

Monumentos públicos en espacios urbanos de Lima 1919-1930

Johanna Hamann Mazuré

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

MONUMENTOS PÚBLICOS EN ESPACIOS URBANOS DE **LIMA 1919-1930**



Johanna Hamann Mazuré

Directores:

Antoni Remesar

Carme Grandas

Tesis doctoral presentada para la defensa del grado de doctor

ENERO 2011

Universidad de Barcelona



**Programa de Doctorado (EEES) Espacio Público y Regeneración
Urbana: Arte, Teoría y Conservación del Patrimonio**



PARTE IV

LA ESCULTURA PÚBLICA

EN LA “PATRIA NUEVA” MONUMENTOS EN LIMA 1919-1930

(...) “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.”³⁶⁰

Antoni Remesar

³⁶⁰ REMESAR, Antoni. Arte e espaço público. Singularidades e incapacidades da linguagem escultórica para o projecto urbano En: Brandão, P., Remesar, A. design de espaço público: deslocação e proximidade, 1ª edición Lisboa: Centro Português de Design, 2003, pp. 26-40.

La idea de “Patria Nueva” imprimió en la ciudad la necesidad de crear 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 existente a través del rescate de sus símbolos. En este período se produce un arte promovido desde la esfera del poder, intentando en los monumentos una representación directa de sus manifestaciones políticas.

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 Dos de Mayo), creando una nueva ciudad para sus monumentos, con la aparición de nuevos espacios urbanos, se emplazaron en la ciudad muchos nuevos monumentos que conforman la serie más importante de esculturas públicas que alberga nuestra ciudad hasta el día de hoy.

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 obras 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 este importante grupo de obras donadas fue un catalizador que terminó por modificar y contribuir a definir las zonas urbanas más significativas para esta etapa. Estas celebraciones conllevaron la organización y programación de eventos diversos dentro de los lineamientos políticos de progreso, modernización y cultura, así como otorgaron al Perú la posibilidad de convertirse realmente en escenario para los otros países, logrando a su vez, instalarse vistosamente en el mapa mundial.

Fueron las colonias asentadas en el Perú las que hicieron valiosos obsequios de arte público, que consistieron en monumentos arquitectónicos, esculturas y otros elementos para la ciudad. Estos nuevos monumentos para la ciudad ayudaron a conformar simultáneamente una nueva ciudad para sus monumentos.

En los monumentos de la época histórica objeto de esta investigación (Lima 1919-1930), se ve que efectivamente la mayoría de los monumentos fueron emplazados en el Barrio de Santa Beatriz, entre Lince y Lima Cercado, sobre la avenida Leguía, hoy Avenida Arequipa,

espacio que significó para el gobernante, uno de los principales y más elaborados espacios urbanos de la capital.³⁶¹

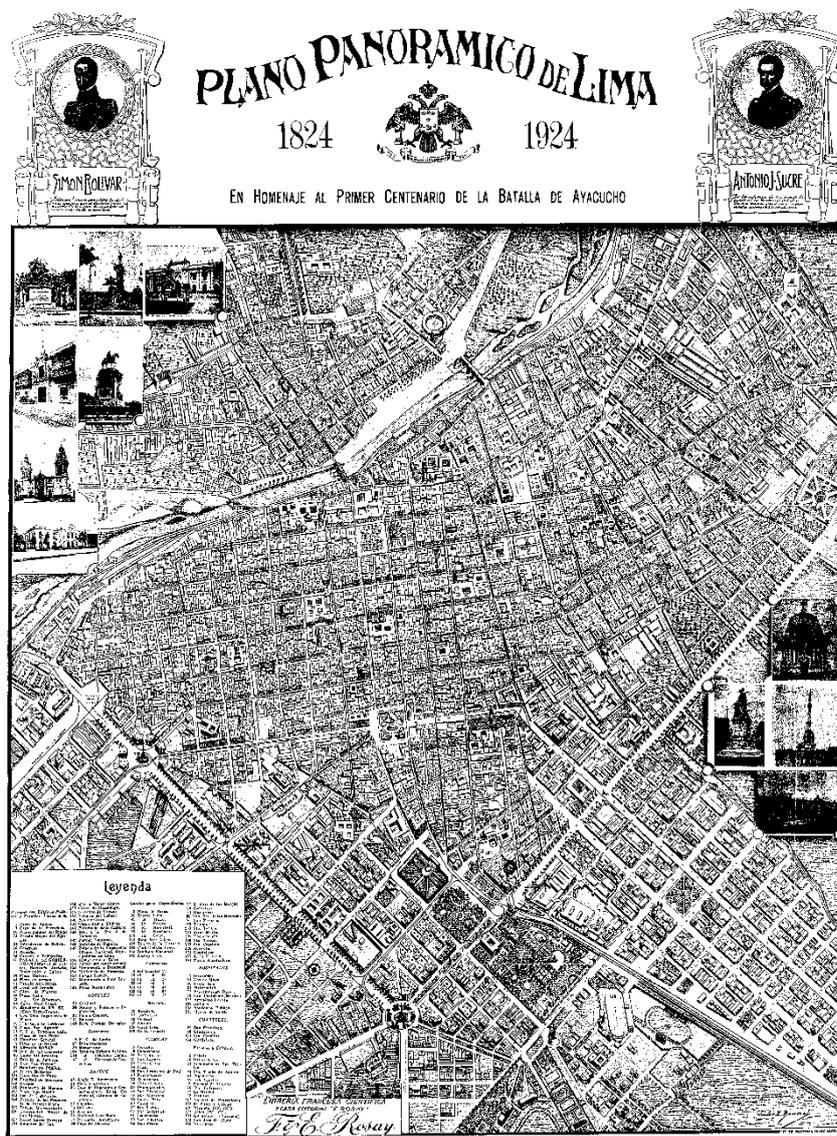


Figura 163. Plano panorámico de Lima en homenaje al primer centenario de la Batalla de Ayacucho, dibujado por Julio E. Berrocal en 1924 y editado por la Librería F. y Rosay. Es una perspectiva isométrica muy detallada que ofrece una visión bastante real de Lima en el momento que empezaba a expandirse. (Biblioteca Nacional de Lima).

³⁶¹ La intención de Leguía era que esta vía debía prolongarse hasta Lurín. Decía, "Debe ser la más dilatada Avenida en Sud-América". Véase, ULLOA, A[bel], *Apuntes de cartera 1919-1924*, CIP, Lima, 1933, p. 58.

MONUMENTOS

“Monumento (del latín “monumentum”, moneo, memoria) patentizan una atávica aspiración del hombre: el afán de perdurar.”³⁶²

Alfonso Castrillón

Un monumento es un hito en un lugar concreto, que señala un significado o rememora un acontecimiento específico, siempre cumple una función por su cualidad de estar configurado para el espacio urbano. Los monumentos son signos que reúnen 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 el cuadro siguiente:³⁶³

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	
			(nacional) Obra artística o edificio que toma bajo su protección el Estado

³⁶² CASTRILLÓN, Alfonso. “Escultura Monumental y Funeraria en Lima” en *Escultura en el Perú*, Banco de Crédito del Perú, Colección Arte y Tesoros del Perú, Lima, 1991.

³⁶³ Consulta on-line en <http://www.rae.es/rae.html>

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, resaltando sus virtudes como un ejemplo para la comunidad. Muchos de ellos acceden al nivel de héroes, personificando un conjunto de valores relevantes que se inventan, se recrean, se matan y se resucitan según la conveniencia ideológica.

Los monumentos conmemoran, definen ideologías, educan al ciudadano, conforman y configuran el recuerdo. Ello implica una institucionalización de la memoria. La necesidad de crear patrones homogéneos y válidos para todos, de reinventar una memoria histórica para toda la sociedad en su conjunto con el mismo pasado, los mismos recuerdos, focalizando en el devenir acontecimientos a través de estos hitos enclavados en un territorio compartido que celebren y enaltezcan los mismos símbolos.

Es verdad que toda sociedad precisa para perdurar encontrar en el pasado algún asidero que la confirme como comunidad, para arraigarla en una memoria colectiva, tejiendo a partir de ellos el gran manto del recuerdo. Pero al mismo tiempo es la oficialización de la memoria la que la torna en 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 descubriendo en su recorrido los diferentes matices de la historia. En todos los monumentos encontramos dos componentes que los estructuran dentro de la memoria colectiva; el componente cognitivo: qué es lo que se recuerda, y el componente pragmático: cómo se recuerda.

Un monumento en el espacio público, es también un elemento simbólico que emplazado en el espacio urbano dota al sitio de un nuevo significado, otorgándole a su configuración una dimensión cultural y social.

MONUMENTOS DONADOS POR LAS COLONIAS POR LOS CENTENARIOS DE LA INDEPENDENCIA (1921), BATALLA DE AYACUCHO (1924).



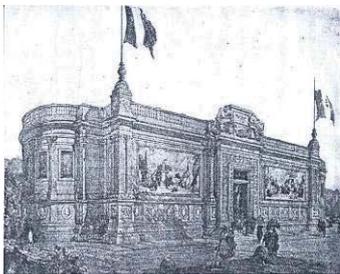
FRANCIA: *La Libertad*, 1926.



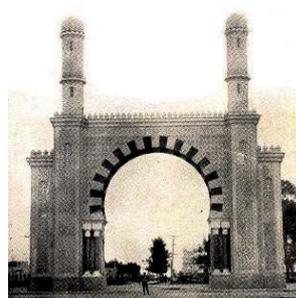
BÉLGICA: *El Estibador*, 1922.



ALEMANIA: *La Torre del Reloj*, 1923.



ITALIA: *Galería de Arte Italiano*, Inaugurada el 11 de noviembre de 1923, que representó para los limeños su Museo de Arte Moderno.



ESPAÑA: *El Arco Morisco* 1921, ya desaparecido.



INGLATERRA: *El Estadio Inglés*, 1926.



ESTADOS UNIDOS:
La fuente Americana o Atlantes, 1924.



CHINA:
La Fuente China, 1924.



JAPÓN: El monumento a Manco Cápac, 1926

Figura 164. Los distintos "monumentos" ofertados por las Colonias.

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, sólo 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”³⁶⁴.

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. Como

³⁶⁴ CASTRILLÓN-VIZCARRA. *op. cit.*, p. 347.

por ejemplo la Torre del Reloj, (Ficha 09), a la que 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— constituyendo el tercer punto de demarcación de la Avenida Nicolás de Piérola desde la Av. La Colmena.

La Torre del Reloj, de 29 metros de altura, construida de hormigón fue concebida como una torre observatorio que además exhibía una cualidad de progreso y modernidad ya que marcaba la hora a través de un complejo sistema de engranajes y campanadas. El reloj además de dar la hora dejaba escuchar las notas del Himno Nacional del Perú.



Figura 165. La Torre del Reloj, donada por la colonia alemana, Parque Universitario, tal como se ve en la actualidad.

Otros monumentos, serían utilizados como referentes ideológicos; como en el caso del *Estibador Belga* de Meunier, (Ficha 04) y el de *George Washington*, de Houdon, (Ficha 05) promovido por el gobierno peruano para fortalecer los lazos de amistad entre los Estados Unidos y el Perú. Son copias de obras de escultores conocidos y los dos fueron emplazados en el nuevo barrio de Santa Beatriz. Uno en la cuadra cinco y otro en la cuadra uno de la nueva avenida Leguía.

Este espacio público creado por Leguía era ciertamente su nuevo eje simbólico para evidenciar el desarrollo de la ciudad y su propio reflejo como el artífice de esta nueva etapa. El significado de lo representado y su selección podría ser una aproximación estratégica a esta ideología en el sentido de reivindicar una nueva independencia, con la figura emblemática de Washington. Sin embargo, se estaba poniendo de manifiesto una vez más, la admiración al poderoso gobierno norteamericano, que por su supremacía económica logró controlar las mentes de quienes querían renovar el país, volviendo a sus propias fuentes. Y es en este el 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.

Otra referencia es la que transmite el monumento al *Estibador*, en el cual 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, parte de una serie de esculturas en las que el escultor representa con elegancia y un 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.

Puede haber sido posiblemente una señal de reconocimiento a la clase trabajadora.³⁶⁵ 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.

³⁶⁵ Algo de esto podría vislumbrarse en las palabras del mandatario peruano, cuando dice que en el pueblo belga “se aúnan las cualidades del obrero y del artista,” y que “el precioso obsequio {...} sintetiza el arte e industrias belgas”. Véase, LEGUÍA, Augusto B., *Discursos, mensajes y programas*, Tomo III, Editorial Garcilaso, Lima, 1926, pp. 29-30.



Figura 166. Monumento a George Washington. Houdon.



Figura 167. Monumento El estibador Belga, Meunier. Vista en la actualidad.

Estos monumentos, se van colocando sobre las nuevas avenidas, plazas y paseos de la ciudad a lo largo de este período y corresponden a diversas tipologías. Se impulsa la creación de nuevas plazoletas, como se ha visto anteriormente, todas circunscritas al barrio de Santa Beatriz. En la Plaza de La Libertad se inauguraría, el 21 de enero de 1926, la escultura del mismo nombre, que actualmente se ubica en la Plaza Francia, en el centro de Lima. En su discurso el alcalde Rada y Gamio, resaltó: *“El gobierno ha querido por disposición del Presidente de la República, crear una Plaza para ubicar en ella vuestra artística estatua y ha dispuesto que se llame Avenida Francia a la que une este sitio con la Avenida Leguía. Nada más expresivo que nombrar a esta plaza Libertad, y que unirla por medio de la avenida Francia con la que lleva el glorioso nombre de nuestro gran Presidente. (...) Saludo a Francia la Grecia de los tiempos modernos”* (...) *“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 invencible³⁶⁶...”*

No ha sido posible averiguar quién fue el autor de este monumento. En los documentos hemerográficos de la época se barajaron diferentes nombres, incluso la revista *Perricholi* escribió: *“parece ser una copia del Monumento a la Libertad que se erige a la entrada de Nueva York.³⁶⁷”* (ficha 15).

Dentro de estas dudas, lo que parece ser lo más cercano a la verdad es que se trata de una figura salida de los talleres industriales de estatuaria francesa del siglo XIX.³⁶⁸

³⁶⁶ “La inauguración de la estatua y la plaza de la Libertad “en Revista MUNDIAL, Año VI, 22 de enero de 1926, nº 293

³⁶⁷ “Inauguración de la Plaza de la Libertad” en PERRICHOLI, Año II, Nº 5. Lima, Lima, 21 de enero de 1926, p. [26].

³⁶⁸ Sobre el papel de las obras de fundición francesa consultar REMESAR (2004), REMESAR, LECEA, GRANDAS (2005) y ALVES (2010)



La Libertad, Francia.



Figura 168. *La Libertad, Francia.*

En la Avenida Leguía frente a la Plaza Washington se instaló la fuente de Los Atlantes, donada por el embajador de los Estados Unidos con la petición de ser colocada en el Paseo Colón³⁶⁹, sin embargo, terminó ocupando la plataforma central de la avenida arriba mencionada. Esta fuente es una réplica de la obra que realizara, en 1912, la escultora Gertrude Vanderbilt Whitney, cuyo original fue diseñado para el Hotel Arlington de Washington. (Ficha 11).



Figura 169. Fuente de los Atlantes, Avenida Leguía. Vista en la actualidad.

³⁶⁹ AHMML. Libro "Actas de Sesiones". 1923-1924, pp. 250-251.



Figura 170. Todos estos monumentos fueron emplazados en la nueva zona de Santa Beatriz, resaltada en rojo sobre el plano.

La China dona una Fuente Monumental o Fuente de las Tres Razas, actualmente denominada Fuente China, que se emplazó en el antiguo Parque de la Exposición, en la rotonda de las palmeras, a pesar de que el primer proyecto encargado al escultor peruano José Huerta, fuera pensado para estar ubicado en el frente de la Plazuela de Santo Tomás, a espaldas del Congreso. El proyecto de Huerta que fue publicado en una revista local consistía en *“una fuente monumental, con un cuerpo de la pila central de 20 metros de altura y una taza 17 metros de diámetro. Sobre la taza cuatro dragones, y en la parte “ífero-exterior” de la misma, cuatro bajo-relieves que representan las cuatro fiestas principales que celebraban los peruanos primitivos. El pedestal de la pila central llevaba adosados a sus ángulos artísticos medias columnas, sobre las cuales exhiben su fiereza cuatro pumas alados... En los cuatro lados de la fuente grupos escultóricos, de los cuales uno representaba el mar Atlántico, simbolizado en un Neptuno, que trae a las costas americanas a la raza española; otra el mar Pacífico Norte (simbolizado de igual manera, pero con la diferenciación consiguiente) que trae al continente la población asiática; el tercero es el Mar Pacífico Sur, en donde se desarrolla los medios de comunicación marítima con los demás continentes; y el cuarto, la navegación primitiva peruana, en la cual se utilizaban pequeñas balsas de totora y madera. Sobre el pedestal de la pila una media gradiente escalonada, hecha así para que el agua rueda sobre ella con caprichosas ondulaciones. Más arriba se levanta un templete sostenido sobre Cariátides que representan las artes, y rodeado de ninfas, que representan la danza. Sobre el templete se asienta un receptáculo con motivos ornamentales, de en medio de la cual se eleva una columna triangular que representa en sus ángulos tres canéforas de bronce que simboliza la fecundidad. Corona el monumento un bloque informe que representa la materia impoluta, de la cual salieron los hombres y las cosas, según la teoría evolucionista... Los materiales que se emplearán (...) son la piedra y el bronce. La obra se compondría de treinta y siete figuras escultóricas. (...)Se demoraría tres años y el costo sería de medio millón de soles.”*³⁷⁰

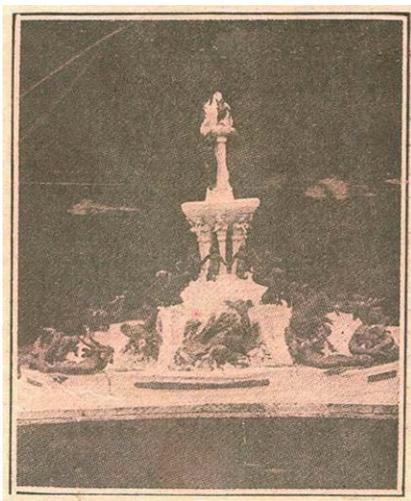
Finalmente la comisión de dicha colonia decidió encargar la tarea al arquitecto Gaetano Moretti (Milan, 1860-1938) y a los escultores³⁷¹ Giuseppe Graziosi (Savignano, 1879-Florenca, 1942), todos extranjeros. La Fuente (Ficha 10), por su monumentalidad y belleza, confiere al entorno nuevos atributos. Es un grupo de figuras alegóricas que aluden a la fraternidad de los pueblos. Tiene un gran pedestal que

³⁷⁰ *“Fuente China (proyecto)”*. VARIEDADES, edición del Centenario Año XVII, 30 de julio de 1921, núm. 700, pp. 167-170.

³⁷¹ CASTRILLÓN-VIZCARRA, *op. cit.*, p. 352.

está circundado por un bajorrelieve de bronce y dos enormes tazones semicirculares que recogen el agua de las fuentes; mientras otras dos tazas más pequeñas, situadas a ambos costados del monumento, reciben el agua de otros dos elementos que representan uno al Río Amazonas (o Rímac) y otro al Río Amarillo, el mayor de la China. *“La alegoría del símbolo marmóreo representa la fraternidad universal y la unión futura de todas las razas, la unión de China y el Perú.”*³⁷²

La obra se ejecutó en el Taller de Ettore Genovesi, en Pietra Santa, Italia. Los encargados de la instalación fueron los hermanos Jimeno³⁷³, constructores españoles. Fue una obra muy costosa y ocupa un área aproximada de 168 m² (14 por 12 metros), con una altura de 8 metros. Según el Programa de las Actividades por Fiestas Patrias, es inaugurada el día 27 de julio de 1924.³⁷⁴



Proyecto de José Huertas, 1921.



Fuente China, 1924.

³⁷² “Abandono de los Monumentos Públicos. La columna ‘2 de Mayo’ y la Fuente Monumental” en CIUDAD Y CAMPO, Año II, Nº 7. Lima, mayo-junio de 1925, p. 36.

³⁷³ “La construcción de la fuente monumental del Parque Zoológico”. En: EL COMERCIO, Ed. Mañana. Lima, 20 de agosto de 1924, p. 4. Al respecto, se suscita una polémica en la que se incluye como constructor a Mario Rebechi. Véase cruce de cartas, además de la señalada, en “La construcción de la fuente monumental del Parque Zoológico”. en EL COMERCIO, Ed. Mañana. Lima, 23 de agosto de 1924, p. 3. (De Amadeo Mantellato) y “Sobre la fuente monumental del Parque Zoológico”. En EL COMERCIO. Lima, 24 de agosto de 1924, p. 7. (De J. Jimeno Hno.).

³⁷⁴ Sin embargo, la fecha que se consigna, en el Tomo III de los discurso de Leguía, es la del 28 de julio del mismo año. Véase, *op. cit.*, p. 293.



Figura 171. *Fuente China. Detalle de Fuente China*



Figura 172. *La fuente china. Vista en la actualidad.*

Entre los dos proyectos presentados, finalmente es el de los escultores italianos la que se realiza. Sus alegorías son quizás más claras y sencillas, y se aprecia el diestro uso de la composición y sus elementos. Como se ha señalado se realizó en los talleres de Pietra Santa, con mármol de Carrara. Todo un conjunto de cualidades que definen la preferencia de los modelos europeos, y a los artistas europeos, sin que medie en su elección la posibilidad tal vez de contribuir con los artistas locales y sus propuestas.

El único país que se puso a tono con la idea de “Patria Nueva”, fue el Japón quien donó un monumento en homenaje al Inca Manco Cápac³⁷⁵. La colonia señalaría como condición que el artista que realizara la obra debía de ser necesariamente un escultor peruano para que el monumento tenga coherencia y una mayor resonancia simbólica. Este monumento fue ejecutado por el escultor nacional David Lozano y trabajaron, con él, como coautores los también escultores Benjamín Mendizábal y Daniel Casafranca. (Ficha 16)

*“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.”*³⁷⁶

El gobierno de Japón donó el monumento a Manco Cápac por ser un símbolo que lo vincula al Perú, por ser como ellos representantes del imperio del sol, o “Hijos del Sol”, concepto también vigente en su cultura. La colonia japonesa quería resaltar a Manco Cápac como el fundador de nuestra civilización.

³⁷⁵ Manco Cápac o Ayar Manco, según algunos cronistas, fue el primer gobernante de la etnia inca en el Cuzco. Es considerado el fundador de la civilización inca. Protagonista de las dos leyendas más conocidas sobre el origen de los incas: la leyenda de Manco Cápac y Mama Ocllo (hijos del sol) y la leyenda de los hermanos Ayar. Tuvo como esposa principal a Mama Ocllo, con quien engendró a su sucesor Sinchi Roca. Si bien este personaje es mencionado en crónicas y se le considera como el origen de los incas, algunos historiadores dudan de su existencia histórica, y se le sigue considerando un ser mitológico. Se supone que Manco Cápac nació en el siglo XIII d. C. en el poblado de Maucallaqta, cuyas ruinas existen en el distrito de Pacaritambo a 50 km. al sur del Cusco. Después de su muerte su cadáver fue momificado. Durante el gobierno del Inca Pachacútec, en el siglo XV, la momia fue llevada al templo del Sol en una isla del Lago Titicaca.

³⁷⁶ “Monumento a Manco Cápac”, Revista VARIETADES, Año XVIII, 19 de agosto de 1922, núm. 755, p. 1952.

El Presidente de la de la Comisión Pro-Monumento y de la Sociedad Central Japonesa³⁷⁷, Sr. Ichitaro Morimoto, en nombre de su colonia, se dirigió a Federico Elguera, Presidente de la Comisión del Centenario, manifestando la intención que la estatua se ubicase en la Plazuela de la Exposición. No sólo expuso la elección de su emplazamiento sino que además reiteró que debía ser obra de un artista oriundo del país y se convocase a un concurso público³⁷⁸.

El espacio elegido fue denegado por el Ministro de Fomento, Rada y Gamio, quien le sugiere una mejor instalación en la Plaza del Congreso, junto a la estatua ecuestre de Simón Bolívar. Finalmente, el 15 de agosto de 1922, se efectúa la ceremonia de colocación de la primera piedra en el cruce de las avenidas Grau y Santa Teresa, que luego tomó el nombre de Av. Manco Cápac.

El Presidente concluyó con un discurso donde relaciona al soberano inca con el japonés, señalando que esta asociación señala el fracaso del "*concepto de las desigualdades étnicas.*"³⁷⁹

Esta ceremonia contó con la presencia del Presidente Leguía, el Embajador japonés Keichi Yamasaki, el Ministro de Fomento Rada y Gamio, Ichitaro Morimoto, otras autoridades y el público en general, así como también doscientos nativos con vestimentas andinas.³⁸⁰

El caso del monumento a Manco Cápac se puede analizar bajo varios aspectos. Según la temática, es el monumento público que representa al Inca, nunca antes materializado ni exaltado por ningún gobierno peruano. Esta temática cristaliza una serie de inquietudes sociales y políticas, que se vienen dando a lo largo de la primera parte del siglo XX, tales como reivindicaciones de derechos para el indio, para los trabajadores, para los universitarios, y para las mujeres.

Se reconoce, sutilmente, solamente con esta enumeración, que su representación pertenece a lo que está del otro lado de la fuerza y del

³⁷⁷ "La colonia japonesa y nuestro centenario" en EL COMERCIO. Lima, 24 de julio de 1921, p. 9.

³⁷⁸ Elguera insinuaría a Morimoto que contactase con el escultor David Lozano. También habría sido quien lo haría decidirse por la estatua en vez las propuestas que tenía en mente; una torre estilo japonés o un parque o jardín. Véase, ELGUERA, Federico, "El Monumento a Manco Cápac" en *La Independencia del Perú y la Colonia Japonesa*, Imprenta Eduardo Ravago, Lima, pp. 67-71.

³⁷⁹ THORNDIKE Guillermo, *Los imperios del sol. Una historia de los japoneses en el Perú. Visión del Perú Siglo XX*, Editorial Brasa S.A., 1996, p. 49.

³⁸⁰ Antes de terminar la ceremonia de la colocación de la primera piedra, dos indígenas cuzqueños, que se hallaban en el tabladillo, solicitaron hablar, lo que les fue concedido. Véase, "Colocación de la primera piedra" en *La Independencia del Perú y...*, pp. 20-21. En su inauguración, una comisión de indígenas colocó una corona de laureles. El señor Víctor Tapia, miembro de las Comunidades Indígenas del Perú, pronunciaría un discurso alusivo a la actividad. Véase, "Inauguración del monumento a Manco Cápac" en *op. cit.*, pp. 48-49.

poder. La puesta en valor que reclama la intención del monumento nace en un contexto débil siendo el “fuerte”, el que paternalmente le atribuye su existencia.



Figura 173. En este plano se esquematizan los espacios públicos en verde, y en rojo 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 de la Victoria, 1938, donde se encuentra ubicado hasta el día de hoy. Las letras corresponden: 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 era justo en el límite del centro antes amurallado hacia la periférica zona construida y habitada para las celebraciones, en la Zona de Santa Beatriz.

No existe una real identificación con el contexto de donde viene el personaje ni con el personaje representado. Incluso aparece en la capital del Perú porque los japoneses al identificarse como “hijos del sol”, con el Inca, promueven su realización. Sin embargo, la inauguración del monumento trajo como consecuencia el reforzamiento de los movimientos indigenistas y la elaboración de estudios sobre el soberano inca.

“Finalizada sus palabras un integrante del comité Pro Defensa de los Derechos Indígenas leyó un discurso, punto no previsto dentro del programa de la ceremonia.(...)”³⁸¹ 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 en 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.”³⁸²

En cuanto a su tipología corresponde al tipo de escultura figurativa y representativa mayormente representada en todos los otros personajes. La preferencia de la estatua como tipo escultórico en la obra conmemorativa se manifiesta abiertamente en el hecho de que casi todas las erigidas en Lima en este período adoptan la misma tipología. Son esculturas fundidas en bronce que se yerguen de pie sobre su pedestal, caracterizando con sus respectivos atributos a los personajes representados.

Ese carácter mitológico, como en este caso, le viene heredado de la tendencia impuesta desde las Academias de las Bellas Artes de Europa. Nótese que el escultor David Lozano se inicia 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”, dedicándose a la escultura, guiado *“tan sólo por su propia iniciativa y genio creador.”*³⁸³ Pero en este período fue el escultor que recibió la mayoría de encargos, y el que ganó los concursos convocados para la realización de dos esculturas muy significativas para este período: la escultura ecuestre del Libertador General Sucre y la escultura al Inca Manco Cápac.

³⁸¹“La inauguración del monumento a Manco Cápac”. En: EL COMERCIO, Ed. de la Mañana. Lima, 5 de abril de 1926.

³⁸² THORNDIKE Guillermo, *op. cit.*, p. 48.

³⁸³ ESTREMADOYRO ROBLES, Camila, *Diccionario Histórico Biográfico. Peruanos Ilustres*, Lima, Perú, 1987, p. 257

Con respecto a su emplazamiento se entrará a analizar la relación con el entorno, lo cual ayuda a un acercamiento para intentar comprender las pautas que eran manejadas desde el Ministerio de Fomento y Obras Públicas en la selección del espacio urbano y su correspondiente configuración.

Existen varias maneras de abordar el tema, que se intentará clarificar desde una perspectiva contemporánea, ya que como dice Natalia Majluf: *“El pasado es un país desconocido con distinta lengua, distintas costumbres sociales y una visión diferente de la condición humana”*.

El concepto de arte público y su inclusión en la ciudad puede ser visto como arte para la ciudad, arte en la ciudad y arte con la ciudad. La primera idea traduce una concepción objetual y desligada del contexto, la segunda solamente describe una situación determinada, y la tercera es una idea donde se presentan los dos elementos sujetos a una interacción complementaria y recíproca que da como resultado una integración con su ciudad. Lo que queda claro en este proceso de posicionamiento del lugar es que el concepto de “ornato y embellecimiento”, estaba más ligado a la primera opción, ya que la escultura pública no era emplazada en un sitio específico, porque no existía un plan concreto para su ubicación dentro de la ciudad. Eran las obras las que generarían una posterior correspondencia con el sitio. Sin embargo, cabe señalar que el monumento en el espacio urbano se alimenta de las características del lugar y su contexto para adquirir plenamente su dimensión simbólica.

El Monumento al Inca Manco Cápac es el monumento que podrá pensarse como el emblemático del gobierno de Leguía y de la “Patria Nueva”, ya que es el primero que, como dice Alfonso Castrillón, utiliza elementos y ornamentación “incaístas.”³⁸⁴ No obstante, lo que los hechos traducen no fue muy importante ya que ni siquiera la Comisión Pro Monumentos para las Fiestas del Centenario, tendría clara su ubicación. Esto induce a pensar que en este caso el gobierno toma la oportunidad de la propuesta, para la recuperación de valores nacionales. El espacio urbano es como un libro abierto en el que podemos leer la historia de la ciudad y comprender sus principios rectores.

El Parque de la Exposición fue, en la época, un espacio público muy requerido, ya que era un centro de reunión social significativo e importante. Los alemanes quisieron instalar allí la Torre del Reloj, los japoneses quisieron ubicar también allí al Manco Cápac. Sin embargo, un monumento *tan significativo* tardó en encontrar un congruente acomodo espacial en la ciudad y terminó emplazado en una rotonda de la avenida Grau.

³⁸⁴ ALFONSO CASTRILLÓN, *op. cit.* p. 350.

Respecto al tema que nos ocupa, en el mes de febrero del año 1929, Federico Elguera declara al diario *El Comercio* que, en lo relativo al monumento a Manco Cápac sugería formar con líneas rectangulares la plaza correspondiente y expresaba su deseo de esta manera: “Ojalá, que en ésta ocasión, acepte la Municipalidad, el plan que le propongo. Para que finalmente se constituya una Plaza entre las Avenidas Grau y Santa Teresa, (llamada después Manco Cápac), ya que consideraba pertinente que, por razones de estética y de tráfico, se evitaran las curvas”³⁸⁵. Palabras que son una reiteración de las que había expresado a I. Morimoto, a quien diría que en este caso, al ubicarse “en el cruce de dos grandes arterias, se impone la forma cuadrangular.”³⁸⁶

*“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 se caracteres mentales, que lentamente se desenvuelven en una raza a través de milenios. (...)”*³⁸⁷

³⁸⁵ ELGUERA, Federico, “La Nueva Plaza Manco Cápac”. en CIUDAD Y CAMPO, Año III, Nº 16. Lima, febrero de 1926, p. Suplemento II.

³⁸⁶ *La Independencia del Perú y...*, p. 69.

³⁸⁷ “El monumento a Manco Cápac”, Revista VARIEDADES, Año XVIII, 2 de setiembre de 1922, núm. 757, p. 1952.



Figura 174. *Monumento a Manco Cápac, 1927 donado por la colonia japonesa y emplazada en la Avenida Grau.*

NUEVOS MONUMENTOS PARA LA CIUDAD



Figura 175. El signo de Libra. V. Gajassi, escultor italiano, 1857, y el signo de Capricornio, de autor no identificado, Alameda de Los Descalzos, distrito del Rímac.

Con los europeos³⁸⁸, llegaron a Lima las esculturas de cuerpos idealizados, que más adelante, en la República, fueron emplazadas en el Distrito del Rímac, en la Alameda de los Descalzos, construida en 1611 por el Marqués de Montesclaros. En 1859, ésta se re-inaugura con doce esculturas traídas de Italia, que representan los signos del zodiaco, que sin ser monumentos, están colocados en la alameda del Rímac con un sentido decorativo y ornamental. Es uno de los primeros espacios donde se emplaza la escultura pública en la capital.

Aparecen luego los cinco monumentos mencionados en los primeros capítulos de la tesis tales como el monumento al Combate Dos de Mayo, que consiste en una columna rostral, el monumento ecuestre a Bolívar, el monumento a Colón, el de Raimondi. Desde la colocación del monumento a Francisco Bolognesi, en 1905, la ciudad vive una suerte de

³⁸⁸Parte de este análisis se basa en el estudio previo de Hamann, y Crousse. *Inventario del Arte Público de Lima*. Trabajo del DEA del programa de doctorado y que recibió el premio a la investigación en la Facultad de Arte (2009), por parte del vicerrectorado de Investigación de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Ver también BONILLA DI TOLA, E (Dir.). Lima y el Callao. Guía de Arquitectura y Paisaje. Lima-Sevilla. Universidad Ricardo Palma, 2009.

parálisis monumental hasta que a partir del año 1919, con el gobierno de Leguía, un repertorio sin precedentes invade la ciudad.

Monumentos que representan a personajes históricos, mitológicos, alegóricos y militares, que congelados en su materialidad se pueden ver y reconocer haciendo 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 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, caracterizando el espacio.

En los veinte y tres monumentos de Lima 1919-1930, registrados en la época de estudio, se utiliza la figura humana como medio de representación, tanto para representar al héroe como para significar conceptos abstractos. En su mayoría 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, monumentos de tipo civil, de tipo militar, de tipo histórico, de tipo alegórico. También hay fuentes con grupos escultóricos de bronce y de mármol. Esculturas monumentales figurativas, como en muchas ciudades de Europa, Norteamérica y Latinoamérica.

DOS MONUMENTOS ECUESTRES

Dos de los monumentos emplazados en los espacios urbanos más significativos son ecuestres. Uno en la Plaza San Martín dentro del perímetro del centro y el otro en la Plaza Sucre en el Parque de la Reserva.

El de la Plaza San Martín, 1921, rinde homenaje al libertador de la Independencia del Perú Don José de San Martín, y se inaugura dentro de las celebraciones del primer centenario. (Ficha 03) El otro, el dedicado a Don Antonio José de Sucre 1924, rinde homenaje al centenario de la Batalla de Ayacucho. (Ficha 14)

Como es conocido, una de las primeras estatuas ecuestres de la cual se tiene referencia dentro de la conformación de una ciudad, es la escultura anónima a Marco Aurelio³⁸⁹, ubicada en Roma. Pero es sólo

³⁸⁹ Estatua ecuestre de Marco Aurelio. Escultura anónima Roma realizada en bronce, data del 161-180 aproximadamente, después de Cristo. Medidas 4.24m.

cuando Miguel Ángel la coloca en un espacio público, diseñando la plaza, y la alinea con ciertos ejes, que le otorgan una proporción en relación con el entorno, y le confiere con su teatralidad, una historia — en el lugar.

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 Capitolio³⁹⁰, 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. La visión de Miguel Ángel abre una nueva conformación del espacio público: la plaza de planta cuadrada, donde deberá 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 hubiese sido por la narrativa urbana creada por Miguel Ángel. Este tipo de escultura pública inaugurada en el Renacimiento ha transitado desde el siglo XVI hasta el siglo XX por casi todas las ciudades del mundo.

Su función es siempre conmemorar³⁹¹ un momento glorioso de la nación, con un monumento que exalte al héroe, instalándolo dentro del escenario físico del espacio urbano de la ciudad. Es una conjunción narrativa que se arraiga en el diseño de las ciudades. Este mismo esquema se repite, logrando transmitir el mismo impacto social que

³⁹⁰ Al respecto puede consultarse AUZELLE, Robert. *Técnicas del Urbanismo*. Editorial Universitaria de Buenos Aires. 1959; BENEVOLO, L. *Diseño de la ciudad*, vol. 4. Barcelona, Gustavo Gili, 1979; GIEDON, S. *Space, Time and Architecture* (1941), diversas ediciones; MORRIS, A. E. J. *Historia de la forma Urbana, desde sus orígenes hasta la Revolución Industrial*. Barcelona. Gustavo Gili, 2007; REMESAR, A (Coord) *Do projecto ao objecto. Manual de Boas Práticas de Mobiliario Urbano em Centros Históricos*. Porto. Câmara Municipal- Proyecto Atlante, 2005; Gauthiez, B (Dir): *Espace Urbain. Vocabulaire et morphologie*. Paris. Editions du patrimoine, 2003

³⁹¹ Habitualmente se consideran estas obras desde la perspectiva de la conmemoración. Sin embargo los 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.

LA ADVOCACIÓN						
POR SU ORIGEN	RELIGIOSA	ECLESIAÍSTICA		POR LAS REPRESENTACIONES ADOPTADAS	RELIGIOSA	
					PAGANA	
					EMBLEMÁTICA	
					RETRATO REAL	
	SEGLAR	REAL				
		CIVIL	INSTITUCIONAL			
			POPULAR			

configura el binomio del caballero con su caballo en el centro de una plaza, y avanza hacia una perspectiva abierta a alguna dirección. Es el héroe, el prócer, el libertador representado glorioso, triunfante sobre *su doble pedestal*, el que por su proporción contribuye a elevarlo, convirtiendo al enaltecido en un símbolo que se advierte inaccesible para su pueblo.

La Plaza San Martín, la cual como se ha visto en la tercera parte de esta tesis, *aparecería para nuclear un nuevo centro de poder que represente su nueva ideología*, articula y aplica la estatua ecuestre como símbolo estatal a la vez que como espectáculo. La coloca también en el centro de la plaza, emergiendo en lo espacial, permitiendo tan sólo a sus alrededores fondos arquitectónicos. Todas estas características de una gran espectacularidad, revelan en su planteamiento escenográfico y teatralizado una influencia totalmente europea.

El otro caso, 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 ese nuevo territorio en expansión. *“Otra solución de la estatua ecuestre es la española, también barroca, de Felipe III surgiendo de una cortina de follaje y floresta, obtenía un relieve quizás superior de un definitivo emplazamiento, y por supuesto quedaba muy acorde con la estética de su tiempo” (...)* *“Posteriormente la estatua ecuestre se ha vulgarizado y minimizado, acabando por desaparecer. Así tenía que ser, dada su dilatada historia”*.³⁹²

Son dos propuestas significativas que develan su importancia y los móviles de configuración de ciudad en el período de Leguía.

³⁹² GAYA NUÑO, Juan Antonio. *“La estatua ecuestre en el barroco”*.

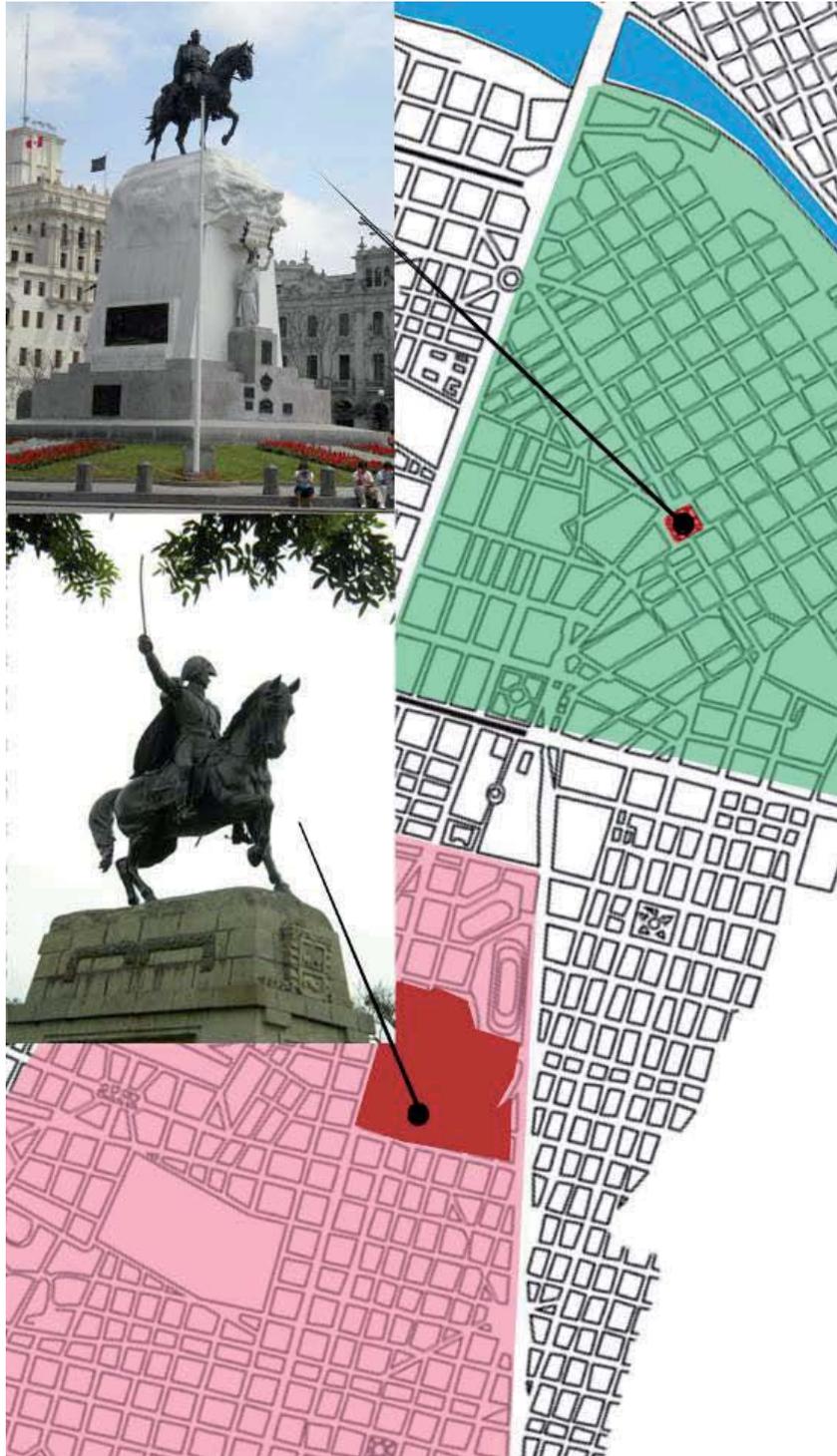


Figura 176. Plano que esquematiza la ubicación de los dos monumentos ecuestres del período del Oncenio de Leguía, en verde la zona del Centro, (Lima Fundacional), Plaza San Martín, Monumento a San Martín. Y en rojo la nueva zona de Santa Beatriz, Plaza Sucre dentro del Parque de la Reserva, Monumento a Sucre.

PERSONAJES ILUSTRES

Dentro de los parques y plazas se encuentran también monumentos que rinden homenaje a catedráticos, sacerdotes y personalidades influyentes dentro de la educación, la ciencia y la cultura. Este rasgo característico muestra también que en la época existía una sociedad civil ilustrada. Estos monumentos se mencionarán en orden cronológico usando el dato de la inauguración, es decir la fecha de entrega a la comunidad ciudadana.

Estos son:



Ricardo Palma: 1921.

Busto colocado en la primera cuadra de la Avenida Leguía (hoy Arequipa), realizado por el escultor nacional Luis Felipe Agurto Olaya, quien se considera: *“logra interpretar con acierto y con cariño la imagen del homenajeado.”*³⁹³ Agurto, asumió el modelado del retrato y su interpretación, la fundición y el anclaje. La decisión de la realización del primer monumento a Ricardo Palma es iniciativa de los vecinos de Miraflores, ciudad donde pasara sus últimos días el tradicionista. 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

³⁹³ “Monumento a Don Ricardo Palma”, MUNDIAL, Año II, 18 de febrero de 1921, núm. 43.

sobre un pedestal de granito y la representación estilizada de un libro abierto (Ficha 01)



Bartolomé Herrera: 1922.

Es una escultura que representa al sacerdote sentado sobre una cátedra. Está realizada en bronce y anclada en un pedestal de mármol sobre una placa de granito. Se encuentra ubicada en el Parque Universitario y fue realizada por Manuel Piqueras Cotelí y Gregorio Domingo, ambos escultores españoles. (Ficha 07)



Juana Alarco de Dammert: 1922

Busto de bronce ubicado en el Parque Neptuno, sobre un pedestal de piedra de forma trapezoidal rematado en volutas. Realizado por el escultor peruano David Lozano. Juana Alarco, quien naciera en 1842, fue la fundadora de la "Gota de leche de los Naranjos", primera institución en su género en Lima que sirvió de sustento material y moral a los pequeños que no gozaban del afecto de una maternidad normal o que eran hijos abandonados. (Ficha 08).



Sebastián Lorente: 1924.

Es una escultura que representa al maestro Sebastián Lorente, de pie. Está anclado en un pedestal de granito. Ubicada en el Parque Universitario, es un homenaje al sabio y educador, que formó varias generaciones en las aulas del Colegio de Guadalupe. La escultura de bronce, en la que aparece erguido, es obra del artista nacional Luis Agurto (Ficha 12).



Federico Villarreal: 1926.

El monumento a Federico Villarreal es un busto que representa al sabio. El personaje se halla ubicado sobre un pedestal de granito donde se ve un altorrelieve con una alegoría a la sabiduría, que es representada por una mujer desnuda de tamaño natural, estilizada, con evidentes ornamentos Art déco, que podrían pasar por iconografía incaísta. Está situado en el Parque Federico Villarreal, Puente de los Suspiros, en el

distrito de Barranco. Hay referencias de que a fines del siglo pasado la plaza era denominada Alfonso Ugarte y posteriormente Plaza Bolívar. Finalmente tomó el nombre del eminente sabio lambayecano quien había vivido en esta zona. La Plazuela servía de sector 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. Solía sentarse a escribir en esta misma plaza donde actualmente se emplaza el monumento³⁹⁴. El monumento fue ejecutado por el escultor nacional Artemio Ocaña Bejarano (Ficha 18).



Ramón Espinoza: 1926.

Es un busto que representa al maestro y está anclado en un pedestal de granito de forma rectangular. Está ubicado en la cuadra 12 del Jr. Ancash, actual Plazuela Ramón Espinoza, en los Barrios Altos. Es un homenaje al educador, a su larga carrera y a su apoyo a la clase trabajadora. El busto fue realizado por el artista Artemio Ocaña. La fundición se llevó a cabo en la Escuela de Artes y Oficios de Lima (Ficha 19).

³⁹⁴ RODRIGO FERNÁNDEZ, Javier E., *Barranco eterno, 1874-1994*, pp. 103-104



Mateo Paz Soldán: 1930

Escultura que representa al sabio sentado sobre un sillón en actitud contemplativa, colocado sobre un pedestal de granito. De un claro estilo neo peruano, género que caracteriza la obra de Manuel Piqueras Cotoquí. Tiene como características particulares, en la parte alta del pedestal, relieves en la piedra con un fuerte acento precolombino, y cabezas clavadas estilizadas de origen chavinoide colocadas en la base del mismo. El monumento, se considera una obra conjunta del artista Piqueras Cotoquí y del escultor peruano Ismael Pozo Velit. La escultura está ubicada actualmente en el Parque de la Exposición (Ficha 21).



José Faustino Sarmiento: 1931.

Escultura que representa al educador y político argentino, de pie. Está anclado sobre un pedestal de mármol. Ubicada en la pequeña plaza que lleva su nombre, y hace esquina entre dos avenidas que corren paralelas a la Avenida Leguía, sobre la Av. República de Chile, en el barrio de Santa Beatriz. 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. Sarmiento impulsó la educación pública y contribuyó al progreso científico y cultural de su país. (Ficha 22).



Hipólito Unanue: 1931.

Es una escultura sedente, sobre un pedestal de mármol enclavado sobre un basamento de piedra. La colocación de la primera piedra para el monumento a Hipólito Unanue, científico y político peruano (1755-1833) se efectuó el año 1920. Ubicada en el Parque Universitario, lugar donde al hacerse el trazo se planeó erigirla. El escultor Piqueras Cotoí creó el modelo en barro, en 1920, y luego pidió la colaboración del artista Ismael Pozo Velit. La estatua de mármol de Carrara fue ejecutada en Italia, en 1928. El pedestal fue obra de José M. León, el mismo que fuera reconstruido en 1927. La idea de la escultura surgió de la Federación de Estudiantes que, en 1918, decidió honrar la memoria de Bartolomé Herrera, llegándose al acuerdo, a su vez, de erigir la estatua de Unanue. Proclamada la Independencia del Perú, Unanue se había ocupado del Ministerio de Hacienda. (Ficha 23)

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 materiales 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 sólo la memoria del homenajeado sino que físicamente, a través del arte, se consolide su representación quedando fija en la historia. La idea de *Ars longa, Vita brevis* seguía latente, actitud que muestra una convicción sobre la conciencia de estar haciendo ciudad, para el futuro y una fe en las posibilidades y en la trascendencia del arte.

En el grupo de monumentos descritos anteriormente se ven representados intelectuales, maestros influyentes en la consolidación de una nación independiente, que con su aporte han contribuido 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, aunque 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, una raza fuerte. Una imagen del Inca a quien rendir homenaje, tratando de demostrar así, el cambio y la renovación de una ideología y la intención de rescatar una identidad que nos distinga, enalteciendo valores de identidad y conciencia de la autonomía del país³⁹⁵.

Es como si, al leer todo este imaginario materializado dentro de las plazas públicas, hubiera un afán de cátedra política, más también la necesidad de mostrar una madurez como nación. Sin embargo, aunque

³⁹⁵ Revista VARIEDADES Año XVIII, 2 de setiembre de 1922, núm. 757, pp.1952." El monumento a Manco Cápac, "La inauguración del Monumento a Manco Capac". En: EL COMERCIO. Lima, 4 de abril de 1926, p. 6."Guillermo Thorndike, *Los imperios del sol. Una historia de los japoneses en el Perú. Visión del Perú Siglo XX*, Editorial Brasa S.A., 1996, p. 49.

Leguía evidencia un comportamiento ambiguo con respecto a la posición nacionalista, ya que por un lado ofrece el discurso de la “Patria Nueva”, y por otro un discurso de modernización con el que permite el ingreso de capitales norteamericanos que terminarían por endeudar al país. Como dice Margarita Guerra *“inversiones costosas en base a nuestra capacidad de endeudamiento.”*³⁹⁶

Instala 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 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 conciencia de que rescataba una identidad y la instalaba en los espacios públicos que empezaban a aparecer. Desde la Escuela de Artes y Oficios, Francisco Alayza y Paz Soldán, quien fue su director en 1915, y el maestro genovés Libero Valente, profesor destacado en esta escuela, fueron quienes contribuyeron a elevar el nivel de la institución, fortaleciendo los caminos de la creación artística complementada con una excelente formación artesanal. De esta escuela salieron fundidos en bronce la mayoría de los monumentos de la época, que podemos ver emplazados en las calles de Lima.

³⁹⁶ GUNTHER DOERING, Juan y LOHMANN VILLENA Guillermo. Lima, 1992, p. 150.

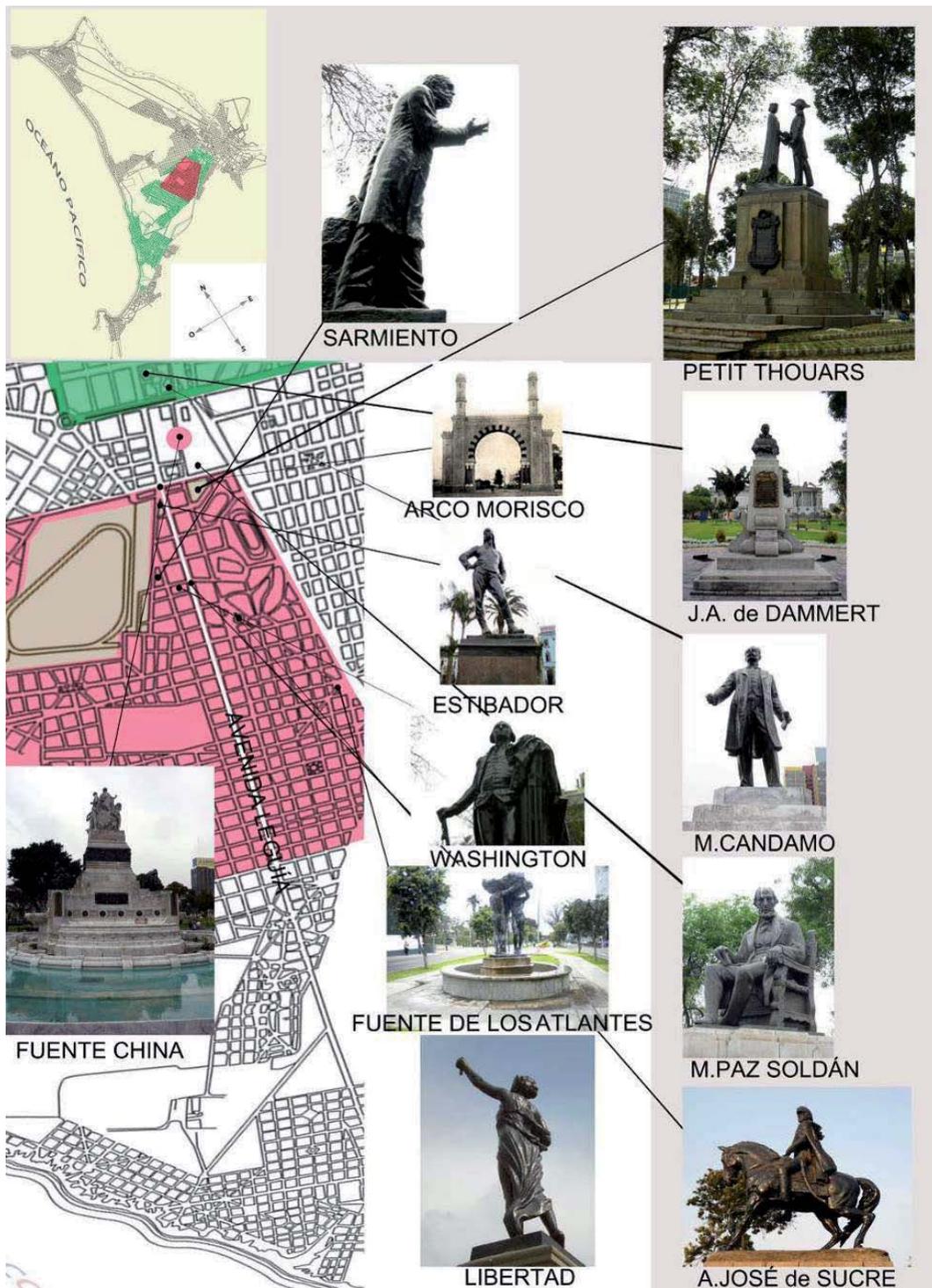


Figura 177. Todos estos nuevos monumentos fueron emplazados también en la misma zona entre el límite de Lima centro y Santa Beatriz, resaltada en rojo sobre el plano. En verde el límite demarcado por el Paseo Colón y la Av. Grau. La Fuente China en el Parque de la Exposición. Juana Alarco de Dammert y Manuel Candamo en el Parque Neptuno, y el monumento a Sucre en la Plaza Sucre dentro del Parque de la Reserva. Washington en la Plaza Washington, Sarmiento en la plazuelita Sarmiento y Petit Thouars en la Plaza Petit Thouars.



EDIFICIO DE LA ESCUELA DE ARTES Y OFICIOS DE LIMA. (SCHOOL OF ARTS AND CRAFTS, LIMA.)

Figura 178. Escuela de Artes y Oficios.³⁹⁷

Desde la Escuela de Bellas Artes fueron Manuel Piqueras Cotelí 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 Cotelí, desde sus aulas como profesor, y en la Escuela de Artes y Oficios, donde ocupó el año 1931 el cargo de asesor y consultor artístico. Pero fue principalmente en la ornamentación arquitectónica donde Piqueras imprime el uso del arte prehispánico como modelo del nuevo arte. En la escultura, en cambio, se mantiene sujeto a los cánones de representación de la escultura clásica tradicional.

Sus alumnos fueron Ismael Pozo, -con quien trabajaría muchos de sus encargos- así como también Camilo Blas, Julia Codesido, y Elena Izcue, artistas todos de primer nivel, que venían madurando en ellos la necesidad de consolidar la idea de que la cultura de nuestro mundo andino necesitaba ser reivindicada.

Piqueras Cotelí representa en el Perú de los años veinte al artista que nuclea los lineamientos estéticos del quehacer escultórico reflejado en los monumentos y espacios públicos. Su influencia y su origen español lo ubicaron en el centro mismo de las tomas de decisión para elegir a escultores y proyectos de monumentos, ya que integró siempre, desde el año 1921 hasta el año 1931, el del Jurado Calificador de casi

³⁹⁷ *El Perú en el Primer Centenario de su Independencia (Peru in First Centenary of Independence)*, Societé de Publicité Sud-Américaine Mont Domecq & Cie. Ltd., Buenos Aires, 1922, p. 210.

todas las comisiones artísticas convocadas por el gobierno. Se puede observar también nombres de escultores españoles que estuvieron muy ligados a Piqueras 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 los años 20 hasta los años 30. Estos artífices españoles de la creación de los monumentos públicos de la época fueron, entre otros, Gregorio Domingo, Mariano Benlliure, Victorio Macho.



Figura 179. Manuel Piqueras Cotelí, trabajando en el Monumento a Hipólito Unanue, Lima, 1921.³⁹⁸
Realizando en su taller el monumento a Hipólito Unanue, el cual realizara conjuntamente con el escultor peruano Ismael Pozo.

³⁹⁸ WUFFARDEN, Luis Eduardo, "Manuel Piqueras Cotelí, Neo peruano de ambos mundos" en *Piqueras Cotelí (1885-1937) Arquitecto, Escultor y Urbanista entre España y el Perú*, Museo de Arte de Lima, 2003, pp. 23-60.

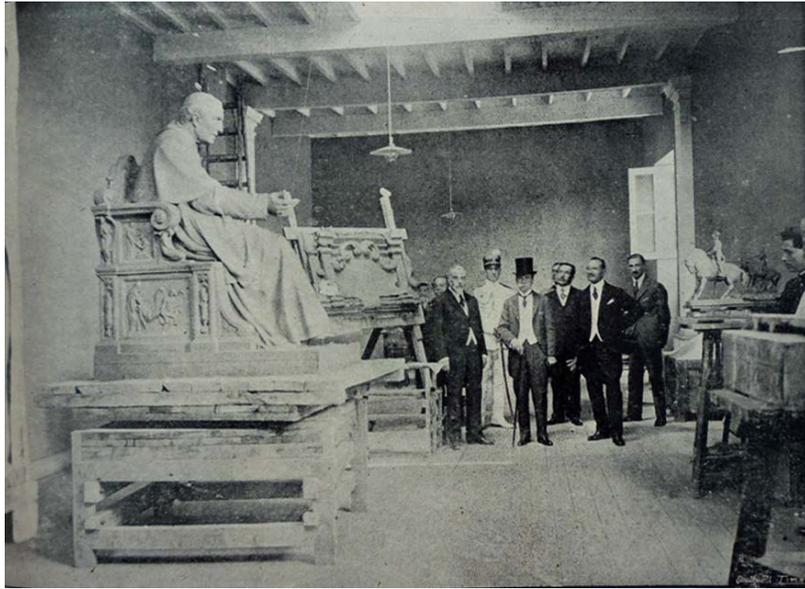


Figura 180. El Presidente de la República en la exposición de trabajos de la escuela de Bellas Artes. En primer término la estatua de Don Bartolomé Herrera modelada por el escultor español, Gregorio Domingo.

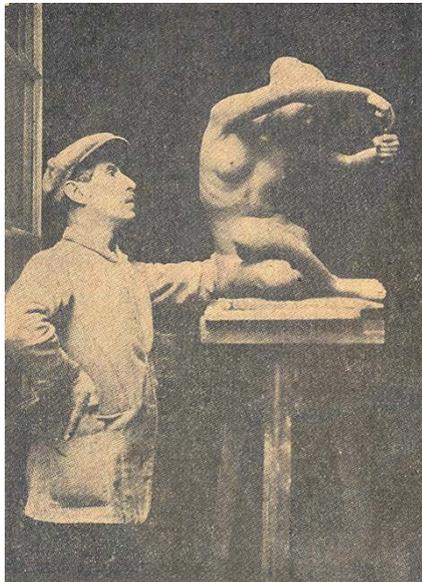


Figura 181. Escultor Benjamín Mendizábal, (1876-1957). Fue el realizador de los relieves del monumento a Manco Cápac. Escultor peruano nacido en el Cuzco, hizo sus estudios en Europa, es el escultor cusqueño más importante de la época republicana.

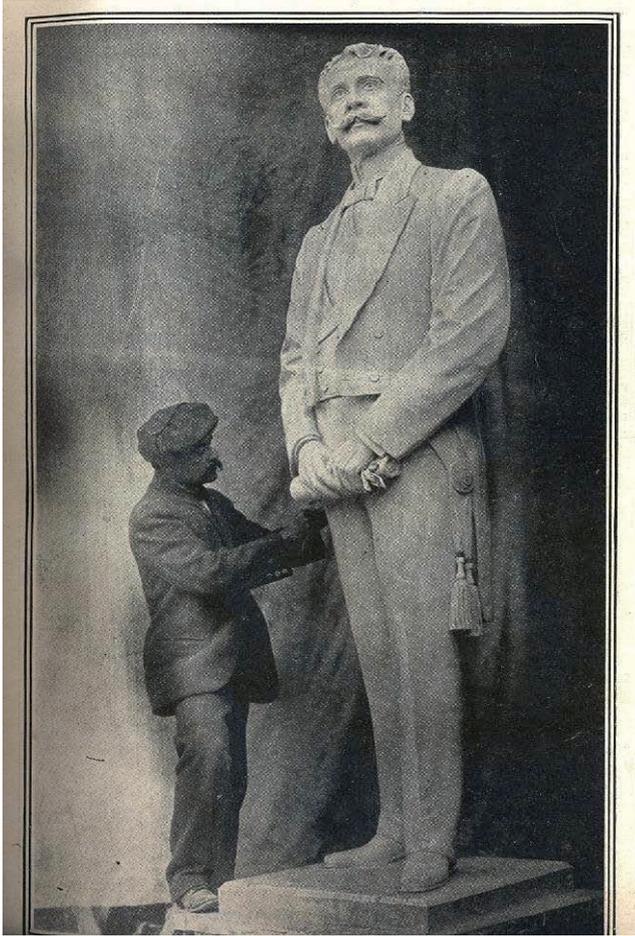


Figura 182. *Escultor David Lozano, (1865-1936), fue el realizador del monumento ecuestre en homenaje al Mariscal de Ayacucho Antonio José de Sucre, Juana A. de Dammert y del monumento a Manco Cápac, con la colaboración de Daniel Casafranca y Benjamín Mendizábal. Realizó también muchas obras en provincias como por ejemplo en Huánuco, Ayacucho, Arequipa y Chiclayo. Escultor peruano nacido en el Callao.*

Entre los escultores peruanos que trabajaron la mayoría de los monumentos encargados en este período, sobresalieron David Lozano, Benjamín Mendizábal, Artemio Ocaña, Luis F. Agurto e Ismael Pozo quien trabajaría con Piqueras Cotolí los monumentos a Hipólito Unanue y el monumento a Mateo Paz Soldán e incluso en Sevilla el Pabellón del Perú de la Feria Internacional del año 1929.

Todos fueron escultores que compartieron con su protagonismo una razón de ser en la época que les tocó vivir. Estuvieron formados por artistas europeos y muchos de ellos formados también 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, vinculando al personaje representado, como en el Manco Capac y como en el caso de Sucre, al 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 que, como nos dice Rodrigo Gutierrez Viñuales, *“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.”*³⁹⁹

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.

En el caso del monumento al poeta y escritor Ricardo Palma, conocido por su obra *Las Tradiciones Peruanas*, se arriesga 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 apoya además sobre un libro abierto, elemento con el que refuerza la identidad del escritor. Artemio Ocaña, en el monumento al sabio Federico Villarreal, lo posa 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 consiste en la representación de 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 quiere exaltar. En este monumento la alegoría representada es la sabiduría. La mujer con las alas plegadas porta una llama encendida e iluminadora. Sin embargo,

³⁹⁹ GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo, *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*, Cuadernos Arte Cátedra, 2004, p. 17.

capta la atención la estilización de la figura, donde se reconoce la búsqueda de nuevos elementos como, por ejemplo, la representación de las plumas de las alas, utilizando elementos escalonados y geométricos propios del Art déco. Sin embargo, también encontramos una mezcla de influencias tradicionales, modernas y simbolistas, que nos remiten a un estilo ecléctico.

Esta figura fue la que focalizó la atención para tratar de investigar sobre 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 del análisis, se acerca más a la verdad el 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). Primero lo plantea como un pensador y sin alegoría, dato que se ajusta al documento encontrado relativo a la construcción del monumento. ¿En qué momento del desarrollo del escultor aparece esta imagen y por qué? 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 se aclarará en esta tesis. No se podrá desentrañar el misterio de cuál sería la búsqueda de sus procesos artísticos, qué perseguían en su quehacer escultórico, cuáles serían sus tendencias, y 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 su análisis, mayores interpretaciones.

Imaginar este período del proceso urbano de Lima como un paisaje constituido con la presencia de elementos que simultáneamente la configuraban, 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, quedando absorbidos dentro de un caos de tendencias, estilos, concepciones y parámetros sin ningún criterio estético.



Figura 183. El boceto elaborado por el escultor Artemio Ocaña, para la realización del busto de Federico Villarreal.⁴⁰⁰

⁴⁰⁰ AMTC. Expediente relativo a la construcción del Monumento a Federico Villarreal. 1924-1926, f. 2. Busto de Federico Villarreal.

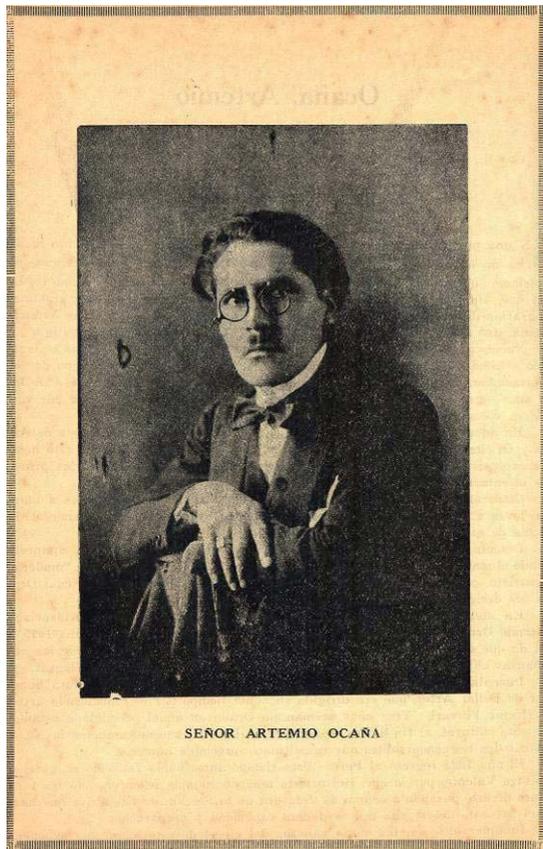


Figura 184. Escultor Artemio Ocaña (1894-1980)⁴⁰². Ingresa a los 16 años a la Escuela de Artes y Oficios, siendo alumno del escultor italiano Libero Valente. En 1919 el gobierno lo envía a Europa para que profundice su carrera ingresando al Instituto Superior de Bellas Artes de Roma. A su llegada al Perú asume la jefatura de la sección de Escultura en la Escuela de Artes y Oficios.

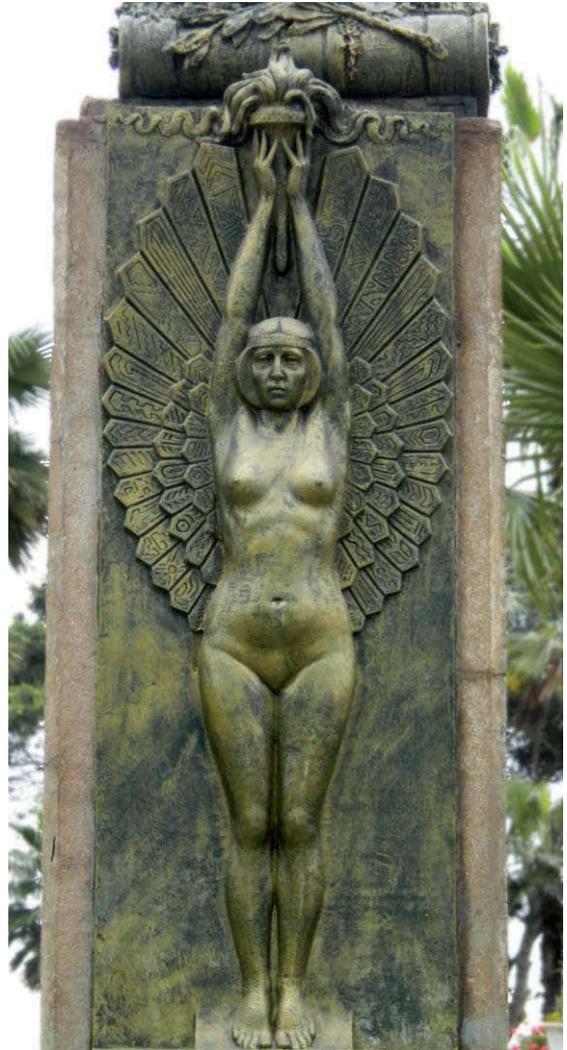


Figura 185. Relieve adosado en la parte delantera del pedestal. Monumento a Federico Villarreal.

⁴⁰² Foto del *Diccionario biográfico de figuras contemporáneas*, Tomo II, de Carlos A. Barreto y Germán de la Fuente Chávez, Talleres Gráficos de la Penitenciaría, Lima, 1928, p. 254,

BUSCANDO “LA PATRIA NUEVA”: IDENTIFICACIÓN DE ELEMENTOS ICONOGRÁFICOS PREHISPÁNICOS.

Del recorrido que se hiciera por todos estos monumentos del período objeto de estudio, con la intención de identificar y reconocer cómo se manifiesta la idea de la “Patria Nueva” —en el sentido de su alusión iconográfica a las culturas prehispánicas— para reivindicar un nacionalismo como identidad, se afirma que en el planteamiento y estructura general de su concepción no se ha introducido ningún elemento que modifique ni altere el modo tradicional de abordar compositivamente la idea del monumento concebido según patrones europeos.⁴⁰³

En su relación con el entorno, en la elección del espacio de emplazamiento, en la configuración del espacio urbano en relación con el monumento, y en su ubicación en parques y plazas, tampoco se encuentra ninguna característica que revele su singularidad. Donde sí se encuentra alguna relación es en la forma de los pedestales del monumento a Sucre y a Manco Cápac, realizados por el escultor David Lozano. Éstos sí revelan una intención de monumentalidad asociada a las construcciones de la época del Incario, además de introducir la forma piramidal y escalonada, conformada por bloques de piedras.

La arquitectura monumental del Incario corresponde al período temporal de 1450-1532 después de Cristo. Evidentemente la arquitectura peruana no comienza con los incas, ya que existieron manifestaciones más tempranas como en Chavín de Huántar, donde 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 2,000 años a Machu Picchu⁴⁰⁴.

El material de construcción que caracteriza la arquitectura del Incario es la piedra. Fue trabajada de forma admirable por los canteros incaicos, sobresaliendo en los distintos ordenamientos o aparejos, en los bloques de piedra para la construcción de los muros. Las piedras eran primero trabajadas individualmente y luego se iban encajando, unas con

⁴⁰³ Podríamos observarlos en los ejemplos que da F. Elguera cuando se expone la diferencia entre plaza y jardín. “Plaza y jardín, son cosas distintas que en ciertos casos pueden juntarse, pero que son siempre completamente una 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 la Paz, de la Concordia, la de Vêndome, de la República, la Estrella, etcétera.” Véase, *La Independencia del Perú...*, p. 70.

⁴⁰⁴ KAUFFMANN DOIG, Federico. “*Historia General de los Peruanos*” 1/ El Antiguo Perú. Ediciones Peisa, Lima, 1986, p. 650. Ver también CANZIANI, J. Ciudad y Territorio en los Andes. Pontificia Universidad Católica del Perú. Lima, 2009.

otras, exactamente como si se tratara de armar con ellas un mosaico. 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 una solidez y presencia de las construcciones incas.



Figura 186. *Basamento y pedestal del monumento a Sucre. (Ficha 14)*



Figura 187. *Pedestal del Monumento a Mánco Cápac. (Ficha16)*

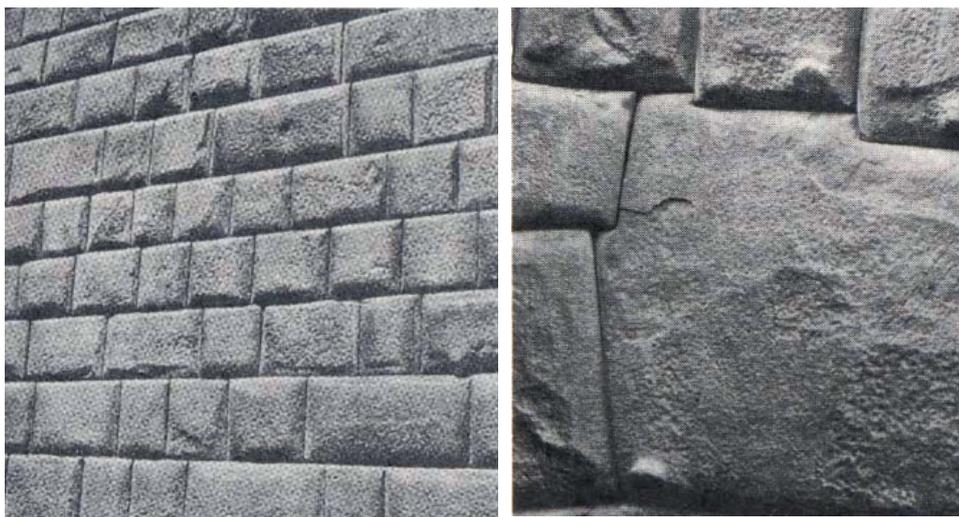


Figura 188. Dos maneras de encajar las piedras (aparejos incaicos), en la arquitectura Inca para la construcción de muros. Cuzco, Perú.⁴⁰⁵

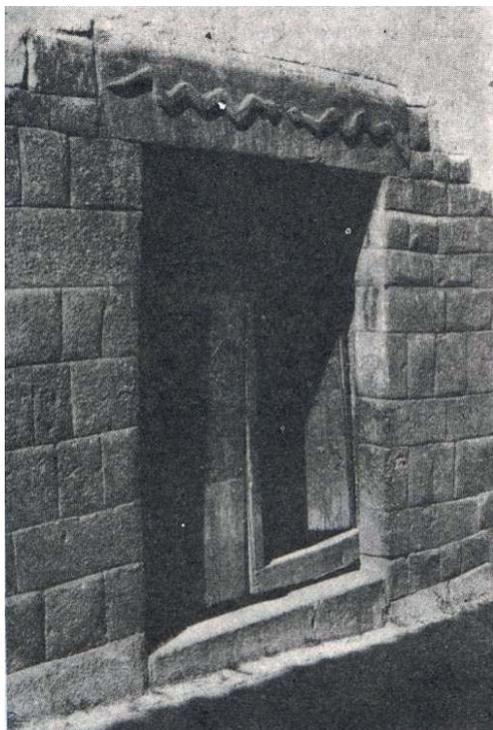


Figura 189. Portada incaica –colonial con dintel decorado con serpientes, en la casa de Teófilo Benavente⁴⁰⁶, en el Cuzco.⁴⁰⁷

Encontramos en el dintel de la casa de Benavente el mismo diseño tallado sobre la piedra de dos serpientes encontradas que en el monumento a Manco Cápac. No se puede precisar exactamente si es un portal montado con piedras incas o si corresponde realmente a alguna construcción de la época.

⁴⁰⁵ KAUFFMANN DOIG, *op. Cit.*, p. 654.

⁴⁰⁶ Teófilo Benavente Velarde (1917–1989). Historiador cuzqueño, educador, artista pintor, luchador social y ferviente defensor del Patrimonio artístico del Cuzco.

⁴⁰⁷ KAUFFMANN DOIG, *op. cit.*, p. 665.



También se han encontrado en algunas expresiones líticas del Altiplano del Titicaca en Puno, monolitos con motivos simbólicos como, por ejemplo, el de esta 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 contrarios⁴⁰⁸.

Abajo tallada directamente sobre la piedra, se hallan dos serpientes, que por su forma y sentido de composición revelan claramente en el friso que compone el conjunto monumental de Manco Cápac la utilización de iconografía prehispánica. Ésta se encuentra en el basamento, en los lados derecho e izquierdo del monumento. Consiste en una piedra horizontal cuyo interior está totalmente rebajado, tallando en piedra un alto relieve de dos serpientes ondulantes confrontadas. La serpiente es también (...) "el agua transparente de la vida, la sangre y savia del árbol de la vida, el origen"⁴⁰⁹.

⁴⁰⁸ RUÍZ DURAND, Jesús. *Introducción a la iconografía andina 1*, Banco de Crédito/Compañía Minera Antamina S.A., Ikono Multimedia S.A., Lima, 2004, p. 86.

⁴⁰⁹ RUÍZ DURAND, *op. cit.*, p. 200.



Figura 190. Vista frontal del Monumento a Manco Cápac, donde se ven a los dos felinos a los lados.



Figura 191. Este otro altorrelieve ubicado en la cara frontal del monumento es una representación estilizada de un felino de perfil con el rostro dirigido al frente. Esta representación se ubica en los dos bloques laterales del basamento y está realizada directamente sobre la piedra. Es otro elemento iconográfico resaltante del conjunto con claras alusiones a la iconografía prehispánica.

Esta representación del felino ejecutada en forma realista ha sido encontrada en los monolitos de la cultura Chavín, que aparece en el período llamado formativo medio, 1200 antes de Cristo y en una laja de la cultura Recuay 100 a 650 después de Cristo.



Figura 192. Felino de Chavín de Huántar 2,000 A.C. Relacionado iconográficamente con los felinos pintados de Sechín 1,800 A.C.

Figura 193. Felino hallado en una litoescultura Recuay 100-650 d. C. Tuvieron una función ornamental sirviendo a modo de dinteles. La representación del felino realista tenía la función de custodiar al personaje central representado.

*“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”.*⁴¹⁰

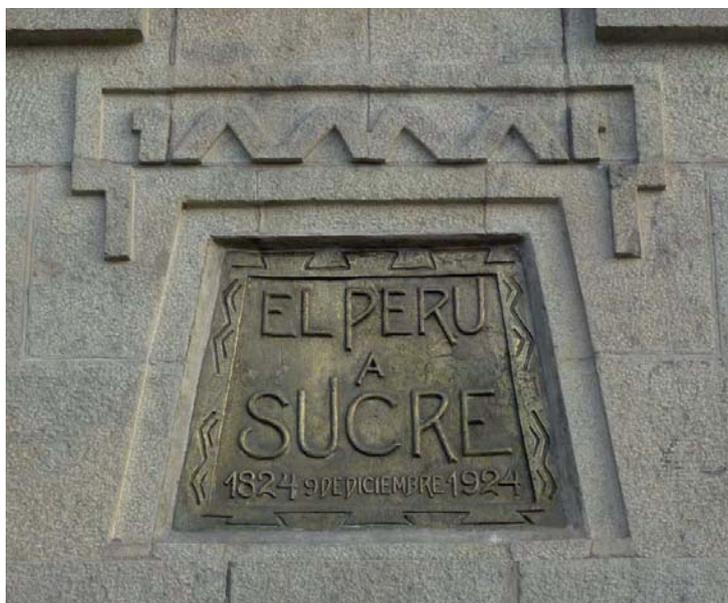


Figura 194. En el pedestal del monumento a Sucre en la imagen de arriba se puede ver enmarcando la placa de bronce una serpiente bicéfala estilizada tallada directamente sobre la piedra, y debajo de la misma manera el escudo nacional con el cual se reivindica los valores nacionales.

En cuanto a la narrativa documental elaborada en los relieves realizados en bronce adosados al pedestal, en el monumento a Sucre (Ficha 14), se

⁴¹⁰ RUÍZ DURAND, *op. Cit.*, p. 37.

siguen los mismos cánones de todos los monumentos, al ilustrar el fulgor de la batalla y el triunfo de héroe independista homenajeado.



Figura 195. Dos de los relieves colocados uno al lado izquierdo y el otro a lado derecho del pedestal.

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 1,200 D.C.”*⁴¹¹

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.

⁴¹¹ KAUFFMANN DOIG, *op. cit.*, p. 559.



Figura 196. Personaje central del relieve, el Inca emergiendo del sol y adorado por sus súbditos.



Figura 197. "Halcón, águila, cóndor, kuntur, cernícalo, Anqa, Killincha representan la máxima potencialidad entre los animales del aire. Aves poderosa dueñas del cielo"⁴¹²

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

⁴¹² RUÍZ DURAND, *op. cit.*, p. 87.

figuras acompañan al Inca y son muy representativas en la mitología del mundo andino.

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 Incario. 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. 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 Lozano son de buena factura, mas en relación a 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 *“Nota de arte,”* crítica de la época en la cual se lee: (...) *“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 helénicas”*.⁴¹³

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 se ha visto en la segunda parte de la tesis, su inclusión iconográfica dentro del sello postal impreso en relación al Centenario patrio. La intención del conjunto de la fuente es el de representar *todas las razas*. Probablemente también se ha querido, con ese gesto, hacer presente que se comulga desde su reconocimiento con los primeros peruanos que son la cultura y la raza de este territorio.

⁴¹³ *“Notas de Arte de Don Quijote” en La Independencia del Perú y la colonia japonesa, imprenta Eduardo Ravago, 1926, Lima, p. 86.*

La Estela Raimondi grabada sobre una piedra de 1.95 m, corresponde a la cultura Chavín, que se desarrolló en la sierra norte del Perú durante el período temporal del 700 al 1.200 A. C.

La Estela Raimondi es 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 los fenómenos terrestres y atmosféricos así como también el agua para la agricultura y el sustento.⁴¹⁴

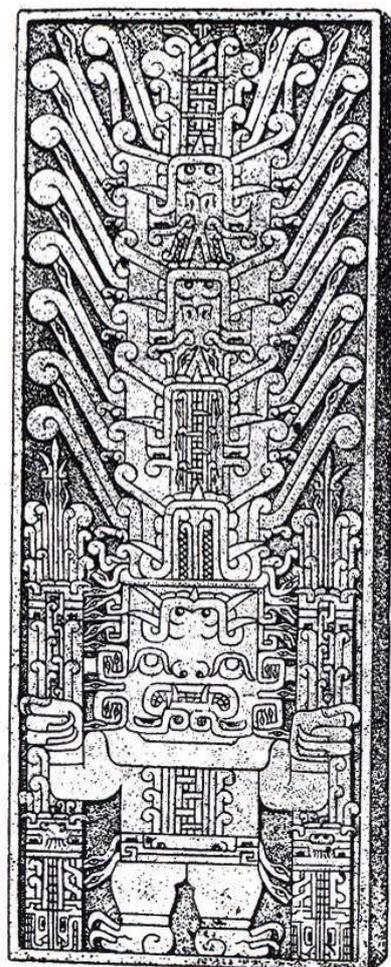


Figura 198. La fuente lleva cuatro relieves de bronce en formato cuadrangular vertical que tienen la representación de la Estela de Raimondi. Dos se ubican en la parte frontal y dos en la parte posterior.

⁴¹⁴ RUÍZ DURAND, *op. cit.*, p. 39.

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. Es en este caso donde Piqueras aplica, en la construcción y ornamentación de su pedestal, el estilo neo peruano acuñado por él.

El tratamiento del personaje es un modelado vaciado en bronce de evidente tendencia figurativa y sujeta 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 nos revelan una nueva constelación de relaciones formales. Ciertamente en el caso de este monumento de Piqueras era de esperarse que implementara su estilo en el monumento. Incluso parece ser que el planteamiento inicial de creación parte solamente de Piqueras Cotoí y que el escultor peruano Ismael Pozo, lo ayuda 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 200. Detalle del 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.

Figura 199. Detalles del pedestal donde se ven figuras alusivas a felinos, serpientes y pájaros a modo de síntesis, inspirados en la iconografía prehispánica. En el centro el dios sol, Punchao, Inti, el hacedor y maestro de la tierra.



Figura 201. Mateo Paz Soldán, (cabezas clavos: cabeza de felino, serpiente, camélidos y personaje mítico. 6 cabezas de animales de granito cincelado de textura rugosa. Alto relieve en los 6 ángulos de la base hexagonal. Representaciones de cabeza de animales: zorro, sapo, felino, mono y ave.



Figura 202. Cabezas clavos de diverso tamaño y aspecto, de Chavín de Huántar, estudiados por el Dr. Julio C. Tello.

Si hacemos un análisis comparativo con las cabezas que utiliza Piqueras, vemos que efectivamente los hallazgos arqueológicos de Tello, y de los demás investigadores, crearon en su imaginario un aporte en el planteamiento de su lenguaje artístico. La necesidad de replantearse una nueva manera de transmitir plásticamente esa admiración, conjugando en un solo lenguaje la fusión de elementos coloniales y prehispánicos que le fascinaron posiblemente por su capacidad de síntesis y la expresividad con que los antiguos peruanos elaboraban y representaban su mundo.

Las cabezas clavadas Chavín estaban sujetas en la parte alta de los muros, mientras que Piqueras las inserta en la parte inferior del pedestal, tal vez indicando con ello que el sabio representado, consolida sus conocimientos en base a 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 muros⁴¹⁵. El tema clave, la pregunta que se plantea en esta tesis, es si el estilo neo-peruano ¿realmente renovó las estructuras formales de las propuestas artísticas en los espacios públicos? y si el nacionalismo ¿llegó realmente a producir un cambio substancial 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 de la tesis. Se han hecho análisis puntuales en los que se ve que de todos los monumentos objetos de estudio, solamente en el de Piqueras se encuentra este estilo, por lo tanto es sólo 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 a evitar con su presencia que se continuaran persiguiendo los antiguos hábitos coloniales.

⁴¹⁵ KAUFFMANN DOIG, *op. cit.*, p. 240.

En el campo de análisis restringido a un ámbito concreto, y abordando el patrimonio material como vestigio palpable de una época, se ha fijado la atención sobre la importancia del contacto físico con este pasado que pretende, a través de sus monumentos, hacer memoria en el espacio público. Sin embargo, no se ha encontrado en ellos la incorporación del pasado histórico como justificación del sentido del arte como propaganda política, sino que ésta se fue dando en la medida que la presencia del Estado a través de sus obras públicas y espacios urbanos que empezaron a poblarse con monumentos inaugurados por el Presidente de la República.

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 sí, 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, su propio cuerpo, su imagen.⁴¹⁶ 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 deviene 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 ellos se sabe que existieron y que los desaparecieron, lo cual marca la pauta para entender

⁴¹⁶ Y no sólo 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.

cuáles fueron las estrategias manejadas por la ideología de su poder político.

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 para saldar deudas con héroes y exponer un alarde de progreso y desarrollo. En este período en el Perú tiene lugar un hecho significativo, el arte público fue utilizado por el Presidente Leguía no sólo por su función ornamental, sino como propaganda política desde el poder del Estado exaltándose, así mismo, con el deseo de quedar inmortalizado en calles y plazas del Perú.

Leguía ordena la realización de muchos monumentos⁴¹⁷ en los que se reproduce su imagen, buscando con ello no sólo estar presente en el espacio público sino también que la ciudadanía se familiarice con su imagen a modo omnipresente en la vida cotidiana. Esta exaltación de la imagen presidencial por otra parte característica de todo mandatario absolutista es una constante en la historia de las civilizaciones⁴¹⁸

En el caso que nos ocupa en esta tesis, Augusto B. Leguía desapareció del espacio público limeño tan pronto abandonó el poder. Y es que cuando cayó, en agosto de 1930, como ya se ha visto anteriormente, sus enemigos destruyeron todo lo que significó Leguía, tratando de eliminarlo por completo del territorio peruano. Muchas de estas obras están desaparecidas y se desconoce su paradero, en el supuesto de que no se hubieran destruido.

Los monumentos a Leguía, fueron emplazados en casi todas las plazas de Lima y en algunas provincias. Los hubo en la Av. Leguía (hoy Arequipa), en la plaza de la Victoria, en la plaza de Magdalena del Mar, en Chorrillos, en el Parque Central del distrito de Miraflores, en el Rímac frente al polígono de Tiro, en las vitrinas del Portal de Escribanos

⁴¹⁷ Parece ser que se han registrado unos 22 en total entre Lima y provincias, en esta tesis hemos identificado 11.

⁴¹⁸ 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 este era sustituido los artistas se podían limitar a ejecutar solo las cabezas del nuevo emperador aprovechándose las otras partes escultóricas y arquitectónicas.

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 fue cobrado post gobierno y desaparecido. Fue realizado por el escultor Luis Agurto, e inaugurado por el Alcalde Luis T. Larco. Sin embargo, en el año 1931, el escultor demanda al concejo de la Punta por no habersele pagado la obra. El fallo de la Corte Suprema condena al municipio.⁴¹⁹

También se levantaron en provincias como Trujillo, Chanchamayo entre otras. En cuanto a sus tipologías las hubo estatuas pedestres, bustos y hasta un medallón de bronce realizado por el escultor nacional Artemio Ocaña Bejarano. En cuanto a los materiales utilizados los tuvo de bronce, granito y mármol. También se encontraron referencias de escultores extranjeros a quienes se les encargaron las realizaciones de otras estatuas de Leguía como, por ejemplo, el escultor alemán Edmundo Möeller y el norteamericano Atchinson.



Figura 203. Fotografía tomada en el 2008.



Figura 204. Fotografía tomada en el 2009.

Curiosamente uno de estos bustos ha vuelto a su monumento. Se trata del Obelisco, inaugurado por Leguía en 1921. Su regreso estatuario es un misterio. (Ficha 02)

El obelisco de hormigón se encuentra ubicado en la acera central de la Avenida Arequipa (originalmente Leguía), cuadra 24, en el distrito de Lince. En la placa de metal del Obelisco puede leerse "*Avenida Leguía*

⁴¹⁹ "La municipalidad de La Punta es condenada a pagar el precio de una estatua del ex-presidente Leguía" en EL COMERCIO, Ed. de la Mañana. Lima, 25 de mayo de 1931, p. 14.

hecho, cuando en el año 2008 se hizo el primer registro del obelisco no estaba el busto, y en noviembre del año 2009, último registro de este monumento, se encontraba nuevamente un busto en la columna. El nombre del autor es ilegible, se sospecha que sería del escultor alemán Edmundo Möeller y realizado en 1924. Por lo tanto, no es el mismo busto de la inauguración en 1921.

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. Leguía".⁴²²

(...) "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 á los salones de la municipalidad, donde se bebió una copa de champaña"⁴²³.

⁴²² "Bautizo de la plaza Augusto B. Leguía en La Victoria" en LA PRENSA, Ed. Mañana. Lima, 5 de julio de 1922, p. 3.

⁴²³ "En La Victoria" en EL COMERCIO, Ed. de la Mañana. Lima, 5 de julio de 1922, p. 7.



Figura 206. Proyecto del Obelisco a Leguía en la Plaza de la Victoria, la cual se le llamaría Plaza Sargento A. B. Leguía el que estaría dentro de la intersección de la Av. Sargento Leguía con la Avenida Manco Cápac. Inaugurado el 4 de Julio de 1922. DESAPARECIDO.

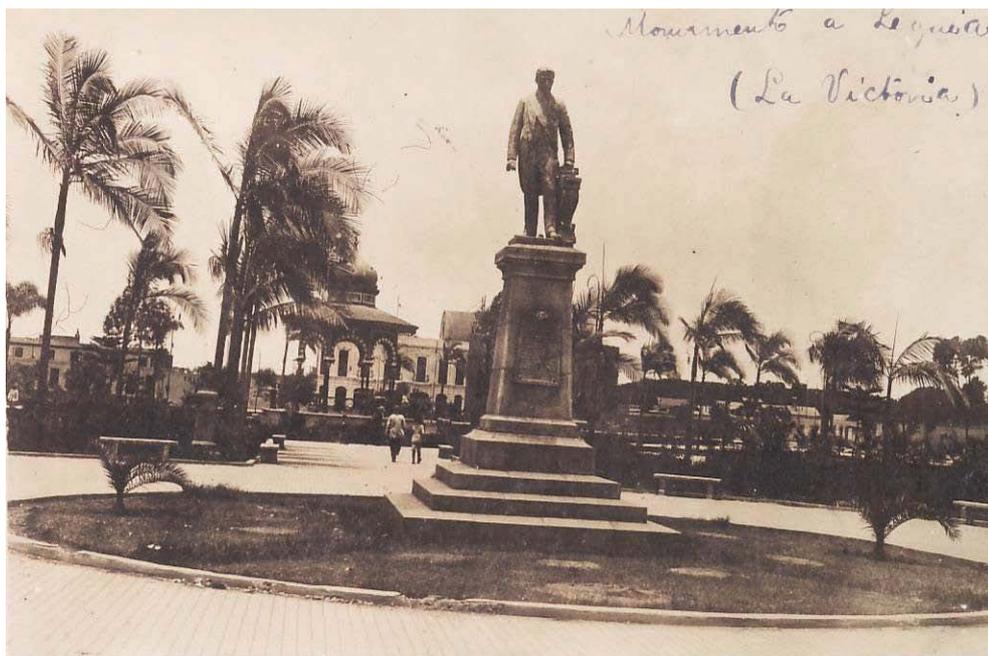


Figura 207. Monumento a Leguía en la Plaza de La Victoria,⁴²⁴ inaugurado en 1924. Autoría desconocida no se puede precisar si fue realizado por el escultor peruano Luis F. Agurto o por David Lozano. DESAPARECIDO.

Monumento erigido en la Plaza Principal del distrito de la Victoria que el Concejo de La Victoria acordara levantar en ese distrito el 20 de abril de 1924. “(...) Teniendo 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”⁴²⁵.

⁴²⁴ <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=899378>, enlace activo 13 de junio 2009.

⁴²⁵ “Hoy será inaugurado el monumento levantado al presidente de la República Sr. D. Augusto B. Leguía en la plaza de La Victoria” en LA PRENSA, Lima, 20 de abril de 1924, p. 8.



Figura 208. Monumento a Leguía en una Plaza de Magdalena inaugurado el 16 de julio 1928, escultor no identificado. DESAPARECIDO



Figura 209. Monumento a Leguía en el Congreso de La República, escultor no identificado. DESAPARECIDO.



Figura 210. Monumento a Leguía en el distrito de Chorrillos, inaugurado el 31 de marzo de 1928, escultor no identificado. DESAPARECIDO.

“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 aprobado 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.”⁴²⁶

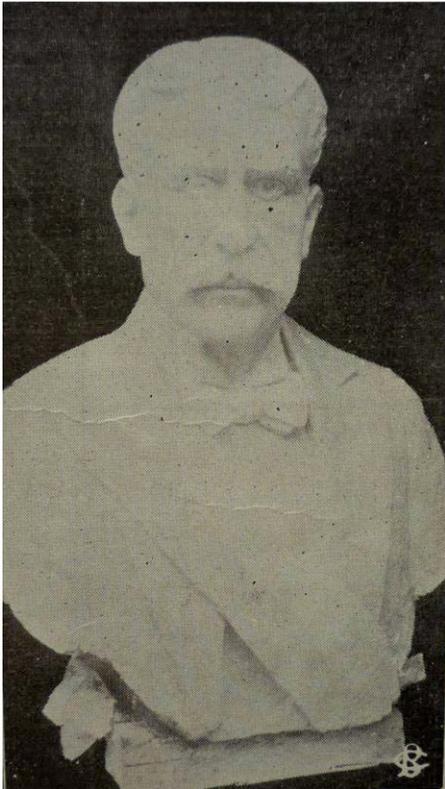


Figura 211. *Fotografía de busto de Leguía encontrado en una revista de la época⁴²⁷, Modelada por el escultor nacional señor E. O. Aymar”*



Figura 212. *“Busto del presidente, tomada de perfil, que ostentará en su frente la piedra conmemorativa”⁴²⁸*

⁴²⁶ AHMML. Libro “Actas de Sesiones”. 1925-1928, pp. 248-249.

⁴²⁷ “Busto del señor Augusto B. Leguía, modelada por el escultor nacional señor E. O. Aymar” Revista MUNDIAL, Año II, 28 de enero de 1921, núm. 40

⁴²⁸ “Busto del presidente, tomada de perfil, que ostentará en su frente la piedra conmemorativa”, Revista MUNDIAL, Año II, 20 de mayo de 1921, núm. 56.



Figura 213. Cabeza de Augusto B. Leguía siendo realizada por el escultor norteamericano, Atchinson.



Figura 214. Esta exaltación de la imagen presidencial fue una característica constante de muchos mandatarios absolutistas. En la foto se ve al Presidente de Portugal Antonio de Oliveira Salazar, posando para el escultor Francisco Franco ante la mirada de su vigilante.



Figura 215. Monumento a Leguía en la avenida Leguía, hoy avenida Arequipa. Inauguración. DESAPARECIDO.
"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."⁴²⁹

⁴²⁹ Revista :MUNDIAL "La Inauguración del monumento" Año VIII, 18 de enero de 1919, nº 448.



Figura 216. Monumento de Leguía en la provincia de Chanchamayo. El busto de bronce es una imagen inédita y no pertenece a la ciudad de Lima. Se trata de un monumento a Leguía que se levantó en la plaza principal del pueblo de San Ramón (Chanchamayo); también, luego de 1930, fue derribado por los enemigos de la Patria Nueva.⁴³⁰ Tal vez realizado por el escultor alemán Edmundo Moeller.⁴³¹

⁴³⁰ <http://blog.pucp.edu.pe/category/3500/blogid/1407/archive/2009-12>, enlace activo: lunes 12 de julio del 2010.

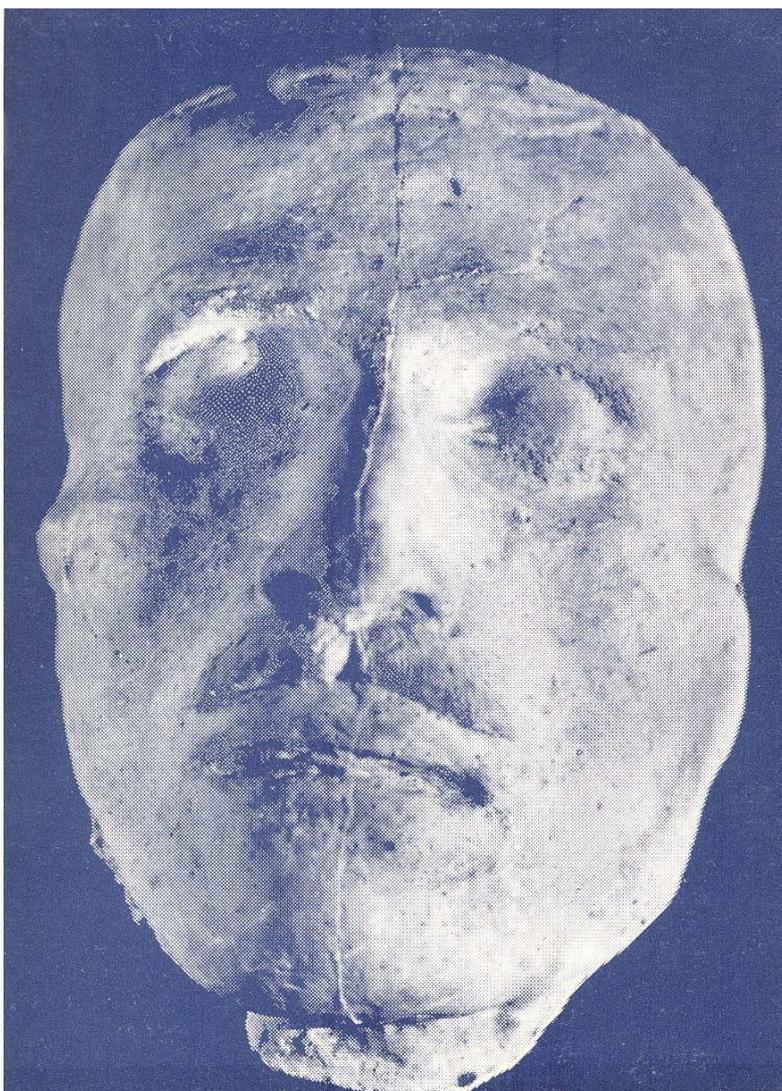


Figura 217. "Fotografía de la primera mascarilla⁴³². (...)Don Augusto B. Leguía muerto el 6 de febrero de 1932 ante el dolor de todo el pueblo. Dolor, a decir de un conocido periodista, ante el canibalismo triunfante y ante la zoonocraia vencedora. Dolor ante la tumba de la civilización en lo que tiene de más hermosa: la misericordia, la ternura, la piedad y la justicia".

⁴³² Imagen publicada en Leguía. *Defensa jurídica de don Augusto Ante el Tribunal de Sanción* de Alfonso Benavides Loredo, Tipografía Peruana, Lima, 1952, s. n.

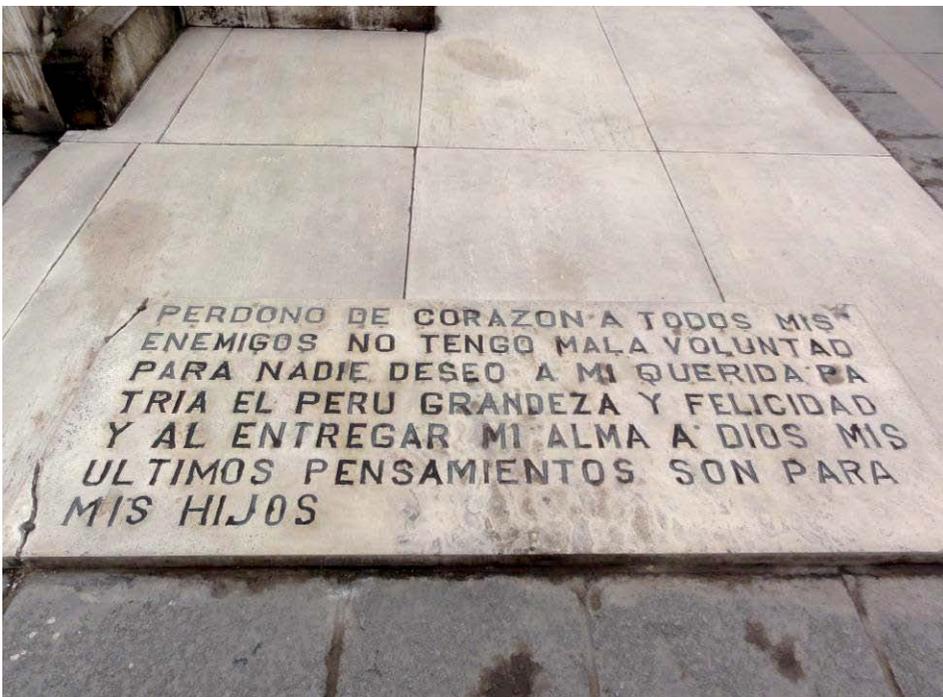


Figura 218. Mausoleo y obituario de Augusto B. Leguía, que se encuentra en el cementerio de Lima Presbítero Matías Maestro.

CONCLUSIONES

Cuando se inició el gobierno de Augusto B. Leguía, conocido como la “Patria Nueva”, en Lima existían apenas siete monumentos públicos construidos durante la época republicana. Estos eran los siguientes: el monumento a la victoria del Combate de Dos de Mayo, la estatua de Bolívar ecuestre, el monumento a Cristóbal Colón, el obelisco al libertador San Martín, la estatua de Antonio Raimondi, el primer Francisco Bolognesi realizado por Querol, y el monumento a Ramón Castilla, único realizado por un escultor nacional.

Leguía emprendió un programa extenso para renovar la capital del Perú, dotándola de un nuevo rostro, plazas, alamedas, estatuas y monumentos, que habría de elevar su estatus a una ciudad cosmopolita. La coyuntura política para concretar este impulso fue la conmemoración de dos eventos centenarios. Para ambas celebraciones patrióticas, el Estado se comprometió a ejecutar obras de embellecimiento y ornato de la capital, así como de la modernización de todos sus servicios públicos.

Con la aparición de estos nuevos espacios urbanos, se emplazarían en la ciudad muchos monumentos que conforman la serie más importante de esculturas públicas que alberga nuestra ciudad hasta el día de hoy. Estos nuevos monumentos para la ciudad ayudaron a configurar simultáneamente una nueva ciudad para sus monumentos.

El presidente Leguía durante el “Oncenio” dio bastante relieve a esta problemática, multiplicando la cantidad de espacios conmemorativos en la memoria histórica republicana. Esta obra pensada como parte de la modernización de la capital, buscó acercarla a patrones estéticos ideales de inspiración europea y norteamericana.

En base a estas consideraciones, el tema principal de esta tesis ha sido la relación entre su gobierno y los monumentos públicos levantados en Lima durante ese período. Se han registrado los 23 monumentos públicos emplazados durante la “Patria Nueva”, sistematizado la información en una ficha que consigna 17 entradas informativas, buscando consolidar los conocimientos para proceder al análisis.

Un primer punto es quién promocionó estos monumentos. Es decir, quién fue el agente que impulsó el proceso. La respuesta es clara, el propio aparato del estado y posiblemente el presidente Leguía personalmente. Pero, a la vez, es preciso considerar el papel de las colonias extranjeras.

En efecto, al cumplirse los cien años de vida independiente, las colonias extranjeras que vivían en el Perú realizaron obsequios a la república, en esta ocasión. Los obsequios principalmente fueron monumentos y estatuas que al ser colocadas dieron nacimiento a plazas y lugares públicos. Salvo los casos de la colonia británica, que regaló el primer estadio de fútbol de Lima, que estaba construido en madera sumado a la colonia italiana, que obsequió un pabellón y una colección de arte plástico italiano, los demás países optaron por un monumento o una estatua. Es así que España regaló un arco morisco de gran factura, que se

hallaba entre las avenidas 28 de julio y Arequipa, entonces Leguía, pero que lamentablemente fue derribado a mediados de los años treinta, para dar paso a una modernidad y flujo vehicular mal entendidos.

Por su parte, la colonia alemana donó la Torre del Reloj (Ficha 09), situada en el Parque Universitario. Esta torre ocupa una posición muy importante porque se halla en un eje monumental central y simbólico de la “Patria Nueva”. En efecto, la Torre del Reloj se halla en la misma perspectiva que la Plaza San Martín y el Monumento al Dos de Mayo. De este modo, forma parte de la principal línea imaginaria que atraviesa los símbolos de la identidad nacional expresados en la urbe capitalina. Como se ha visto anteriormente, el monumento al libertador San Martín fue concebido para el centenario de la independencia simbolizando el vínculo peruano argentino y la importancia de la fundación del estado republicano en Lima el 28 de julio de 1821. Así, la Torre del Reloj cerraba una línea simbólica que definía la memoria de la república peruana, a partir de sus dos momentos estelares, la libertad proclamada por San Martín y la victoria definitiva sobre la antigua ciudad.

Por su parte, la colonia china obsequió la Fuente China (Ficha 10), que se halla en el Parque de la Exposición. Esta fuente es de mármol y constituye una evocación a las tres razas, es de factura completamente europea, sin embargo posee un detalle ornamental significativo, que consiste en una placa que reproduce la estela Raimondi, una figura iconográfica andina proveniente de la cultura Chavín, utilizada también en el sello postal impreso por el centenario. Esa estela acompaña a la fuente, pero no constituye un motivo estructural de ella, sino un ornamento iconográfico que sella la Fuente y le ofrece una conexión espiritual con el pasado precolombino. Durante esta misma época, los descubrimientos arqueológicos del Doctor Julio C. Tello estaban revolucionando la imagen del pasado prehispánico peruano y la Fuente China utilizó un elemento iconográfico proveniente de este descubrimiento del antiguo Perú para reforzar la identificación del donante con esa historia milenaria.

Todas las otras colonias donaron estatuas de estilo completamente occidental que dieron origen a plazas. En el caso de Bélgica se trata de una representación del estibador (Ficha 04), que se halla en una plazuela situada frente a la cuadra uno de la avenida Arequipa. Es una escultura del escultor belga Constantin Meunier que en el espacio público circundante destacaba por su coherencia. Los Estados Unidos donaron la Fuente de los Atlantes (Ficha 11), también situada en la avenida Arequipa, (antes Av. Leguía), frente al Parque Washington. Ambas estatuas están colocadas en el emblemático barrio de Santa Beatriz, que, como vimos, fue la primera urbanización paisajista de Lima y se constituyó en el barrio favorito del presidente Leguía.

Por último, la colonia japonesa obsequió una estatua de Manco Cápac (Ficha 16), el personaje mítico y legendario que fundó, junto a su esposa Mama Ocllo, el imperio del Tawantinsuyu. De tal modo, que es la única estatua del conjunto que remite a un personaje proveniente del antiguo Perú, nada menos que el padre fundador de los incas. Aquí se trabajó el vínculo identitario con el pasado prehispánico, que estaba presente en la Fuente China, bajo forma de una iconografía

de la Estela Raimondi; pero, el obsequio de la colonia japonesa iba más allá. En efecto, esta estatua está concebida para honrar al primer líder indígena que civilizó a la humanidad de su tiempo. El motivo era atrevidamente indigenista y fue el primer monumento consagrado a un indio.

Se trata de una estatua de porte y factura clásica, Manco Cápac está acompañado por un pedestal de piedra, que semeja una pirámide escalonada. Dos esculturas acompañan al personaje principal y son dos animales simbólicos del mundo andino: llama y cóndor. Asimismo, los relieves del pedestal evocan una historia andina. Fueron elaborados por el escultor también peruano, Benjamín Mendizábal. En su conjunto, hubo un intento de mestizaje, que refuerza la simbología de este obsequio japonés.

Por su lado, el imperio de los incas estaba consagrado al Sol como deidad principal, del mismo modo que el japonés, al fin y al cabo denominado “imperio del Sol naciente”, reforzando la idea de una conexión espiritual entre los indígenas y los descendientes de japoneses viviendo en el Perú. Finalmente, en 1938 este monumento acabó siendo trasladado a una plaza que lleva su nombre, situada en el corazón del barrio de La Victoria. Este distrito congrega los sectores populares de la vieja Lima, corazón urbano de los afroperuanos y punto de encuentro de grupos étnicos subalternos, puesto que la migración andina fue convocada por los grandes mercados populares que se hallan en sus linderos. Por ello, la plaza Manco Cápac adquirió un sentido simbólico muy particular, reforzando identidades populares antes que reminiscencias europeas.

El resto de monumentos y plazas públicas del período fueron encargados directamente por el Estado. Entre ellos destacan personajes de la vida republicana que tienen un tratamiento variado, pero coincidente en tanto que celebratorio de vidas ejemplares de peruanos y peruanas de distintas esferas. En su conjunto quieren mostrar la colaboración individual en la tarea de construir la nación peruana. Algunos de estos son ejemplares de los buenos manejos y del talento de los artistas de esa época. Por ejemplo, la estatua a Federico Villareal (Ficha 18), que está situada en una plazuela con su nombre, forma parte del entorno del Puente de los Suspiros en Barranco. En este caso destaca el trabajo del pedestal, que muestra una figura de inspiración incaísta trabajada en estilo Art Deco, muy moderna y de vanguardia para la época. Es un motivo bien logrado que le otorga fuerte personalidad al busto del sabio lambayecano.

Así mismo, se halla un conjunto ubicado en el Parque Universitario, frente a la histórica Casona de la Universidad de San Marcos. Hasta ahí se prolonga la perspectiva que se inicia en el monumento al Combate de Dos de Mayo. En primer lugar, destaca el monumento al sacerdote Bartolomé Herrera (Ficha 7), que lideró la tendencia conservadora al inicio de la república; también la estatua de Sebastián Lorente (Ficha 12), un profesor universitario de historia del primer siglo republicano; Hipólito Unanue (Ficha 23), personaje de la transición entre la colonia y la república, que fue médico, sabio naturalista, político, consejero de los últimos virreyes y luego ministro, tanto de San Martín como también de Bolívar. Todas estas estatuas están situadas en el Parque Universitario. Dos están sentados y uno de pie, en dos ha participado el escultor de origen español afincado en Lima, Manuel

Piqueras Cotolí y todas apuntan a reforzar la idea de la cultura como creadora de patria.

Otro monumento de Piqueras Cotolí está dedicado a Mateo Paz Soldán (Ficha 21), y se halla en el Parque de la Exposición, que rodea al Museo de Arte. El sabio se halla sentado en un sillón, en una actitud reposada y concentrada. Este monumento fue concebido por Piqueras, quien siempre trabajó acompañado por otro escultor asociado, en esta oportunidad como en tantas otras su colaborador fue el escultor peruano Ismael Pozo. En este monumento, Piqueras introdujo relieves prehispánicos en el pedestal de granito, e incluso en la parte inferior cabezas clavadas de neta inspiración Chavín.⁴³³ Una vez más, una obra de factura occidental está peruanizada por el procedimiento de acompañarla ornamentalmente con esta iconografía.

Algunos rasgos nos permiten agrupar estas obras que intentan responder a los principios indigenistas de la "Patria Nueva"

- En primer lugar, todas fueron encargadas a escultores prestigiosos y con carrera en el medio. Ninguno de los artistas era un espontáneo.
- Otra característica esencial es que hubo un balance entre escultores extranjeros convocados y nacionales que también recibieron encargos, a diferencia de lo visto anteriormente, de los siete mencionados antes del período temporal que ocupa esta tesis, solo uno era peruano.
- En el caso de escultores peruanos o extranjeros residentes, la mayoría estaban afiliados a la Escuela de Artes y Oficios o a la Escuela de Bellas Artes, ambas entidades estatales orientadas a la formación y educación artística.
- En ese sentido, se puede concluir que la obra del "Oncenio" a favor de los espacios públicos de Lima tuvo su correlato institucional en estas dos instituciones de enseñanza forjadas durante la etapa republicana.
- Otro punto crucial es la importancia de la figura humana como motivo central.⁴³⁴ Prácticamente en todos los casos, el monumento está definido por la figura del ser humano. En el conjunto de estos espacios públicos, el símbolo estético ha sido personificado. Aunque las figuras contienen diversas tipologías, se hallan de pie, bustos, personajes sentados, sobre todo de intelectuales y dos monumentos ecuestres.

Las figuras ecuestres, fueron construidas en esta época con un alto contenido simbólico y emocional. San Martín(Ficha 03), emplazado en el nuevo centro de la

⁴³³ La cultura Chavín fue una civilización heterogénea del Antiguo Perú constituida alrededor del centro astronómico-religioso de Chavín de Huántar. Esta cultura se extendió por gran parte de los Andes Centrales entre los años *ca.* 800 y 1,200 a. C.

⁴³⁴ Podríamos llegar a entender como normal este dominio de la figura. En el periodo que se analiza casi la totalidad de la producción de arte público mundial se sustentaba en trabajos de corte figurativo y las excepciones, seguramente, no eran conocidas. Si realizamos una consulta al sistema de arte público de Barcelona (www.bcn.cat/artpublic) podemos corroborar esta idea, dado que no existe ninguna obra de corte no figurativo hasta finales de los años 50 del siglo XX.

“Patria Nueva”, creado por Leguía, es decir, en la Plaza San Martín, está situado sobre un elevado pedestal, quien posa sereno cruzando a caballo los Andes dirigiéndose, hacia Chile a liberar a esa república antes de emprender viaje al Perú. En su época, el monumento fue criticado por la simbología elegida, ya que no representaba al héroe argentino en su fase peruana, sino en el comienzo mismo de su carrera, aún en su Argentina natal.

Su realización estuvo a cargo del artista español Mariano Benlliure, quien fuera preferido en desmedro de la propuesta de un artista nacional no menos distinguido. Debemos entender que si, en 1921, la plaza era el símbolo de la Patria Nueva, el monumento emplazado en ella debía ser su equivalente emblemático; mas curiosamente, además de ser realizado por un artista de la nación colonialista difícilmente se reconocían en él símbolos originarios.



Vista panorámica de La Plaza San Martín



Detalle de alegoría a la patria del monumento a San Martín, donde se puede ver el casco y los elementos que lo acompañan.

Más aún, hasta hoy se repite una historia relativa a esta obra, a saber, que la figura femenina que representa a la Patria y agradece al Libertador llevaba en la cabeza una llama, uno de nuestros animales autóctonos. Sarcásticamente se decía que el artífice, no el extranjero sino el compatriota que presuntamente recibió el encargo, había confundido la iconografía de la llama votiva con la del auquénido.

Por supuesto, esta forma de pensar ya ha sido desmentida. Como puede observarse la Patria lleva en la cabeza un casco, que a su vez tiene los símbolos que caracterizan al escudo patrio; es decir, un auquénido, hojas de quina, la cornucopia.

Como se sabe antes de llegar a la representación actual del escudo nacional, se ensayó una serie de propuestas; algunas incluyeron la llama. El escudo con la vicuña fue aprobado mediante la ley, firmada por Bolívar y Unanue el 21 de febrero de 1865⁴³⁵.

No obstante, lo más curioso se percibe en el casco. No se trata del gorro frigio asociado a la Libertad, usado por varias repúblicas americanas en sus escudos. Es una variedad de morrión, el cual estuviera notoriamente coligado con los conquistadores españoles de América. Es decir, en él se incluyen tanto los emblemas del conquistador como los de los liberados. Estos componentes son difíciles de observar debido a la altura de la efigie. Creemos que, en el monumento emblemático del nuevo centro se encontró una forma de conjugar los elementos constitutivos de nuestra nacionalidad, aunque su valoración pueda ser discutible.

Por otro lado, se halla la estatua ecuestre a Antonio José de Sucre (Ficha 14), situada en medio del Parque de la Reserva, en el corazón paisajístico de Santa Beatriz. En este segundo caso, la figura ecuestre está emplazada en un entorno natural. Por su parte, el pedestal a Sucre está también cuidadosamente diseñado. Su forma es piramidal escalonada y el material es piedra labrada, asemejando materiales y formas prehispánicas. Ambas estatuas ecuestres tienen una importancia simbólica profunda, tanto por la fuerza del caballo, como por su asociación con los guerreros que definieron la independencia. De este modo, ambos generales definen la nueva propuesta construida por Leguía para conjugar una propuesta constructiva de espacios públicos que articule la propuesta ideológica surgida desde el poder del estado con las tendencias artísticas vigentes en esa época.

Este punto nos remite entonces a la iconografía precolombina y su uso en la escultura del ciclo estudiado. Como vimos la composición de los monumentos es occidental y clásica, aunque a veces modernista, y la ornamentación en algunos casos importantes emplea elementos indigenistas. Por ejemplo, Piqueras Cotoquí con regularidad trabaja con iconografía prehispánica que complementa al personaje principal como se ha visto en el monumento a Mateo Paz Soldán (ficha 21).

En esta vertiente conviene destacar al artista peruano David Lozano, que recibió encargos importantes, como Manco Cápac y Sucre, en los cuales se reconoce la tendencia indigenista. David Lozano exploró bastante con las formas y materiales prehispánicos en la búsqueda de una estética nacional de síntesis entre un alma europea y una forma indígena andina para darle relevancia a temas puntuales como en el caso del Manco Cápac (Ficha 16).

Finalmente tenemos los monumentos y bustos del mismo presidente Leguía, que fueron construidos durante su período y que luego desaparecieron. Este hecho es el más significativo, el arte público fue utilizado por el Presidente Leguía no sólo

⁴³⁵ Ley que en su artículo 1° especifica que *“Las armas de la Nación peruana constarán de un escudo dividido en tres campos: uno celeste á la derecha, que llevará una Vicuña mirando al interior: otro blanco á la izquierda, donde se colocará el árbol de la Quina, y otro rojo inferior, y más pequeño, en que se verá una Cornucopia derramando monedas, significándose con estos símbolos, las preciosidades del Perú en los tres reinos naturales.”* <http://www.congreso.gob.pe/ntley/imagenes/LeyesXIX/1825022.pdf>. Enlace consultado el 14 de setiembre del 2010.

por su función ornamental, sino como propaganda política desde el poder del Estado exaltándose, a sí mismo, con el deseo de quedar inmortalizado en calles y plazas del Perú. El afán exagerado de cubrir el territorio peruano con su presencia, igualmente quedó desértico a su caída. A raíz de la cual, en agosto de 1930, la figura del presidente Leguía fue vilipendiada como pocos personajes de la historia peruana. Sus estatuas fueron derribadas y desaparecidas. Pero, el punto a subrayar es que su figura personal constituía uno de los motivos frecuentes y definitorios de la época. Ensalzar al poder político fue una de las funciones del arte de la “Patria Nueva”.

Así, es como esta parte presenta y analiza los monumentos públicos erigidos en Lima 1919-1930. Gracias a ellos, Lima renovó sus espacios públicos, multiplicó el número de monumentos que sus ciudadanos podían disfrutar y referenciar, buscando cultivar incluso una renovación estética. Ella fue muy limitada, porque no se atrevió a explorar patrones plásticos distintos al occidental. Por el contrario, la exploración en búsqueda de una síntesis se mantuvo en un primer nivel y básico. En efecto, se trató de cierta ornamentación y de pedestales trabajados con iconografías, formas y materiales prehispánicos. Pero, la síntesis parecía haber avanzado poco, puesto que no se buscó transformar el patrón estético y constructivo de factura occidental internacional. Por ello, la nueva propuesta era apenas un adorno o una figura menor de complemento, que no pudo conducir las tendencias estéticas de una sociedad peruana en ebullición.

Es pertinente señalar que, después de todo, el programa monumental del Oncenio de Leguía es un patrimonio coherente, de gran calidad artística, que concentró los esfuerzos coordinados de diversos actores: artistas, benefactores, gestores. Una experiencia similar no se ha dado nunca más en la historia republicana del Perú. Por esa razón, se destaca finalmente la necesidad de mirar, preservar y conservar este patrimonio monumental, ahora absorbido y desfigurado en la metrópolis de Lima.