

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**

CONCLUSIONES FINALES

La evolución urbana de Lima se remonta a la fundación española de la ciudad el 18 de enero de 1535. En ese momento, el conquistador Francisco Pizarro dispuso la primera conformación física y distribución espacial de la futura urbe.

Lima prehispánica tenía un trazado urbano complejo y bien definido marcado por monumentos, canales y caminos dentro de ejes bien coordinados en la ocupación del territorio. Producida la conquista, fue sucedida por una catástrofe demográfica, que conllevó a la disminución radical de la población indígena, comprimiéndose drásticamente a causa de múltiples enfermedades, para las cuales no tenía defensas. Ante esta situación los elementos urbanos prehispánicos virtualmente se desvanecieron, estaban ahí, pero habían perdido significado, pocas personas recordaban sus anteriores usos. Fue así como el urbanismo español se impuso de forma radical y completa. Estaba actuando sobre un terreno casi vacío y, en consecuencia, pudo reordenar todo el espacio del territorio limeño empleando criterios urbanos y estéticos occidentales.

Los terremotos alteraron y redefinieron la vida urbana durante los siglos coloniales. Lima está situada sobre una de las zonas más sísmicas del planeta. Varios la destruyeron, fue el de 1746, el más fuerte y a partir de entonces, viviendas e iglesias se empezaron a construir con materiales prehispánicos, como adobe y quincha, dejándose de emplear la piedra que había sido el material preferido de los españoles. Ese cambio significó la reutilización de los materiales de construcción indígenas, que habrían de sobrevivir como la base de toda construcción urbana a lo largo de todo el siglo XIX, y que recién comenzando el siglo XX, se empezaría con la utilización del ladrillo y cemento.

Durante el siglo XVII la única gran obra urbanista sería la construcción de la muralla, la cual se construyó cerrando la ciudad desde el núcleo creado por el damero, cuya forma perimetral dejó en evidencia el distanciamiento del ideal geométrico proyectado desde la cuadrícula.

Durante el siglo XVIII la ciudad continuó extendiéndose y la cuadrícula se fue modificando. Se alteraron los límites del trazado y se expande sobre los elementos preexistentes como huacas⁴³⁶, caminos, acequias; los cuales quedaron absorbidos dentro del tejido de la ciudad. Este crecimiento y la necesidad de crear espacios de mayor circulación y salubridad motivaron como en otras ciudades circunscritas dentro de murallas, la posibilidad de una apertura.

En el año 1821, con la Independencia del Perú se instaura la República y, en lo relativo al desarrollo urbano, se considera que la primera Lima republicana fue pobre. Sin embargo, gracias a la prosperidad del guano y del salitre, (situación

⁴³⁶ Véase antes nota 21.

que cambió radicalmente), en el período 1845-1862 períodos que coinciden con los gobiernos de Castilla y Echenique, se emprende una renovación de la ciudad entrelazándola mejor con su entorno, considerando que los cambios debían efectuarse desde el interior de las murallas hacia extramuros. Fue a partir de esta época que se empezó a pensar en Lima como la posibilidad de una gran urbe. Se pavimentaron las calles con adoquines, se implantó la iluminación a gas, se reemplazaron las tuberías para agua y desagüe, se implantaron los ferrocarriles Lima-Callao, Lima-Chorrillos, creando vías de acceso y desarrollo hacia las costas. El único monumento público conmemorativo que existía en la Lima de entonces dentro del perímetro de las murallas, era el monumento a Simón Bolívar, realizado por el escultor italiano Adamo Tadolini, inaugurado dentro del período de gobierno de Castilla, en el año 1859. Las esculturas públicas empezaban a pensarse, dentro de un proyecto de ornato y rehabilitación de las zonas urbanas, y si éstas eran conmemorativas, su emplazamiento se fijaba por lo general en los lugares asociados al hecho que se quería poner en valor. Recién con la apertura de la ciudad fundacional y el derribo de las murallas las esculturas empezarían a colocarse en espacios emblemáticos, es decir creando perspectivas hacia el exterior e interior de las murallas.

El monumento al Combate del Dos de Mayo (1874), abre paso a esta nueva situación de la escultura pública, inaugurando un espacio diferente para la ciudad no previsto anteriormente, marcando a su vez el inicio de un proceso de expansión. Este es el primer gran monumento que se coloca fuera de las murallas coloniales de la ciudad, y en sus referentes formales se puede ver claramente las ideas de ornato de la Lima de entonces.

En aquel momento, los monumentos públicos empezaron a ser los que como marca en el territorio, fueron dotando al sitio específico con la condición de símbolo, de referencia histórica y de poder político. Sin embargo, en su concepción estética se reconoce la influencia e inspiración en el París de entonces.

Durante este período se produce el primer proyecto de expansión de la ciudad de Lima, iniciado con el gobierno de José Balta (1868-1872), etapa que empieza en 1869, identificada con la formulación de una nueva visión programática para la ciudad de Lima, la cual se traduciría en la demolición de su muralla, a consecuencia de un fuerte impulso urbanizador, y la elaboración del Primer Plan Regulador de la Ciudad.

Lo que más caracteriza a este período, es que la ciudad adquirió una limitación urbana definida mediante la formación del anillo de circunvalación constituido más adelante como se ha visto por las avenidas Bolognesi, Alfonso Ugarte, Paseo Colón y Grau, generando los nuevos caminos vinculantes con los que luego serían los nuevos barrios periféricos.

El presidente Piérola, fue un gran impulsor del urbanismo moderno, concentrándose en la realización de nuevos proyectos para la ciudad y retomando las primeras grandes avenidas trazadas en la época Balta; las mismas que se pusieron en funcionamiento aún sin pavimentar, entre largos tapias, que cruzaban los campos de cultivo.

La red de los ejes viales fue uno de los aspectos claves para la configuración espacial de la trama urbana de Lima. Toda esta expansión estuvo asociada a un plan que necesariamente fue irradiando desde el centro a la periferia y las urbanizaciones se cimentaron a lo largo de las mismas.

Augusto B. Leguía 1919-1930, condujo el gobierno hacia una tendencia desarrollista y constructora, apoyado en créditos externos, que aumentó la deuda pública, la expansión sin referentes durante su período, es la continuación de los trazados de gobiernos anteriores, ya que Lima empieza a crecer desde antes e incluso su trazado ya estaba establecido. La ocupación de las zonas periféricas siguió estas pautas implementando algunas nuevas brechas o direcciones en la ciudad. Lo que define a su etapa de gobierno, es la capacidad de llevar a cabo muchas obras públicas de infraestructura dentro de la ciudad promoviendo y reforzando su proyecto de modernidad y progreso.

Sin embargo, la ciudad como no sólo es infraestructura, sino sobre todo el grupo humano que la habita, y las actividades que realizan en ella, forjó la necesidad de crear espacios públicos habitables, simbólicos y emblemáticos, tomando en cuenta que una ciudad no sólo es un lugar donde poder movernos, sino un espacio donde poder crecer vivir y compartir el momento histórico en el territorio.

Ya desde 1898, la morfología de las ciudades de Latinoamérica empieza a ser transformada mediante la implantación del patrón de la ciudad norteamericana. Se trataba de *“un nuevo paradigma urbano, de una matriz de construcción y planeamiento de la ciudad modernizante, que diversos políticos y otros tipos de clientes en el extranjero creían un pasaporte hacia el futuro”*⁴³⁷. Pero en este modelo, como ya lo había observado Forestier en 1906, en las ciudades norteamericanas se habían dado cuenta de que el *“plan urbano es insuficiente si no incluye un plan coordinado que contenga los espacios abiertos exteriores e interiores para el presente y el futuro –con un sistema de parques y bulevares.”*⁴³⁸

Así como se ha visto anteriormente, la creación de los nuevos ejes de apertura en el centro de la capital, fueron determinados por la escultura pública (Monumento al Combate Dos de Mayo), creando una nueva ciudad para sus monumentos, también fueron apareciendo durante este período muchos nuevos monumentos que se emplazaron en la ciudad.

Los emplazamientos analizados anteriormente como la Plaza San Martín, Plaza Dos de Mayo y Parque Universitario, circunscritos dentro del casco urbano, aunque con pocas posibilidades de transformación abren un eje esencial de desarrollo urbano. Éste permitió la creación de una nueva perspectiva, calcada de propuestas foráneas, aunque la documentación muestra que el monumento al Combate del Dos de Mayo es señalado como punto de partida obligado del eje a ser trazado.

⁴³⁷ CODY, Jeffrey W., *Exporting American Architecture 1870-2000*, Routledge, 2003, p. 86.

⁴³⁸ *id.*, p. 93.

El Parque de la Reserva es un espacio público en un bosque natural, configurado desde un principio con la intención de integrar el paisaje con elementos artísticos y arquitectónicos. El hecho de que se creara una comisión interdisciplinaria enriqueció la conformación de este espacio, ya que se contemplaron en el proceso varios niveles simultáneamente. Existió un nivel macro de planteamiento tomando en cuenta la preexistencia natural del bosque, el significado simbólico del lugar, temas de orden urbano dentro de la zona a la que pertenece, y el desarrollo de la misma en beneficio de la sociedad. A nivel micro, tenemos la calidad artística, la presencia de elementos arquitectónicos conjugados con el paisaje, y la inclusión novedosa de una estética distintiva y revalorativa de la realidad histórica del Perú, con un claro mensaje de identidad.

El tema del indigenismo y su difusión durante la “Patria Nueva” abarcó, todas las manifestaciones artísticas. Pero, si bien es cierto que los monumentos seguían regidos por su concepción clásica, dentro de la tradición realista representativa y occidental, en sus pedestales ya se empezaban a vislumbrar citas de iconografías prehispánicas pero solamente en dos de los 23 monumentos registrados durante el período que trata esta tesis, *Lima 1919-1930*.

La respuesta a que si este estilo realmente renovó las estructuras compositivas y formales del concepto artístico en el espacio público, y si es que, el reemplazo de símbolos llegó realmente a ser un cambio significativo para la percepción de sus gentes, creando una nueva patria; es negativa, ya que el gusto por lo europeo se siguió reflejando en cada elección de forma y contexto, no solamente en los lineamientos formales de la composición sino también en los elementos para su representación y su entorno. Esta tendencia, hacia la representación y la composición tradicional del bloque monumental y su 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.

La herencia de la concepción artística europea, que parte de la representación objetual como sentido de la obra de arte, provoca un quiebre significativo en la elaboración de los elementos simbólicos de representación basados en síntesis no figurativas. En relación a la tradición constructiva prehispánica, la cual se basaba en la relación de coordenadas espaciales, territoriales y astrológicas, para la configuración de sus espacios arquitectónicos, se ve escindida con la imposición de una nueva visión del mundo. Se va perdiendo la capacidad de contemplar estas dimensiones que albergaban las ciudades para elaborar su organización, integrando todas las relaciones en su conjunto.

Entonces se deja al descubierto que la “Patria Nueva” se empezaba a cimentar una vez más, como se ha visto a lo largo de esta tesis, sobre las instauradas bases del viejo continente europeo, sin contemplar las características implícitas de la espacialidad peruana.

El análisis de esta tesis en su conjunto, nos revela una visión más cercana a la búsqueda de modernidad, de una ciudad que quiere situarse a la altura de las grandes capitales del mundo y persigue un desarrollo que gira en torno al progreso, y a consecuencia de las recientes innovaciones tecnológicas, generando en el

imaginario de la época, un nuevo repertorio de formas afines, para lograr instaurar una ciudad elegante, funcional y modernista.

En el sentido de la inclusión iconográfica de las culturas prehispánicas para reivindicar un nacionalismo como identidad, se afirma que en el planteamiento y estructura general no se ha introducido ningún elemento que modifique ni altere el modo tradicional de abordar compositivamente la idea del monumento concebido según patrones europeos.⁴³⁹ 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. Ya que no nos revelan una nueva constelación de relaciones formales. Tal vez, solamente, se trataba de 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.

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, a través de su propia imagen⁴⁴⁰. Vestigios materiales realizados por muchos de los artífices de los mismos monumentos registrados, que luego de derrocado su gobierno, desaparecieron completamente de la ciudad de Lima. En este caso no fue ni el culto a los antepasados, ni la historia como referente cultural, para imponerse o crear una conciencia colectiva, Leguía 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.

Y es en el terreno de lo artístico, que lo simbólico cobra una dimensión total. Lo representado se convierte en un imaginario que empieza a formar parte de la ciudad y sus gentes—en el presente— desde que se instala en la esfera de lo público y es compartido por la comunidad. Aunque provocando reacciones y tensiones, divide y enfrenta a la población. Lo representado impone su presencia tratando de crear una identificación con el contexto, el que solo duró—en este caso—mientras vivía el mandatario.

El concepto de arte público y su inclusión en la ciudad puede ser como se ha visto anteriormente; arte para la ciudad, arte en la ciudad y arte con la ciudad. La primera idea que traduce una concepción objetual y desligada del contexto espacial, se ve determinada en este aspecto, más dentro de un contexto temporal que espacial, la interacción complementaria y recíproca se da solamente mientras Leguía gobernaba la “Patria Nueva”. Reflexión que suscita un giro imprevisto e invita a cuestionar el significado objetual del monumento volteando la mirada hacia el sentido histórico permanente del espacio público. No se podrá hacer un registro

⁴³⁹ Véase nota 403.

⁴⁴⁰ Véase nota 416.

significativo sin incluir un estudio sociológico y profundo desde la percepción de sus habitantes.

Lo que queda claro luego de este análisis es que, en este proceso de transformación, la escultura pública pudo haber sido emplazada en cualquier lugar, y ser trasladada y desaparecida, porque no existía un plan concreto para su ubicación dentro de la ciudad. Finalmente fueron las obras las que generarían una correspondencia con el sitio, creando una simbiosis de identificación con el lugar. La carga simbólica de los monumentos está conferida por su intencionalidad y se va reencarnando en la medida que logra establecer vínculos con el grupo humano que convive, en el espacio que la acoge, y en el tiempo que persista como presencia. Sin embargo, el vacío monumental al cual nos referimos nos advierte una dimensión que relativiza en el tiempo cualquier cuestión. La ciudad no es una realidad estática ni detenida en el tiempo, ni sujeta tan solo a procesos determinados por los protagonistas del poder, es una realidad viva en constante transformación.

En el panorama temporal del objeto de estudio Lima 1919-1930, restringido al ámbito concreto de los 23 monumentos existentes hasta hoy, se aborda el patrimonio como vestigio palpable, fijando la atención sobre la importancia del contacto físico con este pasado que pretende, a través de la escultura pública, hacer memoria en el espacio urbano. La conciencia de las restricciones que implica esta situación al abarcar una parte concreta del tema y nunca “el todo”, concluye que los referentes culturales que se han identificado resaltan valores históricos sí, pero a través de personalidades del mundo de las ciencias y las letras vinculados con el poder político, y que tuvieron alguna implicancia en temas de desarrollo del país como nación. No obstante, la conciencia por parte de Leguía de hacer historia a través de los monumentos públicos queda clara, rindiendo culto a estas personalidades ejemplares del pasado. No obstante, su presencia monumental, su propia imagen, no los acompañó en el espacio público, ellos lo sobrevivieron.

Es verdad que no se ha encontrado la incorporación del pasado histórico como justificación del sentido del arte ni como propaganda política, aparte de su propia inclusión, pero ésta se fue dando en la fuerte presencia del estado a través de sus obras públicas y en los espacios urbanos que empezaron a poblarse con monumentos, y que eran inaugurados por el mismo presidente de la República y su grupo de poder.

Las contradicciones que se han identificado dentro de este análisis están implicadas dentro de posiciones ideológicas del gobierno de Leguía, y de su rol como presidente de la “Patria Nueva”, en lo religioso, en lo político, en lo económico y en lo cultural.

- Fue el gobierno civilista el que lo llevó al poder, sin embargo, se van alimentando las tensiones con relación al partido, para finalmente concretarse la ruptura, motivada por los diferentes criterios relativos al proceso de desarrollo del Perú.

- Paralelamente a la difusión de su discurso nacionalista, y su reivindicación al tema del indio, durante su administración, fue promotor de los intereses financieros e industriales del gran capital norteamericano.
- Su acercamiento populista hacia los estudiantes se quiebra al terminar en 1928, promulgando el “Estatuto Universitario” que busca despojar de autonomía a las universidades.
- En lo religioso, la incompatibilidad esencial entre, por una parte, la afirmación de un estado moderno, cosmopolita y librepensador, se ve cuestionada ante una sumisión tácita al poder de la Iglesia, actitud ésta muy sintomática en gobiernos de corte absolutista.
- Su apoyo presidencial a la Escuela de Bellas Artes en el sentido de poner los cimientos para un arte nacionalista, fue una manera de manipular la fuerza de la representación artística y entrar desde el poder a la esfera cultural.

En el ámbito del arte, en cuanto si es que se generaron contradicciones entre las dos tendencias artísticas: una arraigada (la europeísta) y la otra (la indigenista) en plena irrupción. La respuesta es que aunque se fueron tomando elementos indigenistas en todas las manifestaciones artísticas, se inclinaron más bien hacia una modernización de las formas, surgieron nuevas fusiones, renovando temas, personajes y paisajes, manteniendo intocable su estructura compositiva.

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.

Se ha elaborado un catálogo de los veintitrés monumentos del Oncenio numerando en orden cronológico la producción artística producida en el período señalado, con especial énfasis según su aparición temporal en el espacio urbano en base a la fecha de inauguración de la escultura, ya que este hecho nos remite a la entrega de la obra a la ciudad, y por tanto, el momento en que la obra adquiere estatus público. La elaboración de un catálogo que compile la obra escultórica que aún se encuentra en plazas, plazuelas, avenidas y alamedas de Lima pertenecientes al período temporal del gobierno de Augusto B. Leguía, expondrá la obra pública en su condición de bien cultural y patrimonio, así como también permitirá la apertura de futuras líneas de investigación.