

Leguía, el Centenario y sus monumentos

Lima: 1919-1930

Johanna Hamann



Leguía, el Centenario y sus monumentos
Lima: 1919-1930

Johanna Hamann

Leguía, el Centenario y sus monumentos
Lima: 1919-1930



FONDO
EDITORIAL

PONTIFICIA **UNIVERSIDAD CATÓLICA** DEL PERÚ

Leguía, el Centenario y sus monumentos

Lima: 1919-1930

Johanna Hamann

© Johanna Hamann, 2015

De esta edición:

© Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015

Av. Universitaria 1801, Lima 32, Perú

Teléfono: (51 1) 626-2650

Fax: (51 1) 626-2913

feditor@pucp.edu.pe

www.fondoeditorial.pucp.edu.pe

Diseño, diagramación, corrección de estilo y cuidado de la edición:

Fondo Editorial PUCP

Portada: foto de El Estibador Belga, del escultor Constantin Meunier,
tomada por Alicia Benavides, 2010.

Primera edición: diciembre de 2015

Tiraje: 500 ejemplares

Prohibida la reproducción de este libro por cualquier medio,
total o parcialmente, sin permiso expreso de los editores.

ISBN: 978-612-317-145-2

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú N° 2015-16230

Registro del Proyecto Editorial: 31501361500317

Impreso en Tarea Asociación Gráfica Educativa

Pasaje María Auxiliadora 156, Lima 5, Perú

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP), a su rector, Marcial Rubio Correa, y a sus vicerrectores, por ofrecerme la posibilidad de cursar estudios doctorales en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, entre los años 2007 y 2011, en el programa «Espacio Público y Regeneración Urbana, Arte, Teoría y Conservación del Patrimonio». Fue a partir de mi tesis doctoral, *Monumentos públicos en espacios urbanos de Lima, 1919-1930*, y de los archivos, registros fotográficos, fichas y catálogos de la investigación de donde nace este libro.

Agradezco a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona, al Centro de Investigación Polis y al Grupo de Investigación Arte, Ciudad, Sociedad, en la persona de mi asesor de tesis Antoni Remesar, a quien le debo el impulso de aventurarme a conocer nuevos retos en la investigación y el conocimiento. Con su permanente asesoría y una metodología pertinente me indujo a descubrir el trabajo interdisciplinario tomando como punto de partida al monumento público. En el campo disciplinar de la especialidad de Escultura ha contribuido también abriendo nuevas coordenadas de investigación sobre el espacio público como lugar de convergencias y en reconocer al artista en su función de *hacer ciudad*. Agradezco también los aportes de Carme Grandas y de la Comisión de Seguimiento del programa del doctorado, especialmente a Pedro Brandão, João Pedro Costa y Joana Cunha Leal, por sus contribuciones y consejos. A Nuria Ricart y a Montse Llupart, por su actitud atenta y amable para ayudarme a resolver los problemas que se presentaron en la Universidad de Barcelona durante mis idas y venidas hasta llevar finalmente a término la tesis.

A Wiley Ludeña, por ayudarme a trazar las pautas del proyecto de tesis. A Jackelyn Vega Vera y a Pablo Cruz, por colaborar con en el registro de archivos. A Hermann Hamann, quien, como presidente del Centro de Estudios Históricos Militares del Perú, me ayudó con parte de la bibliografía. A Miguel Mora, por haberme acompañado a lo largo de todo el trayecto de la elaboración de la tesis.

Al historiador Antonio Zapata, quien leyó la tesis con esmero y me alentó para que la convierta en un libro. A Alejandro Alayza y a Cecilia Esparza, por la lectura atenta de la tesis y sus recomendaciones.

Agradezco especialmente a Pepi Patrón, quien, como vicerrectora de Investigación, me apoyó en el proyecto y permitió que fuera posible el contacto con el Fondo Editorial PUCP.

Al Fondo Editorial PUCP por la edición, diagramación y publicación de este libro, especialmente a su directora Patricia Arévalo, a Juan Carlos García, por el diseño y la diagramación, a Aída Nagata, por su aliento, y a Militza Angulo, por su dedicación y constancia.

Agradezco también a la especialidad de Escultura, en la persona de Marta Cisneros, por su apoyo, a Milagros Arias y a Karen Takano, por el aporte de los planos virtuales, y a Valeria Tenaud, por el diseño y la realización de los planos de ubicación de los monumentos.

A Samuel Tomás Adrianzén Merino por compartir conmigo su álbum de fotos antiguas de Eugène Courret; a la Biblioteca Nacional; a Javier Silva, por su foto de la ciudadela de Machu Picchu; a Elsa Estremadoyro y Jackelyn Vega Vera, por las fotos de los monumentos y a Alicia Benavides, por las fotos de los monumentos y por la bella foto de la portada. A Evelyn Merino Reyna, por permitirme publicar sus fotos aéreas de la ciudad de Lima, las cuales dotan a esta publicación de sentido y belleza y le dan una dimensión mayor para la comprensión del desarrollo urbano de nuestra ciudad.

A mi madre, Feliscar Mazuré de Hamann, a mi hijo, Ricardo Wiese Hamann, y a mi nieto, Alonso Wiese Larrabure, por su paciencia y cariño, siempre.

Índice

AGRADECIMIENTOS	7
PRESENTACIÓN	13
INTRODUCCIÓN	19

PRIMERA PARTE CONTEXTO HISTÓRICO

LIMA ANTES DE LEGUÍA	25
EL CRECIMIENTO URBANO DE LIMA	25
MONUMENTO AL COMBATE DEL DOS DE MAYO	34
ARTE Y ESCULTURA PÚBLICA EN LIMA	44
EVOLUCIÓN Y PLANIFICACIÓN URBANA DE LIMA	49
MONUMENTOS Y ESPACIOS PÚBLICOS	72
PATRIA NUEVA. AUGUSTO B. LEGUÍA (1919-1930)	85

SEGUNDA PARTE EXPANSIÓN URBANA Y MONUMENTOS PÚBLICOS EN LA PATRIA NUEVA (1919-1930)

EXPANSIÓN URBANA DE LIMA	121
EVOLUCIÓN DE LA «CIUDAD IRRADIADA»	121
ESPACIOS PÚBLICOS: HACIA UNA «INTERPRETACIÓN PERTINENTE»	137

MONUMENTOS PÚBLICOS	139
MONUMENTOS DONADOS POR LAS COLONIAS POR LOS CENTENARIOS DE LA INDEPENDENCIA Y DE LA BATALLA DE AYACUCHO	144
NUEVOS MONUMENTOS PARA LA CIUDAD	151
UNA NUEVA CIUDAD PARA SUS MONUMENTOS	152
Primer eje: avenida Nicolás de Piérola	172
<i>La Plaza Dos de Mayo</i>	174
<i>La Plaza San Martín</i>	178
Monumento a don José de San Martín	190
<i>Parque Universitario</i>	205
Monumento a Bartolomé Herrera	210
La Torre del Reloj	218
Monumento a Sebastián Lorente	225
Monumento a Hipólito Unanue	232
Monumentos emplazados sobre el primer eje	238
<i>Plazuela Ramón Espinoza</i>	239
Monumento a Ramón Espinoza	240
<i>Avenida Unión</i>	244
Placas de la Avenida Argentina	245
Monumentos ubicados entre el primer y segundo eje	253
<i>Plaza Francia</i>	254
Monumento a la Libertad	256
<i>Parque Neptuno</i>	263
Monumento a Juana Alarco de Dammert	265
Monumento a Manuel Candamo	272
<i>Parque de la Exposición</i>	282
Fuente China	283
Monumento a Mateo Paz Soldán	296
Segundo eje: la avenida Leguía y la expansión hacia el sur	302
<i>Nacimiento de la avenida Leguía</i>	302
Monumento desaparecido: Arco Morisco	306
<i>Plaza Bélgica</i>	311
El Estibador Belga	312
<i>Berma central de la avenida Leguía</i>	318
Fuente de los Atlantes	319
<i>Plaza Washington</i>	326
Monumento a George Washington	327
<i>Plazuelita Sarmiento</i>	335
Monumento a Domingo F. Sarmiento	336

<i>Plaza Petit Thouars</i>	340
Monumento a Bergasse du Petit Thouars	341
<i>El Parque de la Reserva</i>	348
Monumento a Antonio José de Sucre	358
<i>Plaza Manco Cápac</i>	368
Monumento a Manco Cápac	369
<i>Berma central de la avenida Leguía</i>	384
Obelisco	385
<i>Final de la avenida Leguía</i>	392
Monumento a Ricardo Palma	393
<i>Plaza Villarreal</i>	399
Monumento a Federico Villarreal	400
<i>Morro Solar</i>	406
Monumento al Soldado Desconocido	407
MONUMENTOS DESAPARECIDOS	416
Monumentos a Leguía	416
UNA EVALUACIÓN DEL PROGRAMA MONUMENTAL	429
BUSCANDO LA PATRIA NUEVA: IDENTIFICACIÓN DE ELEMENTOS ICONOGRÁFICOS PREHISPÁNICOS	435
ANEXO	449
ÍNDICE ONOMÁSTICO	453
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	461

PRESENTACIÓN. ENTRE FRONTERAS: LA DIFÍCIL AVENTURA DE LA INTERDISCIPLINA

Entre 1920 y 1930 América del Sur afrontó una gran modernización urbana: se realizaron ambiciosas y necesarias intervenciones en sus mayores ciudades con el fin de transformarlas en metrópolis eficientes. Este contexto demandó «planes integrales»; es decir, se requirió una articulación técnica e ideológica que pudiera afrontar el pasaje de una sociedad colonial a una colonizada por los intereses del incipiente capitalismo imperialista.

Así, la inestabilidad política y económica marcó las primeras décadas de las jóvenes repúblicas y, a la penetración de intereses europeos y norteamericanos le siguió una concentración de las inversiones estatales de tipo suntuario en las capitales, las cuales eran características de este período: «arquitectos franceses, ingleses e italianos inciden en la materialización de estas inversiones. Las exposiciones de París y Londres y sus contrapartes [norte]americanas influyeron decisivamente en la arquitectura de nuestro continente» (Escobar, 1983, p. 261).

Como señala Heriberto Duverger, surgió una nueva clase social, luego de superados los conflictos regionales y con el aprovechamiento de la mejora de la economía; una nueva clase social culta, muchas veces formada en Europa, que miraba a Europa y a Estados Unidos como referencia de progreso, y que se planteaba un proyecto cívico y representativo para dichas ciudades (1994).

Si el proyecto de *Nueva Guayaquil* (1906) de André Bérard se nos antoja una referencia lejana y casi exótica, no nos lo parecen tanto los proyectos de Carlos M. Noël y Jean Claude Nicolás Forestier (1923-1925) para el Buenos Aires que ya había parqueificado Carlos Thays, ni el Plan de La Habana de Forestier (1924-1930), como tampoco el de Alfred Agache para Río de Janeiro (1928-1930), entre otros muchos. Planes realizados por arquitectos-urbanistas-paisajistas de la Sociedad Francesa

de Arquitectos Urbanistas¹ que aprovechaban su experiencia en el desarrollo de planes anteriores en Europa, como el de León Jaussely (1903-1909) para Barcelona, los de Forestier para Barcelona, Sevilla o Lisboa, el de Agache para Camberra, o los de varios de estos urbanistas para las ciudades del norte de África. Proyectos que respondían a un problema general derivado del crecimiento de las ciudades, así como de su metropolización (*Großstadt*), que requerían de ensanches, a pesar de que en Europa ya se contaba con algunos importantes, como el de Barcelona, con proyecto de Ildefons Cerdà, de 1859; o el de Lisboa, de Frederico Ressano García (Plano geral de melhoramentos, de 1876, aprobado en 1904). Es importante señalar que no eran solo los arquitectos franceses los que se planteaban el crecimiento y el ensanche de las ciudades; también estaban los británicos, especialmente con el trabajo sobre las ciudades-jardín (Ebenezer Howard, Raymond Unwin, Patrick Geddes); los germanos (como Reinhard Baumeister, Camillo Sitte, Joseph Stübben y Werner Hegemann), organizadores de la Exposición Internacional sobre Planificación de la Ciudad en Berlín (1910).

Asimismo, la influencia del trabajo europeo se instala en la cultura urbanística de Estados Unidos a través de varios movimientos cívicos centrados, por una parte, en la mejora de la ciudad (National Municipal League, 1893; Municipal Art Association, 1893 y Architectural League of New York City, 1881) y, por otra, en el despliegue del verde urbano que parte del éxito del Central Park de Olmsted (American Park and Outdoor Art Association, posteriormente American Civic Association, 1874). Ejemplo de dicha influencia fue la exposición colombina de Chicago (1893), ya que fue el punto de partida del movimiento de la «ciudad bella». Como señalan Burnham y Bennett:

En general, se puede decir, entonces, que, si bien la teoría francesa o clásica da lugar a efectos monumentales para una ciudad y establece su unidad, el tratamiento alemán o individualista conserva para un casco antiguo un sentimiento hogareño y una variedad agradable. Vale la pena señalar, sin embargo, que cuando la planificación urbana se ha llevado a cabo por los maestros, ya sea en Francia o en Alemania, las dos teorías se han utilizado como circunstancias justificadas (2009, p. 20; la traducción es mía).

¹ La Sociedad Francesa de Arquitectos Urbanistas, núcleo de lo que más tarde sería la Sociedad Francesa de Urbanismo, era una sección del Museo Social. Este museo se fundó en 1894, en París, como una fundación privada de utilidad pública. El objetivo era preservar y exhibir permanentemente los documentos de economía social del pabellón de la Exposición Universal de 1889. Este museo ejerció una gran influencia, a finales del siglo XIX y a principios del XX, en la evolución de las ideas, así como en la difusión de experiencias en el ámbito social, con el objetivo de la «paz social», defendido por Frédéric Le Play, como una alternativa a las propuestas revolucionarias de la época.

¹ La magnitud del movimiento para la planificación de ciudades en Alemania es tan grande que, literalmente, cientos de ciudades están procesando esquemas de extensión sistemática y desarrollo; además, una escuela de planeadores de ciudades ha crecido en los pasados veinticinco años, con hombres como Gurlitt, Stübben, Theodor Fischer y Baumesiter, entre otros maestros (p. 21, n. 1; la traducción es mía).

De esta forma, las distintas corrientes europeas y norteamericanas confluyeron en una serie de rasgos comunes. En primer lugar está la importancia que le dieron al trazado organizado a partir de avenidas que convergen en puntos representativos y generan grandes *plazas* o *rotondas* (uno o varios anillos perimetrales al centro). Este tipo de trazado era un dispositivo que ya había sido experimentado en el modelo haussmaniano de las décadas anteriores.

En segundo lugar figuran los ensanches generados a partir de la demolición de las murallas unas décadas antes, que facilitaron la descongestión del uso de ese centro y permitieron que se convierta en un espacio representativo (*el centro cívico*). Además, es importante señalar que el tipo de trazado que acabamos de mencionar vincula una serie de espacios verdes que se articulan como un *sistema de parques* (de distinto tamaño a medida que nos alejamos del centro).

En tercer lugar están las avenidas, las cuales una vez que salen del centro se convierten en avenidas-parque que llevan el verde rural a la ciudad. Las calles secundarias tienen un perfil de *allée-contre-allée*. De forma preferente, el programa residencial se articula en distintos proyectos de ciudad jardín. Una ciudad jardín que ya no es la de Howard sino, básicamente, un programa residencial basado en la baja densidad y en la arborización de las calles que permite la introducción del verde en el conjunto de la ciudad.

Curiosamente, en el período que analiza este libro, ningún experto internacional, ni francés, ni norteamericano, ni alemán, desarrolló plan alguno para Lima.

En cualquier caso, el sistema pensado por todos estos autores supone ofrecer a la ciudad un conjunto de *contenedores* (avenidas, plazas, rotondas, parques) capaces de acoger otros elementos simbólicos y representativos: los monumentos escultóricos. La relación entre composición urbana y monumento escultórico es la que explora Johanna Hamann en este libro. Podría haber desarrollado su trabajo a partir de los consabidos análisis estilísticos propios del saber hacer de aquellos que se dedican al arte. Comprobará el lector que esto no es así.

Nos podemos preguntar, entonces, ¿cuál es el tema de este libro?: ¿la escultura pública?, ¿las políticas de Augusto B. Leguía? No. El tema es Lima, concretamente cómo Lima se «hace ciudad» en un determinado momento (el Oncenio de Leguía, pero sin olvidar los antecedentes) y a través de qué medios. El libro responde a estas interrogantes. Lima se hizo a partir de las tendencias importadas de los gobernantes,

quienes se vieron más representados en las experiencias del arte cívico de arquitectos norteamericanos y franceses. Por ello esta capital se hará ciudad monumental, tanto en el sentido de su ordenación (grandes avenidas, trazados racionales, creación de espacios públicos, etcétera) como en el sentido de su «monumentalidad» escultórica.

De ahí el papel central de la escultura pública, puesto que, como la autora afirma en este libro:

Un monumento es un hito en un lugar concreto que señala un significado o rememora un acontecimiento específico y que siempre cumple una función, por estar *configurado para el espacio urbano*. Asimismo, es un signo que reúne el *imaginario* de una determinada época para construir su memoria histórica: *memoria-historia-monumento*. [...] los monumentos en el espacio público son *documentos vivos* en los cuales se cristalizan las ideas y las tendencias de una época histórica determinada, impuestas muchas veces desde el poder político. [...] *los monumentos conmemoran, definen ideologías, educan al ciudadano, conforman y configuran el recuerdo*. Y todo ello implica una *institucionalización de la memoria*: la necesidad de crear patrones homogéneos, válidos para todos, y de reinventar una misma memoria histórica, al focalizar en el devenir acontecimientos celebrados y enaltecidos a través de estos hitos enclavados en un *territorio compartido* (pp. 142-143; las cursivas son mías).

La autora, cuyo doctorado se desarrolló en el contexto de un programa (Espacio Público y Regeneración Urbana de la Universitat de Barcelona) que prioriza el abordaje interdisciplinar al problema del espacio público y el arte público, ha tenido que hacer muchas renunciaciones y sacrificios.

Renunciaciones a la comodidad de lo sabido, de lo habitual en modos de hacer; renunciación, incluso, a su producción de obra artística en el tiempo en que desarrolló este trabajo.

Sacrificio en tiempo dedicado a sumergirse en los documentos de otras áreas disciplinares, a entender qué es y cómo funciona una ciudad, un proyecto urbano; sacrificio en la búsqueda de fuentes primarias en archivo —siempre digo que sabes cuándo entras pero no cuándo sales de un archivo, debido al carácter «abductor» de los documentos—; sacrificio, incluso, de aguantar a su director.

Sin embargo, creo que el esfuerzo valió la pena, por el libro que ahora está en sus manos y por el libro anterior, *Lima: espacio público arte y ciudad*, de 2013 (resultado de un seminario internacional organizado por la especialidad de Escultura de la Pontificia Universidad Católica del Perú en 2010, realizado poco antes de la defensa de la tesis doctoral).

Como yo planteaba en aquel libro: «[e]l arte público tiene como objetivo la cualificación urbana, tanto en sus aspectos físicos como simbólicos. En este contexto, podemos afirmar que, a pesar de las diferencias existentes entre distintos períodos históricos, la práctica del arte público es consustancial a los procesos de “hacer ciudad”» (2013, p. 10).

Un reto que la autora enfrenta en este libro.

Antoni Remesar²

² Doctor en Bellas Artes. Profesor titular de la Universitat de Barcelona. Decano de grado de la Facultad de Bellas Artes, director del Centro de Investigación POLIS y del Grupo de Investigación Consolidado «Arte, Ciudad, Sociedad» de esta casa de estudios. Coordinador del máster universitario Diseño Urbano: Arte, Ciudad, Sociedad, del programa de doctorado Espacio Público y Regeneración Urbana: Arte, Teoría, Conservación del Patrimonio y de la red temática PAUDO (Public Art and Urban Design Observatory) de dicha universidad. Investigador principal de varios proyectos relacionados con arte público, diseño urbano y participación ciudadana.

INTRODUCCIÓN

Lo primero que me llamó la atención cuando inicié esta investigación sobre los monumentos y espacios públicos de Lima durante el segundo período presidencial de Augusto B. Leguía (1919-1930) fue el valor artístico de cada uno de estos monumentos, así como la conciencia estética aplicada en el desarrollo de los espacios públicos que los contienen: sus jardines, caminos, proporciones y la armonía con el entorno y sus ciudadanos. No obstante, para analizar el valor estético y la función de estos monumentos y espacios consideré de primer valor situarme hoy en el territorio. Fue así que empecé a estudiar exhaustivamente los planos de Lima con el fin de conocer los cambios que se dieron durante la expansión de la ciudad y de tomar conciencia del espacio, de cómo este había crecido dentro de las diferentes etapas de su desarrollo urbano.

Así pues, estos emplazamientos y obras de arte fueron creados dentro de y con miras a un contexto histórico y político muy peculiar: las celebraciones del Primer Centenario de la Independencia del Perú (1921) y del Primer Centenario de la Batalla de Ayacucho (1924). Fue precisamente durante este período, conocido como el Oncenio de Leguía o la Patria Nueva, que se desarrolló una de las últimas y más sólidas propuestas urbanísticas por las que pasó Lima. Estas obras públicas fueron las protagonistas de una época en que la capital peruana tuvo su máxima expansión; un período de transformaciones en el que se crearon y realizaron todas estas intervenciones en espacios públicos en pro del ornato y del ordenamiento de la ciudad y que responden, en sus emplazamientos, a un discurso político muy bien articulado.

Entender, por tanto, la obra de arte —en este caso, obra de arte público— aislada de su contexto urbano es un error que a inicios del siglo XXI ya no puede cometerse. Además, comprender e investigar esta relación supone ampliar horizontes

de conocimiento y entroncar una práctica artística determinada en el contexto de su lógica de producción que es la construcción de la ciudad. Estos vestigios que configuran la ciudad nos permiten leer, en sus calles, a través de sus trazos, diseños urbanísticos y monumentos, la historia de nuestra capital.

Si bien el tema de los monumentos y espacios públicos de Lima ya ha sido estudiado por los especialistas¹, este libro ofrece una mirada distinta: no se limita a investigar el aspecto técnico o artístico de las piezas y emplazamientos ni tampoco el contexto histórico, político y sociocultural; más bien, analiza ambas caras como un todo con el fin de evidenciar una ideología que antecede y explica en buena cuenta este programa monumental: la propaganda leguista que, bajo el estandarte de la Patria Nueva y una estética neoperuana, escondió otro discurso: uno europeo, norteamericano y alienante.

Desde la primera trama fundacional, cuando los conquistadores trazaron su cuadrícula para crear la Ciudad de los Reyes, se enterró, en el subsuelo de nuestro territorio, su cultura milenaria. Situada en la costa central del Perú, frente al océano Pacífico, la Lima colonial nació como una villa agrícola hasta convertirse en una gran metrópoli, siempre sujeta al devenir del pensamiento occidental que definió su desarrollo. De esta forma, la capital se generó como un organismo vivo, de piel urbana, que devoraba a su paso valles, desiertos, ciudades e, incluso, su propia historia.

Sin embargo, reitero, es imprescindible puntualizar e identificar este período histórico (1919-1930) como un momento único dentro de la historia republicana del Perú, pues en él hubo tiempo y espacio para planificar las coordenadas de la futura ciudad. Un momento en que ya, a inicios del siglo XX, se trazaron los ejes de irradiación desde la ciudad fundacional hacia la costa del territorio, con lo que se puso en valor no solo su naturaleza específica sino la importancia de pensar en planificar el crecimiento posterior de la ciudad. De este modo, considero que este es uno de los últimos intentos racionales, armónicos y funcionales para el desarrollo de la ciudad de Lima Metropolitana; de estos primeros trazos para la expansión de la ciudad surgió la transformación urbana y, con ella, el caos, que en la actualidad se agudiza cada vez más.

Como escultora en actividad, pero también como docente-investigadora de la Facultad de Arte de la PUCP, entiendo que el desarrollo de investigaciones como esta es fundamental para el avance tanto de la docencia como de las capacidades expresivas de los nuevos escultores que formamos.

En este libro intento ofrecer una perspectiva acerca de un período importante de la escultura peruana, fundamental para el desarrollo urbano de la capital

¹ En primer lugar debo mencionar los trabajos de Alfonso Castrillón (1991) y Natalia Majluf (1994), desde su disciplina como historiadores del arte, pues son los estudios más comprensivos sobre el tema. De otra parte, es importante señalar los trabajos de Margarita Cubillas Soriano (1971), José Gamarra Puertas (1974 y 1996), Elio Martuccelli (1996) y Rodrigo Gutiérrez Viñuales (2004).

del país. La investigación surge para establecer relaciones entre el proyecto de Patria Nueva y su materialización en la producción artístico-escultórica. Es a raíz de este cuestionamiento que analizo la configuración urbana, los espacios públicos relevantes y el emplazamiento de los monumentos y sus características para ver hasta qué punto podemos afirmar que mediante la participación del artista escultor en diálogo con arquitectos y urbanistas se intentó crear un nuevo concepto de *nación*. Al término de esta investigación constato que no hay una verdadera identificación con los símbolos nacionales, ni con el territorio que nos es propio, ni tampoco con su patrimonio cultural: los elementos iconográficos prehispánicos, usados escasamente en los monumentos, no reivindican ni ponen en valor nuestra cultura milenaria. Así pues, el debate sobre la aceptación de la multiculturalidad y el respeto a la diferencia es el gran asunto pendiente que debemos resolver para proclamarnos como nación.

De otra parte, si como escultora mi motivación fundamental ha sido releer un período clave de la escultura peruana, centrado en la figuración y en la introducción de determinados aspectos del arte prehispánico, como investigadora, mi ambición ha sido mayor: entender la relación que existe entre la práctica escultórica y las prácticas de otras disciplinas (el urbanismo esencialmente) en el proceso de «hacer ciudad».

Por todo lo expuesto, este libro supone un avance en la estructuración de los estudios por desarrollar en el Departamento de Arte. Al introducir la problemática de «hacer ciudad» como un elemento clave en la formación del futuro artista, se abren nuevas perspectivas de trabajo, se amplía el campo disciplinar —propio de la práctica artística— a otro mucho más amplio e interdisciplinar y se consolida la posibilidad de desarrollar el trabajo artístico sobre la base de esta premisa.

El libro se organiza en dos partes. La primera se divide en dos capítulos. En el primero analizo el crecimiento urbano de Lima desde su fundación y el contexto histórico en relación con la creación de espacios públicos y monumentos antes del Oncenio. En el segundo capítulo me acerco a los móviles ideológicos y políticos de la Patria Nueva respecto a la transformación de la ciudad. En la segunda parte establezco, en un primer capítulo, las coordenadas de desarrollo de la ciudad, sus avenidas y los ejes de apertura que contribuyeron a su expansión, los cuales serán claves para el emplazamiento de un programa muy particular de arte público. Finalmente, en el segundo capítulo, analizo el programa escultórico en cuestión.

Considero que con este libro contribuyo a develar los contenidos ideológicos de una época y a constatar la función de los elementos artísticos en el espacio público. No se trata solamente, como ya he dicho, de una cuestión histórica. Es pertinente señalar, después de todo, que el conjunto monumental del Oncenio fue un patrimonio coherente y de gran calidad artística que concentró los esfuerzos coordinados de diversos actores: artistas, benefactores, gestores. Por otro lado, la producción artística desarrollada durante esa época puede considerarse como única, dada la gran cantidad de monumentos emplazados en la ciudad. Lima,

según Wiley Ludeña, como capital, «adquirió para Leguía una importancia estratégica como escenario físico, fuente de representación y resonancia simbólica» (2002c, p. 54). Por tanto, parafraseando a Ludeña, no es de extrañar que durante el Oncenio, Lima no solo viviera un proceso de expansión acelerada, sino que se consolidara en su papel de ciudad moderna y cosmopolita (p. 55).

Una experiencia similar no se ha dado nunca más en la historia republicana del Perú. Por esta razón se destaca finalmente la necesidad de mirar, preservar y conservar este patrimonio monumental, ahora absorbido y desfigurado en la metrópoli de Lima.

PRIMERA PARTE
CONTEXTO HISTÓRICO

LIMA ANTES DE LEGUÍA

EL CRECIMIENTO URBANO DE LIMA

El primer trazado urbano sobre el territorio del Perú, luego de la conquista española, se diseñó en lo que hoy se denomina el centro histórico de Lima. El emplazamiento escogido fue el valle del Rímac, de clima templado y húmedo. La capital del Perú fue fundada por Francisco Pizarro en 1535 y el conquistador asignó para la población una superficie de 214 hectáreas que conformaban 117 manzanas.

Cada manzana de 15.687 metros fue dividida en cuatro solares (Porrás Barrenechea, 1929, p. 13). Las calles anchas y derechas se diseñaron orientadas del sureste al noroeste, lo cual permitiría que a toda hora del día hubiese una acera en la sombra. Se pensó, de igual forma, en que los vientos alisios, que soplaban constantemente del lado sur, incidiesen de un modo oblicuo para procurar una mejor circulación de aire. Esta inteligente disposición permitiría, asimismo, ver el campo desde la Plaza Mayor y, a lo lejos, el mar. El trazado general de la plaza y las calles, así como su distribución, fueron de ordenanza directa de Carlos V y, en 1523, de Felipe II, datos que constan en una pieza de legislación que se refiere al trazado general a cordel y regla (Camilloni, 2005, p. 213). En otras palabras, se siguió lo que se ha denominado el «modelo clásico de la ciudad hispanoamericana» (2005, p. 213).

Con el paso de los años, esta primera planta se amplió y fragmentó aceleradamente: ya en el siglo XVII Lima había aumentado de manera considerable su área urbana, con lo que sobrepasó los límites del damero original hecho trazar por Pizarro, pues incluía muchas otras cuadras e, incluso, varió su diseño y tamaño. Se extendió hacia el margen sur del río Rímac con la ciudad del Cercado o Barrio de Indios y hacia el margen norte con el Barrio de San Lázaro, llamado actualmente El Rímac.

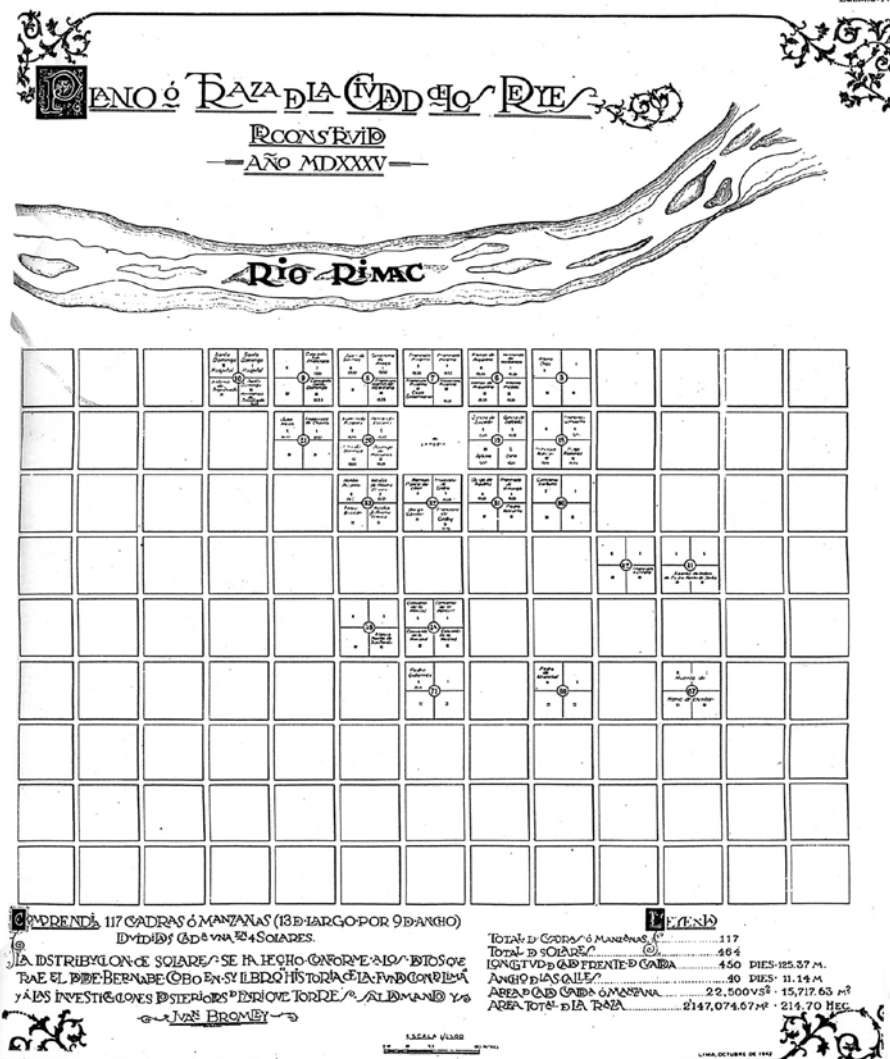


Figura 1. Plano, o traza de la Ciudad de los Reyes, reconstruido, 1535. Fuente: Bromley y Barbagelata (1945, «Planos de Lima», lámina 1, s/p).

Este crecimiento quedó registrado en el plano de 1688 elaborado por el padre jesuita Juan Ramón Conink o Koenig (según la fuente)¹: en él se ven las murallas y 158 manzanas, lo que muestra un aumento de 41 manzanas.

Las murallas se construyeron durante el siglo XVII y fue, según Pablo Macera, «la única gran obra urbanista» de esa centuria (2009, p. 470). Estas encerraban

¹ En el libro de Alexander es «Koenig» (1927); en el de Bromley y Barbagelata, «Koenink» (1945), y en el de los mapas de Günther, «Conink» (1983).

un perímetro poligonal en forma de rombo con el río Rímac en la parte norte y otros dos lados: uno orientado hacia el suroeste oeste y el otro hacia el sur sureste. Entre las murallas y la cuadrícula quedaron espacios sin urbanizar: eran los huertos los que separaban las murallas de la trama urbana.

Las murallas, según descripción de Barbagelata, eran de adobe, tenían 11 800 metros lineales, cinco a seis metros de alto y cinco de ancho desde su base (Bromley & Barbagelata, 1945, p. 54). La superficie cercada era de 5059.600 metros cuadrados, con 34 baluartes y cinco portadas de ingreso en el momento de su construcción. Estas fueron las llamadas Portada de Nuestra Señora de Guías, Portada de las Maravillas, Portada del Callao, Portada de Barbones y Portada de Martinete, y a ellas se añadieron otras más, como Portada de Cocharcas, Portada de Juan Simón y Portada de Guadalupe.

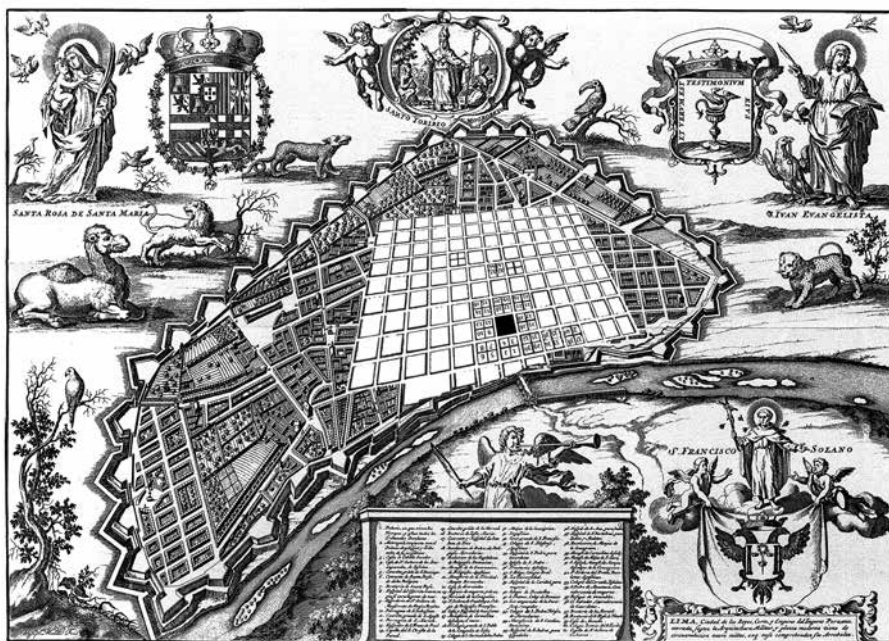


Figura 2. Plano elaborado por Juan Ramón Koenig, en 1688, para el proyecto de murallas de Lima, en el que se ha sobrepuesto el primer trazado del damero original. Aquí se esquematiza el crecimiento urbano y se puede ver, como en muchas capitales europeas, que la ciudad mira al río y está amurallada. En el caso de Lima esta fortificación fue construida entre 1685 y 1687². Fuente: Günther (1983, s/p).

² En «Lima, Ciudad de los Reyes», de 1688, para el libro que, en homenaje a la beatificación de Toribio Alfonso de Mogrovejo, titulado *La Estrella de Lima convertida en Sol*, escribió el licenciado Francisco de Echave y Assu.

A diferencia del damero de Pizarro, la forma de las murallas perimetrales evidenció el distanciamiento del ideal geométrico (racional) proyectado desde el inicio. Más aún, la ampliación puso de manifiesto la segregación urbana, en especial respecto de indios y negros. La Lima española fue de barro, de adobe y, en algunos casos, de piedra. Sin embargo, cabe señalar que el factor que alteró la vida urbana durante los siglos coloniales fueron los terremotos. Lima está situada sobre una de las zonas más sísmicas del planeta, por tanto, varios terremotos la destruyeron durante los siglos coloniales. En los dos primeros siglos, desde la fundación de la ciudad, ocurrieron varios movimientos telúricos que obligaron a reconsiderar muchos aspectos en las construcciones, como su altura y estructura. Como consecuencia del terremoto de 1582, las tipologías residenciales se ampliaron y coexistieron con otros modelos que aportaron gran variedad de estilos al perfil arquitectónico de la ciudad: las casas señoriales con balcones de cajón se entremezclaron con populosos callejones y quintas. A este terremoto le sucedieron los de 1606, 1655, 1687 y 1699, en tanto a partir de este último se obligó el uso de la quincha³ en los pisos superiores. Luego ocurrió el terremoto de 1746, que fue el más fuerte y destructivo, un megasismo, pues estuvo acompañado por un maremoto que se llevó íntegramente el puerto del Callao. En aquella ocasión pereció el 10% de la población y solo quedaron en pie unas cuantas casas y una iglesia recientemente construida. El daño fue tan grande que el Estado virreinal ordenó una reconstrucción.

El virrey era Manso de Velasco, quien recibió el título de Superunda por recuperar la ciudad luego de la onda destructiva del sismo. A partir de entonces todas las viviendas y las iglesias se construyeron con materiales prehispánicos, como el adobe y la quincha, y se dejaron de emplear la piedra, que había sido el material preferido por los españoles debido a la costumbre que traían de su propia tierra. Las alturas máximas de las viviendas fueron reguladas y surgió una ciudad nueva, mucho más ligera que la primera. Para dar una idea de la potencia de dicho sismo cito a Barbagelata cuando menciona la versión del padre Lozano: «de las 3000 casas existentes en Lima quedaron en pie solo 25 y [...] fueron [...] miles las personas que murieron» (Bromley & Barbagelata, 1945, p. 71). Asimismo, ese año se cayó «la estatua ecuestre de Felipe V, único monumento escultórico colonial» que se había colocado en 1738 (Porrás Barrenechea, 1995, p. 289)⁴.

La traza del tejido urbano abarcaba 314 hectáreas y unas 3000 casas. En el censo de 1755 se registraron 54 000 habitantes, cifra menor que la anterior al terremoto, y como aporte para la ciudad tan solo sobresalieron la Plaza de Toros, la remodelación de la Alameda de Acho, la construcción del Paseo de Aguas y el mejoramiento del

³ «[Q]uincha. [...] 2. f. Pared hecha de cañas, varillas u otra materia semejante, que suele recubrirse de barro y se emplea en cercas, chozas, corrales, etc.» (RAE, 2001).

⁴ La estatua era atribuida al escultor limeño Baltazar Gavilán (Cappa, 1895).

alumbrado público, todas obras ejecutadas en el período del virrey Manuel de Amat y Juniet, quien gobernó entre 1761 y 1776.

Durante el siglo XVIII la ciudad continuó extendiéndose y la cuadrícula inicial se modificó. Forzosamente se alteraron los límites del trazado, ya que se incorporaron dentro del tejido de la ciudad elementos preexistentes como huacas⁵, caminos y acequias.

Este crecimiento y la necesidad de crear espacios de mayor circulación y salubridad motivaron, como en otras ciudades circunscritas dentro de murallas, la posibilidad de una apertura.

No obstante, según Joaquín de la Riva, a inicios del siglo XIX la capital se expandió relativamente poco en relación con los crecimientos anteriores, pues solamente se construyeron dos manzanas más desde 1797, con lo cual la capital alcanzó las 211 manzanas (Alexander, 1927).

En 1821, con la Independencia del Perú, se instauró la República. En cuanto al desarrollo urbano se considera que la primera Lima republicana fue pobre en este aspecto, a pesar de los últimos esfuerzos de la Colonia para mejorar la ciudad. Sin embargo, gracias a la prosperidad de las industrias del guano y del salitre, esta situación cambió radicalmente: los generales Ramón Castilla (1845-1851 y 1855-1862) y José Rufino Echenique (1851-1855), primeros gobernantes constitucionales, optaron por renovar la ciudad existente entrelazándola mejor con su entorno, aunque esto significase la destrucción de los espacios históricos, pues consideraron que los cambios debían efectuarse desde el interior de las murallas. Así, se pavimentaron las calles con adoquines, se implantó la iluminación a gas, se reemplazaron las tuberías para agua y desagüe, y se construyeron los ferrocarriles Lima-Callao y, posteriormente, Lima-Chorrillos.

El 15 de noviembre de 1845, Ramón Castilla expidió un decreto que dispuso la construcción de un camino de hierro entre Lima y el Callao con una vía «para tracción a vapor y doble» (1927, p. 42). Según Rubén Vargas, el ferrocarril entró en funciones el 8 de noviembre de 1850 (1971, p. 47), lo que lo convirtió en el primero de Sudamérica. Por otra parte, la inauguración oficial se llevó a cabo el 17 de mayo de 1851. La primera locomotora partía de la Plaza de la Micheo (actual Plaza San Martín) y llegaba detrás del Real Felipe, que entonces servía de aduana. Con el tiempo se construyeron también el ferrocarril Lima-Chorrillos, que salió de Lima por primera vez el 7 de noviembre de 1858 (p. 47), el Lima-Magdalena y el Lima-Ancón.

⁵ «Guaca (Del quechua *waca*, dios de la casa). 1. f. Sepulcro de los antiguos indios, principalmente de Bolivia y el Perú, en que se encuentran a menudo objetos de valor» (RAE, 2001).

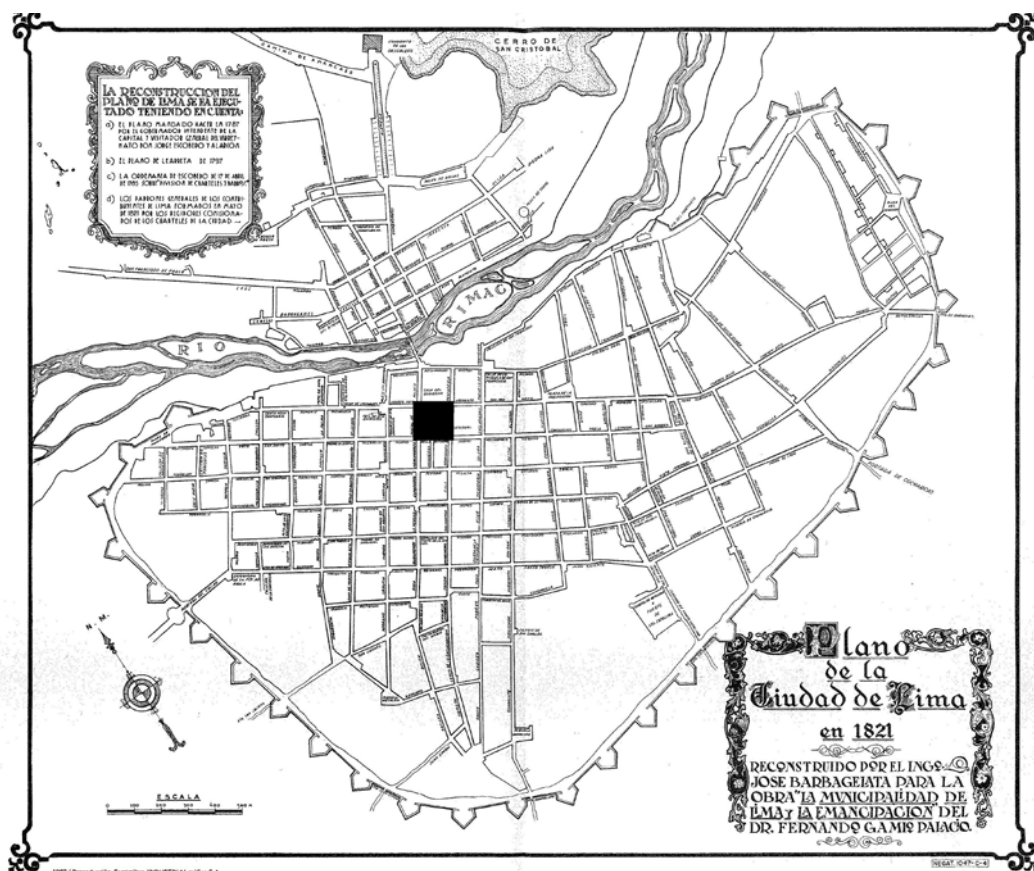


Figura 3. Plano de la ciudad de Lima, en 1821, reconstruido por el ingeniero José Barbagelata para la Municipalidad de Lima. La reconstrucción se hizo sobre la base del plano de Dupard, a partir de los planos y documentos que el autor señala en la esquina superior izquierda⁶. En el plano se señala con un cuadrado negro la Plaza Mayor. Fuente: Bromley y Barbagelata (1945, «Planos de Lima», s/p).

⁶ «La reconstrucción del plano de Lima se ha ejecutado teniendo en cuenta: a) el plano mandado a hacer en 1787 por el gobernador intendente de la capital y visitador general del virreinato don Jorge Escobedo y Alarcón; b) el plano de Learreta, de 1797; c) la ordenanza de Escobedo, del 17 de abril de 1785, sobre la "división de cuarteles y barrios"; d) los padrones generales de los contribuyentes de Lima, formados, en mayo de 1821, por los corregidores comisionados de los cuarteles de la ciudad.»

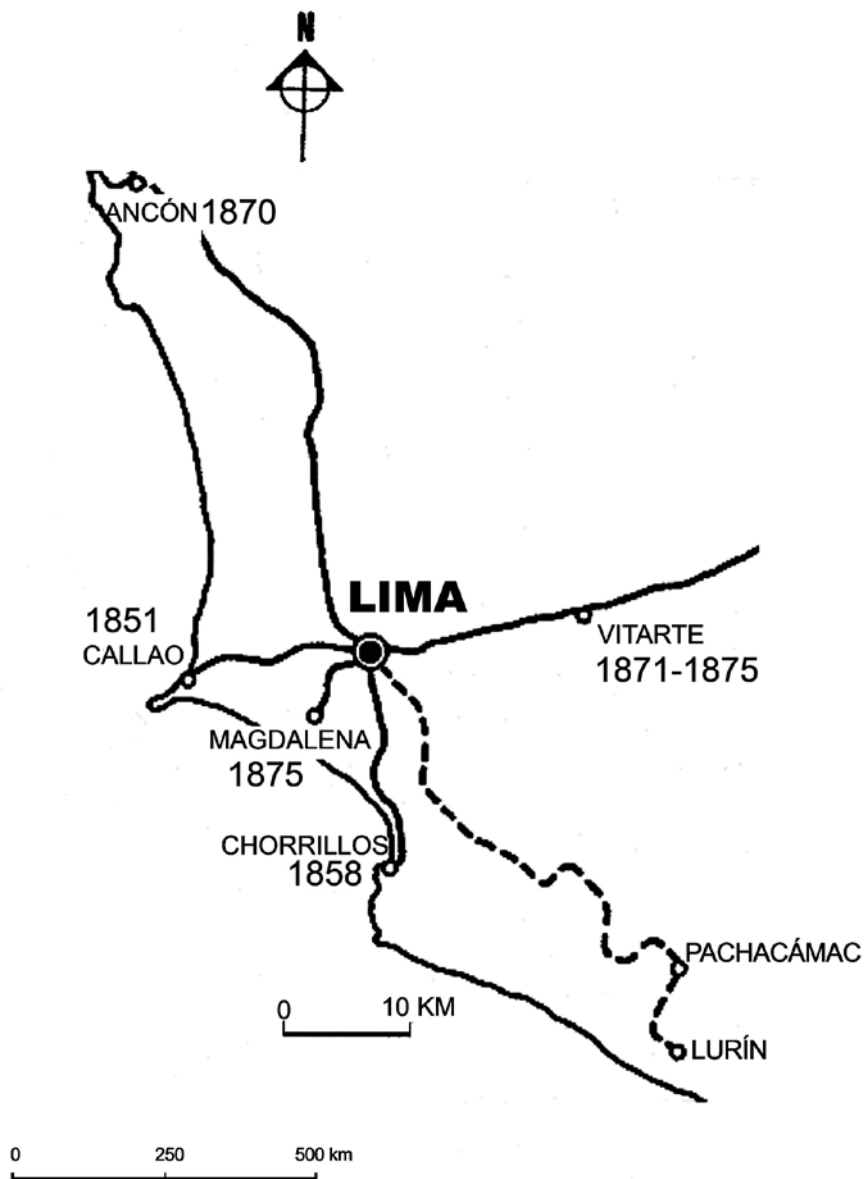


Figura 4. Plano general de los ferrocarriles a carbón Lima-Callao, Lima-Chorrillos, Lima-Ancón, Lima-Vitarte y Lima-Magdalena, desde su aparición (1851-1875); ver Mc Evoy (2007, p. 41). Fuente: AHMML.

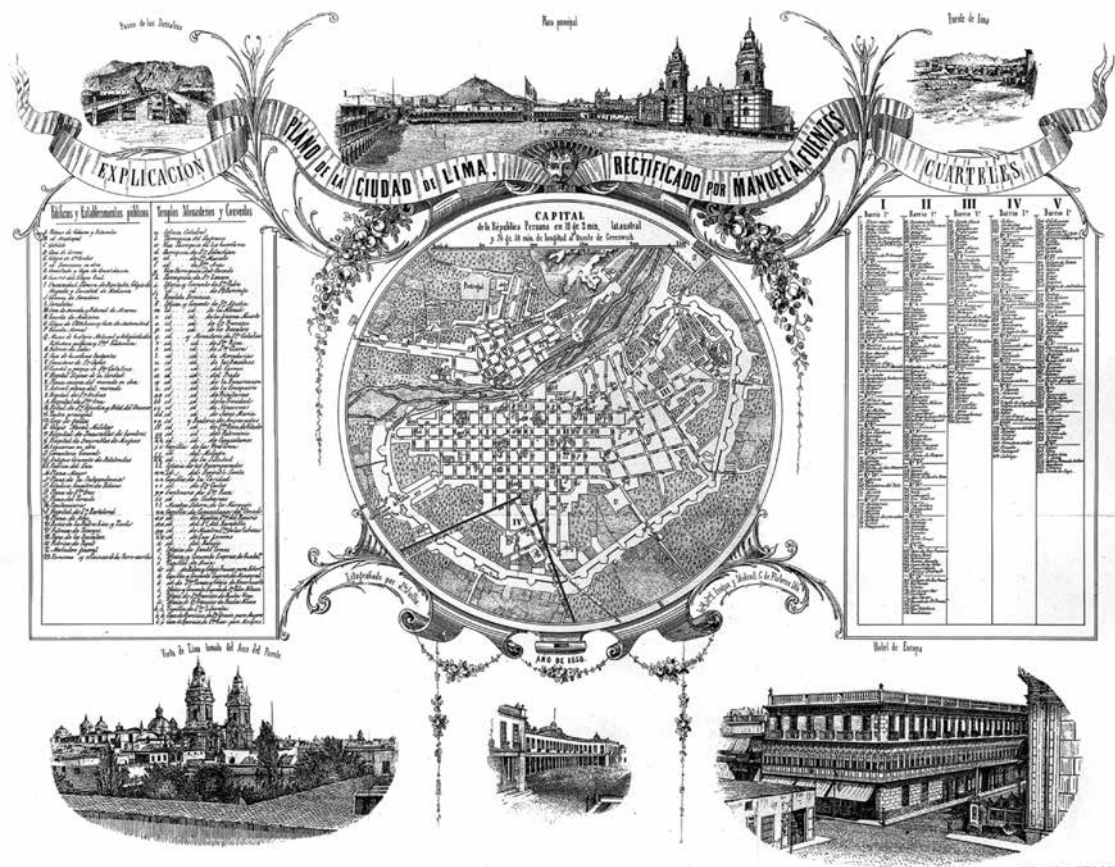


Figura 5. Plano de la ciudad de Lima rectificado por Fuentes y publicado en la primera edición de la *Estadística general de Lima*, en 1858. Las líneas esquematizan los recorridos de los ferrocarriles al Callao y a Chorrillos. Fuente: Günther (1983, s/p).

La población aumentó considerablemente y el índice de habitantes por vivienda pasó de 5,2 (1839) a 7,19 (1857). En 1857 la ciudad alcanzó 94 195 habitantes, un número notable tanto en el ámbito latinoamericano como en el europeo.

Fue a partir de esta época (con el auge exportador del salitre) que se empezó a pensar en Lima como una posible gran urbe. Manuel Atanasio Fuentes en su *Estadística general de Lima*, publicada en 1858, le asignó una superficie de 1107 hectáreas.

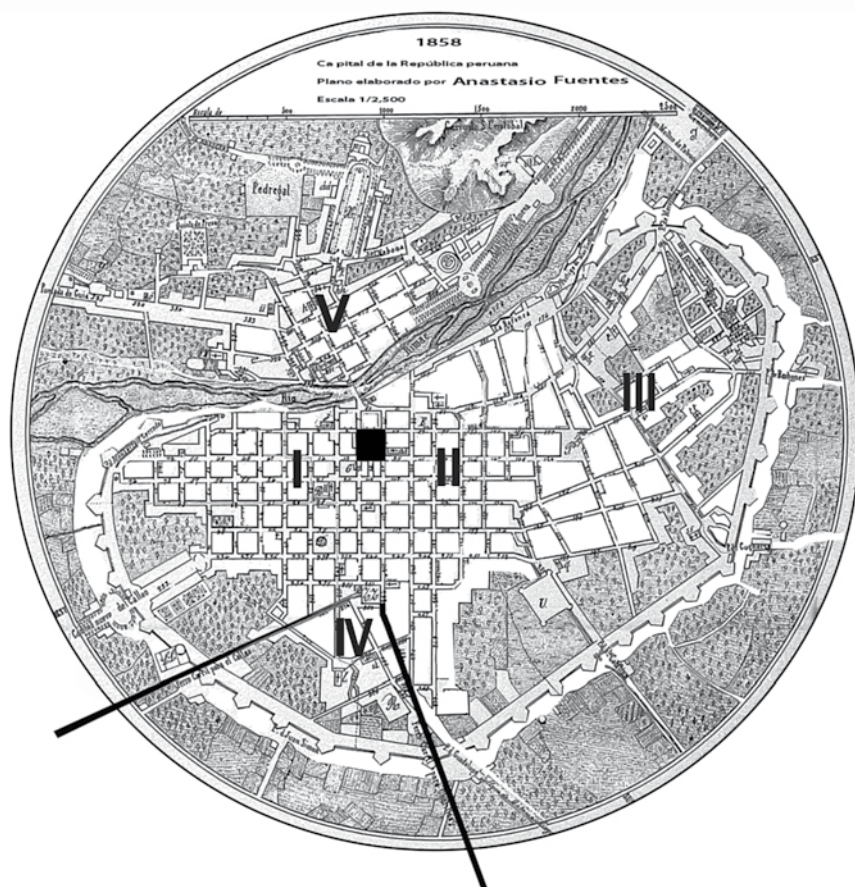


Figura 6. Detalle del plano de Fuentes en el que se indica que en 1858 la ciudad de Lima estuvo distribuida en cinco cuarteles, los cuales, a su vez, estaban divididos en barrios. En el plano se señala con un cuadrado negro la Plaza Mayor, eje desde donde gravita la distribución de los cuarteles: el cuartel I con once barrios, el cuartel II con trece, el cuartel III con cinco, el cuartel IV con nueve y el cuartel V con ocho. Fuente: Günther (1983, s/p).

Después del apogeo y de la bonanza que se vivió en Lima con la prosperidad económica generada por el negocio del guano y sus buenas relaciones con gobiernos y capitales europeos, como París, el Perú entró en una crisis como consecuencia de dos experiencias bélicas: la Guerra con España y, trece años más tarde, la Guerra con Chile.

En aquella época el único monumento público conmemorativo que existía en Lima y, dentro del perímetro de las murallas, era el monumento a Simón Bolívar, realizado por el escultor italiano Adamo Tadolini. Inaugurado en 1859, dentro del período de gobierno de Ramón Castilla, siendo el director de la obra Mariano Felipe Paz Soldán, este monumento está emplazado en la antigua Plaza de la Inquisición o Plaza Bolívar, actual Plaza del Congreso, en la avenida Abancay, Cercado de Lima.



Figura 7. Plaza Bolívar: monumento a Simón Bolívar, 1878. Foto: Eugene Courret. Cortesía de Samuel Tomás Adrianzén Merino.

MONUMENTO AL COMBATE DEL DOS DE MAYO

El 28 de julio de 1821 José de San Martín declaró la Independencia del Perú y se dio inicio a la nueva República. No obstante, recién en 1853 los españoles se retiraron de su antigua colonia reconociendo la independencia del país. Posteriormente, en 1865, luego de transcurridos doce años, durante el gobierno de Juan Antonio Pezet (1863-1865), aconteció el conflicto con España. El 10 de agosto de 1862 había zarpado de Cádiz la llamada Escuadra Española de Expedición Científica que ocupó —en abril de 1864— las islas de Chincha, emporio del guano peruano.

España justificaba su intromisión en el territorio del Perú argumentando que su propósito era realizar estudios en los mares del océano Pacífico. Asimismo, declaraba que el pago de la deuda contraída por la emancipación y el reconocimiento oficial de la independencia por parte de España se habían aplazado.

En enero de ese mismo año se había convocado en Lima al Segundo Congreso Americano (octubre de 1864) «para fijar las bases de la futura tranquilidad y seguridad de los pueblos de Sudamérica», el cual contó con la participación de Argentina, Bolivia, Chile, Colombia, Guatemala, Perú y Venezuela, y en el que se llegó a la

conclusión de que el asunto de las islas de Chincha era un problema continental y que se tendría que luchar para defenderlas (Orrego, 2002).

A pesar de esto, Pezet intentó evitar la guerra y nombró al general Mariano Ignacio de Vivanco para que dialogue con el almirante José Manuel Pareja, jefe de la escuadra española, lo que tuvo como resultado el Tratado Vivanco-Pareja, firmado por el presidente, sin la aprobación del Congreso, en enero de 1865. Según este, el Perú se comprometía, entre otros puntos, a pagar a los españoles los gastos de la guerra de la independencia, así como a compensar los daños ocasionados por la escuadra española.

Como era de esperarse dicho tratado indignó al pueblo peruano y el prefecto, el coronel Mariano Ignacio Prado, se sublevó en Arequipa al desconocer dicho acuerdo. Luego de varios encuentros, Prado llegó a Lima y logró formar un gabinete presidido por el líder liberal José Gálvez. Luego, Prado se proclamó jefe supremo provisorio y en 1867 fue elegido constitucionalmente.

La declaratoria de guerra (14 de enero de 1866) significó la cohesión momentánea de las fuerzas políticas al interior del país y, por otro lado, el esfuerzo de la unificación sudamericana ante un enemigo común. El Combate de Abtao (7 de febrero), el bombardeo de Valparaíso por la escuadra española (31 de mayo) y el Combate del 2 de Mayo en el Callao fueron los episodios más significativos de este conflicto (Castrillón, 1991, pp. 338-340).

El héroe del combate fue José Gálvez, secretario de guerra, quien sobresalió por su comportamiento heroico y quien fue apoyado, en conjunto, por la población, que salió a la defensa del Callao.

Con esta gesta en el Perú se selló definitivamente la independencia de América del Sur. El Combate del Dos de Mayo fue una victoria del pueblo americano y del peruano en particular. Como consecuencia de ello, la escuadra española tuvo que retirarse definitivamente del océano Pacífico⁷.

En 1871 Perú y España retomarían la vía diplomática, pues ambos países, por mediación de Estados Unidos, se dieron una tregua. En 1879 se terminarían los incidentes con la definitiva firma del tratado de paz, en París, entre los representantes de ambos países, Mariano Goyeneche por el Perú y el Marqués de Molins, Roque de Togores, por España.

Es a partir de este contexto que, con la intención de exaltar los valores por una unión latinoamericana y rendir homenaje a la victoria peruana, se promovió la realización del monumento al Combate del Dos de Mayo. El Estado dictó entonces un decreto para tal propósito, el 26 de junio de 1866, y buscó un comisionado

⁷ http://www.geschichteinchronologie.ch/am-S/peru/gs/Campos/09-2_rep-krise-kriege-Sp-1866-Chile1879-1883-ESP.html

que viajara a París y organizara un concurso público en que se seleccionara un proyecto ganador para la realización del monumento en Lima.

El representante encargado por el Perú fue Numa Pompilio Llona (Llona, 1966, citada por Castrillón, 1991). Las bases del concurso fueron difundidas en varios idiomas: francés, inglés, italiano y español, ya que la intención era buscar y llegar a los mejores escultores y arquitectos de Europa. Dichas bases se publicaron en París el 17 de octubre de 1867 con cláusulas muy precisas de cómo debía ser el monumento:

El tema del monumento, en su conjunto, será la victoria del 2 de Mayo: el artista hará entrar en su composición cuatro estatuas, sentadas, o de pie, del doble del tamaño natural, que representen a las cuatro repúblicas aliadas de la América meridional: el Perú, Chile, Bolivia y el Ecuador; y también el busto o la estatua del coronel Gálvez, ministro de guerra, que dirigió la defensa del Callao y que murió durante el combate.

Se grabará en los lados del monumento los nombres de los ciudadanos muertos en esta memorable jornada. Dos bajorrelieves representarán los principales episodios del combate. Uno de ellos recordará el episodio de la explosión de la Torre de la Merced donde murió el coronel Gálvez.

Se fijó una suma de doscientos mil francos como máximo para la construcción del monumento, estando a cargo del gobierno peruano los gastos de transporte hasta el lugar donde deba ser erigido (Benemérita Sociedad Fundadores de la Independencia, 1941, pp. 353-354).

Los artistas que desearan una información más amplia podían dirigirse a Llona, quien se había trasladado a París con esos fines. Incluso podían ir a su domicilio para esclarecer dudas.

Algunos de los numerosos escultores que tomaron parte en el concurso público fueron, entre otros:

- Frédéric Auguste Bartholdi (1834-1904), escultor francés, autor de la conocida Estatua de la Libertad, colocada a manera de faro en la entrada de Nueva York.
- Albert-Ernest Carrier-Belleuse (1824-1887), pintor y escultor francés, autor de *El Mesías*, obra premiada con medalla de oro en una de las exposiciones artísticas anuales. Más tarde, del Monumento a Bernardo O'Higgins (1872), en Santiago de Chile. Carrier-Belleuse fue maestro de Auguste Rodin.
- Gustave Crauk (1827-1905), escultor francés, autor de *La Victoria coronando a la bandera francesa*, colocada sobre un monolito en la Place d'Arts et Métiers en París.
- Louis-Léon Cugnot (1835-1894), escultor francés, autor del Monumento fúnebre a monseñor Parisi, del Coribante, del Fauno ebrio, de la Hilandera

Juliana, entre otros. Obtuvo el Premio de Roma en 1859 con Alexandre Felguière.

- Jean-Antoine-Gabriel Davioud (1823-1881), arquitecto francés de la Municipalidad de París, autor de la Fuente Saint-Michel y posteriormente del Palacio del Trocadero, en la Exposición de 1878, con el que obtuvo el segundo premio en dicho concurso, en colaboración con el escultor Eudes. Fue colaborador del barón Haussmann. Premio de Roma en la categoría Arquitectura.
- Amédée Doublemard (1826-1900), escultor francés, autor del Monumento de la defensa de París, situado en la Plaza Clichy, en colaboración con el arquitecto Edmond Guillaume. Premio de Roma en 1855 conjuntamente con Henri Chapu.
- Gabriel-Vital Dubray (1813-1892), escultor francés, autor de la estatua de la Emperatriz Josefina que se elevaba en aquella época cerca del barrio de los Campos Elíseos; la estatua del cardenal Fesch, la estatua ecuestre de Napoleón I, la estatua en bronce de Jeanne Hachette, el Neptuno en el Cerro Santa Lucía, en Santiago de Chile, entre otras obras.
- Antoine Étex (1808-1888), escultor, pintor y arquitecto francés, autor de los altorrelieves La Paz, de 1815, y La Resistencia, de 1814, ubicados en el Arco de Triunfo de la Place de L'Étoile (hoy Plaza Charles de Gaulle) en París; autor de la tumba de Théodore Géricault en el cementerio Père-Lachaise, entre otras obras. Alcanzó el segundo lugar en el Premio de Roma de 1829.
- Edmond Guillaume (1825-1894), francés, arquitecto de los Palacios del Louvre y de las Tullerías y profesor de Teoría de la Arquitectura en la Escuela de Bellas Artes. Autor del Monumento de la defensa de París (1867) y del Hotel de Ville de Cambray. Ganador del Segundo Gran Premio de Roma en 1845 y en 1846 del Primer Gran Premio.
- Charles-Alphonse-Achille Guméry (1827-1871), escultor francés, autor de los dos grupos en bronce dorado, La Armonía y La Poesía, que coronan los pabellones del Palacio Garnier, así como de las tres estatuas de La Fe, La Esperanza y La Caridad en la Iglesia de la Trinidad. Premio de Roma en 1850.
- Henri Lemaire (1798-1880), escultor francés, autor del bajorrelieve El Juicio Final del frontispicio del Templo de la Magdalena en París. Obtuvo el Premio de Roma en 1821.
- Hippolyte Maindron (1801-1884), escultor francés, autor de la estatua Velléda en el Museo del Louvre.
- Louis-Valentin-Élias Robert (1819-1874), escultor francés, autor del Genio de la Industria, colocado en el Palacio del mismo nombre, en París; de las

Cariátides en bronce del Pabellón del Emperador en el Teatro de La Nueva Ópera, en París, y de la Columna de Pedro IV de Portugal, en Lisboa (ganada en concurso junto con Jean-Antoine-Gabriel Davioud). Obtuvo el Tercer Premio en el concurso del monumento al Combate del Dos de Mayo, en colaboración con el arquitecto Simonet y el escultor ornamental Darvant.

Como puede observarse en la relación incluida en *El 75 aniversario del glorioso Combate del 2 de Mayo de 1866*, la mayoría, si no la totalidad, de participantes era de nacionalidad francesa y artistas con gran experiencia.

El jurado estuvo presidido por el pintor Gleyre⁸, dos arquitectos y dos escultores miembros del Instituto de Francia. Los proyectos se expusieron en febrero de 1868, en el Salón de Honor de Palacio de la Industria de París, y los ganadores fueron el arquitecto Edmond Guillaume y el escultor León Cugnot (Castrillón, 1991, pp. 338-340).



Figura 8. Monumento al Combate del Dos de Mayo. Foto: Alicia Benavides.

⁸ Marc Gabriel Charles Gleyre (1806-1874) fue un pintor académico suizo que enseñó a muchos jóvenes artistas, entre ellos: Claude Monet, Pierre Auguste Renoir, Alfred Sisley y James Abbot McNeill Whistler, así como al pintor peruano Francisco Laso.

El monumento al Combate del Dos de Mayo es una alegoría a la Victoria y está conformado por una gran columna rostral que alcanza los 23.88 metros de altura por 5.40 metros de diámetro. Está realizado en mármol y bronce y coronado por una figura alada.



Figura 9. Monumento al Combate del Dos de Mayo. Detalle: la Victoria. Foto: Alicia Benavides.

La Victoria, con corona de laureles, lleva en las manos la palma y la espada, símbolos de la paz y la guerra.

En el tercio inferior del fuste de la columna sobresalen cuatro proas de barco que aluden al carácter naval del combate, pues, como ya dije, se trata de una columna de tipo *rostral*.

La base de la columna lleva las alegorías de los cuatro países que participaron en el combate: Perú, Chile, Bolivia y Ecuador.



PERÚ



CHILE



BOLIVIA



ECUADOR

Figura 10. Monumento al Combate del Dos de Mayo. Detalle: las cuatro figuras que acompañan a la Victoria:

Perú: mujer que representa a la nación, el escudo patrio y una llama. A los pies el poeta y ministro de guerra José Gálvez.

Chile: mujer acompañada por cóndor y escudo.

Bolivia: mujer con tocado felino, arado y mazorcas de maíz.

Ecuador: mujer con caimanes y frutas tropicales.

Fotos: Alicia Benavides.



Figura 11. Monumento al Combate del Dos de Mayo. Detalle: en el tambor de la columna se encuentran relieves en bronce con escenas del combate naval. Foto: Alicia Benavides.



Figura 12. Monumento al Combate del Dos de Mayo. Detalle: el poeta y ministro de guerra, José Gálvez, héroe que murió en el combate (1819-1866). Foto: Alicia Benavides.

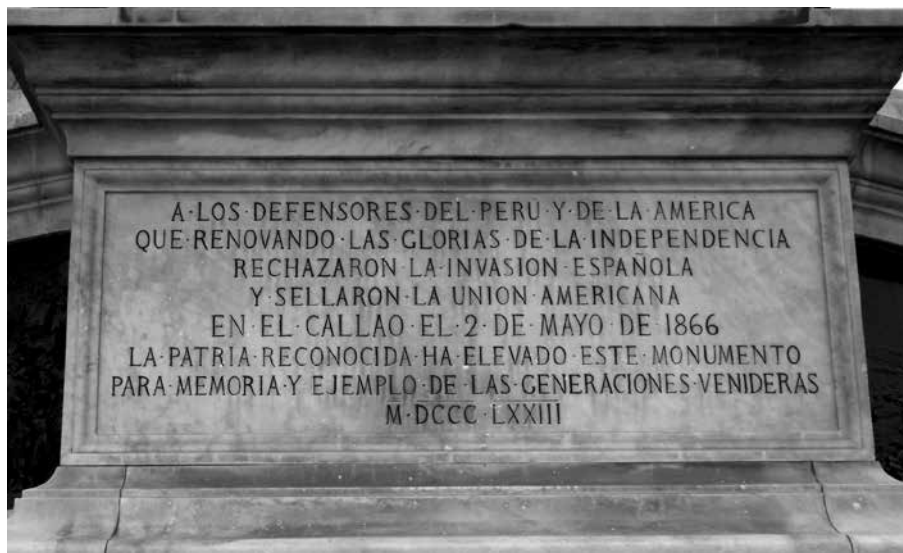


Figura 13. Monumento al Combate del Dos de Mayo. Detalle: inscripción. Foto: Alicia Benavides.



Figura 14. Monumento al Combate del Dos de Mayo. Detalle: reja y escudo. Foto: Alicia Benavides.



Figura 15. Monumento al Combate del Dos de Mayo: primer plano. Foto: Alicia Benavides.

Posteriormente, el monumento fue inaugurado «solemnemente» el 29 de julio de 1874 (Laos, 1929, p. 59), siendo presidente de la República Manuel Pardo y Lavalle (1872-1876).

ARTE Y ESCULTURA PÚBLICA EN LIMA

Como hemos visto en el apartado anterior, a mediados del siglo XIX se convocó a artistas, a nivel internacional, con el fin de que participaran en el concurso público para la elección de la maqueta ganadora del monumento al Combate del Dos de Mayo. No obstante, aún no se había trazado en la ciudad de Lima un plan que diera las pautas por seguir en la elección de los emplazamientos que albergarían las esculturas públicas. Tampoco existían lineamientos dentro de los cuales se optara por la planificación organizada del diseño urbano dentro del territorio. Los espacios públicos (parques, plazas, alamedas y paseos) permanecían circunscritos en el interior del ámbito delimitado por las murallas. Por tanto, la escultura pública quedaba destinada a espacios limitados dentro la ciudad.

Las esculturas estaban mayormente pensadas dentro de un proyecto de ornato y rehabilitación de las zonas y, si estas eran conmemorativas, su emplazamiento se fijaba por lo general en los lugares asociados al hecho que se quería poner en valor. En este segundo caso, su construcción se adecuaba al entorno en que serían ubicadas o viceversa. Recién con la apertura de la ciudad fundacional y el derribo de las murallas, los monumentos pudieron proyectarse a espacios más amplios, es decir, crearon perspectivas hacia el exterior de ellas.

Fue precisamente cuando se erigió el monumento al Combate del Dos de Mayo que la cultura y el arte peruanos se transformaron: de una cultura de mundos cerrados, subsumidos por la influencia religiosa, se pasó a una cultura de mundos abiertos, de referencias laicas y de acceso reciente y creciente a la esfera de lo público. Fue el tránsito de la esfera de la casa-convento a la de la casa-ciudad. Del mismo modo, el arte, en todas sus expresiones, representaba el abandono progresivo de la influencia religiosa y de los dominios de la pintura y la escultura sacra a una etapa en que el arte se secularizó, se abrió a otras expresiones en conexión con otras fuentes de referencia. En suma, la escultura dejó el pedestal doméstico y conventual para ganar los espacios de una naciente ciudad, abierta y profana.

Por todas estas razones, la construcción del monumento al Combate del Dos de Mayo fue sumamente importante para el posterior desarrollo urbano de la capital.

Como ya lo he señalado, la obra, realizada totalmente en Francia, seguía pautas formales europeas en su diseño y proporción. Además se puede ver que la proporción y relación del monumento con el entorno no estuvo planificada antes de colocarlo (Majluf, 1994, p. 15) y que recién en 1871, cuando ya se había concluido en París la mayor parte del monumento, se suscitó la preocupación por designar el lugar de su ubicación. Es más, fueron los escultores los que transmitieron su interés por saber cuál sería finalmente el lugar de su emplazamiento definitivo (1994, p. 15).



Figura 16. «Plano de Lima» levantado por Dupard (1859), en el que se muestra con un círculo negro la ubicación del monumento al Combate del Dos de Mayo. Fuente: Adaptación realizada sobre la base del plano de Dupard (Günther, 1983, s/p).

La columna al Combate del Dos de Mayo fue el primer gran monumento que se colocó fuera de las murallas coloniales de la ciudad capital; de ahí mi interés por él, pues inauguró un espacio diferente, no previsto anteriormente, que marcaba, a su vez, el inicio de un proceso de expansión que salía de los límites de la ciudad colonial. Además, gracias a su ubicación y referentes formales, podemos apreciar claramente las ideas urbanísticas de la Lima de entonces.

Este monumento se levantó en la Portada del Callao (figura 16), lugar también llamado el óvalo de la Reina (Castrillón, 1991, p. 340), entre las avenidas Alfonso Ugarte y Colonial —actual Óscar R. Benavides—, una de las principales coordenadas de apertura de las murallas con dirección al puerto del Callao. Fue desde los portones de las murallas que se empezaron a trazar los ejes de expansión de la nueva ciudad, a partir de los linderos de la constituida Lima fundacional:

- a) Desde la actual Plaza Castilla, ubicada al inicio de la avenida Alfonso Ugarte, hasta la Plaza Bolognesi, donde finaliza esta avenida.

- b) De la Plaza Bolognesi hasta la antigua Portada de Cocharcas, al sureste, con el Paseo 9 de Diciembre (Paseo Colón) hasta la Plaza Grau.
- c) De la Plaza Bolognesi, hacia el sur, con la avenida de la Magdalena (hoy avenida Brasil).

Todas estas avenidas confluyeron en estas nuevas plazas circulares donde se colocaron monumentos.

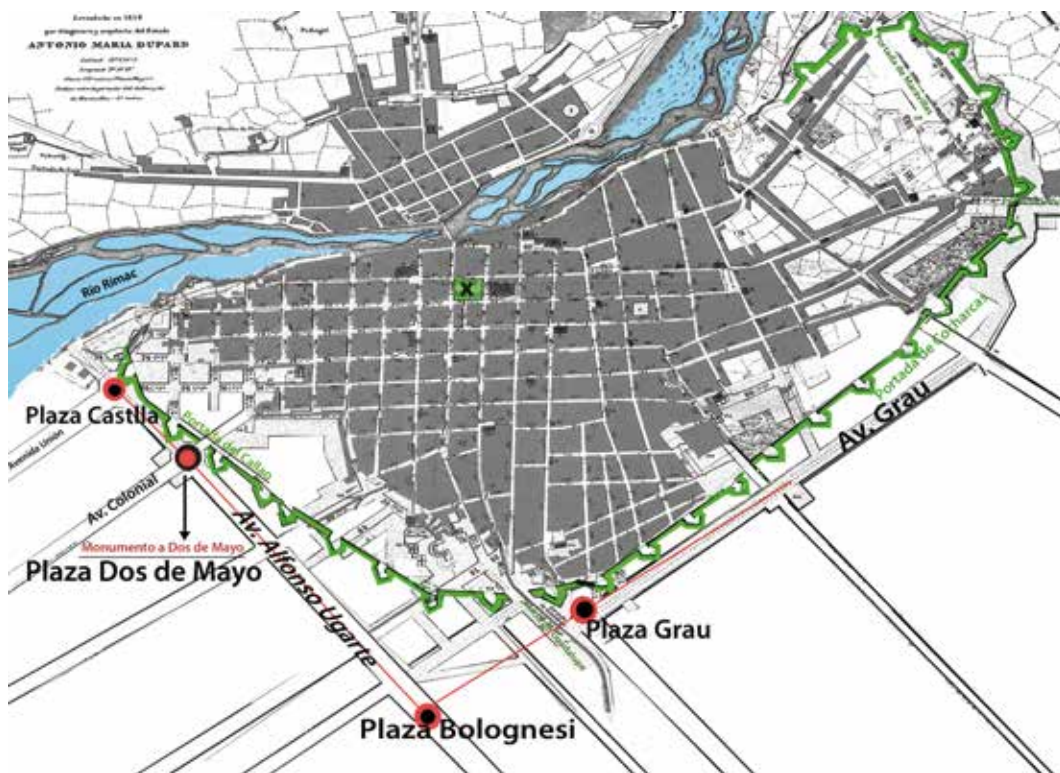


Figura 17. «Plano de Lima» levantado por Dupard, (1859), en el que se esquematizan, con una línea zigzagueante, las murallas de Lima y, con un aspa, la Plaza Mayor. Se señalan con círculos, las plazas y se nombran las avenidas que se trazaron posteriormente. Fuente: Adaptación realizada sobre la base del plano de Dupard (Günther, 1983, s/p).

En el plano de la figura 17 vemos los ejes trazados y las plazas circulares. Los nombres de las plazas y avenidas son los mismos que tienen en la actualidad.

Levantando la palma del triunfo, la Victoria se yergue sobre la columna mirando hacia el mar: mira hacia el puerto dejando atrás la batalla naval. Interactúa hacia afuera señalando nuevas coordenadas de expansión y hacia el centro de la antigua ciudad, con lo que genera un eje simbólico.

Consecuentemente, a partir de este monumento, las modificaciones que se darán en Lima significarán el comienzo de un cambio radical de la ciudad: plazas circulares con monumentos conmemorativos, unidos de manera radial por amplios bulevares arbolados. Como ya he afirmado, el empleo de escultura con tema no religioso es una novedad del siglo XIX que marca aún más la diferencia respecto de la tradición colonial. Con esta inspiración se reemplazarán las murallas de Lima y se modificará paulatinamente la espacialidad tradicional: «Los monumentos fueron convirtiéndose así en elementos de identificación de los lugares, alcanzando en gran medida la importancia que en el período colonial tuvieron los campanarios de las iglesias como hitos de referentes urbanos. Al igual que en España» (Gutiérrez Viñuales, 2004, p. 28). Fue así que Lima tuvo su primer movimiento expansivo y se desarrolló lo que podría llamarse la *primera etapa del urbanismo limeño*.

Paralelamente a esta expansión urbana, surgió una inquietud por el ornato público y, de parte del gobierno, un renovado interés por reglamentar el espacio urbano, al crear, para la construcción civil, reglas específicas como las citadas por Natalia Majluf a partir de lo dicho por un cronista de *El Comercio* de 1860: «Un dueño de finca puede disponer el interior de ella como más le convenga, pero al tratarse de la parte exterior, no puede hacer lo que se le antoje, sino que tiene que someterse al reglamento de construcción civil que prescribe cierta uniformidad; porque han de tener entendido los dueños de fincas que la parte pública de la ciudad es sagrada, que no se le puede menoscabar ni en media pulgada» (1994, p. 16).

En suma, a partir de la columna al Combate del Dos de Mayo, los monumentos públicos conmemorativos empezaron a ser los que, como una marca en el territorio, le dieron a estos sitios específicos la condición de símbolo, de referencia histórica y de poder político. No obstante, como ya he indicado, en su concepción estética, tamaño, proporciones y organización de volúmenes todavía se reconocía la influencia e inspiración del París de entonces.

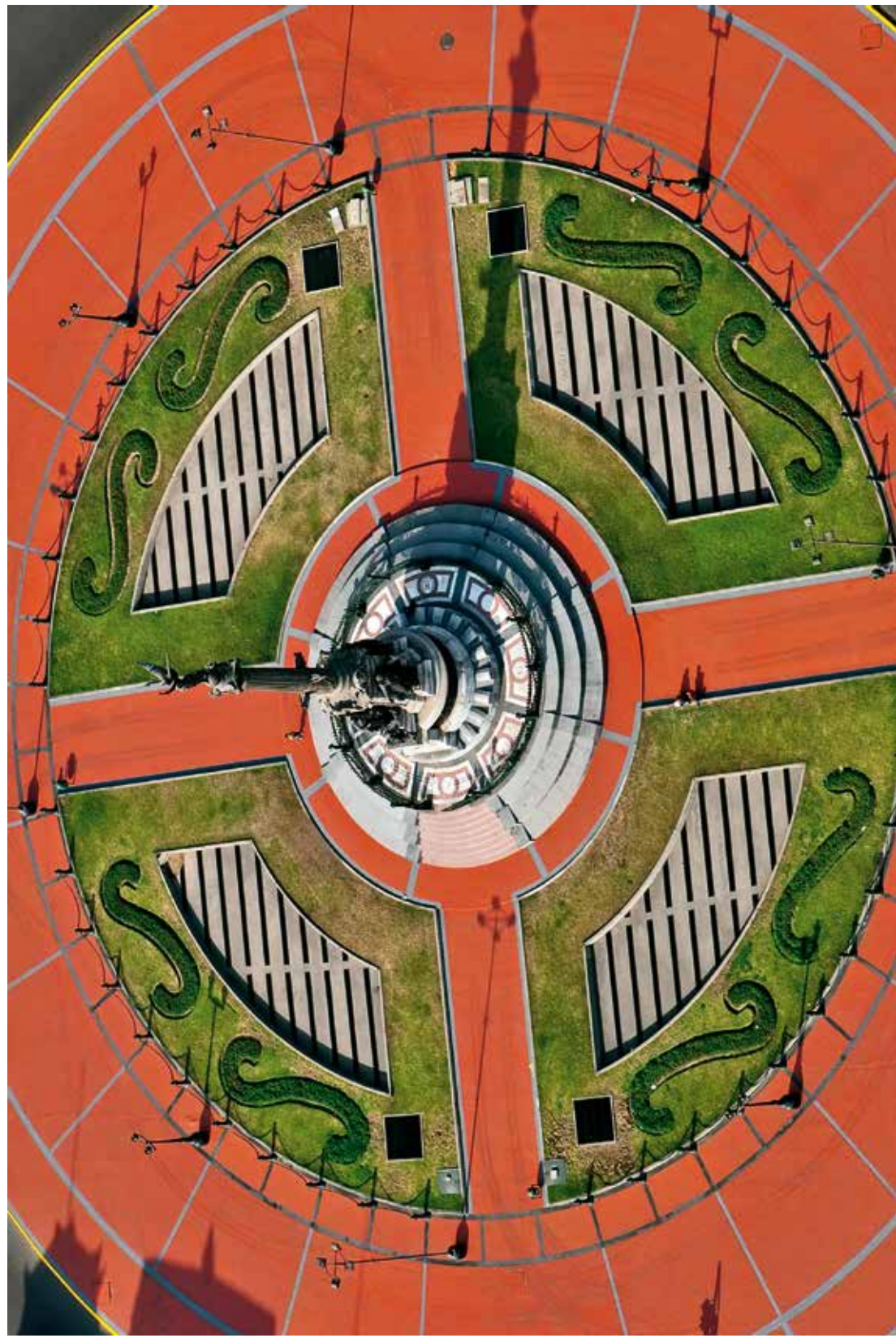


Figura 18. Monumento al Combate del Dos de Mayo: vista aérea actual. Foto: Evelyn Merino-Reyna.

EVOLUCIÓN Y PLANIFICACIÓN URBANA DE LIMA

El período comprendido entre 1868 y 1919 representa uno de los momentos más controvertidos y significativos de la historia del Perú republicano. Durante esta época se produjo el primer proyecto de expansión de la ciudad de Lima, iniciado por el gobierno de José Balta (1868-1872). Esta etapa empezó en 1869 con la formulación de una nueva visión programática para la ciudad de Lima que se traduciría en la demolición de sus murallas, la elaboración del Primer Plan Regulador de la ciudad y la construcción de nuevos escenarios. Seguidamente este proceso se canceló de manera súbita debido a la crisis económica de 1870 y la Guerra con Chile (1879-1883). Culminada la guerra, empezó un dramático proceso de Reconstrucción Nacional en el que se produjo lo que en la sociología política peruana se denomina la República Aristocrática (1895-1919). Este fue un período dominado por un sector civil conservador, ilustrado y estrechamente vinculado a los negocios de representación comercial y financiera, así como a las inversiones mineras, agroindustriales e inmobiliarias.

Para esta clase Lima era un excelente espejo en el cual quedarían reflejados los sueños de modernidad, las pesadillas de la guerra y los temores sobre la salubridad pública del siglo XIX e inicios del XX. La capital se constituyó en la ciudad del incipiente proletariado, pero también en la del discurso antinacional y señorial de los representantes profrancófonos de una república dominada por la plutocracia. En definitiva, el período de 1868 a 1919 representa, en lo que se refiere a la capital, una etapa de intentos frustrados por las crisis económicas, la guerra y el fracaso político. Esto impidió concretar la transformación de la ciudad según el modelo implementado con influencia de otras capitales europeas.

Durante el gobierno de José Balta se proyectó el ensanche de la ciudad fundacional cuyo primer objetivo, como ya hemos visto, fue liberarla de sus antiguas murallas. Para facilitar este propósito y dejar libres las zonas ocupadas, se crearon nuevas calles y avenidas para luego vender los terrenos libres por lotes. La finalidad era reducir los arrendamientos y evitar la excesiva aglomeración de los habitantes en el centro de Lima. Se previó, entonces, la necesidad de «orientar científicamente el movimiento de la expansión urbana» (Bromley & Barbagelata, 1945, p. 86), para lo cual se dictó un primer decreto el 1º de diciembre de 1869 y se nombró una comisión para la elaboración de los planos en torno al terreno ocupado por las murallas.

Así, en el artículo 4 de dicho decreto, se argumentó sobre los ensanches en general:

[H]abiéndose aumentado considerablemente el censo de la capital, con motivo de la inmigración extranjera y la afluencia de familias procedentes de los demás puntos de la república se hace indispensable ensanchar los límites de su extensión, ya para dar mayor comodidad a sus moradores, como para evitar que

la aglomeración de ellos en los centros de la población comprometa la salubridad pública, ocasionando el desarrollo de epidemias violentas o de enfermedades endémicas⁹.

Se contrató, entonces, para derribar las murallas, al ingeniero y empresario norteamericano Enrique Meiggs, proveniente de Chile, tarea que se realizó entre 1868 y 1870, y al ingeniero agrónomo Luis Sada di Carlo, italiano que también provenía de Chile, quien tuvo a su cargo «el levantamiento del plano de Lima y el estudio de un programa de regularización y ornato público integral» (Bromley & Barbagelata, 1945, p. 86). Meiggs, además compró posteriormente el área despejada.

Se empezó, por tanto, a medir y tasar el área implicada, es decir, los terrenos que ocupaban las murallas, para realizar el plano de Lima, que luego se conocería como el Primer Plano Regulador de la ciudad.

Así, el 11 de setiembre de 1871 se dictó un segundo decreto en el que se lee:

Que con el objeto de facilitar el ensanche de 1869, que se procediese a vender por lotes los terrenos que ocupan las murallas, los de sus baluartes y los demás adyacentes. Que con tal fin se han mandado levantar los planos de los referidos terrenos y los de las nuevas calles que deben formarse, igualmente que el avalúo de los sitios que se puede enajenar. Que para que se realice las miras del gobierno es necesario que la venta se practique de manera que los terrenos enajenables estén al alcance de todas las clases de la sociedad.

Y en los dos primeros artículos del decreto:

Artículo 1. Se aprueba en todas sus partes, los planos levantados por el ingeniero D. Luis Sada, y con arreglo a ellos se trazarán las nuevas calles y se procederá a la venta de los terrenos de las murallas adyacentes.

Artículo 2. La venta de los lotes se hará a favor del primero que los pida, por el precio de la tarifa hecha de orden del gobierno por el ingeniero Sada y el arquitecto San Martín, la que se publicará para que llegue a conocimiento de todos¹⁰.

Pasarían por lo menos diez años antes de que el electo presidente Balta (1869-1872) se planteara una urbe en función de un plan de obras interconectadas, tales como la demolición de las murallas, el Campo de La Exposición y un Plan de Desarrollo Urbano. Este plan fue posible gracias a la conjunción de Balta-Piérola en el factor político, Meiggs en el financiero y Sada en el urbanista.

La ciudad pensada por Balta-Meiggs-Sada debía contar con un tejido de grandes avenidas y tener una gran alameda a lo largo de las riberas del río Rímac.

⁹ <http://www.congreso.gob.pe/ntley/Imagenes/LeyesXIX/1869085.pdf>

¹⁰ <http://www.congreso.gob.pe/ntley/Imagenes/LeyesXIX/1869085.pdf>

El Plan de Desarrollo Urbano de Luis Sada, en 1872, tuvo el apoyo de los grupos políticos más representativos, como el del presidente Balta y luego Manuel Pardo y Lavalle (1873-1876). El Plan exigía la desaparición de las murallas, pero, a diferencia de lo que hiciera Haussmann, Sada no quiso irrumpir en el centro histórico de Lima, sino crear una segunda Lima a través de una expansión organizada alrededor de la ciudad, con el río Rímac como límite natural, que avanzara en todas las otras direcciones. En este sentido, su plan recuerda más a los ensanches realizados en las ciudades españolas, en la medida en que tendían a «respetar» el antiguo núcleo urbano:

La idea de centro-centro surge en el preciso instante que se decide la demolición de la muralla y aparecen las ideas de suburbio y periferia. Esta es una operación que se produce cuando Lima experimenta una primera fase de modernización de sus estructuras a mitad del siglo XIX, como consecuencia del llamado «ciclo del guano», el primer ciclo de expansión económica del Perú republicano (Ludeña, 2002, pp. 48-49).

Como hemos visto al inicio de este capítulo, Lima, fundada en 1535, no fue una ciudad amurallada desde su origen. Las murallas se construyeron entre 1685 y 1687 como mecanismo de defensa de los ataques y saqueos de los piratas que entraban por el puerto del Callao, al igual que en muchas ciudades de Europa y América. Estos muros de protección determinaron la morfología de la ciudad, marcaron sus linderos y, en consecuencia, fijaron y condicionaron el alcance de su desarrollo urbano. Cabe resaltar la importancia que tuvo la ciudad dentro de los lineamientos europeos de entonces, puesto que la construcción y demolición de sus murallas (al ser colonia española), coincidió en el tiempo con la misma transformación que se aplicó en las grandes capitales europeas. Lima era entonces, como lo ratifican estos datos, una ciudad valiosa que debía protegerse.

Luego de dos siglos de existencia de estas ciudades amuralladas, tanto en Europa como en América, era de esperar que convergieran, en el mismo período, similares temores a los ataques de piratas, la preocupación por la explosión demográfica, la necesidad de la higienización y la urgencia de una inmediata solución para la expansión de la población, ya que quienes manejaban y organizaban las colonias eran los europeos. En otras palabras, los hechos de cada realidad, tanto la europea como la colonial americana, eran resueltos con procedimientos que reflejaban, en general, los planteamientos puestos en práctica en el continente europeo, sin que fuera tomada en cuenta la particularidad del lugar geográfico ni la idiosincrasia de sus pobladores.

Por tanto, a mediados del siglo XIX, los ocupantes del territorio americano decidieron dar por obsoletos los fundamentos que motivaron la construcción de las murallas. Aunque aparentemente el derrumbamiento fue impulsado por el debate higienista de la época y por las necesidades de la expansión urbana, se considera,

sin embargo, que el afán mercantilista de los grupos económicamente poderosos no dejó de presionar a los gobiernos para que se autorice la demolición con el fin de poder, de esta forma, negociar las nuevas tierras que quedarían al descubierto.

De otra parte, en Barcelona se aprobó el derribo de las murallas en agosto de 1854; en La Habana se dio inicio a su demolición el 8 de agosto de 1863; en Sevilla, desde 1863; en Valencia, a partir de 1865, y en Lima, en 1869.

Como ya se ha señalado, el 1° de diciembre de 1869 el presidente José Balta nombró, por decreto supremo, la comisión para demoler las murallas de Lima. Seguidamente, en este decreto se enumeran las razones por las cuales el Estado se ve en la obligación de demolerlas por «el bienestar de la gente»:

- Porque es un deber del Estado mover todos los obstáculos que se opongan al desarrollo y al bienestar de la ciudad y de sus habitantes.
- Porque debido al reducido espacio en el interior de las murallas no es posible la construcción de nuevos edificios ni el ensanche de la capital.
- Porque al haber aumentado de manera considerable la población de la capital como consecuencia de la inmigración extranjera y de la afluencia de familias procedentes de los demás puntos de la República, es necesario evitar la aglomeración de la gente por razones de salubridad pública y para evitar epidemias.
- Porque el desarrollo de la industria no permite que la capital permanezca por más tiempo encerrada en tan reducido espacio, sin que el gobierno proporcione los medios de acrecentamiento, así como del ornato y embellecimiento de la ciudad.
- Que por todo lo mencionado anteriormente se deberá perseguir este propósito dejando en claro la conveniencia de la destrucción de las murallas que circundan la ciudad.

Se decretó, entonces, la demolición de las murallas de Lima, de las cuales, según el artículo 8 de este decreto, solo «las puertas de Maravillas y la del Callao no se destruirán».

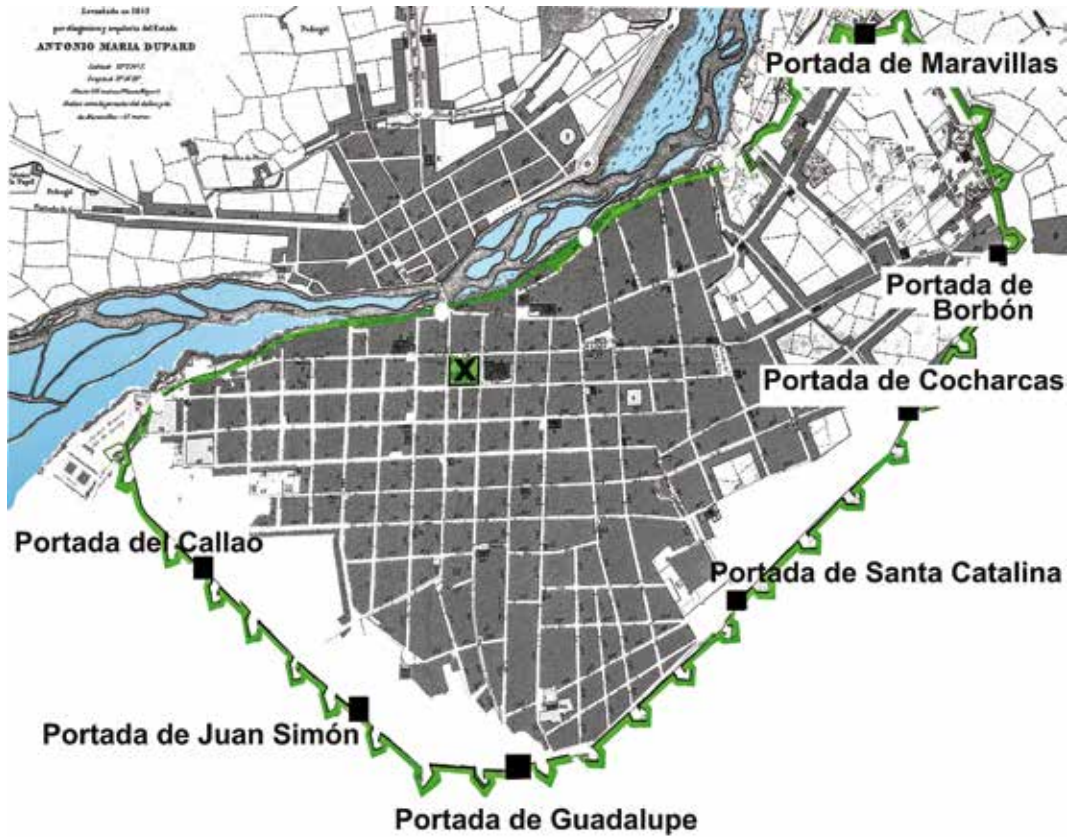


Figura 19. «Plano de Lima» levantado por Dupard (1859), en el que se señalan, con una línea zigzagueante, las murallas de Lima y, con cuadrados negros, sus portadas. Fuente: Adaptación realizada sobre la base del plano de Dupard (Günther, 1983, s/p).

Como ya he apuntado, las murallas marcaban el límite y aprisionaban la ciudad; por consiguiente, con el desmoronamiento de este gran cerco se inició el ensanche de Lima.

Los antecedentes empezaron en 1855 cuando el general Ramón Castilla resolvió a petición de Mariano Felipe Paz Soldán¹¹, quien era el director de obras públicas, construir la Penitenciaría, una cárcel que se encontraba muy cerca de la Portada de Juan Simón.

¹¹ Mariano Felipe Paz Soldán (22 de agosto de 1821, Arequipa - 31 de diciembre de 1886) fue un historiador y geógrafo peruano.

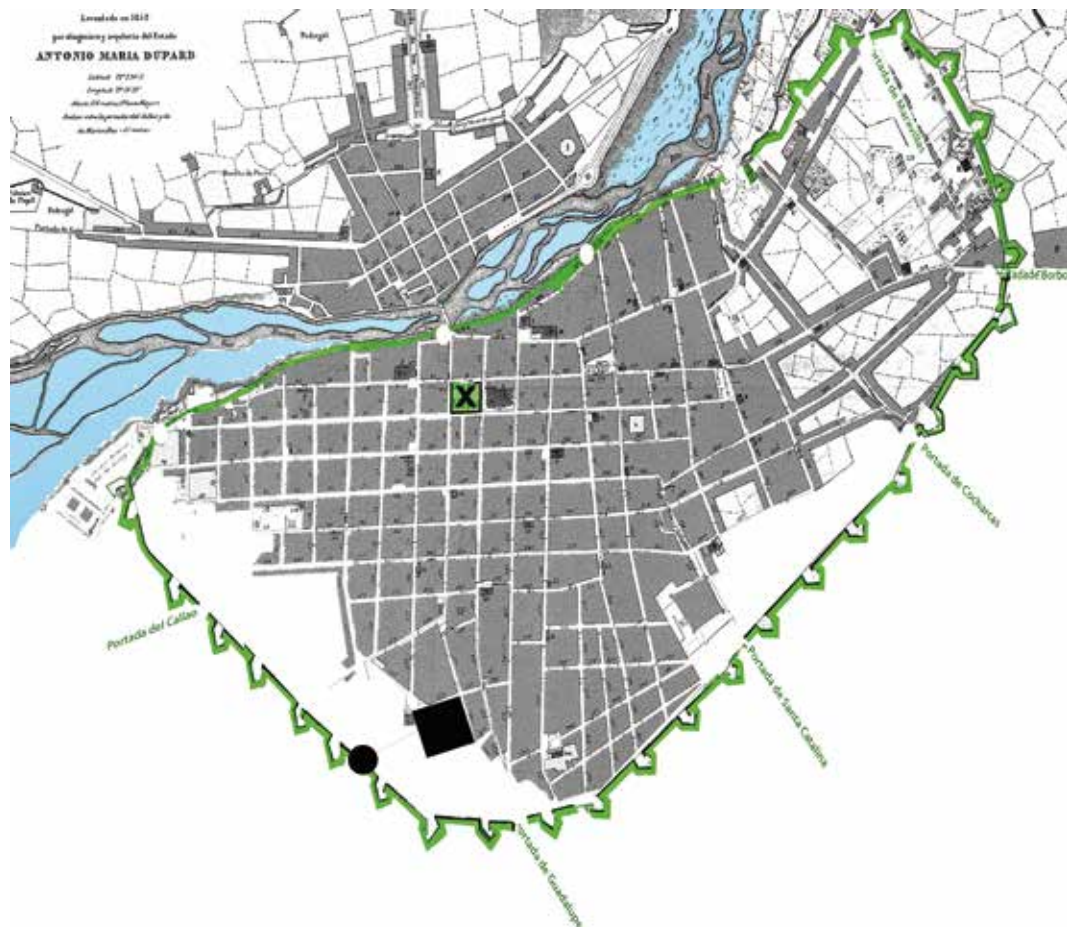


Figura 20. «Plano de Lima» levantado por Dupard (1859), en el que se marcan, con una línea zigzagueante, las murallas de Lima; con un aspa, la Plaza Mayor; con un círculo negro, la Portada de Juan Simón, y con un cuadrado negro, la Penitenciaría. Fuente: Adaptación realizada sobre la base del plano de Dupard (Günther, 1983, s/p).

En 1857, Mariano Felipe Paz Soldán con Mariano Álvarez y Pedro Sayán¹², socios de una empresa urbanizadora llamada Calles Nuevas, formaron una comisión para urbanizar las huertas del noviciado del Convictorio de San Carlos, que estaban dentro de las murallas; a este impulso se le ha considerado el primer paso en la urbanización de Lima.

De otra parte, el presidente José Balta, en su plan de modernización de la ciudad, planeó la creación de un parque. Así, para 1868 se derribó una parte de las viejas murallas, entre el primer baluarte después de la Portada de Juan Simón hasta la Portada de Guadalupe, para construir y dar paso al Palacio de la Exposición. El 2 de agosto de 1869¹³, por decreto del presidente Balta, se ordenó la construcción de un edificio donde tendría lugar una Exposición Nacional y un Concurso en 1870¹⁴. Su planificación estuvo a cargo de Manuel Atanasio Fuentes y Antonio Leonardi, arquitecto de nacionalidad italiana. El diseño tuvo un corte europeo neorrenacentista y contemplaba otras construcciones. En sus orígenes su extensión era mayor de la que vemos actualmente e incluía los terrenos inmediatos al Gran Parque Central de la Reserva. El proyecto comprendía la edificación del palacio, así como la creación de jardines y arboladas en el resto del terreno considerado para el proyecto. Este local quedó terminado en 1871 e inaugurado el 28 de julio de 1872. Esto también sentó un precedente de los inicios de la demolición del cinturón amurallado y del comienzo de la expansión de la ciudad hacia el sur (Bogdanovich, 2008, pp. 117-118).

¹² Pedro Sayán (1796, Barranca - 1869, Chorrillos) inició, después, un negocio innovador en la ciudad de Lima: una empresa urbanizadora denominada Calles Nuevas. Sus socios fueron Mariano Álvarez y Mariano Felipe Paz Soldán.

¹³ <http://www.congreso.gob.pe/ntley/Imagenes/LeyesXIX/1869071.pdf>

¹⁴ «Art. 1. El 9 de diciembre de 1870 se abrirá en Lima una Exposición Nacional de productos naturales, agrícolas y manufacturados; de plantas y animales de todas clases nacidos en la República, o importados del extranjero y aclimatados en ella; así como un concurso público de modelos, máquinas, plantas y animales útiles extranjeros». <http://www.congreso.gob.pe/ntley/Imagenes/LeyesXIX/1869071.pdf>

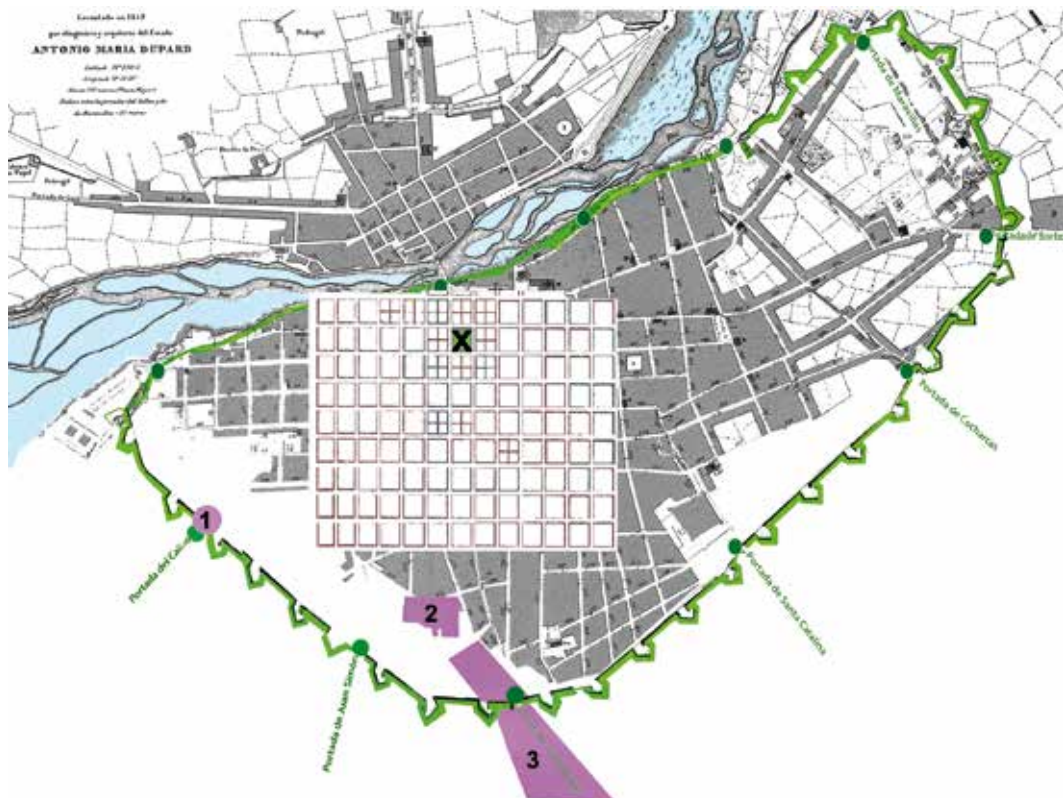


Figura 21. «Plano de Lima», levantado por Dupard (1859), en el que se ven las primeras aperturas de las murallas: 1. Monumento al Combate del Dos de Mayo. 2. Penitenciaría. 3. Parque de la Exposición. Fuente: Adaptación realizada sobre la base del plano de Dupard (Günther, 1983, s/p).



Figura 22. Parque de la Exposición: Pabellón Bizantino, s/f. Foto: Eugene Courret. Cortesía de Samuel Tomás Adrianzén Merino.



Figura 23. Parque de la Exposición: Pabellón Morisco, s/f. Foto: Eugene Courret. Cortesía de Samuel Tomás Adrianzén Merino.

Con la caída de las murallas (que fue paulatina), la Lima fundacional empezó a proyectarse e irradiarse del centro hacia la periferia y se delinearon los ejes urbanísticos que rigen hasta hoy los lineamientos expansivos de la ciudad.

Para el ensanche de la ciudad se realizaron dos proyectos que constan en planos: uno fue el del ingeniero agrónomo italiano Luis Sada di Carlo, quien, contratado por el gobierno del presidente Balta, creó el Primer Plan Regulador con miras a trazar el desarrollo urbano de Lima. El otro fue el del empresario Enrique Meiggs, contratista norteamericano que llegó a Lima en 1868, a quien el gobierno le aprobó la licitación en 1871 para urbanizar la zona comprendida detrás de las murallas. Fue Meiggs, entonces, el encargado de la ejecución de la empresa para la demolición de las murallas y aunque mandara levantar su propio proyecto, se concentró más en la venta de los terrenos.

En su proyecto, Sada tuvo como objetivo central la creación de una gran avenida de Circunvalación, en el espacio que ocupaban las murallas. Adelantó también un estudio preliminar para la transformación de los suburbios. Es sobre la base de este primer estudio, considerado el Primer Plan Regulador de la ciudad, que se promulgó el decreto antes mencionado, que ponía en subasta los terrenos ocupados por las murallas. En 1872, Sada concluyó el estudio y expuso totalmente su proyecto de urbanismo con múltiples ensanches, prolongación de calles, nuevas avenidas, plazas y hasta algunas urbanizaciones situadas fuera de la avenida de Circunvalación.

Por su parte, Meiggs planteó un modelo que difería completamente de la realidad subyacente en el trazado que se había realizado y evolucionado desde la Colonia, y propuso lo que Ludeña llama el modelo de una enorme «parrilla capitalista alzada sobre una trama de huertas coloniales». El autor sustenta esta posición de considerar que la transición entre 1821 y 1872 se caracteriza más por un conflicto entre la herencia urbana colonial y la cuadrícula mercantilista. Para Ludeña la modernización de Lima no fue resultado de la demolición de las murallas, sino al revés: «la demolición fue una consecuencia del impulso urbanizador previo» (citado por Macera, 2009, p. 475).

En las propuestas de Sada y Meiggs predominó la opción hacia la costa, La Magdalena y La Victoria, así como también hacia Miraflores y Chorrillos. En parte quizá porque hacia el norte y el este se tenían ya pensados los barrios populares.

En la Colonia los espacios abiertos se limitaban a plazas y plazuelas y el área verde se encontraba fuera de la ciudad o se restringía para los huertos. Con Sada, Balta y Meiggs el área verde empezó a integrarse a la ciudad, por ejemplo, con la creación del Gran Parque de la Exposición.

A esta etapa corresponden también el nacimiento de las urbanizaciones como La Magdalena (1870-1871), importante por «ser el primer barrio concebido no como una prolongación continua del núcleo histórico de Lima, sino como un barrio

separado de este núcleo por una distancia de cinco kilómetros» (Ludeña, citado por Macera, 2009, p. 482; ver figura 24).

Así, el 12 de julio de 1872 se promulgó el Reglamento de Policía Urbana y se consideró la necesidad de regular, por medio de un plan, el crecimiento de la ciudad. El ingeniero Luis Sada estableció los lineamientos de su propuesta. Los principios básicos que se deducen de aquella fueron:

- No alterar el trazado inicial del centro de Lima; por tanto, conservar el damero y crecer urbanizando hacia las periferias.
- Crear una gran avenida de circunvalación, de 50 metros de ancho, en el espacio que ocupaba la muralla; es decir, mantener este diseño que rodeaba a la ciudad colonial a través de grandes avenidas. Sin embargo, para poder realizar esta avenida, se tuvo que expropiar los terrenos contiguos, labor que el gobierno encomendó a Meiggs.
- Conectar coordinadamente la vieja y la nueva ciudad en la zona este, donde un par de grandes avenidas, dispuestas en cruz, cortarían sutilmente el antiguo tejido.
- Incluir una serie de plazas y avenidas que penetraran el tramado de la cuadrícula considerando el tamaño establecido de la manzana.

Este plan ya había sido aprobado, como un anticipo y como parte del Plan Regulador, ya que lo importante en este proyecto era el desplazamiento desde el centro vital de la ciudad. La ciudad avanzaba hacia los extramuros, se conectaba con «el arrabal de La Victoria» para extenderse también hacia el sur. Se esbozó, también, la formación de un barrio en los huertos de La Victoria (Bromley & Barbagelata, 1945, p. 89).

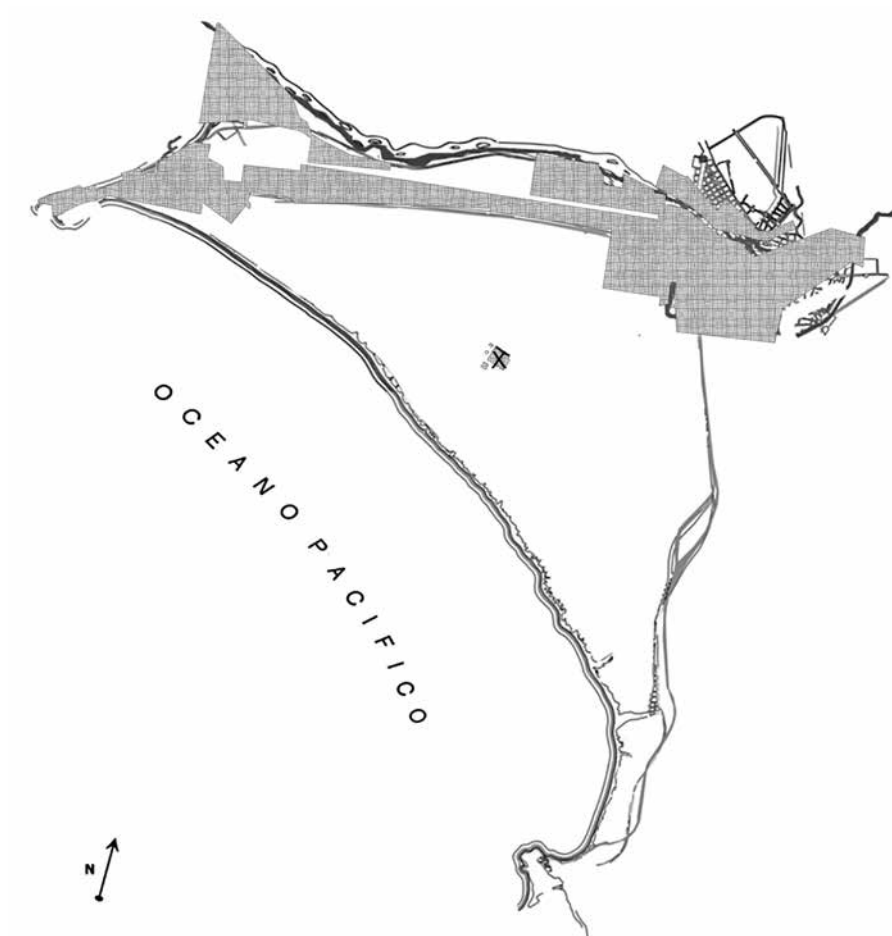


Figura 24. En este plano se ha superpuesto el proyecto de Enrique Meiggs en el plano de Lima para poder ver su ubicación en relación con el océano Pacífico y con la ciudad amurallada. Se señala con un aspa a La Magdalena como una propuesta de las nuevas urbanizaciones. Plano a escala 1/50 000. Fuente: Elaborado a partir de Alexander (1927, carpeta de planos adjuntos, s/p).

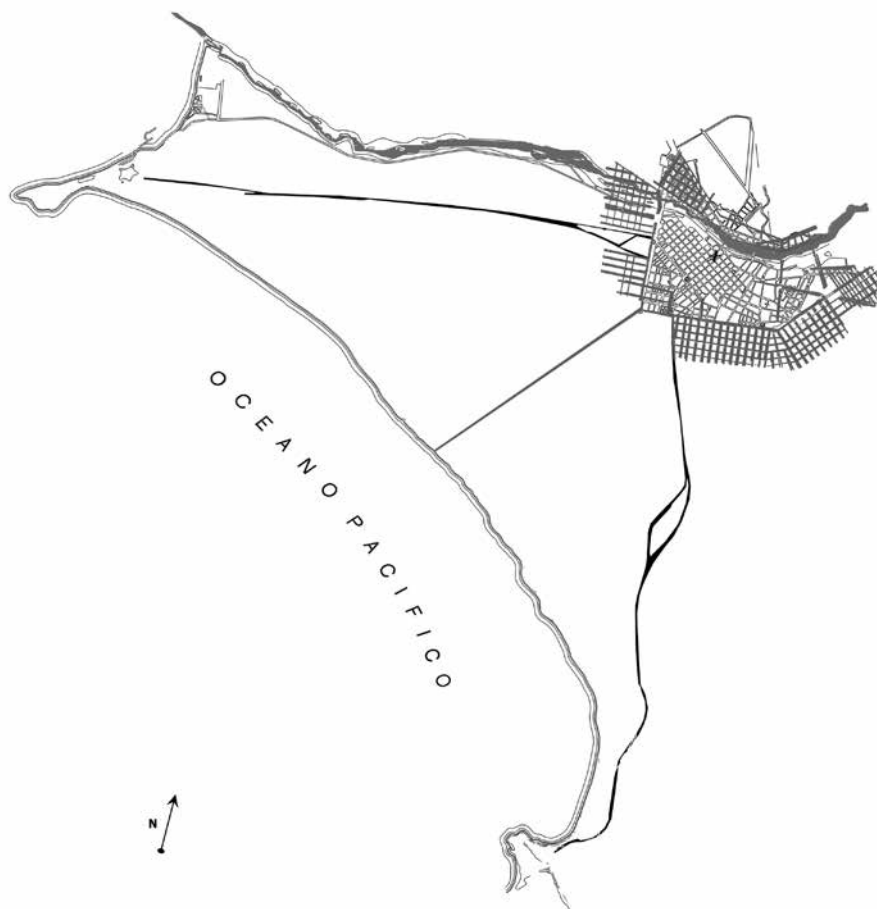


Figura 25. En este plano se ha superpuesto el proyecto de Luis Sada en el plano de Lima para ver cómo circunda los límites de la misma ciudad amurallada y su desarrollo en relación con el océano Pacífico. Se observa que este proyecto consistía en urbanizar fuera del perímetro de la ciudad, aunque se pueden ver algunas avenidas que sí intervienen dentro del perímetro fundacional. Se señala con un aspa la Plaza Mayor y las líneas de las vías del ferrocarril que se dirigen al noroeste (hacia el Callao) y al suroeste (hacia Chorrillos). Plano a escala 1/50 000. Fuente: Elaborado sobre la base de Alexander (1927, carpeta de planos adjuntos, s/p).

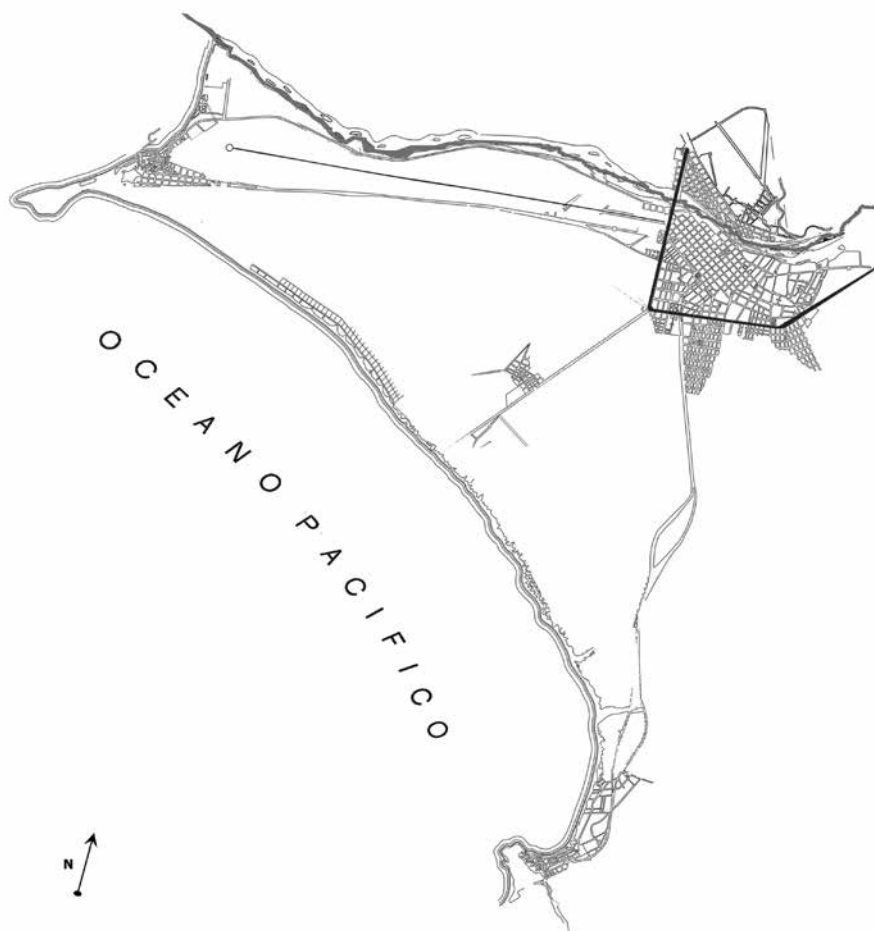


Figura 26. En este plano se marca con una línea negra la avenida de Circunvalación, que rodea al centro de Lima y que se construyó sobre el terreno donde estuvieron las murallas. Plano a escala 1/50 000. Fuente: Elaborado sobre la base de Alexander (1927, carpeta de planos adjuntos, s/p).

Posteriormente, en 1879, la Guerra con Chile arrastró al país al colapso total durante los cuatro años que duró el conflicto. El desarrollo, crecimiento y planeamiento urbano del Perú se paralizaron, se suspendieron todos los proyectos y se entró en una profunda crisis de deterioro. Lima fue ocupada por las tropas chilenas hasta 1883, año en que se firmó el Tratado de Ancón, el cual confirmó y selló el fin de la guerra.

A esta etapa le siguió el período de la posguerra y de la reconstrucción nacional en el que se activaron nuevamente los procesos de urbanización. Así, el influjo que impulsara la gran innovación de Haussmann en la capital de Francia se hizo notar también en el Perú, al crear otras perspectivas urbanas. Lima, que se había

caracterizado siempre por la estrechez de sus calles, adquirió otras dimensiones con aperturas de calles y avenidas mucho más anchas, tipo bulevares (Harth-Terré, 1935). En nuestra capital, a diferencia del París de Haussmann, no se intervino mucho en el centro de la ciudad fundacional. Casi en simultáneo, algunas ciudades de América Latina y el Caribe, como Buenos Aires, Montevideo, Bogotá y La Habana, adoptaron, en parte, este modelo.

De otro lado, en el plano estilístico, dentro de las construcciones de la época se empezó a dejar de lado la influencia española y se adoptaron modelos franceses e ingleses, hecho que transformó el perfil arquitectónico de Lima y la dotó de una arquitectura más variada y, por ende, cada vez más ecléctica.

En suma, los lineamientos básicos del esquema urbano de los períodos posteriores implicaron que a lo largo de los campos agrícolas se trazaran las primeras grandes avenidas que reemplazaron las murallas: la avenida Grau y la avenida Alfonso Ugarte. Con ello comenzó a configurarse un nuevo diseño urbano para la capital, que incorporaba el trazado del damero inicial, el cual lentamente se desdibujaba dentro de un entorno mayor. La gran Alameda de Circunvalación se convirtió en grandes avenidas que se trazaron siguiendo las pautas de los bulevares parisienses: grandes avenidas que remataban en una plaza circular, en cuyo centro se elevaba un monumento. Luego, este planeamiento devino en la consolidación de las plazas Unión, Bolognesi, Grau, Dos de Mayo, espacios que aún conservan dichas denominaciones.



Figura 27. París, 1921. Fuente: Peltier (1921, s/p).



Figura 28. Vista aérea de la Plaza Bolognesi en la actualidad. Foto: Evelyn Merino-Reyna.

En consecuencia, esta nueva etapa de configuración urbana es la que, según el ingeniero Alberto Alexander¹⁵, marcó la época de mayor expansión del área urbana de Lima: en 1898 se llegó a una superficie de 1292 hectáreas; con lo que la ciudad creció 185 hectáreas más que en 1857, según la estadística hecha por Manuel Atanasio Fuentes. La transformación más resaltante en este período fue la definida limitación urbana de Lima mediante la formación de la avenida de cintura o de circunvalación, constituida, más adelante, por las avenidas Bolognesi, Alfonso Ugarte, Paseo Colón y Grau. Este sistema de avenidas, junto con la avenida de la Magdalena (actual avenida Brasil y originalmente denominada avenida Piérola), se empezó a trazar a inicios de 1889 y fue el que marcó los nuevos caminos vinculantes con los barrios periféricos, ya que el proyecto de ensanche de la ciudad por la parte sur se inició con esta última avenida hasta Miraflores.

Son estos dos proyectos los que constituyeron los mejores intentos de iniciar una obra que, por desgracia, no fue continuada. Por ello, Alexander otorga la autoría de todo el proyecto a Meiggs y a Piérola (1927, pp. 11-29).

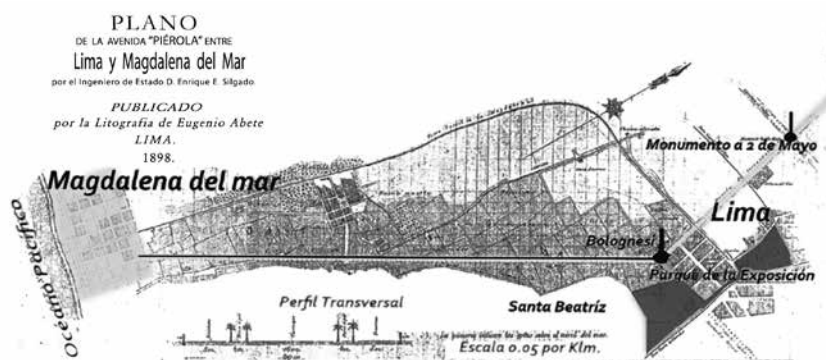


Figura 29. Adaptación hecha a partir del «Plano de la avenida Piérola», de Enrique E. Silgado, en 1898. Se señala con una línea recta a esta avenida, que uniría Lima con el balneario de Magdalena del Mar. Asimismo, se marca en círculo la Plaza Bolognesi, lugar desde donde parte dicha arteria. Fuente: Bromley y Barbagelata (1945, lámina 26, s/p).

¹⁵ Alberto Alexander Rosenthal: jefe de la Inspección Técnica de Urbanizaciones del Ministerio de Fomento. Jefe de práctica de Topografía de la Escuela de Ingenieros; miembro de la Comisión Kraus, que practicó interesantes estudios en el Callao; secretario y tesorero del Cuerpo de Ingenieros de Minas y Aguas y ayudante de Irrigación de este cuerpo; prosecretario, secretario y vicepresidente de la Sociedad de Ingenieros, director del órgano científico de esa sociedad; secretario de la Comisión Hidrológica del Congreso de la Industria Minera; secretario general de la Conferencia General de Ingeniería; delegado del Perú al Primer Congreso de Carreteras de Buenos Aires, en el que fue elegido vicepresidente; presidente de la Tercera Comisión de Trabajos, fundador y secretario de la Federación Peruana de Educación Vial, profesor titular de Topografía de la Escuela de Ingenieros, miembro del Rotary Club de la Lima en la clasificación de Urbanizaciones.

En 1896, el presidente Nicolás de Piérola, gran impulsor del urbanismo moderno en la capital, se concentró en la realización de nuevos proyectos para la ciudad y retomó algunas de las propuestas urbanas de la década de 1870, como el proyecto de la Compañía Urbana La Victoria y las primeras grandes avenidas trazadas durante el gobierno de Balta, las que se pusieron en funcionamiento, aún sin pavimentar, entre largos tapiales que cruzan los campos de cultivo.

Asimismo, en esta época se creó el Ministerio de Fomento, que se convirtió en una herramienta esencial de la planificación urbana y que estuvo encargado, entre otras cosas, de los problemas de vivienda, salubridad y urbanismo de Lima.

El pago de las deudas contraídas fue lo que permitió realizar muchas obras públicas en la capital y en las provincias, ya que le dio al país la posibilidad de obtener otros créditos. Como consecuencia de ello, se inició en Lima una profunda transformación urbanística, gracias a la apertura de una serie de avenidas, a la renovación de los servicios urbanos básicos, como el agua y el desagüe, y a la construcción de medios de transporte, como tranvías e incluso automóviles. Para modernizar el tejido urbano de la capital se trató de dividirla en sectores e irradiar, desde su antiguo núcleo, grandes vías que comunicaran al centro antiguo con los alrededores de la ciudad. La utilización de este nuevo concepto urbanístico obligó a dar una serie de disposiciones.

De este modo, se decretó la apertura de las avenidas Nicolás de Piérola (que une el óvalo del Dos de Mayo con la avenida Grau) y Central (que une el óvalo Bolognesi con el cerro San Cristóbal); ambas atravesaban la trama urbana de la ciudad para conectarse con los barrios periféricos. Esta nueva circulación fue concebida como una red extendida de vías que debían posibilitar en torno a ellas un desarrollo urbanístico fluido.

Si la administración de Castilla (1846-1851 y 1856-1862) había optado por renovar la ciudad existente entrelazándola mejor con su entorno y la administración de Balta (1868-1872) había resuelto prefigurar, a partir de 1868, una «ciudad nueva», sin límites y con ensanches continuos, la administración de Piérola (1896-1899) optará, a partir de 1896, por la transformación de la ciudad, la redefinición entre *centro* y *periferia*, a partir de la legitimación del suburbio, y la implantación de una red vial más fluida y claramente delimitada.

Posteriormente, en 1900, se experimentó otra manifestación expansiva, con el crecimiento de la zona conocida como La Victoria, al sur de la ciudad y con frente a la avenida Grau, que encerraba una superficie de 87 hectáreas y tenía un 37% de áreas libres (Alexander, 1927).

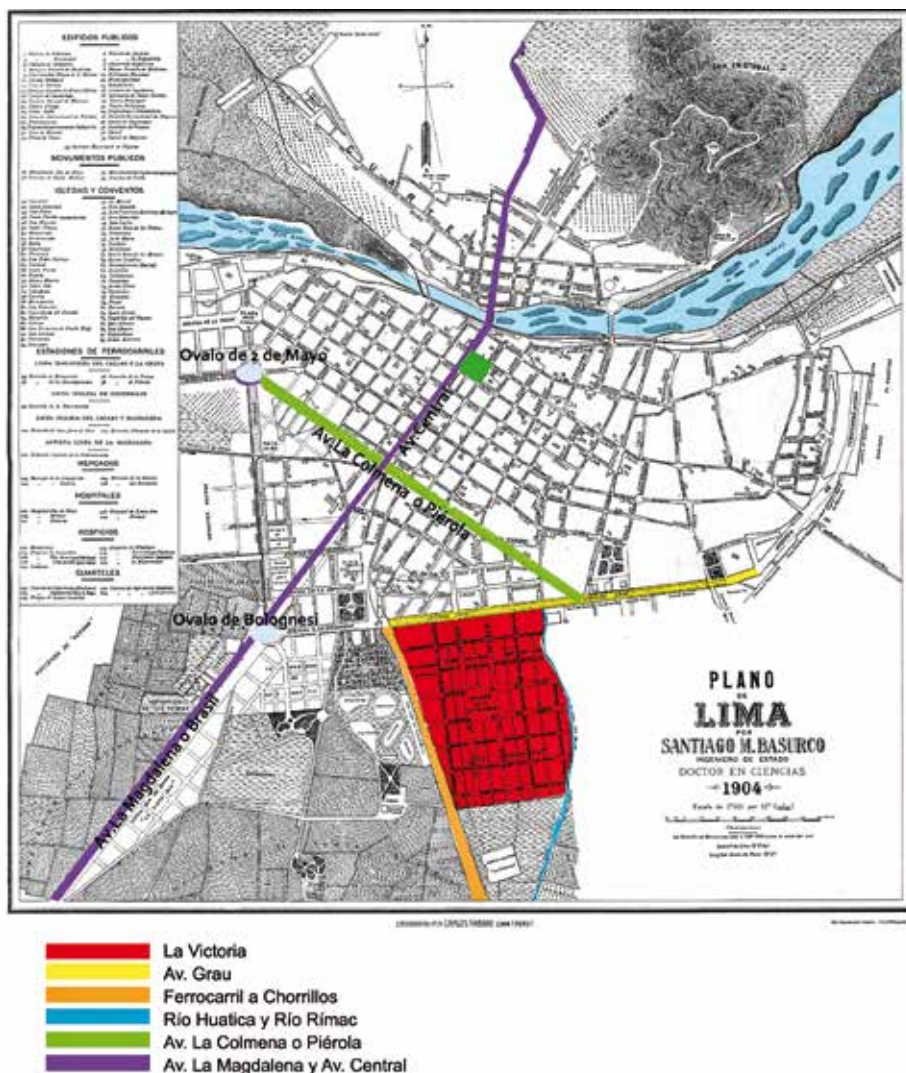


Figura 30. En este plano se señala la avenida La Colmena (anteriormente llamada Interior y, actualmente, también, Nicolás de Piérola). Como puede observarse, se había proyectado la construcción de la avenida Central, que era una prolongación de la Magdalena, pero esta no llegó a concretarse. Se indica, además, el nuevo barrio obrero de La Victoria, que limita con la avenida Grau, el río Huatica y el ferrocarril a Chorrillos. Fuente: Adaptación realizada sobre la base del «Plano de Lima», de Santiago Basurco, en 1904 (Günther, 1983, s/p).

Es imposible, dentro de un recuento de los antecedentes históricos de la evolución urbana de Lima, no mencionar al alcalde Federico Elguera (1901-1908), personaje protagónico en la estructuración, diseño y evolución de la capital, quien propuso proyectos pioneros, como la creación de una avenida central que cruzara el damero por el centro de las manzanas y desembocara al frente del palacio de gobierno, siguiendo el eje del pasaje Olaya. En 1901 fue él quien inició la apertura de la avenida La Colmena, a imitación de las grandes arterias urbanas de capitales latinoamericanas como Río de Janeiro, Montevideo y Buenos Aires. Asimismo, implantó el tranvía y el alumbrado eléctrico en todas las calles de Lima, se construyeron edificios emblemáticos, como el del Teatro Municipal, se inauguró el Instituto de Higiene y se realizaron proyectos de renovación de plazas y monumentos que pusieron nuevamente en relieve el esquema parisino.

Seguidamente, como alcalde Elguera derribó viejos mercados y construyó nuevos, reformó la canalización, creó baños populares, finalizó la construcción del Paseo Colón, así como la de la Plaza Bolognesi, con un monumento en honor a dicho héroe realizado por el escultor español Agustín Querol e inaugurado el 5 de noviembre de 1905. Dicha plaza era un óvalo que estaba ubicado en el Cercado de Lima, en la intersección de las avenidas Brasil, Arica, Alfonso Ugarte y el Paseo Colón, justo en el límite del Cercado con Breña.

A pesar de los dos paréntesis bélicos que hemos visto —la Guerra con España y la Guerra con Chile—, la ciudad se consolidó, poco a poco, dentro de un proceso evolutivo, pues el restablecimiento del orden y su reconstrucción eran empujados por proyectos buenos y coherentes.

En suma, a lo largo de todos estos años (1869-1909), se puede observar a un país que tomó en serio los avances de la modernización y que planeó desarrollar a Lima como una capital importante dentro de América Latina. Su constante y planificado crecimiento estaba, hasta entonces, muy bien trazado. Los datos del aumento de la población de año a año no eran desbordantes para el área que ocupaban y se respiraba, en la capital, progreso y bienestar. Este proyecto estaba siempre guiado, claro está, por patrones establecidos por los grupos de poder de la clase política dominante.

Si retrocedemos en el tiempo y revisamos el crecimiento poblacional desde las estadísticas de la época, siguiendo nuevamente a Manuel Atanasio Fuentes, podemos observar que en 1856 se censó una población de 94 195 habitantes y que en 1903 la cantidad de pobladores ascendió a 130 289; por consiguiente, en 46 años hubo un aumento de 36 094 habitantes. Luego, en 1908, esta cifra llegó a 140 000 y, en 1920, a 176 000 habitantes. Por tanto, este acrecentamiento reveló la relación entre las demandas de espacio y la ocupación del territorio.

En 1903, el presidente Manuel Candamo (1903-1904) dio un impulso para que se lleguen a concretar los proyectos delineados en los gobiernos anteriores: promulgó

la Ley de Apertura de Avenidas, cuyas disposiciones rigieron y se afianzaron durante el período del presidente José Pardo y Barreda (1904-1908).

Así, sobre la base de estos decretos legales, se desarrollaron los proyectos de la avenida Brasil, del Paseo Colón, de la avenida Central (prolongación de la avenida Brasil), de la avenida El Sol, del pasaje Olaya, de la avenida Interior o Colmena y de la avenida 28 de Julio —estas últimas perpendiculares entre sí—.

Asimismo, se permitió la construcción de nuevos espacios urbanos de carácter público, como el Hipódromo de Santa Beatriz, que estaba «ubicado en el eje de la gran ciudad futura, entre avenidas magníficas de suntuosas construcciones» (Leguía, 1922, pp. 390-391).

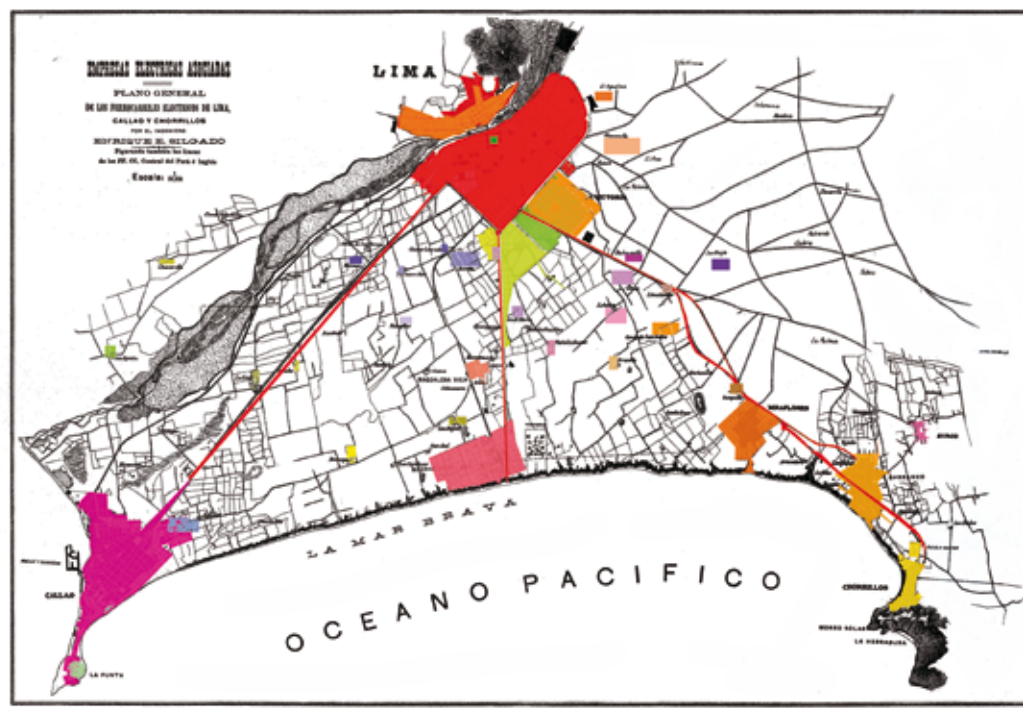
La red de los ejes viales fue uno de los aspectos claves para la configuración espacial de la trama urbana de Lima. Toda esta expansión estuvo asociada a un plan vial que necesariamente se fue irradiando desde el centro hacia la periferia, por medio de caminos, avenidas y vías del ferrocarril. Las urbanizaciones se cimentaron a lo largo de aquellas rutas.

Además, se construyeron las líneas del ferrocarril eléctrico a Magdalena, con su ramal a San Miguel (1913). Se desarrolló la vía Costanera (1907, actual avenida del Ejército) que vinculó al distrito de Magdalena con el de Miraflores. Se llevó a cabo, también, el tendido de las líneas del ferrocarril urbano de Lima hacia los balnearios del sur, Barranco y Miraflores, y las modificaciones en el tranvía Barranco-Chorrillos.

De ese mismo año es el plano de las Empresas Eléctricas Asociadas del ingeniero Enrique E. Silgado, que fue el primer estudio topográfico que mostraba toda la superficie de Lima, Callao, balnearios y fundos intermedios. Aparecieron, también, en este plano Breña, Chacra Colorada, Azcona, Chacra Ríos y Desamparados, Surco, San Isidro, Surquillo, Balconcillo, Maranga, Santa Cruz, etcétera.

Para esta época ya se habían construido edificaciones sobre el lado oeste de la avenida Circunvalación y en la zona más próxima a la ciudad de la avenida del Progreso (actual Venezuela).

No obstante, a pesar de los esfuerzos que se realizaron para urbanizar la ciudad, los censos indican que tanto en 1908 como en 1919 la densidad urbana se mantuvo prácticamente igual.



- | | | |
|--|---|--|
| La Punta, Callao | Breña | Miraflores |
| Magdalena Vieja | Santa Beatriz | Barranco |
| Magdalena Nueva | La Victoria | Chorrillos |

Figura 31. En este plano se esquematiza, con líneas rojas, la irradiación vial de la Lima fundacional y cómo estas vías llegan hasta los lugares más próximos de las costas hasta las nuevas urbanizaciones. Se nombran las zonas urbanizadas más importantes y se indican las otras urbanizaciones que se formaron. Fuente: Adaptación hecha a partir del «Plano general de los ferrocarriles eléctricos de Lima, Callao y Chorrillos», del ingeniero Enrique E. Silgado, s/f. Plano a escala 1/50 000. El plano se publicó, en 1908, en el libro *Reseña histórica de los ferrocarriles del Perú*, de Federico Costa y Laurent (Günther, 1983, s/p).

Desde fines del siglo XIX e inicios del XX, Lima sufrió una serie de transformaciones urbanas que la enrumbaron a convertirse en una ciudad moderna. Su modernización se reflejó en la renovación de los servicios como agua, desagüe, alumbrado público eléctrico y transporte. En 1903 apareció el primer automóvil y se inauguró el servicio de electrobuses.

En 1905 el contrato entre el municipio de la ciudad y la Compañía del Ferrocarril Urbano se sustituyó para pasar de la tracción animal a la eléctrica. En 1906 entró en funciones el tranvía eléctrico que conectaba los diversos barrios de la ciudad. Asimismo, se construyeron edificios públicos y grandes avenidas que salían fuera de

los límites que implantaban las antiguas murallas, en especial hacia los balnearios del sur. También se desarrollaron las primeras urbanizaciones dentro y fuera de las murallas.

Con estos cambios, finalmente, se desdibujaron los límites de la traza colonial. La antigua Plaza Mayor se convirtió en la Plaza de Armas y pasó de ser un lugar de encuentro y comercio a un espacio en el que se realizaban las ceremonias del Estado republicano.

De 1909 a 1912, durante el primer período gubernamental de Leguía el poder ejecutivo empezó a tomar a su cargo labores específicas del ámbito municipal. Dictó una serie de resoluciones supremas que abarcaron asuntos urbanos y relacionados con la edificación.

Luego, en el segundo período gubernamental de Pardo y Barreda (1915-1919) se prolongó la avenida de la Colmena, se formó la planta de la Plaza San Martín, creada por ley 2513 de 1917, y se iniciaron las expropiaciones necesarias. Por otra parte, el Municipio de Lima trató de hacer frente a todo lo vinculado al saneamiento de la capital.

En 1916, Luis Miró Quesada, encargado de la alcaldía, presentó un proyecto para dotar de agua potable, pavimentos y de una red de canalizaciones a la capital.

En el censo de 1908 la población de Lima era de 140 844 habitantes. Su territorio alcanzaba 1292 hectáreas, es decir 158 moradores por hectárea habitable. Las calles y plazas ocupaban el 25% de la superficie útil total. Solo un 10% de las construcciones tenía dos pisos. En lo que se refiere a la vivienda, 477 por mil estaban superpobladas (la mitad de los pobladores de Lima vivían en «callejones»), 295 por mil eran suficientes, 88 por mil eran amplias y 38 por mil eran muy amplias.

En 1919 se efectuó un nuevo censo: la ciudad contaba con 176 000 habitantes y la superficie urbana había llegado a las 1430 hectáreas. En otras palabras, el porcentaje de espacios libres constituía el 29% y las construcciones de un solo piso constituían el 80% del total (Harth-Terré, 1935).

Como puede observarse, este proceso de modernización conllevó un gran crecimiento demográfico y a dicho proceso hay que sumarle el traslado de los habitantes de la costa y sierra central. Además, las estadísticas vitales empezaron a mostrar que los nacimientos superaban a las muertes, con lo cual se inició el proceso de crecimiento vegetativo de la población que caracterizó al siglo XX.

Posteriormente las grandes migraciones internas, después de la Segunda Guerra Mundial, habrían de completar la transformación de la población limeña, que pasó de ser criolla y afroperuana a una población mucho más andina. En el centro de la ciudad permanecieron los pobres y allí se acentuó el proceso de «tugurización» de las viviendas, mientras que la clase acomodada comenzó a trasladarse a los distritos del sur.

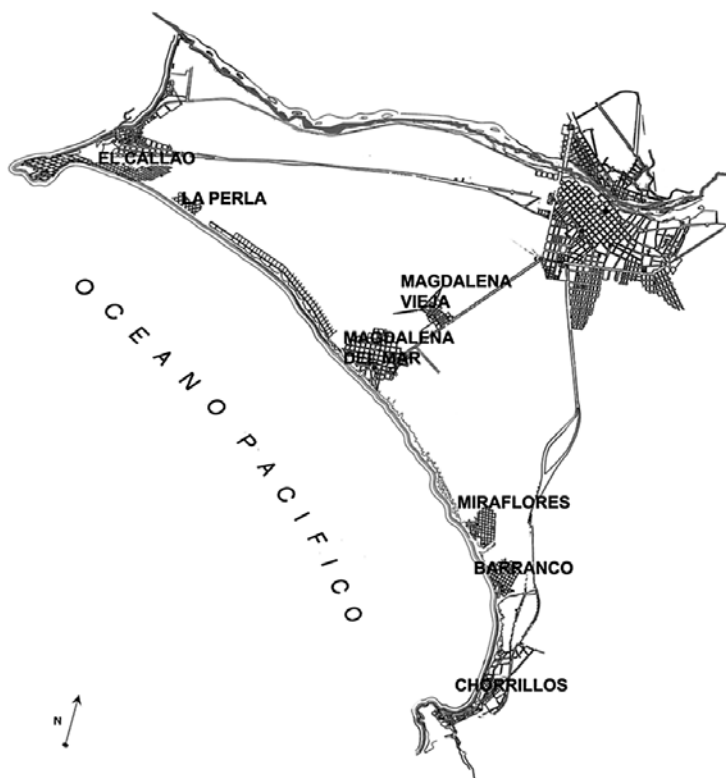


Figura 32. Plano que muestra el área urbana que encuentra Leguía en 1919. Fuente: Elaborado sobre la base de Alexander (1927, carpeta de planos adjuntos, s/p).

MONUMENTOS Y ESPACIOS PÚBLICOS

En 1919, cuando se inició el período de la Patria Nueva, Lima era una ciudad muy atrasada en el aspecto urbano. Los servicios sanitarios de agua potable, desagüe, pavimentación e incineración de basura no existían o eran defectuosos. El alcantarillado estaba muy degradado, con muchos focos de infección. Las plazas y calles eran de canto rodado o de adoquines de cuarcita arenisca. El Paseo Colón, abierto por la avenida Piérola, tenía aproximadamente 400 metros. La basura se acumulaba en muladares. Los servicios de alumbrado eléctrico, tracción y fuerza eran deficientes. El área urbana continua se enmarcaba de norte a sur, de la Alameda de los Descalzos hasta el Paseo Colón, y de este a oeste, del Hospital Dos de Mayo hasta la avenida Alfonso Ugarte. Sin embargo, en esa área todavía se encontraban tierras sin edificar. Existían, además, pequeñas urbanizaciones puntuales en el territorio, separadas por grandes extensiones de tierras y campos agrícolas. Muy pocas de estas urbanizaciones se hacían con ladrillo y cemento armado; la gran mayoría eran de barro y caña brava; algunas, incluso, carecían absolutamente de servicios básicos.

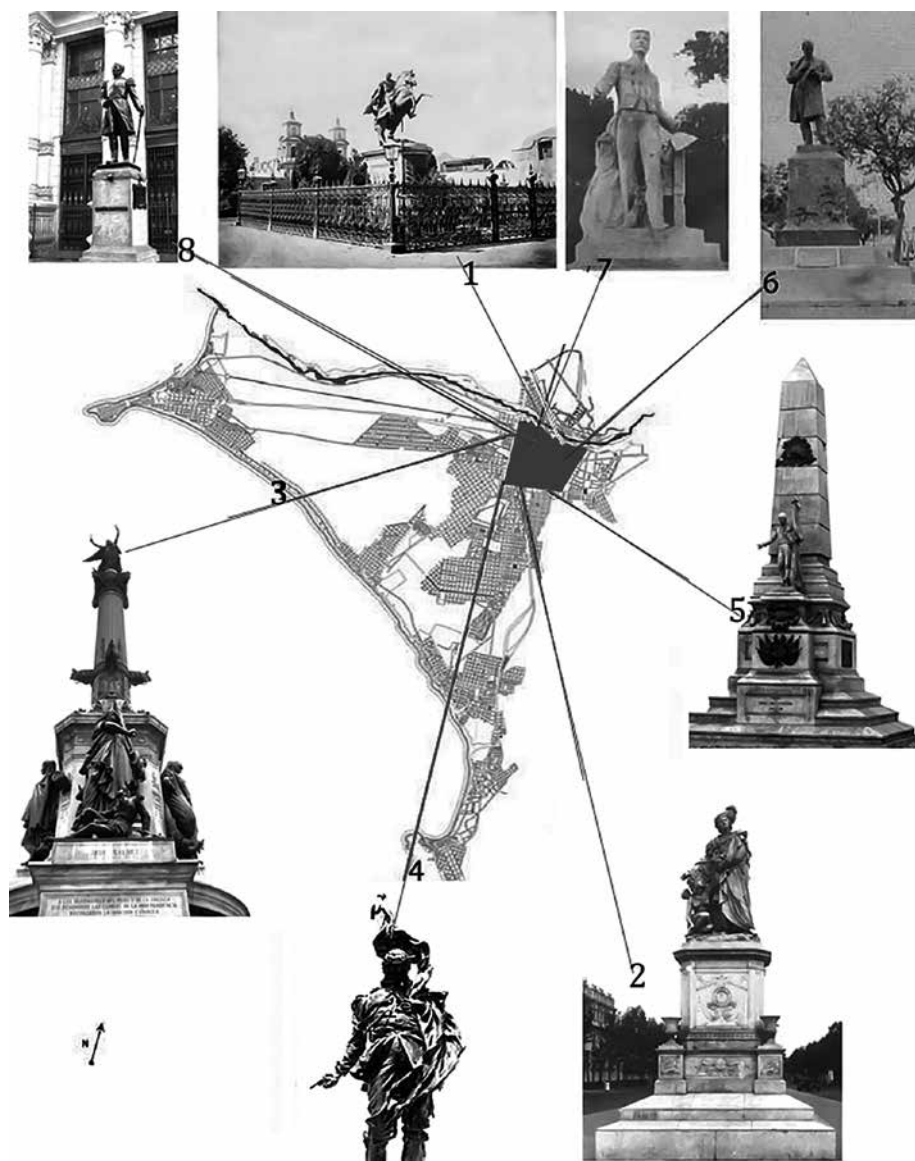


Figura 33. En esta infografía se ubican los monumentos más importantes de Lima antes del Oncenio de Leguía: 1. Monumento a Simón Bolívar, de 1859. Foto: Eugene Courret, cortesía de Samuel Tomás Adrianzén Merino. 2. Monumento a Cristóbal Colón, de 1860. Foto: Colección de René y Peter van der Krogt. 3. Monumento al Combate del Dos de Mayo, de 1874. Foto: Johanna Hamann. 4. Monumento a Francisco Bolognesi, de 1905. Foto: <http://historiadordelperu.blogspot.com/2012/06/el-primer-monumento-francisco-bolognesi.html>. 5. Primer monumento a don José de San Martín, de 1906. Foto: Elsa Estremadoyro. 6. Monumento a Antonio Raimondi, de 1910. Foto: Juan Günther. 7. Monumento a Manuel Candamo, de 1912. Foto: *La Crónica*, 6 de mayo de 1913, pp. 5 y 8. 8. Monumento a Ramón Castilla, de 1915. Foto: Johanna Hamann. Fuente: Infografía elaborada sobre la base de Alexander (1927, carpeta de planos adjuntos, s/p).

Así, cuando Leguía llegó al poder en 1919, en la capital se encontraban emplazados tan solo ocho monumentos y todos estaban situados dentro del perímetro y en los márgenes de la Lima colonial: el monumento a Simón Bolívar (1859), ubicado en la Plaza Bolívar y realizado por el escultor italiano Adamo Tadolini; el monumento a Cristóbal Colón (1860), situado en el Paseo Colón y realizado por el escultor italiano Salvatore Revelli; el monumento al Combate del Dos de Mayo (1874), realizado por los franceses Edmond Guillaume (arquitecto) y Léon Cugnot (escultor); el monumento a Francisco Bolognesi (1905), colocado en la Plaza Bolognesi y realizado por el escultor español Agustín Querol; el primer monumento al Libertador don José de San Martín (1906), colocado en el cruce de la avenida San Martín con el Paseo de Sáenz Peña, realizado por el escultor español Pedro Rosselló; el monumento al sabio Antonio Raimondi (1910), instalado en la Plaza Italia y realizado por el escultor italiano Tancredi Pozzi; el monumento a Manuel Candamo (1912), realizado por los escultores Carlo Libero Valente (italiano) y Marius Jean Antonin Mercié (francés), y el monumento a Ramón Castilla (1915), ubicado en la Plazuela de la Merced y realizado por el escultor nacional David Lozano.

Sin embargo, la función de estas obras empezaba a ser protagónica para la creación de la ciudad, pues varias de ellas generaban perspectivas y coordenadas que finalmente terminarían por configurar a Lima. Como marca en el territorio, dotaron al sitio específico de categoría simbólica y se utilizaron como referencia histórica y de poder político. De este modo, se emplazaron en núcleos referenciales, plazas circulares, a partir de las cuales se abrieron grandes perspectivas desde la ciudad colonial hacia los extramuros. En su concepción estética y en el proyecto urbano se ponía de manifiesto una orientación por los patrones estéticos que regían en Europa, con lo que se ignoraba, una vez más, el pasado y los planteamientos urbanos de las antiguas culturas del Perú. Cabe resaltar, no obstante, que no todos los monumentos fueron obra de artistas extranjeros: de los ocho monumentos uno era obra de un escultor nacional: el de Ramón Castilla. Asimismo, cuatro de ellos distinguían a personajes nacionales: el del Combate al Dos de Mayo a José Gálvez y las estatuas de Francisco Bolognesi, de Ramón Castilla y de Manuel Candamo. No obstante, todos estos monumentos fueron realizados y concebidos bajo la influencia de los monumentos creados en las grandes capitales europeas.

Tal vez, como dice Natalia Majluf, en ese entonces la tendencia era «hacer de los griegos nuestros antepasados». Luego, en su magistral estudio sobre escultura y espacio público, la autora desarrolla esta idea señalando que:

[...] La nueva nación peruana negaba su historia. Podía incluir en el panteón nacional a héroes de cualquier grupo étnico —a Olaya por ejemplo— pero no podía incorporar su pasado. La nación criolla se había asentado sobre la marginación de una élite indígena que se legitimaba por medio de símbolos incaístas. En la literatura y en el teatro la idea de los incas fue rápidamente

apropiada por los criollos (especialmente por medio de una narrativa de la conquista); pero a mediados del XIX los símbolos incaístas desaparecieron del espacio público. El espacio público estaba siendo formado por un Estado que era controlado por una élite criolla, y la idea de los incas podía, todavía, cuestionar la legitimidad de ese poder. La neutralidad de personajes como Bolívar o Colón, en cambio, eludían fácilmente ese tipo de cuestionamiento (1994, pp. 98-99).

Por todo lo expuesto y para culminar este capítulo, creo que es fundamental hacer un breve repaso de los espacios públicos y del contexto urbano anterior al período de Leguía ya que solo así podremos entender el desarrollo y la orientación temática de la producción urbanística y artística en Lima entre 1919 y 1930.

Hasta ese entonces, los espacios públicos más importantes eran la Plaza Mayor, la Plaza Italia, la Plaza Bolívar, la Alameda de los Descalzos, el Parque de la Exposición, el óvalo del Dos de Mayo, el Paseo Colón y la Plaza Bolognesi. A continuación, describiré cada uno de estos espacios públicos.

Plaza Mayor (año de fundación, 1535)



Figura 34. Plaza de Armas o Plaza Mayor. Foto: Eugene Courret. Cortesía de Samuel Tomás Adrianzén Merino.

La Plaza Mayor constituye el espacio público urbano más antiguo que aún perdura en nuestra ciudad. De acuerdo con las pautas seguidas para la fundación de Lima, era el lugar desde donde la ciudad debía expandirse, y así se procedió en su fundación, el 18 de enero de 1535. Esta plaza ha sido y es el principal testigo de la historia viva del país. Su historia está dividida en tres períodos. El primero va desde su fundación hasta 1875. El segundo empieza con la colocación de adoquines de piedra en el piso ya que hasta entonces este era de tierra. Y el tercer período comienza a inicios del siglo XX cuando para racionalizar el espacio se renovó la plaza con un nuevo diseño. En este espacio convergían todos los poderes de la Colonia: el político, el administrativo y el eclesiástico, y también funcionaba el mercado. Se realizaban paradas militares, procesiones, corridas de toros, funciones de títeres, autos de fe y hasta fue escenario de ejecuciones y levantamientos. Era el espacio público más significativo hasta entonces y, realmente, el espacio donde sucedía la historia de forma pública (Majluf, 1994, p. 9).

Plaza Italia (año de fundación, 1553)

La actual Plaza Italia y sus alrededores albergaron un importante centro religioso inca. El arzobispo Loayza la mandó construir como Plaza Santa Ana¹⁶. En 1908, siendo presidente Leguía, se la rebautizó con el nombre de Plaza Italia, en homenaje a la colonia italiana que donó el monumento al sabio Antonio Raimondi, realizado por Tancredi Pozzi.

Plaza Bolívar (año de fundación, 1577)

Fue llamada Plaza de la Caridad o de la Inquisición. En 1822 se la rebautizó como Plaza de la Constitución para luego acceder a su nombre definitivo como Plaza Bolívar, una vez que fuera emplazado allí el monumento al Libertador.

¹⁶ Folleto conmemorativo de su remodelación, 11 de julio de 1997 (por el alcalde metropolitano de Lima), Alberto Andrade Carmona, p. 1.

Alameda de los Descalzos (año de fundación, 1611)



Figura 35. Alameda de los Descalzos. Foto: Eugene Courret. Cortesía de Samuel Tomás Adrianzén Merino.

Situada en el Rímac y construida por el Marqués de Montesclaros. En 1858 Felipe Barreda encargó a Italia doce esculturas que representaran los signos del zodiaco. Se trata del conjunto de esculturas grecorromanas, de cuerpos idealizados, que hasta hoy vemos en la Alameda de los Descalzos. Se inauguraron en 1859 y es uno de los primeros ejemplos de escultura pública en Lima. En la época de Leguía se le restauraron verjas, estatuas, bancas y jardines.

Parque de la Exposición (año de fundación, 1872)

El parque actualmente está delimitado por las avenidas Paseo Colón, Wilson, Paseo de la República y 28 de Julio. Dicha ubicación estaba ocupada antiguamente por la puerta sur de las murallas de Lima, conocida como Portada de Guadalupe. Este espacio fue destinado a la edificación del Palacio de la Exposición y el parque que albergaría la Exposición Nacional de Lima de 1872. Fue restaurado en la administración de Leguía y se incluyeron otros elementos arquitectónicos como el Pabellón Morisco.

Óvalo del Dos de Mayo (año de fundación, 1874)



Figura 36. Vista panorámica de la Plaza Dos de Mayo, circa 2012. Foto: Antoni Remesar.

Situado cerca de la antigua puerta de las murallas, llamada Portada del Callao. Como ya he dicho, antiguamente era conocido como el óvalo de la Reina y fue allí que se irguió el monumento al Combate del Dos de Mayo. Hoy este óvalo es conocido como la Plaza Dos de Mayo.

Paseo Colón (año de fundación, 1899)

Proyectado por el presidente Piérola sobre la avenida de Circunvalación.

Plaza Bolognesi (año de fundación, 1904)



Figura 37. Vista panorámica de la Plaza Bolognesi en la actualidad. Foto: Antoni Remesar.

Se ubica en la intersección de las avenidas Brasil, Arica, Alfonso Ugarte y el Paseo Colón, justo en el límite del Cercado de Lima con el distrito de Breña. Su diseño y nivelación fueron realizados por Silgado en 1904. Desde esta locación parte la avenida Brasil. Los bordes de la plaza están formados por manzanas de corte radial; sus fachadas repiten estos patrones arquitectónicos. En su centro destaca un obelisco que está coronado con una escultura del héroe en actitud triunfante y levantando la bandera del Perú, realizada por el escultor peruano Artemio Ocaña. Esta escultura no corresponde al monumento original ya que reemplazó a otra, inaugurada el 5 de noviembre de 1905, hecha por Agustín Querol, que mostraba un Bolognesi aferrado

a un asta con bandera en el mismo momento en que era abatido durante la Batalla de Arica (figura 33). Durante el gobierno de Odría se reemplazó por la actual, «[...] por considerarse su actitud indecorosa» (Castrillón, 1991, p. 343).

La mayoría de plazas que datan de fechas cercanas a la fundación de Lima eran en gran parte plazuelas sencillas configuradas sobre la base de las simples y tradicionales directivas de la plaza colonial, con ocho campos romboidales o triangulares concertados por una pileta o una cruz como único elemento ornamental. Generalmente las piletas más antiguas eran de piedra, las cuales luego fueron renovadas por piletas de bronce.

La Plaza Mayor y la Plaza Italia, así como otras de la misma época, entre 1535 hasta 1800 aproximadamente, siguieron las mismas pautas. En la Plaza Mayor todavía se puede ver su pileta de bronce, aunque la primera fue de piedra. Dentro del plano donde se esquematizan los espacios públicos preexistentes a la época estudiada se puede observar cierta cantidad de plazuelas que correspondían a los niveles bajos de los atrios de las iglesias.



Figura 38. Vista aérea de Plaza Mayor en la actualidad. Foto: Evelyn Merino-Reyna.



Figura 39. Fuente de la Plaza Mayor de Lima, inaugurada el viernes 8 de setiembre de 1651 y mandada a construir por el virrey García Sarmiento de Sotomayor, conde de Salvatierra. El diseño es del maestro catalán Pedro Noguera y fue fundida por Antonio de Rivas. Al lado, el detalle del escudo del rey. Fotos: Johanna Hamann.



Figura 40. Lima antes de Leguía. En este plano se esquematizan y nombran los espacios públicos preexistentes al Oncenio y su ubicación en el plano. Elaborado a partir del «Plano de Lima», de Ricardo Tizón y Bueno, de 1908. Plano a escala 1/10 000. Fuente: Günther (1983, s/p).





Figuras 41 y 42. Primer monumento en suelo peruano al Libertador don José de San Martín, de 1906. Realizado por Pedro Rosselló. Obsequio del coronel argentino Lorenzo Pérez Roca a la ciudad de Lima. Originalmente fue ubicado en el Paseo Colón, frente al Parque de la Exposición. Pero el 28 de julio de 1924 fue trasladado a Barranco y lo reinaugaron el presidente Augusto B. Leguía, Pedro José Rada y Gamio, alcalde de la Municipalidad de Lima, y Enrique de las Casas, alcalde de la Municipalidad de Barranco. Actualmente se encuentra en el mismo emplazamiento de la avenida San Martín con el Paseo de Sáenz Peña, en Barranco. Fotos: Elsa Estremadoyro.

PATRIA NUEVA. AUGUSTO B. LEGUÍA (1919-1930)

Leguía adoptó la filosofía de la Patria Nueva para ayudar a modelar una conciencia colectiva entre los peruanos, para concentrar y canalizar los esfuerzos del populacho indio, el surgimiento de las clases medias, la élite terrateniente y la oligarquía limeña hacia la revitalización del país.

Pauline Antrobus, *Peruvian Art of the «Patria Nueva», 1919-1930*

Con el avance de la revolución industrial se originaron una serie de cambios en todos los países del planeta. En la producción las naciones industrializadas requerían grandes inversiones de capital debido a las nuevas técnicas. En el comercio buscaban asegurar sus mercados mediante el poderío militar o a través del dominio económico de las naciones no industrializadas.

Finalizada la Primera Guerra Mundial, los Estados Unidos se consolidaron definitivamente como gran potencia internacional. En el caso del Perú, los capitales estadounidenses se interesaron especialmente en minería, petróleo, haciendas azucareras y ferrocarriles. Parte del predominio del País del Norte se manifestó con gran rapidez en el urbanismo practicado en el crecimiento expansivo de capitales como La Habana, Montevideo, Buenos Aires, Lima, entre otras.

Los gobiernos de estos países ostentaban su poder a través de nuevos planes urbanos que proyectaban largas y amplias avenidas y definían nuevos barrios en los que los monumentos cumplían una función no solo ornamental sino también de propaganda política. Al momento de las celebraciones centenarias, estos gobiernos desearon constituir una identidad que exaltara y realizara los valores de la nación con una inflexión desde el arte público.

En Lima este proceso tuvo lugar durante la conmemoración de dos hechos que fueron determinantes en la historia republicana del Perú. Para Nanda Leonardini:

Leguía tiene entre manos tres oportunidades históricas importantes para utilizarlas iconográficamente y así reafirmar su poderío: «El Centenario de la Independencia» (1921), «El Centenario de la Batalla de Ayacucho» (1924), encargada de cerrar la independencia sudamericana, y «El Plebiscito Tacna-Arica» (1925-1929), que determina el retorno de Tacna a la patria después de largo cautiverio (2009, p. 1264).

De este modo, sobre la base de estas fechas Leguía elaboró un programa por desarrollar en el que, a partir de una iconografía de muy fácil acceso para todo el mundo, trató de sintetizar su idea de «Patria Nueva» e instaurarla durante su gobierno en todo el Perú.

Por consiguiente, la creación de este imaginario se vio plasmada en la imagen —finalmente concluida— de San Martín, emplazada en la plaza que lleva su nombre; en la escultura ecuestre en homenaje al mariscal Sucre —vencedor de la Batalla de Ayacucho— ubicada en el Parque de la Reserva, y en todos los monumentos y espacios urbanos que, debido a la celebración de estos aniversarios, poblaron y promovieron un desarrollo urbano sin precedentes. Las donaciones que las colonias entregaron al Perú como signos de amistad y solidaridad fueron monumentos y edificios arquitectónicos de gran valor artístico, que contribuyeron además a reforzar la creación de nuevos espacios para las obras, así como nuevos monumentos para este nascente escenario urbano.

Se imprimió también una serie de cuatro estampillas o sellos postales por el Centenario de la Independencia, en las cuales la imagen del Libertador cobraba protagonismo. No obstante, Leguía no tuvo reparos en aparecer en una de las estampillas (p. 1265). Ahora bien, si se analiza la estampilla que representa a San Martín proclamando la Independencia, se ve que lo acompañan otros elementos iconográficos como la alegoría de la Patria, la leyenda y fecha conmemorativa de la Batalla de Ayacucho —de 1824— y, detrás de la Patria, la Estela Raimondi¹ de la cultura Chavín, cultura del período formativo (1600 a 500 a. C.). Quizá con esta inclusión Leguía ya estaba marcando las pautas de lo que sería su programa de gobierno: «He procurado definir las fronteras del Perú, desarrollar su riqueza y aumentar el optimismo de su raza».

De otro lado, la modernización, el progreso, el desarrollo tecnológico y las áreas crecientes de nuevas urbanizaciones se instauraron en varias ciudades de provincia, pero principalmente en Lima. Así, se inició una labor que, en lo fundamental,

¹ Se trata del diseño de un monolito de relieves geométricos, dotado de gran simetría. En su espacio natural el bloque de piedra se hallaba albergado en el templo de Chavín de Huántar. En el timbre postal, a pesar de quedar limitada en su presencia, su inclusión tiene un significado. Este motivo también será incluido en la Fuente China o Fuente de las Tres Razas que analizaré en detalle en el cuarto capítulo.

cambiaría definitivamente el rostro del país en lo social, económico, territorial y político.

Este período, conocido por los opositores al nuevo gobierno como el Oncenio leguista, se convertiría, pues, en el punto de referencia fundamental para entender la evolución del país a lo largo del siglo XX (Ludeña, 2002, pp. 55-56).

Elegido Leguía con los votos antioligárquicos opuestos al conservadurismo de los representantes de la llamada República Aristocrática², irrumpiría en la política con nuevos protagonistas en la esfera pública. Su gobierno, autodenominado *de la Patria Nueva*, apostó —en el aspecto económico— por la expansión industrial y la modernización capitalista de las estructuras productivas y sociales del país. Con esta administración se pasó de la sujeción al mercado europeo —favorecido por los gobiernos oligárquicos anteriores— a la consolidación de la presencia de Estados Unidos (2002, p. 54).

Durante su administración, Leguía fue promotor de los intereses financieros e industriales del gran capital norteamericano, pero, contradictoriamente, a la vez fue difusor de un discurso fuertemente nacionalista basado en una suerte de encendido indigenismo e incaísmo.

Sus cuestionadas reelecciones con el afán de perpetuarse en el poder y ese afán por difundir su imagen mostrándose desde un escenario creado por él mismo tuvieron su período de gobierno de un matiz totalitario, pues, además, su armazón gubernamental lo apoyaba casi incondicionalmente. No obstante, a pesar de que

[l]as condecoraciones venían de todas partes, del Congreso, de los estudiantes, de los indígenas. Hasta el embajador de EE.UU., Alexander Moore, lo llamó «El gigante del Pacífico». Los periódicos repetían «Viracocha»³, «Nuevo Mesías» o «Júpiter Presidente» [...] este aparentemente sólido gobierno se cayó como un castillo de naipes (Burga, 2009, párrafo 4).

² Término usado por el historiador peruano Jorge Basadre para designar el período que empieza en 1895 y culmina en 1919 con la toma del poder por parte de Leguía.

³ Wiracocha o Viracocha fue un dios principal del panteón andino que recorrió la tierra ordenándola.



Figura 43. Propaganda del gobierno de Augusto B. Leguía, 1919. Fuente: http://httpfernanda14tkblogspotcom.blogspot.pe/2012_09_01_archive.html



Figura 44. Augusto B. Leguía, 1909. Foto: Adolfo Dubreuil. Fuente: Archivo de la Biblioteca Nacional del Perú.

Augusto Bernardino Leguía Salcedo nació el 19 de febrero de 1863 en el departamento de Lambayeque, situado en la costa norte del Perú. Fue hijo de Nicanor Leguía y Carmen Salcedo y realizó sus estudios escolares en este departamento (Hooper, 1964, p. 14). A partir de los trece años (Cáceres, 1923) completó su instrucción en Valparaíso (Chile), donde cursó estudios superiores de Comercio en el Colegio de Goldfinch y Blühm (Álvarez Calderón, 2009, p. 15). Regresó a Lambayeque en 1878. Ese mismo año tuvo una entrevista con Manuel Pardo y Lavalle (Hooper, 1964, p. 14), fundador del Partido Civil, y en febrero de 1879 llegó a Lima, donde, entre 1880-1888, trabajó en la casa comercial Prevost and Company. Durante la Guerra con Chile se enroló en la reserva y conformó el Batallón número 2 del Ejército, con el que peleó en la Batalla de Miraflores (1881). A su término se incorporó nuevamente a esa compañía.

A fines de 1888 ingresó como agente viajero a la New York Life Insurance Company⁴ y viajó al Ecuador siendo nombrado subgerente para Perú, Ecuador y Bolivia. En 1890 se casó con Julia Swayne y Mariátegui, nieta del prócer de la Independencia Francisco Javier Mariátegui e hija de un próspero latifundista del valle de Cañete.

En 1895 se trasladó a Londres, como representante de la testamentaria Swayne (consistente en una poderosa negociación agrícola), para ejercer la gerencia de la British Sugar Company Limited, firma dedicada a la exportación de azúcar. Allí trabajó por muchos años.

En 1899 terminó el segundo gobierno de Nicolás de Piérola, conocido como el de la Reconstrucción Nacional, por ser el período siguiente a la Guerra del Pacífico. Piérola trazó coordenadas muy significativas que luego Leguía continuaría, tales como reactivar la economía sobre la base del endeudamiento externo, la creación de puestos de trabajo para hombres y mujeres —esto último fue un suceso revolucionario para la época—, el embellecimiento de la ciudad de Lima y la creación del Ministerio de Fomento. Sin embargo, a su término, y al dar paso a la administración de Eduardo López de Romaña⁵, se inició el predominio del Partido Civil (con el cual entró a gobernar Leguía en su primer mandato), asociación que habría de gobernar, con una breve interrupción, los siguientes veinte años, y que dio curso al período conocido como la República Aristocrática.

El primer gobierno de Leguía transcurrió en este marco temporal, incluso su actuación como ministro de hacienda en 1903 lo implicó como miembro del Partido Civil. Esta asociación, fundada por Manuel Pardo y Lavalle⁶, fue creada con el fin

⁴ La New York Life Insurance Company se fundó en 1845 y se hizo conocida por sus prácticas de comercio innovadoras. <http://www.answers.com/topic/new-york-life-insurance-company>

⁵ Presidente del Perú en el período de 1899-1903 y miembro del Partido Civil.

⁶ El Partido Civil fue fundado por Manuel Pardo y Lavalle, quien sería el primer presidente civil de la época republicana del Perú. Una segunda generación de dirigentes de este partido detentó el poder

de remover el militarismo y se convirtió en un partido de oposición frente al poder que iban adquiriendo los militares. Era conservador y, claramente, uno de sus propósitos fue defender y ampliar sus intereses económicos. Lo integraban propietarios de haciendas o salitreras dedicados a la exportación de algodón y azúcar. Sus miembros eran, en su mayoría, parte de las élites sociales y económicas establecidas en Lima. Ellos buscaron la modernización y el progreso del país a través de la explotación de recursos naturales y la protección de la producción agroindustrial. Asimismo, fomentaron el desarrollo productivo en muchos aspectos (transporte, educación, entre otros).

Como hemos visto anteriormente, Leguía se fue a vivir a Londres en 1895. Allí trabajó en el rubro agrícola con compañías extranjeras e incluso fue gerente de una empresa importante. Por tanto, no pertenecía al núcleo de familias que integraban el Partido Civil; no obstante, su aspiración política se hizo notar en la medida en que mostró habilidades y desarrolló conexiones con personalidades del partido, al que no solo perteneció sino que también lo llevó al gobierno en su primera etapa.

Durante el gobierno de López de Romaña, la República Aristocrática pasó por varias contradicciones internas: hubo confrontaciones generacionales al momento de enfocar el problema del desarrollo del país. Así, entre los jóvenes civilistas estaban José Pardo y Barreda⁷ y el propio Leguía, quienes dieron al partido un nuevo impulso hasta que lograron imponerse. El primero sobresalió por su apellido y el segundo⁸, por sus dotes gerenciales, siendo nombrado, finalmente, ministro de hacienda de Manuel Candamo. Candamo⁹, considerado el impulsor del segundo civilismo, pensaba que la candidatura de Leguía para teniente alcalde era conveniente e incluso lo manifestó en una carta de 1897 (Puente & Puente, 2008, p. 488). Sin embargo, cuando la inesperada desaparición de Candamo obligó al partido a lanzar un nuevo

entre 1903 y 1919 con solo una interrupción. Pardo y Lavalle fue un comerciante orientado a la agricultura, gerente de la compañía consignataria del guano en Gran Bretaña, exdirector del Banco del Perú y alcalde de Lima. Fue un reconocido hombre de acción, inicialmente en los negocios y luego en la política.

⁷ José Pardo y Barreda (1864-1947), hijo del fundador del Partido Civil y elegido presidente del país por este grupo, durante dos períodos: 1904-1908 y 1915-1919. Como hemos visto, fue en su segundo período gubernamental que se prolongó la avenida de la Colmena, se formó la planta de la Plaza San Martín, creada por la ley 2513, de 1917, y se iniciaron las expropiaciones necesarias. Por otra parte, el Municipio de Lima trató de hacer frente a lo referente al saneamiento de la capital.

⁸ Sin embargo, para los viejos oligarcas el joven Leguía no poseía las relaciones sociales necesarias para obtener cargos de alto rango dentro del partido mientras que Pardo y Barreda tenía una descendencia directa por sangre. Es así que cuando Leguía subió al poder, el Partido Civil empezó a debilitarse.

⁹ Manuel Candamo nació en Lima el 14 de julio de 1841 y provenía de una de las familias más adineradas del Perú. Fue presidente del Perú (1903-1904) y miembro del Partido Civil, al que ingresó en 1872. Leguía compartió el gobierno con él desde el Ministerio de Hacienda. A los siete meses de haber llegado a palacio viajó, por motivo de enfermedad, a Arequipa, lugar donde murió el 7 de mayo de 1904.

candidato presidencial, la juventud civilista logró que se proclamase como tal a José Pardo y Barreda. Leguía continuó colaborando, desde el Ministerio de Hacienda, con el nuevo régimen, en el cual desempeñó, desde 1904 hasta 1908, el mismo cargo.

Posteriormente, cuando Leguía llegó al gobierno por primera vez fue promovido por su partido. Así, fue elegido presidente de la República en 1908 como miembro del Partido Civil. El apoyo recibido era para que Leguía siguiese levantando la economía del país como ya lo había logrado al ocupar el cargo de ministro. No obstante, cuando llegó al poder, Leguía encontró un país convulsionado. Por tanto, en este primer período promulgó leyes relativas al acceso de las mujeres a la educación superior¹⁰, en 1908, y, en 1910, a los derechos de los trabajadores, con la Ley de Accidentes de Trabajo, en la que se alude por primera vez al salario mínimo¹¹. Sin embargo, fueron los propios civilistas los que le aplicaron bloqueos sistemáticos para entorpecer los proyectos que se había propuesto.

Otro de los problemas que Leguía tuvo que enfrentar en ese período fue el de la demarcación de límites. Producida la independencia de España, para las nuevas repúblicas fue muy importante la demarcación de sus límites; por ello, tuvieron que firmar una serie de tratados que tenían como fin la determinación de sus fronteras. En 1909 el Perú resolvió sus problemas limítrofes con Brasil y Bolivia. En mayo de ese mismo año el rey de España resolvió inhibirse de dictar el arbitraje y continuaron las tensiones por motivos similares con Colombia y Chile. Finalmente en 1910 surgió el conflicto con Ecuador.

Como puede inferirse, este primer gobierno fue largo y difícil. En su transcurso se alimentaron las tensiones entre Leguía y el partido que lo llevó al poder. Al finalizar este primer mandato, el Partido Civil entró en un largo proceso de debilitamiento y, finalmente, Leguía rompió políticamente con dicha agrupación.

Luego de estos hechos, el Congreso reconoció como presidente a Guillermo Billinghurst¹². Durante la cesión de mando, el 24 de setiembre de 1912, Leguía expresará:

[...] Me ha tocado ejercer la suprema magistratura nacional en momento histórico agitado y azaroso cual ninguno. Al malestar económico que sufría el país al terminar el año de 1909, como reflejo de la crisis que atravesaban entonces

¹⁰ La ley 801 otorga la opción de grados académicos para las mujeres y su artículo único dice: «Las mujeres que reúnan los requisitos que la ley exige para el ingreso a las universidades de la República serán matriculadas en ellas cuando así lo soliciten, pudiendo optar [por] los grados académicos y ejercer la profesión a que se dediquen».

¹¹ Ley 1378. Congreso de la República del Perú, 2003. *Archivo digital de la legislación del Perú*. Versión 2.1, disco 2.

¹² Guillermo Billinghurst, presidente del Perú de 1912 a 1914, inició su carrera política como miembro del Partido Civil. Nació en Arica en 1851 y murió en Tarapacá en 1915. En 1914 fue derrocado por el general Óscar R. Benavides.

los grandes mercados europeos, se han sucedido inexorablemente convulsiones políticas internas que han perturbado su marcha próspera y tranquila, crisis internacionales algunas de las cuales nos pusieron al borde de la guerra, la mayor y más cruel de las desgracias que pueden azotar a los pueblos; y hasta crisis de carácter social, en razón de la lucha constante que viven capital y trabajo en su afán de destruirse sino de encontrar la fórmula salvadora de garantía que asegure la conservación de uno y otro. Todo este cúmulo de graves y sucesivos acontecimientos, han hecho de mi gobierno una lucha sin tregua y de mi administración una faena sin descanso (citado por Reaño, 2009, pp. 17-18).

En 1913 fue desterrado a Panamá desde donde, nuevamente, se trasladará a vivir a Londres.

El gobierno de Billinghurst fue muy breve. Debido a la oposición, liderada por el grupo civilista, a la que el mandatario se enfrentó en el Parlamento, y a sus diferencias con la Iglesia y con el Ejército, dicho gobierno culminó con un golpe de Estado financiado por el Partido Civil (Chang-Rodríguez, 2007, p. 40). Los civilistas apelaron al coronel Óscar R. Benavides, con lo que pusieron de manifiesto la fragilidad y el debilitamiento político del gobierno de Billinghurst.

En 1915, fue electo por segunda vez José Pardo y Barreda (1915-1919), último presidente del Perú elegido por el Partido Civil¹³. Pardo y Barreda, a su vez, terminaría destituido por Leguía el 4 de julio de 1919, quien dio fin a la permanencia de este partido en el poder.

Un año antes, en 1914 estalló la Primera Guerra Mundial y Leguía se declaró a favor de los aliados, mientras que Pardo y Barreda mantuvo sus dudas al respecto. Sin embargo, en 1916 el Perú entró a la guerra a favor de los aliados. Un submarino alemán hundió un barco peruano y se declaró la guerra a Alemania.

De otra parte, el Perú, por su situación geográfica colindante con cinco países, se vio envuelto en una serie de conflictos referidos a la fijación de límites. La solución significó que el país disminuyera de manera importante el área que reivindicaba como propia. En el caso de Chile tuvo mayor repercusión, ya que se trataba de terrenos que este país había conquistado al vencer en la Guerra del Pacífico. Sobre esa situación, Leguía se pronunció en sus memorias de la siguiente manera:

Se me ha acusado de alta traición por haber celebrado los tratados de Colombia y de Paz con Chile; empero la posteridad cuando me juzgue habrá de asignarme toda la razón y es entonces cuando se descorrerá el tupido velo de la verdad. Esos tratados que pusieron términos a una situación un tanto anómala que intranquilizaba a las repúblicas de Colombia y Chile, y cuyo reflejo agudizaba

¹³ Ya en julio de 1918, Mariátegui había escrito lo siguiente: «“Partido Civil”. ¿Qué quiere decir en la hora actual este nombre? ¿Qué significa, qué vale, qué expresa? “Partido Civil”. Hablando en verdad, estas palabras no son sino la razón social de una empresa de negocios políticos en quiebra y liquidación» (citado por Flores Galindo & Portocarrero, 2005, p. 104).

nuestra zozobante posición internacional, vinieron a devolvernos, y con nosotros al continente, la paz que todos anhelaban. La política de mi gobierno, en todo diferente a la de los anteriores, se preocupó en fijar con precisión los límites de la República, asumiendo la grave pero patriótica responsabilidad de establecerlo aún con criterio de equidad en aras de la armonía continental y procedió así porque el antiguo sistema de statu quo, tan popular entre nosotros, traducía apenas la incapacidad para querer y la falta de valor moral para resolver. [...] Como patriota y hombre de honor, como exsoldado del glorioso Ejército del Perú, rechazo con indignación y desprecio el monstruoso cargo de traidor, que la felonía del civilismo me imputa. Si toda la vida mi única preocupación fue servir a mi patria y serle útil ¿cómo podría concebirse que el presidente Leguía se traicionara a sí mismo traicionando al país? (s/f, pp. 62-63).

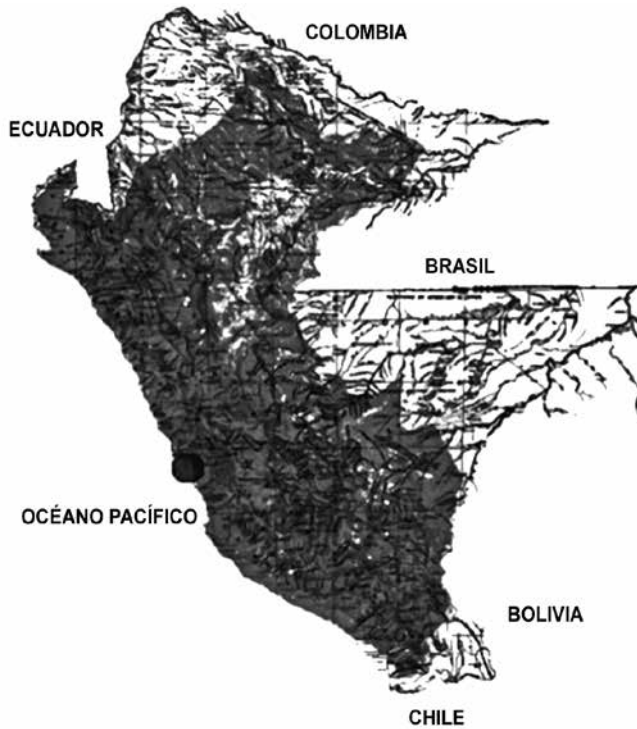


Figura 45. Sobre el mapa político y geográfico del Perú en 1913, de Camilo Vallejos, que esquematiza el área que el Perú consideraba su territorio, se ha superpuesto, en color oscuro, la superficie actual del Perú, para explicar los problemas de demarcación de límites de ese entonces. Se ha señalado en círculo la ubicación de Lima. Fuente: Vallejos (1913).



Figura 46. Propaganda de la época del gobierno de Augusto B. Leguía. Fuente: <http://unalimaquese fue.blogspot.com/2010/07/propaganda-poster-le-guia-1929.html>

En 1919 Leguía postuló nuevamente a la presidencia y obtuvo la mayoría de votos frente a su competidor Ántero Aspíllaga¹⁴. Durante su etapa electoral Leguía se había acercado a las provincias, a los jóvenes y a la clase media, lo que le permitió acceder nuevamente a gobernar. Sin embargo, ante la duda frente al reconocimiento de su triunfo, efectuó un golpe de Estado el 4 de julio de ese mismo año y convocó a un plebiscito para absolver una docena de interrogantes: «[s]e eligió una Asamblea Constituyente» (Sánchez, 1990b, p. 74). El 12 de octubre dicha Asamblea lo proclamó presidente constitucional.

Así, en este segundo período Leguía disolvió el Congreso y reorganizó diversas instituciones como el Ejército y la Policía. Redactó una nueva Constitución Política en la que se incluyeron diversos cambios como: modificación del Poder Legislativo con la renovación del Ejecutivo; establecimiento de un período de cinco años para el mandato presidencial; eliminación de las vicepresidencias, creación de congresos regionales, protección a la propiedad de las comunidades indígenas y a la raza indígena, entre otros. Seguidamente, dicha carta magna fue aprobada

¹⁴ Candidato del Partido Civil tradicional. Era un prominente hacendado y fue ministro de hacienda en el primer gobierno de Cáceres. Los civilistas decidieron presentarlo como el oponente de Leguía en 1919.

en enero de 1920, lo que le permitió llevar a cabo una serie de cambios que facilitaron la ejecución de sus proyectos para la instauración de la Patria Nueva.

En consecuencia, el régimen de la Patria Nueva comenzó con un golpe de Estado y culminó con el cuartelazo del 24 de agosto de 1930.

En tanto, la visión de Leguía sobre el futuro del país se plasmó en el lema «Patria Nueva» que abarcaba varios propósitos de cambio:

- Transformación del sistema y cuerpo político, que abriría paso a nuevos dirigentes y renovaba la élite sobre la que se apoyaba el gobierno del país. Es decir, la desarticulación de la clase dominante con el fin de cortar con el pasado y los partidos políticos, entre ellos, el civilismo.
- Introducción de cambios en la administración de la justicia, en el apuntalamiento del crédito internacional del Perú y demarcación de las fronteras del país, las cuales aún no estaban determinadas con precisión.
- Reforzamiento de la economía exportadora de materias primas unido a una política que contribuya al ingreso de capitales extranjeros.
- Búsqueda del equilibrio económico interno; para ello se estipulaba que por «ningún motivo podrá gobernarse sin presupuesto»¹⁵; impulso de proyectos de irrigación; colonización de la selva, etcétera.

Para lograr la modernización del país, Leguía instauró un Estado fuerte, en el cual se priorizaba el orden público sobre el Estado de derecho. Simultáneamente, se le planteó a los indígenas convertirse en propietarios, se robusteció a la clase media (Bethell, 2000, p. 272) y, dentro de ella, se amplió considerablemente el número de empleados públicos¹⁶ al servicio del gobierno. Asimismo, se alentó la inversión extranjera (en especial la de los Estados Unidos); se construyó una red vial de carreteras que facilitó la comunicación del país, así como la construcción y reparación de puentes. En materia de defensa, el objetivo fue la renovación de la Policía y del Ejército y para este fin contrató delegaciones extranjeras. Luego, se procuró reformar el sistema educativo, se ejecutaron distintas obras de saneamiento y salubridad, entre otras.

En suma, para llevar a cabo la eliminación del viejo orden oligárquico inicialmente pudo atraer la participación de las provincias, de la juventud y de la clase media. Como manifestara en su mensaje a la nación al iniciar su nuevo período de gobierno en 1919, la norma de conducta que seguiría se traduciría en estas palabras: «Hechos, no palabras».

¹⁵ Artículo 86 de la Constitución Política del Perú, 1920.

¹⁶ En el sector público se quintuplicaría el número de funcionarios (Bethell, 2000, p. 272).

Este planteamiento se vio materializado durante sus once años de gobierno a través de los aspectos que describiré a continuación.

En el aspecto social, el surgimiento de una naciente clase media, que poco a poco se convirtió en la clase pensante y crítica, dejó atrás a la oligarquía, que controlaba hasta entonces los sectores políticos, económicos y educativos, así como a un caciquismo en la sierra, que participaba en el Congreso y controlaba las provincias.

Para Leguía, los lineamientos de poder tenían como propósito la creación de una ciudad moderna para un ciudadano modelo, que elevase al Perú al nivel de las naciones cosmopolitas. Este nuevo grupo que gobernaba con Leguía, al igual que el grupo modernizador formado desde el tiempo de Piérola, poseía una mentalidad positivista, racionalista y materialista, opuesta a la concepción señorial y colonial, a la desatención al trabajo y a la gran sensualidad característica del círculo conservador (Muñoz, 2001, p. 45).

Esta nueva actitud dio estímulo al crecimiento de una ciudad que, al brindar nuevas facilidades, priorizó la vida urbana frente a la vida rural y atrajo a los pobladores de todas partes del país.



Figura 47. Jirón de la Unión. El gobierno de Leguía, como hemos visto anteriormente, cambió mucho al país como territorio y entre sus transformaciones más significativas destacó la de la fisonomía urbana: Lima fue pavimentada en un 90%. Foto: Eugene Courret. Cortesía de Samuel Tomás Adrianzén Merino.

De provincias llegaron muchos escritores, entre ellos Abraham Valdelomar, impulsor del grupo Colónida, cuyos integrantes se reunían en el Palais Concert¹⁷.

¹⁷ El famoso café Palais Concert fue inaugurado en 1913 y estuvo ubicado en el Jirón de la Unión, lugar donde se reunía la élite social e intelectual de la capital.



Figura 48. Hipódromo de Santa Beatriz. Fuente: <http://mentirasmacomunesenlahistoria delperu.blogspot.com/2012/08/el-asesinato-del-presidente-luis-miguel.html>

En el aspecto político, Leguía se alejaba cada vez más del civilismo, el cual se estaba transformado, en palabras del embajador norteamericano, en una «facción ultraconservadora, reaccionaria, del Perú, que correspondía al grupo de grandes terratenientes. Estos son antiforáneos, antiindustriales y desean que el Perú sea solamente un país agrícola sin desarrollo fuera de sus propias haciendas, con el país administrado completamente para su propio beneficio» (Quiroz, 2008, p. 212).

El Partido Demócrata, tras la muerte de Piérola, empezó a extinguirse, así como el Partido Constitucional de Andrés A. Cáceres¹⁸. La última campaña electoral en que actuó el Partido Civil fue en 1919, cuando lanzó a la candidatura presidencial a Ántero Aspíllaga. Sin embargo, desde 1872, y más allá de la vida de su fundador Pardo y Lavalle, el partido se prolongó muchas décadas, convirtiéndose con el demócrata Nicolás de Piérola, en los pilares de la República Aristocrática. A partir de entonces, los partidos Civil y Demócrata ya no tuvieron vigencia. Solo quedaba el Partido Constitucional que encabezaba Cáceres (Sánchez, 1990a, p. 272).

¹⁸ Cáceres fue un general de la Guerra del Pacífico que lideró la resistencia nacional contra la invasión chilena. Posteriormente gobernó el Perú entre 1884 y 1894 y fundó el Partido Constitucional, que tuvo vigencia hasta el Oncenio de Leguía.

De este modo, en un país donde no existían partidos políticos verdaderos, Leguía optó por ser un caudillo civil. Así, en 1926 subrayó claramente esta posición en un discurso dado en la Academia de la Lengua Española:

La historia de la República del Perú es la historia de un trágico contraste entre la ley que consigna teorías magníficas, y la realidad indócil para someterse a sus preceptos. En ese perpetuo contraste hemos vivido, imaginando ser gobernados por principios cuando, en realidad, lo éramos por pasiones. La verdadera ley, el verdadero gobierno, fueron siempre en el Perú, la ley y el gobierno impuestos por un hombre superior, a quien, unas veces, la casualidad, y otras el voto popular, elevaron al poder. Y ese sistema se aviene a la índole de nuestra raza y lo justifican las enseñanzas de nuestra historia. En el imperio aborigen, los Incas ejercieron un poder personal omnímodo. En la Colonia, el virrey fue un señor casi absoluto. ¿Por qué nos admiramos, entonces, que, en la República, nuestros gobernantes, con el título democrático de presidente, a despecho de las constituciones elaboradas por el casuismo de los doctores, ejercieran un poder análogo al que tuvieron los Incas y los virreyes en el curso de los siglos? No fueron las leyes sino nuestros caudillos los que hicieron la patria (citado por Hooper, 1964, pp. 140-141).

Como consecuencia de esta ideología caudillista, aunque se incrementaron las publicaciones de carácter político, literario y artístico, así como también las que se ocuparon de temas comerciales e industriales (Palacios, s/f, p. 557), «[l]as trabas puestas al pensamiento escrito dificultaban enormemente la labor de la prensa. Bajo el pesado clima imperante, el periodismo se acostumbró a no escribir y a no opinar» (Miró Quesada, 1957, p. 231).

Con la caída de Leguía en 1930 los antiguos partidos políticos empezaron a desaparecer. Sin embargo, durante su gobierno y para mantenerse en el poder, sometió al Congreso y a la prensa y desató una implacable persecución contra sus adversarios políticos. Surgieron, entonces, nuevos líderes políticos en reacción a la *dictadura* de la Patria Nueva¹⁹ entre los que se encontraban la Alianza Popular Revolucionaria Americana (APRA)²⁰, de Víctor Raúl Haya de la Torre, y el Partido Socialista, de José Carlos Mariátegui (1894-1930). El Partido Socialista después del fallecimiento de su fundador se convirtió en el Partido Comunista. Estos dos partidos continúan vigentes hasta la fecha.

¹⁹ <http://valparaiso.indymedia.org/news/2007/01/10421.php>

²⁰ Se considera que la fundación del APRA se remonta al 7 de mayo de 1924, por Haya de la Torre, en México, en el curso de un acto público con otro motivo. Por su parte, el Partido Aprista Peruano se fundó el 20 de setiembre de 1920.

En el aspecto económico, Leguía privilegió la entrada de capitales norteamericanos en muchos rubros, así como su tecnología. Un ejemplo fue el tratamiento que se dio a The Foundation Company, contratada para dirigir la compañía peruana de cemento Portland, que llegó a convertirse en la principal usuaria de concreto y cemento en el país, lo que motivaría el acrecentamiento del impulso expansivo, constructivo y la realización de tantas obras públicas. Para poder cumplir con la realización de este desmesurado crecimiento, se contrató a fabricantes norteamericanos para que exportaran a Lima materiales de construcción²¹. En 1922 un periodista norteamericano al elogiar la inauguración, en Lima, de la primera «estación moderna de cable» afirmaba que «el registro de edificios diseñados y levantados por las firmas norteamericanas en los países extranjeros, y construidos y equipados según principios norteamericanos de construcción continúa en expansión» (Cody, 2003, p. 97).

Con Leguía, el presupuesto de la nación empezó a aumentar y la deuda pública de ocho millones de libras peruanas en 1918 ascendió en 1929 a 31 millones. Esto conllevó la contratación de empréstitos que otorgaron como garantía parte de recursos como el petróleo, el guano, etcétera. Luego, a partir de 1925, estos empréstitos se hicieron más frecuentes y, a finales de 1927, se emitió un «empréstito nacional» por 100 millones de dólares (Guerra, 1985, pp. 16-20).

Al respecto, en 1930 la revista *Time* informaba en una nota que:

Casi 300 ciudadanos norteamericanos tienen negocios y viven en Lima. Se han invertido unos 250 000 000 de dólares norteamericanos en el Perú. Firms principales: All America Cables, Inc., subsidiaria de la I. T. & T. (monopolio del servicio de telégrafo y teléfonos del Perú), Northern Peru Mining & Smelting Co. (Guggenheim); Cerro de Pasco Copper Corp. de Nueva York; National City Bank of New York & J. & W. Seligman & Co. (préstamo gubernamental de 85 000 000 de dólares); varias compañías mineras operadas por William Randolph Hearst; W. R. Grace & Co. (transporte marítimo, molinos textiles); Standard Oil of New Jersey; Frederick Snare Corp. (ingenieros del puerto del Callao).

²¹ <http://valparaiso.indymedia.org/news/2007/01/10421.php>

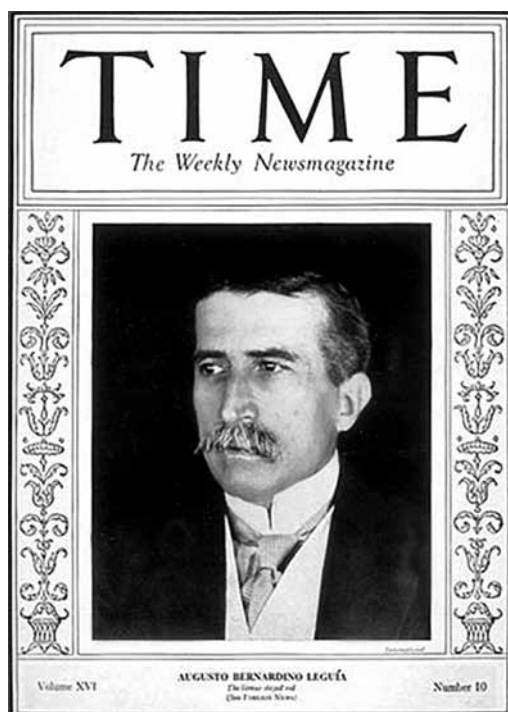


Figura 49. «En su gobierno se dio el mayor dominio económico de Estados Unidos en el Perú». Fuente: Portada de *Time*, 1930, XVI(10).

En cuanto al impulso de proyectos de irrigación se llevaron a cabo muchos y buenos proyectos, entre los cuales sobresalió el de Las Pampas del Imperial, en Cañete. Con el fin de aumentar la productividad de las tierras de riego de la costa peruana, el 26 de enero de 1920 se contrató, para tal propósito, al ingeniero hidráulico norteamericano Charles W. Sutton (Delaware, 1877-1951), a quien se le asignó el cargo de jefe de la Comisión Nacional de Riego para iniciar las obras de irrigación de las zonas áridas del litoral. Sutton implantaría el sistema de riego volumétrico: «Lo interesante del período de Leguía fue que las irrigaciones no se concibieron tan solo como obras técnicas sino como una parte de una estrategia de desarrollo rural que implicaba transformaciones en las formas de organización de la producción» (Apacla, Eguren, Figueroa & Oré, 1993, p. 65).

En el aspecto educativo, Leguía, que en 1919 fuera proclamado «Maestro de la Juventud», aprobó de inmediato las exigencias reclamadas por los estudiantes.

Ese mismo año, el movimiento de la Reforma Universitaria logró concretar dentro de sus proyectos la fundación del Conservatorio Universitario y en octubre se promulgó la ley 4002 en la que se declaraban «vacantes las cátedras cuya enseñanza sea deficiente; esta deficiencia se comprobará tomando en cuenta las justas alegaciones de la juventud que ha tachado a varios catedráticos» y que la provisión de los nuevos

docentes se haría entre quienes «obtengan las cuatro quintas partes del total de los sufragios de los alumnos» (artículo 3).

Asimismo, se promulgó la ley 4004 que especificaba que los alumnos nombrarían dos delegados al Consejo Universitario, ente que elegiría por mayoría a los nuevos catedráticos.

Como era de esperarse, Leguía apoyó la realización del Primer Congreso de Estudiantes en el Cusco (1920), el cual tuvo como presidente a Víctor Raúl Haya de la Torre, quien en cumplimiento de uno de los acuerdos crearía la Universidad Popular²².

Sin embargo, y con el transcurso del tiempo, los beneficios para los estudiantes mostraron otro lado, cuando, en 1928, Leguía promulgó el «Estatuto Universitario» que buscaba despojar de autonomía a la universidad al crear el Consejo Nacional de Enseñanza Universitario, en el que el Estado intervendría de manera directa. Entre sus funciones se hallaba la elección de los rectores universitarios. Estaba formado «por el ministro de educación, cuatro delegados del gobierno, cuatro delegados de las universidades y un delegado estudiantil, aunque nunca llegó a elegirse» (Guerra, 1985, pp. 76-77).

En cuanto a lo laboral, el anarcosindicalismo empezó a perder su predominio con el surgimiento de los planteamientos gremialistas marxistas que empezaron a fortalecerse con la creación de los sindicatos.

En el aspecto cultural es valioso el recuento que hace Luis Alberto Sánchez (1900-1994) sobre esta época. Así, si se resumen los hechos culturales del llamado Oncenio —es decir, el período que va del final de la Primera Guerra Mundial a la crisis económica de 1929, el periodo que gobernó Leguía—, destacan los siguientes:

- Aparición del «peruanismo pictórico». Se entendió que el país podía desarrollar su propia temática al subrayar un arte nacional vinculado a la naturaleza propia del lugar y la fisonomía de sus habitantes.
- Indigenismo literario. Se publicaron obras como *Cuentos andinos* y *La venganza del cóndor*, de López Albújar; *Ande*, de Alejandro Peralta; *Tempestad en los Andes*, de Luis E. Valcárcel. Apareció la revista *Amauta*, de Mariátegui.
- Vanguardismo. «[...] bajo cuyo nombre se mezclaron residuos dadaístas, gérmenes suprarrealistas, rescoldos barrocos, el monólogo interior joyciano, una nueva dimensión poética» (1975). El mismo Abraham Valdelomar perteneció a esta corriente estética. Esta fue continuada por la *Descripción del cielo* de Alberto Hidalgo; *Cinco metros de poemas*, de Oquendo de Amat, etcétera.

²² Haya de la Torre fue el fundador y rector de las Universidades Populares (UUPP). Se establecerían otras universidades, además de en Lima, en Arequipa, Trujillo, Ica, Cusco, Jauja, Chiclayo, Piura, Huaraz, Puno y Madre de Dios. El órgano de difusión de las UUPP fue la revista *Claridad*.

Simultáneamente se revelaron otros intereses; *en lo religioso*, la afirmación de un Estado moderno, cosmopolita y librepensador se vio cuestionada por una sumisión tácita al poder de la Iglesia. Esta actitud es característica de gobiernos de corte absolutista que aspiran a poseer la primacía en todos los poderes del Estado. Consecuentemente, surgió la idea de reivindicar al indio y a lo nacional, por un lado, rescatando valores culturales propios, pero, al mismo tiempo, imponiendo una imagen «para todos» que representó la táctica de los conquistadores para someter al Perú.

Leguía auspició en 1923 la erección de una estatua del Sagrado Corazón de Jesús²³, para ser colocada en una hornacina de la Catedral, monumento que fue un elemento detonante en la revuelta de los estudiantes. Cabe precisar que la escultura, comisionada de acuerdo con el arzobispo Emilio Lissón²⁴, tuvo el propósito de consagrar el Perú al Sagrado Corazón de Jesús e invitar a Leguía como patrón de la Iglesia.

El ambiente político y estudiantil estaba tan convulsionado debido a numerosos desaciertos del presidente y de sus seguidores; los universitarios interpretaron la colocación del Corazón de Jesús como una imposición que restringiría la libertad de cultos. En la protesta participaron estudiantes y obreros de las UUPP. Hubo enfrentamientos con los policías y hasta murieron un estudiante y un obrero. Haya de la Torre fue apresado y deportado en octubre del mismo año. En 1924 muchos dirigentes de las UUPP fueron exiliados por su intervención y por su afiliación en contra de estos intereses. Mariátegui, quien no había participado en la manifestación, reconocería más tarde que «[e]l 23 de mayo reveló el alcance social e ideológico del acercamiento de las vanguardias estudiantiles a las clases trabajadoras. En esa fecha tuvo su bautizo histórico la nueva generación [...]» (2007[1928], p. 116).

Sin embargo, Leguía manifestó aquí otra de sus múltiples contradicciones, pues, «no obstante su condición de masón, tuvo el apoyo del clero católico, con el cual siempre fue deferente» (Basadre, 1992, p. 113). Así, pues, le complacía mostrarse públicamente en ceremonias de inauguración de monumentos y obras públicas con el arzobispo Emilio Lissón como una estrategia de poder.

En consecuencia, este acontecimiento desencadenó la ruptura del vínculo entre Leguía y los estudiantes. Asimismo, despertaron entre la población muchas voces de protesta: la estatua del Corazón de Jesús fue fundida en la Escuela de Artes y Oficios y «su colocación se realizó el 16 de febrero de 1930, en el más completo mutismo» (Gamarra, 1996, pp. 209-210).

²³ Escultura realizada por el escultor Artemio Ocaña, en 1923, de bronce y de 3.30 metros de altura.

²⁴ Emilio Lissón Chávez (Arequipa, 1872 - Valencia, 1961) fue arzobispo de Lima desde 1917 hasta 1930. <http://www.arzobispadodelima.org/>



Figura 50. El jefe de la fundición, el español Juan Román, dirigiendo el montaje de la obra. Fuente: *Mundial*, 1923, IV(158), s/p.

Figura 51. La estatua en bronce recién montada, al lado el técnico peruano Vallejo y el escultor Artemio Ocaña. Fuente: *Mundial*, 1923, IV(158), s/p.



Posiblemente pocas estatuas habrán hecho surgir tal número y magnitud de disturbios como la del Corazón de Jesús, que el gobierno quiere colocar en la basílica, previa consagración a ella, de todos los peruanos. Editoriales, manifestaciones, encíclicas del arzobispo; solo resta que el asunto se discuta en Roma para que su celebridad quede completa. [...] Hay una serie de asuntos cuya solución debe hallarse en el criterio de cada individuo; querer imponerlo resulta medieval y grotesco, inútil en esos casos la hilera de argumentaciones, citas y silogismos que se hagan; porque ningún terreno como el religioso para poder sostener brillantemente cualquier teoría, ya sea apoyándose en la mitología, en la Biblia o en el Corán, o en los graves señores de la Enciclopedia. De allí que toda discusión que roce con la religión la consideramos sencillamente ociosa [...] ²⁵.



Figura 52. Leguía con el arzobispo Emilio Lissón durante la inauguración del monumento de La Libertad, donado por la colonia francesa en 1926. Fuente: *Mundial*, 1926, VII(293), s/p.

²⁵ *Mundial*, 1923, IV(158), s/p.

Como ya he dicho, Leguía fue un gran propulsor de temas relacionados con «*lo indígena*», como la reivindicación social. Para ello la Constitución de 1920, la que luego se llamó «de la Patria Nueva», fue muy importante. En esta carta magna se incluye por primera vez el reconocimiento, por parte de la nación, de la existencia legal de las comunidades indígenas. Y este hecho constituyó una victoria de las corrientes indigenistas que se habían hecho presentes en la vida política y cultural peruana durante la República Aristocrática. Gracias a esta medida, el presidente obtuvo el reconocimiento popular y el de la corriente indigenista en el momento inicial de dicha ley. Así, el tema del indio apareció en la vida cultural peruana y fue una de las novedades en un ambiente más bien clásico y anclado en lo europeo (Rénique, 1987, p. 22).

El problema indígena es fundamental en la creación de la nación peruana: viene desde la conquista española y se agudiza con el régimen republicano. En 1867 se había fundado la Sociedad de Amigos de los Indios y en su folleto *Los indios del Perú* manifestaba: «La nación no es la costa del Perú, no son esos pueblos los que constituyen la República; la nación tiene pueblos numerosos en el interior y esos pueblos son de indios» (Tamayo Herrera, 1998, p. 30). Al respecto decía Manuel González Prada²⁶, en 1904, que «[l]a cuestión del indio, más que pedagógica, es económica, es social»²⁷.

En 1909 Pedro Zulen propuso al Centro Universitario de la Universidad de San Marcos una discusión sobre la educación indígena. Todas estas ideas acerca de «lo indio», promovieron la formación de la Asociación Pro Indígena fundada por Zulen ese mismo año y donde participaron, además de él, Dora Mayer, el importante diputado Joaquín Capelo y el célebre músico Daniel Alomía Robles, entre otros. Posteriormente, en diciembre de 1915 se produjo una rebelión liderada por el militar Teodomiro Gutiérrez Cuevas (Rumi Maki), quien en una carta publicada en *El Comercio* explicó su levantamiento en Azángaro:

A los indios se les arrebató sus terrenos por la violencia y por la fuerza, o por el fraude y el engaño, para lo que los jueces desempeñan un papel a mil maravillas; se les quita el ganado; se les saquea sus estancias y sus cabañas; se les queman sus casas; se les encarcela con frívolos pretextos y se les tiene privados de toda libertad por años enteros; se les manda al Ejército para apoderarse de sus tierras; se les mata triturándoseles el cráneo y las entrañas en las grandes prensas de las fábricas de las haciendas; se les arrebató a sus hijos queridos para obsequiarlos a

²⁶ Manuel González Prada y Ulloa (Lima, 1844-1918) fue uno de los más personajes más influyentes tanto en las letras como en la política peruana. Entre sus libros más conocidos se encuentran *Páginas libres*, *Minúsculas*, *Horas de lucha*, *Anarquía*, entre otros.

²⁷ En «Nuestros indios», editado por primera vez en *Libros de lucha*. http://www.marxists.org/espa-nol/gonzalez_prada/indios.htm

los amigos que los gamonales tienen en la costa y en la capital de la República [...] (Paredes, 1976, pp. 258-259).



Figura 53. Luis F. Agurto, *El Chavinavi indomable*. Fuente: *Variedades*, 1923, 825, p. 3637.

En la Constitución de 1920, Leguía proyectó crear un Patronato de la Raza Indígena y uno de sus integrantes sería el arzobispo Lissón. En las provincias las juntas delegadas del patronato estaban encargadas de disminuir los litigios de tierras entre las haciendas y las comunidades indígenas. Sin embargo, los gamonales reaccionaban con violencia y aumentaban el abuso hacia los indígenas.

El aspecto más cuestionado se suscitó por la Ley de Conscripción Vial (1920) que obligaba a los habitantes del territorio nacional a apoyar la construcción de caminos. Empero, la ley empezó a tener efecto primero en la sierra. Luego se establecieron varias excepciones y en su mayor parte, fueron los indios quienes debieron cumplir con lo especificado en ella (Gerbi, 1951, p. 71; Bardella, 1989, p. 232).

En junio de 1920 se creó el Comité Pro Derecho Indígena Tahuantinsuyo, con un aire anarquista, cuyos subdelegados eran líderes en las insurgencias que se iniciaron

desde 1921. Los indios, comuneros y campesinos desobedecieron a los gamonales y a las autoridades gubernamentales. Para los señores cusqueños estas rebeliones significaban que «Leguía no está construyendo una Patria Nueva sino una Patria bolchevique» (Rénique, 1987, p. 24). El presidente, populista por antonomasia y en vista de que las críticas podían perjudicarlo, declaró ilegal, en 1924, a este comité y persiguió a sus dirigentes. Sin embargo, durante todo su gobierno continuaría «reivindicando» a los indios.

Paralelamente, a lo largo de la época estudiada se profundizó el redescubrimiento del indio. Para el historiador Jeffrey Klaiber, «[l]a contribución principal de los indigenistas al pensamiento social fue la de dar forma y sustancia a la imagen de los indios y mestizos de la clase popular del Perú» (1980, p. 119). Leguía promovió la celebración del Día del Indio para finalmente oficializarlo en 1930.

Respecto de los indígenas, se debe destacar lo dispuesto en el artículo 58 de la Constitución de 1920 que, a la letra, dice: «El Estado protegerá a la raza indígena y dictará leyes especiales para su desarrollo y cultura en armonía con sus necesidades. La nación reconoce la existencia legal de la comunidades de indígenas y la ley declarará los derechos que les correspondan».

Es claro, pues, que en este período se acentuó la búsqueda de lo que ahora se llama *identidad nacional*, que convergió en la situación del indio y en la reivindicación de las culturas andinas.

Así, desde finales del siglo XIX y principios del XX, los arqueólogos abrieron al mundo occidental la posibilidad de conocer culturas ignoradas hasta entonces. Las investigaciones, realizadas en el Perú por nacionales y extranjeros difundieron y mostraron dibujos, utensilios, ídolos y todo aquello que recogieron en sus exploraciones; objetos simbólicamente cargados de una fuerza estética desconocida dentro del mundo del arte. De este modo, los hallazgos arqueológicos se ponen de manifiesto, a partir de 1900, con los descubrimientos de la cultura Nasca, por Max Uhle (1856-1944) y la organización del nuevo Museo de Historia Nacional, inaugurado el 29 de julio de 1906 en el Palacio de la Exposición —cuya sección de arqueología recae sobre Uhle—. Luego, en 1911, un acontecimiento colocará al Perú en el mapa mundial: Hiram Bingham (1895-1956), jefe de la misión arqueológica de la Universidad de Yale, descubrió Machu Picchu y se inició la difusión de estos restos arqueológicos.

En el Perú siguieron los descubrimientos, lo que creó expectativa entre los jóvenes artistas. «El afán indigenista» (Ortiz de Zevallos, 2003, p. 187) ya rondaba por los centros artísticos e intelectuales de Lima, en simultáneo con los primeros hallazgos arqueológicos de Julio C. Tello (1880-1947), las excavaciones realizadas en Nasca y los descubrimientos de las culturas Chavín, Moche y Paracas. Despertó entonces, no solo en América sino también en Europa, una actitud romántica por volver a encontrar las raíces, como una nostalgia del paraíso perdido. Por tanto,

fueron los artistas quienes empezaron la búsqueda de fuentes nativas que revitalizaran su creación; fue esto lo que los hizo volver la mirada a nuevos pueblos, en estado primitivo, para recuperar una vitalidad que sentían perdida: necesitaban una nueva fuente de expresión desde donde nutrirse.



Figura 54. La ciudadela de Machu Picchu. Foto: Javier Silva Meinel.

Todos estos hallazgos configuraron nuevas correspondencias en el imaginario nacional y ampliaron el rango de estilos y de posibilidades creativas a través de las culturas antes ignoradas que fueron aceptadas como patrimonio común.

En lo que respecta al arte, ya en el siglo XIX se había constatado, en la pintura, la existencia del indio: «La primera aparición notoria y vinculada con el arte del s. XX del indio como personaje central de la pintura se dio con las tres “Pascanas” y “El Alfarero”» (Lauer, 2007 p. 105). Estas pinturas eran de Francisco Laso, quien aunque se formó en París mantenía una vinculación admirativa por su origen. Su rigurosa formación académica como pintor le dio las bases para ver su entorno y reconocer sus valores. Durante sus estadias en el Perú Laso hizo varios recorridos por Cusco y Puno, gracias a los cuales identificó —y, por tanto, *se identificó*— nuevas configuraciones plásticas en una nueva luz, en un nuevo paisaje y en una nueva raza. Comprometido con el tiempo que le tocó vivir, dejó un legado pictórico de excelente factura y reflexiones críticas que abrieron la posibilidad de repensar el arte peruano

volviendo la mirada hacia el interior del país y su gente. En una época donde el Perú como país solo miraba hacia las grandes capitales europeas, en Laso «[...] por cierto, debe reconocerse al precursor de nuestro indigenismo pictórico» (Sánchez, 1975, p. 1262). Tal vez con su actitud afirmaba una esperanza de futuro para el país, una reconciliación simbólica a través de su obra, al colocar al indio para ser visto como integrante e iniciador de la nación peruana.



Figura 55. El pintor peruano Francisco Laso. En esta pintura se puede apreciar cómo se autorretrató como un alfarero indígena. *El alfarero*, óleo sobre lienzo (139 cm x 89 cm), 1855. Fuente: Pinacoteca Municipal Ignacio Merino.

El crítico peruano Teófilo Castillo pensaba que Laso, a pesar «de su educación y cultura, completamente francesas, [...] no piensa ni siente arte nada que no sea del ambiente nativo peruano. Es su paleta la primera en abordar los temas nacionales. [...] El fervor nacionalista de Laso se patentiza con este curioso detalle; fue muy aficionado a retratarse de indio, en actitudes y vestimenta tal» (1915, p. 1934).

Por su parte, Julio Gutiérrez Loayza, también apreció el trabajo de este artista:

El tacneño Francisco Laso es el primer pintor auténticamente peruano, el primer indigenista y, también, el primer revolucionario plástico. En efecto, Laso llevó al lienzo el tema indígena en cuadros como el «Haravicu» y «Pascana en la cordillera» y pintó ese panfleto anticlerical que es «El entierro del mal cura» que parece anticipar el pensamiento radical y anarquista de don Manuel González Prada (1994, p. 26).

En 1918 sucedieron muchos acontecimientos importantes en el Perú y en el mundo: se creó la Escuela de Bellas Artes; José Sabogal, quien fuera el iniciador de la pintura indigenista peruana, regresó a Lima; Manuel González Prada, ideólogo anarquista, promotor de la unión de los intelectuales y los trabajadores, murió en la capital, poco antes de que los obreros —apoyados por delegados estudiantiles— lograsen que se establezca la jornada de las ocho horas, y, finalmente, terminó la Primera Guerra Mundial.

El 28 de setiembre de 1918, durante el gobierno del presidente José Pardo y Barreda se creó, en Lima, la Escuela Nacional de Bellas Artes, pero recién fue inaugurada oficialmente el 15 de abril de 1919, bajo la dirección de Daniel Hernández Morillo²⁸ y durante el gobierno de Leguía.

Leguía hizo suyo este proyecto pues le permitiría construir un «arte nacional» para una Patria Nueva, objetivo que ya estaba comprendido en sus planes. Así, la Escuela se convirtió en un espacio de convergencia, debate y discusión sobre el tema del nacionalismo (véase Wuffarden & Majluf, 1997, p. 19).

El apoyo presidencial a la Escuela de Bellas Artes dio frutos, en la medida en que puso los cimientos para un arte nacionalista, centrado en la raza indígena.

Once días después del golpe de Leguía, José Sabogal, conocido como el gran impulsor de la pintura «indigenista» en el Perú, realizó una exposición de pinturas, en la Casa Brandes, llamada *Impresiones del Cosco* que provocó revuelo en Lima.

Simultáneamente en México también los jóvenes artistas buscaban por esa época una identidad que los reflejase; rondaban el tema del nacionalismo para consolidarlo a través de sus símbolos. La conciencia de la fuerza de la representación en las artes plásticas era una buena estrategia para configurar estas identidades. Estas nuevas evocaciones empiezan a materializarse en muchos países que sentían la necesidad de desprenderse de sus yugos coloniales para ser autónomos.

²⁸ Pintor peruano academicista, quien viajó a París con una beca gubernamental. Exhibió en el Salón Anual de la Sociedad de Artistas Franceses. Entre los premios que recibió se pueden resaltar los siguientes: en 1899, la Segunda Medalla del Salón de París; en 1900, la Medalla de Oro en la Exposición Universal de París, además de la condecoración de la Legión de Honor. Asimismo, en 1929, recibió el premio de pintura en la Exposición Iberoamericana de Sevilla.



Figura 56. José Sabogal en muestra de retratos destacados. Fuente: ENSABAP (2009, s/p).

En la clausura del año escolar de la Escuela, en 1922, Leguía expresó que «[c]uando con relieves artísticos se destaca el alma nacional, es deber de los poderes públicos coadyuvar a su desarrollo y perfección» y anunció que el gobierno brindaría su apoyo para consolidar la institución.

En 1922 Sabogal viajó a México y formó parte del grupo de pintores que iniciaron el nuevo movimiento nacionalista mexicano, como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, entre otros cuyas obras de estilo monumental y colorista se fundamentan en la revalorización de las raíces indígenas y el espíritu revolucionario. Complacido con la influencia que recogió de esa experiencia, reforzó su deseo para llevar a cabo el proyecto de la creación de una escuela indigenista en el Perú. Esto se anunció en la entrevista publicada en el diario *El Nacional*, del 25 de octubre de 1942, «José Sabogal en México», realizada por Mada Ontañón:

Los jóvenes artistas —entre los que Sabogal cita a Julia Codesido, Teresa Carvallo, Camilo Blas y Camino Brent— emprenden diversos viajes por el Perú y así, al tiempo que estudian el arte de otros países, aprenden a conocer también del suyo propio. Este es —dice Sabogal— el ejemplo que México nos enseñó en el año [19]23; había que mirar también para adentro y descubrir nuestra propia expresión, descubrir el arte americano (Sabogal, 1989, p. 434).

Sabogal consideraba, además, que Gauguin también influyó en su interés por la cultura indígena, pero pensaba que su fascinación por lo exótico le provenía de su sangre peruana:

En cuanto al maestro Gauguin, su claridad, su sencillez, su fuerza sana —sin resabios—, en resumen, su sinceridad bien lo hace maestro de los mexicanos y sudamericanos. Pero hay que tener presente la infancia de este artista que despertó en tierras de América en el Perú, además de llevar en sus venas sangre peruana. [...] Más que influencia de Gauguin en el arte de América es para mí un genuino pintor americano. Él buscó expresarse y lo consiguió con la más intensa sinceridad como hombre de aquí, como artista americano (1989, p. 459).

El indigenismo, también llamado *neoinca*, es un estilo que privilegia la posición del indio como modelo nacional y reivindica la idiosincrasia indígena al revelar, en las pinturas, sus paisajes y sus gentes. José Sabogal²⁹, máximo exponente desde esta vertiente pictórica, destacó por su posición radical, marcando claramente sus diferencias ideológicas y artísticas con cualquier tendencia académica proveniente de Europa.

Sobresalen en esta corriente las pintoras Julia Codesido (Lima, 1883-1979) y Teresa Carvallo (Lima, 1903-1988), los pintores Camilo Blas, cuyo verdadero nombre era José Alfonso Sánchez Urteaga (Cajamarca, 1903-1985), Enrique Camino Brent (Lima, 1909-1960) y Jorge Vinatea Reinoso (Arequipa, 1900-1931).

Las hermanas Izcue, Elena (Lima, 1889-1970) y Victoria (Lima, 1889-1976), artistas y educadoras, sobresalieron en su empeño por transmitir la admiración y el conocimiento hacia la iconografía prehispánica. Elena, alumna de la Escuela de Bellas Artes, a través de estudios exhaustivos de estos diseños, desarrolló aplicaciones en telas de seda natural y algunos objetos cotidianos. Creó también un modelo para que los escolares aprendiesen a dibujar, conocer y amar la iconografía peruana. Cabe señalar que Elena, pintora nacional, ya había empezado a utilizar, desde 1914, en sus creaciones diseños prehispánicos como los realizados para la carátula de la Escuela Moderna.

En la exposición anual de la Escuela Nacional de Bellas Artes, realizada en el mes de enero de 1924, Leguía había admirado el trabajo de Izcue y le había otorgado a ella como a su hermana gemela Victoria, subvenciones para viajar al Cusco como profesoras especiales para estudiar el arte inca (Antrobus, 1997, p. 175).

En 1919, Manuel Piqueras Cotoí, escultor, y arquitecto español nacido en Córdoba, fue convocado desde el Perú para asumir la dirección del taller de escultura en la recién establecida Escuela Nacional de Bellas Artes y construir la fachada de dicha institución. Esta sólida portada, hecha de ladrillo y piedra, conjuga elementos derivados de la arquitectura española y colonial con detalles en relieve de la iconografía prehispánica. El maestro Eduardo Chicharro, director de la sede romana

²⁹ José Sabogal nació en 1888, en la ciudad de Cajabamba, en Cajamarca, y murió en Lima, en 1956.

de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de la Casa de España, había recomendado al artista español con estas palabras:

Para desempeñar el cargo de profesor de modelado en Lima [...] nadie tan a propósito como el pensionado de esta Academia, don Manuel Piqueras Cotelí [...] Es un escultor de gran fuerza, modela admirablemente y dibuja como pocos escultores. Sabe trabajar el mármol, conoce perfectamente la fundición, pudiendo montar y dirigir un taller que si fuese preciso, cincela, etc., en una palabra, no hay técnica ni parte del oficio que le sea desconocida [...] (Barreda, 1919, p. 161).



Figura 57. El escultor Manuel Piqueras Cotelí. Fuente: Barreda (1919, «Esculturas de Piqueras Cotelí», s/p).



Figura 58. «Concurso de Escultura de 1921». Fuente: *Monografía histórica y documentada sobre la Escuela Nacional de Bellas Artes: desde su fundación hasta la segunda exposición oficial*. Lima: C. F. Soutwell, 1922, s/p.

Piqueras Cotelí fue un gran admirador de los diseños derivados del arte prehispánico, que además recién empezaban a ser aceptados y adoptados como modelos artísticos. Su propósito como artista era resolver la dualidad entre lo español y lo indio respondiendo al discurso de la creación de una Patria Nueva. En sus proyectos reflejó la intención de un arte de tendencia neoperuana.



Figura 59. Portada principal del Pabellón del Perú en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, construido en 1929. Foto: Johanna Hamann.



Figura 60. Detalle de la portada principal del Pabellón del Perú en la Exposición Iberoamericana de Sevilla. Foto: Johanna Hamann.

Sus obras más importantes realizadas en el Perú y para el Perú son la fachada de la Escuela de Bellas Artes, la Plaza San Martín, la urbanización de San Isidro, El Olivar, la basílica de Santa Rosa (proyecto no realizado), el Pabellón del Perú en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, de 1929, y otras esculturas en parques y plazas, además de muchos proyectos de esculturas y retratos de su entorno familiar.

Este lenguaje basado en la asimilación de elementos se ve traducido en la arquitectura, en muchos casos reinterpretados y adaptados a la estructura compositiva académica (Belaunde, 1994, p. 141). La propuesta de Piqueras Cotoí cuya obra mayor resume este planteamiento es el pabellón del Perú en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, de 1929.

El estilo neocolonial fue, pues, punto de quiebre en la generación de debates y de ruptura de las formas anteriores. Los arquitectos que participaron en la configuración arquitectónica de la ciudad de Lima desde 1904 hasta 1930 fueron Émile Robert, Jean Claude Sahun, Rafael Marquina, Ricardo de Jaxa Malachowski, José Álvarez Calderón, Emilio Harth-Terré, Héctor Velarde y Alberto Jochamowitz, entre otros, «[t]odos arquitectos extranjeros o formados en el exterior, los que inician la búsqueda de las raíces coloniales —y también precolombinas— en el presente siglo» (Doblado, 1990, pp. 38-41). Pero fueron Harth-Terré y Velarde los dos arquitectos que, con sus estudios, desarrollaron una teoría sólida alrededor del tema.

Otros artistas escultores que realizaron posteriormente monumentos bajo este concepto estético fueron: los peruanos Luis F. Agurto, David Lozano, Benjamín Mendizábal e Ismael Pozo Velit, cuyas biografías se verán en el cuarto capítulo de este libro al momento de analizar los monumentos realizados por cada uno de ellos.



Figura 61. Relieve de Mateo Pumacahua realizado por Luis F. Agurto en 1933. Foto: Alicia Benavides.



Figura 62. En esta imagen se ve al escultor Luis F. Agurto en su taller, ante la maqueta del monumento a Manco Cápac, conversando con el poeta José Santos Chocano, quien, en 1906, escribiera *Alma América*. Fuente: *Variedades*, 1924, 865, s/p.

El tema del indigenismo y su difusión durante el Oncenio de Leguía abarcó todas las manifestaciones artísticas. También se mostró esta tendencia en el teatro, la música y la literatura. Sin embargo, tuvo mayor presencia en la gráfica y en las artes decorativas. En el diseño, en las revistas de la época, resaltaban en sus páginas modelos prehispánicos como parte de la ornamentación.

Si bien es cierto que los monumentos seguían regidos por una concepción clásica, dentro de la tradición realista representativa y occidental, en sus pedestales ya se empezaban a vislumbrar citas de iconografías prehispánicas. Solamente en dos de los 23 monumentos registrados durante el período encuentro estos elementos: el monumento a Manco Cápac realizado por el escultor peruano David Lozano y el monumento a Paz Soldán realizado por Manuel Piqueras Cotoquí.

Posteriormente se siguieron realizando algunas esculturas en las que se tomaba la imagen del indio como protagonista de una raza y de una fuerza superior. El historiador de arte Alfonso Castrillón señaló, en su estudio sobre la escultura en el Perú, que en esta disciplina artística el indigenismo tuvo poco arraigo (1991, p. 361).

Sin embargo, el tema clave para analizar es si este estilo realmente renovó las estructuras compositivas y formales del arte en el espacio público, y si es que el reemplazo de símbolos llegó realmente a ser un cambio significativo para la percepción de los ciudadanos al crear una nueva patria. Dentro de este contexto es necesario analizar si, en efecto, los monumentos emplazados en el período de La Patria Nueva tuvieron alguna repercusión simbólica en la colectividad y de qué manera se articuló la práctica artística con el Estado.

La compleja conformación de una personalidad como la de Leguía nos revela que dentro del escenario político tenía bien claro que lo que quería era el poder para, con él, emprender la construcción de una nación con identidad propia. Si planteaba la creación de una Patria Nueva era porque buscaba establecer un Estado que recién debía surgir. Para ello intentó primero el apoyo de un grupo de poder económico y político al cual pertenecía a medias. Esta era una característica de su carácter: intentar concretar sus planes, y para conseguirlo tenía que aplicar una nueva y renovadora estrategia.

Ahora el Partido Civil ya no le servía y debía mostrarse como independiente. En consecuencia, Leguía tendió puentes con toda la oposición al civilismo, fuerzas que eran considerables, ya que durante la República Aristocrática el desarrollo social fue consecuencia de la modernización capitalista experimentada por el país y trajo consigo la formación de clases sociales y grupos políticos opuestos al curso oligárquico dirigido hasta ese entonces por el civilismo. Con todas esas fuerzas se alió para crear una estrategia y tomar el poder en 1919.

Leguía utilizó todos los medios a su alcance, para lograr sus propósitos, entre ellos la deportación, el otorgamiento de trabajos pagados por el Estado en el extranjero, etcétera, para contrarrestar así a quienes consideraba sus adversarios y lograr avanzar en sus planes.

Además de lo alcanzado en muchos aspectos de obras públicas en el país, incluyéndose sobre todo las de modernización urbanística en Lima, en los once años se produciría un florecimiento de la producción intelectual en muchos sentidos.

Como he señalado, considero que la etapa del Oncenio de Leguía fue un período de desarrollo urbanístico muy importante, en el sentido de que se instauraron las bases para el crecimiento futuro de la ciudad de Lima. Pero a su vez, la oferta de modernizar la ciudad albergaba en su matriz una profunda contradicción: por un lado, la reivindicación del nacionalismo para construir una identidad por medio de nuestras antiguas culturas y, por otro, la apertura y vinculación con Norteamérica, como proveedora de capital para la transformación del país a través de sus grandes proyectos.

En este período comenzó la demarcación de la ciudad en barrios diferenciados por clases sociales. En la vieja Lima los barrios habían sido compartidos por todas las clases, pero desde la aparición del automóvil, los ricos dejaron el centro

y se trasladaron a las urbanizaciones. Esto tuvo lugar en las ciudades latinoamericanas en la década de 1920 y se prolongó hasta la década de 1960.

El de Leguía sería, en suma, un indigenismo paternalista apoyado oficialmente. Habría que preguntarse por qué reiteraría durante estos años esta posición oficial, no solo en leyes y decretos sino también en sus mensajes oficiales y en entrevistas.



Figura 63. Daniel Hernández junto al presidente Leguía durante la clausura en la escuela (ENSABAP, 2009, s/p).

SEGUNDA PARTE
EXPANSIÓN URBANA Y MONUMENTOS PÚBLICOS
EN LA PATRIA NUEVA (1919-1930)

EXPANSIÓN URBANA DE LIMA

Se ha creído, por muchos, que las expansiones de las ciudades deben estar sometidas a un plano ideal, previamente estudiado, tesis que, a mi juicio, no es conveniente. Es difícil prever cuáles serán las condiciones de la vida en el futuro y, por tanto, resulta un trabajo inútil el someter con criterio actual las modalidades del porvenir.

Alberto Alexander, *Los problemas urbanos de Lima y su futuro*

EVOLUCIÓN DE LA «CIUDAD IRRADIADA»

El gran período de la expansión urbana en Lima se produjo durante los once años de gobierno (1919-1930) del presidente Leguía. Como ya dije, esta transformación urbana acelerada recibió el impulso de la celebración de dos centenarios: el de la Independencia del Perú (1821-1921) y el de la Batalla de Ayacucho (1824-1924), dos motivos de enorme trascendencia para justificar un ambicioso programa de obras públicas. Si bien los principales fundamentos de la transformación de Lima estuvieron ya planteados desde inicios del siglo XX, al margen de los requerimientos y obras alusivas a estos dos eventos celebratorios, se debe reconocer que su realización fue un catalizador que modificó muchos de los planes, ya que un grupo importante de obras fue donado por las colonias asentadas en el país con motivo de la conmemoración del Primer Centenario de la Independencia nacional.

Durante esta etapa fue que en Lima se expandieron los linderos que la limitaban, con la apertura de nuevos ejes de irradiación desde la ciudad fundacional hacia la costa del territorio, con lo que se puso en valor no solo la naturaleza específica de su desarrollo sino la pertinencia de pensar en planificar el futuro crecimiento de la ciudad.

La «ciudad irradiada» (1921-1930), una de las etapas del desarrollo de la ciudad, de acuerdo con la clasificación propuesta por el arquitecto y urbanista Augusto Ortiz de Zevallos, se caracterizó por su expansión, que dio paso a un crecimiento sin precedentes de la ciudad de Lima Metropolitana. Sin embargo, Lima empezó a irradiarse ya desde la etapa anterior, denominada como la del «trazado axial» (por el mismo autor), y es en esta etapa en la que Leguía, durante su gestión, promovió, reforzó y afianzó su proyecto de modernidad y progreso. Cabe señalar que el mandatario ya participaba en cargos de gobierno desde 1903 y estaba inmerso en las decisiones que se tomaban sobre el desarrollo de la ciudad. Pero es en la cuarta etapa de la ciudad irradiada en la que él adquiere completamente su rol protagónico.

Por ello, en este punto es necesario contextualizar el devenir de las etapas anteriores, con el fin de instalar un orden progresivo y comprensivo antes de retomar los procesos formativos de la evolución urbana de Lima y su desarrollo. Este desarrollo está dividido, según Ortiz de Zevallos, en seis etapas que se caracterizan por hechos puntuales, dentro de la cronología de la conformación de la ciudad:

- Primera etapa o «ciudad originaria» (1535-1684)

Se fundó la ciudad al margen del río Rímac y se superpuso sobre algunos caminos y canales incaicos. La ciudad consta de la ciudad oficial hispánica (al margen sur del río Rímac, la ciudad del Cercado o Barrio de Indios y el barrio de San Lázaro llamado el Rímac (margen norte del río Rímac).

- Segunda etapa o «ciudad amurallada» (1684-1880)

Se limitó el crecimiento de la ciudad y se densificó el área urbana confinada por las murallas.

- Tercera etapa o de «trazado axial», afrancesado e ilustrado (1880-1921)

Se modernizó y extendió la ciudad a sus entornos aledaños y se sentaron las bases para el futuro desarrollo hacia los balnearios y pueblos cercanos. Existen ferrocarriles desde mediados del siglo XIX y tranvías eléctricos desde 1902.

- Cuarta etapa o «ciudad irradiada» (1921-1930)

Durante el segundo período presidencial de Leguía se trazaron grandes ejes que conectaban mediante tranvías a la ciudad de Lima con los balnearios que surgieron a lo largo de la zona costera, con lo cual se abandonó el modelo de ciudad continua y se adoptó el modelo anglosajón de ciudad jardín.

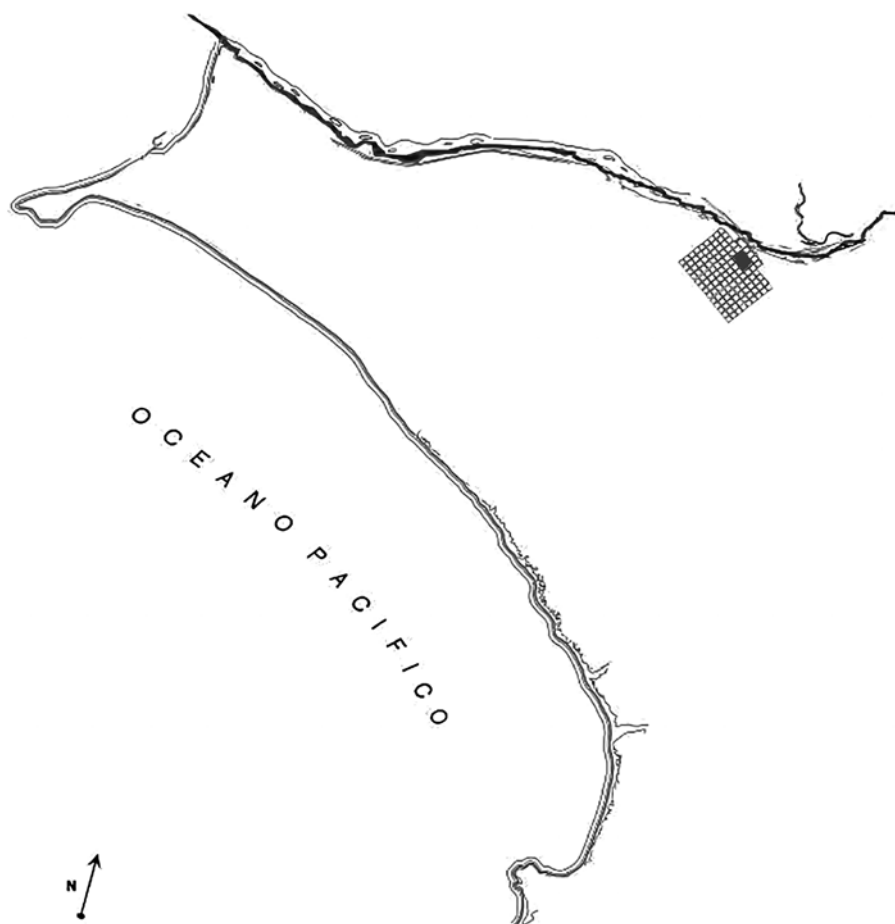
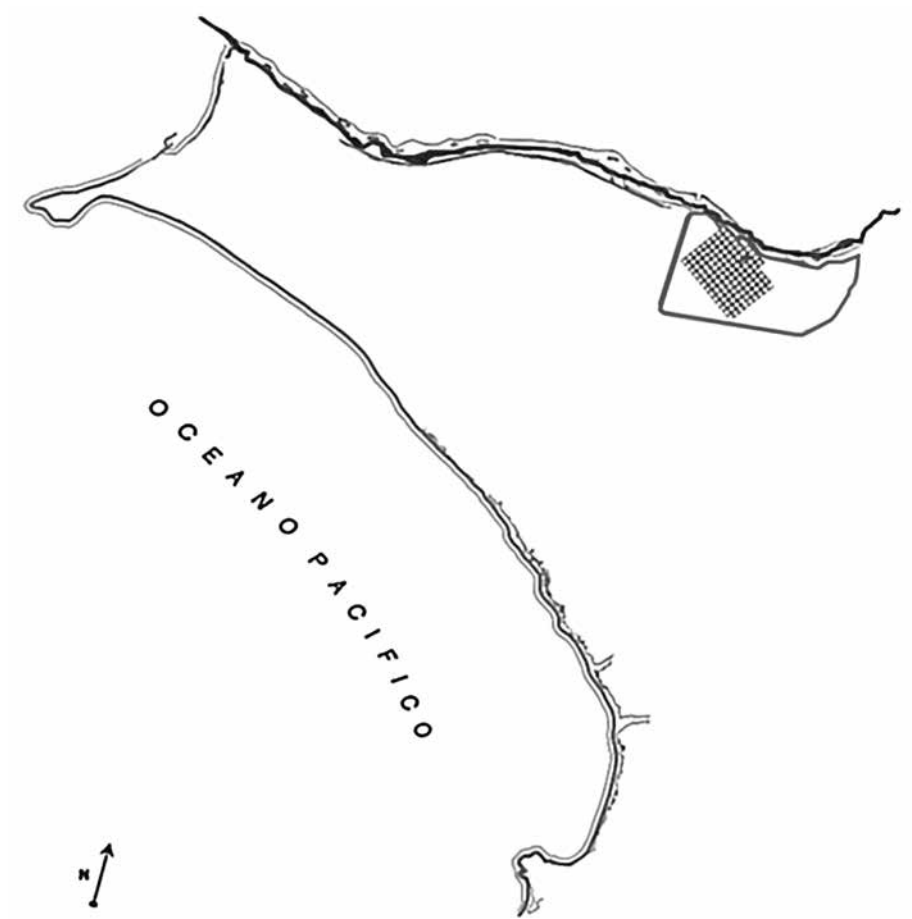
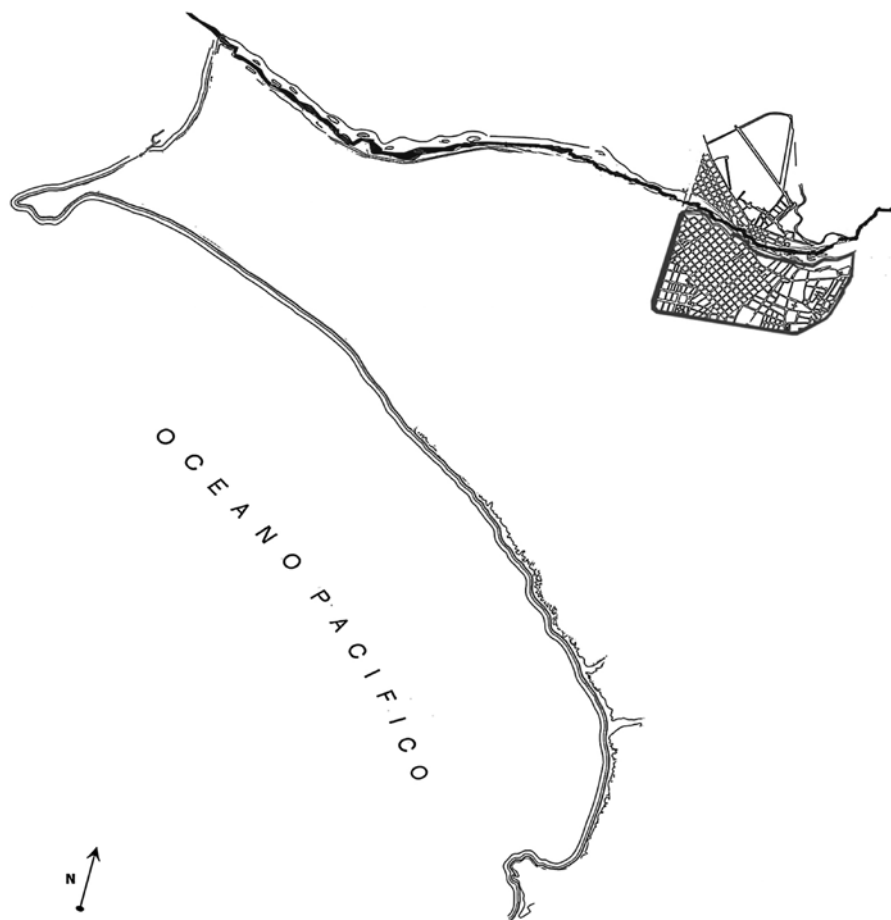


Figura 64. Primera etapa (1535-1684). Cuadrícula de la ciudad de Lima o Ciudad de los Reyes. Plano a escala 1/50 000. Fuente: Elaborado sobre la base de Alexander (1927, carpeta de planos explicativos, s/p).





Figuras 65 y 66. Segunda etapa (1684-1880). La construcción de las murallas (1685-1687). Las murallas como muros de contención determinaron la morfología de la ciudad y condicionaron el alcance de su desarrollo urbano, como se observa en la figura 66. Planos a escala 1/50 000. Fuente: Elaborados sobre la base de Alexander (1927, carpeta de planos explicativos, s/p).

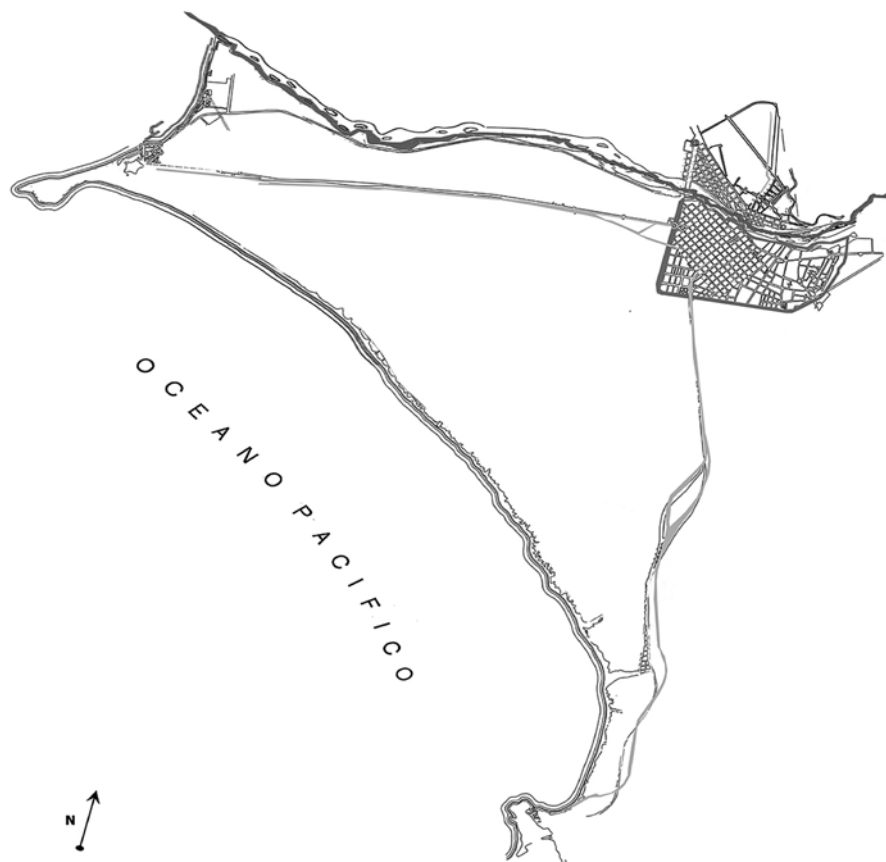


Figura 67. Tercera etapa (1880-1921). Ya iniciada la República se emprendió una renovación de la ciudad. Con el propósito de entrelazarla mejor con su entorno, se implantaron los ferrocarriles hacia el puerto del Callao y hacia el balneario de Chorrillos, lo que creó las pautas de expansión hacia el litoral: el océano Pacífico. Plano a escala 1/50 000. Fuente: Elaborado sobre la base de Alexander (1927, carpeta de planos explicativos, s/p).

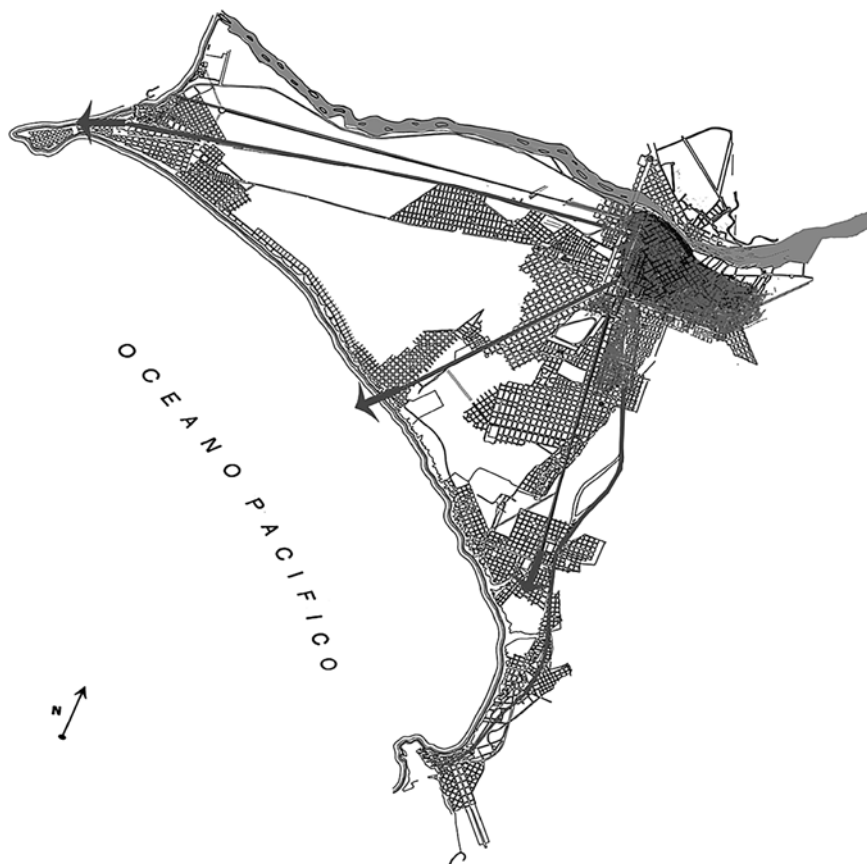


Figura 68. Se esquematiza la irradiación de Lima, desde 1919, trazada sobre el plano de Lima, Callao y balnearios levantado por el ingeniero Alberto Alexander. La cuarta etapa o «ciudad irradiada» (1921-1930) se generó, como se esquematiza en el plano, desde su núcleo fundacional en el territorio, hacia las costas, creciendo hacia las coordenadas noroeste, suroeste y sur-sur. En el esquema se marcan los puntos de orientación hacia donde se urbaniza la ciudad de Lima: 1. Lima, centro fundacional. 2. Hacia la coordenada noroeste: el puerto del Callao. 3. Hacia la coordenada centro oeste: Magdalena. 4. Hacia la coordenada suroeste: Miraflores. 5. Hacia la coordenada sur suroeste: Chorrillos. Plano a escala 1/50 000. Fuente: Elaborado sobre la base de Alexander (1927, carpeta de planos explicativos, s/p).

- Quinta etapa o «ciudad expansiva» (1930-1970)

Migración masiva de la población rural hacia Lima. Lima se expandió volcándose sobre sus tres valles, ocupándolos progresivamente con baja densidad.

- Sexta etapa o «ciudad reutilizada y densificada» (1970-actualidad)

Reutilización y cambios de uso del territorio. Debido al desbordamiento de población del interior del país, la ciudad desembocó en un rápido deterioro: hubo informalidad, crisis de superficie habitable, de recursos hídricos y energéticos, así como desaparición de áreas agrícolas y contaminación ambiental.

La metrópoli de hoy se originó históricamente a partir de la unión de dos grandes centros poblados antes diferenciados: Lima (con sus tres fuentes de expansión original, unidas luego a los balnearios) y el Callao, además, primer puerto marítimo. Así se conforma el centro político administrativo del país (Ortiz de Zevallos, 1992, p. 21).

En los tiempos inmediatos a la fundación de Lima se ha observado que en la primera etapa, o «ciudad originaria», 1535-1684, la ciudad fundacional empezó a extenderse hacia el norte, hacia los cerros, hacia el río Rímac, con el barrio de San Lázaro. La tendencia fue instalarse lejos de las costas que eran atacadas por los piratas y buscar los medios de defensa efectiva con el dominio de las alturas. Después, y especialmente desde la demolición de las murallas, más exactamente durante las etapas tercera y cuarta, la capital empezó a extenderse hacia el mar, para buscar mejores climas y ambientes más favorables; las casas, de tipo colonial, eran amplias, con grandes habitaciones y enormes patios. Luego el programa arquitectónico se limitó poco a poco hasta reducirse a lo estrictamente necesario y, finalmente, se notó la propensión a la casa pequeña con áreas libres para formar el tipo ideal moderno de la ciudad jardín. Estas construcciones ocuparon cada vez más las nuevas urbanizaciones.

Tabla 1. Ocupación y urbanización del área en el territorio (hectáreas por años)

Año	1535	1898	1919	1927
Hectáreas				2051.7
			1426.1	
		1292		
	214			

Tabla elaborada sobre la base de Alexander (1927).

En la tabla 1 se puede ver cómo desde 1535, año en que se fundó Lima, se ocuparon 214 hectáreas; hacia 1898 esta cifra creció a 1292 hectáreas; y desde 1919 hasta 1927 se llegaron a urbanizar hasta 2051.7 hectáreas. Bastaron ocho años para que el área de la ciudad se incrementara en un 58% respecto del área de crecimiento en hectáreas desde su fundación hasta 1898. En este lapso la ciudad creció 626.6 hectáreas hacia las zonas de expansión que corresponden en Lima a las coordenadas centro suroeste, centro sur-sur y centro noroeste, todas en dirección al mar.

Como ya he señalado, Leguía había participado desde hace muchos años atrás en el diseño de la evolución urbana. Por tanto, vale decir que el presidente contaba con la experiencia y los conocimientos sobre los planes urbanos de la ciudad capital. El 20 de setiembre de 1908, él ya había expresado en la Municipalidad de Lima que «[t]oda capital es y debe ser, en efecto, el más alto exponente de la cultura y riqueza de un país» (VV. AA., 2007, p. 33). Se deduce claramente, en sus palabras, que el propósito para Lima no se reducía tan solo a un proceso de expansión acelerada, sino que su deseo se fundaba básicamente en consolidar a la Lima capital como ciudad centralista y concentradora de los recursos económicos del país. Su objetivo vital y estratégico, como representante del poder, desde un punto de vista no solo político sino también económico o cultural, era convertirla en escenario físico, fuente de representación y resonancia simbólica de su etapa de gobierno.

Planes y desarrollo de la Patria Nueva

El valor asignado a los espacios públicos en la época de Leguía se puso en evidencia con la explosiva construcción de una serie de nuevas plazas y parques, no solo con el objetivo de afirmar una nueva estética urbana sino también con el fin de oxigenar la comprimida área central precedente. A los paseos —que están referidos en el plano—, como la Alameda de los Descalzos, el Paseo de Aguas y el Paseo Colón, se añadieron otros en las nuevas avenidas hacia el mar, como los de las avenidas Brasil, el Progreso y Leguía. Asimismo, se realizó la transformación del bosque de Santa Beatriz con la construcción del Parque de la Reserva, entre tantas otras obras más. En los espacios preexistentes se restauraron las verjas, estatuas, bancas y jardines. En avenidas, plazas y plazuelas se colocaron árboles, faroles ornamentales, bancas de mármol, pistas de concreto y obras de arte. Finalmente, la producción de monumentos públicos desarrollada durante el Oncenio leguista supuso una auténtica *invasión* en relación con el volumen del espacio urbano de la ciudad capital. En consecuencia, todas estas obras motivaron la transformación del perfil urbano —la creación de los monumentos generó, a su vez, la creación de nuevos espacios urbanos para emplazarlos— y nació una nueva ciudad, con uno de los más importantes grupos escultóricos del siglo XX.

Tabla 2. Población y superficie de Lima (1920-1930)

Año	Habitantes	Total de hectáreas	Espacio libre hectáreas
1920	223.807	1428	304
1927	223.807 aprox.	2051.7	304 aprox.
1930	327 000	3000	500

Tabla elaborada sobre la base de Alexander (1927).

En 1920, Lima contaba con 223 807 habitantes (Mariátegui, 2005, p. 340), su área urbana era de 1428 hectáreas y contaba con 304 de áreas libres. El crecimiento de la población hacia 1927 se mantuvo en términos similares: con poco más de 223 000 habitantes, las empresas urbanizadoras se multiplicaron y llegaron hasta alcanzar la habilitación de una superficie de 2051.7 hectáreas, las cuales crecieron en 1930 hacia la habilitación de 3000 hectáreas, con 500 de áreas libres, llegando a una población aproximada de 327 000 habitantes. El índice de población aumentó en un porcentaje mínimo, aunque en términos de ocupación y urbanización las extensiones se multiplicaron. Como ya he dicho, puede deducirse que se empezó a construir con otros criterios y modelos urbanísticos, como los de la ciudad jardín de Howard.

Tabla 3. Densidad de población de Lima (1920-1930)

Año	Densidad de población por m ²
1920	156.72
1930	108.83

Tabla elaborada sobre la base de Alexander (1927).

Para su segundo mandato, Leguía tenía muy claros los planes urbanísticos que quería ejecutar para transformar la ciudad en una urbe moderna y ponerla a la altura de las grandes capitales del mundo. Los proyectos consistieron en promover la expansión de Lima, transformar el centro histórico con el objetivo de embellecer la ciudad —asumiendo las influencias del movimiento *City Beautiful*¹ norteamericano— y realizar todas las obras públicas necesarias para elevar el nivel de vida de sus habitantes.

¹ «Movimiento de planeamiento urbano norteamericano encaminado a alcanzar la igualdad cultural con las ciudades europeas, conducido por arquitectos, paisajistas y reformadores. El movimiento empezó en la década de 1850, con el establecimiento de sociedades de embellecimiento, en pueblos de New England, pero ganó ímpetu y se aseguró identidad nacional, en la década de 1890, bajo el estímulo de la World's Columbian Exposition (Chicago, 1893), con el desarrollo de sistemas de parques metropolitanos y el establecimiento de sociedades de arte civil en las ciudades principales». <http://www.answers.com/topic/city-beautiful-movement>

En este período la extensión originaria de la capital creció a más del doble y se efectuó el segundo gran plan de avenidas para Lima, el cual tuvo por objetivo incorporar nuevas tierras para la urbanización y el negocio inmobiliario, así como delimitar nuevas fronteras para la ciudad.

La influencia de los conceptos que trata Howard en su libro *Las ciudades jardín del mañana*, de 1898, tuvo un profundo efecto en el diseño de las ciudades de Europa, Estados Unidos y también en América Latina y El Caribe. A inicios del siglo XX, en ciudades como La Habana y Lima, sus dirigentes no desconocían estos lineamientos. De hecho, eran ellos los impulsores del desarrollo urbano de la ciudad con miras hacia una modernización que combinara la belleza del campo con la vida moderna de la oficina y la industria (Gómez Díaz, 2008).

De esta forma, en Lima se repitieron también los procesos que se estaban produciendo en otras ciudades, tanto en España como en América. Este hecho lo demuestran las etapas de su evolución, la cual simultáneamente refleja el mismo orden en las otras ciudades, tales como el ensanche, en primer lugar, con su primer plano regulador de 1872 hecho por Sada di Carlo; luego, la conexión con el extrarradio a través de las grandes avenidas; la expansión del centro para generar nuevas urbanizaciones, y el desborde incontenible de las etapas finales. No obstante, es cierto que en América Latina los movimientos de la ciudad jardín tendrían diferentes repercusiones, ya que no solo el territorio conlleva sus particularidades sino también la conformación social y la idiosincrasia del grupo humano que lo habita.

En la capital peruana se vivía un proceso acelerado de expansión con una característica marcada de crecimiento y planificación hacia las zonas periféricas, impulsadas, como he dicho anteriormente, por la fuerte presión del negocio inmobiliario. De esta forma, la ciudad jardín se planteaba no solo como una inversión ventajosa en el plano social sino también como un proyecto financieramente rentable. Para urbanizar era, pues, necesario adquirir los terrenos agrícolas contiguos a bajo precio; sin embargo, si Howard propuso estos lineamientos como medio de control para que los beneficios inmobiliarios recayeran sobre la comunidad en general, en Lima estos recayeron tan solo en las pocas familias que gobernaban el país.

La intención de armonizar las nuevas construcciones con el entorno natural, creando un conjunto organizado de viviendas, benefició solo a las clases altas que se asentaron en las nuevas urbanizaciones con una fuerte preferencia hacia la vivienda unifamiliar.

Leguía aprovechó los inicios de la recuperación económica de la primera posguerra y manejó una reactivación del proceso expansivo de Lima con altos índices cuantitativos que no siempre estuvieron asociados, sobre todo en el caso popular, a comparables índices de calidad [...]. A finales de la Primera Guerra ya funcionaban en Lima 18 fábricas para producir materiales de construcción

en lugar de las 8 que habían en 1905, y de 1915 data la primera fábrica de cemento Portland (Macera, 2009, p. 485).

El ingeniero Alberto Alexander, jefe de la Inspección Técnica de Urbanizaciones y Construcciones y superintendente del servicio de agua potable (durante esta misma época) consideraba que la expansión de la ciudad no estaba justificada. Asimismo, sostenía que lo que contribuyó a intensificar la expansión se produjo como consecuencia del conflicto europeo, ya que se incrementó la escasez de viviendas, surgió la tendencia a la casa propia, se dictó una ley del inquilinato² que frenó el desarrollo planificado de las etapas anteriores y se favoreció el negocio de las urbanizaciones que crecían sin ningún control, ya que, como se indicara anteriormente, recién en 1924 se crearía la primera dependencia estatal de Inspección de Urbanizaciones (1927, p. 12).

Este propósito de modernidad atrajo la presencia de muchas empresas extranjeras como The Foundation Company, Fred T. Ley, Frederick Snare Corporation, H. J. Gildred, The Peruvian Studio For Decorative, West Coast Leader, etcétera. En su mayoría estas compañías provenían de los Estados Unidos.

Se emprendió este trabajo enfrentando, primero, el problema del saneamiento, con la ampliación de las redes de infraestructura de agua, de energía eléctrica, así como la pavimentación de aceras, avenidas y carreteras. En 1919, al jurar como presidente, Leguía ya expresaba su inquietud al respecto, al declarar que:

El saneamiento, que también es riqueza, porque escuda e intensifica la vida, capital y energías de las colectividades, muy especialmente de las nacientes, como la nuestra, es objetivo que debe buscarse a todo trance, como lo estoy haciendo en escala decisiva y primordial. Tengo, en efecto, la satisfacción de anunciaros que me ocupo, con una compañía poderosa, de celebrar un contrato encaminado al saneamiento de veinticuatro de nuestras principales ciudades, que serán en breve pavimentadas a la moderna, higienizadas en forma y dotadas de una provisión de agua potable suficiente para una población superior en mucho a la que hoy cuentan³.

La compañía a la que se refería el presidente era The Foundation Company. Así, el 12 de mayo de 1920 se promulgaron las leyes 4215 y 4162: la primera contempla las expropiaciones necesarias «para llevar a cabo las obras de saneamiento proyectadas para veintitrés ciudades de la República»⁴; la segunda faculta al Poder Ejecutivo para que

² Ley 6074, promulgada el 2 de marzo de 1928.

³ <http://www.congreso.gob.pe/museo/mensajes/Mensaje-1919-5.pdf>

⁴ Ley 4125. Congreso de la República del Perú, 2003. *Archivo digital de la legislación del Perú*. Versión 2.1, disco 2.

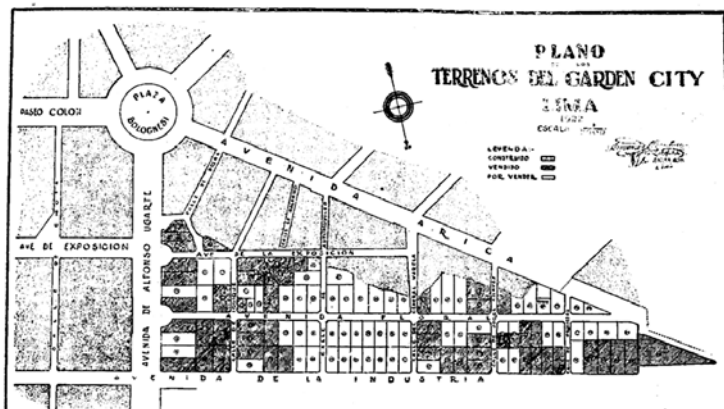
contrate la ejecución de las obras necesarias para dotar a las ciudades de Lima, Callao, Magdalena, Miraflores, Bellavista, Chorrillos, Barranco, La Punta, Ancón, Arequipa, Cusco, Puno, Trujillo, Chiclayo, Lambayeque, Piura, Ica, Cajamarca, Huaraz, Huánuco, Cerro de Pasco, Huancayo, Ayacucho, Huancavelica, Abancay, Iquitos, Chachapoyas, Moyobamba, Moquegua, Tumbes, Locumba y Jauja, de apropiados servicios de agua y desagüe, pavimentación y eliminación de basuras, aprovechando, en lo posible, las instalaciones actuales y los estudios realizados sobre la materia⁵.

El 3 de marzo de 1921, mediante resolución legislativa 4237, se refrendó el contrato entre el gobierno y The Foundation Company⁶. Al respecto, lo primero que se concretó fue el mejoramiento de la Planta de La Atarjea, que serviría para el almacenamiento de agua. Como complemento se desarrolló el nuevo alcantarillado, que alcanzaría los 200 000 metros lineales.

The Foundation Company también tuvo a su cargo la pavimentación de las vías (las vías principales serían de concreto asfáltico, las nuevas avenidas, las plazas y paseos públicos serían de concreto, y las calles secundarias y otras de adoquines de piedra), las cuales tenían una extensión aproximada de 128 kilómetros (González de la Cotera, 2010). Cuando Leguía fue derrocado, Lima estaba pavimentada en un 90%. Los servicios eléctricos se ampliaron y perfeccionaron, con la cooperación de las Empresas Eléctricas Asociadas. Para la eliminación de la basura se construyó un horno crematorio en la margen izquierda del río Rímac, que luego resultó insuficiente, por lo que tuvo que planearse una nueva construcción para este fin (Macera, 2009, p. 488).

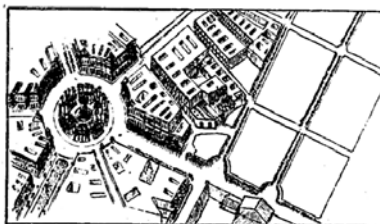
⁵ Ley 4126. Congreso de la República del Perú, 2003. *Archivo digital de la legislación del Perú*. Versión 2.1., disco 2.

⁶ Resolución legislativa 4237. Congreso de la República del Perú, 2003. *Archivo digital de la legislación del Perú*. Versión 2.1., disco 2.



Primer Garden-City

Se vende terrenos, pagados después de tener todos los servicios públicos, con derecho a un "court de tennis", en el área de la ciudad.



C. L. Ortiz de Zevallos

AGENTE DE CAMBIO Y BOLSA

Aldabas 232

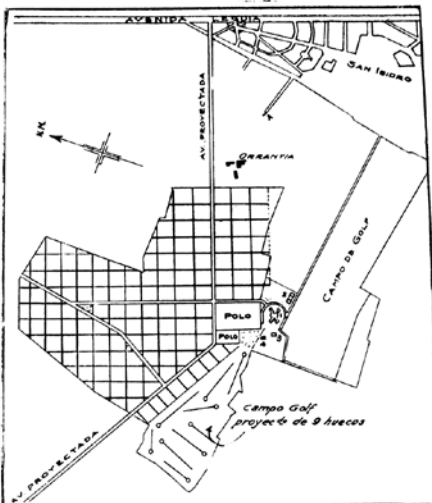
Teléfono 491

Figura 70. Anuncio de venta de terrenos en la nueva urbanización Garden City. Fuente: *Variedades*, 1921, 701, s/p.

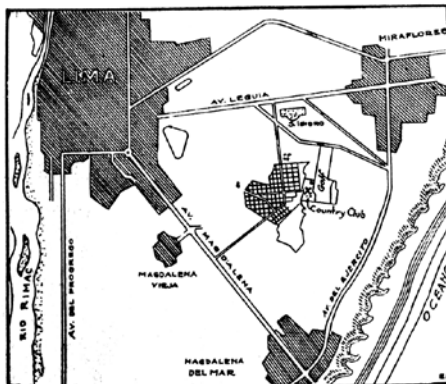
The Foundation Company

**The
Foundation
Company**
NEW YORK EE. UU.

Detroit
Atlanta
Chicago
Phoenix
Portland
Pittsburgh
Lima (Perú)
Los Angeles
New Orleans
San Francisco
Tokio (Japón)
Paris (Francia)
Habana (Cuba)
Tampico (México)
Montreal (Canadá)
Londres (Inglaterra)
Barranquilla (Colombia)



Plano demostrando el trazo general de las calles y terreno de Lima Country Club. 1. Edificio del Club. 2. Cuenta de Trazo. 3. Polo de Atletismo. 4. Nueva Fuente de agua. 5. Campo de Polo y dos campos de golf, uno de 9 hoyos y otro de 18. También está indicado el trazo de la Urbanización completa, propiedad de la misma Club.



Plano demostrando la situación de la propiedad del nuevo Lima Country Club con relación a Lima, Magdalena del Mar y Miraflores.

Plano demostrando la ubicación del nuevo Country Club que va a contribuir valiosamente al progreso de Lima y alrededores. La construcción del Country Club, campos Deportivos y Urbanización ya ha sido comenzada por

**The
Foundation
Company**

y se terminará en los primeros meses del año entrante.

Figura 71. Plano que demuestra la ubicación del nuevo Country Club, que sería construido por The Foundation Company. Fuente: *Ciudad y Campo*, 1925, suplemento 1, s/p.

ESPACIOS PÚBLICOS: HACIA UNA «INTERPRETACIÓN PERTINENTE»

El espacio mismo, en la experiencia occidental, tiene una historia, y no es posible desconocer este entrecruzamiento fatal del tiempo con el espacio.

Michel Foucault, *De los espacios otros*

El espacio urbano es, en principio, un conjunto de componentes que estructuran la ciudad y que permiten relaciones físicas, de movilidad, sociales y económicas. Se entiende por *estructura* todos aquellos elementos que le otorgan una configuración específica al asentamiento en el territorio a través del tiempo y en el espacio. Las relaciones de proximidad entre los elementos, su ordenamiento, su función, su recorrido, su circulación y el grupo humano que los utilizan determinan su clasificación. Estos son los núcleos de población, el sistema vial y los espacios comunes.

Las características que diferencian a estos espacios están impresas desde su planeamiento inicial, por las funciones que se les otorgue, y son el diseño, el perfil arquitectónico, las proporciones y sus cualidades sociales (el grupo humano que lo habita). No hay que olvidar que un sitio se hace lugar a partir de la apropiación que la gente hace de él, desde pensarlo, construirlo y habitarlo.

Los espacios públicos son los espacios correspondientes al área urbana libre y de uso público, que constituyen un componente esencial en la estructura urbanística de todo barrio, de toda ciudad. Es en los espacios públicos donde reside la identidad particular de cada barrio, de la ciudad y de sus habitantes. Son espacios creados para ser compartidos por la colectividad del lugar que se van configurando según las características de las nuevas urbanizaciones, determinadas por su demografía y su geografía, siempre preexistente en una ciudad en crecimiento. Varían por su jerarquía, extensión, uso y ubicación dentro de la ciudad. «La formación de parques, plazas y bosques es siempre plausible; deben proyectarse en forma compatible con las necesidades de cada barrio o zona de la ciudad» (Alexander, 1927, p. 10).

Wiley Ludeña diferencia dos tipos de espacios públicos: primero, el constituido por parques y jardines (espacios verdes) y, segundo, el espacio público constituido por plazas, plazoletas y otras modalidades. Dentro de estas otras modalidades se encuentra el paseo público, el que se podría definir como un parque lineal, de calle ancha y algunas veces con jardines. Esta categoría está circunscrita a vías con espacios públicos, como, por ejemplo, alamedas, malecones y avenidas que permiten ser recorridos peatonalmente, por lo general, en la misma dirección de los ejes viales.

En cuanto a la referencia de plazas y paseos, su significación varía también por su ubicación estratégica y por su importancia como punto referencial dentro de la ciudad. La disposición dentro de la trama urbana es determinante e incluso la forma del contorno arquitectónico y del barrio al que pertenece.

De lo que no queda duda es que siendo el espacio público una herramienta de orden político se le confiere, desde su origen, la cualidad de ser el dispositivo más antiguo para la construcción de conciencia cívica. Es a través de sus ritos y ceremonias colectivas que la comunidad se integra, intercambia y se moviliza.

No se van a mencionar otras áreas urbanas de uso público como la calle, la vereda, la esquina y la pared, por no considerarlas relevantes para el tema de este libro. En consecuencia, lo que pretendo plantear es la creación de los emplazamientos durante el gobierno de Leguía como escenario de representación del advenimiento de la Patria Nueva y sus monumentos.

MONUMENTOS PÚBLICOS

[...] el arte público es fruto de un proceso histórico de monumentalización de la ciudad y se comporta como elemento referencial, aglutinante de la imagen urbana tan necesaria para la construcción y desarrollo de procesos de identidad social. Ya lo decía Ildefons Cerdà el año 1859: «El ornato público es un elemento fundamental para la definición del paisaje urbano. [...] Los elementos referenciales son básicos para la construcción de nuestro mapa cognitivo, para permitir nuestro uso de la ciudad y desarrollar los procesos identitarios fundamentales para la vida en común».

Antoni Remesar, «Arte e espacio público»

La idea de la Patria Nueva imprimió en la ciudad la necesidad de crear una identidad. La presencia del arte y la belleza se vio reflejada en sus monumentos y espacios públicos. La participación del artista escultor en diálogo con arquitectos y urbanistas fue protagónica.

Leguía intentó crear un nuevo concepto de nación con carácter integracionista y reivindicativo de la población indígena a través del rescate de sus símbolos. Por ello, en este período se produjo un arte promovido desde la esfera del poder que representó, en los monumentos, las manifestaciones políticas de sus gobernantes.

Así como la creación de los nuevos ejes de apertura en el centro de la capital estuvo determinada por la escultura pública (monumento al Combate del Dos de Mayo), con lo que se instauraba una nueva ciudad para sus monumentos, con la aparición de nuevos espacios urbanos se emplazaron en la ciudad muchos nuevos monumentos que, hasta el día de hoy, conforman la serie más importante de esculturas públicas que alberga Lima.

Como ya he afirmado, el motivo preponderante estuvo generado por la celebración de dos centenarios: el de la Independencia del Perú (1821-1921) y el de la Batalla de Ayacucho (1824-1924); dos motivos de enorme trascendencia

para justificar un ambicioso programa de obras con un importante componente de construcciones de «ornato público».

Si bien los principales fundamentos de la transformación de Lima estuvieron ya planteados desde inicios del siglo XX, al margen de los requerimientos y obras alusivas a estos dos eventos celebratorios, se debe reconocer que la presencia de un importante grupo de obras donadas fue un catalizador que terminó por modificar y contribuir a que se definan las zonas urbanas más significativas para esta etapa. Así, todas estas celebraciones conllevaron la organización y programación de eventos diversos dentro de los lineamientos políticos de progreso, modernización y cultura, y otorgaron al Perú la posibilidad de convertirse realmente en escenario para los otros países, con lo que logró, a su vez, instalarse vistosamente en el mapa mundial.

Es más, fueron las colonias asentadas en el Perú las que hicieron valiosos obsequios de arte público: monumentos arquitectónicos, esculturas y otros elementos para Lima. En suma, estos nuevos monumentos para la ciudad ayudaron a conformar, simultáneamente, una nueva ciudad para sus monumentos.

Ahora bien, la mayoría de los monumentos que pertenecen a esta época histórica fueron emplazados en el barrio de Santa Beatriz, entre Lince y el Cercado de Lima, sobre la avenida Leguía (actual Arequipa), zona que significó para el gobernante uno de los principales y más elaborados espacios urbanos de la capital¹.

¹ La intención de Leguía era que esta vía se prolongara hasta Lurín. Decía: «Debe ser la más dilatada avenida en Sudamérica» (citado por Ulloa, 1933, p. 58).



Figura 72. Plano panorámico de Lima en homenaje al Primer Centenario de la Batalla de Ayacucho, dibujado por Julio E. Berrocal en 1924 y editado por la Librería F. y Rosay. Es una perspectiva isométrica muy detallada que ofrece una visión bastante real de Lima en el momento que empezaba a expandirse. Fuente: Archivo de la Biblioteca Nacional del Perú.

Pero antes de describir las plazas y monumentos de la Patria Nueva definiré de manera breve lo que entiendo por *monumento* y *monumento público* y así se verá cómo el significado del término en común ha cambiado en el tiempo.

Los monumentos (del latín «monumentum», moneo, memoria) patentizan una atávica aspiración del hombre: el afán de perdurar.

Alfonso Castrillón, «Escultura monumental y funeraria en Lima»

Un *monumento* es un hito en un lugar concreto que señala un significado o rememora un acontecimiento específico y que siempre cumple una función, por estar configurado para el espacio urbano. Asimismo, es un signo que reúne el imaginario de una determinada época para construir su memoria histórica: memoria-historia-monumento.

El concepto de monumento ha tenido una evolución muy precisa que podemos rastrear en el *Diccionario de la lengua española*, tal y como se recoge en la siguiente tabla²:

Tabla 4. Interpretación del concepto monumento (1734-1970)

1734	1884	1925	1970
Obra pública y patente, como estatua, inscripción o sepulcro, puesta en memoria de alguna acción heroica u otra cosa singular.			
Las piezas o especies de historia que nos han quedado de los antiguos acerca de los sucesos pasados*.			
	Objeto o documento de utilidad para la historia.	Objeto o documento de utilidad para la historia o para la averiguación de cualquier hecho.	
		Obra científica, artística o literaria que se hace memorable por su mérito excepcional.	
			Monumento nacional. Obra artística o edificio que toma bajo su protección el Estado.

Tabla elaborada a partir de RAE (1970, p. 894). *Núñez de Taboada (1825, p. 256).

² En <http://www.rae.es/rae.html>

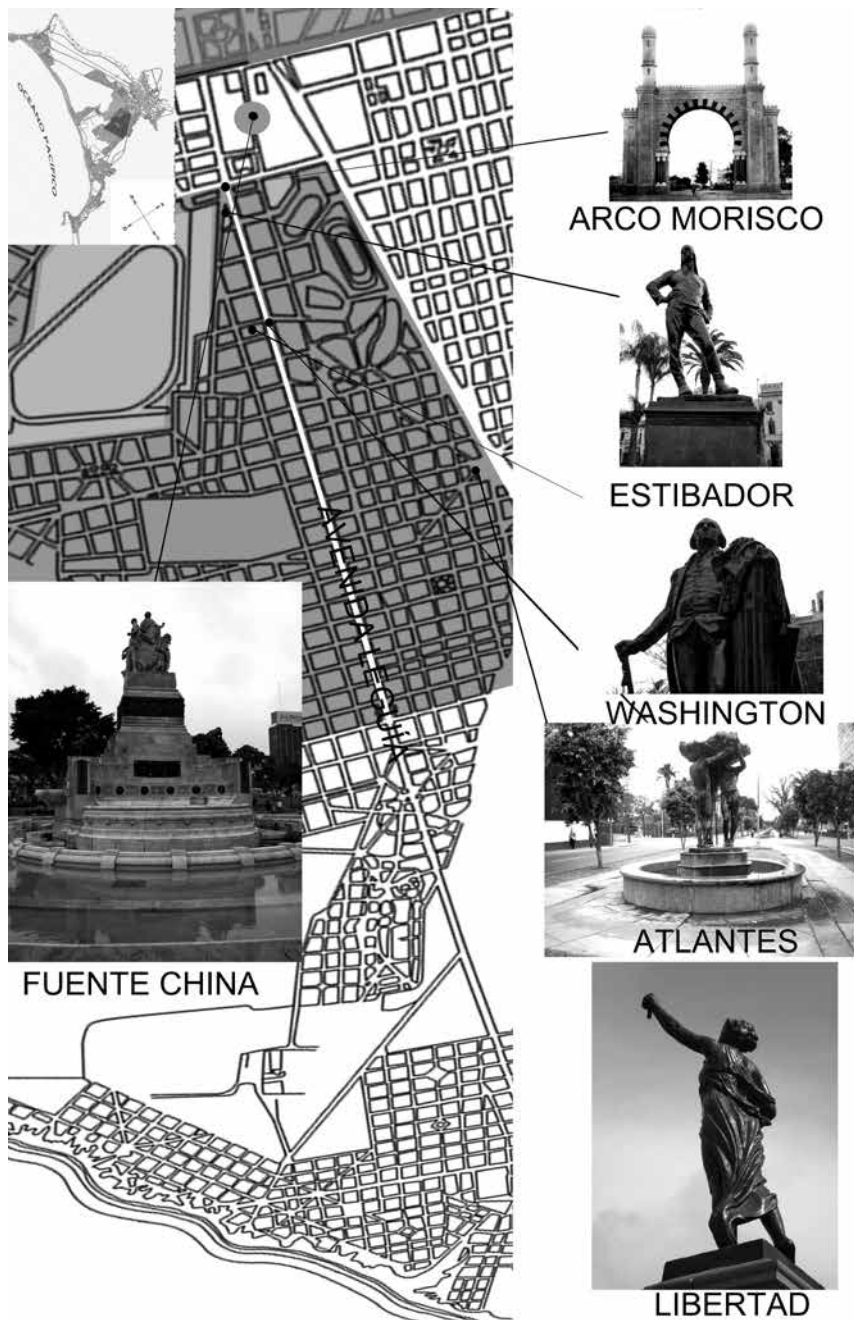
De esta forma, los monumentos en el espacio público son documentos vivos en los cuales se cristalizan las ideas y las tendencias de una época histórica determinada, impuestas muchas veces desde el poder político. Se erigen con el fin de rendir homenaje a personajes, civiles o militares, para conmemorarlos al resaltar sus virtudes como un ejemplo para la comunidad. Muchos de ellos acceden al nivel de héroes, al personificar un conjunto de valores relevantes que se inventan, recrean, matan y resucitan, según la conveniencia ideológica.

Asimismo, los monumentos conmemoran, definen ideologías, educan al ciudadano, conforman y configuran el recuerdo. Y todo ello implica una institucionalización de la memoria: la necesidad de crear patrones homogéneos, válidos para todos, y de reinventar una misma memoria histórica, al focalizar en el devenir acontecimientos celebrados y enaltecidos a través de estos hitos enclavados en un territorio compartido.

Es verdad que para perdurar toda sociedad precisa encontrar en el pasado asideros que la confirmen como comunidad, que la arraiguen en una memoria colectiva y con los cuales pueda tejer el gran manto del recuerdo. Pero, al mismo tiempo, es la oficialización de la memoria la que torna a esta en un peligro inminente, pues la simplifica, la unifica y la congela. La memoria, según sabemos, es siempre selectiva; nunca representa el todo, sino solamente lo transita y descubre en su recorrido los diferentes matices de la historia. Por tanto, en todos los monumentos se encuentran dos componentes que los estructuran dentro de la memoria colectiva: el cognitivo, qué es lo que se recuerda, y el pragmático, cómo se recuerda.

Finalmente, un monumento en el espacio público es también un elemento que, emplazado en el área urbana, dota al sitio de una dimensión simbólica, otorgándole a su configuración una dimensión cultural y social.

MONUMENTOS DONADOS POR LAS COLONIAS POR LOS CENTENARIOS DE LA INDEPENDENCIA Y DE LA BATALLA DE AYACUCHO





MANCO CÁPAC

Figuras 73 y 74. Monumentos públicos donados a la ciudad de Lima en su Primer Centenario de la Independencia, por los gobiernos de las colonias extranjeras residentes en el Perú. Todos estos monumentos fueron emplazados en la nueva zona de Santa Beatriz, resaltada en gris sobre el plano a escala 1/ 50 000, y el monumento a Manco Cápac, en la zona de La Victoria. Fotos: Fuente China, Jackelyn Vega Vera; monumentos a George Washington, la Libertad, Fuente de los Atlantes, el Estibador Belga y Manco Cápac, Alicia Benavides; Arco Morisco, <http://arcomoriscodelima.blog-spot.com>. Fuente: Infografía elaborada a partir del «Plano de Lima» (Alexander, 1927, carpeta de planos explicativos, s/p).

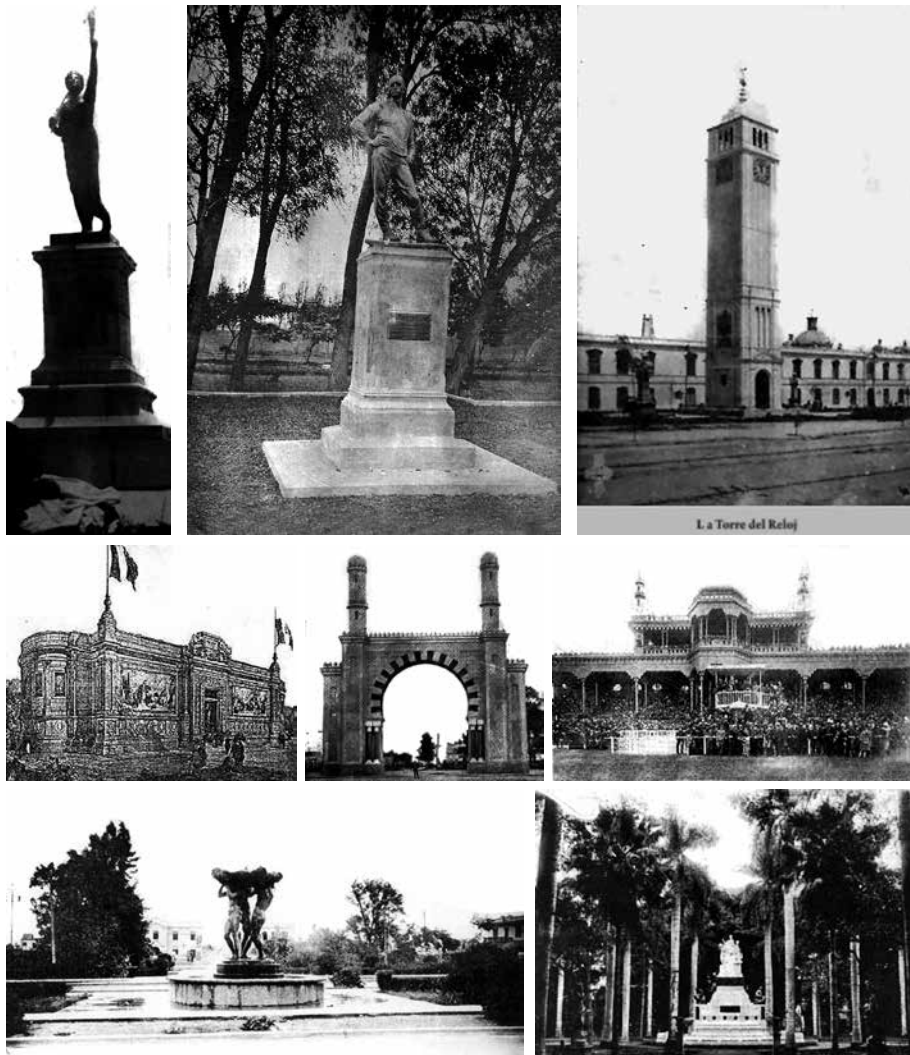


Figura 75. Monumentos y espacios públicos donados a Lima en su Primer Centenario de la Independencia por los gobiernos de las colonias extranjeras en el Perú.

Fuentes:

La Libertad: «El monumento a la Libertad». *Mundial*, 1926, VII(293), s/p.

Estibador Belga: «Hermoso obsequio al Perú de la colonia belga». *Mundial*, 1922, III(109), p. 12.

Torre del Reloj: «Obsequios de las colonias extranjeras». *Variedades*, 1921, 700, edición del Centenario 1821-1921, s/p.

Museo de Arte Italiano: «Estreno de la galería de arte moderno italiano que la colonia de dicha nacionalidad obsequia al Perú». *Variedades*, 1923, XIX(819), p. 3194.

Arco Morisco: *La Prensa*, 1° de agosto de 1924, edición de la tarde, p. 1.

Estadio nacional: *Tribunas del primer Estadio nacional en Santa Beatriz*, s/f. www.augustobleguia.org.

Fuente de los Atlantes: «Lima de ayer y mañana. Plazas y jardines». *Ciudad y Campo*, 1925, I, p. 34.

Fuente China: «La Fuente China». *Mundial*, 1924, V(220), p. 14.

Como señala Alfonso Castrillón en su libro *La escultura en el Perú*:

En 1921, Lima festejó con gran entusiasmo el Centenario de la Independencia. La Ciudad de los Reyes, que había emprendido el camino de la modernización desde la época de Castilla con la llegada del ferrocarril, de Balta con la apertura de las grandes avenidas, solo con Leguía adquiriría el rostro de una gran ciudad. Sin embargo, le faltaba desarrollar el aspecto ornamental y, al parecer, las representaciones diplomáticas acreditadas entonces comprendieron que el mejor modo de festejar el aniversario de una ciudad era regalándole conjuntos escultóricos que embellecieran sus parques y avenidas. El acopio de monumentos benefició a Lima y, de paso, a los jóvenes escultores peruanos que comenzaban a hacerse conocidos (1991, p. 347).

Todos estos obsequios iban a cambiar el rostro urbano de Lima a partir de su inclusión en la ciudad. Unos se tomarían como referentes por sus proporciones para remarcar los ejes establecidos en las intervenciones recientes de la configuración del centro de Lima. Por ejemplo, a la Torre del Reloj se le designó como espacio el Parque Universitario —a pesar de que la colonia alemana pidió ocupar un espacio en el Parque de la Exposición— con lo que se constituyó el tercer punto de demarcación desde la avenida Nicolás de Piérola (llamada también avenida La Colmena).

Otros monumentos serían utilizados como referentes ideológicos; como los casos del Estibador Belga, de Constantin Meunier, y el de George Washington, de Jean-Antoine Houdon, monumento este último que fue promovido por el gobierno peruano para fortalecer los lazos de amistad entre Estados Unidos y Perú. Estos dos monumentos son réplicas propias de estos escultores y ambos fueron emplazados en el nuevo barrio de Santa Beatriz. Uno en la cuadra 5 y otro en la cuadra 1 de la nueva avenida Leguía.

Este espacio público creado por el presidente era ciertamente su nuevo eje simbólico para evidenciar el desarrollo de la ciudad y su propio reflejo como el artífice de esta nueva etapa. La decisión de emplazar un monumento como el de Washington podría tener una significación estratégica en la ideología política, en el sentido de reivindicar una nueva independencia. Sin embargo, dicha decisión también puso de manifiesto la admiración que Leguía sentía hacia el poderoso gobierno norteamericano, el cual, por su supremacía económica, logró controlar las mentes de quienes, anteriormente, querían renovar el país con el rescate de sus raíces. Y es en este terreno de lo artístico que lo simbólico cobra una dimensión total. Lo representado se convierte en parte de un imaginario que empieza a formar parte del futuro —en el presente— desde que se instala en la esfera de lo público y es compartido por la comunidad.



Figura 76. El Estibador Belga en la Plaza Bélgica. Foto: Alicia Benavides.

Otra referencia es la que transmite el monumento al estibador, en el que se aprecia al trabajador belga, de pie, un poco más grande que la escala natural, en posición de contraposto, sobre un pedestal de granito de dos metros de altura. La estatua es una valiosa y bella obra fundida en bronce y es parte de una serie de esculturas en las que el artista representa, con elegancia y dominio magistral de la figura humana, los diferentes oficios y labores de las gentes de su pueblo. Su emplazamiento fue fijado en la primera cuadra de la avenida Leguía, para lo cual se creó la Plaza Bélgica, lugar donde continúa hasta la actualidad.

Posiblemente esta obra haya sido una señal de reconocimiento a la clase trabajadora³; sin embargo, esta especulación no consta en los documentos de la época. Lo que sí se puede constatar es que el uso de la fuerza de la representación en las artes plásticas era una buena estrategia para configurar identidades.

A lo largo de este período, estos monumentos, que corresponden a diversas tipologías, fueron colocados sobre las nuevas avenidas, plazas y paseos de la ciudad. Con ello, se impulsó la creación de nuevas plazoletas, como hemos visto anteriormente, todas circunscritas al barrio de Santa Beatriz.



Figura 77. Monumento a Manco Cápac. Fuente: Colección de fotos antiguas de Allen Morrison.

³ Algo de esto podría vislumbrarse en las palabras del mandatario peruano, cuando dijo que en el pueblo belga «se aúnan las cualidades del obrero y del artista» y que «el precioso obsequio [...] sintetiza el arte e industria belgas» (Leguía, 1926, pp. 29-30).

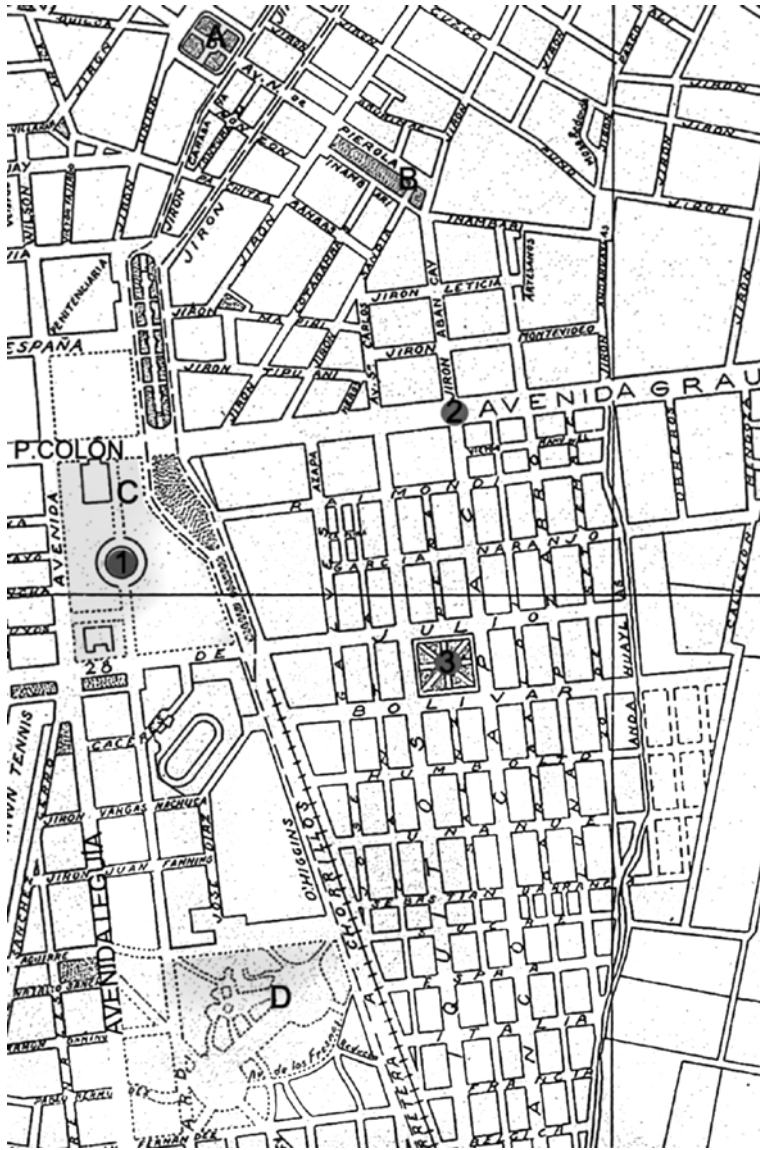


Figura 78. En este plano se esquematizan los espacios públicos en gris y en círculo la numeración que corresponde a: 1. Plazuela de la Exposición. Primera propuesta de emplazamiento por la colonia japonesa, 1921. 2. Primer emplazamiento del monumento a Manco Cápac, 1926. 3. Último emplazamiento del monumento en la Plaza Manco Cápac, 1938, donde se encuentra ubicado hasta el día de hoy. Las letras corresponden a: A. Plaza San Martín, B. Parque Universitario, C. Parque de la Exposición, D. Parque de la Reserva. Con este plano se pretende señalar que el espacio para los monumentos estaba justo en el límite del centro, antes amurallado, hacia la periférica zona construida y habilitada para las celebraciones, en la zona de Santa Beatriz. Fuente: Adaptación de un fragmento del «Primer plano de Lima» (1935) del Servicio Geográfico del Ejército para el Cuerpo Técnico de Tasaciones (elaborado con el sistema de fotogrametría). Plano a escala 1/10 000 (Günther, 1983, s/p).

NUEVOS MONUMENTOS PARA LA CIUDAD

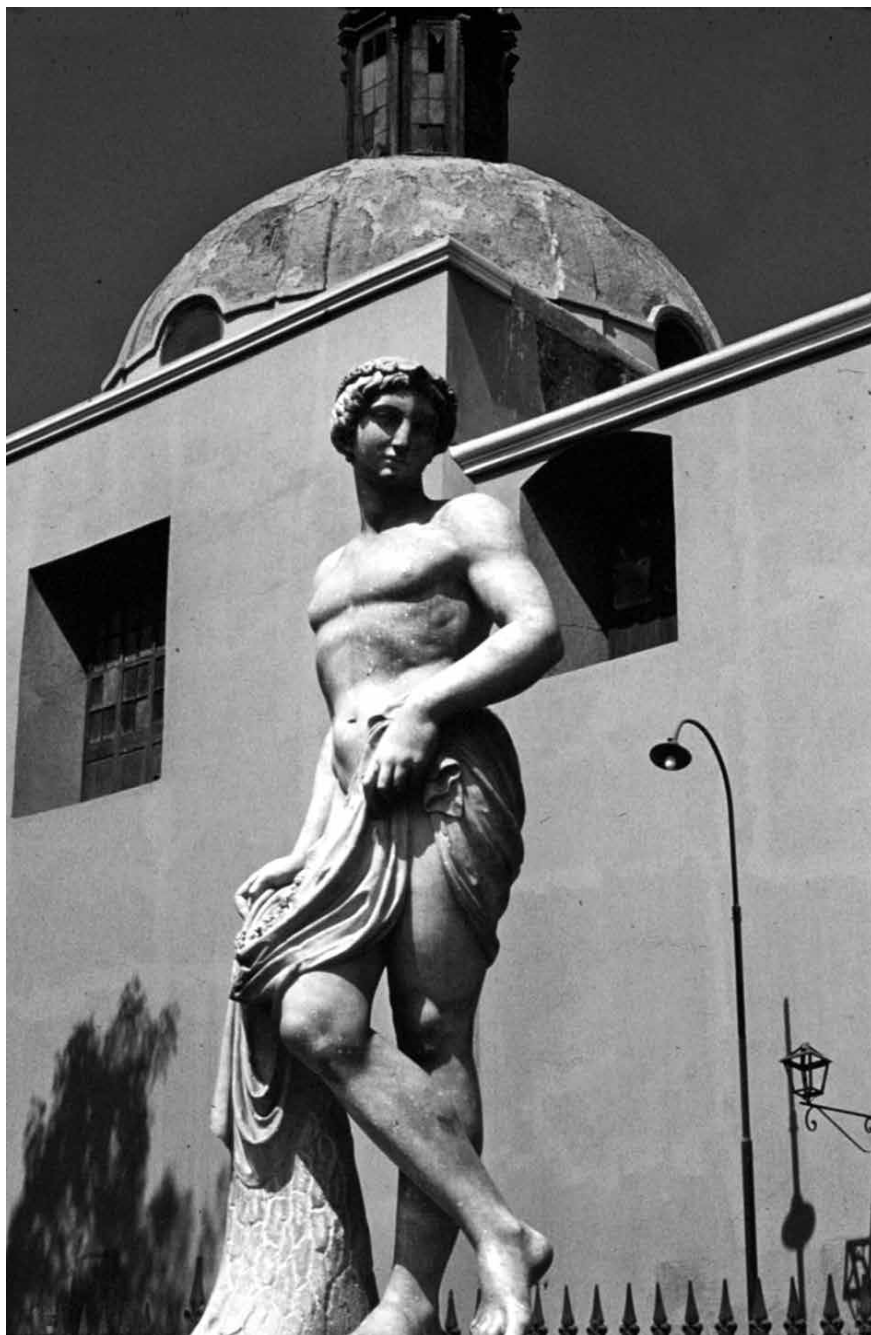


Figura 79. El signo de Libra en la Alameda de los Descalzos, Rímac. Escultura de Vincenzo Gajassi, 1857. Foto: Maria Cecilia Piazza.

Con los europeos llegaron a Lima las esculturas de cuerpos idealizados, que más adelante, en la República, fueron emplazadas en el distrito del Rímac, precisamente en la Alameda de los Descalzos, construida en 1611 por el Marqués de Montesclaros. En 1859, esta alameda se reinauguró con doce esculturas traídas de Italia, que representan los signos del zodiaco, las cuales, sin ser monumentos, están colocadas en la alameda del Rímac con un sentido decorativo y ornamental. Así, este lugar se convirtió en uno de los primeros espacios donde se emplazó la escultura pública en la capital.

Aparecen luego los cinco monumentos ya mencionados: el monumento al Combate del Dos de Mayo, que consiste en una columna rostral; el monumento ecuestre a Bolívar, el monumento a Colón, el de Raimondi y el de Bolognesi. Desde la colocación del monumento a Bolognesi, en 1905, la ciudad vivió una suerte de parálisis monumental hasta que a partir de 1919, con el gobierno de Leguía, un repertorio sin precedentes invadió la ciudad. Monumentos que representan a personajes históricos, mitológicos, alegóricos y militares, que, congelados en su materialidad, se pueden ver y reconocer si se hace un recorrido por las calles de Lima. Se trata de estatuas muchas veces imperceptibles porque no están bien ubicadas en el espacio que los hospeda, lo cual impide que se les perciba en su verdadera dimensión, cuando la relación con el contexto urbano es fundamental para contemplar en su ubicación la significación de ejes, alineamientos, perspectivas y contexto. El arte público con la arquitectura y el diseño urbano aplicado son parte integrante del área urbana y caracterizan al espacio.

En los 23 monumentos de Lima registrados en la época de estudio (1919-1930) se utiliza la figura humana como medio de representación, tanto para personificar al héroe como para significar conceptos abstractos. La mayoría de ellos están situados sobre pedestales verticales, lo cual les otorga monumentalidad: el basamento es el elemento arquitectónico que sirve como mediador entre el suelo y su contexto. Los hay de pie, sedentes, bustos, ecuestres, obeliscos y de tipo civil, militar, histórico y alegórico. También hay fuentes con grupos escultóricos de bronce y de mármol. Asimismo, se encuentran esculturas monumentales figurativas, como en muchas ciudades de Europa, Norteamérica y Latinoamérica.

UNA NUEVA CIUDAD PARA SUS MONUMENTOS

Como ya he dicho, además del programa de saneamiento, ensanche y transformación de Lima, Leguía se concentró de manera particular en el ornato y embellecimiento de la capital y esta preocupación se tradujo en la apertura y pavimentación de avenidas y calles, así como en la formación de espacios públicos, como parques, plazas y paseos:

Modernizar la ciudad era para Leguía sinónimo de belleza urbana, plástica. Fue un corifeo de lo extranjero, de la idea de progreso entendida como sinónimo de gran ciudad a la usanza europea. El mito de «ciudad jardín» se consolidó, si bien era una muy peculiar la aplicación del modelo urbanístico de Ebenezer Howard. Sencillamente se hablaba de «ciudad jardín» en función a las áreas verdes de la ciudad (Arroyo, 1994, p. 72)⁴.

Cabe señalar que, al término de su primer gobierno en 1912, Leguía se trasladó a Londres donde, hasta 1919, fue presidente de la Cámara de Comercio Latinoamericana (Denslow & Truman, 2004, p. 72). Esta estadía en Europa, como la anterior en los Estados Unidos⁵, seguro le permitió observar el desarrollo de movimientos como el *City Beautiful* y otros similares dirigidos al embellecimiento de la ciudad. Así, en setiembre de 1923, en la conmemoración de la autonomía municipal, el presidente manifestó que «ha[bía] adoptado como suyo el lema de aquella célebre liga ciudadana de Nueva York que puso en su escudo de combate estas significativas palabras: “la ciudad por el pueblo”» (1926, p. 165). El concepto de este movimiento y sus aplicaciones para lograr progreso y modernidad calaron profundamente en el deseo de construir una ciudad bella y llena de plazas con el fin de que las personas se recomfortaran con su estética formal y protagónica. Así, influenciado por dicho movimiento, Leguía colocó en primer orden conceptos como el de bienestar y desarrollo en la nueva capital.

De otra parte, además de las influencias urbanísticas de Howard, llegaron las de Sitte (1889). Al respecto, Ludeña aclara, en una nota, que

[...] a la muerte de Camillo Sitte, el 16 de noviembre de 1903, el libro ya estaba traducido al francés e italiano y se encontraba en la tercera edición en alemán [...]. Si bien la primera edición española de Emilio Canosa es de 1926, esto no significa que el texto no hubiese sido leído mucho antes en España en versiones extranjeras. Por lo menos Aníbal González, el que sería uno de los personajes más influyentes en el pensamiento y obra del Piqueras urbanista, había declarado su identificación con las propuestas de Sitte, tras la lectura de la versión francesa del libro *L'art de bâtir les villes* de 1902. La presencia de las propuestas de Camillo Sitte en América Latina es relativamente tardía. El arquitecto urbanista chileno Alberto Schade Pohlenz (1882-1961) sería uno de sus principales propulsores (2003, p. 239).

Los proyectos vinculados al movimiento de *City Beautiful* de las ciudades norteamericanas, los principios del Beaux Arts y las diferentes modas que se sucedieron a lo largo de los años, tales como el *art déco*, entre otras, dejaron impresa

⁴ Con referencia a Howard (1972).

⁵ «The New York [Life] Insurance and Company, de la cual era representante, lo había comisionado a Nueva York, Quito, Panamá y Londres» (Sánchez, 1993, p. 18).

su huella en las diversas zonas de la ciudad. Esto dio como resultado —al igual que en las otras capitales— una Lima con muchos estilos simultáneos, por tanto, ecléctica. Y estos modelos se reflejaron en la arquitectura, especialmente en la apertura de los ejes viales, pues se crearon grandes perspectivas, a partir de un punto central, en sus composiciones axiales y simetrías. No obstante, como afirma Francisco Javier Monclús, «[e]l afloramiento de los modelos académicos y elementos compositivos clasicistas y escenográficos se produce con ciertas variantes en todas partes» (1995, p. 97). De este modo, en la capital del Perú de la década de 1920 se percibía, como en La Habana y en otras capitales americanas, patrones urbanos de fuerte influencia europea y norteamericana. Esto se hace evidente desde la planificación de sus ensanches hasta la configuración de sus más mínimos detalles.

El ambicioso plan de ornato público de Lima estuvo ligado a la problemática de la calidad formal y estética de la ciudad. Este se vio plasmado en el desarrollo urbano y en los proyectos de infraestructura, viviendas, elementos artísticos, mobiliario urbano, calles, plazas y jardines. La visión integradora en la forma de construir la ciudad implicó para la capital una proyección, en el tiempo y en el territorio, de la aplicación de una estrategia urbanística, consolidada en su poder político.

Leguía tenía un solo propósito: convertir a Lima en una gran ciudad. «Era preciso que el Perú tuviese una capital digna de su antiguo renombre y de su esplendoroso porvenir» (1926, p. 331), es lo que dice al recibir el bastón de mando que le ofreció la Municipalidad de Lima el 11 de octubre de 1924.

Estas palabras refuerzan las pronunciadas el 19 de febrero del mismo año durante el homenaje que le tributó la Municipalidad con motivo de su cumpleaños: «El progreso y el ornato⁶ de la capital seguirán, pues, siendo objeto de mi especial dedicación, tanto por ser la primera ciudad de la República, cuanto por su tradición histórica, su posición favorable y el desarrollo pujante del país le deparan volver a ser el epicentro de la política internacional de Sudamérica» (1926, p. 331).

La Lima que Leguía diseñó se vio reflejada especialmente en la zona ubicada dentro del eje de expansión centro suroeste (avenida Brasil), centro sur suroeste (desde el nacimiento de la avenida Leguía) y en el barrio de Santa Beatriz. Sin embargo, no descartó la posibilidad de intervenir también, y con especial énfasis, el centro de la ciudad colonial, en cuya configuración dejaría impresa su huella. Tuvo mucho interés en potenciar este espacio y renovarlo, al crear un nuevo centro que

⁶ *Ornato* —que viene de *ornamento*— se le llama al conjunto de cosas que sirve para adornar o embellecer otra. En arquitectura y escultura se le llama así a las partes accesorias que sirven de adorno y realce. Concretamente, el término *ornato público*, aplicado a la configuración de una ciudad, se refiere a sistemas de ordenamiento, de edificios emblemáticos y espacios públicos, con ciertos estilos y modelos urbanísticos impregnados de «belleza». Por tanto, el tipo de ornato para Lima, al que se refería Leguía, era al gusto estético utilizado en las ciudades europeas.

reemplazase al existente. Este nuevo núcleo de poder no debía ser otro que el sitio donde se concentraran todos los símbolos que articularsen la construcción de esa prometida Patria Nueva.

De este modo, se dispuso la demolición de muchos edificios en el centro para poner en marcha la ejecución de una serie de obras y mostrar en casi todas un estilo de clara tendencia europea arraigada en la clase dominante, pese al abundante ingreso de los capitales norteamericanos durante el Oncenio. Este hecho también se repitió en las otras capitales del continente americano.

Su gestión, de fuerte tendencia capitalista, dejó que el capital extranjero, que estaba atado a los empréstitos que él alentaba, hiciera su parte. Pablo Macera señala que la obra de infraestructura de Leguía fue impresionante. Asimismo, que su acción urbanista y proyectista se basó en el endeudamiento externo (2009, p. 485). En consecuencia, el Perú multiplicó diez veces su deuda externa entre 1920 y 1930.

Por su parte, Ludeña afirma que:

La idea de Leguía era, después de todo, la de empatar dos proyectos que en términos de ciudad e incremento de plusvalías no eran tan antagónic[os] desde el punto de vista de esa oligarquía moderna promovida por el Piérola urbanista: la ciudad de la República Aristocrática con la ciudad gestionada por el capitalismo salvaje. La primera tenía que ver con la forma y los estilos, mientras que la segunda aludía al método y a los resultados. Todo esto explica por qué el régimen de Leguía fue el régimen donde la estética pintoresquista tuvo un desarrollo sin parangón, al lado de la especulación urbana más desenfrenada que la historia de Lima registre. Por eso es que en su régimen —como en la ciudad— convivieron al mismo tiempo el palacete «estilo tudor» con la casa económica *art déco* y el chalet «neocolonial» o «neoinca» (2002b, p. 56).

Planificación de la trama urbana

Cuando el presidente prolongó, en 1921, la avenida Leguía (hoy avenida Arequipa) hacia el balneario del sur (Miraflores), construyó, en 1924, otra avenida hacia el Callao y luego proyectó y ejecutó, en parte, la avenida Costanera desde La Punta hasta la playa de la Herradura, con lo que marcó los linderos del perímetro urbano de Lima. De este modo, esas vías (a diferencia de las líneas de ferrocarril que solo comunicaban emplazamientos urbanos alejados entre sí) señalaron el radio de expansión de la ciudad en el cual se realizaría el asentamiento de la capital en las décadas futuras.

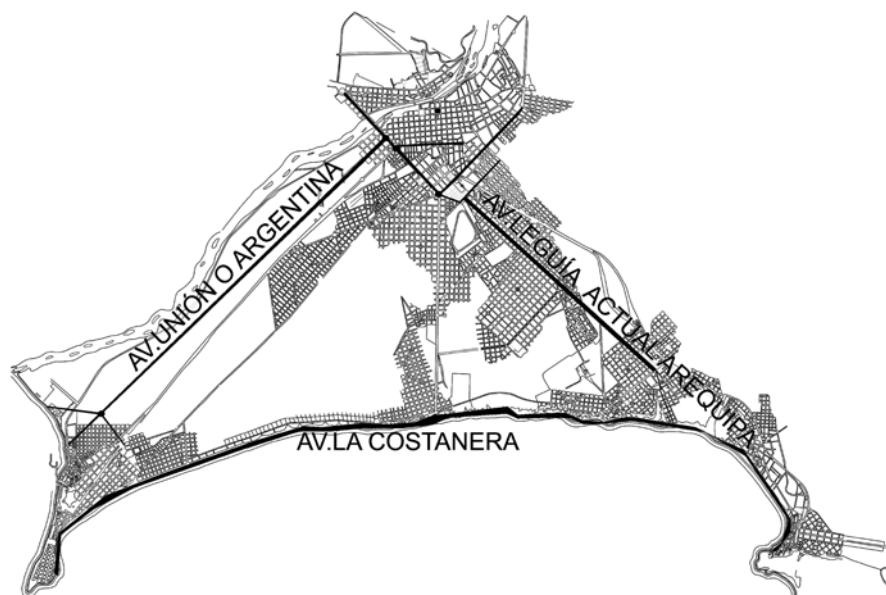


Figura 80. En este plano se muestran las avenidas trazadas por Leguía: Unión, Leguía y La Costanera. Plano a escala 1/50 000. Fuente: Elaborado sobre la base de Alexander (1927, carpeta de planos explicativos, s/p).

El perímetro urbano que configura el gran triángulo, Chorrillos, Lima centro y el Callao, explica y determina las orientaciones que se definieron desde el órgano de control del desarrollo de la expansión urbana hacia la afirmación de una expansión futura.

Para realizar esta expansión, Leguía, a inicios de su mandato, promulgó varias leyes congresales, como las 4449 y 5839, en las que se establecen los requisitos indispensables de venta y tasaciones de las áreas exteriores del perímetro urbano de Lima centro (Flores-Zúñiga, 2008, pp. 420-426).

En el decreto supremo del 6 de octubre de 1922 ordenó, además, que no se desarrollaran urbanizaciones en Lima, Callao, Chosica y balnearios, sin que la Dirección de Salubridad haya efectuado el estudio de sus condiciones sanitarias y la Dirección de Obras Públicas haya aprobado sus planos y proyectos. El 22 de agosto de 1924 se aprobó, mediante resolución suprema, el Reglamento de Urbanizaciones (Alexander, 1927, p. 14) y la Ley de Inspección de Urbanizaciones, en la que se encomendó la tramitación de lo relativo a la urbanización en Lima y sus alrededores. En el reglamento se responsabiliza a la Dirección de Salubridad Pública para que apruebe los proyectos de urbanizaciones (Seminario & Ruiz Blanco, 2008, p. 14). Esta dirección había sido creada en 1903, durante la administración de

Manuel Candamo y su segundo artículo indicaba que constaba de «dos secciones: higiene y demografía»⁷.

Para fortalecer las normas existentes, el 30 de marzo de 1928 se aprobó la ley 6159, denominada «Sobre urbanizaciones en la República», la cual, en su artículo 1, dice: «Nadie podrá, en el territorio de la República, habilitar zonas o áreas urbanas sin llenar previamente los requisitos exigidos por los reglamentos pertinentes sobre obras sanitarias, de higiene y ornato público y las relativas a las facilidades del tráfico»⁸. Esta ley, en su artículo segundo, reconoce el «carácter legal» de la Inspección Técnica de Urbanizaciones del Ministerio de Fomento.

De este modo, el Reglamento de Urbanizaciones y la Inspección Técnica de Urbanizaciones lograron que las nuevas urbanizaciones prestaran los servicios de saneamiento, pavimentación, veredas y alumbrado, y, la mayor ventaja, el aumento de las áreas libres, al obligarse la separación de extensas áreas para plazas, parques y jardines. Como ejemplo, puede resaltarse la urbanización Santa Beatriz, que dio la pauta por seguir a otras urbanizaciones, supervisada por el jefe de la Inspección Técnica de Urbanizaciones y Construcciones, que era el ingeniero Alberto Alexander.

En lo que atañe a plazas, parques y avenidas interurbanas «su valor fue cargado íntegramente a la cuenta del Estado» (VV. AA., 2007, p. 38).

Otra obsesión de Leguía fue el desarrollo de plazas y parques: Plaza San Martín, Parque Universitario, Parque de la Reserva: [...] «una nueva urbanística dialéctica entre espacio privado y espacio público», con una estrecha coordinación entre ambos (Macera, 2009, p. 487).

En comparación con el área que tenía la capital en 1919, en 1930 esta se había triplicado. Habían surgido muchos núcleos urbanos que contaban ya con los servicios recientes de abastecimiento, entre ellos los de Chacra Colorada, Garden City, Breña, Jesús María, San Martín, Escuela de Agricultura, Country Club, Orrantía, Santa Beatriz, Lobatón, Lince, San Isidro, Balconcillo, etcétera, casi todos ellos circunscritos en la zona que va desde Santa Beatriz hacia Miraflores. La construcción de nuevas avenidas permitió el crecimiento urbano que cambió la fisonomía de la ciudad. Algunos ejemplos son las avenidas Leguía (hoy avenida Arequipa, que se extiende hacia el sur), Progreso (hoy Venezuela, que lleva al Callao), Unión (hoy Argentina), Nicolás de Piérola (hoy Colmena) y varias otras más que dieron lugar al desarrollo de nuevas urbanizaciones como las de Santa Beatriz, La Victoria, Lince, Breña, San Isidro, Miraflores, Barranco, entre otras.

⁷ Ley promulgada el 6 de noviembre de 1903.

⁸ Ley 6159. Congreso de la República del Perú, 2003. *Archivo digital de la legislación del Perú*. Versión 2.1., disco 2.

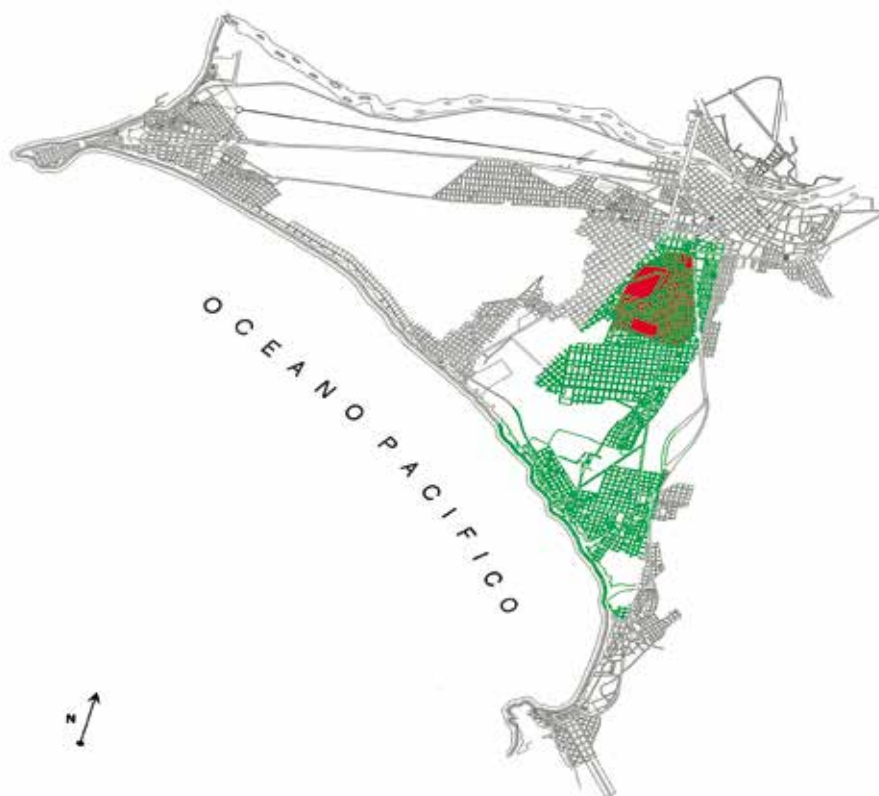


Figura 81. En este plano se esquematiza en verde la zona de las primeras urbanizaciones que se modernizaron. La mayoría de ellas estaban situadas desde Santa Beatriz hasta Miraflores. Plano a escala a 1/50 000. Fuente Plano sobre la base de Alexander (1927, carpeta de planos explicativos, s/p).

Nuevos ejes viales

La configuración de la trama urbana, desde una visión específicamente espacial y morfológica, fue resultado de la estructura creada por los ejes viales, que en su trazado tejieron las pautas de las conformaciones en el territorio. Son estas distintas zonas y sus núcleos de población los que por sus características particulares dotarán a la ciudad capital de funciones y usos diversos en el planeamiento urbano y en su desarrollo futuro.

De este modo, la ciudad antigua fue perdiendo su ambiente colonial y adquirió un nuevo ritmo con las obras de saneamiento urbano. La pavimentación de avenidas interiores como la Nicolás de Piérola, la terminación de los portales en la proyectada Plaza San Martín, las avenidas de Circunvalación, Grau y Alfonso Ugarte, la avenida Brasil y la prolongación de las avenidas del Progreso y Wilson formaron el marco del tráfico de la capital. A lo largo de estas nuevas vías se realizaron las nuevas edificaciones

de casas modernas y bien construidas en los espacios libres que antes habían sido ocupados por galpones y huertas.

En el siguiente plano (figura 82) nombro y sitúo los nuevos ejes viales creados dentro de la gran producción de obras públicas realizadas en Lima durante el Oncenio. En este período la ciudad tendió a expandirse con mayor fuerza en la medida en que el progreso brindó un nuevo medio de transporte: el automóvil y su difusión masiva, hecho que contribuyó a otorgarle a la ciudad otra escala de uso y percepción.

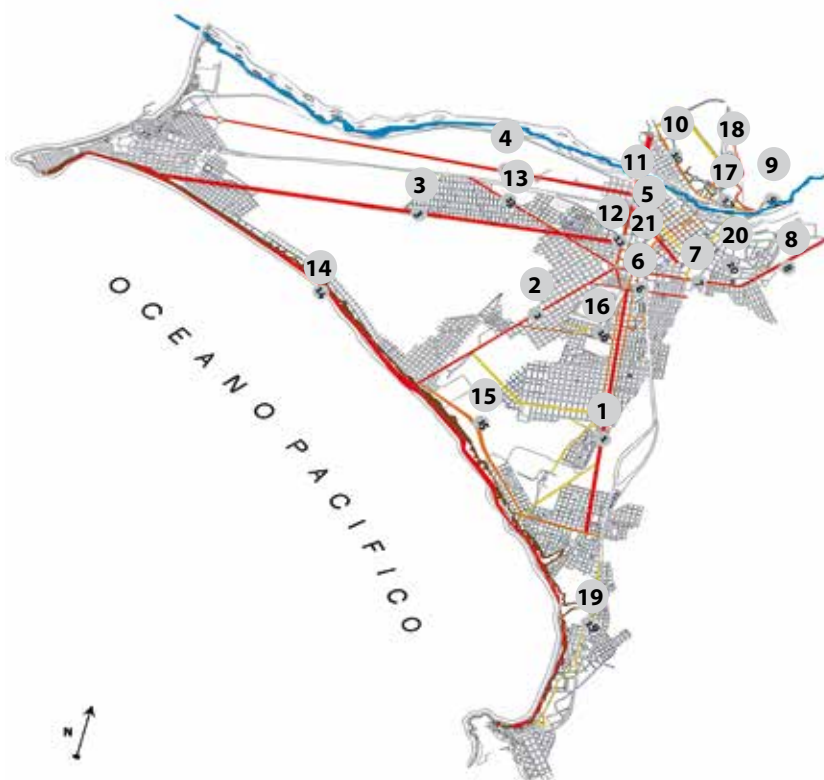


Figura 82. Se han marcado las nuevas avenidas y las que, estando ya trazadas en períodos anteriores, fueron pavimentadas y concluidas en la Patria Nueva: 1. Avenida Leguía (actual Arequipa). 2. Avenida del Brasil. 3. Avenida del Progreso (actual Venezuela). 4. Avenida Unión (actual Argentina). 5. Avenida Nicolás de Piérola (actual Colmena). 6. Avenida 28 de Julio. 7. Avenida Grau. 8. Avenida de Circunvalación. 9. Avenida a Chosica. 10. Avenida Francisco Pizarro. 11. Avenida Bolognesi. 12. Avenida Alfonso Ugarte. 13. Avenida Arica. 14. Avenida Costanera. 15. Avenida del Ejército. 16. Avenida Javier Mariátegui. 17. Avenida Eléspuru. 18. Avenida del Carácter. 19. Avenida Juan Leguía. 20. Avenida Nicanor Leguía. 21. Avenida Wilson. Plano a escala 1/50 000. Fuente: Elaborado a partir de Alexander (1927, carpeta de planos explicativos, s/p).



Figura 83. Avenida Leguía. Recuperada el 5 de setiembre de 2010. Fuente: <http://s929.photobucket.com/user/canonyumeki/profile/>

1. Avenida Leguía. Fue considerada como el «auténtico símbolo urbano de la época» (Macera, 2009, p. 488) y su gestor fue Roberto Risso. Esta avenida nace en Lima centro y une los distritos de Lince, San Isidro y Miraflores en dirección suroeste, camino al mar. Su construcción la realizó The Foundation Company. Esta avenida, que va de Lima a Miraflores, ya había sido requerida anteriormente e incluso planteada por los concejos distritales de Miraflores, Barranco y Chorrillos. Su trazo se originó en el segundo período de José Pardo y Barreda (1915-1919) cuando los ayuntamientos arriba mencionados presentaron una solicitud que anexaba, incluso, el proyecto del arquitecto urbanista Augusto Benavides. Sin embargo, no había podido ejecutarse por los obstáculos que pusieron los propietarios de los fundos que la avenida debía atravesar. Gracias a la ley que ampliaba y modificaba la Ley de Avenidas, mediante la cual se podía expropiar hasta 100 metros a cada lado del trazo de las avenidas interurbanas que hubieran sido declaradas de utilidad pública, los obstáculos fueron resueltos.

La avenida de seis kilómetros de largo comenzó a construirse en 1920. Se había considerado colocar una base de piedra con el busto del presidente a modo de recuerdo de su inauguración. Este monumento debía estar ubicado en la Plaza Jorge Chávez. En la cuadra inicial de la avenida posteriormente se ubicó el Arco Morisco o Arco del Triunfo, cuya demolición se aprobara en 1938. Tenía dos pistas para automóviles, de cuatro metros de ancho, hechas de concreto asfáltico. Asimismo, un paseo de dos veredas laterales y dos en la parte central. Fue inaugurada en 1921,

año del Centenario. Su nombre fue cambiado por el de avenida Arequipa, como actualmente se le conoce, con el cambio de régimen en 1930.



Figura 84. Avenida Brasil. Foto recuperada el 5 de setiembre de 2010. Fuente: <http://s929.photobucket.com/user/canonyumeki/profile/>

2. Avenida Brasil. Esta es una de las principales vías de la ciudad de Lima. En su recorrido de centro suroeste une los distritos del Cercado de Lima, Breña, Jesús María, Pueblo Libre y Magdalena del Mar. Está extendida sobre lo que fue el antiguo camino que unía la Lima fundacional con el antiguo pueblo de La Magdalena, actual Pueblo Libre. A lo que era un camino rural se le dotó de una pista de concreto asfáltico para convertirlo, luego, en paseo público, construyéndose dos pistas más de concreto, con veredas, farolas y jardines. Su primer nombre fue Camino de la Magdalena. Se utilizó como eje respecto del cual se articularía la extensión urbana al suroeste de la ciudad. En 1908 fue rebautizada como avenida Brasil.

3. Avenida del Progreso. El 5 de enero de 1921 el presidente Leguía concedió permiso a The Foundation Company para que abriera este nuevo camino y ordenó, en junio de 1923, que se realizara su pavimentación de concreto (Perú, Presidencia de la República, 1925, pp. 477-478). Esta vía constituyó el primer hito de expansión de Lima hacia el noroeste, pues la unía fácilmente con el Callao. Fue la primera ruta comercial habilitada entre el primer puerto y la capital, el único medio con que se movilizaría desde entonces la carga entre ambas ciudades, antes transportadas por la ya deficiente movilización de los congestionados vagones de los ferrocarriles Central e Inglés o por la antigua carretera del Callao. De doce kilómetros de largo, era una pista de concreto reforzado, de ocho metros de ancho y seis pulgadas de espesor.

Fue inaugurada en diciembre de 1924 con motivo de las fiestas del Centenario de la Batalla de Ayacucho.

4. Avenida Unión. Actualmente llamada avenida Argentina, unía la zona norte del Callao con la zona industrial de la capital (ubicada en los alrededores de la Plaza Unión). La financiación la realizó Santiago Poppe con ayuda gubernamental. De diez kilómetros de extensión, tiene las mismas características que la avenida del Progreso. Se inauguró el 5 de octubre de 1927.

5. Avenida Nicolás de Piérola. A los 30 años de su apertura se la pavimentó con concreto asfáltico.

6. Avenida 28 de Julio. Construida con la finalidad de expandir la zona urbana y descongestionar el tráfico, esta vía va desde el Hospital del Niño (avenida Brasil) hasta la línea del tranvía eléctrico que iba a Chorrillos. Tenía un kilómetro de longitud de concreto asfáltico.

7. Avenida Grau. Al principio esta avenida tuvo una pista de concreto asfáltico hasta el Hospital 2 de Mayo. Luego se la empezó a transformar, al igual que a la avenida Alfonso Ugarte, con dos pistas laterales y veredas centrales para peatones, con jardines, bancas de mármol y faroles ornamentales. En agosto de 1930 llegaba hasta la Escuela de Artes y Oficios.

8. Avenida de Circunvalación. Planteada desde 1872, cuando el ingeniero Sada trazara el Primer Plano Regulador, esta avenida recorría la ciudad como un cinturón, encerrando todo el perímetro por donde estuvieron edificadas las murallas de Lima. Luego cambió de nombres, como Bolognesi, Alfonso Ugarte, Paseo Colón, Grau, pero el último tramo se sigue llamando Circunvalación.

9. Avenida a Chosica. Pensada como una manera de rebajar los fletes del ferrocarril que llegaban al interior del país (hacia el este), esta avenida tenía una pista de concreto de cuatro metros de ancho y seis pulgadas de espesor. Al terminar el régimen de Leguía la pista había llegado a Chacra Sana.

10. Avenida Francisco Pizarro. A la antigua calle de Malambo se le dotó de pavimento de concreto asfáltico y de un ancho uniforme hasta la Portada de Nuestra Señora de Guías, además de canalización, veredas, arborización, entre otros servicios.

11. Avenida Bolognesi. Nace desde la Plaza Dos de Mayo hacia la carretera que se une con el ferrocarril a Ancón.

12. Avenida Alfonso Ugarte. Inaugurada en 1928, tenía cuatro fajas de concreto asfáltico y contaba con una berma central con veredas para peatones, terrazas y bancas de mármol. Conecta las plazas Dos de Mayo y Bolognesi.

13. Avenida Arica. Nace en el óvalo de la Plaza Bolognesi y se proyecta en diagonales hacia las coordenadas del noroeste. Se construyó para anexar el inicio de la avenida Brasil con la carretera al Callao.
14. Avenida Costanera. Proyectada para unir el distrito de La Punta (Callao) hasta la playa de la Herradura es una vía que bordea el mar. Durante el período gubernamental de Leguía se construyeron seis kilómetros, desde Perla Baja, Bellavista, hasta Magdalena del Mar y San Miguel. Tenía seis metros de ancho y seis pulgadas de espesor. Fue llamada también avenida Patria Nueva.
15. Avenida del Ejército. Une Miraflores con Magdalena, pasando por San Isidro.
16. Avenida Javier Mariátegui. Se extendía desde la zona llamada Matalechuza, en la avenida Brasil, hasta la avenida Leguía, a la altura del Colegio Raymondi. De dos metros de extensión y seis de ancho, estaba hecha de concreto. Se inauguró el 5 de octubre de 1919.
17. Avenida Eléspuru. Se prolongaba desde el final de la avenida Francisco Pizarro hasta el Polígono de Tiro. Tenía una calzada de concreto de ocho metros de ancho con jardines y árboles a ambos lados.
18. Avenida del Carácter. Se extendía desde el lado izquierdo de la Alameda de los Descalzos hasta el Polígono de Tiro, en el distrito del Rímac. De dos kilómetros de longitud, contaba con una pista de concreto de ocho metros de ancho. Fue construida durante la alcaldía de Juan Ríos, con fondos propios y donaciones del gobierno.
19. Avenida Juan Leguía. Pasaba por el lado izquierdo de la avenida Militar y servía de empalme entre Barranco y Chorrillos. Igualmente fue construida con concreto asfáltico.
20. Avenida Nicanor Leguía. De un kilómetro de largo, tenía catorce metros de ancho y empalmaba con la avenida Grau.
21. Avenida Wilson. Vía proyectada en 1917 con el propósito de llegar hasta el balneario de Chorrillos. Parte del centro fundacional y atraviesa hacia el suroeste el damero de Pizarro. En 1920 el gobierno continuó las obras de esta avenida, desde su prolongación hasta fuera de los linderos, y cambió su nombre en el empalme con la avenida 28 de Julio por el de avenida Leguía. Esta avenida en la actualidad se llama Garcilaso de la Vega.

Las distintas zonas urbanas

Así como anteriormente cité como artífices de los planes urbanísticos de los gobiernos de Piérola y Balta, a Sada y a Meiggs, en este período de la Patria Nueva los dos

nombres que mencionaré son los del ingeniero Alberto Alexander y del arquitecto Emilio Harth-Terré, ambos considerados como los fundadores de un «urbanismo reflexivo y proyectista». Son ellos quienes marcaron las pautas urbanísticas de las zonas de expansión y quienes abrieron el camino para que más adelante, en 1946, se creara en Lima el Instituto Nacional de Planeamiento y Urbanismo (Macera, 2009, p. 489).

Si bien es cierto que la tendencia de Harth-Terré se abocaba más bien hacia una visión urbanística de influencia haussmanniana, esta, en el contexto limeño (escala y tradición), se tornó menos grandilocuente, pues favoreció en primer término flujos viales funcionales, construcciones a escalas más humanas y diseños y ornatos de influencia nacionalista. El tema del embellecimiento y del bienestar instalado también en sus reflexiones acerca del futuro y planes urbanos derivados de Sitte (1996[1889]), generaron como producto una posición más acorde con las particularidades del territorio. Sin embargo, dice Pablo Macera, quien mejor interpretó las ideas que ya proyectaba Leguía fue el alemán Werner Lange, contratado por el presidente en 1925 para la modernización de la ciudad. Según Macera, Lange sostenía que: «La expansión de Lima había sido centrífuga y no centripetal, y que los mayores problemas que veía en la evolución urbana de Lima eran las condiciones de vida de las clases populares y el peligro de una urbanización que se produjera sin que existiera un ordenamiento integral» (2009, p. 489).

En este incremento de urbanizaciones periféricas se pueden identificar, según explica Alexander, tres zonas bien diferenciadas (1927). Estas todavía hoy se pueden reconocer dentro de la conformación urbana de Lima, aunque el desborde caótico del crecimiento en los años posteriores ha empezado a desdibujar sus características funcionales y sus límites.

Cuando se comenzaron a elaborar los planes para la modernización y expansión de la ciudad en el Oncenio fue Alexander quien proyectó y reflexionó sobre las zonificaciones y sus funciones, antes de su habilitación. Así, este ingeniero consideraba que en el perímetro triangular que se genera desde el borde de la Lima fundacional, es decir, desde donde estaban las murallas hacia la periferia, se podían clasificar tres zonas.

La primera, la «zona residencial», era la comprendida entre las avenidas Leguía y Brasil, zona que se expandió hasta la carretera a Chorrillos, con lo que se configuró una superficie triangular que está cortada, casi paralelamente a la avenida Grau, por la avenida 28 de Julio. Su crecimiento por el sur empalmó la avenida Leguía con la avenida Brasil, y hacia Miraflores, empalmó la avenida Leguía con la avenida del Country Club. Esta zona continuó su desarrollo hacia el sur con las avenidas Pardo y El Ejército, con lo que se unía a los distritos de Miraflores y Magdalena del Mar.

Esta zona presentó muchos requisitos para la conformación de bosques y áreas verdes. Sin embargo, en 1927 se encontraba muy revalorada, lo cual hacía difícil seguir implementándole más áreas verdes. Fue Santa Beatriz uno de los primeros suburbios de clase alta de Lima, prácticamente el primer lugar al que se mudaron sus miembros al abandonar el centro histórico. Luego se retiraron hacia el sur, a Jesús María, más tarde a Magdalena del Mar, San Isidro y Miraflores. En 1927, Alexander describió esta nueva urbanización como «espléndida», atribuyéndole una población de 14 000 habitantes y con un avance de sus lotes construidos de un 55% (carpeta de planos explicativos, s/p).

El presidente, con la apertura de la avenida Leguía, empezó a desarrollar en esta zona los grandes proyectos de espacios públicos y esparcimiento. Aquí se trazaron las plazas Sucre, Washington, Sarmiento y Bélgica, entre otras. También se trazaron el Parque de la Reserva, el hipódromo, los pequeños bosques de la Escuela de Agricultura, el parque de Los Olivares de San Isidro y los campos de Golf.

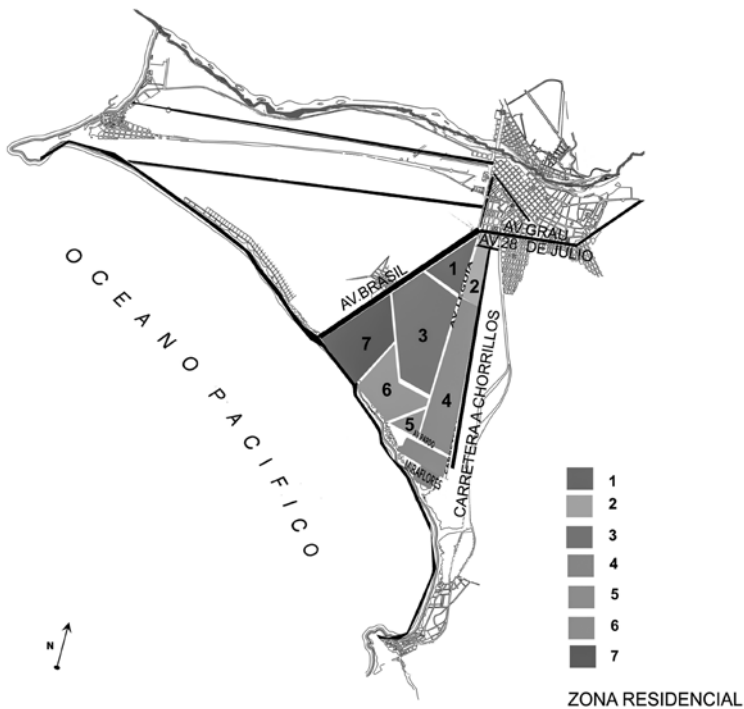


Figura 85. Zona residencial. En este esquema el orden de la numeración de las zonas corresponde al orden cronológico como se habilitaron y urbanizaron los nuevos barrios hacia la costa. Plano a escala 1/50 000. Fuente: Elaborado sobre la base de Alexander (1927, carpeta de planos explicativos, s/p).

La segunda zona fue planificada como «zona de atracción», por contar con «las mejores condiciones para llevar a cabo un plan de formación de bosques y áreas sembradas» (p. 17) y está comprendida entre las avenidas Brasil y del Progreso (actual Venezuela). En ella ya se habían consolidado el barrio de La Magdalena Vieja, desde 1870 (que, como hemos visto en el primer capítulo, fue el primer barrio periférico hacia la costa) y el de La Magdalena del Mar, posteriormente. Las avenidas que se dirigían al Callao ya estaban habilitadas, como las avenidas del Progreso y Arica.

Por otro lado, la avenida de Bolivia empalma con la avenida Arica, de modo que esta superficie formaba un área característica para una buena planificación urbana por sus bosques, su cercanía al mar y su bajo costo. En esta misma zona, por el lado de la costa, se llegaba hasta las avenidas Miramar y de Santa Rosa, que se conectan con Bellavista por un lado y, por el otro, con el balneario de La Punta.

De otra parte en esta zona también se encuentran las avenidas Arica y Brasil, que nacen del óvalo de la Plaza Bolognesi y se proyectan en diagonales hacia las coordenadas del oeste y del noroeste. Es en esta zona donde se puede observar hasta qué punto la influencia de métodos urbanísticos como el de la ciudad jardín se enraizaban por esas épocas en la ciudad de Lima, ya que se construyó una urbanización llamada Garden City circunscrita dentro de esta misma área. Dicha urbanización se habilitó, en 1921, entre las avenidas Brasil, Alfonso Ugarte y de la Industria —que más tarde pasó a llamarse Bolivia—. Cerca al Paseo Colón y a la Plaza Bolognesi, la urbanización se asentaba en el límite de lo que fue la avenida de Circunvalación, la cual seguía el sentido de las antiguas murallas. Actualmente ha quedado absorbida dentro del distrito de Breña.

La tercera superficie de expansión fue clasificada por Alexander como «zona industrial y obrera», y se desarrolló entre las avenidas del Progreso (Venezuela), de la Unión y el río Rímac. Se planificó con estas funciones por sus características específicas, ya que un gran número de fábricas e instalaciones similares se ubicaron en estos lugares próximos al puerto del Callao, pues buscaban accesos fáciles para el transporte y la manipulación de cargas. Esto concentró un gran número de construcciones con las mismas características y, por ende, se convirtió en zona industrial.

La avenida de la Unión (hoy avenida Argentina, que parte desde la Plaza Unión), la carretera al Callao (que parte del óvalo del monumento al Combate del Dos de Mayo) y la avenida del Progreso (Venezuela) ya estaban habilitadas y eran las vías de comunicación inmediata con el puerto. Por otro lado, con la prolongación de la avenida Alfonso Ugarte por el lado derecho del río Rímac y con el camino a Canta se permitía también transportar los productos a otras zonas del interior del país. Fue, asimismo, por las características de esta zona que Alexander propuso la construcción y habilitación de barrios obreros.

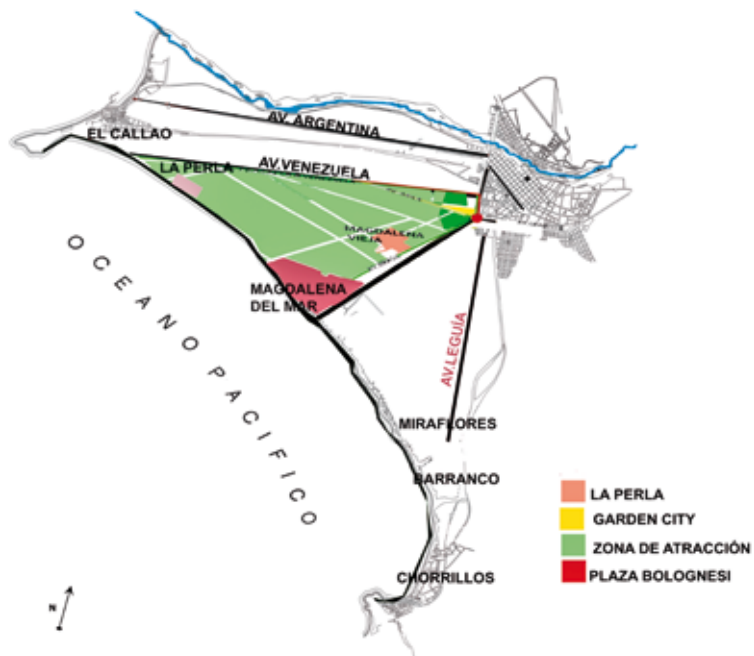


Figura 86. Zona de atracción. Plano a escala 1/50 000. Fuente: Elaborado sobre la base de Alexander (1927, carpeta de planos explicativos, s/p).

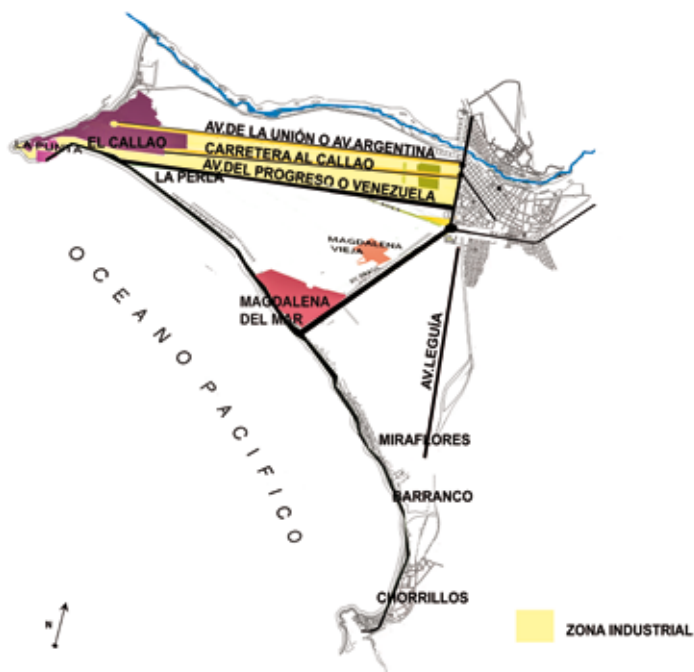


Figura 87. Zona industrial y obrera. Plano a escala 1/50 000. Fuente: Elaborado sobre la base de Alexander (1927, carpeta de planos explicativos, s/p).

Espléndido Terreno en la Plaza San Martín
Oportunidad Única

2 3 4 6 metros Cuadrados

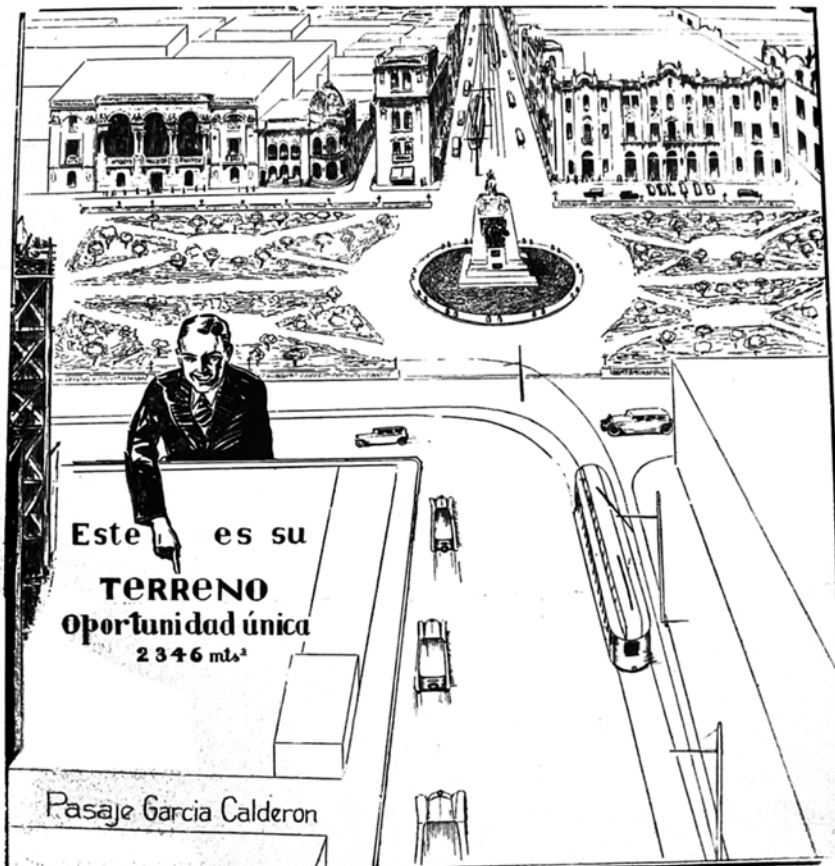


Figura 88. Propaganda que publicita en el diario de la capital la venta de terrenos. «Espléndido terreno en la Plaza San Martín». Fuente: *Ciudad y Campo*, 1929, VI(43), p. 45.

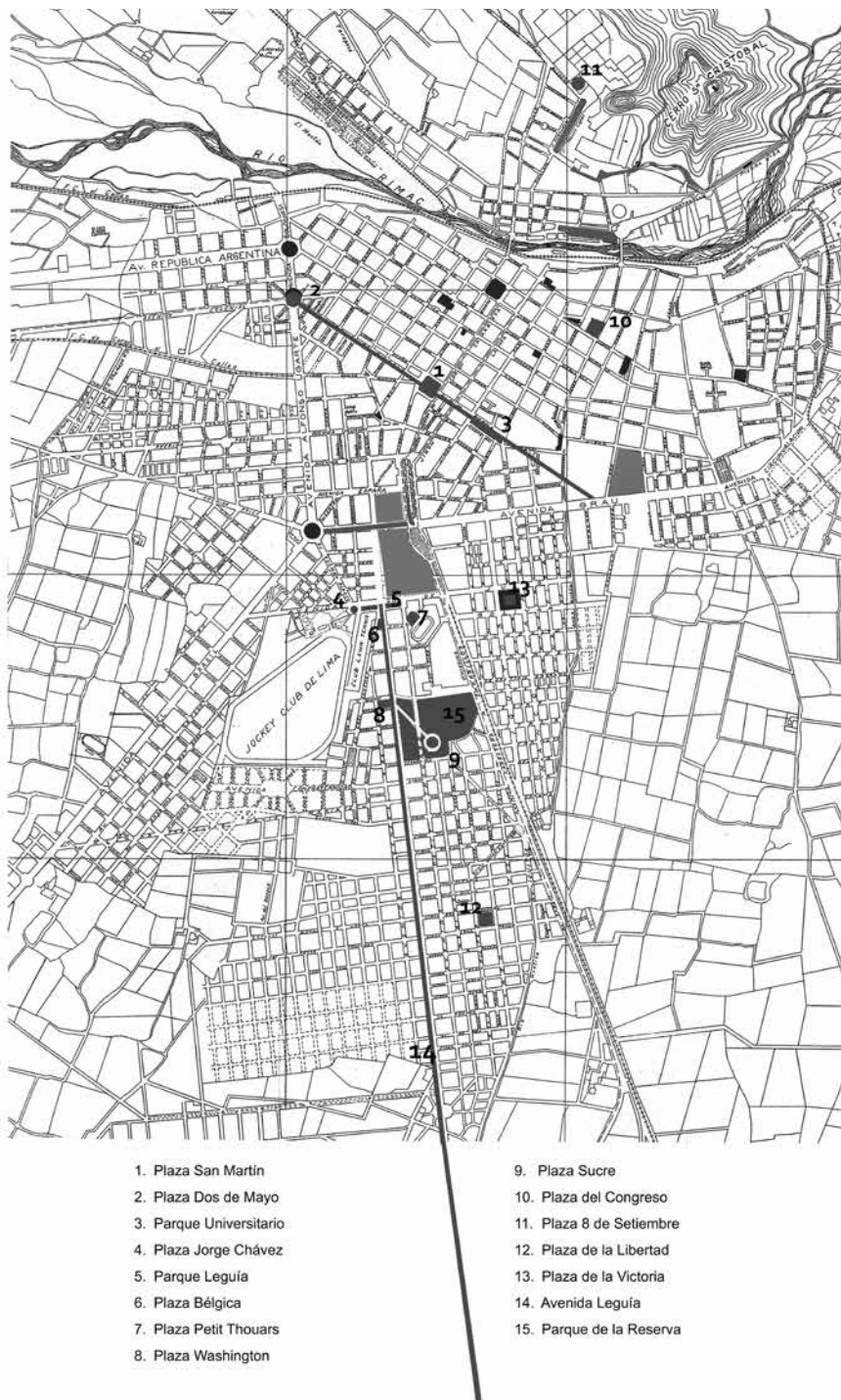


Figura 89. Plano en el que se esquematan los dos grandes ejes en los que el presidente instauraría los espacios urbanos y monumentos públicos más importantes de la época.

Los dos ejes están marcados en gris: el primero dentro del centro de la capital, el cual atraviesa y alinea la Plaza Dos de Mayo, la Plaza San Martín y el Parque Universitario. El segundo eje parte de la avenida 28 de Julio hacia Miraflores, es decir, atraviesa la nueva avenida Leguía (hoy Arequipa). De otra parte, figuran las plazas que se construyen en las zonas periféricas:

4. Plaza Jorge Chávez, de un área de quince metros cuadrados, dividida en dos partes, empezaba en la cuadra 1 de la avenida Leguía, en forma transversal. Tenía amplias veredas, fuentes de agua, jardines, árboles y faroles.
6. Plaza Bélgica, situada en la cuadra 1 de la avenida Leguía y al pie del Arco Morisco, fue inaugurada el 28 de julio de 1921.
7. Plaza Petit Thouars, inaugurada el 9 de diciembre de 1924, estaba ubicada en la urbanización Santa Beatriz, en el cruce de las avenidas Petit Thouars y Mariscal Cáceres.
8. Plaza Washington, ubicada a la altura de la cuadra 4 de la avenida Leguía, se inauguró el 4 de julio de 1922. Su ejecución demoró tres semanas de trabajo.
9. Plaza Sucre, ubicada en el antiguo bosque de Santa Beatriz, se formó para emplazar el monumento al mariscal Sucre. Tenía pistas de concreto, veredas peatonales, bancas y faroles ornamentales. Su centro también se restauró y habilitó.
10. Plaza del Congreso, en el Rímac, contaba con jardines, faroles, muros de sostenimiento y balaustres de cemento en las terrazas altas que miran hacia la plaza.
11. Plaza 8 de Setiembre, ubicada al final de la avenida del Carácter (Polígono de Tiro). Tenía un paseo con pistas de concreto, veredas de cemento, jardines, bancas y faroles. Al igual que la avenida mencionada, su construcción estuvo a cargo del alcalde Juan Ríos.
12. Plaza de la Libertad, construida en 1922, estaba ubicada en, entonces, la barriada de Lince. Era circular, con pistas de concreto asfáltico, veredas de concreto, jardines y árboles ornamentales.

Fuente: Adaptación del «Primer plano de Lima» (1935) del Servicio Geográfico del Ejército para el Cuerpo Técnico de Tasaciones (elaborado con el sistema de fotogrametría). Plano a escala 1/10 000 (Günther, 1983, s/p).

La prolongación de la avenida Nicolás de Piérola, o la Colmena, constituyó una obra de trascendencia para la ciudad de Lima. Su proyección, desde el monumento al Combate del Dos de Mayo hasta la avenida Grau, creó un eje que abrió una nueva perspectiva en el centro de la ciudad. Fue en la avenida Nicolás de Piérola que se ubicaron los espacios urbanos más importantes, como la Plaza Dos de Mayo, la Plaza San Martín y el Parque Universitario.

Sin embargo, fueron los monumentos los que irrumpieron en estos espacios para ordenarlos, pues los más representativos se ubicaron en el perímetro del centro de Lima, hecho que sintonizaba «oportunamente» con las celebraciones del Centenario.

De este modo, Leguía estaba preparando el terreno para que al celebrar el aniversario de la Independencia se aclamara, junto con su ideología, una segunda independencia de los rezagos colonialistas en pro de la reivindicación de la nación, a través de un discurso evocador de la época prehispánica. Así, en su discurso de tono populista se sabía que se estaba configurando como el nuevo Libertador y que al emplazar en línea a los monumentos al Combate del Dos de Mayo (es decir, la Victoria) —para el cual construyó, como veremos, la Plaza Dos de Mayo—, al de San Martín (es decir, el Libertador), en la Plaza San Martín y a la Torre del Reloj, en el Parque Universitario, estaba empleando una estrategia muy utilizada para configurar las ciudades a través del poder: marcar, con los monumentos conmemorativos, el territorio y dotar, desde ellos, al poder político de resonancia simbólica.

En consecuencia, la Plaza San Martín aparecería para nuclear un centro de poder que representara una nueva ciudad e ideología. Para ello era preciso inaugurar un eje distinto con la instauración de nuevos puntos de referencia urbanos, sociales y políticos, y dejar atrás, dentro del plano de la ciudad de Lima, la gravitación sobre una Plaza Mayor que provenía de una tradición colonial. Así, para llevar a cabo este proyecto fue necesario realizar una serie de expropiaciones y obtener, del producto de sus terrenos, una gruesa suma para efectuar los gastos de la obra.

El caso de la creación de la Plaza San Martín fue particular, ya que a pesar de que este emplazamiento surgió por la necesidad de crear un nuevo espacio para un monumento que ya existía antes del Oncenio, esta se convirtió en el principal espacio público celebratorio de este gobierno.

Los nuevos ejes de apertura fueron creados gracias a la presencia de la escultura pública: así el Estado tuvo que producir una nueva ciudad para sus monumentos. En consecuencia, dentro del casco urbano fundacional se abrió un eje esencial para el diseño de la nueva ciudad: la avenida Nicolás de Piérola o la Colmena, al que llamaré *primer eje*. Este inauguró una nueva perspectiva que atravesaba el centro y se proyectaba hacia el puerto del Callao. El punto de partida fue el monumento

al Combate del Dos de Mayo. El *segundo eje* se abrió como uno de expansión hacia el sur. Se creó la avenida Leguía (hoy Arequipa), que se inicia en la avenida 28 de Julio, al límite del Cercado de Lima, y se proyecta hacia la costa (Miraflores). Muchos fueron los monumentos emplazados en las primeras cuadras de esta avenida, en el barrio de Santa Beatriz. Sin embargo, también se instalaron otros monumentos en ella, como el Obelisco en homenaje al presidente Leguía, y otros a su término, como el del escritor Ricardo Palma en Miraflores, el del sabio Federico Villarreal en Barranco y el del Soldado Desconocido en el Morro Solar de Chorrillos.

Primer eje: avenida Nicolás de Piérola



Figura 90. Infografía en la que se ubica el primer eje de la expansión urbana. Fuente: Realizada a partir del plano de Lima de Julio E. Berrocal, de 1924, y editado por la Librería F. y Rosay. Archivo de la Biblioteca Nacional del Perú.



Figura 91. Vista aérea de la Plaza San Martín. Eje de la avenida La Colmena o Nicolás de Piérola hasta el Parque Universitario. Foto: Estudio Courret. Fuente: Archivo de la Biblioteca Nacional del Perú.

■ *La Plaza Dos de Mayo*

Cuando Leguía asumió el poder en 1919, el monumento al Combate del Dos de Mayo estaba emplazado en el centro de un espacio amplio, de aspecto terroso, rodeado de humildes edificaciones de una sola planta.



Figura 92. Plaza Dos de Mayo, circa 1874. Papel albuminado 24.5 cm por 19 cm. Foto: Eugene Courret. Cortesía de Samuel Tomás Adrianzén Merino.

En esa época, en 1924, y dentro del plan de remodelación del centro, Víctor Larco Herrera, filántropo millonario, realizó por iniciativa propia y de su peculio la obra de embellecimiento de la Plaza Dos de Mayo.

Fue así que se reformó el plano cuadrado de la plaza por uno circular y se trazó en forma radial para que nacieran de ella cuatro avenidas y cuatro calles. Con el fin de que se cumpliera tal propósito, el gobierno cedió el terreno necesario para hacer posible la remodelación, la cual incluyó la implementación de los servicios de agua y desagüe. Asimismo, se construyó el pavimento de concreto asfáltico.



Figura 93. Plaza Dos de Mayo. Foto: Antoni Remesar.

Seguidamente, se construyeron ocho edificios de vivienda, de estilo francés, que rodean la plaza, con lo que se la convirtió en un punto axial, pues la plaza está enmarcada por un espacio urbano formalmente armónico. El proyecto recayó en su conjunto en Ricardo de Jaxa Malachowski (Leonardini & Mayer, 2000, p. 101) y se construyó bajo la dirección de Ricardo A. Cox.

Así, la Plaza Dos de Mayo adquirió después de varios años una importancia capital al generar una referencia urbana desde el borde de las murallas hacia afuera y hacia adentro del centro con el objetivo de revitalizar con fuerza la expansión de Lima con la creación de nuevas perspectivas que derivaran en la creación de nuevas avenidas.



Figura 94. Vista aérea de la Plaza Dos de Mayo. Nótese la planta circular de la plaza con detalles de los ocho edificios que la circundan. Foto: Evelyn Merino-Reyna.

Estos fueron los monumentos que se emplazaron en el primer eje:

- Monumento a don José de San Martín.
- Monumento a Bartolomé Herrera.
- La Torre del Reloj.
- Monumento a Sebastián Lorente.
- Monumento a Hipólito Unanue.

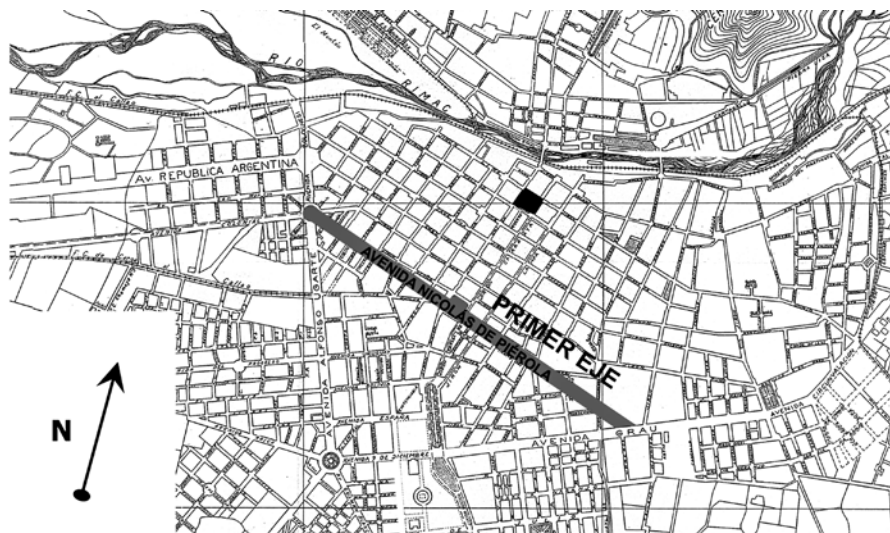


Figura 95. Fragmento del plano intervenido para marcar el primer eje, avenida Nicolás de Piérola y, sobre él, en cuadrado negro, la Plaza Mayor de Lima. Primer plano elaborado con el sistema de fotogrametría por el Servicio Geográfico del Ejército, en 1935, para el Cuerpo Técnico de Tasaciones. Plano a escala 1/10 000. Fuente: Günther (1983, s/p).

■ *La Plaza San Martín*

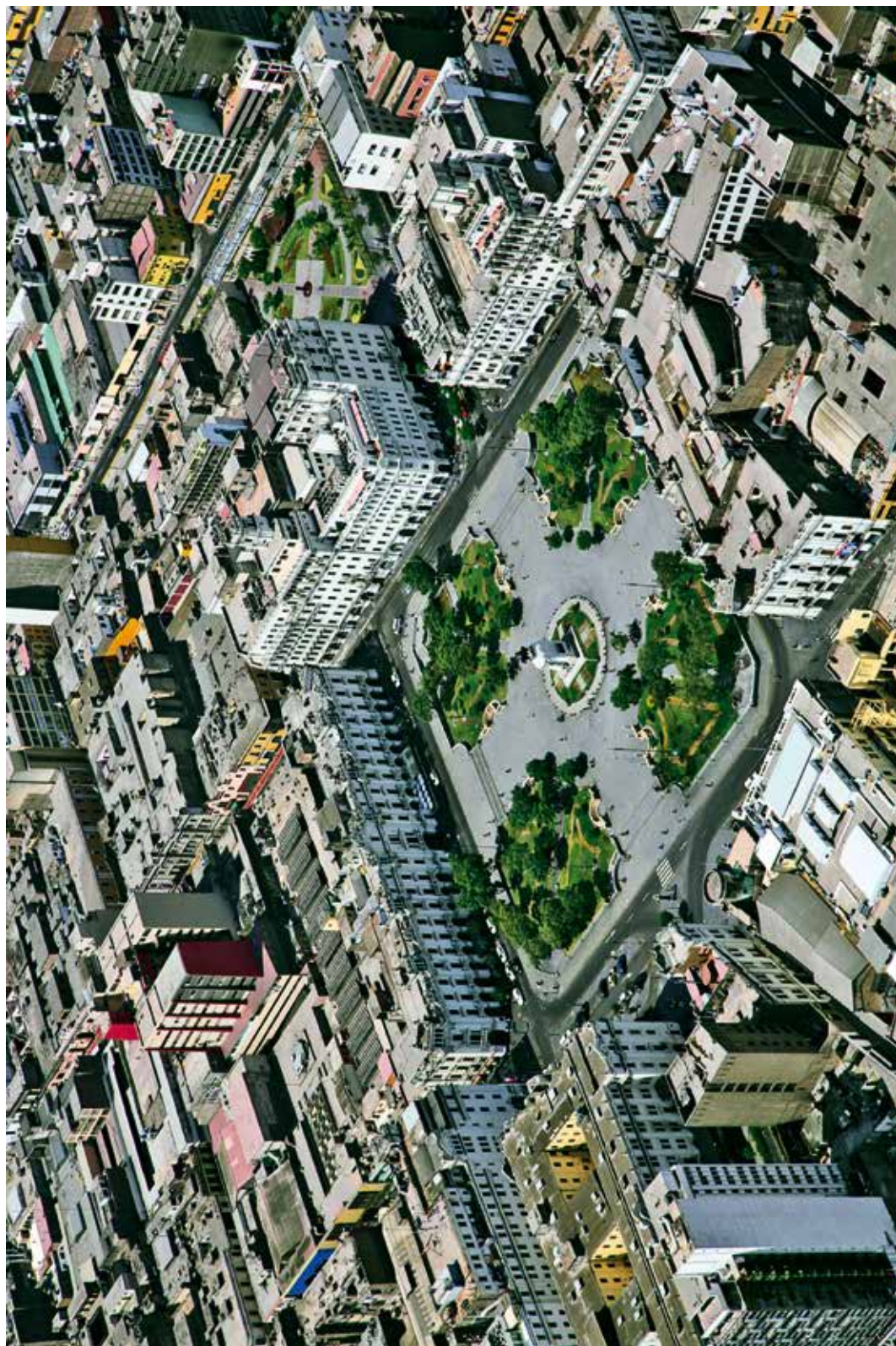


Figura 96. Vista aérea de la Plaza San Martín en la actualidad. Foto: Evelyn Merino-Reyna.

Planes, planos y proyectos

La plaza se encuentra ubicada en una zona que fue utilizada, en tiempos prehispánicos, como un importante cruce de caminos entre la costa y la sierra. Se halla en el centro del perímetro urbano de la Lima colonial, como el punto medio de un tejido que articula espacios públicos de vital importancia. A poco de fundada la ciudad, en el siglo XVI, se ubicaron allí complejos religiosos como el Convento de San Juan de Dios y el de la Encarnación. Asimismo, esa área vería nacer las futuras plazuelas que tomarían forma durante la República: la Plaza de la Micheo y la Plaza Zela. Entrada la República, se construyó, en los terrenos del abandonado Convento de San Juan de Dios, la estación del Ferrocarril Inglés, de Lima a Callao.

El nacimiento de este nuevo espacio público⁹ fue motivado concretamente por el proyecto de alinear sobre el mismo eje el monumento a San Martín con el Dos de Mayo.

Así, con el objetivo de llevar a cabo este proyecto se preparó la zona —a favor y desde adentro— para una necesaria transformación urbana. Este espacio clave, por encontrarse ubicado en el centro de la Lima colonial y en eje con la Plaza Mayor, era, desde 1901, razón de preocupación para el alcalde Federico Elguera, quien realizó un plan para trasladar la estación del ferrocarril y así poder «mejorar sus lamentables y abandonados contornos urbanos» (1930, p. 4). Posteriormente, la propuesta fue enviada a Londres, pero la empresa extranjera no respondió, lo que imposibilitó en ese entonces cualquier reforma:

Las empresas han mirado con indiferencia el ornato y comodidad para consagrar sus esfuerzos a la explotación y al lucro. Un claustro de convento y una casa vieja de Lima sirven para todo: para frailes, soldados, estaciones, colegios, instituciones de crédito, hospicios de beneficencia y oficinas públicas. Esta es la desgracia de Lima y la causa de su morosa transformación material (p. 4).

Pasaron diez años hasta que finalmente se pudieron iniciar las obras. En 1911, el entonces alcalde de Lima, Guillermo E. Billinghurst, ordenó las primeras demoliciones de la Estación del Ferrocarril y del Convento de San Juan de Dios que quedaban en frente de la Plaza de la Micheo.

⁹ Este planteamiento se encuentra dentro del esquema moderno de combinar en el eje de grandes avenidas plazas, parques y jardines (Capel, 2002a, p. 264).



Figura 97. «La Plazuela de la Micheo a fines del siglo pasado. Es difícil relacionar este lugar con la transformación operada». En «La Plaza San Martín y la edificación de sus contornos en el corazón de la ciudad». Fuente: *Ciudad y Campo*, 1930, VI(47), 4-13.

A raíz de que el ferrocarril, obligado por la competencia del tranvía eléctrico, suspendió su servicio al Callao, el gobierno volvió a entrar en posesión de esa zona que de tiempo atrás era de su propiedad, cuando el alcalde Billinghamurst levantó los rieles que cruzaban la Plazuela de la Micheo. Ese es el espacio urbano donde se encuentra actualmente, desde 1921, la Plaza San Martín.

El primer proyecto para la construcción de la Plaza San Martín fue encargado, en 1912, al arquitecto Ricardo de Jaxa Malachowski. Luego, en 1916, Bruno Paprocki hizo una propuesta que abarcaba la plaza y el entorno con edificaciones de estilo francés. Seguidamente, en una sesión de Concejo Municipal de julio de ese año, fue el alcalde Luis Miró Quesada quien la expuso a los concejales, siendo aprobada por unanimidad. Se trataba de

un proyecto para el ornato y embellecimiento con la intención de formar allí un parque elegante, en cuyo centro se colocaría la estatua del generalísimo don José de San Martín, que será uno de los mejores monumentos que poseamos y que quedaría, de esta manera, frente al del Dos de Mayo, que es, sin duda alguna, el más hermoso de los monumentos con que cuenta Lima¹⁰.

La plaza, en su primera proyección, abarcaba un perímetro de 118 metros (que es lo que miden las calles): 114 metros en el medio, que en forma de dos medios círculos encierran un parque, «levantándose en el centro de ella el monumento a San Martín, que quedará así en el eje de la avenida y frente al del Dos de Mayo»¹¹.

[...] se obtiene[n] varias ventajas: se forma un hermoso parque en el centro de la ciudad, levantándose en él uno de los mejores monumentos que tengamos y en lugar que servirá para romper la monotonía de la avenida de la Colmena,

¹⁰ AHMML. Concejo Provincial de Lima, sección Concejo. *Libro de sesiones*, 1916-1918, p. 113.

¹¹ AHMML. Concejo Provincial de Lima, sección Concejo. *Libro de sesiones*, 1916-1918, p. 114.

sin destruir la perspectiva; y se obliga, por la fuerza de las cosas, a construir a ambos costados de esa plaza, porque, de un lado, o sea de San Cristóbal del Tren, se va a formar, como se ha dicho, una pequeña y nueva manzana, que tendrá un área de 2300 metros; y del otro lado, esto es, de la Faltriquera del Diablo, las obras de expropiación que allí van a efectuarse obligarán a una construcción completa¹².

De este proyecto, guardado hasta 1916, lo único que se tomó en cuenta fue la ubicación y su entorno. Sería Elguera, el primer comisionado del Centenario de la Independencia, quien entregara finalmente los planos y el presupuesto para la cimentación del emplazamiento del monumento. Así, el 16 de octubre de 1916 se promulgó una resolución que ordenaba la ejecución del monumento en el centro de los terrenos que ocupaban las antiguas construcciones, sin que se hubieran iniciado todavía los trabajos para la realización de la plaza. En 1917, mediante la ley 2513, se fijó el lugar de emplazamiento del monumento y en setiembre se informó que, efectuada la cimentación, podía «construirse con seguridad el monumento en cuestión»¹³. Luego, durante el segundo gobierno de José Pardo y Barreda (1915-1918) se entregaron los diseños definitivos del conjunto monumental al escultor español Mariano Benlliure para que iniciara la ejecución del monumento.

A partir de entonces varios fueron los proyectos que se barajaron. Lo único que quedó fue la ubicación y disposición del monumento en el centro de la plaza. Siguieron tiempos de dudas y experimentaciones antes de decidirse por el que sería el proyecto definitivo. El contexto de modernidad, el impulso de colocar el monumento y su aspiración a acceder, finalmente, a que la capital sea reconocida como una ciudad moderna y cosmopolita, exigían un esfuerzo mayor.

El 29 de junio de 1918, a raíz de la exhibición en la Municipalidad de Lima de la maqueta definitiva encargada por el doctor Carlos I. Lissón, inspector de Alamedas y Paseos, al arquitecto De Jaxa Malachowski, se publicó una nota y fotos en la revista semanal *Varietades*:

El señor Malachowski ha cumplido con el encargo en referencia presentando los planos y la *maquette* que aparecen junto con estas líneas, siendo por todo motivo una hermosa obra que ha merecido grandes elogios [...]. Como decimos, la nueva Plaza San Martín, en el centro de la ciudad, está llamada a constituir el punto de reunión y el mejor paseo, con la hermosa perspectiva que ofrece la avenida de la Colmena. Repetimos: es cuestión de amor propio nacional terminar a la brevedad posible esta plaza y por eso alabamos el celo que en esta ocasión ha demostrado el inspector de alamedas y paseos del Concejo Provincial¹⁴.

¹² AHMML. Concejo Provincial de Lima, sección Concejo. *Libro de sesiones*, 1916-1918, p. 114.

¹³ AMTC. Expediente relativo a la aprobación del presupuesto para la cimentación del monumento al generalísimo José de San Martín, 1912-1919, ff. 5, 6 y 12.

¹⁴ «Proyecto de la plaza». *Varietades*, 1918, 539, s/p.

Para los gobernantes, incluso, el derroche de capital no tenía límites ante una cuestión de primer orden. Queda, tan solo en *La Prensa*, 1921, esta referencia de una plaza anterior, que debe de haber sido la del proyecto de Ricardo de Jaxa Malachowski:

Hace no sabemos cuántos años que se comenzó la construcción de la gran plaza para el monumento del general San Martín. Constituida ya, fue preciso deshacerla por razones estéticas y se comenzó la construcción de la actual (Ministerio de Fomento, 1921, pp. 111-112).

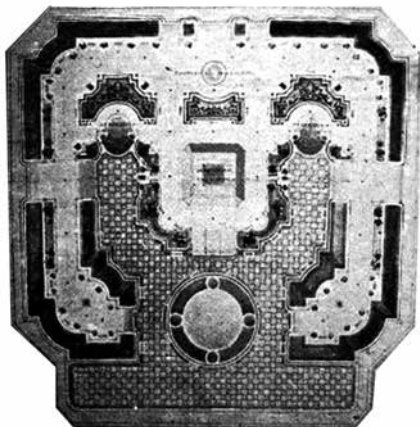


Figura 98. El plano para la nueva plaza de Ricardo de Jaxa Malachowski. Con sus dos medios círculos encerrando un parque central. En el centro se levanta el monumento. Fuente: *Variedades*, 1918, 539, s/p.

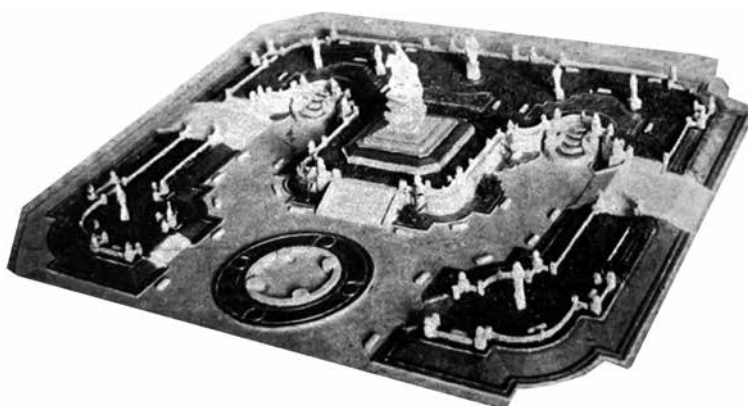


Figura 99. Maqueta para la nueva plaza en la que se puede ver la concepción de Ricardo de Jaxa Malachowski. Fuente: *Variedades*, 1918, 539, s/p.

Apenas Leguía asumió el poder, lo primero que hizo en relación con la configuración de este espacio urbano fue formar una comisión que tuvo como fin la construcción de la plaza en el período más breve posible: las vísperas del Centenario.

El trazado del proyecto definitivo, los planos, la ornamentación y el diseño de la plaza recaerían finalmente en el arquitecto y escultor español Manuel Piqueras Cotoí y la junta conformada por los señores Enrique Swayne, Eulogio Romero y Alfredo Piedra, quienes estudiaron las ocurrencias del terreno y sus lineamientos, así como su posible ornamentación y jardines.

El nuevo proyecto consistía en una plaza, de forma cuadrangular, dividida en cuatro partes equidistantes, cada una de ellas con su propio centro y una rotonda central donde se levantaría el monumento. Cada parte, a su vez, tendría como su propio centro, una pileta.

Cuatro caminos en cruz con piso de granito pulido confluyen hacia el monumento, que se encuentra erguido en el centro de la plaza. Para acentuar el diseño en cruz de los caminos se colocaron dieciséis bancas ornamentales de mármol, en forma de hemiciclo, 32 bronces artísticos y 82 faroles ornamentales de bronce, «que se levanta[ro]n como copos sobre las valiosas bancas»¹⁵.

El acceso a la plaza es por medio de escalinatas de granito, ascendentes o descendentes, según por donde se ingrese:

Cuando se camina hacia la rotonda central en la que [se] alza el monumento, como las calles y edificios ubicados a los lados de la plaza tienen un nivel superior que aumenta a medida que avanzamos hacia la calle Pando, se realiza una impresión de sumergirse y de que los edificios crecen. Por eso el ingreso por la parte posterior impone descender siete peldaños y causa la impresión de penetrar en un estanque seco¹⁶.

El material utilizado para las barandas, bancas, balaustres, esquinas y pedestales fue mármol importado de Italia por la firma Marino L. Rebecchi. Las farolas de bronce también se importaron de ese país y se utilizaron 12 000 focos eléctricos de filamento. Toda la superficie del suelo y las gradas fue cubierta de bloques de granito pulido procedente de las canteras vecinas a Lima. La plaza contaba con arboledas y jardines sevillanos, sembrados con claveles, rosas y jazmines.

Para realizar esta labor era urgente llevar a cabo ciertas acciones tales como la formación de un nuevo trazo de la Línea A del tranvía urbano, la expropiación y la regularización de los terrenos. Los terrenos expropiados fueron particularmente los que estaban en la calle Faltriquera del Diablo. No solamente se expropiaron, sino que

¹⁵ «La Plaza San Martín y la edificación de sus contornos en el corazón de la ciudad». *Ciudad y Campo*, 1930, VI(47), p. 9.

¹⁶ «La Plaza San Martín y la edificación de sus contornos en el corazón de la ciudad». *Ciudad y Campo*, 1930, VI(47), p. 9.

hubo además que «destruir la calle» (Ministerio de Fomento, 1921, p. 112), ya que esta no permitía la planta cuadrada de la plaza. Asimismo, la junta encargada de la supervisión y realización del proyecto encontró otros problemas importantes que debían ser resueltos previamente:

- a) El desnivel del terreno ubicado entre las cuatro calles que lo circundaban, ya que en esa área existían dos enormes huecos en los que estaban instaladas las tornamesas, sobre las que se hacía girar a las locomotoras que, procedentes del Callao permitían que las mismas se pudiesen en dirección contraria a la cual habían venido y pudieran retornar (Ascher, 1974, pp. 22-23).
- b) La falta de personal calificado para trabajar el granito, material que se usaría en el pavimento, así como en los muros y zócalos. El primer problema se solucionó con graderías y el segundo, con la llegada de picapedreros de Arequipa y La Paz. Por otra parte, el gobierno estimuló la industria del mármol, antes importado de Italia.

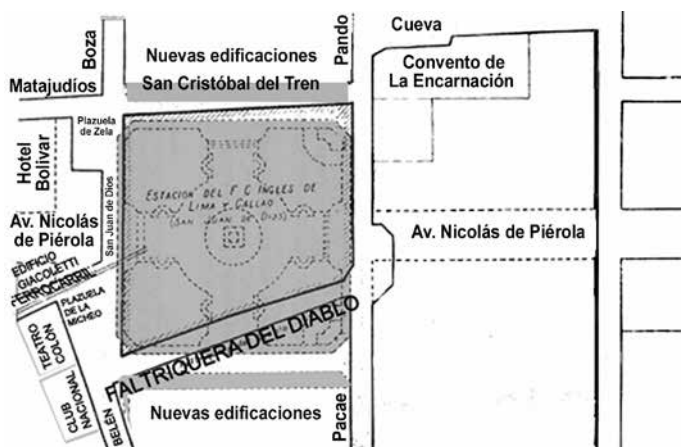


Figura 100. Vista de plano para la construcción de la plaza. En gris está la planta de la plaza y los espacios colindantes del proyecto de expropiación en la calle Faltriquera del Diablo. Las nuevas edificaciones serían los portales. La calle Faltriquera del Diablo dejaría de existir hacia la década de 1910, época en que se empieza a dar forma a la Plaza San Martín. La construcción de esta plaza también haría desaparecer calles como San Cristóbal del Tren y cambiar casi completamente a la antigua San Juan de Dios (donde está el Hotel Bolívar). Fuente: «La Plaza San Martín y la edificación de sus contornos en el corazón de la ciudad». *Ciudad y Campo*, 1930, VI(47), p. 9.

El 27 de julio de 1921, en ceremonia presidida por el presidente Leguía, se inauguraron monumento y plaza en presencia de los ministros y embajadores que se dieron cita con motivo de las celebraciones. La plaza no estaba concluida

totalmente. En sus alrededores quedaban los escombros de las demoliciones de los terrenos contiguos expropiados e, incluso, aún entonces, continuaban los trabajos. En consecuencia, fue necesario cubrir con cartones tales fachadas de modo que no se percibiera el desorden. Un ejemplo de esta medida fue el llamado Palacio de Cartón, donde se expusieron los productos de algunas de las industrias nacientes. Estos paneles permanecieron en la plaza hasta que por fin para el Centenario de la Batalla de Ayacucho, en 1924, se anunció la posterior edificación de los portales:

La premura del tiempo impidió que se iniciara siquiera la construcción de los edificios que allí deben levantarse más tarde, de modo que todo quedó en escombros. Para cubrir eso se emprendió la construcción de la amplia galería de madera que se levanta por ese lado de la plaza, la que al mismo tiempo servirá para que los espectadores presencien la inauguración del monumento del gran argentino¹⁷.

El monumento ecuestre de diecisiete metros de altura, que Benlliure concibió con el general San Martín en actitud de atravesar a caballo la Cordillera de los Andes, se emplazó en el centro de la Plaza San Martín, en Lima, cuya geografía es más bien plana y desértica. Su ubicación, en eje con el monumento al Combate del Dos de Mayo, crea una perspectiva desde donde parte el Libertador, cabalgando hacia el mar, en dirección hacia La Victoria. Benlliure y Gil nunca llegaría al Perú. Para el montaje del monumento llegó, desde España, su alumno, Gregorio Domingo, quien se encargó, en 1921, de la dirección de los trabajos referidos a la base del pedestal hasta el anclaje de la escultura.

En 1926 la Dirección de Obras Públicas del Ministerio de Fomento encomendó al arquitecto Rafael Marquina la elaboración del proyecto de los portales en los dos frentes de la plaza. La creación de un plan uniforme se dio por primera vez en Lima. El año anterior se había aprobado las normas que incentivaron su edificación¹⁸ y los planos del arquitecto Marquina fueron señalados como patrón constructivo obligatorio para los portales. Se consideró la pertinencia del proyecto por:

[...] su belleza y porque —su posición muestra— el estilo arquitectónico barroco-español [...] es sucedáneo de una tradición constructiva limeña. En efecto, no hubiera resultado lógico un estilo marcadamente extraño al ambiente tradicional y hereditario. Aún más, no existiendo un estilo definitivamente propio, la tendencia bien orientada por un criterio vinculado a la realidad artística peruana debe encausarse a la formación de directivas arquitectónicas con principios y motivos ornamentales inspirados en la tradición nacional, en un afán de ir conformando una escuela de caracteres acusadamente peruanos. Hubo indiscutiblemente

¹⁷ «Ornamentación de la plaza». En «La Plaza San Martín y la edificación de sus contornos en el corazón de la ciudad». *Ciudad y Campo*, 1930, VI(47), p. 9.

¹⁸ Ley 5288, del 25 de setiembre de 1925.

un acierto en la Dirección de Obras Públicas. Decir esto en ese entonces hubiera sido una presunción. Ahora que los portales levantan la hermosa rotundidad de sus edificios, afirmarlo es traducir una observación real, cierta y justiciera¹⁹.

Este espacio revela, desde su planteamiento inicial, una plaza de planta cuadrada dividida, a su vez, en cuatro partes simétricas en cuyo centro se coloca el monumento ecuestre. La plaza y su morfología tienen mucha similitud con sus pares europeas como, por ejemplo, una de las plazas reales de Francia, como la Royale de París, cerrada dentro de edificaciones uniformes, a la cual se accede por una entrada principal que pasa bajo el arco del Pavillon du Roi, y que sigue el mismo eje del monumento.



Figura 101. Plaza Royale, París. Fuente: Hegemann y Peets (1992, p. 69).

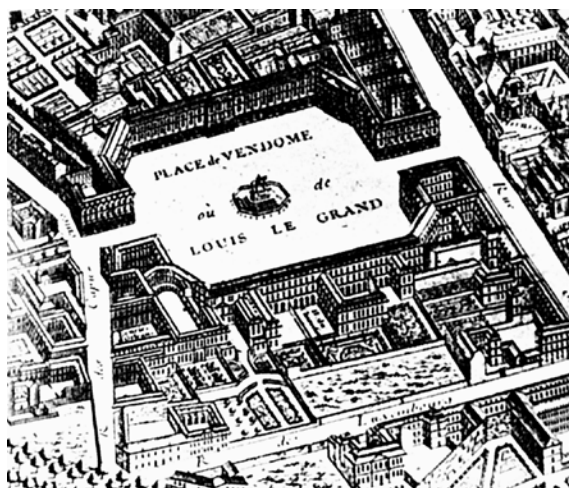


Figura 102. Plaza Vêndome, París. Fuente: Hegemann y Peets (1992, p. 69).

¹⁹ «Realización». En «La Plaza San Martín y la edificación de sus contornos en el corazón de la ciudad». *Ciudad y Campo*, 1930, VI(47), p. 7.

También se encuentran estas mismas características en la Plaza Vêndome, de París (figura 102), solo que la configuración de esta no tiene un solo acceso sino dos, por sus dos frentes, alineados en eje con el monumento. Su trazo no limita su planta cuadrada, sino que el monumento es colocado directamente sobre el suelo. En la figura 103, que corresponde a la Plaza San Martín en 1924, se ve también una plaza de planta cuadrada, en este caso con un eje oeste este, que resulta el elemento que organiza el espacio desde la orientación del monumento. Aquí se establece una conexión visual con la Plaza Dos de Mayo: la perspectiva se proyecta continua y abierta hacia ambos lados, con lo que se crea una espacialidad teatral que conecta también con el Parque Universitario.

Este espacio urbanístico también se caracteriza por sus linderos arquitectónicos simétricos, los que encierran la plaza con portales y otros edificios públicos, enmarcándola y separándola del casco histórico de la ciudad colonial. El contrapunto que genera esta conformación, por las pautas formales y compositivas que posee, podría evidenciar, entonces, el uso de modelos importados de Europa y adoptados para la ciudad dos siglos después.



Figura 103. Fragmento del plano de Lima realizado por Julio E. Berrocal en 1924 y editado por la Librería F. y Rosay. Fuente: Archivo de la Biblioteca Nacional del Perú.

La plaza en sí resultó de un estilo español muy definido. Si se revelan las fuentes de su concepción, obviamente se encontrará la lógica, pues finalmente, fue un español el que la realizó.

Manuel Piqueras Cotoí tenía como fuente de «referencia ideológica y proyectual» a Aníbal González que, como aclara en una nota Ludeña:

Sería difícil comprender el significado de la obra urbanística de Piqueras si no se la reconoce como resultado y expresión no solo del clima dominante del debate y de la producción urbanística española de inicios del siglo XX sino también de su identificación ideológica y práctica con el discurso regionalista de arquitectos y urbanistas tan influyentes como Aníbal González Álvarez-Ossorio (1876-1929) (2003, p. 239).

La Plaza San Martín de Piqueras Cotoí se finalizó en 1925 y tuvo una vigencia de ocho años, ya que en 1934, para el Cuarto Centenario de la Fundación de Lima, se encargó el proyecto de remodelación a Ricardo de Jaxa Malachowski, quien requería específicamente limpiar el «espacio» de la plaza de la exagerada utilización de ornamentos. Todavía entonces no se lograba identificar, sobre la configuración de un espacio público tan relevante, núcleo de la Patria Nueva, nada que dé una pista del significado de esta nueva propuesta identificatoria y nacionalista.



Figura 104. Dibujo de la Plaza San Martín, tinta sobre papel, realizado por Manuel Piqueras Cotoí, 1920. Fuente: Wuffarden (2003, p. 218).

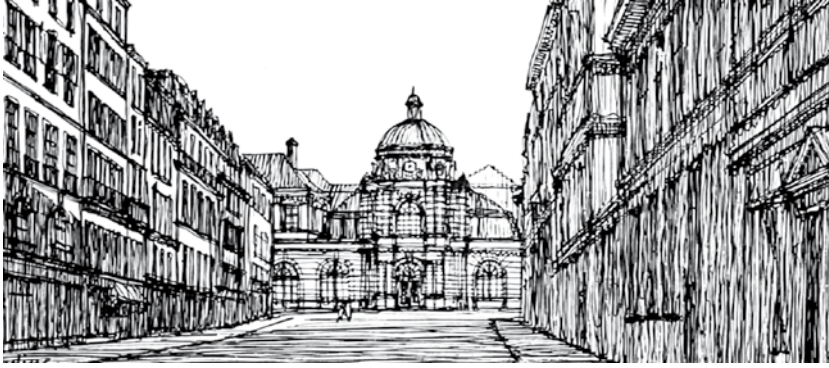


Figura 105. Perspectiva dibujo de Franz Herding, calle de Toumon, París. Fuente: Monclús (1995, p. 96).

Ubicación en el espacio urbano actual

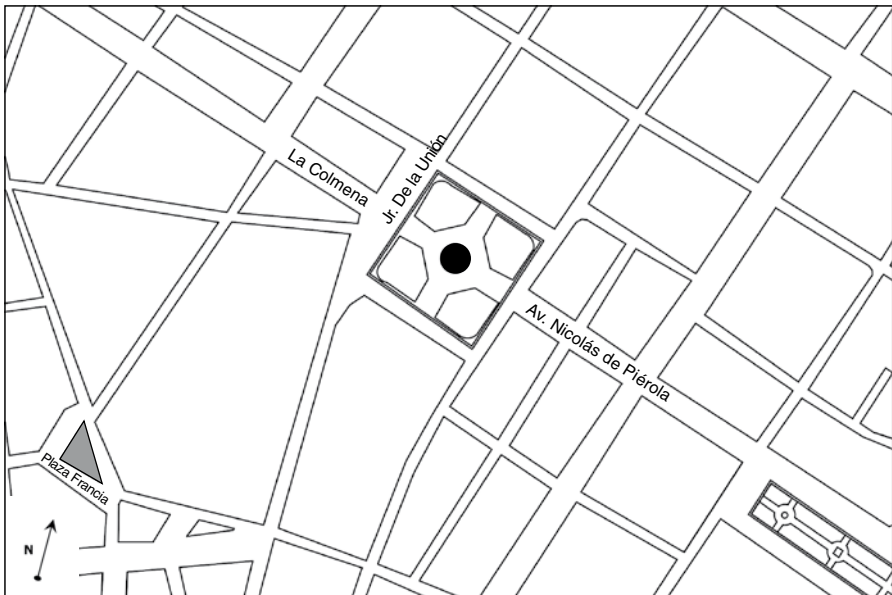


Figura 106. Ubicación del monumento en la Plaza San Martín. Diseño del plano: Valeria Tenaud. Fuente: Hoja del *Plano de Lima Metropolitana* [formato digital] del Instituto Geográfico Nacional (IGN). <http://www.ign.gob.pe/pages/catalogo/index.php>

Plaza San Martín: avenida Nicolás de Piérola (antes Colmena) con el Jirón de la Unión, Cercado de Lima. Esta plaza crea un eje en dirección a la Plaza Dos de Mayo, hacia las afueras del centro fundacional.

Monumento a don José de San Martín



Figura 107. Monumento a don José de San Martín. Foto: Alicia Benavides.

Breve historia de la obra

Es indudable que el momento histórico para el Perú que aprovechó Leguía con las celebraciones del Primer Centenario de la Independencia fue inmejorable. Ya anteriormente, en 1904, José Pardo y Barreda había convocado a artistas nacionales y extranjeros para que presenten proyectos para la realización del monumento «en que el Perú, dejará testimonio perdurable de gratitud al general don José de San Martín, fundador de la Independencia nacional»²⁰. Es más, esta decisión de erigir un monumento a San Martín se remontaba a 1823, año en que el Congreso Constituyente mandó ejecutar una estatua en su honor. Posteriormente, en 1850, el presidente Ramón Castilla, con motivo del fallecimiento del Libertador, decretó el levantamiento «de una columna de veinte pies de altura, sobre la cual se colocará

²⁰ Decreto del 17 de diciembre de 1904.

la estatua del general San Martín [...]»²¹ y se señaló que sería ubicada en la Plazuela del 7 de Setiembre. Diecinueve años más tarde, el presidente Balta fue quien reiteró la realización del monumento mediante el decreto del 12 de abril de 1869, en cuyo tercer considerando dice «[q]ue el decoro y la justicia exigen no se demore más tiempo el cumplimiento de esta deuda sagrada de la nación». Obviamente, el reconocimiento que merecía el prócer tuvo carácter de obligatorio durante el Centenario, ya que fue él quien, al establecer las bases para la creación de la nueva República, logró que se llegara a la independencia definitiva del Perú. Fue así que durante el primer gobierno de José Pardo y Barreda (1904-1908) comenzaron las obras. No obstante, ya en 1906 fue emplazado en la capital el primer obelisco en suelo peruano al Libertador don José de San Martín, realizado por el escultor catalán Pedro Rosselló, ubicado en el Paseo Colón, frente al Parque de la Exposición.

Por tanto, se requería de un monumento ecuestre para celebrar por todo lo alto y fue entonces cuando se nombró presidente de la Comisión del Centenario de la Independencia al alcalde de Lima, Federico Elguera, se convocó a concurso público y se nombró a un jurado conformado por las siguientes personalidades: Agustín Arroyo, enviado extraordinario y ministro plenipotenciario de la Argentina, como presidente; Federico Elguera, alcalde de Lima; Oscar Heren; José Vicente Oyague y Soyer; José Castañón; Enrique Swayne y Manuel Villarán, quien actuó de secretario de actas. El Jurado Pro Monumento se reunió el 28 de abril de 1906 (Gamarrá, 1996, p. 53) y tuvo que decidir entre 21 proyectos presentados por artistas nacionales y extranjeros. Entre ellos se encontraba el del artista peruano Carlos Baca-Flor, quien tituló a su obra «Liberté-Egalité-Fraternité» y presentó una maqueta que despertaría en los críticos de Lima de la época las siguientes reflexiones: «La maqueta Liberté-Égalité-Fraternité presentada por Baca-Flor [...] constituye una idea inspirada, grandiosa, noble y bella». Entre sus muchos valores artísticos, se destacó la indumentaria: «El San Martín de Baca-Flor, más que heroico, más que humano, más que Gran Libertador y argentino, es ídolo, un ideal que se mece en el [j]irón de una capa, triunfal, rítmicamente inseparable [...]» (Larrañaga, 1906, p. 443).

El monumento representa el instante que cita el concurso al pronunciar San Martín las palabras textuales: «El Perú es libre e independiente [...]. El Libertador aparece lleno de indescriptible emoción ante una muchedumbre feliz compuesta de madres, hijos y ancianos, en medio de héroes, soldados, poetas, genios de la inmortalidad, de la tradición y de la historia [...] El monumento no tendrá arquitectura. Todo será un solo bloc de bloc, coloreado con diferentes pátinas. Será muy bajo, expresamente, para que sea más íntimo y hasta lo hiciera a la altura del espectador, sino fuese que la historia dice que San Martín proclamó la libertad sobre un tabladillo.

²¹ Decreto del 7 de noviembre de 1850.

El hecho es que a pesar de insistir formalmente, en marzo de 1906, vuelve a fracasar su proyecto, aún perfeccionado. Su gran maestro, Jean Paul Laurens, el ministro de Bellas Artes de Francia, Dujardin Beaumetz, y el inspector general del mismo ramo, Armand Dayot, lo han recomendado. Todo en vano. Esto resintió mucho a Baca-Flor (Delboy, 1941, pp. 22-23).



Figuras 108 y 109. Vistas de la maqueta presentada por el artista peruano residente en París, Carlos Baca-Flor. Fuente: Larrañaga (1906, p. 443).



Figura 110. Maqueta presentada por el artista español Mariano Benlliure y Gil. Fuente: Larrañaga (1909, p. 1019).

Por otro lado, la maqueta enviada desde España por el escultor valenciano Mariano Benlliure y Gil recibiría a su vez críticas como estas: «En cambio, de las dos maquetas que pone a disposición Benlliure, en la primera, San Martín a caballo, tiene “una inspiración vulgar”, aunque la postura sea bella y ceñida a las reglas escultóricas y la segunda no muestra equilibrio de espíritu y sentimiento, sintiéndose que una indiferencia y frialdad rodea al conjunto» (Larrañaga, 1909, p. 1019).

Fue así que a pesar de las críticas positivas para Baca-Flor y negativas para Benlliure y Gil, esta primera comisión declaró el concurso desierto. Finalmente, luego de varias reuniones y consideraciones, en 1909 se definió cuál sería el proyecto ganador: el voto del jurado pesó entre todas las propuestas presentadas a favor de la del escultor español y se señaló que el valor del conjunto ascendería a 10 000 pesetas y/o pesos. El 15 de octubre de 1910 se dio a conocer la maqueta preparada, en Madrid, por Benlliure y Gil.

El proyecto quedó archivado y recién el 14 de mayo de 1916 se supo que Elguera entregó los planos y el presupuesto de la cimentación del monumento, y especificó que debía expedirse la resolución suprema que dispusiera su levantamiento. Asimismo, el 1° de marzo de 1917, en sesión del Concejo Provincial de Lima, se dio cuenta de la resolución del Ministerio de Fomento para que la Caja de Depósitos y Consignaciones entregara al Concejo 1000 libras con destino a esta obra.

En suma, esta figura ecuestre se quedaría por muchos años en espera de un emplazamiento que la acogiera. Como se sabe, este monumento fue finalmente inaugurado por Leguía en 1921 y su colocación fue encargada por su autor, quien nunca viajó al Perú, a Gregorio Domingo, un escultor español discípulo suyo. Así, el 27 de julio de 1921, en ceremonia presidida por el presidente y con los ministros plenipotenciarios presentes, se inauguró el monumento con motivo de las celebraciones del Primer Centenario de nuestra Independencia.

Descripción del monumento

Denominación actual

- Monumento a don José de San Martín.

Datos generales de su ejecución

- Dimensiones: 16.08 metros de alto y dieciocho metros de diámetro.
- Materiales: bronce, granito y mármol español.
- Fundición: estatuaria en Madrid.

Elementos que componen al conjunto

Se trata de una estatua ecuestre, hecha en bronce, que se apoya sobre un pedestal y este último sobre un basamento.

Sobre el pedestal está colocada la figura principal, fundida en bronce pintado de negro: es una representación ecuestre de un personaje masculino adulto (José de San Martín), de proporción de cuerpo entero sedente, que viste traje militar con sobretodo de amplias solapas y porta sombrero en la mano y espada en la cintura.



Figura 111. Monumento a don José de San Martín: detalle. Foto: Alicia Benavides.

El basamento, hecho de mármol labrado y ensamblado, es escalonado, de forma rectangular, con contrafuertes que sirven de pedestal a esculturas secundarias en la parte frontal y posterior.



Figura 112. Monumento a don José de San Martín: basamento. Foto: Alicia Benavides.

El pedestal es de granito tallado, pintado en blanco, y tiene la forma de una pirámide trunca que remata en la parte superior en un bloque de mármol irregular decorado con relieves.

En la parte superior del pedestal, es decir, en el bloque de mármol irregular, mirando al oeste, esto es, en la misma dirección que la escultura ecuestre de San Martín, hay labrados dos desnudos de mujer que simbolizan a la Gloria y a la Fama y que sostienen guirnaldas y ramos. Inmediatamente debajo de estas dos figuras encontramos otra escultura: la alegoría a la Victoria, otro símbolo en forma femenina, sobre un soporte de mármol que surge del basamento. Esta figura, de cuerpo entero y en posición frontal, sostiene, con los brazos alzados, un bloque de piedra, bordeado con dos ramos, con la inscripción: «La nación al general don José de San Martín». Viste túnica y lleva en la cabeza una corona de laureles y la representación de un animal cuadrúpedo (llama). Debajo de esta escultura, en el basamento, figuran seis placas, tres de las cuales están en bajorrelieve.



Figura 113. Monumento a don José de San Martín: la Victoria. Foto: Alicia Benavides.

En la cara opuesta, la que mira al este, están las esculturas de dos soldados que sostienen entrelazadas sus banderas, representados en proporción de cuerpo entero y en posición frontal, vestidos con traje militar y portando cada uno una bandera con un asta que llevan al hombro. El personaje de la izquierda lleva, además, sombrero, y el de la derecha, un sable. Están ubicados en la cara posterior del soporte, sobre un bloque de mármol que nace del basamento.



Figura 114. Monumento a don José de San Martín: soldados. Foto: Alicia Benavides.

En la cara que mira al norte hay una placa en bajorrelieve que representa a San Martín al momento de jurar en Lima la Independencia con su grandiosa frase: «El Perú es desde este momento, libre e independiente por la voluntad general de los pueblos y la justicia de su causa que Dios defiende».



Figura 115. Monumento a don José de San Martín: detalle de la placa. Debajo de esta placa se lee: «El Perú es desde este momento libre e independiente por la voluntad de los pueblos y por la justicia de su causa que Dios defiende = XXVIII D JULIO D MDCCCXXI». Foto: Jackelyn Vega Vera.

Debajo de esta placa, en el basamento, se encuentra otra más pequeña.



Figura 116. Monumento a don José de San Martín: detalle de placa. Foto: Jackelyn Vega Vera.

Finalmente, en la cara que mira al sur hay otra placa en bajorrelieve que representa al Gran Capitán de los Andes en el momento de jurar la primera bandera de la Independencia con la inscripción: «Soldados, es la primera bandera que se bendice en América. Jurad sostenerla muriendo en su defensa como yo juro».



Figura 117. Monumento a don José de San Martín: detalle de placa. Foto: Jackelyn Vega Vera.

Observaciones

Una de las primeras estatuas ecuestres de la que se tiene referencia dentro de la conformación de una ciudad es la escultura anónima a Marco Aurelio²², ubicada en Roma. Pero fue solo cuando Miguel Ángel la colocó en un espacio público, luego de diseñar la plaza y alinearla con ciertos ejes, que le otorgó una proporción en relación con el entorno y le confirió, con su teatralidad, una narrativa desde el emplazamiento.

A partir de entonces se dictarán las pautas de las próximas estatuas ecuestres dentro de la tradición de la monumentalidad cívica. Miguel Ángel al trasladar, en 1538, el Marco Aurelio a la Plaza del Capitolio²³ y rodearlo de una arquitectura bien pensada en un espacio cuadrado, abierto por su lado principal, sabía que era el emplazamiento perfecto para el triunfador a caballo. De este modo, la visión de Miguel Ángel abrió una nueva conformación del espacio público: la plaza de planta cuadrada, donde la escultura debe ser ubicada al centro y enmarcada dentro de un conjunto arquitectónico armónico. Tal vez esta tipología escultórica no hubiese cobrado relevancia simbólica dentro de la historia del arte si no hubiera sido por la narrativa urbana creada por este artista.

Este tipo de escultura pública inaugurada en el Renacimiento ha transitado desde el siglo XVI hasta el XX por casi todas las ciudades del mundo. Su función siempre fue la de conmemorar²⁴ un momento glorioso de la nación con un monumento que exaltara al héroe, al instalarlo dentro del escenario físico del espacio urbano de la ciudad. Es una conjunción narrativa que se arraiga en el diseño de las ciudades.

Así este esquema renacentista se repitió en las ciudades latinoamericanas y logró transmitir el mismo impacto social: se configuró el binomio del caballero con su caballo, en el centro de una plaza, que avanza, con alguna dirección, hacia una perspectiva abierta.

En el caso del Perú, los monumentos ecuestres a San Martín y a Sucre conmemoran al héroe, al prócer, al Libertador, al representarlos gloriosos, triunfantes sobre su doble pedestal, el cual, por su proporción, contribuye a elevarlos y convierte a los enaltecidos en símbolos que se advierten inaccesibles para su pueblo.

²² Estatua ecuestre de Marco Aurelio. Escultura anónima realizada en bronce que data del siglo II d. C. (161-180 aproximadamente). La figura que actualmente se encuentra en la Colina Capitolina es una réplica de la original; la original se halla en el Museo Capitolino.

²³ Al respecto puede consultarse Auzelle (1959), Benevolo (1979), Gauthiez (2003), Giedion (1941), Morris (2007) y Remesar (2005).

²⁴ Habitualmente se consideran estas obras desde la perspectiva de la conmemoración. Sin embargo, recientes trabajos del Grupo «Arte, Ciudad, Sociedad» (proyectos HAR2009-13989-C02-01 y HUM2006-12803-C02-01 del MEC español) evidencian otra lectura: la de la advocación.

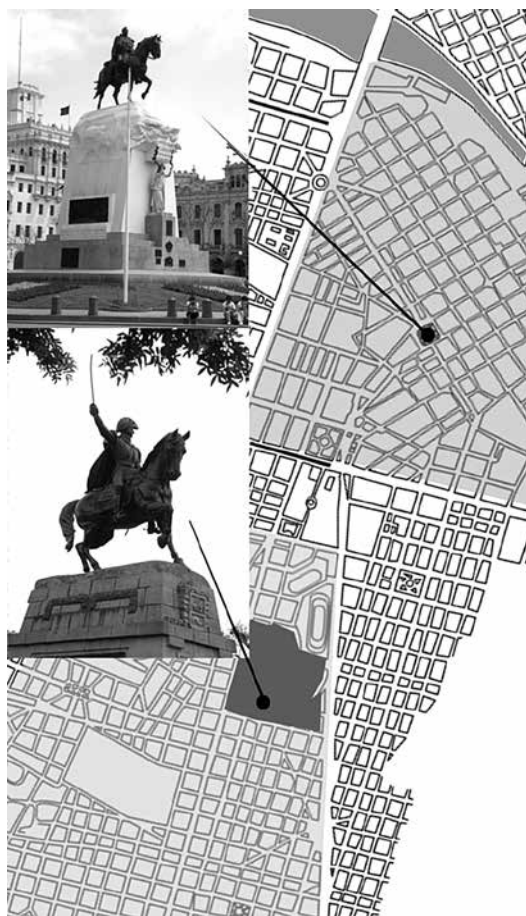


Figura 118. Infografía en la que se marca la ubicación de los dos monumentos ecuestres: San Martín y Sucre. Reconstrucción sobre la base del plano de Lima. Fuente: Alexander (1927, carpeta de planos adjuntos, s/p). Fotos: Alicia Benavides.

El monumento ecuestre dedicado a Antonio José de Sucre —el cual analizaré en el segundo eje de expansión— rindió homenaje al Centenario de la Batalla de Ayacucho. Emplazado en un entorno natural, dentro del perímetro del Parque de la Reserva, se yergue fuera del primer cinturón que marcaba los límites de la primera ciudad, en un nuevo territorio en expansión.

En cuanto al monumento a San Martín puedo decir, en suma, que debido a todas estas características y a su emplazamiento —colocado en el centro de la plaza y rodeado únicamente de fondos arquitectónicos— se ha convertido en un símbolo estatal a la vez que en un espectáculo, pues revela —como también lo hace el de Sucre—, en su planteamiento escenográfico y teatralizado, que los móviles de configuración de la ciudad tuvieron una influencia totalmente europea durante el Oncenio de Leguía.

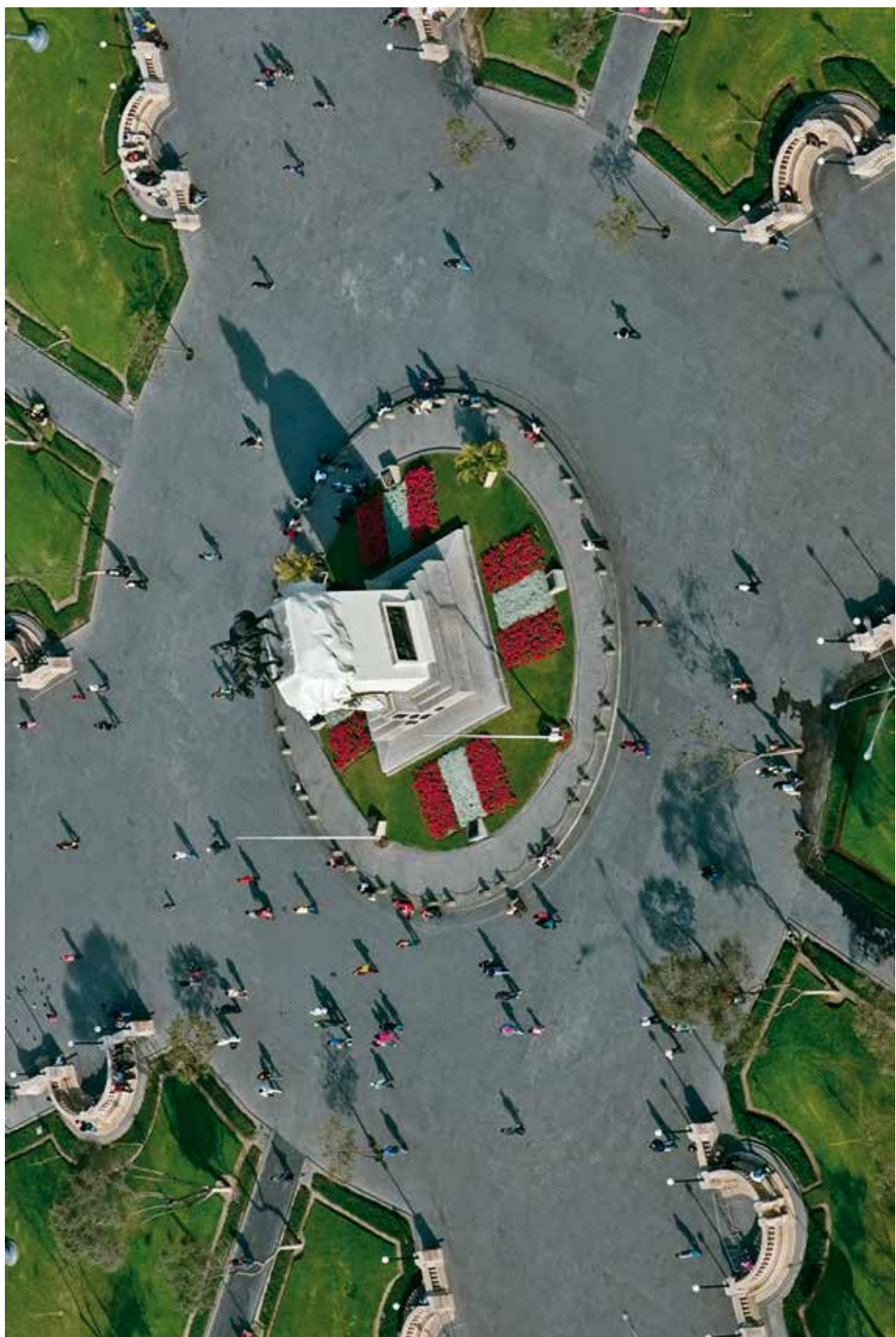


Figura 119. Emplazamiento del monumento a don José de San Martín. Foto: Evelyn Merino-Reyna.

Escultor

Mariano Benlliure y Gil

– Biografía

Mariano Benlliure y Gil (1862-1947) fue un escultor español formado en las academias de San Carlos y San Fernando. Gran parte de su vida transcurrió en Roma y París. Fue el máximo exponente del realismo naturalista de fines del siglo XIX y que él prolongó hasta el primer cuarto del siglo XX. Son famosas sus efigies, sobre todo las de toros y toreros, que acusan su búsqueda del natural captando el instante y el movimiento. Posee en su haber muchos importantes monumentos, en España y en Latinoamérica. Sobresale por su grandilocuencia y esmero en los detalles. Hace gala de un gran virtuosismo en el modelado, del que nunca se alejó, hacia tendencias de estilización de la forma. Practicó un realismo casi impresionista y tuvo gran calidad técnica: detallismo, expresividad y movimiento.

Además de ser el autor ganador del concurso para la realización del monumento a San Martín, fue autor de los monumentos a Bolívar en Panamá y a Bernardo de Irigoyen en Buenos Aires (VV. AA., 1967, p. 34).

– Obras realizadas

- Monumento al general Martínez Campos.
- Mausoleo de Joselito.
- Estatua de Goya (Museo del Prado).
- El cantante Gayarre.
- 1888: monumento a Ribera (Plaza del poeta Llorente).
- 1899: fuste en bronce en el monumento a Escalante (Plaza del doctor Lorenzo de la Flor, Valencia).
- 1906: el monumento a Cervantes.
- 1908: monumento al Marqués de Campo (Gran Vía Marqués del Turia).
- 1918: monumento al pintor Francisco Domingo (La Glorieta).
- 1933: monumento a Sorolla (Plaza de la Armada Española).
- 1962: monumento a José Benlliure y Gil (Plaza del doctor Lorenzo de la Flor).
- 1964: Fuente de los Niños (calle Padre Huérfanos), entre otros.

– Crítica de la época

Uno de los actos centrales de la celebración del Centenario de la Independencia fue la inauguración del monumento al generalísimo. Como ya hemos visto, al concurso,

promovido por el gobierno en 1906, se presentó el pintor Baca-Flor, pero el jurado optó por el modelo de Benlliure, que, sin embargo, fue blanco de severas críticas (Castrillón, 1991, p. 348).

Como dice Castrillón, la *maquette* de Benlliure fue blanco de severas críticas. Larrañaga escribió: «El caballo, pesado y penoso del señor Benlliure, es el mismo corcel del Napoleón en Rusia, de Meissonier, que camina lentamente sobre despojos invernales, en un día turbio, en horas críticas e indecisas» (1909, p. 1019). Y L. Macagno estudió el paso de los caballos de Meissonier para hacer ver las diferencias con el proyecto de Benlliure (1910).

Estado de conservación, integridad y remodelación del monumento

El estado de conservación del monumento es bueno y se encuentra completo en su integridad. Se remodeló con toda la plaza en 1997, durante la gestión del alcalde Alberto Andrade Carmona. A lo largo del tiempo ha tenido muchas restauraciones.

Imágenes de la época



Figura 120. Estado en que se encontraba la plaza durante la inauguración y celebración del Primer Centenario de la Independencia, el 27 de julio de 1921. Fuente: <http://www.skyscrapercity.com/show-thread.php?t=757058&page=26>

Imágenes actuales



Figuras 121 y 122. Vista del monumento y detalle de la Plaza San Martín. Fotos: Alicia Benavides.

■ *Parque Universitario*



Figuras 123 y 124. Vistas del Parque Universitario. Fotos: Jackelyn Vega Vera y Alicia Benavides.

El 4 de abril de 1919, mediante resolución suprema, el Ministerio de Fomento autorizó la ejecución del proyecto creado por el arquitecto del Estado, Enrique Bianchi, para construir un parque entre la avenida Nicolás de Piérola y la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, cuya sede principal era la actual Casona de San Marcos y cuyo nombre original fue «Parque de la Universidad». Este proyecto pasó por la Inspección de Alamedas y Paseos y la Sindicatura y fue, a su vez, aprobado por el director de Obras Públicas y por el alcalde Pedro José Rada y Gamio.

Pues ese milagro lo ha realizado su voluntad inflexible [...]. En la actualidad el parque, donde deben colocarse las estatuas de los dos grandes maestros, Hipólito Unanue y Bartolomé Herrera está terminado casi por completo, adornado por hermosas farolas y terminada la pavimentación de la calle. En la iluminación de este parque durante los días de las fiestas centenarias entran tres mil focos eléctricos («Clovis», 1925, p. 12).

Cuando se logró el retiro de las líneas de los tranvías, se construyeron pistas de concreto asfáltico en su perímetro, aceras centrales y laterales de cemento, bancas y faroles monumentales. El parque se encuentra ubicado a la altura de la cuadra 12 de la avenida Nicolás de Piérola.

Se trata de un parque de forma rectangular, organizado en torno a una calle central, que atraviesa todo el espacio y en la cual se ubican los monumentos. A los lados se hallan las jardineras dispuestas en tres bloques simétricos: dos laterales pequeños y uno central más largo hacia el lado que da a la fachada de la Casona de San Marcos. El parque tiene, además, una explanada y en sus extremos se ubican espacios abiertos con fuentes. Asimismo, cuenta con un anfiteatro hundido, que se orienta hacia la avenida Abancay y la Torre del Reloj en el centro del parque. Hacia los dos lados de la torre se encuentran los otros tres monumentos: por el lado del parque que limita con la avenida Abancay, al costado del anfiteatro se encuentra el monumento a Bartolomé Herrera; por el lado que limita con el jirón Azángaro se encuentran los monumentos a Sebastián Lorente y a Hipólito Unanue. El parque tiene cinco accesos y está actualmente cercado con rejas:

Desde el punto de vista urbano, el local universitario actual no puede presentarse como un adorno a la ciudad. Está situado en el Parque Universitario, bella plaza, decorada por la gran torre que corona un reloj y que obsequió a Lima la colonia alemana, con motivo del Centenario Nacional, y por la estatua de D. Bartolomé Herrera, artística obra de Lozano (Ministerio de Fomento, 1921, p. 112).

El supremo gobierno, en vista de que se ha dado término por cuenta del Estado a trabajos de adoquinado de piedra, construcción de aceras, colocación de bancas y de ocho farolas monumentales con su correspondiente instalación de luz eléctrica, relleno con tierra vegetal de las pozas para la formación de jardines, en el Parque Universitario de esta ciudad; ha expedido una resolución suprema, disponiendo

que se entregue al Concejo Provincial de Lima, el Parque Universitario, cuyos trabajos de construcción y ornamentación se hallan terminados²⁵.



Figura 125. Parque Universitario. Una vista hacia el monumento a Hipólito Unanue y la Torre del Reloj. Foto: Alicia Benavides.

El Parque Universitario y la Plaza Dos de Mayo crean, desde el monumento al Combate del Dos de Mayo, una perspectiva que refuerza la consolidación de estos espacios y que inaugura en Lima un nuevo proyecto urbanístico, al vincularse con la Plaza San Martín. En consecuencia todos estos monumentos logran establecer una continuidad que permite organizar conexiones jerarquizadas alrededor de un eje principal que los soporta y articula.

La idea del ornato y del embellecimiento estaba muy arraigada tanto en el pensamiento de los gobernantes y de la clase dominante, como también en todos los principios rectores de cualquier proyecto o empresa que se pensara realizar. La idea de sentirse familiarizado con el gusto estético extranjero suponía un estatus al cual este sector quería acceder y representar. Existía, intrínseca, una vocación de negación de su propia identidad como nación latinoamericana con ascendencia indígena. Había que valorar, amar y admirar lo foráneo. La mayoría de la población indígena

²⁵ «Entrega del Parque Universitario al municipio». *La Prensa*, edición de la mañana, 14 de diciembre de 1921, p. 4.

era ignorada y no tenía derechos. Lima presentaba todas las taras de una ciudad en crecimiento, que no lograba independizarse de su «Madre Patria» y revelaba, en su idiosincrasia, una cantidad de atributos que caracterizaron las estructuras mentales del período colonial, desde la idea de ciudad hasta los usos y costumbres.

Era como si el signo más relevante para el reconocimiento de la nación y de sus elementos constitutivos fuese demostrar que la población limeña compartía y disfrutaba el gusto estético europeo. Por tanto, había que darle a la plaza «una forma estética»²⁶.

¿Pero de qué estética se hablaba en relación con estos nuevos espacios urbanos que aparecieron en el Oncenio de Leguía? Era 1921 cuando recién se comenzaba a pensar en la posibilidad de construir, en la capital, espacios urbanos que pudieran colocar a Lima en el nivel de las grandes capitales del mundo. No obstante, estas grandes ciudades, sobre todo las europeas, estaban diseñadas con planes urbanísticos específicos en los que se materializaban claramente los rasgos característicos de cada país y de sus habitantes.

En el caso de Lima los trazos impuestos sobre una tradición urbanística anterior a su fundación colonial crearon en sus habitantes un desarraigo con el territorio que en el transcurso de los años se profundizó hasta convertirse en una afirmación de eurocentrismo permanente. De este modo, si la Plaza San Martín fue la primera posibilidad de implantar un nuevo perfil arquitectónico y urbanístico, al dotar a la ciudad de un nuevo rostro, nada más alejado que el estilo aprobado para su realización; más aún, si con la Patria Nueva Leguía quería inaugurar una nueva visión y recuperar al Perú como identidad, al acercarse a la idea de nacionalismo y diferenciarse de las influencias colonizadoras.

De este modo, la ciudad apuntaba a definirse, como las otras nuevas capitales de Sudamérica y El Caribe, dentro de un estilo ecléctico, moderno y progresista, de fuerte influencia europea y norteamericana. La repercusión, sobre estas ciudades, de los patrones extranjeros en sus conformaciones urbanísticas terminó por convertirlas en ramas de troncos derivados de las influencias de modelos de Ebenezer Howard, Camillo Sitte, y Frederick Law Olmsted. Estos esquemas llegaron por intermedio de artífices y personalidades que manejaron el diseño de la ciudad.

²⁶ AHMML. Concejo Provincial de Lima, sección Concejo. *Libro de sesiones*, 1916-1918, p. 114.

Ubicación en el espacio urbano actual

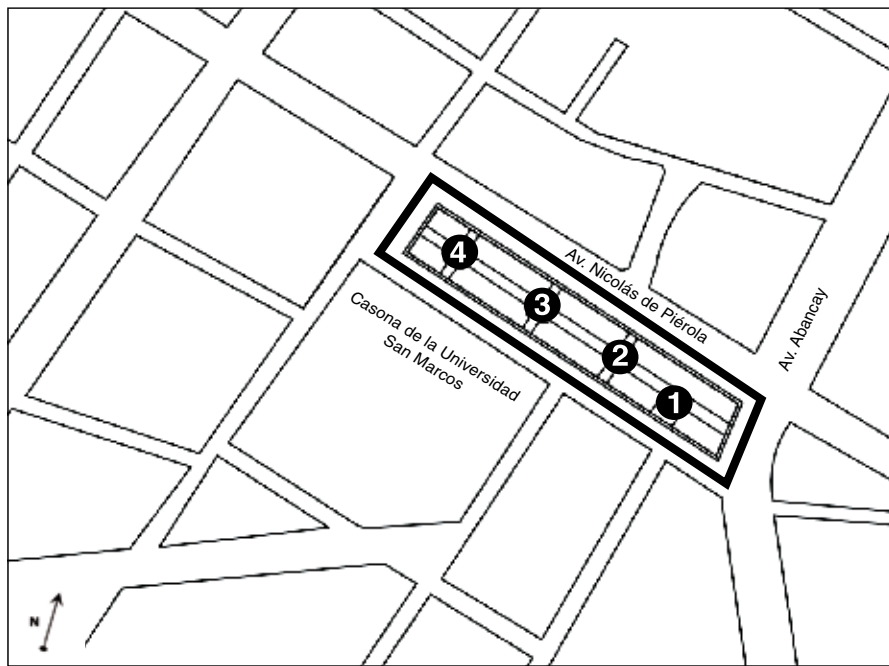


Figura 126. En esta imagen se puede ver en planta la ubicación de los cuatro monumentos emplazados en el Parque Universitario: 1. Bartolomé Herrera, 2. La Torre del Reloj, 3. Sebastián Lorente, 4. Hipólito Unanue. Diseño del plano: Valeria Tenaud. Fuente: Hoja del *Plano de Lima Metropolitana* [formato digital] del Instituto Geográfico Nacional (IGN). <http://www.ign.gob.pe/pages/catalogo/index.php>

Parque Universitario: avenida Nicolás de Piérola 1222. Limita con el jirón Azángaro y con la cuadra 8 de la avenida Abancay, en el Cercado de Lima. En este mismo parque está ubicada la Casona de San Marcos.

Monumento a Bartolomé Herrera



Figura 127. Monumento a Bartolomé Herrera. Foto: Alicia Benavides.

Breve historia de la obra

La idea de honrar la memoria de monseñor Bartolomé Herrera surgió en 1917, por parte de la Federación de Estudiantes de la Universidad de San Marcos, cuya sede dio nombre al emplazamiento que la acoge. La Federación y algunas autoridades acordaron que en el parque se erigieran dos estatuas: una a Hipólito Unanue y otra a Bartolomé Herrera, ambos maestros ilustres de dicha universidad. El doctor

Salvador Olivares, en la época en que dirigió el Ministerio de Fomento, dispuso que el acuerdo de los estudiantes fuera cumplido por el Estado. La dirección de la obra se encomendó al artista español Manuel Piqueras Cotoí, profesor de la Escuela de Bellas Artes. Posteriormente, y con el objetivo de acelerar los trabajos, se encargó a Gregorio Domingo la fundición de la estatua de Herrera y la de Unanue a Piqueras Cotoí. El boceto hecho por el señor Domingo fue vaciado en los talleres de la Escuela de Artes y Oficios, considerándose como la obra mejor realizada en dichos talleres:

[...] Ambos monumentos debieron ser inaugurados conjuntamente en la fecha del Centenario, pero debido a que el contratista no pudo terminar el pedestal, tuvo que postergarse; y si ahora se inaugura solo el de Herrera, ello débase al empeño puesto por el actual ministro de Fomento. La inauguración de la estatua de Unanue se hará en otra oportunidad, cuyo boceto está ya concluido por el señor Piqueras para ser fundido²⁷.

El 24 de agosto de 1922 se inauguró el monumento ante una ceremonia oficial muy concurrida y ante Leguía; el ministro de Fomento, Lauro A. Curletti; el ministro de guerra, Óscar Barrós; el alcalde de Lima, Pedro José Rada y Gamio, quien recibió del presidente la estatua a nombre de la ciudad; miembros del cuerpo diplomático; el rector de la Universidad de San Marcos y catedráticos de la Facultad de Medicina; decanos de todas las facultades; universitarios; escolares, con sus uniformes y estandartes representativos del colegio al que pertenecían; concejales representantes del Congreso, el arzobispo de Lima; miembros del clero secular y regular, y un gran número de personas:

Los universitarios y estudiantes de las diversas escuelas especiales concurrieron, igualmente, a la simpática ceremonia para contribuir a rendir su homenaje a uno de nuestros más ilustres y preclaros hombres de letras [...].

A nombre de la Universidad de Lima, habló el catedrático de historia antigua del Perú y secretario de la Facultad de Letras, doctor Carlos Wiesse. A nombre del pueblo de Arequipa, de cuya diócesis perteneció el obispo monseñor Herrera durante muchos años, habló también el senador por ese departamento, doctor Eleodoro del Prado, terminando la ceremonia con el discurso del presidente²⁸.

Descripción del monumento

Denominación actual

- Monumento a Bartolomé Herrera.

²⁷ «La estatua de Herrera». *El Comercio*, edición de la mañana, 24 de agosto de 1922, p. 6.

²⁸ «En el Parque Universitario». *El Comercio*, edición de la tarde, 24 de agosto de 1922, p. 1.

Datos generales de su ejecución

- Dimensiones: 3.87 metros de ancho por 1.78 de alto y 2.39 de fondo.
- Materiales: bronce, mármol y granito negro.
- Fundición: Escuela de Artes y Oficios, 1922, Lima.
- Marmolista: José M. León, 1920, Lima.

Elementos que componen al conjunto

Es una escultura «estatua» que representa al sacerdote Bartolomé Herrera sentado sobre una cátedra. Está anclada en un pedestal de mármol sobre una placa de granito y ubicada en un espacio público.



Figura 128. Monumento a Bartolomé Herrera: detalle. Foto: Alicia Benavides.

La figura central representa al sacerdote de proporción de cuerpo entero, sedente sobre sillón frailerero. Tiene el brazo del lado izquierdo alzado. Viste indumentaria clerical de sacerdote: sotana, roquete bordado, solideo en la cabeza y zapatos. El sillón presenta una serie de relieves de tema religioso dispuestos en recuadros en sus lados exteriores; estos están flanqueados por representaciones de imágenes de santos y ángeles; el espaldar remata en el borde superior en dos volutas contrapuestas con una efigie entre ambas.

En las partes laterales del pedestal hay dos tarjas de mármol talladas directamente sobre la roca en alto relieve. Tienen forma mixtilínea con dos volutas en la parte superior y una inscripción en cada una. En total tiene tres inscripciones.



Figura 129. Monumento a Bartolomé Herrera: vista lateral. Foto: Alicia Benavides.

Datos relacionados con el monumento

Taller de fundición

[...] En cuanto a la escuela de modelado y de fundición artística, ya el público ha podido apreciar las obras realizadas por la escuela y los verdaderos artistas que ha producido ya son familiares para nuestro público: los nombres de Agurto, Ocaña, Beteta y Morante y tantos otros de relieve cuyo perfeccionamiento se hace en Europa. Esta sección de Fundición Artística se fundó en 1919 y posee un hermoso taller provisto de los elementos necesarios para esta industria nueva en el Perú [...] ²⁹.



Figura 130. «ltmo. señor Bartolomé Herrera, modelado del escultor señor Domingo y fundida y cincelada en los talleres de la Escuela». Fuente: «Una visita a la Escuela de Artes y Oficios». Fuente: *Varietades*, 1921, 714, p. 1804.

²⁹ «Una visita a la Escuela de Artes y Oficios». *Varietades*, 1921, 714, p. 1804.

Escultores

Manuel Piqueras Cotoí

– Biografía

Manuel Piqueras Cotoí nació en Lucena, Córdoba (España), el 17 de mayo de 1885 y murió en Lima, el 16 de julio de 1937.

Arquitecto, escultor y urbanista, llegó al Perú en 1919, contratado por el gobierno de Leguía para dictar clases en la recién creada Escuela de Bellas Artes en Lima. Influenciado a su llegada por el debate del indigenismo en el arte y el historicismo peruano en la arquitectura, impulsó el estilo neoperuano y tuvo un papel muy importante en la formación de las nuevas generaciones dentro de la corriente indigenista. Fue Piqueras Cotoí el primero en utilizar diseños derivados del arte prehispánico, que además recién empezaban a ser adoptados como modelos artísticos. Su propósito era resolver la dualidad entre lo español y lo indio respondiendo al discurso de la creación de «una Patria Nueva». En sus proyectos refleja la intención de un arte de tendencia neoperuana. Desde su cátedra de escultura inculcó en los alumnos el interés por el estudio del arte prehispánico. La propia fachada de la escuela se percibía como una presencia para imprimir en ellos la admiración hacia un arte neoperuano, pero fue en la ornamentación arquitectónica donde imprimió su uso como modelo del nuevo arte. En la escultura, en cambio, se mantuvo sujeto a los cánones de representación de la escultura clásica tradicional.

– Obras realizadas

Realizó diversas obras por encargo del gobierno de Leguía, entre las que destacan:

- 1920-1924: la nueva fachada de la Escuela Nacional de Bellas Artes.
- 1920: el monumento a Hipólito Unanue en el Parque Universitario.
- 1924: el salón de recepciones neoperuano en palacio de gobierno.
- 1929: el Pabellón del Perú en la Exposición Iberoamericana de Sevilla.
- 1929: la Plaza San Martín, la urbanización de San Isidro, El Olivar. La Basílica de Santa Rosa (proyecto no realizado), desarrollo de los planos de Héctor Velarde a partir de 1938 y otras esculturas en parques y plazas, así como encargos y retratos de su entorno familiar.

– Crítica de la época

Manuel Piqueras merece ser considerado entre los forjadores de la imagen moderna del Perú, [pues] definiría su personalidad artística con el país adoptivo. Esta identificación quedó plasmada en el estilo neoperuano que por primera vez nos definía como una sociedad indisolublemente mestiza³⁰.

³⁰ *Escuela Nacional de Bellas Artes: alma máter de la cultura peruana.* bellasartesperu.tri-pod.com/id23.html

– *Reconocimientos*

- 1907: Mención de Honor. Exposición Nacional, Madrid.
- 1927: Medalla de Oro en la II Exposición Panamericana de Arquitectura, Construcción y Artes Decorativas, Buenos Aires.
- 1928: es nombrado socio honorario de La Sociedad Colombina Onubense, Huelva.
- 1929: es nombrado socio transeúnte de honor del Ateneo de Sevilla.
- 1930: Gran Premio del Jurado Superior de Recompensas por la obra del Pabellón del Perú y por su grupo escultórico La Patria.
- 1930: es declarado «hijo adoptivo» de Sevilla.
- 1931: es designado asesor y consultor artístico de la Escuela de Artes y Oficios, Lima.
- 1935: Medalla Cívica de Lima.

Gregorio Domingo

– *Biografía*

El escultor Gregorio Domingo nació en Madrid. Hizo sus estudios artísticos en la Academia de Bellas Artes de San Fernando y trabajó varios años en el estudio del escultor Mariano Benlliure y Gil, de quien fue discípulo predilecto.

Vivió algún tiempo en Lima, adonde llegó en 1919 por encargo de su maestro, para supervisar la instalación del monumento elevado a la gloria del Libertador San Martín. Permaneció en Lima cerca de dos años y ejecutó varias obras.

Fue un escultor reconocido y muy apreciado en España y en Francia, que sobresalió por el vibrante movimiento que les otorgaba a sus figuras, con lo que les imprimía un carácter que lo distinguía. Era, además, conocedor de todos los géneros de la estatuaria y dotaba a sus figuras de un gran sentido del ritmo y del equilibrio, así como de un «vigor de acento y un atrevimiento singulares».

– *Obras realizadas*

- Los grupos de niños que se encuentran en los pedestales de los faroles de la Plaza San Martín. Lima-Perú.
- Toro de poder.
- Estatua de Francisco Pizarro (boceto).
- Expresiva cara de niña.
- Monumento a Bartolomé Herrera.
- Retrato de su padre.
- Cabeza de mujer.

- Suerte de varas.
- Don Quijote (boceto); entre otras.

– *Crítica de la época*

De la *Revue du Vrai et du Beau*, París, 10 de febrero de 1923:

El retrato expuesto en el Salón de Otoño de Madrid, por Gregorio Domingo, continúa la hermosa serie de obras de este escultor. Su talento renombrado es verdaderamente muy notable. Resulta un placer de *dilettanti* recorrer su estudio poblado de grupos llenos de movimiento y de vida, retratos a los que no falta sino la palabra y desnudeces de un modelado suave y nervioso a la vez. Algunos de esos trabajos son de una belleza tan verdadera que quedan grabados para siempre en la memoria. Así es esa cabeza de niño de suave expresión; el retrato del padre del artista impreso de un gesto de nobleza, otro busto de mujer joven que hace pensar en los artistas del Renacimiento y, en fin, la estatua de don Bartolomé Herrera. Ese monumento de alto valor artístico decora la Plaza de la Universidad de Lima.

Un artista talentoso y modesto ha vivido en Lima desde hace más de seis meses y, a pesar de que su labor ha sido basta y noble, pocas gentes se han dado cuenta de su presencia a pesar de que su inspiración y su actividad han de quedar perennizadas en las varias y brillantes esculturas que han sido encomendadas a su habilidad artística.

[...]

Él vino a Lima como un embajador del arte español. Lo enviaba desde su patria, el gran Benlliure, para que le representara y le sustituyera en la erección del monumento al Libertador San Martín.

[...] Haberle encomendado la armazón de la estatua de San Martín, uno de los monumentos en que desde hace más de diez años tenía cifradas Benlliure tan avanzadas expectativas [...] hemos creído más justiciero aún, detenerlo antes de su partida a la Madre Patria, para darle la congratulación que se le debe por parte de los que en esta tierra han visto elevarse la estatua monumental del Libertador, sin saber quién, silenciosamente, dirigía a formación aquel hermoso símbolo [...]³¹.

Estado de conservación, integralidad y remodelación del monumento

Su estado de conservación es bueno y su integridad está completa. Se remodeló, junto con el Parque, en julio de 1997. Se presume que el jardín perimetral no es original.

³¹ «El discípulo predilecto de Benlliure. Con el escultor español Domingo». *Varietades*, 1921, 714, s/p.

Imágenes de la época



El Perú desde la República en la Exposición de trabajos de la Escuela de Bellas Artes. En primer término la escultura de don Bartolomé Herrera, modelada por el escultor señor Domingo

Figura 131. Fotografía del monumento en el taller: «El presidente de la República en la Exposición de Trabajos de la Escuela de Bellas Artes. En primer término la estatua de don Bartolomé Herrera, modelada por el escultor señor (Gregorio) Domingo». Fuente: «Monumento a don Bartolomé Herrera». Fuente: *Mundial*, 1921, II(39), s/p.



Figura 132. Fotografía de la inauguración del monumento. Fuente: «Inauguración del Monumento a don Bartolomé Herrera». Fuente: *Variedades*, 1922, 756, s/p.

La Torre del Reloj



Figura 133. La Torre del Reloj. Foto: Jackelyn Vega Vera.

Breve historia de la obra

La Torre del Reloj fue construida por los señores Dunkelberg y Pellny, en calidad de ingenieros, y el señor F. Jordán como arquitecto. El reloj aparte de dar la hora dejaba escuchar las notas del Himno Nacional del Perú.

El 15 de octubre de 1937 el reloj fue reparado por el relojero peruano Antenor Z. Alvarado. Posteriormente, en julio de 1969, se intentó volver a repararlo. En 2001, Günter Hippauf, gerente técnico de la planta de A. W. Faber-Castell Peruana S. A., realizó la restauración del reloj; para ello tuvo que convencer a su hermano, Horst Hippauf, gerente general de la misma firma, para que lo apoyara en el financiamiento, el cual tenía un costo de aproximadamente US\$ 20 000, los cuales fueron ofrecidos en donación al Concejo Metropolitano (Rivas, 2001, p. 10).

La Torre del Reloj fue un obsequio de la colonia alemana, cuya intención, según el embajador de Alemania fue que «constituya un fuerte vínculo entre ambos pueblos y gobierno y contribuya a mantener y fomentar la recíproca comprensión y amistad»³². Para el alcalde de Lima, el obsequio «nos alienta decididamente por el camino del trabajo y nos da bríos para continuar en la obra de constituir definitivamente la nacionalidad»³³.

En sesión del Concejo Provincial de Lima, el martes 16 de noviembre de 1920, presidida por el alcalde Pedro Mujica y Carassa, se vio el pedido del Comité de la colonia alemana, el cual solicitaba autorización para ocupar un terreno, en la Plaza de la Exposición, para edificar una torre con motivo del Centenario de la Independencia del Perú.

En la sesión del 22 de marzo de 1921, presidida por el mismo alcalde, se aprobó, por unanimidad, la moción del señor Arboleda, que autorizaba al Comité «para que erija en el centro de la Plazuela de la Exposición, la torre que se propone obsequiar al Perú, con ocasión del Centenario» (2001, p. 10).

El 30 de julio de 1921 se realizó la colocación de la primera piedra de la Torre del Reloj. A la ceremonia asistieron, entre otras personalidades, el embajador de Alemania, barón von Humboldt, y lo más connotado de las familias alemanas residentes en Lima, el alcalde de la ciudad, Pedro Mujica, y los miembros de la Comisión Municipal del Centenario. En el evento hicieron uso de la palabra el embajador de Alemania y el alcalde de Lima.

La primera piedra fue bendecida por el arzobispo de Lima, monseñor Emilio Lissón y la madrina fue Juana Canaval de von Bischoffhausen. En sesión del lunes 10 de abril de 1922, presidida por el alcalde Pedro José Rada y Gamio se acordó oficiar a The Foundation Company para que el Parque Universitario esté en condiciones presentables en la inauguración de la Torre del Reloj.

Finalmente, la Torre del Reloj se inauguró el 10 de julio de 1923.

³² «Las fiestas del Centenario. La Torre Reloj que obsequia la colonia alemana». *El Comercio*, 1° de agosto de 1921, p. 3.

³³ «Las fiestas del Centenario. La Torre Reloj que obsequia la colonia alemana». *El Comercio*, 1° de agosto de 1921, p. 3.

Descripción de monumento

Denominación actual

- La Torre del Reloj.

Datos generales de su ejecución

- Dimensiones: 2.20 metros de ancho por 29 de alto y 2.20 de fondo.
- Materiales: hormigón construido y armado, pintado de ocre y blanco.

Elementos que componen al conjunto



Figura 134. La Torre del Reloj; detalle del interior del reloj. Foto: Jackelyn Vega Vera.

Cuenta con un reloj que tiene una esfera de dos metros de diámetro. Torre de tres cuerpos de distintos tamaños: el primero con pilastras en los ángulos y tres óculos en los lados con pórtico y ventana, con columnas y balaustrada, en los otros. El segundo cuerpo es el más largo y contiene en su parte superior la esfera del reloj; los cuatro lados de este cuerpo son absolutamente iguales. El tercer cuerpo es el más pequeño respecto a los otros dos y presenta ventanal con arquería de tres tiempos en cada lado; los cuatro lados de este cuerpo son iguales exteriormente, además, contiene en su interior la maquinaria que hace funcionar al reloj, así como el mecanismo musical.

En el borde de la plataforma base se encuentran doce esferas de metal pintadas de negro, directamente apoyadas en el suelo. Están unidas entre sí por una vara de metal. Asimismo, contiene seis placas en el hormigón.



Figura 135. La Torre del Reloj: detalle de las esferas. Foto: Jackelyn Vega Vera.



Figura 136. La Torre del Reloj: detalle de las campanas colocadas en el interior de la torre. Foto: Jackelyn Vega Vera.

Datos relacionados con el monumento



Figura 137. El embajador alemán hace entrega del obsequio al alcalde de Lima. Fuente: *Varietades*, 1921, 701, p. 1081.



Figura 138. El arzobispo de Lima bendice la primera piedra. Fuente: *Varietades*, 1921, 701, p. 1081.

Primera piedra

En el centro del Parque Universitario, el más amplio de los parques modernos con que cuenta la capital, frente al histórico edificio de San Marcos, elevará en breve sus líneas gallardas, la torre monumento que, con un magnífico reloj, obsequian al país, los hijos Alemania, residentes en nuestra patria³⁴.

³⁴ *Varietades*, 1921, 701, p. 1081.

Observaciones

La colonia alemana, como consta en el oficio del acta de sesiones del 16 de noviembre de 1920, pidió la autorización para ocupar un terreno en la Plazuela de la Exposición donde se construiría la Torre Mirador que por motivo del Centenario donaría dicha colonia a la ciudad de Lima; sin embargo la Torre del Reloj fue levantada en 1922 en el Parque Universitario donde se encuentra emplazada hasta hoy³⁵.



Figura 139. La Torre del Reloj: detalle del emblema alemán. Foto: Alicia Benavides.

No se ha encontrado mayor información que los nombres del arquitecto y la firma de los ingenieros que la construyeron.

- Arquitecto: F. Jordán.
- Ingenieros: Firma Dunkelberg y Pellny.

Estado de conservación, integralidad y remodelación del monumento

Se remodeló junto con el parque. Se presume que el jardín perimetral no es original. El 15 de octubre de 1937 el reloj de la Torre fue reparado por el relojero peruano Antenor Z. Alvarado. En 1969, en vísperas a las Fiestas Patrias se intentó repararlo. En 1975 fue reparado por Máximo Huamaní. Fue remodelada en julio de 2001 durante la gestión del alcalde Alberto Andrade Carmona. Ha sido reparado el sistema musical: «El mecanismo es similar a una gigantesca caja de música. Tiene un

³⁵ AHMML. Concejo Provincial de Lima, sección Concejo. *Libro de sesiones*, 1919-1920, pp. 378-379.

gran rodillo con 175 pines que al girar atrapa, uno por uno, una suerte de gancho unido a un dispositivo de poleas. Al final de este, hay un martillo que golpea una de las campanas, obteniéndose una nota musical»³⁶.

Imágenes de la época



Figura 140. La Torre del Reloj. Fuente: *La Prensa*, suplemento del número del Centenario, 1921, p. 88.

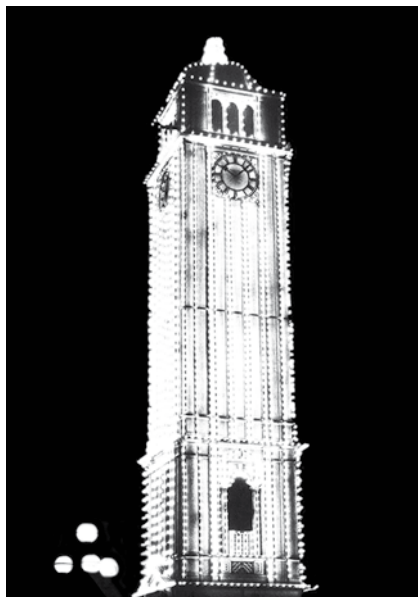


Figura 141. La Torre del Reloj iluminada durante el Centenario. Fuente: *Varietades*, 1921, 702, p. 1149.

³⁶ *Parque Universitario, MCMXCVII*, p. 11.

Monumento a Sebastián Lorente



Figura 142. Monumento a Sebastián Lorente. Foto: Alicia Benavides.



Figura 143. Monumento a Sebastián Lorente: placa conmemorativa. Foto: Jackelyn Vega Vera.

Breve historia de la obra

Esta estatua representa el homenaje del Perú al sabio y educacionista Sebastián Lorente, quien formó varias generaciones en las aulas del Colegio de Guadalupe. La escultura de bronce, en la que el sabio aparece de pie, es obra del artista peruano Luis F. Agurto. La placa en el pedestal lleva la inscripción «La nación del maestro de la juventud peruana Sebastián Lorente 1813-1884».

El 3 de octubre de 1918 el Congreso de la República dio la ley 2831, mediante la cual se otorgó la suma de 2000 libras peruanas de oro para erigir un monumento a Sebastián Lorente en la Plazuela de la Universidad de Lima. El presidente José Pardo y Barreda ordenó su cumplimiento el 13 noviembre del mismo año.

No obstante, el monumento se inauguró el 16 de setiembre de 1924, es decir, cuando Leguía estaba en su segundo mandato. En la ceremonia participaron Leguía, los ministros de Justicia, Culto e Instrucción, de Relaciones Exteriores, de Gobierno y Policía, de Fomento y Obras Públicas; edecanes de la casa militar; comisiones especiales y público en general. En el acto se escucharon las palabras del doctor Estanislao Pardo Figueroa, por la Facultad de Medicina de San Fernando;

del doctor Carlos Wiese, catedrático de Historia del Perú de la Facultad de Filosofía y Letras de San Marcos; del doctor Peñaloza, a nombre del Concejo y ciudad de Huancayo; del señor Manuel Pérez Santiago, por la colonia española, y un discurso final del primer mandatario de la República.

Descripción del monumento

Denominación actual

- Monumento a Sebastián Lorente.

Datos generales de su ejecución

- Dimensiones: 5.12 metros de alto por 2.41 de ancho y 2.40 de fondo.
- Materiales: bronce, granito y hormigón.
- Fundición: Escuela de Artes y Oficios, 1922, Lima.

Elementos que componen al conjunto

Es una escultura «estatua» que representa a Sebastián Lorente de pie. Está anclada en un pedestal de granito de forma piramidal.

La figura principal es un personaje masculino adulto, de pie, en posición de tres cuartos a la derecha. Presenta calvicie parcial y viste chaleco, casaca larga, pantalones y zapatos. Tiene la mano derecha ligeramente levantada hacia adelante, la mano izquierda sosteniendo un libro y el pie derecho adelantado.

Tiene una placa rectangular vertical de metal ubicada en la parte frontal del pedestal.



Figura 144. Monumento a Sebastián Lorente. Foto: Alicia Benavides.

Escultor

Luis F. Agurto

– *Biografía*

Luis F. Agurto fue un escultor peruano nacido en Piura, en la ciudad de La Huaca, el 9 de marzo de 1898. Hizo sus estudios primarios en la Escuela de su pueblo natal en los que mostró gran afición por el dibujo. En 1907, el presidente Pardo y Barreda lo conoció y mandó a Lima para matricularlo en la Escuela de Artes y Oficios, en la sección Artes. Estudió en Lima bajo la dirección del escultor italiano Carlo Libero Valente y egresó cuando solo tenía quince años, en 1913.

El presidente Leguía le otorgó una beca para seguir estudios en París en la Escuela de Bellas Artes, y retornó al Perú en 1920. En París fue su profesor el escultor francés Marius Jean Antonin Mercié y conoció a Auguste Rodin con quien estableció amistad. Asimismo, en esta ciudad hizo una escultura titulada Cabeza

de indio, la cual despertó admiración. Posteriormente, cuando estalló la Primera Guerra Mundial, abandonó Francia y radicó en Barcelona, en donde vivió de su actividad artística.

Retornó a Lima y asumió el cargo de profesor en la Escuela de Artes y Oficios. Estableció su taller en la calle Moquegua 438 de Lima y allí vivió hasta su muerte el 4 de junio de 1967.

– *Obras realizadas*

- Grupo escultórico *La Constitución* en la Cámara de Diputados.
- Monumento a Sebastián Lorente en Lima.
- Monumento al pintor Montero en Piura.
- Monumento Leoncio Prado en Chincha.
- Monumento al general Garzón en Montevideo.
- Monumentos a Leoncio Prado en Lima y Ayacucho.
- Monumento al Soldado Desconocido en el Morro Solar.
- Monumento a José Gálvez en el Callao.
- Estatuas a Francisco Javier Mariátegui y Francisco Javier de Luna Pizarro.
- Estatua a Francisco Bolognesi en Arequipa.
- Estatua a Ricardo Palma en Miraflores.
- Monumento al mariscal Cáceres en Lima.
- Monumento funerario al mariscal Benavides en Lima.
- Mausoleo al poeta Carlos Augusto Salaverry en Sullana.
- Monumento al general Murillo en La Paz.
- Monumento a Bolívar en Caracas.
- La Resurrección de la Muerte, conjunto escultórico para el nuevo cementerio en Piura.
- Monumento a Bolognesi en Piura.
- Estatuas de San Martín y Bolívar en palacio de gobierno.
- Grupo escultórico Guerrero Chavín.
- Grupo escultórico Manco Cápac.
- Grupo escultórico Alfonso Ugarte.
- Grupo escultórico Fin del Tahuantinsuyo.
- Entre otras que sobresalen como Éxtasis.

– *Crítica de la época*

Agurto, otro artista peruano meritorio, pospuesto injusta, torpemente del profesorado de la Escuela de Bellas Artes, me remite una placa broncea para esta crónica. Pase como homenaje al brillante paletista —Ignacio Merino— pero nada más. No es en ese género, tan marcado carácter industrial, en el cual yo quiero aplaudir a quien supo crear cosas conceptuosas y bellas.

El hecho de un artista de su valer ande ocupado en tal faena gruesa, apena el espíritu y prueba que el ambiente limeño —pese al éxito fenomenal de Lázaro y el Magestic [sic] Aristocratic Hall— no es propicio todavía para las exquisiteces. Si a causa de la escasa cultura del público no hay encargos que hacer a los modestos artistas del país menos habrá para las «eminencias» importadas del extranjero... ¿No es ridículo traer a un Cotoquí —quien según carta que me escribiera Barreda resulta una alta notabilidad de la escultura contemporánea— para salir encargándole la ornamentación del zaguán del Refugio? Es labor menuda de cualquier alumno —albañil aprovechado de la Escuela de Artes y Oficios!... Un poco más y salimos contratando a Lázaro para cantar los Tantum ergo habituales de la Catedral! (Castillo, 1919b, pp. 865, 867-868).

En este salón prima la escultura sobre la pintura. Dos nombres se imponen: David Lozano y Luis Agurto.

[...] Pero donde mi aplauso es franco, rotundo y felicito calurosamente al cuasi niño escultor es al ver su preciosa, pasional cabecita de mujer que se me antoja titular: Éxtasis; luego su magistral, espléndido boceto decorativo del Triunfo y, por último, su aquel estupendo torso racial denominado El Rebelde, de evidente prosapia rodiniana. Es un trozo de escultura valiente y vibrante, digno de ser adquirido por el Estado para aristocratizar un tanto las huachafosísimas aulas palaciegas, aquel tórrido desván, por ejemplo, de boberías y cursilerías que con desparpajo, a boca llena llamamos el Museo histórico. Hay línea y hay concepto. Agurto como Sonza Briano y Bistolfi sabe ya pensar y sentir grande antes de ejecutar grande. A Agurto le predigo un porvenir altísimo, con tal que el sol de las bellaquerías y exageraciones lugareñas no le derritan pronto las alas a la par que el héroe del mito legendario (1919a, pp. 157-162).

– *Reconocimientos*

- Recibió el premio Concha, que se le otorgó, cuando solo tenía quince años, por la realización de un busto muy bien constituido y por ser el primero de su promoción.
- Las municipalidades de Piura y de Lima le rindieron homenajes.
- El Club Grau en 1964, cuando el otorgó Medalla de Oro.
- En 1965 cuando cumplía Bodas de Oro Profesionales, la Municipalidad de Sullana; entre otros.

Estado de conservación, integridad y remodelación del monumento

Su estado de conservación es bueno. Se encuentra completo en su integridad. Ha sido remodelado recientemente junto con el parque. La fecha de su remodelación es indeterminada.

Imágenes de la época



Figura 145. Inauguración. «Se inauguró el último domingo la estatua que nuestro país ha levantado a la memoria del ilustre historiador español don Sebastián Lorente, que tan fuerte vinculación tuviera con nuestra República y que dejó en ella al par que una obra de investigación histórica notable y extraordinaria, un núcleo ejemplar de discípulos y propagadores. Prestigió la ceremonia inaugural el presidente de la República y se leyeron en ella interesantes discursos, tanto por el primer mandatario como por los señores doctores Estanislao Pardo Figueroa, en nombre de la Facultad de Medicina; Carlos Wiesse por los discípulos y Sebastián Lorente, nieto del maestro, en nombre de la familia». «Inauguración de un monumento». Fuente: *Mundial*, 1924, V(236), p. 22.

Monumento a Hipólito Unanue



Figura 146. Monumento a Hipólito Unanue. Foto: Alicia Benavides.



Figura 147. Monumento a Hipólito Unanue: vista opuesta. Foto: Alicia Benavides.

Breve historia de la obra

La colocación de la primera piedra para el monumento a Hipólito Unanue se efectuó en 1920.

La obra se levantó en el Parque Universitario, donde, al hacerse su trazo, se planeó erigir las esculturas de Unanue y de Herrera, las que debieron inaugurarse conjuntamente.

El escultor español Manuel Piqueras Cotoí elaboró el modelo en barro, en 1920, y luego pidió la colaboración del escultor peruano Ismael Pozo Velit. La estatua de mármol fue ejecutada en Italia, en 1928. El pedestal fue obra de José M. León; el mismo fue reconstruido en 1927.

El 25 de agosto de 1922, en sesión del Concejo Provincial de Lima, se indicó que el monumento a Bartolomé Herrera acababa de inaugurarse el día 24 y que la inauguración del monumento a Unanue había sido postergada debido al mal estado de su pedestal. Así, luego de varios años, el 9 de julio de 1927, el alcalde de Lima trasladó al director de Obras Públicas el informe que había hecho Teodoro Noel, inspector de Alamedas y Paseos, sobre el mal estado de la base del monumento.

Seguidamente, el 18 de julio de ese mismo año, Mariano Rebechi, de la Casa Lázaro Rebechi y Figli de Pietrasanta (Italia), se dirigió a Leguía y le propuso que se realizara la base y pedestal con el mismo material que, por encargo de Manuel Piqueras Cotolí, se había utilizado para realizar el monumento. Asimismo, indicó que la construcción y colocación de dicho pedestal no superarían los cuatro meses. De este modo, el monumento fue inaugurado el 29 de julio de 1931. La comitiva oficial estuvo conformada por Leguía, David Samanez Ocampo, los miembros de la Junta de Gobierno, José de la Riva-Agüero, alcalde de la ciudad, y otras personalidades. En el acto también estuvieron presentes comisiones de la Facultad de Medicina, de la Universidad, de la Municipalidad de Lima, de varias instituciones científicas y público en general. El doctor Riva-Agüero pronunció un discurso en elogio al sabio.

Descripción del monumento

Denominación actual

- Monumento a Hipólito Unanue.

Datos generales de su ejecución

- Dimensiones: 1.72 metros de ancho por 4.16 de alto y 2.38 de fondo.
- Materiales: mármol de Carrara, granito y hormigón.
- Marmolista: Italia, 1928.
- Marmolista del pedestal: José M. León, 1920, Lima.

Elementos que componen al conjunto

Escultura «estatua» de tipología sedente sobre un pedestal de mármol enclavado sobre un basamento de piedra. Alrededor de la escultura se haya un jardín perimetral. Las dos inscripciones que tiene este monumento están talladas directamente en la piedra: una placa se encuentra en la parte baja del espaldar de la cátedra y la otra en la cara frontal del pedestal, en el centro.

La figura principal es un personaje masculino adulto de proporción de cuerpo entero, sedente, sobre cátedra. Viste saco, pantalones ceñidos, medias y zapatos; un manto está sobre sus piernas y sujeta un libro abierto con la mano del lado izquierdo. La cátedra presenta volutas en los brazos, en los apoyos, en las patas delanteras y en el remate superior de la cara posterior del espaldar, el cual se prolonga sobre un tercio del brazo. Los travesaños laterales presentan decoración vegetal de flores y hojas.

En las paredes laterales del pedestal hay dos tarjas de mármol blanco, talladas directamente sobre la roca en alto relieve. Tienen forma mixtilínea con dos volutas en la parte superior.

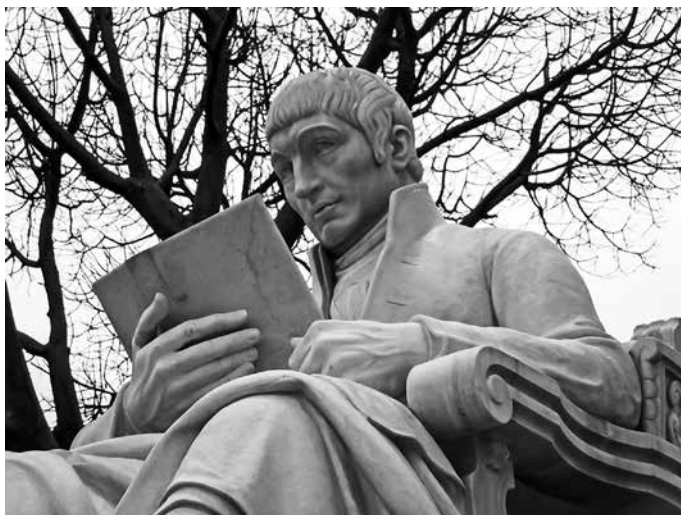


Figura 148. Monumento a Hipólito Unanue: detalle. Foto: Alicia Benavides.

Datos relacionados con el monumento

«Una simpática ceremonia realizada en el Parque Universitario»

Ayer, poco después de las once de la mañana, tal como estaba anunciado en el programa municipal de las Fiestas Patrias, se realizó la ceremonia de inauguración del monumento erigido al prócer de la Independencia nacional, doctor don Hipólito Unanue, una de las figuras más descollantes de la gesta emancipadora y del arranque de las actividades científicas nacionales. A las once y treinta llegó la comitiva oficial, compuesta por el presidente y los miembros de la Junta de Gobierno, el alcalde de la ciudad, doctor José de la Riva-Agüero, y otras personalidades.

El acto se llevó a cabo en el Parque Universitario, frente al local de la Universidad Mayor de San Marcos. Allí se levanta la estatua de Unanue, de fino mármol, sobre un pedestal sencillo y de severa presentación. El lugar para la ubicación de este monumento no ha podido ser mejor elegido³⁷.

Observaciones

El monumento a Hipólito Unanue demoró once años en concluirse e instalarse en el emplazamiento del Parque Universitario. Leguía no estuvo presente en su inauguración, ya que el 22 de agosto de 1930 estalló una revolución en Arequipa, dirigida por el comandante Luis Miguel Sánchez Cerro, quien lo derrocó.

³⁷ «Inauguración de la estatua del prócer nacional don Hipólito Unanue». *La Crónica*, 30 de julio de 1931, p. 8.

Escultores

Manuel Piqueras Cotoí

Véanse su biografía y obra en «Monumento a Bartolomé Herrera» de este capítulo.

Ismael Pozo Velit

– Biografía

Ismael Pozo Velit nació en Huancayo el 17 de junio de 1898 y murió en Lima el 17 de marzo de 1959.

Estudió en la primera promoción de la Escuela de Bellas Artes de Lima (1919) y culminó sus estudios en 1925, siendo discípulo del escultor Manuel Piqueras Cotoí.

Su obra se caracterizó por ser una escultura de calidad y pureza en sus líneas. La capacidad de Pozo Velit para la comprensión de la forma y de la figuración lo han colocado en un primer nivel, así como también su actitud de trabajo constante hacia la escultura monumental, en la que deja fuerza y energía.

Fue profesor de la Escuela de Bellas Artes y dejó, también, en la enseñanza parte de su vida.

En el Pabellón del Perú, en Sevilla, trabajó con Piqueras Cotoí y mostró los primeros gérmenes de una plástica peruana auténtica.

– Obras realizadas

- 1921: coautor del monumento a Hipólito Unanue.
- 1929: coautor del Pabellón del Perú en la Exposición Iberoamericana de Sevilla.
- 1925: El niño del ñoco o el niño de las bolitas. Escultura que se encuentra en la Fuente de los Ñocos del Parque de la Reserva.
- 1934: coautor del monumento ecuestre a Fermín Tangüis.
- 1937: Los bueyes.

– Crítica de la época

[...] Piqueras Cotoí nunca tuvo reservas para confiar en Pozo Velit, sus diseños los ejecutó con su exquisitez, tal Hipólito Unanue Pavón, sobrio en actitud de enseñar el pensamiento ideológico independizador (Gamarra, 1996).

Estado de conservación, integridad y remodelación del monumento

Su estado de conservación es bueno y se encuentra completo en su integridad. Ha sido remodelado recientemente junto con su emplazamiento. Se presume que el jardín perimetral no es original.

Imágenes de la época



Figura 149. Manuel Piqueras Cotoí trabajando en el monumento a Hipólito Unanue. Lima, 1921. Fuente: Wuffarden (2003, p. 36).

Monumentos emplazados sobre el primer eje

- Monumento a Ramón Espinoza.
- Placas de la Avenida Argentina.

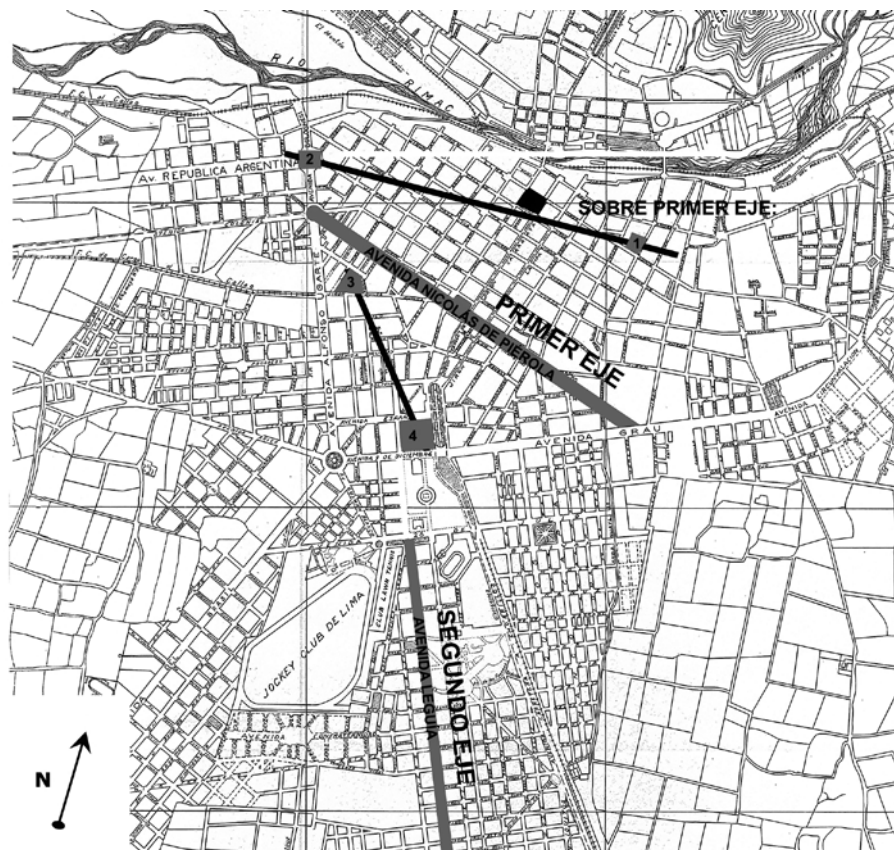


Figura 150. Fragmento del plano de Lima intervenido por la autora para marcar el primer eje, avenida Nicolás de Piérola, y sobre él: 1. Plazuela Ramón Espinoza y 2. Avenida Argentina, antes llamada Unión, donde fue ubicada la placa por su inauguración. Se marca con un cuadrado negro la Plaza Mayor de Lima. Primer plano de Lima elaborado con el sistema de fotogrametría por el Servicio Geográfico del Ejército en 1935 para el Cuerpo Técnico de Tasaciones. Plano a escala 1/10 000. Fuente: Günther (1983, s/p).

■ *Plazuela Ramón Espinoza*

Ubicación en el espacio urbano actual

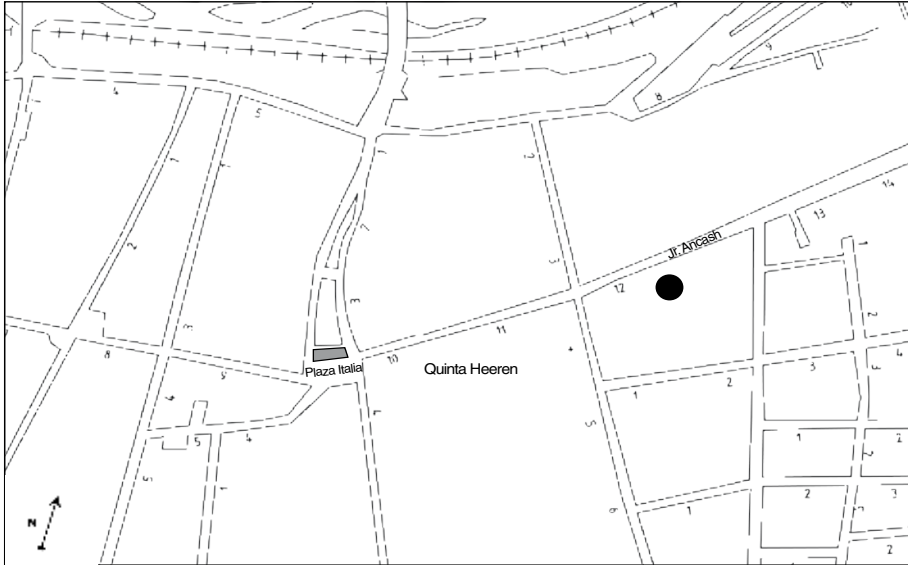


Figura 151. En esta imagen se puede ver en planta la ubicación de la Plazuela Ramón Espinoza. Diseño del plano: Valeria Tenaud. Fuente: Hoja del *Plano de Lima Metropolitana* [formato digital] del Instituto Geográfico Nacional (IGN). <http://www.ign.gob.pe/pages/catalogo/index.php>

Plazuela Ramón Espinoza (antes Plaza Las Mercedarias): jirón Áncash, cuadra 12, Barrios Altos, en el Cercado de Lima.

Monumento a Ramón Espinoza



Figura 152. Monumento a Ramón Espinoza. Foto: Jackelyn Vega Vera.

Breve historia de la obra

En sesión del Concejo Provincial de Lima, del martes 25 de noviembre de 1924, bajo la conducción del alcalde Pedro José Rada y Gamio, se aprobó la propuesta del señor Silva (modificada por el alcalde) para otorgar un subsidio de 100 libras peruanas, por una vez, a la Asamblea de Sociedades Unidas, para la colocación de un busto

de Ramón Espinoza, en homenaje al maestro, a su larga carrera y a su apoyo a la clase trabajadora, en la Plazuela de Mercedarias, en vez de erigir un mausoleo que fue la primera propuesta de Silva.

En sesión del 21 de mayo de 1926, presidida por Andrés F. Dasso, alcalde de la ciudad, se dio cuenta del oficio del presidente de la Asamblea de Sociedades Unidas, mediante el cual se agradeció al Concejo la incorporación en su Presupuesto de una partida de 600 libras peruanas para la erección del monumento a don Ramón Espinoza. Al respecto el señor Arróspide pidió el aplazamiento de varias partidas, entre ellas la referida a este monumento, para ayudar al gobierno a asfaltar 103 cuadras en Lima. El busto fue realizado por el escultor nacional Artemio Ocaña. La fundición se llevó a cabo en la Escuela de Artes y Oficios de Lima.

La inauguración del monumento se realizó el 12 de octubre de 1926. El 25 de noviembre del mismo año, el señor Velásquez, a nombre de las clases trabajadoras de Lima, expresó su reconocimiento al alcalde Dasso y a sus concejales por haber honrado la memoria del doctor Espinoza. A su vez, el alcalde le agradeció y manifestó que «la obra de Ramón Espinoza ha dejado profundo surco en la cultura de las clases laboristas».

Descripción del monumento

Denominación actual

- Monumento a Ramón Espinoza.

Datos generales de su ejecución

- Dimensiones: 4.64 metros de ancho, 3.96 de alto y 4.03 de fondo.
- Materiales: bronce, granito, piedra en lajas.
- Fundición: Escuela de Artes y Oficios, 1925, Lima.

Elementos que componen al conjunto

Es una escultura «estatua», de tipología busto, que representa al maestro Ramón Espinoza anclado en un pedestal de granito, de forma rectangular, que posee una placa de bronce con símbolos e inscripciones en la parte frontal del pedestal. Emplazado en la Plazuela Ramón Espinoza, en Barrios Altos, Cercado de Lima.



Figura 153. Monumento a Ramón Espinoza. Foto: Jackelyn Vega Vera.

Escultor

Artemio Ocaña

– Biografía

Artemio Ocaña Bejarano fue un escultor peruano que nació en Mácate, provincia del Santa, Áncash, el 5 de abril de 1894. Murió en Lince, Lima, el 11 de mayo de 1980.

Se trasladó a Lima de pequeño para seguir estudios en la capital y a los dieciséis años ingresó a la Escuela de Artes y Oficios donde eligió la escultura como profesión.

Fue su maestro el escultor italiano Carlo Libero Valente, el cual lo guio y orientó en sus primeros años de formación.

En 1915 obtuvo su diploma de escultor. Luego se incorporó al taller de Carlo Libero Valente como asistente.

En 1919 el gobierno lo envió a Europa para que profundizara en su carrera artística y conociera el Viejo Continente e ingresó al Instituto Superior de Bellas Artes de Roma que era dirigido, en aquel entonces, por Héctor Ferrari.

En 1922 asumió la jefatura de la sección de Escultura que hasta entonces ocupó su maestro Carlo Libero Valente, fallecido poco tiempo antes de su llegada al Perú (Barreto & De la Fuente, 1928, pp. 253 y 255).

– *Obras realizadas*

- 1915: Monumento a Santa Rosa de Lima.
- 1923: Monumento a José Olaya.
- 1924: Monumento a Bergasse du Petit Thouars.
- 1926: Monumento a Ramón Espinoza.
- 1926: Placa para la ciudad de Caracas, Venezuela, en homenaje a Simón Bolívar.
- Placa en la tumba de Alberto Melssi.
- Placas colocadas en Arequipa en el Monumento a los Próceres de la Independencia.
- Monumento a Federico Villarreal.
- Busto de Mercedes Padrosa.
- Placa colocada en la casa del que fue de Guillermo Rey.
- Placa colocada en la Plaza de Belén, en homenaje a la reverenda Madre Paget.
- Placa en el Hospital Italiano que conmemora a los italianos caídos en los campos de batalla de Europa durante la Guerra Europea.
- Trabajos realizados en el Real Felipe, entre los que destaca el estudio Cabeza de negro³⁸.
- 1941: Monumento Defensores de la Frontera Norte y Oriente. Inaugurado el 24 de julio de 1966, pedestal de granito de cantera, tiene 25 metros de alto desde su base y 28 figuras humanas.
- También participó, durante tres años, en el arreglo y la ornamentación de los carros que llevan a las reinas del carnaval, con motivo de las innovaciones introducidas por la Municipalidad de Lima (Gamarra, 1996, p. 174).
- Reconstrucción de la estatua de Candamo por Lozano³⁹.

Estado de conservación, integridad y remodelación del monumento

Su estado de conservación es regular pues se encuentra incompleto en su integridad. Se observa la pérdida de una placa en la parte posterior; la parte frontal del pedestal ha sido restaurado agregándole hormigón. Su remodelación es de fecha indeterminada. Está pintarrajeado con grafitis.

Imágenes de la época

No se han encontrado imágenes de la época del monumento a Ramón Espinoza.

³⁸ «Negro David, primera obra del escultor Artemio Ocaña...» *La Prensa*, 28 de diciembre de 1917.

³⁹ *Variedades*, 1916, 444, p. 1146.

■ *Avenida Unión*



Figura 154. Plano que marca la avenida Unión. Fuente: Elaborado sobre la base de Alexander (1927, carpeta de planos explicativos, s/p).

Ubicación en el espacio urbano actual

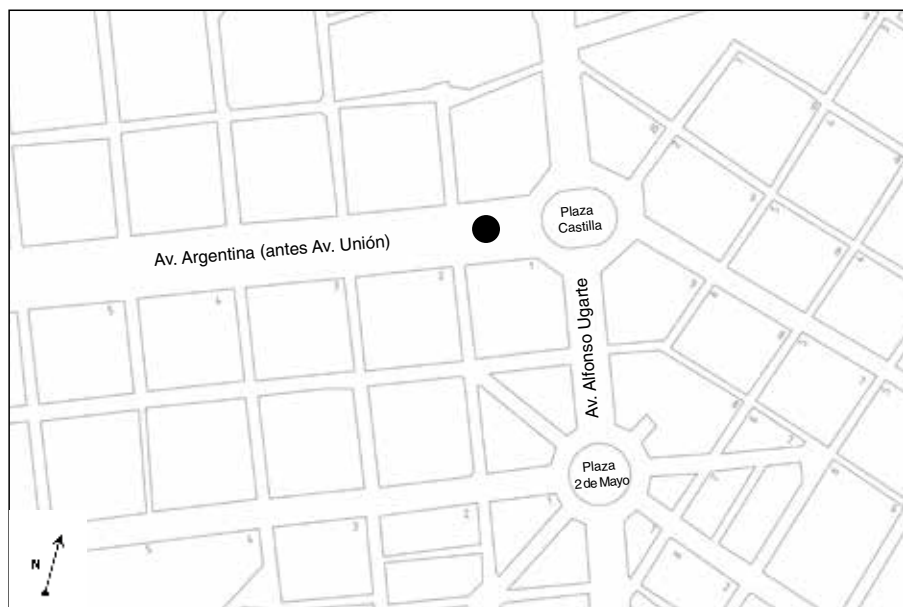


Figura 155. En esta imagen se puede ver en planta la ubicación del monumento de las placas inaugurales de la avenida. Diseño del plano: Valeria Tenaud. Fuente: Hoja del *Plano de Lima Metropolitana* [formato digital] del Instituto Geográfico Nacional (IGN). <http://www.ign.gob.pe/pages/catalogo/index.php>

Esta avenida, hoy llamada Argentina, une la zona norte del Callao con la zona industrial de la capital (ubicada en los alrededores de la Plaza Unión). La financiación la realizó Santiago Poppe, con ayuda gubernamental. De diez kilómetros de extensión, tiene las mismas características que la avenida del Progreso. Se inauguró el 5 de octubre de 1927.

Placas de la avenida Argentina



Figura 156. Placa conmemorativa realizada por Luis F. Agurto. Foto: Jackelyn Vega Vera.

Figura 157. Placa conmemorativa realizada por Héctor Rocha. Foto: Jackelyn Vega Vera.



Estas placas se encuentran en la cuadra 1 (acera central) de la actual avenida Argentina en el Cercado de Lima.

Breve historia de la obra

Las placas de metal, que originalmente estaban en una farola ornamental ya desaparecida, se encuentran actualmente colocadas en un bloque de piedra artificial, de 400 centímetros de alto por 260 de ancho y 260 de fondo. El bloque con las placas se halla ubicado en la berma central de la primera cuadra la avenida Argentina, justo al inicio de lo que hoy se denomina La Alameda las Malvinas. En la placa realizada por el escultor peruano Luis F. Agurto se lee el día de la inauguración, el 5 de octubre de 1927, y se deja constancia de la presencia del presidente Leguía, así como también de la compañía constructora que la realizó. En la segunda placa se lee «Avenida República Argentina. La Municipalidad de Buenos Aires a la ciudad de Lima» junto a la firma del escultor Héctor Rocha, de 1924, aunque se sabe que fue traída e inaugurada en 1928. A las placas originales se añadió, en 2003, una tercera que tiene las palabras siguientes: «Municipalidad Metropolitana de Lima. Este espacio urbano ha sido recuperado para la ciudad y construida la alameda por el alcalde Dr. Luis Castañeda Lossio. Lima, 10 de diciembre de 2003».

El autor de la placa que lleva el texto de la inauguración es el escultor peruano Luis F. Agurto. La segunda placa de metal fue ejecutada por el escultor argentino Héctor Rocha, quien también tuviera a su cargo la realización del monumento a Domingo Sarmiento. Esta placa vertical es un altorrelieve con dos personajes: uno masculino y otro femenino. Junto a la firma del escultor aparece también la del fundidor: C. Marzovski.

En sesión del Concejo Provincial, presidida por el alcalde Andrés F. Dasso, del 26 de agosto de 1927, se propuso el cambio de denominación de la avenida La Unión por el de República Argentina. El 23 de setiembre del mismo año se dio cuenta del cablegrama del intendente municipal de Buenos Aires en el que agradecía dicho acuerdo. Luego, en sesión del Concejo, del jueves 23 de agosto de 1928, se informó que el intendente municipal de Buenos Aires había encargado al arquitecto Martín Noel la representación de la Intendencia para la ceremonia de colocación de la placa de la avenida República Argentina. El 4 de octubre de ese año el alcalde Dasso mencionó el acto de colocación de la placa que contó con la presencia del arquitecto Noel.

*Descripción del monumento***Denominación actual**

- Placa avenida Argentina.

Datos generales de su ejecución

- Dimensiones: 2.60 metros de ancho por cuatro de alto y 2.60 de fondo.
- Materiales: bronce, hormigón y piedra artificial.

- Fundición: C. Marzovski (fundidor), Buenos Aires y Escuela de Artes y Oficios, Lima.

Elementos que componen al conjunto

La obra original consistía en una farola ornamental colocada al iniciarse la avenida Unión (hoy Argentina), desde el Cercado de Lima hacia el Callao. La farola está actualmente desaparecida y se conserva la parte inferior de la misma, donde tiene colocadas las placas. Posee, sobre la base original de hormigón, un relieve decorativo, con figuras alegóricas y emblemas, y otra con la inscripción. Se le ha incluido una tercera figura de data reciente.

Lo que queda de este monumento, es decir, el pedestal, es un bloque prismático de piedra artificial (piedra menuda fina compactada con aglutinante) de color anaranjado pálido con puntos oscuros. En sus tres lados se hallan placas de metal.

La placa inaugural, hecha por Luis F. Agurto, es de forma rectangular vertical con borde irregular. En la parte superior presenta un frontón de borde mixtilíneo con molduras lisas y en retroceso hacia el interior. El cuerpo central contiene la inscripción conmemorativa que está en relieve y enmarcada por una moldura con ovas en la parte superior e inferior y por una hilera de puntos y segmentos de línea. Hacia los lados del cuerpo central pende una porción de guirnalda de hojas vegetales envueltas en cintas, las cuales surgen de una voluta geometrizada de forma rectangular ubicada en cada extremo y debajo del frontón. Este cuerpo principal se ensancha en la parte inferior con la ondulación de sus bordes laterales. En la parte inferior de la placa, a modo de peana, se hallan volutas y hojas de acanto que en forma de roleo parten de un eje central hacia los extremos de la placa.

La segunda placa inaugural, de Héctor Rocha, es de metal, de formato vertical y con borde irregular. En ella se representa una escena en relieve compuesta por dos personajes adultos, uno masculino y otro femenino, en primer plano, plasmados de cuerpo entero, y otros dos en segundo plano y con menos detalles. El personaje masculino adulto principal se halla en el lado derecho de la escena. Está con el cuerpo en posición frontal y el rostro de perfil; presenta cabello largo y está descalzo; viste una túnica larga y capa; porta una vincha con plumas en la cabeza, una alabarda en la mano derecha, aretes circulares y una especie de collar de cuentas largas, y está con el brazo estirado sujetando la mano del otro personaje. El personaje femenino de perfil tiene el cuerpo envuelto en telas ligeras y virado tres cuartos a la derecha, mostrando la espalda desnuda al espectador, y porta un casco o gorro en la cabeza. En segundo plano, dos personajes se hallan transportando objetos: el masculino, encorvado, lleva una canasta en la espalda dirigiéndose al interior de la escena y el femenino, vestido con túnica larga, presenta el cabello hecho trenzas, lleva un cántaro en el hombro y se dirige hacia el espectador. Esta escena está entre dos pilastras de capitel jónico que tiene en la parte superior una cartela de borde mixtilíneo con inscripción,

la cual remata en dos escudos rodeados por ramas de palma y coronados con un sol radiante: uno es el escudo del Perú y el otro es un escudo ovalado en el que se hallan dos manos sosteniendo una vara en cuyo extremo superior se encuentra un gorro. Debajo de cada pilastra hay una ménsula en forma de roleo y, entre ambas, una cartela con inscripción compuesta por volutas y hojas de acanto.

Finalmente, la tercera placa fue colocada por el entonces alcalde Luis Castañeda Lossio en 2003, con motivo de la recuperación y renovación de la avenida Argentina.

Datos relacionados con el monumento

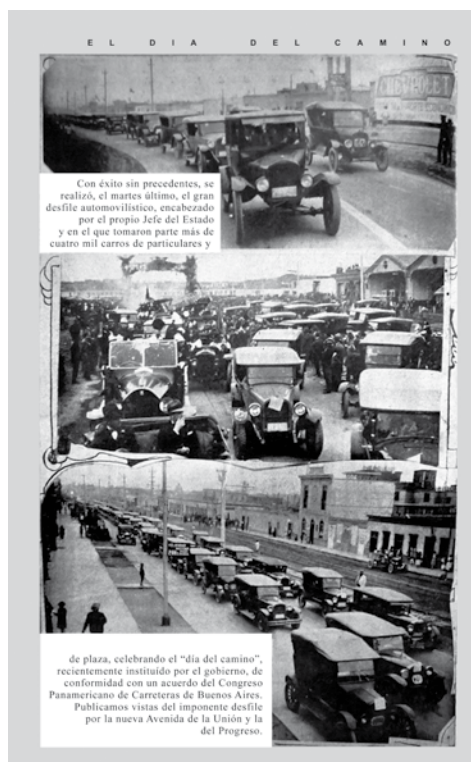


Figura 158. «El martes, día del camino, fue inaugurada, solemnemente, la nueva avenida que une Lima con el Callao, trazada por el espíritu vidente de don Enrique Meiggs hace sesenta años, con el nombre de avenida de la Unión. El presidente Leguía pronunció un elocuente discurso al serle entregada la avenida por el presidente del Directorio de la Compañía Nacional que la ha construido, señor Santiago Poppe. Damos vistas del acto, un aspecto de la misma avenida y un retrato de Meiggs». Fuente: «La avenida de La Unión». *Varietades*, 1927, 1023, s/p.



Figura 159. «Con éxito sin precedentes, se realizó, el martes último, el gran desfile automovilístico, encabezado por el propio jefe de Estado y en el que tomaron parte más de cuatro mil carros de particulares y de plaza, celebrando el “día del camino”, recientemente instituido por el gobierno, de conformidad con un acuerdo del Congreso Panamericano de Carreteras de Buenos Aires. Publicamos vistas del imponente desfile por la nueva avenida de la Unión y la del Progreso». Fuente: «El día del camino». *Varietades*, 1927, 1023, s/p.

Escultor

Héctor Rocha

– *Biografía*

Héctor Rocha fue un escultor argentino nacido en Buenos Aires el 6 de mayo de 1893. Fueron sus padres Osvaldo Rocha y Ectelinda Villanueva. Realizó sus estudios en Europa y fue discípulo de Torcuato Tasso. En 1917 fue profesor de estética en el colegio nacional Juan Martín de Pueyrredón y profesor de modelado, en 1933, en las Escuelas Municipales de Artes y Oficios Raggio. Desde 1931 o 1934 fue director de la Escuela Profesional 5 de Artes Decorativas Fernando Fader.

– *Obras realizadas*

- La noche, escultura en yeso.
 - Serena, escultura en yeso.
 - 1937: el monumento de la Independencia: Este conjunto escultórico se compone de cuatro figuras —la Nación Argentina rodeada de el Patriotismo, el clarín de la Fama y la Gloria— y presenta en el basamento un bajorrelieve que representa al pueblo en actitud de jurar⁴⁰.
 - El monumento a José Manuel Estrada, adquirido en 1937 por la Municipalidad de Buenos Aires, fue inaugurado el 9 de noviembre de 1947⁴¹.
 - El monumento al general Manuel Belgrano que fue inaugurado en 1961. La base tiene altorrelieves que representan pasajes de su vida.
 - 1951: mástil, donación de Gregorio Calarco y esposa.
- Posee además varias obras en el museo Eduardo Sívori, de la Capital Federal.

– *Reconocimientos*

- Estímulo en los Salones Nacionales.
- 1913: Medalla en la Exposición de San Francisco de California.
- 1915: Primero en el Salón de Rosario.
- 1917: Primero en Escuelas Municipales de Artes y Oficios.
- 1939: Segundo en Escuelas Municipales de Artes y Oficios.
- 1941: Nuevamente en el Salón de Rosario.
- 1950: Tercero de Escultura en el XXXIII Salón Nacional de Bellas Artes, con Venus Argentina; y primero en el Salón Sanmartiniano.
- 1951: Segundo en el XLI Salón Nacional de Artes Plásticas con *El creador*.
- Fue vicepresidente del Círculo de Bellas Artes desde 1947.
- Está representado en los museos nacionales y escuelas municipales de Bellas Artes de Buenos Aires, Pedro de Mendoza, Bellas Artes de Ciudad Eva Perón, Rosa Galisteo de Rodríguez de Santa Fe, de Rosario y de Tucumán (VV. AA., 1955, p. 541).

⁴⁰ <http://iahmm.iespana.es/sitioshistoricos.htm>

⁴¹ http://www.cai.org.ar/dep_tecnico/comisiones/CTECO/trabajos/obras-monumentos.htm

Luis F. Agurto

Véanse su biografía y obra en el apartado «Monumento a Sebastián Lorente» de este capítulo.

Estado de conservación, integridad y remodelación del monumento

Su estado de conservación es bueno; la versión actual se encuentra completa en su integridad. Ha sido remodelada junto con la avenida Argentina y su conversión en Alameda, en 2003, durante la gestión del alcalde Luis Castañeda Lossio.

Imágenes de la época



Figura 160. Imagen de las placas cuando aún tenían la farola. Fuente: «El Perú y la Argentina». *La Prensa*, primera edición, 10 de setiembre de 1928, p. 3.

Imágenes actuales



Figura 161. Primera placa de la avenida Argentina. Foto: Alicia Benavides.



Figura 162. Segunda placa de la avenida Argentina. Foto: Alicia Benavides.

Monumentos ubicados entre el primer y segundo eje

- Monumento a la Libertad.
- Monumento a Juana Alarco de Dammert.
- Monumento a Manuel Candamo.

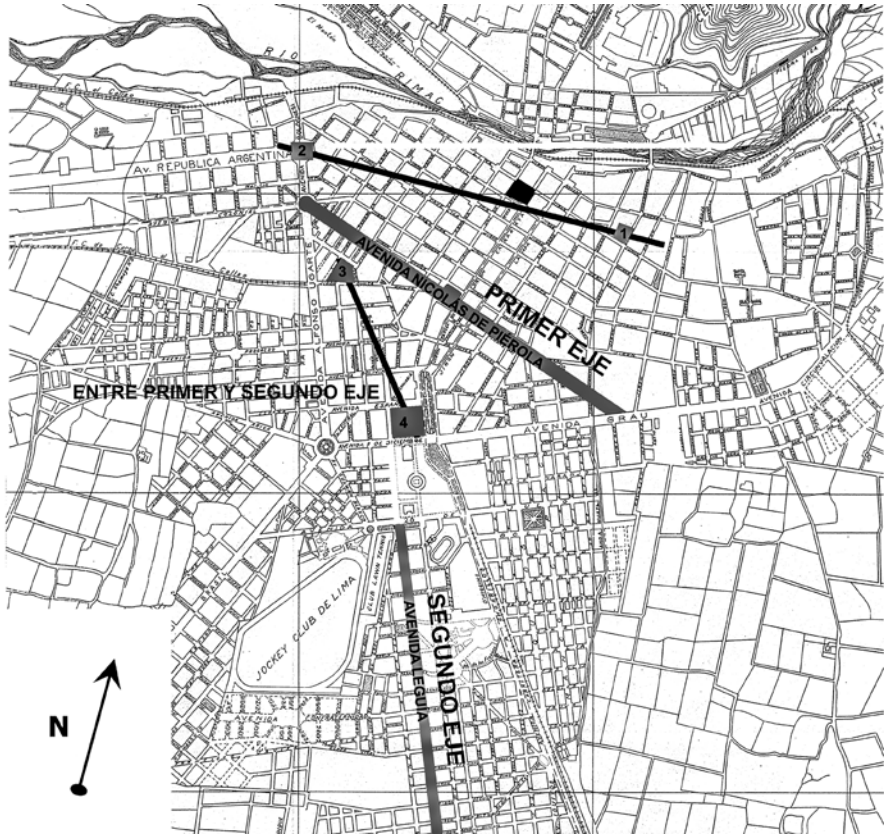


Figura 163. Fragmento del plano intervenido para marcar el primer eje, la avenida Nicolás de Piérola y el segundo eje, la avenida Leguía. Entre el primer y el segundo eje están ubicados: 3. Plaza Francia: monumento a la Libertad, donado por el gobierno francés y 4. Parque Neptuno (ahora llamado Parque Juana Alarco de Dammert): monumentos a Juana Alarco de Dammert y a Manuel Candamo. Con un cuadrado negro se marca la Plaza Mayor. Primer plano de Lima elaborado con el sistema de fotogrametría por el Servicio Geográfico del Ejército en 1935 para el Cuerpo Técnico de Tasaciones. Plano a escala 1/10 000. Fuente: Günther (1983, s/p).

■ *Plaza Francia*



Figura 164. Plaza Francia. Foto: Evelyn Merino-Reyna.

Ubicación en el espacio urbano actual

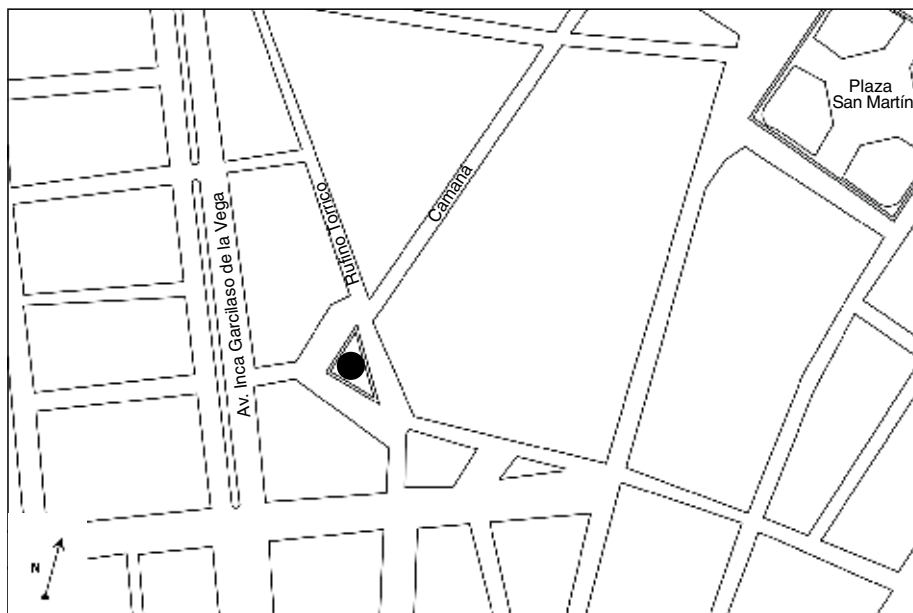


Figura 165. En esta imagen se puede ver en planta la ubicación del monumento a la Libertad en la Plaza Francia. Diseño del plano: Valeria Tenaud. Fuente: Hoja del *Plano de Lima Metropolitana* [formato digital] del Instituto Geográfico Nacional (IGN). <http://www.ign.gob.pe/pages/catalogo/index.php>

Plaza Francia: cuadra 12 del jirón Rufino Torrico en el Cercado de Lima. Anteriormente se ubicaba en la Plaza de Balconcillo o Plaza de la Libertad en el mismo distrito.

Monumento a la Libertad



Figura 166. Monumento a la Libertad. Foto: Alicia Benavides.



Figura 167. Placa conmemorativa de la Plaza Francia. Foto: Alicia Benavides.

Breve historia de la obra

En sesión del Concejo Provincial de Lima, presidida por el alcalde Pedro Mujica y Carassa, del martes 28 de diciembre de 1920, se dio cuenta del oficio de la comisión de la colonia francesa que anunciaba el obsequio de una estatua que simbolizaba a la Libertad. Ese día se aprobó que dicho monumento fuera colocado en la Plaza de Armas, frente al pasaje Olaya.

El día 17 de enero de 1926 se inauguró la estatua de la Libertad en homenaje al Centenario de la Batalla de Ayacucho. La estatua simboliza a la Libertad y lleva una antorcha en una mano y una rama de laurel en la otra. Según figura en una revista de la época, parece ser una copia del monumento a la Libertad) que se erige a la entrada de Nueva York (Ministerio de Fomento, 1926, p. 26).

Fue situada en «una plaza de regulares dimensiones, en la que se había colocado columnas con focos eléctricos» que el gobierno construyó para que pudiera verse públicamente y fue bendecida en su inauguración por el arzobispo de Lima, monseñor Emilio Lissón. En la acto también hablaron Michel Fort, presidente de la colonia francesa, quien entregó la obra; el doctor Pedro José Rada y Gamio, ministro de fomento, y el señor Pingaud, ministro de Francia, quien expresó que la «estatua

sobrepasa en efecto el significado de un simple embellecimiento». Luego de que Leguía agradeciera a los representantes del gobierno francés por el símbolo artístico donado al Perú se concluyó la ceremonia.

La estatua originalmente estuvo en la plaza situada «al final de la avenida diagonal que parte de la Plaza Jorge Washington en dirección sureste y a la altura de la casa hacienda del fundo Balconcillo» (Fundación Augusto B. Leguía, 2007, p. 65). El 10 de octubre de 1957, la desmontaron y trasladaron a la Plaza Recoleta (hoy Plaza Francia) y, en 1983, el alcalde de Lima, Jorge del Castillo Gálvez, la remodeló, y con tal motivo hizo girar, tanto a la Libertad como también al retrato de cuerpo entero del monseñor francés Jorge Dintilhac (Gamarra, 1996, pp. 174-175).

Actualmente se ubica en la Plaza Francia, en el Cercado de Lima.

Descripción del monumento

Denominación actual

- Monumento a la Libertad.

Datos generales de su ejecución

- Dimensiones: 6.03 metros de alto y 7.06 de diámetro.
- Materiales: hormigón, granito, bronce, césped y plantas
- Fundición: Soleau, París.

Elementos que componen al conjunto

El monumento a la Libertad es una escultura «estatua» pedestre en posición frontal que representa a una alegoría de la Libertad. Presenta la pierna y el brazo del lado derecho adelantados y tiene las manos en posición de sujetar elementos actualmente desaparecidos. Viste túnica romana y está coronada con laureles.

Está enclavada a un pedestal de hormigón cuyo basamento está situado sobre un cerco circular que encierra un jardín, y emplazada en la Plaza Francia.

Escultor

En este monumento a la Libertad no se encuentra un registro claro de quién fue verdaderamente el autor, ya que en una carta del 1° de agosto de 1924 escrita por el secretario de la Comisión Pro Estatua, C. Sanssarie, al corresponsal de *El Comercio* se menciona como autor de la obra al escultor Pitou: «La gigantesca antorcha de la Libertad, próxima a salir de los talleres del insigne escultor Mr. Pitou, sumará su luz radiante, en la próxima efemérides, al resplandor de la magna fiesta continental»⁴².

⁴² «La colonia francesa y el Centenario de Ayacucho». *El Comercio*, edición de la mañana, 4 de agosto de 1924, p. 2.

Sin embargo, en la edición del 18 de enero de 1926 de ese mismo diario se menciona a René Bertrand Boutée (1877-1950), escultor francés, y como fundidor del bronce a Soleau. De otra parte, Margarita Cubillas menciona al escultor francés Bertillón (1974, p. 40) y Gamarra a Bertran Boutti (1996, pp. 174-175).

Estado de conservación, integridad y remodelación



Figura 168. Monumento a la Libertad. Fuente: Audiovisual por los 50 años de la Facultad de Arte de la PUCP.

Su estado de conservación es bueno; sin embargo se encuentra incompleta en su integridad, ya que le falta la llama votiva, la placa conmemorativa y un elemento no determinado.

Imágenes de la época



Figura 169. «Obsequiada por la colonia francesa se ha inaugurado la Plaza de la Libertad, en cuyo centro se ostenta una estatua que es copia del célebre [sic]. Monumento a la Libertad que se erige [a] la entrada de Nueva York.

[...] Pronunciaron discurso en esta ceremonia el presidente de la República Sr. Leguía, el ministro de Fomento Sr. Rada y Gamio, el ministro de Francia Sr. Pingaud y el presidente del Comité Francés, Sr. Michel Fort». Fuente: Ministerio de Fomento (1926, p. 26).



Figura 170. «La prensa periódica ha informado con abundante pormenor de la inauguración solemne de la Plaza de la Libertad en cuyo centro se yergue el monumento que la colonia francesa ha obsequiado a nuestra ciudad como testimonio de su adhesión a la gloriosa efemérides del Primer Centenario de la Victoria de Ayacucho.

[...] Esta estatua con su antorcha de la luz nos iluminará siempre. Se halla cerca de las de Petit Thouars, el magnánimo y de Sucre el invencible... (Discurso del doctor don Pedro José Rada y Gamio)». Fuente: *Mundial*, 1926, VII(293), s/p.

Imágenes actuales



Figura 171. Monumento a la Libertad. Foto: Alicia Benavides.

■ *Parque Neptuno*



Figura 172. Parque Neptuno. Foto: Alicia Benavides.

El parque actualmente denominado Parque Juana Alarco de Dammert se encuentra en la antigua avenida Wilson, llamada en la actualidad Garcilaso de la Vega. Esta vía fue proyectada en 1917 con el propósito de llegar hasta el balneario de Chorrillos. Parte del centro fundacional y atraviesa hacia el suroeste el damero de Pizarro. En 1920, el gobierno continuó las obras de esta avenida, desde su prolongación hasta fuera de los linderos, y cambió su nombre en el empalme con la avenida 28 de Julio por el de avenida Leguía.

Ubicación en el espacio urbano actual

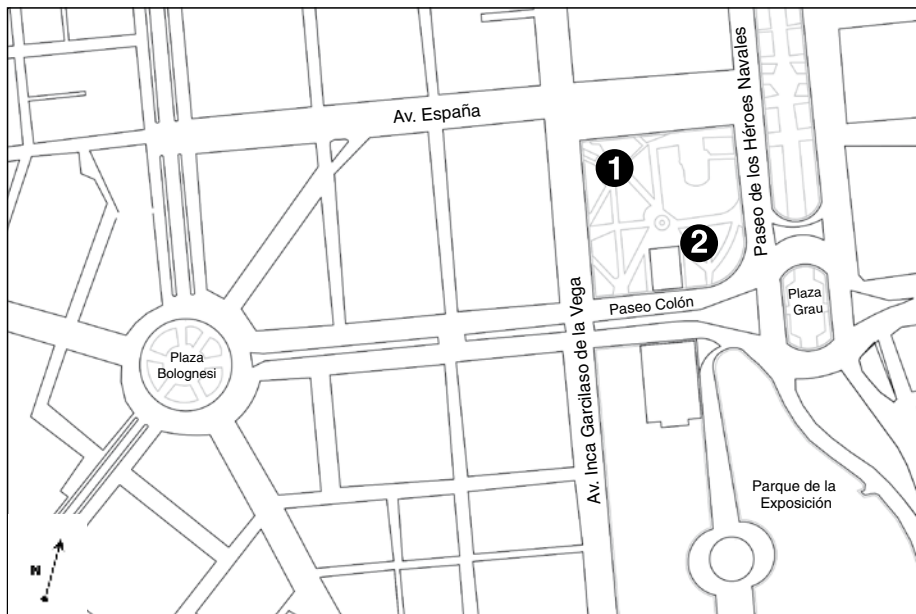


Figura 173. En esta imagen se puede ver en planta la ubicación de los dos monumentos emplazados en el Parque Neptuno: 1. Juana Alarco de Dammert y 2. Manuel Candamo. Diseño del plano: Valeria Tenaud. Fuente: Hoja del *Plano de Lima Metropolitana* [formato digital] del Instituto Geográfico Nacional (IGN). <http://www.ign.gob.pe/pages/catalogo/index.php>

Parque Neptuno: cuadra 14 de la avenida Garcilaso de la Vega con la avenida España, Paseo Colón y Paseo de los Héroes Navales, Cercado de Lima.

Monumento a Juana Alarco de Dammert



Figura 174. Monumento a Juana Alarco de Dammert. Foto: Jackelyn Vega Vera.

Breve historia de la obra

El monumento de bronce que representa a Juana Alarco de Dammert se encuentra ubicado en el Parque Neptuno. En setiembre de 2009 en este lugar aparecieron cartelones que denominaban al sitio como «Parque de Museos». En la placa de bronce están inscritas las siguientes palabras: «La ciudad de Lima a la filántropa Juana Alarco de Dammert, iniciadora y fundadora de la protección a la infancia.

Se inauguró siendo alcalde el Sr. Pedro José Rada y Gamio, XXXI-XII-MCMXXII». El escultor encargado de realizar el busto fue el artista nacional David Lozano.

El sábado 20 de mayo de 1922, en sesión del Concejo Provincial de Lima presidida por el alcalde Pedro José Rada y Gamio, se vio la propuesta de los concejales Salinas y Cossío y Castro y Pflucker para que el Concejo otorgara a la señora Juana Alarco de Dammert una medalla de oro que simbolizara la gratitud del vecindario de Lima a su benefactora, así como para que se designara con su nombre uno de los parques de la ciudad destinados al recreo de los niños y que en él se levantara un busto de la señora Dammert. La propuesta fue aprobada por unanimidad. En la sesión del 26 de mayo se informó que la «matrona, llena de emoción, expresó su más profundo agradecimiento al Sr. Alcalde y a los Sres. Concejales, por la prueba de confianza y de consideración de que había sido objeto.

El 2 de agosto del mismo año se elevó el presupuesto que presentó David Lozano para la realización del monumento, el mismo que fue aprobado. Este ascendía a 300 libras peruanas, por la confección de un busto en bronce y un pedestal de granito artificial.

El 4 de agosto apareció en un diario de Lima el texto de una carta dirigida al alcalde de la ciudad, fechada el 27 de julio de 1922, mediante la cual la señora Dammert expresaba su agradecimiento. El busto fue inaugurado con presencia de la representada, quien en alguna oportunidad expresó: «El parecido es perfecto, pero la actitud con que me encuentro no refleja la realidad, pues yo, nunca en mi vida, anduve con los brazos cruzados» (Ascher, 1974, p. 16). La escultura continúa emplazada en el Parque Neptuno.

El busto fue inaugurado en el mes de julio de 1922.

Descripción del monumento

Denominación actual

- Monumento a Juana Alarco de Dammert.

Datos generales de su ejecución

- Dimensiones: 4.02 metros de alto por 2.87 de ancho y 2.77 de fondo.
- Materiales: bronce, piedra y hormigón.
- Fundición: Escuela de Artes y Oficios, 1922, Lima.

Elementos que componen el conjunto

La figura principal, de bronce pintado de negro, mide 100 centímetros de alto, 78 de ancho y 99 de fondo. El pedestal de piedra mide 245 centímetros de alto, 190 de ancho y 192 de fondo.

La estatua de Juana Alarco de Dammert es un busto sobre un pedestal de forma trapezoidal, colocado sobre un basamento cuadrangular en una plataforma circular de nueve metros de diámetro aproximadamente.

Se trata de un personaje femenino adulto, de proporción de medio cuerpo y posición frontal. Lleva los brazos cruzados sobre el abdomen. Viste blusa con encaje y bordados, cuello con bobos, y manto sobre los hombros. Tiene el cabello recogido en un moño. El monumento tiene solo una placa.



Figura 175. Monumento a Juana Alarco de Dammert: placa conmemorativa. Foto: Jackelyn Vega Vera.



Figura 176. Monumento a Juana Alarco de Dammert: detalle. Foto: Alicia Benavides.

Datos relacionados con el monumento

Carta que remitiera la señora Juana Alarco de Dammert al alcalde de Lima en agradecimiento de la erección de su monumento:

EL HOMENAJE A LA SEÑORA DAMMERT

Lima, 27 de julio de 1922.

Señor don Pedro José Rada y Gamio
alcalde de Lima.

Muy estimado señor alcalde:

Es en mi poder, una muy atenta comunicación de usted, en que me participa que el noble pueblo de Lima, que usted tan dignamente representa, ha querido perpetuar en el bronce mi pobre figura, por haber trabajado por mejorar la condición de la infancia desvalida. No merecía tanto mi pequeña labor, señor alcalde, mas llena de gratitud lo acepto, comprendiendo que no es sino una prueba más de simpatía y de cariño que me ofrecen mis buenos amigos, el pueblo de Lima y la distinguida corporación que usted preside.

Quiera usted expresar á todos y cada uno de ellos mi más grande reconocimiento.

Saluda á usted muy atentamente su
S. S. — Juana A. viuda de Dammert.

Figura 177. «El homenaje a la señora Dammert». Fuente: *El Comercio*, edición de la mañana, 4 de agosto de 1922, p. 3.

Observaciones

Cabe señalar que el emplazamiento del Parque Neptuno se autorizó en la sesión de Concejo presidida por el teniente alcalde Pedro Mujica y Carassa del martes 13 de julio de 1920. A solicitud de los señores Devescovi y Razzeto, que con los gastos del camal se arreglara este lugar como recreo para los niños, luego en 1922 se levantó el monumento a la benefactora⁴³.

Escultor

David Lozano

– Biografía

David Lozano nació en El Callao, el 7 de enero 1865 y murió en Lima, el 16 de enero de 1936.

Se inició como dibujante en *El Perú Ilustrado* (1889). Tuvo a su cargo la parte gráfica en la obra *Galería de retratos de los gobernantes del Perú independiente* editada por José Antonio de Lavalle.

Se dedicó después a la escultura, guiado tan solo por su propia iniciativa y genio creador.

Sus principales obras escultóricas son: monumento al mariscal Antonio José de Sucre, monumento a Manco Cápac, a Castilla, los bustos de Francisco Javier de Luna Pizarro, que se halla en el Congreso; el de José Antonio Miró Quesada, en el vestíbulo del local de *El Comercio*, y el monumento de Juana Alarco de Dammert.

Una estatua en Huamachuco al héroe Leoncio Prado. Sus obras muestran un notable sentimiento de observación, gran realismo así como dominio de los medios expresivos; por estas cualidades llegó a gozar del reconocimiento y aprecio general.

– Obras realizadas

- 1915: monumento a Ramón Castilla.
- 1921: monumento ecuestre estatuario en homenaje al mariscal de Ayacucho Antonio José de Sucre.
- 1926: monumento a Manco Cápac, coautor con Daniel Casafranca y Benjamín Mendizábal.
- Bustos de Francisco Javier de Luna Pizarro, que se halla en el Congreso y el de José Antonio Miró Quesada.
- Realizó también muchas obras en provincias como por ejemplo en Huánuco, Ayacucho, Arequipa y Chiclayo.

⁴³ AHMML. Concejo Provincial de Lima, sección Concejo. *Libro de sesiones*, 1919-1920, p. 333.

– *Críticas de la época*

Los mayores elogios fueron dirigidos por el señor presidente de la República, al autor de la magistral obra ejecutada por un peruano Dn. David Lozano Lobatón.

Al autor de la ejecución David Lozano Lobatón, la crítica más exigente ha llegado a considerarle como artista de indecible fuerza y comunicación, las mismas que han quedado expresadas la estatua binobial, además de un espíritu abierto y asimilador de la realidad.

Ante esta crítica artística, el autor de la obra ecuestre, resulta un ejemplo muy singular que enaltece las plásticas nacionales, David Lozano, sin currículum, nunca concurrió a una escuela o instituto, ni dentro ni fuera del país. Se trata de un escultor «intuitivo», de allí el gran valor de ser un excelente anatomista. La experiencia de acariciar con sus manos músculos, articulaciones, esqueletos, quedan expresadas en sus obras, en la que no hay nada absolutamente en desentono. Un real exponente del arte figurativo.

David Lozano, ha hecho la mayor parte de sus obras de gran factura artística. Su obra cumbre, por el ritmo y belleza no común, es el monumento al gran Mcal. Ramón Castilla Marquezado, emplazado en la plazuelita de la Merced, en pleno Jirón de la Unión (calle muy simbólica de Lima) y corazón de Lima (Gamarra, 1996, p. 64).

Estado de conservación, integralidad y remodelación

Se remodeló con el parque. Se presume que el jardín perimetral no es original. La fecha de restauración es indeterminada.

Imágenes de la época



Figura 178. Fotografías de la inauguración del monumento. «Homenaje a la abuelita de los niños». Fuente: *Varietades*, 1922, 753, p. 1856.

Figura 179. Fotografías de la inauguración del monumento. «Monumento a la señora Juana Alarco de Dammert». Fuente: *Mundial*, 1922, III(116), p. 28



Imágenes actuales



Figura 180. Monumento a Juana Alarco de Dammert. Foto: Jackelyn Vega Vera.

Monumento a Manuel Candamo



Figura 181. Monumento a Manuel Candamo. Foto: Alicia Benavides.

Breve historia de la obra

Mediante resolución legislativa del 20 de noviembre de 1906 se mandó erigir un monumento en honor a Manuel Candamo. El 28 de octubre de 1911, el Congreso resolvió que la Municipalidad de Lima destinara el lugar de ubicación del monumento. La intención era colocar la obra en el mausoleo del expresidente, pero, al verlo tan hermoso, se dispuso emplazarlo en la ciudad frente al Parque de la Exposición, hacia el Paseo Colón, en el Parque Neptuno. El 8 de setiembre de 1912 Leguía inauguró la primera estatua, hecha en mármol y atribuida al escultor italiano Carlo Libero Valente.

En la madrugada del 3 de mayo de 1913 se colocó un petardo de dinamita contra la estatua que la mutiló casi por completo. La explicación del atentado es diversa:

«Algunos atribuyen el atentado a alguna amante del arte, que no podía soportar la visión feísima del monumento, que a la verdad deja mucho que desear como expresión estética; otros creen que se trata de una explosión de odio al civilismo, manifestada en esta forma como un aviso; la mayoría cree que se trata solo de una explosión de malévolo cretinismo»⁴⁴. El gobierno dispuso que en el día se procediera a efectuar las reparaciones necesarias para devolverle la normalidad al monumento, pero no se conoce con claridad cuál fue su destino.

El 27 de junio de 1921, con motivo de la próxima celebración del Centenario de la Independencia del Perú, el inspector de Ornato Público ofició al alcalde de la ciudad para que se procediera a retirar los restos del monumento y reservó su completa restauración para otra oportunidad.

El 14 de agosto de 1923, mediante resolución suprema, el Concejo Provincial de Lima ordenó la confección de una estatua en bronce de Manuel Candamo.

El 18 de abril de 1926 fue inaugurada, en el Parque Neptuno, la estatua del expresidente. En la ceremonia a la que concurrieron varias personalidades, hablaron Pedro José Rada y Gamio, ministro de Fomento, y el presidente Leguía. Ambos resaltaron las virtudes del exmandatario. La estatua fue bendecida por el vicario general del Arzobispado, monseñor Sánchez Díaz.

La segunda estatua fue obra del escultor nacional Artemio Ocaña, a quien el ministro de Fomento le encargó la restauración. La nueva obra, de bronce, también fue presentada de pie, pero sin la silla de mármol, quedando la estatua sola, sobre el pedestal. La estatua fue fundida en los talleres de la Escuela de Artes y Oficios.

Existe una versión que señala que la primera estatua era de bronce y se encontraba sentada sobre el sillón de Pizarro (Castrillón, 1991, p. 346). Otra, que ella sería del escultor francés Pierre Mercié. Asimismo, se habla de una segunda estatua, anterior a la de Artemio Ocaña, ejecutada por Carlo Libero Valente, que cuando fue colocada en su plataforma cayó aparatosamente y se dañó⁴⁵. Finalmente, se dice que existió una tercera estatua cuya restauración fue encargada, antes que a Ocaña, a David Lozano (Gamarra, 1974, p. 84).

Descripción del monumento

Denominación actual

- Monumento a Manuel Candamo.

Datos generales de su ejecución

- Dimensiones: 7.50 metros de ancho por 4.51 de alto y 7.50 de fondo.

⁴⁴ «Un atentado iconoclasta en Lima». *La Crónica*, 4 de mayo de 1913, p. 14.

⁴⁵ «Jardines de Lima. El Parque Neptuno». *Ciudad y Campo*, 1926, III(17).

- Materiales: bronce, piedra, granito y mármol de Carrara.
- Fundición: Escuela de Artes y Oficios, Lima.
- Fundidor: José Vallejo.

Elementos que componen al conjunto

Escultura «estatua», unitaria, en bronce, de una sola figura de bulto redondo, anclada sobre una plataforma de lajas de piedra, que representa a Manuel Candamo de pie. Está colocada sobre un pedestal de mármol de Carrara, el cual tiene ornamentos decorativos y dos placas de bronce, una en la parte frontal y otra en la parte posterior. Se trata del mismo pedestal del primer monumento inaugurado en 1912.

La figura principal es una estatua pedestre que representa a un personaje masculino adulto, de proporción de cuerpo entero y en posición frontal. Tiene los brazos ligeramente alzados, la mano derecha presenta el índice extendido y con la mano izquierda sostiene un rollo. Viste camisa, saco largo, chaleco, pantalones y zapatos.

Alrededor del pedestal se encuentran ornamentos decorativos: cuatro guirnaldas de bronce —fundido y ennegrecido— con motivos vegetales y cuatro roleos de mármol revestidos con láminas de bronce —fundido y ennegrecido— en forma de hojas de acanto. En el contrapaso de cada uno de los niveles del remate superior del pedestal se ubican dos grecas —en hormigón y bajorrelieve—: una con formas geométricas y otra que combina motivos florales estilizados.



Figura 182. Monumento a Manuel Candamo: placa conmemorativa. Foto: Jackelyn Vega Vera.

Figura 183. Monumento a Manuel Candamo. Foto: Jackelyn Vega Vera.



Datos relacionados con el monumento



Figura 184. Atentado dinamitero en la estatua de Candamo. Fuente: «El atentado dinamitero». *La Crónica*, 6 de mayo de 1913, p. 5.

Un atentado iconoclasta en Lima

«En la madrugada del 3 de mayo de 1913 se coloca un petardo de dinamita contra la estatua, mutilándola casi por completo. La explicación del atentado es diversa: algunos atribuyen el atentado a alguna amante del arte, que no podía soportar la visión feísima del monumento, que a la verdad deja mucho que desear como expresión estética; otros creen que se trata de una explosión de odio al civilismo, manifestada en esta forma, como un aviso; la mayoría cree que se trata solo de una explosión de malévolo cretinismo»⁴⁶.

Escultores

Marius Jean Antonin Mercié

– *Biografía*

Marius Jean Antonin Mercié fue un escultor y pintor francés que nació en Toulouse el 30 de octubre de 1845 y murió el 13 de diciembre de 1916 en París.

Ingresó a la Escuela de Bellas Artes de París donde fue alumno de François Jouffroy (1806-1882) y de Alexander Falguière (1831-1900). Con su obra *Thésée vainqueur du Minotaure* recibió, en 1868 y a los 23 años, el Gran Premio de Roma.

Medalla de honor del Salón de París.

Sus obras conocidas son *El David*, *La Gloria Victis*. El original del *David* tamaño natural está ahora en el Museo D'Orsay en París.

Fue nombrado, en 1891, profesor de la Escuela de Bellas Artes de París, donde formó a numerosos artistas del siglo XX, como Constantin Brancusi. En 1891 ingresó como miembro de La Legión de Honor de La Academia Francesa y, en 1913, fue nombrado presidente de La Sociedad de Artistas Franceses.

Realizó numerosas obras sobre el tema patriótico.

– *Obras realizadas*

- 1868: *Thésée vainqueur du Minotaure*.
- 1871: *David vainqueur de Goliath*.
- 1877: *Gloria Victis*.
- 1877: *Le Génie des arts*.
- 1882: *Quand même!*
- 1884: *Léda*.
- 1885: *Le Souveni*.
- 1885: *Michel-Ange étudiant l'anatomie*.
- 1889: busto de Victor Hugo.
- 1902: *Jeanne d'Arc relevant l'épée de la France*.

⁴⁶ *La Crónica*, 4 de mayo de 1913, p. 14.

– *Críticas*

Sobre el David:

A finales de la década de 1870, Antonin Mercié encarnó a la joven generación de escultores franceses que, sin romper con los cánones tradicionales, quiso hacer sus figuras más vibrantes. Él buscó combinar la hábil composición y el modelado brioso en los grandes modelos del Renacimiento florentino: de aquí las amplias curvas del brazo extendido por el movimiento de la espada, la rodilla flexionada, y el grácil movimiento de su David. Un espectador que camine a su alrededor puede apreciar la manera en que los planos modulan gradualmente el espacio. Mercié se labró a sí mismo un sendero original entre el clasicismo moderno y el realismo explícito⁴⁷.

Carlo Libero Valente– *Biografía*

Carlo Libero Valente fue un gran escultor italiano que nació en Génova, el 31 de diciembre de 1859, y falleció en Lima, el 29 de octubre de 1922. Fue el fundador de la Escuela de Escultura en el Perú.

Frecuentó la Academia Brera en Milán y trabajó con el escultor Grandi. Luego viajó a América ante el ofrecimiento de la Dirección de la Escuela de Bellas Artes de Quito y, en 1910, el ministro plenipotenciario del Perú en Quito, Germán Leguía y Martínez, le propuso la jefatura del Departamento de Bellas Artes de la Escuela de Artes y Oficios de Lima. Fue fundador y director de la sección de Escultura en el Perú, y jefe del Departamento de Bellas Artes de dicha escuela en 1911, cargo que conservó hasta su muerte. La llegada del profesor Valente contribuyó a levantar el nivel de la institución que dejaba la mera formación artesanal para incursionar por los caminos de la creación artística.

Con gran eficiencia dictó los cursos de Dibujo del Natural (con modelo vivo) Modelado, Anatomía Artística, Historia del Arte y Composición Decorativa. Los alumnos diplomados de la primera escuela de escultura que fundara Valente fueron: Luis F. Agurto, Artemio Ocaña, Eleazar Sánchez, Manuel Lucas Briceño, Francisco Beteta, Lorenzo Bermúdez, Francisco Silva, Pedro Morante, Julio Hidalgo, Daniel Casafranca, Antonio Álvarez, Víctor Tesey, Raúl Pro, Jorge Muelle, Emiliano Enciso, Mateo Vera, Luis Cossi, Telmo de la Quitana, Ricardo Tapia, etcétera (Gamarra, 1974, pp. 209-210).

⁴⁷ http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/sculpture/commentaire_id/david-3186.html?tx_commentaire_pi1%5BpidLi%5D=842&tx_commentaire_pi1%5Bfrom%5D=729&cHash=88d9a4bf19

También fundó el Círculo Artístico que funcionó en el local que prestó el artista decorador Leonardo Jáuregui ubicado en la Plaza Bolívar. Todos los domingos el profesor Valente y sus alumnos salían a los contornos de la ciudad metrópoli para pintar y dibujar paisajes y animales diversos en movimiento. Luego, al fin de año, se hacían exposiciones de las obras ejecutadas. Ideó el Verismo, movimiento que se configuró como la base filosófica de su obra.

Artemio Ocaña

– *Biografía*

Véanse su biografía y obra en el apartado «Monumento a Ramón Espinoza» de este capítulo.



Figura 185. Reconstrucción de la estatua de Manuel Candamo por Lozano. Fuente: *Varietades*, 1916, 444, p. 1146.

Estado de conservación, integridad y remodelación del monumento

Su estado de conservación es bueno, se encuentra completo en su integridad y se restauró y remodeló durante varias gestiones en períodos distintos.

Imágenes de la época



Figura 186. «En la soledad del Parque se yergue tristemente la silla vacía».

«En aquellos truculentos y demagógicos días de 1913 en que despotricaban en la capital los hombres del comité de salud pública, fue volada una noche la estatua de don Manuel Candamo. Cuando las gentes que cotidianamente transitan por el Paseo Colón llegaron al lugar donde se alzaba con ceremoniosa arrogancia la figura del político eminente se detuvieron horrorizadas ante el espectáculo. El cuerpo de la estatua había desaparecido y apenas si quedaban, para testimoniar el brutal ultraje, esparcidos por la grama de los jardines circundantes uno cuantos pedazos de mármol. El dinamitazo fue certero y propicio porque toda la caja del cuerpo y la cara estaban destrozadas. Del monumento solo quedaba en pie el pedestal y como una ironía, despiadada y amarga, la silla que servía al personaje de principal motivo de decoración». Fuente: «La silla vacía». *Mundial*, 1921, II(74), p. 21.



Figura 187. Estatua de Manuel Candamo recientemente reinaugurada sobre el mismo pedestal de la anterior, en el costado del Parque Neptuno frente al Paseo Colón.

«Durante catorce años dicho sillón [silla] permaneció vacío, sin soportar otra cosa que el trozo de cortinaje, labrado igualmente en mármol, que caía artísticamente y perezosamente del sitial hacia el suelo. Hoy esta reliquia ha desaparecido y con ella la flor más preciada del Parque Neptuno. El 18 del mes pasado el presidente Leguía, en su tercer período presidencial, inauguró por segunda vez y en el mismo sitio, otra estatua elevada en memoria a este ínclito y patriota ciudadano. Es obra del escultor Artemio Ocaña y representa a Candamo de pie, en bronce, mirando hacia [sic] el Paseo Colón». Fuente: «Jardines de Lima. El Parque Neptuno». *Ciudad y Campo*, 1926, III(17), pp. 3-4.

Imágenes actuales



Figura 188. Monumento a Manuel Candamo. Foto: Alicia Benavides.

■ *Parque de la Exposición*



Figuras 189. Vista panorámica del Parque de la Exposición. Foto: Antoni Remesar.

Ubicación en el espacio urbano actual

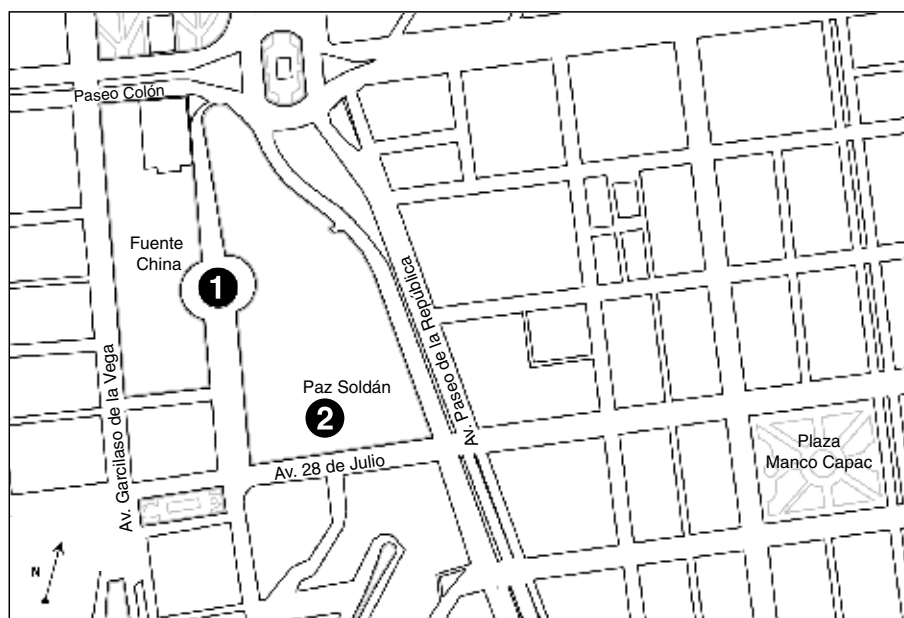


Figura 190. En esta imagen se puede ver en planta la ubicación de los dos monumentos emplazados en el Parque de la Exposición: 1. Fuente China y 2. Mateo Paz Soldán, el cual se emplazó primero frente al Ministerio de Fomento, hoy Ministerio de Transportes y Comunicaciones. Diseño del plano: Valeria Tenaud. Fuente: Hoja del *Plano de Lima Metropolitana* [formato digital] del Instituto Geográfico Nacional (IGN). <http://www.ign.gob.pe/pages/catalogo/index.php>

Parque de la Exposición: entre el Paseo Colón y las avenidas Garcilaso de la Vega, el Paseo de la República y 28 de Julio, en el Cercado de Lima.

Fuente China



Figura 191. Fuente China. Foto: Alicia Benavides.

Breve historia de la obra

La Fuente Monumental o Fuente de las Tres Razas, actualmente denominada Fuente China, se emplazó en el antiguo Parque de la Exposición, en la rotonda de las palmeras. El primer proyecto fue de José Huerta y debió colocarse frente a la Plazuela de Santo Tomás, a espaldas del Congreso. Finalmente la comisión de la colonia china decidió encargar la tarea al arquitecto Gaetano Moretti (Milán, 1860-1938) y a los escultores Giuseppe Graziosi (Savignano, 1879 - Florencia, 1942), quien realizó un gran friso en la fuente, y Valmore Gemignani (Carrara, 1878 - Florencia, 1958), quien ejecutó un grupo de figuras alegóricas, una que lleva en las manos una antorcha y un libro y tres personajes que simbolizan a las tres razas que rodean a la figura principal (Castrillón, 1991, p. 352). Todos están hechos en mármol. Participó en la ejecución, también, Mario Vannini Parente como supervisor de las obras. Todos ellos tenían nacionalidad italiana. La obra se ejecutó en el Taller de Ettore Genovesi, en Pietra Santa, Italia. Se encargaron

de instalar la fuente los hermanos Jimeno⁴⁸, constructores españoles. El costo de la obra ascendió a más de 250 mil soles⁴⁹.

El área aproximada de la fuente es de catorce por doce metros, con una altura de ocho metros y las figuras tienen 1.30 metros. En la cima se halla un grupo escultórico que simboliza la fraternidad de los pueblos, con un gran pedestal que está circundado por un bajorrelieve de bronce. Dos enormes tazones semicirculares recogen el agua de las fuentes, mientras otras dos tazas más pequeñas, situadas a ambos costados del monumento, reciben el agua de dos hermosos motivos que representan uno al río Amazonas (o Rímac) y otro al río Amarillo, el mayor de la China.

La comisión que tuvo a su cargo la erección de la fuente estuvo formada por Santiago Escudero Whu, Aurelio Powsan Chia; Cesáreo Ch. Fucsan, Máximo León, Javier Koo, León Koo Lam, Julio Kuesen, Juan Kuan Veng, Tomás Swayne y Julio Jon.

El 28 de junio de 1921, en sesión del Concejo Provincial de Lima, presidida por Pedro Mujica y Carassa, alcalde de la ciudad, se vio el oficio referente al obsequio de la fuente que la colonia china haría con motivo del Centenario de la Independencia.

El 23 de junio de 1921, en Lima, Miguel Morán y Eduardo Basadre (miembros de la Comisión de Policía, representantes de la Cámara) manifestaron al Ministerio de Fomento «su conformidad con la colocación de una Fuente Monumental en la Plaza del Congreso»⁵⁰.

En la sesión del 30 de marzo de 1922, presidida por el alcalde Pedro José Rada y Gamio, el presidente de la comisión de la colonia china informó sobre las razones del aplazamiento del ofrecimiento. El 7 de diciembre de 1923 arribaron las piezas de la fuente. En sesión del 18 del mismo mes, presidida por el teniente alcalde Andrés F. Dasso, se recibió el informe de la Comisión de Obras sobre la ubicación que tendría la Fuente Monumental. En sesión del 10 de enero de 1924, presidida por el mismo teniente alcalde, se aprobó la colocación «dentro de los Parques de la Exposición, en el lugar que ocupa el quiosco de las Palmeras»⁵¹. El 9 de marzo de 1924 se concluyó la obra. En sesión del 22 de julio de ese año, presidida por el alcalde Rada y Gamio, según el Programa de las Actividades por Fiestas Patrias, se fijó que la inauguración y entrega de la fuente se realizaría el 27 de julio a las 5 p.m.

⁴⁸ «La construcción de la Fuente Monumental del Parque Zoológico». *El Comercio*, edición de la mañana, 20 de agosto de 1924, p. 4. Al respecto, se suscita una polémica en la que se incluye como constructor a Mario Rebecchi. Véase el cruce de cartas además del señalado artículo. Sobre la Fuente Monumental del Parque Zoológico, véase *El Comercio*, 24 de agosto de 1924, p. 7.

⁴⁹ «El obsequio de la colonia china al Perú». *El Comercio*, edición de la mañana, 26 de julio de 1924, p. 6.

⁵⁰ «La colonia china y nuestro Centenario». *El Comercio*, edición de la tarde, 27 de julio de 1921.

⁵¹ AHMML. Concejo Provincial de Lima, sección Concejo. *Libro de sesiones, 1923-1924*, p. 155.

A menos de un año de su inauguración, la fuente se encontraba desaseada: su mármol blanco estaba manchado, no tenía el juego de aguas y el jardín que la debía circundar estaba inconcluso⁵².

El 20 de noviembre de 1925, la Presidencia de la República aprobó la suma de 482 libras peruanas, incluida la comisión del 10% que percibiría The Foundation Company por los trabajos de colocación de veredas alrededor de la fuente obsequiada por la colonia china y arreglo de jardines.

La alegoría del símbolo marmóreo representa la fraternidad universal y la unión futura de todas las razas, así como la unión de la China y el Perú.



Figura 192. Fuente China: detalle de Las Tres Razas. Foto: Jackelyn Vega Vera.

⁵² «Abandono de los monumentos públicos. La Columna 2 de Mayo y la Fuente Monumental». *Ciudad y Campo*, 1925, II(7), p. 36.

El 30 de julio de 1921 se colocó la primera piedra de la Fuente Monumental. El 27 de julio de 1924 se inauguró la fuente obsequiada por la colonia china con motivo del Primer Centenario de la Independencia del Perú. En la ceremonia dieron discursos Santiago Escudero Whu, a nombre de la colonia china; el doctor Junning C. Suez, encargado de Negocios de la China; el doctor Pedro José Rada y Gamio, alcalde de Lima; y Augusto B. Leguía, presidente de la República. La ceremonia también contó con la presencia del embajador extraordinario de Italia, Giovanni Giuriati.

Descripción del monumento

Denominación actual

- Fuente China.

Datos generales de su ejecución

- Dimensiones: veinte metros de alto y diecisiete de diámetro.
- Materiales: mármol, bronce, granito y hormigón.

Elementos que componen al conjunto

El pedestal de la fuente es de mármol enchapado, de forma rectangular, con base ovoide y con acabado liso pulido. La poza interior de la fuente es trilobulada y asimétrica: los lóbulos laterales son de menor tamaño. Dentro de esta poza se encuentra otra poza ovalada, partida en su parte media por el pedestal. El pedestal presenta dos niveles: el primero es un bloque con la pared frontal y posterior convexa y los muros laterales rectos, en cuya parte central se ubican una poza semicircular sobresaliente; el segundo nivel se conecta con el primero sobre la base de elementos escalonados y se compone de una pirámide escalonada trunca. La poza exterior de la fuente es de mármol enchapado, de forma circular y con acabado liso pulido. Esta poza tiene una pared divergente (angosta en la base y más amplia hacia el borde superior), en cuya cara exterior presenta un nivel sobresaliente que, a modo de anillo, circunda la fuente y sirve de asiento.



Figura 193. Fuente China: figura principal. Foto: Alicia Benavides.

La figura principal es de mármol tallado. Se trata de un grupo escultórico, cuyas medidas son 80 centímetros de alto por 239 de ancho y 180 de fondo. El grupo está compuesto por siete figuras: cinco masculinas (dos adultos y tres infantes) y dos femeninas. La figuras se disponen en una composición triangular, de arriba hacia abajo: al centro, y sobre un bloque cúbico, se halla un personaje femenino sedente, vestido con túnica, portando una antorcha en la mano y un libro abierto en el regazo. A la derecha se encuentra un personaje masculino adulto, semidesnudo, de pie y con la cabeza inclinada hacia abajo, sosteniendo un objeto con una mano y, con la otra, sujetando la mano del otro personaje masculino adulto. Este tercer personaje, de ojos rasgados, está desnudo y sentado junto al bloque central. Al lado izquierdo se halla una figura femenina, de ojos rasgados, de pie y semidesnuda, que sostiene, en lo alto, un recipiente con elementos fitomorfs; a los pies de esta se encuentra un amorcillo (infante desnudo) sosteniendo una guirnalda, y, en la parte posterior, se hallan otros dos amorcillos que sostienen la continuación de la guirnalda. Todo este grupo alegórico simboliza a la Libertad, rodeada por las Tres Razas.

Debajo del grupo escultórico principal, en la parte superior del basamento, se encuentran dos grupos escultóricos secundarios, ambos fundidos en bronce con pátina oscura. El primer grupo, la Alegoría al río Amazonas, tiene 132 centímetros de altura y representa a una mujer desnuda, sedente sobre roca, que sujeta entre

las piernas un cántaro inclinado del que cae agua de un jarrón sujetado por un infante desnudo, ubicado a la derecha de la mujer. El segundo grupo, la Alegoría del río Amarillo, tiene la misma altura y representa a un hombre desnudo, sedente sobre roca, cubierto con vegetación, el cual sostiene un cántaro que vierte sobre la mano de un infante desnudo, ubicado a la derecha del hombre.

Asimismo, en la fuente se encuentran doce elementos geométricos de mármol desbastado y pulido con bajorrelieves rectangulares. Los lados laterales son semicirculares hacia el interior. Seis de ellos se encuentran en la parte frontal y los restantes en la parte posterior. Se encuentran intercalados con las 22 boquillas de bronce de la fuente.

Seguidamente las 22 boquillas ornamentales son de mármol desbastado y pulido, con motivos vegetales, hojas de acanto y pequeños círculos entre cada hoja. Sirven como boquillas de los conductos de agua de la fuente. Se encuentran en el muro de la poza del pedestal. Once están colocadas en la parte frontal y las restantes, en la parte posterior.

De otra parte, hay dos bajorrelieves de mármol desbastado y pulido con figuras geométricas que rodean todo el pedestal superior.

Existen también grecas, en bajorrelieve de mármol desbastado y pulido, ubicadas en las partes laterales de la fuente interior.

En relación con los elementos contextuales, existen seis placas. Dos placas rectangulares de bronce están ubicadas en el frente y en la parte posterior. Cada una tiene borde liso y orlado por ocho elementos cuadrangulares en bajorrelieve. Estos elementos y la inscripción son de color dorado. La placa frontal está en español y la posterior en chino. Luego, dos placas rectangulares de bronce tienen las esquinas rebajadas en semicírculos pequeños, donde sobresalen los remaches. Se ubican en el muro perimétrico de la fuente exterior, uno en la parte frontal con inscripción en castellano y el otro en la parte posterior con inscripción en chino. Finalmente, hay otras dos placas rectangulares de bronce que tienen las esquinas rebajadas en semicírculos pequeños, donde sobresalen los remaches. Se ubican en el muro perimétrico de la fuente exterior, uno en la parte frontal con inscripción en español y el otro en la parte posterior con inscripción en chino.

También se hallan en la fuente dos emblemas: el primero es el Escudo del Perú, pintado de negro, rodeado por follaje y que remata en un sol naciente. Este escudo se halla detrás de la Alegoría del río Amarillo. El segundo emblema es un escudo pintado de negro en cuyo interior se encuentra en relieve la representación de una campana flanqueada por un ave y un dragón, los cuales se juntan al tocar con el pico un símbolo circular que corona la campana. El escudo está rodeado por follaje y remata en una concha venera. Este escudo se encuentra detrás de la Alegoría del río Amazonas.

Finalmente, hay cinco relieves. Uno de ellos, a modo de friso, rodea toda la parte superior del pedestal de base cuadrangular. En la parte frontal y posterior se halla la representación de un pelícano rodeado por una guirnalda y flanqueado por niños desnudos. En las cuatro esquinas del perímetro se ubica la representación de un cóndor con crías. En los lados laterales derecho e izquierdo se encuentran los dos escudos. Todo este relieve está pintado de negro. Los cuatro relieves restantes son de bronce y tienen formato cuadrangular vertical. Estos representan a la Estela Raimondi. Dos se ubican en la parte frontal y dos en la parte posterior.





Figuras 194, 195 y 196. Fuente China: algunas de las placas de la fuente; vemos en una de ellas a la Estela Raimondi. Fotos: Jackelyn Vega Vera.

Datos relacionados con el monumento

El primer proyecto fue de José Huerta y debió colocarse frente a la Plazuela de Santo Tomás, a espaldas del Congreso.

El 30 de julio de 1921 la revista *Variedades* informó que la Fuente Monumental «será colocada en la plaza que se está construyendo en la parte posterior del Palacio Legislativo, frente a la plazuela de Santo Tomás». Asimismo, se señaló que la obra del escultor nacional José Huerta constaría de 37 figuras escultóricas.

Figura 197. Primer proyecto de la Fuente China de José Huerta. Fuente: «Obsequio de la colonia china». *Variedades*, 1921, 700, edición del Centenario 1821-1921, pp. 167-170.



Figura 198. Inauguración.

«La entrega de la Fuente Monumental que ha obsequiado la colonia china al Perú, con ocasión del Primer Centenario de su Independencia, se realizó en solemne acto público, al que concurrieron el presidente de la República, los ministros de Estado, los miembros del cuerpo diplomático y los principales elementos y familias de la laboriosa colonia. En esta ceremonia hicieron uso de la palabra el señor encargado de Negocios de la República china [y] el alcalde de Lima, Dr. Rada y Gamio. [Asimismo,] [e]l señor Escudero Whu, miembro prominente de la colectividad asiática, y el señor presidente de la República que, en brillante discurso agradeció el valioso obsequio. La fuente, que es una preciosa obra de arte, ha merecido los más entusiastas elogios y comentarios del público que ha acudido en gran número a visitarla». Fuente: «La Fuente China». *Mundial*, 1924, V(220), p. 14.

Escultores

Valmore Gemignani

– Biografía

Valmore Gemignani fue un artista italiano nacido en Carrara, el 1° de noviembre de 1878. Desde corta edad vivió en Florencia donde estudió en la Academia de Bellas Artes. En 1901 participó por primera vez en la Bienal de Venecia. Entre 1906 y 1915 viajó por Holanda, Bélgica y Alemania, donde se estableció en Berlín. Seguidamente, debido al inicio de la Primera Guerra Mundial, regresó a Italia. En 1920 se trasladó a Buenos Aires, donde esculpió la escultura de Alessandro Volta.

En 1921 participó en la Primera Bienal de Roma. En 1924 realizó el grupo escultórico de la Fuente China. En 1927 participó en la Décimo Octava Exposición Nacional de la Sociedad de Bellas Artes de Florencia, en el Palacio Pitti. Entre 1931 y 1956 expuso con regularidad en las Cuadrienes de Roma. En 1942 se le otorgó el premio Donatello por el Piccolo Pescatore. En 1956 preparó una retrospectiva en la Academia de Arte y Dibujo de la vía Ricasoli, en Florencia. Falleció en esta misma ciudad el 1° de mayo de 1958.

Es autor del grupo escultórico que conforma la figura principal ubicado en la parte superior de la Fuente China (Quesada, 1994, pp. 102-121).

Giuseppe Graziosi

– Biografía

Giuseppe Graziosi fue un artista italiano nacido en Savignano sul Panaro, en Módena. Inició sus estudios de escultura en la Escuela Giuseppe Gibellini de su ciudad. En 1899 se trasladó a Florencia donde estudió Escultura, Grabado y Pintura. En 1900 recibió un premio en la Exposición Universal de París por la escultura Il fonditore. En 1903 participó en la Bienal de Venecia con tres bronce. En 1904 y 1905 recibió premios de la Promotora Florentina y de la Cámara de Comercio de Florencia. En 1905 viajó a París donde estudió Pintura en la Escuela de Barbizon. Al año siguiente regresó a Florencia.

En 1908 participó en la LXXVIII Exposición Internacional de Bellas Artes de la Sociedad de Amantes y Cultores de Roma con dos pinturas y una escultura. En 1914 ayudó al titular de la cátedra de Escultura en la Academia de Bellas Artes de Florencia y un año después obtuvo la misma cátedra en la Academia Brera de Milán. En 1916 participó en la Exposición de Grabado Italiano de Londres y en 1920 ganó el Concurso de Grabado auspiciado por la Obra de Socorro para las iglesias destruidas por la guerra.

En 1921 participó en la Primera Bienal de Roma y en la Primera Bienal de Nápoles. En 1924 realizó las alegorías al río Amazonas y al río Amarillo que están en el basamento de la Fuente China. Desde 1926 hasta 1942, además de participar

en varias cuatrienales y bienales y realizar arte, se desempeñó como profesor de Escultura de la Academia de Florencia. Falleció en esta ciudad el 2 de julio de 1942 (Quesada, 1994, pp. 135-141).

Gaetano Moretti

– *Biografía*

Gaetano Moretti fue un arquitecto y profesor italiano que nació en Milán el 26 de julio de 1860. Después de seguir estudios en la escuela técnica, se inscribió, en 1875, en la Accademia delle Belle Arti di Brera. En 1883 se diplomó como profesor de Diseño Arquitectónico. En 1886 llegó a ser profesor de Arquitectura de esa academia. En 1887 fue administrador de la Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, institución responsable del mantenimiento y cuidado de la Catedral de Milán y su colección. En 1895 se desempeñó como jefe de la Oficina Técnica Regional para la Conservación de Monumentos de Lombardía.

Entre 1905-1906 construyó la planta eléctrica de Trezzo d'Adda. En 1907 fue nombrado superintendente de monumentos de Lombardía y, en 1912, de la región Veneto. Ganó, junto con el escultor Brizzolaro, el concurso, convocado en 1909, para la realización del Monumento por la Independencia argentina que debía construirse en la Plaza de Mayo. En 1911 ganó el concurso para el palacio de gobierno uruguayo. En 1933 fue designado como primer decano de la nueva Facultad de Arquitectura del Politécnico de Milán.

En una de sus visitas a Buenos Aires, el marchante florentino Mario Vannini Parenti, a nombre de la comisión italiana del Centenario del Perú, lo invitó a hacerse cargo de lo que sería una Galería Permanente de Arte Contemporáneo Italiano en Lima. Ya en la capital, trabajó en la realización de la Fuente de la Tres Razas o Fuente China, en mármol de Carrara.

Falleció en Milán el 30 de diciembre de 1938 (Quesada, 1994, pp. 11-12 y Abarca, 2006).

Estado de conservación, integridad y remodelación

Su estado de conservación es bueno y se encuentra completa en su integridad. La fuente ha sido remodelada y restaurada en 1999, con motivo de los 150 años de la inmigración china.

Imágenes de la época



Figura 199. Fuente China emplazada en la Rotonda de las Palmeras. Fuente: «La Fuente China». *Mundial*, 1924, V(220), p. 14.

Imágenes actuales



Figura 200. Fuente China: detalle. Foto: Alicia Benavides.



Figura 201. Fuente China: vista posterior donde podemos ver la Estela Raimondi a ambos lados como elementos ornamentales. Foto: Alicia Benavides.

Monumento a Mateo Paz Soldán



Figura 202. Monumento a Mateo Paz Soldán. Foto: Alicia Benavides.

Breve historia de la obra

El 20 de noviembre de 1925 el presidente Leguía expidió el decreto que ordenaba que el Ministerio de Fomento ejecutara dos obras escultóricas que representen a los hombres de ciencia Mateo Paz Soldán y Mariano E. de Rivero. Las esculturas serían colocadas en las inmediaciones del citado ministerio. La escultura de Paz Soldán se halla emplazada, desde 1983, en el Parque de la Exposición.

El monumento se considera obra conjunta del artista español Manuel Piqueras Cotoí y del escultor peruano Ismael Pozo Velit. La escultura está colocada sobre un pedestal de granito arequipeño, de un claro estilo neoperuano, que caracteriza la obra de Manuel Piqueras Cotoí. Incluye en su diseño cabezas clavadas de influencia de la cultura prehispánica Chavín, la cual es conocida por su Lanzón monolítico y por las cabezas clavadas sujetas a las paredes del templo de Chavín de Huántar.

El presidente no pudo inaugurar la obra debido al golpe de Estado que lo depuso del cargo en agosto de 1930. Por tanto, se dice que la estatua permaneció cubierta con una lona, durante años, hasta que, por efectos del tiempo, cayó la tela, durante la presidencia del mariscal Óscar Benavides, y dejó al descubierto la estatua (Ascher, 1974, p. 19). Otra versión señala como fecha de inauguración el 20 de noviembre de 1930 (Gamarra, 1996, p. 142).

En 1983 el entonces alcalde de Lima, Jorge del Castillo, miembro del Partido Aprista Peruano; ordenó el desanclaje del monumento de su emplazamiento inicial para destinar este espacio público al monumento del fundador de su partido, el escritor y político, Víctor Raúl Haya de la Torre, por lo que se emplazó el monumento a Paz Soldán en el Parque de la Exposición, que es donde se encuentra actualmente.

Descripción del monumento

Denominación actual

- Monumento a Paz Soldán.

Datos generales de su ejecución

- Dimensiones: 4.58 metros de alto por 4.63 de ancho y 4.35 de fondo.
- Materiales: bronce, granito arequipeño y hormigón.
- Fundición: se hizo en los Talleres de A. Bialotto de Florencia, en 1925.

Elementos que componen al conjunto

La figura principal es una escultura «estatua» de bulto redondo, en bronce, con pátina negra, que representa al sabio Mateo Paz Soldán en posición de tres cuartos a la derecha, sedente sobre sillón frailer, en actitud contemplativa. Presenta la frente amplia y barba ondulada; viste camisa, chaleco, saco largo, pantalones ceñidos, zapatos y pañoleta en el cuello, y sostiene un libro sobre el regazo. El sillón sobre el que está sentado tiene los remates del respaldo, brazos y patas con forma de voluta. La escultura se encuentra sobre un pedestal de granito arequipeño y un basamento de hormigón.

Tiene, como características particulares, en la parte superior del pedestal, un friso en bajorrelieve que presenta figuras prehispánicas: cabeza de felino, serpiente, camélidos y personaje mítico. En los seis ángulos de la base hexagonal del pedestal

se hallan seis altorrelieves que representan cabezas de animales estilizadas (zorro, sapo, felino, mono, ave) a la usanza de las cabezas clavas de origen chavinoide.

Asimismo, el pedestal tiene una inscripción en bajo relieve que, además, presenta figuras prehispanicas: felinos, aves y personaje mítico.



Figuras 203, 204 y 205. Monumento a Mateo Paz Soldán: inscripción en bajo relieve y una de las figuras adosadas al pedestal. Fotos: Jackelyn Vega Vera.

Datos relacionados con el monumento

Homenaje a Mateo Paz Soldán y Mariano de Rivero.

Se ha expedido el decreto supremo que sigue:

El presidente de la República

Considerando:

Que el país no ha hecho aún justo homenaje a las eminentes figuras de Mateo Paz Soldán y de Mariano E. de Rivero;

Que por los trabajos que realizaron esos hombres de ciencia, animados de patriótica ambición, sus efigies merecen ser veneradas por las generaciones peruanas; y

Que la terminación del Palacio del Ministerio de Fomento, ofrece oportunidad para glorificar a los que fueron precursores de la fecunda labor que allí se genera en pro de la nación, colocando en las vecindades del dicho edificio, los monumentos que deben consagrarse a exaltar su memoria:

Decreta:

Ejecútese por el Ministerio de Fomento las dos obras escultóricas destinadas a representar a don Mateo Paz Soldán y a don Mariano E. de Rivero, las mismas que rodean el Palacio del Ministerio de Fomento, cargándose los gastos que originen la ejecución de las mismas a los fondos para las obras ornamentales del edificio del Ministerio de Fomento.

Dado en Lima, en la Casa de Gobierno, a los veinte días del mes de noviembre de mil novecientos veinticinco.

A. B. Leguía.

Pedro José Rada y Gamio⁵³.

Observaciones

Esta obra no se inauguró oficialmente; la inauguración se vio interrumpida al ser derrocado Leguía, por el golpe de Estado en 1930.

Escultores

Manuel Piqueras Cotoí

Véanse su biografía y obra en el apartado «Monumento a Bartolomé Herrera» de este capítulo.

Ismael Pozo Velit

Véanse su biografía y obra en el apartado «Monumento a Hipólito Unanue» de este capítulo).

Estado de conservación, integridad y remodelación

Su estado de conservación es regular y se encuentra completo en su integridad. Ha sido remodelado y restaurado en fecha indeterminada.

⁵³ *La Prensa*, segunda edición, 24 de noviembre de 1925, p. 1.

Imágenes de la época



Figura 206. La estatua de Mateo Paz Soldán. Fuente: De la Barra (1963, p. 27).

Imágenes actuales



Figura 207. Monumento a Mateo Paz Soldán: detalle. Foto: Alicia Benavides.

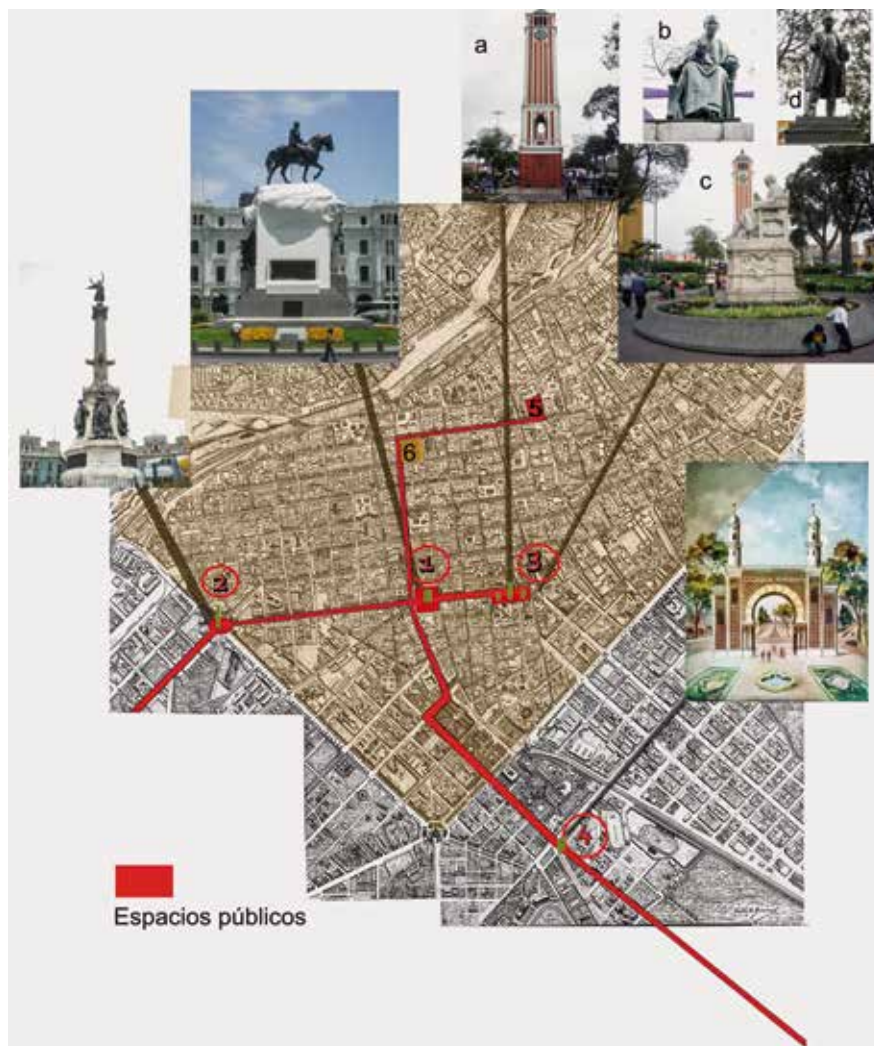


Figura 208. Infografía en la que se esquematizan los ejes de expansión de la ciudad de Lima y los espacios públicos más importantes. El número 4 señala la ubicación del Arco Morisco en un cuadro pintado en 1922, por el propio constructor, el arquitecto Alejandro Garland Roel, fecha en que la obra estaba en plena ejecución. Las fuentes y las veredas perimétricas que figuran en este cuadro nunca fueron construidas. Fuente: Dargent (2003, p. 2).

1. Plaza San Martín: monumento a don José de San Martín. Foto: Jackelyn Vega Vera.
2. Plaza Dos de Mayo: monumento al Combate del Dos de Mayo. Foto: Alicia Benavides.
3. Parque Universitario: a) la Torre del Reloj, b) monumento a Bartolomé Herrera, c) monumento a Hipólito Unanue y d) monumento a Sebastián Lorente. Fotos: Jackelyn Vega Vera (a y b) y Alicia Benavides (c y d).
4. Inicio de la avenida Leguía: Arco Morisco. Pintura: Alejandro Garland Roel.
5. Plaza del Congreso.
6. Plaza Mayor.

Segundo eje: la avenida Leguía y la expansión hacia el sur

■ *Nacimiento de la avenida Leguía*

El otro eje de desarrollo urbano que se estableció desde el centro hacia el suroeste, empieza, como punto de partida, en la Plaza Mayor (punto 6 en la figura 208), pasa por la Plaza San Martín (punto 1) y continúa por la avenida Wilson hasta la avenida 28 de Julio, que es de donde parte la avenida Leguía (punto 4). Es allí donde se ubicó el Arco Morisco que, con motivo de la celebración del Centenario de la Independencia del Perú, la colonia española donó como símbolo de su amistad. Leguía lo instaló, teatralmente, como puerta de ingreso a esa emblemática avenida que lo representaba y sostenía, conceptualmente, sobre este nuevo territorio que se expandía hacia el sur. La avenida Leguía, que es, a su vez, el punto de emplazamiento del Arco Morisco, es el inicio del segundo eje de la expansión hacia el sur sobre el cual se colocarán la mayor cantidad de esculturas y monumentos públicos en la ciudad para la celebración del Centenario de la Independencia del Perú.

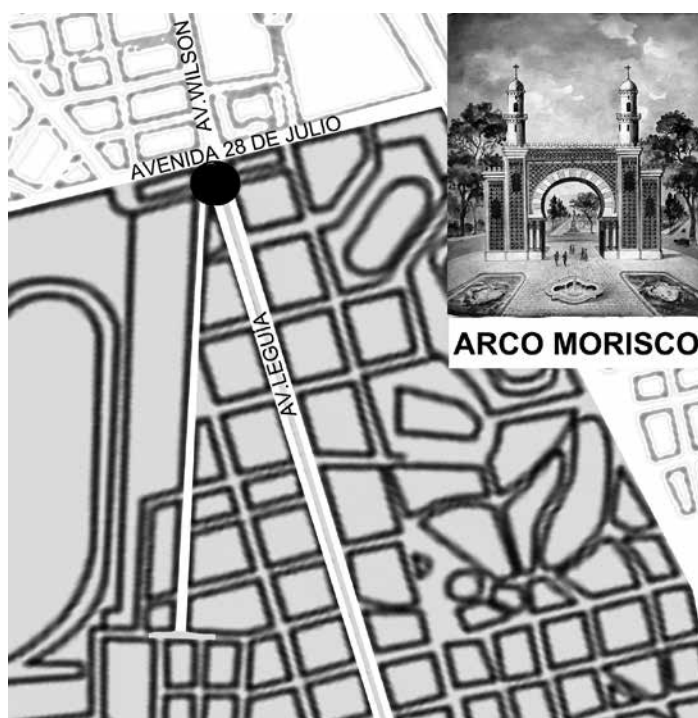


Figura 209. Infografía en la que se señala la ubicación del Arco Morisco al final de la avenida Wilson. Su ubicación se planteó como un hito que señalaba el límite de la Lima antigua hacia la nueva avenida Leguía. Fue demolido porque su ubicación estaba desfasada entre las avenidas Leguía y República de Chile, lo que creaba confusión al no estar alineada con la avenida Leguía, que era de doble vía. Fuente: Alexander (1927, carpeta de planos adjuntos, s/p).

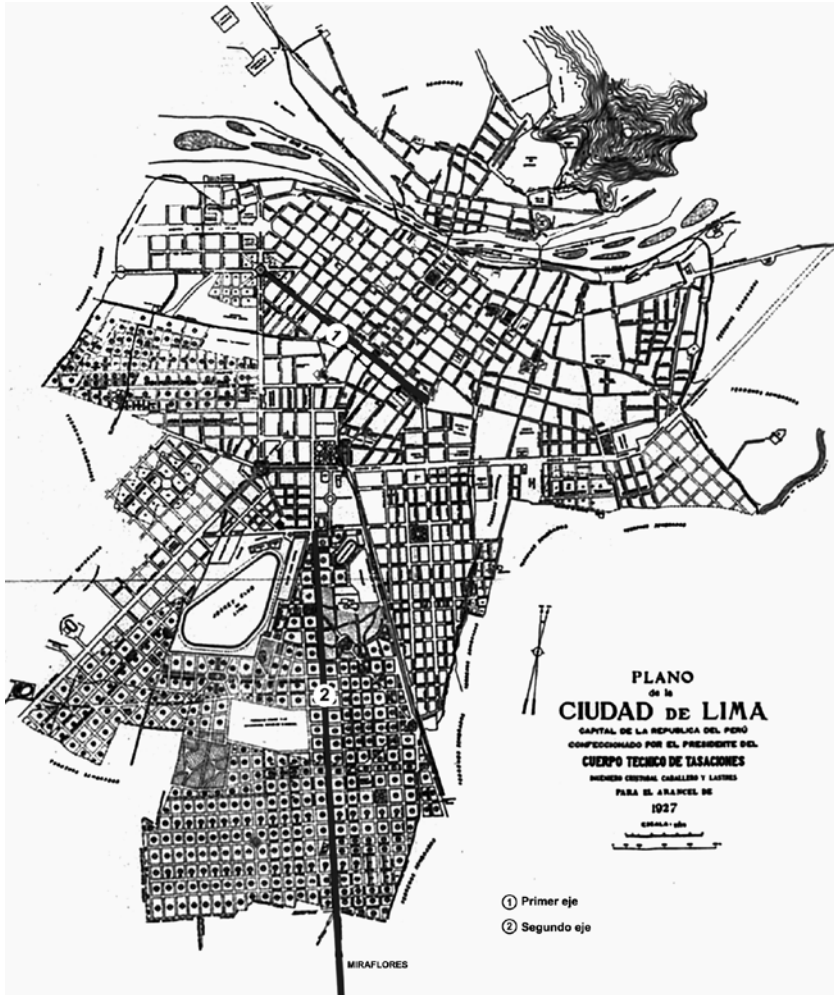


Figura 210. Plano intervenido para marcar el primer eje, avenida Nicolás de Piérola, y el segundo eje de expansión hacia el sur, avenida Leguía, que se inicia en la avenida 28 de Julio y se proyecta hacia la costa, hacia Miraflores. Plano de la ciudad de Lima confeccionado por el presidente del Cuerpo Técnico de Tasaciones, ingeniero Cristóbal Caballero y Lastres para el arancel de 1927. La zona punteada al sur estaba en proyecto, plan totalmente diferente a lo que posteriormente se urbanizó. Fuente: Günther (1983, plano 24).

El segundo eje de expansión se inicia en la avenida 28 de Julio, pero es a lo largo de la avenida Leguía donde se colocarán los principales monumentos. La avenida 28 de Julio, que va desde el Hospital del Niño, en la avenida Brasil, hasta la antigua línea del tranvía eléctrico que iba a Chorrillos, fue construida con la finalidad de expandir la zona urbana y descongestionar el tráfico. Tenía un kilómetro de longitud de concreto asfáltico.



Figura 211. Vista aérea de la avenida Leguía (hoy Arequipa) en la actualidad. Foto: Evelyn Merino-Reyna.

De otra parte, la avenida Leguía (hoy Arequipa) nació como un eje articulador con el pueblo de Miraflores. Este eje articulador sirvió también de guía para la expansión urbana que experimentaba la ciudad capital. Constituyó una de las vías más elegantes de la ciudad de entonces, aunque gran parte de su recorrido atravesaba campos de sembrío que posteriormente se urbanizaron dando lugar a nuevos distritos en la capital.

Estos fueron los monumentos que se emplazaron en el segundo eje y a su alrededor:

- Monumento desaparecido: Arco Morisco.
- El Estibador Belga.
- Monumento a George Washington.
- Monumento a Domingo F. Sarmiento.
- Monumento a Bergasse du Petit Thouars.
- Monumento a Antonio José de Sucre.
- Monumento a Manco Cápac.
- Obelisco.
- Monumento a Ricardo Palma.
- Monumento a Federico Villarreal.
- Monumento al Soldado Desconocido.

Monumento desaparecido: Arco Morisco

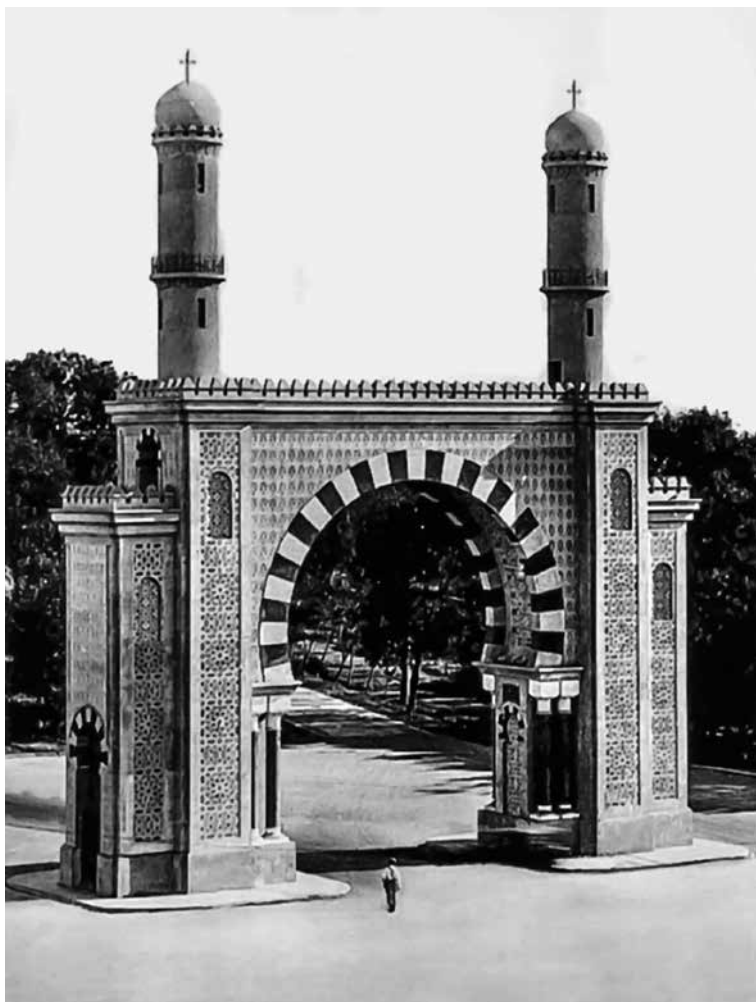


Figura 212. Arco Morisco, 1921, donado por la colonia española, hoy desaparecido. Fuente: <http://arcomoriscodelima.blogspot.com/>

El Arco Morisco, hoy desaparecido, marcaba el límite entre la Lima antigua y esta nueva Lima que empezaba a configurarse hacia las zonas periféricas de la costa sur suroeste. En esta nueva zona aparecieron nuevos núcleos residenciales, elegantes y modernos, tales como Santa Beatriz, Jesús María, San Isidro y Miraflores.

El 2 de agosto de 1921 se colocó la primera piedra, en una gran ceremonia de celebración, dentro de los eventos del Centenario. Personalidades de ambos países pronunciaron elogiosos discursos y se selló en voz alta el vínculo profundo de amistad entre el Perú y España.

El ministro de España, Jaime de Ojeda, en nombre del rey de España y de la colonia, pronunció el discurso del cual rescato algunas líneas:

[...] El proyecto aprobado, y cuya realización iniciamos hoy, llenos de júbilo, es el de un arco; y yo os digo, señor ministro, que todos los españoles deseamos, desde el fondo de nuestros corazones, que sea para el florecimiento y dicha de vuestra patria, un Arco de Triunfo, bajo el cual pasen en lo futuro nuestros hermanos peruanos llenos de felicidad, que les auguramos muy sinceramente en estos albores de la segunda centuria de su emancipación política. [...] No queremos que veáis en estas piedras, que de hoy más irán superponiéndose en este lugar hasta completar la obra que nos hemos propuesto realizar, otros tantos bloques inertes y fríos arrancados de la ingente cordillera para erigir un edificio; no. Queremos que veáis en cada una de ellas la cálida y viviente palpitación del cariño que os profesamos; queremos que cuando esté terminado este monumento, tanto vosotros como las generaciones futuras os acordéis de que está construido [sic] con los corazones de los españoles, en cuyo nombre, y como ministro de Su Majestad, el rey, en el Perú, he tenido, no solo la honra, sino la viva satisfacción de hablaros⁵⁴.

El alcalde Pedro Mujica, quien debía dar respuesta al discurso, no asistió, e hizo uso de la palabra el doctor Salomón, ministro de Relaciones Exteriores, quien después de exponer, a grandes rasgos, los vínculos de sangre y la cordialidad que existían entre España y el Perú, dijo: «El Perú le debe a la “Madre Patria”, cuanto es en el presente y será en lo futuro. El genio cultural y civilizador de España en América jamás será borrado y su recuerdo será perenne en la historia; y así como en tiempos pretéritos el Sol nunca se ponía en sus dominios, de hoy en adelante el Sol de afecto de España y América jamás será eclipsado»⁵⁵.

La construcción del arco fue encomendada al ingeniero peruano Alejandro Garland por el comité designado por la colonia española en la asamblea, en setiembre de 1920.

Dicho arco se levanta a la entrada de la avenida Leguía y es de estilo morisco, presentando un magnífico golpe de vista, por su imponente y belleza artística. Está construido de ladrillo y mosaico, y recuerda a la España legendaria de los tiempos heroicos en que libró épicas contiendas por la libertad y la grandeza de la patria, que más tarde habría de culminar en la gloria no igualada en la historia de la humanidad con el descubrimiento y civilización del continente americano⁵⁶.

⁵⁴ «El monumento de la colonia española». *El Comercio*, edición de la mañana, 3 de agosto de 1921, p. 5.

⁵⁵ «El monumento de la colonia española». *El Comercio*, edición de la mañana, 3 de agosto de 1921, p. 5.

⁵⁶ «Entrega de un arco de triunfo a Lima por la colonia española». *El Comercio*, edición de la mañana, 31 de julio de 1924, p. 4.

Sin embargo, la consolidación del monumento, cimentado sobre baluartes tan significativos, no contó con el mejor planeamiento para su ubicación y, por razones no previstas, tuvo que ser demolido. El 10 de setiembre de 1938 la resolución suprema 316 ordenó su demolición. En dicha resolución se indica que: «Habiéndose dispuesto por razones de tráfico y arreglo del parque de la avenida 28 de Julio, vecino al antiguo hipódromo, la demolición del arco de la avenida Leguía y la erección oportuna de un nuevo símbolo que perpetúe las cordiales relaciones que existen entre los peruanos y los españoles residentes en el país»⁵⁷.

Así se resolvió proceder a la demolición del arco situado a la entrada de la avenida Leguía, de acuerdo con el artículo 1 de la ley 8499.

Si se tuviera que elegir entre los diversos fragmentos de la «Lima de Leguía», sin duda sería este el más representativo, el que parte del desaparecido Arco Morisco hacia el área de los ensanches centro sur-sur y centro suroeste, en especial el área comprendida en torno a las primeras veinte cuadras de la avenida Leguía (Arequipa), en el barrio de Santa Beatriz. Este fue uno de los principales y más elaborados espacios urbanos de la capital, el que resultó ser el escenario más significativo para expresar los nuevos elementos de simbolización de la Patria Nueva. Muchos de los monumentos públicos se ubicaron en esta zona y es aquí donde se construye el Parque de la Reserva.

⁵⁷ AMTC. Expediente que aprueba los planos del arco arquitectónico que será levantado en la Plaza del Hipódromo entre las avenidas Presidente Augusto Leguía y Escuela de Agricultura, que obsequia la colonia española, 1922-1928, f. 5.

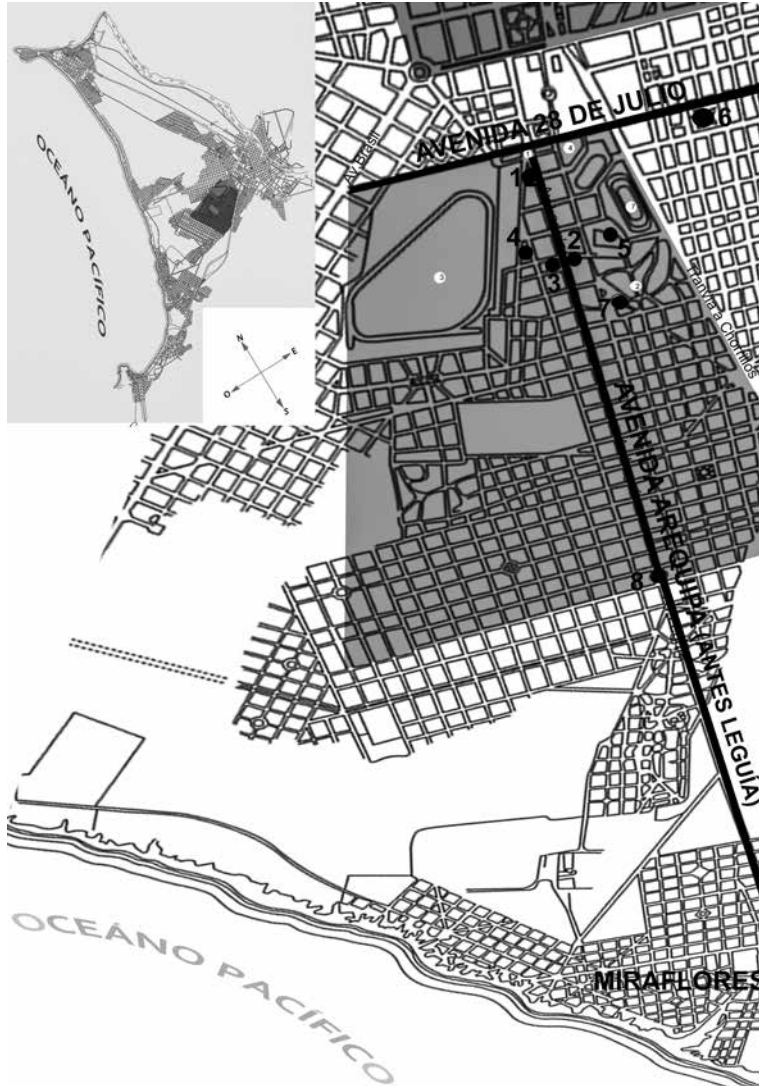


Figura 213. Infografía en la que se esquematiza una vista parcial de la ciudad de Lima más característica de la época de la Patria Nueva: el barrio de Santa Beatriz. Sus linderos son las avenidas 28 de Julio y Brasil, la carretera a Chorrillos y la urbanización San Isidro. Es en la zona de Santa Beatriz donde estaban ubicados los espacios públicos más importantes. 3. El hipódromo, 7. El Estadio nacional, 5. La Plaza Bélgica, 4. La Plaza Petit Thouars, 6. La Plaza Washington, 8. La Plaza Sucre y 2. El Gran Parque de la Reserva. En esta zona también fueron ubicados la mayoría de los monumentos donados por las colonias para el Centenario, en 1921: el Arco Morisco, donde nace la avenida Leguía. Los puntos negros son: 1. El Estibador Belga, 2. La Fuente de los Atlantes, 3. Washington, 4. Sarmiento, 5. Petit Thouars, 6. Manco Cápac, 7. Sucre, 8. Obelisco a Leguía, ubicado en la cuadra 24 de la misma avenida, en el límite de Lince con San Isidro. Plano a escala 1/50 000. Fuente: Alexander (1927, carpeta de planos adjuntos, s/p).

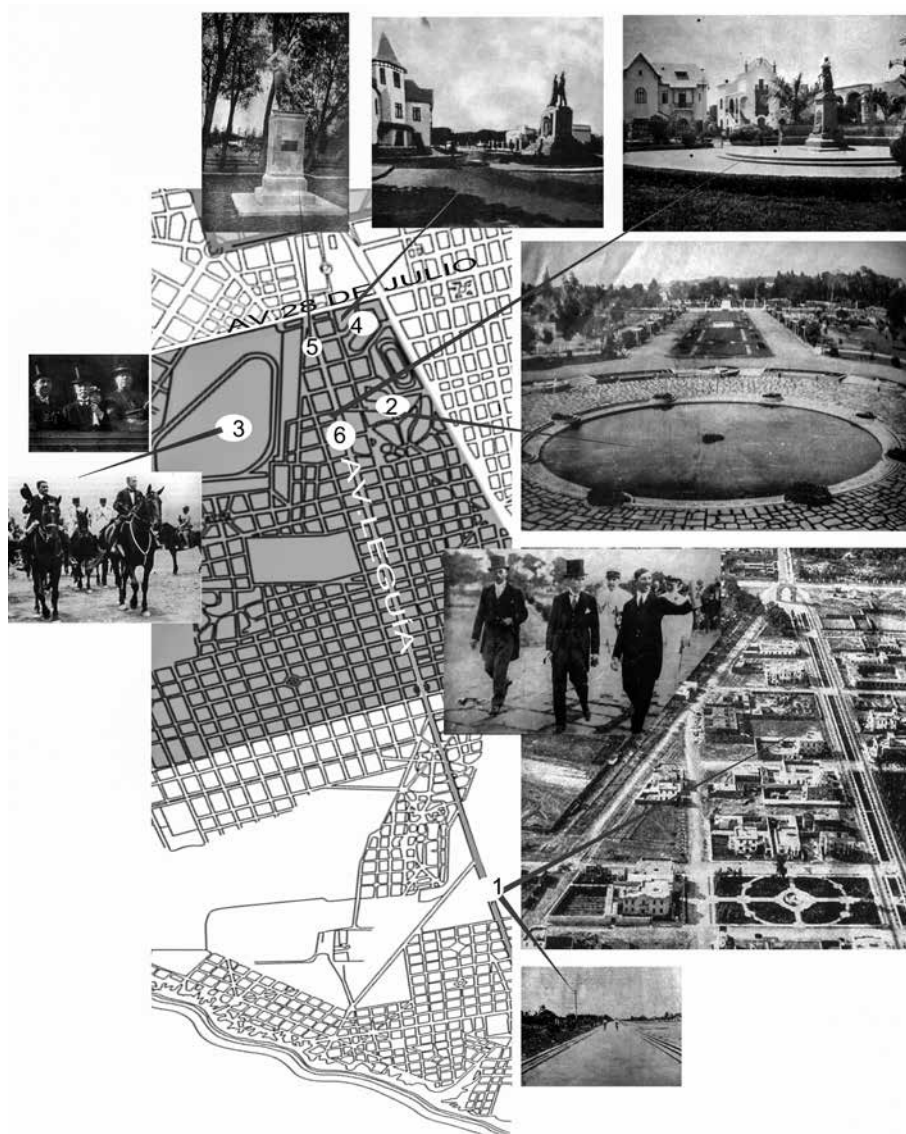


Figura 214. En esta infografía se han enumerado con las fotos correspondientes, los seis espacios públicos de estas primeras cuadras de la avenida Leguía (barrio de Santa Beatriz): 1. Avenida Leguía. Fuente: *Mundial*, 1921, II(56), pp. 2-3. 2. Parque de la Reserva. Fuente: *Mundial*, 1929, X(453), s/p. 3. Hipódromo de Santa Beatriz. Fuente: *Mundial*, 1929, X(453), s/p. 4. Plaza Petit Thouars. Fuente: Fundación Augusto Leguía (2007, p. 735). 5. Plaza Bélgica. Fuente: *Mundial*, 1922, II(109), p. 12. 6. Plaza Washington. Fuente: Fundación Augusto Leguía (2007, p. 183). Plano a escala 1/50 000. Fuente del plano: Elaborado a partir de Alexander (1927, carpeta de planos adjuntos, s/p).

■ *Plaza Bélgica*

Ubicación en el espacio urbano actual

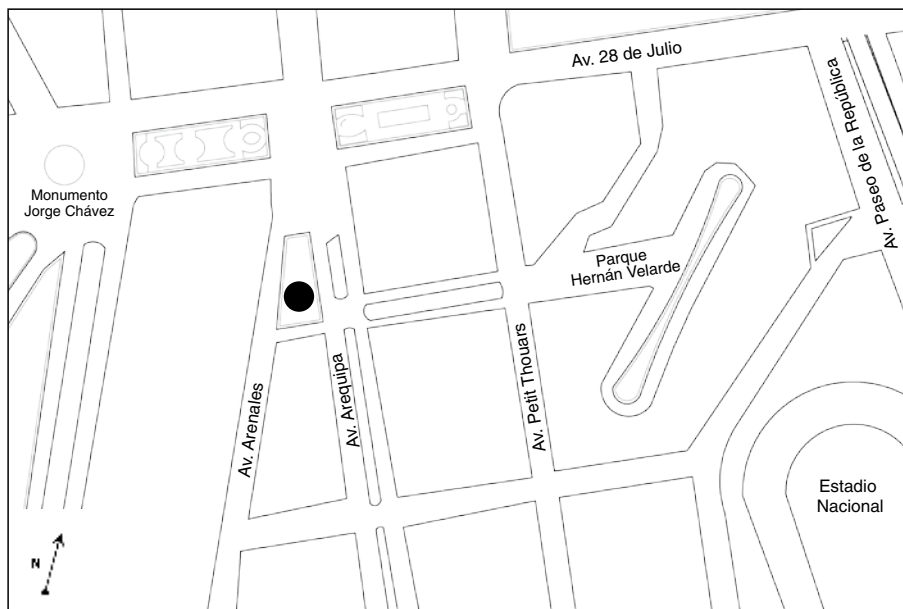


Figura 215. En esta imagen se puede ver en planta la ubicación de la Plaza Bélgica al inicio de la avenida Leguía, que está señalada con una línea blanca. Diseño del plano: Valeria Tenaud. Fuente: Hoja del *Plano de Lima Metropolitana* [formato digital] del Instituto Geográfico Nacional (IGN). <http://www.ign.gob.pe/pages/catalogo/index.php>

Plaza Bélgica: cuadra 1 de la avenida Leguía (hoy Arequipa), barrio de Santa Beatriz, Cercado de Lima.

El Estibador Belga



Figura 216. El Estibador Belga donado por la colonia belga. Foto: Jackelyn Vega Vera.

Breve historia de la obra

La réplica en bronce de la escultura *Le Débardeur* es obra del escultor belga Constantin Meunier. La estatua es una valiosa y bella obra fundida en bronce, de su serie de esculturas en las que representa, con elegancia y un dominio magistral de la figura humana, los diferentes oficios y labores. Este monumento representa a un obrero belga, quien, a su vez, simboliza la industria y el trabajo.

La obra de arte fue ofrecida en nombre del gobierno belga, del rey Alberto I, a la ciudad de Lima en ocasión del homenaje de Bélgica al Perú con motivo del Centenario de su Independencia.

Su emplazamiento fue designado en la primera cuadra de la avenida Leguía en la Plaza Bélgica, lugar donde continúa hasta la actualidad. El pedestal de granito tiene una altura de dos metros. El proyecto y la construcción del pedestal fueron ejecutados por The Foundation Company.

El barón Groote, ministro belga expresó que la Bélgica industrial, trabajadora y artista obsequiaba al país una obra en la cual se unen, a la vez, el arte y la industria.

La ceremonia de entrega del monumento se realizó el 14 de junio de 1922 y en ella hicieron uso de la palabra el ministro belga; el presidente Leguía; Pedro José Rada y Gamio, alcalde de Lima; Lauro A. Curletti, ministro de Fomento; Michel Fort, director de la Escuela de Ingenieros; el general Antonio Castro, senador de la República; los representantes de Bélgica, Italia, Japón, Colombia, Brasil y Cuba. Los alumnos de las Escuelas de Ingenieros y de Artes y Oficios se ubicaron al contorno del monumento, correctamente uniformados, a la entrada de la avenida.

*Descripción del monumento***Denominación actual**

- Estibador Belga.

Datos generales de su ejecución

- Dimensiones: 4.60 metros de alto, 2.85 de ancho y 2.85 de fondo.
- Materiales: bronce, granito y hormigón.
- Fundición: en Bélgica.

Elementos que componen al conjunto

Escultura «estatua» de bulto redondo que representa una figura masculina de pie, en contraposto, de proporción de cuerpo entero y posición de tres cuartos a la derecha con la cabeza dirigida a la izquierda y las manos en la cintura. Viste camisa ceñida con capucha que cubre su cabeza, pantalón y botas. Está colocada sobre un pedestal y basamento.

El pedestal es de granito y tiene una base cuadrangular. Presenta un primer bloque con dos niveles, el primero ligeramente convexo, el segundo es un pilar con moldura en la zona inferior y el borde superior ochavado. En la cara frontal del pedestal se halla una placa de metal.



Figura 217. Monumento al Estibador Belga: placa. Foto: Alicia Benavides.

Datos relacionados con el monumento



Figuras 218 y 219. Monumento al Estibador Belga: bosquejo a la izquierda y monumento a la derecha. Como se observa en la foto derecha, el basamento es una plataforma cuadrada, lisa, en hormigón. La propuesta para el pedestal fue hecha por The Foundation Company y fue aprobada por el Ministerio de Fomento en marzo de 1922. Fuente de la figura a la izquierda: AMTC. Expediente relativo al monumento. The Foundation Company Lima Office. Pedestal de concreto para la estatua otorgada por Bélgica al Perú. N° 23454-191. Foto derecha: Alicia Benavides.



Figura 220. «El presidente Leguía inaugura monumento ofrecido por la colonia belga al Perú en su Primer Centenario de la Independencia (primera cuadra de la Av. Arequipa). Le Débardeur, 14 de junio de 1922». Fuente: «Hermoso obsequio al Perú de la colonia belga». *Mundial*, 1922, III(109), p. 14.

Escultor

Constantin Meunier

– *Biografía*

Constantin Meunier nació en Etterbeck, Bruselas, en 1831 y murió en Ixelles, en la misma ciudad, en 1905. Escultor y pintor belga de tendencia naturalista. Como escultor trabajó frecuentemente en bronce y desde 1880 produjo obras que plasman al individuo como personificación del trabajo en su *Explosión de Grisú*, de 1897. Alcanzó pronta celebridad y una exposición celebrada en Bing, en 1896, consagró su fama. Pero solo en 1930 se instaló, en la Plaza de Trooz de Bruselas, su monumento al trabajo que, en cuatro relieves, cuatro estatuas y un grupo, resume todas sus intenciones y conquistas de su arte social y posee un alcance expresionista y simbólico a la vez (VV. AA., 1967, p. 196).

Se formó en academias oficiales y estudios particulares en Bruselas; aprendió primero de su hermano el grabador Jean Baptiste Meunier. Se interesó por el mundo del trabajador, temática en la cual se concentró para desarrollar sus temas de cargado realismo socialista.

Al morir, a los 74 años, Meunier dejó un gran número de obras (casi 800) entre pinturas, esculturas, acuarelas y dibujos. Sus temas incluyeron el realismo y las preocupaciones sociales: un arte en perfecto acuerdo con la nueva era industrial⁵⁸.

⁵⁸ http://www.belgicaturismo.es/informations/atracciones_turisticas_ixelles__museo_constantin_meunier_de_bruselas/es/V/15728.html

– *Obras realizadas*

- 1873: El Segador.
- 1890: Cheval a l'abreuvoir.
- 1887: Explosión de Grisú.
- 1893: monumento al Trabajo.
- 1886: El Martillador.
- El Minero, El Antepasado, El Vidriero y El Estibador, 1985; entre otras.

Estado de conservación, integridad y remodelación

Su estado de conservación es bueno. El monumento se encuentra actualmente completo y se ha limpiado y barnizado el pedestal recientemente. La escultura se encuentra cubierta de una pátina de pintura.

Imágenes de la época



Figura 221. El Estibador Belga, 1922. Fuente: «Hermoso obsequio al Perú de la colonia belga». *Mundial*, 1922, III(109), p. 12.



Figura 222. Inauguración. Fuente: «Hermoso obsequio al Perú de la colonia belga». *Mundial*, 1922, III(109), p. 14.

Imágenes actuales



Figura 223. El Estibador Belga de espaldas. Foto: Alicia Benavides.

■ *Berma central de la avenida Leguía*

Ubicación en el espacio urbano actual

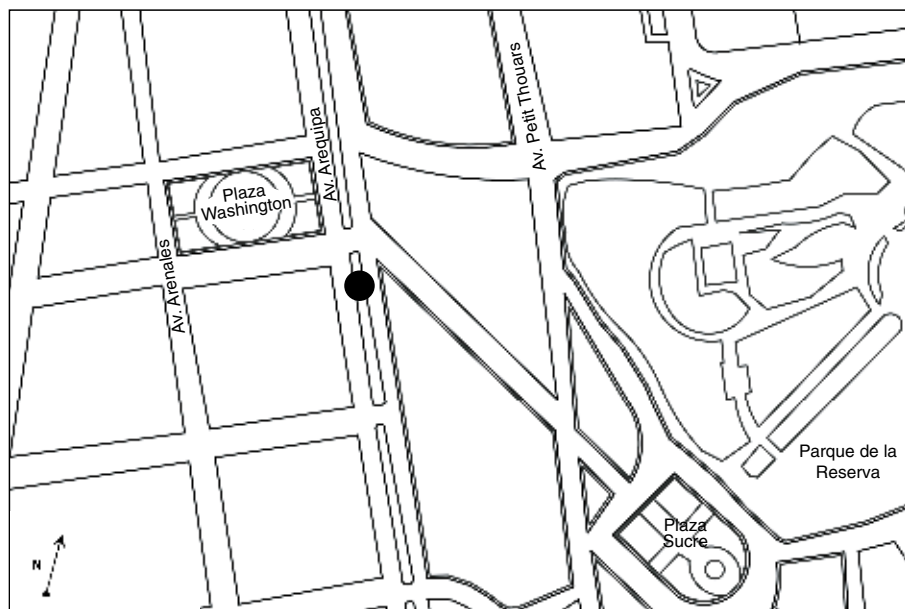


Figura 224. En esta imagen se puede ver en planta la berma central de la avenida Leguía (hoy Arequipa). Diseño del plano: Valeria Tenaud. Fuente: Hoja del *Plano de Lima Metropolitana* [formato digital] del Instituto Geográfico Nacional (IGN). <http://www.ign.gob.pe/pages/catalogo/index.php>

Berma central de la avenida Leguía (hoy Arequipa), cuadra 5, Cercado de Lima.

Fuente de los Atlantes



Figura 225. Fuente de los Atlantes. Foto: Alicia Benavides.

Breve historia de la obra

La fuente ornamental de bronce obsequiada por la colonia norteamericana se sitúa en la acera central de la avenida Leguía, frente a la estatua de George Washington, emplazamiento en el que continúa hasta la actualidad.

En sesión del Concejo Provincial de Lima, del 25 de junio de 1924, se ve el oficio del embajador de Estados Unidos, que ofrece al Perú, con ocasión del Centenario de la Batalla de Ayacucho y a nombre de la colonia norteamericana, una fuente monumental que sería colocada en el Paseo Colón, en el lugar que ocupara la estatua de San Martín. El 1° de setiembre de 1924 se dio cuenta del oficio del embajador de Estados Unidos con el cual agradecía el lugar del emplazamiento de la fuente.

La Fuente de las Tres Figuras es una réplica de la obra, de 1912, de la escultora Gertrude Vanderbilt Whitney, cuyo original fue diseñado para el Hotel Arlington de Washington. La fuente fue premiada con una mención honrosa en el Salón de París en 1913 y un año después logró el primer premio en el concurso de la Sociedad de Pintores y Escultores. En 1915 obtuvo la medalla de bronce en la Panama-Pacific Exposition llevada a cabo en San Francisco. Su costo ascendió a la suma de US\$ 15 000.

Descripción del monumento

Denominación actual

- Fuente de los Atlantes.

Datos generales de su ejecución

- Dimensiones: 3.10 metros de alto y 4.06 de diámetro.
- Materiales: granito tallado y armado, en su poza y pedestal, bronce con pátina verde en las figuras.
- Fundición: Roman Bronze Works, Nueva York, Estados Unidos.

Elementos que componen al conjunto

Se trata de una fuente de poza circular de cuyo centro se alzan sobre un pedestal un grupo escultórico de tres figuras masculinas desnudas, en bronce fundido con pátina verde, un poco más grandes del tamaño natural, que sostienen con los brazos alzados una gran concha cubierta de vegetación. Una hoja de acanto cubre el sexo de cada figura.

El pedestal de la fuente es de granito tallado y armado, rectangular horizontal, de sección triangular con las puntas ochavadas. Además, está conformado por dos niveles superpuestos escalonados.

La poza de la fuente es de granito ensamblado y pulido de forma circular, con seis bloques de piedra, paredes anchas y redondeadas en los bordes. El fondo de la poza es de mampostería de cantos rodados.



Figura 226. Fuente de los Atlantes: detalle. Foto: Alicia Benavides.

Observaciones

Consta en el acta de sesiones del miércoles 25 de junio de 1924, presidida por el alcalde Pedro José Rada y Gamio, que el embajador de Estados Unidos, el señor Poindexter, ofreció a la ciudad, por el Centenario de la Batalla de Ayacucho (9 de diciembre de 1824) y a nombre de la colonia norteamericana residente en Lima, una fuente monumental para que sea colocada en el Paseo Colón; sin embargo,

dicha fuente se emplazó en la cuadra 5 de la avenida Leguía (actual Arequipa), frente a la Plaza Washington lugar donde todavía está ubicada⁵⁹.

Datos relacionados con el monumento

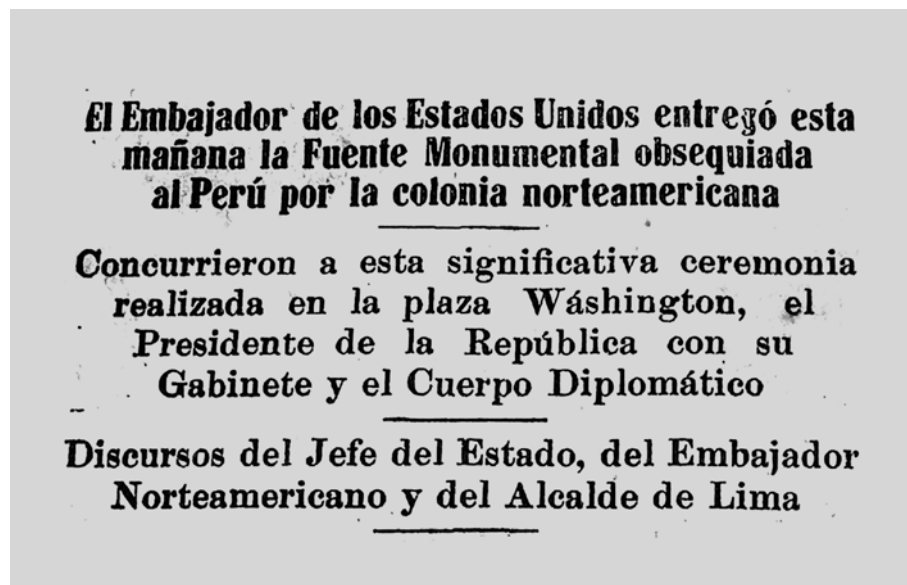


Figura 227. «El embajador de los Estados Unidos entregó esta mañana la fuente monumental obsequiada al Perú por la colonia norteamericana». Fuente: *La Prensa*, edición de la tarde, 6 de agosto de 1924, p. 2.

Escultor

Gertrude Vanderbilt Whitney

– *Biografía*

Gertrude Vanderbilt Whitney nació en Nueva York en 1875 y murió en 1942. Estudió escultura con Henry Anderson y después con James E. Fraser. Luego de llevar un curso en la Art Students' League, en Nueva York, fue a París y continuó sus estudios con Andrew O'Connor. En 1896 se casó con el financista Harry Payne Whitney y en 1930 abrió en Greenwich Village de Nueva York el Whitney Museum, del que fue fundadora. Vanderbilt, mujer de gran sensibilidad social y talentosa escultora, trabajó como voluntaria en los hospitales en la época de la guerra y fue un gran mecenas para los artistas jóvenes. Lo más sobresaliente

⁵⁹ AHMML. Concejo Provincial de Lima, sección Concejo. *Libro de sesiones*, 1923-1924, pp. 250-251.

de su trabajo artístico reside en las muchas esculturas de fuentes a gran escala que realizó a lo largo de su carrera artística.

– *Obras realizadas*

- 1907: Paganismo Inmortal.
- 1910: La Fuente Azteca.
- 1913: Cariátide de bronce (Whitney Museum of American Art). Esta obra fue ejecutada originalmente en 1912 como un estudio para una de las tres figuras desnudas de pie que soportan la cuenca de una fuente monumental diseñada para el Arlington Hotel, en Washington DC, y obsequiada en 1931 a la Mc Gill University, en Montreal. La Cariátide es, más apropiadamente, un «atlante», ya que es una figura masculina pensada como un soporte arquitectónico.
- 1915: Arlington Fountain, tallada en mármol, que presenta plantas y peces junto con las tres figuras masculinas y musculosas.
- 1921: Washington Heights Memorial (en bronce).
- 1931: Titanic Memorial (en granito), entre otras obras de gran tamaño realizadas por encargo, así como también en la época de la guerra en la que fue voluntaria en un hospital, cuando esbozó y realizó figuras de bronce en pequeño formato.

Como muchos escultores de su generación, ella asimiló las innovaciones del gran maestro francés Auguste Rodin en su textura, gesto, fuerza y espontaneidad al tratar la figura humana. También la acerca al maestro su marcado interés por el uso del contraposto y un tratamiento impresionista de la luz sobre sus superficies. En la Fuente de los Tres Atlantes, que tenemos en Lima hecha en bronce, se remarca la fuerza física en su tensa musculatura de cuerpos masculinos armoniosos y bien constituidos.

– *Críticas*

Gertrude Vanderbilt Whitney, quien hizo la Fuente de El Dorado para la Exposición, es marcadamente diferente de esa obra en tratamiento y carácter, mostrando una notable versatilidad y sensibilidad al cambio en el motivo. Como esa era poéticamente simbólica, esta es una obra directa masiva en una manera más viril y vigorosa. Muestra a tres desnudos bien modelados que sostienen un cuenco tupido con parras ricamente llenas. Su instalación en el centro del atrio del Fine Arts Palace es en sí misma una obra de arte. La fuente en mármol blanco —porque esta es la obra original, prestada por la artista— está ingeniosamente

contrastada con vívidas plantas acuosas en el cuenco; justo las suficientes de ellas y colocadas con buen gusto. Y en el cerco están colocados pequeños árboles, de bien elegida verdosidad, forma y tamaño. La fuente fue premiada con una medalla de bronce⁶⁰.

– *Reconocimientos*

- 1907: Premio ofrecido por la Architectural League.
- 1913: Mención Honrosa en el Salón de París.
- 1914: Premio ofrecido por la Association of Women Painters and Sculptors.
- 1915: Medalla de Bronce en la Panama-Pacific Exposition en San Francisco.

Estado de conservación, integridad y remodelación

Su estado de conservación es regular. Se encuentra completa en su integridad, no obstante, presenta suciedad y raspaduras en varias zonas. El mecanismo hidráulico funciona adecuadamente.

Imágenes de la época



Figura 228. «Plaza Washington, igualmente nueva, con la Fuente de las Tres Figuras. Esta bonita y pintoresca plaza está rodeada de hermosas edificaciones residenciales». Fuente: «Clovis» (1925b, p. 34).

⁶⁰ Consultado en mayo de 2009. http://www.books-about-california.com/Pages/Sculpture_and_Mural/Sculpture_Illustration_064.html

Imágenes actuales



Figura 229. Fuente de los Atlantes: detalle. Foto: Alicia Benavides.

■ *Plaza Washington*

Ubicación en el espacio urbano actual

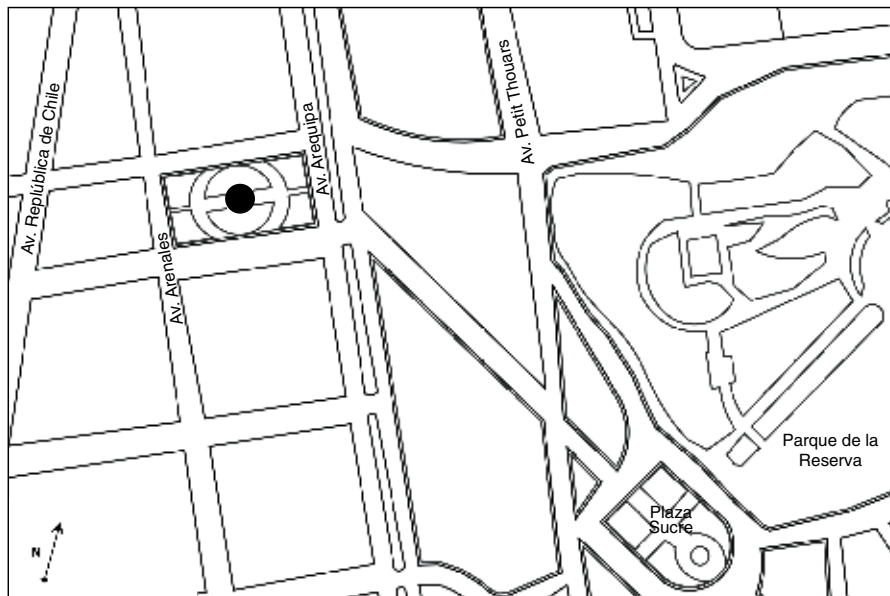


Figura 230. En esta imagen se puede ver en planta la ubicación de la Plaza Washington. Diseño del plano: Valeria Tenaud. Fuente: Hoja del *Plano de Lima Metropolitana* [formato digital] del Instituto Geográfico Nacional (IGN). <http://www.ign.gob.pe/pages/catalogo/index.php>

Plaza Washington: cuadra 5 de la avenida Leguía (hoy Arequipa), Santa Beatriz, Cercado de Lima.

Monumento a George Washington



Figura 231. Monumento a George Washington. Foto: Alicia Benavides.

Breve historia de la obra

El 23 de julio de 1921 Leguía decretó que se erigiera el monumento a George Washington para fortalecer los lazos de amistad debido, en ese momento, a las inmejorables relaciones diplomáticas entre el Perú y los Estados Unidos, pues era considerado «patriótico» —es de observar que la palabra original, que fuera tachada, decía «conveniente»— que se recuerde a las generaciones peruanas a este personaje

como «modelo de virtudes ciudadanas». Para tal efecto se encargó al Ministerio de Fomento su cumplimiento. El 25 de octubre de ese año, Alberto Salomón Soriano, ministro de Relaciones Exteriores, hizo saber que la Casa Gorham, que custodia el modelo original (que data de 1788) de la escultura de Washington hecho por Jean-Antoine Houdon, podía conseguir la autorización del Estado de Virginia para que se efectúe otra reproducción, en bronce, si el gobierno peruano lo deseaba. El 2 de diciembre se expidió la resolución suprema 430 que autorizaba la adquisición y la reproducción en bronce a The Gorham C., a un costo de US\$ 4500 más 10 000 libras peruanas por concepto de embalaje. El 23 de febrero de 1922 Salomón informó sobre la posibilidad de dos diseños propuestos para la estatua por la Casa Gorham. La resolución suprema del 2 de junio de 1922 resolvió dónde se erigiría la estatua y encargó a The Foundation Company la confección de planos, presupuestos y la ejecución del Parque Washington. La estatua que aparece de pie sobre una base de granito (Leguía Olivera, 2007, p. 183) se ubica en una plaza «levantada la mitad de la avenida Leguía, actualmente en construcción, y que conduce, como se sabe, al balneario de Miraflores»⁶¹. La estatua continúa ubicada en la Plaza Washington, mas no así la banca semicircular que la acompañaba. El 1° de abril de 2009 la Municipalidad de Lima la demolió y un funcionario afirmó que no sería reconstruida.

El 4 de julio de 1922 se inauguró la estatua a George Washington con una ceremonia y una parada militar. En el desfile, aparte de las tropas, participaron las escuelas militarizadas y los colegios particulares. Las actividades contaron con la presencia de Leguía, sus ministros, el señor Sterling, encargado de negocios de los Estados Unidos, miembros de la colonia norteamericana y otras personalidades. Un buen número de familias también asistió al evento. En la ceremonia hicieron uso de la palabra Sterling; Pedro José Rada y Gamio, alcalde de la ciudad, y Leguía, presidente de la República.

Descripción del monumento

Denominación actual

- Monumento a Jorge Washington.

Datos generales de su ejecución

- Dimensiones: 4.10 metros de alto, 1.02 de ancho y 2.02 de fondo.
- Materiales: bronce, hormigón y granito.
- Fundición: The Gorham C., 1922, Virginia, Estados Unidos.

⁶¹ «La inauguración de la estatua a Washington». *El Comercio*, edición de la mañana, 5 de julio de 1922, p. 1.

Elementos que componen al conjunto

El monumento a George Washington consiste en una estatua pedestre de tamaño natural, de bronce pintado de negro, sobre un pedestal. Es una representación de un personaje masculino adulto de pie en posición de tres cuartos a la derecha. Presenta calvicie parcial, viste chaleco, casaca larga, pantalones ceñidos y botas. En la mano izquierda sostiene un bastón y la mano derecha se apoya sobre su capa colocada sobre un tipo de armamento militar de forma cilíndrica vertical y, junto a él, una espada.

El pedestal es de granito y presenta dos secciones: la primera con tres niveles escalonados, la segunda es un bloque tronco cónico alargado que remata en una losa sobresaliente. Entre ambos niveles se encuentra un segmento de granito liso. En la parte frontal del pedestal se hallan dos placas de bronce.



Figura 232. Monumento a George Washington: placas conmemorativas. Foto: Jackelyn Vega Vera.

El basamento es una plataforma circular, de hormigón y granito, con una grada en la parte frontal, en cuya parte central se ubica el soporte de la escultura. La mitad posterior de la plataforma está cercada por un muro curvo bajo que, hacia el interior, contiene un asiento corrido curvo adosado.

Observaciones

En abril de este año ha sido remodelado el Parque Washington. La Municipalidad de Lima para tal efecto ordenó que se demoliera una banca que estuvo desde el planteamiento original del parque desde el año 1922. Era una banca de hormigón que por sus características de forma semicircular lograba tener un efecto acústico, la cual era una leyenda viva de la historia de nuestra ciudad. Las autoridades atentan sistemáticamente contra los espacios públicos en vez de regenerarlos y conservar sus valores. Nuestro espacio público pierde sus elementos emblemáticos por ignorancia de incluir una asesoría urbanística. Es preciso rescatar y regenerar los espacios públicos y que las autoridades respeten la memoria histórica de la ciudad otorgándoles un valor de uso de identificación y de referencia de encuentro para el ciudadano. Los vecinos ante este atropello han alzado su voz de protesta a través de los medios de prensa por la demolición de la célebre banca que rodeaba el monumento principal. Y como dice una vecina: «Era la principal atracción del parque». Les han quitado un pedazo de memoria⁶².

Datos relacionados con el monumento

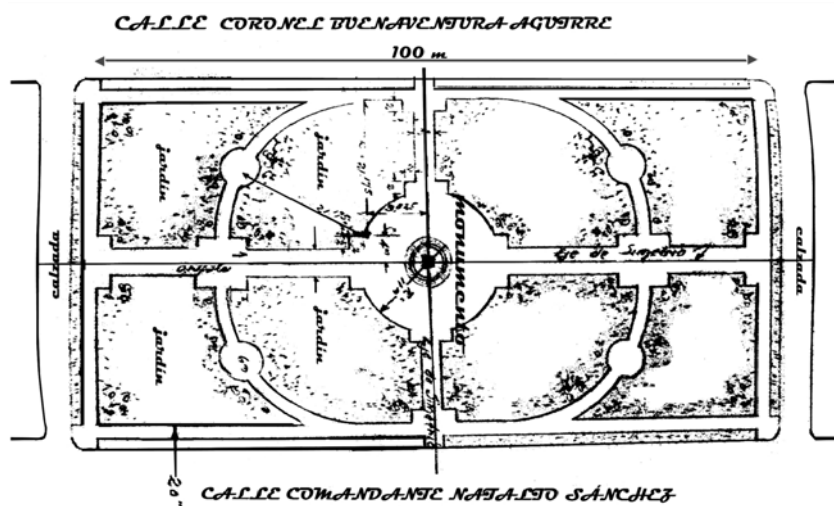


Figura 233. Plano levantado por The Foundation Company para el ornato de la Plaza Washington. Fuente: AMTC. Expediente relativo al monumento Jorge Washington, 1921, f. 9.

⁶² *El Comercio*, 15 de abril de 2009.

*Escultor***Jean-Antoine Houdon**– *Biografía*

Jean-Antoine Houdon nació en Versalles en 1741 y murió en París en 1828. Empezó su formación desde muy pequeño en París bajo la tutela de Michel-Ange Slodtz. A los veinte años recibió el primer premio de escultura en 1762. Destacó por su talento y ejecutó un gran número de obras en Francia e Italia. En 1785 viajó a Norteamérica para cumplir con la realización de la figura ecuestre del presidente Washington, el cual fue rechazado por razones financieras.

Fue un apasionado en el estudio de la anatomía, lo cual se reflejó en sus magníficos retratos cargados de gran realismo y en el brillante desempeño en sus conocimientos anatómicos. Se inspiró en el arte antiguo y en el barroquismo italiano de Bernini.

Trabajó sus esculturas en mármol, yeso, bronce e incluso aprendió con gran maestría la técnica de la fundición.

Sus estrechas relaciones con familias de cortes europeas le abrieron paso para la realización de muchos retratos, tales como el de Madame Adelaida, de 1777, en mármol, exhibido en el Museo del Louvre; el del príncipe Enrique de Prusia, actualmente en Postdam; Benjamin Franklin, de 1779, y de hombres ilustres como Diderot, Voltaire, Rousseau y Washington. En 1806 realizó el busto de Napoleón I, entre otros.

El escultor se trasladó dos veces a la corte de Saxe-Gotha y realizó, en 1771, una gran estatua de Morfeo. En 1773 le encargaron bustos de retratos de la familia y, en 1776, una Diana monumental. Todas estas obras se encuentran actualmente en el Museo de Gotha.

Realizó, asimismo, obras para iglesias como la de San Juan Bautista, que se encuentra en la Galería Borghèse en Roma. En 1781, concibió el monumento funerario para el mausoleo del conde de Ennery. En 1783 realizó la escultura del Invierno y en 1785 la del Estío para Montpellier.

Jean-Philippe Breuille dice sobre Houdon:

Houdon es igualmente uno de los más grandes retratistas de todos los tiempos, que le permiten variar las actitudes y las composiciones mientras permanece fiel a los criterios esenciales del parecido. En fin, es sensible a los rostros de los niños, en particular su propia descendencia, que ha descrito en diversas edades (1992, p. 267).

En la estatua de Washington encargada por el Estado de Virginia, que representa y honra su memoria, este personaje es representado finalmente de pie como «un héroe pacífico que retorna al campo tras su victoria militar» (Benoist, 1967, p. 139). La réplica de Houdon llega a Lima en 1922 para ser colocada en el Parque Washington con lo que se consolidaron los lazos entre ambos países, ya que fue considerada como un símbolo de los Estados Unidos.

Estado de conservación, integridad y remodelación

Su conservación es buena y su integridad está completa. Se ha remodelado el parque recientemente y se le ha retirado del entorno una banca semicircular y emblemática que la rodeaba.

Imágenes de la época



Figura 234. Foto de la época del monumento a George Washington. Fuente: Leguía Olivera (2007, p. 183).



Figura 235. Varios aspectos de la significativa y hermosa ceremonia, realizada el 4 de julio con motivo de la inauguración de la estatua de Washington en la avenida Leguía, acto al cual concurren muchas instituciones y colegios. Fuente: «Homenaje a Washington. Archivo de la Municipalidad de Lima». *Varietades*, 1922, 749, p. 1537.

Imágenes actuales



Figura 236. Monumento a George Washington: detalle. Foto: Alicia Benavides.



Figuras 237 y 238. Monumento a George Washington. Fotos: Alicia Benavides.

■ *Plazuelita Sarmiento*

Ubicación en el espacio urbano actual

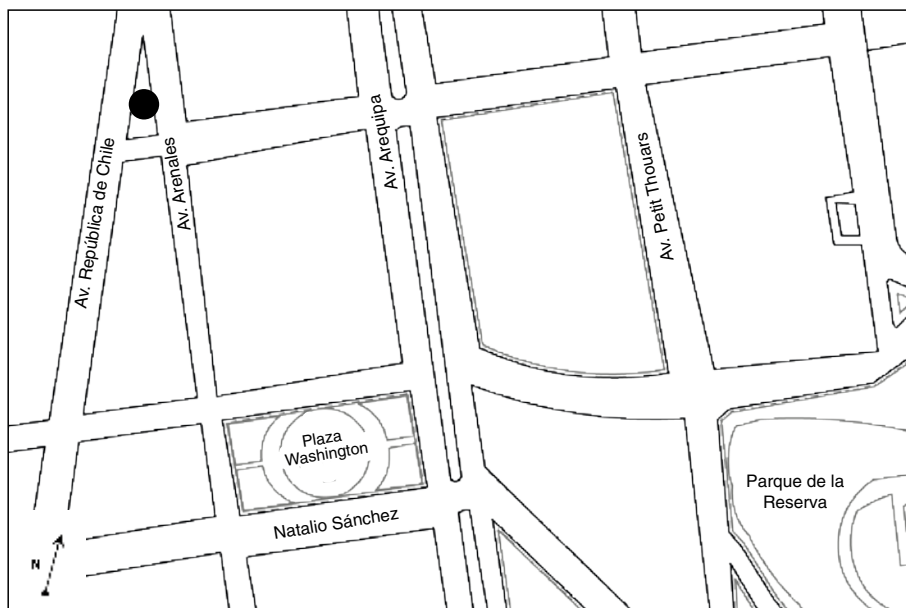


Figura 239. En esta imagen se puede ver en planta la ubicación de la Plazuelita Sarmiento. Diseño del plano: Valeria Tenaud. Fuente: Hoja del *Plano de Lima Metropolitana* [formato digital] del Instituto Geográfico Nacional (IGN). <http://www.ign.gob.pe/pages/catalogo/index.php>

Plazuelita Sarmiento: entre la cuadra 1 de la avenida Arenales y la cuadra 4 de la avenida de la Agricultura (actual República de Chile), en Santa Beatriz, distrito del Cercado de Lima.

Monumento a Domingo F. Sarmiento



Figura 240. Monumento a Domingo F. Sarmiento. Foto: Alicia Benavides.

Breve historia de la obra

La obra en bronce fue un obsequio de la Municipalidad de la metrópoli del Plata a la ciudad de Lima y fue ejecutada por el escultor argentino Héctor Rocha. En la base de la escultura se consigna el nombre del autor y la fecha 1929 que se presume es la fecha en que terminó la ejecución de la obra.

El 5 de mayo de 1931 se inauguró el monumento a Domingo F. Sarmiento. En el acto estuvieron presentes David Samanez Ocampo, presidente de la Junta de Gobierno; el señor Jacinto Villegas, embajador de la Argentina; el nuncio apostólico del Vaticano; varios diplomáticos de las naciones americanistas; el ministro de Bélgica; José de la Riva-Agüero, alcalde de la ciudad; funcionarios públicos; miembros de los institutos armados; comisiones de alumnos de los colegios oficiales y particulares, y numeroso público. Hicieron uso de la palabra, en elogio de la personalidad de Sarmiento, el embajador de la Argentina y el alcalde de Lima.

*Descripción del monumento***Denominación actual**

- Monumento a Sarmiento.

Datos generales de su ejecución

- Dimensiones: 5.03 metros de alto, 2.27 de ancho y 2.29 de fondo.
- Materiales: bronce, mármol y piedra.

Elementos que componen al conjunto

Escultura «estatua» de bulto redondo, fundida en bronce, que representa al militar argentino José Faustino Sarmiento de pie. Está anclado sobre un pedestal trapezoidal de mármol blanco en todo el bloque y de mármol verde jaspeado en las molduras. Remata en dos niveles escalonados decrecientes. En la parte frontal del pedestal se encuentra una inscripción en relieve hundido y pintada de negro.

El basamento es una plataforma piramidal trunca compuesta por bloques de piedra tallada y ensamblada, de textura rugosa.

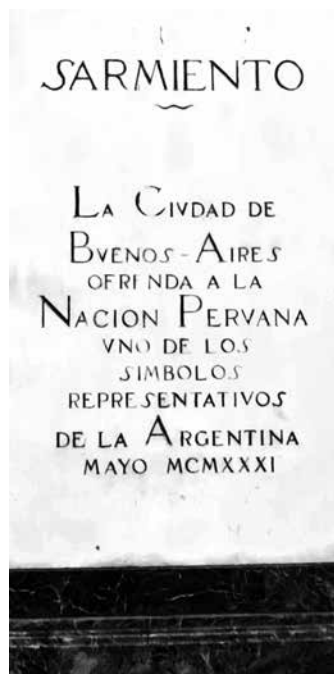


Figura 241. Monumento a Domingo F. Sarmiento: detalle. Foto: Alicia Benavides.

La figura principal representa a Sarmiento de pie, en posición de frontal, con la pierna del lado derecho y el brazo del lado izquierdo adelantados. Presenta calvicie parcial y viste pantalón, zapatos y abrigo largo. Tiene la mano del lado derecho formando puño encima de una hoja de papel puesta sobre un bloque irregular.

Observaciones

Ernesto Asher anota en su libro *Curiosidades limeñas* que en el emplazamiento donde se encuentra ubicado el monumento a Sarmiento, en la pequeña plaza que lleva su nombre y hace esquina entre dos avenidas que corren paralelas a la avenida Leguía (hoy Arequipa), hay dos edificios signados con los números 376 y 388 que dicen «Sarmiento 376» y «Sarmiento 388», a pesar de que dicha calle no existía (1974, p. 18).

Datos relacionados con el monumento

El 28, en la tarde, se realizó la inauguración del monumento del ilustre argentino, don Domingo Faustino Sarmiento, cuyo obsequio debe nuestra ciudad a la Municipalidad de Buenos Aires [...]. Tan luego como estuvo presente ante la estatua de Sarmiento, el presidente de la Junta de Gobierno, señor David Samanez Ocampo, el embajador de la Argentina, señor Jacinto Villegas, recorrió el velo que cubría la estatua del gran americano y gobernante argentino, don Domingo Faustino Sarmiento, entre los aplausos entusiastas del público.

Una banda del Ejército tocó los himnos nacionales de la Argentina y del Perú, que la concurrencia escuchó con fervor patriótico.

En seguida, el embajador argentino pronunció un notable y elocuente discurso, haciendo el elogio del prócer argentino y significando el obsequio de la Municipalidad de Buenos Aires a la ciudad de Lima. Las palabras del embajador fueron aplaudidas ruidosamente⁶³.

Escultor

Héctor Rocha

Véanse su biografía y obra en el apartado «Placas de la avenida Argentina» de este capítulo.

Estado de conservación, integridad y remodelación

Su estado de conservación es regular y se encuentra completo en su integridad. La base del pedestal está quebrada en las esquinas con pérdida de material.

Imágenes actuales



Figura 242. Monumento a Domingo F. Sarmiento: detalle. Foto: Alicia Benavides.

⁶³ «Inauguración del monumento del ilustre presidente argentino don Domingo Faustino Sarmiento». *La Crónica*, 30 de julio de 1931, pp. 6-8.

■ *Plaza Petit Thouars*

Ubicación en el espacio urbano actual

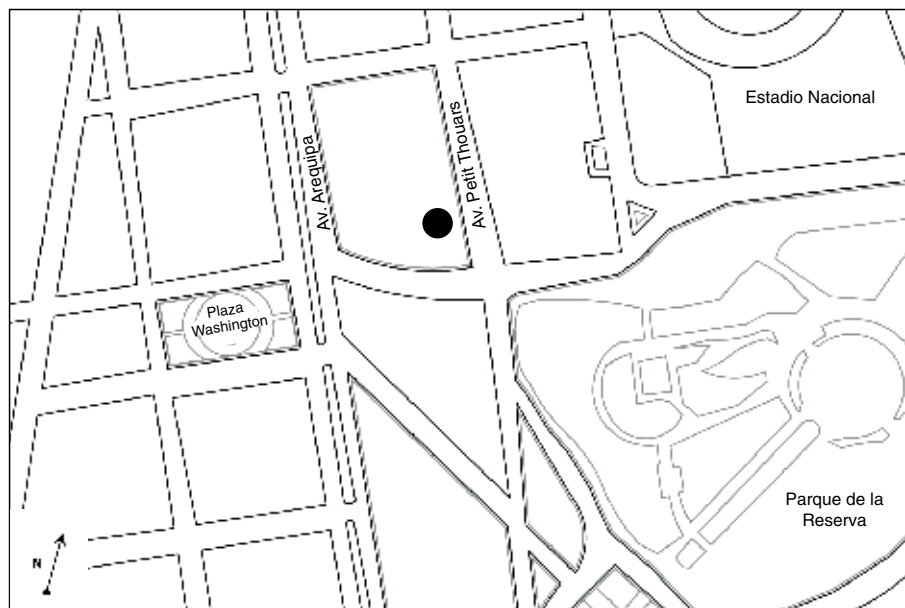


Figura 243. En esta imagen se puede ver en planta la ubicación de la Plaza Petit Thouars (actualmente Parque Cervantes), marcada con un círculo, paralela a la avenida Leguía (hoy Arequipa). Diseño del plano: Valeria Tenaud. Fuente: Hoja del *Plano de Lima Metropolitana* [formato digital] del Instituto Geográfico Nacional (IGN). <http://www.ign.gob.pe/pages/catalogo/index.php>

Plaza Petit Thouars (hoy Parque Cervantes): cuadra 4 de la avenida Petit Thouars, Santa Beatriz, Cercado de Lima. Antiguamente el monumento estuvo ubicado en la Plaza Francia (primera piedra), en 1922. Luego, en 1938, se trasladó al jirón Velarde, en el mismo distrito.

Monumento a Bergasse du Petit Thouars

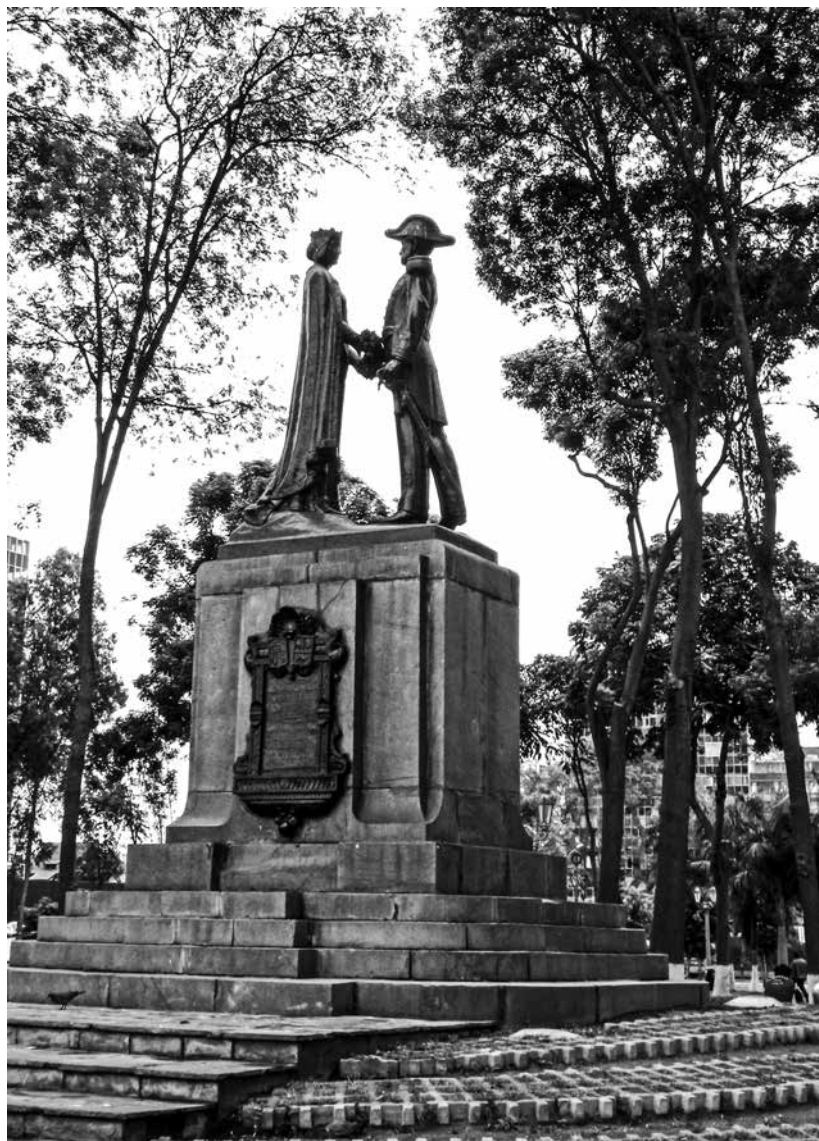


Figura 244. Monumento a Bergasse du Petit Thouars. Foto: Alicia Benavides.

Breve historia de la obra

La ciudad de Lima acordó levantar un monumento de gratitud al almirante George Henry Bergasse du Petit Thouars, quien, siendo jefe de la flota internacional anclada en el puerto del Callao, impidió que los chilenos prendieran fuego a Lima «por sus cuatro costados» el 17 de enero de 1821 (Ascher, 1974, p. 18).

El grupo escultórico al almirante Abel-Nicolas-Georges-Henri Bergasse du Petit Thouars fue realizado por el escultor Artemio Ocaña con la participación del alumno César Muelle y del picapedrero y labrador Elías León. La obra fue fundida por Enrique San Román y Antonio Vallejo. La primera piedra se colocó en agosto de 1922 y su ejecución se efectuó en el período de cuatro meses durante 1924.

La primera piedra fue puesta en la Plaza Francia y el monumento finalmente se ubicó «a la altura de la Plaza Mariscal Cáceres (jirón Velarde)». En ese emplazamiento permaneció hasta 1938, después de las decisiones definitivas del 27 de octubre de 1937. Su ubicación actual está en la cuadra 4 de la avenida Petit Thouars, Santa Beatriz.

La estatua en bronce se encuentra sobre un pedestal de piedra labrada.

Respecto a la obra, «Clovis» señala que «La estatua al almirante Petit Thouars no está bien. Ocaña, muy acertado en casi todas sus obras, no lo estuvo en esta. La estatua disuena en la avenida. En el porvenir tendrá que ser reemplazada» (1925, p. 33).

El 8 de agosto de 1922 se dio lectura, en sesión del Concejo Provincial de Lima, presidida por el alcalde Rada y Gamio, del oficio del ministro de Francia, con el cual agradecía el envío del acta de la ceremonia realizada con motivo de la colocación de la primera piedra del monumento a du Petit Thouars.

El 6 de mayo de 1924, en sesión extraordinaria del Concejo presidida por el teniente alcalde Andrés F. Dasso se aprobó la construcción de los monumentos a Pizarro y al almirante du Petit Thouars, otorgándosele preferencia a este último, a pedido de los señores Higuera y Rey Lama. En sesión del 6 de junio, presidida por Rada y Gamio, alcalde la ciudad, se aprobó el contrato con el escultor Ocaña para la realización del monumento y el sitio de su ubicación, en la intersección de las avenidas Mariscal Cáceres y Petit Thouars, donde el alcalde había informado que el gobierno arreglaría una plaza para tal efecto.

El 1° de setiembre de 1924 se encontraba en construcción el pedestal del monumento ya terminado.

El 29 de diciembre de ese mismo año se aprobó que el Concejo otorgara una medalla de oro al escultor Ocaña por la ejecución de la estatua, a propuesta del alcalde de Lima.

El 27 de abril de 1925 el Concejo determinó, en orden del día, que se invierta en el monumento 4500 libras peruanas.

Varios años atrás, el 2 de agosto de 1890, el Concejo Provincial de Lima resolvió iniciar una suscripción popular con el objeto de adquirir en Europa un retrato del almirante du Petit Thouars que acababa de fallecer.

El monumento se inauguró el 7 de diciembre de 1924. A la ceremonia asistieron numerosas personas, entre ellas el embajador extraordinario de Francia, Albert Pingaud; el embajador del Japón, Seizabure Shimizu; el embajador de México, Antonio Caso; el presidente del Senado, Guillermo Rey; el jefe del Estado Mayor de Marina, contralmirante Woodward; el inspector general del Ejército, general Francisco Pellegrin; el jefe de Estado Mayor del mismo, general Paul Clement; los generales Velarde Álvarez y Abrill, varios representantes del Congreso y miembros del Concejo Provincial de Lima, así como distinguidas familias. Asimismo, asistió Pedro José Rada y Gamio, alcalde de Lima. La señorita María Isabel Leguía Swayne, hija del presidente de la República, fue la encargada de descorrer el velo de la estatua. Leguía no pudo estar presente en el evento.

Hicieron uso de la palabra el alcalde de Lima, quien elogió la actitud del marino francés para defender a Lima de las tropas invasoras, y el embajador extraordinario de Francia, este último en francés, quien manifestó que Lima se encontraba floreciente y radiante de prosperidad y que volvería a ser la Perla del Pacífico.

Descripción del monumento

Denominación actual

- Monumento al almirante Bergasse du Petit Thouars.

Datos generales de su ejecución

- Dimensiones: 7.34 metros de alto, 5.63 de ancho y 5.75 de fondo.
- Materiales: bronce y granito.
- Fundición: Enrique San Román y Antonio Vallejo.

Elementos que componen al conjunto

El monumento es un grupo escultórico en bronce, anclado a un pedestal de granito, emplazado en la plaza que lleva su nombre. Representa a una pareja en la que la figura femenina encarna la alegoría de la ciudad de Lima entregando una ofrenda al almirante: Lima rinde homenaje al marino que la salvó del saqueo de 1879.

Esta figura principal, de bronce fundido con pátina verde oscuro, muestra a los dos personajes, de pie sobre montículo, en proporción de cuerpo entero y posición de perfil, mirándose frente a frente el uno al otro. El personaje masculino presenta barba, viste uniforme militar con chaqueta larga en la parte posterior, y porta espada y sombrero. El personaje femenino presenta el cabello recogido, viste túnica larga bordada y manto largo, porta corona y un arreglo de flores y hojas en las manos que entrega al otro personaje.



Figura 245. Monumento a Bergasse du Petit Thouars: detalle. Foto: Alicia Benavides.

El pedestal es de granito tallado y armado, de forma piramidal, y escalonado y trunco. Se trata de un paralelepípedo rectangular que en sus extremos, superior e inferior, ostenta molduras prominentes. Este pedestal cuenta con dos placas: una, ubicada en la cara frontal del pedestal, de forma rectangular vertical de borde mixtilíneo. Representa una peana en la parte inferior, decorada con relieves de motivos fitomorfos, y una venera como remate en la parte superior. A los lados se encuentran un marco, con decoración lineal incisa, y un rollo, con veneras opuestas en relieve en la zona media de cada lado. Además, presenta dos escudos (escudo del Perú y anagrama de la República francesa) en la parte superior. Está pintada de negro. La segunda placa está ubicada en la cara posterior del pedestal. Tiene una forma rectangular y vertical y un borde mixtilíneo. Representa en relieve a una peana en la zona inferior, decorada con motivos lineales incisos, y remata, en la parte superior, en medio roleo con hojas de acanto flanqueado por volutas. Además, presenta un marco interior decorado con motivos geométricos. Está pintada de negro.

El basamento es de granito labrado y ensamblado de forma rectangular, barnizado. Se trata de una plataforma rectangular de un solo nivel compuesta por bloques de piedra ensamblados. Presenta la firma del autor tallada en el lado derecho.

El monumento además cuenta con una plataforma escalonada con las esquinas redondeadas de granito labrado y ensamblado de forma rectangular.

Observaciones

El Concejo Provincial de Lima en 1922, presidido por el alcalde Pedro José Rada y Gamio, decidió colocar la primera piedra en la Plaza Francia, donde consta en actas

el agradecimiento del ministro de Francia⁶⁴ y consta también en la fuente sacada de la revista *Mundial* del día 4 de agosto de 1922⁶⁵. Sin embargo, el monumento fue emplazado en 1924 en el jirón Velarde hasta que por decisión definitiva del 27 de octubre de 1937 fue emplazado en 1938 (Gamarra, 1974), en la Plaza Petit Thouars, donde se encuentra hasta la actualidad.

Datos relacionados con el monumento

Colocación de la primera piedra

No ha podido ser más feliz y de más simpática repercusión, la iniciativa del Concejo de elevar en la Plaza Francia un monumento en homenaje al almirante du Petit Thouars, aquel glorioso marino francés, que en horas de angustia para Lima, supo salvarla con la generosidad y energía de su raza invicta, del salvajismo y la ruindad del chileno vencedor. Nuestras fotografías ofrecen una información completa de esta grata ceremonia y presentan al presidente de la República, señor Leguía, en el instante preciso en que coloca la primera piedra del monumento que ha de perpetuar la gratitud del Perú para con aquel ilustre hijo de Francia⁶⁶.



Figura 246. Inauguración. Fuente: «Monumento al almirante Petit Thouars». *Mundial*, 1922, III(116), p. 31.

⁶⁴ AHMML. Concejo Provincial de Lima, sección Concejo. *Libro de sesiones*, 1921-1922, p. 325.

⁶⁵ «Monumento al almirante Petit Thouars». *Mundial*, 1922, III(116), p. 31.

⁶⁶ «Monumento al almirante Petit Thouars». *Mundial*, 1922, III(116), p. 31.

Escultor

Artemio Ocaña

Véanse su biografía y obra en el apartado «Monumento Ramón Espinoza» de este capítulo.

– Críticas

La estatua al almirante Petit Thouars no está bien. Ocaña, muy acertado en casi todas sus obras, no lo estuvo en esta. La estatua disuena en la avenida. En el porvenir tendrá que ser reemplazada.

Hay error en creer multiplicar las estatuas y en creer que estamos en plena aptitud de producirlas. No contamos aún con personal y elemento suficientes. Procedamos con más calma y más paciencia. Nuestros escultores jóvenes tienen todavía campo abundante en las obras decorativas y en las obras menores. Es error funesto entregarse a un falso nacionalismo. No basta el personal ingenio en la obra de arte; es indispensable tradición, estudio y disciplina. Y nada de esto se obtiene en un día. Muchas de esas obras nacionales, que alabamos por amistad o por complacencia, tendrán en el futuro que abandonar sus puestos, arrojadas por una cultura mayor y por nuevos elementos artísticos (Gamarra, 1996).

De temperamento más quieto que el anterior, su estilo se orientó y permanece todavía en esa misma línea, haciendo gala de una expresión grandilocuente, de acuerdo con su vocación de monumentalista, de la que hay varios ejemplos en Lima, el más notable de ellos, el Monumento a los «Caídos en la Campaña de 1941», en el Campo de Marte («Clovis», 1925, pp. 33-34).

Estado de conservación, integridad y remodelación

Su estado de conservación es bueno. Se encuentra completo en su integridad. Ha sido remodelado recientemente junto con el parque. Ha sido restaurado en 2008 junto con el parque y se le barnizó el basamento y la plataforma escalonada.

Imágenes de la época



Figura 247. Plaza y monumento a Bergasse du Petit Thouars. Fuente: Fundación Augusto Leguía (2007, p. 73).

Imágenes actuales



Figura 248. Monumento a Bergasse du Petit Thouars. Foto: Alicia Benavides.

■ *El Parque de la Reserva*



Figura 249. Parque de la Reserva, vista de calle central, lateral izquierda. Foto: Jackelyn Vega Vera.

Ubicación en el espacio urbano actual

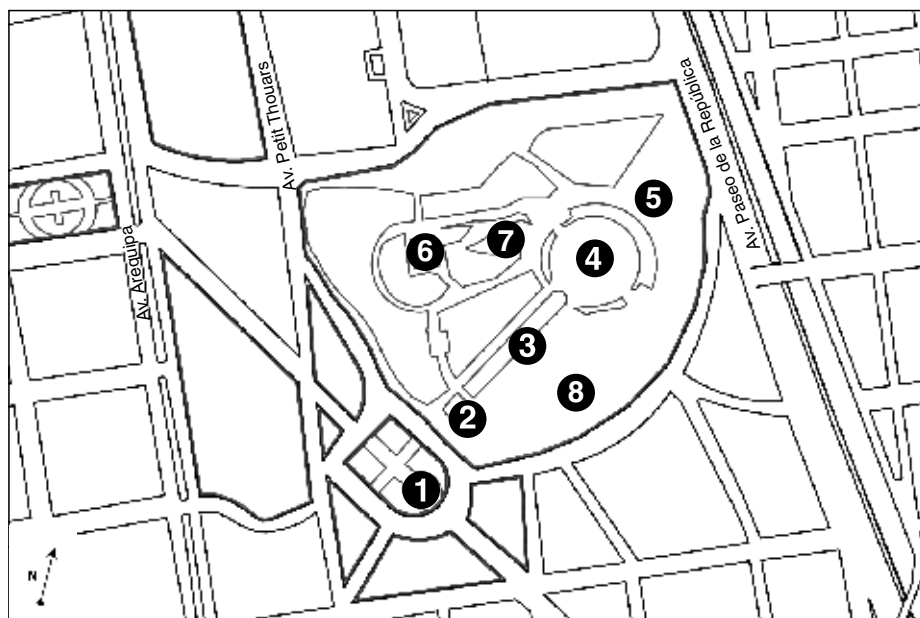


Figura 250. En esta imagen se puede ver en planta la ubicación y el área que ocupa el Parque de la Reserva, así como la ubicación de sus componentes: 1. Plaza Sucre, 2. Las Aguateras, 3. El estanque, 4. La fuente principal, 5. La pérgola, 6. La Fuente de los Huacos, 7. La Casa del Inca, 8. La Fuente de los Ñocos. Diseño del plano: Valeria Tenaud. Fuente: Hoja del *Plano de Lima Metropolitana* [formato digital] del Instituto Geográfico Nacional (IGN). <http://www.ign.gob.pe/pages/catalogo/index.php>

El Parque de la Reserva estaba situado entre la línea del tranvía que llevaba a Chorrillos (hoy Paseo de la República) y las cuadras 5 y 9 de la avenida Leguía (hoy Arequipa), en el barrio de Santa Beatriz. Actualmente se encuentra ubicado en el mismo lugar y se le ha cambiado el nombre por el de Circuito Mágico del Agua, Parque de la Reserva.

Descripción del emplazamiento

El Parque de la Reserva materializa como espacio urbano el *lugar* de la Patria Nueva. Evoca un momento histórico y político que revela, en su diseño y elementos, una ideología para ser recorrida y experimentada.

Los intelectuales de la época, motivados por la necesidad de encontrar y rescatar una identidad nacional que los refleje, volcaron en este espacio su inquietud e imprimieron, en los distintos elementos que lo componen, alusiones de tendencia indigenista. Pero no solamente fueron ellos los que con su impulso dieron

origen a este parque; también este era parte de las obras públicas que Leguía tenía preparadas durante su mandato dentro de la nueva zona de Santa Beatriz.

El parque está situado en la extensa zona del bosque de la antigua hacienda de Santa Beatriz, cerca al terreno que era ocupado por la Escuela de Agricultura. En el fragmento de la ciudad de Lima, como se ha mencionado anteriormente, fue uno de los primeros suburbios de expansión hacia las periferias desde el centro fundacional en la época de Leguía.

El nombre del parque conmemora al Batallón de Reserva del Bosque de Santa Beatriz y se rinde homenaje *in situ* a los soldados que cayeron defendiendo Lima en la Guerra del Pacífico (1880-1881).

La pertinencia de presentar un sitio como caso se impone dentro de este libro, ya que es hasta hoy un espacio público significativo. Incluye, además, a la Plaza Sucre (espacio preexistente a su construcción), donde se encuentra emplazado el monumento ecuestre a dicho libertador.

En su trazo, en su imaginario y en su diseño se resume la intención —focalizada en elementos puntuales— que pretende resaltar el gobierno de Leguía: reivindicar su nueva ideología y rescatar para el imaginario colectivo una identidad trazada en la ciudad, para ser compartida como Patria Nueva: «Su planificación y ejecución fue paralela a la de la urbanización que constituía —y aún constituye— su entorno» (Flores-Zúñiga, 2008, p. 568)⁶⁷.

Así como hemos visto anteriormente el caso de la Plaza San Martín como el proyecto que marcó el comienzo en la transición de estilos de las plazas, ahora hemos llegado hasta el Parque de la Reserva. Existen grandes diferencias entre uno y otro emplazamiento: en el primero podemos observar un espacio urbano industrial enmarcado por construcciones y con un solo monumento, y en el otro, un espacio abierto ganado a un bosque natural, más campestre y bucólico. Está adornado con flores, arboledas, espejos de agua, pérgolas y con el agregado de obras artísticas que completan su totalidad.

El 4 de junio de 1926, el gobierno de Leguía instituyó una comisión ejecutiva para la realización del Parque de la Reserva y nombró como presidente al ingeniero

⁶⁷ Entorno citadino que impactó positivamente al escritor peruano José Torres de Vidaurre, quien había vuelto al Perú tras una larga estadía europea y cuya pluma, por esos años, trazó las siguientes líneas: «La sorpresa que la nueva Lima produce al viajero que llega después de larga permanencia en las grandes urbes europeas es de un absoluto desconcierto. *Inmensas avenidas, calles asfaltadas, edificios soberbios, plazas ostentosas.* Todas característicamente actualistas. *Hierro y cemento. Idea y músculo.*». No fue menos favorable la impresión que Torres de Vidaurre se llevó de quienes ocupaban el insospechado espacio limeño de la década de 1920: «Los rostros de las gentes de Lima ya van abandonando esa expresión de cansancio y de melancolía que tanto emocionaban antaño a los poetas romantizadores. Hoy, en los ojos de las gentes hay chispas de fe y de optimismo, y sus sonrisas tienen ya la arrogancia del justo y severo censor de las potencialidades interiores» (1929, p. 447; las cursivas son mías).

Alberto Jochamowitz⁶⁸, como encargado de los diseños arquitectónicos a Jean Claude Sahut, como responsable de la construcción estructural al ingeniero Ricardo Valencia, y a los artistas José Sabogal, pintor, y a Daniel Vásquez Paz, Daniel Casafranca e Ismael Pozo Velit, escultores.

Para solventar sus gastos hubo que crear una ley para el cobro de un sobreimpuesto a los terrenos petrolíferos: ley 5839, del 17 de junio de 1927⁶⁹.

La inauguración se efectuó el 19 de febrero de 1929, el mismo día en que Leguía cumplía 66 años⁷⁰, con un homenaje solemne y un programa artístico: «Participó en dicho evento la Academia Nacional Alcedo, con números de danza clásica y danzas folclóricas»⁷¹.

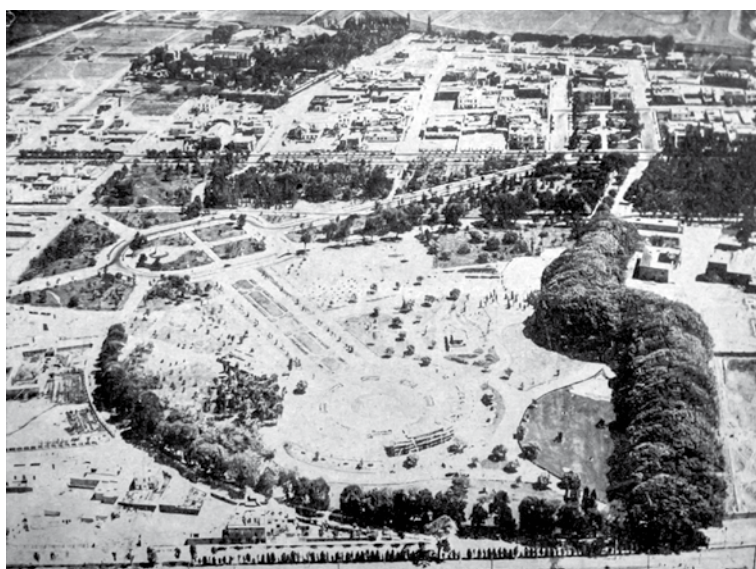


Figura 251. Vista aérea del Parque de la Reserva entre la línea del tranvía eléctrico a Chorrillos, el Estadio nacional, la avenida Leguía y la avenida Petit Thouars. Fuente: «El Parque de la Reserva recientemente inaugurado es de excepcional belleza y arte». *Ciudad y Campo*, 1929, VI(43), p. 26.

⁶⁸ «Jochamowitz, tratadista perito en temas hídricos e imaginativo planificador urbano, se erige como el factótum y prototipo de una novísima clase social menos atendida al abolengo genético o racial que a la catadura neuronal y a la fuerza volitiva. Autor de una serie de importantísimas obras arquitectónicas que definieron el rostro de la Lima moderna» (Flores-Zúñiga, 2008, p. 429).

⁶⁹ Ley 5839. Congreso de la República del Perú, 2003. *Archivo digital de la legislación del Perú*. Versión 2.1., disco 2.

⁷⁰ «El Parque de la Reserva recientemente inaugurado es de excepcional belleza y arte». *Ciudad y Campo*, 1929, VI(43), 26-32.

⁷¹ «El Parque de la Reserva recientemente inaugurado es de excepcional belleza y arte». *Ciudad y Campo*, 1929, VI(43), 26-32.

El Parque de la Reserva ocupa actualmente ocho hectáreas de áreas verdes. Cuando fue inaugurado, en 1929, ocupaba un área de dieciséis hectáreas. Es de forma irregular y está diseñado de manera axial, con un eje señalado por la fuente principal, y el estanque central que remata en una pérgola curva. Esta pérgola o *loggia* hace de marco semicircular a la fuente a ras del suelo, rodeada por ocho fuentes menores que emergen desde el primer nivel. En cada una hay una escultura de un personaje sentado de raza indígena. Posee además otras esculturas y fuentes, como la Huaca Ornamental o Casa del Inca, la Fuente de los Huacos, una pérgola más pequeña de madera que conduce a la Fuente de los Ñocos.

Actualmente se han perdido varias estructuras originales y se ha recortado la extensión de su planteamiento inicial. Los ficus que cerraban en semicírculo la perspectiva norte han sido talados y quedan unos pocos. Los canales de riego que lo atravesaban ya no circulan por las zonas delineadas en el pasado.

El Parque de la Reserva fue declarado, en 1980, ambiente urbano monumental, y ha sido remodelado y restaurado recientemente, durante la primera gestión del alcalde de Lima, Luis Castañeda Lossio. Las pequeñas esculturas de las aguateras fueron realizadas e instaladas en 2005; no formaban parte del proyecto ornamental de sus inicios. La arquitecta Flor de María Valladolid es la responsable del proyecto y la empresa de la Municipalidad Metropolitana de Lima fue la encargada de su remodelación. La construcción del proyecto Circuito Mágico del Agua, con la inclusión en el parque de diez fuentes con efectos lumínicos computarizados, fue realizada por la empresa Ghesa de España y conformó un conjunto de fuentes monumentales de gran envergadura. Fue reinaugurado el 28 de julio de 2007.



Figura 252. Parque de la Reserva: friso de la pérgola del parque que se encuentra en su ala derecha. El Artífice, realizado por el escultor Casafranca. Foto: Jackelyn Vega Vera.



Figuras 253 y 254. Parque de la Reserva: Fuente de los Huacos. Foto superior: Jackelyn Vega Vera. Foto inferior: Alicia Benavides.



Figura 255. Parque de la Reserva: la Fuente de los Ñocos. Representación de un niño en cuclillas, en tamaño natural, jugando a los ñocos, sobre un bloque trapezoidal de mármol con conchas invertidas e incrustadas en sus cuatro lados, de las cuales brota el agua. La planta tiene forma de cruz griega. La escultura es de bronce y ha sido fundida en Italia. Realizada por el escultor peruano Ismael Pozo Velit. Foto: Jackelyn Vega Vera.

Figura 256. Parque de la Reserva: las Aguateras de la inauguración (1929) actualmente han sido reemplazadas por otras, como la que se muestra en la foto. Se trata de un conjunto de esculturas, de personajes femeninos, semidesnudos y sedentes, que sostienen entre sus regazos un pequeño cántaro, del que surge agua sobre un pozo pequeño. Están ubicadas al inicio de la avenida central, en dirección opuesta a la pérgola. Realizadas por el escultor peruano Daniel Jara e instaladas en el parque en 2005. Foto: Jackelyn Vega Vera.



De este modo, la construcción del parque señala el punto inicial del movimiento hacia la oxigenación y embellecimiento de la ciudad por medio de parques y jardines. Su planta, de forma irregular, estaba delineada por hermosos ficus que cerraban la perspectiva por el norte, en su interior circulaban canales de riego y su vegetación era exuberante. La disposición de sus elementos arquitectónicos, sus fuentes, la pérgola, las intervenciones artísticas, sus objetos decorativos y su perspectiva, creaban un microcosmos en el interior de la ciudad.

Se trata de un gran espacio público, orientado a señalar una nueva y particular estética en el desarrollo urbano de Lima. Es una propuesta de paisajismo que en su conjunto reivindica una fuerte presencia del estilo inaugurado por Olmsted «donde se creaban pasajes escénicos en los que el visitante estaría inmerso,

experimentando la acción restauradora del paisaje por lo que Olmsted llamaba el proceso “inconsciente”. Para lograr este resultado, subordinaba a todos los elementos del diseño para el propósito particular de hacer más profunda la experiencia paisajista»⁷². Este arquitecto lo especifica con claridad en su estudio *Public Parks and the Enlargement of Towns*, publicado por primera vez en 1870:

Queremos un terreno en el que la gente pueda ir fácilmente después de terminar su día de trabajo, y donde pueda pasear durante una hora, sin ver, escuchar o sentir nada del bullicio y ruido desapacible de las calles, donde encuentren, en efecto, a la ciudad alejada de ellos. Queremos el contraste más grande posible con las calles y las tiendas y los espacios de la ciudad que sean consecuentes con la conveniencia y la preservación del buen orden y la pulcritud. En especial, queremos el mayor contraste posible con las condiciones restrictivas y limitadas de la ciudad, aquellas condiciones nos fuerzan a caminar circunspectos, vigilantes, celosos, que nos obligan a mirar a los otros sin simpatía. Prácticamente, lo que más queremos es un simple, amplio, espacio abierto de verde césped, con una superficie de juegos suficiente y una suficiente cantidad de árboles alrededor para proporcionar una variedad de luz y sombra. Esto es lo que queremos como el rasgo central. Queremos la suficiente profundidad de bosque no solo para la comodidad en el tiempo caluroso, sino para dejar afuera, por completo de nuestros paisajes, a la ciudad (2002, p. 320; la traducción es mía).

En la utilización de sus elementos arquitectónicos, como la *loggia* o pérgola, se percibe claramente la intención de generar un espacio de remanso bucólico, complementado decorativamente con figuras escultóricas que, si bien es cierto no aluden a figuras helénicas, en su postura de evidente raza indígena están colocadas en fuentes circulares completamente revestidas de azulejos sevillanos, lo que proporciona al conjunto un carácter más híbrido que nacionalista.

Es dentro de este marco que los artistas nacionales intervienen el espacio con elementos de la nueva estética llamada *indigenista* por los intelectuales de la época. Es un proyecto en el que se evoca, por primera vez, nuestro pasado autóctono y en el que se utiliza, a su vez, iconografía de inspiración prehispánica como parte de la ornamentación. La introducción puntual de la Casa del Inca o Huaca Ornamental de Sabogal, quien inaugura esta tendencia, o la fuente que se aventura por primera vez en Lima con figuras sacadas de huacos de cerámicos Moche muestra abiertamente una marcada intención por recuperar símbolos prehispánicos.

Si bien es cierto que este espacio urbano, creado en la Lima de la década de 1920, tiene en un planteamiento inédito hasta entonces, considero que ni el concepto del diseño concebido dentro del perímetro ni la disposición y organización de los espacios nos acercan a la idea de nacionalismo. Los elementos utilizados para

⁷² Beveridge, Charles E., *Frederick Law Olmsted Sr.* <http://www.olmsted.or-gt/d/sp/i/1162/pid/1162>

evocar el pasado son piezas sueltas y de rasgos raciales definidos que, en su selección y emplazamiento, acompañan al contexto ornamentándolo dentro del esquema europeo de representación figurativa. Por tanto, no logran transformar el entorno ni la estructura espacial que los contextualiza.

En consecuencia, se deja al descubierto que la Patria Nueva se empezaba a cimentar, una vez más, como hemos visto a lo largo de este libro, sobre las instauradas bases del viejo continente europeo, sin contemplar las características implícitas de la espacialidad peruana.

Este espacio en su conjunto revela una visión más cercana a la búsqueda de modernidad de una ciudad que quiere situarse a la altura de las grandes capitales del mundo y persigue un desarrollo que gira en torno al progreso como consecuencia de las recientes innovaciones tecnológicas. Todo esto genera en el imaginario de la época un nuevo repertorio de formas afines para lograr instaurar una ciudad elegante, funcional y modernista:

Las modas sucesivas —*art nouveau*, eclecticismo, *art déco*, *streamline*, movimiento moderno— testimonian una hesitación constante entre las diferentes influencias y los modos de vida europeos y norteamericano, en función de la situación geopolítica y de las aspiraciones culturales (Morales Menocal, 2009, párr. 6).

El gran suceso de la época que fuera la Exposición Internacional de París de 1925, realizada en el Grand Palais, cuna del sugestivo estilo *art déco*, no pasó inadvertido para las personalidades más influyentes del gobierno de Leguía; fue una influencia más, impresa en la capital limeña. Una de las principales características del *art déco* es la mezcla de muchos estilos y la inclusión en sus diseños ornamentales de elementos exóticos, como, por ejemplo, motivos prehispánicos, acorde con los frecuentes descubrimientos arqueológicos.

La intención de coordinar el homenaje a la Patria Nueva con la reivindicación de la cultura inca, tan postergada hasta ese momento en el Perú, se manifestó en la percepción de los artífices contemporáneos. Así, se lee en un diario de la época: «[...] Manifestaciones de una cultura misteriosa que se pierde en la oscuridad de los siglos, con los más firmes brotes de una transformación única en la historia de parques y paseos»⁷³. Esto se traduce sutilmente como un acercamiento romántico a un pasado, con el cual no existe una identificación de raza ni de cultura. Sin embargo, fue el inicio para que los artistas nacionales se encaminasen a buscar en la propia historia y en el arte peruano su fuente de inspiración, revalorando su cultura.

El Parque de la Reserva representó en su época el espacio físico del período leguista, hecho que puso de manifiesto la fuerza y capacidad de un espíritu que evidencia el dominio del artificio sobre la naturaleza:

⁷³ «El Parque de la Reserva». *Ciudad y Campo*, 1929, VI(43), p. 30.

El Parque de la Reserva es más que eso. Significa e importa el homenaje al alma de una raza que formara otrora un imperio fastuoso y teocrático y el reconocimiento oficial del indigenismo como tópico ornamental y decorativo. También la Segunda República señalando históricamente el final del ciclo caudillesco y la liquidación de los aventureros del poder⁷⁴.

Cito nuevamente al ingeniero Alexander, quien vivió de manera comprometida el problema del desarrollo urbano de Lima en este período de estudio, siendo el jefe de la Inspección Técnica de Urbanizaciones y Construcciones del Ministerio de Fomento y desarrollando esta labor con inteligencia, entusiasmo, voluntad y esperanza:

Voy a terminar esta disertación haciendo una profesión de fe: conozco solamente la parte de la América del Sur más rica y próspera, y he visitado ciudades muy hermosas y supremamente monótonas: ninguna posee las características naturales de Lima. Nuestra capital se ubica en el fondo de un valle de eterno verdor; tiene a pocos minutos las playas del Pacífico con balnearios atrayentes y sobre su fondo se destacan los cerros que casi la encierran; muy cerca, Chosica brinda un sanatorio y un lugar de descanso delicioso; las alteraciones de la temperatura no son violentas: el frío o el calor no nos afectan. Lima es, por esto, una ciudad ideal y, si el progreso que ya se ha puesto en evidencia continua y por el esfuerzo de sus habitantes está bien orientado, bien pronto, la capital del Perú será una de las más bellas de la América Latina (1927, p. 29).



Figura 257. Parque de la Reserva: fuente principal vista desde la pérgola, rodeada de ocho fuentes con figuras de indígenas realizadas por el escultor peruano Daniel Casafranca (1900-1943). Fuente: *Mundial*, 1929, X(453), s/p.

⁷⁴ «El Parque de la Reserva». *Ciudad y Campo*, 1929, VI(43), p. 29.

Monumento a Antonio José de Sucre



Figura 258. Monumento a Antonio José de Sucre. Foto: Alicia Benavides.

Breve historia de la obra

En el bosque de Santa Beatriz y dentro de la zona que ahora ocupa el Parque de la Reserva, existía, desde 1924, la Plaza Sucre, la cual fue creada para emplazar el monumento del mariscal Sucre. Este proyecto se generó a raíz de la conmemoración del Centenario de la Batalla de Ayacucho, el 9 de diciembre de 1924. Esta propuesta que partió del presidente Leguía consideraba:

Que es un manifiesto anhelo del sentimiento público consagrar a la memoria del gran mariscal de Ayacucho, don Antonio José de Sucre, un monumento digno de la gratitud nacional y del héroe que inmortalizó su nombre, sellando la independencia del Perú, con la gloriosa victoria del 9 de diciembre de 1824, como general en jefe del Ejército Unido⁷⁵.

Se dispuso, entonces, la realización de dos monumentos ecuestres simultáneamente para las ciudades de Lima y de Ayacucho, respectivamente. Por medio de la ley 4406⁷⁶, del 18 de noviembre de 1921, el Ministerio de Fomento convocó a un concurso público para la presentación de proyectos y estableció la suma de 5000 libras peruanas para la realización del monumento (Otero, 1923). Se presentaron al concurso escultores nacionales y extranjeros y quedó como ganador el escultor peruano David Lozano.

La plaza posee una plataforma de nivel más alto que los caminos circundantes, donde se emplaza el monumento, pistas de concreto para automóviles, veredas para peatones, bancas y faroles ornamentales.

El acto cívico con que se inauguró esta obra fue uno de los más ruidosos que tuvo lugar en Lima durante el Oncenio, no solo por la calidad de las embajadas que concurrieron a él, contándose entre los asistentes el presidente de Bolivia, Bautista Saavedra; el general Pershing, el general Justo, Antonio Caso y otros no menos ilustres, sino también por el fervor patriótico que hubo de despertar en todas las clases sociales (Leguía Olivera, 2007, p. 183), hecho confirmado por las palabras del discurso de Leguía el día de su inauguración:

[...] Alimentar el fuego sagrado del culto a los héroes y fortalecer en los pueblos la preciada herencia de las virtudes cívicas que ellos nos legaron es uno de los más premiosos deberes que mi gobierno se ha impuesto, en la firme convicción de que en el culto del pasado se hallan los gérmenes fecundos de las fuerzas vitales del porvenir. Yo pido, señores, para el bronce glorificador que hoy tengo

⁷⁵ Ley 4406, que mandaba erigir un monumento al mariscal Antonio José de Sucre en la ciudad de Ayacucho. Dada en el Palacio Legislativo el 14 de noviembre de 1921 y promulgada el 18 de noviembre de ese mismo año. Congreso de la República del Perú, 2003. *Archivo digital de la legislación del Perú*. Versión 2.1., disco 2.

⁷⁶ Ley 4406. Congreso de la República del Perú, 2003. *Archivo digital de la legislación del Perú*. Versión 2.1., disco 2.

la honra de inaugurar, esta espartana inscripción que anhelo para mi sepulcro: «Fue un hombre sincero. Supo cumplir su deber de patriota». He dicho (1925, pp. 445-446).

En este caso, como en el del monumento ecuestre a don José de San Martín, se constata que no había un planeamiento previo en la creación y disposición de espacios específicos en el territorio donde luego se pudieran emplazar los monumentos conmemorativos. La lógica figurativa, objetual y representativa se pone de manifiesto en la manera en que fue diseñada la ciudad de Lima. Es la necesidad de crear un «espacio para colocar el monumento», es el contexto de las celebraciones y el rescate de «los libertadores» los que apuran ese orden.

Primero fue la ley para su erección; sin embargo, para la elección del emplazamiento surgieron muchas variables. En este caso concreto, el primer documento fue la ley 4406, a la que he aludido anteriormente, emitida en 1921. No obstante, recién en la sesión del 26 de setiembre de 1923, presidida por el teniente alcalde Andrés F. Dasso, se propuso por primera vez como emplazamiento para el monumento a Sucre el Paseo 9 de Diciembre o Paseo Colón: «[...] Se erija un monumento al gran mariscal don Antonio José de Sucre en el Paseo 9 de Diciembre y en reemplazo del obelisco que allí existe»⁷⁷. Luego el 1° de abril de 1924, en sesión extraordinaria, el alcalde mencionado declaró, entre las obras indispensables que debían llevarse a cabo, la erección del monumento⁷⁸. Cabe señalar que no se ha registrado hasta esta fecha ningún documento que indique el lugar donde finalmente se colocó el monumento a Antonio José de Sucre.

Descripción del monumento

Denominación actual

- Monumento a Antonio José de Sucre.

Datos generales de su ejecución

- Dimensiones: ocho metros de alto, seis de ancho y seis de fondo.
- Materiales: bronce, granito y adoquines de piedra.
- Fundición: arsenal de guerra de Esteban de Luca, 1924, Buenos Aires.

Elementos que componen al conjunto

El monumento, realizado por el escultor Lozano, emplazado en un entorno natural dentro del perímetro del Parque de la Reserva, se yergue fuera del primer cinturón

⁷⁷ AHMML. Concejo Provincial de Lima, sección Concejo. *Libro de sesiones, 1923-1924*, p. 125.

⁷⁸ AHMML. Concejo Provincial de Lima, sección Concejo. *Libro de sesiones, 1923-1924*, p. 216.

que marcaba los límites de *la primera ciudad*, en ese nuevo territorio en expansión. Su eje es el suroeste y el noreste. Se encuentra en contraposición con el monumento a San Martín, emplazado en el centro fundacional.

El monumento ecuestre es, dentro de su tipología, un monumento bien logrado, no solo por su proporción en relación con el espacio que lo circunda, sino porque refleja, en la presencia y actitud del personaje, fuerza y vigor en el modelado y una armonía con el conjunto que lo enaltece, lo cual enriquece su valor artístico.

La figura principal, de bronce fundido con pátina oscura, representa un personaje masculino adulto, de proporción de cuerpo entero y posición de tres cuartos a la derecha. Viste traje militar con capa larga, porta una espada y sombrero en la cabeza. La estatua describe al personaje representado con sus atributos de héroe militar a la usanza de la época.



Figura 259. Monumento a Antonio José de Sucre: detalle. Foto: Alicia Benavides.

Asimismo, contiene en la estructura de su pedestal, de granito tallado y armado, modos constructivos que evocan, a modo de elementos decorativos, el mundo preinca e inca, tanto en la forma trapezoidal de su pedestal, como en el planteamiento elaborado por grandes piedras rugosas de granito, tan características de las construcciones milenarias peruanas. El basamento de granito labrado es rectangular y se halla sobre un montículo compuesto por dos niveles decrecientes y de distinta altura, con escalinata central en la parte delantera como en la parte posterior. En cada lado de la parte superior del pedestal se ubican cuatro guirnaldas de hojas de acanto sujetas con paño. Son rectas con quiebre hacia los extremos y forman dos apéndices, uno más corto que el otro.

Además de las guirnaldas, todas las caras del pedestal presentan ornamentos. En la frontal se hallan cuatro: en la parte superior está el Escudo nacional tallado en piedra. Debajo de este se halla un friso de granito con motivo geométrico zigzagueante. Inmediatamente abajo, se encuentra una primera placa de bronce con la inscripción «El Perú a Sucre, 1824, 9 de diciembre, 1924». Por último, debajo de dicha placa, encontramos una segunda, también de bronce.



Figura 260. Monumento a Antonio José de Sucre: detalle del Escudo nacional tallado en piedra. Foto: Jackelyn Vega Vera.

En la cara posterior del pedestal se encuentran dos ornamentos: en la parte superior, una corona zigomorfa con una inscripción en la zona central inferior. Debajo de ella se encuentra una tercera placa de bronce, rectangular y vertical.

En el lado lateral derecho y superior del pedestal hay un bajorrelieve realizado en plancha de bronce de formato rectangular horizontal. Representa una escena de lucha entre personajes ecuestres blandiendo espadas y soldados en actitud de disparar

sus fusiles, ubicados en el extremo derecho. El fondo es neutro con textura rugosa. Por debajo de este hay una cuarta placa de bronce.

Finalmente, en el lado lateral izquierdo del pedestal se halla un segundo bajorrelieve, debajo de la guirnalda, realizado en plancha de bronce de formato rectangular horizontal. Representa una escena en la que dos grupos de personajes masculinos se aproximan y uno de ellos le entrega al otro una espada. En los extremos se ubican un grupo de caballos, a la izquierda, y un grupo de soldados disparando sus armas, a la derecha. El fondo es montañoso.

Como puede observarse, en todo el monumento se utilizan elementos decorativos escalonados y un friso inspirado en animales míticos, como las serpientes. Los dos bajorrelieves que sustentan gráficamente la Batalla de Ayacucho son, no obstante, de clara influencia impresionista. Así, la concepción figurativa que se ha empleado para realizar este monumento revela una marcada tendencia de estilo europeo. Su ubicación en el espacio, relación con el entorno y ejes de orientación, revelan conjuntamente con la maestría artística del escultor, un nivel sobresaliente en relación con muchos de los monumentos públicos que se ven en Lima. Sin embargo, a pesar de que se han identificado elementos alusivos a la iconografía de culturas nacionales incas y preincas, su utilización, dentro del concepto monumental y de conjunto, aparece como mínima variación «ornamental» y con los mismos esquemas formales y estéticos que los monumentos europeos.

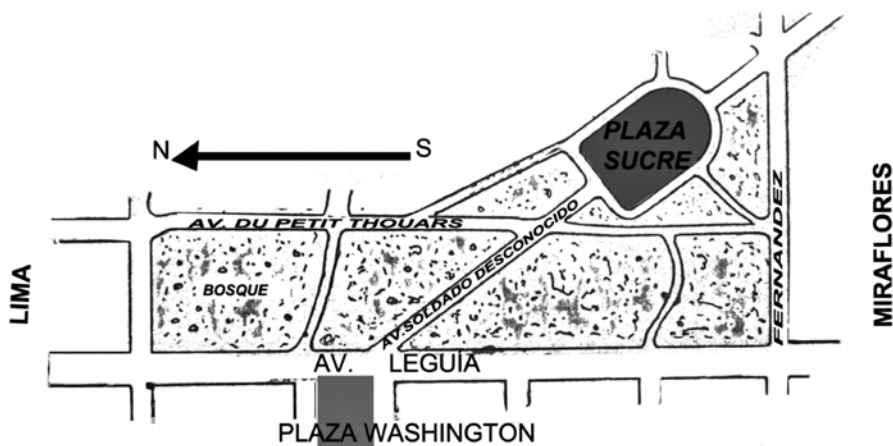


Figura 261. Plano intervenido que muestra el croquis con la ubicación de la plaza e indica el lugar de su inauguración: «En esta solemne ocasión, en que, probablemente, más de dos mil vehículos se darán cita en esa zona de la nueva ciudad Leguía para rendir el homenaje máximo del Perú al soldado genial que ganó la Batalla de Ayacucho». Fuente: «La Plaza Sucre y las nuevas avenidas que a ella dan acceso». *La Prensa*, 8 de diciembre de 1924, p. 7.



Figura 262. Monumento a Antonio José de Sucre. Foto: Jackelyn Vega Vera.

Datos relacionados con el monumento



Figura 263. Copia en ferropusiatto del «Proyecto de monumento al mariscal Antonio José de Sucre para la ciudad de Ayacucho» de David Lozano. Fuente: Elaborado sobre la base de AMTC. Expediente relativo a la erección del monumento a Sucre, 1922-1926, s/f.

Escultor

David Lozano

Véanse su biografía y obra en el apartado «Monumento a Juana Alarco de Dammert» de este capítulo.

Imágenes de la época



Figura 264. Inauguración del monumento.

«Toda la América meridional ha sentido fervorosos homenajes a la memoria del inmortal mariscal de Ayacucho, don Antonio José de Sucre, cien años después que se consumara el triste delito político de Berruecos. Las repúblicas de Venezuela, Colombia, Ecuador, Bolivia y la nuestra, que conservan el fuego intacto de su gratitud al gran americano, han vibrado en la efeméride sombría, en fecha igual a la que un siglo antes contemplaran estremecidas el resultado de las pasiones políticas desenfundadas orientadas injustamente a privar de la vida a uno de los libertadores que, precisamente, caracterizara la suya con la benevolencia, la piedad y la pureza. Por extraña paradoja, el cobarde asesinato escogía víctima en el hombre noble que tanto respetara la vida humana; en el caudillo que al renunciar la presidencia vitalicia de Bolivia solicitara como único premio se sometieran sus actos a severo juzgamiento y revisión, presto a cumplir el castigo que se le aplicara si en su intensa actuación política de dos años se encontrara la más leve sombra». Fuente: «Homenaje a Sucre». *Ciudad y Campo*, 1930, VI(48), p. 48.

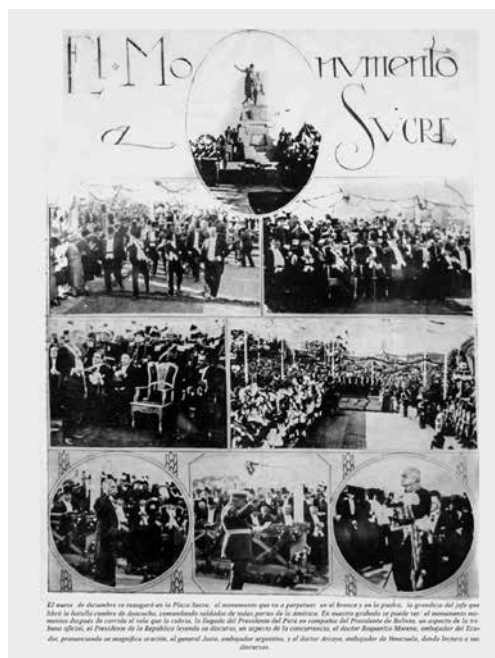


Figura 265. «El nueve de diciembre se inauguró en la Plaza Sucre, el monumento que va a perpetuar en el bronce y en la piedra, la grandeza del jefe que libró la batalla cumbre de Ayacucho, comandando soldados de todas partes de la América. En nuestro grabado se puede ver: el monumento momentos después de corrido el velo que lo cubría, la llegada del presidente del Perú en compañía del presidente de Bolivia, un aspecto de la tribuna oficial, el presidente de la República leyendo su discurso, un aspecto de la concurrencia, el doctor Baquerizo Moreno, embajador de Ecuador, pronunciando su magnífica oración, el general Justo, embajador argentino, y el doctor Arcaya, embajador de Venezuela, dando lectura a sus discursos». Fuente: «El monumento a Sucre». *Mundial*, 1924, V(238), s/p.

Imágenes actuales



Figura 266. Monumento a Antonio José de Sucre: detalle. Foto: Jackelyn Vega Vera.

■ Plaza Manco Cápac

Ubicación en el espacio urbano actual

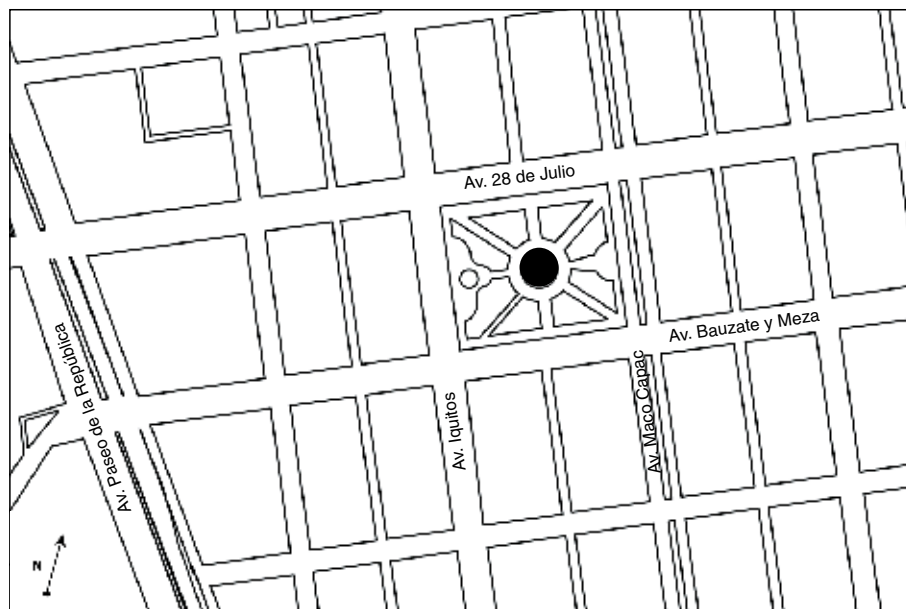


Figura 267. En esta imagen se puede ver en planta la ubicación del monumento a Manco Cápac. Diseño del plano: Valeria Tenaud. Fuente: Hoja del *Plano de Lima Metropolitana* [formato digital] del Instituto Geográfico Nacional (IGN). <http://www.ign.gob.pe/pages/catalogo/index.php>

Plaza Manco Cápac: entre las avenidas Manco Cápac, 28 de Julio, Iquitos y Jaime Bausate y Meza (desde 1939), en La Victoria. Desde su inauguración en 1926 hasta 1939, el monumento a Manco Cápac se encontró ubicado en el cruce de las avenidas Grau y Santa Teresa (actual Manco Cápac), en el mismo distrito.

Monumento a Manco Cápac



Figura 268. Monumento a Manco Cápac. Foto: Alicia Benavides.

Breve historia de la obra

Como ya hemos visto en otros casos, fue en 1921 cuando las diferentes colonias extranjeras se plegaron al homenaje y a las celebraciones por el Centenario de la Independencia del Perú al donar valiosos y significativos monumentos que aún podemos ver en Lima.

El gobierno de Japón, representado por los inmigrantes japoneses, donó el monumento a Manco Cápac, por ser un símbolo de vinculación entre el Perú y el Japón: Manco Cápac era representante del Imperio del Sol, o hijo del Sol, concepto también vigente de la cultura japonesa. Así, la colonia reivindicó en Manco Cápac al fundador de nuestra civilización. En consecuencia, la obra debía ser realizada por un artista nacional para tener mayor coherencia y resonancia simbólica. Para tal efecto se convocó a los artistas nacionales a participar de un concurso.

Los requerimientos que debían caracterizar al monumento los tenía bien claros Ichitaro Morimoto, presidente de la Sociedad Central Japonesa y de la Comisión Pro Monumento. Es más, Morimoto no solo expuso los lineamientos respecto a la obra⁷⁹, sino que, en nombre de la colonia japonesa, se dirigió al presidente de la Comisión del Centenario y manifestó la intención de que el monumento se ubicara en la Plazuela de la Exposición, frente a la Penitenciaría. Once días más tarde volvió a dirigirse a la misma autoridad inquiriendo por la respuesta al oficio anterior. El señor Pedro José Rada y Gamio, ministro de Fomento, respondió sobre la inconveniencia del lugar sugerido por la colonia y señaló, con anuencia del presidente, que estaría mejor situado en la Plaza del Congreso, junto a la estatua ecuestre de Simón Bolívar.

Seguidamente, el Concejo Provincial de Lima programó para el 30 de julio de 1921 la colocación de la primera piedra. Sin embargo, la fecha se pospuso y recién el 15 de agosto de 1922 pudo efectuarse la ceremonia y se designó para su colocación el cruce formado por la avenida de Santa Teresa (hoy Manco Cápac) y la Alameda Grau (hoy avenida Grau).

Mediante decreto del 12 de mayo de 1922 se nombró a Foción A. Mariátegui, inspector de Ornato Público, como integrante de comisión que determinaría el emplazamiento. El 25 de agosto de ese mismo año el Concejo Distrital de La Victoria acordó poner el nombre de avenida Manco Cápac «a la parte de la avenida Santa Teresa que partiendo de la avenida Grau llega al Parque Universitario»⁸⁰. Ese mismo día el Concejo Provincial de Lima aprobó dicho acuerdo.

⁷⁹ «La colonia japonesa y nuestro Centenario». *El Comercio*, 24 de julio de 1921, p. 9.

⁸⁰ AHMML. Concejo Provincial de Lima, sección Obras Públicas, caja 1918-1922. *Acta de la Junta de Acuerdo formada para cambiar el nombre de la avenida Santa Teresa por el de Manco Cápac*, 25 de agosto de 1922.

La colocación de la primera piedra se llevó a cabo con la presencia de Leguía, a quien acompañaron ministros de Estado, miembros del cuerpo diplomático, miembros de la Municipalidad, de la colectividad japonesa y numerosas personas. Colocada la primera piedra, pronunciaron discursos Seizaburu Shimitzu, ministro del Japón, luego, S. G. Kitsutani, presidente de la Sociedad Central Japonesa, quien, además de expresar el cariño por la nación que los había acogido, destacó el esfuerzo que se hacía para incrementar el desarrollo comercial de las inmensas riquezas nacionales. A continuación, se escucharon las palabras de Pedro José Rada y Gamio en nombre de la ciudad. Leguía culminó la ceremonia con un discurso donde relacionó al soberano inca con el japonés, concluyendo que esta asociación señalaba el fracaso del «concepto de las desigualdades étnicas» (Thorndike, 1996, p. 49).

Cuatro años después, el 5 de abril de 1926, se inauguró el monumento de bronce. El costo ascendió aproximadamente a 135 000 soles.

El acto inaugural contó con la presencia de Leguía, del embajador japonés, Keichi Yamasaki; del ministro de Fomento, Rada y Gamio; de Ichitaro Morimoto; de otras autoridades, y del público en general. Asimismo, asistieron 200 aborígenes con vestimentas andinas. La obra fue bendecida por el arzobispo de Lima, monseñor Emilio Lissón.

El señor Morimoto resaltó en Manco Cápac los gérmenes del progreso y del optimismo, y, a la par que mencionó la compenetración espiritual y colaboración con el país que los acogió, no dejó de incluir el intercambio comercial. De otra parte, el ministro de Fomento agradeció las palabras del presidente de la Sociedad Central Japonesa y elaboró un paralelo entre Manco Cápac y Leguía.

El ministro del Japón, Keishi Yamasaki, además de hacer votos por la amistad entre ambos países también destacó sus relaciones comerciales.

Leguía, al responder a las palabras del embajador, hizo una síntesis del significado de los Incas y refirió que fueron «el prototipo de los gobiernos fuertes que educan a los pueblos en el orden, en el progreso y en la previsión; socializan la propiedad y los salvan de la decrepitud y de la ruina»⁸¹.

Finalizadas sus palabras un integrante del Comité Pro Defensa de los Derechos Indígenas leyó un discurso, punto no previsto dentro del programa de la ceremonia.

El acto final programado fue la ejecución de un extracto de la ópera incaica *Ollanta*, del compositor peruano, José María Valle Riestra, mientras el presidente y los miembros del cuerpo diplomático firmaban el artístico álbum conmemorativo.

La inauguración del monumento trajo como consecuencia el reforzamiento de los movimientos indigenistas y la elaboración de estudios sobre el soberano inca.

⁸¹ «La inauguración del monumento a Manco Cápac». *El Comercio*, edición de la mañana, 5 de abril de 1926, p. 4.

En febrero de 1929, Federico Elguera declaró a *El Comercio* que, en relación con el monumento a Manco Cápac, sugería formar con líneas rectangulares la plaza correspondiente y expresaba su deseo de esta manera: «Ojalá que en esta ocasión acepte la Municipalidad el plan que le propongo. Para que finalmente se constituya una Plaza entre las avenidas Grau y Santa Teresa, ya que consideraba pertinente que, por razones de estética y de tráfico, se evitaran las curvas» (1926, suplemento II).

El 23 de mayo de 1938, Juan Ucelli, alcalde de La Victoria, ofició al ministro de Fomento con el fin de trasladar el monumento a la Plaza Grau, debido al proyecto de unir la avenida Manco Cápac con la autovía que conducía al Aeropuerto de Limatambo. El 28 de junio de ese año Santiago Hart Campbell, ingeniero inspector de avenidas del Ministerio de Fomento, consideró conveniente el cambio de ubicación «siempre que se traslade también a otro lugar la pequeña estatua de don Miguel Grau»⁸². El 25 de setiembre de 1938 se aprobó la nueva ubicación y el monumento fue trasladado a su actual emplazamiento en el centro de la Plaza Manco Cápac, en el mismo distrito.

Se encargó la monumental obra al escultor David Lozano y trabajaron como coautores los escultores Benjamín Mendizábal y Daniel Casafranca. Para terminar en el emplazamiento fijado este monumento pasó por una serie de contratiempos que retrasaron su entrega.

En suma, este es, el monumento emblemático del gobierno de Leguía y de la Patria Nueva, pues es el primer monumento que, como dice Alfonso Castrillón, utiliza elementos y ornamentación «incaístas» (1991, p. 350).

En 2008 la Municipalidad de La Victoria, en nombre de su alcalde Alberto Sánchez Aiscorbe, emprendió la restauración del monumento. La plaza y el distrito quedaron muchos años en abandono. En la restauración se tomaron en cuenta las características naturales de los materiales: así, en primer lugar, se devolvió a las piedras que sostienen la imagen de Manco Cápac su estado original, ya que durante gestiones anteriores habían sido pintadas.

Descripción del monumento

Denominación actual

- Monumento a Manco Cápac.

Datos generales de su ejecución

- Dimensiones: 14.20 metros de alto.
- Materiales: bronce, granito, hormigón y piedra.

⁸² AMTC. Expediente relativo a la autorización concedida al Concejo de la Victoria para que traslade el monumento a Manco Cápac, 1938, f. 5.

Elementos que componen al conjunto

La figura principal es una escultura «estatua», pedestre, de bronce fundido con pátina oscura y detalles del vestuario pintados de dorado. Se trata de un personaje masculino adulto de proporción de cuerpo entero y en posición frontal. Tiene el brazo izquierdo extendido señalando con el dedo un punto en el horizonte. Viste túnica corta con bordados, con pechera dorada escalonada y sujeta en la cintura por un paño con flecos dorados, y un manto largo con el filo dorado sujeto en el pecho por un prendedor en forma de sol dorado. Porta una vara dorada en la mano, decorada con motivos geométricos incisos, una vincha dorada con plumas y muñequeras doradas en ambos brazos.



Figura 269. Monumento a Manco Cápac: detalle. Foto: Alicia Benavides.

El basamento es una plataforma escalonada de bronce, rematada en dos niveles escalonados de mayor tamaño sobre los que se asienta el pedestal. Presenta decoración en relieve en el último nivel.

El pedestal es de granito y tiene una forma piramidal trunca con escalonamiento en la parte superior. Presenta en los cuatro lados paneles trapezoidales que sobresalen de su estructura y contienen relieves, a la vez que sostienen esculturas decorativas de animales, a excepción del panel frontal que sostiene un bloque con inscripción.

En la cara frontal del pedestal se hallan dos ornamentos: una primera placa con decoración tallada en relieve hundido de motivos zoomorfos estilizados y friso superior inciso con motivos geométricos. Debajo de esta placa se encuentra un relieve realizado sobre plancha de metal de forma trapezoidal vertical. Representa a un personaje masculino desnudo con los brazos extendidos hacia arriba. Está sentado sobre un bloque trapezoidal y a sus pies se hallan dos personajes femeninos desnudos, arrodillados. A su derecha está representado un personaje femenino de pie en posición de perfil, vestido con una túnica larga y portando un objeto apuntado en la mano. A su izquierda se halla un personaje masculino de perfil, vestido con manto, observando algo que lleva en sus manos. En el fondo está representado un sol radiante. Está hecho de bronce con pátina negra. A la altura del basamento, se hallan dos representaciones, en altorrelieve plano, estilizadas y de cuerpo entero, de dos felinos de perfil —hacia cada lado—, con el rostro dirigido al frente. En medio de estos altorrelieves se halla una primera placa de metal pintada de rojo y con letras doradas.

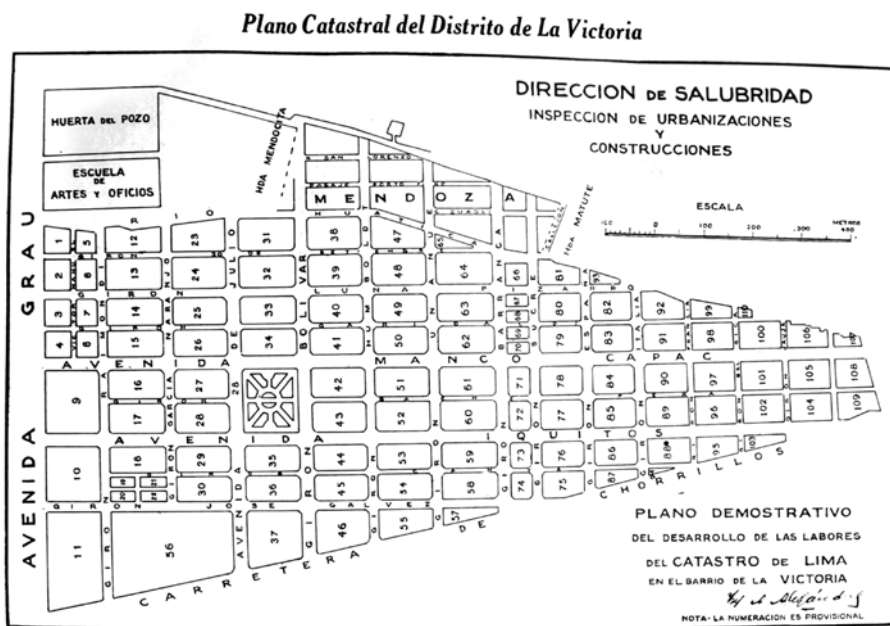
En el lado lateral derecho del pedestal se encuentra, en la parte superior, una estatua zoomorfa que representa a un cóndor con las alas extendidas y el cuello estirado, de pie sobre la representación de una roca. Está realizado en bronce y pintado de color negro. Inmediatamente debajo del cóndor se halla un relieve realizado sobre plancha de metal de forma trapezoidal vertical. Representa, sobre un paisaje montañoso, a un grupo de seis mujeres desnudas, una de ellas es una niña. Están de pie, excepto una de ellas, que está arrodillada. Se encuentran observando a la mujer representada en el lado derecho del relieve, la cual está vestida con una túnica larga, rodeada por unos cántaros a sus pies y dos cuadrúpedos (llamas) en segundo término. Está pintado de negro. En el basamento, tallado directamente sobre la piedra, se halla un friso, de forma rectangular horizontal, con las esquinas superiores escalonadas y bordeado por doble línea incisa. El interior está totalmente rebajado, por lo que deja en elevación las formas de dos serpientes ondulantes confrontadas.

En el lado lateral izquierdo del pedestal se encuentra, al igual que en el lado derecho, al cóndor, con las mismas características antes descritas. Debajo de la estatua zoomorfa se halla un relieve realizado sobre plancha de metal de forma trapezoidal vertical. Representa a cuatro personajes masculinos de cuerpo entero, vestidos con túnica. Tres de ellos arrastran y empujan un bloque de piedra sujeto con cuerdas y

colocado sobre troncos: El cuarto se encuentra en segundo plano, tiene el brazo alzado y la boca abierta. El fondo es neutro. Está pintado de negro y se encuentra ubicado en el panel lateral izquierdo del pedestal o soporte. En el basamento se encuentra el mismo friso que en el lado derecho.

En la cara posterior del pedestal se encuentra una escultura zoomorfa en la parte superior. Se trata de una representación en bulto redondo de una llama (cuadrúpedo) sedente con el cuello extendido. Está realizada en bronce y pintada de negro. Debajo de dicha escultura se encuentra un cuarto relieve realizado sobre plancha de metal de forma trapezoidal vertical. Representa a un grupo de varones semidesnudos, uno de ellos, ubicado al centro, se encuentra en actitud de remover la tierra con un instrumento sobre el que apoya el pie. A su derecha unos hombres lo observan y, detrás de él, otros tocan instrumentos musicales de viento. En el extremo izquierdo se halla una mujer sentada en el suelo que observa al espectador. El fondo representa un paisaje montañoso con casas de techo a dos aguas. Está pintado de negro.

Observaciones



La Dirección de Salubridad ha terminado recientemente el catastro del distrito de La Victoria al que corresponde este plano, ejecutado por el ingeniero señor Alberto Alexander R. Como vez en él consta de 109 manzanas con 927 propiedades evaluadas en 4 millones de libras peruanas y teniendo según último censo 25,283 habitantes. En los últimos tiempos el progreso urbano del distrito de La Victoria, ha sido altamente halagador mediante la ejecución de las obras de pavimentación, saneamiento, embellecimiento del que Central y diversas construcciones. En este plano se aprecia el perfecto trazado que se dió a este moderno y próspero sector de la ciudad.

Figura 270. Plano catastral de La Victoria. Fuente: *Ciudad y Campo*, 1929, VI(44), p. 47.

El emplazamiento donde se encuentra actualmente el monumento a Manco Cápac, en el centro de la Plaza del distrito de La Victoria, situado entre las avenidas Manco Cápac, 28 de Julio e Iquitos desde 1939, lo podemos ver ya dibujado en el «Plano Catastral del distrito de La Victoria» (figura 270) ejecutado por el ingeniero Alberto Alexander por medio de la Dirección de Salubridad, en 1929⁸³.

Datos relacionados con el monumento

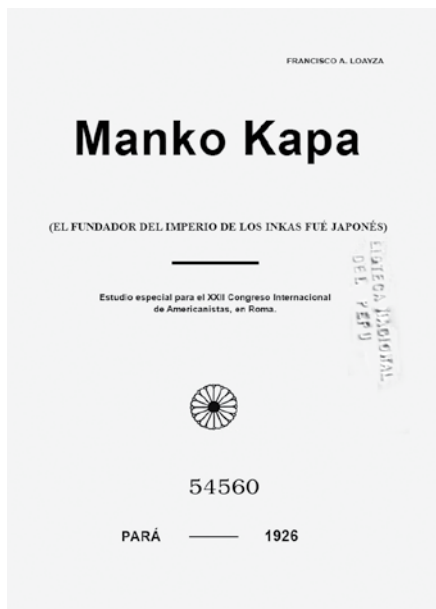


Figura 271. Carátula del libro de Francisco Loayza. Su publicación coincide en año con la inauguración del monumento al Inca. El autor sostiene que existiría un origen común entre japoneses e incas, basándose en un análisis comparativo de las lenguas quechua y japonesa. Fuente: Loayza (1926).

⁸³ *Ciudad y Campo*, 1929, VI(44), p. 47.

*Escultores***David Lozano**

Véanse su biografía y obra en el apartado «Monumento a Juana Alarco de Dammert» de este capítulo.

Benjamín Mendizábal– *Biografía*

Benjamín Mendizábal fue un escultor peruano que nació en el Cusco e hizo sus estudios en Europa. Es el escultor cusqueño más importante de la época republicana.

En una entrevista para la revista de Bellas Artes, número 1, de mayo de 1921, el artista hizo las siguientes apreciaciones acerca de su vida: «No he trabajado como alumno en ninguna escuela. He procurado aprender con autonomía en el estudio de modelos y en la sugestión de algunos artistas selectos, pero sin copiar manera alguna. Considero que el artista no debe jamás ahogar su personalidad, por modesta que sea; contrariamente, debe defender sin cesar [...]. Así, luchando solo, fatigosamente, he llevado a cabo los trabajos que Ud. conoce». Luego de visitar Madrid, Córdoba, Granada, Sevilla y Zaragoza, donde contempló el arte español y árabe, visitó París. De Francia pasó a Italia, donde conoció Génova, Florencia, Nápoles y Roma, en agosto de 1915.

En Roma conoció a quien llegaría ser su esposa, Teresa Losack, con quien se casó en mayo de 1917 y de cuyo matrimonio tuvo tres hijos: Mariano, María Elena y Emilio, quienes continuaron la obra cultural del padre, María Elena en el campo de la literatura y Emilio en la pintura y crítica de arte.

Mendizábal estudió la escultura bajo la dirección del maestro italiano Pietro Piraino y realizó con él trabajos como: una estatua en bronce, La Heroína Qori Ocllo y un boceto de su famoso Cahuide. Años después de haber consagrado su arte a la patria, falleció resentido y olvidado⁸⁴.

– *Obras realizadas*

- Entre las obras del ilustre escultor cusqueño tenemos Cahuide y El Grito de Huiracocha.
- Cori Ocllo, Cusi Coyllur, una ñusta inca desnuda, en la Biblioteca de la Municipalidad.
- Monumento de Manco Cápac, obra del escultor David Lozano (1926) en la Plaza Manco Cápac, La Victoria.
- Monumento a Pumacahua, Plaza de Sicuani.
- María Parado de Bellido, realizada para la ciudad de Ayacucho.

⁸⁴ <http://cusquenos-ilustres.blogspot.com/2009/03/benjamin-mendizabal-vizcarra-gran.html>

- El Cristo de las Tres Horas, que se encuentra en la iglesia romana de Santa Teresa.
- Pablo y Virginia, en Roma.
- Francisco Pizarro, un Atleta Inca y una Bañista, en Roma.
- Los Ángeles de Plata de las andas de la efigie del Señor de los Milagros o Cristo Morado de Lima y las Hilanderas, en el Instituto Americano de Arte.
- Un busto del mariscal Agustín Gamarra que se encuentra en la Plaza San Francisco.
- Un busto del maestro y pedagogo Humberto Luna, en el Cusco.
- Los bustos del prefecto del Cusco Ernesto Barreto y señora.
- El Chasqui, paradero desconocido.
- Cristiana en el Circo, paradero desconocido.

– *Críticas*

Benjamín Mendizábal [dice Román Saavedra] es el único escultor cusqueño y es además, un cusqueño de honda y raigal autoconía. Las formas apolíneas de sus gallardas esculturas demuestran que la belleza se produce en todas las latitudes, tanto entre los griegos como entre los indios. Lo cardinal es darle a la interpretación de acuerdo a sus características peculiares. Es lo que realizó el notable artista, con las figuras de mayor significado simbólico de la raza nativa ⁸⁵.

[...] Así también el señor Mendizábal escultor peruano, residente en Roma, remite unas «figuras» y encuentra aquí, en esta misma casa de *Variedades* —donde yo me tomo el trabajo de hacer crítica seria, de enseñanza, no fraseología elogiosa de amistad— quien califique de «hermosísimo» su chabacano, disparatado monumento a Manco Cápac y algo por el estilo a su absurda estatua de Viracocha, publicada la semana pasada, dándome tema para las presentes líneas.

Ambos proyectos son correctos examinados aisladamente y prescindiendo de su significación; pero ambos resultan absolutamente desprovistos de carácter. En nada concuerdan con los tipos históricos rememorados. Parecen figurinas de *biscuit*, *sevres* y *saxes de etagère*. Ningunísima vinculación tienen con la raza indígena nuestra, ajena por cierto a toda esa *posse*, a todas esas desnudeces altivas, finas, elegantes.

Se ve bien que Mendizábal está en Roma, contagiado por los Apolos, Antinoos, Narcisos, Héctores y Júpiteres de los museos; y al traducirnos a Manco y Viracocha nos los presenta iguales: blondos, efebos, esbeltísimos, eliogabalescos, en desnudez

⁸⁵ <http://cusquenos-ilustres.blogspot.com/2009/03/benjamin-mendizabal-vizcarra-gran.html>

impávida, eugénica; plenos de slancio melodramático, tenoril; casi se les oye cantar! (Castillo, 1918, pp. 1087-1088).

Daniel Casafranca

– *Biografía*

Daniel Casafranca fue un escultor peruano, nacido en 1900 y muerto en Lima en 1943. Fue discípulo de Carlo Libero Valente en la Escuela de Artes y Oficios; posteriormente colaboró con Julio C. Tello en el Museo Nacional. Se especializó en la ejecución de relieves decorativos, principalmente de inspiración incaísta e indigenista. De este modo intervino en varios proyectos constructivos del arquitecto Jean Claude Sahut. Bajo la dirección de este hizo algunos relieves para la remodelación del Panteón de los Próceres (hacia 1924) y los que decoran el gran comedor del palacio de gobierno (1926). Similares labores fueron emprendidas por Casafranca en la pérgola central del Parque de la Reserva (1928-1929), que representa escenas de vocación prehispánica, como La ofrenda y El artífice; además, es autor de las figuras indígenas que rodean la fuente principal. En 1937 intervino en la decoración del pabellón peruano en la Exposición Internacional de París (LEW) (VV. AA., 1994, p. 84).

Estado de conservación, integridad y remodelación

Su estado de conservación es bueno; se encuentra incompleto en su integridad (le falta la placa ubicada en la parte frontal del pedestal). Se restauró en homenaje al 88 aniversario del distrito de La Victoria, en la gestión del alcalde Alberto Sánchez Aizcorbe, en 2008.

En 2011, el mismo alcalde contrató al arquitecto Enrique Ciriani como consejero para definir el plano de una nueva plaza en La Victoria, proyecto que fue realizado con un equipo de arquitectos municipales. Ciriani propuso también la creación de un museo «a cielo abierto» (que aún hoy no se encuentra terminado). El 25 de mayo de 2013 Ciriani publicó, en su blog personal, una nota en la que explica parte de su posición sobre el nuevo proyecto de remodelación de la Plaza Manco Cápac:

Alrededor de la estatua de Manco Cápac deberá crearse un espacio que interese, explique y reconcilie a los peruanos con su historia y, al mismo tiempo, encuentre la forma de darle a la inmensa explanada de la plaza (140 metros de lado) una necesaria articulación espacial y al monumento, una escala adecuada. Este nuevo espacio aspiraría a ser el nuevo lugar del descubrimiento del incanato. Esperemos que las rejas sigan siempre abiertas y que no se construya la cafetería (el alcalde me lo ha asegurado). Por su parte, la imaginación popular deberá trascender los meses de espera necesarios para que el proyecto de los arqueólogos contratados por el municipio sea una realidad. Le he propuesto recientemente al alcalde que preste o alquile las paredes exteriores, hoy mal comprendidas por el público (lo cual es lógico, pues parecen ser tan solo [un] obstáculo), a los buenísimos artistas

de grafitis locales o, en su defecto, que las pinte de negro (lo cual eliminaría la idea de cerco) para poder apreciar sus elegantes proporciones. En todo caso, la plaza actual corresponde a mi idea de base sin que se hayan seguido hasta la fecha todas mis recomendaciones. Siendo un optimista empedernido, confío en el alcalde, en los arquitectos peruanos y en el pueblo en general, para que algún día la plaza sea completada según el proyecto inicial⁸⁶.

Imágenes de la época

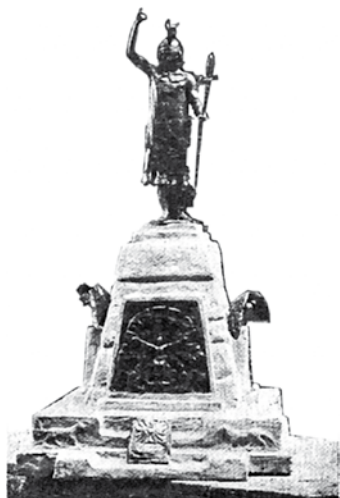


Figura 272. Maqueta ganadora del concurso para la realización del monumento a Manco Cápac, presentada por los escultores nacionales Benjamín Mendizábal y David Lozano ante el presidente de la Comisión del Centenario. Fuente: «El monumento a Manco Cápac». *Varietades*, 1922, 757, s/p.

Figura 273. Relieves para el monumento a Manco Cápac. «Visitando el taller del escultor Mendizábal». *Apuntaciones de arte*. *Varietades*, 1923, 808, s/p.

«La colonia japonesa residente en el Perú ha querido expresar su sentimiento de afecto y adhesión al país, obsequiándole, al conmemorarse el Centenario de la Independencia nacional, con un monumento artístico que perpetúe, en el bronce, el recuerdo del fundador del Imperio de los Incas. [...] Manco Cápac, héroe epónimo o símbolo de una raza superior, realiza el sincretismo de grandes virtudes y de caracteres mentales, que lentamente se desenvuelven en una raza a través de milenios [...]». Fuente: «El monumento a Manco Cápac». *Varietades*, 1922, 757, s/p.



⁸⁶ <http://enriqueciriani.blogspot.com/2013/05/plaza-manco-capac-en-la-victoria.htm>



Figura 274. Ceremonia de colocación de la primera piedra.

«La colonia japonesa va a obsequiar, como homenaje de simpatía al Perú, un monumento a Manco Cápac, el legendario fundador del Imperio incaico, símbolo del glorioso pasado de la raza indígena. La colocación de la primera piedra, que ya se efectuó el martes, constituyó una imponente ceremonia de la que participaron el presidente de la república, el alcalde de Lima, el ministro japonés y el señor Kitsutani, quienes pronunciaron elocuentes discursos». Fuente: «Monumento a Manco Cápac». *Varietades*, 1922, 755, s/p.



Figura 275. Inauguración del monumento a Manco Cápac en la avenida Grau.

«El monumento que hoy se inaugura es obra del conocido escultor nacional señor David Lozano. La obra en sí misma es realmente notable. Simboliza, con toda propiedad histórica y artística al fundador del gran Imperio de los Incas. La estatua es de bronce y de gran tamaño; representa al hijo del Sol en actitud soberbia señalando con la diestra hacia el confín de sus dominios adornado con todos sus atributos imperiales. Ostenta la imperial “Mascaipacha”, la que luce al centro una imagen del Sol, sobre la que se levanta el penacho real, hecho de plumas de “Corakenke”, ave sagrada. En la otra mano tiene el cetro, símbolo de su extraordinaria autoridad.

La base es toda de piedra tallada y labrada; en sus cuatro frentes ostenta hermosos bajorrelieves [sic.] simbólicos; además completan el monumento las figuras de la llama y el águila y otros animales “tótems”». Fuente: *La Perricholi*, 1926, II(16), pp. 22-23.

Imágenes actuales



Figura 276. Monumento a Manco Cápac, 2009. Foto: Alicia Benavides.

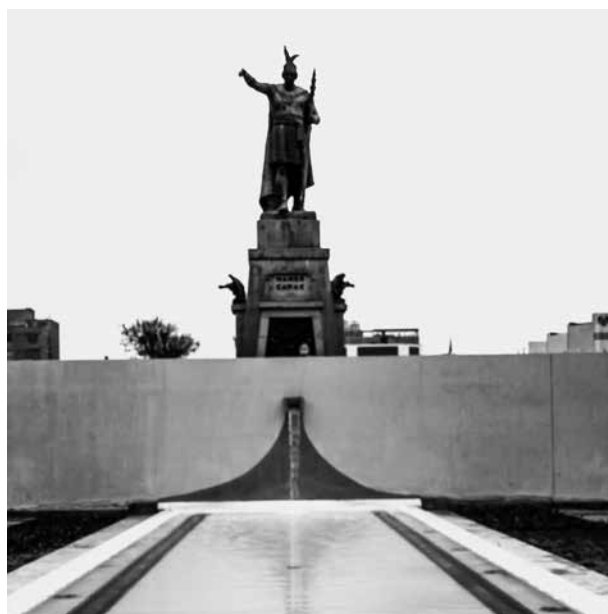


Figura 277. Monumento a Manco Cápac, 2014: monumento y pileta. Foto: Alicia Benavides.



Figura 278. Monumento a Manco Cápac, 2014: pileta. Foto: Alicia Benavides.



Figura 279. Monumento a Manco Cápac, 2014: cerco. Foto: Alicia Benavides.

■ *Berma central de la avenida Leguía*

Ubicación en el espacio urbano actual

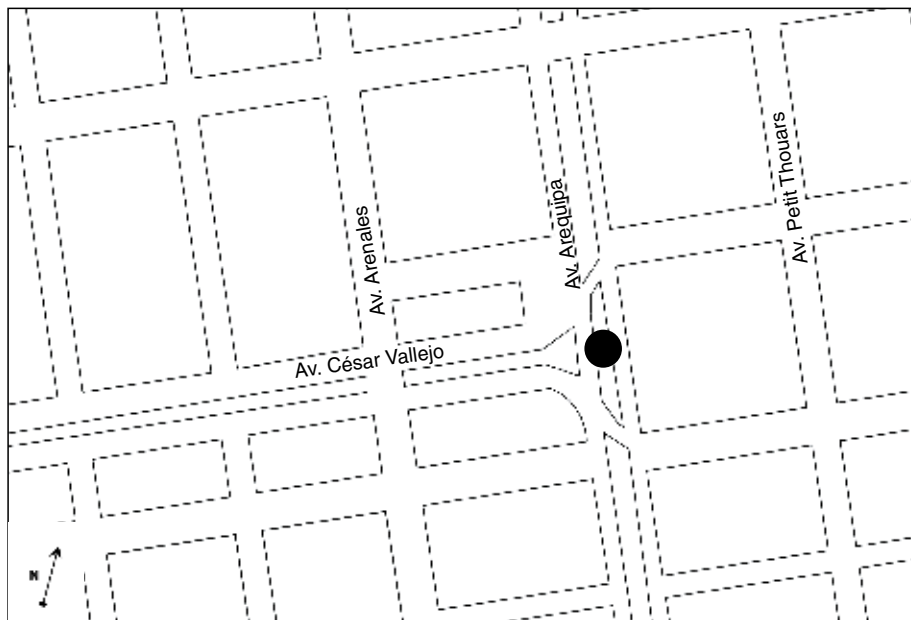


Figura 280. En esta imagen se puede ver en planta la ubicación del Obelisco a Leguía. Diseño del plano: Valeria Tenaud. Fuente: Hoja del *Plano de Lima Metropolitana* [formato digital] del Instituto Geográfico Nacional (IGN). <http://www.ign.gob.pe/pages/catalogo/index.php>

Cuadra 24 de la avenida Leguía (hoy Arequipa), alameda central, Lince.

Obelisco



Figura 281. Obelisco, 2008. Foto: Jackelyn Vega Vera.

Breve historia de la obra

El Obelisco fue levantado con motivo de la inauguración de la avenida Leguía (hoy Arequipa). En él se colocó un busto del presidente Leguía. El realizador del busto y del Obelisco fue el escultor peruano Enrique de la O Aymar.

En la placa de metal del Obelisco, de cemento armado, puede leerse «Avenida Leguía. Se hizo esta avenida por iniciativa del presidente de la República, don A. B. Leguía, y se dio al tráfico público, bajo sus auspicios, el 28 de julio de 1921. La nación reconocida levanta el día de la inauguración este bronce con que quiere perpetuar la memoria de su insigne iniciador».

La avenida Leguía sirvió como eje integrador con el entonces pueblo de Miraflores y para guiar la expansión urbana que experimentaba la ciudad capital. Llena de jardines y amplias casonas se constituyó en una de las vías más aristocráticas de la ciudad, aunque gran parte de su recorrido atravesaba campos de sembrío que posteriormente fueron urbanizándose y dieron lugar a los nuevos distritos de la capital. El Obelisco fue inaugurado el 5 de noviembre de 1925.

Descripción del monumento

Denominación actual

- Obelisco.

Datos generales de su ejecución

- Dimensiones: 6.93 metros de alto por 4.68 de alto y 4.69 de fondo.
- Materiales: granito, hormigón y bronce.

Elementos que componen al conjunto

Es un obelisco hecho en granito y hormigón, pintado en crema, de forma triangular, pero trunca, ya que remata en un triángulo menor. Presenta almohadillo horizontal en sus lados; posee una corona de laurel, de bronce fundido y pintado en negro, incrustada en su cara frontal, y su emplazamiento está compuesto por una plataforma escalonada sobre la cual se encuentra anclado un pedestal de forma rectangular, de hormigón armado y pintado en crema, en el que está ubicada la placa conmemorativa. Toda el área del Obelisco se encuentra actualmente enrejada.

La placa conmemorativa representa una tarja con el borde inferior curvo y apuntado, adornado con motivos vegetales en relieve; en su parte superior se hallan dos cartuchos enrollados hacia atrás. Está rodeada por una corona de laureles y palma con un remate superior de esfera que irradia hojas vegetales estilizadas.



Figura 282. Obelisco: placa conmemorativa, 2008. Foto: Jackelyn Vega Vera.

Datos relacionados con el monumento

Se presume que este monumento llevaba delante el busto de Leguía, el cual fue arrancado por un grupo que trató de destruir todo lo que representaba a este presidente. Cuenta Ernesto Ascher, en su libro sobre *Curiosidades limeñas*, que a raíz de la Revolución de Arequipa en 1930, encabezada por el comandante Sánchez Cerro, el pueblo se enfureció y, en el caso concreto del busto, se lo trajeron a tierra con la fuerza de un camioncito Ford, modelo T al cual se ataron unas sogas. Dice también que no hace mucho algunos amigos de Leguía reinscribieron en el Obelisco el nombre de «avenida Leguía» (1974, pp. 61-62). No obstante se sabe también que hubo por lo menos 22 monumentos y bustos públicos con la figura del presidente Leguía que fueron derribados y desaparecidos en la revuelta, y que solo quedó el Obelisco registrado por haber sido construido sobre una base de hormigón y piedra (Gamarra, 1974, pp. 52 y 55).

Escultor

Enrique de la O Aymar

– *Biografía*

De Enrique de la O Aymar conocemos que, a pedido de la Cámara de Diputados, se concretó que pudiera realizar, en 1924, un viaje de estudios de arte a Europa. A tal efecto el ministro de Fomento atendió el pedido que se acordó por unanimidad.

De la O Aymar había presentado una exposición de trabajos en cera en la Biblioteca de la Cámara. Las obras consistían en representaciones patológicas y anatómicas. El triunfo de esta muestra hizo posible que presentara sus trabajos en la Biblioteca del Círculo Médico Peruano. Asimismo, el Museo de Historia Natural de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos le encargó la ejecución en cera de una colección de frutos del país. Tanto el Concejo Provincial de Lima como el de La Victoria le confirieron una medalla y un diploma⁸⁷.

De la O Aymar fue concejal del distrito de La Victoria; en tal calidad suscribió la moción que pedía la erección de un momento al presidente Leguía en una plaza de La Victoria, el cual fue inaugurado el 20 de abril de 1924.

Estado de conservación, integridad y remodelación

Su estado de conservación es bueno; su integridad completa. En 2013 la familia del expresidente Leguía ha renovado y remodelado el monumento al instalar un nuevo retrato de cuerpo entero. En noviembre de ese año, con la presencia del alcalde de Lince, Martín Príncipe Laines, de Carmen Ayulo Leguía, nieta del expresidente, de Isaac Humala y señora, padres del actual presidente, así como del escultor de la obra, Carlos Fry Oropeza y otros destacados concurrentes, fue inaugurada, en ceremonia pública, esta reciente remodelación. El historiador Juan Luis Orrego, remarcó que se trata de «un acto de justicia» para el hombre que hizo muchísimo por transformar la ciudad⁸⁸.

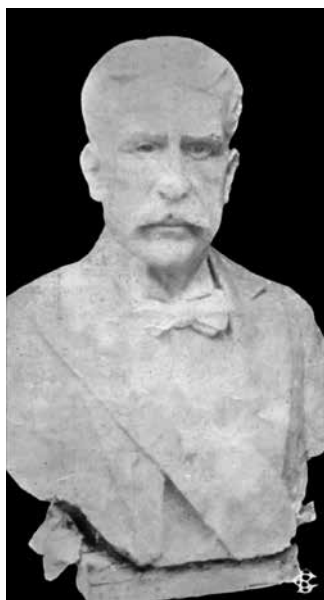
⁸⁷ «Escultura médica». *La Prensa*, edición de la mañana, 23 de agosto de 1924, p. 3.

⁸⁸ *La República*, 24 de noviembre de 2013.

Imágenes de la época



Figura 283. Obelisco, circa 1924. Fuente: Yumoto (1924).



Figuras 284 y 285. Busto y placa de Augusto B. Leguía. Fotografías de busto y placa modelados por el escultor nacional Enrique de la O Aymar. Fuente: *Mundial*, 1921, II(56), p. 2.

Imágenes actuales



Figura 286. Obelisco: nuevo retrato de Leguía, 2014. Foto: Johanna Hamann.



Figura 287. Obelisco: vista frontal, 2014. Foto: Johanna Hamann.

■ *Final de la avenida Leguía*

Ubicación en el espacio urbano actual

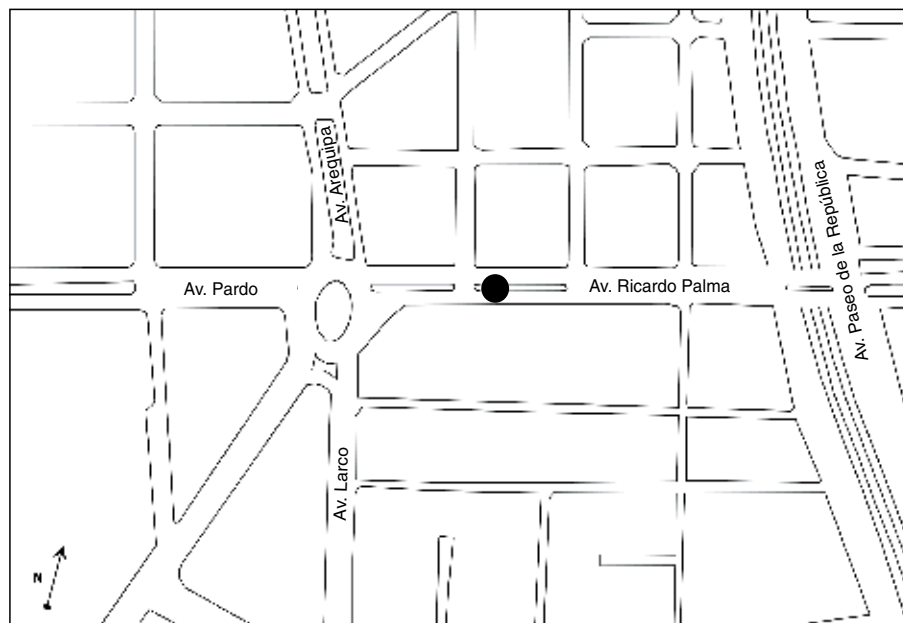


Figura 288. En esta imagen se puede ver en planta la ubicación del monumento a Ricardo Palma. Diseño del plano: Valeria Tenaud. Fuente: Hoja del *Plano de Lima Metropolitana* [formato digital] del Instituto Geográfico Nacional (IGN). <http://www.ign.gob.pe/pages/catalogo/index.php>

Avenida Ricardo Palma, cuadra 2 (alameda central, antes Alameda Pardo), al final de la avenida Leguía (hoy Arequipa), Miraflores.

Monumento a Ricardo Palma



Figura 289. Monumento a Ricardo Palma. Foto: Alicia Benavides.

Breve historia de la obra

La decisión de la realización del primer monumento a Ricardo Palma fue iniciativa de los vecinos de Miraflores, ciudad donde pasara sus últimos días el tradicionista. Los señores Eleodoro Romero, Sebastián Salinas, Alfredo Álvarez Calderón, Salvador Gutiérrez, Vicente Maúrtua, Pedro Larrañaga y Enrique Ferreyros tuvieron a su cargo la labor de concretar la realización del busto.

El encargado de efectuar la obra fue el escultor nacional Luis F. Agurto Olaya, quien, se considera, logra interpretar con acierto y cariño la imagen del homenajeado. Agurto, asumió el modelado del retrato y su interpretación, fundición y anclaje.

Posteriormente, el 1° de setiembre de 1924, Pedro José Rada y Gamio, alcalde del Concejo Provincial de Lima, propuso que se levantara en la capital también un monumento al autor de las *Tradiciones peruanas*, propuesta que fue aprobada en sesión del 9 de setiembre de ese mismo año.

Al respecto, el 21 de mayo de 1926, Arróspide propuso al Concejo, presidido por Andrés F. Dasso, que se aplacen algunas partidas, entre las cuales se incluyen las «Lp. 1000 para la erección de un monumento a don Ricardo Palma»⁸⁹, para proceder al asfalto de 103 cuadras en la ciudad. Con relación a este pedido, Espinoza, manifestó que el Concejo también «hace obra de salud, cuando enaltece y honra la memoria de ciudadanos ilustres que han distinguido y que merecen tal homenaje»⁹⁰.

El 12 febrero de 1921 se inauguró en Miraflores el busto al tradicionista Ricardo Palma. La inauguración contó con la presencia del embajador de los Estados Unidos, de los ministros plenipotenciarios de Alemania, Colombia, Brasil y otros. Asimismo, estuvieron presentes el presidente de la Cámara de Diputados, los ministros de Justicia y de Guerra, comisiones de académicos de la Lengua y del Instituto Histórico, miembros del Poder Judicial, el director y conservadores de la Biblioteca Nacional, intelectuales, periodistas, artistas, entre otros. La Federación de los Estudiantes fue representada por Juan Francisco Valega, Eduardo Goicochea, José Antonio Cáceres, Luis A. Flores, Amadeo Landaeta y Daniel Ruzo. Los hijos del tradicionista atendieron a la concurrencia.

Sebastián Salinas Cossio habló en nombre de la comisión de vecinos de Miraflores, encargada de la ejecución del monumento. A continuación, el alcalde de Miraflores, Nicolás Salazar y Orfila, recibió el monumento. Clemente Palma, hijo del hombre de letras, agradeció en nombre de la familia y destacó que Miraflores fue el lugar predilecto del escritor. Javier Prado habló en nombre de la Academia Peruana de la Lengua, de la que Palma fuera director. Acto seguido Daniel Ruzo hizo uso de la palabra en nombre de la Federación de Estudiantes. Finalmente, y

⁸⁹ AHMML. Concejo Provincial de Lima, sección Concejo. *Libro de sesiones*. 1925-1928, pp. 109-110.

⁹⁰ AHMML. Concejo Provincial de Lima, sección Concejo. *Libro de sesiones*. 1925-1928, p. 111.

a nombre del Poder Ejecutivo, el ministro de Justicia, Óscar C. Barrós, pronunció un corto discurso en el que destacó la personalidad de Palma, así como la iniciativa de los vecinos de Miraflores de ejecutar el monumento.

Descripción del monumento

Denominación actual

- Monumento a Ricardo Palma.

Datos generales de su ejecución

- Dimensiones: 2.84 metros de alto por 0.64 centímetros de ancho y 0.44 centímetros de fondo.
- Materiales: bronce y granito.
- Fundición: Escuela de Arte y Oficios, 1921, Lima.

Elementos que componen al conjunto

Es una escultura en bulto. Un busto que representa a un personaje masculino anciano. Presenta bigotes y está envuelto en un manto que lo cubre desde el cuello. El personaje se encuentra ubicado sobre un pedestal de granito y la representación estilizada de un libro abierto. Su emplazamiento es la alameda central de la avenida Ricardo Palma. El basamento es una plataforma cuadrada de dos niveles hecha de piedra ensamblada. El pedestal de granito, labrado y ensamblado, es un cilindro sólido. El monumento tiene una sola placa conmemorativa ubicada en la cara frontal del pedestal, debajo del busto.

Observaciones



Figura 290. Monumento a Ricardo Palma: placa conmemorativa. Foto: Alicia Benavides.

En el espacio urbano que actualmente ocupa el monumento antes estaba colocada una pileta. Dicho espacio fue cedido por el alcalde, Alfredo Álvarez Calderón. En su pedestal de granito están inscritas las siguientes palabras del poeta José Gálvez:

1833-1919. Curvado por la gloria, paseó en esta avenida nuestro patriarca mago su ancianidad gloriosa después que a nuestra historia diera aliento con su alma. Y, aunque los tiempos pasen y cambie nuestra vida, ha de triunfar perenne, como una enseña airosa, el nombre evocativo de don Ricardo Palma.

Asimismo, puede leerse: «Homenaje de los vecinos de Miraflores, 7 de febrero de 1921».

Escultor

Luis F. Agurto

Véanse su biografía y obra en el apartado «Monumento a Sebastián Lorente» de este capítulo.

Estado de conservación, integridad y remodelación

Su conservación es buena y su integridad completa. Fue repintado recientemente.

Imágenes de la época



Figura 291. Inauguración del monumento a Ricardo Palma.

«El sábado próximo tendrá lugar en Miraflores una interesante ceremonia con motivo de la inauguración del busto erigido a la memoria del ilustre tradicionista don Ricardo Palma, que pasó los últimos días de su vida en este balneario. Los habitantes de este simpático lugar han sido los principales y activos organizadores de tan bella iniciativa». Fuente: «Próxima inauguración de un busto en el balneario de Miraflores». *El Comercio*, edición de la mañana, 9 de febrero de 1921, p. 6.

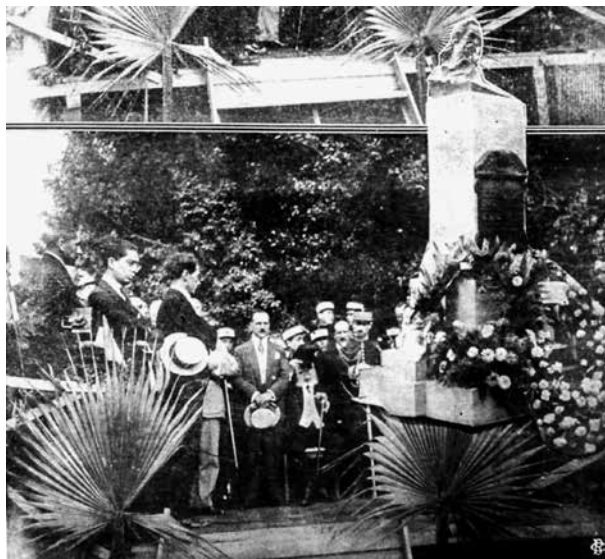


Figura 292. Inauguración de monumento a Ricardo Palma.

«En la pintoresca villa de Miraflores, lugar predilecto de don Ricardo Palma, se ha levantado, a iniciativa del vecindario y por suscripción de este, un sencillo y artístico monumento al glorioso autor de las “Tradiciones”. Damos dos interesantes fotografías de la concurrencia que asistió a la ceremonia de inauguración». Fuente: «Monumento a don Ricardo Palma». *Mundial*, 1921, II(43), p. 19.

Imágenes actuales



Figura 293. Monumento a Ricardo Palma: detalle. Foto: Alicia Benavides.



Figura 294. Monumento a Ricardo Palma: detalle del emplazamiento. Foto: Jackelyn Vega Vera.

■ *Plaza Villarreal*

Ubicación en el espacio urbano actual

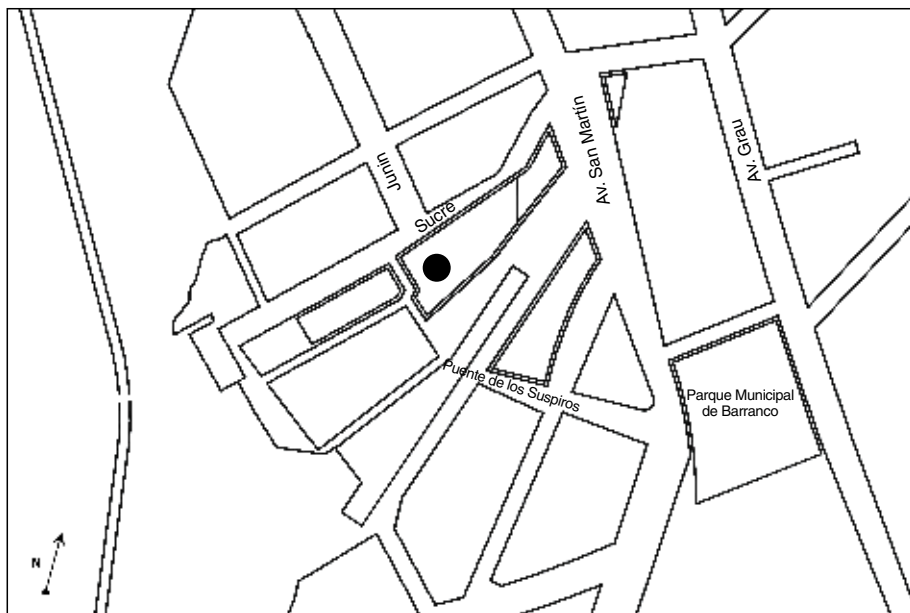


Figura 295. En esta imagen se puede ver en planta la ubicación del Parque Federico Villarreal, cerca al Puente de los Suspiros. Diseño del plano: Valeria Tenaud. Fuente: Hoja del *Plano de Lima Metropolitana* [formato digital] del Instituto Geográfico Nacional (IGN). <http://www.ign.gob.pe/pages/catalogo/index.php>

Parque Federico Villarreal: entre los jirones Sucre y Junín, en Barranco.

Monumento a Federico Villarreal



Figura 296. Monumento a Federico Villarreal. Foto: Alicia Benavides.

Breve historia de la obra

El monumento a Federico Villarreal se ubica en el Parque Federico Villarreal, cerca al Puente de los Suspiros, en el distrito de Barranco. Hay referencias de que la plaza se llamaba Alfonso Ugarte y, posteriormente, Plaza Bolívar. Finalmente tomó el nombre del eminente sabio lambayecano, Federico Villarreal, quien había vivido en esta zona. La plazuela servía de zona de intercambio entre la zona norte de La Ermita con el Parque Municipal y la Bajada de los Baños.

Villarreal escribió sobre los Baños de Chorrillos, el Ferrocarril Inglés, el Faro Palomino, los puentes sobre el río Rímac y sobre la corriente Humboldt, y solía sentarse a escribir en esta misma plaza donde actualmente se emplaza el monumento (Rodrigo Fernández, *s/f*, pp. 103-104).

El gobierno del presidente Leguía, aprobó la ejecución del monumento con el propósito de «honrar la memoria del extinto que dio lustre al saber y a la docencia nacionales»⁹¹. El busto fue realizado por el escultor peruano Artemio Ocaña.

El 13 de febrero de 1924, Francisco Alayza y Paz Soldán, director de la Escuela de Artes y Oficios, remitió al presidente del Comité Pro Monumento Villarreal el presupuesto hecho por Artemio Ocaña y el Taller de Fundición Artística de esa Escuela por el modelado, retoque y fundición del busto de Federico Villarreal, de 90 centímetros de alto, y la placa para su pedestal, de 120 centímetros de alto. El 14 de junio del mismo año, Leguía rubricó la resolución suprema 264 que aprobaba el presupuesto y autorizaba a la Escuela de Artes y Oficios para ejecutarlo. El 15 de enero de 1926, el presidente, mediante resolución suprema, revalidó por ese año la partida para la elaboración del monumento y la placa.

De otro lado, la Municipalidad de Barranco acordó denominar a la plaza donde se emplazaría el monumento a Villarreal, Plaza Bolívar o Plaza Villarreal. Se formó, entonces, un comité con las delegaciones de todas las sociedades a las que Villarreal había pertenecido, tales como la Sociedad Geográfica de Lima, la Sociedad de Ingenieros, la Escuela de Ingenieros, la Escuela Militar de Chorrillos, la Escuela Naval y la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, como un homenaje de gratitud. Este comité estaba presidido por el alcalde del Barranco. La Dirección de Obras del Ministerio de Fomento votó una partida de 177 libras peruanas para que se abonara a la Escuela de Artes y Oficios el valor del busto a Villarreal, monto que consideraban los cronistas de la época como muy bajo para rendir un homenaje merecido al sabio: «Mil setecientos setenta soles cuesta hoy una estatua de salón de muy relativo mérito artístico. ¿Cómo, pues, se va a esperar que el busto a Villarreal sea digno de Barranco, balneario elegante y progresista?»⁹².

⁹¹ AMTC. Expediente relativo a la construcción del monumento a Federico Villarreal, 1924-1926, f. 3.

⁹² «El monumento a Federico Villarreal». *La Crónica*, 5 de diciembre de 1925, pp. 3 y 6.

Descripción del monumento

Denominación actual

- Monumento a Federico Villarreal.

Datos generales de su ejecución

- Dimensiones: 4.29 metros de alto por 1.85 de ancho y 4.27 de fondo.
- Materiales: bronce, granito y hormigón.
- Fundición: Escuela de Artes y Oficios, Lima.

Elementos que componen al conjunto

El monumento a Federico Villarreal es un busto que representa al sabio. El personaje se encuentra ubicado sobre un pedestal de granito, de forma rectangular y base cuadrada, cuyo primer tramo presenta tres niveles escalonados y decrecientes, seguidos por un segundo tramo que consiste en un bloque rectangular recto y más alto. A su vez este pedestal se yergue sobre un jardín perimetral circular hecho de hormigón encofrado y de acabado liso y rugoso.

La figura principal, de bronce fundido y con pátina verde oscura, representa a un personaje masculino adulto, de proporción de medio cuerpo y posición frontal, dispuesto sobre la representación de un libro de tapas gruesas y rodeadas por una corona de laureles, hojas y flores. El personaje viste camisa, saco y corbata.



Figura 297. Monumento a Federico Villarreal: detalle. Foto: Alicia Benavides.

Debajo de la figura principal, en la cara frontal del pedestal, se aprecia un altorrelieve de metal con pátina verde: es una alegoría a la sabiduría, representada por una mujer desnuda de tamaño natural estilizada, con evidentes ornamentos incaístas, que tiene los brazos alzados y sostiene una antorcha encendida entre sus manos. Asimismo, el altorrelieve presenta una mandorla de plumas estilizadas, adornada cada una con símbolos geométricos; esta se inicia en sus caderas y la rodea hasta juntarse en sus brazos. Lleva también una placa en la parte posterior cuya inscripción alude directamente a los datos de quienes le rinden tributo y admiración al sabio. En dicha inscripción se lee: «Homenaje al sabio Federico Villarreal siendo presidente de la República, Augusto B. Leguía, ministro de Fomento, Pedro José Rada y Gamio, alcalde de esta ciudad, Enrique de las Casas. Barranco, 28 de julio de 1926».

Finalmente, en la cara posterior del pedestal, se halla una placa rectangular vertical, de bronce con pátina verde, con marco de elementos vegetales estilizados, y con una inscripción central y dos emblemas: el primero, ubicado en la parte superior de la placa, tiene forma rectangular vertical, con borde superior curvo, y representa, en su interior, un libro abierto y en el centro una antorcha encendida. El segundo emblema, ubicado en la parte inferior de la placa, tiene forma cuadrangular, marco y las representaciones de un círculo meridiano, una escuadra y un compás.



Figura 298. Monumento a Federico Villarreal: placa conmemorativa. Foto: Jackelyn Vega Vera.

El monumento está emplazado en un parque de forma irregular que colinda con un tradicional rincón del distrito barranquino: el Puente de los Suspiros.

Datos relacionados con el monumento

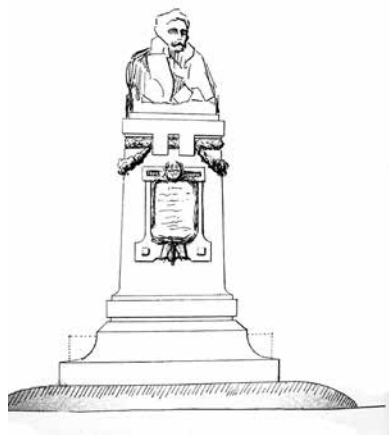


Figura 299. El boceto elaborado por el escultor Artemio Ocaña para la realización del busto de Federico Villarreal. Fuente: AMTC. Expediente relativo a la construcción del monumento a Federico Villarreal, 1924-1926, f. 2.



Figura 300. Resolución suprema 35, del 15 de enero de 1926, firmada por el alcalde de Lima, Pedro Rada y Gamio. Fuente: AMTC. Expediente relativo a la construcción del monumento a Federico Villarreal, 1924-1926, f. 8.

Escultor

Artemio Ocaña Bejarano

Véanse su biografía y obra en el apartado «Monumento a Ramón Espinoza» de este capítulo.

Estado de conservación, integridad y remodelación

Su estado de conservación es regular: presenta manchas blancas y rajaduras en el pedestal. Se encuentra completo en su integridad y se restauró y remodeló en fecha indeterminada.

Imágenes de la época



Figura 301. «El ilustre maestro y sabio don Federico Villarreal que legó su nombre a la cultura del país y que fue ejemplo de perseverancia en el estudio, de firmeza en la voluntad y de éxito en el esfuerzo creador». Fuente: «El sabio y modesto doctor Villarreal». *Mundial*, 1925, VI(274), p. 58.

■ *Morro Solar*

Ubicación en el espacio urbano actual

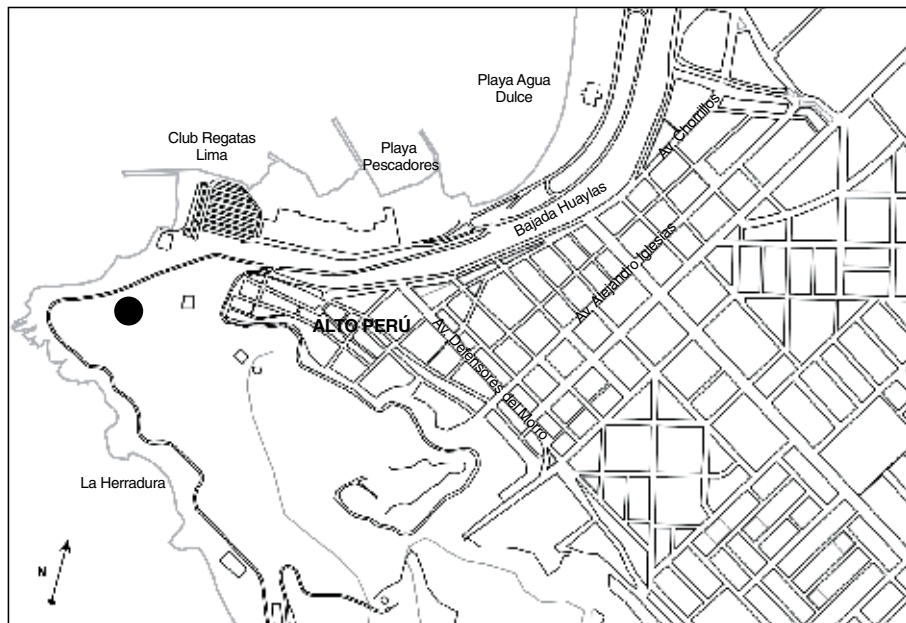


Figura 302. En esta imagen se puede ver en planta la ubicación del monumento al Soldado Desconocido en el Morro Solar. Diseño del plano: Valeria Tenaud. Fuente: Hoja del *Plano de Lima Metropolitana* [formato digital] del Instituto Geográfico Nacional (IGN). <http://www.ign.gob.pe/pages/catalogo/index.php>

Morro Solar, en Chorrillos.

Monumento al Soldado Desconocido



Figura 303. Monumento al Soldado Desconocido. Foto: Alicia Benavides.

Breve historia de la obra

El monumento al Heroico Soldado de la Guerra del Pacífico se encuentra emplazado en un mirador de la bahía de Lima en la costa sur, desde donde se observa una panorámica del paisaje marino y gran parte de la ciudad y su conformación urbana. Este monumento rinde homenaje al valeroso soldado que dio su vida por defender a la patria durante la Guerra con Chile durante las batallas de San Juan y Miraflores. El monumento en su versión original constaba de una estatua en bronce realizada por el escultor Luis F. Agurto, dos bajorrelieves, también de bronce, y el obelisco, cuya construcción estuvo a cargo del capitán de ingenieros, Teodorico Terry García. La parte arquitectónica fue responsabilidad del arquitecto italiano Sauttini. En la parte frontal del monumento destaca la estatua del soldado que fue fundida en la Escuela de Artes y Oficios. El monumento tiene una placa y estuvo rodeado de jardines. Para llegar a él la tropa abrió un camino denominado Choquehuanca.

En el monumento trabajaron los oficiales, clases y soldados de la guarnición de Lima y de sus alrededores. Actualmente tiene el nombre de Monumento al Soldado Heroico Peruano y se encuentra en el lugar original donde fuera emplazado: el Morro Solar del distrito de Chorrillos. Sin embargo, los relieves que representan a los soldados en el fulgor de la batalla han sido extirpados, con lo que se ha mutilado su integridad originaria.

La realización del monumento fue una propuesta de Germán Luna Iglesias, ministro de Guerra. El 18 de noviembre de 1921, se expidió la resolución suprema, firmada por el presidente Leguía y el ministro de Guerra; fue este último quien mandó erigir en el Morro Solar el Monumento al Heroico Soldado de la Guerra del Pacífico, para lo cual se asignaron 1700 libras peruanas de oro.

El 20 de noviembre de ese mismo año, Eduardo C. Marquina, senador por La Libertad, escribió una misiva al ministro en la que elogiaba esa iniciativa. El ministro le respondió dos días después agradeciéndole por sus frases y señalando que el gobierno tenía la oportunidad de «glorificar a nuestro soldado oscuro y humilde»⁹³.

En el Morro Solar se hallan enterrados soldados que resistieron el ataque en este mismo lugar durante la Guerra del Pacífico. Es de resaltar que con el monumento se plantea honrar la memoria de los soldados anónimos que, cumpliendo con su deber, perdieron la vida en el combate.

El 27 de noviembre de 1921, dentro de las ceremonias conmemorativas del aniversario de la Batalla de Tarapacá y como homenaje a los caídos en el combate de San Juan, se colocó la primera piedra del monumento.

⁹³ «El monumento a los defensores del Morro Solar». *La Prensa*, edición de la mañana, 25 de noviembre de 1921, p. 7.

Gran cantidad de personas concurrió a la ceremonia. La comitiva oficial estuvo formada por el presidente de la República, Leguía, los ministros de Justicia, Guerra y Relaciones Exteriores, miembros del cuerpo diplomático, el señor arzobispo de Lima, representantes del Congreso y jefes y oficiales francos de la guarnición. En la misa de campaña estuvo presente el mariscal Andrés A. Cáceres.

En el acto hablaron el ministro de Guerra, el coronel Jorge Marcel, director de la Escuela Militar de Chorrillos y quien eligiera el sitio del monumento. A continuación, siguieron las palabras del presidente. Terminadas las palabras de Leguía, se acercó el ministro de Bolivia, quien improvisó un brillante discurso.

El 24 de julio de 1922 se expidió el decreto supremo mediante el cual se asignaba una «Guardia de Honor» permanente para el monumento. Y el 26 de ese mes, Leguía lo inauguró. En la ceremonia pronunciaron discurso Germán Luna Iglesias, ministro de Guerra, y Alejandro Freund, alcalde de Chorrillos, quien recibió el monumento.

Descripción del monumento

Denominación actual

- Monumento al soldado heroico peruano.

Datos generales de su ejecución

- Dimensiones: 22 metros de alto por 11.78 de ancho y 12.80 de fondo.
- Materiales: bronce, granito y hormigón.
- Fundición: Escuela de Artes y Oficios, Lima, 1922.

Elementos que componen al conjunto

El monumento consta de una estatua en bronce policromada, dos bajorrelieves (actualmente no habidos) también de bronce, acoplados en un obelisco monumental. El obelisco de quince metros de altura se encuentra enclavado en una base de granito de siete metros de altura. En la parte frontal del monumento se destaca la escultura del soldado. Tiene también una placa y está ubicado sobre el Morro Solar.

Basamento de granito labrado y ensamblado, revestido con hormigón, de forma piramidal con reborde ancho y sobresaliente en el borde superior e inferior. Tiene marcos rectangulares en la zona central de las paredes laterales y en la pared posterior. En la pared frontal presenta, adosado, el pedestal que sostiene a la estatua y detrás de él, sobre el basamento, se ubica el obelisco.

El pedestal es de granito, labrado y ensamblado revestido con hormigón. Tiene una forma piramidal con reborde ancho y sobresaliente en la parte superior e inferior. Está adosado a la pared frontal del basamento.

La figura principal representa a un personaje masculino adulto de proporción, de cuerpo entero y posición de tres cuartos a la derecha. Tiene el brazo derecho flexionado, hacia el pecho, sujetando con la mano el asta de la bandera peruana y, con la mano izquierda, un arma de fuego. Viste con camisa, pantalón, botas negras y lleva un gorro con visera en la cabeza. Al inferior de la estatua se ubica una placa conmemorativa. Los emblemas y relieves fueron sustraídos del monumento original.

Observaciones

El monumento tiene una construcción semisubterránea adyacente, ubicada frente a él. Se trata de un cenotafio, que consiste en una plaza rectangular cercada con muros bajos de piedra pintados de negro, con una sola entrada en la parte delantera y la representación de un ataúd pintado de negro, ubicado en el centro de la plaza. En el muro del fondo se halla una placa de mármol de forma rectangular horizontal, que está grabada con los nombres de los soldados fallecidos en las batallas de San Juan y Miraflores, en 1881. Esta placa de mármol ha sido pintada de gris claro en algunas zonas. Presenta, además, una cruz de metal incrustada en la parte superior central.





Figuras 304 y 305. Monumento al Soldado Desconocido. Fotos: Jackelyn Vega Vera.

Datos relacionados con el monumento



Figura 306. Maqueta del monumento al Soldado Desconocido. Fuente: *La Prensa*, 27 de noviembre de 1921, p. 1.

«El monumento llevará, en el pedestal, dos hermosos bajorrelieves, en bronce, que representan escenas palpitantes de la batalla del Morro Solar. El valor artístico de la obra de Agurto puede apreciarse en estos bajorrelieves, en los que sorprenden la armonía y el acierto de la composición y la intensa vibración de las figuras.

El monumento ha sido ejecutado, íntegramente, en los talleres de la Escuela de Artes y Oficios, desde el modelado hasta la fundición, bajo la dirección del autor [...]. Fuente: «Arte nacional. La última obra de Luis Agurto. Homenaje al Soldado Desconocido». *Variedades*, 1922, 750, p. 1670.



Figuras 307 y 308. «Bajorrelieves del monumento al Soldado Desconocido, del monumento que se está levantando en el Morro Solar». Fuente: «Arte Nacional. La última obra de Luis Agurto. Homenaje al Soldado Desconocido». *Varietades*, 1922, 750, p. 1670.

Escultor

Luis F. Agurto

Véanse su biografía y obra en el apartado «Monumento a Sebastián Lorente» de este capítulo.

Estado de conservación, integridad y remodelación

Su estado de conservación es bueno, pero no se encuentra completo en su integridad, ya que se le ha sustraído la placa de inauguración y posiblemente algunos relieves que tendría en los lados del basamento. Ha sido pintado en fecha reciente y se ha revestido con cemento el basamento.

Imágenes de la época

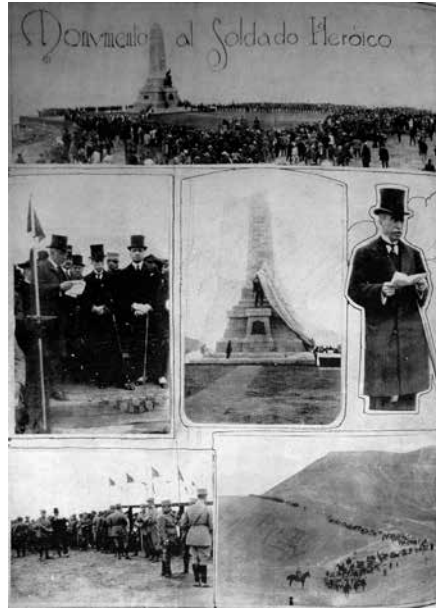


Figura 309. Inauguración del monumento al Soldado Desconocido.

«En una ceremonia sencilla pero hermosa se inauguró el miércoles el monumento que la gratitud nacional ha elevado al Soldado Heroico, en el Morro Solar, en presencia del jefe del Estado, de su gobierno, de la Guarnición, de comisiones de todos los cuerpos del Ejército, de los movilizables y escuelas militarizadas y de gran cantidad de público que asistió emocionado a la patriótica ceremonia. A la constancia del ministro de Guerra que, en un bello discurso, hizo la entrega del monumento, se debe en gran parte la rapidez con que se ha levantado este símbolo del heroísmo de nuestros soldados en el mismo sitio en que nuestro patriotismo hizo uno de sus más heroicos y desesperados esfuerzos [...]». Fuente: «Monumento al Soldado Desconocido». *Mundial*, 1922, III(115), pp. 47-48.



Figura 310. Fotografía de la inauguración: «El monumento al soldado heroico». Fuente: *Varietades*, 1922, 752, p. 1772.

Imágenes actuales

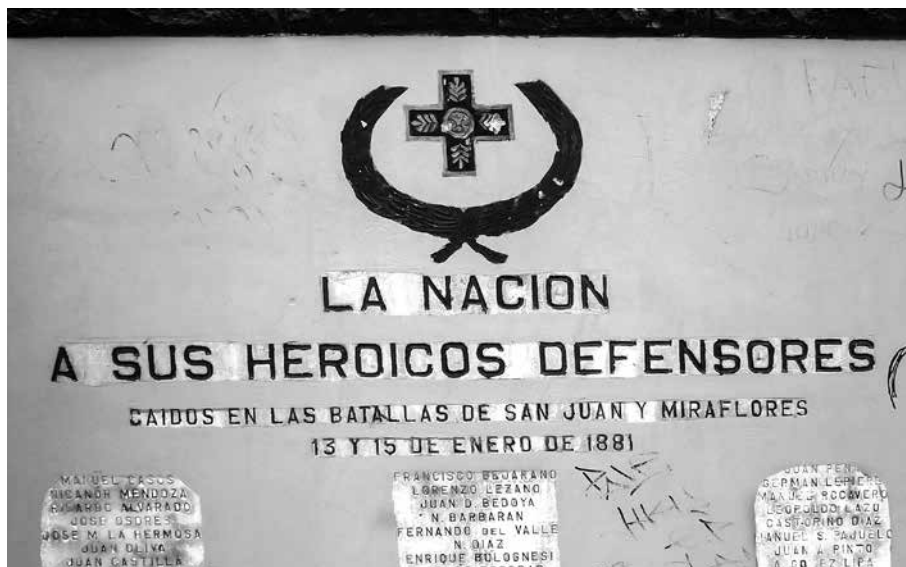


Figura 311. Monumento al Soldado Desconocido: placa conmemorativa. Foto: Jackelyn Vega Vera.



Figura 312. Monumento al Soldado Desconocido: detalle. Foto: Jackelyn Vega Vera.

MONUMENTOS DESAPARECIDOS

Monumentos a Leguía

El Oncenio de Leguía y la coincidencia con los dos acontecimientos históricos resultó excepcional no solamente para fortalecer la conciencia de nación sino también para dar sentido e identidad al programa urbanístico desarrollado durante su mandato. La ocasión le fue propicia al mandatario para saldar deudas con héroes y exponer un alarde de progreso y desarrollo. Como ya he señalado, en este período, en el Perú se vivió un hecho significativo: el arte público fue utilizado por el presidente no solo por su función ornamental, sino como propaganda política. Así, Leguía se exaltaba a sí mismo con el deseo de quedar inmortalizado en calles y plazas del Perú.

Consecuentemente, el presidente ordenó la realización de muchos monumentos⁹⁴ en los que se reproducía su imagen para no solo estar presente en el espacio público sino también para que la ciudadanía se familiarice con su imagen de modo omnipresente en la vida cotidiana. Por otra parte, esta exaltación de la imagen presidencial, característica de todo mandatario absolutista, es una constante en la historia de las civilizaciones⁹⁵.

En el caso de Leguía, su imagen desapareció del espacio público limeño tan pronto abandonó el poder. Y es que, cuando cayó, en agosto de 1930, como ya hemos visto anteriormente, sus enemigos destruyeron todo lo que él significó, con el fin de eliminarlo por completo del territorio peruano. Muchas de estas obras están desaparecidas y se desconoce su paradero, en el supuesto de que no hayan sido destruidas.

Los monumentos a Leguía fueron emplazados en casi todas las plazas de Lima y en algunas provincias. Los hubo en la avenida que llevaba su nombre, en una plaza de La Victoria, en la Plaza de Magdalena del Mar, en Chorrillos, en el Parque Central de Miraflores, en el Rímac, frente al Polígono de Tiro, en las vitrinas del Portal de Escribanos, donde se emplazó una pirámide de mármol realizada por el escultor Rossi. En el balneario de La Punta se instaló, en 1927, en el Malecón Pardo, un busto que luego desapareció. El busto fue realizado por el escultor Luis F. Agurto e inaugurado por el alcalde Luis T. Larco. Sin embargo, en 1931, el escultor demandó al Concejo de La Punta por no habersele pagado la obra. Luego, el fallo de la Corte Suprema condenó al municipio⁹⁶.

⁹⁴ Parece ser que se han registrado unos 22 monumentos en total entre Lima y provincias; en este libro solo he identificado once.

⁹⁵ No olvidemos los cultos faraónicos. En el imperio romano la estatuaria imperial tomó connotaciones más prácticas dado el número de esculturas que reproducían al emperador. De este modo, cuando era sustituido, los artistas se podían limitar a ejecutar solo las cabezas del nuevo emperador aprovechando las otras partes escultóricas y arquitectónicas.

⁹⁶ «La municipalidad de La Punta es condenada a pagar el precio de una estatua del expresidente Leguía». *El Comercio*, edición de la mañana, 25 de mayo de 1931, p. 14.

También se levantaron monumentos del presidente en provincias como Trujillo, Chanchamayo, entre otras. En cuanto a sus tipologías, hubo estatuas pedestres, bustos y hasta un medallón de bronce realizado por el escultor Artemio Ocaña. Los materiales utilizados fueron bronce, granito y mármol. También se encontraron referencias de escultores extranjeros a quienes se les encargó las realizaciones de otras estatuas de Leguía, como, por ejemplo, el escultor alemán Edmund Moeller y el norteamericano Joseph Anthony Atchison.



Figuras 313 y 314. Obelisco, 2008 y 2009, respectivamente. Nótese el busto de Leguía en la foto de 2009. Foto izquierda: Jackelyn Vega Vera. Foto derecha: Alicia Benavides.

En relación con las placas y estatuas del Obelisco de la avenida Leguía, curiosamente, hacia la década de 1970, reaparecieron, primero, la leyenda sobre la placa y, luego, el busto, el cual volvió a desaparecer. Su regreso estatuario fue un misterio. No obstante, cuando, en 2008, hice el primer registro del monumento, dicho busto no estaba. Empero, en noviembre de 2009, cuando realicé el último registro, encontré nuevamente un busto en la columna. El nombre del autor era ilegible,

pero se sospecha que sería del escultor alemán Edmund Moeller y que fue realizado en 1924. Por tanto, se puede concluir que no se trata del mismo busto inaugurado en 1921.



Figura 315. Obelisco, 2008: placa repintada. Foto: Jackelyn Vega Vera.



Figura 316. Obelisco, 2009: busto colocado en ese año, pero fechado en 1924. Foto: Alicia Benavides.

Ahora bien, actualmente ha aparecido sobre el Obelisco un nuevo Leguía, casi en tamaño natural, en 2013. Esta presencia denota un interés, por parte de la familia, de reclamar la presencia de este presidente en la historia de la configuración de la ciudad y de la avenida que él construyó.



Figura 317. Obelisco en 2014: vista frontal. Foto: Elsa Estremadoyro.



Figura 318. Obelisco en 2014: vista frontal. Foto: Johanna Hamann.

Además de este obelisco, se proyectó otro de mayor magnitud en homenaje al presidente Leguía en una plaza de La Victoria, que, por iniciativa del Concejo de ese distrito, se bautizaría con el nombre de Augusto B. Leguía⁹⁷.

⁹⁷ «Bautizo de la Plaza Augusto B. Leguía en La Victoria». *La Prensa*, edición de la mañana, 5 de julio de 1922, p. 3.

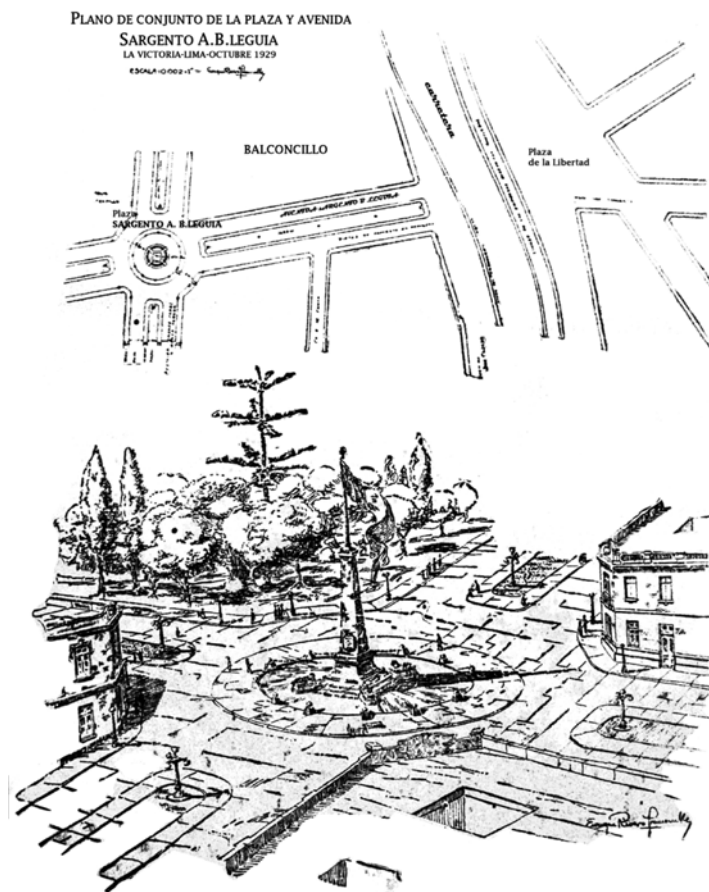


Figura 319. Proyecto de un obelisco a Leguía, en una plaza de La Victoria —la cual se llamaría Plaza Sargento A. B. Leguía—, que estaría dentro de la intersección de las avenidas Sargento Leguía y Manco Cápac. Este monumento desaparecido fue inaugurado el 4 de julio de 1922. Fuente: «La Plaza Sargento Leguía». *La Prensa*, 1° de noviembre de 1925, p. 10. Redibujado por la autora.

«[...] Con la asistencia del señor Leguía, los ministros de Relaciones Exteriores, Marina y Fomento y los miembros de la casa militar, así como del alcalde, los concejales y los principales vecinos de ese barrio. Bendijo el obelisco el arzobispo de Lima, monseñor Emilio Lissón, sirviendo de padrinos el presidente de la República y la señorita Alicia Mogrovejo. Con este motivo formaron alrededor de la plaza de La Victoria, la que se ha bautizado con el nombre de “Augusto Leguía”, los escolares del barrio y los alumnos de la Escuela de Artes y Oficios.

En este acto pronunciaron discursos el alcalde del Concejo distrital de La Victoria, doctor Luis González Zúñiga, y el presidente, señor Leguía.

Terminada la ceremonia la concurrencia pasó a los salones de la municipalidad, donde se bebió una copa de champaña». Fuente: «La Victoria». *El Comercio*, edición de la mañana, 5 de julio de 1922, p. 7.

Así, el monumento fue erigido en la plaza principal de La Victoria e inaugurado el 20 de abril de 1924, por acuerdo del Concejo del distrito, «[...] [t]eniendo en cuenta los relevantes merecimientos de tan esclarecido hombre público que hoy rige los destinos del Estado, con mano firme, dirigiéndolo hacia el progreso y la civilización»⁹⁸.



Figura 320. Monumento desaparecido a Leguía en una plaza de La Victoria, inaugurado en 1924. Autoría desconocida, no se puede precisar si fue realizado por el escultor peruano Luis F. Agurto o por David Lozano. <http://blog.pucp.edu.pe/item/82173/recuerdos-al-presidente-leguia-en-lima>

«Sin debate y por unanimidad de votos, se aprobó la moción del Sr. Arboleda, para que el Concejo rinda homenaje al jefe del Estado, Sr. Augusto B. Leguía, el 4 de julio próximo, y gestione del Ministerio de Gobierno, que se declare feriado dicho día. En la misma forma, quedó aprobad[a] la proposición de los Sres. Arboleda, Menchaca, Priano, Delboy, Granda, Quesada (don Antonio), Gonzales, Dora, Olivari, Denegri, de la Puente, Rivadeneyra y Luxardo, para que en el centro de la avenida Leguía se construya una gran plaza, que se denominará “Plaza 4 de Julio” y que en ella se levante un monumento del Sr. D. Augusto B. Leguía. El Sr. alcalde, antes de poner al voto la anterior moción, felicitó a los autores de ella, por su iniciativa, y fundamentó la proposición». Fuente: AHMML. Concejo Provincial de Lima, sección Concejo. *Libro de sesiones*, 1925-1928, pp. 248-249.

⁹⁸ «Hoy será inaugurado el monumento levantado al presidente de la República Sr. D. Augusto B. Leguía en la plaza de La Victoria». *La Prensa*, 20 de abril de 1924, p. 8.



Figuras 321 y 322. Fotografías del proyecto del monumento: «La piedra conmemorativa que se colocará en la Plaza Jorge Chávez, punto de partida de la Av. Leguía. Busto del presidente, tomada de perfil, que ostentará en su frente la piedra conmemorativa». Fuente: *Mundial*, 1921, II(56), s/p.



Figuras 323 y 324. Fotografías del escultor norteamericano Joseph Anthony Archison realizando la cabeza de Augusto B. Leguía. Recuperado el 5 de julio de 2009. Fuente: <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php>



Figura 325. Esta exaltación de la imagen presidencial fue una característica constante de muchos mandatarios absolutistas. En la foto se ve al presidente de Portugal, António de Oliveira Salazar, posando para el escultor Francisco Franco ante la mirada de su vigilante. Fuente: VV. AA. (2008).

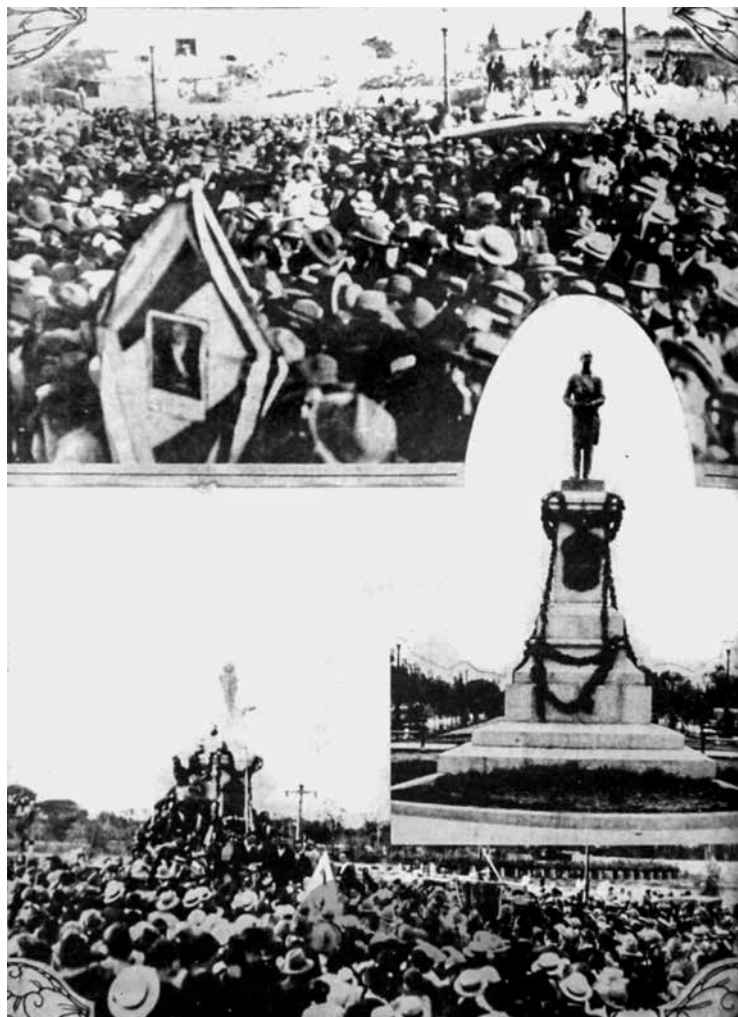


Figura 326. Monumento desaparecido a Leguía en la avenida que llevaba su nombre (hoy Arequipa).

Inauguración

«A las cinco de la tarde y ante la devota expectativa del numeroso público congregado en la avenida “Augusto B. Leguía” se dio comienzo a la ceremonia de la inauguración del monumento elevado al ilustre mandatario que hoy preside los destinos de la nación. En el instante de descorrerse el velo que cubría la estatua estalló una formidable ovación que se prolongó durante muchos minutos y que solo interrumpían los vítores de la muchedumbre. Acallados los frenéticos aplausos se procedió a la ceremonia inaugural y a la bendición de la nueva avenida, acto en el que tuvo el rol religioso el nuncio apostólico Gaetano Cicognani». Fuente: «La inauguración del monumento». *Mundial*, 1929, X(448), s/p.



Figura 327. Monumento desaparecido de Leguía en la provincia de Chanchamayo. Busto de bronce de escultor desconocido, pero se presume que es del escultor alemán Edmund Moeller. Se levantó en la plaza principal del pueblo de San Ramón, pero, como los otros monumentos del expresidente, luego de 1930, también fue derribado por sus enemigos. Fuente: <http://blog.pucp.edu.pe/item/82173/recuerdos-al-presidente-leguia-en-lima>



Figura 328. «Fotografía de la primera mascarilla. [...] Don Augusto B. Leguía muerto el 6 de febrero de 1932 ante el dolor de todo el pueblo. Dolor, a decir de un conocido periodista, ante el canibalismo triunfante y ante la zoocracia vencedora. Dolor ante la tumba de la civilización en lo que tiene de más hermosa: la misericordia, la ternura, la piedad y la justicia». Fuente: Leguía (1952, s/p).



Figuras 329 y 330. Mausoleo y obituario de Leguía en el cementerio de Lima, Presbítero Matías Maestro. Fotos: Antoni Remesar.

UNA EVALUACIÓN DEL PROGRAMA MONUMENTAL

El rasgo característico del programa es que casi todos los monumentos fueron realizados por escultores importantes, que fueron encargados en su mayoría desde el Estado y con su financiamiento.

Los materiales que se utilizaron fueron los tradicionales para la escultura monumental: bronce y piedra. En algunos casos se trajo el mármol, desde Italia, y en otros, incluso, como en el caso de Hipólito Unanue, se realizaron allá. El bronce y la piedra son materiales sólidos y perdurables, pensados, dentro de la concepción artística, con el propósito de inmortalizar no solo la memoria del homenajeado sino también para consolidar físicamente, a través del arte, su representación, para que quede fija en la historia. La idea de *ars longa, vita brevis* seguía latente, actitud que muestra la convicción de estar haciendo ciudad para el futuro y también una fe en las posibilidades y en la trascendencia del arte.

En el grupo de monumentos descritos anteriormente se ven representados intelectuales y maestros influyentes en la consolidación de una nación independiente, que, con su aporte, contribuyeron a enriquecer culturalmente el país. El rendir homenaje a estos personajes muestra la tendencia de la época por parte de una sociedad mucho más laica y cívica, con apertura mental y un gran respeto por el conocimiento, el arte y la cultura.

Se ven representados también dos precursores de la Independencia que, sin ser locales, representaron la gesta de un grupo humano que luchaba por la libertad y por el reconocimiento de su autonomía. También está personificado el Inca, que significa el pasado glorioso de un gran imperio, lo que condensa la ascendencia de una cultura importante, de una raza fuerte. Al mostrar una imagen del Inca para rendirle homenaje se trató de demostrar el cambio y la renovación de una ideología, así como la intención de rescatar una identidad que nos distinga, enalteciendo valores de identidad y conciencia de la autonomía del país⁹⁹.

Es como si, al leer todo este imaginario materializado dentro de las plazas públicas, hubiera un afán de cátedra política, mas, también, la necesidad de mostrar madurez como nación. Sin embargo, Leguía evidenció un comportamiento ambiguo con respecto a la posición nacionalista, ya que por un lado ofrecía el discurso de la Patria Nueva y, por el otro, un discurso de modernización con el que permitió el ingreso de capitales norteamericanos que terminaron por endeudar al país. Como dice Margarita Guerra «inversiones costosas en base a [sic] nuestra capacidad de endeudamiento» (citada por Günther & Lohmann, 1992, p. 150).

⁹⁹ «El monumento a Manco Cápac». *Varietades*, 1922, 757, p. 1952; «La inauguración del monumento a Manco Cápac». *El Comercio*, 4 de abril de 1926, p. 6. Véase, también, Thorndike (1996, p. 49).

No obstante, Leguía instaló al Perú en una etapa de ruptura y transición hacia la generación de un nuevo concepto de ciudad. En esa época se podía todavía percibir a Lima como una ciudad que empezaba a generarse sobre un valle costero en el desierto, y leer su planificación, figurarse los primeros trazos sobre el territorio y vislumbrar las perspectivas donde se ubicarían los monumentos. Era una Lima elegante, con hermosos parques, grandes avenidas, plazas bien conformadas y monumentos de gran valor artístico.

La conciencia estética por el ornato de los espacios públicos tenía un espacio en las esferas de la clase dominante y la pertinencia en la selección de las comisiones evaluadoras de los proyectos estaba conformada por personalidades ligadas al ámbito del Estado con un criterio estético refinado, según las tendencias del arte europeo.

El artista plástico operaba con el gobierno desde su quehacer, como creador y constructor de nuevos íconos para esta nueva ciudad, teniendo en cuenta que estaba rescatando una identidad y que la estaba instalando en los espacios públicos que comenzaban a aparecer. Desde la Escuela de Artes y Oficios, Francisco Alayza y Paz Soldán, quien fue su director en 1915, y el maestro genovés Carlo Libero Valente, profesor destacado en esta escuela, fueron quienes contribuyeron a elevar el nivel de la institución, al fortalecer los caminos de la creación artística con una excelente formación artesanal. De esta escuela salieron fundidos en bronce la mayoría de los monumentos de la época que actualmente podemos ver emplazados en las calles de Lima.

Desde la Escuela de Bellas Artes fueron Manuel Piqueras Cotoí y José Sabogal quienes inculcaron y formaron artistas capaces de involucrarse con su época y su ciudad. En la escultura el maestro más influyente fue Piqueras Cotoí, desde sus aulas como profesor y en la Escuela de Artes y Oficios, donde ocupó, en 1931, el cargo de asesor y consultor artístico. Pero fue principalmente en la ornamentación arquitectónica donde Piqueras Cotoí imprimió el uso del arte prehispánico como modelo del nuevo arte. En la escultura, en cambio, este maestro se mantuvo sujeto a los cánones de representación clásica tradicional.

Sus alumnos fueron Ismael Pozo Velit —con quien trabajaría muchos de sus encargos—, Camilo Blas, Julia Codesido y Elena Izcue, artistas, todos, de primer nivel, quienes estaban madurando la idea de que la cultura peruana prehispánica necesitaba ser reivindicada.

Piqueras Cotoí representa en el Perú de la década de 1920 al artista que concentra los lineamientos estéticos del quehacer escultórico reflejado en los monumentos y espacios públicos. Su influencia y su origen español lo ubicaron en el centro de las tomas de decisión para elegir a escultores y proyectos de monumentos, ya que integró siempre, desde 1921 hasta 1931, el jurado calificador de casi todas las comisiones artísticas convocadas por el gobierno. Se pueden observar también nombres de escultores españoles que estuvieron muy ligados a Piqueras Cotoí

a lo largo de su vida y que fueron los que, más adelante, realizarían los monumentos que se levantaron en la ciudad de Lima desde la década de 1920 hasta la década de 1930. Estos artífices españoles que crearon los monumentos públicos de la época fueron, entre otros, Gregorio Domingo, Mariano Benlliure y Gil y Victorio Macho.

Todos los artistas peruanos fueron escultores que compartieron, con su protagonismo, una razón de ser en la época que les tocó vivir. Los formaron artistas europeos y muchos de ellos también estudiaron en Europa. El dibujo, el modelado y la talla en piedra fueron aprendidos a cabalidad. La tendencia hacia la representación, así como la composición tradicional del bloque monumental y del conjunto, fue un patrón que marcó la pauta para la concepción de todos los monumentos vistos en este período. Incluso la narrativa que configuraba la obra como documento histórico también fue representada con relieves en el pedestal que vinculaban al personaje representado, como Manco Cápac y Sucre, con el suceso conmemorado.

La influencia decimonónica monumental había recaído sobre muchas ciudades latinoamericanas que, por coincidencia, celebraban también su fiesta de aniversario, motivo que reforzó la implementación de monumentos en los espacios públicos:

La escultura monumental vino a cubrir varias necesidades de los gobiernos y nuevos países. Contribuyó a la «urbanización» simbolizando a la vez el «adelanto cultural» de los mismos, promovió a los próceres considerados dignos de ser imitados y expresó emblemáticamente la obra pública de gobiernos de tinte liberal y europeizante a través de la transformación estética de las ciudades (Gutiérrez, 2004, p. 17).

El esforzado afán naturalista de los escultores no proporcionó mayores acentos creativos a los planteamientos monumentales de la época, pero cabe resaltar que sí imprimieron en sus retratos su buen arte al configurar anatómicamente los rasgos más distintivos de su representado, así como también un buen conocimiento del ritmo, de la proporción y de la expresión de la figura humana. Lograron asir en el conjunto una calidad integradora y armónica. Escultores como Artemio Ocaña o Luis F. Agurto fueron un poco más lejos al utilizar elementos modernistas dentro de su composición.



Figura 331. Monumento a Ricardo Palma: detalle. Foto: Alicia Benavides.



Figura 332. Monumento a Federico Villarreal: detalle. Foto: Jackelyn Vega Vera.

En el caso del monumento al poeta y escritor Ricardo Palma, se arriesgó una impronta de romanticismo al generar en el modelado una textura vibrante dentro de un movimiento ascendente y espiralado que refuerza con los pliegues de la capa. Este busto se apoya, además, sobre un libro abierto, elemento con el que se refuerza la identidad del escritor. Artemio Ocaña, en el monumento al sabio Federico Villarreal, lo posó también sobre un libro de tapas gruesas y rodeadas por una corona de laureles, hojas y flores. En esta ocasión el libro está cerrado y se podría interpretar como el compendio de toda la obra creativa del escritor. El tratamiento del retrato muestra una libertad que le permite otorgar frescura y naturalidad. Las hojas y flores decorativas bien podrían ser la influencia de sus maestros italianos. Pero lo que sobresale del conjunto es el relieve adosado a la parte delantera del pedestal, que representa una imagen femenina desnuda de cuerpo entero, casi de tamaño natural, con los brazos alzados y sosteniendo entre sus manos una antorcha encendida. La utilización de la forma humana realista para encarnar una idea era entonces el medio tradicional de la escultura para alegorizar el concepto que se quería exaltar. En ese monumento la alegoría representada fue la sabiduría. La mujer con las alas plegadas porta una llama encendida e iluminadora. Llama la atención la estilización de la figura, en la que se reconoce la búsqueda de nuevos elementos como la representación de las plumas de las alas con elementos escalonados y geométricos propios del *art déco*. No obstante, se encuentra también una mezcla de influencias tradicionales, modernas y simbolistas que remiten a un estilo ecléctico.



Figura 333. Monumento a Federico Villarreal: detalle del relieve. Foto: Alicia Benavides.

En este punto es preciso señalar que esta figura fue la que focalizó mi atención para tratar de investigar los elementos iconográficos utilizados en algunos monumentos de entonces, ya que, por su desnudez y ornamentos, bien podría encontrarse una marcada intención indigenista. Sin embargo, luego de haberla analizado en detalle, debo señalar también su influencia europea, por estar utilizada como alegoría. El escultor hizo un proceso interesante desde la concepción de su monumento, en su primer bosquejo (1924; figura 299): primero lo planteaba como un pensador y sin alegoría, dato que se ajusta al documento encontrado relativo a la construcción del monumento. Ahora bien, ¿en qué momento del desarrollo del escultor aparece esta imagen y por qué? Lamentablemente, nunca sabremos cuál o cuáles fueron los motivos de la elección de tal o cual configuración en los monumentos.

Los escultores no han dejado por escrito sus reflexiones plásticas, lo que impide conocer a ciencia cierta, o por lo menos acercarnos un poco más a, las razones de sus búsquedas artísticas. Este es un problema que no aclararé en este libro. Por tanto, por ahora no podré desentrañar el misterio de cuál sería la búsqueda de sus procesos artísticos, qué perseguían en su quehacer escultórico, cuáles serían sus tendencias, ni qué escultor o quiénes serían sus paradigmas. Estos monumentos quedarán como testigos mudos, posesionados en el territorio de la capital, imperecederos por su material, significativos por su valor histórico, indescifrables en lo más hondo y como una renovada visión hasta que los estudiosos aporten, con sus análisis, mayores interpretaciones.

Imaginar este período del proceso urbano de Lima como un paisaje constituido por elementos que simultáneamente la configuran —donde emergen avenidas entre plantaciones, bosques y barrios de arquitecturas de estilos europeos— es un ejercicio que nos devuelve ilusamente la calma sobre una ciudad imposible de recuperar.

Son estos monumentos, vestigios de una época, los que encarnaron en su materialidad la idiosincrasia de la ciudad capital. Actualmente se hallan sumergidos dentro de una transformación más de Lima y quedan absorbidos dentro de un caos de tendencias, estilos, concepciones y parámetros sin ningún criterio estético.

BUSCANDO LA PATRIA NUEVA: IDENTIFICACIÓN DE ELEMENTOS ICONOGRÁFICOS PREHISPÁNICOS

Luego de analizar todos los monumentos realizados durante el Oncenio, puedo afirmar que la política de la Patria Nueva no se manifestó en ellos como una reivindicación nacionalista, en el sentido de alusión iconográfica a las culturas prehispánicas. Ni en sus planteamientos ni en sus estructuras generales se ha introducido algún elemento

que modifique o altere el modo tradicional de abordar compositivamente la idea del monumento, concebido según patrones europeos¹⁰⁰.

Asimismo, tampoco he encontrado ninguna característica que revele la singularidad de este conjunto ni en su relación con el entorno, ni en la elección del emplazamiento, ni en la configuración del espacio urbano en relación con el monumento, ni en su ubicación en parques y plazas.

Ahora bien, donde sí he encontrado alguna relación es en la forma de los pedestales de los monumentos a Sucre y a Manco Cápac, realizados por el escultor David Lozano. Estos sí revelan una intención de monumentalidad asociada a las construcciones de la época incaica, además de introducir la forma piramidal y escalonada, conformada por bloques de piedras.

La arquitectura monumental inca corresponde al período temporal de 1450 d. C. a 1532 d. C. Evidentemente, la arquitectura peruana no comienza con los incas, ya que existieron manifestaciones más tempranas como en Chavín de Huántar, cultura en la que también se usó magistralmente la piedra para sus construcciones, cuyos vestigios mejor conservados se remontan al primer milenio antes de Cristo, siendo anteriores en más de 2000 años a Machu Picchu (Kauffmann Doig, 1986, p. 650; ver también Canziani, 2009).

El material de construcción que caracteriza la arquitectura inca es la piedra. Esta fue trabajada admirablemente por los canteros incaicos en los bloques para la construcción de los muros: las piedras eran primero trabajadas individualmente y luego se encajaban, exactamente, unas con otras, como si se tratara de armar con ellas un mosaico. Así pues, es esta apropiación la que vemos en los pedestales de granito de los dos monumentos que, con aristas limpias conjugadas y con esa simulación de piedras encajadas, le otorgan al conjunto la solidez y presencia de las construcciones incas.

¹⁰⁰ Estos patrones se observan en los ejemplos que da Federico Elguera cuando se explaya en la diferencia entre *plaza y jardín*: «Plaza y jardín, son cosas distintas que en ciertos casos pueden juntarse, pero que son siempre completamente [diferentes] uno de otra. En París, por ejemplo, ciudad modelo de belleza urbana, los árboles, las plantas y las flores tienen sus bulevares, sus parques y jardines; pero sus grandes plazas ostentan solo sus monumentos. Allí [están las plazas] de la Paz, de la Concordia, de Vêndome, de la República, [de] la Estrella, etcétera» (*s/f*, p. 70).



Figura 334. Monumento a Antonio José de Sucre: basamento y pedestal. Foto: Jackelyn Vega Vera.



Figura 335. Monumento a Manco Cápac: pedestal. Foto: Alicia Benavides.

De otra parte, en el dintel de la Casa de Benavente se ha encontrado el mismo diseño que en el monumento a Manco Cápac: dos serpientes talladas sobre la piedra. Empero, no puedo precisar si se trata de un portal montado con piedras incas o si corresponde realmente a alguna construcción de la época.

Ahora bien, en algunas expresiones líticas del Altiplano del Titicaca se han encontrado monolitos con motivos simbólicos como el de serpiente bicéfala.

El Amaru, o serpiente ritual, está asociada a Illapa, al rayo que dibuja con su luz la constelación de la serpiente, y la serpiente bicéfala representa la dualidad del ciclo biológico, su finitud y su permanente renovación. Se trata de la correspondencia de los contrarios.

Así, el altorrelieve tallado en piedra en el basamento del monumento a Manco Cápac, por su forma y sentido de composición (dos serpientes ondulantes confrontadas), revela claramente la utilización de iconografía prehispánica.



Figura 336. Monumento a Manco Cápac: basamento con las dos serpientes. Foto: Alicia Benavides.



Figura 337. Monumento a Manco Cápac. Este otro altorrelieve, ubicado en la cara frontal del monumento, es una representación estilizada de un felino de perfil con el rostro hacia el frente. Dicha representación se ubica en los dos bloques laterales del basamento y está realizada directamente sobre la piedra. Es otro elemento resaltante del conjunto con claras alusiones a la iconografía prehispánica. Foto: Jackelyn Vega Vera.

Esta representación del felino ejecutada en forma realista ha sido encontrada en los monolitos de la cultura Chavín, la cual aparece en el período llamado formativo medio (1200 a. C), y en una laja de la cultura Recuay (100 d. C. a 650 d. C.): «El jaguar es uno de los personajes de mayor importancia en el panteón andino precolombino y contemporáneo. [...] Representa el poder de las huacas de los ancestros, de los poderosos y los fuertes» (Ruiz Durand, 2004, p. 37).



Figura 338. En el pedestal del monumento a Sucre se puede ver, enmarcando la placa de bronce, una serpiente bicéfala estilizada, tallada directamente sobre la piedra, y debajo de esta placa, el Escudo nacional con el que se reivindican los valores patrios. Foto: Alicia Benavides.

En cuanto a la narrativa documental elaborada, en los relieves realizados en bronce adosados al pedestal en el monumento a Sucre se siguen los mismos cánones de todos los monumentos, al ilustrar el fulgor de la batalla y el triunfo de héroe independista homenajeado.

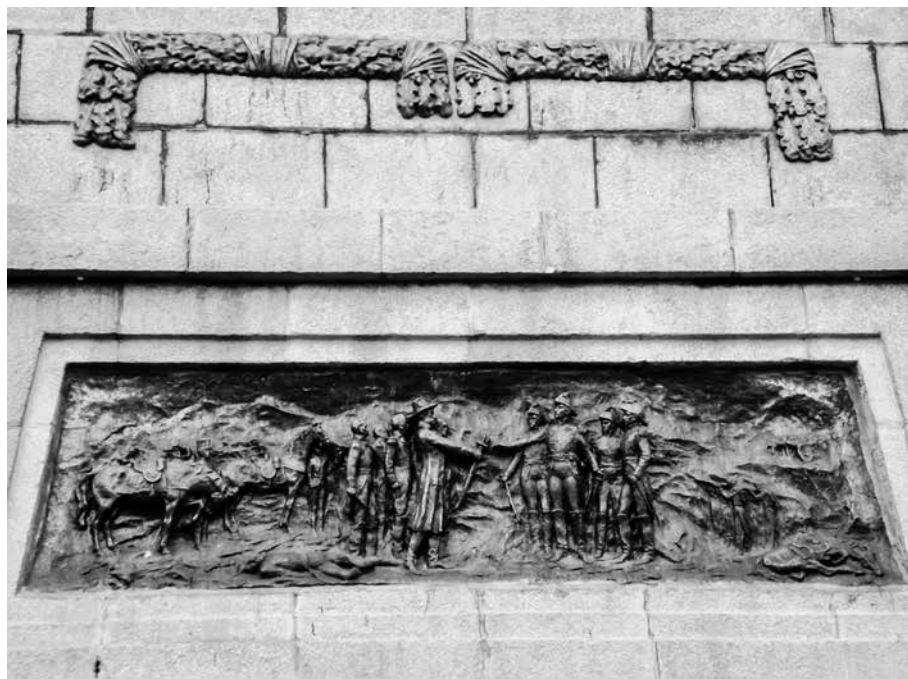


Figura 339. Monumento a Antonio José de Sucre: uno de los dos relieves colocados uno al lado izquierdo y el otro al lado derecho del pedestal. Foto: Jackelyn Vega Vera.

En el monumento a Manco Cápac se recrea la historia relativa al personaje mítico. «Manco Cápac nombre de un personaje mítico y acaso también de un personaje real envuelto en ropaje mítico [...] habría sido el fundador del Cusco incaico, antiguo asiento de tribus preincaicas. Su gobierno habría comenzado hacia 1200 d. C.» (Kauffmann Doig, 1986, p. 559).

En estos relieves realizados por el escultor nacional Benjamín Mendizábal se muestran escenas que aluden a la reconstrucción de la vida de los habitantes en el imperio incaico. La imagen central ilustra a un personaje masculino que emerge al mundo como hijo del Sol. Esta tradición nos vincula con el pueblo japonés donante del monumento a la ciudad de Lima por el Centenario de la Independencia.



Figura 340. Monumento a Manco Cápac. Relieve: el Inca emergiendo del Sol y adorado por sus súbditos. Foto: Jackelyn Vega Vera.

Vale la pena señalar también dos elementos utilizados en el monumento. Son dos esculturas que representan a una llama y a un cóndor, las dos acompañan al Inca y son muy representativas en la mitología del mundo andino.



Figura 341. Monumento a Manco Cápac: la llama. Foto: Alicia Benavides.

La lógica utilizada para la representación del monumento a Manco Cápac combina aparentemente estas nuevas posibilidades que contribuyen a narrar en el conjunto monumental una figura muy significativa y de gran carga simbólica. La inclusión de los elementos iconográficos acompaña y genera un entorno evocativo del incanato. Tal vez con este monumento se llegó a cubrir de alguna manera las expectativas nacionalistas o tal vez los indígenas de entonces se sintieron reconocidos a través de esta gigantesca imagen. No obstante, todas estas son especulaciones alrededor del tema que no llegan a fundamentar la verdadera función de transformación en el espacio urbano de la capital de entonces.

Los dos monumentos realizados por David Lozano son de buena factura; sin embargo, en relación con la proporción del conjunto, mejor logrado está el de Sucre, ya que en el de Manco Cápac quedó desproporcionada la relación entre la base y el personaje. Cito a continuación una crítica de la época:

[...] David Lozano ha sentido la obra que la colonia japonesa le enmendara. La ha sentido como sintió siempre la historia y la vida de cuantas figuras ha tratado. En esta fecunda virtud emocional, radica el ritmo peculiar que muestran sus producciones. Y cómo sentía al Manco Cápac, porque lo meditó largamente, ha obtenido una interpretación merecedora de grandes plácemes. Si exceptuamos las dimensiones del basamento —que debió tener mayor altura y mayor amplitud para justificar así el volumen de la estatua y para acrecentar el valor decorativo de la misma— se hace preciso convenir en que la última obra de Lozano presenta una muy feliz armonía conceptiva y técnica. Ha vencido el escultor con donaire las dificultades del ropaje inadecuado, para impresionar gratamente el gusto de las retinas, que en lo concerniente a la escultura cada día se inclinan más a las formas helénicas¹⁰¹.

Otro de los elementos iconográficos identificados es la representación de la Estela Raimondi en la Fuente China, la que seguramente, dentro del planteamiento del conjunto, ha sido pensada como un tributo de reconocimiento de China al Perú por la celebración de su Centenario. Ya he hablado de su inclusión iconográfica dentro del sello postal impreso en relación al Centenario patrio. La intención del conjunto de la fuente fue representar todas las razas. Probablemente, con ese gesto también se quiso reconocer a los primeros peruanos, que son la cultura y la raza de este territorio.

La Estela Raimondi, grabada sobre una piedra de 1.95 metros, corresponde a la cultura Chavín, que se desarrolló en la sierra norte del Perú durante el período temporal del 700 al 1200 a. C. Se trata de una compleja estructura geométrica que representa a una deidad conformada por figuras zoomórficas como la serpiente y el felino. Lleva también atributos que connotan al dios Sol. Su función era controlar

¹⁰¹ «Notas de arte de don Quijote». *La Independencia del Perú y la colonia japonesa*, 1926, p. 86.

los fenómenos terrestres y atmosféricos así como también el agua para la agricultura y el sustento (Ruiz Durand, 2004, p. 39).

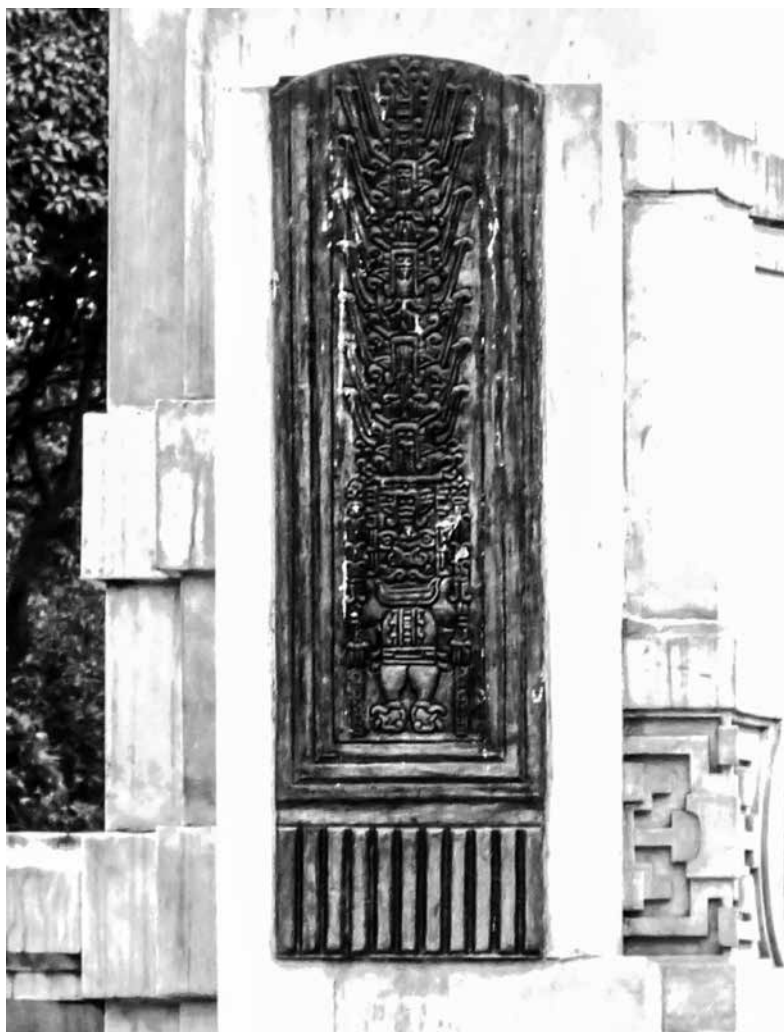


Figura 342. Fuente China: este monumento lleva cuatro relieves de bronce en formato cuadrangular vertical que tienen la representación de la Estela Raimondi. Dos se ubican en la parte frontal y dos en la parte posterior. Foto: Jackelyn Vega Vera.

También se encuentran elementos iconográficos del prehispánico en el monumento a Mateo Paz Soldán. Este monumento fue concebido por Piqueras Cotoí y trabajado conjuntamente por Ismael Pozo Velit. En este caso el escultor español aplicó, en la construcción y ornamentación de su pedestal, el estilo neoperuano acuñado por él.

El tratamiento del personaje es un modelado vaciado en bronce de evidente tendencia figurativa y sujeto a los cánones de representación de la escultura clásica tradicional. Los patrones para abordar toda la concepción del monumento en cuanto a su estructura espacial, configuración compositiva y el modo de representación no revelan una nueva constelación de relaciones formales. Ciertamente en el caso de este monumento era de esperarse que Piqueras Cotolí implementara su estilo en él. Incluso parece ser que el planteamiento inicial de creación parte solamente de Piqueras Cotolí y que Ismael Pozo Velit lo ayudó a realizarlo. Tal vez, en realidad, se trataba de lograr integrar, dentro de los mismos patrones europeos, algunos elementos exóticos de la iconografía prehispánica para otorgarle al conjunto alguna intención indigenista a partir de la retórica prehispánica.



Figura 343. Monumento a Mateo Paz Soldán: friso en bajorrelieve ubicado en la parte superior del pedestal. Presenta figuras donde se ve el tratamiento de la base con motivos prehispánicos. Foto: Jackelyn Vega Vera.



Figuras 344, 345, 346 y 347. Monumento a Mateo Paz Soldán: cabezas clavadas. Cuatro de las seis cabezas de animales hechas de granito cincelado, de textura rugosa. Altorrelieve en los seis ángulos de la base hexagonal. Representaciones de cabezas de animales: zorro, sapo, felino, y mono. Fotos: Jackelyn Vega Vera.

Si se hace un análisis comparativo con las cabezas que utiliza Piqueras Cotolí, se observa que efectivamente los hallazgos arqueológicos de Tello y de los demás investigadores crearon en su imaginario un aporte para su lenguaje artístico: una nueva manera de transmitir plásticamente esa admiración, al conjugar en un solo lenguaje la fusión de elementos coloniales y prehispánicos, los cuales le fascinaron posiblemente por su capacidad de síntesis, así como por la expresividad con que los antiguos peruanos elaboraban y representaban su mundo.

Las cabezas clavadas de Chavín estaban sujetas en la parte alta de los muros, mientras que Piqueras Cotolí las inserta en la parte inferior del pedestal, tal vez indicando con ello que el sabio representado consolida sus conocimientos sobre la base de las raíces de la cultura peruana. En este caso, la aplicación queda también circunscrita dentro del aspecto ornamental. Sin embargo, cabe resaltar que para la cultura Chavín su valor simbólico le confería una trascendencia significativa, pues eran los «guardianes» del templo.

Lo más resaltante de estas cabezas es su tratamiento tridimensional. En los volúmenes de piedra se representan seres antropomorfos cuyas cualidades distintivas son sacadas de diferentes animales, según su alusión característica, por ejemplo, los colmillos o serpientes. Algunas de ellas tienen atributos de aves y felinos en su misma conformación, otras solamente partes de humano y de un solo animal o únicamente de animales. Todas ellas registran una espiga de piedra que les sobresale en la parte posterior a modo de cuña para incrustarlas en los muros (Kauffmann Doig, 1986, p. 240). El tema clave, la pregunta que me planteo en este libro, es si el estilo neoperuano realmente renovó las estructuras formales de las propuestas artísticas en los espacios públicos y si el nacionalismo llegó a producir un cambio sustancial en las estructuras compositivas del concepto artístico creando un nuevo orden y una nueva patria.

La respuesta es negativa y se halla sustentada en todo el desarrollo del libro. Se han hecho análisis puntuales en los que se ve que de todos los monumentos estudiados, solamente en el de Piqueras Cotolí se encuentra este estilo, por tanto, es solo este escultor quien lo desarrollará. La carga simbólica de los monumentos no logró establecer un vínculo mayor con el espacio que la acoge ni tampoco evitar con su presencia que se continuaran persiguiendo los antiguos hábitos coloniales.

En este campo de análisis, restringido a un ámbito concreto y abordando el patrimonio material como vestigio palpable de una época, he fijado la atención en la importancia del contacto físico con este pasado, que pretende, a través de sus monumentos, hacer memoria en el espacio público. No obstante, no he encontrado en dichas obras la incorporación del pasado histórico como justificación del arte como propaganda política, sino que esta se fue dando en la medida en que el presidente de la República, a través de sus obras públicas y espacios urbanos, empezó a poblar la ciudad con monumentos inaugurados por él.

Los referentes culturales que se han identificado resaltan valores históricos, sí, pero a través de personalidades del mundo de las ciencias y las letras que, vinculados con el poder político, tuvieron alguna implicancia en temas de desarrollo del país como individuos dentro de su colectividad. No obstante, la conciencia de hacer historia queda clara al rendir culto a estas personalidades ejemplares del pasado. El concepto de identidad colectiva que se revela a través de los mismos no concluye con la focalización de alguna fuerza política en particular; más bien, se trata de reconocer que en esta etapa, por primera vez, se enaltecieron los aportes de estos personajes, quienes iniciaron el proceso de consolidación de una idea como nación. Las pautas usadas en su representación imprimieron, en el espacio público, un sello de modernidad y prosperidad mezclado con la idea de ciudad de estilo europeo.

Lo más relevante de esta presencia del Estado en las calles de Lima (1919-1930) es que Leguía reclamó su presencia directamente materializada en parques, plazas y avenidas: su propia cabeza, cuerpo e imagen¹⁰². No obstante, estos monumentos fueron vestigios que, luego de derrocado su gobierno, desaparecieron de la ciudad. No utilizó ni el culto a los antepasados ni la historia como referente cultural para imponerse o crear una conciencia colectiva; utilizó su imagen como omnipresencia, como instrumento de poder. Si, como se diría anteriormente, la ciudad devino en un libro abierto para ser leído en sus espacios urbanos, esa página ha sido borrada: no se sabe el valor artístico de esos monumentos, aunque sí alguna referencia de los escultores contratados. De los monumentos se sabe que existieron y que los desaparecieron, lo cual marca la pauta para entender cuáles fueron las estrategias manejadas por la ideología de su poder político¹⁰³.

A lo largo de este libro he querido remarcar la importancia del arte público y, específicamente, del monumento, al cual entiendo como un *proceso* que configura la ciudad y, a su vez, como un *producto* que expone los logros y las contradicciones del proyecto urbanístico y de ornato de los gobiernos de turno.

¹⁰² Y no solo en Lima. En Sevilla, por iniciativa de José Valencia Cárdenas, se pensó colocar en el Pabellón Peruano de la Exposición Iberoamericana «dos ricas placas de bronce, en una de las cuales aparecerán los bustos en relieve del presidente de la República, Sr. Leguía; del ministro de Relaciones Exteriores, Dr. Pedro J. Rada y Gamio, y del Dr. Francisco Graña [...]». La otra placa estará dedicada a [...] Manuel Piqueras [...]. Véase *ABC*, edición de Andalucía, 26 de octubre de 1929, p. 21.

¹⁰³ «Solo la conspiración mediática, la muerte civil y el silencio oficial pueden explicar que un hombre que ejerció el poder durante 15 años y participó un cuarto de siglo en la vida política del Perú haya pasado al olvido tan brusca y súbitamente. Hasta que Haya de la Torre —no obstante haber sido su adversario político y deportado por él— tuvo el coraje cívico y la grandeza de espíritu de proclamarlo, en la entrevista que en el programa Contacto Directo le hiciera el periodista Alfredo Barnechea el 28 de julio de 1978, como “el mejor presidente peruano del siglo XX”» (Alzamora, 2013, pp. 120-121). Es más, el mismo Haya de la Torre fulmina finalmente a los torturadores civilistas cuando dice, nuevamente citado por Alzamora: «Lo que se hizo con ese hombre es uno de los crímenes más negros de nuestra historia» (2013, p. 119).

Si bien es cierto que los monumentos que aún existen no expresaron, en sus elementos constitutivos, una concepción formal y estética que remarcara valores de identidad nacional, sí constituyeron un conjunto monumental de gran valor artístico en relación con el entorno urbano. Por tanto, conservar la memoria de la historia urbanística de esta época de Lima y de su patrimonio monumental es poner a dichas obras en valor frente a la caótica transformación del entorno urbano actual y plantear interrogantes sobre el futuro de nuestra capital.

Nuestro patrimonio debe ser conservado.

ANEXO

Monumentos públicos (Lima, 1919-1930)*

Monumento	Pro-puesta	Re-solu-ción o ley	Primera piedra/ construcción / donación / traslado / destrucción**	Inauguración	Autor	Monumento a
Ricardo Palma (bronce)	1921			12/2/1921	Agurto	Escritor
Obelisco (hormigón)	1921			28/7/1921 5/11/1925	De la O Aymar	Presidente
San Martín (bronce)	1916	1919	1919 (pp y c)	9/9/1921	Benlliure y Gil	Precursor de la Independencia
Estibador Belga (bronce)			1922 (do)	14 /6/1922	Meunier	Obrero belga
George Washington (bronce)	1921	1922	1922 (c)	4/7/1922	Houdon	Presidente
Soldado Desconocido (bronce)	1921	1921	27/11/1921 (pp), 1922 (c)	27/7/1922	Agurto	Soldado heroico
Bartolomé Herrera (bronce)			1922 (c)	24/9/1922	Domingo	Sacerdote y maestro

* Los monumentos son mencionados cronológicamente, de acuerdo a su fecha de inauguración.

** Primera piedra (pp), construcción (c), donación (do), traslado (t) y destrucción (de).

Monumento	Propuesta	Resolución o ley	Primera piedra/ construcción / donación / traslado / destrucción**	Inauguración	Autor	Monumento a
Juana Alarco de Dammert (bronce)	1922			31/7/1922	Lozano	Filántropa
La Torre del Reloj (hormigón y pintura)	1921		30/7/1921 (pp), 1922 (c)	10/7/1923	Dunkelberg & Pellny, Jordán	Elemento arquitectónico
Fuente China (piedra y bronce)	1921	1923	30/7/1921 (pp), 1923 (c), 1921 (do)	28/7/1924	Graziosi, Moretti, Gemignani	Elemento arquitectónico
Fuente de los Atlantes (bronce)	1924		1924 (pp)	6/8/1924	Whitney	Elemento arquitectónico
Sebastián Lorente (bronce)	1918	1918		15/9/1924	Agurto	Sabio y educador
Bergasse du Petit Thouars (bronce)	1922		8/8/1922 (pp), 1924 (c)	7/12/1924	Ocaña	Almirante y héroe
Antonio José de Sucre (bronce)	1921	1922-1923	1924 (c)	9/12/1924	Lozano	Precursor de la Independencia
La Libertad (bronce)	1920		1957 (t)	21/4/1926	No identificado	Alegoría
Manco Cápac (bronce)	1921	1922	15/8/1922 (pp), 1922 (c), 1938 (t)	5/4/1926	Lozano	Inca legendario
Manuel Candamo (bronce)	1912		1913 (de)	18/5/1926	Ocaña, Mercié y Libero Valente	Presidente
Federico Villarreal (bronce)	1924	1924		28/7/1926	Ocaña	Maestro y doctor en Ciencias
Ramón Espinoza (bronce)				12/10/1926	Ocaña	Maestro y educador

Monumento	Pro-puesta	Re-solu-ción o ley	Primera piedra/ construcción / donación / traslado / destrucción**	Inauguración	Autor	Monumento a
Placas de la avenida Argentina (piedra artificial, hormigón y bronce)	1927			1928	Rocha	La República Argentina
Mateo Paz Soldán (bronce)	1925	1925	1983 (t)	Sin inauguración 1930	Piqueras y Pozo Velit	Sabio, científico y educador
Domingo F. Sarmiento (bronce)			1929 (c)	5/5/1931	Rocha	Maestro y educador
Hipólito Unanue (mármol)	1920		1928 (c)	29/7/1931	Piqueras y Pozo Velit	Científico y político

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

- Agurto, Luis E., 105, 115-116, 213, 226, 228, 230, 245-247, 251, 277, 394, 396, 408, 411-412, 416, 422, 431
- Alameda de los Descalzos, 72, 75, 77, 129, 151-152, 163
- Alayza y Paz Soldán, Francisco, 401, 430
- Alexander, Alberto, 65, 127, 132, 157, 164-166, 357, 376
- Alianza Popular Revolucionaria Americana-APRA, 98, 297
- Alvarado, Antenor Z., 219, 223
- Álvarez Calderón
Alfredo, 394, 396
José, 115
- Álvarez, Mariano, 55
- Amaru, 438
- Amauta*, 101
- Aspillaga, Ántero, 94, 97
- Atchison, Joseph Anthony, 417, 423
- Avenida
28 de Julio, 69, 77, 159, 162, 163-164, 170, 172, 263, 282, 302-303, 308-309, 368, 376
a Chosica, 159, 162
Abancay, 33, 206, 209
Alfonso Ugarte, 45, 63, 65, 68, 72, 78, 158, 159, 162, 166
Arequipa, 129, 140, 147-148, 154-157, 159-161, 163-165, 170, 172, 253, 263, 301-305, 307-311, 313, 318-319, 322, 326, 328, 332, 338, 340, 349, 351, 384, 386-387, 392, 416-417, 422-423, 425
- Argentina, 156-157, 159, 162, 166, 238, 244-248, 251-253
- Arica, 68, 78, 159, 163, 166
- Bolivia, 166
- Bolognesi, 65, 159, 162
- Brasil, 46, 65, 68-69, 78, 129, 154, 158-159, 161-164, 166, 303, 309
- Central, 66-67, 69
- Colonial. *Véase* Avenida Óscar R. Benavides
- Costanera, 69, 155-156, 159, 163
- de Circunvalación, 58-59, 62-63, 65, 69, 78, 158-159, 162, 166
- de la Industria. *Véase* Avenida Bolivia de la Magdalena; *Véase* Avenida Brasil del Carácter, 159, 163, 170
- del Ejército, 69, 159, 163-164
- del Progreso. *Véase* Avenida Venezuela
- Eléspuru, 159, 163
- El Sol, 69
- España, 264
- Francisco Pizarro, 159, 162-163
- Garcilaso de la Vega, 163, 263-264, 282
- Grau, 63, 65-67, 158-159, 162-164, 171, 368, 370, 372, 381
- Iquitos, 368, 376

- Jaime Bausate y Meza, 368
 Javier Mariátegui, 159, 163
 Juan Leguía, 159, 163
 La Colmena, 66-69, 71, 90, 147, 157-159, 162, 171, 173, 177, 180, 189, 206, 209, 238, 253, 303
 Leguía. *Véase* Avenida Arequipa
 Manco Cápac, 368, 370, 372, 376
 Mariscal Cáceres, 170, 342
 Militar, 163
 Miramar, 166
 Nicanor Leguía, 159, 163
 Nicolás de Piérola. *Véase* Avenida La Colmena
 Óscar R. Benavides, 45
 Pardo, 164
 Paseo de la República, 77, 282, 349
 Patria Nueva, 163
 Petit Thouars, 170, 340, 342, 351
 República de Chile, 302
 Ricardo Palma, 392, 395
 San Martín, 74, 84
 Santa Rosa, 166
 Santa Teresa, 368, 370, 372
 Sargento Leguía, 421
 Unión. *Véase* Avenida Argentina
 Venezuela, 69, 129, 157-159, 161-162, 166, 244, 247, 249
 Wilson, 77, 158-159, 163, 263, 302
- B**
- Baca-Flor, Carlos, 191-193, 203
 Bajada de los Baños, 401
 Balta, José, 49-52, 55, 58, 66, 147, 163, 191
 Baños de Chorrillos, 401
 Barreda, Felipe, 77
 Barrós, Óscar, 211, 395
 Bartholdi, Frédéric Auguste, 36
 Basílica de Santa Rosa, 114, 214
 Batalla
 de Arica, 79
 de Ayacucho, 86, 363, 365-366
 de Chorrillos, 411
 de Miraflores, 89, 408, 410
 de San Juan, 408-410
 de Tarapacá, 408
- Benavides
 Augusto, 160
 Óscar R., 91-92, 297
 Benlliure y Gil, Mariano, 181, 185, 192-193, 202-203, 215-216, 431
 Berrocal, Julio E., 141, 172, 187
 Beteta, Francisco, 213, 277
 Bianchi, Enrique, 206
 Billingham, Guillermo, 91-92, 179-180
 Bingham, Hiram, 106
 Bolognesi, Francisco, 78
 Buonarroti, Miguel Ángel, 199
- C**
- Caballero y Lastres, Cristóbal, 303
 Cabezas clavadas, 297-298, 445-446
 Cáceres, Andrés Avelino, 94, 97, 409
 Calle
 de Malambo. *Véase* Avenida Francisco Pizarro
 de Toumon, 189
 Faltriquera del Diablo, 181, 183-184
 Pando, 183
 San Cristóbal del Tren, 181, 184
 San Juan de Dios, 184
 Camilo Blas (José Alfonso Sánchez Urteaga), 110-111, 430
 Camino Brent, Enrique, 110-111
 Campo de La Exposición, 50
 Canaval de von Bischoffhausen, Juana, 219
 Candamo, Manuel, 68, 90, 157
 Carrier-Belleuse, Albert-Ernest, 36
 Carvallo, Teresa, 110-111
 Casa
 de Benavente, 437
 del Inca, 349, 352, 355
 Casafranca, Daniel, 269, 277, 351-352, 357, 372, 379
 Casas, Enrique de las, 84, 403
 Casona de San Marcos, 206, 209, 222
 Castilla, Ramón, 29, 33, 53, 66, 147, 190
 Centenario
 de la Batalla de Ayacucho, 19, 86, 121, 139, 141, 162, 185, 200, 257-258, 261, 319, 321, 359

- de la Independencia, 19, 86, 121, 139,
145-147, 161, 171, 181, 183, 190-
191, 193, 202-203, 206, 211, 219,
223-224, 273, 284, 286, 291, 293,
302, 306, 309, 313, 315, 370, 380,
440, 442
- Cerro San Cristóbal, 66
- Circuito Mágico del Agua, Parque de la
Reserva, 349, 352
- City beautiful*, 130, 153
- Ciudad
- expansiva, 128
 - irradiada, 121-122, 127
 - jardín, 15, 122, 128, 130-131, 153,
166
 - reutilizada y densificada, 128
- Ciudad y Campo*, 134, 136, 146, 168,
180, 183-186, 273, 280, 285, 351,
356-357, 365, 375-376
- Civilismo, 93, 95, 97, 117, 273, 276
- Civilista, 90-92, 94, 447
- Claridad*, 101
- Codesido, Julia, 110-111, 430
- Colegio Nuestra Señora de Guadalupe,
226
- Colonia
- alemana, 147, 206, 219, 223
 - belga, 146, 312, 315-316
 - china, 283-286, 291
 - española, 227, 302, 306-308
 - francesa, 103, 257-258, 260-261
 - italiana, 76
 - japonesa, 150, 370, 380-381, 442
 - norteamericana, 319, 321-322, 328
- Colónida, grupo, 96
- Combate
- de Abtao, 35
 - del Dos de Mayo, 35-36, 39
- Convento de San Juan de Dios, 179
- Country Club, 136, 164
- Cox, Ricardo A., 175
- Crauk, Gustave, 36
- Cugnot, Louis-León, 36, 38, 74
- Cultura
- Chavín, 86, 106, 297-298, 436, 439,
442, 446
 - Moche, 106, 355
 - Nasca, 106
 - Paracas, 106
 - Recuay, 439
- Curletti, Lauro A., 211, 313
- D**
- Damero de Pizarro, 25, 27-28, 59, 63,
68, 163, 263
- Dasso, Andrés F., 241, 246, 284, 342,
360, 394
- Davioud, Jean-Antoine-Gabriel, 37-38
- Domingo, Gregorio, 185, 193, 211, 213,
215-217, 431
- Doublemard, Amédée, 37
- Dubray, Gabriel-Vital, 37
- Dubreuil, Adolfo, 88
- Dupard, Antonio María, 30, 45-46, 53-54,
56
- E**
- El Comercio*, 47, 104, 211, 219, 258, 268-
269, 284, 307, 328, 330, 370-372,
396, 416, 421, 429
- Elguera, Federico, 68, 179, 181, 191, 193,
372, 436
- El Nacional*, 110
- Escudero Whu, Santiago, 284, 286, 291
- Escuela
- de Artes y Oficios, 102, 162, 211-213,
215, 227-230, 241-242, 247, 266,
273-274, 277, 379, 401-402, 408-
409, 411, 421, 430
 - Militar de Chorrillos, 401, 409
 - Nacional de Bellas Artes, 109, 111-
112, 114, 211, 214, 217, 230, 236,
430
- Espinoza, Ramón, 241
- Estadio nacional, 146, 309, 351
- Estela Raimondi, 86, 289-290, 295,
442-443
- Étex, Antoine, 37
- Exposición
- Iberoamericana de Sevilla, 109, 113-
114, 214, 236, 447
 - Internacional de París, 356, 379
 - Nacional de Lima, 77
 - Universal de París, 14, 109, 292

F

- Fama, personificación de la, 195, 250
 Faro Palomino, 401
 Ferrocarril
 Central, 161
 Inglés, 161, 179, 401
 Firma Dunkelberg y Pellny, 218, 223
 Franco, Francisco, 424
 Fuente
 China, 86, 145-146, 282-295, 442-443
 de los Atlantes, 145-146, 309, 319-325
 de los Huacos, 349, 352-353
 de los Ñocos, 236, 349, 352, 354
 Fuentes, Manuel Atanasio, 32-33, 55, 65, 68
 Fundo Balconcillo, 258

G

- Gálvez, José, 35-36, 40-41, 74, 396
 Garland, Alejandro, 301, 307
 Gemignani, Valmore, 283, 292
 Gleyre, Marc Gabriel Charles, 38
 Gloria, personificación de la, 195, 250
 González Álvarez-Ossorio, Aníbal, 153, 188
 González Prada, Manuel, 104, 108-109
 Grau, Miguel, 372
 Graziosi, Giuseppe, 283, 292-293
 Guerra
 con Chile, 33, 49, 62, 68, 89, 92, 97, 350, 408
 con España, 33-34, 68
 del Pacífico. *Véase* Guerra con Chile
 Guillaume, Edmond, 37-38, 74
 Guméry, Charles-Alphonse-Achille, 37

H

- Harth-Terré, Emilio, 115, 164
 Haussmann, Georges-Eugène (barón Haussmann), 37, 51, 62-63
 Haya de la Torre, Víctor Raúl, 98, 101-102, 297, 447
 Herding, Franz, 189
 Hernández, Daniel, 109, 118

- Herrera, Bartolomé, 210-211
 Hipódromo de Santa Beatriz, 69, 97, 165, 308-310
 Hospital Dos de Mayo, 72
 Hotel Bolívar, 184
 Houdon, Jean-Antoine, 147, 328, 331
 Howard, Ebenezer, 14-15, 130-131, 153, 208

I

- Izcue
 Elena, 111, 430
 Victoria, 111

J

- Jaxa Malachowski, Ricardo de, 115, 175, 180-182, 188
 Jirón
 Áncash, 239
 Azángaro, 206, 209
 de la Unión, 96, 189, 270
 Junín, 399
 Rufino Torrico, 255
 Sucre, 399
 Velarde, 340, 342, 345
 Jochamowitz, Alberto, 115, 351

K

- Koenig, Juan Ramón, 26-27

L

- La Crónica*, 73, 235, 273, 275-276, 339, 401
 La Ermita (Barranco), 401
La Perricholi, 381
La Prensa, 146, 182, 207, 224, 243, 251, 299, 322, 363, 388, 408, 411, 420-422
 La Torre del Reloj, 146-147, 171, 177, 206-207, 209, 218-225, 301
 Larco Herrera, Víctor, 175
 Las Aguateras, 349, 354
 Laso, Francisco, 38, 107, 108
 Leguía, Augusto B., 15, 19, 22, 71-77, 82, 84-111, 116-118, 121-122, 129-133, 138-140, 147-149, 152-157, 159,

- 161-165, 169, 171-172, 174, 183-184, 190, 193, 200, 208, 211, 214, 226, 228, 234-235, 246, 248, 258, 260, 272-273, 280, 286, 296, 299, 302, 308, 313, 315, 327-328, 343, 345, 350-351, 356, 359, 371-372, 386-390, 401, 403, 408-409, 416-417, 419-423, 427-430, 447
- Lemaire, Henri, 37
- Leonardi, Antonio, 55
- Life Insurance Company, 89, 153
- Lissón, Emilio, 102-103, 105, 219, 257, 371, 421
- Llona, Numa Pompilio, 36
- López de Romaña, Eduardo, 89-90
- Lorente, Sebastián, 226, 231
- Lozano, David, 74, 115-116, 206, 230, 243, 266, 269-270, 273, 278, 359-360, 364-365, 372, 377, 380-381, 422, 436, 442
- M**
- Macho, Victorio, 431
- Machu Picchu, 8, 106-107
- Maindron, Hippolyte, 37
- Manco Cápac, inca, 370-371, 380-381, 440
- Mariátegui
Francisco Javier, 89
José Carlos, 92, 98, 101-102
- Marquina, Rafael, 115, 185
- Meiggs, Enrique, 50, 58-60, 65, 163
- Mendizábal, Benjamín, 115, 269, 372, 377-378, 380, 440
- Mercié
Marius Jean Antonin, 74, 228, 276-277
Pierre, 273
- Meunier
Constantin, 147, 313, 315-316
Jean Baptiste, 315
- Miró Quesada
Luis, 71, 180
José Antonio, 269
- Moeller, Edmund, 417-418, 426
- Monasterio de Nuestra Señora de la Encarnación, 179
- Monumento
a Antonio José de Sucre, 86, 170, 199-200, 261, 269, 305, 309, 350, 358-367, 431, 436-437, 439-440, 442
a Antonio Raimondi, 73, 76, 152
a Bartolomé Herrera, 177, 206, 209-217, 233, 301
a Bergasse du Petit Thouars, 243, 261, 305, 309, 341-347
a Cristóbal Colón, 73-74, 152
a Domingo F. Sarmiento, 246, 305, 309, 336-339
a don José de San Martín, 86, 171, 177, 179-204, 215-216, 301, 360-361
a Federico Villarreal, 172, 243, 305, 400-405, 432-434
a Francisco Bolognesi, 73-74, 78, 152
a Francisco Pizarro, 342
a George Washington, 145, 147, 305, 309, 319, 327-334
a Hipólito Unanue, 177, 206, 207, 209-211, 214, 232-237, 301, 429
a Juana Alarco de Dammert, 253, 264-271
a la Libertad, 103, 145-146, 253, 256-262
al Combate del Dos de Mayo, 34-48, 56, 73-75, 78, 139, 152, 166, 171-172, 174, 179-180, 185, 207, 285, 301
al Soldado Desconocido, 172, 229, 305, 406-415
a Manco Cápac, 116, 145, 149-150, 269, 305, 309, 368-383, 429, 431, 436-438, 440-442
a Manuel Candamo, 73-74, 243, 253, 264, 272-281
a Mateo Paz Soldán, 116, 282, 296-300, 443-445
a Ramón Castilla, 73-74, 269-270
a Ramón Espinoza, 238, 240-243
a Ricardo Palma, 172, 229, 305, 392-398, 432-433
a Sebastián Lorente, 177, 206, 209, 225-229, 231
a Simón Bolívar, 33-36, 73-76, 152, 370

- desaparecido a Leguía, 416-424
 desaparecido Arco Morisco, 145-146,
 160, 170, 301-302, 305-309
 El Estibador Belga, 145-148, 305,
 309, 312-317
 Morante, Pedro, 213, 277
 Moretti, Gaetano, 283, 293-294
 Morro Solar, 172, 229, 406, 408-409,
 412-413
Mundial, 103, 146, 217, 231, 261, 271,
 279, 291, 294, 310, 315-316, 345,
 357, 366, 389, 397, 405, 413, 423,
 425
 Murallas de Lima, 15, 26-29, 33, 44-56,
 58-63, 71, 77-78, 122, 125, 128, 150,
 162, 164, 166, 175
- O**
- Obelisco, 172, 305, 309, 384-391, 417-
 420
 Ocaña, Artemio, 78, 102-103, 213, 241-
 243, 273, 277-278, 280, 342, 346,
 401, 404-405, 417, 431, 433
 Odría, Manuel, 79
 Oliveira Salazar, António de, 424
 Olmsted, Frederick Law, 14, 208, 354-
 355
 Oncenio, 15, 19, 21-22, 73, 82, 87, 97,
 101, 116-117, 129, 155, 159, 164,
 171, 200, 208, 359, 416, 435
 Óvalo
 Bolognesi, 66
 de la Reina. *Véase* Óvalo del Dos de
 Mayo
 del Dos de Mayo, 45, 66, 78, 166
- P**
- Pabellón
 bizantino, 57
 morisco, 57, 77
 Palma
 Clemente, 394
 Ricardo, 394-397
 Palacio
 de Cartón, 185
 de la Exposición, 55, 77, 106
 Paprocki, Bruno, 180
 Pardo y Barreda, José, 69, 71, 90-92, 109,
 160, 181, 190-191, 226, 228
 Pardo y Lavalle, Manuel, 43, 51, 89-90, 97
 Parque
 Central de Miraflores, 416
 de la Exposición, 56-58, 75, 77, 84,
 147, 150, 191, 272, 282-284, 296-
 297
 de la Reserva, 55, 86, 129, 150, 157,
 165, 200, 236, 308-310, 348-357,
 359-360, 379
 El Olivar, 114, 165, 214
 Federico Villarreal, 399, 401
 Juana Alarco de Dammert, 253, 263-
 265, 272-273, 280
 Neptuno. *Véase* Parque Juana Alarco de
 Dammert
 Universitario, 147, 150, 157, 170-171,
 173, 187, 205-209, 211, 214, 219,
 222-224, 233, 235, 301, 370
 Washington, 328, 330-331
- Partido
 Civil, 89-92, 94, 97, 117
 Comunista, 98
 Constitucional, 97
 Socialista, 98
- Pasaje
 Olaya, 68-69, 257
- Paseo
 9 de Diciembre, 46, 360
 Colón, 46, 65, 68-69, 72, 74-75, 77-
 78, 84, 129, 162, 166, 191, 264,
 272, 279-280, 282, 319, 321, 360
 de Aguas, 28, 129
 de los Héroes Navales, 264
 de Sáenz Peña, 74, 84
 Patria Nueva, 19-21, 72, 85-87, 95, 98,
 104, 106, 109, 112, 117, 129, 138-
 139, 142, 155, 159, 163, 188, 208,
 214, 308-309, 349-350, 356, 372,
 429, 435
 Paz Soldán
 Mariano Felipe, 33, 53, 55
 Mateo, 297-299
 Penitenciaría de Lima, 53-54, 56, 370
 Pérez Roca, Lorenzo, 84

- Petit Thouars, Abel-Nicolas-Georges-Henri Bergasse, du, 342-343, 345
 Pezet, Juan Antonio, 34-35
 Piérola, Nicolás de, 50, 65-66, 78, 89, 96-97, 155, 163
 Piqueras Cotolí, Manuel, 111-112, 114, 116, 153, 183, 188, 211, 214, 233-234, 236-237, 297, 299, 430, 443-444, 446-447
 Pizarro, Francisco, 25, 273
 Placas de la Avenida Argentina, 238, 244-252
 Plaza
 4 de Julio, 422
 8 de Setiembre, 170
 Alfonso Ugarte. *Véase* Plaza Villarreal
 Bélgica, 148, 165, 170, 309-311, 313
 Bolívar. *Véase* Plaza del Congreso
 Bolognesi, 45-46, 63-65, 68, 74-75, 78-79, 162-163, 166
 Castilla, 45
 de Armas. *Véase* Plaza Mayor de Lima
 de Balconcillo, 255
 de la Caridad. *Véase* Plaza del Congreso
 de la Constitución. *Véase* Plaza del Congreso
 de la Inquisición. *Véase* Plaza del Congreso
 de la Libertad, 170, 255, 260-261
 de la Micheo. *Véase* Plaza San Martín del Congreso, 33-34, 74-76, 170, 278, 284, 301, 370, 401
 Dos de Mayo, 63, 78, 162, 170-171, 174-176, 187, 189, 207, 301
 Francia, 253-255, 257-258, 340, 342, 344-345
 Grau, 46, 63, 372
 Italia, 74-76, 79
 Jorge Chávez, 160, 170, 423
 Manco Cápac, 150, 368, 372, 377, 379
 Mariscal Cáceres, 342
 Mayor de Lima, 25, 30, 33, 46, 54, 61, 71, 75-76, 79-81, 171, 177, 179, 238, 253, 257, 301-302
 Petit Thouars, 170, 309-310, 340, 345, 347
 Royale, 186
 San Martín, 29, 71, 90, 114, 150, 157-158, 168, 170-171, 173, 178-189, 203-204, 207-208, 214-215, 301-302, 350
 Sargento A. B. Leguía, 420-421
 Sucre, 165, 170, 309, 349-350, 359, 363, 366
 Unión, 63, 162, 166, 244
 Vêndome, 186-187
 Villarreal, 399, 401
 Washington, 165, 170, 258, 309-310, 322, 324, 326, 328, 330
 Zela, 179
 Plazuela
 del 7 de Setiembre, 191
 de la Exposición, 150, 219, 223, 370
 de la Merced, 74, 270
 de Mercedarias. *Véase* Plazuela Ramón Espinoza
 de Santo Tomás, 283, 291
 Ramón Espinoza, 238-239, 241
 Plazuelita Sarmiento, 165, 335, 338
 Plebiscito Tacna-Arica, 86
 Polígono de Tiro, 163, 170, 416
 Poppe, Santiago, 162, 244, 248
 Portada
 de Cocharcas, 27, 46
 de Guadalupe, 27, 55, 77
 de Juan Simón, 27, 53-55
 de las Maravillas, 27, 52
 del Callao, 27, 45, 52, 78
 de Nuestra Señora de Guías, 27, 162
 Portal de Escribanos, 416
 Pozo Velit, Ismael, 115, 233, 236, 297, 299, 351, 354, 430, 443-444
 Pozzi, Tancredi, 74, 76
 Prado
 Javier, 394
 Mariano Ignacio, 35
 Presbítero Matías Maestro, cementerio, 428
 Primer monumento a don José de San Martín, 73-74, 83-84, 191
 Primera Guerra Mundial, 85, 92, 101, 109, 229, 292
 Puente de los Suspiros, 399, 401, 404

Q

Querol

Agustín, 68, 74, 78

R

Rada y Gamio, Pedro José, 84, 206, 211, 219, 240, 257, 260-261, 266, 268, 273, 284, 286, 291, 299, 313, 321, 328, 342-344, 370-371, 394, 403-404, 447

Real Convictorio de San Carlos, 55, 202

Real Felipe, fortaleza, 29, 243

Reforma Universitaria, 100

Relieve de Mateo Pumacahua, 115

República Aristocrática, 49, 87, 89-90, 97, 104, 117, 155

Revelli, Salvatore, 74

Revolución de Arequipa, 387

Riva-Agüero, José de la, 234-235, 337

Rivero, Mariano de, 296, 298-299

Robert

Émile, 115

Louis-Valentin-Élias, 37

Rocha, Héctor, 245-247, 249, 337, 339

Rodin, Auguste, 36, 228, 323

Rosselló, Pedro, 74, 84, 191

S

Sabogal, José, 109-111, 351, 355, 430

Sada, Luis, 50-51, 58-59, 61, 131, 162-163

Sahut, Jean Claude, 115, 351, 379

Samanez, David, 234, 337-338

San Martín, José de, 34, 86, 171, 185, 190-191, 197-198

Sarmiento, Domingo F., 338

Sayán, Pedro, 55

Segunda Guerra Mundial, 71

Segundo civilismo, 90

Silgado, Enrique, 65, 69-70, 78

Sitte, Camilo, 14, 153, 164, 208

Sucre, Antonio José de, 359-360, 363, 365-366

T

Tadolini, Adamo, 33, 74

Tello, Julio C., 106, 379, 446

The Foundation Company, 99, 132, 134, 136, 160-161, 219, 285, 313-314, 328, 330

Tizón y Bueno, Ricardo, 82

Tratado de Ancón, 62

U

Uhle, Max, 106

Unanue, Hipólito, 235-236

Universidades Populares, 101

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 104, 206, 210-211, 227, 235, 388, 401

V

Valdelomar, Abraham, 96, 101

Valencia, Ricardo, 351

Valente, Carlo Libero, 74, 228, 242, 272-273, 277-379, 430

Vanderbilt Whitney, Gertrude, 320, 322-324

Varietades, 105, 116, 135, 146, 181-182, 213, 216-217, 222, 224, 243, 248-249, 270, 278, 291, 332, 378, 380-381, 411-413, 429

Vásquez Paz, Daniel, 351

Velarde, Héctor, 115, 214

Victoria, diosa de la, 36, 39-40, 46, 171, 195-196

Villarreal, Federico, 401, 405

W

Wiracocha, 87, 377-378

Z

Zulen, Pedro, 104

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COLECCIONES Y ARCHIVOS

AHMML-Archivo Histórico de la Municipalidad Metropolitana de Lima. Concejo Provincial de Lima, sección Concejo. *Libro de sesiones*, 1916-1928.

AHMML-Archivo Histórico de la Municipalidad Metropolitana de Lima. Concejo Provincial de Lima, sección Obras Públicas, caja 1918-1922.

AMTC-Archivo del Ministerio de Transportes y Comunicaciones. Expedientes relativos a los monumentos, 1912-1919, 1921, 1922-1928 y 1938.

Archivo de la Biblioteca Nacional del Perú.

Archivo del Museo Histórico Militar de Lima. Obras Públicas.

Colección de fotos antiguas de Allen Morrison.

Colección de René y Peter van der Krogt.

Congreso de la República del Perú (2003). *Archivo digital de la legislación del Perú*. Versión 2.1, disco 2.

Pinacoteca Municipal Ignacio Merino.

LIBROS, ARTÍCULOS EN REVISTAS Y OTRAS PUBLICACIONES IMPRESAS

Abarca, Héctor (2006). Gaetano Moretti (Milán, 1860-1930): una arquitectura seriamente lógica y altamente artística. *Arkinka*, 10(130), 82-86.

Acciaioli, Margarida, Joana Cunha Leal & María Helena Maia (coords.) (2008). *Arte e poder*. Lisboa: Instituto de Historia del Arte (IHA)-Estudios de Arte Contemporáneo.

Alexander R., Alberto (1927). *Los problemas urbanos de Lima y su futuro*. Lima: La Prensa.

- Alzamora, Carlos (2013). *Leguía, la historia oculta: vida y muerte del presidente Augusto B. Leguía*. Lima: Titanium.
- Antrobus, Pauline (1997). *Peruvian Art of the «Patria Nueva», 1919-1930*. Tesis de doctorado. Colchester, Universidad de Essex.
- Apacla, Ricardo; Fernando Eguren, Antonio Figueroa & María Teresa Oré (1993). Las políticas de riego en el Perú. En Grupo Permanente de Estudios Sobre Riego, *Gestión del agua y crisis institucional: un análisis multidisciplinario del riego en el Perú* (pp. 59-78). Lima: Intermediate Technology Development Group-Perú (ITDG).
- Arroyo, Eduardo (1994). *El centro de Lima: uso social del espacio*. Lima: Fundación Friedrich Ebert.
- Ascher, Ernesto (1974). *Curiosidades limeñas*. Lima: Servicios de Artes Gráficas.
- Auzelle, Robert (1959). *Técnicas del urbanismo: el planeamiento de las aglomeraciones urbanas*. Buenos Aires: Universitaria.
- Aymonino, Carlo y otros (1972). *Orígenes y desarrollo de la ciudad moderna*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bardella, Gianfranco (1989). *Un siglo en la vida económica del Perú 1889-1989*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Barreda, Enrique D. (1919). El escultor Piqueras Cotoquí. *Mercurio Peruano*, III(15), 159-164. <https://archive.org/details/a2mercuriopero03limauoft>
- Barreto, Carlos & Germán de la Fuente (1928). *Diccionario biográfico de figuras contemporáneas*. Tomo II. Lima: Talleres Gráficos de la Penitenciaría.
- Basadre, Jorge (1992). *Perú: problema y posibilidad y otros ensayos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Baudoux-Rousseau, Laurence; Youri Carbonnier & Philippe Bragard (eds.) (2007). *La place publique urbaine du Moyen Âge à nos jours*. Arras: Artois Presses Université.
- Belaunde M., Pedro (1994). Tradición y modernidad en la arquitectura latinoamericana: la búsqueda de nuestra modernidad. En David Sobrevilla y Pedro Belaunde M. (eds.), *¿Qué modernidad deseamos? El conflicto entre nuestra tradición y lo nuevo*. Lima: Epígrafe.
- Benemérita Sociedad Fundadores de la Independencia... (ed.) (1941). *El 75 aniversario del glorioso Combate del 2 de Mayo de 1866*. Lima: Ministerio de Guerra.
- Benevolo, Leonardo (1979) *Diseño de la ciudad: la descripción del ambiente*. Volumen IV. Barcelona: Gustavo Gili.
- Benoist, Luc (1967). Escultores. En VV. AA., *Diccionario universal del arte y de los artistas* (pp. 138-140). Barcelona: Gustavo Gili.

- Bernales Ballesteros, Jorge (1972). *Lima, la ciudad y sus monumentos*. Sevilla: Escuela de Estudios Hispano-Americanos.
- Bethell, Leslie (ed.) (2000). *Historia de América Latina*. Tomo 10: *América del Sur, c. 1870-1930*. Barcelona: Crítica.
- Bogdanovich Mendoza, Luis Martín (2008). Lima, centro histórico. La destrucción como historia. Período 1822-1940. *Logo/topo: ideas y lugares de arquitectura*, 1, 103-130.
- Bonilla di Tolla, Enrique (dir.) (2009). *Lima y el Callao. Guía de arquitectura y paisaje*. Lima-Sevilla: Universidad Ricardo Palma-Consejería de Vivienda y Ordenación del Territorio.
- Breuille, Jean-Philippe (1992). *Dictionnaire de la sculpture: la sculpture occidentale du Moyen Age à nos jours*. París: Larousse.
- Bromley, Juan & José Barbagelata (1945). *Evolución urbana de Lima*. Lima: Lumen.
- Burga, Manuel (2009). Yo tirano, yo ladrón [comentario]. *La República*, 16 de abril. <http://www.larepublica.pe/columnistas/aproximaciones/yo-tirano-yo-ladron-16-04-2009>
- Burnham, Daniel H. & Edward H. Bennett (2009[1909]). *Plan of Chicago*. Chicago: The Great Books Foundation.
- Caballero y Lastres, Daniel (1947). *Tres monumentos históricos de Lima: Quinta de Presa, San Francisco, Palacio de Torre Tagle*. Lima: Contur.
- Cáceres, Esteban M. (1923). *España en el Perú*. Lima: s/e. <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/05708340999403840758968/p0000001.htm>
- Callirgos, Juan Carlos (2007). *Reinventing the City of the Kings: Postcolonial Modernizations of Lima, 1845-1930*. Tesis doctoral de Filosofía. Florida, Universidad de Florida.
- Camilloni R., Humberto (2005). Forma y símbolo del trazado urbano. *Boletín de Lima*, VII(139-142), 211-216.
- Canziani, José (2009). *Ciudad y territorio en los Andes: contribuciones a la historia del urbanismo prehispánico*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Capel, Horacio (2002a). *La morfología de las ciudades*. Volumen I: *Sociedad, cultura y paisaje urbano*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Capel, Horacio (2002b). *La morfología de las ciudades*. Volumen II: *Aedes facere: técnica, cultura y clase social e la construcción de edificios*. Barcelona: Del Serbal.
- Cappa, Ricardo (1895). *Estudios críticos acerca de la dominación española en América*. Parte cuarta: *Bellas artes: pintura, escultura, música y grabados*. Madrid: Del Amo.
- Capuñay, Manuel A. (1951). *Leguía. Vida y obra del constructor del gran Perú*. Lima: La Chalaca.

- Castillo, Teófilo (1915). Interiores limeños XI. Casa de la Sra. Manuela Henríquez v. de Lasso. *Variedades*, 369.
- Castillo, Teófilo (1919a). La Exposición Brandes. *Variedades*, 573, 157-162.
- Castillo, Teófilo (1919b). De arte, palos y palmas. *Variedades*, 606-607.
- Castrillón Vizcarra, Alfonso (1991). Escultura monumental y funeraria en Lima. En José Antonio Lavalle (ed.), *Escultura en el Perú* (pp. 347-356). Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Castrillón Vizcarra, Alfonso (2001). *¿El ojo de la navaja o el filo de la tormenta?* Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Castrillón Vizcarra, Alfonso (ed.) (2003). *Manuel Piqueras Cotoquí (1885-1937): arquitecto, escultor y urbanista entre España y el Perú*. Lima: Museo de Arte de Lima.
- «Clovis», Luis Varela y Orbegoso (1925). Lima de ayer y mañana. *Ciudad y Campo*, II(10).
- Cody, Jeffrey W. (2003). *Exporting American Architecture, 1870-2000*. Londres: Routledge.
- Comisión Organizadora del Monumento a Manco Cápac (1924). El monumento a Manco Cápac. En *La Independencia del Perú y la colonia japonesa*. Lima: Imprenta Eduardo Rávago.
- Cubillas, Margarita (1974). *Lima monumental*. Lima: Lumen.
- Dargent Chamot, Carlos (2003). *Arco de la amistad*. Con la colaboración de Gabriela Doig Gómez-Carrillo. Lima: Municipalidad de Santiago de Surco.
- De la Barra, Felipe (1963). *Monumentos escultóricos en Lima Metropolitana y Callao y los grandes ausentes*. Lima: editorial.
- De la Puente Candamo, José (ed.) (2008). *El Perú desde la intimidad. Epistolario de Manuel Candamo (1873-1904)*. Lima: Fondo Editorial PUCP.
- Del Mazo, Gabriel (comp.) (1968). *La reforma universitaria*. Tomo II: *Propagación americana*. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Delboy, Emilio (1941). *Carlos Baca-Flor: dos crónicas y una charla*. Lima: Sanmartí.
- Denslow, William Z. & Harry Truman S. (2004). *10000 Famous Freemasons from K to Z*. Volume III, segunda parte. Montana: Kessinger Publishing.
- Doblado, Juan Carlos (1990). La expansión de Lima o la primera modernidad. *Arquitectura peruana contemporánea: escritos y conversaciones* (pp. 35 y ss.). Lima: Arquídea.
- Duverger, Heriberto (1994). El maestro francés del urbanismo criollo para La Habana. En Bénédicte Leclerc (dir.), *Jean Claude Nicolas Forestier, 1861-1930: du jardin au paysage urbaine* (pp. 221-240). París: Picard.
- ENSABAP-Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú (2009). *Escuela Nacional Superior Autónoma de Bellas Artes del Perú, 1918-2009*. Lima: Fondo Editorial de la ENSABAP.

- Escobar Loret de Mola, Emilio (1975). La tecnología. En Roberto Segre (ed.), *América Latina en su arquitectura* (pp. 255-269). México DF: Siglo XXI.
- Estremadoyro Robles, Camila (1987). *Diccionario histórico biográfico: peruanos ilustres*. Lima: Científica.
- Flores-Zúñiga, Fernando (2008). *Haciendas y pueblos de Lima. Historia del valle del Rímac (de sus orígenes al siglo XX)*. Tomo I: *Valle de Huatica: Cercado, La Victoria, Lince y San Isidro*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú-Municipalidad Metropolitana de Lima.
- Fondo Editorial V. R. Haya de la Torre (1989). *Haya de la Torre. Una vida ejemplar y ejemplarizadora: biografía e iconografía*. Lima: Fondo Editorial V. R. Haya de la Torre.
- Foucault, Michel (1984 [1967]). *De los espacios otros* [Des espaces autres. *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, 46-49]. Conferencia dictada en el *Cercle d'Etudes Architecturales*, el 14 de marzo de 1967. Traducida por Pablo Blitstein y Tadeo Lima. <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:UyPJ2VaZfFMJ:disciplinas.stoa.usp.br/mod/resource/view.php%3Fid%3D67995+&cd=2&hl=es-419&ct=clnk&gl=pe>
- Fundación Augusto B. Leguía (2007). *Lima 1919-1930. La Lima de Leguía*. Segunda edición [facsimilar]. Lima: Fundación Augusto B. Leguía-San Marcos.
- Gamarra Puertas, José Antonio (1974). *Historia y odisea de monumentos escultóricos conmemorativos*. Lima: s/e.
- Gamarra Puertas, José Antonio (1996). *Obras de arte y turismo monumental: bronce ecuestres, estatuas, bustos, obeliscos*. Lima: Talleres Gráficos Ku.
- Gauthiez, Bernard (dir.) (2003). *Espace urbain. Vocabulaire et morphologie*. París: Éditions du patrimoine.
- Gaya Nuño, Juan Antonio (1958). La estatua ecuestre en el barroco. *Goya: Revista de Arte*, 27, 151-154.
- Gerbi, Antonello (1951). *Caminos del Perú. Historia y actualidad de las comunicaciones viales*. Lima: Banco de Crédito del Perú.
- Giedion, Sigfried (1941). *Space, Time and Architecture*. Cambridge: Harvard University Press.
- Gómez Díaz, Francisco (2008). Un paréntesis: el *art nouveau*. Ciudad y arquitectura. En *De Forestier a Sert. Ciudad y arquitectura en La Habana (1925-1960)*. Madrid: Abada.
- Gonzales de la Cotera S., Manuel (2010). El pavimento de concreto en Lima. *Revista Técnica del Capítulo de Ingeniería Civil*. http://www.asocem.org.pe/web/_infor_esp/Infor-me%20Especial_febrero2010.pdf
- Guerra, Margarita (1984). La República contemporánea (1919-1950). En Rubén Vargas Ugarte (ed.), *Historia general del Perú*. Tomo XII. Lima: Milla Batres.

- Günther Doering, Juan (1983). *Planos de Lima, 1613-1983*. Lima: Copé.
- Günther Doering, Juan & Guillermo Lohmann Villena (1992). *Lima*. Madrid: Mapfre.
- Gutiérrez Loayza, Julio G. (1994). *Sesenta años de arte en el Qosco (1927-1988)*. *Ensayos, artículos y comentarios*. Cusco: Municipalidad del Qosqo.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (2004) *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*. Madrid: Cátedra. <http://www.ugr.es/~rgutierr/PDF2/LIB%20011.pdf>
- Hall, Peter (1996). Las ciudades de la imaginación. En *Ciudades del mañana, historia del urbanismo en el siglo XX* (pp. 12-21). Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Harth-Terré, Emilio (1935). Lima contemporánea. En *Lima en el IV Centenario de su Fundación. Monografía del Departamento de Lima*. Lima: Minerva.
- Hegemann, Werner & Elbert Peets (1992). *El Vitrubio americano: manual de arte civil para el arquitecto*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- Hooper López, René (1964). *Leguía: ensayo biográfico*. Lima: Ediciones Peruanas.
- Howard, Ebenezer (1972). Las ciudades jardín de la mañana. En Carlo Aymonino y otros, *Orígenes y desarrollo de la ciudad moderna*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Instituto Geográfico Nacional (IGN). *Plano de Lima Metropolitana* [formato digital] <http://www.ign.gob.pe/pages/catalogo/index.php>
- Jaxa Malachowski, Ricardo de (1918). Planos. *Variedades*, 539.
- Klaiber, Jeffrey (1980). *Religión y revolución en el Perú, 1824-1976*. Lima: Universidad del Pacífico.
- Kauffmann Doig, Federico (1986). *Historia general de los peruanos*. Volumen: *El Perú antiguo*. Lima: Peisa.
- Laos, Cipriano A. (1929). *Lima «la Ciudad de los Virreyes»*. Lima: Perú.
- Larrañaga, Federico (1906). Concurso del monumento a San Martín. El proyecto de Carlos Baca-Flor. *Variedades*, 162.
- Larrañaga, Federico (1909). La segunda *maquette* del monumento a San Martín por Benlliure. *Variedades*, 95.
- Lauer, Mirko (1976 o 2007). El indio de la Pascana, la plástica (II). En *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*. Lima: Mosca Azul.
- Leguía, Augusto. B. (s/f) *Yo tirano, yo ladrón (memorias del presidente Leguía)*. Lima: s/e.
- Leguía, Augusto B. (1925). *Discursos, mensajes y programas*. En *El Perú en el Centenario de Ayacucho. Recopilación efectuada por la Secretaría del señor presidente de la República de los discursos pronunciados en las ceremonias conmemorativas*. Tomo 3. Lima: Garcilaso.

- Leguía, Jorge Guillermo (1922). La Ciudad de los Reyes del Perú. Lima, capital de la República. En *El Perú en el Primer Centenario de su Independencia (Peru in the First Centenary of Independence)* [edición bilingüe]. Buenos Aires: Sociéte de publicit e sud-am ericaine Monte-Domecq' et Cie.
- Leonardini, Nanda (2009). Identidad, ideología e iconografía republicana en el Perú. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXV(740), 1259-1270.
- Leonardini, Nanda & Mayer Elzinha (2000). *Guía Nandel: Departamento de Lima y Provincia Constitucional del Callao*. Primera edición. Lima: Rubic n.
- Linares Málaga, Fausto E. (recop.) (1924). *El cardenal Benlloch en el Perú*. Lima: Scheuch.
- Llona, María Teresa (1966). *Numa Pompilio Llona y el monumento 2 de mayo*. Lima: s/e.
- Loayza, Francisco A. (1926). *Manko Kapa. El fundador del imperio de los Inkas fue japonés*. Par : Typ. da Liv. Gillet.
- Ludeña Urquiza, Wiley (2002a). El centro de la República Aristocrática. En Lima: poder, centro y centralidad. Del centro nativo al centro neoliberal (pp. 48-53). *Eure*, XXVIII(83), 45-65.
- Ludeña Urquiza, Wiley (2002b). El nuevo centro de la Patria Nueva. En Lima: poder, centro y centralidad. Del centro nativo al centro neoliberal (pp. 53-57). *Eure*, XXVIII(83), 45-65.
- Ludeña Urquiza, Wiley (2002c). Lima: poder, centro y centralidad. Del centro nativo al centro neoliberal. *Eure*, XXVIII(83), 45-65.
- Ludeña Urquiza, Wiley (2003). Piqueras urbanista en el Perú o la invención de una tradición. En Alfonso Castrillón Vizcarra y otros, *Manuel Piqueras Cotolí (1885-1937). Arquitecto, escultor y urbanista entre España y el Perú* (páginas). Lima: Museo de Arte de Lima.
- Ludeña Urquiza, Wiley (2004). *Historiografía y periodificación en la historia urbana republicana de Lima*. VIII Seminário da Historia da Cidade do Urbanismo. Universidad Federal Fluminense, Niter i, Río de Janeiro, del 9 al 12 de noviembre.
- Ludeña Urquiza, Wiley (2006). Con-cierto de-sierto barroco. En Gary Leggett (ed.), *Polis: visiones y versiones de Lima a inicios del siglo 21*. Lima: La Moderna.
- Macera, Pablo (2009). Lima. Historia y urbanismo en cifras: 1821-1970. En Wiley Ludeña Urquiza, *Trincheras y fronteras del arte popular peruano. Ensayos* (prólogo). Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Maccagno, L. (1910). Esbozo del monumento al Generalísimo José de San Martín (proyecto del Sr. Benlliure). *Variedades*, 97, 58-60.
- Majluf, Natalia (1994). *Escultura y espacio público: Lima, 1850-1879*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos (IEP).

- Majluf, Natalia, Luis Eduardo Wuffarden & Elena Izcue (1999). *El arte precolombino en la vida moderna*. Lima: Museo de Arte de Lima.
- Mariátegui, José Carlos (2005). *Invitación a la vida heroica*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Mariátegui, José Carlos (2007[1928]). Reforma y reacción. En *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Martuccelli Casanova, Elio (2006). Buscando una huaca, utopía andina, arquitectura y espacios públicos en el Perú. Primera mitad del siglo XX. *Urbes*, 3, 203-232.
- Martuccelli Casanova, Elio (2006). Lima, capital de la Patria Nueva: el doble Centenario de la Independencia en el Perú. *Apuntes*, 19(2), 256-273.
- Mc Evoy, Carmen (2007). *Homo politicus: Manuel Pardo, la política peruana y sus dilemas, 1871-1878*. Lima: Instituto Riva-Agüero-IEP-Oficina Nacional de Procesos Electorales.
- Ministerio de Fomento (1921). La Plaza San Martín y la estatua del Protector. *La Prensa*, suplemento al número del Centenario, 28 de julio.
- Ministerio de Fomento (1926). Inauguración de la plaza de La Libertad y la estatua obsequiada al Perú por la colonia francesa residente entre nosotros. *Mundial*, VI(293).
- Ministerio de Gobierno y Policía del Perú (1905). *Monumento al general San Martín*. Lima: La Industria.
- Miró Quesada Laos, Carlos (1957). *Historia del periodismo peruano*. Lima: Librería Internacional del Perú.
- Monclús, Francisco Javier (1995). Arte urbano y estudios histórico-urbanísticos: tradiciones, ciclos y recuperaciones. *3ZU. Revista de Arquitectura*, 4, 92-101.
- Morris, A. E. J. (2007). *Historia de la forma urbana, desde sus orígenes hasta la Revolución Industrial*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Mujica, Marisa, Kika Moncloa & Alessandra Pinasco (2008). *Perú: 10 000 años de pintura desde la época rupestre hasta nuestros días*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad de San Martín de Porres.
- Mulford Robinson, Charles (1904). *Modern Civic Art or The City Made Beautiful*. Nueva York-Londres: G. P. Putnam's Sons-The Knickerbocker Press.
- Muñoz Cabrejo, Fanni (2001). *Diversiones públicas en Lima 1890-1920: la experiencia de la modernidad*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú.
- Núñez de Taboada, Manuel (1825). *Diccionario de la lengua castellana...* Segunda parte (H-Z). París: Librería de Seguin.

- Olmsted, Frederick Law (2002). Public Parks and the Enlargement of Towns. En Richard Legates y Frederic Stout (eds.), *The City Reader*. Segunda edición. Londres: Routledge.
- Ortiz de Zevallos, Augusto (1992). *Urbanismo para sobrevivir en Lima*. Lima: Apoyo-Fundación Ebert.
- Ortiz de Zevallos, Augusto (2003). Manuel Piqueras Cotoí, primer iconógrafo del mestizaje y forjador de la arquitectura peruana. En Alfonso Castrillón Vizcarra (ed.), *Manuel Piqueras Cotoí (1885-1937). Arquitecto, escultor y urbanista entre España y el Perú* (pp. 183-191). Lima: Museo de Arte de Lima.
- Otero, José (1923). Nuestros proyectados monumentos. *Varietades*, XIX(817).
- Palacios Rodríguez, Raúl (s/f). *El Perú republicano y moderno 1868-1968*. Lima: Studium.
- Paredes, Mauro (1976). El levantamiento campesino de Rumi Maqui (Azángaro, 1915). En *Visión en las ciencias sociales*. Tomo II. Lima: Retablo de Papel.
- Peltier, Georges (1921). *Plan de Paris à vol d'oiseau: reproduction artistique en élévation de toutes les rues, maisons et richesses artistiques de Paris*. París: Blondel La Rougery.
- Peña Prado, Juan (1938). *La fundación de Lima. Lima precolombina y virreinal*. Lima: Artes Gráficas Tipografía Peruana.
- Perú, Presidencia de la República (1925). *El Perú en el Centenario de Ayacucho*. Recopilación efectuada por la secretaría del señor presidente de la República de los discursos pronunciados en las ceremonias conmemorativas. Lima: Garcilaso.
- Porrás Barrenechea, Raúl (1929). Lima primitiva. En Cipriano A. Laos, *Lima «la Ciudad de los Virreyes», 1928-1929*. Lima: Perú.
- Porrás Barrenechea, Raúl (1995). *Pequeña antología de Lima. El nombre del Perú*. Lima: El Comercio.
- Portocarrero Grados, Ricardo (2005). *Invitación a la vida heroica. Textos esenciales*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Quesada, Mario (1994). *Museo de Arte Italiano de Lima*. Venecia: Marsilio.
- Quiroz, Alfonso (2008). *Corrupt Circles. A History of Unbound Graft in Peru*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- RAE-Real Academia Española (1970). *Diccionario de la lengua española*. Madrid: RAE.
- RAE-Real Academia Española (1992). *Diccionario de la lengua española*. Madrid: RAE.
- RAE-Real Academia Española (2001). *Diccionario de la lengua española*. Madrid: RAE. <http://www.rae.es/recursos/diccionarios/drae>
- Reaño García, José (2009). *Historia del leguismo. Sus hombres y sus obras*. Edición facsimilar. Lima: Fundación Augusto B. Leguía-San Marcos.

- Remesar, Antoni (2003). Arte e espaço público. Singularidades e incapacidades da linguagem escultórica para o projecto urbano. En Pedro Brandão & Antoni Remesar (ed.), *Design de espaço público: deslocação e proximidade* (pp. 26-40). Primera edición. Lisboa: Centro Português de Design.
- Remesar, Antoni (coord.) (2005). *Do projecto ao objecto. Manual de Boas Práticas de Mobiliario Urbano em Centros Históricos*. Porto: Câmara Municipal-Proyecto Atlante.
- Rénique, José Luis (1987). De la fe en el progreso del mito andino: los intelectuales cusqueños. *Márgenes. Encuentro y debate*, I(1), 9-33.
- Rivas, Guillermo (2001). El Himno Nacional da la hora nuevamente. *Perú-Spiegel*, 64.
- Román, Elida (2009). *Sabogal: su entorno y su tiempo*. Lima: Asociación Cultural Peruano Británica.
- Rodrigo Fernández, Javier E. (s/f). *Barranco eterno, 1874-1994*. Lima: s/e.
- Ruiz Durand, Jesús (2004). *Introducción a la iconografía andina 1*. Lima: IDESI-BID.
- Sabogal Diéguez, José (1989). *Obras literarias completas*. Lima: Ignacio Prado.
- Sánchez, Luis Alberto (1975). *La literatura peruana. Derrotero para una historia cultural del Perú*. Cuarta edición y definitiva. Tomo IV. Lima: P. L. Villanueva.
- Sánchez, Luis Alberto (1983). *Los señores. Relato esperpento*. Lima: Mosca Azul.
- Sánchez, Luis Alberto (1990a). Balance de un sesquicentenario [s/f]. En *Perú visto por L. A. S. artículos del Cuaderno de Bitácora de Luis Alberto Sánchez*. Selección y edición de Donald C. Henderson. Lima: Pachacútec.
- Sánchez, Luis Alberto (1990b). La generación vetada también celebra su semicentenario [18 de setiembre de 1969]. En *Perú visto por L. A. S. artículos del Cuaderno de Bitácora de Luis Alberto Sánchez*. Selección y edición de Donald C. Henderson. Lima: Pachacútec.
- Sánchez, Luis Alberto (1990c). La Patria Nueva [14 de setiembre de 1973]. En *Perú visto por L. A. S. Artículos del Cuaderno de Bitácora de Luis Alberto Sánchez*. Selección y edición de Donald C. Henderson. Lima: Pachacútec.
- Sánchez, Luis Alberto (1993). *Leguía el dictador*. Primera edición. Lima: Pachacútec.
- Seminario, Patricia & Manuel Ruiz Blanco (2008). *Discusión y alternativas de las políticas de vivienda en el Perú (1990-2007)*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Sitte, Camilo (1996 [1889]). *L'art de bâtir les villes. L'urbanisme selon ses fondements artistiques*. París: du Seuil.
- Tamayo Herrera, José (1998). *Liberalismo, indigenismo y violencia en los países andinos (1850-1995)*. Lima: Universidad de Lima.
- Thorndike Guillermo (1996). *Los imperios del sol. Una historia de los japoneses en el Perú. Visión del Perú siglo XX*. Lima: Brasa.

- Ugarte Eléspuru, Juan Manuel (1970). *Pintura y escultura en el Perú contemporáneo*. Lima: Ediciones de Difusión del Arte Peruano.
- Ugarte Eléspuru, Juan Manuel (1992). *Lima incógnita*. Lima: Banco Central de Reserva del Perú.
- Ulloa, Abel (1933). *Apuntes de cartera 1919-1924*. Lima: CIP.
- Utia, Fernando (2005). El debate de la modernidad en la arquitectura peruana del siglo XX. En *Investigaciones e interpretaciones sobre el Perú actual. Primer Coloquio Interdisciplinario*. Lima: Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos.
- Vallejos Zuñe, Camilo (1913). *El Perú en 1913* [mapa]. Lima: Carlos Fabbri.
- Velarde, Héctor (1990). *Lima (1535-1900)*. Lima: Patronato de Lima.
- VV. AA. (1955). *Quién es quién en Argentina. Biografías contemporáneas*. Sexta edición. Buenos Aires: Guillermo Kraft Limitada.
- VV. AA. (1967). *Diccionario universal del arte y de los artistas escultores*. Barcelona: Gustavo Gili.
- VV. AA. (1994). *Enciclopedia biográfica e histórica del Perú*. Tomo III. Lima: Milla Batres.
- VV. AA. (2008). *Os anos de Salazar 2. 1933. A Constituição do Estado novo*. Lisboa: Centro editor PDA.
- Wilson, William H. (1994). *The City Beautiful Movement*. Baltimore-Londres: The Johns Hopkins University Press.
- Wuffarden, Luis Eduardo (2003). Manuel Piqueras Cotoí, neoperuano de ambos mundos. En Alfonso Castrillón Vizcarra (ed.), *Manuel Piqueras Cotoí (1885-1937). Arquitecto, escultor y urbanista entre España y el Perú*. Lima: Museo de Arte de Lima.
- Wuffarden, Luis Eduardo & Majluf, Natalia (1997). Vinatea Reinoso y el horizonte indigenista. En Patronato de Telefónica, *Vinatea Reinoso 1900-1931*. Lima: Telefónica del Perú.
- Yumoto, Luis-Mizuno (1924). *Álbum gráfico e informativo del Perú y Bolivia*. Lima: Nippo Shimpō.

BLOGS, FOROS Y PÁGINAS WEB

- Antiguo Arco Morisco de Lima - Perú* [blogspot]. <http://arcomoriscodelima.blogspot.pe/>
- Augusto B. Leguía* [página web]. <http://www.augustobleguia.org/l/home.htm>
- Fernanda Escobedo Figueroa* [blogspot]. <http://httpfernanda14tkblogspotcom.blogspot.pe/>
- Mentiras más comunes en la historia del Perú* [blogspot]. <http://mentirasmcomunesenlahistoriadelperu.blogspot.pe/>

Photobucket [servidor de imágenes y videos]. <http://s929.photobucket.com/user/canonyumeki/profile/>

Rumbo al Bicentenario [blogspot]. <http://blog.pucp.edu.pe/blog/juanluisorrego/>

Una lima que se fue... [blogspot]. <http://unalimaquesefue.blogspot.pe/>

Skyscraperctiy [foro]. <http://www.skyscraperctiy.com/>

REVISTAS Y DIARIOS DE LA ÉPOCA

Ciudad y Campo

Claridad

El Comercio

La Crónica

La Perricholi

La Prensa

Mercurio Peruano

Mundial

Time

Variedades