrimonio de su hija Suzanne con Edme François Benoit Paul Marchand, en el *3ème arrondissement* de París. En el registro del matrimonio figura el domicilio de los Jéquier en 38 rue de Bretagne, París. Como testigo del enlace, además de los padres de la novia, aparece firmando su hermano Émile Jean-Jacques Jéquier, descrito como ingeniero[38] y con el mismo domicilio de sus padres.[39]

En 1929, Émile Jean-Jacques Jéquier partió a Argentina, luego de que su taller de automóviles quebrara por la crisis económica mundial. Llega a Posadas (provincia de Corrientes) donde su hermana Marguerite Vallenet (née Jéquier) tiene una plantación de hierba mate con su esposo. En 1934 (c.) Émile Jean-Jacques Jéquier se casó con Geneviève Gayet, joven piloto francesa 20 años más joven que él, en Argentina (C. Jaime, 1980 c.-a).

En 1935, Émile Jéquier fijó su domicilio en rue du Maine 15, Asnières sur Seine, París, y figuraba como arquitecto egresado de la *École Spéciale d'Architecture*, antiguo alumno de la *École des Beaux-Arts* y ex arquitecto en jefe del gobierno chileno (Sageret, 1935). Conservó ese domicilio hasta 1938. En 1939, Jéquier empezó a tener algunos problemas de salud y fue asistido por su hija menor Cécile. En septiembre, la familia se mudó a Hossegor (Landes), luego de la declaración de la Segunda Guerra Mundial, donde Henriette Launay, hija mayor de los Jéquier, tenía una casa. Fue en ese lugar donde, en diciembre, falleció Manuel Jaime, esposo de Cécile Juliette Jéquier.

En 1940, Jéquier y su hija Cécile –ahora viuda– se retiraron a Normandía (le Mesnil Codefroy), cerca de Rouen, y se instalaron en una mansión convertida en una pensión de familia por su propietaria, la señorita

38 Según el testimonio de Santiago Jéquier, hijo de Émile Jean-Jacques Jéquier, su padre viajó a Francia para estudiar arquitectura, lo que no pudo concretar debido a la Primera Guerra Mundial. Entonces se inscribió como voluntario en el ejército francés, descubriendo su pasión por la aeronáutica y la mecánica automotriz. Comunicación privada con Santiago Jéquier Gayet, 2020.

39 Inscripción de matrimonio Jéquier-Marchand. Archivos de la ciudad de París. (Paris-archives, 1921)

in Buenos Aires. This was especially difficult for Jéquier's youngest daughter, Cécile, who by then had a nine-month-old baby. (C. Jaime, 1980 c.-a).

In July 1921, his daughter Suzanne married Edme François Benoit Paul Marchand in the 3rd *arrondissement* of Paris. The marriage register lists the Jéquier's residing at 38 rue de Bretagne, Paris. As a witness to the marriage, in addition to the bride's parents, her brother Émile Jean-Jacques Jéquier, described as an engineer,[38] and with the same address as his parents, is listed as signing the register.[39]

In 1929, Émile Jean Jacques Jéquier left for Argentina after his car workshop went bankrupt due to the world economic crisis. He arrived in Posadas (province of Corrientes) where his sister Marguerite Vallenet (née Jéquier) had a yerba mate plantation with her husband. In 1934 (c.) Émile Jean-Jacques Jéquier married Geneviève Gayet, a young French pilot 20 years his junior, in Argentina. (C. Jaime, 1980 c.-a).

In 1935, Émile Jéquier took up residence at 15 rue du Maine, Asnières sur Seine, Paris, and was listed as an architect graduated from the *École Spéciale d'Architecture*, a former student of the *École des Beaux-Arts* and former chief architect of the Chilean government (Sageret, 1935). He remained in residence there until 1938. In 1939, Jéquier began to have some health problems and was assisted by his youngest daughter Cécile. In September, the family moved to Hossegor (Landes), after the declaration of the Second World War, where Henriette Launay, the eldest daughter of the Jéquier family, had a house. It was there that Manuel Jaime, Cécile Juliette Jéquier's husband, died in December.

In 1940, Jéquier and his daughter Cécile – now a widow – retired to Normandy (le Mesnil Codefroy) near Rouen, and settled in a mansion converted into a family guesthouse by its owner, Mademoiselle Delamare-Debouteville. They remained there during

38 According to the testimony of Santiago Jéquier, son of Émile Jean-Jacques Jéquier, his father went to France to study architecture, which he was unable to do because of the First World War. He then joined the French army as a volunteer, discovering his passion for aeronautics and automobile mechanics. Private communication with Santiago Jéquier Gayet, 2020.

39 Jéquier-Marchand Marriage Record. Archives of the city of Paris. (Paris-archives, 1921)



Retrato de Émile Jéquier, en 1948, a los 82 años, un año antes de su fallecimiento en Francia. Colección Jean-Michel Jaime.

Portrait photograph of Émile Jéquier, aged 82, one year before his death in France. Collection Jean-Michel Jaime.

Delamare-Deboutteville. Permanecieron allí durante la guerra, hasta el desembarco de los aliados en junio de 1944 (C. Jaime, 1980 c.-a). En agosto de ese año, después de la liberación de París, la familia regresó definitivamente a Asnières sur Seine. En 1949, a los 83 años, Jules-Émile Jéquier falleció en Asnières sur Seine, cerca de París.

En 1954, Émile Jean-Jacques Jéquier y su esposa, Geneviève Gayet, tuvieron a su único hijo, Santiago (llamado Jacky) Jéquier Gayet, depositario del nombre genérico de la familia (Santiago, Jacques) y quien aseguraría, con su descendencia, la continuidad del apellido Jéquier. Sus descendientes viven actualmente (2020) en Argentina y Suecia.

Nota: Este capítulo es parte de la tesis doctoral de la autora, actualmente en desarrollo en el programa de doctorado en Arquitectura y Estudios Urbanos de la Pontificia Universidad Católica de Chile, gracias a una beca ANID de doctorado nacional y en cotutela con la ***Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne***.

the war, until the Allies landed in June 1944 (C. Jaime, 1980 c.-a). In August of that year, after the liberation of Paris, the family returned definitively to Asnières sur Seine. In 1949, at the age of 83, Jules-Émile Jéquier died in Asnières sur Seine, near Paris.

In 1954, Émile Jean-Jacques Jéquier and his wife, Geneviève Gayet, gave birth to their only son, Jacques (called Jacky) Jéquier Gayet, the bearer of the family's generic name (Santiago, Jacques) and who would ensure, with his descendants, the continuity of the Jéquier surname. His descendants currently live (2020) in Argentina and Sweden.

Note: This chapter is part of the author's doctoral thesis, currently under development in the doctoral program in Architecture and Urban Studies at the Pontificia Universidad Católica de Chile, thanks to an ANID national PhD grant and in joint supervision with the ***Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne***.

Referencias / *References*

Barth, V., Lemoine, B., Lortie, A., y Ory, P. (2009). *Paris et ses expositions universelles. Architectures, 1855-1937.* Centre des Monuments Nationaux.

Bucknall (Jéquier), M. E. (1954 c.). *Memoirs of Marguerite Ethel Bucknall.* Colección Robin Jéquier.

Chafee, R. (1977). The teaching of architecture at the École des Beaux-Arts. In A. Drexler (Ed.), *The architecture of the École des Beaux-Arts.* MIT Press.

Debrett, A. R. (2020). *Jéquier family tree.* Colección Robin Jéquier.

Egbert, D. (1980). *The Beaux-Arts Tradition in French Architecture: Illustrated by the Grands Prix de Rome.* Princeton University Press.

ESA. (1886). *École spéciale d'architecture. Année 1886-1887. Séance d'Ouverture du 11 novembre 1886.* Delalain.

Escobar, A. E. (1923). *Álbum de los arquitectos de la Universidad Católica de Chile.*

Étrangères, M. d. A. (1895). *Extrait du registre de naissance de Henriette Jéquier.* État Civil. Alexandrie, Égypte.

Greve, E. (1938). *Historia de la ingeniería en Chile.* Publicaciones del Primer Congreso Sudamericano de Ingeniería.

Guadet, J. (1901). *Éléments et théorie de l'architecture.* Librairie de la Construction Moderne.

INHA. (2016). *Dictionnaire des élèves architectes de l'École des beaux-arts (1800-1968).* Institut National d'Histoire de l'Art.

Jaime, C. (1980 c.-a). *Memorias de la familia Jaime-Jéquier.* Colección Jean-Michel Jaime.

Jaime, C. (1980 c.-b). *Participation de la famille au développement du Chili.* Colección Jean-Michel Jaime.

Jaime, J.-M. (1850-1949). *Archivo de fotografías familiares.* Colección Jean-Michel Jaime.

Jaime, J.-M. (2020). Árbol Genealógico familiar «Jaime-Jéquier». Disponible en https://gw.geneanet.org/jjaime1

Jéquier, H. (1850). *Carta personal de Henri Jéquier a sus padres desde Stanislawów.* Colección Robin Jéquier.

Jéquier, H. (1891). *Carta al director de la École des Beaux-Arts.* Dictionnaire des élèves architectes de l'École des Beaux-Arts de Paris. INHA.

Leroux, G. P. (1900). La Grande Lunette de 1900, Exposition Universelle, Palais de L'Optique. Disponible en: https://collections.artsmia.org/art/110043

Martinon, J. P. (2003). *Traces d'architectes. Éducation et carrières d'architectes Grand-Prix de Rome aux XIXe et XXe siècles en France.* Anthropos.

Méndez, R., y Ballacey, D. (1994). «Fundación y fundamento de una escuela hoy centenaria». En Strabucchi, W. (Ed.), *Cien años de arquitectura en la Universidad Católica.* Ediciones ARQ.

Paris-archives. (1921). *Actes d'état civil.* Archives de Paris.

Pérez Oyarzun, F. (1994). «Santiago de Chile 1890. El arribo de las Bellas Artes». En Strabucchi, W. (Ed.). *Cien años de arquitectura en la Universidad Católica.* Ediciones ARQ.

Petibon, M. (1891). *Indicateur du Bâtiment et de la propriété dans Paris et le département de la Seine.*

— (1892). *Indicateur du Bâtiment et de des Travaux Publics de Paris et des départements.*

— (1893). *Indicateur du Bâtiment et de des Travaux Publics de Paris et des départements.*

— (1894). *Indicateur du Bâtiment et de des Travaux Publics de Paris et des départements.*

Registro de defunción, Carlos Pedro Jéquier Lesclot. (1895). Defunciones. Registro Civil, Santiago, Chile.

Registro de matrimonio, Jéquier-Jaime. (1916). Matrimonios. Registro Civil, Santiago, Chile.

Registro de matrimonio, Jéquier-Launay. (1908). Matrimonios. Registro Civil, Santiago, Chile.

Registro de nacimiento, Margarita María Mercedes Renée Jéquier Lesclot. (1890). Nacimientos. Registro Civil, Santiago, Chile.

Reyes Prieto, T. (1945). «Recuerdos de los primeros años del curso de arquitectura en la Universidad Católica de Chile». *Revista Universitaria, 30*, 7-17.

Sageret. (1935). *Annuaire des Architectes (France, Afrique du Nord, Colonies).* Desfossés.

Seitz, F. (1995). *L'École Spéciale d'Architecture.* Picard.

Trélat, É. (1864). *L'Enseignement des Beaux-Arts.* A. Morel et Cie. Éditeurs.

U.A.E. (1886). L'Architecture au Salon. *La Construction Moderne, 1*(19 juin 1886), pp. 437-438.

U.A.E. (1888). École des Beaux-Arts, Concours de 2e classe *La construction moderne, 3*(7 juillet 1888), 461-462.

U.A.E. (1900). Le Palais de l'Optique. *La construction moderne*(16), 8.

Viollet-le-Duc, E.-E. (1987). *Lectures on architecture.* Dover.



De piedra y hierro

La gran síntesis del Palacio de Bellas Artes

Of Stone and Iron

The great synthesis of the Palace of Fine Arts

JEAN-PHILIPPE GARRIC

De piedra y hierro
Of Stone and Iron

¿Qué aprendizajes, referencias o impresiones de su juventud y su formación francesa conservó Émile Jéquier durante el resto de su carrera? En esa capital cultural que era París y que resplandecía entonces a nivel mundial, numerosos edificios brotaban de la tierra a un ritmo desenfrenado; se multiplicaban las publicaciones –libros, recopilaciones con grabados, revistas– y los proyectos académicos eran expuestos tanto en la *École* como en los salones artísticos. Además de los talleres donde cursaba sus estudios, esa abundante y sofisticada cultura arquitectónica contemporánea representó para Émile Jéquier un sustrato formativo en el que todo era útil. Sin embargo, hay una tradición que domina a todas las demás y que fue particularmente importante para la creación del Museo de Bellas Artes de Santiago: los grandes palacios de piedra y hierro. Estos edificios monumentales asocian la grandeza de la cultura clásica, de herencia grecorromana, con la modernidad de los techos de vidrio y acero. En vez de presentar una oposición entre la cultura del arquitecto y del ingeniero –como se ha hecho antes–, este artículo postula que ambos oficios se inscriben en el centro mismo de la producción de la *École des Beaux-Arts*, desde sus orígenes en las vísperas de la Revolución Francesa hasta los años previos a la Primera Guerra Mundial.

Tras el inicio del siglo XIX, que muchas veces se vio entorpecido en sus ambiciones monumentales por los eventos políticos y las dificultades económicas, y a pesar de las oposiciones –que se manifestaron con menos fuerza en la arquitectura, es cierto, que en el arte–, el modelo de *Beaux-Arts* triunfó en París. Se multiplicaban las nuevas obras. En paralelo, las grandes exposiciones universales mostraban la hegemonía de Europa, que se apropiaba de todas las riquezas y las culturas del mundo, al tiempo que pretendía educarlas también. Desde luego que esto se manifestó con diversos matices; más si se toma en cuenta que coexistieron obras tan diferentes como el *Sacré Cœur* neorrománico de Montmartre, la Torre Eiffel –que escandalizó a los representantes del buen gusto–, la estación *d'Orsay* –en la que proliferan las referencias al siglo de Luis XIV– o el *Grand Palais.*

A nivel formativo, cabe preguntarse si la *École des Beaux-Arts* y sus talleres –en ese entonces objetados

What learning, references or impressions of his youth and his French formation did Émile Jéquier preserve during the rest of his career? In this cultural capital that was Paris which shone then on a global scale, numerous buildings were sprouting from the ground to a wild rhythm; publications were multiplying – books, compilations with engravings, magazines – and the academic projects were exhibited both in the *École* and in the artistic *salons*. In addition to the workshops where he studied, this abundant and sophisticated architectural contemporary culture represented for Émile Jéquier a formative substratum in which everything was useful. Nevertheless, there is a tradition that dominates all others which was particularly important for the creation of the Museum of Fine Arts of Santiago: the great palaces of stone and iron. These monumental buildings associate the nobility of the classical culture, of Greco-Roman heritage, with the state-of-the-arts glass and steel roofs. Instead of presenting an opposition between the architect's culture and that of the engineer – as was done earlier – this article affirms that both occupations were at the centre of the *École des Beaux-Arts* production since its inception in the eve of the French Revolution until the years before the First World War.

After the beginning of the 19th century, which often obstructed its monumental ambitions due to political events and economic difficulties, and in spite of the oppositions – less in architecture than in the arts –, the *Beaux-Arts* model triumphed in Paris. New works multiplied. In parallel, the big universal exhibitions showed Europe's hegemony, which appropriated itself of all the riches and cultures of the world and at the same time tried to educate. Ambiguities were certainly present since disparate works coexisted such as the neo-Romanesque *Sacré Coeur* in Montmartre, the Eiffel Tower – which scandalized the representatives of good taste – the *d'Orsay* Station – in which references to Luis XIV's century proliferate – or the *Grand Palais.*

At a formative level, one wonders if the *École des Beaux-Arts* and its workshops – at the time objected

y no obstante más poderosos que nunca–, se complacieron en un conservadurismo ciego, como se ha reprochado, o si lograron evolucionar y tomar en cuenta los nuevos materiales, las nuevas expectativas de la sociedad. Sin abandonar sus raíces grecorromanas ni la italofilia, ni su gusto por el buen dibujo, ni su estilo «artista», pero abriendo campo a la variedad de descubrimientos arqueológicos que proliferaban en torno a la cuenca mediterránea, siguió siendo el lugar de la norma y su impugnación. Poco afectada a fin de cuentas, por los ataques de arquitectos como Viollet-le-Duc, ni por la competencia de la nueva *École Spéciale d'Architecture* (1865) –que no logró hacerle daño y finalmente aceptó su estatus secundario–; la *École des Beaux-Arts* siguió siendo el centro de la creación monumental.

Tras las extensas horas pasadas en los tableros de dibujo, los antiguos alumnos arquitectos adquirían un enfoque sobre todo gráfico, un gusto por el detalle y lo decorativo, una práctica de la composición a partir de un corpus vasto y compartido de edificios antiguos y modernos, de proyectos académicos; elementos formateados y repetitivos. A partir de este legado y estas habilidades –que van del ornamento a las grandes composiciones, del vocabulario de órdenes a la concepción de equipamientos monumentales–, se desprende un ideal: el gran palacio de piedra y hierro capaz de adaptarse a numerosos proyectos. Destinado no a un príncipe, sino que a usos públicos, entrecruza los desafíos distributivos y ornamentales, urbanos y técnicos, exigiéndole a los arquitectos competencias variadas y a veces contradictorias.

Esta forma de hibridación dominó la arquitectura francesa en los años formativos del joven Émile Jéquier. Se gestó a fines del siglo XVIII, cuando la arquitectura francesa aceptó con pragmatismo la integración de nuevas técnicas como una unión de valores culturales considerados eternos y materiales tradicionales: una unión dotada de las funciones contemporáneas y los nuevos materiales. Marcaría luego las más notables obras maestras arquitectónicas del «siglo de la industria». Su genealogía, que se puede resumir en algunos momentos claves de desarrollo histórico, ilustra los triunfos del proyecto de *Beaux-Arts*, al igual que su aporía.

to but more powerful than ever – indulged in a blind conservatism, as it was accused of, or if they managed to evolve and take into account new materials and society's changing expectations. Without abandoning its Greco-Roman roots nor its Italophilia, nor its taste for proficient drawing, nor its artistic style, but influenced by the variety of archaeological discoveries that multiplied around the Mediterranean basin, the *École* continued to be the place that dictated the norm as well as contesting it. Little affected by the ephemeral attacks of the architect Viollet-le-Duc, nor by the competition of the new *École Spéciale d'Architecture* (1865), which did not manage to shake it and finally accepted its secondary status, the *École des Beaux-Arts* was still the centre of monumental creation.

After long hours spent at the drawing boards, the former student architects acquired a primarily graphic approach, a taste for detail and decoration, a practice of composition from a vast and shared corpus of old and modern buildings, of academic projects, formatted and repetitive elements. From this legacy and these skills – ranging from ornament to large compositions, from the vocabulary of orders to the conception of monumental facilities – an ideal emerged: the great stone and iron palace capable of adapting to numerous projects. Intended not for a prince but for public use, it intersects distributional and ornamental, urban and technical challenges, demanding varied and sometimes contradictory skills from architects.

This form of hybridization dominated French architecture in the formative years of young Émile Jéquier. It was created at the end of the 18th century, when French architecture pragmatically accepted the integration of new techniques as a union of cultural values considered eternal and traditional materials; a union endowed with contemporary functions and new materials. It would later mark the most remarkable architectural masterpieces of the "century of industry." Its genealogy, which can be summarized in some key moments of historical development, illustrates the triumphs of the *Beaux-Arts* project as well as its aporia.

Recordemos desde ya la profecía con que Auguste Choisy concluye su gran historia de la arquitectura, publicada por primera vez en 1899, uno de los libros franceses de arquitectura más influyentes del siglo xx. Para Choisy, la sala de lectura de la Biblioteca Nacional diseñada por Henri Labrouste y terminada en 1875, y que es sin duda uno de los mayores logros monumentales parisinos de la época, corresponde a un anuncio de los nuevos tiempos:

> *En una envoltura de mampostería, que protege el interior de los vaivenes de la temperatura, se aloja un anclaje cuyos enlaces con la envoltura le permiten al metal una libre dilatación y sobre este anclaje se apoya un esqueleto de hierro que soporta tres hileras de tres cúpulas con revestimiento adornado. No solo las formas: los efectos de color también son apropiados. A partir de ahora el nuevo sistema de proporción ha salido a la luz; uno en que las leyes armónicas solo serán las de la estabilidad. El camino está abierto...*[1]

A los ojos del ingeniero-historiador, los cuerpos edificados que rodean la sala principal y albergan en diferentes pisos los depósitos de libros y las oficinas, son solo una simple «envoltura», por mucho que sean reales y sólidos. Para Choisy, su masa no se justificaría ni por el uso ni por razones estructurales ni por la apariencia de sus fachadas clásicas en el espacio público, sino que por una hipotética protección de la biblioteca contra los cambios de temperatura. Sin querer ahondar en esta curiosa cualidad climática, recordemos que para este autor, la historia de la arquitectura está dominada por la historia de las estructuras y, en particular, por la de las bóvedas y las grandes etapas de su evolución. Durante este proceso aumenta progresivamente el rendimiento de las estructuras y disminuye la cantidad de materia utilizada, de la pesantez extrema en el Egipto antiguo a la esbeltez del periodo gótico.

Desde su punto de vista, el desarrollo del metal permitió el inicio de una nueva etapa, un nuevo orden de finas columnas de hierro fundido, clásicas en los detalles, pero muy esbeltas, como las estructuras filiformes de las pinturas murales que Labrouste y sus condiscípulos reprodujeron de jóvenes en Pompeya.

1 Auguste Choisy. *Histoire de l'architecture*. Gauthiers-Villars, t. 2, p. 764.

Let us now remember the prophecy with which Auguste Choisy concludes his great history of architecture, first published in 1899, one of the most influential French architecture books of the 20th century. For Choisy, the reading room of the National Library designed by Henri Labrouste and completed in 1875, which is undoubtedly one of the greatest Parisian monumental achievements of the time, is a proclamation of the new times:

> *In a masonry envelope, which protects the interior from the fluctuations of temperature, rests an anchor whose bonds with the envelope allow the metal a free expansion and this anchor supports an iron skeleton that supports three rows of three domes with a plaster ceiling. Not just the forms, the colour effects are also appropriate. From now on the new ratio system has come to light; one in which the harmonic laws will only be those of stability. The way is open...*[1]

In the eyes of the historian-engineer the built bodies that surround the main hall and house the book depository and offices on different floors are just a simple "envelope", no matter how real and solid they are. For Choisy, its mass was not justified neither by use nor by structural reasons nor by the appearance of its classical façades in the public space, but rather by a hypothetical protection of the library against temperature changes. Without wanting to delve into this curious climatic quality, let us remember that for this author the history of architecture is dominated by the history of structures and, in particular, by that of vaults and the great stages of their evolution. During this process, the performance of the structures progressively increases and the amount of material used decreases, from the extreme heaviness in ancient Egypt to the slenderness of the Gothic period.

From his point of view the development of metal allowed the beginning of a new stage, a new order of fine cast iron columns, classical in detail but very slender, like the filiform structures of the wall paintings that Labrouste and his classmates reproduced as youngsters in Pompeii. At the time, the contrast between this new lightness of the roof and the

1 Auguste Choisy. *Histoire de l'architecture*. Paris, Gauthiers-Villars, t. 2, p. 764.

Vista del interior del ***Hall au Blé*** (Mercado de trigo) de París, con la cúpula de madera que cubría el patio central, entre 1783 y 1802, grabado de Charles Rosenberg. París, coll. part.

View of the interior of the ***Hall au Blé*** (Wheat Market) in Paris, with the wooden dome that covered the central courtyard between 1783 and 1802, engraved by Charles Rosenberg. Paris, coll. part.



En la época, el contraste entre esta nueva ligereza de la cubierta y el peso tradicional de los muros de sillar no fue visto como una contradicción, sino que la asociación de estos dos principios constructivos constituyó la característica más compartida por las grandes obras parisinas. Pero, en este caso, Choisy señala una nueva jerarquía entre el espacio cubierto en metal y la construcción en mampostería que lo rodea; entre la parte moderna y la parte clásica.

Los orígenes heterogéneos de un modelo híbrido

Tradición e innovación, herencia cultural y progreso técnico; la conjugación de lo pesado y lo liviano, entre el modelo antiguo y la industria, la piedra y el hierro nacieron algunos años antes de la Revolución Francesa, cuando el patio de la *Halle au blé* (el Mercado de Trigo de París) se cubrió con una cúpula de un tipo

traditional weight of the ashlar walls was not seen as a contradiction, but rather the association of these two construction principles constituted the characteristic most shared by the great Parisian works. But in this case Choisy points to a new hierarchy between the metal-covered space and the masonry construction that surrounds it; between the modern part and the classical part.

The heterogeneous origins of a hybrid model

Tradition and innovation, cultural heritage and technical progress; the conjugation of heavy and light, between the old model and industry, stone and iron were born some years before the French Revolution, when the courtyard of the *Halle au Blé* (the Wheat Market in Paris) was covered with a dome of an unprecedented type, built in 1783 by the architects

inédito, construida en 1783 por los arquitectos Jacques Molinos y Jacques Guillaume Legrand, gracias al arte del maestro carpintero André Jacob Roubo. Aunque el edificio cumple con la voluntad racional de proveer equipamiento para la ciudad, la pureza geométrica de su plano circular se impuso en el imaginario sobre su función principal. Inicialmente, estuvo destinado a almacenar y vender granos, luego fue transformado en bolsa de comercio y hoy es un museo de arte contemporáneo, gracias a las modificaciones recientes de Tadao Ando. Su diseño anticipó la asociación pragmática entre la pompa palaciega clásica y las grandes cubiertas transparentes y aéreas que se impusieron en el siglo xix.

Este mercado proporcionó rápidamente una referencia que ayudó a liberar los proyectos contemporáneos de las limitaciones de las bóvedas pesadas. Poco importa que su primera cúpula, construida económicamente con una armazón de madera, no haya durado más de veinte años. Cuando Legrand la describe en 1806, la compara con el Panteón de Roma y evoca los teatros y anfiteatros de la Antigüedad.[2] Más allá de las falsas bóvedas –procedimiento antiguo–, la posibilidad que se abría entonces permitía liberarse de las restricciones dimensionales. Tres años más tarde, el joven Charles Percier, uno de los futuros fundadores de la *École des Beaux-Arts,* retomó este principio de la gran cúpula ligera para cubrir el hemiciclo central del Palacio de las Academias, proyecto con el que obtuvo el *Grand Prix de Rome*.[3] No se indica la técnica, pero nadie imaginaría al ver sus dibujos que pudiese tratarse de una construcción romana. Esta imitación no era en ningún caso un hecho aislado. Al contrario, los talleres parisinos del Siglo de las Luces, donde se dibujaban composiciones exaltadas y sublimes, interpretaban las grandezas de la Antigüedad, sin preocuparse por la pesadez de las bóvedas y las cúpulas de mampostería.

Étienne-Louis Boullée –figura tutelar indiscutible de esta tendencia, que se anticipó en muchos aspectos a los grandes proyectos del siglo xix– no duda tampoco

2 Jacques Guillaume Legrand. *Plan et élévation de la Halle aux bleds de París*; par M. Le Camus de Mézières, architecte. *Annales du musée*. 11-1806, pp. 17-18.

3 Prestigioso concurso a través del cual la *Academia Francesa* otorgaba una beca de estudios para una residencia artística en Roma. *(Nota del traductor)*.

Jacques Molinos and Jacques Guillaume Legrand, thanks to the art of the master carpenter André Jacob Roubo. Although the building fulfills the rational will to provide equipment for the city, the geometric purity of its circular plan prevailed over its main function. Initially, it was intended to store and sell grains, then it was transformed into a stock exchange and today it is a museum of contemporary art thanks to recent modifications by Tadao Ando. Its design anticipated the pragmatic association between classical palatial pomp and the large transparent and light coverings that dominated in the 19th century.

This market quickly provided a reference that helped to free contemporary projects from the limitations of heavy vaults. It matters little that its first dome, built economically from a wooden frame, did not last more than twenty years. When Legrand describes it in 1806, he compares it to the Pantheon in Rome and evokes the theatres and amphitheatres of antiquity.[2] Beyond the false vaults – an ancient procedure – the possibility that emerged allowed freedom from dimensional restrictions. Three years later the young Charles Percier, one of the future founders of the *École des Beaux-Arts*, took up this principle of the great light dome to cover the central hemicycle of the *Palais des Academies*, a project for which he won the *Grand Prix de Rome*.[3] The technique is not indicated, but no one would imagine when looking at his drawings that it could be a Roman construction. This imitation was by no means an isolated event. On the contrary, the Parisian workshops of the Enlightenment where exalted and sublime compositions were drawn which interpreted the greatness of antiquity without worrying about the heaviness of the vaults and the masonry domes.

Étienne-Louis Boullée – the undisputed tutelary figure of this trend who anticipated in many respects the great projects of the 19th century – did not hesitate to play with the illusion of false structures in several of his theoretical projects, nor in 1785 in

2 Jacques Guillaume Legrand. *Plan et élévation de la Halle aux bleds de Paris*; par M. Le Camus de Mézières, architecte. *Annales du musée*. 11-1806, p. 17-18.

3 Prestigious competition through which the French Academy granted a scholarship for an artistic residency in Rome. *(Translator's note)*.

en jugar con la ilusión de las falsas estructuras en varios de sus proyectos teóricos, ni tampoco, en 1785, en su propuesta muy concreta para una gran biblioteca real. El corte de este proyecto muestra tanto el dispositivo de gradas, destinado a recibir los tomos impresos –el anfiteatro de libros–, como los potentes muros de piedra que existían anteriormente en el antiguo palacete donde se realizaría la obra, la falsa bóveda con un arco de casetones y la gran cercha industrial, que permite atravesar una enorme superficie. Al igual que Legrand y Molinos dos años antes, completó mamposterías antiguas y tradicionales con una nueva cubierta, que es solo una imagen de la cubierta anterior.

Hoy conocemos la influencia de esta propuesta en Henri Labrouste, quien tenía una imagen grabada de este volumen suspendida sobre su escritorio, mientras dibujaba las grandes salas de lectura de sus bibliotecas.

Para Boullée, tanto como para Legrand y Molinos, se trataba de cubrir un patio con armazones de madera. Pero, desde la primera década del siglo XIX, el metal reemplazó a la madera, tanto para reconstruir la cúpula incendiada del Mercado de Trigo como en un gran y nuevo proyecto: la Bolsa, también llamada Palacio Brongniart. Esta obra –una de las más importantes entre las que se construyeron durante el Imperio– reúne el exterior de un templo corintio, el plano de un palacio romano y un patio central cubierto por una estructura de hierro. En este collage, bajo una forma aún literal, ya coexisten los elementos de la futura síntesis del *Beaux-Arts*.

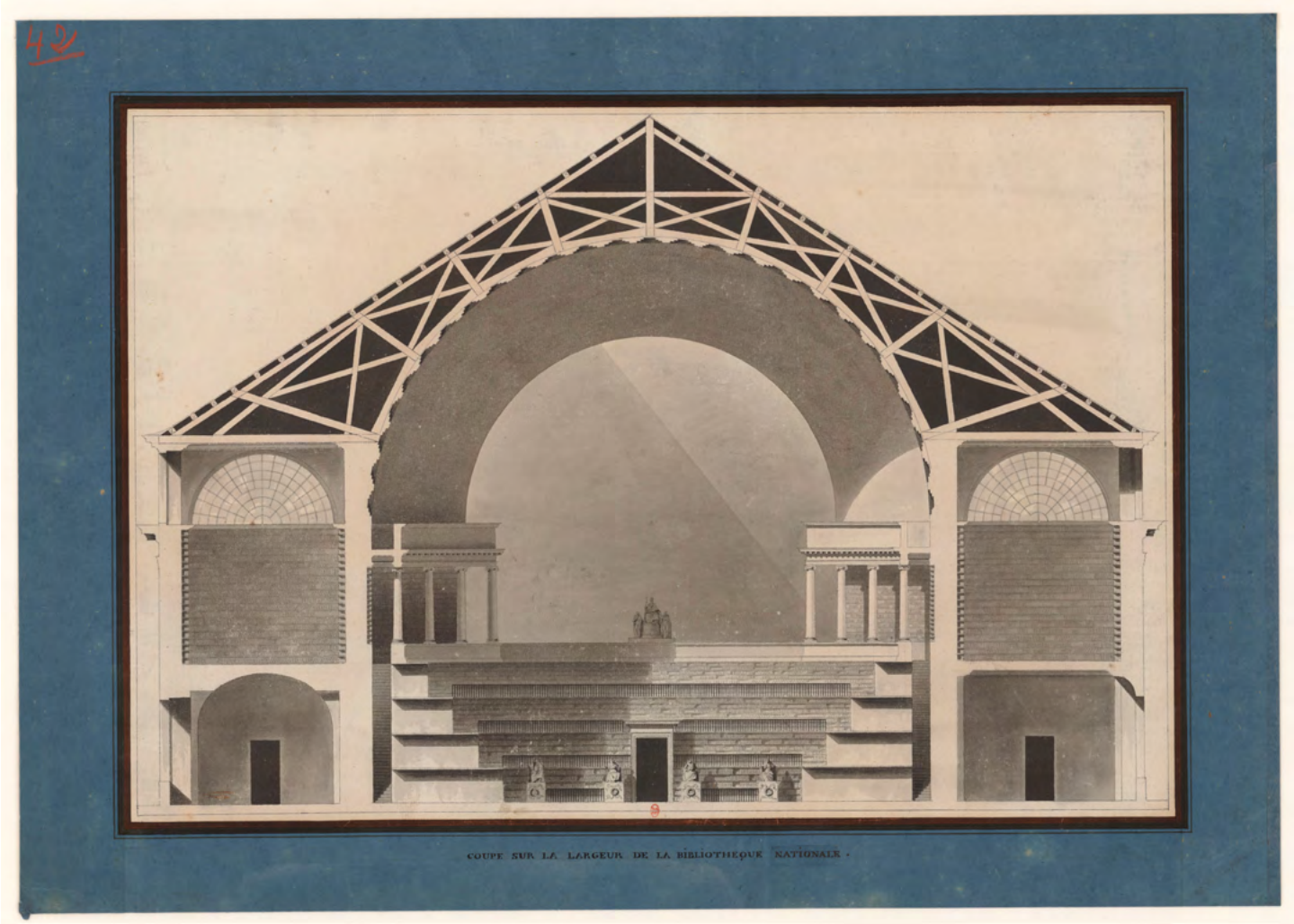
Cuando terminó su construcción en 1826, el hierro y el vidrio ya se habían impuesto. Ese año, además, la moda de las galerías estaba en pleno apogeo en París. Estos proyectos comerciales, desdeñados por largo tiempo por los grandes arquitectos, habían ganado finalmente prestigio. El arquitecto François Jacques Delannoy, laureado por el *Grand Prix de Rome*, diseñó la *Galerie Vivienne*, que asociaba una decoración de estilo antiguo con techos de vidrio divididos por falsos arcos de piedra, una estructura de madera y estuco. Dos años más tarde, Pierre Fontaine, el antiguo arquitecto de Napoleón, construyó la *Galerie d'Orléans* en el *Palais Royal,* y en su obra triunfó el uso del metal tanto en la estructura como en la ornamentación. Él, que veinte años antes había intentado oponerse a la construcción en hierro del *Pont des Arts,* entre el Louvre y el Instituto de Francia –porque ese sitio le parecía demasiado prestigioso para este material–, ahora promovía la asociación estrecha de un

his very concrete proposal for a great royal library. The section of this project shows both the tiered device destined to receive the printed volumes (the book amphitheatre) as well as the powerful stone walls that previously existed in the old palace where the work would be carried out, the false vault with an arch of coffered ceiling and the large industrial truss, which allows a huge area to be spanned. Like Legrand and Molinos two years earlier, Boullée completed an old and traditional masonry with a new roof, which is only an image of an antique roof.

Today we know the influence this proposal had on Henri Labrouste, who had an engraved picture of this space hung over his desk while he drew the great reading rooms of his libraries.

For Boullée, as well as for Legrand and Molinos, it was a question of covering a patio with wooden frames. But from the first decade of the 19th century metal replaced wood, both to rebuild the burned dome of the Wheat Market and in a great new project: the Stock Exchange, also called the Brongniart Palace. This work, one of the most important among those built during the Empire, brings together the exterior of a Corinthian temple, the plan of a Roman palace and a central courtyard covered by an iron structure. In this collage, in a still literal form, the elements of the future synthesis of the *Beaux-Arts* already coexist.

When its construction was completed in 1826, iron and glass had already established themselves. That same year the trend of the galleries was in full swing in Paris. These commercial projects, long neglected by great architects, had finally gained prestige. The architect François Jacques Delannoy, winner of the *Grand Prix de Rome*, designed the *Galerie Vivienne*, which associated an antique-style decoration with glass roofs divided by false stone arches, a wooden structure and stucco. Two years later Pierre Fontaine, Napoleon's former architect, built the *Galerie d'Orléans* at the *Palais Royal* and his work triumphed in the use of metal in both structure and ornamentation. Fontaine, who twenty years earlier had tried to oppose the iron construction of the *Pont des Arts*, between the *Louvre* and the *Institute de France*, because that site seemed too prestigious for this material now promoted the close association of a generic academic style with modern materials. Only the exterior Tuscan colonnade survives today.



estilo académico genérico con materiales modernos. Hoy solo sobreviven las columnatas toscanas exteriores.

En esta combinación contradictoria, Walter Benjamin vio la aparición de un conflicto entre dos profesiones antagónicas, incluso a nivel político: «Comienza a imponerse el concepto de ingeniero, que provenía de las guerras revolucionarias, y se enciende una rivalidad entre el constructor y el decorador, entre la *École Polytechnique* y la *École des Beaux-Arts*».[4] Sin embargo, ningún ingeniero apareció en estas primeras obras: los arquitectos encontraron el apoyo necesario entre empresarios de metalistería o fundición.

In this contradictory combination Walter Benjamin saw the appearance of a conflict between two antagonistic professions, even at the political level: "The concept of engineer begins to prevail, which came from the revolutionary wars, and a rivalry between the builder and the decorator ignites, between the *École Polytechnique* and the *École des Beaux-Arts*"[4]. However, no engineer appeared in these early works: the architects found the necessary support among metalworking or foundry entrepreneurs.

4 Walter Benjamin. (2000). *Paris, capitale du XIXe siècle. Œuvres.* T. III. Gallimard. p. 46.

4 Walter Benjamin. (2000). *Paris, capitale du XIXe siècle. Œuvres.* T. III. Gallimard. p. 46.

PÁG. OPUESTA · Étienne-Louis Boullée, proyecto de sala de lectura para la Biblioteca Real de París, 1785. París, Biblioteca Nacional de Francia, RESERVA HA-56-BOITE FT 4.

DERECHA · Alexandre Théodore Brongniart, La ***Bourse de Paris***, 1807-1826, fotografía anónima, hacia 1880. París, coll. part.

OPPOSITE PAGE · Étienne-Louis Boullée, project for a reading room for the Royal Library of Paris, 1785, section. Paris, National Library of France, RESERVE HA-56-BOITE FT 4.

RIGHT · Alexandre Théodore Brongniart, ***La Bourse de Paris***, 1807-1826, anonymous photograph, around 1880. Paris, coll. part.



El Segundo Imperio: otro mercado y otro palacio

El Segundo Imperio francés se inicia con la construcción de la primera obra personal de Henri Labrouste, la *Bibliothèque Sainte-Geneviève*, cuya sala de lectura de dos naves se caracteriza por una hilera central de finas columnas en hierro fundido y una cubierta metálica, en la que una parte, que se dejó a la vista, recibió una ornamentación elegante inspirada por los estudios italianos del arquitecto. Las imágenes del monumento, incluyendo una perspectiva de la fachada principal, obtenida a partir de una fotografía, se publicaron al año siguiente, en 1852, en la *Revista general de arquitectura y obras públicas* (*Revue générale de l'architecture et des travaux publics*) editada por César Daly. Ese mismo año concluyeron las obras de la *Gare de l'Est* –modelo de la estación terminal–, dibujada por un antiguo alumno de Charles Percier, Alexandre Duquesney, quien la dotó de una gran sala metálica con frontón de termas romanas, encuadrada por dos palacios a la italiana y precedida por un pórtico.

Podemos ilustrar el movimiento que nos interesa a partir de dos episodios relevantes, que se produjeron en el contexto de rivalidad con Inglaterra y en los que intervino Napoleón III en persona.

The Second Empire: another market and another palace

The Second French Empire began with the construction of Henri Labrouste's first personal work, the *Bibliothèque Sainte-Geneviève*, whose double barrel vault reading room is characterized by a central row of fine cast iron columns and a metal roof in which the part that was left in view received an elegant ornamentation inspired by the Italian studies of the architect. The pictures of the monument including a perspective of the main façade obtained from a photograph were published the following year (1852) in the *General Magazine of Architecture and Public Works* (*Revue générale de l'architecture et des travaux publics*) edited by César Daly. That same year the *Gare de l'Est* was completed, a model of the terminal station drawn by Alexandre Duquesney, a former student of Charles Percier, with its large metal concourse with a Roman baths gable framed by two Italian-style palaces and preceded by a portico.

We can illustrate the movement that concerns us with two relevant episodes which occurred in the context of rivalry with England and in which Napoleon III himself intervened. The first is related to *Les Halles de Paris*, the reconstruction of which began

Félix Callet y Victor Baltard, el primer pabellón de *Les Halles* de París, después de 1848, fotografía de Charles Marville, 1866. París, coll. part.

Félix Callet and Victor Baltard, the first pavilion of *Les Halles de Paris*, after 1848, photograph by Charles Marville, 1866. Paris, coll. part.

El primero se relaciona con *Les Halles* de París, cuya reconstrucción se inició en 1848 con un concurso ganado por dos arquitectos galardonados con el *Grand Prix de Rome*, representantes ejemplares del sistema de *Beaux-Arts*: Félix Callet y Victor Baltard. Para la construcción del primer pabellón, adoptaron el principio de una estructura metálica envuelta en una fachada de piedra. El dibujo del exterior, simple y refinado a la vez, demostraba el entusiasmo de esta generación por los estudios arqueológicos, que se manifestaron especialmente en los grandes arcos «etruscos» ubicados en las entradas de las cuatro esquinas. Ahora bien, esta unión de pragmatismo técnico en el interior y elegancia neoclásica en los alzados no se ajustaba a las convicciones del emperador. Napoleón III había regresado de Londres marcado por el recuerdo del *Crystal Palace*, del constructor de invernaderos Joseph Paxton, quien deslumbró a Europa en la Exposición Universal de 1851; además, se había mostrado satisfecho por la ligereza del interior de la *Gare de l'Est*. Las fachadas de piedra, por el contrario, le parecían pesadas. Consiguió entonces que se cambiara el estilo de los pabellones siguientes e incluso la demolición de este edificio, derribado en 1866.

El segundo episodio corresponde a una obra menos utilitaria, que fue una respuesta directa al *Crystal Palace*: el *Palacio de la Industria y Bellas Artes*, construido en 1853 en los *Champs-Élysées* para la Exposición Universal de 1855. En este caso, la apuesta fue defender simultáneamente la imagen del poderío industrial de Francia y el refinamiento del «país del buen gusto» *leitmotiv* de los discursos nacionalistas de la época.

El palacio tomó entonces la forma de una vasta extensión de salas de vidrio y metal de treinta mil m², concebida por los ingenieros Alexis Barrault y Georges Bridel, con una inmensa nave central acondicionada luego como jardín de esculturas, todo revestido por una envoltura ecléctica de *Beaux-Arts* dibujada por el arquitecto Victor Viel. La celebración de la técnica y la industria se plegaba así perfectamente al respeto por las jerarquías. Las dos partes yuxtapuestas se confiaron a especialistas diferentes. La fachada principal contaba con dos niveles de ventanales en arco: su composición, inspirada a la vez en el *Palais des Études de la École des Beaux-Arts* –terminado quince

in 1848 after a competition won by two architects who had been awarded the *Grand Prix de Rome,* exemplary representatives of the *Beaux-Arts* system: Félix Callet and Victor Baltard. For the construction of the first pavilion they adopted the principle of a metal structure wrapped in a stone façade. The exterior design, both simple and refined, demonstrated this generation's enthusiasm for archaeological studies, which manifested itself especially in the large "Etruscan" arches located at the entrances to the four corners. However, this union of technical pragmatism in the interior and neoclassical elegance in the elevations did not conform to the emperor's convictions. Napoleon III had returned from London impressed by the memory of the *Crystal Palace* designed by the conservatory builder Joseph Paxton, who dazzled Europe at the 1851 Universal Exhibition. Napoleon 111 had been satisfied with the lightness of the interior of the *Gare de l'Est,* but the stone façades seemed heavy to him. He then managed to change the style of the following pavilions and even had this building demolished in 1866.

The second episode corresponds to a less utilitarian work which was a direct response to *Crystal Palace: the Palace of Industry and Fine Arts*, built in 1853 on the *Champs-Élysées* for the Universal Exhibition of 1855. In this case, the intention was to simultaneously defend the image of France's industrial might along the refinement of the "country of good taste" – a leitmotif of nationalist discourses of the time.

The palace then took the form of a vast extension of glass and metal rooms that covered 30.000 m² conceived by the engineers Alexis Barrault and Georges Bridel with an enormous central hall later transformed into a sculpture garden, all cladded in a *Beaux-Arts* eclectic envelope drawn by the architect Victor Viel. The celebration of technology and industry was thus perfectly aligned to the respect for hierarchies. The two juxtaposed parts were entrusted to different specialists. The main façade had two levels of arched windows, its composition, inspired at the same time by the *Palais des Études* at the *École des Beaux-Arts* (completed fifteen years earlier from the project by Félix Duban) and by the *Sainte-Geneviève*



años antes a partir del proyecto de Félix Duban– y en la *Bibliothèque Sainte-Geneviève*, evocaba un palacio a la italiana, aunque interrumpido brutalmente en el centro por un arco triunfal más pomposo que elegante, enmarcado por columnas dobles de orden heterogéneo y rematado por un conjunto alegórico que representaba a Francia coronando al Arte y la Industria.[5] Este acceso principal llevaba hacia la exposición de Bellas Artes. Entre los grandes hombres nombrados en el friso entre ambos niveles, abundaban los arquitectos y artistas.[6] Las artes aparecían así claramente como un motivo de orgullo y poder nacional. Destruido recién en 1896 –para dejarle espacio al *Grand Palais*–, durante cuarenta años el *Palais de l'Industrie* fue una de las obras más visibles y emblemáticas de su escuela en aquellos años en que Jéquier estudió en París.

Library, evoked an Italian-style palace although brutally interrupted in the centre by a triumphal arch more pompous than elegant, framed by double columns of heterogeneous orders and topped by an allegorical ensemble that represented France crowning Art and Industry.[5] This main entrance led to the Fine Arts exhibition. Many architects and artists are found among the great men named in the frieze between the two levels.[6] The Arts thus clearly appeared as a source of national pride and power. Destroyed in 1896 to make room for the *Grand Palais*, the *Palais de l'Industrie* was for 40 years one of the most visible and emblematic works of its style in the years when Jéquier studied in Paris.

Under the Second Empire, while Labrouste directed the works of the *Bibliothèque Nationale*, the

5 Una obra de Elias Robert que hoy se encuentra en el Parque de Saint-Cloud.

6 De izquierda a derecha: Arago (físico), Monthyon (general), Berthoud (relojero), Canova (escultor), Plinio (escritor), Vitruvio (arquitecto), Fidias (artista), Apeles (pintor) y Arquímedes (físico).

5 *A work by Elias Robert that is now in the parc de Saint-Cloud.*

6 *From left to right: Arago (physicist), Monthyon (general), Berthoud (watchmaker), Canova (sculptor), Pliny (writer), Vitruvius (architect), Phidias (sculptor), Apelles (painter) and Archimedes (physicist).*



Palacio de la Industria 1853-1855. Arquitecto Victor Viel; ingenieros Alexis Barrault y Georges Bridel. Fotografía de Édouard Baldus. Nueva York, Museo de Arte Metropolitano.

Palace of Industry 1853-1855. Architect Victor Viel; engineers Alexis Barrault and Georges Bridel. Photograph by Édouard Baldus. New York, Metropolitan Museum of Art.

Bajo el Segundo Imperio, mientras Labrouste dirigía las obras de la *Bibliothèque Nationale*, se multiplicaron los grandes proyectos parisinos de piedra y hierro. En la *Gare du Nord*, a partir de 1861, Jacques Ignace Hittorff construyó otra gran sala metálica empleando finas columnas de hierro fundido y cerchas de armazón metálica, detrás de una fachada neogriega monumental en sillar, ornamentada con ocho grandes pilastras jónicas colosales y estatuas alegóricas de las principales ciudades conectadas por la estación. En 1863, además, Félix Duban recibió el encargo de cubrir el patio del *Palais des Études de l'École des Beaux-Arts*, para organizar una exposición de moldes de obras maestras del arte antiguo.

great Parisian projects of stone and iron multiplied. At the *Gare du Nord* since 1861 Jacques Ignace Hittorff built another large metal hall using fine cast iron pillars and metal frame trusses behind a monumental neo-Greek ashlar masonry façade, ornamented with eight colossal ionic pilasters and allegorical statues from the main cities connected by the station. In 1863 Félix Duban was commissioned to cover the courtyard of the *Palais des Études de l'École des Beaux-Arts* in order to organize an exhibition of copies of ancient art masterpieces. The roof is again supported by thin metal pillars that also serve as drainpipes and are separated a few centimetres from the masonry façades, around an

La cubierta nuevamente está soportada por finas columnas metálicas que, además, sirven como canalizaciones para evacuar la lluvia y las separan algunos centímetros de las fachadas en mampostería, en torno a un patio a la italiana decorado con los colores de Pompeya. En esta última obra, el principio de un palacio organizado en torno a un patio central cubierto por una estructura metálica se aplicaba al edificio mismo que, por su función, representaba el lugar más emblemático de la tradición de *Beaux-Arts* en París.

El triunfo de un modelo de Bellas Artes

Lejos de ser una excepción, esta asociación híbrida de una arquitectura de mampostería inspirada en la Antigüedad romana o el Renacimiento italiano –que utiliza el arte de la escultura monumental y juega con los efectos de masa– y de una estructura ligera en metal y vidrio –que hizo crecer en París el número de finas columnas de hierro fundido similares a las de los frescos antiguos descubiertos en Pompeya– resultó más bien una fórmula a la moda. Ahora bien, aunque estaba lejos de manifestar un conflicto entre el arte y la técnica –y menos entre arquitectos e ingenieros–, en general se mantuvo en un nivel de collage o yuxtaposición, y rara vez logró ofrecer una verdadera síntesis, como en las bibliotecas de Labrouste. Pero expresaba la voluntad evidente de la *École* y sus más brillantes representantes de dominar a la vez la gran cultura clásica –tanto en su tradición como en sus extensiones contemporáneas– y los desarrollos recientes de la ciencia y la industria de la construcción.

Así lo ilustra el proyecto que ganó el *Grand Prix de Rome* de 1876, dibujado por George Roussi, que confirma el rol central de los programas artísticos en estas búsquedas monumentales. En respuesta a un proyecto identitario de palacio de Bellas Artes, Roussi propuso un edificio de plano oblongo organizado en torno a una sala con un pórtico a lo largo. Se ingresa por una pequeña rotonda a la que corresponde, del otro lado de la sala, un anfiteatro ubicado como en el del *Palais des Études*. El edificio principal está precedido por un antepatio enmarcado por dos edificios simétricos. El corte alzado de este antepatio muestra también la fachada de ingreso principal, un pórtico hexástilo de orden corintio –inmediatamente arriba de este se sitúa la cubierta octogonal de la pequeña rotonda–, a ambos lados los interiores decorados y pintados en estilo antiguo,

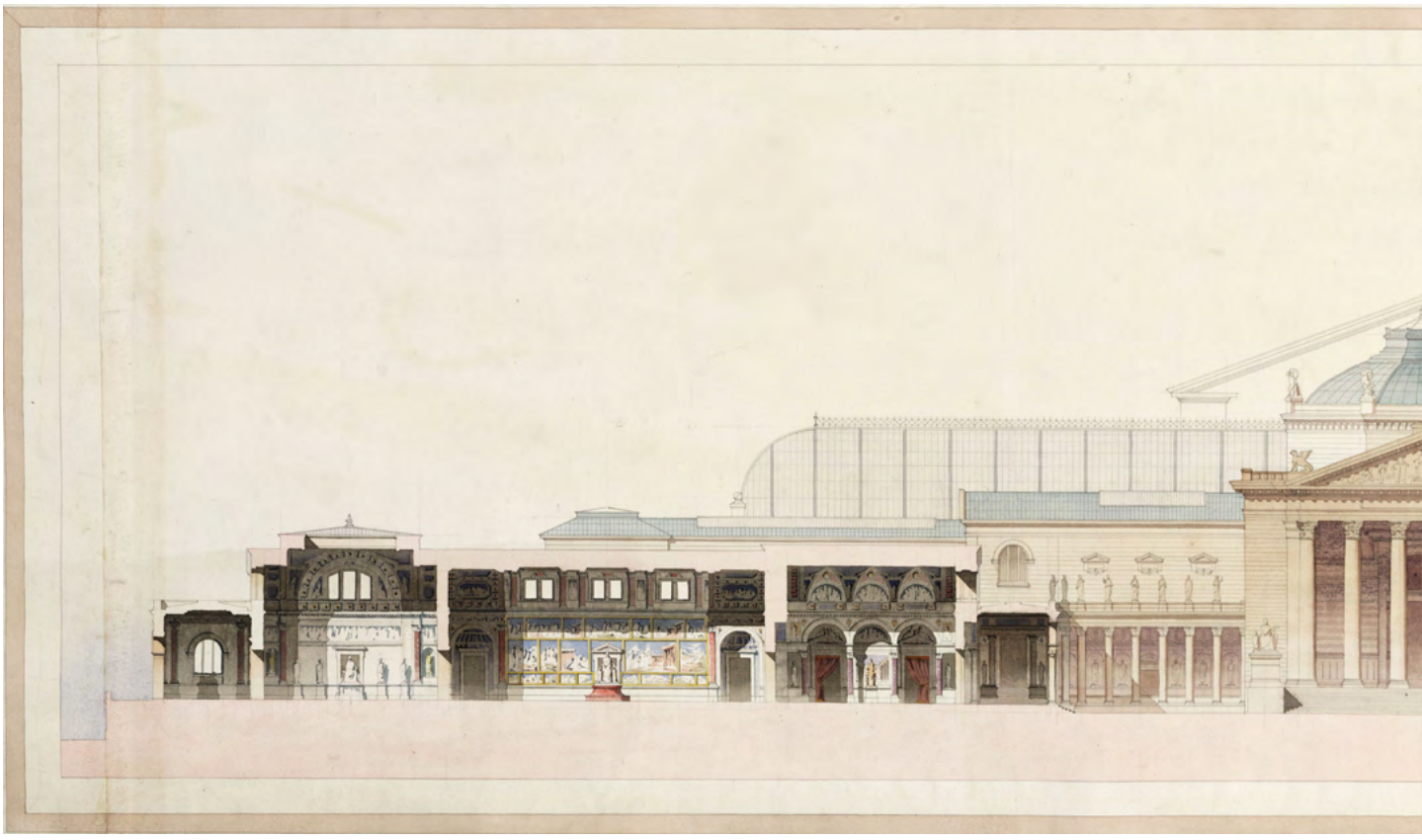
Italian patio decorated with the colours of Pompeii. In this last work the principle of a palace organized around a central courtyard covered by a metallic structure was applied to the building itself, which, due to its function, represented the most emblematic place in the *Beaux-Arts* tradition in Paris.

The Triumph of a *Beaux-Arts* Model

Far from being an exception, this hybrid association of masonry architecture inspired by Roman Antiquity or the Italian Renaissance, using the the art of monumental sculpture and playing with the effects of mass and a light structure in metal and glass, favoured the proliferation of fine cast iron columns similar to those of the ancient frescoes discovered in Pompeii – and turned out to be a fashionable formula in Paris. Although it was far from manifesting a conflict between art and technique – and even less so between architects and engineers – in general it remained at a level of collage or juxtaposition, and rarely managed to offer a true synthesis, as in Labrouste's libraries. But it expressed the evident will of the *École* and its brightest representatives to dominate both the great classical culture – in its tradition as well as in its contemporary extensions – and the recent developments of science and construction technologies.

The winning project for the *Prix de Rome* of 1876, designed by Georges Roussi, illustrates the central role of artistic programs in this monumental research. Responding to an identity program for a *Palais des Beaux-Arts*, it proposes an oblong building organized around a long porticoed courtyard. We enter it by a small rotunda that corresponds, on the other side of the courtyard, to an amphitheatre positioned like that of the *Palais des Études*. The main building is preceded by a forecourt framed by two symmetrical buildings. The forecourt's section shows both the main entrance façade, a hexastyle portico of Corinthian order above which the octagonal roof of the small rotunda is found, on either side the decorated interiors which are painted in the antique style, the galleries and in the background a large metallic nave with its monumental glass roof.

Perfectly typical of the *Beaux-Arts* in the composition of its plan made up of autonomous



Elevación ***Palais des Beaux-Arts*** de Charles Georges Roussi. Proyecto para el ***Grand Prix de Rome*** 1876. ENSBA PRA 269-4. Foto RMN.

Elevation ***Palais des Beaux-Arts*** by Charles Georges Roussi. Project for the 1876 ***Grand Prix de Rome***. ENSBA PRA 269-4. NMR photo.

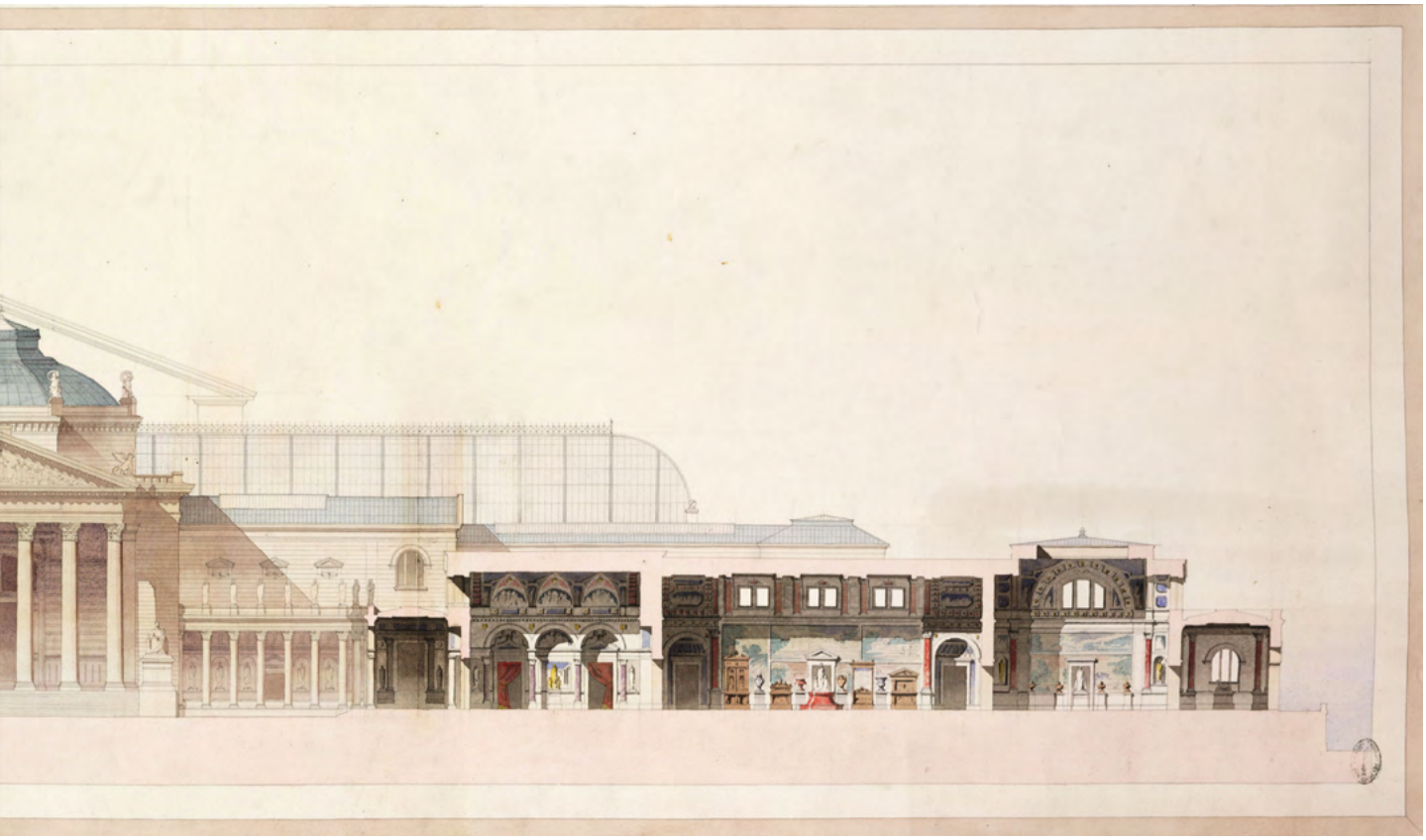
las galerías y, en un segundo plano, la gran nave metálica con un monumental techo de vidrio.

Perfectamente propio del *Beaux-Arts* en la composición de su plano formado por partes autónomas y características –galerías, rotondas, patios, patios de luz, anfiteatros–, el proyecto resalta por la gran precisión en los dibujos de los interiores y las fachadas con un vocabulario romano bastante puro y homogéneo –a pesar de los desarrollos contemporáneos del eclecticismo–, pero también por la presencia de este inmenso techo de vidrio. Se exhibe como el símbolo de la firme voluntad de pertenecer a su época, aunque el estilo empleado en otros elementos se relacione más con la reconstitución arqueológica que con un proyecto contemporáneo.

El epílogo de esta historia corresponde a la construcción del *Grand Palais* de la Exposición de 1900, que comenzó en 1896. Esta síntesis del estilo *Beaux-Arts* fue encargada a cuatro arquitectos, a los que se quiso

and characteristic parts – galleries, rotundas, patios, amphitheatres – the project stands out for the great precision in the drawings of the interiors and façades with a Roman vocabulary quite pure and homogeneous despite contemporary developments in Eclecticism but also due to the presence of this immense glass roof. It is exhibited as the symbol of the firm will to belong to its time, although the style used in other elements is more related to archaeological reconstitution than to a contemporary project.

The epilogue of this story corresponds to the construction of the *Grand Palais* of the 1900 Exhibition which began in 1896. This synthesis of the *Beaux-Arts* style was commissioned to four architects who won the competition: Henri Deglane, Albert Louvet, Albert Thomas and Charles Girault. Deglane had to draw the large central metallic and glass roof and the main façade. Far from hiding the 60-metre-high metallic vault

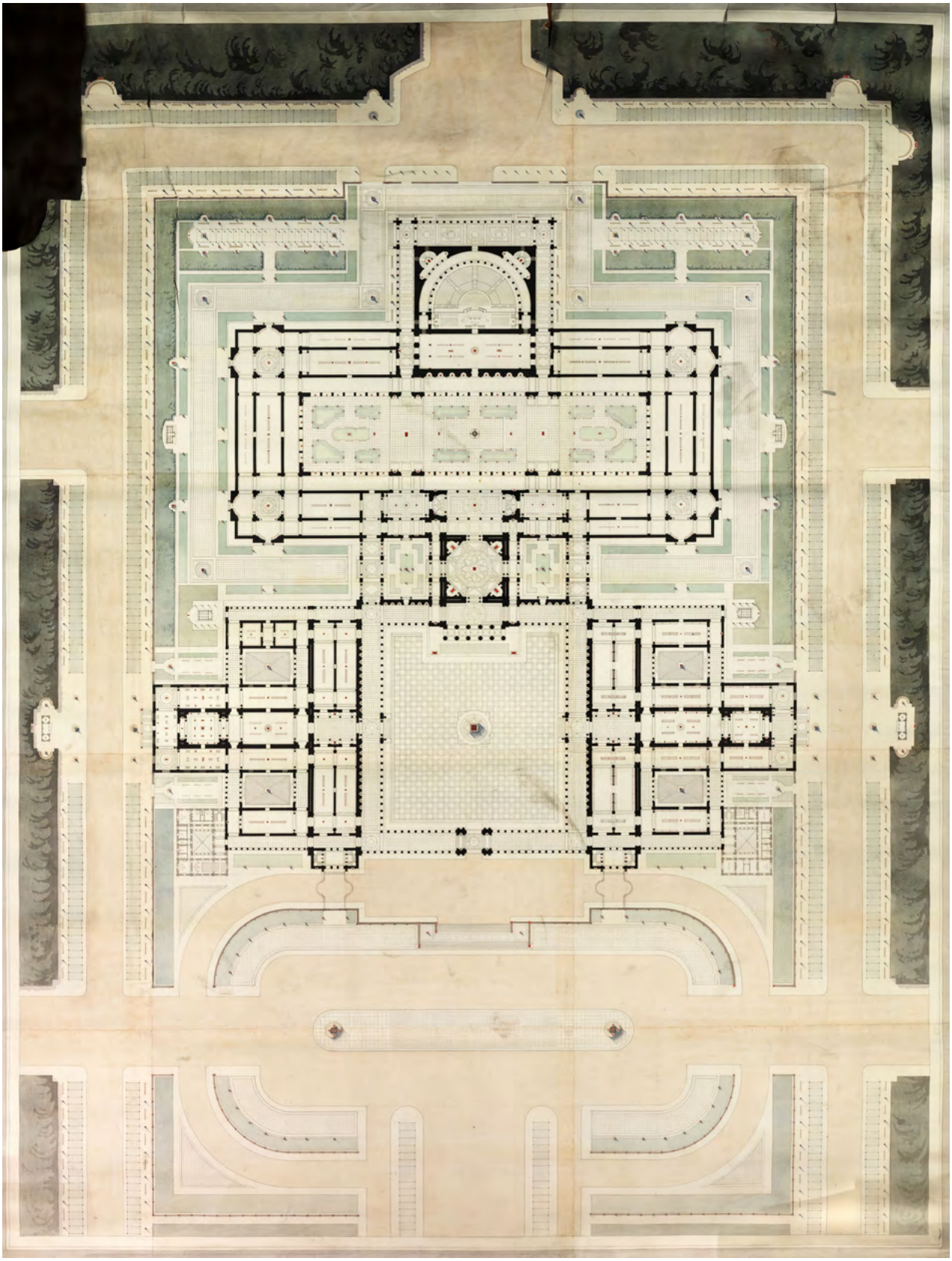


premiar juntos al final del concurso: Henri Deglane, Albert Louvet, Albert Thomas y Charles Girault. Le correspondió a Deglane dibujar el gran techo de vidrio metálico central y la fachada principal. Esta última, lejos de esconder el domo metálico de sesenta metros de alto –salvo si uno observa desde el pie del edificio– y construido por la empresa de Armand Moisant, le sirvió como primer plano, al igual que en el alzado del proyecto de Georges Roussi para el *Grand Prix de Rome*. Visto desde la escalinata del *Petit Palais*, que está al frente, su cuerpo central genera incluso una relación visual directa del frontón metálico y la galería monumental de la entrada. Esta interacción entre la parte de piedra y la metálica se retoma a nivel de las torres de las dos esquinas, con la elección del cobre para las cuadrigas esculpidas que las coronan.

En este juego de oposiciones, el arquitecto escogió también el contraste en los detalles, abandonando el

(except if one observes from the foot of the building), built by Armand Moisant's company, the façade served as a foreground as in the elevation of Roussi's project for the *Grand Prix de Rome*. Seen from the steps of the *Petit Palais* in front of it, its central body even generates a direct visual relationship between the metallic gable and the monumental gallery of the entrance. This interaction of stone with the metallic parts is again seen at the two corner towers, with the choice of copper for the sculptures that crown them.

In this game of oppositions the architect also chose the contrast in the details, abandoning the classical forms and its eclectic derivatives in the great room. He approached the metallic elements with a mixture of technical vocabulary and *Art Nouveau* style that multiplies the bonds of flexible forms; a stylistic expression for the stone of the exterior and another for the iron. Deglane thus strongly illustrates



Plano general *Palais des Beaux-Arts* de Charles Georges Roussi. Proyecto para el Grand Prix de Rome 1876. plano general. Ensba PRA 269-4. Foto RMN.

General plan *Palais des Beaux-Arts* by Charles Georges Roussi. Project for the 1876 *Grand Prix de Rome*. General plan. Ensba PRA 269-4. NMR photo.



El *Grand Palais* en la Exposición Universal de París de 1900, de Henri Deglane, Albert Louvet, Albert Thomas y Charles Girault. Numéro de objeto: PPPH00366.

The *Grand Palais* at the 1900 Universal Exhibition in Paris, by Henri Deglane, Albert Louvet, Albert Thomas and Charles Girault. Object number: PPPH00366.

vocabulario clásico y sus derivados eclécticos en la gran sala. Abordó los elementos metálicos con una mezcla de vocabulario técnico y estilo *Art Nouveau* que multiplica los lazos de formas flexibles: una expresión estilística para la piedra del exterior y otra para el hierro. La elección de Deglane ilustra así con fuerza la hipótesis de una tradición del *Beaux-Arts* capaz de integrar la modernidad de los nuevos materiales y las nuevas técnicas, para reinventar la arquitectura monumental y la escenografía urbana de las ciudades contemporáneas.

the hypothesis of a *Beaux-Arts* tradition capable of integrating the modernity of new materials and techniques to reinvent monumental architecture and the urban scenery of contemporary cities.


PRENSA PERIODICA
de CHILE 1911

Chile y su cultura en el periodo parlamentario

Chile and its culture during the Parliamentary System

CLAUDIO ROLLE CRUZ

Chile y su cultura en el periodo parlamentario

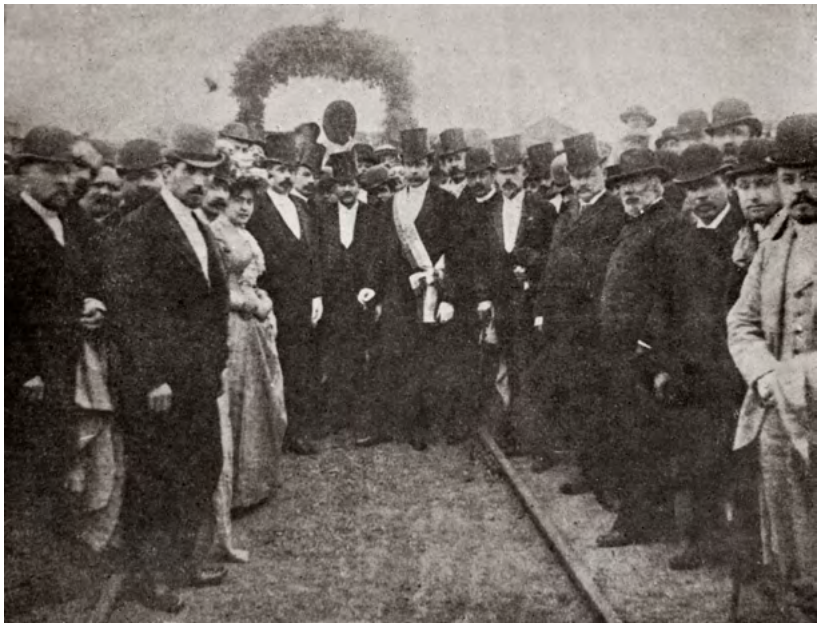
Chile and its culture during the Parliamentary System

En octubre de 1890 el presidente José Manuel Balmaceda inauguró el viaducto del Malleco, el imponente puente ferroviario, que permitiría el paso sin dificultades, de los trenes que viajaban por la región de la Frontera, que en los años precedentes se había incorporado a la vida nacional. La estructura metálica comenzó a instalarse en 1889 por iniciativa estatal, como parte del plan de desarrollo que el gobierno de la época impulsaba, creando instituciones, contratando profesionales –entre los que se contaron varios ingenieros y arquitectos–, y construyendo obras públicas de naturaleza variada, desde escuelas hasta túneles y puentes. El viaducto se convirtió en un emblema de la expansión de las líneas férreas, proceso que fue transformando el paisaje chileno, integrando regiones lejanas y cambiando la vida cotidiana de algunas ciudades, como ocurrió con la puesta en funcionamiento –a comienzos de ese mismo año–, del ferrocarril entre Lota y Concepción. Balmaceda creía que «en verdad, el arte, el trabajo y el capital, realizan maravillas no imaginadas hace veinte años. La ciencia y la industria moderna tienen un poder de creación capaz de someter todos los elementos de la naturaleza a su sabiduría y a su imperio. La palabra imposible, en el arte de las construcciones materiales, está borrada de sobre la faz de la tierra».[1] «Este grandioso monumento marcará a las generaciones venideras la época en que los chilenos sacudieron su tradicional timidez y apatía y emprendieron la obra de un nuevo y sólido engrandecimiento» proclamaba Balmaceda, quien no llegaría a celebrar el primer aniversario del viaducto, a

1 Correa, S., Figueroa, C., Jocelyn-Holt, A., Rolle, C. y Vicuña, M. (2001). *Documentos del siglo xx chileno,* Sudamericana, p. 15.

In October 1890, president José Manuel Balmaceda inaugurated the Malleco Viaduct, an impressive railroad bridge above the Malleco River valley, which allowed trains to cross without difficulties, connecting the region of the Border that had been incorporated into national life a few years earlier. The metallic structure began its construction in 1889 as part of a plan of development that the government impelled at the time, creating new institutions, hiring professionals – among whom were many architects and engineers – and building public works of varied nature, from schools up to tunnels and bridges. The viaduct became an icon of the railway line expansion works, process that transformed the Chilean landscape, linking distant regions and changing the daily life of some cities, for example with the inauguration of the railroad between Lota and Concepción at the beginning of the same year. Balmaceda believed that "In truth, the art, work and capital, can accomplish wonders inconceivable twenty years ago. Science and modern industry have a power of creation capable of subduing all Nature's elements to its knowledge and empire. The word impossible, in the art of material constructions, is wiped off the face of the earth".[1] "This magnificent monument will mark, for generations to come, the moment in which Chileans shook off their traditional shyness and apathy and embarked in the masterpiece of a new and solid grandiosity" declared Balmaceda, who would not live to celebrate the viaduct's first anniversary due to the civil war and his eventual suicide. The president said "I want at this happy hour to plead to the heavens, that those who come after us may exceed us in intelligence, in

1 Correa, S., Figueroa, C., Jocelyn-Holt, A., Rolle, C. & Vicuña, M., 2001 *Documentos del Siglo xx chileno,* Santiago, Editorial Sudamericana, p. 15



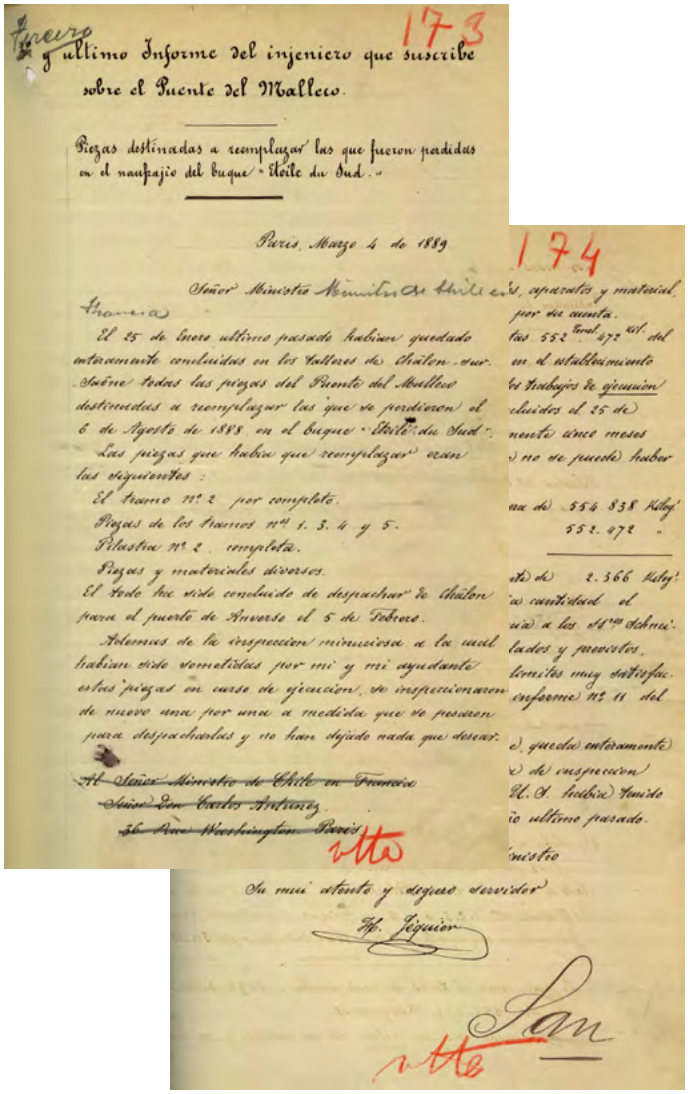
El viaducto del Malleco fue inaugurado el 26 de octubre de 1890 por el presidente José Manuel Balmaceda. Fue proyectado por el ingeniero chileno Victorino Aurelio Lastarria, quién murió antes de su inauguración. Greve, E. (1938). *Historia de la Ingeniería en Chile*. Santiago de Chile: Publicaciones del Primer Congreso Sudamericano de Ingeniería. Tomo III, p.573

The viaduct of the Malleco was inaugurated on 26 October 1890, by president José Manuel Balmaceda. It was designed by the Chilean engineer Victorino Aurelio Lastarria, who died before its inauguration. Greve, E. (1938). *Historia de la Ingeniería en Chile*. Santiago de Chile: Publicaciones del Primer Congreso Sudamericano de Ingeniería. Vol. III, p.573



Este viaducto fue considerado en su época el puente ferroviario más alto del mundo, con rieles que se encuentran a 102 metros de altura sobre el fondo de la quebrada. Entre 1886 y 1888, la empresa Schneider et Cie. O Le Creusot, construyó las armazones de fierro en sus talleres en Europa, que fueron transportadas por barco y luego en ferrocarril a su destino. Cuando las fundaciones estuvieron listas, se instaló la estructura en 1889. Fotografía de Odber Heffer. Archivo Cenfoto-UDP.

This viaduct was considered at the time the tallest railway bridge in the world reaching 102 metres above the river. Between 1886 and 1888, Schneider et Cie. built the iron frameworks in its facilities in Europe, which were later shipped to Chile. When the foundations were ready, the structure was assembled in 1889. Photograph by Odber Heffer. Cenfoto-UDP Archive.



Primero y último Informe del injeniero que suscribe sobre el Puente del Malleco.

Piezas destinadas a reemplazar las que fueron perdidas en el naufajio del buque "Etoile du Sud."

París, Marzo 4 de 1889

Señor Ministro Ministro de Chile en Francia

El 25 de Enero ultimo pasado habian quedado enteramente concluidas en los Talleres de Chalon-sur-Saône todas las piezas del Puente del Malleco destinadas a reemplazar las que se perdieron el 6 de Agosto de 1888 en el buque "Etoile du Sud".

Las piezas que habia que reemplazar eran las siguientes:

El tramo Nº 2 por completo.

Piezas de los tramos Nos 1. 3. 4 y 5.

Pilastra Nº 2 completa.

Piezas y materiales diversos.

El todo ha sido concluido de despachar de Chalon para el puerto de Anverso el 5 de Febrero.

Ademas de la inspeccion minuciosa a la cual habian sido sometidas por mi y mi ayudante estas piezas en curso de ejecucion, se inspeccionaron de nuevo una por una a medida que se pesaron para despacharlas y no han dejado nada que desear.

Al Señor Ministro de Chile en Francia
Señor Don Carlos Antunez
Etc Etc Washington Paris

Su mui atento y seguro servidor
Ff. Jéquier



raíz de la guerra civil y su suicidio. El presidente decía «quiero, en esta hora feliz, elevar mis votos a la altura, porque los que vengan en pos de nosotros nos excedan en inteligencia, en actividad y en acierto y, sobre todo, en energía para hacer el bien y levantar más aún a esta patria de nuestro corazón y de nuestros hijos».[2] En sus palabras estaba presente un verdadero programa compartido que se desarrolló en las décadas siguientes, en el Chile que conoció y vivió Jéquier.

Dos meses después de ese discurso, la crisis política que enfrentaba a Balmaceda con el Parlamento escaló a niveles muy graves, hasta llegar a la guerra civil. A inicios de 1891 Balmaceda comunicó su voluntad de resolver el conflicto institucional que lo enfrentaba

activity and in aim, and especially in energy to do good and to elevate even more this homeland of our heart and of our children".[2] In this address, a real shared program was present that developed in the following decades, in which Jéquier lived and worked in Chile.

Two months after his speech, the political crisis that Balmaceda was facing with the parliament climbed to very serious levels, ending in a civil war. At the beginning of January 1891, Balmaceda communicated his will to solve the institutional conflict he was facing with the Parliament by governing by decree and assumed full power, disregarding the attributions of the National Congress. In reaction to this decision, the Parliament deposed the president and a terrible civil

2 Ibid. p.17.

2 Ibid. P.17

IZQUIERDA · Carta fechada el 4 de marzo de 1889, firmada por Henry, padre de Emilio Jéquier. En esta, presenta un informe sobre el estado de las estructuras, que se estaban enviando a Chile para el viaducto del Malleco, en reemplazo de las que se perdieron tras el naufragio del buque *Etoile du Sud*. Colección digital, Expansión ferroviaria en Chile, Archivo Nacional.

DERECHA · *La quebrada*, óleo de Alberto Orrego Luco. El desarrollo de ferrocarriles hacia el sur permitió la incorporación de nuevos territorios y paisajes remotos al ideario nacional. Esto se reflejó en la obra de artistas y autores nacionales. Pinacoteca de la Universidad de Concepción.

LEFT · Letter dated 4 March 1889, signed by Henri, Emilio Jéquier's father. In it he presents a report on the state of the structures that were being sent to Chile for the Malleco Viaduct, in substitution of those who were lost after the shipwreck of the *Etoile du Sud*. Digital Collection, Expansión ferroviaria en Chile, Archivo Nacional.

RIGHT · *La quebrada*, (The Ravine) painting by Alberto Orrego Luco. The railroad development towards the south allowed the incorporation of new territories and remote sceneries to the national imagery. This was reflected in the work of artists and national authors. Pinacoteca Universidad de Concepción.

al Parlamento a través del gobierno por decreto y asumió plenos poderes, sin reconocer las atribuciones del Congreso Nacional. En respuesta, el Parlamento destituyó al presidente y se inició el enfrentamiento que ensangrentaría al país hasta fines de agosto, cuando las fuerzas del presidente fueron derrotadas. Balmaceda entonces se asiló en la legación argentina, donde esperó el cumplimiento de su mandato y se suicidó. Se inició un nuevo régimen de sello parlamentario, inicialmente liderado por la Junta que había enfrentado a Balmaceda. Así, desde 1891 y hasta 1925, Chile tendría un régimen de gobierno parlamentario caracterizado por la preponderancia del Congreso en la conducción de la vida política y la conformación de los diversos gabinetes de gobierno, condición a la que estuvieron sujetos los siete presidentes que condujeron al país durante el «parlamentarismo». Pese a lo cruento del conflicto de 1891, se logró atenuar sus consecuencias posteriores por medio de una serie de amnistías entre 1891 y 1894. A pocos años de la guerra civil las cicatrices de ese conflicto parecían menores y el sistema parlamentario operaba gracias a reformas, como el establecimiento de la Comuna Autónoma, iniciando sus treinta años de andadura en el tiempo, pues llegará hasta 1925, haciéndose cargo de nuevas realidades territoriales, sociales, económicas y culturales.[3] Sin embargo, lejos de

war began that kept the country in bloodshed till the end of August, when Balmaceda's loyal forces were defeated. Balmaceda took refuge in the Argentinian embassy, where he waited for the end of his term and committed suicide. A new parliamentary regime began, initially led by the board that had opposed Balmaceda. From 1891 until 1925, Chile had a parliamentary system characterized by the Congress' preponderance in politics and the formation of the diverse government cabinets to which the seven presidents who served regular terms of administration of the country were subject. Despite the bloody conflict of 1891, detrimental consequences were lessened by a series of amnesties that were granted between 1891 and 1894. A few years after the civil war, the conflict's scars seemed insignificant and the parliamentary system was working thanks to political reforms like the establishment of the autonomous Commune, thus beginning its thirty years life, since it would last until 1925, dealing with new territorial, social, economic and cultural realities.[3] Nevertheless, far from guaranteeing free and democratic elections, the Law of Autonomous Commune handed over the electoral manipulation from the president of the Republic to the local chieftains, which increased corruption and bribery,

3 La *Ley de organización y atribuciones de las municipalidades*, conocida comúnmente como *Ley de Comuna Autónoma*, fue promulgada el 24 de diciembre de 1891. Esta dividió al país en 297 comunas y permitía a los municipios una total independencia del poder Ejecutivo, pues se les otorgaron facultades mucho más amplias a los municipios, incluidas las antiguas facultades de los gobernadores de departamentos, entregando a las municipalidades el manejo de las elecciones políticas.

3 The *Law of Organization and Attributions of the Municipalities* commonly known as *law of autonomous commune* was promulgated on December 24, 1891. This law divided the country in 297 communes and allowed the municipalities a complete independence from the executive power, since they were granted much wider faculties, including those the old department governors had and it also delivered the handling of the political elections to the municipalities.



Los presidentes de Chile, Federico Errázuriz Echaurren y de Argentina, Julio Roca, contribuyeron a superar la disputa limítrofe por la soberanía de la Puna de Atacama, con el Llamado «Abrazo del estrecho», sobre la cubierta del «O'Higgins» en el estrecho de Magallanes. 1899. Colección Museo Histórico Nacional.

The presidents of Chile, Federico Errázuriz Echaurren and of Argentina, Julio Roca contributed to overcome the boundary disputes over the "Puna de Atacama" region, with the "Abrazo del estrecho" (hug of the Strait), on the deck of the "O'Higgins" in the Strait of Magellan in 1899. Museo Histórico Nacional Collection.

garantizar elecciones libres y democráticas, la Ley de Comuna Autónoma traspasó la manipulación electoral desde el presidente de la República a los caudillos locales, aumentando la corrupción y el cohecho, lo que se fue agravando a lo largo de los años, contribuyendo al cuestionamiento del régimen parlamentario en la década de 1920.

El país, que había soportado una guerra civil y un cambio de régimen político mediante importantes modificaciones a la Constitución de 1833, enfrentaba también desafíos territoriales significativos. Para cuando Emilio Jéquier llegó a Chile, las provincias del norte aún no cumplían diez años como parte del territorio nacional, y la delimitación de las fronteras sería una fuente de tensiones en ambos extremos del país. El simbólico «Abrazo del estrecho» entre los presidentes de Argentina y Chile, en febrero de 1899, fue un gesto de buena voluntad que marcó el inicio de la ardua tarea de definición de límites, con la intervención de peritos y mediadores y el establecimiento de tratados que, en varios casos, fueron de larga gestión.[4] Jéquier, que venía de una Europa con casi veinte años sin guerras, se

which worsened throughout the years, contributing to the query about the parliamentary system in the 1920s.

The country that had suffered a civil war and a change of political system by considerable alterations to the constitution of 1833, had significant territorial challenges. When Emilio Jéquier arrived in Chile, the country's northern provinces had not yet scored ten years as part of the national territory and the delineation of borders was an important issue, which generated tensions in the north as well as in the south. The symbolic "Abrazo del estrecho" (hug of the Strait) between the presidents of Argentina and Chile in February, 1899, was a gesture of good will that marked the beginning of the arduous task of border delineations in several points of the territory with the intervention of experts and mediators and the establishment of agreements that, in several cases, were of lengthy management.[4] Jéquier, who came from Europe with almost twenty years without wars, met a nation that had just finished a long international conflict and was a witness of the brief but bloody civil war, which provoked the increase of the defense and naval expenditures along

4 Una aproximación reciente y renovada sobre el tema a partir de un caso es el libro de Ríos Llaneza, M. (2019). *De frontera natural a límite político. La demarcación de la Puna de Atacama (1881-1905)*. Ediciones UC.

4 A recent and renewed approach on the topic from a case is the book by Ríos Llaneza, M., 2019, *De frontera natural a límite político. La demarcación de la Puna de Atacama (1881-1905)*, Santiago, Ediciones UC.

encontró con una nación que apenas había terminado un conflicto internacional prolongado y fue testigo de la breve y cruenta guerra civil, que dejó como herencia el aumento del gasto militar y naval, y las reformas emprendidas en materia de Fuerzas Armadas.[5] La imagen de nación victoriosa y preparada para la guerra se completó en 1900 con el establecimiento del servicio militar obligatorio, de acuerdo con el modelo que los prusianos habían desarrollado en Europa.

La victoria en la guerra de 1879 a 1884 produjo cambios en todo orden de cosas para los chilenos, que vieron no solo extendido su territorio sino también obtuvieron los recursos del salitre, que dieron a los sucesivos gobiernos chilenos un significativo flujo de financiamiento, a través del impuesto de explotación del nitrato, de modo tal que el auge calichero hizo posible que, a lo largo de los años centrales del periodo parlamentario, se hiciesen importantes inversiones en infraestructura, tanto en el sector de transportes y circulación –con el apoyo a los ferrocarriles y en la construcción de puertos–, como en la creación de servicios urbanos y de vinculación territorial en materia de comunicaciones, salubridad, seguridad y educación. Ya en 1887 se había creado el Ministerio de Industria y Obras Públicas que «asumió todos los asuntos relativos al fomento de la riqueza publica, de la economía, del comercio y de la industria» que hasta entonces dependían del Ministerio del Interior.[6] Se puso así en evidencia la voluntad expansiva del Estado que impulsó la construcción de más de mil kilómetros de ferrocarriles, puentes y túneles, de edificios para instituciones estatales, escuelas, hospitales, cárceles, aduanas y puertos, además de la atención de situaciones inesperadas como la reconstrucción de Valparaíso después del terremoto de 1906. También las artes se vieron favorecidas por el auge del salitre y la riqueza que reportó al país. Se fortalecieron las artes escénicas, con actividad teatral y musical creciente. Esta alcanzó ya no solo a Santiago y Valparaíso,

5 Apenas terminada la guerra con Perú y Bolivia, se inició un plan de contratación de oficiales alemanes en calidad de instructores para dar formación moderna al Ejército de Chile, pues se veía en esta institución una garantía para la deseada hegemonía regional. El complemento obligado de esta decisión fue el fortalecimiento de la Armada en tiempos del presidente Balmaceda, de manera que Chile tenía, en la última década del siglo XIX, una flota significativa y poderosa.

6 Correa, S., Figueroa, C., Jocelyn-Holt, A., Rolle, C. y Vicuña, M. (2001). *Documentos del siglo XX chileno,* Sudamericana, p. 37.

with the reforms made to the armed forces.[5] The image of a victorious nation that was well prepared for war, was achieved in 1900 with the establishment of compulsory military service, in accordance with the Prussian model developed in Europe.

The victorious outcome of the war from 1879 to 1884 produced changes in all order of things for Chileans, who saw their territory not only extended in a considerable way but also enriched by saltpetre resources that gave the governments a significant cash injection through the nitrate extraction tax, so, the "calichero" heyday throughout the central years of the so-called parliamentary period made possible important investments in infrastructure in the sector of transport, by supporting railroads and the construction of ports as well as the creation of urban services and linking territories on communications, health, security and education. In 1887 the Ministry of Industry and Public Works was created, it "assumed all matters relative to the promotion of public wealth, of the economy, commerce and industry" which till then had depended on the Ministry of Internal Affairs.[6] The expansive will of the State was put in evidence by the construction of more than a thousand kilometers of railroads, of bridges and tunnels, of state institutions' buildings, schools, hospitals, jails, customs facilities and ports, in addition to unexpected situations such as the reconstruction of Valparaíso after the earthquake of 1906. The arts were also favoured by the heyday of the saltpetre and the wealth that it brought to the country. The performing arts became stronger, with increasing theatrical and musical activity, which not only reached Santiago and Valparaíso but also Iquique, which gained importance in the artists' international circuit, for example Sara Bernhardt performed there in 1886 and in 1889, Iquique witnessed the construction of its Municipal Theatre, built in Oregon Pine, where in the successive years figures as Leopoldo

5 Once the war with Peru and Bolivia ended, a plan to hire German officers as instructors to modernize Chile's Army was carried out, since this institution was perceived as a guarantee for the ambitious regional hegemony. The binding complement of this decision was the Navy's strengthening in times of president Balmaceda, therefore, in the last decade of the 19th century Chile had a significant and powerful fleet.

6 Correa. S., Figueroa. C., Jocelyn Holt. A., Rolle. C. & Vicuña. M. (2001). Documentos del siglo XX chileno, Santiago, Editorial Sudamericana, p. 37





PÁG. OPUESTA ARRIBA · El desarrollo del puerto de Iquique como pujante plataforma comercial, se remonta a fines del siglo XIX, cuando fue anexado al territorio tras la Guerra del Pacífico. Enfocado en la industria del guano y el salitre, se transformó en un polo de desarrollo para el país. *Puerto de Iquique. Álbum de Tarapacá, Iquique, desde fines de 1800 hasta comienzo del 1900*. Colección Biblioteca Nacional Digital.

PÁG. OPUESTA ABAJO · Puerto de Valparaíso. *Panorama de Chile Entrega n.8. Lithografía Leblanc. 1910*. Colección Biblioteca Nacional Digital.

DERECHA · Retrato de Pedro Montt. El 21 de junio de 1887, durante el gobierno de José Manuel Balmaceda, se dictó la ley que creó el Ministerio de Industria y Obras Públicas. El primer ministro de la nueva cartera fue el abogado Pedro Montt Montt, quien, en 1906, llegó la presidencia del país. Colección Museo Histórico Nacional.

ABAJO · Retrato del presidente electo Pedro Montt y autoridades de Valparaíso, por la calle de la Victoria, recorriendo la ciudad tras el devastador terremoto de agosto de 1906. Colección Museo Histórico Nacional.

OPPOSITE PAGE TOP · The development of the port of Iquique as a commercial platform dates back to the final years of the 19th century, when it was annexed after the Pacific War. Oriented to the guano and saltpetre industry it became a development hub for the country. *Puerto de Iquique. Álbum de Tarapacá, Iquique, desde fines de 1800 hasta comienzo del 1900*. Tarapacá, Iquique, Chile. Biblioteca Nacional Digital Collection.

OPPOSITE PAGE BOTTOM · Port of Valparaíso. *Panorama de Chile Entrega n.8. Lithografía Leblanc. 1910*. Biblioteca Nacional Digital Collection.

RIGHT · Portrait of Pedro Montt. On 21 June 1887, during the government of José Manuel Balmaceda the law that created the Ministry of Industry and Public Works was passed. The first minister of the new cabinet was the lawyer Pedro Montt Montt, who in 1906, became president of the country. Museo Histórico Nacional Collection.

BOTTOM · Portrait of the elected president Pedro Montt and authorities from Valparaíso in Victoria Street, visiting the city after the destructive earthquake in August 1906. Museo Histórico Nacional Collection.









IZQUIERDA · La reconocida actriz francesa visitó Chile en 1886. Realizó funciones en Santiago, Valparaíso, Talca, Coquimbo e Iquique, donde reclamó por las instalaciones donde realizó su presentación, lo que motivó la construcción de un nuevo teatro. Retrato de Sarah Bernhardt (1844-1923) c.1880. William Downey. Musée Carnavalet. CC0.

ARRIBA · Teatro Municipal de Iquique, inaugurado en enero de 1890. Fue construido durante el año 1889 en pino Oregón, que fue transportado en los grandes clippers salitreros. *Álbum de Tarapacá, Iquique, desde fines de 1800 hasta comienzo del 1900*. Archivo Fotográfico. Colección Álbumes Biblioteca Nacional Digital.

LEFT · The renowned French actress visited Chile in 1886. She performed in Santiago, Valparaíso, Talca, Coquimbo and Iquique, where she complained about the infrastructure in which she had to work, thus triggering the construction of a new theatre. Portrait of Sarah Bernhardt (1844-1923) c.1880. William Downey. Musée Carnavalet. CC0.

TOP · Municipal Theatre of Iquique, inaugurated in January 1890. It was built during 1899 using Oregon Pine which was transported by the large saltpetre clippers. *Álbum de Tarapacá, Iquique, desde fines de 1800 hasta comienzo del 1900*. Photo Archive, Álbumes Biblioteca Nacional Digital Collection.

sino que también a Iquique, que por ejemplo adquirió un lugar importante en el circuito de artistas internacionales que se presentaron en el país, como Sarah Bernhardt en 1886 y que, en 1889, fue testigo de la construcción –en pino Oregón– del Teatro Municipal, donde actuaron en los años sucesivos figuras como Leopoldo Fregioli y numerosas compañías de arte escénico.

Los ideales de modernización se tradujeron en anhelos de industrialización, concebida como la base de una idea de progreso. El desarrollo industrial temprano se concentró en la producción metalmecánica y en la de bienes de consumo, contando en este último rubro con el aporte significativo de los inmigrantes, quienes crearon numerosas empresas y talleres fabriles en rubros como alimentación y vestuario, entre otros. La Sociedad

Fregioli and numerous companies of performing arts presented themselves.

The ideals of modernization entailed industrialization aspirations, that appeared as the base of a particular idea of progress. The early industrial development concentrated on metallurgical production and on consumer goods, the latter with the significant contribution of immigrants who created numerous companies and industrial workshops in areas such as foods and clothing among others. In 1883 the Society of Industrial Promotion had been created, which impelled favourable laws for manufacturing production, exhibitions and incentives for the specialization and education of workers and technicians, and the compilation of statistical information to improve



Desfile con motivo de la promulgación de la Ley de Instrucción Primaria Obligatoria, 1920. La imagen muestra el paso frente al Palacio de la Moneda, antes de que se estableciese allí la Plaza de Constitución. Archivo visual del Museo de la Educación Gabriela Mistral.

Parade due to the passing of the Law of Compulsory Primary Instruction in 1920. The picture shows the parade in front of the *Palacio de la Moneda*, before the construction of the Constitución Square. Visual Archive, Museo de la Educación Gabriela Mistral.

de Fomento Fabril, creada en 1883, impulsó leyes favorables a la producción manufacturera, exposiciones e incentivos a la especialización y educación de los obreros y técnicos, y la recopilación de información estadística para mejorar el crecimiento industrial.[7] Esta idea de desarrollo provenía de una *élite* que consideró a la educación como un elemento central para lograr la verdadera modernización. Los años finales del siglo XIX y los primeros del siglo XX vieron un intenso debate en torno a la enseñanza y los valores asociados a las nuevas propuestas educativas que habrían de culminar, en 1920, con la Ley de Instrucción Primaria Obligatoria, que estableció la instrucción gratuita y obligatoria. Se debatió

7 Ibid.

industrial growth.[7] This vision of development came from an *élite* that considered education as the central element to achieve genuine modernization. The final years of the 19th century and the first ones of the 20th century witnessed an intense debate concerning the educational methods and the values associated with new educational proposals that would end in 1920 with the Law of Compulsory Primary Instruction, which established free and compulsory education. This brought about debates concerning the so-called concentric plan of education and also the appearance of complementary forms to the educational programs, promoting the formation of girls' secondary state schools, later adding a program of practical formation

7 Ibid.

en torno al llamado plan concéntrico de la enseñanza y la consideración de formas complementarias a los programas educacionales, impulsándose la formación de liceos fiscales femeninos, a los que se sumó más tarde un programa de formación práctica para mujeres y de formación técnica para hombres. Fue entonces muy significativa la influencia pedagógica alemana con la promoción de métodos que reforzaban los estudios empíricos centrados en las ciencias positivas, que se presentaban como objetivas y como eje de esta propuesta educativa.[8]

Los cambios vividos en Chile desde los tiempos de la guerra de 1879 trajeron nuevos problemas y desafíos en el ámbito del trabajo y los contextos de vida de la población, especialmente en las ciudades. Las pésimas condiciones de trabajo y los abusos frecuentes en materias de salarios que se dieron el mundo salitrero condujeron a que, a mediados de 1890, se produjese la primera huelga general obrera en Chile y, con ello, se iniciara una nueva estación en la vida de los movimientos sociales en el país. Esta relación tensa se fue agravando en los años sucesivos ante la agudización de las condiciones críticas de trabajo y la carencia de respuestas de las autoridades a las demandas laborales. Genéricamente se llamó «cuestión social» al conjunto de problemas relacionados con los grupos más pobres de la sociedad, encontrando en la imagen del conventillo, esa precaria forma de habitación

8 En 1894 inicia sus actividades el Liceo N°1 de Niñas, dirigido por Juana Gremler, profesora alemana. La población escolar primaria llegaba a los 109.058 alumnos, que representaban aproximadamente un 65 % de la población escolar en 1895. Ese año, además, se inauguró la Escuela Alemana de Magallanes, que se suma a la Internacional de Magallanes y a experiencias como la creación del Liceo de Aplicación en el 1893, por el profesor Jorge Enrique Schneider. También vale la pena recordar la publicación del trabajo de Valentín Letelier *Filosofía de la educación*, en 1892. En 1899 Eduardo de la Barra escribió el libelo titulado *El embrujamiento alemán*, advirtiendo a los chilenos de los peligros de dejarse fascinar por los fenómenos de moda y encandilarse con los brillos que llegan de lejos, defendiendo decididamente la calidad de los maestros chilenos y su formación. El tono de los debates entre liberales y conservadores en materias de educación escaló hasta provocar la renuncia de Diego Barros Arana a la rectoría de la Universidad de Chile, por las fuertes discrepancias con el ministro Abdón Cifuentes, dado que los planes y programas los desarrollaba la Universidad de Chile, pero era el Ministerio de Industria e Instrucción el que administraba la educación en Chile. Sobre este punto es fundamental la obra coordinada por Serrano, S., Ponce de León, M. y Rengifo, F. (2012). *Historia de la educación en Chile*. Taurus.

for women and of technical formation for men. In this field, German influence was very significant promoting its methods, which reinforced empirical studies centred on positive sciences, which were presented as objective and axis of this educational scheme.[8]

The changes lived in Chile since the war of 1879 brought new problems and challenges in work and the population's life conditions, especially in cities. The terrible work conditions and the frequent abuses in wage payments in the saltpetre world led to, in the middle of 1890, the first general workers' strike in Chile and with it a new stage in the social movements' life began in the country. This critical situation worsened in the successive years as a result of the deepening of the precarious work conditions and the authorities' lack of a suitable reaction to the labour demands. The set of problems related to the poorest groups of society was referred to as the "Social Question", finding in the image of the "conventillo" (crowded tenement housing), this precarious form of urban lodging, a representative and eloquent expression of the difficulties of life and the contrasts of Chilean society in the beginnings of the 20th century.

Several writers described and denounced the poverty, marginality and abandonment in which the working class was living. The names of Baldomero Lillo, Fernando Santiván, Víctor Domingo Silva or Augusto D'Halmar are associated with protest literature that addressed the

8 In 1894 the Girls' Lyceum N°1 starts its activities directed by the German teacher Juana Grembler. Primary School population reached 109.058 pupils who represent approximately 65 % of the school population in 1895, that same year the German School of Magallanes was inaugurated along the International of Magallanes and other initiatives as the creation of the Lyceum of Application in 1893 by the teacher Jorge Enrique Schneider. Also noteworthy is the publication of *Filosofía de la Educación* (Filosophy of Education) in 1892 by Valentín Letelier. In 1899 Eduardo de la Barra wrote the libel titled *El Embrujamiento Alemán* (The German bewitchment) warning Chileans of the dangers of being fascinated with fashion trends and dazzled with sparkles that come from afar, firmly defending Chilean teachers' quality and formation. The tone of the debates between liberals and conservatives in matters of education intensified, provoking Diego Barros Arana's resignation as head of the University of Chile due to strong discrepancies with the minister of Education Abdón Cifuentes since the plans and programs were developed by the University of Chile, but it was the Department of Industry and Instruction which administered the education in Chile. On this subject, the work coordinated by Sol Serrano, Macarena Ponce de León and Francisca Rengifo is fundamental, *Historia de la Educación en Chile* (History of Education in Chile), Taurus, Santiago,2001.



Interior de un conventillo en Santiago. La imagen del conventillo, como precaria forma de habitación urbana, es una expresión representativa y elocuente de las dificultades de la vida y de los contrastes de la sociedad chilena de inicios del siglo xx. *Luces de Modernidad*: archivo fotográfico CHILECTRA. 2001.

Tenement interior in Santiago. The image of the "conventillo" as a precarious form of urban lodging is an eloquent expression of the difficulties of life and the contrasts of Chilean society in the beginnings of the 20th century. *Luces de Modernidad*: photo archive CHILECTRA. 2001.

urbana, una expresión representativa y elocuente de las dificultades de la vida y de los contrastes de la sociedad chilena de inicios del siglo xx.

Varios escritores se ocuparon de describir y denunciar la pobreza, marginalidad y abandono en que vivían muchos trabajadores y sus familias. Los nombres de Baldomero Lillo, Fernando Santiván, Víctor Domingo Silva o Augusto D'Halmar se asocian a un tipo de literatura testimonial sobre los peores aspectos de la «cuestión social», tradición que se mantendrá en la siguiente generación con los escritos de José Santos González Vera, Manuel Rojas y Alberto Romero. También la Iglesia Católica –aún muy influyente en la vida nacional a través del mundo conservador–, realizó actos de denuncia y promovió formas de asistencialismo y promoción de la caridad frente a la indigencia y las condiciones de abuso de los más pobres.[9]

Fueron las organizaciones de trabajadores las que más hicieron por cambiar el escenario laboral y social. Plantearon los temas de seguridad laboral y la jornada de ocho horas, propusieron vías revolucionarias, crearon organizaciones, como las sociedades de resistencia, y promovieron las movilizaciones generales de trabajadores como forma de acción. Entre 1903 y

worst aspects of the Social Question, tradition that was continued by the following generation with the writings of José Santos González Vera, Manuel Rojas and Alberto Romero. Also, the Catholic Church, still very influential in national life through the conservative world, denounced the conditions of abuse and promoted forms of relief and charity in favour of the poverty stricken.[9]

The workers' organizations were the ones that did more for changing the detrimental labour and social conditions by proposing security and dignity at work with the eight hours work day, at the same time they were planning revolutionary routes creating organizations such as the societies of resistance or promoting general mobilizations of workmen as form of action. Between 1903 and 1907 a sequence of important social movements that ended in ever escalating violent episodes took place. Valparaíso, Santiago, Antofagasta were the arenas of big strikes up to December 1907, when hundreds of nitrate workmen and their families descended to Iquique and occupied Santa María School. There they were suppressed provoking a terrible slaughter that marks a milestone in Chile's Labour Movement history, some years later the poet Francisco Pezoa would recall it in his *Canto a la Pampa* (Song to the Pampa), a lamentation in memory of the

9 El 1 de mayo de 1910 el arzobispo de Santiago Juan Ignacio González dio a conocer una pastoral para ser leída y explicada en las parroquias sobre la «cuestión social». En ella, el prelado plantea la responsabilidad de toda la sociedad y no solo de gobernantes y estudiosos, invitando a los católicos a asumir sus responsabilidades y a luchar contra la miseria.

9 On 1 May 1910, the archbishop of Santiago Juan Ignacio González issued a pastoral letter to be read and explained in parishes, about the "Social Question". In it, the prelate claims the responsibility of the whole of society and not only that of leaders and scholars, inviting Catholics to embrace their responsibilities and fight against poverty.



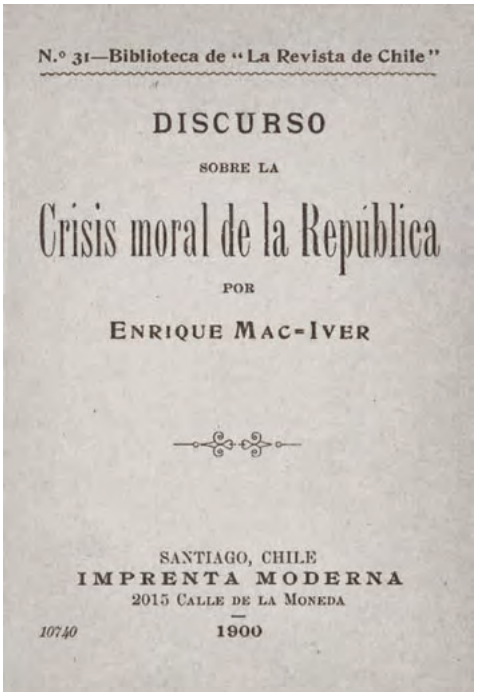
Concentración de pampinos en la Plaza Montt que van en dirección a la Escuela Santa María de Iquique el 21 de diciembre de 1907. Colección Museo Histórico Nacional.

Assembly of "pampinos" in Plaza Montt going toward Santa María School in Iquique on 21 December 1907. Museo Histórico Nacional Collection.



Fachada de la escuela Santa María de Iquique vista desde la Plaza Montt, donde se realizó la cruenta matanza de trabajadores del salitre, el 21 de diciembre de 1907. Colección Museo Histórico Nacional.

Façade of Santa María School in Iquique, view from Plaza Montt, where the bloody slaughter of saltpetre workers took place, on 21 December 1907. Museo Histórico Nacional Collection.


N.º 31—Biblioteca de "La Revista de Chile"

DISCURSO

SOBRE LA

Crisis moral de la República

POR

ENRIQUE MAC-IVER

SANTIAGO, CHILE
IMPRENTA MODERNA
2015 CALLE DE LA MONEDA
10740 1900

Portada de la edición del discurso sobre la crisis moral de la República, pronunciado en el Ateneo de Santiago por el senador Enrique Mac-Iver el 1 de agosto de 1900. Santiago. Imprenta Moderna. Colección Biblioteca Nacional.

Cover of the speech edition about the Republic's moral crisis, given in the Ateneo de Santiago by senator Enrique Mac-Iver on 1 August 1900. Santiago. Imprenta Moderna. Biblioteca Nacional Collection.

1907 hubo varios movimientos sociales que generaron episodios de violencia, la que fue escalando. Valparaíso, Santiago, Antofagasta fueron escenarios de grandes huelgas hasta llegar a diciembre de 1907, en Iquique, cuando cientos de trabajadores salitreros y sus familias bajaron a la ciudad y se establecieron en la Escuela Santa María. Allí fueron reprimidos causando una matanza que se convirtió en un hito en la historia del movimiento obrero chileno, como recordaría algunos años más tarde el poeta Francisco Pezoa en su *Canto a la pampa*, un lamento en memoria de las víctimas de la Escuela Santa María, que se convirtió en el primer himno del movimiento obrero chileno.

Las luces y sombras de un periodo de crecimiento y modernización se hicieron más evidentes a medida que se acercaba el centenario de la República y, a una década de ese aniversario, se presentó la fecha liminal del cambio de centuria en un momento cargado de expectativas en torno al siglo XX, que se presentaba como promesa de futuro esplendor. En contraste, a mediados de 1900, el senador Enrique Mac-Iver dio un discurso en el que se refería a la sensación de crisis, con pesimismo y desencanto frente al Chile que cambiaba de siglo, a través de una revisión crítica de la vida nacional y de la crisis moral de la República.[10]

10 Correa, S., Figueroa, C., Jocelyn-Holt, A., Rolle, C. y Vicuña, M. (2001). *Documentos del siglo XX chileno,* Sudamericana, p. 40.

Santa María School victims, becoming the first anthem of the Chilean Labour Movement.

The lights and shades of a period of growth and modernization became clearer as the centenary of the Republic approached, and a decade earlier the pivotal date of the turn of century, in a moment loaded with expectations concerning the 20th century which presented itself as a promise of future splendour. In contrast, about the middle of 1900 senator Enrique Mac-Iver gave a speech in which he addressed the current crisis with pessimism and disappointment regarding Chile at the turn of the century, through a critical examination of national life and of the Republic's moral crisis.[10] "It seems to me we are not happy" is the phrase that, as diagnosis, articulates Mac-Iver's long and thorough examination, adding "there is an evident discomfort that belongs neither to a certain class nor to certain regions in the country, but to the whole country and the majority of those who inhabit it [...] The present is not satisfactory and the future looms amid shadows that produce anxiety".[11] In spite of everything, Mac-Iver concludes with "I have faith in the fate of my country and trust that the public virtues that made it

10 Correa. S., Figueroa. C., Jocelyn Holt. A., Rolle. C. & Vicuña. M. (2001). *Documentos del siglo XX chileno*, Santiago, Editorial Sudamericana, p. 40

11 Ibid. Pp. 39-40

«Me parece que no somos felices» es la frase que, a modo de diagnóstico, articula el largo y detenido examen de Mac-Iver, que añade «se nota un malestar que no es de cierta clase de personas ni de ciertas regiones del país, sino de todo el país y de la generalidad de los que lo habitan [...] El presente no es satisfactorio y el porvenir aparece entre sombras que producen la intranquilidad».[11] A pesar de todo, concluía con un «tengo fe en los destinos de mi país y confío en que las virtudes públicas que lo engrandecieron volverán a brillar con su antiguo esplendor».[12] Así, entre contradicciones, se inició el camino al Centenario, con sus debates y polémicas sobre los programas de celebración y la ineludible dimensión de balance que se asoció a esa fecha.[13] Desde ese discurso de Mac-Iver se presentaron numerosas reflexiones sobre Chile y los chilenos que incluían textos como *Raza chilena*, de Nicolas Palacios, o el más tardío *Nuestra inferioridad económica*, de Francisco Antonio Encina, incluyéndose en la producción intelectual de esos años en que Jéquier ganaba concursos y trabajaba en las obras para celebrar los cien años de la República, publicaciones de Alberto Cabero, Tancredo Pinochet o Guillermo Subercaseaux. Destacan entre las obras que se escribieron con ocasión del Centenario, el conjunto de cartas dirigidas al presidente Montt por el profesor Alejandro Venegas que, con el seudónimo de Doctor. J. Valdés Canje, publicó con el título de *Sinceridad. Chile íntimo en 1910*. Se trata de un intenso alegato sobre las desigualdades y males de la orgullosa República de Chile, cuestionando las celebraciones del Centenario. En 1910, el dirigente socialista Luis Emilio Recabarren pronunció su discurso *Ricos y pobres a través de un siglo de vida republicana,* en el que planteaba que los pobres no tenían nada que celebrar a los cien años de la Independencia.

Los cuestionamientos llegaron incluso a los programas oficiales de celebración que por momentos parecieron peligrar. Finalmente, el

11 Ibid. pp. 39-40.

12 Ibid. pp. 48-49.

13 Véase Gazmuri, C. (2001). *El Chile del Centenario, los ensayistas de la crisis*. Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

great will shine again with their ancient splendour".[12] Thus, between lights and shades, the road to the centenary began with its debates and controversies about the programs of celebration and the unavoidable dimension of examination associated with that date.[13] After Mac-Iver's speech numerous reflections on Chile and Chileans arose which included texts as *Raza Chilena* (Chilean Race) by Nicolás Palacios and *Nuestra inferioridad económica* (Our economic inferiority) by Francisco Antonio Encina, including also in the intellectual production of those years in which Jéquier gained contests and was employed at the works to celebrate the centenary of the Republic, essays of Alberto Cabero, Tancredo Pinochet or Guillermo Subercaseaux. Noteworthy among them, is the set of letters written to President Montt by Alejandro Venegas who, under the pseudonym Dr. J. Valdés Canje, published as *Sincerity. Chile íntimo en 1910* (Intimate Chile in 1910) an intense allegation on the inequities and evils of the proud Republic of Chile questioning the Centenary Celebrations. In 1910, the socialist leader Luis Emilio Recabarren gave a speech entitled *Ricos y pobres a través de un siglo de vida republicana* (Rich and Poor across a century of republican life) wherein he affirmed that the poor did not have anything to celebrate after a hundred years of the Independence.

Such questions were raised even at the official celebration programs which at moments seemed endangered. Finally, the anniversary would remain marked by the development of the monumental initiatives that involve Jéquier directly. It was not an easy road, but by September 1910, the results of some of these projects were already seen.[14] Undoubtedly, the Museum of Fine Arts – work that won the competition in 1902 –, is Jéquier's most important contribution to Chilean architecture. But his other significant buildings also join in the climate of celebration of the Centenary, as the Courts of Justice – where he collaborated with Emilio Doyère – and the Mapocho Station which

12 Ibid. Pp. 48-49

13 Cf. Gazmuri, C. (2001). *El Chile del centenario, los ensayistas de la crisis.* Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

14 For a detailed presentation of the controversies and the Centenary Celebrations' displays, see Reyes, S. (2004). *Chile en 1010. Una mirada cultural en su Centenario.* Ed. Sudamericana



No. 7 — Proyecto de transformación de Santiago elaborado por Mr. Ernest Coxhead, Arquitecto. — San Francisco, Cal. E. U. de A.

Proyecto de transformación de Santiago Ernest Coxhead, 1913. En 1910 algunos arquitectos de la SCA y otras figuras públicas conformaron el Comité para la transformación de Santiago. Entre sus miembros estaban el senador por Santiago Ismael Valdés Vergara, Alberto Mackenna Subercaseaux, Joaquín Díaz Garcés, Carlos Carvajal, Emilio Jéquier, Enrique Döll, Alberto Schade y Josué Smith Solar. Colección material cartográfico Biblioteca Nacional Digital.

Plan of Santiago, showing the final draft of the transformation project by the Central Society of Architects, 1913. In 1910 some architects from SCA and other public figures formed the Committee for the transformation of Santiago. Among its members were the senator for Santiago Ismael Valdés Vergara, Alberto Mackenna Subercaseaux, Joaquín Díaz Garcés, Carlos Carvajal, Emilio Jéquier, Enrique Döll, Alberto Schade and Josué Smith Solar. Cartographic material, Biblioteca Nacional Digital Collection.

aniversario quedaría marcado por el desarrollo de las iniciativas monumentales que involucran directamente a Jéquier. No fue un camino fácil y amable, pero, para septiembre de 1910, ya se veían los resultados de algunos de estos proyectos.[14]

Sin lugar a duda, el Museo de Bellas Artes –obra que había ganado por concurso en 1902–, es la más importante dentro de su aporte a la arquitectura chilena. Pero a ella se deben sumar otros edificios significativos en el clima de celebración del Centenario, como el Palacio de los Tribunales de Justicia –donde colaboró con Emilio Doyère– y la Estación Mapocho, que Jéquier comenzó en 1905. Volvía en parte a las raíces familiares, ya que su padre Henri Jéquier había contribuido como ingeniero en la significativa expansión de los ferrocarriles en Chile desde los años ochenta, los de la expansión ferroviaria y el viaducto del Malleco. Años más tarde Jéquier patrocinará, desde la Sociedad Central de Arquitectos, una propuesta de transformación urbana de Santiago, dando cuenta de cómo este gremio incidía en la vida nacional.[15]

También en 1900 comenzó a circular el diario *El Mercurio* de Santiago, periódico que se presentaba como informativo y comercial, y que pronto desplazaría a otros medios ligados al siglo anterior como *El Ferrocarril*. En los años sucesivos se fundaron *Las Últimas Noticias*, el *Diario Popular*, *El Diario Ilustrado* y, más adelante *La Nación*. Hubo un florecimiento de publicaciones que vinieron a renovar el escenario de la cultura chilena. En las principales ciudades circularon nuevas revistas que, con un sello magazinesco, ofrecieron un modo novedoso de mirar y percibir el mundo. *Sucesos*, en Valparaíso, *Chantecler,* de Concepción, y *Zig-Zag*, de Santiago, son buenos ejemplos de estas publicaciones ilustradas que, como se definió para la publicación santiaguina, llevaban información «concisa, original y vibrante», propiciando

14 Para una presentación detallada de las polémicas y el despliegue de las celebraciones del Centenario, véase Reyes, S. (2004). *Chile en 1910. Una mirada cultural en su Centenario*. Sudamericana.

15 Véase la tesis de magíster en Historia de Correa, M. (2015). *Proyectos para la transformación urbana de Santiago: La búsqueda de un nuevo orden y la consolidación del urbanismo como una disciplina profesional (1872-1934)*. Pontificia Universidad Católica de Chile. En particular, las pp. 92 y ss.

began in 1905. He returned partly to his family roots, since his father Henri Jéquier had worked as engineer in the significant expansion of railroads in Chile and the Malleco Viaduct since the 1880s. Years later Jéquier would sponsor, from the Central Society of Architects, a proposal of urban transformation of Santiago, putting in evidence this union's preponderance in national life.[15]

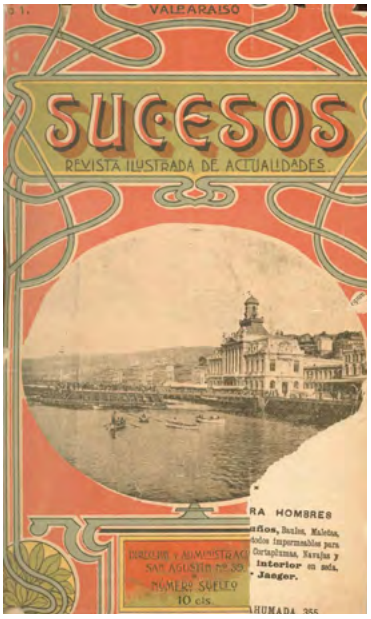
Also in 1900 *El Mercurio* from Santiago began to circulate, a newspaper that presented itself as informative and commercial, that would soon displace the other press media related to the previous century as *El Ferrocarril*. In the successive years *Las últimas noticias*, *Diario popular, El diario ilustrado* and later *La Nación* were founded. A flourishing of publications took place renewing Chile's cultural scene. In Chile's main cities new newspapers and magazines circulated that with a miscellaneous character offered a novel way of looking at and perceiving the world. *Sucesos* in Valparaíso, *Chantecler* in Concepción and *Zig-Zag* in Santiago are good examples of these illustrated publications that comply with the profile defined for Santiago's publication as "concise, original and vibrant", providing a means to entertain, inform and educate.[16] Later, emblematic magazines of Chile's arts and cultural worlds would appear in the beginnings of the 20th century. As is the case of *Los Diez* that tireless Pedro Prado impelled, assembling the efforts of a versatile group of creators[17] who would later continue with the *Revista de Artes y Letras* led by Fernando Santiván and Miguel Luis Rocuant. They were magazines that continued the course set by magazines such as *Pluma i Lápiz*, "illustrated weekly paper of arts, literature and current affairs" that

15 Cf. Master in History thesis by Correa, M. (2015). *Proyectos para la transformación urbana de Santiago: La búsqueda de un nuevo orden y la consolidación del urbanismo como una disciplina profesional (1872-1934)*. Pontificia Universidad Católica de Chile. In particular, p. 92 and ss.

16 Dussaillant, J. and Urzúa, M. (2020). *Concisa, Original y Vibrante. Lecturas sobre la revista Zig-Zag,* Santiago, Ediciones Universidad Finis Terrae y Centro Barros Arana, Biblioteca Nacional. See also Garcia Huidobro, C. and Escobar, P. (2012). *Una historia de las revistas chilenas,* Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales.

17 *Los Diez* group included writers such as Manuel Magallanes Moure and Augusto D'Halmar, the painters Julio Ortiz de Zárate and Juan Francisco González, sculptor Alberto Ried, the architect Julio Bertrand and the musicians Acario Cotapos and Alfonso Leng among others.







Portadas de revistas. A comienzos de siglo comienzan a circular revistas de corte magazinesco como *Zig-Zag*, publicada en Santiago desde 1905 y *Sucesos*, editada en Valparaíso desde 1902. En 1909, en Santiago, se inicia la publicación de *Selecta* revista que se autodefine como revista cultural. Colección Biblioteca Nacional.

Cover of magazines. Among these are *Zig-Zag* published in Santiago since 1905 and *Sucesos*, edited in Valparaíso since 1902, both of miscellaneous character . In 1909, in Santiago appears *Selecta* magazine that defines itself as a cultural publication. Biblioteca Nacional Collection.

un modo de distraer, informar y educar.[16] Se sumarían luego revistas emblemáticas del ámbito de las artes y la cultura de Chile en los inicios del siglo xx. Es el caso de *Los Diez,* que impulsó el incansable Pedro Prado, reuniendo los esfuerzos de ese poliédrico grupo de creadores,[17] y que luego continuarán con la *Revista de Artes y Letras,* dirigida por Fernando Santiván y Miguel Luis Rocuant. Se trataba de iniciativas que seguían el camino iniciado por revistas como *Pluma i Lápiz*, «semanario ilustrado de artes, letras y actualidades que dirigió Marcial Cabrera, o *Selecta* «Revista mensual, literaria y artística», que dirigió Luis Orrego Luco.

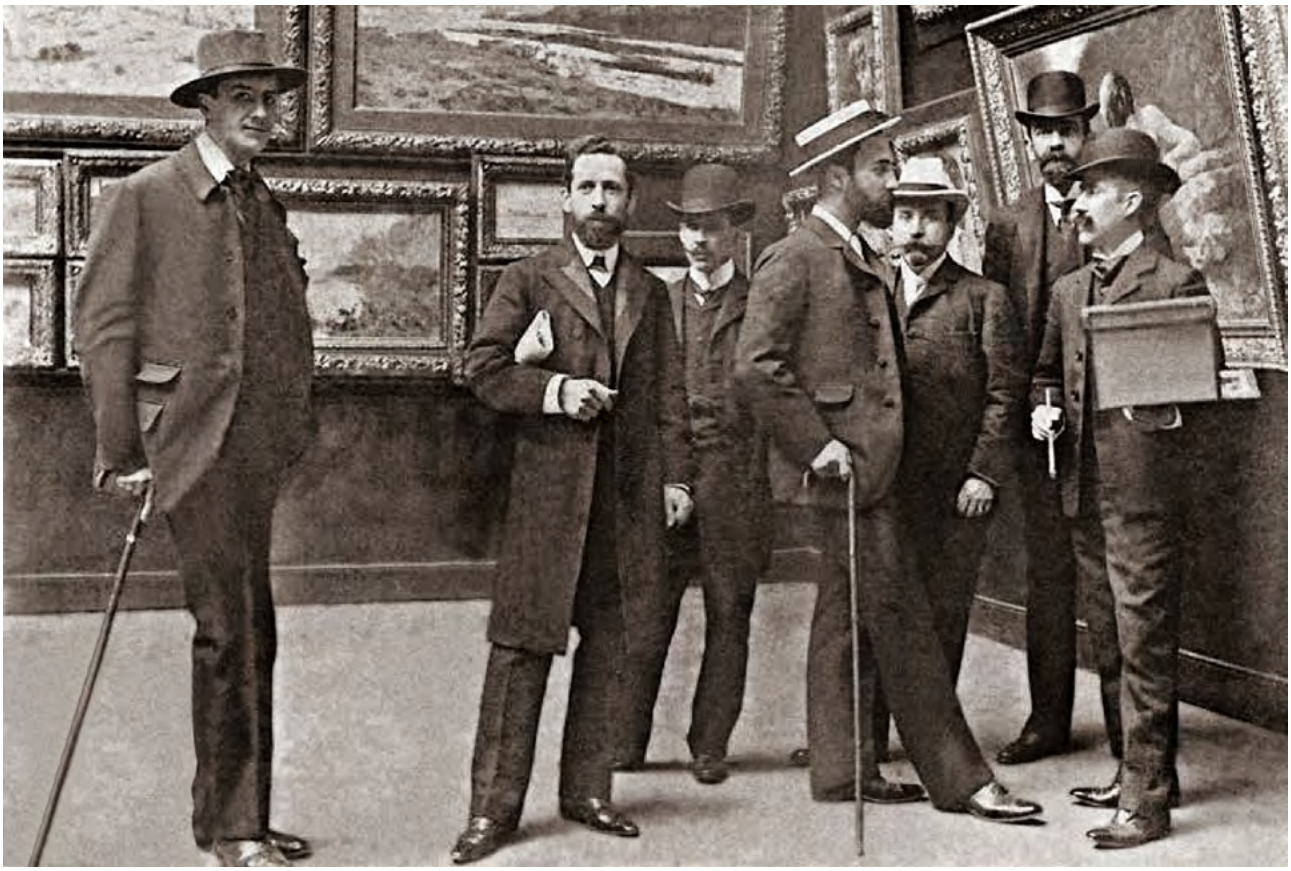
Marcial Cabrera edited, or *Selecta* "monthly magazine, literary and artistic" that Luis Orrego Luco edited.

These journals were also expressing a change in the artistic sensibility which reached a very significant position regarding plastic creation with the collective show displayed in *El Mercurio*'s exhibition hall in 1913, from which this generation of artists would take their name, with painters such as Agustín Abarca, Arturo Gordon, Alfredo Lobos, Pedro Luna and Exequiel Plaza among others. They took the relay from artists that had established a significant transition between the last masters of the 19th century, especially from Juan Francisco González, in which Pablo Burchard, Enrique Swinburn, Enrique Lynch, Rafael Correa, Benito Rebolledo and Pedro Subercaseaux stood out. Both the artists of "the 13" and their predecessors had a freer and more experimental view and were the expression of a country that had overcome the centenary along with its classical predominance and searched for new forms of expression, as well as new perspectives, in tone with society's changes and the rising of the middle classes.

Something similar happened in the creative literary scene with the emergence of new topics, new approaches

16 Dussaillant, J. y Urzúa, M. (2020). *Concisa, original y vibrante. Lecturas sobre la revista Zig-Zag*. Ediciones Universidad Finis Terrae y Centro Barros Arana, Biblioteca Nacional. Véase también García Huidobro, C. y Escobar, P. (2012). *Una historia de las revistas chilenas*. Ediciones Universidad Diego Portales.

17 El grupo de Los Diez incluyó, además de Prado, a los escritores Manuel Magallanes Moure y Augusto D'Halmar, los pintores Julio Ortiz de Zárate y Juan Francisco González, el escultor Aberto Ried, el arquitecto Julio Bertrand y los músicos Acario Cotapos y Alfonso Leng, entre otros.



Fotografía en el Salón Oficial de 1903, en la imagen Augusto d´Halmar, Alberto Valenzuela Llanos, Juan R. Vega, Manuel Magallanes Moure, Joaquín Fabres, Carlos Lastra y Rafael Correa. Ilustra el articulo titulado *Pedro Prado y Manuel Magallanes desde el confinamiento: el tiempo de la soledad,* de Pedro Maino aparecido en Revista Universitaria Nº 156.

Photograph in the *Salón Oficial* in 1903, in the picture we see Augusto d´Halmar, Alberto Valenzuela Llanos, Juan R. Vega, Manuel Magallanes Moure, Joaquín Fabres, Carlos Lastra and Rafael Correa. It illustrates the article "*Pedro Prado y Manuel Magallanes desde el confinamiento: el tiempo de la soledad*" by Pedro Maino which appeared in Revista Universitaria Nº 156.



Primera exposición del Grupo de Los Diez. En la fotografía Alberto Ried, Manuel Magallanes y Pedro Prado. *Revista Zig-Zag*, 1 de julio de 1916. Colección Biblioteca Nacional.

First exhibition of *Grupo de Los Diez*. In the picture we see Alberto Ried, Manuel Magallanes and Pedro Prado. *Zig-Zag* Magazine, 1 July 1916. Biblioteca Nacional Collection.



La Generación del Trece. De izquierda a derecha, de pie: Exequiel Plaza, Claudio de Alas, Tony Rogers (empresario teatral), Alberto Lobos, Alberto Romero, Pedro Luna, José Backhaus, Lautaro García, Julio Ortiz de Zárate, Camilo Mori y Alfredo Lobos. Sentados, al centro: Julio Vásquez Cortés, Tórtola Valencia (bailarina española), Carlos Predes Saldías y Luis Johnson. Sentados, en el suelo: Enrique Lobos, Manuel Gallinato, Fernando Meza y Julio Walton. *Chile 100 años artes visuales, primer período 1900-1950, modelo y representación*. Santiago, 2000.

La Generación del Trece. From left to right, standing: Exequiel Plaza, Claudio de Alas, Tony Rogers (theatrical enterpreneur), Alberto Lobos, Alberto Romero, Pedro Luna, José Backhaus, Lautaro García, Julio Ortiz de Zárate, Camilo Mori and Alfredo Lobos. Sitting, at the centre: Julio Vásquez Cortés, Tórtola Valencia (Spanish dancer), Carlos Predes Saldías and Luis Johnson. Sitting on the floor: Enrique Lobos, Manuel Gallinato, Fernando Meza and Julio Walton. *Chile 100 años artes visuales, primer período 1900-1950, modelo y representación*. Santiago, 2000.

Estos medios daban cuenta también de un cambio en la sensibilidad artística que en la plástica alcanzó un momento muy significativo con la realización de una muestra colectiva en la sala de exposiciones del diario *El Mercurio* en 1913, de la cual tomaría el nombre esa generación de artistas integrada por pintores como Agustín Abarca, Arturo Gordon, Alfredo Lobos, Pedro Luna y Exequiel Plaza, entre otros. Tomaban éstos el relevo de artistas que habían establecido una transición significativa entre los últimos maestros del siglo XIX y, sobre todo, de Juan Francisco González, en la que destacaron Pablo Burchard, Enrique Swinburn, Enrique Lynch, Rafael Correa, Benito Rebolledo y Pedro Subercaseaux. Los artistas del 13, como sus predecesores,

and languages that through short stories and novels opened the possibilities of Chile's literary representation. Still under the influence of Alberto Blest Gana and the powerful presence of Luis Orrego Luco with *Casa Grande*, published in 1908, authors who were not a part of the *élite* were gaining space. They could live from their work as writers thanks to the existence of magazines such as Zig-Zag that paid for the texts they published, or the development of careers as clerks which made compatible the creative work with obligations in institutions like the National Library or the University of Chile. These new writers include figures as the poet Carlos Pezoa Véliz, the short story writer Baldomero Lillo, the novelist Eduardo Barrios among many others



Fotografía de parte del personal que trabajaba en la Biblioteca Nacional de Chile en Santiago, en los años del centenario de la institución. La atención de la biblioteca se había hecho cada vez más compleja con la creación de cinco secciones: Fondo General; Lectura a Domicilio; Manuscritos, Estampas y Medallas; Servicio Público; y Canje y Encuadernación. Esto supuso un aumento del personal y de publicaciones de la institución como el *Anuario de la Prensa y el Boletín de la Biblioteca Nacional*. Entre 1887 y 1897 se realizó una importante catalogación del biblioteca. Colección Museo Histórico Nacional.

Photograph of part of the staff that worked in the *Biblioteca Nacional de Chile* in Santiago, in the year of the institution's centenary. The management of the library had become more complex with the creation of five sections: General Collection; Home reading; Manuscripts, Prints and Medals; Public Service and Exchange and Bookbinding. This considered an increment of staff and of publications such as the *Anuario de la Prensa* and the *Boletín de la Biblioteca Nacional*. Between 1887 and 1897 the inventory of the library was undertaken. Museo Histórico Nacional Collection.



Imagen de la sala de lecturas de la Biblioteca Nacional de Chile, cuya nueva sede se construyó en el periodo parlamentario. Tanto la Universidad de Chile como la Biblioteca Nacional tuvieron un importante papel al permitir que escritores e intelectuales siguieran carreras como funcionarios que les permitieron desplegar paralelamente sus actividades creativas y contribuir al desarrollo intelectual y artístico del país. Colección Museo Histórico Nacional.

Picture of the Reading room of the *Biblioteca Nacional de Chile*, the new building of which was constructed during the parliamentary republic. The *Universidad de Chile* as well as the *Biblioteca Nacional* had an important role in the development of careers for writers and intellectuals as clerks which made compatible the creative work with obligations in these institutions, thus contributing to the country's cultural and artistic development. Museo Histórico Nacional Collection.

tuvieron una mirada más libre y exploratoria y fueron expresión de un país que –superado el Centenario y el predominio de lo clásico– buscó nuevas formas de expresión, así como nuevas miradas, a tono con el cambio de la sociedad y su ascendente clase media. Algo similar sucedió en el ámbito de la creación literaria con la emergencia de nuevos temas, enfoques y lenguajes que, a través del cuento y la novela, abrieron las posibilidades de representación literaria de Chile. Todavía presente el influjo de Alberto Blest Gana y la presencia poderosa de Luis Orrego Luco con *Casa Grande*, aparecida en 1908, fueron ganando espacio autores que ya no formaban parte de la *élite* y que podían vivir de su trabajo como escritores, gracias al desarrollo de revistas como *Zig-Zag*, que pagaban por los textos que publicaban, o bien por el desarrollo de carreras como funcionarios que les permitían compatibilizar el trabajo creativo con las obligaciones en instituciones como la Biblioteca Nacional o la Universidad de Chile. Entre estos escritores de nuevo cuño están el poeta Carlos Pezoa Véliz, el cuentista Baldomero Lillo y el novelista Eduardo Barrios entre muchos otros menos canónicos en la literatura nacional, como Joaquín Díaz Garcés, Víctor Domingo Silva, Federico Gana, además de Luis Durand o Mariano Latorre, por mencionar algunos contemporáneos de un sello más tradicional. De entre todos estos autores destaca Joaquín Edwards Bello –nacido en 1887, cuando gobernaba Balmaceda–, quien a lo largo de su vida desarrolló un gran talento como cronista y escribió diversas novelas con las que en algún modo representa las contradicciones del Chile del fin de siglo XIX y de inicios del siglo XX. Severo en la crítica y verista en sus obras narrativas, publicó –causando escándalo y admiración–, su novela *El inútil*, en 1910, en los días de la celebración del Centenario. Es, en cierto modo, un anticipo de lo que serían sus novelas de temática social *El monstruo*, *La cuna de Esmeraldo* y, en especial, *El roto,* publicada en 1920, en las que Edwards Bello representa la contracara del discurso de Balmaceda en Malleco en 1890. De algún modo, el Chile de la modernidad comenzaba a consolidarse, no sin contradicciones, en vísperas de la década en que Jéquier ya no estará en el país y este transitará paulatinamente a la esfera de influencia norteamericana que reemplazará, en parte, a las tradiciones británicas, francesas y alemanas que dominaron entre 1890 y 1920. Se sienten ya los pasos de las vanguardias que, con Juan Emar como embajador, llegarán al país en la tercera década de siglo XX.

perhaps less characteristic of the national literature such as Joaquín Díaz Garcés, Víctor Domingo Silva, Federico Gana, in addition to Luis Durand or Mariano Latorre to mention some contemporaries of a more traditional stamp. Among these authors, Joaquín Edwards Bello stands out, born in 1887, when Balmaceda was governing, along his life he developed a singular talent as chronicler and wrote many novels in which he represents Chile's contradictions at the end of the 19th century and beginnings of the 20th century. Severe in the critique and truthful in his narrative works, he published amid scandal and admiration his novel *El inútil* (The useless one) in 1910, in the days of the republic's centenary celebrations. It was, in a way, an early example of what his major social subject-matter novels would be; *El Monstruo* (The Monster), *La cuna de Esmeraldo* (Esmeraldo's cradle) and mainly *El Roto*, published in 1920, in which Edwards Bello represents the reverse of Balmaceda's speech in Malleco in 1890. Somehow, modern Chile began to consolidate, not without contradictions, on the eve of the decade in which Jéquier left the country that would turn gradually into the sphere of North American influence, replacing that of the British, French and German traditions that prevailed between 1890 and 1920. Sensing the advent of the avant-garde that with Juan Emar as ambassador would come to the country in the third decade of the 20th century.



El Santiago de Jéquier

Una ciudad de contrastes

Jéquier's Santiago

A city of contrasts

AMARÍ PELIOWSKI DOBBS

El Santiago de Jéquier
Jéquier's Santiago

La vida santiaguina del arquitecto Emilio Jéquier transcurrió entre 1889 y 1920, entremedio de dos largas estadías en París en su juventud y vejez. El Santiago visto, habitado e intervenido por Jéquier era una ciudad que vivía uno de sus sucesivos procesos de transformación que, tal como en el caso de otras capitales latinoamericanas, marcaron su evolución de aldeas coloniales a ciudades republicanas y luego a grandes metrópolis.

Jéquier nació en Santiago en 1866, partiendo a París junto a su familia a sus cuatro años. El censo chileno de 1865 registró aproximadamente 170 mil habitantes para la capital, mientras que el de 1920, que registró a la población el año que Jéquier viaja a instalarse definitivamente en Francia, contabilizó tres veces esa cantidad, en torno a 507 mil personas. Para 1952, tres años después de que el arquitecto falleciera en Asnières, Santiago había octuplicado la población de cuando Jéquier había nacido, con 1.350.000 habitantes.

Este crecimiento demográfico estuvo acompañado de transformaciones sociales y económicas. Reflejando la aceleración de los procesos culturales y materiales del mundo urbano contemporáneo, las décadas en torno al cambio de siglo transcurrieron como un puente entre dos eras: entre aquella de la modernización burguesa de la segunda mitad del siglo XIX y la del proyecto desarrollista que marcó la mentalidad urbana de mediados del siglo XX; entre la era del poder de la oligarquía y la del surgimiento de las clases medias; entre el asentamiento del capitalismo, a mediados del XIX, y los años en que sus efectos perniciosos fueran conceptualizados como «la cuestión social», a fines del mismo siglo; y entre la época de las transferencias culturales con Europa, que signaron el espíritu decimonónico, y el periodo que inauguró los intercambios con Estados Unidos, durante la primera mitad del siglo XX.

El Santiago de Jéquier fue, entonces, una ciudad de transiciones y contrastes. Ya en la década de 1870, el político, historiador e intendente de Santiago, Benjamín Vicuña Mackenna, había definido esos contrastes con la noción de «ciudad doble»; una ciudad que tenía un lado ordenado, limpio y pacífico y otro decadente,

Architect Emilio Jéquier lived in Chile between 1889 and 1819, between two extensive stays in Paris as a young man and then towards the end of his life. The Santiago that Jéquier saw, knew, and worked in, was at the time going through one of its successive processes of transformation that, as was the case of other Latin-American capitals, marked its evolution from a colonial village to a republican city to a big metropolis.

Jéquier was born in Santiago in 1866 and moved to Paris with his family at 4 years old. The Chilean census of 1865 registered approximately 170.000 residents in the capital city, whereas that of 1920, which registered the population one year after Jéquier returned definitively to France, recorded three times this quantity, roughly 507.000 inhabitants. By 1952, shortly after the architect's death in Asnières, the population of Santiago had increased eight times compared with the time of his birth, reaching 1.350.000 inhabitants.

This demographic growth brought social and economic transformations. Reflecting the contemporary urban world's acceleration of social and material processes, the decades around the turn of the century represented a bridge between two eras: that of the bourgeois modernization of the second half of the 19th century, and that of the developmentalism that marked the urban mentality of the middle of the 20th century; between the age of oligarchic power and the emergence of the middle classes; between capitalism's establishment in the middle of the 19th century and the years in which its pernicious effects were conceptualised as "the Social Question" at the end of the same century; and between the times of cultural transferences with Europe that characterized 19th century spirit, and the period that began exchanges with the United States during the first half of the 20th century.

At the time Jéquier knew Santiago, it was a city of transitions and contrasts. Already in the 1870s, the politician, historian and mayor of Santiago Benjamín Vicuña Mackenna had thought about these contrasts using the notion of a "double city"; a proper one that had a tidy, clean and calm side, and another decadent,



Laguna del Parque Cousiño.
Alberto Orrego Luco, 1887.
Museo Nacional de Bellas Artes.

Cousiño Park's Lake.
Alberto Orrego Luco, 1887.
Museo Nacional de Bellas Artes.

sucio, brutal y abandonado. El discurso de Vicuña Mackenna hacía eco del pensamiento del político y escritor argentino Domingo Faustino Sarmiento, quien en su *Civilización y barbarie*, de 1845, dividía el espacio latinoamericano en dos partes cuyas características paisajísticas, culturales y raciales eran opuestas: por un lado, estaba el espacio civilizado de la ciudad, habitado por blancos de ascendencia europea y que empujaban las labores de desarrollo tecnológico y cultural, que llevaban a la humanidad por el camino del progreso; por otro, estaba el espacio bárbaro del campo, poblado por mestizos que, pobres en cultura, vivían atrapados en los gestos atávicos y atrasados de la Colonia.

Para Vicuña Mackenna, la ciudad que él llamaba «propia» era la que desde mediados de siglo construía nuevos edificios monumentales, que representaban la organización institucional de la República: el edificio del

dirty, brutal and godforsaken. Vicuña Mackenna's opinion recalled Argentine politician and writer Domingo Faustino Sarmiento's thoughts, who in his *Civilización y Barbarie* (Civilization and Barbarism) of 1845, divided Latin-American space in two parts which had opposite landscape, cultural and racial characteristics: on the one hand there was the civilized space of the city, inhabited by people of European ancestry who promoted technological and cultural development that were taking humanity towards progress; on the other, the barbarian space of the countryside, which was populated by "mestizos" who, poor in culture, were caught in colonial atavistic and retrograde ways.

For Vicuña Mackenna the city he called 'proper' was one that from the middle of the century had constructed monumental new buildings that

Teatro Municipal se abrió al público en 1857; las obras del palacio del Congreso Nacional comenzaron en 1857 y se completaron en 1876; el palacio de la Universidad de Chile fue inaugurado en 1872. Todos ellos fueron diseñados por arquitectos contratados en Francia, que trabajaron para el gobierno chileno durante la segunda mitad del siglo XIX y aportaron sus conocimientos de los estilos en boga. Se conformaba así, a partir de estas construcciones, el escenario incipiente de un Santiago de cambio de siglo embellecido para simbolizar el progreso cultural.

Al mismo tiempo, la formación de una burguesía enriquecida por la explotación minera en el norte del país estableció en el centro urbano, a partir de la década de 1860 y hasta inicios del siglo XX, un barrio compuesto de palacios de arquitectura ecléctica –comandados por familias como las de Concha Cazotte, Errázuriz, Meiggs, Urmeneta, Díaz Gana, Ossa, Pereira y Cousiño–, que aspiraban a emular la elegancia de París. La inversión privada de estas familias también aportó a Santiago la renovación de espacios de uso público: en 1873 se inauguró el enorme Parque Cousiño, sobre terrenos fiscales de aproximadamente ochenta hectáreas, remodelado con dineros del magnate Luis Cousiño. Décadas más tarde, en 1910, Jéquier completó la construcción de uno de los últimos palacios diseñados en clave neoclásica: la Casa Puyó. Se trataba de la residencia de la familia del doctor Luis Puyó de tres mil m², ubicada en la zona pericentral de Santiago, en los bordes del barrio aristocrático.

La Quinta Normal de Agricultura, un parque botánico construido en la década de 1840 para la enseñanza de técnicas de cultivo y paisajismo, constituyó, al igual que el Parque Cousiño, un lugar para una nueva sociabilidad burguesa de la capital, que encontró en estas grandes extensiones de jardines un espacio para el encuentro, la distensión y la celebración de eventos culturales y deportivos. Además, en el caso de la Quinta Normal, se construyeron sucesivamente una serie de edificios monumentales que alojaron nuevas instituciones científicas y de cultura: en 1875 se realizó la Exposición Internacional, para la cual se construyó un enorme edificio, que al año siguiente fue cedido al Museo Nacional de Historia Natural, dando inicio paralelamente a la construcción del Jardín Botánico de Santiago. Luego, en 1882, se inauguró en el recinto el Zoológico Nacional de Chile y, en 1885, la primera sede del Museo Nacional de Bellas Artes conocida como *El Partenón*. Un año más

represented the institutional organization of the Republic: The Municipal Theater opened to the public in 1857; the construction of the National Congress Palace began in 1857 and was completed in 1876; the University of Chile's building was inaugurated in 1872. All of them were designed by architects hired in France who worked for the Chilean government during the second half of the 19th century and provided their expertise in the styles in vogue. These constructions embellished Santiago to symbolize cultural progress and to transport the city to the new century.

At the same time, from the decade of 1860 up to the beginnings of the 20th century, a bourgeoisie enriched by mining activities in the north of the country established itself in the urban centre, in a neighbourhood consisting of palaces of eclectic architecture commissioned by families such as Concha Cazotte, Errázuriz, Meiggs, Urmeneta, Díaz Gana, Ossa, Pereira and Cousiño – who aspired to emulate the elegance of Paris. These families' private investments also contributed to the renewal of public spaces in Santiago: in 1873 the immense Cousiño Park was inaugurated on public lands of approximately 80 hectares, remodeled with funds donated by magnate Luis Cousiño. Decades later, in 1910, Jéquier completed the construction of one of the last palaces designed in the neoclassical style, the Puyó House, residence of Dr. Luis Puyó's family with 3.000 m² located in Santiago's peripheral zone, on the fringes of the aristocratic quarter.

The Quinta Normal de Agricultura, a botanical park constructed in the 1840s for the teaching of farming and landscaping, constituted, along with Cousiño Park, a new social space for the capital's bourgeoisie, which found in these big extensions of gardens a place for meeting, recreation, and the celebration of cultural and sports events. Also, in the case of the Quinta Normal, from 1875 a series of monumental buildings were successively constructed to house new scientific and cultural institutions: in 1875 the International Exhibition took place, for which a vast building was constructed, the administration of which was transferred to the National Museum of Natural History the following year; that same year the construction of Santiago's Botanical Garden began in the Quinta. Later, in 1882 Chile's National Zoo was inaugurated in the enclosure; in 1885 the first site of the National Museum of Fine Arts known as the "Parthenon"; in 1886 the School of Arts and Crafts was founded on a building next to the park; in 1890 the conservatory was erected; and in 1894 the pavilion that

Pabellón de Chile en la Exposición Universal de París en 1889. Library of Congress, https://www.loc.gov

Chile's pavilion for the Universal Exhibition of Paris in 1889. Library of Congress, https://www.loc.gov



tarde, se fundó la Escuela de Artes y Oficios en un edificio aledaño al parque. En 1890 se instaló el invernadero y, en 1894, se asentó definitivamente el pabellón que representó a Chile en la Exposición de París de 1889 y que fue traído por partes a Santiago desde Francia.

Otro paseo que fue escenario de la vida urbana de la *élite* fue el que Benjamín Vicuña Mackenna construyó en el cerro Santa Lucía, inaugurado en 1874. Antiguamente marginalizado de la vida urbana, a pesar de su situación céntrica, el cerro era un peñón productivizado por canteras para la extracción de rocas. El intendente lideró el diseño de remodelación, incorporando caminos, escalas, barandas y miradores adornados por estatuas clásicas y edificios para alojar un restorán y un museo de antigüedades coloniales e indígenas. Nuevamente, se trataba de un espacio verde diseñado para alojar los paseos al aire libre de los urbanitas.

La ciudad de la *élite* se ordenaba también con proyectos de infraestructura urbana. En 1891 se finalizaron los trabajos de canalización del río Mapocho y, entre 1888 y 1893, se construyeron sobre el mismo

represented Chile in the Paris Exhibition of 1889 was mounted, after it was brought disassembled to Santiago from France.

Another promenade that was a stage for the elite's urban life was the one that Benjamín Vicuña Mackenna constructed in Santa Lucía Hill, inaugurated in 1874. Formerly overlooked by urban expansion in spite of its central location, the hill was a craggy rock used as a quarry. The mayor led the design to reshape the hill, incorporating paths, steps, rails and lookouts adorned by classical statues and buildings to accommodate a restaurant and a museum of colonial and indigenous antiquities. Again, it was a green space designed for urban strolls.

The city of the *élite* was also modernized with projects of urban infrastructure. In 1891 the works for the canalisation of the Mapocho river ended and between 1888 and 1893 several iron bridges were constructed over it. These works were the urban expression of territorial technologization projects that were carried out throughout the whole country, as for exemple



cauce varios puentes metálicos. Estas obras eran la expresión capitalina de un contexto de tecnologización del territorio en todo el país, ejemplarizado en la construcción del viaducto del Malleco en 1890, del dique seco de Talcahuano, en 1896, y de una red de líneas ferroviarias hacia el sur. La tecnificación de la ciudad se expresaba, además, no solo en las intervenciones materiales, sino también en las formas de representarla. La segunda mitad del siglo XIX fue, en efecto, la era del registro edilicio y demográfico de la ciudad en mapas y catastros. Uno de ellos fue el plano de Ernesto Ansart, realizado a solicitud de Vicuña Mackenna en 1875 y que, a partir de un levantamiento exhaustivo, representaba los contornos de la ciudad de una manera geométricamente precisa. Incluía también una serie de cambios recientes que simbolizaban las conquistas de la *ciudad propia*: el Parque Cousiño, el Palacio de la Exposición, el paseo del Santa Lucía o las nuevas líneas del tranvía de sangre. El plano de 1890 de Alejandro Bertrand, el de 1895 de Nicanor Boloña y el de Enrique Espinoza, de 1897, prosiguieron la labor racionalizadora, registrando científicamente los detalles de un espacio cada vez más extendido y cambiante.

Era esta también la ciudad de los arquitectos, pues el Santiago del joven Jéquier vio la emergencia de la clase

the construction the Malleco viaduct in 1890, of Talcahuano's dry dock in 1896, and of a railroad network in the south. The city's modernization expressed itself not only in material alterations, but also in the ways of representing it. The second half of the 19th century was the age of land and demographical records represented in maps and land registries. One of them was Ernesto Ansart's plan of Santiago, achieved after an exhaustive survey in 1875 on Vicuña Mackenna's request. It represented the outlines of the city in a geometrically precise way, including as well a series of recent changes that symbolized the conquests of the "proper city": the Cousiño Park, the Exhibition Palace, Santa Lucía Hill and the new horse-drawn tramcar lines. The plans of 1890 by Alejandro Bertrand, of 1895 by Nicanor Boloña and by Enrique Espinoza in 1897 continued the ordinance work, scientifically registering details of an expanding and ever-changing space.

It was a city of architects too, since young Jéquier's Santiago witnessed the rise of the professional class. With the foundation of the University of Chile in 1842 and the creation of the first Faculties, the successive new study programs and the Amunátegui Decree in 1877 – that allowed women to attend university –, the professionalization of health careers, of construction,

La canalización del río Mapocho. Rafael Correa, s/f. Museo O'Higginiano y de Bellas Artes de Talca, Chile.

La canalización del río Mapocho. (Canalisation of the Mapocho river) Rafael Correa, [unknown date] Museo O'Higginiano y de Bellas Artes de Talca, Chile.

profesional. Desde la fundación de la Universidad de Chile, en 1842, y la formación de las primeras facultades, la aparición sucesiva de nuevos programas de estudios impulsó la consecuente profesionalización de los oficios de la salud, de la construcción, del arte, de las humanidades y de la ciencia, lo que transformó las jerarquías sociales y precedió el surgimiento de los estratos medios en el siglo xx. En el ámbito de la construcción, la multiplicación de ingenieros y arquitectos se vio potenciada por un fenómeno de contratación masiva de profesionales extranjeros y por la institucionalización de su trabajo. Por un lado, entre 1880 y 1890, el gobierno de Balmaceda contrató a más de noventa técnicos europeos, en su mayoría franceses, para colaborar con el diseño y construcción de obras públicas. Por otro lado, en 1887, se creó el Ministerio de Industria y Obras Públicas, que con sus departamentos de ingeniería y de arquitectura fomentaron el empleo de profesionales nacionales y extranjeros. Al año siguiente, en 1888, se creó el Instituto de Ingenieros de Chile que daba cuenta, por medio de la centralización de la defensa de los intereses gremiales, del aumento de la población profesional. En este instituto participaron los arquitectos antes de su autonomización en asociaciones propias, a partir de principios del siglo xx.

Para cuando el veinteañero Jéquier volvió a Santiago estaba institucionalizada ya la participación estatal en la construcción de las ciudades y los territorios. Jéquier, justamente, fue parte de las contrataciones gubernamentales en Europa que buscaban robustecer esta área. En 1889, en París, firmó su contrato con el ministro Carlos Antúnez y llegó a Santiago el mismo año, junto a su hija y a su mujer, quien estaba embarazada. Participó activamente en aquel proceso de validación social que los arquitectos irían acumulando a lo largo del siglo xx, perfilándose como agentes activos en la materialización del progreso de la sociedad chilena.

Como demostración y festejo del desarrollo urbano, la capital fue el escenario de diversas actividades de celebración de los cien años de independencia chilena. Durante 1910 se organizaron así visitas de delegaciones extranjeras, se inauguraron monumentos

of the arts, of humanities and of science transformed social structures and preceded the emergence of the middle classes in the 20th century. In the construction environment, the increase of engineers and architects was boosted by the massive hiring of foreign professionals and by the institutionalization of their work. On the one hand, between 1880 and 1890, President Balmaceda's government hired over 90 European technicians, mostly French, to collaborate in the design and construction of Public Works. On the other hand, in 1887 the Ministry of Industry and Public Works was created, which with its departments of engineering and of architecture encouraged the employment of national and foreign professionals. The following year, in 1888, the Engineers Institute of Chile was founded, which by centralizing the defense of the trade's interests demonstrated the increase of the professional population. Architects took part in this Institute before becoming autonomous in their own affiliations at the beginning of the 20th century.

By the time Jéquier, in his twenties, returned to Santiago, the institutionalization of state participation in the construction of cities and territories was already settled. Jéquier was himself hired during the government's drive to work with professionals from Europe that aimed to invigorate this area. In 1889 he signed his contract with Antúnez, in Paris, and came to Santiago the same year, along with his daughter and wife who was expecting another child. He took part actively in the process of social recognition that architects would accumulate throughout the 20th century, outlining them as active agents in the progress of Chilean society.

As a celebration of urban development, the capital hosted diverse activities regarding the centenary of Chile's independence. During 1910 visits of foreign delegations were organized, commemorative monuments were inaugurated, competitions and artistic and industrial exhibitions were coordinated, and several works of embellishment and urban improvement were inaugurated. Among them, the new sewerage system, under construction since 1905, the



Vista de un desfile en la Alameda, con motivo de las celebraciones del Centenario en 1910. **Julio A. Morandé, 1910. Museo Histórico Nacional.**

View of a parade in Alameda Avenue, due to the centenary celebrations in 1910. Julio A. Morandé, 1910. Museo Histórico Nacional.

conmemorativos, se organizaron concursos y exposiciones artísticas e industriales y se desarrollaron varias obras de embellecimiento y mejoramiento urbano. Entre ellas, se cuenta el nuevo sistema de alcantarillado, que estaba en proceso de construcción desde 1905, la red de alumbrado público y una sección del Parque Forestal, diseñado por el francés Jorge Dubois y que comenzó a construirse en 1900. Se inauguraron además edificios monumentales como el Palacio de los Tribunales de Justicia, diseñado por el arquitecto francés Emilio Doyère, las estaciones de trenes Mapocho y Pirque y el Palacio de Bellas Artes. Estos tres últimos edificios fueron obra de Emilio Jéquier.

En cambio, la «otra ciudad» a la cual se refería Vicuña Mackenna, lejos del centro urbano, se expandía

public lighting network and a section of the Forestal Park, designed by the Frenchman Jorge Dubois, who began its construction in 1900. Monumental buildings were also inaugurated, such as the Courts of Justice, designed by French architect Emilio Doyère, the Mapocho and Pirque railway stations, and the Palace of Fine Arts. These last three buildings were designed by Emilio Jéquier.

However, the "other city" to which Vicuña Mackenna referred to, far from the centre, was expanding due to rural – urban migration, in response to the industrialization in the urban perimeter and the multiplication of labour opportunities. In the quarters that arose in the south and north peripheries, the lower class was packed into slums and "conventillos"

producto de la migración campo-ciudad, en respuesta a la industrialización en el perímetro urbano y la multiplicación de oportunidades laborales. En los barrios que empezaron a surgir en las periferias hacia el sur y el norte, la clase popular se apiñaba en ranchos y conventillos de condiciones precarias, la mayoría de las veces como inquilinos, puesto que generalmente los habitantes de estos sectores no tenían los medios para ser propietarios. En el caso de los conventillos, viviendas pareadas a lo largo de un corredor estrecho, las condiciones de higiene se veían desmejoradas por la falta de ventilación y de acceso a agua corriente y alcantarillado. Según el intendente, proliferaban en estos sectores las infecciones, la enfermedad, la brutalidad y la barbarie.

La formación de estos sectores en los márgenes de la ciudad marcó, además, el inicio del fenómeno de segregación residencial que definiría luego la historia futura de Santiago, agrupando a la población pudiente en el centro, cerca de los monumentos e intervenciones urbanas que lo ornaban por ese entonces. Este contraste gatilló una serie de diagnósticos que miraban los efectos de la concentración de capital en un sector reducido de la sociedad, a expensas de la clase obrera empobrecida. La observación de la desigualdad de riquezas y de los problemas de vivienda, salud e higiene asociados a ese desequilibrio fueron denominados «la cuestión social» chilena, concepto que provenía de las ciencias sociales europeas y designaba los efectos de la industrialización en las clases sociales modernas.

El creciente descontento social que se acumulaba producto de la injusticia materializada, y cada vez más visible, en el dibujo de la ciudad, estimuló al movimiento social desde principios del siglo xx. Se organizaron así sindicatos de trabajadores y partidos políticos obreros, que abrazaron las ideologías revolucionarias que buscaban la emancipación del sistema de clases. Las huelgas también se hicieron más frecuentes durante esa década, empujando una escalada de movilizaciones, en las que participaron los obreros y también sus mujeres e hijos, y protestas que fueron reprimidas con violencia por las fuerzas del orden. En este contexto, la celebración del 1ro de mayo, día mundial del trabajador, fue adquiriendo mayor importancia, usando las calles de la ciudad como lugar de reunión. En 1907, por ejemplo, la concentración juntó a más de treinta mil personas en Santiago. Ese mismo año, poco antes de los optimistas festejos del Centenario en la capital, y como reflejo de

(tenements) in precarious conditions, usually as tenants since they generally did not have the means to be owners. In the case of the "conventillos", private rooms along a narrow corridor, hygiene conditions were worsened by the absence of windows and ventilation, and from access to running water and sewerage. According to the mayor, in these sectors infections, illness, brutality and barbarism were rampant.

The formation of these zones in the margins of the city also marked the beginning of the residential segregation that would mark the future history of Santiago, grouping the wealthy population in the centre next to monuments and urban works that adorned it at the time. This contrast led to a series of diagnoses that focused on the effects of the concentration of capital in a limited sector of society, at the expense of an impoverished working class. The evincing of economic inequality as also of housing, health and hygiene problems became known as the Chilean "Social Question", a concept that stemmed from European social sciences and that identified the effects of industrialization in modern social classes.

The increasing social dissatisfaction that accumulated product of the ever more visible injustice in the design of the city, stimulated the social movement from the beginning of the 20th century. Several workers' organizations, unions and political parties were created, embracing revolutionary ideologies that aspired to emancipation from the class system. Strikes became frequent during the first decade of the century, provoking an escalation of mobilizations by workers and their families which the police violently suppressed. In this context, the celebration of the 1st of May, International Workers' Day, gained more importance each year, occupying city streets as meeting places. For example, in 1907 the assembly gathered more than thirty thousand people in Santiago. The same year, only a few years before the optimistic centenary celebrations in the capital, and as a reflection of a divided world, the massacre at Santa María School in Iquique took place, where the police shot thousands of workmen and their families. Later, in 1909, the Proletarian Federation of Chile was created, and in 1912 led by Luis Emilio Recabarren, the Socialist Workers Party, an organization that a decade later would become the Chilean Communist Party. Thus, Santiago was the scenario of protests at the beginning of the 20th century, which reached their peak toward the end of the 1910s with the subsequent "hunger strikes" which drove thousands to the capital's streets.

un mundo dividido, sucedió también la masacre de la Escuela Santa María de Iquique, cuando las fuerzas de orden acribillaron a cientos de trabajadores con sus familias en la ciudad nortina. Más tarde, en 1909, se creó la Federación Obrera de Chile y, en 1912, liderado por Luis Emilio Recabarren, el Partido Obrero Socialista, organización que una década más tarde se transformaría en el Partido Comunista de Chile. Así, la ciudad de Santiago fue escenario de las expresiones de protesta de principios de siglo, que alcanzaron su auge hacia fines de 1910 con la sucesión de «huelgas del hambre», que convocaron a miles de personas a las calles de la capital.

Además de las demostraciones públicas de levantamiento social, la proliferación de la delincuencia, asociada a la precarización de la vida urbana, empujó a la oligarquía a formar cuerpos de policía urbana y construir cárceles para el control y disciplinamiento de los sectores populares. Estas soluciones autoritarias se acompañaron de otros tipos de propuestas que buscaban dar soluciones a la problemática social, para las cuales sin embargo no hubo consenso. Por un lado, el sector conservador y católico veía la marginalidad como producto de una crisis de las condiciones materiales y espirituales de los pobres, una decadencia moral que debía contrarrestarse con acciones de caridad y protección a los más necesitados mediante la educación, la salud, el socorro y la justicia. La corriente liberal y laica, en cambio, entendía la necesidad de plantear la cuestión social como efecto de un conflicto de clases, que debía solucionarse por medio de una intervención estatal que regulara el libre mercado e invirtiera en los más necesitados. Por último, los grupos socialistas llamaban a los trabajadores a empoderarse y organizarse con miras a adquirir poder de negociación y autonomía.

La conciencia de este reverso de la moneda urbana, ya identificada por Vicuña Mackenna en la década de 1870, promovió la implementación de reformas higiénicas. En la época del intendente ellas se materializaron en obras singulares –como el paseo urbano al aire libre del Santa Lucía o un camino de circunvalación con el cual Vicuña Mackenna pretendía separar la periferia del centro–, pero que, a partir de comienzos del sigo xx, ya estaban instaladas como principios rectores de la planificación urbana y como pilar fundamental de las políticas del naciente Estado benefactor. Así, en 1906, se decretó la Ley de Habitaciones Obreras, primera norma de fomento a la vivienda social chilena, que pretendía dar solución a los problemas habitacionales de la clase popular favoreciendo

In addition to public demonstrations of social uprising, the proliferation of crime associated with the decay of urban life, compelled the oligarchy to train urban police officers and to build prisons for the control and discipline of the lower class. Such authoritarian measures, for which there was no consensus, aimed to solve social problems. On the one hand, the conservative and catholic faction saw marginality as product of a crisis that was affecting not only the material conditions of the poor but also their spiritual situation, a moral decadence that had to be resisted by actions of charity and protection of the most needed by means of education, health, relief and justice. The liberal and secular wing saw, on the other hand, the need to raise the social question as the effect of class conflict, which had to be solved by means of state intervention which would regulate free market and that would invest in the neediest. Finally, socialist groups were encouraging workmen to empower themselves and organize in order to gain power of negotiation and autonomy.

The awareness of this negative side of urban growth, already identified by Vicuña Mackenna in the 1870s, promoted the implementation of sanitation reforms. Important examples of such reforms during the mayor's time were the Santa Lucía urban promenade and the ring road that separated the outskirts from the centre. Toward the beginning of the 20th century, social hygiene ideas were already established as guiding principles of urban planning and as fundamental keystones of the dawning Welfare State policies. In this context, a workers' housing act was decreed in 1906, constituting the first law of social housing promotion in Chile. It aimed to give a solution to the housing problems of the working class, favouring the construction of healthy and cheap housing, or refurbishing or demolishing the old ones that were in unhealthy conditions. This operation was supported by policies that encouraged savings. The first social housing development that was built under the auspices of this law was "Población Huemul", located in Santiago's southern limit and inaugurated in 1911; it was constructed according to the sanitation principles formalized in *La higiene aplicada en las construcciones* (hygiene applied to constructions) by the architect Ricardo Larraín, published in the year of the centenary, which aimed simultaneously to survey, educate and establish recommendations to improve the city by applying sanitary expertise. The law of 1906



Interior de un conventillo. Autor desconocido, s/f. Museo Histórico Nacional.

Tenement Interior. Unknown author, unknown date. Museo Histórico Nacional.



1ro de mayo en la Alameda.
Autor desconocido, 1908.
Museo Histórico Nacional.

1st of May in the Alameda.
Unknown author, 1908.
Museo Histórico Nacional.

la construcción de viviendas higiénicas y baratas, o rehabilitando o demoliendo las antiguas que estuvieran en condiciones insalubres. Esto se acompañó además de políticas de fomento al ahorro. El primer conjunto residencial que se acogió a los beneficios de esta ley fue la población Huemul, ubicada en el extremo sur de Santiago, inaugurada en 1911 y construida según los principios de higiene sistematizados por el arquitecto Ricardo Larraín en su obra *La higiene aplicada en las construcciones*, publicada en el año del Centenario y que buscaba a la vez catastrar, educar y establecer recomendaciones para mejorar la ciudad a partir de los conocimientos sanitarios. A la ley de 1906 le seguiría la Ley de Habitaciones Baratas, de 1925, orientada a regular los precios de los arriendos de vivienda para los estratos bajos.

Otra conquista del Santiago higiénico fue la progresiva ocupación del barrio La Chimba como lugar de

would be followed by the "Law of Cheap Rooms" of 1925, which regulated low-income rents.

Another sanitation achievement of Santiago was the progressive occupation of the "Chimba quarter" as place of institutionalization of urban health. The "Chimba", which in Quechuan means "at the other side of the river", was the name given to the urban margin that lay to the north of the Mapocho river, formed in colonial times by precarious natives' settlements. Transformed into a low-class quarter during the 19th century, it was part of the city's unhealthy spots, but it was progressively identified as a place for the institutionalization of hygiene and health. The General Cemetery was established there in 1821, in 1852 the Lunatic Asylum, San José and San Vicente de Paul Hospitals in 1872, in 1889 the new building of the University of Chile's Faculty of Medicine, in 1911 the

Calle de la *Población Huemul* inaugurada en 1911. Colección Museo Histórico Nacional.

Street view in Población Huemul, inaugurated in 1911. Museo Histórico Nacional Collection.



institucionalización de la sanidad urbana. La Chimba, que en quechua significa «al otro lado del río», era el nombre con el cual se denominaba el margen urbano al norte del Mapocho, conformado en la Colonia por precarios asentamientos de indígenas. Transformado en barrio popular durante el siglo XIX, formaba parte de los focos insalubres de la ciudad, pero progresivamente fue adquiriendo identidad como lugar de institucionalización decimonónica de higiene y sanidad. Ahí se establecieron, en 1821, el Cementerio General; en 1852, la Casa de Orates; en 1872, los hospitales San José y San Vicente de Paul; en 1889, el nuevo edificio de la Facultad de Medicina de la Universidad de Chile; en 1911, el edificio de la Facultad de Odontología de la misma universidad; en 1912, el Instituto de Higiene Pública y Bacteriología –diseñado por Emilio Jéquier– y, en 1926, el Instituto Médico Legal.

A estos avances institucionales se sumó la continuación del esfuerzo decimonónico por fijar la ciudad en planos, pero esta vez expandiendo las herramientas de representación hacia la posibilidad de pensar en nuevos dibujos para la ciudad. Entre 1894 y 1915 se presentaron al Congreso Nacional seis planos con propuestas de modificación de la trama urbana de la capital por medio del trazado de diagonales, de vías de circunvalación y del ensanchamiento de calles existentes; en tanto que, entre 1905 y 1907, la empresa francesa Batignolles-Fould produjo una serie de planos del proyecto e implementación de las redes de canalización de agua potable y de alcantarillado para

same university's Faculty of Dentistry building, in 1912 the Institute of Public Hygiene and Bacteriology – designed by Emilio Jéquier –, and in 1926 the Legal Medicine Institute.

In addition to these institutional advances, the 19th century effort to accurately represent the city in plans was continued, but this time it expanded from innovation in the tools of representation towards strategic thinking about new designs for the city. Six plans were presented to the National Congress between 1894 and 1915, showing proposals of alteration of the capital's urban fabric by the tracing of diagonals or of ring roads, or by the expansion of existing streets; at the same time, between 1905 and 1907, the French company Batignolles and Fould produced a series of plans for the project and implementation of the drinking water supply network and the sewerage network for Santiago, the construction of which ended in 1910. The same year the Municipal Registry of Santiago was created, registering housing blocks, properties, subdivisions, street widenings and the types of building that occupied the plots.

The city envisioned was the scenario for the ideology of progress that would mark the following decades and that would give the State new attributions for urban development and state construction, focused on social welfare in a more democratic way than in previous decades. It was also the place of emergence of the middle classes that invigorated public administration,



Plano de Santiago con el proyecto de transformación de la Sociedad Central de Arquitectos. Sociedad Central de Arquitectos, 1912. Biblioteca Nacional de Chile.

Plan of Santiago, with the transformation project by the Central Society of Architects. Sociedad Central de Arquitectos, 1912. Biblioteca Nacional de Chile.

Santiago, que se terminaron de construir en 1910. Ese mismo año se conformó el Catastro del Municipio de Santiago, registrando las manzanas, las propiedades, las subdivisiones, los ensanches de calles y los tipos de edificación que ocupaban los predios.

El Santiago que se delineaba era el del escenario de la ideología desarrollista que marcaría las siguientes décadas y que le daría nuevas atribuciones al Estado en materia de urbanización y construcción edilicia, orientadas al bienestar social de manera transversal. Era también el lugar de nacimiento de las clases medias que robustecieron la administración pública, el comercio y los servicios, diversificados por las especializaciones del trabajo y que renovaron la relación de la sociedad con el consumo. Fue también el espacio que pronto sería intervenido por las influencias culturales, de la mano del pensamiento panamericanista y la creación de nuevos lazos comerciales con Estados Unidos. En el ámbito de la arquitectura, Santiago pronto estaría signado por el influjo modernista aplicado por arquitectos y urbanistas viajantes o extranjeros, por la creación de instituciones públicas a cargo de la construcción de viviendas o escuelas públicas y por la expansión urbana, dado el desplazamiento de nuevos grupos sociales hacia nuevos ejes al oriente, poniente, sur y norte. La ciudad de las reformas que Jéquier dejaba al partir a París en 1920, era visiblemente distinta de aquella que lo había recibido el siglo anterior.

commerce and services, diversified occupations through the specialisation of work, and renewed the relation of society with consumption. It was also the space that soon would be taken by diverse cultural influences, coupled with Pan-Americanism and the creation of new commercial bonds with the United States. In the architecture scene, Santiago would soon be characterised by the Modernist influence applied by well-travelled or foreign architects and urban planners, by the creation of public institutions in charge of constructing housing projects and schools, and by the urban expansion produced by the relocation of new social groups towards new axes to the east, west, south and north. The reformed city, which Jéquier left for Paris in 1920, was clearly very different from the one that received him the previous century.

Referencias / *References*

Almandoz, A. (2013). *Modernización urbana en América Latina. De las grandes aldeas a las metrópolis masificadas*. Instituto de Estudios Urbanos y Territoriales, Universidad Católica de Chile.

Castillo, S. (2014). *El río Mapocho y sus riberas. Espacio público e intervención urbana en Santiago de Chile (1885-1915)*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Espinoza, V. (1988). *Para una historia de los pobres de la ciudad*. Ediciones Sur.

Hidalgo, R. *La vivienda social en Chile y la construcción del espacio urbano en el Santiago del siglo XX*. RIL Editores, 2019.

Pérez Oyarzun, F. (2016-2017). *Arquitectura en el Chile del siglo XX* (tomos I y II). ARQ.

Vicuña Mackenna, B. (1873). *Un año en la Intendencia de Santiago. Lo que es la capital i lo que debería ser* (tomos I y II). Imprenta de la Librería del Mercurio.



El Palacio de Bellas Artes

Un museo, una escuela, un monumento

The Palace of Fine Arts

A museum, a school, a monument

FERNANDO PÉREZ OYARZUN

El Palacio de Bellas Artes
The Palace of Fine Arts

I. Una experiencia urbana

Sin duda alguna la más brillante de las fiestas de nuestro Centenario, ha sido la inauguración del Palacio de Bellas Artes y de la Exposición Internacional de Bellas Artes.

La mañana, 22 de septiembre de 1910.

La conocida fotografía, tomada en septiembre de 1910, en el frontis del Museo Nacional de Bellas Artes, corresponde a la inauguración del edificio y de la exposición internacional que la acompañó (Fig. 1 y 2). La construcción había sido dada por concluida –aunque no completamente y a presión–, para coincidir con las celebraciones del centenario de la Independencia. Una gran cantidad de santiaguinos, elegantemente ataviados, hacían fila para entrar al nuevo museo. Es imaginable la expectación que despertaba esta nueva pieza urbana, que se ofrecía a la ciudad como una experiencia inédita.

Santiago había visto comenzar su construcción cinco años antes, en los terrenos eriazos abiertos por la canalización del Mapocho. Los anchos muros del zócalo del edificio surgieron en medio de un pedregal, creciendo hasta alcanzar un elegante juego de cúpulas de las cubiertas, con un carácter monumental, elegante y festivo, desconocido en el Chile de entonces. Entretanto, había terminado de plantarse el Parque Forestal siguiendo el diseño del francés George Dubois (1865-1934), constituyéndose en el nuevo espacio verde del Santiago del Centenario. En sus inicios, alcanzó a tener dos lagunas unidas por un pequeño arroyo. La que se situaba al poniente enfrentaba al museo y durante más de tres décadas formó parte de su imagen urbana (Fig.3). En él, o en áreas aledañas, se situarían algunos de los principales monumentos ofrecidos por las comunidades extranjeras con ocasión del Centenario.[1]

1 Así ocurre con la Fuente Alemana, de Gustavo Eberlein (1912), el Ángel o Genio de la Victoria (1910) y el monumento ofrecido por la colonia francesa, de Guillermo Córdova y Henri Grossin (1910), situado frente al museo.

I. An urban experience

Without doubt, the most brilliant of our Centenary's celebrations has been the inauguration of the Palace of Fine Arts and the International Exhibition of Fine Arts.

La Mañana, 22 September 1910.

The well-known photograph, taken in September 1910 in the frontage of the National Museum of Fine Arts, portrays the inauguration of the building and the international exhibition that accompanied it (Fig. 1 and 2). The construction had been declared concluded, although not fully finished and under pressure to coincide with the celebrations of the centenary of Chilean independence. A large group of elegantly attired Santiago residents were queuing to enter the new museum. We can imagine the expectations that this new urban facility caused, offering itself to the city as an unprecedented experience.

Santiago had seen the beginning of the gallery's construction five years earlier, on derelict lands left by the canalization of the river Mapocho. The wide walls of the base of the building had arisen in the middle of a stony field, rising until they reached a graceful array of domed roofs with a monumental, elegant and festive character not known in Chile at the time. Meanwhile, the planting of the Forestal Park had finished, following the design of the Frenchman George Dubois (1865-1934), becoming the new green space of Santiago in the centenary. At its beginnings, it had two lakes linked by an artificial stream. The lake located to the west faced the museum, so, for more than three decades it was part of its urban image (Fig. 3). Some of the main monuments offered by foreign communities on the occasion of the centenary were located in the park or in surrounding areas.[1]

1 This is the case of the German Fountain, by Gustavo Eberlein (1912), the Angel or Genius of Victory (1910) and the monument offered by the French colony by Guillermo Córdova and Henri Grossin (1910) placed in front of the museum.



FIGURA 1 · Inauguración del *Palacio de Bellas Artes* y la Exposición Internacional. 21 de septiembre de 1910. Archivo MNBA.

FIGURE 1 · Inauguration of the *Palace of Fine Arts* and the International Exhibition. 21 September 1910. MNBA Archive.

FIGURA 2 · El *hall* durante la inauguración del *Palacio de Bellas Artes*. Revista *Zig-Zag*, 24 de septiembre de 1910.

FIGURE 2 · The Hall during the inauguration of the *Palace of Fine Arts*. *Zig-Zag* Magazine, 24 September 1910.





FIGURA 3 · Fachada del *Museo de Bellas Artes* vista desde la laguna del Parque Forestal. Fotografía de Enrique Mora. Archivo Cenfoto-UDP.

FIGURE 3 · Façade of the *Museum of Fine Arts* seen from the lagoon of the Forestal Park. Photograph by Enrique Mora. Cenfoto-UDP Archive.

El edificio había sido diseñado por Emilio Jéquier. Su proyecto fue seleccionado a través de un concurso convocado por el Ministerio de Obras Públicas, por mandato del Ministerio de Instrucción Pública, en octubre de 1902.[2] En su ejecución trabajó en colaboración con los arquitectos Henri Grossin y Mauricio Aubert. Se trataba, sin duda, de la obra más significativa levantada por Jéquier desde su llegada a Chile en 1889, precediendo a otras como la Estación Mapocho (1912), la Estación Pirque (1912) y la Bolsa de Comercio (1917).

Los edificios aislados en un espacio verde, como el museo, no eran frecuentes en el Santiago de entonces. Entre los privados, estaba el Palacio Cousiño (1882) y entre los públicos, el pabellón para la Exposición Internacional de 1875, hoy Museo de Historia Natural. Ambos fueron proyectados por el arquitecto francés Paul Lathoud (1845-1919). Sin embargo, la combinación de edificio y parque, así como la articulación de parque y ciudad se logró en este caso de un modo particularmente afortunado. La apertura de la calle José Miguel de la Barra, que unía el cerro Santa Lucía con el río, permitía al museo exhibir una fachada urbana de relevancia, que

2 Algunos medios de la época dan la fecha de 1904 para el concurso (*Zig-Zag*). Es posible que haya existido una segunda etapa, pero existe un decreto del 13 de octubre de 1902 para llamar al concurso.

The museum was designed by Emilio Jéquier. His project was selected in a competition organized by the Ministry of Public Works, and promoted by the Ministry of Public Instruction, in October 1902.[2] In its design Jéquier worked with the architects Henri Grossin and Mauricio Aubert. It was undoubtedly the most significant work since his arrival in Chile in 1889, and erected before the construction of the Mapocho (1912) and Pirque (1912) railway stations and the Stock Exchange (1917).

Isolated buildings in a green space like the museum were not frequent in Santiago at the time. Among the private ones, the Cousiño Palace (1882) was an example and, among the public ones, the pavilion for the International Exhibition of 1875, today the Museum of Natural History. Both were designed by the French architect Paul Lathoud (1845-1919). However, the combination of building and park, as well as the connection of park and city, was in this case achieved in a particularly successful way. The opening of José Miguel de la Barra Street, which linked Santa Lucía hill with the river, allowed the museum to exhibit a relevant urban façade, which very soon would become one of

2 Some written press of the time date the competition in 1904 (Zig-Zag). It is possible that a second stage existed, but there is a decree of 13 October 1902 announcing the competition.

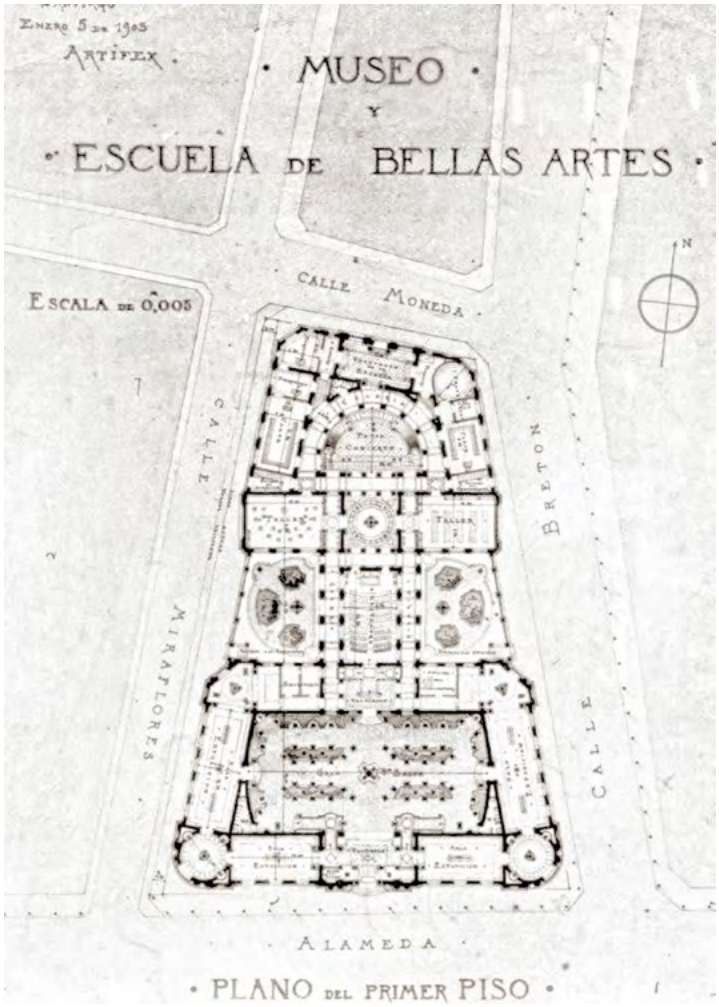


FIGURA 4 · Planta del proyecto presentado por Emilio Jéquier para el concurso convocado en 1902, que consideraba la actual plaza Vicuña Mackenna como emplazamiento para el nuevo museo. *Concursos de Arquitectura en Chile. Su aporte al desarrollo cultural y a la calidad de vida.* Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA). 2014

FIGURE 4 · Plan of the project presented by Emilio Jéquier for the competition in 1902, which considered the current Vicuña Mackenna square as the location for the new museum. *Architecture competitions in Chile. Its contribution to cultural development and quality of life.* Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA). 2014

muy pronto se transformaría en una de las vistas icónicas de la ciudad, retratada en guías urbanas y postales.

Sin embargo, esta relación entre museo y parque, hoy tan propia del Palacio de Bellas Artes, no se planteó inicialmente. La localización prevista para el edificio era al costado del cerro Santa Lucía, con frente a la Alameda, entre las calles Miraflores y Bretón (Santa Lucía), entonces cuartel de ingenieros, hoy plaza Vicuña Mackenna. Dicho terreno se escogió después de estudiar múltiples opciones.[3] De hecho, se conserva el proyecto de Jéquier para esa primera ubicación (Fig. 4). Sin embargo, una movilización de prominentes vecinos que en mayo de 1903 ocuparon el terreno,[4]

the iconic sights of the city, portrayed in urban guides and postcards.

Nevertheless, this relation between museum and park, today so characteristic of the Palace of Fine Arts, was not initially intended. The location planned for the building was to the side of Santa Lucía hill, in Alameda Avenue, between Miraflores and Bretón streets (Santa Lucía), the engineer regiment at that time, today Vicuña Mackenna Square. This area was chosen after studying several options.[3] In fact, Jéquier's project for the first site still survives (Fig. 4). However, a mobilization of prominent neighbours who in May 1903 occupied the area[4] caused the

3 Desde hacía veinte años antes de la inauguración se estudiaban terrenos posibles para el museo. Entre ellos se consideraron terrenos en calle Huérfanos y avenida Portales (Archivo Nacional, 14 de septiembre de 1889).

4 *El Mercurio* 6 y 12 de mayo de 1903.

3 Possible areas for the museum had been considered for twenty years before its inauguration. Among them were plots in Huérfanos Street and Portales Avenue (Archivo Nacional, 14 September 1889).

4 *El Mercurio*, 6 and 12 May 1903.

provocó el cambio de ubicación. Gracias a las gestiones del intendente Enrique Cousiño, fue trasladado a su actual emplazamiento junto al río Mapocho. En su nueva localización, el proyecto, muy constreñido en su terreno original, se expandió y regularizó su geometría a partir de la misma idea distributiva. Este traslado desde Alameda, la avenida institucional por antonomasia, al nuevo Parque Forestal, representa un desplazamiento gravitacional en la ciudad de Santiago, cuya área central inauguraba un nuevo flanco que reunía al río canalizado con sus avenidas arboladas, un parque y un barrio. Su centro de gravedad sería este nuevo edificio dedicado a las artes.

El Palacio de Bellas Artes se posicionó así como una pieza reconocible y emblemática de un Santiago que se renovaba. Después de la transformación impulsada por Vicuña Mackenna en 1872 –cuya huella más visible era el peñón de Huelén convertido en parque–, se llevó a cabo la canalización del Mapocho y se impulsó la construcción de una enorme red de alcantarillado y recepción de aguas lluvias que estaba entre las más importantes del mundo en ese momento.[5] Recientemente, se había inaugurado el ferrocarril transandino que conectaba al país con Buenos Aires y Europa. El Palacio aparecía, en ese contexto, como un signo más de una transformación urbana que en los años inmediatamente siguientes agregaría otros monumentos urbanos.[6]

No debe pensarse sin embargo que todo era celebración y progreso en Santiago y el país que celebraba su primer centenario. Efectivamente, Chile gozaba de la prosperidad que le había proporcionado la industria del salitre, todavía floreciente. Sin embargo, había debido recuperarse de la Guerra Civil de 1891 y había enfrentado no pocas crisis económicas y sociales durante la república parlamentaria iniciada tras la caída del presidente Balmaceda, que se prolongaría hasta 1925. La novela *Casa Grande* de Luis Orrego Luco, que tanto escándalo causó, precisamente en esos años, reflejaba

5 La red de alcantarillado fue construida por la empresa francesa Batignolles-Fould, que en documentos de la época reconoce que la de Santiago era uno de los trabajos importantes que realizaba en el mundo.

6 Entre ellos están el Palacio de los Tribunales, la Biblioteca Nacional y dos nuevas estaciones de ferrocarril, Mapocho y Pirque. Todas ellas, con la participación o la autoría directa de Emilio Jéquier.

change of site. Thanks to the aid of intendant Enrique Cousiño, it was moved to its current position beside the Mapocho river. In this new location, without the space restriction of its original site, it expanded and regularized its geometry keeping the same distributive idea. This shift from Alameda Avenue, the institutional way *par excellence*, to the new Forestal Park, represents a gravitational displacement in the city of Santiago, the central area of which inaugurated a new flank that assembled the newly canalized river, with its tree-lined avenues, a park and a neighbourhood. Its centre of gravity would be this new building dedicated to the Arts.

The Palace of Fine Arts positioned itself as a recognizable and emblematic element in a renewed Santiago. After the transformation impelled by Vicuña Mackenna in 1872 – whose most visible trace was the craggy rock of Huelén turned into park – the canalization of the Mapocho river was carried out as well as the construction of an enormous network of sewerage and rainwater collection, which was among the most extensive in the world at the time.[5] Also the trans-Andean railroad which connected the country to Buenos Aires and Europe had been inaugurated. The Palace of Fine Arts thus appeared as another sign of the urban transformation to which the following years would add other urban monuments.[6]

One should not imagine, however, that everything was celebration and progress in Santiago and the whole country that celebrated its first centenary. True, Chile enjoyed the prosperity provided by the saltpetre industry, which was still flourishing. However, it had to recover from the civil war of 1891 and had faced many economic and social crises during the parliamentary republic that began after the fall of President Balmaceda and lasted until 1925. The novel *Casa Grande* (Big House) by Luis Orrego Luco, which caused so much scandal at the time, reflected very well

5 The sewerage network was constructed by the French company Batignoles-Fould, which in documents of the time stated that it was one of the most important works that it was carrying out in the world.

6 Among them are the Courts of Justice, the National Library and two new railway stations, Mapocho and Pirque. All of them with the collaboration or designed entirely by Emilio Jéquier.

FIGURA 5 · *Hall del Palacio de Bellas Artes* en 1915. *Álbum de Santiago y vistas de Chile.* Jorge Walton. Santiago: Imprenta Barcelona, 1915.

FIGURE 5 · *Hall of the Palace of Fine Arts* in 1915. *Album of Santiago and views of Chile.* Jorge Walton. Santiago: Impr. Barcelona, 1915.



bien algunas de las tensiones sociales del periodo, así como las pinturas de su hermano Alberto retratan el ambiente de las calles santiaguinas. Por poner un solo ejemplo, en la ciudad se fumigan y evacúan conventillos, generando un gran problema de vivienda para los habitantes más vulnerables y, como reacción, se inician algunos de los primeros proyectos de vivienda social.

Quienes, tras esperar pacientemente su turno el 21 de septiembre de 1910, accedieron finalmente al museo, pudieron gozar de una experiencia inédita. El *hall* constituía un espacio nunca visto en Santiago (Fig. 5). Un espacio interior de veinte por cuarenta metros cubierto por una cúpula acristalada que alcanzaba los veintiún metros de altura; una suerte de invernadero monumental, presidido por dos gigantescas cariátides esculpidas por el catalán Antoni Coll i Pi, poblado de macetas y esculturas como un jardín del arte. Sus muros estaban cubiertos de pinturas, algunas de gran formato. Desde el *hall* se podía acceder a las salas de exposición, atiborradas del mayor conjunto de obras de arte, nacionales e internacionales, vistas en la historia de la República.

La inauguración de un edificio dedicado al arte y la cultura constituía, como señalaba *La Mañana,* el centro de las celebraciones del centenario de la Independencia. El Palacio de Bellas Artes había logrado abrirse camino en medio de circunstancias políticas y económicas nada fáciles, situando las artes, su enseñanza y su difusión, en el centro de los ideales de la nación.

some of the social tensions of the period, just as his brother Alberto's paintings portray the atmosphere of Santiago's streets. To give only one example, in the city there were tenements that had to be fumigated and evacuated, causing a serious housing problem for the most vulnerable inhabitants and, as a reaction, some of the first of social housing projects began.

Those who after waiting patiently for their turn on 21 September 1910, finally entered the museum, enjoyed an unprecedented experience. The entrance hall was an unseen space in Santiago (Fig. 5). An interior space of 20 by 40 metres covered by a crystal dome 21 metres high; a sort of monumental conservatory, presided over by two gigantic caryatids sculpted by the Catalan Antoni Coll i Pi, full of potplants and sculptures like a garden of art. Its walls were covered with paintings, some of them in big format. From the entrance hall it was possible to enter the exhibition rooms, crammed with the biggest collection of works of art, national and international, seen in the history of the Republic.

The opening of a building dedicated to art and culture constituted, as *La Mañana* pointed out, the centre of the Centenary of the Independence celebrations. The Palace of Fine Arts had managed to make way in the midst of unfavorable political and economic circumstances, placing the arts and its education and dissemination at the centre of the nation's ideals.

II. Un museo junto a una escuela

No es solo un palacio; es como un templo;
porque es museo, y porque es escuela.

Diputado Paulino Alfonso, en la inauguración
del Palacio de Bellas Artes. *La Mañana*,
22 septiembre de 1910.

La fachada del Museo Nacional de Bellas Artes está presidida por un relieve monumental del escultor Guillermo Córdova, interpretado como una alegoría de las Bellas Artes.[7] Se trata del motivo iconográfico central del edificio y es muy probable que él interpretara el sentido que el Estado y los profesionales responsables del edificio le otorgaban: construir una casa para las artes, entendidas en un sentido amplio. En el relieve de Córdova, un desnudo masculino, aparentemente representando al genio, se adelanta a un caballo alado que levanta sus manos en posición rampante (Fig. 6). Ambos aparecen rodeados por figuras femeninas y masculinas que representan a las diversas artes. Por su parte, el monumento donado por la comunidad francesa, emplazado frente al museo, recibió el nombre de Ofrecimiento de las Artes a la República. El simbolismo que rodea a ambos conjuntos, que conjugan arquitectura y escultura, habla, sin lugar a dudas, de la instalación consciente de las artes en la República.

Concretar esa original invención que fue el Palacio de Bellas Artes, exigió recorrer un largo camino. La idea de crear museos como instituciones abiertas al público se había potenciado a partir de la Revolución Francesa y se desarrollaría durante todo el siglo XIX. Inicialmente se utilizaron algunos palacios reales, como ocurrió con el Louvre y más tarde con el Hermitage. La construcción de edificios específicamente concebidos para alojar colecciones públicas adquiere importancia particular en la segunda mitad del siglo XIX.

En Latinoamérica se verifica la misma tendencia. La creación de museos está íntimamente ligada a la afirmación de la identidad de los estados nacionales. La idea de crear un museo de carácter nacional comienza a incubarse en Chile muy poco después de la

7 Dicho relieve fue objeto de un concurso público que finalmente se definió entre Guillermo Córdova y Antoni Coll i Pi (Zamorano y Herrera, 2015, p. 61, en referencia a *Zig-Zag*, marzo de 1909).

II. A museum next to a school

It is not only a palace; it is like a temple
because it is a museum and a school.

Member of Paliament Paulino Alfonso,
in the inauguration of the Palace of Fine Arts.
La Mañana, 22 September 1910.

The façade of the National Museum of Fine Arts is presided over by a monumental haut-relief by the sculptor Guillermo Córdova, represented as an allegory of the Fine Arts.[7] It is the central iconographic motif of the building and it is very probable it interpreted the sense that the State and the professionals responsible for the building gave to it: to construct a house for the arts in a wider sense. In Córdova's relief, a nude male, apparently representing the genius, stands in front of a winged horse whose forelegs are in a rampant position (Fig. 6). Both are surrounded by male and female figures that represent the diverse arts. On the other hand, the monument donated by the French community, located in front of the museum, is named "Offering of the Arts to the Republic". The symbolism in both groups, which combine architecture and sculpture, undoubtedly speak of the conscious inclusion of the arts in the republic.

To realize this purpose required a long way to go. The idea of creating museums, as institutions open to the public, had been promoted since the French Revolution and developed throughout the 19th century. Initially some royal palaces were used, for example with the Louvre and later the Hermitage. The buildings specifically constructed to house public collections attained particular importance in the second half of the 19th century.

Latin America followed the same trend. The creation of museums was intimately linked to the affirmation of the national states' identity. The idea of creating a museum of national character begins to incubate in Chile soon after Independence. The

7 The relief was subjected to a public competition, which was finally chosen between Guillermo Córdova and Antoni Coll i Pi (Zamorano y Herrera, 2015, p. 61, in reference to *Zig-Zag*, March 1909).



El proyecto de frontón para el Palacio de Bellas Artes que obtuvo el primer premio en el concurso. Es obra del distinguido artista don Guillermo Córdova.

FIGURA 6.1 (IZQUIERDA) · Proyecto Guillermo Córdova para el frontis del museo. Revista *Selecta*, octubre 1909.

FIGURE 6.1 (LEFT) · Guillermo Córdova's project for the front of the museum. *Selecta* Magazine, October 1909.



FIGURA 6.2 (DERECHA) · Proyectos presentados para el frontis del Palacio de Bellas Artes. Revista *Zig-Zag*, 1909.

FIGURE 6.2 (RIGHT) · Projects presented for the front of the *Palace of Fine Arts*. *Zig-Zag* Magazine, 1909.

Independencia. Las instituciones de este tipo son vistas como símbolos de cohesión social e instrumentos de educación pública. En 1830, se funda el Museo Nacional, hoy denominado de Historia Natural. Por su parte, el proyecto de un museo específicamente dedicado al arte parece haber comenzado a concebirse hacia 1850, durante el gobierno de Bulnes. Es probable que estas intenciones estuviesen vinculadas a la fundación de la Academia de Pintura, en 1849, bajo la dirección de Alejandro Cicarelli. En dicho contexto, los ejemplos de la tradición histórica jugaban un rol fundamental. Algunas escuelas, incluida la academia, llegaron a contar con sus propias colecciones.

Sin embargo, tal idea tardaría en concretarse. Finalmente, como resultado de una nueva iniciativa, encabezada por el escultor José Miguel Blanco, al que se unirían Marcos Maturana y Juan Mochi, se formaría una comisión organizadora para tales fines. El museo fue oficialmente creado en 1880.[8] Sus ambiciones

institutions of this type were seen as symbols of social cohesion and instruments of public education. The National Museum (today the Natural History Museum) was founded in 1830 but the project of a museum specifically dedicated to art seems to have been conceived around 1850, during the government of president Bulnes. It is probable that these intentions were linked to the foundation of the Painting Academy in 1849, under the direction of Alejandro Cicarelli. In this context the models of historical tradition played a fundamental role. Some schools, including the academy, eventually had their own collections.

Nevertheless, such an idea would take a long time to materialise. Finally, as result of a new initiative led by the sculptor José Miguel Blanco, with whom Marcos Maturana and Juan Mochi joined, an organizing committee for such ends was formed. The museum was officially created in 1880.[8] Its ambitions

8 Decreto de creación de la comisión organizadora del 31 julio 1880; inauguración, 18 de septiembre de 1880. (Balmaceda, 1978, pp. 45-49)

8 Decree of creation of the organizing committee of 31 July 1880, inauguration, 18 September 1880. (Balmaceda, 1978, pp. 45-49)

inicialmente eran modestas: reunir las obras de arte en poder del Estado y los envíos que desde Europa hacían los pensionados, artistas becados por el gobierno chileno.[9] A pesar de sus limitaciones, se la considera la primera iniciativa de su tipo en Latinoamérica. Esta versión inicial del museo, originalmente llamado de Pinturas, funcionó en los altos del Congreso Nacional. En 1887 se trasladó al edificio denominado El Partenón, ubicado en la Quinta Normal.[10] A medida que la colección se incrementaba, la sede de proporciones más bien modestas, se fue haciendo insuficiente. Tal situación reforzó la idea de construir un edificio *ad-hoc* para el museo.

Entretanto, en 1899,[11] Alberto Mackenna había propuesto la idea de implementar en el país un museo de copias, que ya tenía precedentes.[12] Ello con el fin de incrementar la disponibilidad de esculturas clásicas, tanto para el público como para la formación de nuevos artistas. Su idea encontró eco oficial y, en 1900, fue comisionado por el gobierno para adquirir dichas copias en Europa, además de muebles de estilo, según el modelo de los existentes en museos franceses (Gallardo, 2014; Zamorano y Herrera, 2015). La localización de esta colección de copias suponía la existencia de un nuevo museo, ya que era imposible instalarlas en las dependencias de El Partenón.

Por otra parte, la Academia de Pintura, desde su fundación en 1849, había funcionado en diversos locales que no satisfacían sus reales necesidades. Primero, estuvo al sur de la Casa Central de la Universidad de Chile y, posteriormente, en la calle Maturana. La necesidad de contar con locales adecuados para una institución de enseñanza, que ya llevaba medio siglo funcionando, debió ser bastante evidente a fines del siglo XIX. De hecho, en 1889, el ministro de Instrucción

were initially modest: to assemble the works of art in the possession of the state and the consignments from Europe by artists with grants from the Chilean government.[9] In spite of its limitations, it is considered to be the first initiative of its kind in Latin America. This initial version of the museum, originally called of Paintings, took place in the upper floors of the National Congress. In 1887 it moved to the building named "The Parthenon" located in the Quinta Normal.[10] As the collection increased, the head office of rather modest proportions became insufficient, a situation which fostered the idea to provide a building suitable for the museum.

Meanwhile, in 1899,[11] Alberto Mackenna proposed to implement in the country a museum of copies that already had precedents[12] in order to increase the availability of classical sculptures, both for the public and for the formation of new artists. His idea received official approval and in 1900 he was commissioned by the government to acquire suchlike copies in Europe, as well as style furniture, according to the model of existing ones in French museums (Gallardo, 2014; Zamorano y Herrera, 2015). The location for this collection of copies assumed the existence of a new museum, since it was impossible to house them in "The Parthenon".

The Academy of Painting, however, had occupied various places since its foundation in 1849 that did not satisfy its needs. It was firstly located to the south of the University of Chile and later moved to Maturana Street. The need for suitable places for an educational institution, which was already operating for half a century, should have been quite clear at the end of the 19th century. In fact, in 1889 the minister of Public Instruction

9 La primera colección constaba de unas 140 piezas. (Balmaceda, 1978, p. 50)

10 Este pertenecía originalmente a la Unión Artística y allí se realizaban los salones de arte.

11 «El origen del museo de copias», conferencia en el Ateneo de Santiago, en *Luchas por el arte,* pp. 3-14 (Mackenna, 2015).

12 Ximena Gallardo menciona una iniciativa no concretada de Daniel Barros Grez, de 1869. (Gallardo, 2014, p. 14)

9 The first collection consisted of around 140 pieces. (Balmaceda, 1978, p. 50)

10 It belonged originally to the Artistic Union where the art exhibitions took place.

11 "El origen del museo de copias", conference in the Ateneo de Santiago, in *Luchas por el arte*, pp. 3-14 (Mackenna, 2015).

12 Ximena Gallardo mentions an unsuccessful initiative by Daniel Barros Grez, in 1869. (Gallardo, 2014, p. 14)

Pública solicitaba a la Dirección de Obras Públicas la elaboración de un anteproyecto sobre la materia.[13]

La idea del Palacio de Bellas Artes logró articular, por lo tanto, tres demandas culturales: la necesidad de ampliar el Museo de Bellas Artes, contar con un espacio para la instalación de la nueva colección de copias y con un local apropiado para la academia, que ya entonces se denominaba Escuela de Bellas Artes. Este fue el corazón programático del concurso, una idea bastante original y relativamente inusual. Museo y escuela unirían fuerzas a fin de instalar las Bellas Artes en la República que celebraba cien años de vida.

requested the Direction of Public Works to draft the design for it.[13]

The idea of the Palace of Fine Arts managed to meet these three cultural demands: the need to extend the Museum of Fine Arts, to provide space for the new collection of copies and an appropriate place for the Academy, which was now known as the School of Fine Arts. This was the programmatic heart of the competition, a quite original and relatively unusual idea. Museum and school would join forces in order to establish the Fine Arts in the republic that was celebrating one hundred years of life.

III. Los viajes y las formas

> *El señor Jéquier, antiguo alumno de la Escuela de Bellas Artes de París,*[14] *nos ha traído una nota de ese refinamiento, de esa exquisita elegancia, de esa tradición clásica, pasada a través del gusto moderno...*
>
> *Zig-Zag*, junio de 1905.

Se ha repetido como un mantra que el Palacio de Bellas Artes constituye una réplica del *Petit Palais* de París, obra del arquitecto Charles Girault (1851-1932) que, junto al *Grand Palais,* fueron piezas centrales de la Exposición Internacional de París de 1900 (Fig. 7 y 8). Tal afirmación no carece de sentido, pero es parcial, excesivamente general y nos impide observar con precisión las complejidades y originalidad del proyecto de Jéquier. Aparte de la situación urbana,[15] y pese a que la fachada del museo, con su acceso central, alas laterales y remates de esquina, podrían compararse a la obra de Girault, una diferencia en la escala y la

III. Travels and forms

> *Mr. Jéquier, former pupil of the École des Beaux-Arts de Paris,*[14] *has brought to us a note of that refinement, of that exquisite elegance, of that classical tradition, assimilated through modern taste...*
>
> *Zig-Zag*, June 1905.

It has been repeated like a mantra that the Palace of Fine Arts is a replica of the *Petit Palais* of Paris, designed by the architect Charles Girault (1851-1932) which, along with the *Grand Palais*, were central features of the 1900 International Exhibition of Paris (Fig. 7 and 8). Such an affirmation is not unreasonable, but it is partial, excessively general and prevents us from observing with precision the complexities and originality of Jéquier's project. Apart from the urban situation,[15] and although the frontage of the museum, with its central entrance, side wings and corners, might be compared to

13 En carta del 3 de agosto de 1889, la Dirección de Obras Públicas acusa recibo de la solicitud de profesionales y promete asumir dicha tarea. (Archivo Nacional, 1889)

14 Nótese la denominación de «antiguo alumno de la Escuela de Bellas Artes». Jéquier se había titulado de arquitecto en la *École Spéciale d'Architecture*, fundada en 1865 por Emile Trélat, pero haber realizado algunos cursos, posteriormente, en la *École des Beaux-Arts*, le permitía participar del aura de prestigio de dicha escuela.

15 Guardando las diferencias, la localización del palacio junto al río y al puente Loreto, tiene cierta equivalencia con la localización parisina de los dos *palais* junto al Sena y el *beauxartiano* puente Alejandro III.

13 In a letter from 3 August 1889, the Direction of Public Works acknowledges receipt of the professionals' request and promises to assume the above-mentioned task. (Archivo Nacional, 1889)

14 Notice the denomination of "former pupil of the *École des Beaux-Arts*". Jéquier had qualified as an architect in *École Spéciale d'Architecture*, founded in 1865 by Emile Trélat, but having taken some courses in the *École des Beaux-Arts* later, he enjoyed the aura of prestige of the above-mentioned school.

15 Keeping the differences, the location of the palace beside the river and Loreto bridge, has a certain equivalence with the Parisian location of both palais next to the Seine and the Beaux-Arts Alexandre III Bridge.



FIGURA 7 · Fachada del *Petit Palais*, Exposición Universal de 1900. Archivo Look and Learn. CC

FIGURE 7 · Façade of the *Petit Palais*, Universal Exhibition of 1900. Look and Learn Archive. CC.

planta de ambos edificios, así como un cúmulo de otros detalles los separan: el pabellón parisino exhibe columnas en fachada, sus ventanas son adinteladas y sus proporciones hacen predominar el vacío sobre el lleno. En el museo, en cambio, las tres ventanas que flanquean el acceso exhiben arcos y se sitúan en un muro en el que claramente predomina el lleno sobre el vacío. Probablemente, el arco de acceso es el elemento más próximo al eventual modelo francés, aunque las dobles columnas que lo flanquean y el tímpano de coronación le otorgan un carácter bastante disímil. Las diferencias podrían multiplicarse. Lo que importa es evitar que la reiteración de un tropo nos impida comprender las particularidades formales de la obra de Jéquier.

Para hacerlo, hay que comprender en su totalidad un edificio que responde a la demanda de articular un museo y una escuela (Fig. 9). Jéquier dispone dos núcleos rectangulares unidos por un elemento longitudinal. Cada uno de ellos se estructura alrededor

Girault's work, a difference in the scale and the floor plan of both buildings, as well as several other details separate them. The Paris pavilion exhibits columns in its façade, its windows have lintels and, due to its proportions, the void predominates over the solid. In the museum, on the other hand, the three windows that flank the entrance are arched and are located in a wall where the solid clearly predominates over the voids. Probably, the entrance arch is the closest element to the French model, although the double columns that flank it and the crowning gable grant it quite another character. Differences might multiply. What matters is to avoid the reiteration of a trope, which prevents us from understanding the formal peculiarities of Jéquier's work.

To do this, it is necessary to grasp in its totality a building that answers the demand to gather a museum and a school (Fig. 9). Jéquier arranges two



FIGURA 8 · *Hall* central del *Grand Palais*, Exposición Universal de 1900. Archivo Look and Learn. CC.

FIGURE 8 · Central Hall of the *Grand Palais*, Universal Exhibition of 1900. Look and Learn Archive. CC.

de un vacío central, un *hall* y salas en su perímetro. El vínculo entre ambos núcleos está constituido por una sala de exposiciones en segundo nivel y un gran auditorio (paraninfo) en el primero. Ambos están rodeados por pasillos de conexión en todos los niveles, los que comunican de manera fluida escuela y museo. En el caso del museo, el *hall* adquiere proporciones monumentales al rodear las salas de un balcón relativamente estrecho (Fig. 10), mientras que en la escuela un sistema perimetral de arcadas hace que el *hall* alcance una escala menor, tanto en superficie como en altura (Fig. 11).

rectangular cores joined by a longitudinal element. Each of them is structured around a central void, an entrance hall and rooms in its perimeter. The link between both cores is constituted by an exhibition room, on the second level, and a large auditorium (assembly hall) on the first floor. Connecting corridors on all levels communicate fluently school and museum, surrounding both of them. In the case of the museum, the entrance hall achieves monumental proportions due to its relatively narrow balcony (Fig. 10) whereas in the school a perimetral

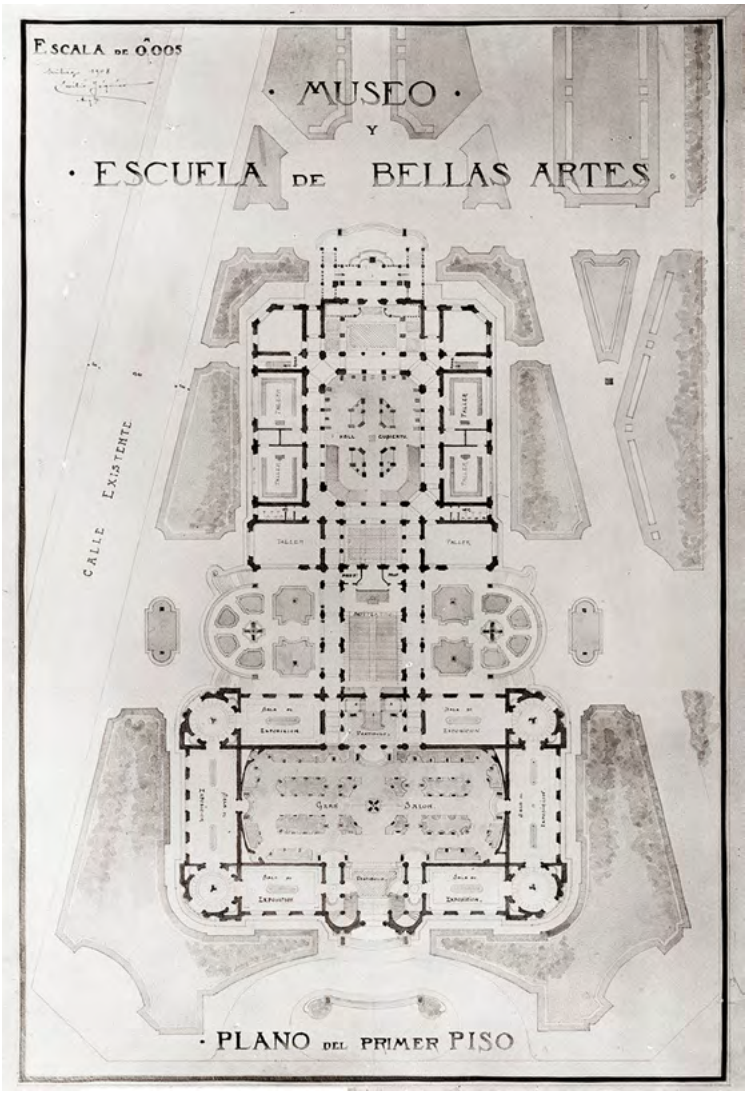


FIGURA 9 · Planta del primer nivel del *Palacio de Bellas Artes*, 1908. Centro de Documentación Técnica y Archivo Fotográfico de la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas.

FIGURE 9 · First floor plan of the *Palace of Fine Arts*, 1908. Technical Documentation Centre and Photographic Archive of the Architecture Department of the Ministry of Public Works.

La concepción del palacio por parte de Jéquier está, sin duda, en consonancia con los pabellones de exposiciones que, desde 1851 con el *Crystal Palace,* habían hecho uso del vidrio y las estructuras metálicas para crear grandes interiores temperados. La relación entre pabellones de exposición y museo se había establecido al ser destinado el *Petit Palais* a museo de Bellas Artes en 1902. Sin embargo, el uso preciso que Jéquier hace de dicho recurso, establece diferencias con sus modelos franceses más inmediatos. De hecho, el *Petit Palais* carece de una gran cubierta vidriada y su centro está constituido por un patio abierto semicircular tratado como jardín. La cubierta vidriada monumental aparece en el *Grand Palais*, aunque con características bien diversas, dado su esquema cruciforme. Si quisiéramos recurrir a un modelo más próximo en forma y escala al gran *hall* del Museo

The conception of the palace on Jéquier's part is, undoubtedly, in consonance with the pavilions of exhibitions that since 1851, with the *Crystal Palace*, had made use of glass and metallic structures to create large interiors. The relation between exhibition pavilions and museum had been established after the *Petit Palais* became a museum of Fine Arts in 1902. Nevertheless, the precise use that Jéquier gives this resource, establishes differences with its most immediate French models. In fact, the *Petit Palais* lacks a large glass roof and an open semi-circular courtyard, treated as a garden, constitutes its centre. The monumental glass vault appears in the *Grand Palais*, although with differing characteristics given



FIGURA 10 · *Hall del* Museo de Bellas Artes y jardín de esculturas. Centro de Documentación Técnica y Archivo Fotográfico de la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas.

FIGURE 10 · *Museum of Fine Arts' Hall and sculpture garden*. Technical Documentation Centre and Photographic Archive of the Architecture Department of the Ministry of Public Works.

de Bellas Artes, habría que mirar la cubierta del *Cour Vitrée*, de la Escuela de Bellas Artes de París que, por razones obvias, Jéquier conocía bien (Fig. 12).[16]

La condición dual del programa obligó a Jéquier a resolver un doble acceso, lo que realiza de manera contrastante, representando las dos dimensiones, expositiva y académica, del edificio. El acceso oriente, que corresponde al museo, es más libre y festivo, en

its cruciform layout. If we want to consider a model nearer in form and scale to the large entrance hall of the Museum of Fine Arts, we can look at the roof of the *Cour Vitrée* of the *École des Beaux-Arts* of Paris that Jéquier obviously knew well (Fig. 12).[16]

The dual condition of the program forced Jéquier to solve a double entrance, which he conceived in a contrasting way, representing the building's

16 El *Palais des Études* (1834-1840) fue la obra más notable de Félix Duban (1797-1870). Inicialmente tenía un patio abierto. Este fue cubierto por una gran cúpula de cristal alrededor de 1860, a fin de acoger una serie de copias de esculturas clásicas con fines pedagógicos, situación muy similar a la que adquiriría el *hall* del Museo Nacional de Bellas Artes.

16 The *Palais des Études* (1834-1840) was the most notable work of Félix Duban (1797-1870). Initially it had an open court, which was covered by a large crystal dome in 1860, in order to house a series of copies of classical sculptures for teaching purposes, a very similar situation to that of the entrance hall of the National Museum of Fine Arts.



FIGURA 11 (ARRIBA) · Sección longitudinal del *Palacio de Bellas Artes* que permite comparar los *halles* del museo y de la escuela. Versión de Jéquier de 1905, previa al inicio de la construcción. Revista *Zig-Zag*, 1905.

FIGURE 11 (TOP) · Longitudinal section of the *Palace of Fine Arts* which allows to compare the halls of the museum and the school. Jéquier's version from 1905, prior to the construction. *Zig-Zag* Magazine, 1905.



FIGURA 12 (DERECHA) · Galería vidriada (cour vitrée) del Palais des études, École des Beaux-Arts. Agencia Roi. París 1928. Bibliothèque Nationale de France.

FIGURE 12 (RIGHT) · Glass courtyard *(cour vitrée) del Palais des études, École des Beaux-Arts. Agencia Roi.* París 1928. *Bibliothèque Nationale de France.*

contraposición a la solemnidad del acceso poniente, a la escuela, con su pórtico clásico de cuatro columnas, contenidas entre dos pilares (Fig 13).[17] Las fachadas norte y sur fueron resueltas con mucho oficio, a través de una sucesión de episodios arquitectónicos. Las cinco ventanas del museo están contenidas entre dos rotondas coronadas por cúpulas. Luego, aparecen las arquerías de doble altura de la zona de transición a la escuela, originalmente abiertas y que daban a belvederes, que se comunicaban con el parque. Por último, en la escuela cambia completamente el régimen de ventanas: más amplias y coronadas por arcos rebajados, las de los talleres; más estrechas y domésticas, aquellas destinadas a otras funciones, incluyendo las de la cubierta superior en mansarda, originalmente dedicadas a habitación (Fig. 14 y 15).

El manejo de los recorridos y el ingreso de la luz manifiestan con claridad la manera en que Jéquier dispuso este peculiar programa doble. El esquema expositivo del museo se basa en dos anillos de salas conectados al *hall* central. Cada uno de dichos anillos está constituido por seis salas articuladas por rotondas.

two dimensions: exhibiting works of art and teaching. The eastern entrance, which belongs to the museum, is freer and festive in contrast to the school's west entrance's solemnity, with its classical porch of four columns framed between two pillars (Fig. 13).[17] The north and south façades were solved skilfully through a succession of architectural episodes. The five windows of the museum are contained between two rotundas crowned by domes. Then, the arcades of double height appear in the zone of transition to the school, originally open to belvederes that communicated with the park. Finally, in the school, the window array changes completely; they are wider and crowned by segmental arches for the workshops on the first floor, narrower and more domestic for those destined to other functions, including those on the mansard roof, originally proposed as a house for the director (Fig. 14 and 15).

The handling of the walkways and the natural light show clearly the way in which Jéquier approached

17 Este último parece haber surgido en el desarrollo del proyecto, al comprobarse que, dada su longitud, la diferencia de nivel exigía subir un piso completo para acceder desde el poniente a la Escuela de Bellas Artes.

17 The latter seems to have arisen during the project's development, after verifying that, considering its length, the level difference demanded to go up a whole floor in order to enter the School of Fine Arts from the west.



FIGURA 13 · Acceso a la *Escuela de Bellas Artes*, actual MAC. Centro de Documentación Técnica y Archivo Fotográfico de la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas.

FIGURE 13 · Entrance to the *School of Fine Arts*, current MAC. Technical Documentation Centre and Photographic Archive of the Architecture Department of the Ministry of Public Works.

Es posible así realizar exhibiciones utilizando los anillos completos o parte de ellos. En la escuela, la conexión entre las salas se produce básicamente a través de la arcada perimetral. Teniendo en cuenta los dos pasillos que en cada nivel conectan museo y escuela, las posibilidades de recorrido se multiplican. Los cuatro sistemas de escaleras dobles originales, muy bien articulados con los corredores, multiplican al extremo estas posibilidades, haciendo del edificio un artefacto coreográfico que no solo amplía las posibilidades de uso, sino que además ofrece una enorme variedad de situaciones espaciales (Fig. 16). Aparece así una nueva

this peculiar double program. The exhibition layout of the museum is based on two rings of rooms connected to the central entrance hall. Six rooms connected by rotundas comprise each of the rings. It is possible, therefore, to mount exhibitions using the whole rings or parts of them. In the school the connection between the rooms takes place basically by means of the perimetral arcade. Bearing in mind that on every level two corridors connect museum and school, the possibilities of circuits multiply. Four systems of double stairs, smoothly linked to the corridors, enlarge considerably these possibilities, turning the building



FIGURA 14 · Fachada sur del *Palacio de Bellas Artes* en 1910 con el parque alrededor recién plantado. *Exposición Internacional de Bellas Artes*: Santiago de Chile: *Catálogo Oficial Ilustrado*, Imprenta Barcelona, 1910.

FIGURE 14 · South façade of the *Palace of Fine Arts* in 1910 with the surrounding park recently planted. *International Fine Arts Exhibition*: Santiago de Chile: *Catálogo Oficial Ilustrado*, Impr. Barcelona, 1910.



FIGURA 16 · Detalle del acceso al *Palacio de Bellas Artes*. Centro de Documentación Técnica y Archivo Fotográfico de la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas.

FIGURE 16 · Detail of the entrance to the *Palace of Fine Arts*. Technical Documentation Centre and Photographic Archive of the Architecture Department of the Ministry of Public Works.



FIGURA 15 · Fachadas oriente y norte del *Palacio de Bellas Artes*. Versión de 1908. Centro de Documentación Técnica y Archivo Fotográfico de la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas.

FIGURE 15 · East and north façades of the *Palace of Fine Arts*. 1908 version. Technical Documentation Centre and Photographic Archive of the Architecture Department of the Ministry of Public Works.

conciencia de la importancia que el recorrido adquiere en el museo moderno, no necesariamente presente en algunos de los hermosos palacios transformados para dicha función.

La conciencia del museo como nuevo tipo edificatorio se hace también evidente en el tratamiento de la luz natural que, aunque excesiva para los criterios contemporáneos de conservación, revelan una conciencia sofisticada del arquitecto al respecto. El primer piso se abría al exterior a través de ventanas convencionales, lo que permitía tanto el acceso de luz natural como la conexión con el entorno privilegiado

into a choreographic device that not only extends its possibilities of use but also offers an enormous variety of spatial situations (Fig. 16). Thus emerges a new conscience of the importance that circuits gain in the modern museum, something not present in some of the beautiful palaces transformed for such a function.

The acknowledgement of the museum as a new type of building becomes clear in the treatment of natural light that, although excessive according to today's standards of conservation, reveals the architect's sophisticated conscience on this matter. The first floor opened to the exterior through



FIGURA 17 · Actual sala Chile del museo iluminada cenitalmente. Centro de Documentación Técnica y Archivo Fotográfico de la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas.

FIGURE 17 · Current Chile room of the Museum, illuminated from above. Technical Documentation Centre and Photographic Archive of the Architecture Department of the Ministry of Public Works.

del parque. El segundo piso era iluminado, en cambio, a través de cielos translúcidos, situación que se estimaba más adecuada para las pinturas (Fig. 17). La ubicación de los 22 medallones en fachada constituye un inteligente recurso para resolver los muros ciegos del segundo nivel a que este esquema da lugar.[18] La importancia de la iluminación para los talleres se hace evidente en la escuela, por la presencia de grandes ventanales metálicos.

Emilio Jéquier no fue un gran inventor de formas, sino más bien un profesional de oficio y de genio, capaz de manejar con gran probidad e imaginación los problemas arquitectónicos que enfrentó y de emplear con acierto recursos arquitectónicos adecuados. El eclecticismo, asociado al romanticismo, domina la segunda mitad del siglo XIX, especialmente en Francia, donde se había formado (Collins, 1970). En su caso, tal tendencia, a la que frecuentemente se le ha asociado, no implica una mezcla fantasiosa de lenguajes provenientes de estilos y culturas diversas. Tampoco significa el uso de lenguajes *ad-hoc* a programas diversos, como hacían algunos de sus contemporáneos. El eclecticismo de Jéquier consiste más bien en un uso libre de los elementos clásicos, especialmente romanos, renacentistas tardíos y barrocos, pasados por el filtro de la cultura y la tradición constructiva francesa (Middleton y Watkin, 1982). Dicha corriente tenía grandes exponentes como Charles Garnier, Félix Duban y hasta el mismo Girault. Para ellos, la clave está en la combinación coherente de gracia, elegancia y racionalidad. La variedad de versiones del lenguaje clásico y la abundancia de decoración, evidente en el museo, como una suerte de agorafobia son muy propias de ese cambio de siglo.[19] Esa libertad de lenguaje permitió adaptarse, casi secretamente, a las necesidades técnicas y programáticas propias de los procesos de modernización que en esos años se vivieron.

18 Se trata de 22 medallones ejecutados en mosaico, que configuran una galería de autores a la manera de un canon de las Bellas Artes. Incluye a artistas de la antigua Grecia como Fidias, muchos renacentistas como Leonardo, Miguel Ángel y Rafael, incluyendo hasta un arquitecto del siglo XIX, como Viollet-le-Duc.

19 La decoración que actualmente existe es abundante, a pesar de que parte de ella se ha perdido, probablemente, a causa de terremotos y otras eventualidades. En los dibujos originales de Jéquier se aprecian grupos escultóricos que no llegaron a incorporarse al edificio.

conventional windows, which let in natural light and looked onto the privileged environment of the park. The second floor was lighted, on the other hand, through translucent ceilings, a situation that was considered more suitable for paintings (Fig. 17). The location of 22 medallions in the façade is an intelligent resource to solve the second level's blind walls to which this layout leads.[18] The importance of lighting in the workshops becomes clear in the school by the presence of large metallic windows.

Emilio Jéquier was not a great inventor of forms but rather a professional of skill and genius capable of handling with great probity and imagination the architectural problems he faced and of successfully using suitable architectural resources. Eclecticism associated with Romanticism dominated the second half of the 19th century, especially in France where it originated (Collins, 1970). In his case, such a tendency, to which he has been frequently associated, does not imply a dreamy mix of languages from diverse styles and cultures. Nor does it mean the use of adequate languages for diverse programs, as some of his contemporaries did. Jéquier's Eclecticism consists rather of a free use of classical elements, especially Roman, late Renaissance and Baroque, assimilated through the filter of the French culture and its constructive tradition (Middleton and Watkin, 1982). This current had great exponents such as Charles Garnier, Félix Duban and Girault. For them the key lay in the coherent combination of grace, elegance and rationality. The variety of versions of classical language and the abundance of decoration, evident in the museum, as a sort of agoraphobia are very typical at the turn of the century.[19] This freedom of language was able to adapt, almost secretly, to the technical and programmatic needs of the processes of modernization typical of those years.

18 The 22 mosaic medallions form an authors' portrait gallery like a canon of the Fine Arts. It includes artists of ancient Greece like Phidias, many Renaissance ones as Leonardo, Michelangelo and Raphael, including up to a 19th century architect as Viollet-le-Duc.

19 The decoration that currently exists is abundant, although parts of it have been lost, probably due to earthquakes and other eventualities. In Jéquier's original drawings, sculpture groups can be seen that were never incorporated into the building.



IV. Innovación y tradición: el artefacto técnico

La modernidad del siglo XIX reside, de hecho, en un movimiento dual que es a la vez prospectivo y retrospectivo: utilizando al máximo y sin prejuicios los recursos de nuevos materiales y enfrentando los problemas surgidos de los nuevos tipos de edificios, requeridos por la sociedad industrial, estos arquitectos redescubrieron los valores arquitectónicos de diversos siglos...

Claude Mignot, *The Architecture of the XIX Century*

El Palacio de Bellas Artes ha sido bien apreciado por la crítica y, en general, por el público. Ello se debe, probablemente, a su belleza arquitectónica y a su rol en el paisaje urbano de Santiago. Ha conseguido también incorporarse a la historia social y cultural de Chile. Tal valoración, sin embargo, ha estado fuertemente vinculada a sus valores formales y a su capacidad de embellecer

IV. Innovation and tradition: the technical device

The modernity of the nineteenth century resides, in fact, in a dual movement that is both prospective and retrospective: using the resources of new materials to the maximum and without prejudice and facing the problems that arise from new types of buildings, required by industrial society, these architects rediscovered the architectural values of various centuries...

Claude Mignot, *The Architecture of the 19th Century*

The Palace of Fine Arts has been well appreciated by critics and, in general, by the public. This is probably due to its architectural beauty and its role in Santiago's urban landscape. It has also managed to blend in with the social and cultural history of Chile. Such an appreciation, however, has been strongly linked to its formal values and its ability to beautify one of the most

FIGURA 18 · Comienzo de la construcción del *Palacio de Bellas Artes*, sector poniente. Centro de Documentación Técnica y Archivo Fotográfico de la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas.

FIGURE 18 · Beginning of the construction of the *Palace of Fine Arts*, west sector. Technical Documentation Centre and Photographic Archive of the Architecture Department of the Ministry of Public Works.

una de las áreas más notables de Santiago. Sus formas, por otra parte, han sido consideradas por la crítica como una suerte de canto del cisne de una arquitectura que periclita, asociada a un pasado no muy original, opuesto a la renovación que traería el siglo XX. Dicha convicción, unida a un conocimiento limitado y poco preciso del edificio, ha impedido apreciar lo novedoso, no solo de su programa y sus formas, sino también de las técnicas vinculadas a su construcción.

La dualidad en los recursos técnicos del palacio está muy próxima a lo que, en un plano más general se ha señalado para la arquitectura del siglo XIX (Mignot, 1994). En la construcción de este edificio se articulan tres principios y tres procedimientos constructivos: los muros de albañilería de ladrillo, cuya tradición se remonta al menos al Imperio romano pero que a comienzos del siglo XX, habían sido objeto de diversas adiciones técnicas; las estructuras de hierro, principalmente evidentes en sus cubiertas de vidrio y los elementos de hormigón, no tan evidentes, pero tan importantes como innovadores, probablemente incorporados durante el proceso de construcción. Los arquitectos formados en la academia durante el siglo XIX prestaban una atención preponderante a las formas, aunque poseían un evidente oficio técnico. Habitualmente ponían dicho oficio al servicio de las formas, a fin de hacerlas viables y factibles. No debe olvidarse que Jéquier obtuvo buena parte de su formación de la *École Spéciale d'Architecture* que, en contraposición a la *École des Beaux-Arts*, de la que participaría más tarde, ponía un énfasis mayor en los aspectos programáticos y constructivos. Es de suponer, por lo tanto, que fuese bastante consciente de los desafíos técnicos del edificio y del modo de resolverlos.

La obra gruesa del Palacio de Bellas Artes está construida en albañilería de ladrillo que, en Chile, se había venido perfeccionando durante la segunda mitad del siglo XIX. El grosor de los muros, dispuestos sobre fundaciones de piedra, era considerable. Debe tenerse en cuenta que se construía sobre un terreno que había sido lecho de río, empleado como basural y donde se localizaban «ranchos», como entonces se denominaba

remarkable areas of Santiago. Its forms, on the other hand, have been considered by critics as a kind of swan song of a declining architecture, associated with an unoriginal past opposed to the renewal that the twentieth century brought. This conviction, along a limited and imprecise knowledge of the building, has prevented the appreciation of the originality, not only of its program and its forms but also of the techniques used in its construction.

The duality in the technical resources of the palace is very close to what, on a more general level, has been indicated for the architecture of the 19th century (Mignot, 1994). In the construction of this building, three principles and three constructive procedures are combined: the brick walls, a tradition which dates back at least to the Roman Empire but which at the beginning of the 20th century had undergone various technical additions; the iron structures, mainly in its glass roofs and the concrete elements, not so obvious, but as important as they are innovative, probably incorporated during the construction process. The architects trained in the academy during the 19th century paid a predominant attention to forms even though they possessed an obvious technical skill. Usually they put this craft at the service of forms in order to make them feasible. It should not be forgotten that Jéquier obtained a good part of his training at the *École Spéciale d'Architecture* which, in contrast to the *École des Beaux-Arts*, that he would later attended, placed a greater emphasis on programmatic and constructive aspects. Therefore he was presumably aware of the building's technical challenges and knew how to solve them.

The structural work of the Palace of Fine Arts consisted of brick masonry, which in Chile had been perfected during the second half of the 19th century. The thickness of the walls, laid out on stone foundations, was considerable. It should be taken into account that it was built on land that had been a riverbed, used as a landfill and where "ranchos," as informal dwellings were then called, were located. (Fig.18). The size of the building was significant so the country's frequent earthquakes must have been considered (Fig. 19 and 20). The 1906

a las viviendas informales (Fig. 18). La envergadura del edificio era importante y, ciertamente, se debió considerar la sismicidad propia del país (Figs. 19 y 20). El terremoto de 1906, con epicentro en Valparaíso, tuvo ciertamente repercusiones en Santiago y debe haber encontrado al edificio en sus primeras etapas. Estos muros de ladrillo fueron concebidos para recibir estuco y, por lo mismo, abundante decoración, tanto interior como exteriormente. Podríamos decir, entonces, que ellos son los portadores de la iconografía que remite a la tradición histórica y formal, interpretada por el arquitecto específicamente para el edificio. Cuando los vanos se hacen mayores, la albañilería se refuerza con vigas de hierro que hacen las veces de dinteles, como ocurre en la arquería entre el museo y la escuela o en las amplias ventanas de los talleres de esta última. En ello se sigue un criterio que se emplearía en diversos edificios de albañilería de escala similar en esos años.[20]

El hierro como nuevo material constructivo ya se había conocido en Santiago a través del Mercado Central, inaugurado en 1872, a poca distancia del palacio y, más tarde, en el notable Pabellón de Chile para la Exposición Internacional de 1889 en París, obra de Henri Picq.[21] Sin embargo, las proporciones alcanzadas en la cubierta del *hall* del museo, donde había que salvar una luz de veinte metros, eran inéditas en Santiago y en Chile. Allí la estructura habla por sí misma luciendo como motivo formal y poniendo de manifiesto sus procedimientos de fabricación (Figs. 21 y 22). Ella está constituida por un sistema mayor de vigas en celosía que recibe elementos menores en los que se apoyan los aproximadamente 2.400 vidrios que conforman la cubierta. La impresionante estructura había sido fabricada en Bélgica por la Compañía Central de Construcciones Haine-Saint-Pierre, empresa de gran proyección internacional. Las estructuras prefabricadas de hierro se desarrollaron fuertemente durante la segunda mitad del siglo XIX y, desde países como Francia, Inglaterra o Bélgica, se expandieron en todo el mundo, fomentando un interesante diálogo entre ingenieros y arquitectos. El balcón del segundo piso utiliza una estructura

20 Piénsese en el contemporáneo edificio de la *Casa Central* de la Pontificia Universidad Católica de Chile, en Alameda, que presenta soluciones similares.

21 Este sería posteriormente trasladado a Chile, siendo hoy sede del museo Artequín.

earthquake, with its epicentre in Valparaíso, certainly had repercussions in Santiago and it must have happened when the building was in its early stages of construction. The brick walls were conceived to receive stucco and, therefore, abundant decoration, both internally and externally. We could say, then, that they are the bearers of the iconography that refers to the historical and formal tradition, interpreted by the architect specifically for the building. When the openings were larger, the brickwork was reinforced with iron beams that acted as lintels, as in the arches between the museum and the school or in the wide windows of the latter's workshops. This follows a norm that was used in various brick buildings of a similar scale at the time.[20]

Iron as a new construction material had already been known in Santiago through the Central Market (inaugurated in 1872) located a short distance from the palace and later in the notable Chilean Pavilion for the 1889 International Exhibition in Paris, the work of Henri Picq.[21] However, the proportions reached on the roof of the museum hall, which spanned 20 metres, were unprecedented in Chile. In it the structure speaks for itself, presenting itself as a formal element and showing its manufacturing process (Fig. 21 and 22). It is made up of a larger system of louvre girders that receive minor elements on which the approximately 2.400 glass panes that make up the roof are supported. The impressive structure had been manufactured in Belgium by the *Compagnie Centrale de Construction Haine-Saint-Pierre*, a world-renowned company. Iron precast structures developed profusely during the second half of the 19th century and, from countries such as France, England or Belgium, they expanded throughout the world, fostering an interesting dialogue between engineers and architects. The second-floor balcony used a cantilevered iron structure and some of its supports such as those at the entrance to the museum constitute one of its most admired motifs (Fig. 23). The structural and decorative roles merge in them, emerging as a gesture towards the new sensibility, the Art Nouveau, which prevailed in those years. On a smaller scale, iron is present in railings, walls and bars, secondary but fundamental elements

20 Think of the contemporary building of the Pontificia Universidad Católica de Chile, in Alameda, which presents similar solutions.

21 This building was later transferred to Chile, being today the headquarters of the Artequín museum.





FIGURAS 19 Y 20 · Obra gruesa de ladrillo en la fachada del museo y la escuela. Revista *Noticias gráficas*, agosto 1909.

FIGURES 19 AND 20 · Structural brick work on the façade of the museum and school. *Noticias Gráficas* Magazine, August 1909.



FIGURA 21 · Interior del *Palacio de Bellas Artes* en construcción. *Álbum de Obras Públicas: 1909-1910*. Dirección General de Obras Públicas. Valparaíso: Sociedad Imprenta y Litografía Universo.

FIGURE 21 · Interior of the *Palace of Fine Arts* under construction. *Album de Obras Públicas: 1909-1910*. General Direction of Public Works. Valparaíso: Soc. Impr. y Lito. Universo.

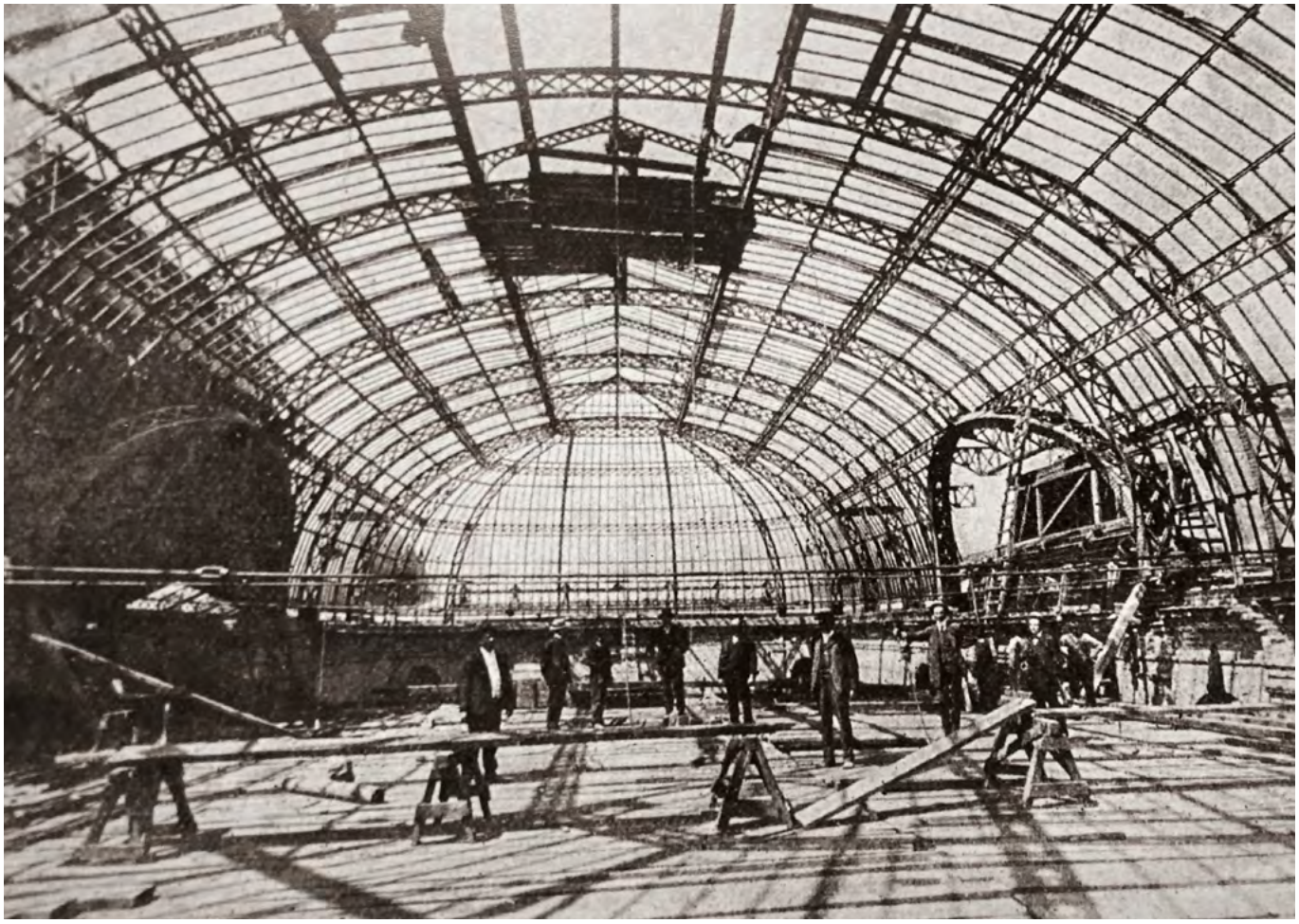


FIGURA 22 · Pruebas de resistencia de la estructura metálica en el *Palacio de Bellas Artes*. *Zig-Zag*, enero 1910.

FIGURE 22 · Strength tests of the metallic structure in the *Palace of Fine Arts*. *Zig-Zag* Magazine, January 1910.

de hierro en voladizo y algunos de sus soportes, como aquellos que se sitúan en el acceso del museo, constituyen uno de sus motivos más admirados (Fig. 23). En ellos se funden los roles estructural y decorativo, apareciendo como un gesto hacia la nueva sensibilidad, el *Art Nouveau*, que se imponía en esos años. A escala menor el hierro está presente en barandas, paramentos y rejas, elementos secundarios pero fundamentales para la morfología del museo, ejecutados con gran oficio. Ellas son una muestra notable de cerrajería, combinado estructura y decoración. El hierro se hace presente también en la cubierta del *hall* de la escuela, de estructura más simple comparada con la del museo. Adquiere también un rol protagónico en las grandes ventanas de los talleres donde, inteligentemente,

for the morphology of the museum, accomplished with great skill. They are a remarkable example of ironwork, combining structure and decoration. Iron is also present on the roof of the school hall, with a simpler structure compared to that of the museum. It also acquires a leading role in the large windows of the workshops where Jéquier cleverly replaced the wood he had used in the museum windows with iron.

The use of concrete in stairs and horizontal structures is much less obvious and known (Fig. 24). It is highly possible that it was not originally planned and was introduced during the construction process in order to make it simpler and cheaper (Pérez, et. Al., 2021). In retrospect, it can be considered that this addition favoured the general structuring of the

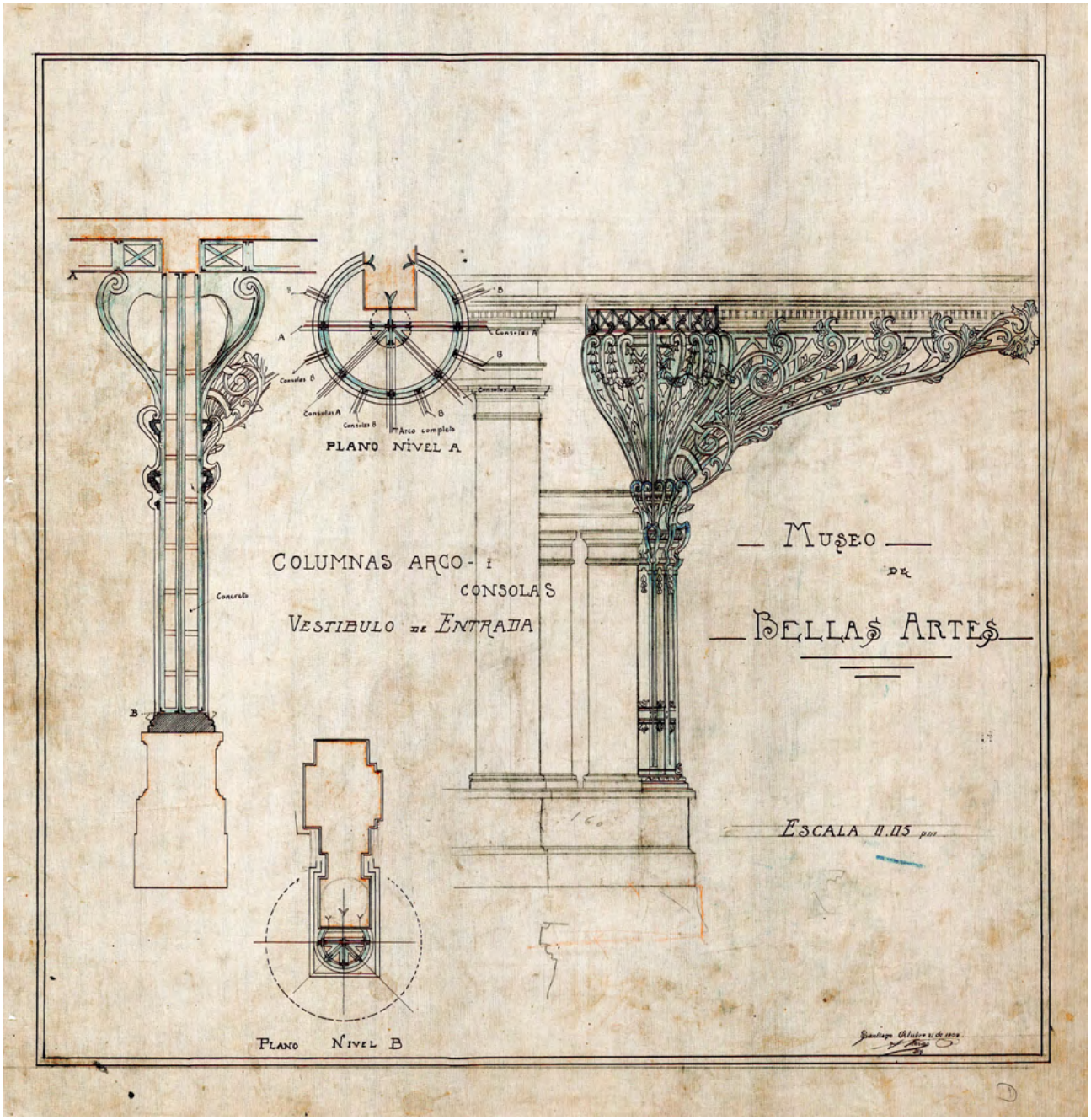
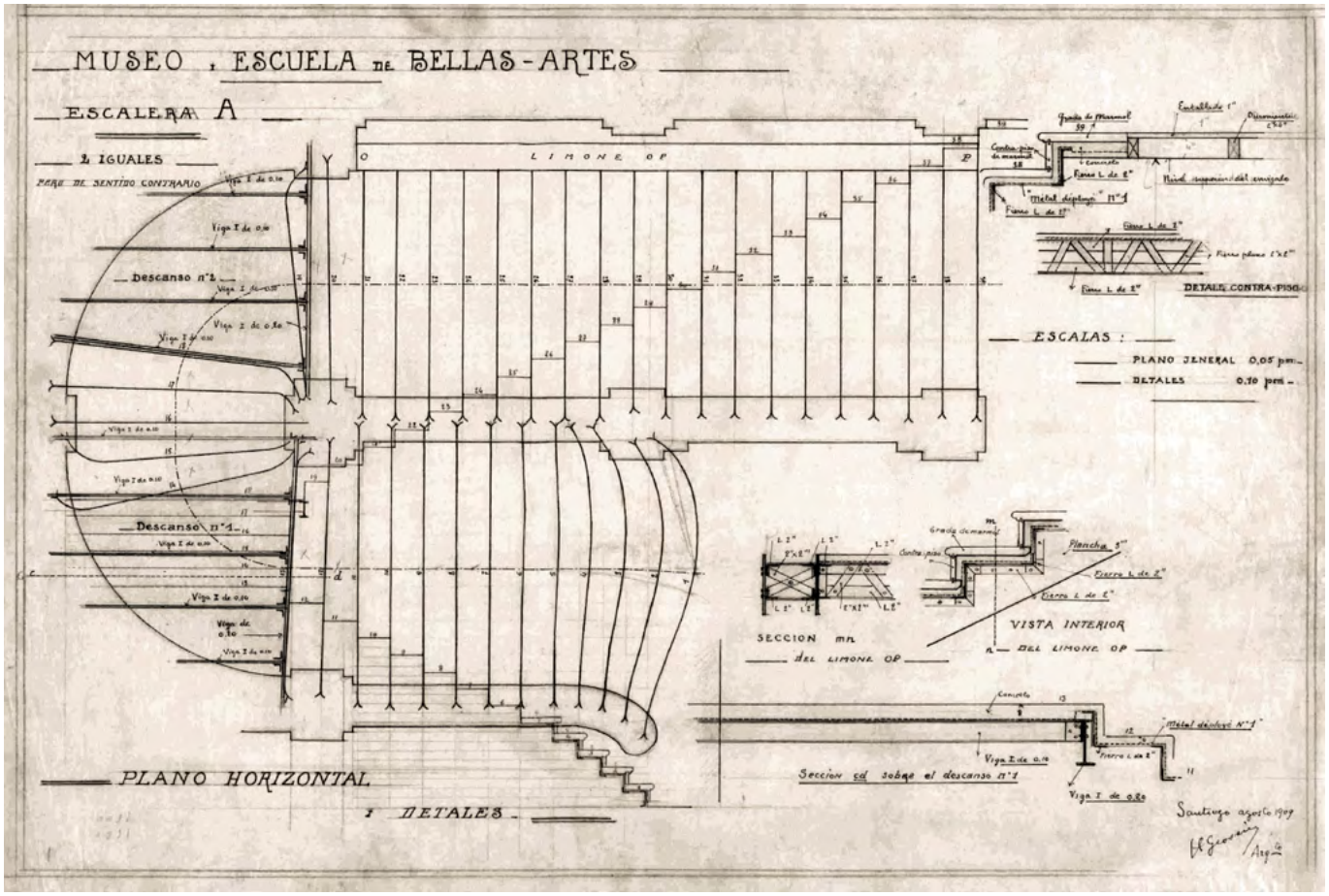


FIGURA 23 (ARRIBA) · Dibujo de los pilares de acceso y soporte del balcón del *hall*, en hierro y hormigón. Documentación Técnica y Archivo Fotográfico de la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas.

FIGURA 24 (PÁG. OPUESTA) · Henri Grossin. Dibujo constructivo de escalera del *Museo Nacional de Bellas Artes*, incluyendo el uso de hormigón, 1909. Documentación Técnica y Archivo Fotográfico de la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas.

FIGURE 23 (TOP) · Drawing of the entrance pillars and support of the hall's balcony, in iron and concrete. Technical Documentation Centre and Photographic Archive of the Architecture Department of the Ministry of Public Works.

FIGURE 24 (OPPOSITE PAGE) · Henri Grossin. Construction drawing of the staircase of the *National Museum of Fine Arts*, including the use of concrete, 1909. Technical Documentation and Photographic Archive of the Architecture Directorate of the Ministry of Public Works.



reemplaza por hierro la madera que había empleado en las ventanas del museo.

El uso del hormigón en escaleras y estructuras horizontales es mucho menos evidente y conocida (Fig. 24). Es altamente posible que ella no haya estado planeada originalmente y se haya introducido durante el proceso constructivo, como una manera de facilitarlo y hacerlo más económico (Pérez, et. al., 2021). Mirando retrospectivamente, puede pensarse que dicha introducción favoreció la estructuración general del edificio a través de la incorporación de diafragmas rígidos entre los muros. El hecho es que, ya en 1906, se registran contratos con la Compañía Holandesa de Cemento y Hormigón, con casa matriz en los Países Bajos. Dicha compañía, llegada por esos años a Chile, fue fundamental en la inclusión de ese material en el país. La decisión del Ministerio de Obras Públicas y sus ingenieros de usarlo en el museo, a pesar de estar todavía en etapa de desarrollo experimental, merece ser especialmente destacada. Ello, porque en 1904, solo dos años antes del inicio de las obras en el museo, se había producido un sonado accidente en el

building through the introduction of rigid diaphragms between walls. The fact is that as early as 1906 contracts were registered with the Dutch Cement and Concrete Company, based in the Netherlands. This company, which arrived in Chile at that time, was fundamental in the introduction of this material into the country. The decision of the Ministry of Public Works and its engineers to use it in the museum, despite being still in an experimental stage, deserves to be especially highlighted as in 1904, just two years before the works on the museum began, there had been a notorious accident in *Casa Prá* commercial building in the centre of Santiago which left several casualties and had publicly discredited this material. Without acquiring a leading role, concrete was included into the Palace of Fine Arts, linking it, technically at least, to the avant-garde sensibility that would prevail two decades later and which would turn concrete into an emblematic material.

The material condition of the Palace of Fine Arts can then be defined as a kind of interconnection of bricks, concrete, iron and glass. It expresses the



FIGURA 25 · Conclusión de la construcción del acceso al museo. En la obra llegaron a trabajar alrededor de 700 obreros. La corrección del edificio terminado y de su decoración oculta parte de la batalla técnica y económica que fue levantar una de las mayores piezas urbanas de su tiempo, con medios fundamentalmente artesanales. Colección Jean-Michel Jaime.

FIGURE 25 · Completion of the construction of the entrance to the museum. Around 700 workers were employed on the project. The correctness of the finished building and its decoration, conceals part of the technical and economic battle to construct one of the greatest urban pieces of its time, using mainly artisanal means. Collection Jean-Michel Jaime.

edificio comercial Casa Prá, en el centro de Santiago, que había costado varias vidas humanas y había desacreditado públicamente este material. Sin adquirir un rol demasiado protagónico, el hormigón se incorpora al Palacio de Bellas Artes vinculándolo, al menos técnicamente, a la sensibilidad de vanguardia que se impondría dos décadas más tarde y haría del hormigón un material emblemático.

La condición material del Palacio de Bellas Artes puede definirse entonces como una suerte de entresijo de ladrillos, hormigón, hierro y cristal. Ella expresa la propia condición del museo, que articula una reinterpretación de la tradición clásica con los hallazgos y realizaciones de la ingeniería del siglo XIX. Ciertamente, muestra también la capacidad de Emilio Jéquier para manejar esta complejidad y esta escala, poniéndola al servicio de una nueva institución cultural. La experiencia de haber participado en los proyectos para la Exposición Internacional de 1900 en París, llega de su mano a los márgenes del Mapocho, casi como un milagro de oficio e imaginación, persistencia y capacidad de gestión,[22] que dotaría a la ciudad de una pieza icónica y al arte de una nueva casa.

22 Debe tenerse en cuenta que de los aproximadamente 500 mil pesos que se presupuestaron inicialmente para la construcción del Palacio de Bellas Artes, los costos se elevaron finalmente a más de dos millones, debiendo el parlamento incrementar dicho presupuesto en numerosas oportunidades.

very condition of the museum, which conjugates a reinterpretation of the classical tradition with the achievements of 19th century engineering. It also certainly shows Emilio Jéquier's ability to handle work of this complexity and scale, putting it at the service of a new cultural institution. The experience of having participated in the projects for the 1900 International Exhibition in Paris arrived with him to the banks of the Mapocho, almost as a miracle of skill and imagination, persistence and a management capacity[22], which would bestow the city with an iconic building and a new abode for the arts.

22 It should be taken into account that of the approximately 500.000 pesos that were initially budgeted for the construction of the Palace of Fine Arts the costs finally rose to more than two million and the parliament had to increase the budget on numerous occasions.

Referencias / *References*

Archivo Nacional de Chile. Colección Fondos Ministeriales. Volumen 685. Museo de Bellas Artes 1887, 1890 y 1891 Junta de Gobierno.

Balmaceda, L. O. (1978). *El Museo Nacional de Bellas Artes*. Departamento de Arte. Facultad de Bellas Artes. Universidad de Chile.

Collins, P. (1970) *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución*. Gustavo Gili.

El Mercurio. 6 y 12 de mayo de 1903.

Gallardo Saint-Jean, X. (2015). *Museo de copias, el principio imitativo como proyecto modernizador, Chile siglos XIX y XX*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Mackenna Subercaseaux, A. (1915). *Luchas por el arte*. Imprenta-Litografía.

Middleton, R. y Watkin, D. (1982). *La arquitectura del siglo XIX*. Viscontea.

Mignot, C. (1994). *Architecture of the 19th Century*, Evergreen, Taschen.

Pérez O., F., Booth, R., Vásquez, C. y Muñoz, Y. «Cimentando el centenario, el hormigón en tres edificios de Santiago de Chile a comienzos del siglo XX». *Atenea* 523. Universidad de Concepción. pp. 39-61.

Selecta. Números de junio y octubre de 1909.

Zamorano, P. E. y Herrera, P. (2015) *Museo Nacional de Bellas Artes, Historia de su patrimonio escultórico*, Museo Nacional de Bellas Artes.

Zig-Zag. Diversos números, especialmente de los años 1905-1910.



Los jéquier de Jéquier

The jéquiers of Jéquier

GERMÁN HIDALGO HERMOSILLA

Los jéquier de Jéquier
The jéquiers of Jéquier

Cuando Emilio Jéquier Bertrand llegó a Chile, en 1889, o volvió, según sea como se lo mire, ya había transcurrido casi medio siglo desde que Claude-François Brunet de Baines había abierto la ruta a los arquitectos franceses en nuestro país. Sin embargo, en el intertanto, muchas cosas habían ocurrido y Chile era un país completamente distinto. La misma ciudad de Santiago había pasado por un intento serio de transformación bajo la intendencia de Benjamín Vicuña Mackenna (1872-1875), y varios profesionales de la arquitectura, de diversas nacionalidades, habían trabajado para el gobierno proyectando sus principales instituciones. De modo que, al concluir el siglo, el lenguaje arquitectónico del clasicismo francés ya no era una novedad ni siquiera en la apartada y lejana capital de Chile. Por otro lado, en Europa, la misma academia transitaba lenta pero inexorablemente hacia su etapa crepuscular; aunque, paradojalmente, salía a la luz uno de sus más importantes productos: *Éléments et théorie de l'architecture* tratado en el que Julien Guadet compendió lo que se enseñaba en esa institución.

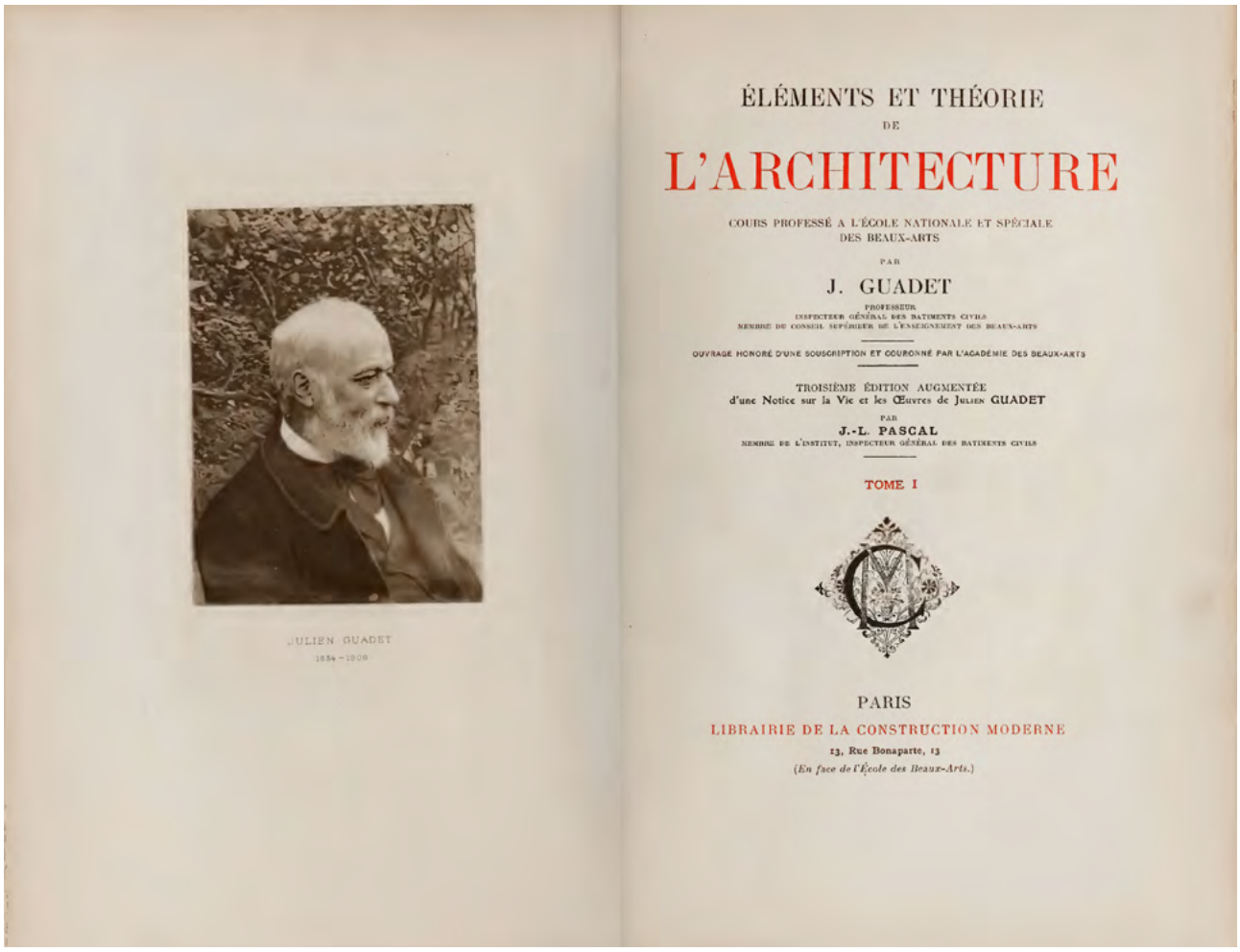
Al finalizar el siglo XIX, Chile gozaba de una prosperidad económica tal vez nunca antes vista. La elite social y económica ya había asimilado el nuevo lenguaje arquitectónico y la misma ciudad, como ya hemos dicho, se había transformado. Con todo, Jéquier llegaba en un momento poco oportuno. El país comenzaba a vivir las primeras expresiones de una aguda crisis política, que muy pronto se revelaría en toda su magnitud como uno de los quiebres institucionales más graves de su historia. La Guerra Civil de 1891 pondría fin al programa de obras públicas implementado por el presidente Balmaceda, justamente, aquel que lo había traído de vuelta a Chile, con el propósito de hacerse cargo de la construcción de escuelas (Pérez, 2016, p. 55).

De aquellos primeros y silenciosos años en el país, poco sabemos. Antes de venir a Chile, Jéquier tal vez pudo estar relacionado con el pabellón chileno de la Exposición Internacional de 1889 realizada en París. Su padre, Henri Jéquier, formó parte de la comisión que eligió al ganador del concurso del Pabellón de Chile, en el que resultó elegido el diseño del arquitecto Henri

When Emilio Jéquier Bertrand came to Chile, in 1889, or returned, depending on one's point of view, almost half a century had passed since Claude-François Brunet de Baines had opened the route to French architects in our country. Nevertheless, in the meantime many things had happened in Chile, so it was a completely different country. Even Santiago had experienced a serious attempt of transformation under Benjamín Vicuña Mackenna's leadership (1872-75), where several architecture professionals of diverse nationalities had worked for the Government designing its main institutions. So, once the century concluded, French Neoclassicism's architectural language was no longer a novelty, not even in the isolated and distant capital of Chile. On the other hand, in Europe, the same academy was approaching slowly but inexorably its twilight stage; although, paradoxically, one of its most important products was coming to light: Éléments et théorie de l'Architecture, treatise in which Julien Guadet summarized what was taught in this institution.

At the end of the 19th century, Chile enjoyed an economic prosperity never seen before. The social and economic elite had already assimilated the new architectural language and Santiago, as we already mentioned, had been transformed. In spite of everything, Jéquier came in a slightly inconvenient moment. The country was experiencing the first expressions of an acute political crisis, which very soon would be revealed in all its magnitude as one of the most serious institutional breakdowns of its history. In effect, the Civil war of 1891 put an end to the Public Works' program implemented by president Balmaceda, which had brought Jéquier back to the country with the intention of taking over the construction of schools (Pérez, 2016; 55).

We know very little about those first years in Chile. Before coming to the country Jéquier had probably collaborated in the design of the Chilean pavilion for the Paris international exhibition of 1889. His father, Henri Jéquier was part of the jury of the competition for the Chilean pavilion, which was won by Henri



Julien Guadet (1834-1908). Éléments et *théorie de l'architecture: Cours professé à l'École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts*. París 1894. Paris. Librairie de la Construction Moderne, 4 vols. En esta obra, Guadet expuso su enseñanza de la teoría de la arquitectura en el periodo de apogeo de la Escuela.

Julien Guadet (1834-1908). *Éléments et théorie de l'architecture: Cours professé à l'École Nationale et Spéciale des Beaux-Arts*. Paris 1894. Paris. Librairie de la Construction Moderne, 4 vols. In this work, Guadet presented his teaching theory of architecture at the height of the the school's heyday.

Picq. En este concurso, realizado en 1888, Jéquier padre actuó como ingeniero consultor de la Legación de Chile en Francia, junto al arquitecto A. Hardy (*La construction moderne*, 3, 28 julio 1888, p.504). Del mismo modo, hipotético, también se podría pensar que aquellos primeros años en Chile, Jéquier los haya dedicado a trabajar con Emilio Doyère, quien había llegado al país por la misma época, pero por cuenta propia. Esto tendría sentido, ya que existe una referencia en la que Jéquier se confiesa como su discípulo, empleado y

Picq's design. In this competition held in 1888, he acted as consulting engineer along the architect A. Hardy for the Chilean Legation in France. (La construction moderne, 3, 28 July 1888, p.504). In the same hypothetical way it is reasonable to believe that Jéquier dedicated those first years in Chile to working with Emilio Doyère, who had come at the same time but on his own account. This makes sense since there is a reference where Jéquier said he was Doyere's disciple, employee and collaborator for

colaborador, durante diez años, le agradece su amistad y reconoce abiertamente su influencia[1].

También se debe mencionar que aquellos años en torno a su llegada, los últimos de la década de los ochenta, serían cruciales para una importante obra que se comenzaba en Santiago y que estaba a cargo de su tío, el ingeniero Alejandro Bertrand Huillard. Se trataba del levantamiento de las calles de Santiago, trabajo que Bertrand realizó con un nivel de precisión y detalle nunca antes visto y que completó con máxima celeridad, en apenas dos años (1889 y 1890). No sabemos a ciencia cierta si Jéquier trabajó en ese monumental levantamiento, aunque es posible suponer que pudo colaborar con su tío, como él mismo después colaboró y ayudó al hijo de este, su primo, Julio Bertrand Vidal, bastante menor que él y también arquitecto formado en la *Ecole Spéciale d'Arquitecture* entre 1907 y 1911. A la larga, este levantamiento sería fundamental para ampliar las estrechas e irregulares calles de Santiago y, sobre todo, para introducir el alcantarillado.

En este contexto es significativo preguntarse: ¿qué traía de nuevo para ofrecer Jéquier a Chile y a los chilenos? Una pregunta que no carece de interés, dada las repercusiones que finalmente tendría su trabajo en el país.

Jéquier, aunque muy joven, pues apenas tenía veintitrés años cuando llegó a Chile, era un profesional de la arquitectura que, con una sólida formación, dominaba un lenguaje ya universal y, por lo tanto, en cualquier circunstancia era prenda de garantía. Y es que el Chile de entonces, todavía en formación, necesitaba de símbolos con que revestir sus instituciones y afianzar su identidad. Algo que al parecer no cambió de un modo significativo después de la Revolución de 1891, cuando el país comenzaba a prepararse para conmemorar el centenario de su Independencia. En este sentido, el academicismo francés no tenía contrapartida alguna, menos todavía en nuestro país.

En este contexto general, la carrera de Jéquier en Chile se puede entender dividida en tres etapas fundamentales de, más o menos, diez años cada una. En primer lugar, aquella a la cual ya nos hemos referido y de la que no sabemos mucho, que va desde su llegada al país hasta fines del siglo XIX.

1 Aunque no he encontrado la fuente de esta referencia, agradezco al arquitecto Italo Cordano Gnecco quien me compartió una fotocopia incompleta de la misma.

ten years, and where he expresses his gratitude for the latter's friendship and openly acknowledges his influence on him.[1]

Also, it is necessary to consider that the years around the time of his arrival, towards the end of the 1880s, would be crucial for an important work that began in Santiago that was directed by his uncle, the engineer Alejandro Bertrand Huillard. It was a survey of Santiago's streets, a commission that Bertrand carried out at a level of precision and detail never seen before, and that was completed with maximum speed in only two years (1889 and 1890). We do not know for sure if Jéquier worked in this monumental endeavour, although one might imagine that he may have collaborated with his uncle, just as he himself later collaborated and helped his son, his cousin Julio Bertrand Vidal, who was much younger than him, and also trained as architect in *L'École Spéciale d'Arquitecture* between 1907 and 1911. Eventually this urban survey would be fundamental to extend the narrow and irregular streets of Santiago and in particular to implement the sewerage.

In this context the question arises: what innovations was Jéquier offering to the country of Chile and its inhabitants? A question that does not lack interest, given the repercussions that his work would have there.

Although very young (he was scarcely twenty-three years old when he arrived in the country), Jéquier was a professional architect with a solid formation who dominated an already universal language and whose work therefore was in any case a pledge of guarantee. At the time Chile was still developing, so it needed symbols with which to consolidate its institutions and strengthen its identity. A situation that did not apparently change considerably after the Revolution of 1891, when the country began to prepare to commemorate the centenary of its independence. In this sense, French Neoclassicism did not have any counterpart, at least in our country.

Jéquier's career in Chile can be divided into three fundamental periods of approximately ten years each. First of all, the one we have already referred

1 Although I have not found the source of this reference, I thank architect Italo Cordano Gneco who lent me an incomplete copy of it.



Ministerio de Industria y Obras Públicas. Este edificio es uno de los primeros realizados por Jéquier como funcionario del Ministerio de Industria y Obras Públicas. Esta construcción consolidó la forma de la manzana aportándole mayor altura. El edificio fue demolido para dar paso a uno de lenguaje más moderno, destinado a albergar al mismo ministerio. Fotografía de Enrique Mora. Archivo Cenfoto-UDP.

Ministry of Industry and Public Works. This building is one of the first built by Jéquier as a clerk of the Ministry of Industry and Public Works. This building consolidated the form of the block, giving it a new and greater height. The building was demolished to make way for a modern building intended to house the same ministry. Photo by Enrique Mora. Cenfoto-UDP Archive.

En ese lapso, se perfeccionó como arquitecto colaborando con Emilio Doyère, quien lo aventajaba en edad y en experiencia. En segundo lugar, el periodo definido por su paso por el Ministerio de Industria y Obras Públicas, cuando ya imperaba un nuevo régimen político en el país, que sería decisivo para consolidar su carrera profesional. En esa repartición, Jéquier asumió el desafío de construir el edificio institucional, además del edificio para el Instituto de Higiene. Estas obras fueron resueltas con gran solvencia profesional, lo que le permitió ganar en reconocimiento y le abrió las puertas a nuevos y más significativos encargos. Esta segunda etapa se vería coronada por su triunfo en el concurso de arquitectura, auspiciado por el mismo ministerio, para el Museo de Bellas Artes, que sería símbolo de las celebraciones del Centenario. A partir de entonces, y en torno a estos festejos, Jéquier desarrollará grandes e importantes proyectos, como las estaciones Mapocho y Pirque, por nombrar solo dos de sus obras más significativas de este periodo. Finalmente, el tercero, lo podríamos fijar entre las conmemoraciones del Centenario y su regreso a Francia, en 1920. Retorno motivado, probablemente, tanto por las esperanzadoras expectativas surgidas en Europa al finalizar la Gran Guerra, como por la declinación de la economía chilena producto de la sustitución del salitre. Este último lapso estaría marcado por los encargos privados, tanto residenciales como institucionales, en el que destacan el edificio de la Bolsa de Comercio, el Palacio Universitario o Casa Central de la Universidad Católica, el Hospital de niños Manuel Arriarán y su participación, junto a Emilio Doyère, en el proyecto de los Tribunales de Justicia. A todo lo anterior, se deben agregar diversos proyectos realizados fuera de Santiago, algunos solo atribuidos, como el Mercado del Cardonal y el nuevo Teatro Victoria

to and of which we do not know much, which spans from his arrival to the country up to the end of the century. In this period he perfected himself as an architect, collaborating with Emilio Doyère, who was his senior both in age and experience. Secondly, when a new political regime was already in place, the period in which he worked at the Ministry of Industry and Public Works, one which would be crucial in consolidating his career. During this period Jéquier took on the challenge of constructing the institutional building in addition to that of the Institute of Hygiene. These works were carried out with great professional competence which allowed him to gain recognition and new significant commissions. This second stage was crowned by his victory in the architecture competition, organized by the same Ministry, for the Museum of Fine Arts, which would become a symbol of the centenary celebrations. From then on, and in the context of these celebrations, Jéquier developed large and important projects such as the Mapocho and Pirque railway stations, to mention just two of his most significant works during this period. Finally, the third period, which we could place between the centenary celebrations and his return to France in 1919 – a departure that was probably driven by the encouraging expectations which had arisen in Europe after the end of the Great War as well as by the decline of Chilean economy owing to the obsolescence of saltpetre. This final period is marked by private commissions, both residential and institutional: the Stock Exchange building, the Catholic University's Palace, the Manuel Arriarán Children's Hospital and Jéquier's participation along with Emilio Doyère in the project of the Courts of Justice. In addition, diverse projects in the provinces, some merely attributed to



Instituto de Higiene. Este edificio, también fue proyectado y construido mientras Emilio Jéquier se desempeñaba en el Ministerio de Industria y Obras Públicas. Ubicado en la ribera norte del río Mapocho, dio forma a un sector hasta entonces poco conectado con el resto de la ciudad y con cualidades ambientales más bien negativas. Colección Museo Histórico Nacional.

Institute of Hygiene. This building was also designed and built while Emilio Jéquier was working in the Ministry of Industry and Public Works. Its location is particularly striking: on the north bank of the Mapocho River, it formed an area which, until then, was disconnected from the rest of the city and had rather negative environmental qualities. Museo Histórico Nacional Collection.

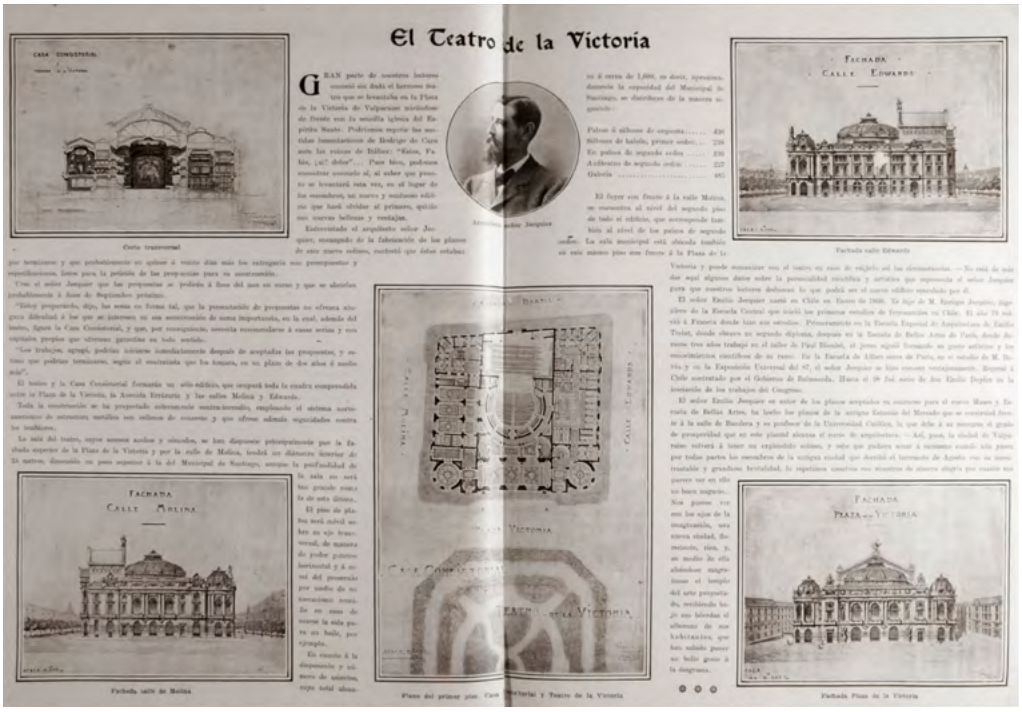


Parroquia Nuestra Señora de los Dolores, Viña del Mar. La obra de Jéquier no se concentró solo en Santiago, y en aquellos casos en que intervino fuera de la capital, dejó algunas obras que trascendieron a su tiempo, como esta iglesia en Viña del Mar, por entonces una emergente ciudad balneario. Colección Museo Histórico Nacional.

Parroquia Nuestra Señora de los Dolores, Viña del Mar. Jéquier's work was not focused only in Santiago, he left some works that transcended his time in the provinces, such as this church in Viña del Mar, at that time an emerging seaside town. Museo Histórico Nacional Collection.

Proyecto de Emilio Jéquier para la reconstrucción del *Teatro Victoria* en Valparaíso, publicado en la revista *Zig-Zag*, el 14 de junio de 1908. Este proyecto es una clara demostración de que el teatro fue un elemento arquitectónico y urbano central en la cultura decimonónica; tener un teatro era tener ciudad.

Emilio Jéquier's project for the reconstruction of the Victoria Theatre in Valparaíso. *Zig-Zag* Magazine, 1908. This project is a clear demonstration that the theatre was a central architectural and urban element in nineteenth-century culture; to have a theatre was to have a city.


El Teatro de la Victoria



Casa Ricardo Lyon. El chalet proyectado por Jéquier para la familia Lyon Cousiño en la Quinta Los Leones, fue concebido en un estilo ecléctico, construido con ladrillos a la vista y entramados de madera. *Libro Internacional Sudamericano: sección comercial chilena.* Alberto Márquez B. Sociedad Impr. y Litografía Universo, 1916.

Ricardo Lyon Residence. This house designed by Jéquier for the Lyons Cousiño family in the "Quinta Los Leones", was conceived in an eclectic style with exposed brickwork and timber frames. *Libro Internacional Sudamericano: sección comercial chilena.* Alberto Márquez B. Sociedad Impr. y Litografía Universo, 1916.

en Valparaíso o el edificio de la Casa Francesa y la iglesia Parroquial, en Viña del Mar, concretamente atribuidos.

Mención aparte merecen las residencias privadas que se le atribuyen y que en este breve recuento es necesario considerar. Tal vez la más significativa, debido a su alcance mediático, sea el chalet para la familia Lyon Cousiño, en la Quinta Los Leones, en el sector oriente de Santiago, que a comienzos de siglo principiaba a poblarse. Como muestran las imágenes, el chalet fue concebido en un estilo ecléctico, construido con ladrillos a la vista y entramados de madera. Llama la atención la combinación de elementos clásicos, arcos de medio punto y columnas jónicas con aleros salientes y pronunciados, quizás uno de sus rasgos más distintivos. La casa gozaba, además, de un importante equipamiento, tanto de servicio como recreativo: «unas lujosas cocheras, amplias pesebreras para su criadero de caballos de carrera, un conservatorio de plantas y un extenso parque con avenidas de árboles de alto fuste, con caminos cubiertos de maicillo e interrumpidos por hermosas fuentes de aguas saltarinas» (Maino, 2013).

Según consta en *El Libro Internacional Sud-Americano* (Márquez, c.1916), a este chalet se debe agregar el que realizó en avenida Vicuña Mackenna para la sucesión de Rafael Gérard. Igualmente se deben considerar los

him like the Cardonal Market and the new Victoria Theatre in Valparaíso, or those definitely his like the French House building and the Parish church in Viña del Mar.

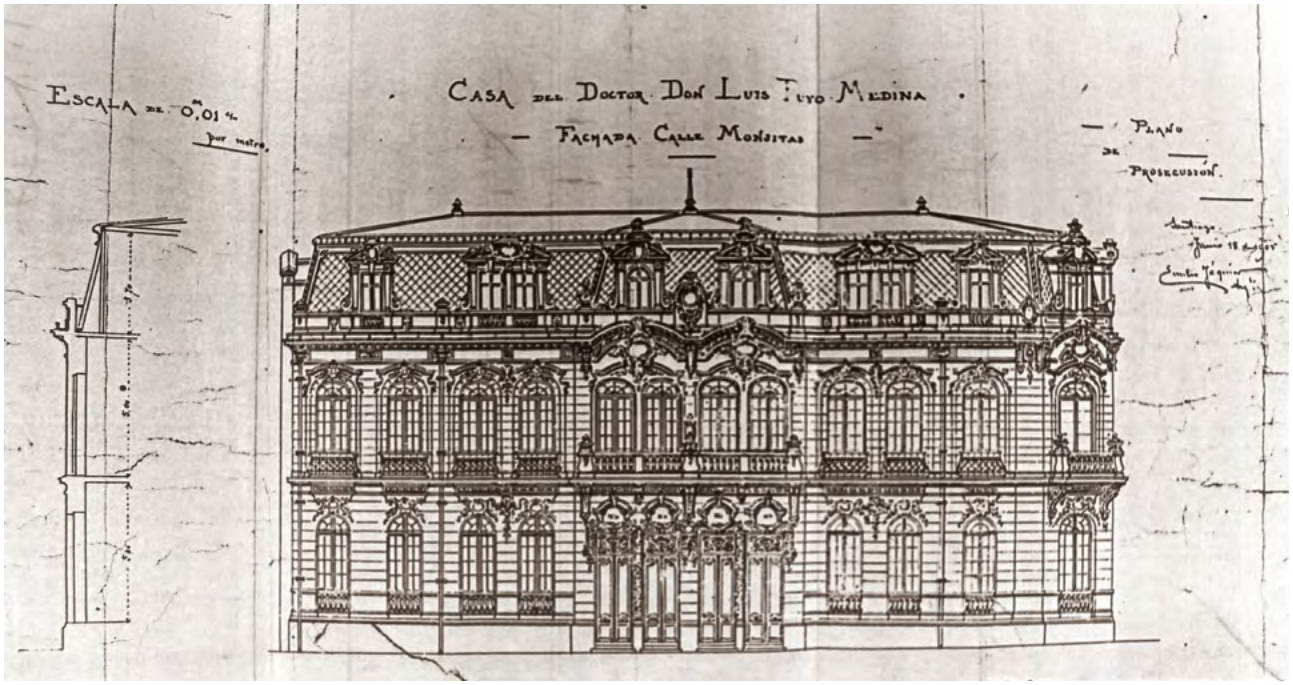
The private residences ascribed to him, which deserve a separate mention, will be considered in this brief inventory. Perhaps, the most significant one, due to its scope, is the chalet for the Lyons Cousiño family, in the "Quinta Los Leones" in Santiago's eastern area, which at the beginning of the century was beginning to be inhabited. As shown in the images, the chalet was conceived in an eclectic style with exposed brickwork and timber frames. The combination of classical elements stands out, with round arches and ionic columns, with projecting and pronounced eaves, perhaps one of its most distinctive features. The house included an important amount of service and recreative amenities: "a luxurious garage, spacious stables for his race horse breeding stud, a conservatory and an extensive park, with avenues of tall trees and paths covered with decomposed granite and interrupted by beautiful fountains" (Maino, 2013).

According to *El libro Internacional Sudamericano* (The International South American Book) (Márquez,

En esta vista panorámica desde el cerro Santa Lucía, a principios del siglo XX, se puede ver el carácter de las residencias que existían en la vereda sur de la Alameda. Entre ellas, la primera de la izquierda, pertenecía a Pedro Wilson, proyectada por Emilio Jéquier. Fotografía de Odber Heffer. Archivo Cenfoto-UDP.

In this panoramic view from the Santa Lucía hill, at the beginning of the 20th century, it is possible to see the character of the residences that existed on the south side of the Alameda. Among them, the first on the left belonged to Pedro Wilson, designed by Emilio Jéquier. Photograph by Odber Heffer. Cenfoto-UDP Archive.





En este documento se pueden constatar los alcances y disyuntivas que presenta el peculiar diseño de esta casa, también proyectada por Jéquier, ubicada en la esquina de las calles Monjitas y Miraflores, que además de considerar la residencia familiar, albergaba otras para renta. Fachada de la Casa Puyó Medina. Archivo de Originales. FADEU. Pontificia Universidad Católica de Chile.

This document shows the scope and disjunctions presented by the peculiar design of this house, also designed by Jéquier, located on the corner of Monjitas and Miraflores streets, which in addition to being a family residence, also housed other houses for rent. Façade of the Casa Puyó Medina. Archive of Originals. FADEU. Universidad Católica de Chile.



Croquis de la fachada de la *Estación Mapocho* diseñada por Emilio Jéquier en 1905. Centro de Documentación Técnica y Archivo Fotográfico de la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas.

Sketch of the façade of *Mapocho Station* designed by Emilio Jéquier in 1905. Technical Documentation Centre and Photographic Archive of the Architecture Department of the Ministry of Public Works.

proyectos para la residencia de la familia Lastarria, en calle Bandera casi al llegar a la Alameda; la de Elías Márquez de la Plata, en calle Monjitas, y la de Ruperto Lecaros y Benjamín Méndez, en Carmen esquina de la Alameda. En torno al cerro Santa Lucía y al Parque Forestal, Jéquier construyó las residencias de Eugenio Mettais y de Pedro Wilson, la del doctor Luis Puyó Medina, las de Abraham del Río y de Alejandro del Río. También las casas de arriendo de Ismael Tocornal, en calle Morandé, cerca de los Tribunales de Justicia, además de la casa de Carlos Altamirano en Viña del Mar. Todas estas obras las desarrolló en su oficina particular, que se encontraba al inicio del Parque Forestal, en Merced 136.

En relación a las dos estaciones de ferrocarril ya mencionadas –en las que Jéquier trabajó simultáneamente junto a otros importantes edificios–, hay varios elementos que destacar. Además de constituirse en estación terminal de un servicio de transporte independiente, ambas estaciones se correspondían, como puntos extremos del Ferrocarril de Circunvalación; un ferrocarril urbano que, como su nombre lo indica, rodeaba al Santiago del Centenario, y estaba destinado al transporte de carga más que al de pasajeros. Su trazado envolvente, que se había ido completando por tramos sucesivos, había concretado una antigua idea consistente en un cinturón que abrazara y limitara a la ciudad al mismo tiempo. Un anhelo pendiente desde la época de la intendencia de Vicuña Mackenna y que el Ferrocarril de Circunvalación vino a sellar. Sin embargo, el circuito como tal no se cerró

c.1916), in addition to this chalet, Jéquier built another in Vicuña Mackenna Avenue for the estate of the late Rafael Gérard. Also to be considered are the projects for the residence of the Lastarria family in Bandera Street almost at the junction with Alameda Avenue; that of Elías Márquez de la Plata in Monjitas Street and that of Ruperto Lecaros and Benjamín Méndez in Carmen Street with Alameda Avenue. Around the Santa Lucía Hill and Forestal Park Jéquier constructed the residences of Eugenio Mettais and of Pedro Wilson, that of Dr. Luis Puyó Medina and those of Abraham del Río and of Alejandro del Río. Also, Ismael Tocornal's rental houses in Morandé Street near the Courts of Justice in addition to the house of Carlos Altamirano in Viña del Mar. All these works were drafted in his own office, which was situated at the edge of the Forestal Park, in Merced Street 136.

In relation to the two railway stations mentioned earlier, in which Jéquier worked simultaneously, along with other important buildings, several elements are to be highlighted. In addition to being terminal stations of an independent transport service, both stations were extreme points of the Ring Railroad, an urban railroad that, as its name indicates it, ran around Santiago, destined for freight transport rather than passengers. Its encircling route, which had been completed in successive stages, had realized an old idea which consisted of a ring that would embrace



Estación Mapocho. Esta imagen permite apreciar el volumen y la altura constante, que sumada a la regularidad de su geometría general, da cuenta de la intención de dotar a la estación de un carácter urbano integrado a la ciudad. Centro de Documentación Técnica y Archivo Fotográfico de la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas.

Mapocho Station. The picture allows to appreciate the clear volume of the Station. Its constant height, along the regularity of its general geometry, shows the intention of endowing it with an urban character, that is, of integrating it as one more building to the city. Technical Documentation Centre and Photographic Archive of the Architecture Department of the Ministry of Public Works.



Hall de acceso de la Estación Mapocho. La limpia regularidad del exterior se complementaba con el logrado refinamiento de su espacio interior, constituyéndose en un elegante *hall* urbano. El vestíbulo de la Estación Mapocho fue pensado para recibir a los viajeros con la misma prestancia que se hacía en las más importantes capitales del mundo. Fotografía Odber Heffer. Archivo Cenfoto-UDP.

Mapocho Station Entrance Hall. The neat regularity of the Station's exterior was complemented by the nobility of its interior space, thus becoming one of the most distinguished urban spaces. In tune with other similar ones, the entrance hall of the Mapocho Station was designed to receive travellers with the same elegance as in the most important capitals of the world. Photo by Odber Heffer. Cenfoto-UDP Archive.

totalmente debido a la presencia del Parque Forestal que, finalmente, terminaría mediando entre ambas estaciones –enfrentándolas a la distancia–, en uno de los espacios urbanos más notables de Santiago hasta la actualidad. Pese a ello, estas presentaban significativas diferencias, principalmente, como producto de la aguda interpretación de Jéquier de sus respectivas condiciones contextuales. El sitio destinado a la Estación Mapocho gozaba de gran centralidad, a pesar de encontrarse en una zona de la ciudad con condiciones ambientales propias de la periferia, una cualidad que persiste en la actualidad. Sin embargo, su proximidad al Mercado Central y a la Plaza de Armas, perfiló su carácter urbano, que Jéquier supo apreciar. De este modo, su imponente fachada, orientada hacia la cordillera, debía terminar de urbanizar el amplio espacio definido por la caja del río Mapocho, canalizado pocas décadas antes. Su volumen macizo, de geometría regular, perforado por tres amplios vanos, pero donde los llenos predominan sobre los vacíos, harían de ella un magnífico telón de fondo para aquella fantástica escena paisajística, estructurada a escala monumental. Mientras tanto, en una escala menor, y netamente urbana por su altura y detalles ornamentales, se constituiría en un elegante remate del Parque Forestal. La ya comentada regularidad de su volumetría, sumada a la nobleza de su espacio interior, a tono con otros *halls* urbanos del momento, vinieron a reafirmar su especial presencia, sumándose como uno de los espacios más notables del centro de la ciudad. Por el contrario, en el otro extremo del Ferrocarril de Circunvalación, y dándole esta vez la cara al cerro San Cristóbal, Jéquier reconoció el carácter diverso del lugar destinado a la Estación Pirque, caracterizado aún por condiciones ambientales de ruralidad, naturaleza y vida saludable. Características que de algún modo conserva hasta la actualidad al ser la puerta de entrada de la comuna de Providencia.

El sector en que se ubica la actual Plaza Italia, a comienzos del siglo xx, se encontraba todavía muy poco urbanizado y en él dominaba sin contrarresto la presencia de la cordillera, que podía ser vista en toda su larga y magnífica extensión, como inequívocamente lo muestran algunas fotografías de la época, particularmente, aquellas que retratan la Estación Pirque, solitaria, en medio de este paisaje abierto y difícil de medir y de dominar. Estas especiales condiciones ambientales y paisajísticas nos hacen pensar que su modulación fue la intención deliberada de equiparar escalas y asimilar morfologías. De allí el resultado final en que cristalizó la forma del

the city, limiting it at the same time, a wish since Vicuña Mackenna's times that the Ring Railroad came to fulfil. Nevertheless, the circuit as such was not fully completed due to the existence of the Forestal Park, which would finally act as special mediator between both stations, facing them at a distance in one of the most notable urban spaces of Santiago, even today. Despite this, the stations presented significant differences, mainly due to Jéquier's sharp interpretation of their respective contexts. The site chosen for Mapocho Station was very central in spite of being in an area of the city with periphery conditions, something that persists at present. Nevertheless, its proximity to the Central Market and to the Plaza de Armas (Main Square) outlined its urban character, which Jéquier took full advantage of. In this way, its imposing façade, faced towards the Andes mountain range, had to finish urbanizing the wide space defined by the bed of the Mapocho river, canalized a few decades earlier. Its massive volume of regular geometry, perforated by three wide openings, but where the solids prevail over the voids, turned it into the magnificent backdrop of that fantastic landscape scene structured in a monumental scale. Meanwhile, in a minor and clearly urban scale due to its height and ornamental details, it elegantly crowns the Forestal Park. The regularity of its volumes, along with the nobility of its interior space, in tune with other urban spaces of the time, reaffirm its special presence, becoming one of the most distinguished spaces of the city centre. On the contrary, at the other end of the Ring Railroad, and this time facing San Cristóbal hill, Jéquier recognized the diverse character of the place intended for the Pirque Station, characterized by rural conditions, of nature and healthy life, conditions that somehow still prevail today, being the gateway to the district of Providencia.

The area in which the current Plaza Italia is located was, at the beginning of the 20th century, still scarcely urbanized and in it the presence of the mountain range dominated without counterpoint, from where it could be seen in all its long and magnificent extension, as some photographs of the time unequivocally show, particularly those that portray Pirque Station, isolated in the middle of this open scenery, difficult to take in or dominate. These unique environmental and landscape conditions lead us to believe that its modulation was the



Estación Mapocho e Instituto de Higiene. La construcción de estas edificaciones contribuyó a establecer un nuevo orden urbano en torno al río Mapocho. Ambos volúmenes, limpios y prismáticos, se elevaron sobre las construcciones aledañas y establecieron nuevas relaciones entre dos sectores de la ciudad hasta entonces antagónicos. Archivo fotográfico ENEL. Biblioteca Nacional.

Mapocho Station and Institute of Hygiene. As this photograph shows, with the location of these two buildings Jéquier established a new urban order around the Mapocho River. Both volumes, simple and prismatic, rose above the surrounding constructions generating new relationships between two areas of the city that had till then been antagonists, ENEL photo archive. Biblioteca Nacional.

edificio, que expresa tanto la necesidad de ganar en presencia como en altura. De ello derivaría su forma apuntada, triangular, como un eco del paisaje de fondo, contra el cual se dibujaba su icónica silueta y con el que se intentaba homologar. También, por cierto, era una forma de expresar la amplia espacialidad de la nave interior, en este sentido, más rústica que la de la Estación Mapocho. De este modo, la Estación Pirque se constituyó en un umbral de la ciudad transitado por quienes iban y venían desde la zona oriente y que, como ya hemos dicho, estaba

deliberate intention to equate scales and assimilate morphologies. This determined the final result in which the form of the building crystallized, which expresses the need to gain presence and height. From it would derive its pointed, triangular form, as an echo of the backdrop against which its iconic silhouette tried to merge. It was also certainly a way of expressing the wide space of the concourse, simpler than that of the Mapocho Station. Pirque Station constituted then a threshold to the city,



Vista de Santiago hacia el oriente, desde un costado de la *Estación Mapocho*. Esta fotografía permite apreciar la recta continuidad del borde de río Mapocho y entre la bruma, la incontestable perspectiva conformada por las hileras de árboles del recientemente creado Parque Forestal. Fotografía Odber Heffer. Archivo Cenfoto-UDP.

View of Santiago to the East, from the side of the Mapocho Station. This interesting photograph allows us to appreciate the straight continuity of the banks of the Mapocho River, product of its recent canalization. Not far from the Station you can see amid the mist the perspective formed by the rows of trees of the recently constructed Forestal Park. Photo by Odber Heffer. Cenfoto-UDP Archive.

en completo desarrollo debido, sobre todo, a sus atractivas condiciones ambientales, acordes a los nuevos ideales de la sociedad. Mientras estuvo en pie, esta estación fue un hito importante de la ciudad, del mismo modo que lo sigue siendo la Estación Central para quienes vienen y van en el sector poniente. Curiosamente, su desaparición puede explicarse por la necesidad de conectar el centro de la ciudad con el sector oriente, motivo por el cual se debieron levantar las vías tanto del Ferrocarril de Pirque como del Ferrocarril de Circunvalación y dar así continuidad y fluidez a las calles en sentido oriente-poniente. La estación misma desapareció en la década del cuarenta, para dar paso a una avenida diagonal que debía partir desde la Plaza Italia, de la cual solo se construyeron algunos tramos que hoy conocemos como Diagonal Oriente.

Un alcance más sobre la Estación Mapocho. Esta vez en relación con su disposición con respecto al río. Sin duda, el paralelismo entre las vías del ferrocarril y el nuevo cauce del Mapocho obedecía a una necesidad práctica sobradamente evidente. Sin embargo, con esta disposición también se había introducido una nueva clave en el ordenamiento de ese sector de la ciudad que, por cierto, Jéquier supo interpretar a la perfección. Entre otras cosas, la canalización del río había permitido

crossed by those who were coming and going from the eastern part of the city, which, as stated above, was thriving owing especially to its attractive environmental situation in tune with the new society's ideals. While it stood, this station was an important city's landmark, just as the Central Station continues to be today for those who come and go from the western side of the city. Curiously, its disappearance can be explained by the need to connect the centre of the city with the eastern areas, for which the rails had to be dismantled for both the Pirque and Ring Railroads, thus giving continuity and fluidity to the streets in an east west sense. The station itself disappeared in the 1940s to give way to a diagonal avenue from Plaza Italia of which only some stretches were constructed, known today as Diagonal Oriente.

One more thing about the Mapocho Station regarding its disposition in relation to the river. Undoubtedly, the parallelism between the railroad routes and the new river bed obeyed a practical and obvious need. Nevertheless, with this disposition a new key was introduced in the arrangement of this sector of the city that Jéquier certainly knew how to interpret to perfection. Among other things the



Plaza Italia. El sector de la ciudad en que se emplazó la *Estación Pirque*, a comienzos del siglo XX, todavía se encontraba muy poco urbanizado. Esta imagen nos muestra un edificio solitario, en medio de un paisaje muy abierto, difícil de medir y controlar. Archivo fotográfico ENEL, Biblioteca Nacional.

Plaza Italia. The area of the city in which the *Pirque Station* was located, at the beginning of the 20th century, was still very rural, as confirmed by this photograph which shows an isolated building in the middle of an open landscape, difficult to measure and control. ENEL photo Archive, Biblioteca Nacional.



Estación Pirque en 1920. Esta estación fue demolida en 1943. Archivo fotográfico ENEL, Biblioteca Nacional.

Pirque Station in the twenties. The Sation was demolished in 1943. ENEL photo Archive, Biblioteca Nacional.



Plaza Italia. En esta imagen se aprecian las especiales condiciones ambientales y paisajísticas del entorno de la Estación Pirque. Ellas nos hacen pensar que, a través de su diseño, el edificio buscaba equiparar escalas y asimilar morfologías. Fotografía Odber Heffer. Colección Cenfoto-UDP.

Plaza Italia. The unique environmental and landscape conditions of the Pirque Station surroundings are evident in this picture, leading us to believe that the building sought through its design to equate scales and assimilate morphologies. Photo by Odber Heffer. Cenfoto-UDP Archive.

regularizar ambas riberas y, en un sentido más abstracto, homologar posiciones a uno y otro lado de sus riberas. Pero las intervenciones que realizó allí Jéquier, con la Estación Mapocho, en el lado sur, y el Instituto de Higiene, en el lado norte, permitieron materializar dicha intención, al poner en diálogo ambos edificios. Así, con esta clara disposición de cuerpos edificados, quedaba establecido un nuevo orden urbano que, partiendo de la presencia del río, lo trascendía apoyándose ahora en los nuevos edificios que, enfrentados, por decirlo así, se miraban recíprocamente. Además, los volúmenes limpios y prismáticos de ambos edificios se elevaban sobre las construcciones aledañas, estableciendo nuevas relaciones entre dos sectores de la ciudad hasta entonces irreconciliables tanto en su forma como en su imagen. A partir de dos ambientes urbanos históricamente contrapuestos, se creaba un solo lugar gracias a estas dos construcciones que, como embarcaciones atracadas en un mismo muelle, lograron reunir ambas riberas.

Otro proyecto icónico de Jéquier fue el que realizó para el edificio de la Bolsa de Comercio de Santiago. De sobrado interés es el origen del predio en que se iba a construir, en pleno corazón de la ciudad, en la esquina suroriente de las calles Bandera y Moneda, que resultó de la partición de la manzana que hasta principios de siglo había sido ocupada por la congregación de las monjas agustinas. Su identidad quedó claramente definida desde el momento en que se dividió la manzana, con tres calles

canalization of the Mapocho gave both banks of the river a regular shape, and in a more abstract sense, it levelled positions on both sides of the river. But the undertakings that Jéquier made there, with the Mapocho Station on the southern bank and the Institute of Hygiene on the northern bank, materialized the above-mentioned intention, by associating both buildings. So, with this clear disposition of volumes a new urban order was established which acknowledged the presence of the river but transcended it, resting now on the new buildings that faced each other. Moreover, both simple and prismatic volumes of the buildings were raised above the surrounding constructions, establishing new relations between two areas of the city that had till then been irreconcilable, both in their form and image. From two historically opposite urban environments, a single place was created, thanks to these two buildings that, like vessels docked at the same jetty, managed to connect both banks.

Another of Jéquier's iconic projects, was the Santiago Stock Exchange. The plot, in the southeast corner of Bandera and Moneda Streets in the heart of the city, had an interesting origin, the result of the division of a block which until the beginning of the century had been occupied by the congregation of Augustinian nuns. Its identity was clearly defined from the moment in which which the block was split,

que dibujaron una Y, producto de la implacable lógica inmobiliaria de hacer rendir al máximo la renta del suelo, lo cual fue la oportunidad perfecta para que Jéquier desplegara todo su talento como arquitecto formado en *Beaux Arts*. Y, por los resultados, no cabe duda de que la aprovechó completamente.

La resolución de la planta del edificio, en un sitio complejo pero singular como éste, fue el comienzo de todo el despliegue compositivo *beauxartiano* del que Jéquier, como ya hemos dicho, hizo gala. En primer lugar, resaltar el valor del plano de planta como el principal momento disciplinar y doctrinal, en la que debían quedar establecidas las claves del edificio. Con ello nos referimos a la también llamada *filosofía del plano*: aquella capaz de proveer todas las respuestas y satisfacer todas las necesidades proyectuales, especialmente, en aquellos casos singulares y raros como este. A ella se debe la profusión de formas que vemos en la planta trazada por Jéquier; formas capaces de actuar como articulaciones entre las diferentes partes del edificio, las que, debido a la forma triangular del sitio, se encuentran en ángulos –o muy abiertos o muy cerrados–, pero no rectos. En segundo lugar, el dominio de la técnica del *poché*, verificable en el centro de la planta, a través del control siempre coherente de los espacios residuales dejados por el predominio de las formas plenas (Pérez, 1994, pp. 46-61). Como también, por último, la necesidad de hacer visible en el exterior del edificio estas operaciones distributivas interiores trazadas en planta. Es así como nos encontramos con que las esquinas se constituyen a partir de formas circulares, literalmente, rótulas, que por un lado acusan la articulación interior y, por otro, se encargan de modular las fachadas. Estas, a su vez, pueden ser descompuestas en un amplio repertorio de formas y motivos históricos, clásicos, tales como tímpanos, pequeñas cúpulas, pedimentos y, por supuesto, órdenes clásicos al modo de semicolumnas y pilastras, es decir, enfatizando el rol portante, estructural, del muro. Muros que, hay que decirlo, interiormente fueron reforzados con piezas de metal, porque, sin duda, también había que incorporar las nuevas técnicas constructivas, pues, a pesar de todo, ya comenzaba el siglo xx.

Distinto fue el caso del monumental edificio para la Universidad Católica, ubicado en la Alameda, entre Portugal y Lira. Como se sabe, esta obra fue emprendida por Jéquier cuando una parte importante del edificio ya estaba construido en el extremo poniente del sitio, aquella que fue destinada al Instituto de Humanidades.

with three streets that drew a "Y", the result of the implacable real estate logic of gaining the maximum revenue from land. All this presented the perfect opportunity for Jéquier to show off his talent as a Beaux-Arts architect. And, looking at the results, there is no doubt that he was completely successful.

The floor plan of the building in such a complex but singular place as this one was the launching pad for putting into practice a combination of elements which made up the *Beaux-Arts* tradition of which, as mentioned above, Jéquier excelled. First of all, the value of the floor plan is highlighted as the main moment of the discipline and doctrine in which the keys of the building had to be established. With it we also refer to the so-called *philosophy of the plan*, which was capable of providing all the answers and satisfying all the project's needs, especially in particular and rare cases such as this one. To it we owe the profusion of forms seen in the plan designed by Jéquier, forms capable of acting as joints between the different parts of the building, which, due to the plot's triangular form are at very open or very closed angles, but never at a straight one. Secondly, the mastery of the *poché* technique, noticeable in the centre of the plan, through the always coherent control of the residual spaces left by the predominance of solid forms (Pérez, 1994; 46-61). As also, finally, the need to make visible in the exterior of the building, these interior distribution operations designed in the plan. Thus the corners are formed from circular forms that act as articulations, which on the one hand suggest the interior joint and, on the other, they modulate the façades. This in turn can be separated into a wide repertoire of forms and historical and classical motifs such as gables, small domes, pediments, and, of course, classical orders as semi-columns and pilasters, emphasizing the wall's structurally bearing role. Walls that were internally reinforced by metal pieces because it was undoubtedly necessary to incorporate new building techniques, since, in spite of everything, the 19th century had already begun.

A different case was the monumental building for the Catholic University located in Alameda Avenue between Portugal and Lira Streets. As we know, this work was undertaken by Jéquier when a considerable part of the building was already completed in the western end of the plot intended for the Institute of Humanities. The floor plan that structured the project,

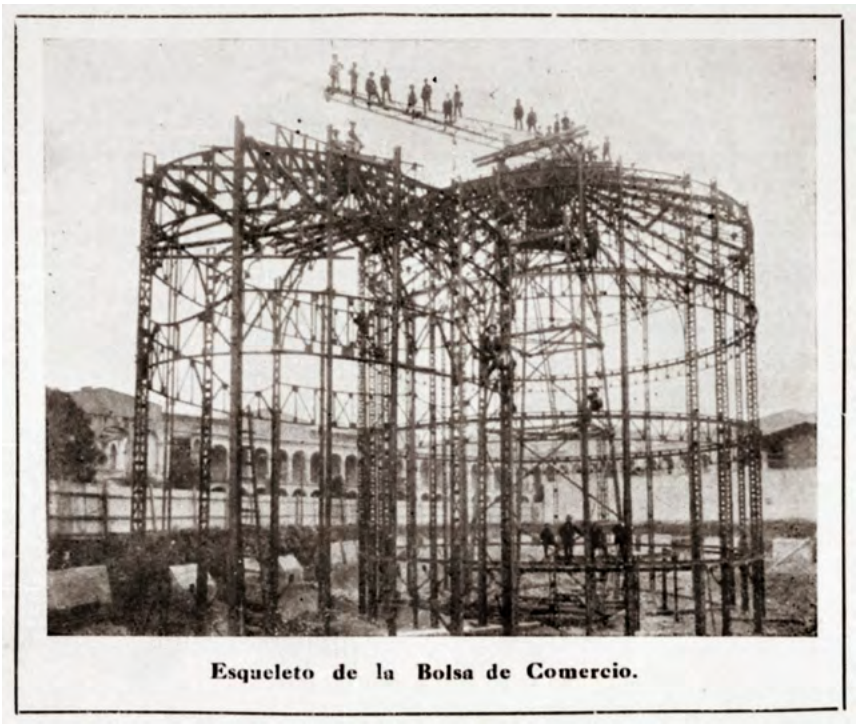


Bolsa de Comercio de Santiago. La particular forma del predio en que se construyó el edificio de la Bolsa de Comercio, permitió introducir interesantes variaciones en la trama urbana. Junto a las pequeñas diagonales, apareció la posibilidad de construir un nuevo tipo de edificio, más estilizado y que puso de relieve una forma de solucionar una esquina urbana. Fotografía Odber Heffer. Archivo Cenfoto-UDP.

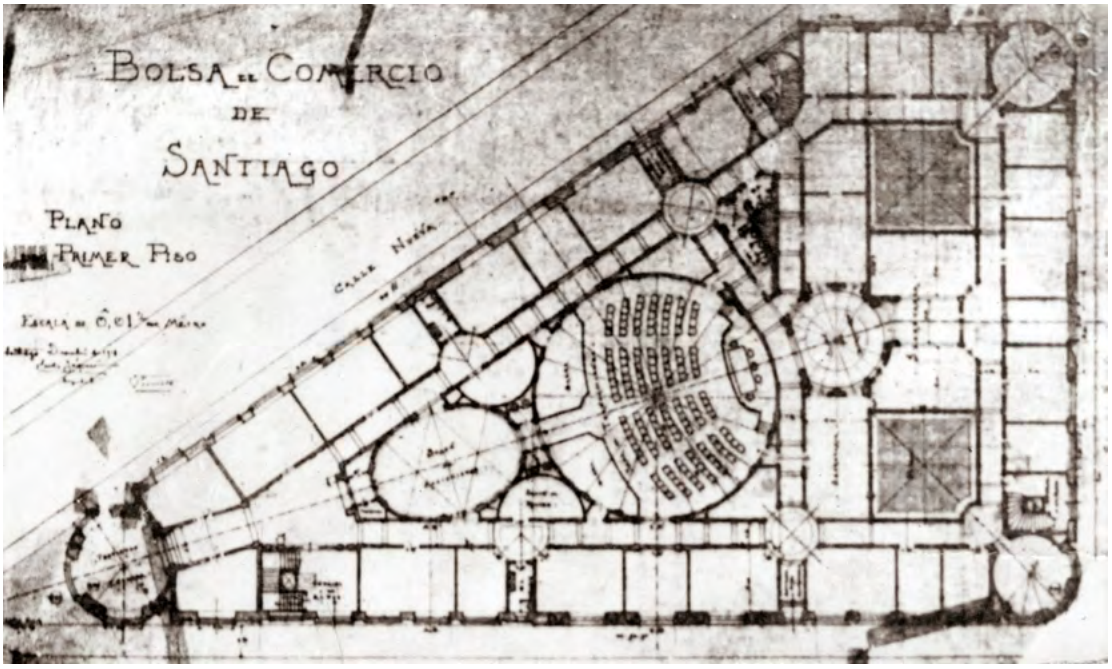
Santiago Stock Exchange. The particular geometry of the property on which the Stock Exchange was built allowed to introduce interesting variations to the urban fabric. Along with the small diagonals that opened the block the possibility of building a new type of building arose, slenderer and highlighting how to solve an urban corner. Photo by Odber Heffer. Cenfoto-UDP Archive.

«Toda persona que pasa por la calle de Bandera al llegar a la Alameda de las Delicias se detiene curiosa ante un gran edificio en construcción. Alza esta importante obra un colosal esqueleto de hierro con grandes cúpulas, que nos habla de una edificación moderna y que llenará de orgullo a nuestra capital, en plazo no lejano». *Zig-Zag*, 29 de abril de 1916. Colección Archivo Fotográfico, Archivo Central Andrés Bello, Vicerrectoría de Extensión y Comunicaciones, Universidad de Chile.

"Every person who passes through *Calle Bandera towards Alameda de las Delicias* stops with curiosity in front of a large building under construction. This significant building is erected by a colossal iron skeleton with large domes, revealing a modern building which will fill our capital with pride in the near future." *Zig-Zag*, 29 April 1916. Photo Archive Collection, Archivo Central Andrés Bello, Vicerrectoría de Extensión y Comunicaciones, Universidad de Chile.



Esqueleto de la Bolsa de Comercio.



Plano de la Bolsa de Comercio. Este documento firmado por Jéquier, resalta el valor del plano de planta como el principal momento disciplinar y doctrinal, al establecer en él las claves del edificio. Colección Archivo Fotográfico, Archivo Central Andrés Bello, Vicerrectoría de Extensión y Comunicaciones, Universidad de Chile.

Plan of the Stock Exchange. This document signed by Jéquier highlights the value of the floor plan as the main moment of the discipline and doctrine in which the keys of the building were established. Photo Archive Collection, Archivo Central Andrés Bello, Vicerrectoría de Extensión y Comunicaciones, Universidad de Chile.

Fachada de la Bolsa de Comercio. Las complejas fachadas que envuelven el edificio, pueden descomponerse con facilidad en un amplio repertorio de formas y motivos históricos, principalmente clásicos, tales como tímpanos, pequeñas cúpulas, pedimentos, y por supuesto, ordenes clásicos que, utilizados al modo de semicolumnas y pilastras, enfatizan el rol portante y estructural del muro. *Álbum de Santiago y vistas de Chile. Jorge Walton.* Santiago: Imprenta Barcelona, 1915.

Façade of the Stock Exchange. The complex façades that surround the building can be easily decomposed into a wide repertoire of forms and historical motifs, mainly classical, such as tympanums, small domes, pediments, and of course classical orders that used as semi-columns and pilasters emphasize the wall's structurally bearing role. *Album of Santiago and views of Chile.* Jorge Walton. Santiago:Impr. Barcelona, 1915.





Casa Central de la Universidad Católica. Este edificio con sus 140 metros de frente sobre la Alameda, inauguró una escala urbana inédita para Santiago. Una parte importante de la fachada, en el extremo oriente, quedó sin estucar, dejando a la vista la elaborada fábrica de albañilería, trabajada con la sabiduría y habilidad de los antiguos maestros albañiles quienes prepararon meticulosamente los aparejos para recibir los estucos y enlucidos decorativos. Colección Museo Histórico Nacional.

Catholic University. The building with its 140 metres long frontage in Alameda Avenue, inaugurated an urban scale unheard of in Santiago at the time. An important part of the façade at the eastern end was left without stucco, thus exposing the elaborate brickwork skillfully accomplished by the ancient bricklayers who prepared them to receive the stuccoes and decorative renderings. Museo Histórico Nacional Collection.

La planta en que se estructuró el proyecto, y que se usó para dar continuidad a las obras ya iniciadas, no deja lugar a dudas sobre la tradición en que se fundó su diseño. Crujías y patios, constituyendo un entramado claro y eficiente sobre el cual disponer el programa, es decir, las diversas unidades universitarias que en aquella época ya habían aumentado de manera importante, como se puede ver en el dibujo de referencia. Se trataba del repertorio de soluciones que se pueden encontrar en el compendio de lecciones ideadas por Jean-Nicolas-Louis Durand para los estudiantes del Politécnico. Pero más allá de la escala del edificio, inédita para el Santiago de entonces, ya que según consigna el *Libro Internacional Sud-Americano*, tendría 140 m de frente por 230 m de fondo, lo que nos interesa destacar es aquella parte que, por no haber sido del todo concluida, quedó a la vista: la elaborada fábrica de albañilería, aun hoy en ciertas partes visible. Ciertamente, la ausencia de estuco dejó a la vista la verdadera musculatura del edificio, articulada con la sabiduría de los antiguos albañiles y base fundamental para recibir los estucos y enlucidos decorativos.

Dos cosas antes de concluir este breve recorrido por algunas de las obras más significativas de Emilio Jéquier.

La primera, en relación con su colaboración con Emilio Doyère en el proyecto para los Tribunales de Justicia. De esta llama la atención una suerte de *retour à l'ordre*, tal vez motivado por la solemnidad de la institución que debía albergar el edificio o, tal vez, por la hegemonía de Doyère en el proyecto. El punto está en la revaloración de ciertos principios compositivos más estrictos del clasicismo francés, como la sobriedad de las formas, la división tripartita del volumen general, con el cuerpo central coronado por un simple tímpano y las alas rematadas por sendos pabellones de esquina. Pero lo más importante de todo, el reposicionamiento y protagonismo de columnas y semicolumnas. Es decir, todo un legado, destinado a configurar uno de los espacios públicos más cargados de sentido y significado en el centro de Santiago.

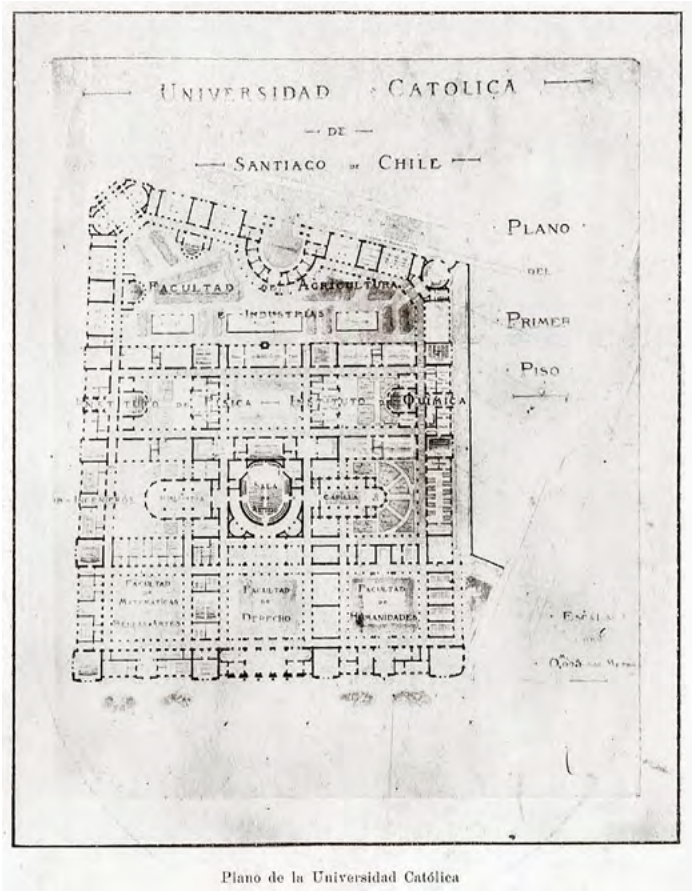
La segunda es que todos sus edificios, o casi todos, para no exagerar, nos remiten, de un modo u otro, a la imagen de una casa grande, es decir, a un palacio. Una buena metáfora que en el ámbito de la literatura fue utilizada en aquella época para representar, precisamente, las vicisitudes sociales y políticas de aquel periodo tan convulso y simbólico para la República, pero que parece pertinente revivir para expresar aquello que Emilio Jéquier tenía para ofrecerle a Chile y a los chilenos.

which was designed to give continuity to the already constructed portion, leaves no doubt of the tradition in which its design was grounded. Corridors and courtyards generated a clear and efficient framework on which to arrange the program, in other words, the various university units that at the time had already increased substantially, as it can be appreciated in the reference drawing. It was the repertoire of solutions that appear in the compendium of lessons designed by Jean-Nicolas-Louis Durand for the Polytechnic's students. But, beyond the building's scale, unheard of in Santiago at the time, since according to the *Libro Internacional Sud-americano* (International South American Book), it was 140 metres long and 230 wide, the part we want to highlight is that which, by not being completely finished, remained in sight: the elaborate brickwork, visible even today in certain parts. The absence of stucco left the building's "muscles" exposed, articulated with the ancient bricklayers' skill and fundamental base to receive the stuccoes and decorative renderings.

Two things before concluding this brief tour through some of Emilio Jéquier's most significant works.

The first point is about his collaboration with Emilio Doyère in the Courts of Justice project. Here a sort of *retour à l'ordre* draws our attention, perhaps motivated by the solemnity of the institution that the building had to accommodate, or perhaps, to Doyère's predominance in the project. Outstanding is the revaluation of certain stricter compositive principles of French Neoclassicism, as the austerity of the forms, the tripartite division of the general volume with the central body crowned by a simple gable and the wings finished by large corner pavilions. But the most important thing of all is the reposition and leading role of columns and semi columns. That is to say, a legacy destined to compose one of the most meaningful public spaces in the centre of Santiago.

The second point is that all his buildings, or almost all to be fair, evoke in one way or another the image of a big house, that is to say, a palace. This seems to be a good metaphor – that in literature was used at the time to represent the social and political vicissitudes of that convulsed and symbolic period of the republic – to vividly express what Emile Jéquier offered to Chile and the Chileans.



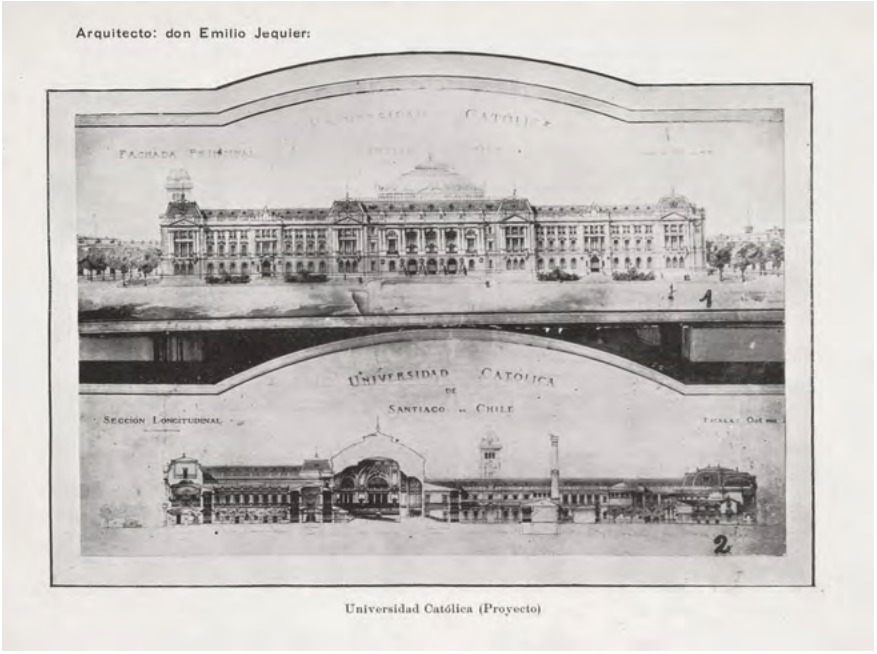
Plano de la Universidad Católica

Planta del Palacio Universitario, Casa Central de la Universidad Católica. La planta del edificio se formó dando continuidad a las obras ya iniciadas en el ala poniente, proyectada por Ignacio Cremonesi. Ella no deja lugar a dudas sobre la lógica compositiva en que se fundó su diseño: un entramado de crujías y patios sobre el cual disponer el amplio programa universitario. *Álbum de los arquitectos de la Universidad Católica. II Congreso Pan-Americano, 1923-1924.*

Floor plan of the Catholic University. The plan of the building was designed to give continuity to the already constructed portion in the west wing, designed by Ignacio Cremonesi. It leaves no doubt of the tradition in which its design was grounded: a network of corridors and courtyards on which to arrange the vast university program. *Album of the architects of the Catholic University. II Pan-American Congress, 1923-1924.*

Fachada de la *Universidad Católica*. Este edificio introdujo una escala monumental, nunca vista en Santiago. La disponibilidad de un terreno amplio, liberado de las imposiciones propias del damero fundacional, dio la posibilidad de imaginar una nueva forma de construir en la ciudad. *Álbum de los arquitectos de la Universidad Católica. II Congreso Pan-Americano, 1923-1924.*

Façade of the Catholic University. The building introduced a monumental scale never seen before in Santiago. The availability of a large piece of land, free from the impositions of the foundational checkerboard layout, allowed to imagine a new way of building in the city. *Album of the architects of the Catholic University. II Pan-American Congress, 1923-1924.*



Universidad Católica (Proyecto)



Palacio de Tribunales. **De esta interesante colaboración entre Emilio Jéquier y Emilio Doyère surgió uno de los espacios urbanos más interesantes del centro de Santiago: la Plaza Montt-Varas, rodeada por el Congreso Nacional, el edificio que fuera del diario El Mercurio y el Museo Precolombino. Fotografía de Odber Heffer. Colección Cenfoto-UDP.**

Courts of Justice. From the collaboration between Emilio Jéquier and Emilio Doyère emerged one of the most interesting urban spaces in the centre of Santiago: the Plaza Montt-Varas, surrounded by the National Congress, the building that used to be the headquarters of El Mercurio and the Pre-Columbian Museum. Photo by Odber Heffer. Cenfoto-UDP Archive.

Referencias / *References*

Basaez, P. y Amadori, A. M. (1989). *El pabellón chileno en la Exposición Universal de París 1889-1989*. Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile.

Maino, V. (2013). *Biografía de Alejandro Bertrand Huillard 1854-1942*. Estudio inédito para el proyecto Fondecyt N° 1110684.

Márquez, A. (1914). *El libro internacional sudamericano: Sección comercial chilena*. Sociedad Imprenta y Litografía Universo.

Pérez, F. (1994). «Santiago de Chile 1890. El arribo de las Bellas Artes». En: Wren Strabucchi (Ed.) *Cien años de arquitectura en la Universidad Católica 1894-1994*. (Vol. 5). Ediciones ARQ.

— (2016) *Arquitectura en el Chile del siglo XX*. (Vol. I) «Iniciando el nuevo siglo 1890-1930». Ediciones ARQ.



Jéquier en el Santiago de hoy

Jéquier in current Santiago

EQUIPO EDITORIAL

Jéquier en el Santiago de hoy
Jéquier in current Santiago

En las siguientes páginas se presenta un conjunto de fotografías actuales de las obras de Emilio Jéquier, muchos de ellos edificios públicos o con vocación pública. Estas imágenes nos permiten tener una visión panorámica del modo en que la obra del arquitecto chileno-francés ha pervivido. Además de servir como un testimonio del estado actual de sus edificios, nos permiten apreciarlos insertos en una ciudad que, luego de más de cien años, no es la misma que conoció su autor. Esa capacidad no sólo de pervivir, sino de integrarse a una ciudad con un siglo de transformación es, sin duda uno de sus méritos más reconocibles.

Estas imágenes, en su mayoría obtenidas recientemente, muestran un notable conjunto de piezas urbanas que fueron construidas en un lapso breve, que cubre un par de décadas, e incluye programas que van desde residencias hasta edificios públicos y desde instituciones educacionales hasta religiosos. Ellas tuvieron, por tanto, una oportunidad privilegiada de impactar una ciudad que, durante el cambio de siglo, se encontraba sometida a cambios trascendentales y, más aún, se hacía cada vez más consciente de su posibilidad de ser transformada y de los instrumentos que, desde planes generales hasta proyectos específicos, lo hacían posible.

Emilio Jéquier fue el responsable profesional de este notable conjunto de obras. Como tal, tuvo una capacidad destacable de insertarse en el medio chileno, asegurando la posibilidad de desarrollar este amplio conjunto de encargos. En efecto, se movió con comodidad entre las instituciones públicas, que conoció por dentro, y los clientes privados. Formó equipos de trabajo y se integró a otros. Mostró capacidad tanto para idear sus proyectos, como para manejar y controlar procedimientos constructivos, que incluían complejidades técnicas y administrativas. A causa de todo ello su talento y su experiencia profesional fue apreciada por sus contrapartes y, tal vez por ello mismo, llegó a jugar un rol más que significativo en el desarrollo de la enseñanza de la arquitectura en el país.

El tiempo ha dejado sus huellas en estos edificios: algunos fueron conservados en su integridad, otros

The following pages present a set of current photographs of the works of Emilio Jéquier, many of them public buildings or with a public orientation. These images allow us to have a panoramic vision of the way in which the work of the Chilean-French architect has survived. In addition to serving as a testimony of the current state of its buildings, they allow us to appreciate them in their urban context which, after more than one hundred years, is not the same one that its author knew. That ability of not only surviving, but integrating into a city with a century of transformations is undoubtedly one of its most distinctive merits.

These images, mostly recent, show a remarkable set of urban elements that were built in a short period of time, spanning a couple of decades, and includes programs ranging from residences to public buildings and from educational to religious institutions.

They had, therefore, a privileged opportunity to impact a city that, during the turn of the century, was subject to transcendental changes and, moreover, became increasingly aware of its possibility of being transformed and of the instruments that, from general plans to specific projects, made it possible.

Emilio Jéquier was the professional responsible for this remarkable set of works. As such, he had a remarkable ability to insert himself in the Chilean environment, ensuring the possibility of developing this broad set of assignments. Actually, he moved comfortably among public institutions, which he knew from the inside, and private clients. He formed work teams and joined others. He showed the ability both to create his projects as well as to manage and control construction procedures, which included technical and administrative complexities.

Because of all this, his talent and professional experience was appreciated by his counterparts and, perhaps for this very reason, he played a more than significant role in the development of architecture education in the country.

Time has left its mark on these buildings: some were preserved in their entirety, others modified, subdivided and altered. They eventually changed their original use, but were able to adapt and integrate to new functional

modificados, subdivididos y alterados. Eventualmente cambiaron su uso original, pero pudieron adaptarse e integrarse a nuevas demandas funcionales, permitiendo que su calidad urbana y arquitectónica prevaleciera. Su impronta no desapareció al dialogar con nuevos edificios o espacios públicos, ni al enfrentar nuevas densidades urbanas.

Cuando Jéquier ideó su obra, la ciudad tenía otra escala, otra altura, otras formas de ser recorrida. Él no pudo dimensionar el modo en que la ciudad se transformaría alrededor de sus edificios. Sin embargo, éstos no sólo resistieron tal evolución, sino que se integraron a ella y la enriquecieron hasta convertirse en íconos urbanos. De hecho, varios de ellos, como el Museo Nacional de Bellas Artes, el Instituto de Higiene, la Estación Mapocho, la Bolsa de Comercio y los pabellones del Hospital Arriarán, han sido protegidos como monumentos nacionales. La casa Puyó, por su parte, está catalogada como inmueble de conservación histórica en el Plan Regulador de Santiago. Todo ello habla del aprecio social que la obra de Jéquier ha sido capaz de conquistar.

Los edificios que muestran estas imágenes fueron puntas de lanza de la modernización de la ciudad a inicios del siglo xx y son, a su manera, testigos de su evolución y su crecimiento. Ellos han pasado a formar parte de un imaginario social y cultural, llegando a ser considerados referentes de la arquitectura chilena. Se han constituido así en elementos clave en la forma en que percibimos y habitamos nuestras ciudades.

demands, allowing their urban and architectural quality to prevail. Its imprint did not disappear when dialoguing with new buildings or public spaces, nor when facing new urban densities.

When Jéquier created his work, the city had another scale, another height, other ways of being toured. He could not estimate how the city would transform around its buildings. However, these not only resisted such evolution, but they integrated into it and enriched it until they became urban icons. In fact, several of them, such as the National Museum of Fine Arts, the Institute of Hygiene, the Mapocho Station, the Stock Exchange and the wards of the Arriarán Hospital, have been protected as national monuments. The Puyó House, for its part, is listed as a historic conservation property in Santiago. All this points to the social appreciation that Jequier's work has been able to conquer.

The buildings that these images show were spearheads of the modernization of the city at the beginning of the 20th century and are, in their own way, witnesses of its evolution and growth. They have become part of a social and cultural imagery, becoming referents of Chilean architecture. Thus, they have become key elements in the way we perceive and inhabit our cities.

Museo Nacional de Bellas Artes
National Museum of Fine Arts

El Ministerio de Industria y Obras Públicas, por mandato del Ministerio de Instrucción Pública, llamó a un concurso en octubre de 1902, para proyectar el nuevo edificio del Museo y Escuela de Bellas Artes, que se ubicaría en la actual plaza Benjamín Vicuña Mackenna en Santiago.

El ganador del concurso fue Emilio Jéquier quien, tras algunas dificultades y un cambio de ubicación, debió adaptar los planos para construir el nuevo edificio, en el recién creado Parque Forestal.

En 1905 comenzaron las obras y en 1906 el arquitecto viajó a Europa para contratar a la empresa encargada de elaborar la estructura metálica que se utilizaría para la nave del Museo, así como las estructuras para las estaciones Pirque y Mapocho, que se estaban construyendo en forma paralela. Éstas fueron diseñadas y construidas en Bélgica, por la Compagnie Centrale de Construction de Haine-Saint-Pierre, y traídas a Chile el año 1907.

El museo fue inaugurado el 21 de septiembre de 1910, como parte de las celebraciones del centenario de la Independencia.

Fue declarado Monumento Histórico el 30 de diciembre de 1976.

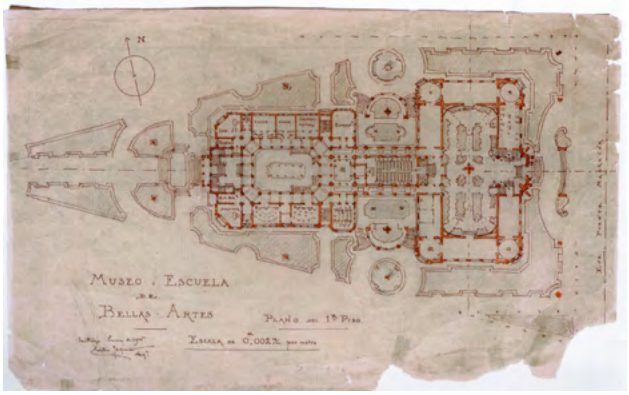
The Ministry of Industry and Public Works, by request of the Ministry of Public Instruction, organized a competition in October 1902, to build the Museum and School of Fine Arts, which would be located in the current Benjamin Vicuña Mackenna square in Santiago.

The winner of the competition was Emilio Jéquier who, after some difficulties and a change of location, had to adapt the plans to construct the new building, in the newly created Forestal Park.

In 1905 the works began and in 1906 the architect travelled to Europe to oversee the commission of the metallic structure that would be used for the Museum vault, as well as the structures that would be used in the Pirque and Mapocho stations, which were being built in parallel. These were designed and manufactured in Belgium, by the *Compagnie Centrale de Construction de Haine-Saint-Pierre*, and brought to Chile in 1907.

The Museum was inaugurated on 21 September 1910, as part of the celebrations of the independence of Chile.

It was declared a Historical Monument on 30 December 1976.







ARRIBA · Fachada del *Museo de Bellas Artes* en la celebración de su aniversario N°140.

PÁG. OPUESTA IZQUIERDA · Plano del primer piso del *Museo y Escuela de Bellas Artes*, realizado por Emilio Jéquier en 1905. Colección Museo Nacional de Bellas Artes.

PÁG. OPUESTA DERECHA · Fachada del *Museo de Bellas Artes*. Odber Heffer. Colección Cenfoto-UDP.

TOP · Façade of the Museum of Fine Arts during the celebration of its anniversary N°140.

OPPOSITE PAGE LEFT · Plan of the first floor, Museum and School of Fine Arts, designed by Emilio Jéquier in 1905. *Museo Nacional de Bellas Artes* Collection.

OPPOSITE PAGE RIGHT · Façade of the Museum of Fine Arts. Odber Heffer. Cenfoto-UDP Collection.





PÁG. OPUESTA · La escultura de Rebeca Matte, *Unidos en la Gloria y en la Muerte,* fue instalada en el frontis del museo en 1980. Hasta entonces estaba en préstamo en el *Museo Aeronáutico*. La obra había sido donada por Pedro Íñiguez, marido de la artista, un año después de su muerte.

ARRIBA · La obra del escultor Guillermo Córdova *Alegoría de las Bellas Artes*, fue elegida tras un concurso para la construcción del relieve para el frontis del *Palacio de Bellas Artes*.

OPPOSITE PAGE · The sculpture by Rebeca Matte, *Unidos en la Gloria y en la Muerte,* was set at the front of the museum in 1980 for the Centenary celebration. Until then it was on loan at the Aeronautical Museum. The work had been donated by Pedro Íñiguez, the artist's husband, a year after her death.

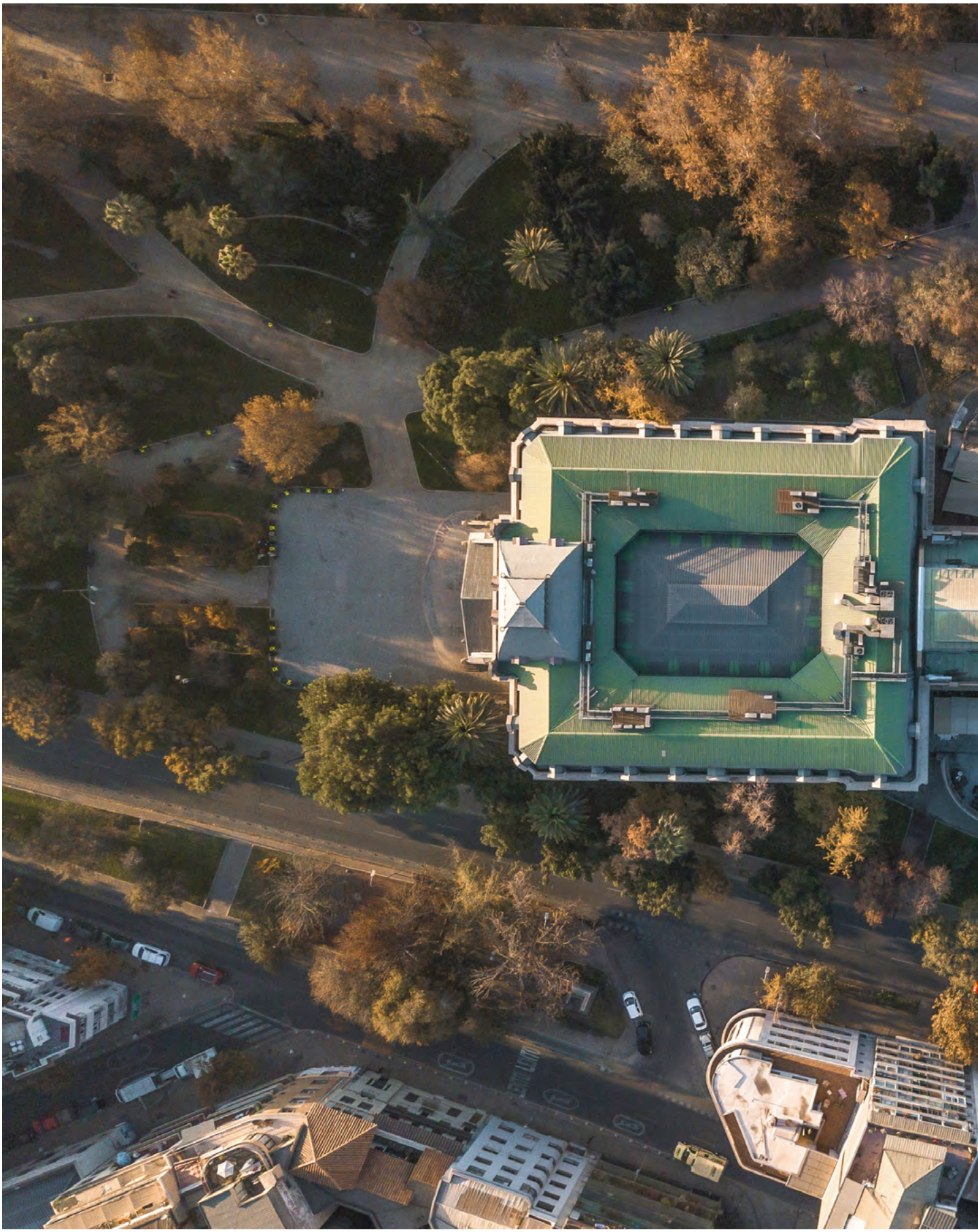
TOP · The work of the sculptor Guillermo Córdova, *Allegoría de las Bellas Artes*, was chosen after a competition for the design of the haut-relief for the front of the Palace of Fine Arts.



El friso exterior del museo cuenta con 22 medallones de mosaico cerámico, encargados a la casa *A. Gaudin* de París que representan a grandes arquitectos, escultores y pintores del arte universal, entre ellos Fidias, Bramante, Violet-le-Duc y Rembrandt.

The exterior frieze of the museum has 22 ceramic mosaic medallions, commissioned to the A. Gaudin house in Paris, representing great architects, sculptors and painters from the history of art, among them Phidias, Bramante, Viollet-le-Duc and Rembrandt.









Gracias a las gestiones realizadas por el intendente de Santiago Enrique Cousiño, el museo fue edificado en el Parque Forestal, que se estaba construyendo bajo la dirección del paisajista George Dubois. Para lo cual Jéquier debió modificar los planos originales que realizó en 1902.

Thanks to the aid of mayor Enrique Cousiño, the museum was moved to the Forestal Park, which was under construction in charge of George Dubois. For this reason, Jéquier had to adapt the original plans he had designed in 1902.



El proyecto de Emilo Jéquier, se conforma por dos cuerpos principales, de base rectangular unidos por un volumen menor. El conjunto se desarrolla en torno a un eje de simetría que articula los dos accesos. El costado poniente albergó a la *Escuela de Bellas Artes*, actualmente *Museo de Arte Contemporáneo* y el oriente al *Museo Nacional de Bellas Artes*.

Emilo Jéquier's project is composed of two main cores with a rectangular base joined by a smaller volume. The building is developed around an axis of symmetry that articulates the two entrances. The western side lodged the School of Fine Arts, currently the Museum of Contemporary Art and the eastern side belongs to the National Museum of Fine Arts.







La cubierta del *hall* del museo está constituida por un sistema mayor de vigas en celosía que recibe elementos menores en los que se apoyan los aproximadamente 2.400 vidrios que conforman la cubierta. En la imagen con la exposición *Bauhaus 100. El Manifiesto se manifiesta*, instalación de José Délano.

The roof of the museum hall is made up of a larger system of louvre girders that receive minor elements on which the approximately 2.400 glass panes that make up the roof are supported. In the image with the exhibition *Bauhaus 100. The Manifesto manifests itself*, installation by José Délano.



Escaleras de acceso al segundo nivel en el acceso del museo. El espacio vertical bajo la cúpula es memorable y constituye una pieza singular de un sofisticado sistema de circulaciones.

Access stairs to the second level at the museum's entrance. The vertical space under the dome is memorable and constitutes a singular piece in a sophisticated circulation system.







El balcón del segundo piso utiliza una estructura de hierro en voladizo y algunos de sus soportes, como aquellos que se sitúan en el acceso del museo, en los que se funden los roles estructural y decorativo, apareciendo como un gesto hacia la nueva sensibilidad, el *Art Nouveau*, que se imponía en esos años.

The second-floor balcony used a cantilevered iron structure and some of its supports such as those at the entrance to the museum, in which structural and decorative roles merge, emerging as a gesture towards the new sensibility, the Art Nouveau, which prevailed in those years.

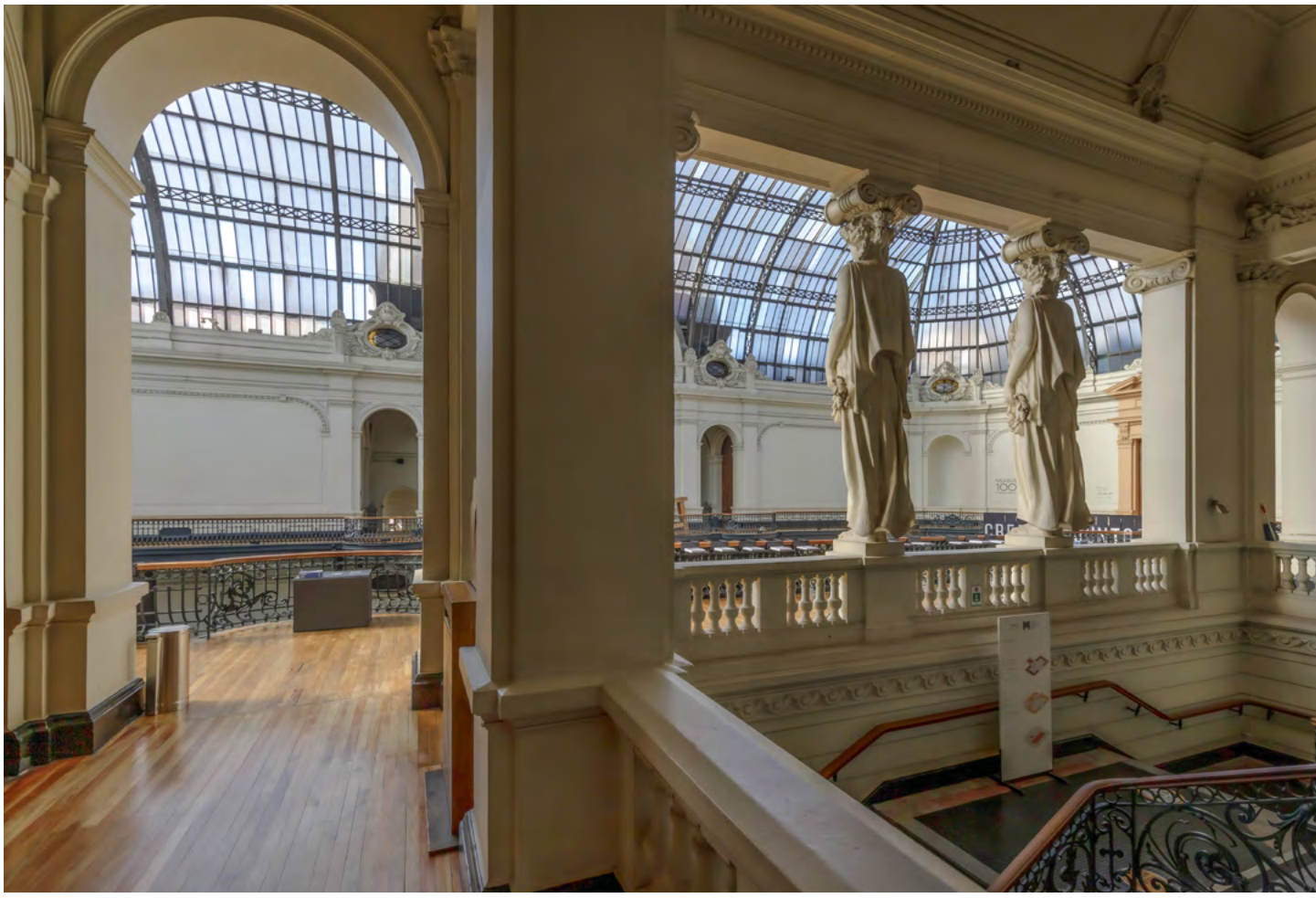




A escala menor el hierro está presente en barandas, paramentos y rejas, elementos secundarios pero fundamentales para la morfología del museo, ejecutados con gran oficio. Ellas son una muestra notable de cerrajería, combinando estructura y decoración.

On a smaller scale, iron is present in railings, walls and bars, secondary but fundamental elements for the morphology of the museum, accomplished with great skill. They are a remarkable example of ironwork, combining structure and decoration.





Las cariátides de 3,57 metros de alto, realizadas por el escultor catalán Antonio Coll y Pi, representan a dos mujeres coronadas por laureles que simulan sostener la gran cúpula.

The caryatids of 3.57 metres high, were sculpted by the Catalan Antonio Coll y Pi, represent two women crowned by laurels that seem to hold the great dome.



En la Sala Chile se instaló la muestra chilena en la Exposición internacional de 1910. En la imagen luce con los óculos de iluminación cenital recuperados y la exposición. *La muerte y otras miserias. Imaginarios de la agonía, la melancolía y la locura, Colección* MNBA.

The Chilean display for the International Exhibition of 1910 was installed in the Chile Room. At present, it shines with the recovered oculi and the exhibition *Death and Other Miseries. Imaginary, of agony melancholy and madness,* MNBA *Collection.*



Desde su fundación el edificio ha sido objeto de remodelaciones y ampliaciones como la creación de la Sala Matta y el Auditorio José Miguel Blanco, así como importantes restauraciones arquitectónicas. En la imagen la exposición *Viajes en el Arte. Colección* MNBA 2020-2021.

Since its foundation, the building has undergone renovations and extensions, such as the Matta Room and the José Miguel Blanco Auditorium, as well as important architectural restorations. In the image the exhibition *Travels in Art*. MNBA 2020-2021 Collection.





El cuerpo poniente del edificio proyectado por Jéquier, correspondía a la *Escuela de Bellas Artes* y se configuró de acuerdo con las necesidades que este espacio requería. La conexión entre las salas se produce a través de la arcada perimetral y el *hall* central está techado a dos faldones vidriados, que siguen el eje longitudinal.

The western volume of the building designed by Jéquier used to be the School of Fine Arts and was configured according to the needs which that space required. The connection between the rooms is through the perimeter arcade and the central hall's glazed hip roof follow the longitudinal axis.



En diciembre de 1909 George Dubois, paisajista francés que había diseñado el Parque Forestal, presentó el presupuesto para la realización de los jardines que rodearían el Palacio de Bellas Artes, para tener todo listo para el día de su inauguración.

In December 1909 George Dubois, the French landscape engineer who had designed the Forestal Park, presented the budget for the gardens that would surround the Palace of Fine Arts, in order to have everything ready for the day of its inauguration.



El acceso poniente del edificio proyectado por Jéquier, que corresponde actualmente al Museo de Arte Contemporáneo, tiene una terraza a manera de atrio elevado, al que se accede por dos escaleras laterales, que precede un pórtico de elevadas columnas y frontón recto.

The western entrance of the building designed by Jéquier, which currently belongs to the Museum of Contemporary Art, has a terrace as an elevated atrium, which is accessed by two side stairways, and is preceded by a portico with high columns and a pediment.

Instituto de Higiene
Institute of Hygiene

El Instituto de Higiene fue creado en 1892, bajo las premisas del higienismo, que establecían la responsabilidad del estado en el cuidado y generación de las condiciones de cuidado mínimas para garantizar la salud de la población. Su objetivo central era disminuir los problemas de salubridad y enfermedades en Santiago, mediante la investigación científica y desarrollo de nuevas tecnologías. El Instituto tuvo su primera sede en la Quinta Normal, antes de trasladarse a Independencia con Borgoño.

La Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas designó a Emilio Jéquier para el desarrollo del proyecto que consideraba cinco pabellones: de Higiene y Demografía, de Química, de Microbiología y Bacteriología, de Seroterapia y del Desinfectorio Público.

La construcción del primer edificio comenzó en 1902 y tras diferentes paralizaciones y sufrir daños con el terremoto de 1906, fue finalmente terminado en 1910. Este consta de un volumen central de tres pisos y dos cuerpos laterales en dos niveles que avanzan sobre el plano, consignado un jardín en su frontis principal. Fue declarado Monumento Histórico el 26 de octubre de 1984. En la actualidad, el inmueble alberga al Cuartel de la Policía de Investigaciones.

The Institute of Hygiene was created in 1892, under the premisses of hygienism, which established the responsibility of the state in the care and generation of the minimum care conditions to guarantee the health of the population. Its main objective was to reduce health problems and diseases in Santiago, through scientific research and the development of new technologies. The Institute had its first headquarters in the *Quinta Normal*, before moving to Independencia Street with Borgoño Street.

The Department of Architecture of the Ministry of Public Works appointed Emilio Jéquier for the development of the project that considered five pavilions: Hygiene and Demography, Chemistry, Microbiology and Bacteriology, Serotherapy and Public Disinfection.

The construction of the first building began in 1902, after various halts and suffering damage in the 1906 earthquake, it was finally finished in 1910. It consists of a central volume of three floors and two lateral bodies on two levels that advance on the plan, enclosing a garden in its main front. It was declared Historical Monument on 26 October 1984. Currently, the property houses the Investigation Police Headquarters.







ARRIBA · Entre 1909 y 1920 se construyeron en la misma línea de este primer pabellón, por calle Borgoño, el resto de los pabellones proyectados originalmente, de manera independiente y separados por jardines.

PÁG. OPUESTA · Croquis de la fachada del edificio proyectado por Jéquier y fotografía de la fachada con parte de los jardines. Centro de Documentación Técnica y Archivo Fotográfico de la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas.

TOP · Between 1909 and 1920 the rest of the originally planned pavilions were built on the same line as this first pavilion, on Borgoño Street, independently and separated by gardens.

OPPOSITE PAGE · Sketch of the façade of the building designed by Jéquier and photograph of the façade with part of the gardens. Centre for Technical Documentation and Photographic Archive of the Department of Architecture of the Ministry of Public Works.



El terreno elegido para la construcción de este edificio corresponde a una gran manzana de avenida Independencia entre Borgoño y la entonces llamada calle de los Tilos, actual avenida Santa María.

The chosen site for the construction of this building was a large block on Independencia Avenue, between Borgoño Street and the former *los Tilos street*, today Santa María Avenue.



Fue declarado Monumento Histórico «por formar un conjunto con la Estación Mapocho, y cerrar la perspectiva del gran espacio que queda al término del Parque Forestal». Decreto N° 646, 26 de octubre 1984. Consejo de Monumentos Nacionales.

It was declared Historical Monument "for forming an ensemble with the Mapocho Station, and closing the perspective of the great space at the end of the Forestal Park". Decree N° 646, 26 October 1984. Consejo de Monumentos Nacionales.

Casa Puyó Medina
Puyo Medina House

Luis Puyó Medina encargó al arquitecto Emilio Jéquier, la construcción de su residencia en la calle Monjitas con Miraflores, la que debía considerar viviendas para renta, además de su residencia personal.

Fue construida entre 1903 y 1910 en las cercanías del Parque Forestal, que estaba recién comenzando a plantarse, de acuerdo con el diseño del paisajista francés George Dubois.

La construcción cuenta con tres pisos y 100 habitaciones, en tres mil metros cuadrados construidos. Está conformado por seis casas con entradas separadas. Por el lado de Monjitas cuatro puertas y por calle Miraflores otras tres que comunican a dos viviendas. El programa de las viviendas se articula alrededor de patios interiores rodeados de galerías vidriadas.

El doctor Puyó tuvo 10 hijos, pero ninguno tuvo descendencia. Tras su muerte la casa continuó en manos de sus hijas mayores, María e Inés Puyó, destacada artista de la generación del 28, que hizo de esta casona un lugar de encuentro, creación y refugio para artistas de diferentes generaciones.

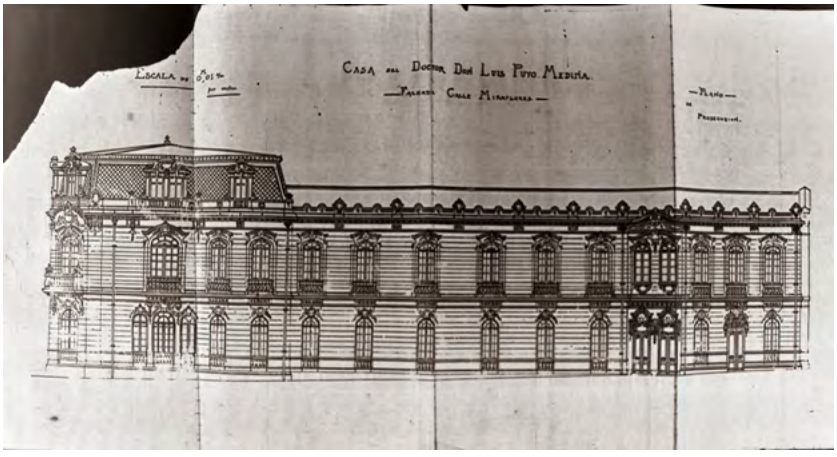
Está protegida como Inmueble de Conservación Histórico.

Luis Puyó Medina commissioned the architect Emilio Jéquier the construction of his residence on Monjitas Street with Miraflores Street, which had to consider housing for rent, in addition to his personal residence. It was built between 1903 and 1910 in the vicinity of the Forestal Park, which was beginning to be planted, according to the design of the French landscape engineer George Dubois.

The construction has three floors and 100 rooms in 3.000 m². It is made up of six houses with separate entrances. Four doors on the side of Monjitas Street and another three on Miraflores Street that connect two houses. The housing program is structured around interior courtyards surrounded by glass galleries.

Dr. Puyó had 10 children, but none had descendants. After his death, the house continued in the hands of his eldest daughters, María and Inés Puyó, an outstanding artist of the *generación del 28*, who turned this house into a meeting place, of creation and refuge for artists of different generations.

It is protected as a Historic Conservation Property.



Fachada de la casa de Luis Puyó Medina. Archivo de Originales. FADEU. Pontificia Universidad Católica de Chile.

Façade of Luis Puyó Medina House. Archivo de Originales. FADEU. Pontificia Universidad Católica de Chile.



Fachada por calle Monjitas.
En el número 615 instaló su taller
la artista Inés Puyó.

Façade on Monjitas Street. At 615
the artist Inés Puyó established
her atelier.



Esta casona ha sido a lo largo de su historia un espacio para el desarrollo de las artes y la cultura. Los Talleres 619, la Galería Lawrence, radio Candelaria, más los talleres de Monjitas 619 y 615, en el cual se desarrollaron continuas exposiciones.

This house has been throughout its history a space for the development of arts and culture. The Lawrence Gallery, Radio Candelaria, plus the Monjitas 619 and 615 workshops, in which continuous exhibitions were held.





Los altos pasillos interiores con piso de madera se iluminan a través de la galería vidriada que se abre hacia el jardín.

The high interior corridors with wooden floors are illuminated through the glass gallery that opens onto the garden.



Pese al estado de deterioro, los detalles de los muros interiores y elementos decorativos denotan la calidad estética y arquitectónica del diseño.

Despite the state of deterioration, the details of the interior walls and decorative elements denote the aesthetic and architectural quality of the design.



Todas las unidades que conforman esta propiedad tienen acceso a través de galerías a los patios

All the units of this property have entrances through galleries to interior courtyards.



Seis patios interiores abiertos aportan luz natural a los diferentes recintos que conforman esta propiedad.

Six interior open courtyards provide natural light to the different areas of this property.

Estación Mapocho
Mapocho Station

En 1905 durante el gobierno del presidente Pedro Montt, se autorizó la compra de los terrenos ubicados al oriente de la Estación del Mercado, para construir una nueva estación que diera respuesta al crecimiento exponencial que había experimentado el transporte ferroviario entre Santiago, el puerto de Valparaíso, las ciudades del norte y la ciudad de Mendoza.

Se encargó el proyecto a Emilio Jéquier y las obras comenzaron ese mismo año. El montaje de las estructuras metálicas y los trabajos de albañilería terminaron en 1910. Pese a estar concluida en 1912, sólo tuvo la recepción definitiva en abril de 1914.

El edificio está conformado por dos cuerpos complementarios; una estructura metálica modulada a base de piezas prefabricadas, que originalmente tuvo una cubierta translúcida fabricada en Bélgica por la *Compagnie Centrale de Construction Haine-Saint-Pierre* y una edificación en forma de U, de albañilería de ladrillo de dos pisos.

En febrero de 1986, un accidente determinó la suspensión del servicio de trenes a Valparaíso y un año después cesó definitivamente sus operaciones.

En 1991, tras un concurso convocado por la Municipalidad de Santiago, el equipo ganador formado por Teodoro Fernández, Ramón López, Montserrat Palmer y Rodrigo Pérez de Arce, la antigua estación fue transformada para albergar un centro cultural, que fue inaugurado en 1994.

In 1905 during the government of president Pedro Montt, the purchase of the land located east of the Mercado Station was authorized to build a new railway station to fulfill the demand provoked by the rail transport expansion between Santiago, the port of Valparaíso, the northern cities and the city of Mendoza in Argentina.

The project was commissioned to Emilio Jéquier and the works began that same year. The assembly of the metal structures and the masonry work were completed in 1910. Despite being completed in 1912, it only received its final reception in April 1914.

The building consists of two complementary bodies; a modular metal structure based on prefabricated pieces, which originally had a translucent roof manufactured in Belgium by the *Compagnie Centrale de Construction Haine-Saint-Pierre*, and a two-level brick masonry U-shaped building.

In February 1986, an accident provoked the suspension of the train service to Valparaíso and a year later it definitively ceased to operate.

In 1991, after a competition organized by the Municipality of Santiago, the winning team formed by Teodoro Fernández, Ramón López, Montserrat Palmer and Rodrigo Pérez de Arce, transformed the station into a cultural centre, which was inaugurated in 1994.







ARRIBA · En 1994 se terminó la rehabilitación del edificio para instalar la *Corporación Cultural Estación Mapocho*. Las obras incluyeron la intervención de la cubierta, usando láminas de cobre, en vez de vidrio como era originalmente.

PÁG. OPUESTA · Fotografías de la fachada de la *Estación Mapocho* y el sector de los andenes. Colección Museo Histórico Nacional.

TOP · In 1994 the refurbishment of the building to host the *Corporación Cultural Estación Mapocho* was compleated. The works included the intervention of the roof, using copper sheets instead of the original glass vault.

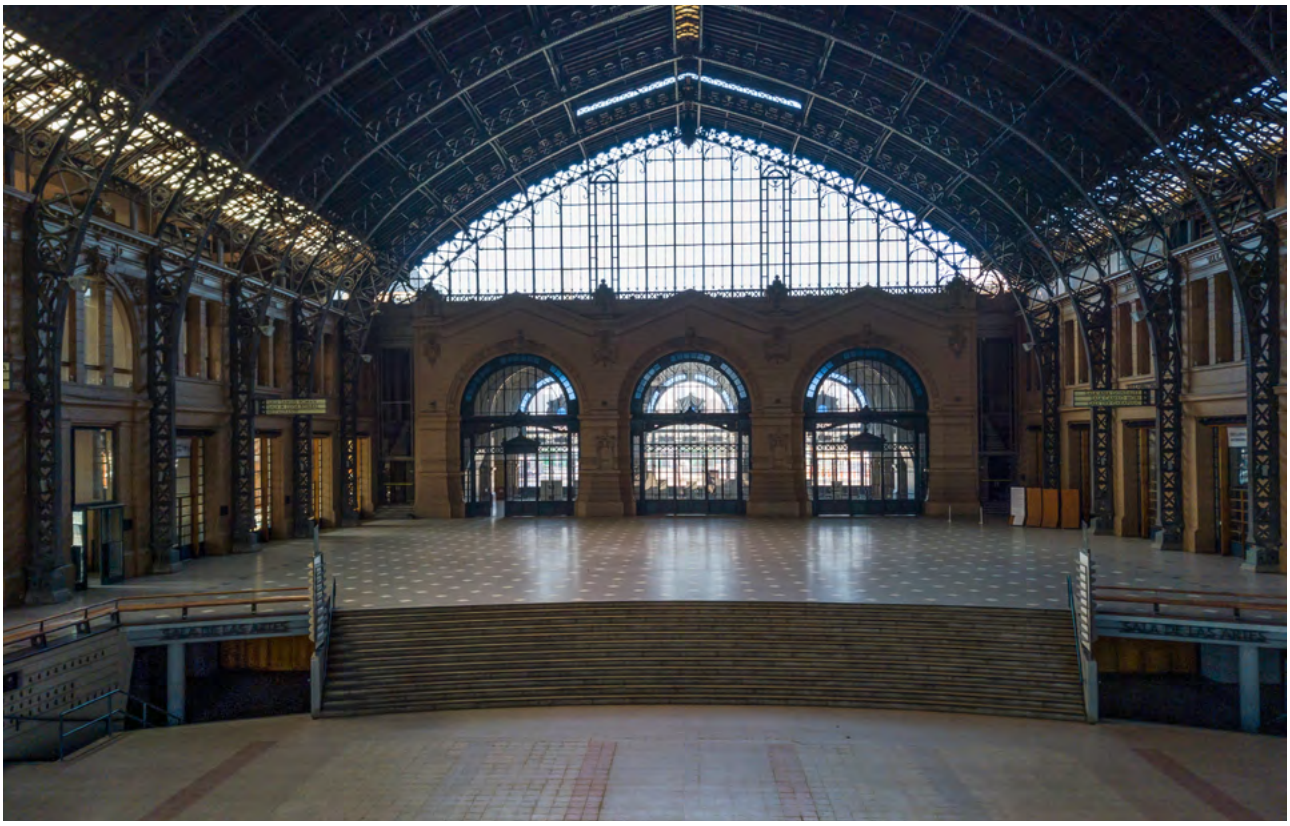
OPPOSITE PAGE · Photos of the façade of the *Mapocho Station* and the platforms area. *Museo Histórico Nacional* collection.

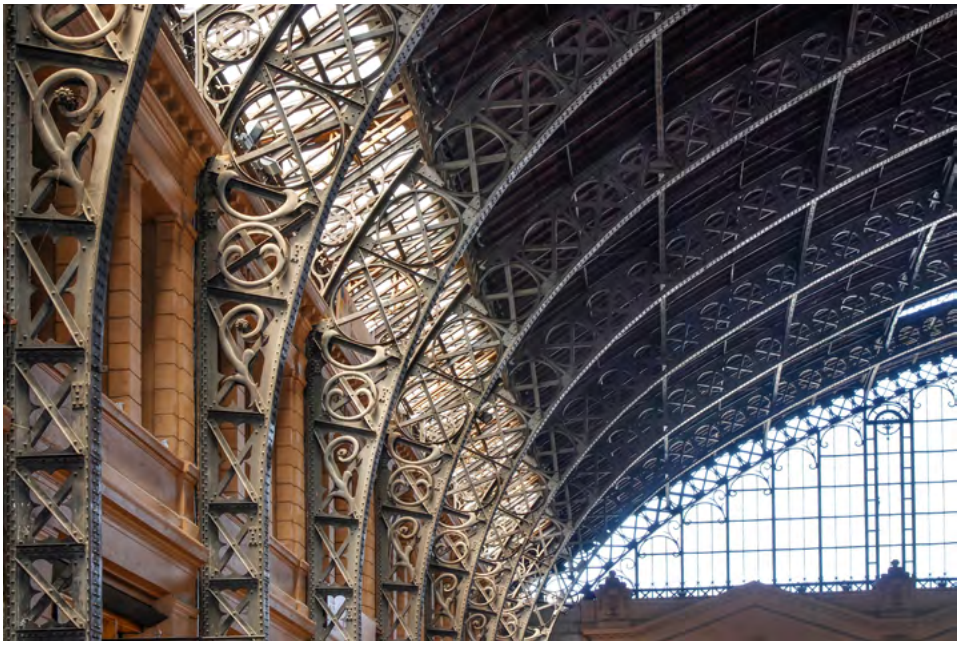


En el *hall* de acceso de doble altura estaban las boleterías. Los vitrales y las puertas del acceso fueron fabricados por la casa parisina *Daydé et Pillé*. La *Estación Mapocho* fue declarada Monumento Histórico en 1976.

In the double-height entrance hall were the ticket booths. The stained glasses and the entrance doors were manufactured by *Daydé et Pillé*, a Parisian company. The *Mapocho* Station was declared Historical Monument in 1976.







El nivel de los andenes tiene la particularidad de estar más bajo que el del *hall* de acceso y de las oficinas, lo que hacía posible tener una vista general y panorámica del arribo de los trenes y los pasajeros.

The level of the platforms had the particularity of being lower than that of the entrance hall and the offices, which made it possible to have a general and panoramic view of the arrival of trains and passengers.

En 1906 Emilio Jéquier viajó a Europa para contratar fabricación de las estructuras metálicas para las obras que estaban en construcción. La estructura tiene una luz de 40 metros, 128 metros de longitud y una altura máxima de 23,86 metros.

In 1906 Emilio Jéquier travels to Europe to oversee the commission of the metallic structures for the works under construction. The metallic structure spans over 40 meters, it is 128 meters long and has a maximum height of 23,86 meters.



Como parte del proyecto de remodelación para el nuevo centro cultural se creó una puerta vidriada para cerrar el sector de los andenes.

As part of the refurbishment project for the new cultural centre, a glass door was created to close the platforms area.

Mausoleo francés, Cementerio General de Santiago

French Mausoleum, Cementerio General de Santiago

En 1910, Jéquier realizó el proyecto del Mausoleo de la Colonia Francesa para la *Société Française de Bienfaisance* de Santiago, en el Cementerio General. Por este proyecto, el arquitecto no cobró honorarios. Por ese motivo, la Sociedad le concedió un nicho en el mausoleo de manera gratuita, sin embargo, Jéquier no se encuentra sepultado aquí. Esta construcción continúa hasta ahora en manos de la comunidad francesa en Chile. Cada año, el 11 de noviembre, la embajada de Francia en Chile conmemora el armisticio de la primera guerra mundial con una ceremonia en este Mausoleo.

In 1910, Jéquier designed the French Colony Mausoleum for the *Société Française de Bienfaisance* of Santiago, in the *Cementerio General*. For this project, the architect did not charge. For this reason, the Society granted him a niche in the mausoleum for free, however, Jéquier is not buried there. This construction is still in the hands of the French community in Chile, every year on 11 November, the French Embassy commemorates Armistice Day with a ceremony at this mausoleum.



Revista *Zig-Zag* del 24 de julio de 1909, en la que se publica la ceremonia de inauguración del mausoleo de la colonia francesa, construido en el Cementerio General.

Article in *Zig-Zag* magazine on 24 de July 1909, covering the inauguration ceremony of the of the French Colony Mausoleum, built in the *Cementerio General*.





MAUSOLEO FRANCÉS, CEMENTERIO GENERAL DE SANTIAGO · *FRENCH MAUSOLEUM, CEMENTERIO GENERAL DE SANTIAGO*

Casa Central de la Universidad Católica
Headquarters of the Catholic University

La construcción de la Casa Central de la Universidad Católica, originalmente Palacio Universitario, conjuga dos proyectos encabezados por profesores de la carrera de arquitectura de la universidad, que había comenzado a funcionar en 1894.

En una primera etapa fue encomendado al arquitecto italiano Ignacio Cremonesi, quien realizó un proyecto que incorporaba diferentes facultades, una iglesia, un salón de honor y el Instituto de Humanidades (actual Centro de Extensión). La primera piedra de esta construcción se instaló en 1902, en los terrenos que la universidad tenía en la Alameda. Pero de este proyecto sólo se alcanzó a construir el Instituto de Humanidades.

Ese mismo año, el rector Rodolfo Vergara había solicitado a Emilio Jéquier, José Forteza y Manuel Cifuentes, la elaboración de un análisis sobre los planes de estudio de los cursos de arquitectura. Luego, en 1909, Vergara recurre nuevamente a Emilio Jéquier y Manuel Cifuentes, esta vez para completar la obra iniciada por Cremonesi.

Este nuevo proyecto comienza su construcción en 1910 y para elaborar su programa, los arquitectos trabajaron con los directores de las diferentes carreras, para incorporar sus requerimientos.

Las obras concluyeron en 1917 y un año más tarde el edificio fue ocupado en su totalidad.

The construction of the Headquarters of the Catholic University, originally called the Palace of the University, combines two projects led by professors from the university's architecture course, which had begun in 1894.

The first stage was entrusted to the Italian architect Ignacio Cremonesi, who carried out a project that incorporated different faculties, a chapel, a hall of honour and the Institute of Humanities (now the Extension Centre). The first stone of this construction was set in 1902, on the grounds that the university had in Alameda Avenue. But only the Institute of Humanities was built.

That same year, the rector Rodolfo Vergara had asked Emilio Jéquier, José Forteza and Manuel Cifuentes, to review the study plans of the architecture course. Then, in 1909, Vergara asked Emilio Jéquier and Manuel Cifuentes to complete the work begun by Cremonesi.

This new project begins its construction in 1910 and to develop its program, the architects worked with the directors of the different careers, to include their requirements. The works concluded in 1917 and a year later the building was fully occupied.







ARRIBA · El proyecto para la Casa Central de la Universidad Católica consideraba casi la totalidad de la manzana comprendida entre la Alameda, Maestranza, Marcoleta y Lira, con una superficie construida de 24.000 m².

PÁG. OPUESTA IZQUIERDA · *Instituto de Humanidades*, proyectado por Ignacio Cremonesi. Fotografía de Odber Heffer. Archivo Cenfoto-UDP.

PÁG. OPUESTA DERECHA · Palacio Universitario realizado por Jéquier y Cifuentes junto al Instituto de Humanidades proyectado por Cremonesi. Fotografía de Odber Heffer. Archivo Cenfoto-UDP.

TOP · The project for the Headquarters of the Catholic University considered almost the entire block between Alameda, Maestranza, Marcoleta and Lira streets, with a constructed area of 24.000 m².

OPPOSITE PAGE LEFT · Institute of Humanities. Photo by Odber Heffer. Cenfoto-UDP Archive.

OPPOSITE PAGE RIGHT · Palace of the University and Institute of Humanities. Photo by Odber Heffer. Cenfoto-UDP Archive.



Tras un incendio en 1931, se realizaron una serie de reparaciones que además significaron la unificación del lenguaje de la fachada. En agradecimiento por la rápida reconstrucción, el rector Monseñor Carlos Casanueva, encargó la estatua del Sagrado Corazón que se instaló sobre la fachada y que hoy es un símbolo de la universidad.

After a fire in 1931, a series of repairs were carried out which unified the language of the façade. In gratitude for the quick reconstruction, the rector Monsignor Carlos Casanueva commissioned a statue of the Sacred Heart which was added to the façade and which today is a symbol of the University.



Su construcción organizó a las facultades en torno a patios centrales rodeados de anchos pasillos, siguiendo la estructura de un claustro.

Its construction arranged the faculties around central courtyards surrounded by wide corridors, following the structure of a cloister.







En el centro del edificio se encontraban la gran sala de actos, la capilla con capacidad para 500 personas y la biblioteca.

The great assembly hall, the chapel and the library are located in the centre of the building.



PÁG. OPUESTA · La biblioteca fue proyectada como una gran sala de lectura y depósito de libros con capacidad para 60.000 volúmenes.

OPPOSITE PAGE · The library was designed as a large reading room and the book depository can store 60.000 volumes.









ARRIBA · Vista de la Casa Central de la Universidad Católica desde la calle Lastarria.

PÁG. OPUESTA · «Como puede notarse la composición es muy sencilla tal como conviene a este tipo de edificios; las comunicaciones entre los distintos servicios están ampliamente aseguradas, por medio de los corredores, vestíbulos, escaleras y ascensores de que se dispone», Manuel Cifuentes. *La herencia de la noción de composición. Los inicios de la escuela de Arquitectura de la PUC, desde 4 arquitectos fundadores.* ARQ nº 33. 8,1996.

TOP · View of the Catholic Univesity from Lastarria Street.

OPPOSITE PAGE · "As you can see, the composition is very simple, as it should be for this type of building; communications between the different services are widely ensured, through the corridors, lobbies, stairs and lifts available", Manuel Cifuentes. *La herencia de la noción de composición. Los inicios de la escuela de Arquitectura de la PUC, desde 4 arquitectos fundadores.* ARQ nº 33. 8,1996.

Bolsa de Comercio de Santiago
Santiago Stock Exchange

La sociedad Bolsa de Comercio de Santiago, fue constituida en 1893, en un contexto económico favorecido por la industria del salitre. Tras funcionar en diferentes lugares, en 1913 permutaron un terreno que tenían en Huérfanos con Agustinas, por un sitio con forma de trapecio rectangular, que formaba parte del convento de las monjas Agustinas, flanqueado por las calles Bandera, Club de la Unión, Nueva York y la Bolsa.

Ese mismo año, los socios eligieron a Emilio Jéquier como arquitecto, quien proyectó una obra de 13.500 m² construidos, con una estructura metálica combinada con albañilería de ladrillo y hormigón. Fue el tercer edificio en Santiago con estructura metálica después del Comercial Edwards y Gath y Chávez.

Sobre los cimientos se levantan muros de 65 centímetros de espesor en el primer nivel y 30 centímetros en los superiores. La techumbre y las cúpulas están realizadas con armazones metálicas. Estas últimas, cubiertas con tejuelas de pizarra importadas. Sus detalles exteriores están hechos en mortero de cemento y malla de metal. La construcción estuvo a cargo de Roberto Toretti, y tardó cuatro años. El edificio se inauguró el 25 de diciembre de 1917.

Fue declarado Monumento Histórico en 1981 y su entorno fue declarado Zona Típica en el año 1989.

The Santiago Stock Exchange Society was established in 1893, in an economic context favored by the saltpetre industry. After operating in different places, in 1913 they exchanged a piece of land that they had in Huérfanos con Agustinas streets, for a trapezoid piece of land, an isolated plot surrounded by the streets Bandera, Club de la Unión, Nueva York and la Bolsa, which was part of the convent of the Augustinian nuns.

That same year, the partners chose Emilio Jéquier as architect, who designed a building of 13.500 m², with a metal structure combined with brick and concrete masonry. It was the third building in Santiago with a metallic structure after *Comercial Edwards* and *Gath y Chávez*.

On the foundations walls of 65 cm thickness stand on the first level and 30 cm on the upper levels. The roof and domes are constructed with metal frames. The domes are covered with imported slate shingles. Its exterior details are made of mortar and metallic mesh. The construction was led by Roberto Toretti, and lasted four years. The building was inaugurated on 25 December 1917.

It was declared a Historical Monument in 1981 and its surroundings were listed as a Character Zone in 1989.

IZQUIERDA · Fachada de la Bolsa de Comerio. Colección Museo Histórico Nacional.

DERECHA · Interior Bolsa de Comercio. *Álbum de Santiago y vistas de Chile*. Jorge Walton. Santiago: Imprenta Barcelona, 1915.

LEFT · Façade of the Stock Exchange. *Museo Histórico Nacional* Collection.

RIGHT · Interior of the Stock Exchange. *Álbum de Santiago y vistas de Chile*. Jorge Walton. Santiago: Imprenta Barcelona, 1915.






MDCCCXCIII
BOLSA DE COMERCIO



Tres cuerpos curvos coronados con cúpulas en las esquinas articulan sus tres fachadas, compuestas por tres niveles horizontales.

At the corners, three circular forms crowned by domes act as articulations for the three façades, composed by three horizontal levels.



La fachada que da a la calle Bandera expresa la ubicación y dimensión de la Sala de Rueda hacia el exterior, mediante cuatro grandes pilares que rematan en un clásico frontis triangular.

The façade that faces *Bandera* Street expresses externally the location and dimension of the *Sala de Rueda*, by means of four large pillars that end in a classical pediment.


MDCCCXCIII
BOLSA DE COM


ERCIO



Salón de accionistas con acceso directo e independiente a la Sala de Rueda.

Shareholders' room with direct and independent access to the *Sala de Rueda*.

PÁG. OPUESTA · El espacio central del edificio es la Sala de Rueda o de Remate, donde se realizan las transacciones bursátiles. En este gran espacio destaca el mural al óleo pintado por fray Pedro Subercaseaux.

OPPOSITE PAGE · The central space of the building is the *Sala de Rueda* or Auction Room, where stock trading is carried out. In this large space, the mural painting by Friar Pedro Subercaseaux stands out.







PÁG. OPUESTA · Escaleras de acceso a las oficinas.

ARRIBA · Salón del Directorio de la Bolsa de Comercio.

OPPOSITE PAGE · Access stairs to the offices.

TOP · Boardroom of the Stock Exchange.



Hall de distribución que da acceso a las oficinas y al Salón de Accionistas.

Distribution hall to the offices and the Shareholders' room.



Parte de los materiales utilizados para la construcción de este edificio fueron traídos desde Europa después de la Primera Guerra Mundial, lo que dificultó su llegada al país.

Some materials used in this building were brought from Europe after the First World War, which made it difficult for them to arrive in the country.

Hospital de niños Manuel Arriarán
Manuel Arriarán Children's Hospital

La construcción del Hospital de niños Manuel Arriarán, actual Hospital clínico San Borja Arriarán, se desarrolló entre 1913 y 1924. Fue promovida por la Junta Central de Beneficencia para transformarse en el segundo hospital de niños de Chile, debido a las graves epidemias que afectaban al país a principio de siglo.

Para este efecto la Junta de Beneficencia adquirió la Quinta Mirador, ubicada en la calle Santa Rosa, en las proximidades de la Avenida Matta y encargó el proyecto arquitectónico a Emilio Jéquier, secundado por el pediatra doctor Alfredo Commentz. Las condiciones técnicas del nuevo hospital fueron el resultado de la colaboración de la administración con el médico jefe y el arquitecto.

Jéquier proyectó 14 edificios concentrados en los bordes sur, poniente y norte del terreno. Algunos de éstos no se alcanzaron a construir y otros fueron demolidos. Actualmente quedan en pie los pabellones: Valentín Errázuriz, Petronila Salamanca, Juana de Jesús, Manuel Orellana, Carmen y Dolores Arriarán y el pabellón Alejandro del Río.

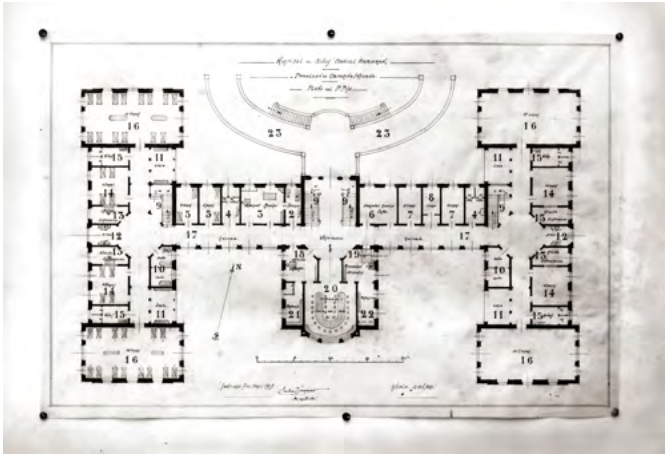
El pabellón principal posee un volumen de tres pisos, con una planta de forma de H con dos volúmenes ubicados de norte a sur. La estructura del edificio y refuerzos de albañilería son de hormigón armado, al igual que las losas del entretecho. Posee una techumbre conformada por tijerales de roble que sostienen la cubierta.

The construction of the Manuel Arriarán Children's Hospital, current *Hospital clínico San Borja Arriarán*, spanned between 1913 and 1924. It was promoted by the *Junta Central de Beneficencia* to become the second children's hospital in Chile, due to the serious epidemics at the beginning of the century.

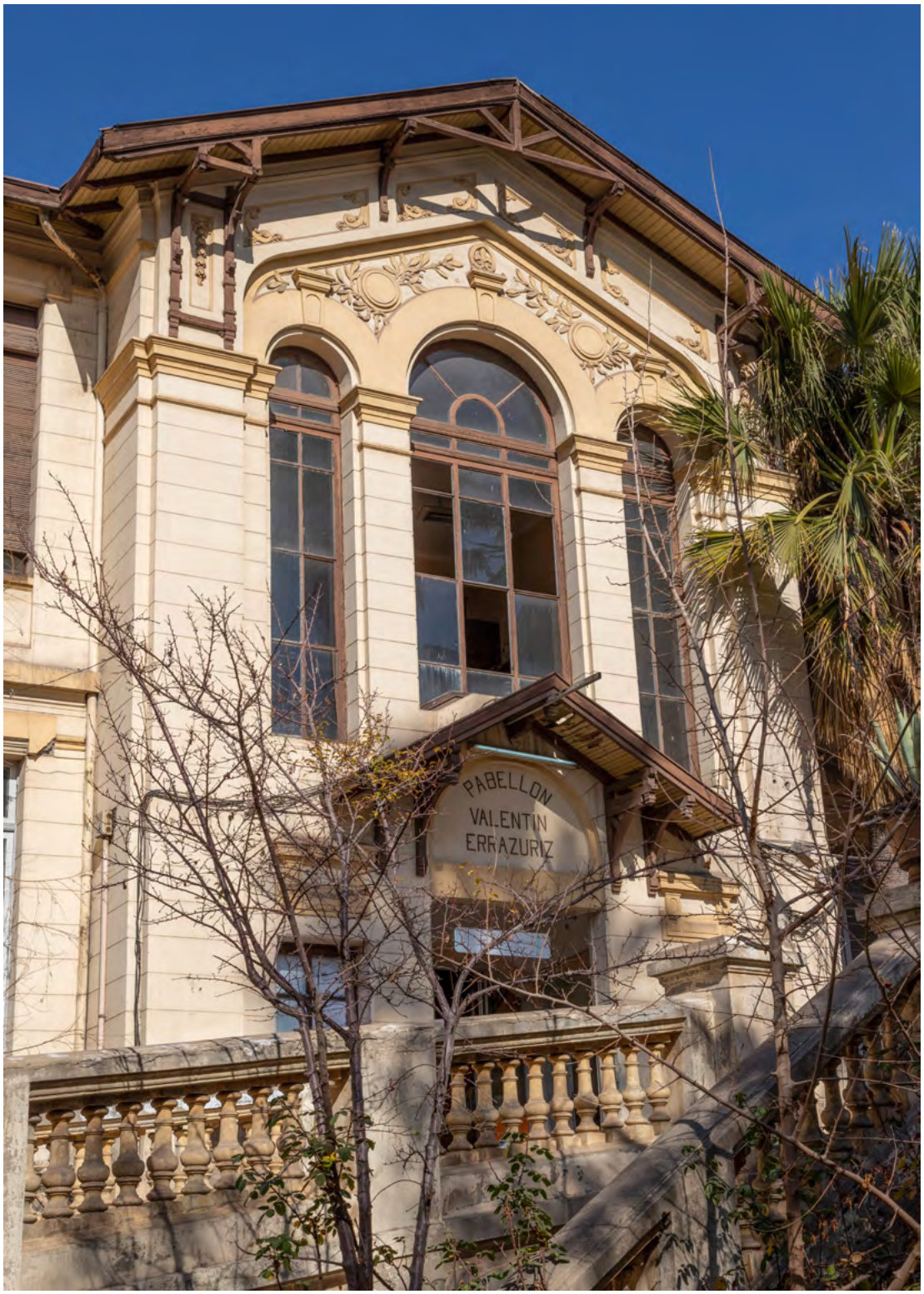
For this purpose, the *Junta Central de Beneficencia* acquired the *Quinta Mirador*, located on Santa Rosa Street, near Matta Avenue, and commissioned the architectural project to Emilio Jéquier, supported by the pediatrician Dr. Alfredo Commentz. The technical features of the new hospital were the result of the administration's collaboration with the chief physician and the architect.

Jéquier designed 14 buildings concentrated on the southern, western and northern edges of the plot. Some of these were never built and others have been demolished. Currently, six buildings are still standing; the wards: Valentín Errázuriz, Petronila Salamanca, Juana de Jesús, Manuel Orellana, Carmen and Dolores Arriarán and Alejandro del Río ward.

The main ward has a volume of three floors, with an H-shaped layout with two volumes located from north to south. The structure of the building and masonry reinforcements are made of concrete, as are the slabs of the attic. The roof is structured by oak trusses.







PÁG. OPUESTA · Plano del primer piso del pabellón de medicina interna y elevación de la fachada norte del pabellón de personal. Centro de Documentación Técnica y Archivo Fotográfico de la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas.

OPPOSITE PAGE · Plan of the first floor of the internal medicine ward and elevation of the north façade of the staff ward. Centre for Technical Documentation and Photographic Archive of the Department of Architecture of the Ministry of Public Works.

ARRIBA · El Pabellón Valentín Errázuriz fue inaugurado en 1924, con la celebración del Congreso del Niño, y fue definitivamente habilitado a mediados de 1925.

TOP · The Valentín Errázuriz ward was inaugurated in 1924, with the celebration of the Children's Congress, and was finally occupied in the mid-1925.



El Pabellón Valentín Errázuriz y otros pabellones del hospital, fueron declarados Monumento Histórico el año 2009. Estos pabellones se han mantenido en funcionamiento ininterrumpido como parte del Hospital San Borja Arriarán.

The Valentín Errázuriz ward and other wards of the hospital were declared a Historical Monument in 2009. These wards have been in continuous operation as part of the San Borja Arriarán Hospital.





Los pabellones fueron una nueva solución para el problema de las epidemias de enfermedades infecciosas, ya que cada uno contó con sistema de aislación a través de puertas y accesos independientes.

The wards were a new solution to the problem of infectious diseases epidemics, since each ward had an isolation system through independent doors and entrances.



Iglesia Nuestra Señora de los Dolores Viña del Mar

Our Lady of Sorrows Church Viña del Mar

La primera iglesia ubicada en avenida Álvarez con Eduardo Grove, vecina al parque de la Quinta Vergara, se construyó en los terrenos donados para tal efecto, por Dolores Pérez viuda de Francisco Álvarez. Su edificación comenzó en 1871 bajo la dirección del arquitecto Eusebio Chelli.

Esta primera iglesia quedó completamente destruida tras el terremoto de 1906 y el párroco de esa época, el presbítero Julio Rafael Labbé, quedó a cargo de su reconstrucción. Para la ejecución de esta nueva iglesia, se encomendó el proyecto a Emilio Jéquier. Las obras comenzaron en 1907 y fue inaugurado y bendecido el 28 de febrero de 1912.

Iglesia de tres naves, fue construida en hormigón armado y fierro. Sus muros tienen 40 centímetros de espesor. Tiene una torre de base cuadrada, con dos torres menores adjuntas, una cúpula octogonal con tres ventanas en cada uno de sus lados y un techo en cruz con refuerzos de madera tallada en su interior. La puerta principal de ingreso tiene gradas de piedra y un pórtico central decorado en mosaico que representa a Nuestra Señora de los Dolores.

Los vitrales fueron traídos desde Múnich gracias a aportes de varias familias que aparecen consignadas en los mismos.

The first church located on Álvarez Avenue with Eduardo Grove Street, next to the *Quinta Vergara* Park, was built on the land donated for this purpose by Dolores Pérez, widow of Francisco Álvarez. Its construction began in 1871 under the direction of the architect Eusebio Chelli.

This first church was completely destroyed after the 1906 earthquake and the priest of that time, Julio Rafael Labbé, was in charge of its reconstruction. For this aim, the project was entrusted to Emilio Jéquier. The works began in 1907 and it was inaugurated and consecrated on 28 February 1912.

The church has a central nave with two lateral aisles, it was built in reinforced concrete and iron. Its walls are 40 centimeters thick. It has a square-based tower with two smaller towers attached, an octagonal dome with three windows on each of its sides, and a cross-shaped roof with carved wooden reinforcements inside. The main entrance has stone steps and above the door a tympanum decorated with mosaic representing Our Lady of Sorrows.

The stained-glass windows were brought from Munich thanks to contributions from various families, that appear on them.





Iglesia parroquial en construcción e imagen desde el costado de la iglesia y la estación de la Compañía de tracción eléctrica. Álbum de Viña del Mar. Sociedad Imprenta y Litografía Universo, 1913.

The parish church under construction and a photograph from the side of the church and the station of the *Compañía de tracción eléctrica. Álbum de Viña del Mar. Sociedad Imprenta y Litografía Universo, 1913*.



Vista de la iglesia construida por Jéquier desde la Plaza Vergara.

View of the church constructed by Jéquier from Vergara Square.



ARRIBA · La nave central está separada de las naves laterales por 14 columnas con capiteles que forman arcos de medio punto y sobre cada uno de éstos hay dos ventanas con vitrales.

PÁG. OPUESTA · Detalle de la cúpula, con arquerías de madera.

TOP · The central nave is separated from the aisles by 14 columns with capitals that form round arches above which two stained-glass windows are found.

OPPOSITE PAGE · Detail of the dome, with wooden arches.



Cronología ilustrada

Illustrated Timeline

La siguiente cronología ilustrada recorre la vida y obra de Emilio Jéquier, y la ubica en el contexto de acontecimientos importantes que ocurrieron tanto en Chile como en Francia. Jéquier se movió principalmente entre estos dos países, lugares muy distantes y en etapas de desarrollo muy diferentes. Ambos entornos marcaron la existencia y el trabajo de este arquitecto y, gracias a su obra, dejó su huella en Santiago de Chile.

Esta cronología se estructura en tres ejes. Primero, en la parte superior, se ilustran algunos eventos relevantes que sucedieron en Chile y que nos muestran cómo era el Santiago de la época, la ciudad en la que nació y luego ejerció su carrera. Luego, en el centro, se sitúa la formación de Jéquier como arquitecto, el desarrollo de su trabajo profesional y su vida personal. Y, por último, en la parte inferior, se muestran algunos hitos históricos de Europa y en particular de Francia, donde pasó su etapa formativa y otros periodos relevantes de su vida.

De esta manera, podemos visualizar lo prolífica y significativa que fue su carrera para la ciudad de Santiago y, también, la capacidad que tuvo para trabajar en diversos proyectos de forma paralela y en encargos tan diversos como la edificación pública, las comisiones privadas y su labor como profesor universitario.

The following illustrated timeline covers the life and work of Emilio Jéquier, and places him in the context of important events that occurred both in Chile and France. Jéquier moved mainly between these two countries, very distant places and in very different stages of development. Both environments marked the existence and work of this architect and, thanks to his work, he left his imprint on Santiago de Chile.

This timeline is structured in three axes. First, in the upper part, some relevant events that happened in Chile are illustrated which show us what Santiago was like at the time, the city where he was born and where he worked. Then, at the centre, is Jéquier's training as an architect, the development of his professional career and his personal life. And finally, in the lower part, some historical events of Europe and in particular of France are shown, where he spent his formative years and other relevant periods of his life.

Thus, we can grasp how prolific and significant his career was for the city of Santiago and, also, his ability to work on various projects in parallel and on assignments as diverse as public buildings, private commissions and his work as a professor.

Chile

Acontecimientos en Chile



1860
Vistas hacia el oriente y el poniente de la Alameda de las Delicias.





1872-1875
Benjamín Vicuña Mackenna es intendente de Santiago y proyecta un ambicioso plan de transformación de la ciudad.



1875
Se inauguran las obras en el Cerro Santa Lucía, proyecto emblemático de Vicuña Mackenna.



1879-1884
Guerra del Pacífico.



1886
Comienza la construcción del viaducto del Malleco.



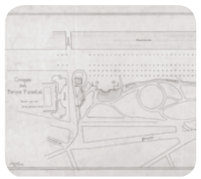
1888
Se realizan las obras de canalización del río Mapocho, obra dirigida por el ingeniero y académico Valentín Martínez.



1890
El presidente José Manuel Balmaceda inaugura el viaducto del Malleco.



1900
Circulan los primeros tranvías eléctricos en Santiago.



1902-1903
Comienzan los trabajos para crear el Parque Forestal.



1902
Se adjudica el concurso convocado por el Ministerio de Industria y Obras Públicas para construir el Palacio de Bellas Artes, en la ubicación original del proyecto, la plaza Vicuña Mackenna.



1903
Proyecta el Instituto de Higiene en la rivera norte del río Mapocho.

Vida de Jéquier en Chile



1866
Nace en Santiago Jules-Émile Manuel Jéquier.



1889
Émile Jéquier es contratado en París por el ministro de Chile en Francia, Carlos Antúnez, junto con los arquitectos franceses Émile Doyère, Charles Bunot, Marcel Dourgnon y Eugène Joannon.



1891
Jéquier es contratado como arquitecto agregado de la sección de arquitectura del Ministerio de Industria y Obras Públicas.



1895
Participa en la reconstrucción del Congreso Nacional con Charles Bunot y Émile Doyère.

1902
Colabora en la elaboración de una revisión de los planes de estudios del curso de Arquitectura de la Universidad Católica.



1903
Proyecta la casa de Luis Puyó en la esquina nor poniente de Monjitas con Miraflores.

Francia

Vida de Jéquier en Francia



1870
La familia Jéquier se traslada a vivir a Europa.



1872
Émile Jéquier comienza sus estudios escolares en la *École Lavoisier* en París.



1883
Ingresa a la *École Spéciale d'Architecture*.



1884-85
Inicia una relación de pareja con Rosalie Christine Lesclot. Viaja a Alejandría, donde nace su primera hija.



1887
Jéquier es admitido como alumno de *deuxième classe*, en la *École des Beaux-Arts*.



1899
Se encuentra en París y trabaja en la oficina de Prosper Bobin, en el proyecto para el *Palais l'Optique*, pabellón construido para la exposición de 1900.

Acontecimientos en Francia



1860
El prefecto de Napoleón III para el Sena, George-Eugène Haussmann, ejecuta la transformación de París.



1865
Émile Trélat funda la *École Spéciale d'Architecture* (originalmente *École Central d'Architecture*).



1871
Se establece la Comuna de París, primera experiencia de gobierno socialista en Europa.



1875
Se inaugura la ópera de París, obra del arquitecto Charles Garnier.



1887
Comienza la construcción de la Torre Eiffel.



1889
Chile participa en la Exposición Universal de París y luego el pabellón chileno es traído a Chile y se instala en la Quinta Normal. Actualmente es el Museo Artequín.



1900
Se inauguran el *Petit y el Gran Palais*, construidos para la Exposición Universal de París.



1900
Se inaugura el Metro de París. Las estaciones estilo *Art-Nouveau*, fueron diseñadas por Héctor Guimard.

Cronología ilustrada
Illustrated Timeline



1904
Se inaugura la laguna del Parque Forestal.



1905
Se inauguran las obras de la red de alcantarillado de Santiago.



1906
Se firma la Ley de Habitaciones Obreras, durante el gobierno de Germán Riesco.



1910
Chile celebra el centenario de su Independencia.



1912
Proyecto de transformación de Santiago.



1913
Comienza la construcción de la Biblioteca Nacional, proyecto de Gustavo García del Postigo.



1920
Vista de la Alameda hacia el poniente.





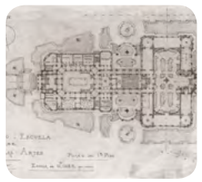
1905
Proyecta y comienza la construcción de las estaciones Pirque y Mapocho.



1909
Construye el Mausoleo de la Sociedad Francesa de Beneficencia.



1904
Construye el edificio del Ministerio de Industria y Obras Públicas en la calle Morandé.



1905
Elabora los planos para la construcción del Palacio de Bellas Artes, en su nueva ubicación en el Parque Forestal.



1907
Colabora con Émile Doyère en la construcción del Palacio de Tribunales.



1909
Desarrolla junto a Manuel Cifuentes el proyecto para el Palacio Universitario de la Universidad Católica, continuando el proyecto de Ignacio Cremonesi.



1912
Se inaugura la Parroquia Nuestra Señora de los Dolores en Viña del Mar.



1913
Comienzan las obras del edificio de la Bolsa de Comercio de Santiago.



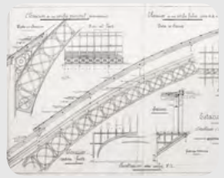
1916
Proyecta 14 edificios para diferentes pabellones del Hospital de niños Manuel Arriarán.



1918
Renuncia a la Universidad Católica, donde trabajó como académico desde 1902.



1919
Recibe un homenaje de un grupo de contratistas en Santiago, con motivo de su regreso definitivo a Francia.



1906
Viaja a Europa a contratar las estructuras metálicas para las obras en construcción: la nave del Museo de Bellas Artes y de las estaciones Mapocho y Pirque.



1914
Comienza la Primera Guerra Mundial en Europa.



1920
Regresa a radicarse a Francia con su familia.



1935
Se traslada a Asnieres sur Seine.



1937
Proyecta y construye un mausoleo en Tánger, Marruecos, para su sobrino Jean Henri Louis Jéquier.



1949
Jules-Émile Jéquier muere en Asnières sur Seine, cerca de París.

Chronology

Chile

Events in Chile

1860
Views to the east and west of *Alameda de las delicias.*

1872-1875
Benjamín Vicuña Mackenna becomes mayor of Santiago and undertakes an ambitious plan to transform the city.

1875
The works in Santa Lucía Hill are inaugurated, Vicuña Mackenna's iconic project.

1879-1884
War of the Pacific.

1886
The construction of the Malleco Viaduct begins.

1905
The construction of the Sewerage of Santiago begins.

1906
The *Ley de Habitaciones Obreras* (Workers' Housing Act) is decreed, during the government of Germán Riesco.

1910
Chile celebrates the Centenary of its Independence.

1912
Transformation project of Santiago.

1913
The construction of the National Library begins, designed by Gustavo García del Postigo.

Jéquier's life in Chile

1866
Jules-Émile Manuel Jéquier is born in Santiago.

1889
Émile Jéquier is hired in Paris by the Plenipotentiary of Chile in France, Carlos Antúnez, along the French architects Émile Doyère, Charles Bunot, Marcel Dourgnon and Eugène Joannon.

1891
Jéquier is hired as architect at the Direction of Architecture of the Ministry of Industry and Public Works.

1895
Collaborates in the reconstruction of the National Congress with Charles Bunot and Émile Doyère.

1902
Wins the competition organized by the Ministry of Industry and Public Works to design and build the Palace of Fine Arts in its original site, Vicuña Mackenna Square.

1905
Designs the plans for the construction of the Palace of Fine Arts in its new location at the Forestal Park.

1907
Collaborates with Émile Doyère in the construction of the Palace of Justice.

1909
Builds the Mausoleum of the French Society of Beneficence.

1909
Develops along Manuel Cifuentes the project for the Palace of the Catholic University of Chile, continuing Ignacio Cremonesi's work.

1912
The *Nuestra Señora de los Dolores* church in Viña del Mar is inaugurated.

France

Jéquier's life in France

1870
The Jéquier family moves to Europe.

1872
Émile Jéquier begins his preparatory studies in the *École Lavoisier* in Paris.

1883
Enters in the *École Spéciale d'Architecture.*

1884-85
Begins a sentimental relationship with Rosalie Christine Lesclot. Travels to Alexandria, where his eldest daughter is born.

1887
Jéquier is admitted as student in *deuxième classe*, in *l'École des Beaux-Arts.*

Events in France

1860
The prefect of Seine under Napoleon III, George-Eugène Haussmann, carries out the transformation of Paris.

1865
Émile Trélat founds l'École Spéciale *d'Architecture* (originally *École Central d'Architecture*).

1871
The Paris Commune is established, the first socialist government experience in Europe.

1875
The *Opéra Garnier* is inaugurated, by the architect Charles Garnier.

1887
The construction of the Torre Eiffel Tower begins.

1888
The canalization works of the Mapocho River are carried out, directed by the engineer and academic Valentín Martínez.

1890
President José Manuel Balmaceda inaugurates the Malleco Viaduct.

1900
The first electric trams opertate in Santiago.

1902-1903
The works to build the Forestal Park begin.

1904
The lake in the Forestal Park is inaugurated.

1920
View of the *Alameda* to the west.

1902
Collaborates in the review of the Course of Architecture's curriculum, in the Catholic University of Chile.

1903
Designs the Institute of Hygiene on the northern bank of the Mapocho.

1903
Designs Luis Puyó's house in the northwestern corner of Monjitas and Miraflores streets.

1904
Builds the headquarters of the Ministry of Industry and Public Works in Morandé Street.

1905
Designs and begins the construction of Pirque and Mapocho railway stations.

1913
The construction of the Stock Exchange begins.

1916
Designs 14 buildings for different wards of the Manuel Arriarán Children's Hospital.

1918
Resigns his work at the Catholic University, where he led an academic career from 1902.

1919
Receives a tribute by a group of contractors in Santiago, due to his final departure to France.

1899
In Paris he works with Prosper Bobin, on the project for the *Palais de l'Optique*, a pavilion built for the 1900 Exhibition.

1906
Travels to Europe to oversee the commission of the metallic structures for the works under construction: the vault of the Museum of Fine Arts and the Mapocho and Pirque stations.

1920
Returns definitively to France with his family.

1935
Moves to Asnieres sur Seine.

1937
Designs and builds a mausoleum in Tangier, Morocco, for his nephew Jean Henri Louis Jéquier.

1949
Jules-Émile Jéquier dies in Asnières sur Seine, near Paris.

1889
Chile participates in the Universal Exhibition of Paris and later the Chilean pavilion is brought to Chile and assembled in the *Quinta Normal*. Today houses the Artequín Museum.

1900
The *Petit* and *Grand Palais* are inaugurated, built for the Universal Exhibition of Paris.

1900
The Paris Metro is inaugurated. The Art Nouveau style stations were designed by Hector Guimard.

1914
First World War begins in Europe.

Colaboradores
Collaborators

YOLANDA MUÑOZ LOZANO

Arquitecta, Universidad Ricardo Palma, 2001 (Perú) y magíster en Arquitectura (PUC, 2011). Es candidata a doctor en Arquitectura y Estudios Urbanos por la Pontificia Universidad Católica de Chile gracias a una beca ANID y candidata a doctor en Historia del Arte de la *Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne* (Francia). Sus intereses de investigación residen en la historia cultural: transferencias culturales en arquitectura, la modernización de Santiago durante el cambio de siglo y la enseñanza de la arquitectura en Francia y Chile. Desde 2018 es coordinadora del Centro del Patrimonio Cultural UC.

JEAN-PHILIPPE GARRIC

Arquitecto e historiador de Arquitectura, profesor ordinario en *Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne* (Francia). Especializado en la historia cultural de la arquitectura desde el final del siglo XVIII hacia la Primera Guerra Mundial. Ha dedicado varias publicaciones a los arquitectos de Napoleón, Charles Percier y Pierre Fontaine, y a la cultura y los orígenes de la *École de Beaux-Arts* de París.

CLAUDIO ROLLE CRUZ

Licenciado en Historia de la Pontificia Universidad Católica de Chile y doctor en Historia por la Universidad de Pisa. Ha publicado con otros autores *Historia del siglo XX chileno* (2001) y con Juan Pablo González *Historia social de la música popular en Chile 1890-1950* (2005). Con Juan Pablo González y Oscar Ohlsen *Historia social de la música popular en Chile 1950-1970* (2009). Es profesor titular de la Pontificia Universidad Católica de Chile y director del Instituto de Historia de esta universidad.

YOLANDA MUÑOZ LOZANO

Architect, *Universidad Ricardo Palma*, 2001 (Perú) and Master in Architecture (PUC, 2011). Candidate for Doctor in Architecture and Urban Studies in *Pontificia Universidad Católica de Chile* thanks to an ANID scholarship and doctoral candidate in History of Art, *Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne* (France). Her research interests lie in cultural history: cultural transferences in architecture, the modernization of Santiago at the turn of the century and the teaching of architecture in France and Chile. Since 2018 she has been the coordinator of the *Centro del Patrimonio Cultural UC.*

JEAN-PHILIPPE GARRIC

Architect and Architectural Historian, professor in *Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne* (France). Specialized in the cultural history of architecture from the end of the 18th century to the First World War. He has published several articles on Napoleon's architects, Charles Percier and Pierre Fontaine, and on the culture and origins of the *École de Beaux-Arts de Paris.*

CLAUDIO ROLLE CRUZ

History degree from the *Pontificia Universidad Católica de Chile* and Doctor in History from the University of Pisa. He has published with other authors *Historia del siglo XX chileno* (2001) and with Juan Pablo González *Historia social de la música popular en Chile 1890-1950* (2005). Along Juan Pablo González and Oscar Ohlsen *Historia social de la música popular en Chile 1950-1970* (2009). He is a full professor at the Pontificia Universidad Católica de Chile and Director of the Institute of History of this university.

AMARÍ PELIOWSKI DOBBS

Arquitecta, Universidad Católica de Valparaíso, magíster y doctora en Historia del Arte por la *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (Francia). Su línea de investigación se enfoca en la historia cultural de la arquitectura chilena, con énfasis en las prácticas disciplinares, los discursos y las herramientas de trabajo de los arquitectos y arquitectas entre los siglos XVIII y XX. Es académica del Instituto de Historia y Patrimonio de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile.

FERNANDO PÉREZ OYARZUN

Arquitecto (PUC, 1977) y doctor arquitecto (ETSAB 1981). Ha investigado sobre Teoría e Historia de la Arquitectura y enseñado en este campo y en el Taller de Arquitectura en Chile y en el extranjero (universidades de Harvard y Cambridge, entre otras). Ha publicado en Chile y en el extranjero. Ha sido director de la Escuela de Arquitectura PUC y decano de la Facultad de Arquitectura y Bellas Artes de la misma universidad. Dirigió también el Centro de Patrimonio Cultural y el Doctorado en Arquitectura y Estudios Urbanos. Como arquitecto ha realizado proyectos en diversas áreas, en especial, en edificios universitarios. Actualmente dirige el Museo Nacional de Bellas Artes.

GERMÁN HIDALGO HERMOSILLA

Arquitecto, Pontificia Universidad Católica de Chile. Doctor en Teoría e Historia de la Arquitectura, Universidad Politécnica de Cataluña. Profesor titular de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Investigador DIPUC, VRI, FONDEDOC, FONDECYT y FONDART. Autor de los libros *Vistas panorámicas de Santiago 1790-1910*: *Su desarrollo urbano bajo la mirada de dibujantes, pintores y fotógrafos*, Ediciones UC-ORIGO, 2010; *Sobre el croquis*, Ediciones ARQ, 2015; *Dibujo y proyecto. Casos de arquitectura en Latinoamérica*, Ediciones ARQ, 2018; *Dibujo y observación. Una práctica persistente en Alberto Cruz*. Ediciones ARQ, 2020.

AMARÍ PELIOWSKI DOBBS

Architect, *Universidad Católica de Valparaíso*, Master and Doctor in History of Art at *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (France). Her line of research focuses in the cultural history of Chilean architecture, mainly in disciplinary practices, discourses and work tools of architects between the 18th and 20th centuries. She is an academic in the *Instituto de Historia y Patrimonio* of the Faculty of Architecture and Urbanism of the *Universidad de Chile.*

FERNANDO PÉREZ OYARZÚN

Architect (*Pontificia Universidad Católica de Chile*, 1977) and Doctor in Architecture (ETSAB, 1981). He has researched on Theory and History of Architecture and taught in this field and in the Architecture Workshop in Chile and abroad (Harvard and Cambridge universities, among others). He has published in Chile and abroad. He has been the Director of the Architecture Faculty in *Pontificia Universidad Católica de Chile* and dean of the Architecture and Fine Arts Department at the same university. He also directed the *Centro de Patrimonio Cultural* and the Doctorate in Architecture and Urban Studies. As architect he has undertaken projects in various areas, mainly in university buildings. He is currently the Director of the *Museo Nacional de Bellas Artes.*

GERMÁN HIDALGO HERMOSILLA

Architect, *Pontificia Universidad Católica de Chile,* Doctor in Theory and History of Architecture, *Universidad Politécnica de Cataluña*. Full Professor in *Pontificia Universidad Católica de Chile.* Researcher DIPUC, VRI, FONDEDOC, FONDECYT and FONDART. Author of *Vistas panorámicas de Santiago 1790-1910*: *Su desarrollo urbano bajo la mirada de dibujantes, pintores y fotógrafos*, Ediciones UC-ORIGO, 2010; *Sobre el croquis*, Ediciones ARQ, 2015; *Dibujo y proyecto. Casos de arquitectura en Latinoamérica*, Ediciones ARQ, 2018; *Dibujo y observación. Una práctica persistente en Alberto Cruz*. Ediciones ARQ, 2020.

Agradecimientos
Acknowledgements

Queremos agradecer a las personas e instituciones que tan activa y generosamente aportaron al desarrollo de este libro. Todos quienes contribuyeron con sus conocimientos, anécdotas e imágenes sobre Emilio Jéquier, su vida y sus aportes a la arquitectura nacional.

En primer lugar, a la familia Jéquier alrededor del mundo. A Jean-Michel Jaime, en Francia, bisnieto de Emilio Jéquier, quien ha realizado una importante recopilación de datos históricos y genealógicos de su familia. En su poder se encuentran gran cantidad de fotografías, cartas y documentos que gentilmente nos ha autorizado a publicar y que están indicados en el libro como «Colección Jean-Michel Jaime». A Santiago Jéquier Gayet, en Argentina, nieto de Emilio Jéquier, quien ha heredado documentos, dibujos y objetos muy interesantes de su abuelo. Sus aportes están citados como «Colección Santiago Jéquier Gayet». A Robin Jéquier, en Inglaterra, sobrino nieto de Emilio, quien es el cuidador de una colección privada de cartas, fotografías y documentos familiares. Los documentos provenientes de este archivo se indican como «Colección Robin Jéquier».

También a las instituciones que colaboraron, en especial, al Museo Histórico Nacional y al Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico de la Universidad Diego Portales (Cenfoto-UDP), quienes desde el primer momento aportaron a la realización de este libro poniendo a disposición sus nutridos archivos fotográficos. El Centro de Documentación Técnica de la Dirección de Arquitectura del MOP, quienes nos facilitaron planimetría e imágenes de la época. Al Archivo Fotográfico de la Biblioteca Nacional, el Archivo Fotográfico de ENEL y el Museo de la Educación Gabriela Mistral. La Pinacoteca de la Universidad de Concepción y el Museo O´Higginiano y de Bellas Artes de Talca, quienes nos dieron acceso a imágenes de obras de arte pertenecientes a sus colecciones, que son relevantes para contextualizar el periodo. La Dirección de Obras de la Municipalidad de Santiago y el Archivo Arquitectura Chilena de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile, quienes

We want to thank the people and institutions that so actively and generously contributed to the development of this book. All who contributed their knowledge, anecdotes and images about Emilio Jéquier, his life and his contributions to national architecture.

First of all, to the Jéquier family around the world. To Jean-Michel Jaime in France, great-grandson of Emilio Jéquier, who has assembled an important collection of historical and genealogical data on his family. In his possession are a large number of photographs, letters and documents that he has kindly authorized us to publish and which are displayed in the book as the "Jean-Michel Jaime Collection". To Santiago Jéquier Gayet in Argentina, grandson of Emilio Jéquier, who has inherited very interesting documents, drawings and objects from his grandfather. His contributions are cited as "Santiago Jéquier Gayet Collection". To Robin Jéquier in England, Emilio's great-nephew, who is the caretaker of a private collection of family letters, photographs and documents. The documents from this archive are indicated as "Robin Jéquier Collection".

Also, to the institutions that collaborated, especially the *Museo Histórico Nacional* and the *Centro Nacional de Patrimonio Fotográfico* CENFOTO, which from the beginning contributed to the realization of this book by making their extensive photographic archives available. The Technical Documentation Centre of the MOP's Architecture Direction, who provided us with plans and images of the time. To the Photographic Archive of the *Biblioteca Nacional*, the ENEL Photographic Archive and the *Museo de la Educación Gabriela Mistral*. The Picture Gallery of the University of Concepción and the *Museo O'Higginiano y de Bellas Artes de Talca*, who gave us access to images of works of art belonging to their collections, which are relevant to contextualize the period. The *Dirección de Obras de la Municipalidad de Santiago* and the Chilean Architecture Archive of the Faculty of Architecture and Urbanism of the University of Chile, who contributed their knowledge and relevant information.

aportaron sus conocimientos e información relevante. Su colaboración nos permitió incorporar valiosas fotografías y planos en esta publicación.

Asimismo, agradecemos a las instituciones y las personas que hoy conservan gran parte de los edificios que mostramos en esta edición y nos permitieron el acceso para retratar su estado actual, como la Casa Central de la Universidad Católica, el Centro Cultural Estación Mapocho, la Bolsa de Comercio de Santiago, el Hospital San Borja Arriarán, el Palacio de Tribunales de Justicia y la iglesia Nuestra Señora de los Dolores de Viña del Mar.

Consideramos que la colaboración de cada uno ha sido fundamental para dimensionar la figura y obra de este gran arquitecto.

Likewise, we thank the institutions and people who today preserve many of the buildings that we show in this edition and allowed us access to portray their current state, such as the Headquarters of the Catholic University, the Mapocho Station Cultural Centre, the Stock Exchange, the San Borja Arriarán Hospital, the Courts of Justice and the *Nuestra Señora de los Dolores* church in Viña del Mar.

We consider that the collaboration of each one has been fundamental to assess the figure and work of this great architect.

INSTITUCIONES COLABORADORAS
COLLABORATING INSTITUTIONS

Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio
Gobierno de Chile

MUSEO HISTÓRICO NACIONAL

UNIVERSIDAD DIEGO PORTALES
CENFOTO

Este libro fue publicado en conmemoración a los 140 años del Museo Nacional de Bellas Artes.

This book was published in commemoration of the 140th anniversary of the National Museum of Fine Arts.

Sus textos están compuestos con las tipografías Berenjena y Lira creadas por el diseñador chileno Javier Quintana. Su interior está impreso a 5/5 colores en papel Bond Edixion de 100 gramos y las tapas en Curious Matter Goya White de 270 g.

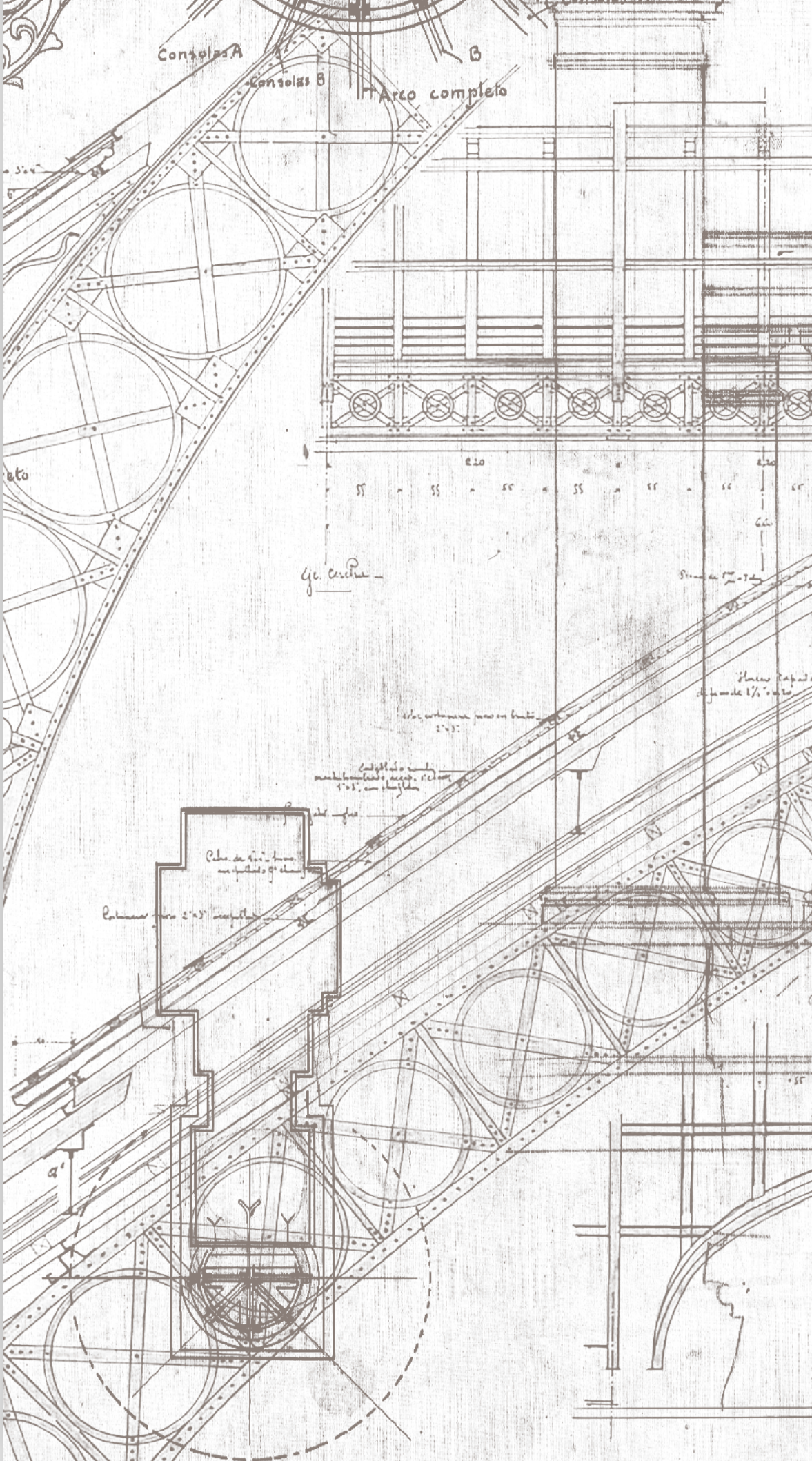
La primera edición de 2.300 ejemplares fue impresa en Ograma Impresores.

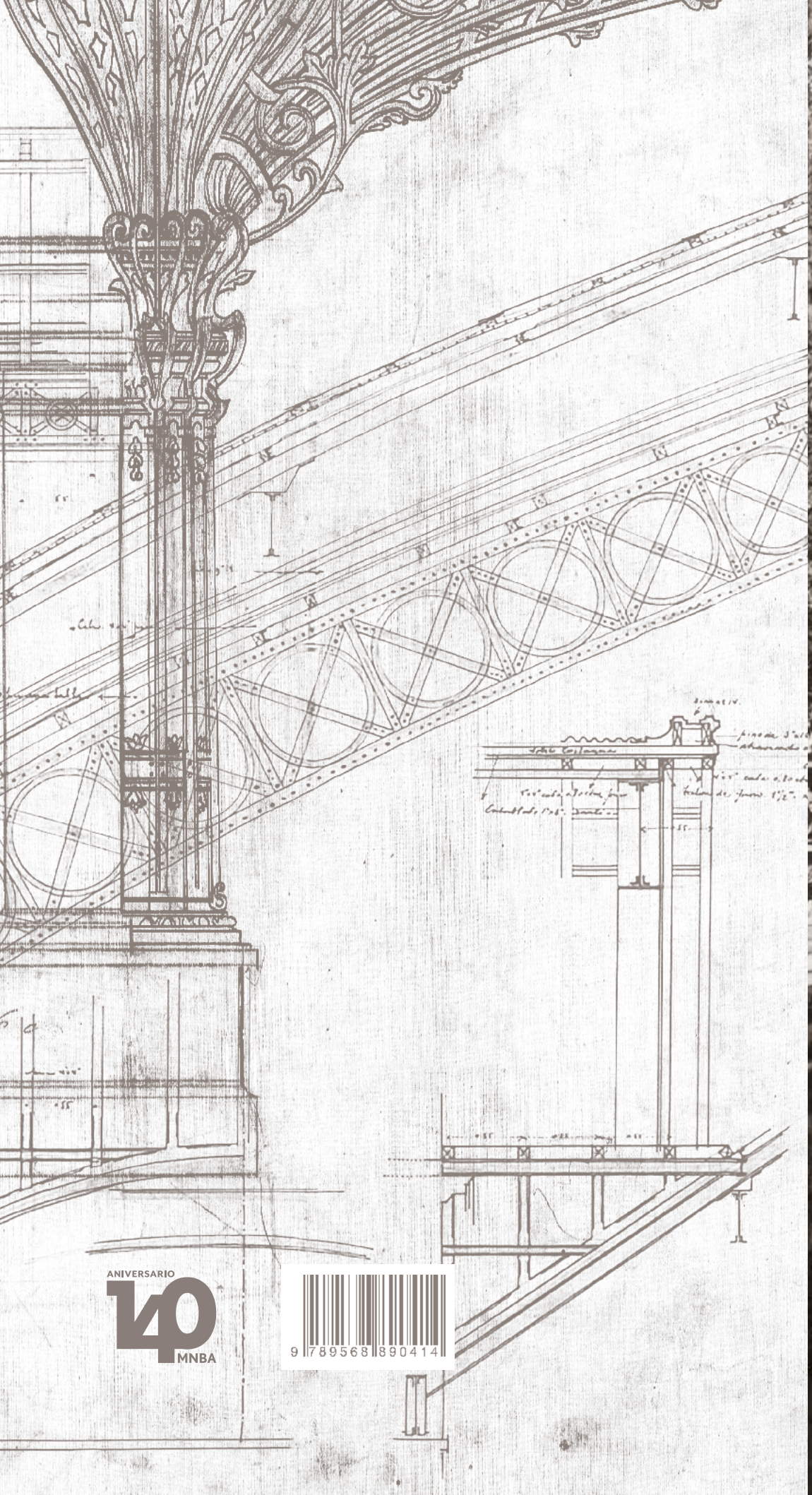
Santiago de Chile · Diciembre, 2021.

Its texts are compound with Berenjena and Lira typefaces, created by the chilean designer Javier Quintana. Its interior is printed in 5/5 colours on 100 g Bond Edixion and the covers in 270 g Curious Matter Goya White.

The first edition of 2,300 copies were printed at Ograma Impresores.

Santiago de Chile · December 2021.


Consolas A
B
Consolas B
Arco completo





ANIVERSARIO
140
MNBA

9 789568 890414