



Pontificia Universidad Católica del Perú

Maestría en Historia del Arte

**PREFIGURACIÓN DE LA PLAZA SAN MARTÍN Y SU MONUMENTO
(1899-1921)**

Tesis para obtener el título de Magíster en Historia del Arte

Víctor Ramiro Mejía Ticona

Asesor: Prof. Dr. Wiley Ludeña Urquiza

Lima, diciembre de 2013



CONTENIDO

Agradecimientos	5
Introducción	6
Estado de la cuestión y autores de referencia	8
Metodología	9
Nociones de base para un análisis interdisciplinario	11
Lima finisecular. Modernización urbana y panorama escultórico	14
1. De la Estación de San Juan de Dios a una plaza en ciernes (1899-1909)	
1.1 Primeras ideas y planteamientos iniciales para transformar un espacio urbano	22
1.2 El concurso para el monumento a San Martín y el caso Carlos Baca-Flor: entre lo propio y lo universal	39
1.3 Connotaciones del encargo a Mariano Benlliure	49
2. La apertura del espacio físico. El vacío urbano y la “presencia” del monumento (1910-1915)	
2.1 La plaza: espacialidad urbana, entorno arquitectónico y mirada pública	57
2.2 La ausencia / presencia del monumento a San Martín	61
3. El desarrollo del ámbito proyectual y la resignificación de la Plaza San Martín (1916-1921)	
3.1 Los proyectos de Ricardo Malachowski y la Ley n.º 2513	68
3.2 La Plaza San Martín de Manuel Piqueras Cotoquí: punto de quiebre	74

4. Una plaza para el monumento. Un monumento para la plaza (El Centenario)

4.1 La Plaza San Martín y el Centenario. Momento celebratorio, circunstancia crítica	81
4.2 Lecturas en torno al monumento a San Martín	93
4.3 A modo de conclusiones	103

Anexos

Anexo 1. Decreto. Construcción de la Avenida Central (1899)	109
Anexo 2. Decreto. Construcción de la Avenida Interior (1901)	109
Anexo 3. Ley de Expropiación (1903)	110
Anexo 4. Convocatoria a concurso público para el monumento a José de San Martín (1904)	112
Anexo 5. Ley n.º 2513. Creación de la Plaza San Martín (1917)	113
Anexo 6. Cronología. La Plaza San Martín y su monumento (1899-1921)	114

Bibliografía

Bibliografía citada	118
Bibliografía consultada	123

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar deseo agradecer a la Pontificia Universidad Católica del Perú por el importante apoyo que significó recibir una de las premiaciones del concurso PAIP 2012. Aquel reconocimiento incentivó el desarrollo de la presente tesis, y a la vez reforzó mi compromiso e identificación con la institución.

Durante la investigación fue valioso el servicio del personal de la Biblioteca PUCP; así como a ellos, agradezco también la atención recibida en la Biblioteca y el Archivo Histórico de la Municipalidad de Lima, especialmente por parte de su jefe, el señor Sandro Covarrubias. En la Biblioteca Nacional del Perú, mi agradecimiento es para Jason Mori, encargado de la Sala de Fotos y Afiches, y en el Archivo Histórico del Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú mi reconocimiento es para la eficaz atención de Yolanda Bisso –su directora–, Daniel Loarte y Rolando Cleque.

Mi gratitud es también para los valiosos profesores que conocí a partir de los cursos de la maestría. Uno de ellos fue Juan Carlos Estenssoro, cuyas sugerencias fueron un importante punto de partida para esta tesis. Al desarrollar el documento, fue de gran valor la atención recibida de Verónica Crousse y Gabriel Ramón, docentes PUCP designados como jurados. Sus revisiones esmeradas y lúcidas, la pertinencia de sus observaciones, así como la rigurosidad de sus críticas fueron de gran importancia para lograr una mejor resultado final. Para ellos va mi sincero agradecimiento.

Guardo una especial gratitud para Cécile Michaud, por su rol como profesora y por su invaluable apoyo y seguimiento a este proceso como Coordinadora de la Maestría en Historia del Arte. Finalmente, mi mayor agradecimiento es para Wiley Ludeña, asesor de esta tesis. Su compromiso con el proyecto, su rigurosidad académica así como sus valiosas y sinceras críticas fueron decisivas para orientar este trabajo, desde sus primeros borradores hasta la versión final acá presentada.

INTRODUCCIÓN

El 27 de julio de 1921 la Plaza San Martín fue inaugurada para conmemorar el Primer Centenario de la Independencia del Perú. La presente tesis de maestría se centra en el período previo, comprendido entre 1899 y 1921, cotas cronológicas propuestas en relación al proceso de prefiguración de la plaza, desde las primeras referencias proyectuales a un potencial nodo urbano de nuevas características, hasta su inauguración formal por el Centenario. De aquel lapso se han analizado los aspectos artísticos, urbanos, sociales y políticos que definieron progresivamente el carácter del emplazamiento, y que conforman un valioso campo de estudio.

Al definir el tema de investigación estuvo presente mi interés profesional, como arquitecto, por ahondar mis conocimientos históricos de Lima, ello a partir de un proceso que considero especialmente interesante, el de su modernización urbana, y en un período que se sitúa en la antesala al Primer Centenario de la Independencia, momento histórico que generó, en la época, la reflexión y el cuestionamiento en torno al concepto de nación que se construía entonces en el Perú. Por otra parte, mi interés por el estudio de las expresiones artísticas en el contexto de la ciudad sintonizó con el tema propuesto. En ese sentido, abordarlo desde dos ámbitos disciplinares, el urbanismo y la escultura, hizo posible un análisis más profundo de los hechos. A su vez, durante el proceso de elaboración de este trabajo surgieron otros temas de investigación que podré desarrollar posteriormente.

La presente tesis se inicia contextualizando el tema en el entorno académico: se revisan precedentes de investigación y autores de referencia, la metodología de trabajo aplicada, así como las bases conceptuales y teóricas consideradas. Tras estos puntos, y como un pasaje introductorio al tema, en el apartado “El contexto finisecular: la modernización de Lima” se hace una revisión general del escenario urbano limeño hacia fines del siglo XIX, ello en el contexto de sus procesos de modernización. Luego, al pasar a desarrollar el tema de estudio, los contenidos son propuestos a través de una secuencia lineal-evolutiva de los hechos, organizados en cuatro secciones –derivadas de la periodización propuesta para este trabajo–, presentando los casos de la plaza y su monumento como procesos simultáneos y conexos en su análisis.

En la primera sección, “1. La concreción de un proceso: ideas y planteamientos para una plaza (1899-1909)”, se revisa el emplazamiento de la Plaza San Martín –entonces Estación de San Juan de Dios– entre los últimos años del siglo XIX y los primeros del XX, examinando los planteamientos que iniciaron el proceso de prefiguración estudiado. En aquel contexto, la atención se centra también en el monumento a José de San Martín, cuya presencia –no física, más si en el imaginario de los limeños– se inició con el concurso público convocado en 1904 por el Estado Peruano. Aquí se revisa la polémica originada por el proyecto presentado por Carlos Baca-Flor para aquel concurso, así como el posterior encargo de la obra a Mariano Benlliure.

La segunda sección, “2. La apertura del espacio físico. El vacío urbano y los elementos constitutivos (1910-1915)”, se ocupa de los procesos que definieron la espacialidad urbana del emplazamiento: la ejecución del segundo tramo de la Avenida Interior (hoy Nicolás de Piérola) y los procesos de expropiación y demolición que empezaron a conformar el carácter formal del lugar hacia mediados de la década de

1910. Asimismo, se analizan los motivos que retrasaron el arribo a Lima del monumento a San Martín, concluido desde 1913 y que permaneció por algunos años más en Madrid, en el taller de Mariano Benlliure.

Ya en la tercera sección, “3. El desarrollo del ámbito proyectual y la resignificación de la Plaza San Martín (1916-1921)”, se analizan los dos proyectos urbanos presentados por Ricardo Malachowski para la Plaza San Martín. El primero, de 1916, fue trascendental durante el complejo proceso de elaboración y aprobación de la Ley n.º 2513, dictamen que definiría diversos aspectos formales de la plaza hasta entonces irresolutos, y que “oficializaría” la presencia del monumento en el lugar. En esta parte del estudio también se revisa el caso del proyecto presentado por Manuel Piqueras Cotolí, el que sería el planteamiento definitivo para la Plaza San Martín.

Finalmente la cuarta sección, “4. Una plaza para el monumento. Un monumento para la plaza (El Centenario)”, analiza las connotaciones urbanas, sociales y políticas de la plaza y el monumento en el momento histórico de su inauguración, el Primer Centenario de la Independencia. Asimismo, se desarrolla una revisión crítica del contexto escultórico local durante el período de estudio, ello a partir del análisis realizado en torno al monumento a San Martín.

A partir de esta estructura se desarrollarán dos planteamientos de tesis. Primero, se pretende demostrar que el origen de la Plaza San Martín no se limitó a un sub producto de los proyectos viales o los cambios urbanos de la época: existió una pauta inicial que proponía allí una plaza de importante complejidad connotativa. En ese sentido, ésta no fue sólo la resultante de un cruce de avenidas, sino que surgió como una propuesta primigenia concebida a la par de los proyectos viales. Para analizar aquella propuesta urbana para una plaza, el presente trabajo se plantea una pregunta de base: ¿en qué medida tuvo este emplazamiento –o fue adquiriendo– una lectura de carácter político, simbólico o representativo? Para desarrollar el tema se ha recurrido a la interpretación no sólo de las variantes estrictamente urbanas, sino también a la lectura del contexto de la época, desde las esferas de poder y a partir de los actores políticos, en este caso tan importantes y presentes como los autores formales, sean urbanistas o arquitectos. Esto ha permitido no sólo el entendimiento de los cambios en la ciudad a nivel material, sino también su comprensión en torno a algunos aspectos propios de la historia de Lima y del Perú.

El segundo planteamiento se enfoca en la relación entre los dos objetos de estudio, a partir de sus procesos simultáneos: uno, la prefiguración de la plaza, el otro, la concepción, ejecución y arribo del monumento. Analizando las posibles conexiones entre ambos, se parte de un cuestionamiento básico e inicial, ¿fue aquella una plaza para el monumento o se generó un monumento para la plaza? Este trabajo busca comprobar hasta qué grado la complejidad del caso trasciende a aquellas dos posibilidades, y si pueden plantearse entonces otras lecturas dentro de aquel proceso de prefiguración. Para ensayar una respuesta, fue importante empezar por entender al monumento a San Martín como un elemento mucho más allá de su función ornamental en el espacio urbano; la conjunción de ambos –monumento y plaza– fue motivada por diversos factores además del homenaje de una nación a su libertador. En ese sentido, el análisis simultáneo desde el urbanismo y la escultura generó una plataforma de estudio que, por amplia y compleja, permitió una comprensión más profunda del caso.

Como aporte académico, la presente investigación pretende generar un primer acercamiento –concreto y específico– para cubrir el parcial vacío historiográfico existente en relación al proceso de prefiguración de la Plaza San Martín y su monumento. Además del rango cronológico y el emplazamiento elegido, el estudio se enriquece al proponer un enfoque interdisciplinario –desde el escenario urbano y la obra escultórica– poco aplicado en relación al caso analizado. A su vez, para el presente trabajo se ha recurrido a material archivístico inédito en relación al tema, fuentes primarias que podrían significar también un aporte novedoso, así como una referencia para otras investigaciones similares.

ESTADO DE LA CUESTIÓN Y AUTORES DE REFERENCIA

El tema de estudio, tal como se plantea, no ha sido analizado por investigaciones previas, sin embargo, el período si ha sido abordado de modo general como antecedente histórico en propuestas cronológicamente más amplias. En ese sentido, la tesis de bachillerato de Magali Paulette (1977), “La plaza San Martín”, realiza una revisión histórica de la plaza a partir de los elementos arquitectónicos que la fueron conformando. Otro trabajo que desarrolla una mirada amplia del caso, desde su inauguración hasta fines del siglo XX, es la tesis de maestría de Lester Mejía (2011), “La plaza San Martín de Lima 1921-1996. Proyecto urbano y espacio público”.

Más acotado y específico, el texto de Wiley Ludeña (2003) “Piqueras urbanista en el Perú o la invención de una tradición” se centra en las propuestas urbanísticas que el artista español desarrolló en el ámbito local, entre ellas la elaborada para la Plaza San Martín. Este estudio abrió una brecha crítica y reflexiva en torno al tema, analizando sus connotaciones urbanas, políticas y comunicacionales, por lo que ha sido un importante referente para este trabajo. A su vez, el autor incluye y analiza planos y apuntes realizados por Piqueras para la plaza, material gráfico hasta entonces inédito, y que permitió un nuevo enfoque del caso. Ludeña (2004) también aborda el tema en su libro *Tres buenos tigres. Urbanismo y vanguardia en el Perú del siglo XX*.

Desde la historiografía del arte, algunos referentes importantes se adentran en el tema de la escultura monumental local. Con “Escultura monumental y funeraria en Lima”, Alfonso Castrillón (1991) generó un documento de consulta indispensable para posteriores estudios en torno al arte escultórico nacional. Con un enfoque transversal que revisa obras, autores, escuelas, estilos y discursos iconográficos, el autor desarrolla un panorama amplio, desde mediados del siglo XIX hasta pasada la mitad del siglo XX, para el cual propone una periodización de cuatro lapsos históricos.

Centrado en un motivo escultórico, el artículo “Proyectos estatales para erigir un monumento a José de San Martín (1822-1921)” de Luis Monteverde (2010), revisa los hechos más importantes en torno a los intentos por concretar un monumento a San Martín durante el primer siglo de vida republicana del Perú. Sin embargo, su amplitud cronológica permite tener solo un panorama general del tema, y una revisión somera en el caso específico del monumento abordado en el presente estudio.

Situado en un período más reducido –entre los años 1900 y 1920–, el artículo de Fernando Villegas (2010) “La escultura en el 900: entre la obra europea importada y la formación de la escultura nacional” enfoca el tema desde los autores locales y las

condiciones adversas en la búsqueda de una identidad propia en la escultura peruana. Por su parte María Flores Ledesma (2011), con su texto “Mármol y nación: monumentos urbanos en el centenario de la independencia del Perú 1921 (1921-1924)”, revisa el ámbito escultórico –y en éste el monumento a San Martín– en un momento más acotado, el de los centenarios de inicios de los años 1920.

En su libro *Escultura y espacio público. Lima 1850-1879*, Natalia Majluf (1994) plantea el estudio de la escultura monumental en relación al espacio público. Si bien en un ámbito cronológico distinto al del presente trabajo, su enfoque interdisciplinario ha sido una referencia importante. Majluf propone al contexto de mediados del siglo XIX como iniciático de una relación más compleja entre esculturas y espacios públicos, relación que potenció la carga discursiva y simbólica de los monumentos.

Con un enfoque similar pero ubicada en un período más acotado, la tesis doctoral de Johanna Hamann (2011) “Monumentos públicos en espacios urbanos de Lima. 1919-1930” desarrolla su propuesta en el marco del segundo gobierno de Augusto B. Leguía. Por su parte, en su artículo “Lima de mármol y bronce. Modernización, fiestas y esculturas. Arte público en el doble Centenario de la Independencia”, Elio Martuccelli (2009) propone un período de estudio en base a hechos puntuales: los Centenarios de 1921 y 1924. En su texto Martuccelli analiza el tema escultórico y diversos aspectos sociales, ello en una constante consideración del contexto urbano y del espacio público.

En un ámbito más general, otros autores han sido de consulta constante y de ellos se han aplicado conceptos y tomado diversas referencias. En ese sentido, *Historia de la República del Perú, 1822-1933*, de Jorge Basadre (1983), ha sido una obra esencial para contextualizar el momento histórico del tema presentado. Asimismo, la lectura de trabajos orientados al análisis social y político, como el de Manuel Burga y Alberto Flores Galindo (1987) y el de Julio Cotler (2006), fue importante para una mejor comprensión del contexto de la época. Y ya en el ámbito de la historiografía urbana, autores como Wiley Ludeña y Gabriel Ramón han sido de consulta constante al contextualizar el tema en la modernización de Lima a inicios del siglo XX.

METODOLOGÍA

Con la elección del tema de estudio se optó por un caso puntual –el de la Plaza San Martín y su monumento– en un rango cronológico definido –su proceso de prefiguración (1899-1921)–. De esta forma, con la especificidad del planteamiento se buscó lograr la profundidad en el proceso de investigación. A su vez, la estructura heterogénea de los procesos urbanos y escultóricos estudiados requirieron de un análisis interdisciplinario, ello desde entradas diversas pero interrelacionadas.

Durante la recopilación de información se recurrió a fuentes primarias que han sido de mucha utilidad para el presente trabajo. De los archivos visitados, fue de gran importancia el material hallado en el Archivo Histórico del Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, especialmente la correspondencia diplomática entre el Ministerio de Relaciones Exteriores y la Legación del Perú en España, documentación que esclareció diversos aspectos del proceso del monumento a San Martín. Asimismo, en el Archivo Histórico de la Municipalidad de Lima fue posible consultar diversos

documentos internos correspondientes al momento histórico en estudio, entre otros, informes de inspección, correspondencia dirigida al Municipio y las Actas de Junta Municipal (libros de actas de sesión). En la Biblioteca de la Municipalidad de Lima, fueron de constante referencia sus colecciones del *Boletín Municipal* y de la *Memoria de la Municipalidad de Lima*. En la Biblioteca Central de la Pontificia Universidad Católica del Perú se recurrió a numerosos ejemplares de revistas como *Actualidades*, *Ciudad y Campo*, *Ilustración Peruana*, *Mundial*, *Prisma* y *Variedades*. Éstas fueron de gran utilidad en relación directa con el tema, y a su vez sirvieron para contextualizar el acontecer de la época. Asimismo, diversas ediciones del diario oficial *El Peruano* y de los diarios *El Comercio* y *La Prensa* fueron consultadas durante el proceso de investigación.

En cuanto a las fuentes secundarias a las que se recurrió, se pueden revisar los títulos y autores de modo detallado en los apartados “Estado de la cuestión y autores de referencia” y “Bibliografía” del presente estudio.

Por el carácter del tema, el material gráfico fue necesario para comprender algunos aspectos de la plaza y el monumento. En cuanto a fotografías de época, en la Biblioteca Nacional del Perú se tuvo acceso al *Archivo Courret* y al *Archivo Thorndike*. A su vez, el archivo privado del arquitecto Juan Gunther también fue consultado, mientras que diversas imágenes presentadas en este trabajo fueron recogidas de revistas de la época. Por su parte, y por la dimensión urbana del estudio, la conformación de una cartografía fue imprescindible durante el proceso de investigación y como parte del documento final. Los planos consultados fueron ubicados en documentos municipales y revistas, así como en la compilación cartográfica *Planos de Lima, 1613-1983*, elaborada por Juan Gunther (1983).

Para la organización de los aspectos desarrollados dentro del tema, el presente estudio propone una periodización derivada del análisis de los procesos y acontecimientos. Esta estructura define, entre 1899 y 1921, tres lapsos diferenciados y un momento culminante, el del Centenario. El primero es una etapa de ideas y planteamientos en torno al emplazamiento, revisión apoyada no en obras concretas o ejecutadas, pero analizable a partir de propuestas urbanas y discursos de carácter político. Este período se inició en 1899 y se extendió durante la primera década del siglo XX. Un segundo momento fue el de la generación del vacío urbano que permitió reconocer a este emplazamiento como ubicación de una futura plaza. En el caso estudiado, el proceso de expropiaciones y demoliciones para aquel fin se desarrolló durante la primera mitad de los años 1910.

Asimismo, durante la segunda década del siglo XX se conocieron diversas propuestas arquitectónicas y urbanas que forjaron un importante discurso de proyectos, ideas e imágenes. En ese tercer momento, el diseño y la creación artística permitieron, desde un ámbito proyectual, articular los diversos factores que, previos a su inauguración, fueron conformando el carácter del lugar. Finalmente, un momento culminante se generó con la instalación del monumento, la parcial construcción de la plaza y con su inauguración; entonces el emplazamiento ganó mayor complejidad comunicacional. Simultáneamente a los cuatro momentos definidos, en el imaginario colectivo la idea de una plaza y un monumento fue ganando progresiva presencia en las expectativas de los diferentes estratos de la sociedad limeña. Así, este “espacio mental” será también abordado en algunas instancias de los cuatro capítulos propuestos.

Los diversos apartados que conforman cada sección se desarrollan presentando primero los hechos en una secuencia cronológica, para luego pasar al análisis y la interpretación de los mismos. Y si bien esta estructura no es rígida, sí ha sido útil para organizar la información de cara al lector. Asimismo, las imágenes y planos aludidos con referencias parentéticas en el cuerpo del texto se presentan en la página siguiente, o en la subsiguiente inmediata.

NOCIONES DE BASE PARA UN ANÁLISIS INTERDISCIPLINARIO

La Plaza San Martín, como la conocemos hoy, dista mucho de aquella inaugurada en 1921. A su vez, esa plaza era distinta a la que se vislumbró progresivamente en años previos, durante el proceso de prefiguración comprendido entre 1899 y 1921. El significado básico del término “prefiguración” se refiere a la representación anticipada de algo. En este estudio, el concepto es aplicado en un ámbito proyectual urbano y escultórico, generando así connotaciones de carácter social y político.

Sobre los estudios de temas urbanos, Adrián Gorelik (2004) reconoce en ellos una problemática a partir de dos conceptos propios del análisis, diferentes pero interrelacionados a la vez: los “imaginarios urbanos” y la “imaginación urbana”. El autor plantea a los “imaginarios urbanos” como un análisis cultural de carácter académico en torno a las formas en que las sociedades plasman una impronta en la ciudad, y como definen en ella dinámicas y códigos propios. Con “imaginación urbana” se refiere a un ámbito político-técnico en el cual se plantea y diserta “acerca de como la ciudad debe ser”. En este caso de estudio, los momentos decisivos del proceso de prefiguración de la Plaza San Martín se definieron en aquel espacio político, técnico y proyectual, si bien los dos ámbitos planteados por Gorelik son abordados en el presente estudio.

En el campo del análisis social, Jürgen Habermas (1994 [1962]) sostiene que la masa ciudadana se comporta como público cuando se ocupa de temas de interés común sin ser coaccionada. En ella diferencia dos ámbitos, uno acotado y específico, la “esfera pública” –que se expresa en medios como la prensa escrita, radio y televisión– y otro más bien masivo, la “opinión pública” –que define su posición fuera de los medios, por ejemplo, con el voto electoral–. En este caso se tomarán los conceptos de “esfera pública” y “opinión pública”, el segundo acá usado como “sociedad civil”.

Para una lectura política de los procesos de la infraestructura urbana, Gabriel Ramón Joffré (1999) propone la distinción entre los objetivos explícitos y otros, más bien implícitos. Los primeros resultan más fáciles de identificar pues son expuestos por los propios propulsores de las obras o proyectos, sin embargo, el ámbito de los objetivos implícitos develan, como menciona el autor, una “vinculación existente entre las modalidades de intervención en el tejido urbano y los proyectos políticos”. Al asumir la presente tesis aquella postura analítica, la obra de Jorge Basadre (1983) fue un referente constante para estructurar esta entrada de estudio.

El círculo del poder político desarrolló entonces una impronta discursiva a través de plazas y monumentos públicos. Los proyectos urbanos definidos por el Poder Ejecutivo se coordinaban con la Municipalidad, específicamente con el Concejo Provincial de Lima y el Alcalde. El Municipio también podía plantear propuestas que,

de acuerdo a su carácter y escala, debían ser aprobadas por el Ejecutivo y el Congreso. Ya en la estructura edil las obras eran encargadas a distintas secciones o inspecciones. Para el espacio público y la escultura monumental las afines eran las de “Ornato”, “Obras”, “Alamedas y paseos” y “Plazas y plazuelas”. Materializado un monumento y una plaza, el discurso pasaba entonces al ámbito interpretativo y analítico, ahora desde la esfera pública y la sociedad civil.

A comparación de la institucionalidad política, la “esfera pública” es un ámbito más subjetivo y menos acotado. En Lima a inicios del siglo XX la conformaban periodistas, cronistas e intelectuales que escribían en diarios y revistas,¹ una élite ilustrada que expresaba su postura política, comentaba hechos de actualidad y, eventualmente, ejercía la crítica de arte. Su lector objetivo era específico, si bien las publicaciones se vendían abiertamente y por ello eran de potencial acceso ciudadano. Las posiciones de aquella esfera pública no correspondían necesariamente al sentir de la sociedad civil, si bien podía darse la sintonía. En un discurso que aspiraba a una ciudad moderna bajo parámetros occidentales y con Europa como referente,² la construcción de una plaza como la San Martín y la erección de un gran monumento fueron asumidos como signos del progreso anhelado.

Por su parte la sociedad civil, la gran masa de limeños como colectividad, no podía expresar sus posturas en los medios de difusión impresos –salvo colaboraciones puntuales y a título personal–, así como tampoco tuvo injerencia directa en la toma de decisiones políticas y proyectuales para la ciudad. Sin embargo, aquella población era la que hacía uso diario de las plazas, lugares propicios para la tolerancia, el intercambio y la identificación de los otros. Más allá de las dinámicas cotidianas de socialización y esparcimiento de la ciudad,³ cada espacio definía un carácter propio de acuerdo a su público habitual. La plaza era un lugar propicio para la celebración y la protesta, a su vez escenario de mítines, procesiones o desfiles, un potencial medio comunicativo para la representación de carácter simbólico, nexo entre el emisor y el receptor de un mensaje, entre una esfera de poder y el grueso de la población.

A inicios del siglo XX en Lima estos ámbitos –sociedad civil, esfera pública y círculo de poder político– se situaron en un proceso de adopción de la modernidad, la que fue asumida con muy distinta receptividad en cada sector de la sociedad. Aquel pensamiento racional promovido por una élite ilustrada afirmaba al hombre moderno como ser urbano, y a la ciudad como su ámbito inherente. En ese sentido, simultáneamente al proceso de introducción de un discurso de ideas, se desarrolló un

¹ Las revistas publicadas en las primeras décadas del siglo XX funcionaban como un espacio para mostrar el quehacer de la “buena sociedad” limeña, una suerte de pasarela fotográfica para promocionar personas y eventos. Algunas secciones, sin embargo, podían funcionar también como un ámbito de expresión con columnas de opinión y artículos de autoría firmada. Las más importantes fueron *Lima Ilustrado*, *Variedades* –inicialmente revista *Prisma*–, *Actualidades e Ilustración Peruana*. Ya en los años veinte y treinta circularon revistas como *Mundial*, *Ciudad y Campo*, *Cadelp*, entre otras.

² Para aquella élite era común viajar al extranjero, por ello el ornato de Lima se planteaba en relación a algunas ciudades europeas, o a otras más cercanas como Buenos Aires o Santiago. Asimismo, la información visual llegaba por medios como fotografías, revistas o películas de cine.

³ Ya en la década de 1900 el contexto de distracciones públicas era diverso. Entre ellas estaban las heredadas de la Colonia: las corridas de toros, las peleas de gallos y el Teatro. Las dos primeras eran tildadas de “bárbaras” y descalificadas por la élite cultural, la que en cambio promovió el ingreso de espectáculos propuestos por la modernidad como las competencias deportivas, el automovilismo y la hípica, además de expresiones artísticas como el cine y el teatro “culto”.

proceso material de modernización urbana bajo preceptos como la higiene, el ornato, la reglamentación y un ordenamiento planificado. La ciudad era entonces escenario constitutivo y protagónico de aquel proceso.

El concepto moderno de espacio público se empezó a instalar con el inicio de nuestra etapa republicana, si bien espacios como las plazas tenían ya, desde la Colonia, diversos grados de funcionalidad utilitaria y simbólica.⁴ Así, a nivel urbano el espacio público fue cobrando mayor complejidad comunicacional en el contexto del proyecto de la ciudad –y sociedad– moderna que se intentaba instalar a inicios del siglo XX. El análisis y las reflexiones de Wiley Ludeña sobre la naturaleza constitutiva del espacio público y su condición polisémica han sido referencia principal para este estudio. En el caso específico de una plaza, ésta se caracteriza inicialmente por ser un espacio público abierto, acotación pertinente al ser también de uso público inmuebles cerrados como una biblioteca, por ejemplo. En su materialidad, la plaza es un espacio abierto no arquitectónico de libre acceso, asociado a la idea de “espacio libre”, noción “tributaria de la identificación histórica y extrapolación de lo público/privado a lo colectivo/individual y a lo abierto/cerrado”. (Ludeña 2013: 34) Sin embargo, la complejidad connotativa del espacio público –y de la plaza– se define cuando trasciende su naturaleza formal de espacio físico, para pasar a convertirse así en un espacio conflictivo o armónico, disputado o compartido, ganado o cedido.

Simultáneamente a su lectura urbana, el espacio público puede constituirse también como un escenario político y social de dimensiones simbólicas. Como sostiene Ludeña, “se trata de la dimensión y noción inespacial del espacio público conectado con la dimensión social, política, económica y las otras actividades de la experiencia humana”. (2013: 33) En ese sentido, “la calle se convierte en el gran escenario en el que se resuelve la vida pública y política del país. Es un espacio decididamente asumido como espacio de socialización y representación simbólica [...]”. (Ludeña 2005: 24)

Para el caso de la Plaza San Martín, entra en consideración otro elemento de estudio: el monumento. Éste tiene como esencia el concepto de memoria, una imagen – tridimensional y de escala urbana– que intenta perennizar un evento, un momento o un personaje que una sociedad o un Estado consideran digno de recordación. Como indica Alfonso Castrillón, “los monumentos (del latín ‘monumentum’, ‘moneo’, memoria) patentizan una atávica aspiración del hombre: el afán de perdurar, [...] la esencia más íntima del monumento es monitoria, y está allí para decirnos algo [...]”. (1991: 325) Como también menciona el autor, la memoria histórica es frágil y necesita de aquellos hitos para evocar ejemplos o advertencias.

Desde mediados del siglo XIX aumentó progresivamente el número de monumentos públicos en Lima, ello en el contexto de distintos procesos de modernización urbana. Ya a inicios del siglo XX, es posible ubicar el monumento a San Martín como parte de un discurso iconográfico más amplio, sea como pieza representativa o caso aislado, o como punto de quiebre entre tendencias previas y posteriores. Asimismo, las variantes en torno a la autoría son diversas y permiten reflexionar acerca del entorno escultórico, el oficio del artista en la época, entre otras entradas. En cuanto a aquellos

⁴ Gabriel Ramón Joffré analiza el espacio público limeño durante la etapa colonial, centrándose principalmente en el siglo XVI y en el caso de la Plaza Mayor. Ver el trabajo de Ramón (2005).

aspectos, Natalia Majluf menciona las limitaciones de los estudios que, desde la historia del arte, se limitan a identificar escultores, comparar estilos o a definir discursos iconográficos, aspectos necesarios y valiosos, pero insuficientes si no conllevan a una revisión más profunda. Al respecto, la autora sostiene que “la escultura pública está inmersa, ideológica y físicamente, en un complejo sistema de significados que va más allá de los límites de cualquier disciplina académica establecida”. (1994: 8) En ese sentido, el presente estudio enfoca el tema desde el urbanismo, la escultura y el acontecer social y político.

El monumento público en la espacialidad de la plaza es el encuentro de dos formatos opuestos y complementarios en su esencia formal. La escultura es objetual, volumétrica, tangible y rígida en su materialidad. Por su parte, la plaza está constituida de “vacío”, composición inasible, espacialidad de escala urbana. Al atender las relaciones del monumento con su contexto urbano, social e histórico, la riqueza interpretativa de la obra se complejiza. Éste se ubica en un escenario urbano que, más que contexto, se vuelve parte complementaria y concluyente de la obra. A su vez, en la plaza un monumento asumía una nueva funcionalidad de carácter comunicacional. Ésta podía demarcar la presencia del Estado, estructurar un discurso de nación, imprimir un sello de contemporaneidad, promover ciertos valores idealizados –o apropiarse de ellos superficialmente– entre otras posturas.⁵

Asimismo, el período estudiado se enmarca en el contexto de las conmemoraciones centenarias por la independencia de diversas naciones sudamericanas. Si bien formal y superficialmente el Centenario de la Independencia puede reducirse a las celebraciones y a una fecha central, aquel, más que un momento, fue un proceso previo importante por la circunstancia histórica que conllevaba a la reflexión y al análisis luego de cien años de vida republicana. Evaluar lo hecho y lo pendiente en el proyecto de nación que se pretendía para el Perú, generó una toma de posiciones y un reconocimiento del país como construcción interna, pero también como parte de un escenario internacional por entonces conflictivo.

LIMA FINISECULAR. MODERNIZACIÓN URBANA Y PANORAMA ESCULTÓRICO

Tras una inicial etapa republicana con pocas variantes estructurales en el país,⁶ a mediados del siglo XIX Lima experimentó cambios importantes a nivel urbano, social y cultural. Luego de la exclusiva influencia ideológica proveniente de España durante la Colonia, empezaron a llegar otros modelos de pensamiento, el más significativo, el concepto de modernidad proveniente del norte de Europa. Éste fue promovido por el Estado en algunos períodos, y por una intelectualidad que anhelaba no sólo el

⁵ Natalia Majluf analiza diversas lecturas de la escultura pública en Lima durante el siglo XIX. En el contexto del discurso de la modernidad y de un primer proceso de modernización urbana, la autora propone al objeto escultórico como una representación tangible de un cambio ideológico y estético por parte del Estado Peruano, un elemento que, en el espacio público, se convierte en un importante elemento para forjar una nueva identidad nacional. Ver el trabajo de Majluf (1994).

⁶ Declarada la Independencia en 1821, el país enfrentó el reto de consolidarse como República. Sin embargo, el cambio en su esquema político no repercutió en las estructuras económicas y sociales que, pese a una potencial posibilidad de cambio, permanecieron conservadoramente estables. Simultáneamente a lo fáctico, la búsqueda de una idea de nación evidenció desorientación: en las primeras dos décadas republicanas la Constitución fue cambiada más de cuatro veces.

desarrollo material, sino también cultural. Lima se consolidó entonces como el núcleo que recibía las influencias externas, iniciándose así, desde una élite intelectual, la difícil tarea de introducir el esquema de hombre moderno: trabajador, progresista y disciplinado, apoyado en virtudes como el ahorro, el orden y la higiene.

A mediados del siglo XIX *La Revista de Lima* dio cabida a la élite cultural limeña: profesionales de distintos ámbitos como Manuel Pardo, José Antonio De Lavalle, Ricardo Palma, Francisco García-Calderón (padre), José Casimiro Ulloa, Francisco Laso, entre otros. Como redactor de la revista, José Antonio De Lavalle dejó traslucir su percepción de las falencias de la época y los intentos de aquella élite por introducir los conceptos de la modernidad en la vida cultural del país. Jorge Basadre escribió que De Lavalle consideraba “que este tipo de publicaciones llenaba con mayor razón un vacío en un país culturalmente atrasado como el Perú, en donde tanto había por estudiar en la política como en la historia, en administración como en literatura, en las ciencias como en las artes”. (1983: VIII: 78-79) La importancia de *La Revista de Lima* radicó en propiciar la difusión de ideas y un modelo cultural, si bien circulaba sólo en un entorno ilustrado, lejos de la masa iletrada que, en teoría, era la que se buscaba influir y transformar. Asimismo se reflexionó acerca del acontecer nacional y el poder político, entonces alternante entre caudillos militares y gobernantes civiles.

Simultáneamente a lo cultural se experimentaron reformas materiales. A mediados del siglo XIX, cuando Lima era más un pueblo que una ciudad,⁷ se inició un primer proceso de carácter modernizador solventado por la riqueza producida por la explotación del guano.⁸ Las obras ejecutadas durante los gobiernos de Ramón Castilla (1845-1851 y 1855-1862) generaron cambios en las dinámicas viales y de transporte, mejorando también el equipamiento urbano y el ornato público.⁹ Con José Balta en la presidencia (1868-1872), y como parte de un plan de expansión urbana, entre 1868 y 1870 fueron demolidas las antiguas murallas de Lima, tarea encargada al contratista estadounidense Henry Meiggs, quien estuvo a cargo también de la construcción de diversas vías ferroviarias en la capital como al interior del país. Asimismo, entonces le fue encargado al ingeniero italiano Luis Sada la elaboración de un programa de regularización urbana y mejoramiento del ornato público. Entre sus propuestas estuvo el trazado de la Alameda de Circunvalación –en los márgenes sur y oeste de Lima, que luego se convertirían en las avenidas Grau y Alfonso Ugarte– y de algunas urbanizaciones a las afueras del casco antiguo. (Barbagelata y Bromley 1945: 86) Más allá de las obras concretas, otro hecho es importante: aquella fue la primera instancia en que se asumió la planificación urbana como una tarea de Estado.

⁷ A mediados del siglo XIX el paisaje urbano de Lima había cambiado muy poco desde la declaración de la independencia. Éste se estructuraba a partir de sus jirones, que eran vías aún empedradas (sin pavimentar), surcadas por acequias con desagües expuestos de mal aspecto y peor olor. Asimismo, por la poca altura de sus edificaciones, sobresalían solo edificios de carácter religioso como las iglesias.

⁸ Wiley Ludeña identifica cuatro momentos históricos en los que el crecimiento económico definió un proceso de desarrollo arquitectónico y urbanístico, diferenciando la producción cuantitativa de la calidad arquitectónica y de los modos de pensar y hacer arquitectura. El primer momento fue generado por la explotación del guano a mediados del siglo XIX. Asimismo, el autor analiza las problemáticas y las “lecciones” que aquellos momentos dejaron. Ver el trabajo de Ludeña (2012).

⁹ Ramón Castilla (Presidente del Perú, 1845-1851 y 1855-1862) desarrolló diversas obras de impacto urbano. Se implementó en 1851 el Ferrocarril Lima-Callao y en 1858 el de Chorrillos. Se construyó el primer Mercado Central, se instaló el servicio de agua potable con cañerías de fierro, esto además de la instalación de alumbrado a gas. En 1860 se levantó el primer mapa de Lima con carácter “oficial”, se instauró también el primer servicio telegráfico, ello además de obras de ornato público.

No obstante que a mediados del siglo XIX la noción de Plaza de Armas indicaba que ésta debía estar liberada de las vianderas y vendedores ambulantes que le daban un carácter informal, éstos aún permanecían en el lugar, ello si bien ya desde el siglo XVIII se planteó desocupar de aquellos y otros usos al emplazamiento, el que mantuvo su importancia urbana a pesar de las variantes. (Ramón 2005: 131) La plaza terminaría de cambiar a partir de los criterios de salubridad y ornato propios de la modernidad. Asimismo, la iluminación pública a gas se empezó a instalar en 1855, centrándose y priorizando las plazas, lo que las consolidó como puntos de referencia y reunión. La vida nocturna se incrementó en estos espacios y generó dinámicas sociales que incluían a un sector más amplio de la población.¹⁰ Además de las plazas pre existentes en las que se introducían variantes, nuevas obras como el Parque de la Exposición, de 1872, contribuyeron a la evolución del concepto de espacio público. Entonces la noción de éste, ligado a un monumento, se empezó a instalar con casos como el de la Plaza 2 de Mayo, de 1874, donde se erigió una gran columna que culmina con una escultura, si bien su entorno definió una marcada diferencia entre la escala urbana y la escala monumental, factor que evolucionaría posteriormente.

La Guerra del Pacífico interrumpió aquel conjunto de obras gestadas por Castilla y Balta, ello en medio de una profunda crisis económica y moral consecuencia de la derrota. Tras el conflicto y la posguerra tuvo lugar un segundo proceso modernizador en Lima, que se inició con quien fue su gestor intelectual y ejecutor político, Nicolás de Piérola¹¹ (Presidente del Perú 1895-1899), y se extendió hasta la segunda década del siglo XX. Su gestión significó retomar el proceso de “occidentalización” que se inició a mediados del siglo XIX, inaugurando así, a nivel urbano, una sensibilidad cosmopolita que sintonizaba con el gusto y expectativas de la aristocracia limeña, la que comenzaba entonces a detentar también el poder político. El otro referente en este proceso fue Federico Elguera¹² (Alcalde de Lima 1901-1908), reformador activo y diligente que promovió, desde diversos cargos públicos, su visión de Lima como una ciudad en la que urgían diversas medidas para alcanzar su modernización urbana.

¹⁰ Las variantes en los sistemas de iluminación y mobiliario urbano han sido estudiadas por Syra Álvarez, generando a su vez una revisión indirecta de los cambios en el espacio público. La autora estructura el tema considerando mobiliario urbano aquellos objetos que en el momento de su creación e instalación tuvieron como finalidad cumplir una función utilitaria. Con esta consideración se omiten los monumentos, bustos y estatuas, los que tuvieron, señala la autora, un fin decorativo, si bien sus discursos comunicacionales se desarrollaron marcadamente a partir de mediados del siglo XIX. Ver el trabajo de Álvarez (2000).

¹¹ Nicolás de Piérola (1839-1913) fue un político peruano nacido en Arequipa. Cursó estudios de Teología y Derecho en el Seminario Conciliar de Santo Toribio, en Lima, y se dedicó al periodismo y a las actividades mercantiles. Inició su trayectoria política como Ministro de Hacienda (1869-1871) durante el gobierno de José Balta. Tras intentar derrocar a los presidentes Manuel Prado y Mariano Ignacio Prado, asumió la presidencia –por un golpe de estado– en 1879. En el contexto de la Guerra del Pacífico, asumió la defensa de Lima hasta que fue derrotado, dejando el gobierno en 1881. En 1882 fundó el Partido Demócrata, del cual fue líder y caudillo. Tras derrocar al gobierno de Andrés Bolognesi fue elegido Presidente del Perú (1895-1899). Su gestión promovió la modernización del Estado y la transformación urbana de Lima. Falleció en 1913 entre gran reconocimiento popular.

¹² Federico Elguera (1860-1928) fue un abogado, escritor y político peruano nacido en Lima. Cursó sus primeros estudios en París y, ya en el Perú, continuó su instrucción en el Seminario Conciliar de Santo Toribio. Luego ingresó a la Universidad Mayor de San Marcos y durante la Guerra del Pacífico participó en la Batalla de Miraflores como parte de un batallón de estudiantes universitarios. Se graduó como abogado en 1884 y se desarrolló también como periodista y escritor bajo el seudónimo *El barón de Keef*. Se inició en la política como diputado entre 1886 y 1892. Fue Alcalde de Lima (1901-1908) y presidió luego la comisión encargada de los preparativos para el Centenario. Ejerció también como Ministro Plenipotenciario del Perú en Bolivia (1911-1912) y en Colombia (1918).

Elguera, al igual que Piérola, propugnó el ornato, la higiene y el ordenamiento de la capital: ejecutó el primer tramo de la Avenida Interior –hoy Avenida Nicolás de Piérola–, concluyó el Paseo 9 de Diciembre, creó el Instituto de Higiene y el Desinfectorio Municipal, entre otras obras. Asimismo, se aplicó la energía eléctrica en el alumbrado público y en una nueva red de tranvías. Aquella postura modernizante de Elguera se vislumbró en el discurso que pronunció el 1 de enero de 1901, durante la ceremonia de instalación del Concejo Provincial de Lima, donde ejercería por primera vez como alcalde: “Los habitantes de Lima nos entregan una ciudad del siglo XVI, para que la transformemos en una ciudad del siglo XX. Los adelantos de los últimos tiempos nos han sorprendido aletargados en la cuna de un antiguo virreinato español. [...] Lima tiene que forzar el paso para ocupar el rango que le corresponde, entre las capitales sudamericanas”. (Municipalidad de Lima 1901a: 4)

Simultáneamente a las obras del Estado y el Municipio, y como parte de una población en crecimiento¹³, la élite económica conformó una impronta visual en su demanda de vivienda. En un diario local de enero de 1904, se podían leer estas líneas: “Hoy, en cambio, merced a la iniciativa privada, se edifica en todas las calles, se ostentan ya, en muchas, elegantes edificios de estilo moderno, y en algunas se levantan construcciones que pueden figurar dignamente en cualquier capital europea; el área de la población se extiende rápidamente –más de un kilómetro cuadrado en seis años– y la demanda de casas de alquiler es cada vez mayor”. (El Comercio 1904)

Ambos procesos –el de Castilla y Balta, así como el de Piérola y Elguera– tuvieron similar orientación, separados coyunturalmente por la Guerra con Chile. Si con las obras de carácter modernizante promovidas por Castilla y Balta la ciudad comenzó a perder la imagen urbana y mental heredada de la Colonia, con el segundo momento modernizador desarrollado por Piérola y Elguera una nueva sensibilidad “europeizante” definió el patrón estético de inicios del siglo XX. Si bien con el primer proceso se empezó a planificar el crecimiento de la ciudad, fue en la década de 1900 que la expansión urbana de Lima se definió hacia el sur con barrios como La Victoria y la posterior integración con los balnearios de Miraflores, Barranco y Chorrillos.

En el contexto de aquel proceso de modernización, la presencia del monumento público cobró mayor significación a partir de la nueva escala urbana que se introducía, la que colaboró a acrecentar su función comunicacional. Con plazas y monumentos interactuaban diferentes estratos de la sociedad bajo la premisa del lugar potencialmente democrático, sin embargo, aquella relativa “horizontalidad” receptiva de los mensajes se diluía en las heterogéneas lecturas que los actores sociales hacían de estos. A inicios del siglo XX, los nuevos espacios públicos de importancia se orientaron a atender la sensibilidad y requerimientos de una élite aristocrática, sin embargo el público que los frecuentaba, si bien estaba relativamente definido por la ubicación y contexto urbano de cada plaza,¹⁴ era potencialmente heterogéneo y diverso, fluctuante de acuerdo a las dinámicas de la ciudad.

¹³ Según los censos de los años indicados, Lima tenía en 1891 una población de 103,956 habitantes, cifra que en 1908 aumentó a 140,884 habitantes.

¹⁴ Las características socio económicas del entorno de una plaza variaban de acuerdo a la zona de la ciudad en que se ubicaba. A inicios del siglo XX Lima estaba organizada en cuarteles, división urbana que diferenciaba siete sectores. Entre ellos, el segundo y el sexto (en la zona central del Damero, y hacia el sur hasta el Parque de la Exposición) albergaban a los más pudientes, mientras que los cuarteles tercero y quinto (en la zona del Rímac y Barrios Altos) eran en cambio más populares.

La ciudad era entonces el escenario idóneo para la escultura monumental, generando un espacio artístico importante que a su vez exigía de los escultores desarrollar no solo el aspecto formal y discursivo de una obra, sino nutrirse y sensibilizarse con el paisaje urbano, su escala, perspectivas y dimensión compositiva. Comprender el espacio de la ciudad se volvía útil para desarrollar las posibilidades perceptuales de la plaza y el monumento, así como para diseñar el paisaje a partir de la inherente modificación del emplazamiento tras la instalación de una escultura.

Resulta reveladora la evolución en la iconografía local desde mediados del siglo XIX hasta la década de 1920 –profusa ésta en monumentos a raíz del Centenario de la Independencia y el Centenario de la Batalla de Ayacucho–. Así, y en referencia a piezas de escala media o mayor, la temática viró de una marcada presencia de la escultura conmemorativa de hechos bélicos o héroes militares, hacia una apertura a representar personajes ilustres y valores propios de la modernidad. Ello si bien a mediados del siglo XIX se pueden encontrar ya conjuntos escultóricos de escala menor ajenos a temas militares: las doce estatuas de mármol de la Alameda de los Descalzos, representando al zodiaco y los doce meses del año, así como las 18 estatuas de mármol del Molino de Santa Clara, en escala natural, representando a diversos protagonistas de la historia universal.

Entre los monumentos de envergadura mayor pueden ser nombrados los dedicados a Simón Bolívar (1859), Cristóbal Colón (1860), al Dos de Mayo (1874), a Francisco Bolognesi (1905), e incluso el monumento a San Martín (1921) si consideramos el largo proceso previo antes de su inauguración. Entre estos nombres y motivos militares se diferencia el monumento a Colón, sobre todo si consideramos que no se representa al “conquistador”, sino más bien al “civilizador” que introdujo en América los valores de una modernidad ya entonces anhelada por la élite ilustrada local.¹⁵ En aquel contexto, este caso adelantó un discurso iconográfico que se extendería posteriormente, con personalidades relacionadas a la ciencia, la intelectualidad, la democracia o la filantropía. Son mencionables los monumentos a Antonio Raimondi (1910), Eduardo de Habich (1914), Ramón Castilla (1915) –recordado más como estadista que como militar–, al “Trabajador” (1922), a George Washington (1922), Juana Alarco de Dammert (1922), Bartolomé Herrera (1922), Sebastián Lorente (1924), entre otros. Y si bien los motivos militares siguieron presentes –por ejemplo, con los monumentos a Bergasse Du Petit Thouars (1924) y a José de Sucre (1924)– es notoria la apertura que experimentó la iconografía escultórica local en las primeras décadas del siglo XX, incluso a la temática indigenista con el monumento a Manco Cápac (1926), y al motivo alegórico con La Libertad (1926).

Si bien a inicios del siglo XX los dos monumentos públicos más importantes y emblemáticos de Lima fueron autoría de artistas españoles –el monumento a Francisco Bolognesi, de Agustín Querol, y el monumento a José de San Martín de Mariano Benlliure–, se empezaría entonces a experimentar una progresiva apertura de los encargos a escultores peruanos. El siglo precedente indicaba que las obras de

¹⁵ Con relación al monumento a Cristóbal Colón y su presencia en Lima en 1860, Alfonso Castrillón señala: “¿Por qué un recordatorio en honor al “descubridor” de América, en Lima del ochocientos? Los móviles no fueron los de celebrar una gloria local, como el caso de Génova, empeñada desde 1846 en levantarle el monumento que merecía. Pienso que existe una explicación razonable: los peruanos que la encargaron se identificaron a través del personaje, con ciertos valores en los que creía la sociedad de entonces, es decir, la fe como portadora de civilización, el progreso, la ciencia”. (1991: 330)

mayor jerarquía fueron autoría casi exclusiva de artistas europeos, mientras que las esculturas menores eran también importadas de Europa. Al respecto, Natalia Majluf (1994: 26) señala que a mediados del siglo XIX dicho contexto respondió a diversos factores. En primer término, no hubo un nexo entre la tradición escultórica nacional y las clases dirigentes de la época. En el ámbito local la escultura era desarrollada empíricamente por artesanos de clase media y baja, condición que distaba de la forma en que era asumida en Europa, donde en cambio era considerada un arte y tenía un carácter académico. Asimismo, existía una limitada capacidad técnica y nula experiencia en la ejecución de proyectos de escala mayor, ello además de la ausencia de artesanos especializados, canteras y fundiciones.

En medios de prensa, la escultura tenía cierta presencia: se cubría algún concurso local, la inauguración de una nueva obra, el trabajo de un artista sobresaliente o la estancia de un escultor peruano en Europa. En ese contexto se evidenció ya un cuestionamiento a la ausencia de autores peruanos en encargos de monumentos públicos. Refiriéndose al busto de José Gálvez que preparó el escultor nacional David Lozano, Teófilo Castillo sostuvo, en un número de *Variedades* de 1914, lo siguiente:

Pero algo más que la espléndida belleza física de un hombre y el magnífico simbolismo de un héroe hallo en esta obra última de Lozano, y ese algo es sencillamente la revelación clara, concluyente de su talento para esperar que sea él quien inicie en Lima la nacionalización de la escultura monumental, exteriorizándola bajo los aspectos del concepto y el carácter –tan primordiales, capitales en arte– y que ahora, nosotros, con ingénuo despreocupación hemos entregado al pensamiento exclusivo, meramente decorativo de artistas extranjeros, quienes desconociendo el ambiente y espíritu nacional, forzosamente han debido concretarse á producir labor deficiente al respecto. (1914: 900-901)

Como se repitió en diversas ocasiones, el débil argumento de una ansiada autoría local se reducía a conocer “el ambiente y espíritu nacional” o a una idealizada “inspiración artística”, si bien propia de un autor de talento como Lozano. En su caso, la formación académica era la principal carencia, aquella instancia formativa que permitía la profesionalización del artista así como un desarrollo reflexivo del oficio. Refiriéndose también a Lozano y a estos aspectos, Teófilo Castillo menciona: “Sospecho que á Lozano, más intuitivo que académico, le interesan poco estas psicologías. El dominio de la línea lo absorbe y sin mayores razonamientos la traduce”. (1914: 901)

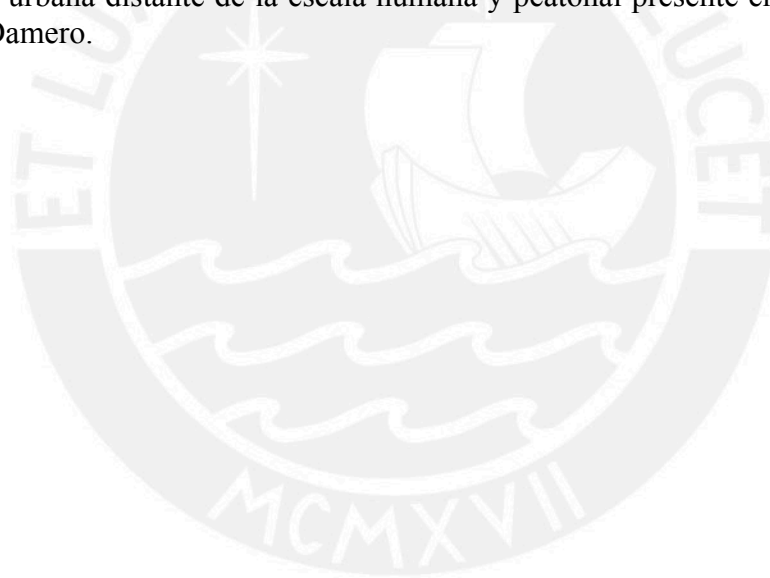
En los años siguientes la presencia de autores nacionales en monumentos públicos aumentó notablemente, con artistas como el propio David Lozano, Luis Agurto o Artemio Ocaña, entre los más importantes. Esto tuvo relación con la creación de la Escuela de Artes y Oficios de Lima, centro de instrucción que en cierta medida cubrió un vacío académico en la ciudad. Ésta funcionó desde 1864, hasta que su actividad se vio interrumpida por la Guerra con Chile (1879-1883). Luego, una segunda etapa de la escuela se inició a partir de 1905.

Entre otros, fueron alumnos de aquella “segunda” Escuela de Artes y Oficios de Lima Artemio Ocaña y Luis Agurto, pasando éste último también por la Escuela de Bellas Artes de París. Algunos de los monumentos de autoría peruana fueron entonces los de Ramón Castilla (Lozano, 1915), el “Soldado desconocido” (Agurto, 1922), Sebastián

Lorente (Agurto, 1924), Bergasse Du Petit Thouars (Ocaña, 1924), José de Sucre (Lozano, 1924), Manco Cápac (Lozano, 1926) y Manuel Candamo (Ocaña, 1926). Sin embargo, el trabajo escultórico nacional también fue criticado y comparado con la producción foránea, como se lee en estas líneas publicadas en la revista *Ciudad y Campo*, en 1925:

Hay error en querer multiplicar las estatuas y en creer que estamos en plena aptitud de producirlas. No contamos aún con personal y elementos suficientes. Procedamos con más calma y más paciencia. Nuestros escultores jóvenes tienen todavía campo abundante en las obras decorativas y en las obras menores. Es error funesto entregarse a un falso nacionalismo. No basta el personal ingenio en la obra de arte; es indispensable tradición, estudio, disciplina. Y nada de esto se obtiene en un día. (Clovis 1925: 33-34)

Así la relación simbiótica entre plaza y monumento que empezó a ser introducida a mediados del siglo XIX, se establecería más firmemente con el transcurrir de las décadas siguientes. A inicios del siglo XX el caso de la Plaza San Martín y su monumento fue emblemático por el momento histórico de su prefiguración y por sus connotaciones políticas, además de significar la consumación formal de una espacialidad urbana distante de la escala humana y peatonal presente en los angostos jirones del Dameró.





**1. DE LA ESTACIÓN DE SAN JUAN DE DIOS A UNA PLAZA
EN CIERNES (1899-1909)**

1.1 PRIMERAS IDEAS Y PLANTEAMIENTOS INICIALES PARA TRANSFORMAR UN ESPACIO URBANO

En el lugar que ocupa hoy la Plaza San Martín se ubicaba, en 1899, la Estación de San Juan de Dios (**Imagen 1**), inmueble que databa de la etapa colonial, si bien la actividad en el lugar se remonta a tiempos prehispánicos.¹⁶ Aquella manzana fue ocupada desde 1593 por el Hospital de San Diego, levantado gracias a la donación de Cristóbal Sánchez de Bilbao y María Esquivel –matrimonio español–, quienes motivados por su fe religiosa cedieron a la Iglesia Católica el terreno para que se construyera ahí un hospicio.¹⁷ Tras quedar viuda, en 1607 María Esquivel entregó la administración del hospital a los monjes de San Juan de Dios, quienes progresivamente lograron duplicar la capacidad de atención, levantar una iglesia y otras instalaciones, conocidas entonces como el Convento de San Juan de Dios. Éste le dio nombre a la calle aledaña, hoy lado oeste de la Plaza San Martín.

Ya en la etapa republicana, la presencia de los juandedianos había disminuido notoriamente y el inmueble se había deteriorado. Por ello, en 1850 el Estado cedió aquellos locales a la Beneficencia Pública de Lima, tras lo cual se inició la implementación de la Estación del Ferrocarril Lima-Callao,¹⁸ la que empezó a funcionar desde 1851, y que fue conocida como la Estación de San Juan de Dios. Luego, a partir de 1868, se instaló también ahí la Bomba Lima, cuando la empresa del ferrocarril cedió parte de los espacios a la Compañía de Bomberos. Colindaban con la estación, hacia fines del siglo XIX, la Plazuela de San Juan de Dios –en el frente oeste de la actual Plaza San Martín, retiro del Hotel Bolívar–, y la Plazuela de La Micheo –al otro extremo del mismo frente, frontis del Teatro Colón–. (**Plano 1**) Estas plazuelas de envergadura menor definieron el carácter social del lugar. Entonces –por la Bomba Lima– era común la presencia del personal de bomberos; por su parte la Estación de San Juan de Dios tenía una afluencia de público constante, especialmente en la sección de carga y descarga, cuyo personal generaba una dinámica informal y popular. Asimismo, el tránsito de los tranvías se sumaba al movimiento de la zona.

Entonces el Municipio ejecutó un plan para mejorar algunas plazas y plazuelas¹⁹ –entre ellas la de San Juan de Dios–, y si bien no varió la concepción ni la escala de los emplazamientos, es importante la atención prestada a estos espacios. En la *Memoria de la Municipalidad de Lima 1887-1888*, se menciona que se buscaba mejorar “el aspecto vetusto, desaseado y casi ruinoso de unas, y haciendo verdaderas plazas en el terreno de otras”, y que aquella labor sería “trascendentalmente útil bajo el aspecto higiénico, bella como aseo y compostura, y agradable para una considerable porción de los habitantes” [...]. (Municipalidad de Lima 1889: 62)

¹⁶ A su llegada los españoles encontraron, en el área del Centro Histórico, caminos y canales de regadío trazados por los wari y los incas. El eje del actual Jirón Quilca fue uno de esos caminos, mientras que en el emplazamiento que ocupa hoy la Plaza Elguera se ubicaba el Tambo de Lima.

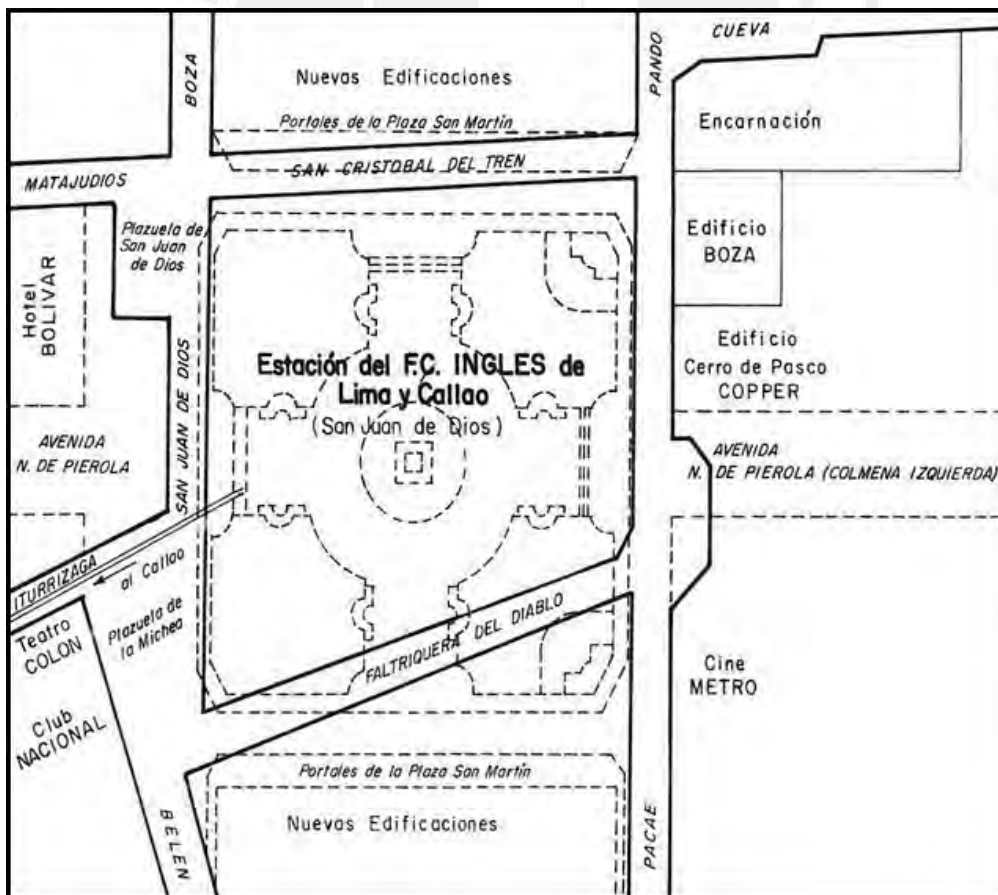
¹⁷ Hacia fines del siglo XVI la amenaza de una incursión pirata era una gran preocupación. Además de la defensa armada, los limeños se amparaban en la Iglesia, la que promovía en aquel contexto el perdón de deudas y ofensas. Entonces los fieles pudientes hacían significativas donaciones, tal vez por un acto sincero de fe o por el temor de la amenaza y el anhelo de la salvación. (Urteaga 1914: 1010-1012).

¹⁸ El Ferrocarril Lima-Callao fue conocido como el “ferrocarril inglés” por la nacionalidad de la empresa que lo administraba. Éste fue el primero construido en Sudamérica.

¹⁹ Entre las plazas intervenidas estuvieron la Plaza Mayor, la Bolívar, la de la Exposición, la de San Francisco, la de San Lázaro, la de la Encarnación, la del Cercado y la de Las Cabezas, así como las plazuelas de San Sebastián, de San Pedro y la de San Juan de Dios.



Imagen 1. Estación de San Juan de Dios, década de 1900. (Ciudad y Campo 1930: 5)



Plano 1. Emplazamiento de la Estación de San Juan de Dios, inicios del siglo XX. Se incluye los nombres de las edificaciones ejecutadas en años posteriores, y el trazo (líneas punteadas) de la plaza desde 1935, autoría de Ricardo Malachowski. (Arroyo 1990: 23)

En la década de 1890, por su forma y mobiliario urbano, la Plazuela de San Juan de Dios era un espacio receptivo más que de tránsito, un lugar que, en grado acorde a su reducida escala, promovía algunas dinámicas de socialización.²⁰ Esta plazuela tenía una distribución axial clásica delineada por cuatro senderos ortogonales pavimentados, y en el centro una fuente de hierro obsequiada por la Sociedad Administradora de la Exposición en 1887. **(Imagen 2)** También característico del lugar era el Salón Margherita, que nutría su clientela con el tránsito de usuarios de la estación del tren. Así, aquellas dinámicas hicieron de la Calle San Juan de Dios una de las más frecuentadas de la ciudad.

A pesar de su cercanía, la Plazuela de La Micheo –posteriormente Plaza Zela–²¹ tuvo en cambio un carácter distinto, era una plazuela más bien “árida, triste y escueta”, de escaso arraigo popular. (Benvenuto 1982: 180) Delimitada por edificaciones con un promedio de nueve metros de altura, tenía forma alargada y triangular, resultante de la orientación de los jirones que en ella confluían. **(Imagen 3)** Aquella era una zona de tránsito atravesada por los rieles del tranvía –en dos direcciones– y los del Ferrocarril Lima-Callao.

A fines del siglo del siglo XIX e inicios del XX una nueva estructura vial era necesaria: en Lima ya no transitaban solo carruajes, tranvías y trenes, sino también, y cada vez en mayor grado, automóviles.²² A diferencia de los estrechos jirones del damero –perceptualmente más reducidos por el paulatino crecimiento en altura de las nuevas edificaciones–, se proyectaron grandes avenidas que proponían una ruptura en la escala urbana por su espacialidad generosa, su cuidado de las perspectivas y su pensada relación con el entorno urbano. Así cobró importancia el perfil generado por la arquitectura, la altura de los edificios, su lenguaje estilístico y su armonía volumétrica, reforzándose a su vez el concepto del ornato público como una premisa proyectual. En ese contexto, la primera obra vial de importancia mayor fue inaugurada en 1898: el Paseo 9 de Diciembre, hoy Paseo Colón.²³

Entre las obras viales de la época, en 1901 el Municipio proyectó también una Estación Central única –no ejecutada– para los ferrocarriles de Lima-Callao, Chorrillos y Magdalena. Ésta se ubicaría entre la Plazuela de la Exposición, el Panóptico y el Parque Colón, buscando reorganizar el tránsito ferroviario y liberar la sobrecargada zona de San Juan de Dios. En su plano de ubicación se demarcaron ya, con líneas punteadas, las proyectadas avenidas Central e Interior. **(Plano 2)**

²⁰ Pedro Benvenuto describió así la plazuela: “A la sombra de sus añosos árboles la chiquillería del barrio juega, todas las tardes, a la pega, al mundo, al pan quemado y a la ronda, y más tardecito, charlan en sus bancas de mármol y cerca de sus farolas, algunos enamorados”. (1982: 162)

²¹ El 20 de junio de 1911 se conmemoró el Primer Centenario de la Insurrección de Tacna, primer movimiento revolucionario por la independencia del Perú. Con tal motivo, y rindiendo homenaje a Francisco Antonio de Zela, líder de aquel levantamiento, desde esa fecha la antigua Plazuela de La Micheo pasó a llamarse Plaza Zela.

²² El primer automóvil llegó a Lima en 1903, y en la década de 1910 los autos eran ya parte del paisaje urbano. Su uso fue en aumento y se hacían necesarios para cubrir distancias más largas, sin embargo la seguridad ciudadana se vio afectada por los iniciales accidentes que se generaron.

²³ El Paseo 9 de Diciembre recorría cinco cuadras a lo largo de medio kilómetro y unía la Plaza de la Exposición con el emplazamiento que ocuparía poco después, desde 1905, la Plaza Bolognesi. Con cuarenta metros de ancho, este paseo estaba compuesto por cuatro veredas, dos a los lados y las otras dos en una berma central con un jardín en medio, además de estar adornadas con jarrones, estatuas y bancas ornamentales.

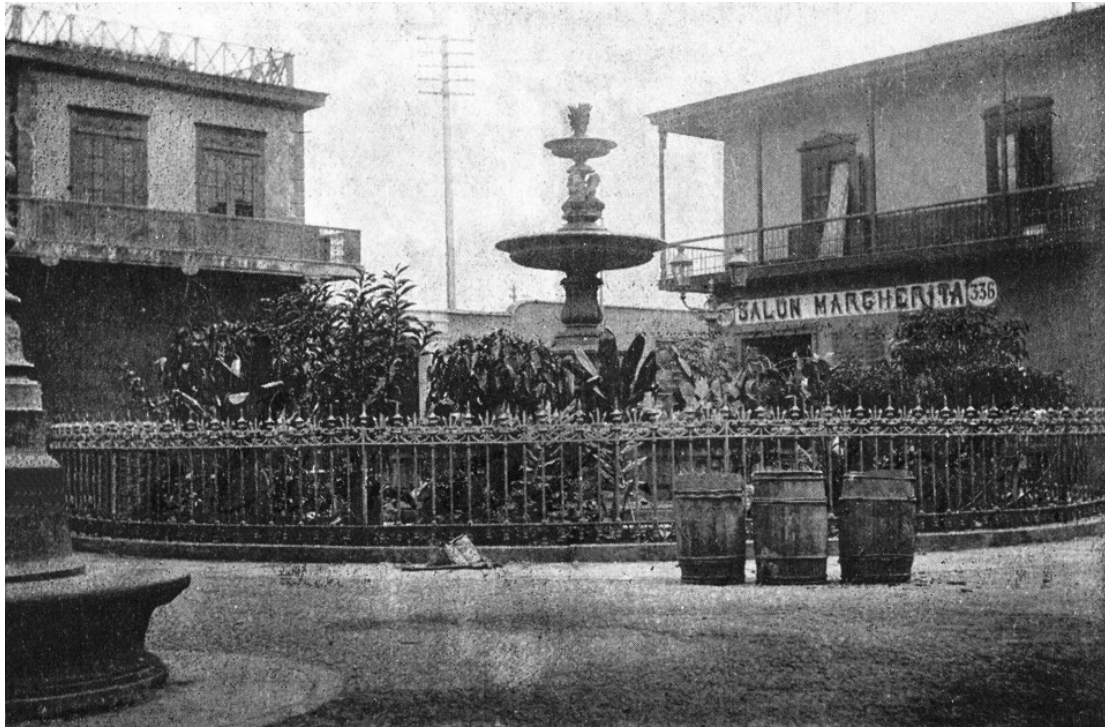
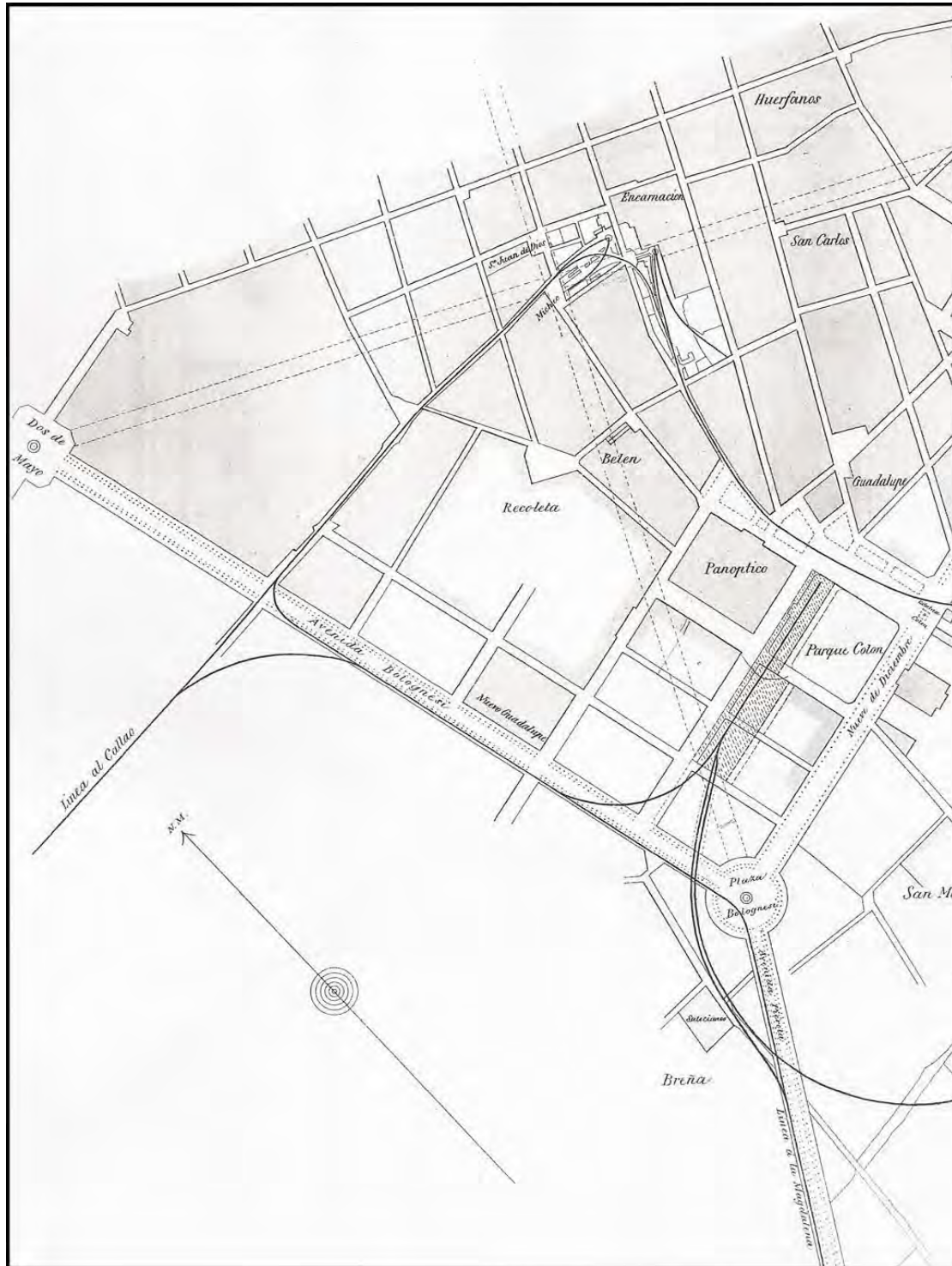


Imagen 2. Plazuela de San Juan de Dios, década de 1900. A la izquierda la Estación de San Juan de Dios, a la derecha el Salón Margherita. (Variedades 1915: 2630)



Imagen 3. Plazuela de La Micheo, año 1901. (Ciudad y Campo 1930: 5)



Plano 2. Proyecto, presentado por el Municipio, para una Estación Central para los ferrocarriles de Lima-Callao, Chorrillos y Magdalena, año 1901 (fragmento). Hacia la derecha, entre el Panóptico y el Parque Colón, se aprecia achurada la ubicación propuesta para dicha estación. También se aprecia la demarcación, con líneas punteadas, de las avenidas Central e Interior. (Municipalidad de Lima 1901b)

La Avenida Central, cuya necesidad pública fue decretada el 3 de febrero de 1899 (**Anexo 1**), proponía atravesar el casco antiguo en un trayecto de 3.3 kilómetros con 25 metros de ancho. Desde la actual Plaza Bolognesi,²⁴ cruzaba transversalmente seis manzanas hasta empalmar con el Jirón De la Unión –por la Calle San Juan de Dios–, recorría ocho cuadras sobre él, cruzaba el Río Rímac y atravesaba cuatro manzanas más hasta llegar, en línea paralela a la Alameda de los Descalzos, al Cerro San Cristóbal. (**Plano 3**) Sin embargo, la vía no se ejecutó: la inversión era alta y los procesos de expropiación complejos. La propuesta de un “corte abierto” en la trama urbana pre existente fue mal recibida por algunos sectores al afectar propiedades e intereses particulares, ello además de la inercia de la inacción.

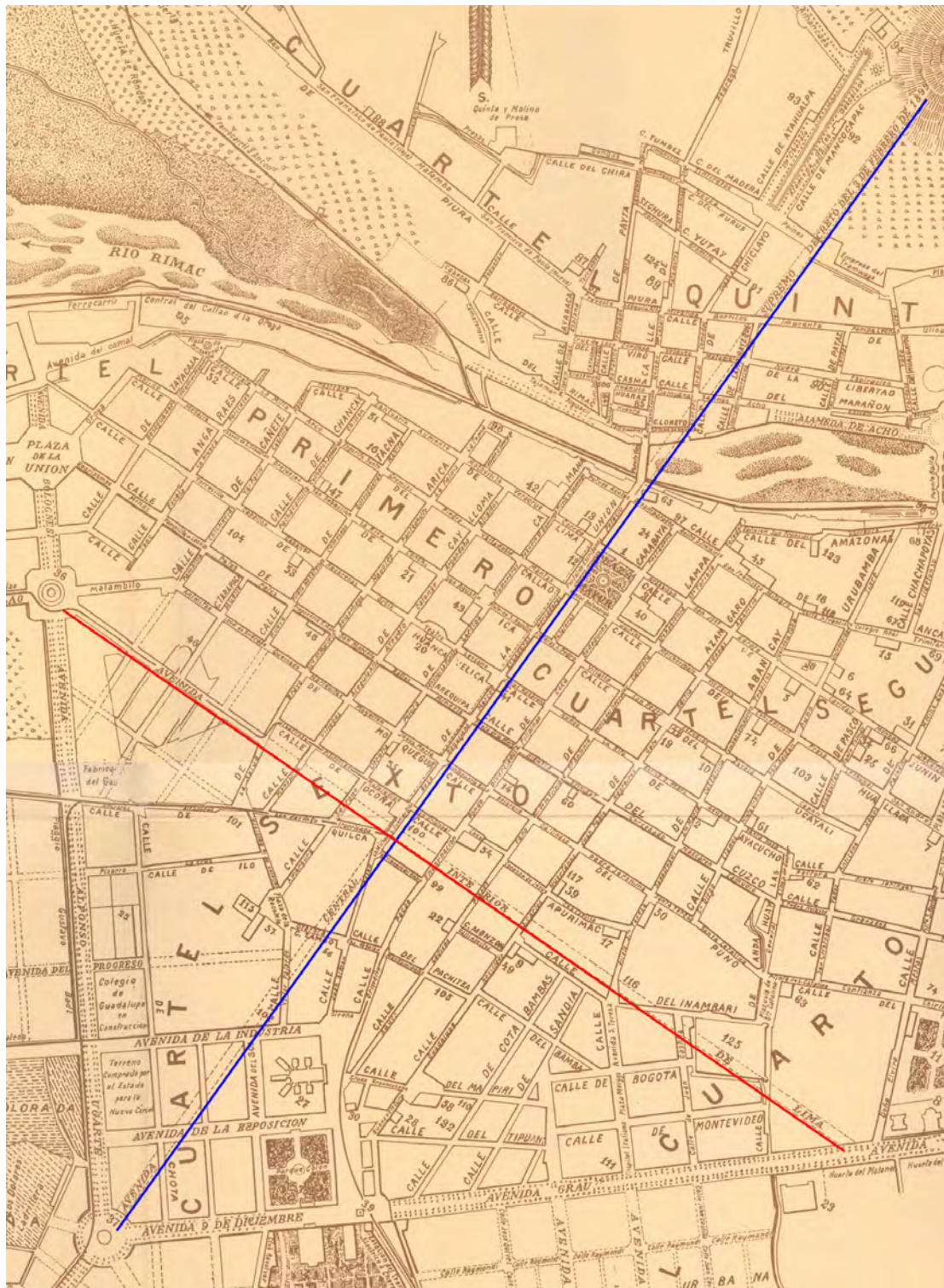
En 1901 Nicolás de Piérola, como Director y Gerente de la Sociedad Anónima de Construcciones y Ahorros La Colmena, presentó el proyecto de la Avenida Interior al Concejo Provincial de Lima. La propuesta fue aprobada en abril de aquel año y pasó luego al Consejo de Ministros, tras lo cual, el 27 de julio de 1901, se emitió el decreto que definía su utilidad pública. (**Anexo 2**) Con 25 metros de ancho, la vía recorrería 2.2 kilómetros, empezando en la Plaza 2 de Mayo y terminando al llegar a la Avenida Grau. (**Plano 3**) Y si bien no se mencionó en la propuesta, el cruce de las avenidas Interior y Central habría formado un eje perpendicular en el emplazamiento de la Plaza San Martín, entonces Estación de San Juan de Dios. Así, para promover la realización de ambas avenidas fue emitida, en 1903, la Ley General de Expropiación (**Anexo 3**), versión mejorada de otra expedida tres años antes. El documento de 1903 se inicia definiendo su intención explícita, indicando que era “necesario allanar los obstáculos que impidan la apertura en esta capital de las dos avenidas decretadas por supremas resoluciones del 3 de Febrero de 1899 y 27 de Julio de 1901”.²⁵

Tras las expropiaciones necesarias, en 1903 se inició la construcción de la primera de las cuatro etapas de la Avenida Interior.²⁶ (**Imagen 4**) Ésta comprendía cuatro cuadras –desde la Plaza 2 de Mayo hasta la Calle de La Salud–, atravesaba edificaciones pre existentes y generaba incluso un cambio en la trama urbana entre las avenidas Nicolás de Piérola y Alfonso Ugarte. Allí el trazo de algunas manzanas orientadas ortogonalmente con relación a la Avenida Alfonso Ugarte (hasta inicios del siglo XX Avenida de Circunvalación) cedieron su lugar a otras, alineadas ya con respecto al eje de la Avenida Interior. Entonces se atravesó la huerta Higuiereta –propiedad de particulares– así como algunos terrenos de la Beneficencia Pública de Lima. Finalmente aquel primer tramo estuvo listo en 1906. (**Imagen 5**)

²⁴ En noviembre de 1899 se decretó la necesidad de levantar un monumento a Francisco Bolognesi, para lo que se convocó a concurso público en 1901. Para su ubicación, ese año el Estado cedió al Municipio el terreno para una plaza, la Bolognesi, emplazamiento presente como espacio abierto de forma circular desde 1902, e inaugurado formalmente en 1905.

²⁵ Entre otros puntos se señala que sólo tres entidades tenían potestad para expropiar: el Estado, la Municipalidad y la empresa responsable de las obras. Se indica que es “expropiable todo inmueble situado, total ó parcialmente, á menos de treinta metros de las veredas ú orillas trazadas para la avenida”, atendiendo así no sólo el espacio de tránsito de la vía, sino también las edificaciones que la delimitarían. Para revisar el texto íntegro de la ley referida, ver Anexo 1.

²⁶ El primer tramo comprendía cuatro cuadras, se iniciaba en la Plaza 2 de Mayo y se extendía hasta la Calle de La Salud, hoy Jirón Rufino Torrico. La segunda sección partía de este emplazamiento y avanzaba hasta la Calle Encarnación, hoy cuadras 8 y 9 del Jirón Carabaya, atravesando para ello cuatro manzanas, incluyendo la de la Estación de San Juan de Dios, actual emplazamiento de la Plaza San Martín. La tercera etapa partía de este lugar y llegaba hasta la Calle Pileta de Santa Teresa, hoy cuarta cuadra de la Avenida Abancay. El último tramo se iniciaba en este emplazamiento y culminaba en la Avenida Grau, en su actual séptima cuadra. (Municipalidad de Lima 1902b: 445)



Plano 3. Plano del Centro de Lima elaborado por Santiago Basurco, año 1904 (fragmento). Sobre el plano original se ha demarcado, con línea azul, el trazo propuesto para la Avenida Central, desde la Plaza Bolognesi (abajo) hasta el Cerro San Cristobal (arriba). Con línea roja se muestra el trazo de la Avenida Interior (hoy Piérola), desde la Plaza 2 de Mayo (izquierda) hasta la Avenida Grau (derecha). En la intersección de ambos trazos se ubica actualmente la Plaza San Martín. (Gunther 1983: plano 14)

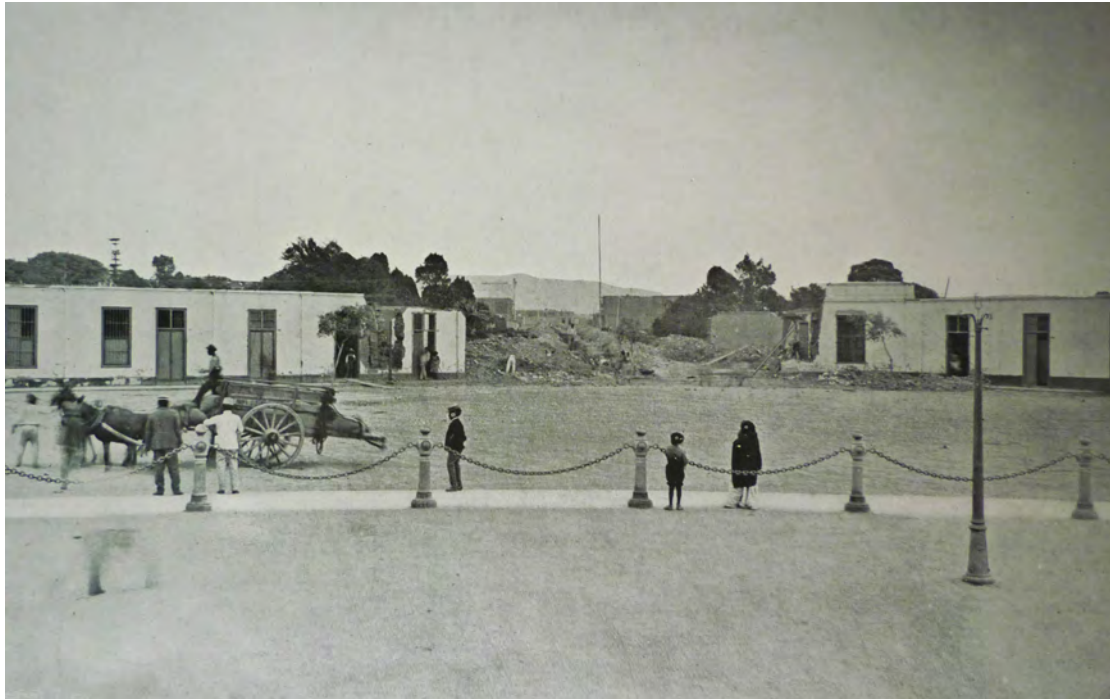


Imagen 4. Inicio de las obras del primer tramo de la Avenida Interior, año 1903. Vista desde la Plaza 2 de Mayo. (Municipalidad de Lima 1904)



Imagen 5. Primer tramo de la Avenida Interior concluido, año 1906. Vista hacia la Plaza 2 de Mayo. (Municipalidad de Lima 1907)

Otro proyecto vial importante fue la Avenida 28 de Julio. Ésta no era la vía homónima existente hoy en el lado sur del Parque de la Exposición, sino una que uniría a la Plaza de Armas con la Avenida Interior. Un precedente al respecto data de fines del siglo XIX, cuando la Municipalidad de Lima reconoció la necesidad de sanear el foco infeccioso del Callejón de Petateros –frente sur de la Plaza de Armas, hoy Pasaje Olaya– (**Imágenes 6-7**), ello a partir del ensanche de la vía.²⁷

Posteriormente, ya con Federico Elguera en la alcaldía, aquella intención higienista fue retomada,²⁸ y en la *Memoria de la Municipalidad de Lima 1901* se publicó una primera referencia visual de la Avenida 28 de Julio –entonces aún sin nombre– (**Imagen 8**). Luego de Petateros la vía atravesaría cuatro manzanas hasta llegar a la Estación de San Juan de Dios, emplazamiento mostrado parcialmente en el citado apunte, y en cual es reconocible la presencia de un teatro de escala mayor, si bien el lugar no es mencionado aún como plaza.

En 1906, ya como Avenida 28 de Julio, la propuesta fue relanzada y se presentó con ella el primer esquema urbano que planteaba una plaza en la Estación de San Juan de Dios. (**Plano 4**) Como se señala en la *Memoria de la Municipalidad de Lima 1906*, en ella se proponía también un nuevo edificio del Congreso, un nuevo Palacio Municipal y un gran local teatral. Éste último ya no se aprecia en el apunte de 1906 (**Imagen 9**) pues el proyecto del teatro había sido reubicado un año antes. Con la plaza se buscaba definir un gran nodo urbano en confluencia con la Avenida Interior, además de favorecer el ornato y la higiene de la ciudad. (Municipalidad de Lima 1907: VIII) Asimismo, se menciona a Buenos Aires como referente formal de la propuesta.²⁹

En un documento –de 1908– del Ministerio de Relaciones Exteriores, se especifica que la plaza tendría lados de 100 y 60 metros, es decir, forma rectangular y 6,000 m², la mitad del área actual de la Plaza San Martín (12,300 m²).³⁰ Si bien el lugar era mencionado como “Plaza de San Juan de Dios”, se aludía al planteamiento municipal de 1906. Asimismo, se señala que las calles circundantes tendrían 16 metros de ancho, que en el entorno se levantaría un teatro cuya fachada tendría 18 metros de alto y que ningún otro edificio en la plaza lo superaría en altura.

²⁷ Documentos municipales evidencian la premura de atender aquel foco de insalubridad: “Otra [obra] de grande importancia para la Capital será á no dudarla la construcción del pasaje proyectado en el actual Callejón de Petateros. Tiempo há que los planos relativos al proyecto se encuentran definitivamente concluidos, y es de desearse que se continúen activando las gestiones entabladas para obtener de la Sociedad de Beneficencia, y de varios particulares, la parte de sus fincas necesaria, para la ejecución del trabajo”. (Municipalidad de Lima 1891: 49) Gabriel Ramón aborda el tema del Callejón de Petateros y el proyecto de la Avenida 28 de Julio, analizando el hecho a través de sus connotaciones urbanas, sociales y políticas. Ver el trabajo de Ramón (1999: 184-215).

²⁸ Durante la gestión de Elguera la higienización urbana tuvo énfasis protagónico, así lo demuestran las diversas actas de sesiones de la época publicadas en el *Boletín Municipal*, así como la recapitulación de eventos, obras y proyectos en las ediciones anuales de la *Memoria de la Municipalidad de Lima*.

²⁹ Las referencias a la capital argentina eran explícitas en documentos municipales: “Lima debe, como lo ha realizado Buenos Aires, operar su transformación inmediata, abriendo nuevas vías de comunicación por el centro de las manzanas viejas, logrando así, á la vez que su embellecimiento, su verdadera higienización. Sujetándose á esta regla, se ejecuta la Avenida de ‘La Colmena’, próxima a conectar con la recta de la Unión, y se proyecta la Avenida ‘28 de Julio’ que, partiendo de la Plaza de Armas, deberá encontrarse perpendicularmente con ella, en la manzana de San Juan de Dios”. (Municipalidad de Lima 1907: VIII)

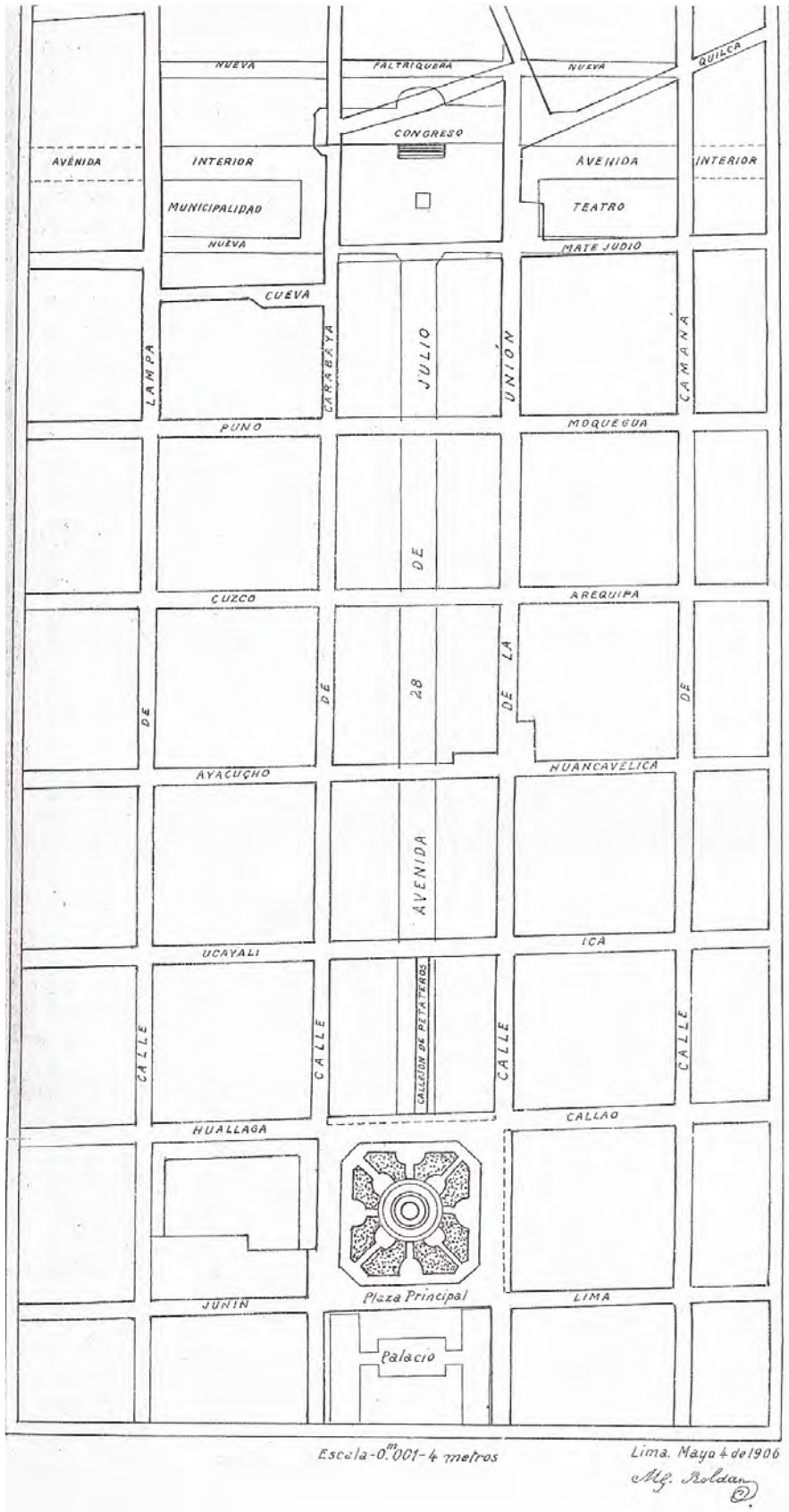
³⁰ Archivo Histórico del Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú –de aquí en adelante AHMREP–, 5-13 A. ESPAÑA, caja 578, file 3, folios 12-13, 3 de febrero de 1908.



Imagen 6. Frente sur de la Plaza de Armas, Portal de Botoneros, año 1906. Hacia la derecha se aprecia el arco, más amplio, de ingreso al Callejón de Petateros. (Prisma 1906b: 26)



Imagen 7. Insalubridad en el Callejón de Petateros, año 1911. (Variedades 1911: 978)



Plano 4. Esquema del proyecto de la Avenida 28 de Julio, año 1906.
(Municipalidad de Lima 1907)



Imagen 8. Perspectiva publicada con la leyenda “Ensanche de Petateros – Perspectiva desde la Plaza de Armas hasta San Juan de Dios”, año 1901. (Municipalidad de Lima 1902)



Imagen 9. Perspectiva del proyecto de la Avenida 28 de Julio, año 1906. (Prisma 1906b: 26) El contraste de imágenes (8-9) fue utilizado por Gabriel Ramón Joffré (1999: 196) al analizar el caso del Callejón de Petateros y el proyecto de la Avenida 28 de Julio.

La principal dificultad para la ejecución de la Avenida 28 de Julio radicó en los inmuebles que se verían afectados con su apertura, entre ellos la Iglesia de La Merced. Una parte de ésta debía ser demolida con el corte para la avenida, hecho que implicaba una confrontación con otro poder, el de la Iglesia. Sin embargo Federico Elguera, principal promotor de la vía, sostenía que no por eso debía descartarse el proyecto.³¹ En años siguientes la Avenida 28 de Julio siguió manejándose como una posibilidad anhelada por algunos sectores, si bien finalmente la propuesta nunca se ejecutó. Al igual que ésta y la Avenida Central, a inicios del siglo XX otras propuestas viales como la Avenida Centenario quedaron sólo en proyectos.³²

A aquellas obras de carácter vial se sumó el proyecto de un gran teatro, anhelo que se remontaba a fines del siglo XIX,³³ y que fue retomado a inicios del siglo XX bajo el nombre de Teatro Nacional. En 1903 se instauró un impuesto para recaudar fondos para su ejecución, también llamado “ley de recaudación”,³⁴ y en 1905, por resolución suprema, se definió que éste se construiría frente a la Estación de San Juan de Dios, en la ubicación y con la orientación actual de Hotel Bolívar. Entonces el teatro era pensado considerando ya la sección que habría de ocupar la Avenida Interior – conocida también como Avenida La Colmena–, si bien ésta no llegaba aún hasta aquel emplazamiento –lo haría recién en 1911–. **(Plano 5)** Algunos de estos terrenos, propiedad de la Sociedad de Beneficencia Pública, fueron transferidos al Concejo Provincial de Lima,³⁵ mientras que los restantes fueron expropiados en 1906.

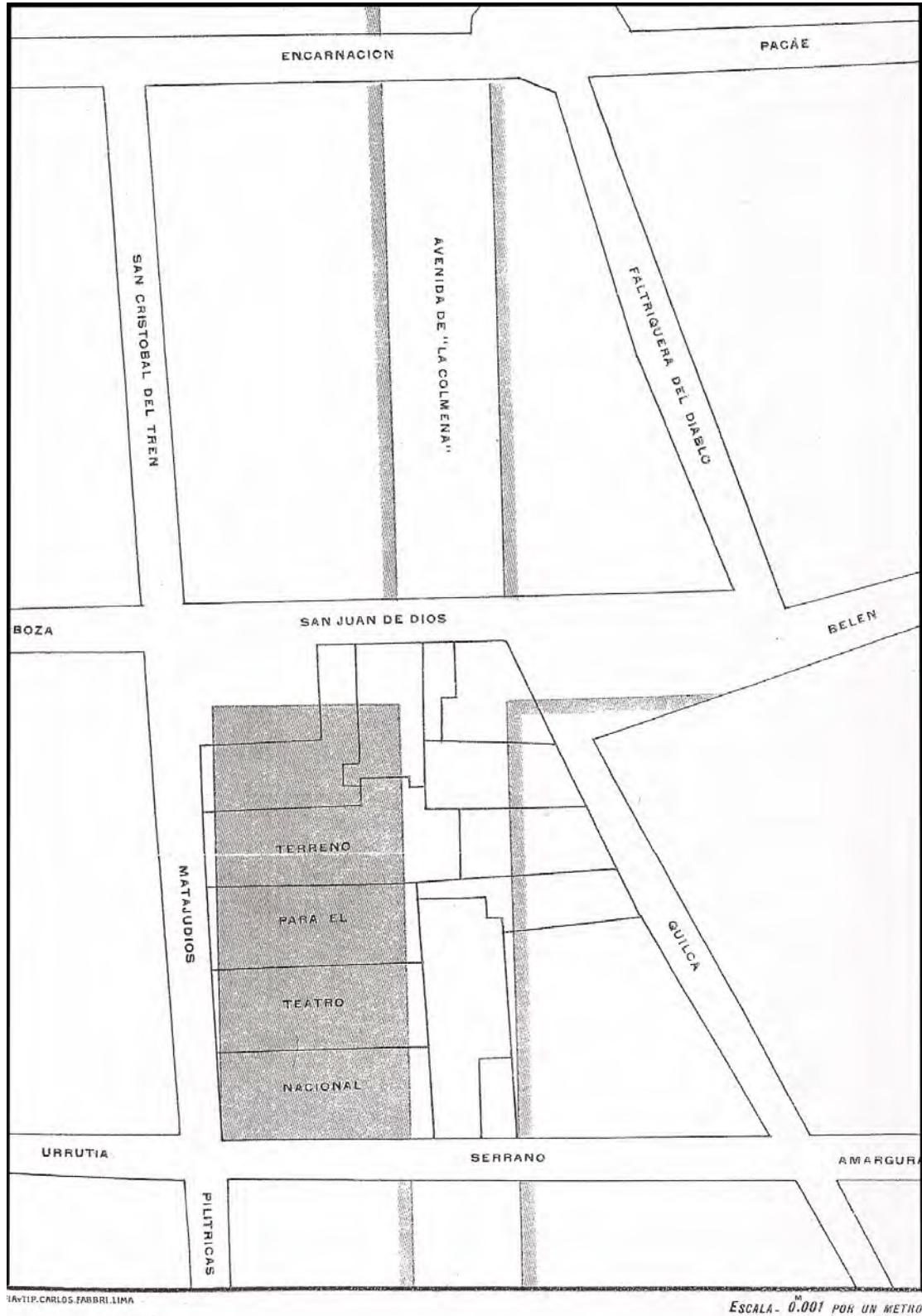
³¹ Sobre el proyecto de la Avenida 28 de Julio, y ante la pregunta “¿Se da cuenta que la proyectada avenida corta por el eje a la iglesia patronal de las armas peruanas [Iglesia de La Merced], nada menos?” Federico Elguera respondió: “Habla usted como artista, soñador contemplativo, que sólo admite poesía y recuerdos. El tema arqueológico aquí no cabe; la Iglesia de La Merced ha perdido casi todo lo que tenía de valor bajo ese concepto por las formas que se le han hecho exterior e interiormente. Bien puede ella, como la basílica patronal de los madrileños, la de la Almudena, cambiar de sitio siquiera unos metros. Los padres mercedarios serían los más beneficiados con la apertura de la avenida desde que en sus terrenos, los de mayor valor en Lima, hoy ocupados con claustros inútiles, podían edificar ellos construcciones de magnífica renta”. (Castillo 1915: 2064-2065) Luego, ya como ex alcalde, Elguera mantuvo su posición por la modernización de Lima.

³² La Avenida Centenario, también propuesta como Avenida 2 de Mayo, fue un ambicioso proyecto vial que debía atravesar diagonalmente siete manzanas del Damero para unir, en un solo tramo, la Plaza 2 de Mayo y la Plaza de Armas. Partía desde la Calle Malambito (hoy Jirón Montes) y concluía en la esquina de los jirones Conde de Superunda y De la Unión. Uno de los principales inconvenientes de esta propuesta era que debía demolerse, en su trayecto, el Teatro Forero, actual Teatro Municipal. La propuesta fue promovida por Federico Elguera y el arquitecto Emilio Harth-Terré, entre otros.

³³ Si bien los beneficios de un gran teatro se mencionaban en documentos municipales a fines del siglo XIX, las acciones por concretarlo eran aisladas. En ese sentido, la Alcaldía de Lima contrató a la Casa Eiffel, compañía que elaboró y entregó los planos de un teatro en 1892. Ya en el siglo XX, por las nuevas técnicas constructivas de la época, estos fueron considerados anticuados y por ello descartados.

³⁴ La Municipalidad de Lima, intentando recaudar fondos para concretar aquella obra, solicitó a los representantes de Lima en la Cámara Legislativa que se instaure un impuesto adicional sobre las importaciones, propuesta aceptada en sesión del Congreso Ordinario y expedida como ley en 1901. Sin embargo, ésta fue observada inicialmente por el Poder Ejecutivo, si bien luego, el 30 de septiembre de 1903, la ley fue aprobada por insistencia del Congreso de la República. En ésta se estipulaba que el monto a alcanzar era de 50,000 libras a partir de la instauración de un impuesto de 1% a todas las mercaderías que ingresaran por la Aduana del Callao. Así se iniciaba entonces un primer esfuerzo estructurado y planificado en pos de concretar el anhelado teatro.

³⁵ El acuerdo de la Municipalidad con la Beneficencia fue un trato directo facilitado por la Ley de Expropiación. La transacción fue entonces por 8,534.360 libras, tomadas del fondo generado por la ley de recaudación. En expropiaciones a particulares, los montos fueron consignados judicialmente.



Plano 5. Esquema urbano con la ubicación propuesta para el Teatro Nacional, año 1905. (Municipalidad de Lima 1906b)

Tras revisar los eventos de aquel período de ideas y planteamientos, la secuencia devela proyectos de grandes avenidas como la Central, la Interior y la 28 de Julio. Asimismo, entonces para el Municipio el emplazamiento de San Juan de Dios era problemático y complejo. En 1901 Federico Elguera, ya como alcalde, criticó los defectos de este tramo de la ciudad, su disfuncionalidad vial y su descuido por el ornato público, factores por los que responsabilizaba a la empresa del ferrocarril.³⁶

Más allá del olvido al que pasaría la Avenida Central, y sin considerar la lenta conformación de la Avenida Interior, el virtual cruce de ambas vías puede ser leído como el inicio de la prefiguración de la plaza. Sin embargo, las referencias a ésta son previas. En el decreto para la Avenida Central –de 1899–, (**Anexo 1**) se menciona que ésta sería una conveniente prolongación de la entonces nueva Avenida de la Magdalena, hoy Avenida Brasil.³⁷ Asimismo, con su construcción se esperaba mejorar la higiene, el ornato y el tráfico de la ciudad. Y se menciona otro factor importante: se dispone que con la apertura de la avenida, en el emplazamiento de la Estación de San Juan de Dios habría de construirse un local teatral y un nueva sede para el Municipio. Si bien no se hace referencia explícita a la presencia de una plaza, la confluencia de aquellos tres elementos –un teatro, el Municipio y una gran avenida– permite sostener que entonces se pensaba ya en un gran espacio público para aquel emplazamiento, con edificios de escala urbana e importante representación simbólica. Este planteamiento se ve reforzado al considerar que el decreto para la Avenida Interior definió que aquella gran vía atravesaría San Juan de Dios, lo que habría consolidado un nodo urbano de gran importancia y nuevas características.

Nicolás de Piérola es identificable como el planificador urbano que pensó, desde fines del siglo XIX, en dos grandes avenidas que generarían, en su intersección, una gran plaza. La primera la decretó aún como Presidente, la segunda la propuso ya como director de una empresa privada. En aquel contexto Federico Elguera aparece como el otro gran gestor, aquel que, al igual que Piérola, promovió la modernización de Lima. Sin embargo, considerar la confluencia de ambos solo como un momento coincidente de intenciones comunes sería minimizar un proceso de data previa. De acuerdo a sus trayectorias, Piérola y Elguera encontraron en aquel tránsito hacia el siglo XX el escenario propicio para la ejecución de planteamientos que, muy posiblemente, fueron conformando una premisa común de modernidad urbana a lo largo de sus experiencias políticas, ello además de coincidir en algunos aspectos de sus vivencias personales.³⁸

³⁶ Federico Elguera argumentaba: “La estación de San Juan de Dios, propiedad que el Estado reasumirá dentro de algunos años, aparte de su aspecto indecoroso para una capital es el centro de un movimiento constante de trenes que interrumpen el tráfico de la avenida de mayor circulación. [...] Lamentable es que Lima no tenga un edificio digno de llamarse Estación de Ferrocarril. Las empresas han mirado con indiferencia el ornato y comodidad para consagrar sus esfuerzos a la explotación y el lucro. Un claustro de convento y una casa vieja de Lima sirven para todo: para frailes, soldados, estaciones, colegios, instituciones de crédito, hospicios de beneficencia y oficinas públicas. Esta es la desgracia de Lima y la causa de su morosa transformación material”. (Municipalidad de Lima 1902a: 45-46)

³⁷ La primera referencia a la Avenida de la Magdalena, en el plano elaborado por el Cuerpo Técnico de Tasaciones, es de 1896. Jorge Basadre apunta: “Luego del paréntesis producido por la crisis fiscal y la guerra, se inició después de 1895 una nueva época. El trazado del Paseo Colón (cuyos terrenos se vendieron al precio de 5 centavos el metro cuadrado) y la Avenida Brasil marcaron el rumbo de la ciudad hacia la zona costera del sur con la apertura de urbanizaciones [...]”. (1983: VII: 445)

³⁸ Tanto Nicolás de Piérola como Federico Elguera conocieron la experiencia de la vida cosmopolita en ciudades europeas, entre ellas París. Asimismo, otros factores personales resultaron también coincidentes: ambos cursaron sus primeros estudios en el Seminario Conciliar de Santo Toribio, y los dos participaron activamente en la Guerra del Pacífico.

Nicolás de Piérola fue –entre 1869 y 1871– parte activa del gobierno de José Balta, presidente reconocido como un gran promotor de obras públicas y como el gestor de un primer proceso de modernización urbana en Lima. “Su condición de ingeniero y de militar lo justifica; pero también contó con la colaboración inteligente de su Ministro de Hacienda, Sr. Dn. Nicolás de Piérola, a quien se le atribuye algunas de las iniciativas más importantes de este formidable programa constructivo para la Capital”. (Barbagelata y Bromley 1945: 87) Aquella primera incursión política pudo familiarizar a Piérola con las problemáticas de la ciudad, valiosa experiencia previa a la gestión presidencial que iniciaría pocos años después.

Por su parte, Federico Elguera inició su experiencia en el Municipio tres lustros antes de llegar a la alcaldía. Desde 1886 fue parte del Concejo Provincial presidido por el alcalde César Canevaro (1886-1890); luego, en diciembre de aquel año, fue nombrado Inspector del Distrito 3º; en 1889 fue miembro de la Comisión de Obras junto con Alfredo Benavides y Francisco Valdivieso; y entre 1889 y 1890 ejerció el cargo de Inspector de Alamedas y Paseos. De esta forma Elguera pudo conocer, desde la acción política, las problemáticas y requerimientos de Lima. En 1899 viajó a Buenos Aires, cuyo imagen y desarrollo urbano –más avanzado que el de Lima– marcaría también su gestión municipal de los años siguientes, la que significó la plasmación de planes y proyectos muy posiblemente influidos por aquellas experiencias previas. En esa medida, el Municipio fue un actor fundamental en la continuación de las obras y propuestas iniciadas por Piérola, entre ellas la plaza en el lugar que ocupaba entonces la Estación de San Juan de Dios.

Cuando se menciona en la *Memoria de la Municipalidad de Lima 1901* la intención de transformar Petateros en una avenida que llegaría hasta San Juan de Dios, se consideraba construir un gran teatro en el emplazamiento, presencia que coincidía con lo propuesto en 1899, con la Avenida Central. A su vez, con el proyecto de la Estación Central –de 1901– se propuso trasladar la Estación de San Juan de Dios, lo que habría facilitado la posterior ejecución de las avenidas Central e Interior y la demolición del antiguo edificio de la estación. Así los proyectos confluían y se empezaba a generar una nueva lectura urbana del emplazamiento, no solo por el simple encuentro físico de vías importantes, sino en el contexto de un plan más amplio para modernizar Lima.

En el esquema urbano que elaboró el Municipio –en 1906– para la Avenida 28 de Julio, se planteó ya formalmente la presencia de aquella plaza pensada años antes. Entonces se definieron sus coordenadas físicas, mientras otras, las coordenadas connotativas y simbólicas, se habían empezado a desarrollar con anterioridad. Por su importancia, aquella propuesta inicial para una plaza –mencionada como “del Parlamento”– fue decisión coordinada entre el Estado y el Municipio. Al respecto, en un documento municipal firmado por Federico Elguera se lee: “La Avenida ‘28 de Julio’, á semejanza de la de ‘Mayo’ en Buenos Aires, unirá la Plaza Principal con la del Parlamento, pues S. E. el Presidente de la República, gestiona la recuperación por el Estado, de la manzana de San Juan de Dios, para levantar en parte de ella, el edificio del Congreso”. (Municipalidad de Lima 1907: VIII) Estando el esquema de la plaza fechado en mayo de 1906, es deducible que el planteamiento fue coordinado

entre Federico Elguera y José Pardo³⁹ –entonces Presidente de la República–, y que pudo desarrollarse entre fines de 1904 e inicios de 1906. Y si bien aquel planteamiento no tenía un nivel de desarrollo proyectual como plaza ni consideraba aún ubicar allí el monumento a San Martín, si logró definir una clara intencionalidad de representación a partir de sus primeros elementos constitutivos.

Entonces, en 1906, aquella evidente dimensión política del lugar se generaba al menos un lustro antes de la apertura física del emplazamiento, y con casi quince años de anticipación a su inauguración oficial. El momento histórico sitúa el análisis en la República Aristocrática (1895-1919), período –definido por Jorge Basadre– durante el cual la esfera de poder económico –mayormente oligarcas del rubro de la agro exportación y la minería– detentó también el poder político. En ese sentido, en la década de 1900 se sucedieron gobernantes pertenecientes al Partido Civil: Eduardo López de Romaña (1899-1903), Manuel Candamo Iriarte (1903-1904), Serapio Calderón (1904), José Pardo (1904-1908) y Augusto B. Leguía (1908-1912). Por su parte Federico Elguera, cuyo carácter reformador contrastaba con el conservadurismo de aquella clase dominante, llegó a la Alcaldía de Lima a través de la Liga Electoral Municipal Independiente, coalición conformada en su mayoría por civilistas.

En aquel contexto político de carácter definido, son reconocibles dos posturas básicas en relación al espacio público. La primera, satisfacer la demanda de espacios de ocio y esparcimiento de una élite socioeconómica, considerando su sensibilidad estética “europea”. En ese sentido el Paseo 9 de Diciembre, además de vía vehicular, fue concebido como un espacio receptivo, para el esparcimiento y el intercambio social, criterio que las autoridades promovieron al reconocerlo como beneficioso para la población en diversos aspectos. A su vez la Plaza Bolognesi era motivo de orgullo para un sector de limeños: ésta y el Paseo 9 de Diciembre fueron signos de modernidad y ostentación que sintonizaron con la aristocracia de la época.

La segunda postura es reconocible en la Plaza del Parlamento, como fue nombrada la plaza propuesta en 1906. Ésta, a partir del proyecto de la Avenida 28 de Julio, tenía una ubicación protagónica al confrontar a la Plaza de Armas, estando a cinco cuadras de distancia una de la otra. Además de esto, la nueva plaza estaba compuesta por tres edificios con una importante carga de representación simbólica de carácter político y social. Ésta contrastaba, por ejemplo, con la conformación arquitectónica de la Plaza Bolognesi (de 1905), compuesta por edificios de carácter civil. Entonces la Plaza de Armas y la Plaza del Parlamento presentaban un contrapeso de los poderes más importantes en la vida del país. La primera con el Palacio de Gobierno (el poder ejecutivo) y la Catedral de Lima (la Iglesia), y la segunda con las nuevas sedes del Municipio (el poder edil) y el Congreso (el poder legislativo). Estas presencias demarcaban la estructura constitutiva del Estado, lo que le confería un carácter político y representativo al emplazamiento de la futura Plaza San Martín. Además, un tercer elemento se incluyó en la composición del lugar, un local teatral, factor que puede definir connotaciones adicionales.

³⁹ José Pardo y Barreda (Lima, 1864-1947, Lima) fue abogado, diplomático y político. Fue uno de los líderes del Partido Civil, en el que representaba una vertiente joven y reformista. Fue Presidente del Perú en los períodos 1904-1908 y 1915-1919. A inicios de su primer mandato José Pardo era el representante más cabal de la aristocracia que detentaba el poder político, tanto por su estatus social y económico, por su ascendencia y familia, así como por su peso político dentro del Partido Civil.

Desde el aspecto formal, un gran teatro podía contribuir a generar la anhelada imagen de una Lima moderna, resultando una buena carta de presentación no solo para la ciudad, sino también para un alcalde o un presidente. Entonces se aspiraba a construir una gran obra arquitectónica, y en ese sentido la aristocracia limeña –presente en los círculos de poder político– anhelaba un teatro a la par de los grandes locales europeos, los que conocía a partir de viajes, fotos o películas.

A su vez, en el contexto de la plaza que se planificaba levantar, el Teatro Nacional tenía una importante carga de representación simbólica. Por la envergadura y el desarrollo pretendidos, se pudo relacionar aquel proyecto a la ostentación y el lujo –marcando así una diferencia con los locales teatrales existentes en la época–, lo que habría permitido también relacionarlo con una élite social. Sin embargo, más allá del aspecto formal, otra dimensión interpretativa del edificio fue su representación cultural, en este caso, en función de un concepto teatral más relacionado a la sofisticación intelectual y la “alta cultura”. En el contexto del creciente arraigo popular del “género chico”, un formato arquitectónico como el propuesto estaba pues ligado a un espectáculo y un público “cultivados”, conceptos propios de un discurso de modernidad que intentaba ser asumido, sea en su real dimensión o solo a un nivel material y epidérmico.

Posteriormente, el proceso de prefiguración de la Plaza San Martín cobraría mayor complejidad a partir de la presencia del monumento –si bien entonces, aún no física– y con las lecturas políticas y sociales derivadas del hecho, tanto a nivel local como a nivel continental, ello en el contexto de los centenarios de la independencia en diversos países de Sudamérica. Hasta entonces la ubicación del monumento a San Martín, a partir del concurso convocado por el Estado, había estado ligada aún a otro emplazamiento.

1.2 EL CONCURSO PARA EL MONUMENTO A SAN MARTÍN Y EL CASO CARLOS BACA-FLOR: ENTRE LO PROPIO Y LO UNIVERSAL

Tras una primera propuesta en 1822 para un monumento a José de San Martín,⁴⁰ durante el siglo XIX fueron diversas las iniciativas similares no ejecutadas.⁴¹ Ya en el siglo XX, el 30 de junio de 1901 se inauguró un primer monumento al libertador en la Plazuela San Martín del Callao, frente a la Estación del Ferrocarril Central. La obra

⁴⁰ Bernardo Monteagudo –ministro de Guerra y Marina, luego de Gobierno y Relaciones Exteriores, e ideólogo del Protectorado de José de San Martín (Ortemberg 2006: 14)–, decretó que en la Plaza de la Constitución (hoy Plaza Bolívar) “se levantará una columna por el modelo de la columna Trajana [...], coronada por una estatua pedestre que represente al Protector del Perú, señalando el día que proclamó su libertad, realzado en el pedestal con caracteres de oro”. Archivo Digital de la Legislación del Perú, Leyes desde el año 1820 al año 1904 – Leyes no Numeradas, *Decreto disponiendo se levante una columna, en la plazuela de la Constitución, que represente al protector del Perú*, 6 de julio de 1822.

⁴¹ Como indica Luis Monteverde, en relación a José de San Martín fueron diversos los monumentos no ejecutados durante el siglo XIX. Tras el decreto de julio de 1822, en 1823 se generó otra propuesta con la misma intención. Hacia fines de 1850, motivado por la muerte de San Martín aquel año, el presidente Ramón Castilla ordenó la construcción de un monumento a su memoria en la Plazuela 7 de Septiembre, hoy Plazuela del Teatro, frente al Teatro Segura. En 1869, durante el gobierno de José Balta, se convocó a un concurso público que no tuvo éxito. En 1890, con Andrés Avelino Cáceres como presidente, se llamó a un segundo concurso que ubicaba el monumento también en la Plazuela del Teatro, pero por la escasa convocatoria fue dejado de lado. Ver el trabajo de Monteverde (2010).

fue autoría del escultor italiano Agustín de Marazzani. **(Imagen 10)** Luego, en julio de 1903, Lorenzo Pérez Roca⁴² donó a través del Municipio otro monumento dedicado a San Martín,⁴³ autoría de los italianos Rosello (escultura) y Nicolli (obelisco de mármol). **(Imagen 11)** A su vez una tercera obra –a ubicarse en la Plazuela de San Carlos, frente a la Universidad de San Marcos– era mencionada.⁴⁴

En el encuentro de la Avenida Grau y el Paseo 9 de Diciembre –hoy Plaza Grau– se ubicó el monumento a Cristóbal Colón,⁴⁵ hasta que en 1906 fue reemplazado por la obra donada por Pérez Roca. Ésta iba a situarse en el cruce del Paseo 9 de Diciembre (Paseo Colón) y la Avenida el Sol (Avenida Wilson), pero se consideró que sus 14 metros de alto perjudicarían la perspectiva del monumento a Bolognesi, situado dos cuadras más allá, en la plaza del mismo nombre. Por ello, en 1906 se trasladó el monumento a Colón (de menor altura) a ese cruce, y en el lugar que éste dejó se ubicó la obra dedicada a San Martín. **(Imagen 12)** El hecho es significativo pues denota una postura compositiva hacia el espacio público a partir de la escala y ubicación de los monumentos. Previamente se propuso instalar la obra en la Plaza de Armas, ubicación descartada pues el Gobierno decidió colocar allí otro monumento, uno a ser elegido por concurso público convocado en el diario oficial *El Peruano*, el 22 de diciembre de 1904 **(Anexo 4)**, mencionando que era “indispensable llevar á cabo la erección del monumento en que, el Perú dejará testimonio de gratitud al general don José de San Martín, fundador de la independencia nacional”. (Estado Peruano 1904: 781)

Un primer defecto de aquellas bases fue presentar como discurso iconográfico sólo la figura de San Martín, sin mencionar si se requería una escultura ecuestre o pedestre, o si se debía representar alguna acción específica. Tampoco se precisó el espacio en que se instalaría el monumento –una plaza, plazuela o avenida–, consideración importantísima para una propuesta de carácter urbano. Recién en 1905 se conoció que el proyecto ganador habría de ser situado en la Plaza de Armas. Por otra parte, en las bases del concurso tampoco se mencionan con claridad los aspectos económicos.⁴⁶ Así, aquella ausencia de especificaciones abría la posibilidad de proyectos muy dispares en cuanto a escala y envergadura, lo que posiblemente repercutió en la escasa cantidad de participantes. Es contrastante la comparación con el concurso para el monumento a Bolognesi,⁴⁷ de sólo tres años antes: entonces se presentaron 153 proyectos, al concurso para el monumento a San Martín tan sólo 29.

⁴² Lorenzo Pérez Roca nació en Lima, fue militar con el grado de Coronel, así como un acaudalado empresario salitrero de Tarapacá. Como reconocimiento al monumento obsequiado, la Municipalidad le entregó una medalla al mérito, el 28 de julio de 1905. Pérez Roca falleció en 1906.

⁴³ Archivo Histórico de la Municipalidad de Lima, Sección Monumentos, 25 de julio de 1903.

⁴⁴ Como consta en un oficio de alcaldía del 19 de diciembre de 1905, aquel proyecto fue suspendido pues, ante la múltiple coincidencia, carecía ya de objeto el monumento propuesto en la plazuela de San Carlos, donde incluso se llegó a instalar una base de granito. (Municipalidad de Lima 1906a: 2013)

⁴⁵ El monumento a Cristóbal Colón, obra del escultor italiano Salvatore Revelli, fue inaugurado el 3 de agosto de 1860 en la Alameda de Acho. Allí estuvo hasta 1901, cuando fue trasladado a la Plazuela de la Exposición, en el encuentro de la Avenida Grau y el Paseo 9 de Diciembre.

⁴⁶ El artículo 11.º destina 2,000 libras para los preparativos de la erección del monumento. El artículo 12.º indica que al conocerse el costo de la obra se solicitará al Congreso la aprobación del presupuesto faltante. Si bien se menciona que la cifra podrá ser mayor, no se precisa en que proporción. 2,000 libras era un monto bajo comparado, por ejemplo, con lo invertido en el monumento a Francisco Bolognesi –inaugurado en 1905–, más del triple de aquella cantidad. Un presupuesto definido habría permitido, a los concursantes, conocer la magnitud del monumento deseado.

⁴⁷ Para erigir un monumento a la memoria de Francisco Bolognesi se llamó a concurso público el 22 de mayo de 1901, y en 1902 fue declarado ganador el escultor español Agustín Querol.



Imagen 10 (izquierda). Monumento a San Martín en el Callao, inicios del siglo XX. Fuente: *Prisma*, n.º 27, diciembre de 1906, p. 4, Lima.

Imagen 11 (derecha). Monumento a San Martín donado por Lorenzo Pérez Roca, año 1906. Fuente: *Prisma*, n.º 28, diciembre de 1906, Lima.



Imagen 12. Plaza de la Exposición, año 1906. A la derecha, emplazamiento desocupado para la instalación del monumento a San Martín donado por Lorenzo Pérez Roca. Fuente: *Prisma*, n.º 22, septiembre de 1906, p. 8, Lima.

Según las bases del concurso, las propuestas serían recibidas hasta el 31 de agosto de 1905, fecha límite propuesta en las bases, sin embargo, en el mes de julio algunos escultores españoles –entre ellos Agustín Querol⁴⁸– solicitaron se postergue el plazo, el que fue extendido hasta el 31 de marzo de 1906. El 28 de abril de ese año el jurado⁴⁹ eligió cinco propuestas finalistas que fueron expuestas en uno de los salones del Ministerio de Gobierno (**Imagen 13**), y que respondían a los seudónimos de “Libertas” (**Imágenes 14-16**), “Al Héroe” (**Imagen 17**), “Parea ch’a danza e non á morte andasse” (**Imagen 18**), “Libertador Magno” (**Imagen 19**) y “Liberté, Egalité, Fraternité” (**Imágenes 20-22**).⁵⁰

La propuesta “Liberté, Egalité, Fraternité”, del artista peruano Carlos Baca-Flor,⁵¹ era la de mayor complejidad y la más sobrecargada de elementos. La imagen de San Martín se situaba en la parte alta de una base que, representando una cima empinada, estaba cubierta por un numeroso grupo de figuras humanas.⁵² Mientras en las otras propuestas eran diferenciables personajes en distintos tamaños, en ésta casi todos tenían igual escala que el principal, conformando una situación y momento común, con posturas dispuestas hacia San Martín, en actitud emotiva y dramática, intentando alcanzarlo, a la vez que jerarquizando su importancia compositiva y su rol protagónico en el conjunto. Así el libertador es representado imponente, estilizando la imagen viril y robusta del héroe militar idealizado.

⁴⁸ Agustín Querol (1860-1909) fue un escultor español. Estudió en la Escuela de Artes y Oficios de Barcelona hacia fines de la década de 1870, en donde fue discípulo de los escultores –también españoles– Domènec Talarn, Agapit Vallmitjana y Venanci Vallmitjana. Luego obtiene una subvención de estudios y se traslada a la Academia Española de Bellas Artes de Roma. Desde fines de siglo se instala en Madrid. Fue conocido en el Perú por su monumento a Francisco Bolognesi, inaugurado en 1905, el que ejecutó luego de ganar el concurso público convocado entre 1901 y 1902.

⁴⁹ El jurado estuvo presidido por Agustín Arroyo (Ministro Plenipotenciario de la República Argentina) y conformado por José Castañón, Federico Elguera, Óscar Heeren, José Vicente Oyague Soyer, Enrique Swayne y Manuel Villarán.

⁵⁰ “Libertas” presentó tres propuestas. Dos partían de un volumen rectangular que recibía, en su parte superior, a un grupo alegórico conformado por tres figuras femeninas. En la parte baja, la imagen de San Martín sobresalía entre otras figuras humanas. (Imágenes 14-15) La tercera propuesta, menos recargada, tenía un pedestal cilíndrico y la figura de San Martín en la parte superior. (Imagen 16) Las propuestas “Al Héroe” (Imagen 17) y “Parea ch’a danza e non á morte andasse” (Imagen 18) resultaban compositivamente las más discretas del grupo. Ambos planteamientos eran similares: un pedestal escalonado con la imagen de San Martín en lo alto. En ambos casos el pedestal representaba casi dos tercios de la altura total del conjunto, y la figura de San Martín el tercio restante. “Libertador Magno” (Imagen 19) presentó también un pedestal escalonado en su parte baja, que al ascender variaba hacia una columna cuadrada y más esbelta que sostenía, en lo alto, la escultura a San Martín.

⁵¹ Carlos Baca-Flor (1869-1941) fue un reconocido pintor y retratista peruano. Durante su niñez y juventud vivió en Chile en donde, entre 1882 y 1886, estudió en la Academia de Bellas Artes de Santiago. En 1890, becado por el Gobierno Peruano, pasó por el Instituto Real de Bellas Artes de Roma, en Italia, así como por la Academia Julien y la Academia Colarossi en Francia. En 1907 participó en el Salón de Artistas Franceses, consolidando renombre internacional. Luego, patrocinado por un banquero estadounidense, tuvo un tránsito constante entre Nueva York y París, hasta los años 1930. Su pintura fue académica, en contraposición de las vanguardias de inicios del siglo XX.

⁵² La propuesta de Carlos Baca-Flor incluía casi una veintena de figuras humanas, además de la de San Martín. El grupo intentaba ser heterogéneo, como lo describió Federico Larrañaga: “Sus sujetos, aislados ó en conjunto, amputados ó completos, son pedazos de la humanidad en acción, agrupados en vida, sueltos en atmósfera, en movimiento, en relieve, latentes en impulso; la india fielmente interpretada, el campesino, el soldado, el aventurero, el niño, el sacerdote, la gran familia, todos [...]”. (1906a: 2) Además, dos figuras alegóricas representaban a la libertad y a la historia.



Imagen 13. Exposición de proyectos en uno de los ambientes del Ministerio de Gobierno, concurso para el monumento a San Martín, año 1906. (Prisma 1906a: 29)



Imágenes 14-15. Apuntes bajo el seudónimo “Libertas”, propuestas 1 y 2, concurso para el monumento a San Martín, año 1906. (Ibíd.: 28)

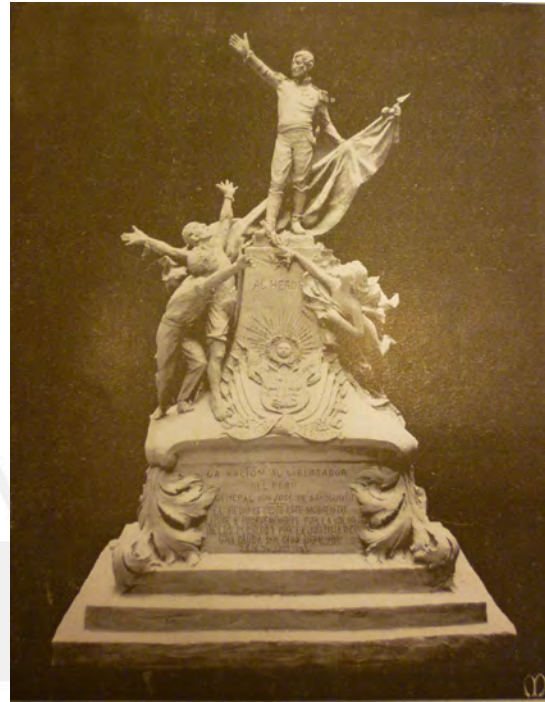


Imagen 16 (izquierda). Apunte bajo el seudónimo “Libertas”, propuesta 3, concurso para el monumento a San Martín, año 1906. (Ibíd.: 28)

Imagen 17 (derecha). Maqueta bajo el seudónimo “Al Héroe”, concurso para el monumento a San Martín, año 1906. (Ibíd.: 25)

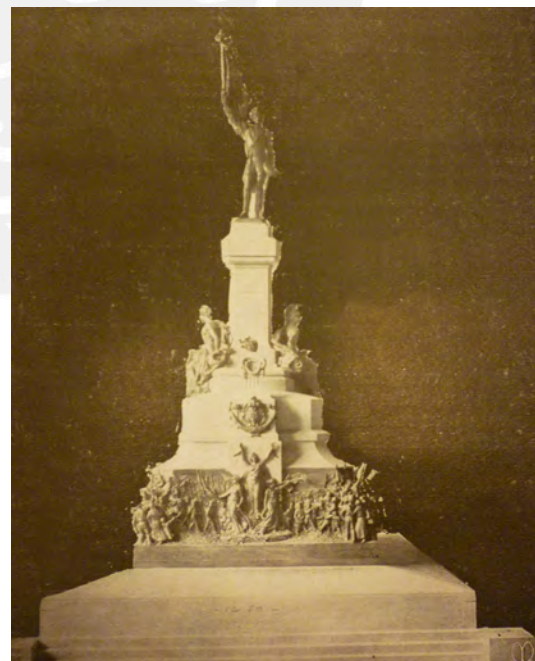


Imagen 18 (izquierda). Maqueta bajo el seudónimo “Parea ch'a danza e non á morte andasse”, concurso para el monumento a San Martín, año 1906. (Ibíd.: 25)

Imagen 19 (derecha). Maqueta bajo el seudónimo “Libertador Magno”, concurso para el monumento a San Martín, año 1906. (Ibíd.: 25)



Imágenes 20-21. Maqueta bajo el seudónimo “Liberté, Egalité, Fraternité”, vistas frontal y posterior, concurso para el monumento a San Martín, año 1906. (Ibíd.: 29)



Imagen 22. Maqueta bajo el seudónimo “Liberté, Egalité, Fraternité”, vista lateral, concurso para el monumento a San Martín, año 1906. (Larrañaga 1906b: 445)

A partir de la exhibición de aquellos proyectos se generó, en la sociedad civil y en la esfera pública, gran interés por la definición del concurso, pasando aquel a ser un tema de interés general en Lima, especialmente por la difusión que encontró en algunas revistas y periódicos. Entonces se definió un apoyo mayoritario a la propuesta de Baca-Flor. Solo tres días después de la deliberación del jurado, y apenas iniciada la exhibición de los proyectos, el 1 de mayo de 1906 se podía leer ya, en una revista local, una clara expresión de apoyo a la propuesta mencionada: “Es opinión de cuantas personas inteligentes han examinado los modelos, y es también la nuestra, que por su originalidad, grandeza de concepción y desempeño artístico, el proyecto que debe acogerse para honrar en Lima la memoria del gran San Martín, es el que corresponde al lema: *Liberté, Egalité, Fraternité* [...]”. (Prisma 1906a: 26)

Pocos días después también la revista *Actualidades* declaró una posición similar. En sus páginas se menciona que luego de prestar sus instalaciones para una reunión pública a la que asistieron más de treinta personas, se resolvió recomendar la elección del proyecto de Baca-Flor “[...] por ser éste la expresión más alta y hermosa del acontecimiento que la capital quiere perpetuar, artísticamente, en mármoles y bronce”. (1906: 476) Sin embargo, también hubieron críticas negativas al proyecto del artista peruano, como la publicada bajo el seudónimo de “Justus” en el diario *El Comercio*, acusando incluso que la propuesta era una “imitación desgraciada” de un cuadro de George Rochegrosse.⁵³

El proyecto en cuestión es malo visto de todos modos. El grupo de hambrientos y valetudinarios que claman, no que aclaman, á la figura principal, que lo mismo puede ser Marat, que cualquier otro demagogo de la revolución francesa; pero nunca San Martín; parecen en su actitud de horrible angustia víctimas de una desesperación profunda pidiendo salvación y no como debiera ser pueblo entusiasta delirante de alegría de oírse llamar pueblo libre. (1906: 3)⁵⁴

Ciertamente, el proyecto de Carlos Baca-Flor sobresalía entre los cinco finalistas, o al menos lo hacía en la preferencia mayoritaria de la esfera pública. Al respecto, en un ejemplar de *Prisma* de junio de 1906 se lee:

Y ya que de San Martín hablamos, grande ha sido la controversia suscitada, con motivo del concurso promovido por el gobierno, para erigirle una estatua. De entre las *maquettes* presentadas, es aplaudida y preferida con justicia, la del artista peruano Carlos Baca Flor, residente en París. [...] Bastante han hecho en su defensa Federico Larrañaga y Clemente Palma, literatos y artistas de raza y en nada disintimos de su parecer. Si, ha sorprendido á muchos que asuntos parecidos se discutan llevando el apasionamiento hasta invocar la nacionalidad. (Mascarilla 1906: 16)

⁵³ En el texto se menciona a *Angustia humana*, cuadro de George Rochegrosse, como el imitado por Carlos Baca-Flor. En ese sentido se podría mencionar también como referencia compositiva al cuadro de Theodore Gericault, *La balsa de Medusa*.

⁵⁴ Este texto apareció como respuesta a otro publicado en el mismo diario y que, por el contrario, mencionaba como indudable vencedor al proyecto de Carlos Baca Flor. Ver Firunz-Chah (1906).

Como se menciona en la cita, diversos fueron los defensores del proyecto de Baca-Flor. De ellos, el más incisivo fue Federico Larrañaga, colaborador en diarios como *La Prensa* y revistas como *Prisma* (luego *Variedades*) y *Actualidades*, medios en los que escribía sobre actualidad y ejercía también la crítica de arte. De los otros proyectos finalistas afirmó que “provocan, con elegancias caprichosas, vulgares, con amaneramientos pueriles i curvas incitantes, glorificaciones de sujetos banales i alegorías de almacén: recursos de moda [...]”. Asimismo, Larrañaga apeló incluso al “sustento” nacionalista para defender su posición, lo que descalificaba sus argumentos plásticos o conceptuales: “Entendamos, que sólo un peruano, podía interpretar una idea noble y heroica de nuestra historia, con esa vehemencia y amplitud, haciéndola simbólica, grande, perdurable...” (1906b: 445) En relación a la autoría de la escultura monumental a inicios del siglo XX, aquella lógica nacionalista –y en cierto grado proteccionista– surgió en contraposición a otra más bien “europeizante”. La polémica no fue exclusividad del caso local, sino que se generó de modo similar en otros contextos del continente.⁵⁵

La expectativa acerca de quién debía ganar el concurso se extendió durante casi seis meses, hasta que –en noviembre de 1906– el Gobierno declaró que ninguno de los proyectos presentados era apto de ejecución. La decisión generó entonces gran polémica, específicamente por haber sido descartada la propuesta de Carlos Baca-Flor, entre todas, la más nombrada y señalada como posible ganadora. Sobre este caso, es posible plantear algunos cuestionamientos y consideraciones de carácter artístico, económico y político para esclarecerlo.

Más allá de los juicios de valor –subjetivos al fin– que pudo manejar el jurado para descartar las propuestas finalistas, es cuestionable la idoneidad de los miembros del jurado para definir un concurso artístico. Si se considera su formación académica, el grupo de personalidades designado guardaba poca relación con el ámbito artístico, más allá de la afición o cercanía que pudieron tener con el arte: Federico Elguera era abogado, Manuel Villarán jurista, José Castañón ingeniero, José Vicente Oyague Soyer abogado, Oscar Heeren ingeniero. Agustín Arroyo, quien presidía el jurado, fue nombrado en su calidad de Ministro Plenipotenciario de la República Argentina, esto en relación a la nacionalidad de José de San Martín. En ese sentido, más cercanos a un criterio selectivo de carácter artístico pudieron estar artistas o arquitectos, si bien ello podía dar lugar a disputas y perspicacias entre miembros de un mismo rubro. Así, la aptitud artística de quienes debieron elegir al mejor proyecto escultórico para un monumento a San Martín queda en duda, y por ello la pertinencia de sus veredictos.⁵⁶

⁵⁵ Es de interés la similitud de factores, posturas y polémica con el concurso para el monumento conmemorativo de la Revolución de Mayo (1810), en Argentina, convocado en 1907, proyectado para su Centenario, y finalmente no construido. Una de las seis propuestas finalistas era autoría de Rogelio Yrurtia, artista argentino que viajó becado por el Gobierno Argentino para formarse en Europa. En un contexto polémico por declararse ganadores a dos artistas italianos, el factor nacionalista fue esgrimido desde medios como la revista *Athinae*, o por defensores acérrimos como Martín Malharro. Para un análisis detallado del caso, ver el trabajo de Laura Malosetti (2010).

⁵⁶ Sobre el tema, y analizando el monumento conmemorativo en Iberoamérica, Rodrigo Gutiérrez cita las siguientes líneas del diario argentino *La Nación* del 24 de septiembre de 1897: “Los concursos, en principio, son excelentes; pero en la práctica dejan mucho que desear, y suelen ser a menudo causa de que se adopten obras sin mérito, cuando no mamarrachos. Si en ellos tomaran parte los artistas más notables, y decidieran sobre el valor de lo presentado, jueces de verdadera competencia –infalibles por su número y su saber–, el concurso sería el medio más seguro de no comprar gato encerrado, y de adquirir, si no obras maestras, por lo menos su aproximación”. (Gutiérrez 2004: 80)

Otro fue el factor económico. Considerando que el proyecto de Carlos Baca-Flor destacaba entre el grupo de cinco finalistas –como lo consideró parte importante de la esfera pública–, es cierto también que dicha propuesta sobresalía por su elevado costo de ejecución, lo que pudo ser un factor en contra de su elección como proyecto ganador. La propuesta escultórica y compositiva hacía de aquella una obra con cierto grado de complejidad, además de estar conformada –acompañando a San Martín– por casi una veintena de figuras humanas, de igual magnitud y escala. En el contexto de otras propuestas más mesuradas, el monumento de Carlos Baca-Flor implicaba un presupuesto mayor. La observación es pertinente al considerar que poco antes, en el proceso del monumento a Bolognesi, una primera propuesta de Agustín Querol fue descartada por lo ambicioso del programa escultórico y lo costosa que habría resultado su ejecución.⁵⁷

Una consideración en relación directa con Carlos Baca-Flor surge de su ejercicio artístico. Si bien durante su paso por la Academia de Bellas Artes de Santiago de Chile (1882-1886) recibió formación pictórica y escultórica, y desarrolló también aquel segundo ámbito, el mayor reconocimiento al artista a nivel internacional fue como pintor y retratista, más no como escultor. Este hecho pudo ser considerado en el caso de un monumento tan anhelado y de gran envergadura, obra que además de talento requería de oficio y experiencia en el rubro.

En cuanto al desarrollo formal y compositivo de la propuesta de Baca-Flor, ésta marcaba una diferencia con relación a los otros proyectos finalistas. A contraposición de su obra pictórica –más bien de carácter académico–, el planteamiento escultórico que el artista presentó para el monumento a San Martín poseía, en cambio, una impronta moderna, cierta complejidad connotativa y tensión simbólica, minimizando a su vez la presencia volumétrica del pedestal –más bien propuesto como una base ancha y de poca altura–, elemento propio de los monumentos tradicionales. Sobre la carga de modernidad que proponía este proyecto, que lo dotaba entonces de “actualidad”, Fernando Villegas sostiene:

El gusto por la escultura era de preferente carácter realista y clásico en sus formas, todo lo contrario a lo que representaba el proyecto de Baca Flor, con su desconcertante modernidad que lo hacía sintonizar con la obra propuesta por los artistas de avanzada de ese entonces en Europa. Había otro detalle mucho más importante frente al ojo inquisidor de la censura y era la presencia incómoda de todos los grupos que conforman el país en una alarmante actualidad. [...] Una búsqueda de igualdad entre grupos étnicos diversos que el Perú *oligárquico* y *aristocrático* de entonces estaba lejos de aceptar como un ideal para hacer [sic] ejecutado como monumento. (2010: 218)

Como sostiene Villegas en la segunda parte de la cita, aquel aspecto racial del discurso iconográfico pudo tener injerencia en el devenir del proyecto y del concurso. La heterogeneidad étnica que se evidenciaba pudo no ser del gusto o de la conveniencia de algún sector del jurado, más aún considerando el ámbito de poder político y económico del que provenían sus integrantes, quienes ocupaban cargos

⁵⁷ El caso de un primer proyecto rechazado a Agustín Querol lo menciona Jorge Basadre: “Querol hizo un proyecto muy ambicioso que fue descartado por razones económicas. Terminó su grupo escultórico en 1905, hecho en mármol, bronce y granito, a un costo de 120,000 soles”. (1983: VIII: 169)

públicos de importancia o eran empresarios de trayectoria. Así, la lectura política permite otro acercamiento al caso Baca-Flor, interpretando la definición del concurso más allá del ámbito artístico, ya más cerca de los intereses de las esferas de poder.

Al respecto, uno de los primeros en pronunciarse fue, nuevamente, Federico Larrañaga, quien criticó duramente la decisión tomada. A través de un medio de prensa, tildó al concurso de “fracaso”, calificó a los miembros del jurado de “humildes y sencillos, obedientes á la intriga” y a su postura final como “un acto de debilidad, de falta de honradez”, mencionando también que se había “satisfecho un deseo influyente y mezquino”. (1906c: 1337) Así Larrañaga cuestionaba el fallo, deslizándose que tal decisión pudo responder al deseo de algún alto ámbito del poder.

En ese sentido, es mencionable la cercanía de Carlos Baca-Flor con Andrés Avelino Cáceres. Cuando en 1887 el artista regresó a Lima, se relacionó al entonces presidente Cáceres (1886-1890), a su familia y entorno amical, lo que se tradujo incluso en retratos de la esposa e hijas del mandatario. El segundo gobierno de Cáceres (1894-1895) afrontó un levantamiento armado en su contra, con Nicolás de Piérola al frente de la Coalición Nacional, bloque que reunió al Partido Demócrata, al Partido Civil y al grupo parlamentario liderado por Mariano Nicolás Valcárcel, disidente del cacerismo. (Basadre 1983: VII: 299-300) Así Cáceres fue derrocado en 1895 y Piérola elegido presidente (1895-1899). Como otro de los saldos de aquel enfrentamiento, muy posiblemente se forjaron también enemigos políticos y relaciones de poder que pudieron influir al declarar desierto el concurso.

Con el Primer Militarismo (1821-1872) el poder político castrense primó en las décadas iniciales de la República, y tras algunas alternancias con gobiernos civiles, se inició el Segundo Militarismo (1883-1895). Desde esta periodización, planteada por Jorge Basadre, es posible una lectura de la postura estatal: a partir de 1895 se experimentó la ausencia de gobiernos militares, y se marcó de ellos distancia. Ya en el contexto del concurso, algunas propuestas potenciaron la imagen bélica de San Martín, especialmente la de Baca-Flor, quien lo representó como el héroe de guerra, enfatizando el estereotipo del caudillo altivo y desafiante. Ello no coincidía con la postura política del Partido Civil –y sus gobernantes–, distante del militarismo que consideraban patológico para el país y una amenaza para su continuidad en el poder.

Finalmente, la propuesta elegida poco después mostraría a San Martín en una postura muy distinta, definida en una imagen reflexiva y calma. Aquellas posibilidades interpretativas pudieron ser factores considerados al intentar estructurar, desde diversos ámbitos, un discurso de nación.

1.3 CONNOTACIONES DEL ENCARGO A MARIANO BENLLIURE

A pesar de declarar desierto el concurso, el Estado no renunció a erigir un monumento a San Martín: contrataría directamente, poco después, a un artista extranjero. En 1907 el Gobierno inició tratativas con Mariano Benlliure, Agustín Querol y Miguel Blay – reconocidos escultores españoles– a través de su representación diplomática en España. Entonces la correspondencia oficial se generaba entre Javier Prado Ugarteche –Ministro de Relaciones Exteriores, instalado en Lima– y Felipe de Osma –Ministro Plenipotenciario del Perú en España, instalado en Madrid–. Así, en telegrama del 1 de

febrero de 1907 se menciona que el monumento requerido se instalaría en la Plaza de San Juan de Dios (refiriéndose a la plaza propuesta en 1906 por la Municipalidad), cuya extensión era de 6,000 m², y que el monto a invertir en la obra, transporte y colocación ascendía a 10,000 libras. Se evidencia pues un cambio de ubicación –ya que hasta entonces se consideraba a la Plaza de Armas–, hecho sintomático de la importancia que iba cobrando el emplazamiento de San Juan de Dios.

Sin mencionarlo explícitamente, el Estado intentó convocar a un “segundo concurso”, ya no público, sino con la participación de los tres escultores españoles mencionados. Sin embargo, esto no funcionó como el Gobierno esperaba. Los artistas, enterados de la simultaneidad de pedidos, se negaron a entregar alguna propuesta por coincidir con otros colegas en el mismo proyecto. De este modo informó Felipe De Osma, desde Madrid, en carta de marzo de 1907, dirigida al Ministro de Relaciones Exteriores: “[...] manifestaron su agradecimiento por la distinción con que se les favorecía, y su deseo de corresponder á la iniciativa del Gobierno; pero se excusan de aceptarla en la forma que éste me indicó. Ninguno de ellos quería concurrir con otros. Y todos tres se hallaban dispuestos á hacerse cargo de su obra siempre que nos dirigiéramos á uno solo de ellos exclusivamente”.⁵⁸

En marzo de 1907 el Gobierno decidió contratar a Mariano Benlliure,⁵⁹ y se acordó que el proyecto sería entregado en octubre de ese año. Tras ello, el escultor solicitó datos sobre la ubicación y el entorno del monumento, así como información histórica sobre José de San Martín.⁶⁰ Sin embargo, los elementos urbanos podían ser sólo estimados: no existía aún el espacio abierto ni un proyecto desarrollado para la plaza. Tampoco se había iniciado la construcción de un teatro, si bien ya existían los planos arquitectónicos correspondientes.

Posiblemente sin considerar aquella información por la demora de casi un año en la respuesta del Estado Peruano, en marzo de 1908 Mariano Benlliure concluyó y embarcó el proyecto hacia el Perú: el envío consistió en tres cajas que contenían un modelo a escala en yeso (**Imagen 23**), varias fotografías del mismo, un texto descriptivo, así como especificaciones técnicas. Durante el proceso de elaboración el escultor fue cuidadoso en proponer un guión iconográfico con rigor histórico, respetuoso de las expectativas del Estado, y considerando a su vez la admiración y respeto que tenía el pueblo peruano por el héroe. En carta dirigida a Felipe de Osma a inicios de 1908, el autor dejó notar, en su descripción del proyecto, su intención de enfatizar la carga simbólica de las imágenes y darle a la obra un carácter definido:

⁵⁸ AHMREP, 5-13 S.D.P. ESPAÑA, caja 567, file 5, folios 127-128, 27 de marzo de 1907.

⁵⁹ Mariano Benlliure (1862-1947) fue un escultor español de gran prestigio entre fines del siglo XIX e inicios del XX. Estudió en la Escuela de San Fernando, si bien desde adolescente inició su actividad artística participando en diversos concursos y exposiciones, obteniendo casi siempre premiaciones. Durante su juventud alternó estancias entre Roma y París, para luego, en 1887, establecerse en Madrid, donde instaló su taller. Fue uno de los más reconocidos escultores de su época, llegando a ocupar también cargos institucionales. Fue Director de la Academia Española de Bellas Artes de Roma Director del Museo de Arte Moderno de París, Presidente de la Asociación de Escritores y Artistas Españoles, entre otros. Su obra está presente en Lima con el monumento a San Martín.

⁶⁰ Benlliure solicitó conocer la extensión de la plaza que albergaría al monumento, así como el ancho de las calles que la definían y las que desembocaban en ella. Pidió fotos y planos de las fachadas del Palacio Legislativo y el teatro que se construiría en la plaza, así como la altura de los edificios existentes. Requirió imágenes de los uniformes que usó el ejército libertador y de los lugares más importantes de la campaña bélica, y solicitó libros para conocer el perfil moral e histórico del héroe.



Imagen 23. Maqueta del primer proyecto para el monumento a San Martín, por Mariano Benlliure, año 1909. (Larrañaga 1909: 1019)

De acuerdo con las impresiones cambiadas entre Ud. y yo, respecto á la obra, he procurado singularmente, como ha podido apreciar Ud., dar al monumento aquella grandiosidad obligada en su conjunto á la magnitud de la idea, á las proporciones requeridas por el homenaje y al espacioso sitio en que aquel ha de ser erigido. Y en el conjunto y en los detalles pretendo representar exactamente la significación del símbolo.⁶¹

Sin embargo, el Gobierno solicitó al escultor una alternativa de diseño, a lo que éste accedió remitiendo a Lima, a inicios de 1909, una segunda propuesta. En términos generales ambas eran similares: una imagen ecuestre de San Martín, en postura sobria y tranquila. La principal diferencia radicaba en que la segunda mostraba al héroe con el brazo derecho extendido, saludando, mientras que en la primera su mano derecha estaba pegada al muslo, cogiendo un sombrero de tres picos.⁶²

Finalmente, la primera propuesta fue la elegida y es la que se ubica actualmente en la Plaza San Martín.⁶³ Conocida en Lima –a fines de 1909– la maqueta del proyecto definitivo, no se hicieron esperar las críticas y fue una vez más Federico Larrañaga un ácido opositor a esta obra que, sostenía, “no significa ningún triunfo de arte excepcional”, ello si bien admitía el prestigio del escultor español: “[...] la admiraremos como obra bella, la firma del maestro Benlliure basta; pero jamás conseguirá, como debe perseguirse en todo monumento, arrebatarse el entusiasmo, engrandecer la idea é idealizar al personaje”. (1909: 1019)

Tras los hechos revisados –la convocatoria al concurso, la ausencia de un ganador, la designación directa de un escultor y la definición del proyecto a construir– se inició la ejecución del monumento a San Martín. Sin embargo, aquel proceso previo permite plantear algunos cuestionamientos y definir diversas lecturas del contexto y los sucesos, analizando para ello factores de carácter artístico y cultural, así como otros en relación al escenario político local e internacional. En un primer término, ¿qué condicionantes pudieron definir la designación de un artista extranjero para desarrollar la obra en mención?

⁶¹ AHMREP, 5-13 S.D.P. ESPAÑA, caja 578, file 2, folio 48, documento anexo, 15 de enero de 1908.

⁶² En julio de 1909 el Gobierno Peruano solicitó a Benlliure una maqueta del segundo proyecto presentado meses antes solo con láminas y una memoria descriptiva. El artista se negó a enviar lo pedido argumentando que, cuando debía presentar más de una propuesta, lo hacía sólo con bocetos y una descripción escrita. La maqueta la realizaba únicamente cuando el contratante había elegido ya una opción puesto que este proceso, como él mismo argumentó, le tomaba entre dos a tres meses de dedicación. Al respecto, Felipe de Osma hizo una interesante descripción de la metodología de trabajo de Mariano Benlliure y de otros “escultores de importancia y conciencia”. Los subrayados son del documento original: “Los escultores de la importancia y de la conciencia del Señor Benlliure no hacen las maquettes de memoria. Las hacen trabajando del natural. Con los modelos vivos á la vista, y en las posiciones y actitudes ideales, los escultores van haciendo, en pequeño, sus proyectos. Primero en barro. Después en yeso. Para ejecutar la obra preparase un nuevo modelo, en grande, con las dimensiones señaladas al proyecto. I lo trabajan copiándolo de la maquette y rectificándolo y ultimándolo con los modelos vivos á la vista. Este nuevo modelo también se hace en barro. I después, en yeso, si la obra ha de ser en mármol; ó en cera, si ha de ser en bronce”. AHMREP, 5-13 S.D.P. ESPAÑA, caja 589, file 12, folio 110, 15 de octubre de 1909.

⁶³ En aquella elección pudo influir el hecho de contar con mayor información del proyecto inicial –la maqueta enviada–, o la sugerencia de Felipe De Osma a favor del primer diseño. En diciembre de 1909 se pactó, con Mariano Benlliure, el precio final del conjunto: 10,000 libras sin incluir el costo del envío marítimo ni la cimentación del monumento, gastos que debía asumir el Perú.

Desde mediados del siglo XIX empezó a consolidarse el predominio de la escultura pública de autoría europea en el contexto limeño: las obras eran importadas inicialmente de Italia y hacia fines de siglo de Francia. Entonces, los pocos escultores del contexto local no poseían formación académica, sólo empírica, a lo que se sumaba la ausencia de fundiciones y equipamiento técnico para ejecutar obras de gran envergadura. (Majluf 1994: 26) A inicios del siglo XX el ámbito del monumento público era ya amplio y valorado, condición difundida en Europa y creciente a nivel local. Entonces aumentó progresivamente la presencia de escultores peruanos en obras de carácter público, sin embargo el monumento a San Martín no fue uno de esos casos. En ese sentido, el prestigio de un artista extranjero podía resultar atractivo al constituir la imagen de una capital como Lima, que intentaba modernizarse y crear una postura cosmopolita que podía verse reforzada con la obra de un reconocido escultor extranjero. Sin embargo, la lectura de este aspecto puede orientarse también de modo más específico: ¿por qué el Estado eligió entre escultores españoles, si bien en la época escultores italianos o franceses podían tener similar renombre artístico?

A inicios del siglo XX se generó una revalorización de lo hispánico, dejando atrás una inicial etapa –en las décadas posteriores a la Independencia y hasta avanzado el siglo XIX– de intencional desarraigo de la imagen, los usos y las expresiones del pasado colonial. Sin embargo, el hecho iba más allá de una impronta visual y aspectos meramente formales, reflejaba una postura conservadora en relación a los cambios que imponía la modernización urbana, e incluso cierta identificación racial por parte de la élite dominante que promovía aquella revalorización. Sobre el tema en el contexto del Centenario de la Independencia de la Argentina, Laura Malosetti apunta:

La celebración del Centenario de la independencia fue también un momento emblemático de la revaloración del pasado hispánico y la reanudación de un vínculo con la antigua metrópoli colonial, pensado como correctivo para el excesivo cosmopolitismo moderno. La presencia española en la ciudad y en la cultura fue creciendo al calor de una vertiente de ese primer nacionalismo que rescataba las raíces hispánicas de la “raza”. (Malosetti 2010: 466)

La arquitectura neo colonial fue un signo de aquel “retorno”,⁶⁴ definido también por el protagonismo de la cultura occidental, y en ese escenario se situó la preferencia por un escultor español para el monumento a San Martín. Coincidentemente, el presidente José Pardo (1904-1908) había mantenido un cercano contacto con España por temas profesionales y por factores familiares,⁶⁵ lo que pudo sensibilizarlo también hacia su cultura y su arte. Sin embargo, más allá de estas consideraciones, ¿qué factores políticos pudieron generar la elección de un escultor español?

⁶⁴ “La exaltación libertadora con su rechazo por el dominio español, rechazaba también la arquitectura colonial que le recordaba a España, sin pensar que esa arquitectura ya era peruana. Así, no deseándose utilizar las formas tradicionales, se hicieron las primeras construcciones. El estilo se prolongó hasta la segunda mitad del siglo XIX. Las técnicas criollas del adobe y de la quincha dieron cuerpo a pulcras y elegantes fachadas. Los interiores se aclararon y la simetría imperaba en un esbelto clasicismo, pero, en el fondo, la casa guardaba su distribución colonial”. (Velarde 1990[1971]: 17)

⁶⁵ La ascendencia de José Pardo estuvo siempre relacionada a España. Su bisabuelo, Manuel Pardo Ribadeneira, fue oidor de la Real Audiencia de Lima y regente de la Real Audiencia del Cuzco. Su abuelo, Felipe Pardo y Aliaga, realizó estudios en España de 1821 a 1828, año en que regresó a Perú donde, entre otros cargos políticos, fue Ministro de Relaciones Exteriores. El padre de José Pardo, Manuel Pardo y Lavalle, estudió Filosofía y Letras en España. En 1871 fundó el Partido Civil, el primer partido político peruano, fue Alcalde de Lima (1869-1871) y Presidente del Perú (1872-1876).

A nivel continental, a inicios del siglo XX Sudamérica era un escenario conflictivo, con disputas limítrofes sin resolver en un panorama geopolítico inestable: en diversos momentos el Perú afrontó problemas fronterizos con Ecuador, Bolivia, Chile, Brasil y Colombia. (Basadre: VIII: 251-268) Aquel contexto hizo especialmente importante el teatro de relaciones internacionales y el adecuado manejo de los gestos, situaciones y posturas diplomáticas. El esquema del arbitraje internacional fue una de las salidas para aquellos diferendos territoriales, y bajo esa pauta España arbitraba entonces nuestra disputa con el Ecuador, la que se había iniciado el siglo previo.

Al asumir la Presidencia del Perú en 1904 José Pardo tenía 40 años de edad, sin embargo era ya un político con recorrido y experiencia en diplomacia internacional: entre 1888 y 1890 fue Secretario de la Legación del Perú en España, donde fue también Encargado de Negocios y asumió la defensa del Perú en el conflicto de límites con el Ecuador, disputa arbitrada ya entonces por España. Asimismo fue Ministro de Relaciones Exteriores entre 1903 y 1904. Así es posible considerar que Pardo era un conocedor del medio español y su política externa, y era también consciente de la importancia de un adecuado manejo diplomático. En ese sentido, y en el contexto del arbitraje español en el diferendo limítrofe con Ecuador, encargar el monumento a San Martín a un escultor español podría ser interpretado como un gesto diplomático en el complejo escenario geopolítico de la época.

Si bien recién hacia 1910 se inició la ejecución del monumento en el taller de Benlliure en Madrid, los hechos previos evidencian el interés del Gobierno Peruano en representar la imagen de San Martín. A inicios del siglo XX, con la cercanía de los centenarios nacionales en Sudamérica, retomaron protagonismo los dos libertadores, Simón Bolívar y José de San Martín, ambos profusamente representados a través de numerosos monumentos en diversas ciudades del continente.⁶⁶ Los dos fueron figuras cardinales en los procesos por la independencia sudamericana, y si bien compartieron ese objetivo en común, su desenvolvimiento político posterior los situaría en posiciones distintas. Su importancia entonces radicó no solo en ser las figuras centrales de las celebraciones, sino sobre todo en la relevancia ideológica que su imagen podía cobrar en el complejo escenario geopolítico de la época.

Simón Bolívar, como gobernante de diversos países de la región, definió una política personalista y dictatorial, de ruptura con el pasado colonial y en pos de la integración sudamericana a través de un proyecto continental: La Federación de los Andes. (Basadre 1983: I: 103-104) Por su parte, José de San Martín propugnaba un cambio gradual y una monarquía constitucional. Según Basadre: “En ello se equivocó; pero, en relación con la historia del Perú, lo positivo, lo verdaderamente sanmartiniano es el respeto al principio de la voluntad, la convocatoria al Congreso Constituyente, la elección libre de los diputados de este Congreso y las garantías que gozaron ellos al reunirse”. (1983: I: 7) La situación se decantó tras reunirse ambos líderes en Guayaquil –en 1822–: San Martín se retiró del escenario continental y Bolívar permaneció para intentar concretar su proyecto integracionista. Sin embargo, éste no prosperó por los objetivos particulares de los países de la región, que buscaban independizarse no solo de España, sino también de su entorno continental.

⁶⁶ Situando su estudio en el contexto iberoamericano, Rodrigo Gutiérrez aborda el caso de los monumentos a Simón Bolívar (2004: 566-598), así como aquellos en conmemoración a José de San Martín (2004: 598-618).

En el Perú la imagen de ambos libertadores tuvo un especial significado. José de San Martín logró la liberación –desde el Sur– de Argentina y Chile, hasta llegar al Perú y declarar su independencia. Por su parte Simón Bolívar –desde el Norte– gestó los procesos independentistas de Panamá, Venezuela, Colombia, Ecuador y Bolivia, y participó también de la definitiva liberación del Perú, un país que tuvo dos libertadores. Bajo esa premisa, las posturas bolivarianas y sanmartinianas cobraron especial trascendencia en el panorama continental y local, y en ese sentido, la erección de un monumento a San Martín fue mucho más que un encargo escultórico para mejorar el ornato público. Considerando el escenario geopolítico ya descrito – plagado de disputas limítrofes con los países fronterizos–, la imagen de San Martín remitía a un modelo que el Gobierno Peruano quiso sostener como una postura simbólica en tanto política e ideológica, demarcando una diferencia con respecto a las naciones bolivarianas.

A nivel local, la lectura política del monumento también resulta pertinente. Durante el período de las dos primeras décadas del siglo XX –la República Aristocrática–, los gobiernos civilistas buscaron mantener prudente distancia del militarismo y los procesos dictatoriales, ponderando con ese fin las libertades y el respeto a las instituciones. En ese sentido, se pudo apelar también al contenido simbólico del monumento, demarcando una imagen de San Martín distante del militar como caudillo o héroe de guerra, sino más bien como un líder reflexivo y sereno. En la época, y posteriormente, se mencionó a aquella obra como la cancelación de una “deuda” del Perú con su libertador, sin embargo el contexto permite interpretar que aquel encargo escultórico no se limitó a la coyuntura cronológica o celebratoria, sino que demarcó también una postura política. Y en este caso, cabe mencionar que aquella carga simbólica de aspectos positivos no cumplía necesariamente una función representativa –de los valores políticos de un gobierno–, sino que ejercía el rol de generador de una “imagen” a exhibir que no siempre era auténtica. En ese sentido, durante la República Aristocrática se definió un claro distanciamiento con las clases populares así como un beneficio del poder por parte de la clase dominante, lo que generó una marcada exclusión social.⁶⁷

Los procesos simultáneos del monumento y la plaza se iniciaron a partir de ideas y planteamientos, mientras ninguno había iniciado aún su materialización o construcción. En el caso del monumento, hasta 1909 se manejaron diversos proyectos para llegar al definitivo, hasta que en 1910 se inició su ejecución. En cuanto a la plaza, a partir de ese año comenzaría un proceso ya con notoriedad a nivel urbano a través de la apertura de su espacio físico. Y si bien a fines de aquella primera década del siglo XX el emplazamiento albergaba aún a la vieja Estación de San Juan de Dios, una nueva plaza para el lugar se encontraba ya en ciernes.

⁶⁷ “Lo que puede terminar de diferenciar a la oligarquía de una burguesía clásica es que la primera no tuvo el propósito de elaborar un ‘proyecto nacional’, es decir, de elevar sus intereses particulares a una categoría general, presentándolos como si encarnaran también los intereses de las otras clases sociales y en función de esta finalidad realizar algunas concesiones o incorporar otros elementos, sabiendo ceder en lo secundario. Lejos de buscar la incorporación de otras clases sociales a su proyecto, la oligarquía se propuso mantener marginadas a las grandes masas, de lo cual una muestra es la persistente exclusión de los analfabetos de la vida política. El resultado fue el débil consenso de la oligarquía y el escaso desarrollo de la sociedad política. Dicho en otras palabras: el Estado fue erigido casi en exclusivo provecho de la clase dominante”. (Burga y Flores Galindo 1987: 89-90)



**2. LA APERTURA DEL ESPACIO FÍSICO. EL VACÍO URBANO Y LA
“PRESENCIA” DEL MONUMENTO (1910-1915)**

2.1 LA PLAZA: ESPACIALIDAD URBANA, ENTORNO ARQUITECTÓNICO Y MIRADA PÚBLICA

La segunda etapa de la Avenida La Colmena (Avenida Interior) comprendió la prolongación de la vía hasta la Calle Encarnación, actualmente las cuadras 8 y 9 del Jirón Carabaya. Y si bien sus obras –ejecutadas entre 1910 y 1911– demandaron menor tiempo que el requerido para el primer tramo, si implicaron un complejo proceso de expropiaciones y un adecuado manejo de las propiedades municipales y estatales para su concreción.

Para el tramo entre las calles de La Salud, Monopinta y Serrano –hoy octavas cuadras de los jirones Rufino Torrico, Cailloma y Camaná– se debió expropiar la sección central de dos manzanas. Para ello el Concejo Provincial de Lima solicitó un préstamo por 46,619.837 libras al Banco del Perú y Londres, monto destinado a la compra de los inmuebles a ser demolidos para el avance de la vía. (Municipalidad de Lima 1911: 4109) En el tramo entre las calles de La Salud y Monopinta se debieron expropiar diez propiedades, mientras que en la sección entre Monopinta y Serrano fue necesario expropiar trece inmuebles.

La siguiente manzana –actual ubicación del Hotel Bolívar– era ya propiedad del Municipio desde 1906, tras ser expropiada para el proyecto del Teatro Nacional. La manzana a continuación –ocupada hoy por la Plaza San Martín– pasó a ser también propiedad de la Municipalidad. El Gobierno tomó, en diciembre de 1909, posesión de la Estación de San Juan de Dios, esto cuando, con la empresa del Ferrocarril Lima-Callao afectada por la competencia del tranvía eléctrico, se llegó a un acuerdo bilateral: ella cedía el emplazamiento mencionado al Estado y recibía a cambio, por tiempo indefinido, la concesión de las vías del Ferrocarril Lima-Magdalena. Luego, por decreto del 23 de diciembre de 1909, el Gobierno cedió al Municipio la franja central del terreno necesaria para construir la sección correspondiente a la segunda etapa de la Avenida La Colmena.

De esa forma, el avance de aquella vía y la consecuente demolición de parte importante de la Estación de San Juan de Dios definieron la parcial apertura física del emplazamiento en estudio, generando así un amplio vacío urbano en el casco antiguo de la ciudad. A su vez, a partir de 1911 se sumó otro factor, tal vez irrelevante en términos constructivos o urbanos, pero importante para la prefiguración del carácter de la plaza: el aspecto nominal. En documentos de la Municipalidad de Lima se empezó a mencionar entonces el nombre que aquel espacio detentaría en adelante, Plaza San Martín, denominación que también la relacionaba temáticamente con el monumento elaborado por Mariano Benlliure. Así por ejemplo, en la *Memoria de la Municipalidad de Lima 1911* se leen las siguientes líneas:

La perspectiva del Teatro en ese terreno será verdaderamente hermosa. Igual perspectiva tendrá el monumento de San Martín, próximo á erigirse en esa misma manzana. Se hará también una plaza en el terreno ocupado hoy por la Bomba Lima y el Cine Teatro; mejor dicho, la antigua plazuela de San Juan de Dios será ampliada considerablemente y llevará el nombre del fundador de la Independencia Nacional. (Municipalidad de Lima 1912: 31)

Ya en 1911, y adelantando parte de su tercer tramo, las obras para la avenida se extendieron una cuadra más, hasta la Calle Pobres. Para ello el Municipio adquirió los terrenos necesarios del Monasterio de la Encarnación, entre los actuales jirones Carabaya y Lampa.⁶⁸ La segunda etapa de la Avenida La Colmena, con una extensión de 630 metros, fue entregada en julio de 1911. **(Imagen 24)**

Tras la apertura del espacio físico, diversos proyectos fueron conformando la posible imagen del lugar. Concluido el segundo tramo de la Avenida La Colmena, en la manzana de San Juan de Dios quedaron dos franjas longitudinales, paralelas a la vía principal y a los lados norte y sur del emplazamiento (hoy los portales). Luego, por resolución gubernativa, en 1912 el Estado cedió aquellos terrenos al Municipio para construir ahí el Teatro Nacional y una plaza. Asimismo, la que fue hasta entonces la ubicación tentativa del teatro –lugar que ocupa hoy el Hotel Bolívar– habría de ser un parque que albergaría, en su centro, el monumento a San Martín.

Federico Elguera, entonces Presidente de la Comisión del Centenario, encomendó las obras conmemorativas al arquitecto Ricardo de Jaxa Malachowski,⁶⁹ quien en 1912 planteó un proyecto para el Teatro Nacional que, a diferencia de los previamente presentados,⁷⁰ consideraba ya el nuevo emplazamiento asignado. En los apuntes de aquella propuesta, indirectamente se puede apreciar una imagen preliminar del entorno y de una plaza de dimensiones menores a las actuales. **(Imagen 25)** Posteriormente, a partir de 1913, las posibilidades de concretar el anhelado teatro comenzaron a diluirse, hasta que el proyecto fue finalmente descartado.⁷¹

Algo similar se generó con la constructora Ciurlizza, Maurer & Co. que, en 1912, en el lugar que ocupan hoy el Edificio Fénix y el Cine Metro, propuso un proyecto para levantar un gran hotel. En sus planos del entorno la manzana de San Juan de Dios estaba dividida en dos por la Avenida La Colmena: el lado sur era ocupado por el Teatro Nacional y el lado norte acogía a una plaza longitudinal compuesta en relación a la línea de fachada del teatro. **(Imagen 26) (Plano 6)**

⁶⁸ Para detalles del proceso de expropiación ver Municipalidad de Lima (1911).

⁶⁹ Ricardo de Jaxa Malchowski (Odessa, 1887-1972, Lima) estudió ingeniería en *L'École Speciale Centrale des Arts et Manufactures* de París, y arquitectura en la *École Speciale D'Architecture* y la *École des Beaux Arts*, también en París. Tras su formación académica, arriba al Perú en diciembre de 1911, contratado por el Estado Peruano para desarrollar proyectos públicos que renueven la imagen urbana de Lima, esto de cara al Centenario de la Independencia, y para organizar, en la Escuela de Ingenieros de Lima, la sección que vendría a ser la Escuela de Arquitectura. En el Perú Malachowski mantuvo una importante trayectoria docente así como gran actividad proyectual y constructiva.

⁷⁰ Previamente fueron propuestos diversos proyectos para el Teatro Nacional, entre ellos el del arquitecto italiano Julio Lattini (1906), el del arquitecto francés Emile Robert (1906), o el del arquitecto H. Ratouin (1908), también francés.

⁷¹ A partir de junio de 1913 la Compañía Recaudadora dejó de entregar los montos acumulados mensualmente, llegando entonces la cifra a 16,087.3.55 libras. Este fondo se recaudó durante más de diez años (1903-1913) y una parte del mismo fue utilizada para adquirir los terrenos de la primera ubicación del local. Posteriormente la Ley n.º 2226, del 10 de febrero de 1916, indicó que se debía continuar cobrando el impuesto del 1%, pero que lo recaudado debía destinarse ya no al teatro, sino a la construcción del monumento a San Martín y a otras obras de interés público. A partir de aquel año el proyecto del Teatro Nacional sería mencionado, en documentos internos del Municipio, como “indefinidamente aplazado”.



Imagen 24. Obras concluidas del segundo tramo de la Avenida La Colmena, año 1911. Fuente: *Ilustración Peruana*, n.º 96, agosto de 1911, p. 1216, Lima.

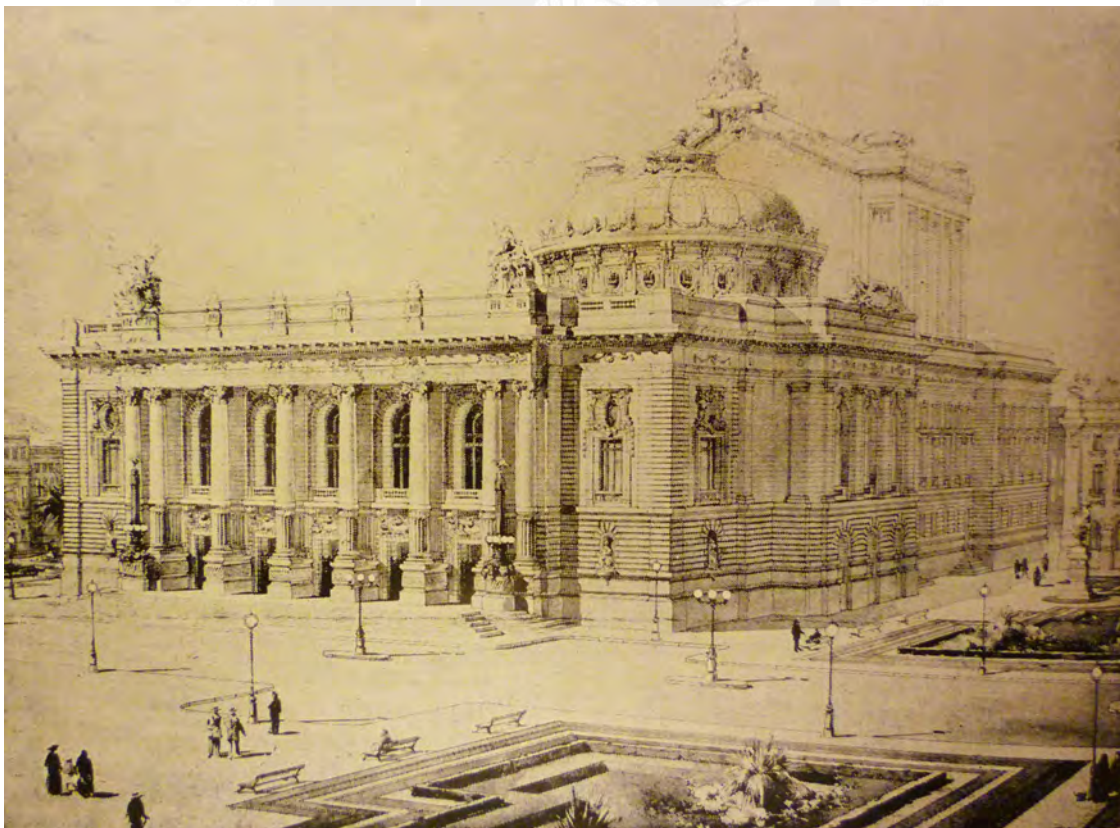


Imagen 25. Apunte del proyecto de Ricardo Malachowski para el Teatro Nacional, año 1912. (Castillo 1915: 2068)

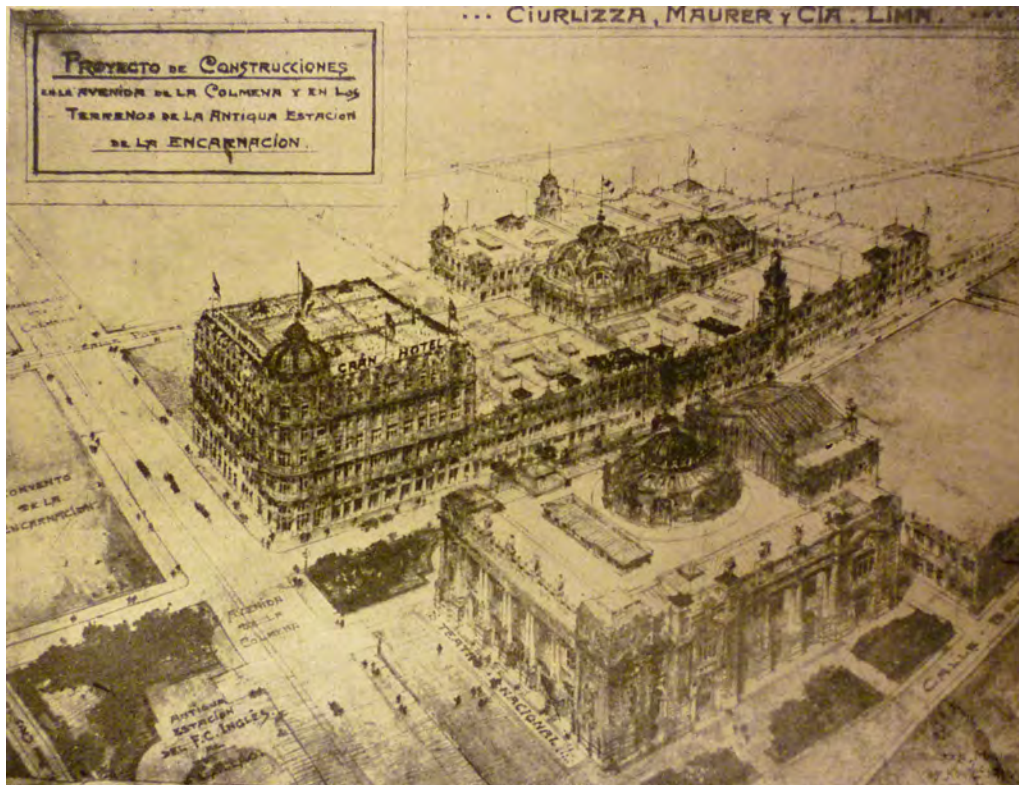


Imagen 26. Apunte del proyecto de la constructora Ciurlizza, Maurer & Co. para un hotel, año 1912. (Variedades 1912a: 1446)



Plano 6. Esquema urbano de la constructora Ciurlizza, Maurer & Co. para un hotel, año 1912. (Ibíd.: 1446)

Entonces el emplazamiento físico había conformado ya cierto carácter, si bien experimentaría más cambios poco después. Esta zona había estado, desde inicios de siglo, ligada a diversos locales cinematográficos. La Carpa de San Juan de Dios estuvo presente, desde 1908, en la plazuela del mismo nombre; en la Plazuela de la Micheo, luego Plaza Zela, se ubicaron el Cinema Teatro desde 1909 –que cambiaría luego de nombre a Alhambra, y después a Fémima–, el Cine Teatro desde 1911 y el Teatro Colón desde 1914. Éste último y el Edificio Giacoletti, de 1912, son las únicas construcciones que aún permanecen actualmente en la plaza.

En 1914, proyectando las futuras obras en el lugar, se demolieron los inmuebles restantes en la manzana. Tras ello el emplazamiento lucía ya muy distinto en relación a los años previos: aquella era una gran explanada, el área correspondiente al actual Hotel Bolívar lucía baldía, y así también la que ocupa hoy la plaza, exceptuando el lado sur, que entonces todavía presentaba el alineamiento diagonal correspondiente a la Calle Faltriquera del Diablo. También con las demoliciones, las plazuelas de La Micheo y de San Juan de Dios se integraron espacialmente al emplazamiento. Entonces la ausencia de edificaciones mostraba, ante los limeños, una suerte de lienzo en blanco a nivel urbano, un espacio abierto que por su amplitud y ubicación despertó gran expectativa por la nueva plaza que allí se construiría.

2.2 LA AUSENCIA / PRESENCIA DEL MONUMENTO A SAN MARTÍN

Concluida la ejecución del monumento a San Martín se inició un dilatado proceso que postergaría su arribo a Lima. En 1913 Enrique De la Riva Agüero, Ministro Plenipotenciario del Perú en España, aceptó la invitación de Mariano Benlliure para visitar su taller y fundición en Madrid, y verificar así los avances de la obra. Tras la visita, De la Riva Agüero comunicó sus apreciaciones personales acerca del trabajo del escultor y del grado de avance del mismo: “Aceptada por mí tal invitación, he podido admirar la hermosura y mérito artístico del notable monumento que pronto ostentará nuestra Capital, el cual está ya completamente terminado, pues lo único que no he visto que es la base, se encuentra en Alicante, lista también ya, según me ha sugerido el Señor Benlliure”.⁷² Así, a inicios de 1914 el artista solicitó que el Estado cancele la cuarta de las cinco cuotas de 2,000 libras estipuladas como remuneración por su trabajo.⁷³ Entonces el Gobierno y el artista coordinaban los pormenores del envío y definían aspectos logísticos: el puerto de partida, los gastos de embarque, el agente de aduana, el importe por el flete, el monto de los seguros,⁷⁴ entre otros.

Para la ubicación del monumento, en 1914 se designó nuevamente a la Plaza de Armas, emplazamiento ya propuesto durante el concurso (1904-1906). La obra habría de situarse en el lado oeste, delante del Callejón de Petateros, hoy Pasaje Olaya. Sin embargo, esta posibilidad no fue del agrado de Mariano Benlliure, quien prefería una ubicación central y protagónica, considerando la escala del monumento.

⁷² AHMREP, 5-13 S.D.P. ESPAÑA, caja 638, file 8, folio 18, 29 de noviembre de 1913.

⁷³ El monto fijado como pago a Mariano Benlliure fue 10,000 libras, a ser cancelado en cinco cuotas de 2,000 libras cada una. La cuarta cuota debía ser pagada una vez concluido el trabajo y luego de ser embarcado hacia Lima. La última cuota sería cancelada una vez ya instalado el monumento.

⁷⁴ Se estipuló contratar un seguro “por riesgos de mar” que significaba un 0.75 % del valor del bien asegurado. En ese sentido, se definió también asegurar “contra roturas” sólo la escultura en mármol, la pieza más frágil del conjunto.

De opinión similar a la de Benlliure era Enrique De la Riva Agüero, quien argumentó así porque el monumento debía situarse en el medio de la plaza:

[...] soy de opinión, sin preciarme de artista, que por su gran altura de 14 metros, quedará muy mal en el extremo de la plaza de armas, frente al callejón de Petateros que parece se le ha señalado. Ese monumento, por su elevación requiere forzosamente centro y no extremo de plaza, siendo esta también la opinión del Señor Benlliure con quien he conversado sobre este punto. De colocarlo, pues, en la plaza de Armas debe sacrificársele la pila central ó erigirle en otra plaza ámplia donde pueda ocupar centro.⁷⁵

A inicios de 1914 se aceleraron las gestiones para el arribo del monumento pues el Estado deseaba inaugurarlos en abril de ese año, tras un compromiso con el Gobierno Argentino, como acto de hermandad entre ambos países. Su “reubicación” en la Plaza de Armas respondió a que el emplazamiento de San Juan de Dios aún distaba mucho de ser una plaza. Sin embargo, la Legación del Perú en España desestimó rápidamente esa posibilidad. De la Riva Agüero indicó que recién a fines de abril estaría embarcada la obra, ya que el embalaje –por el gran peso y tamaño– era complejo y tomaría un estimado de 45 días, lo que definió a su vez un elevado costo de envío.⁷⁶

El gesto político puede ser leído a partir de las buenas relaciones peruano-argentinas y la figura de Roque Saenz Peña, Presidente de la Argentina entre 1910 y 1914. Para inaugurar el monumento a Bolognesi, el mandatario había sido ya invitado en 1905 y recibido con gran entusiasmo popular. Su cercanía con el Perú se inició cuando fue miembro voluntario del Ejército Peruano durante la Guerra del Pacífico, hecho que le ganó la gratitud de la sociedad civil, la clase dirigente y los mandos militares locales, recibiendo por ello diversos reconocimientos del Estado y el Ejército. (Prisma 1905: 10) Así, a inicios de 1914 el Coronel Óscar R. Benavides –Presidente de la Junta de Gobierno del Perú– propuso la inauguración del monumento a San Martín para congratular a la Argentina e indirectamente a Roque Saenz Peña, ello en el contexto de las buenas relaciones diplomáticas tras el falló a favor del Perú –en 1909– en su arbitraje de las disputas limítrofes con Bolivia. (Basadre 1983: VIII: 290-294)

Tras la fallida intención de inaugurar el monumento en 1914 siguieron diversos incumplimientos por parte del Estado Peruano. Si bien Mariano Benlliure terminó el encargo en 1913, el contrato indicaba que la cuarta cuota se cancelaría tras embarcar la obra hacia Lima, pero el envío no se ejecutaba pues el Gobierno no destinaba aún los fondos necesarios para ello.⁷⁷ Entonces el embarque no era responsabilidad del artista, pero afectaba directamente al cuarto pago pendiente, cuya cancelación se autorizó en diciembre de 1914, destinando dos letras giradas recién en marzo de 1915, como consta en el recibo emitido por Mariano Benlliure. **(Imagen 27)**

⁷⁵ AHMREP, 5-13 S.D.P. ESPAÑA, caja 653, file 1, folio 14, 7 de marzo de 1914.

⁷⁶ AHMREP, 5-13 S.D.P. ESPAÑA, caja 653, file 1, folios 9-10, 7 de marzo de 1914

⁷⁷ El monumento pesaba casi 600 toneladas que ocupaban 70 cajones. La tarifa de transporte marítimo hasta el Callao era de 80 francos por tonelada, en promedio. La suma total ascendía a 48,000 francos, que al cambio de la época eran 1,920 libras. Otros gastos fueron los impuestos al transporte y obras de puerto (6,25 pesetas por tonelada); los gastos del acarreo al muelle y la descarga (tres pesetas por tonelada); ya en el muelle, el costo de la grúa que subiría los cajones a la embarcación (cuatro pesetas por tonelada). Estos servicios complementarios significaron un costo de casi 350 libras. El seguro por riesgos de mar estipulaba 75 céntimos por cada 100 pesetas aseguradas, un 0.75 % del costo total de la pieza. AHMREP, 5-13 S.D.P. ESPAÑA, caja 653, file 1, folios 10-12, 7 de marzo de 1914.

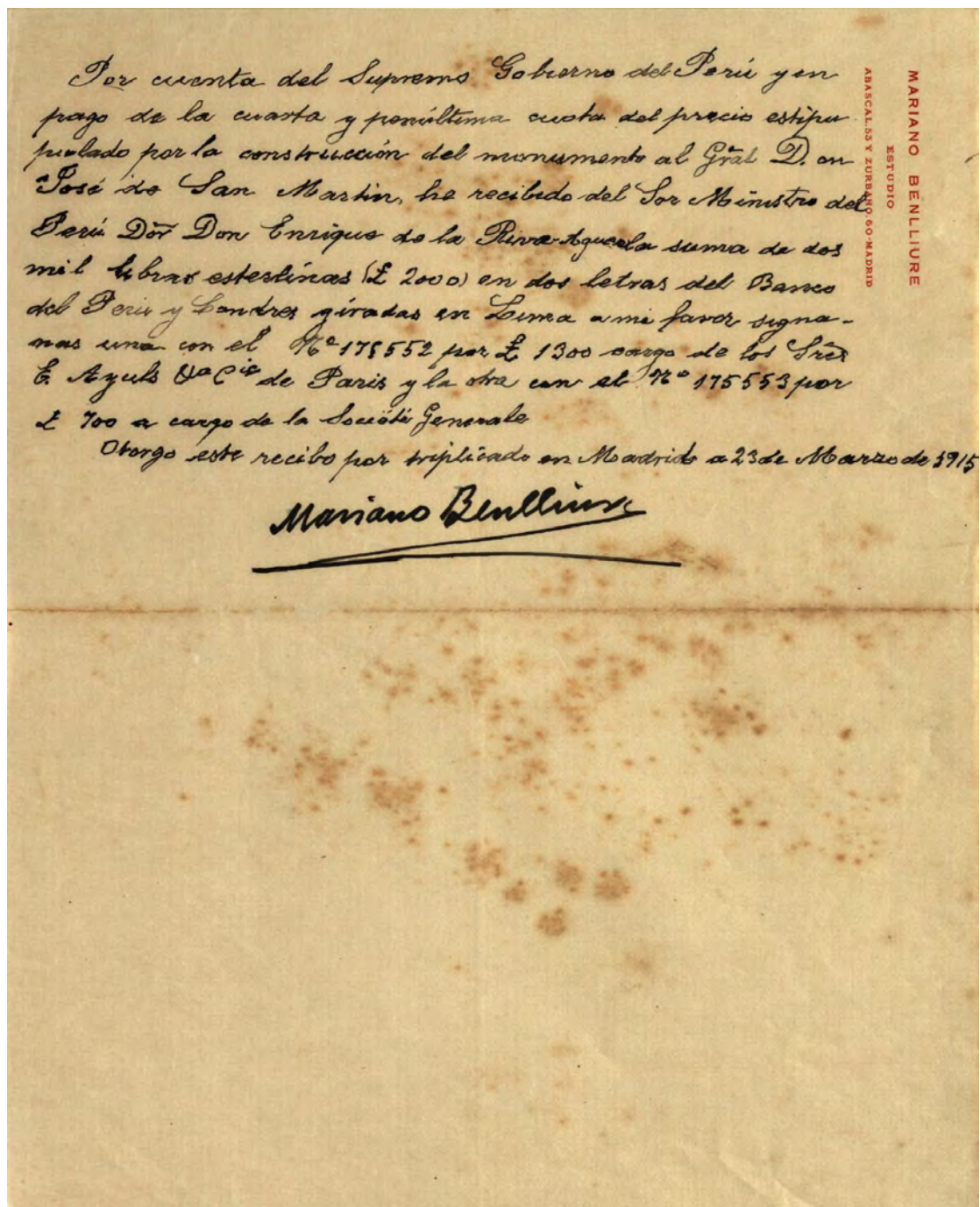


Imagen 27. Recibo emitido por Mariano Benlliure, por el penúltimo de cinco pagos correspondientes a la elaboración del monumento a José de San Martín, año 1915. Fuente: AHMREP, 5-13 S.D.P. ESPAÑA, caja 665, file 3, folio 8, 23 de marzo de 1915.

Tras los retrasos, al intentar efectuar el cobro las letras fueron protestadas, por lo cual el artista expresó su gran molestia ante los incumplimientos y la poca seriedad del Gobierno Peruano. En carta del 19 de abril de 1915, Enrique de la Riva Agüero menciona la vergonzosa situación que le tocó afrontar, y anota que justificó el impase como una consecuencia de la situación anormal que se generaba por la guerra.

Ya comprenderá US el desagrado que este contratiempo me ha ocasionado, sobre todo por venir a aumentar las justificadas quejas del Sr. Benlliure, que tantos perjuicios ha sufrido con la demora en recibirle el monumento que hace ya larguísimo tiempo tiene terminado. Le he escrito á Madrid expresándole que el Gobierno lamentará tanto como yo lo que ha ocurrido con las letras, que solo puede ser resultado de la anormal situación porque atraviesan hoy los giros comerciales [...].⁷⁸

Los motivos que pudieron influir en el retraso del arribo del monumento a Lima fueron diversos. Un primer aspecto fue de carácter funcional: al ser una gestión internacional desarrollada por la Legación del Perú en España –desde Madrid– y el Ministerio de Relaciones Exteriores –desde Lima–, las comunicaciones de la época eran inevitablemente lentas.⁷⁹ Además de ello, desde las iniciales tratativas para la elaboración del proyecto se evidenció un deficiente manejo de las coordinaciones por parte del Estado Peruano, lo que se tradujo en retrasos, imprecisiones y omisiones.

Sin embargo, los motivos de fondo pudieron surgir desde el espacio político, siendo esta una situación relativamente común en diversos contextos, y no solo específica del caso local. Refiriéndose al panorama iberoamericano, Rodrigo Gutiérrez menciona algunas causas de carácter político y electoral que pudieron dilatar los procesos.

El retraso en la concreción de los monumentos tuvo otras causas, algunas políticas, sobre todo por cambios de gobierno en que el entrante no deseaba continuar con los proyectos iniciados por sus antecesores; en contrapartida, en otras ocasiones las prisas por conmemorar, potenciadas por presiones electorales, aceleraron los procesos y llevaron a inauguraciones en tiempo récord. (2004: 91)

En el ámbito local, las postergaciones en el arribo del monumento coincidieron con el agitado contexto político de la época. Tras el primer gobierno de Augusto B. Leguía (1908-1912), Guillermo Billinghurst asumió la Presidencia (1912-1914) en medio de un gran respaldo popular. En aquel panorama, y por su filiación política, su mandato puede ser interpretado como un “paréntesis” en la República Aristocrática, durante la cual los civilistas ostentaron el poder político por casi dos décadas.

Luego de intentar aplicar ciertas reformas en la Constitución y disolver el Congreso, el gobierno de Billinghurst fue interrumpido en febrero de 1914 por la revolución al mando de Óscar R. Benavides, quien fue nombrado Presidente Provisorio (1914-1915), mandato que pudo ser considerado ilegal –pues la figura “provisoria” no era

⁷⁸ AHMREP, 5-13 S.D.P. ESPAÑA, caja 665, file 3, folio 9, 19 de abril de 1915.

⁷⁹ A inicios del siglo XX las comunicaciones oficiales se realizaban intercambiando correspondencia escrita, cuyo tránsito entre el Perú y Europa podía tardar entre cinco a ocho semanas. También se aplicaba el uso de telegramas, sistema más rápido pero suscrito a un número limitado de palabras, además de ser falible por condiciones climáticas o imperfecciones del sistema.

constitucional– o asumido como “conato” de un tercer militarismo al recibir el apoyo de los altos mandos del Ejército. (Basadre 1983: IX: 75) Sin embargo, Benavides fue sucedido por José Pardo en 1915, quien tampoco pudo terminar su mandato al ser destituido en 1919 por Augusto B. Leguía. Aquel agitado escenario político pudo generar retrasos en el arribo de un monumento que estaba entonces en Europa, un contexto lejano y también conflictivo.

En el ámbito presupuestal, fue evidente la escasa atención que el Estado le prestó al monumento, ello debido en parte al inicio de la Primera Guerra Mundial (1914-1918), la que tuvo un primer efecto negativo en la economía peruana.⁸⁰ Asimismo, aquel conflicto influyó en la Legación del Perú en España: el gobierno de Óscar R. Benavides ordenó su cierre al no poder mantener el pago de sueldos. El Estado Peruano sugirió entonces el retorno de los funcionarios.⁸¹ Aquel contexto bélico europeo pudo generar, al estar el monumento en España, mayores dificultades en las tratativas relacionadas al arribo de la obra.

En aquella coyuntura es posible una lectura dicotómica a partir de la condición de presencia/ausencia del monumento. Éste, ya concluido, permanecía aún en España a mediados de la década de 1910, ello debido a los diversos retrasos e impases mencionados. La situación generó entonces una doble lectura a nivel local: la obra de Mariano Benlliure estaba ausente físicamente, pero gozaba de una importante “presencia” en los ámbitos de poder político. En ese sentido, por ejemplo, se dispuso su ubicación –y reubicación– entre los emplazamientos de San Juan de Dios y la Plaza de Armas, lo que evidenció que la obra, a pesar de su dilatado arribo, no se mantuvo ajena al ámbito local.

Tras la demolición total de la antigua Estación de San Juan de Dios en 1914, el emplazamiento se definió como un gran espacio abierto que denotaba ya la escala y la trascendencia urbana que detentaría la plaza. Sin embargo, el lugar no dejaba de ser, ante los ojos de la ciudadanía, un área baldía, así como el monumento seguía siendo una obra ausente en cuanto a materialidad física. A partir de 1916, los proyectos desarrollados para la plaza considerarían al monumento como elemento central, lo que consolidó la presencia de la obra de Benlliure en el imaginario colectivo de la sociedad civil y en la mirada crítica de la esfera pública. Así, desde aquel año el ámbito proyectual empezó a vislumbrar la que sería la disposición final de la plaza y su monumento. **(Imágenes 28-30)**

⁸⁰ “La conflagración europea que estalló en agosto de 1914 dejó sentir sus efectos, en cambio, automáticamente, en todos los países americanos. Desde el punto de vista económico esta influencia tuvo una etapa inicial de pánico y aguda crisis y una etapa posterior de bonanza económica y fiscal por el alza de las exportaciones de los artículos agrícolas y mineros, por la mayor producción de ellos y por el incremento del comercio”. (Basadre 1983: IX: 93)

⁸¹ AHMREP, 5-13 S.D.P. ESPAÑA, caja 653, file 1, folio 57, 21 de agosto de 1914.



Imagen 28. Área baldía del emplazamiento de la Plaza San Martín, año 1916. (Variedades 1916: 1538)

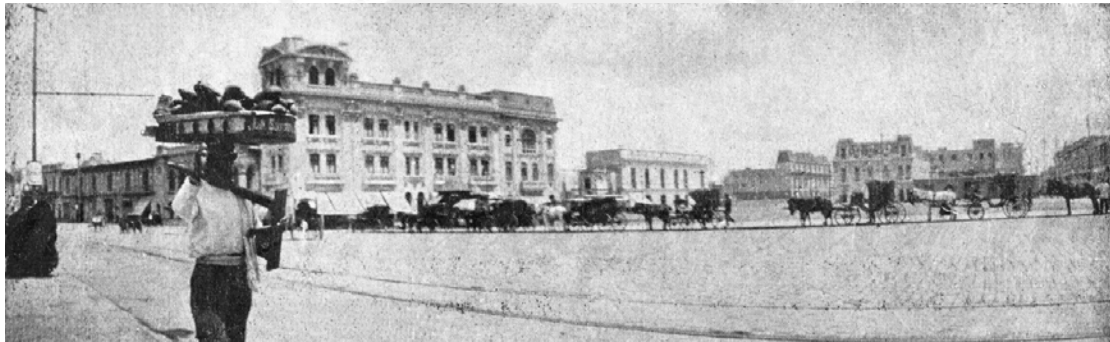


Imagen 29. Área baldía del emplazamiento de la Plaza San Martín y del actual Hotel Bolívar, año 1915. (Variedades 1915: 2630)



Imagen 30. Área baldía del emplazamiento de la Plaza San Martín, al fondo el Teatro Colón y el Edificio Giacoletti, ca.1916. Fuente: Archivo Juan Gunther.



3. EL DESARROLLO DEL ÁMBITO PROYECTUAL Y LA RESIGNIFICACIÓN DE LA PLAZA SAN MARTÍN (1916-1921)

3.1 LOS PROYECTOS DE RICARDO MALACHOWSKI Y LA LEY N.º 2513

Durante el segundo gobierno de José Pardo (Presidente del Perú 1915-1919) se definió la proporción de la plaza, sus áreas y elementos constitutivos. A su vez Luis Miró Quesada De la Guerra (Alcalde de Lima 1916-1918) tuvo un rol protagónico en ese proceso de definición formal: bajo su gestión Ricardo Malachowski fue nombrado miembro de la Comisión del Centenario, la responsable de preparar la ciudad para las celebraciones de 1921. Así, a pedido del Municipio, en 1916 Malachowski desarrolló un primer proyecto para la Plaza San Martín, considerando ya al monumento autoría de Mariano Benlliure como parte de la propuesta. Si bien en 1907 se estimó por primera vez ubicar dicha obra en el emplazamiento de San Juan de Dios –entonces como parte de la Plaza del Parlamento, iniciativa no realizada–, el hecho se limitó a una designación del lugar. Con la propuesta de 1916, en cambio, las características formales del monumento fueron ya consideradas al elaborar la propuesta.

Ésta presentó una disposición alargada, orientada longitudinalmente sobre la Avenida La Colmena –eje Este-Oeste–, y bifurcada en dos vías que definían, entre ellas, una franja central de jardines y senderos peatonales. **(Imagen 31)** La plaza tenía 114 metros de largo y 57 metros de ancho, y en su centro se situaba, sobre una plataforma octagonal que sobresalía hacia los lados, el monumento a San Martín. Dos grandes edificios longitudinales muy similares entre sí, y también orientados sobre el eje Este-Oeste, contenían espacialmente a la plaza y a las dos vías. A su vez, en el área antes destinada al Teatro Nacional –hoy Hotel Bolívar– se propuso un parque anexo.

El área de la plaza tenía una proporción de 2 a 1 que la definía como regular y armónica. Estas proporciones se reforzaban tridimensionalmente con los dos edificios colindantes, con alturas de casi 20 metros en su volumetría –llegando hasta los 25 y 30 metros con algunas cúpulas–, conformando así una espacialidad urbana compositivamente mesurada. Sin embargo, la orientación longitudinal de la plaza con respecto a la Avenida La Colmena generaba una lectura espacial fuertemente dependiente del eje y la espacialidad de la vía, en desmedro de lograr un espacio receptivo. Esto si bien la propuesta intentaba demarcar la presencia del monumento no sólo a partir de su ubicación central y la plataforma octogonal que sobresalía, sino también con el retiro de algunos metros de la línea de fachada de ambos edificios en esa zona, generando así dos volumetrías cóncavas complementarias que reforzaban la jerarquía espacial definida por el monumento. Sin embargo, como se mencionó, las proporciones espaciales del emplazamiento y la vía generaban una lectura de la propuesta más como un lugar de tránsito que como un espacio receptivo.

En cuanto al monumento, éste se orientó en relación al eje longitudinal de la plaza, presentando su lado frontal hacia el Oeste, disposición que tiene la obra actualmente. Esto respondió a la relación espacial-urbana con la Plaza 2 de Mayo, situada al Oeste, en la primera cuadra de la Avenida La Colmena. **(Plano 7)** De esta forma se buscaba relacionar dos plazas importantes, no solo por el nexo vial evidente de la Avenida La Colmena, sino también considerando las visuales generadas a partir de dos monumentos de escala urbana similar y de temáticas correspondientes. En un documento interno del Municipio –de 1916– se menciona que “erigida la estatua en el lugar de que se trata, se hallará colocada frente al monumento ‘2 de Mayo’ y en sitio en que dará mayor vida a la Avenida Nicolás de Piérola, rompiendo su monotonía sin destruir su perspectiva [...]”. (1917a: 6688)

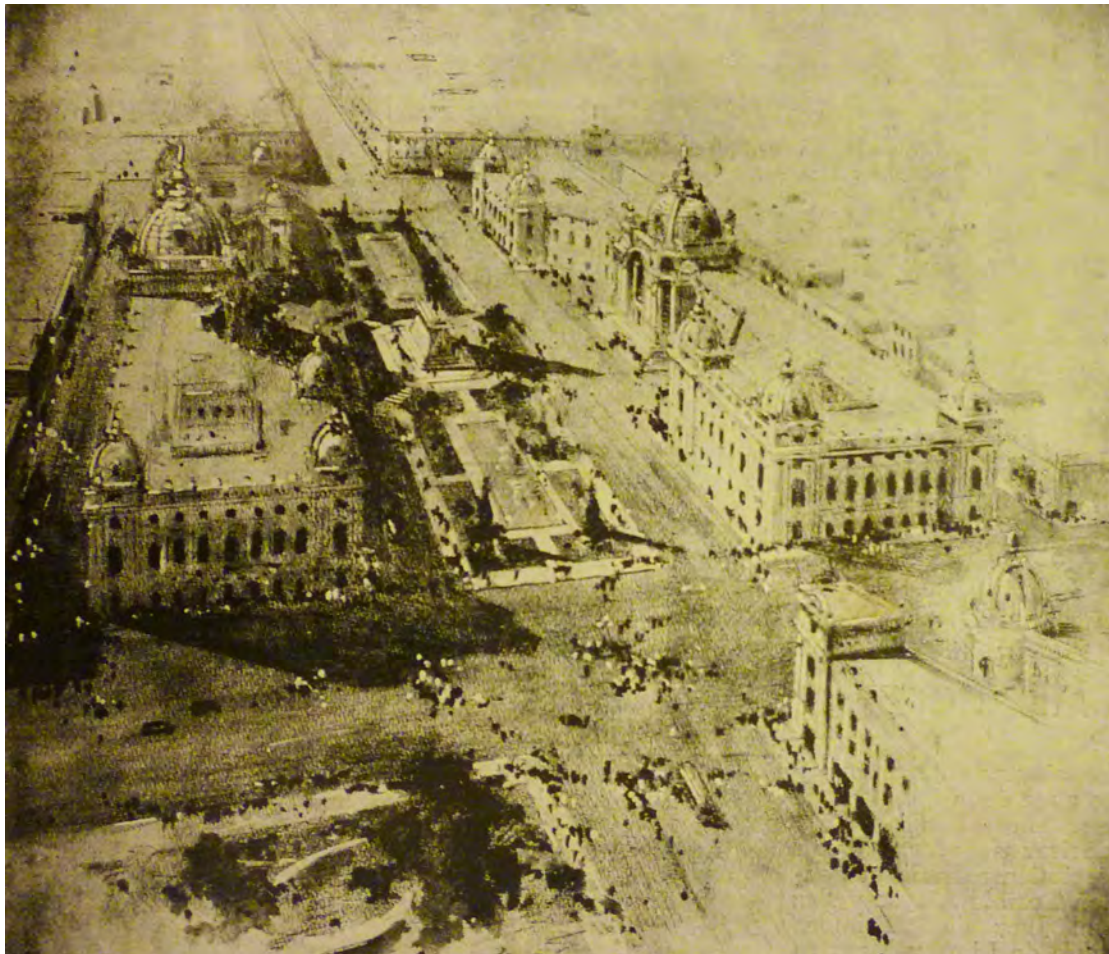
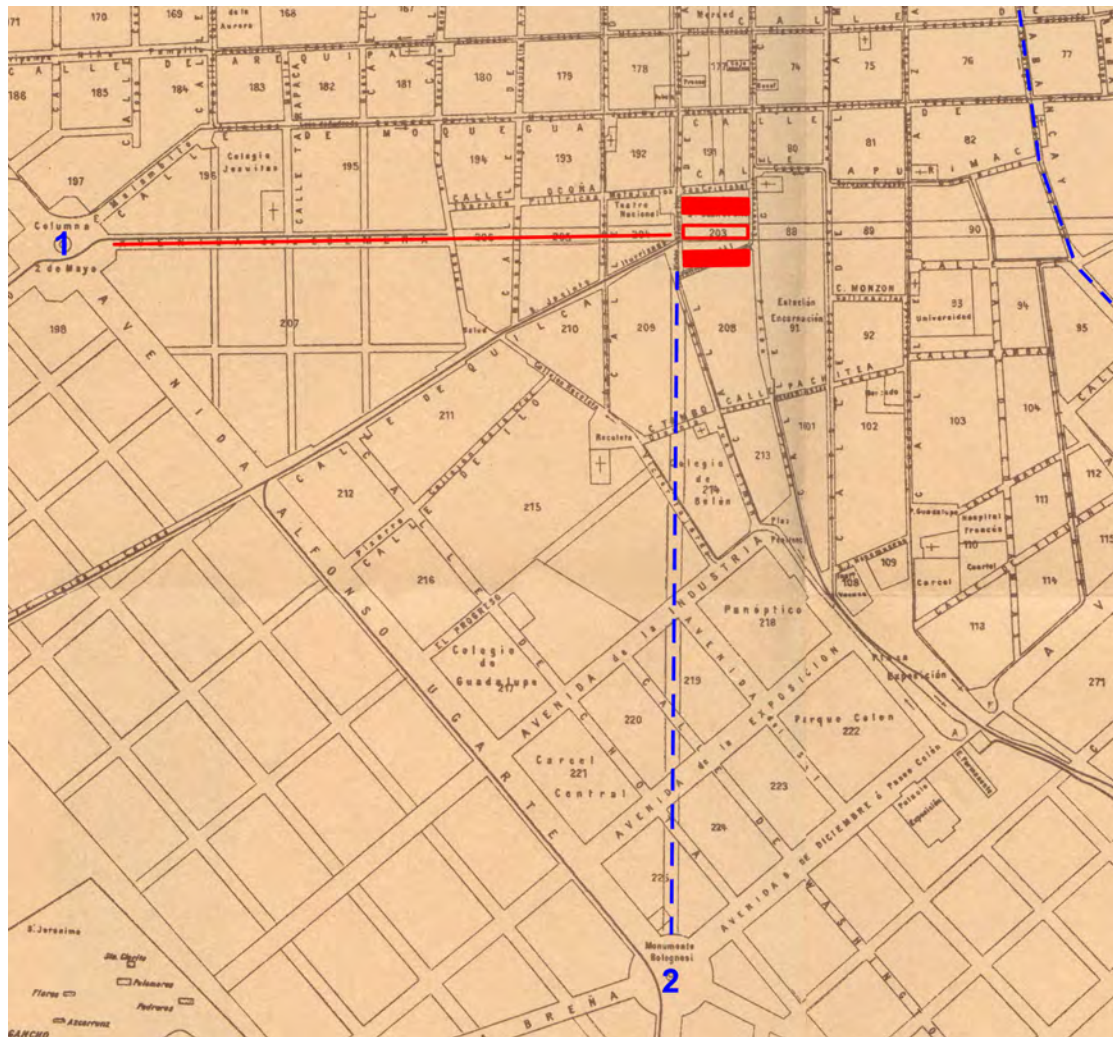


Imagen 31. Perspectiva del primer proyecto de Ricardo Malachowski para la Plaza San Martín, año 1916. Considerando el eje longitudinal de la plaza, la parte inferior de la perspectiva corresponde al Oeste, y la superior al Este. (Variedades 1916: 1537)



Plano 7. Plano del Centro de Lima elaborado por Ricardo Tizón Bueno, año 1908 (fragmento). Sobre el plano original se demarca en rojo la orientación de la primera propuesta de Ricardo Malachowski para la Plaza San Martín (1916), así como los dos edificios que la circundan y definen espacialmente. Con línea roja horizontal, el tramo de la Avenida La Colmena que permitiría un nexo espacial-visual con la Plaza 2 de Mayo (1) (a la izquierda). Con línea azul punteada, la relación urbana que se habría generado entre la Plaza San Martín y la Plaza Bolognesi (2) (abajo) de haberse concretado la Avenida Central. Arriba a la derecha, con línea azul punteada, la vía que sería luego la Avenida Abancay, hasta la que llegaría el tercer tramo de la Avenida La Colmena, iniciado en 1919. (Gunther 1983: plano 15)

En 1916 el alcalde Miró Quesada presentó aquel proyecto ante la Dirección de Obras Públicas del Ministerio de Fomento. Entre otros puntos, se solicitaba que se apruebe la creación de la plaza en el terreno de San Juan de Dios, que ésta lleve el nombre de Plaza San Martín, y que se sitúe allí el monumento al héroe desarrollado por Mariano Benlliure. Además se pedía autorización para expropiar los inmuebles de la Calle Faltriquera del Diablo, la que tenía una disposición diagonal con relación a los otros frentes. Asimismo se solicitaba poder vender la franja norte, aquella entre la proyectada plaza y la Calle San Cristóbal, un terreno de casi 2,300 m², ello con la finalidad de cubrir la inversión necesaria para aquel proyecto.

Tras la aprobación del Consejo de Ministros, en octubre de 1916 el Ministerio de Fomento envió la propuesta a la Cámara de Senadores sustentando su pertinencia, y solicitando la autorización legislativa correspondiente. El 22 de agosto de 1917, en documento dirigido al Ejecutivo, la Comisión de Obras Públicas de la Cámara de Senadores emitió una respuesta: se discrepaba con algunos puntos de la propuesta y se efectuaban cambios importantes en ella. La comisión convino construir una plaza de mayor envergadura que ocuparía toda el área baldía de la manzana de San Juan de Dios y los lotes a expropiar en la Calle Faltriquera del Diablo, logrando así una forma cuadrangular y regular. Asimismo, el terreno que ocupa hoy el Hotel Bolívar, dispuesto como parque en el proyecto de Malachowski, sería destinado a un hotel de primera clase a ser construido por inversionistas privados. Contrario al planteamiento municipal, tampoco se vendería la franja norte a terceros. Así, en aquella instancia se definió la morfología definitiva y actualmente presente en la Plaza San Martín.

Tras estas modificaciones, el caso pasó a la Comisión Auxiliar de Hacienda de la Cámara de Diputados, la que en septiembre de 1917 emitió su posición al respecto. Argumentando factores presupuestales, se marcó diferencia entre las dos propuestas; la primera, que originalmente propuso el Concejo Provincial de Lima y que fuera aprobada por el Ministerio de Fomento; la segunda, la que incluía las modificaciones del Senado. Así se recomendó optar por el proyecto inicial, pues se consideraba “un verdadero dispendio” la propuesta del Senado: además del costo de las expropiaciones no contemplaba la venta de terrenos para cubrir la inversión, lo que si estipulaba la propuesta original del Municipio, la que incluso habría de dejar un saldo de 6,000 libras a favor del Gobierno. La opción del Senado en cambio, implicaba una inversión mucho más alta. En ese sentido, la Comisión de Hacienda argumentó también que con la propuesta original la plaza estaría, en muy poco tiempo, “rodeada de edificios modernos, construídos desde sus cimientos; y no caserones ruinosos, con fachadas refaccionadas á base de caña y yeso”. En el mismo documento, el análisis se alejó del ámbito económico al mencionar otras “necesidades prioritarias”, éstas de carácter moral y ético:

Antes que en las obras de ornato de una ciudad, y más aún, cuando éstas pueden ser realizadas sin gravamen alguno, como en el presente caso, debe preferirse la inversión de los dineros públicos en la ejecución de obras de saneamiento, que eviten la alta cifra de mortalidad que se observa en Lima. Preferible sería destinar Lp. 4.000.000 ó Lp. 50 mil que va á costar la Plaza San Martín á la supresión del curso del río Huática, que atraviesa la población por sus barrios más poblados, sembrando la muerte. Obras es esta más humana y más patriótica que gastar medio millón de soles en construir una plaza, que tiene fondos propios. (Municipalidad de Lima 1917b: 6885)

El 10 de noviembre de 1917 el presidente José Pardo firmó la Ley n.º 2513 (**Anexo 5**), que formalizaba la construcción de la Plaza San Martín con el área y la proporción que planteó el Senado, priorizando así la jerarquía urbana del emplazamiento por sobre las consideraciones presupuestales de la Comisión Auxiliar de Hacienda de la Cámara de Diputados. Se dispuso autorizar las expropiaciones en el frente de la Calle Faltriquera del Diablo, construir un hotel estipulando una cifra mínima de inversión –asegurando así su envergadura y suntuosidad–, continuar con el tercer tramo de la Avenida Piérola (La Colmena), entre otros puntos. Ya en 1918, y con las premisas de la Ley n.º 2513, el Inspector de Alamedas y Paseos –Carlos I. Lisson– le encargó a Ricardo Malachowski un segundo proyecto para la Plaza San Martín.

Como en la propuesta previa, el nuevo proyecto seguía formalmente relacionado a la Avenida La Colmena, sin embargo se reforzaba la orientación hacia la Plaza 2 de Mayo y el eje visual Este-Oeste, ya no sólo a partir de la disposición del monumento a San Martín, sino también con la disposición de la plaza. Ésta presentaba un “lado frontal” y perceptualmente receptivo en forma de U que, al igual que el monumento, se orientaba hacia el Oeste. En su composición interna la plaza tenía dos secciones, una coincidía con el nivel del Jirón Carabaya y tenía forma de herradura, extendiéndose hacia la parte central con una plataforma cuadrangular en la que se erigía el monumento a San Martín. La otra sección coincidía con el nivel del Jirón De la Unión, algunos escalones más abajo, presentando una pileta circular delante de una escalinata que subía hacia el monumento. (**Imágenes 32-33**)

En el proyecto era identificable la intención de minimizar las visuales y la relación espacial con la continuación de la Avenida La Colmena, que desde la plaza se dirigía hacia el Este. En 1918 dicha vía se extendía sólo una cuadra más allá, hasta la Calle Pobres, hoy Jirón Lampa, lo que pudo propiciar la orientación compositiva hacia el Oeste. Recién en 1919 se ejecutaría el tercer tramo de la Avenida La Colmena, lo que dotaría a la plaza y al monumento de mejores visuales en dirección Oeste-Este. Aquella continuación le permitió a la vía llegar hasta la actual Avenida Abancay.

Con el proyecto no se desarrolló el contexto arquitectónico, factor que habría de definir la espacialidad de la plaza. Además del carácter simbólico-representativo que podía cobrar un emplazamiento a partir de los edificios que lo componían, proyectar la disposición volumétrica y las alturas de la arquitectura colindante era importante, especialmente al considerar la escala de la Avenida La Colmena y la ausencia de un entorno construido definido: hasta entonces las edificaciones del lugar eran precarias y de muy baja altura. En ese sentido, a comparación del primer proyecto de Malachowski, esta segunda propuesta era limitada en cuanto a la resolución de las condicionantes de tridimensionalidad y espacialidad urbana propias de una plaza.

En medio de una creciente expectativa ciudadana en torno al emplazamiento, en la revista *Varietades* se podían leer las siguientes líneas:

Ojalá, ya que ésta será la definitiva transformación de la nueva plaza, los trabajos se lleven á cabo con rapidez mayor que hasta ahora y podamos contar con una nueva y bella plaza en el centro de la ciudad. [...] Repetimos: es cuestión de amor propio nacional terminar á la brevedad posible esta plaza y por eso alabamos el celo que en esta ocasión ha demostrado el inspector de alamedas y paseos del Concejo Provincial. (1918: 608)

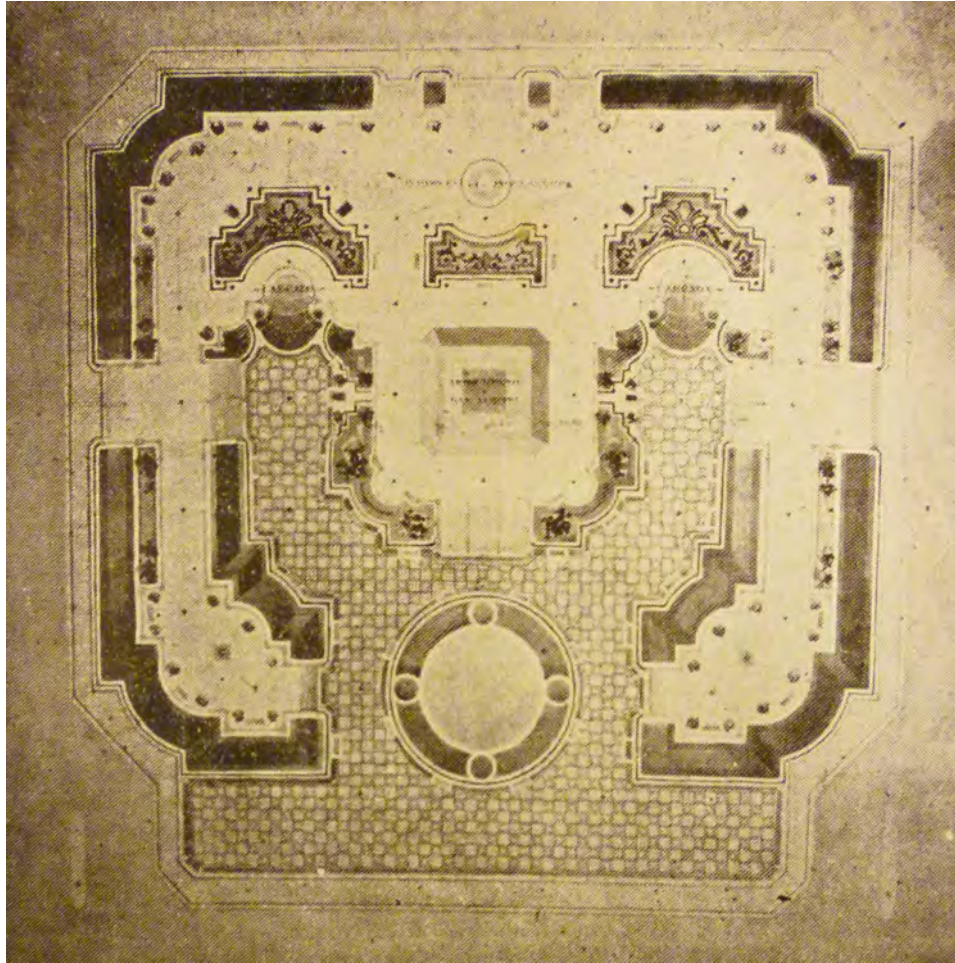


Imagen 32. Planta del segundo proyecto de Ricardo Malachowski para la Plaza San Martín, año 1918. (Variedades 1918: 608)



Imagen 33. Maqueta del segundo proyecto de Ricardo Malachowski para la Plaza San Martín, año 1918. Fuente: *Ibíd.*

En 1918 se iniciaron las expropiaciones en la Calle Faltriquera del Diablo para completar la forma regular del emplazamiento,⁸² y se llegó incluso a trazar en el terreno baldío la segunda propuesta de Malachowski. Sin embargo aquella plaza tampoco fue ejecutada: poco después sería reemplazada por otro proyecto, éste sí definitivo, diseñado por Manuel Piqueras Cotolí.

3.2 LA PLAZA SAN MARTÍN DE MANUEL PIQUERAS COTOLÍ: PUNTO DE QUIEBRE

Al iniciarse el segundo gobierno de Augusto B. Leguía (1919-1930) se designó una nueva comisión para los preparativos del Centenario y una junta para la ejecución de la Plaza San Martín, ésta conformada por Enrique Swayne, Eulogio Romero y Alfredo Piedra, quienes encargaron el diseño de la plaza al artista español Manuel Piqueras Cotolí.⁸³ Sin embargo, la elección de un nuevo proyectista trascendió al ámbito formal: fue principalmente consecuencia del accionar de Leguía y su nuevo régimen. Así, el tránsito político de 1919 fue más que sólo un cambio de gobierno; significó el punto de quiebre entre dos modelos políticos, el de la República Aristocrática y el de la Patria Nueva, hecho que se reflejó en la impronta visual de la plaza.

Formalmente, la propuesta de Piqueras se estructuró a partir de dos amplios senderos principales que atraviesan la plaza de lado a lado ortogonalmente, definiendo un área central jerarquizada en donde se sitúa el monumento a San Martín. Estos senderos además generan cuatro sub espacios iguales en los que, a su vez, dos senderos diagonales se cruzan y definen cuatro áreas de jardines y un espacio central donde se ubica una fuente de agua de forma circular. **(Imagen 34)** Este patrón repetido logra integrar la plaza con un mismo lenguaje de centro y senderos que se cruzan perpendicularmente, primero a nivel del conjunto y luego en cada sub espacio. De los dos senderos principales, cobra mayor jerarquía perceptual el que va en sentido Oeste-Este, ello por estar alineado con la Avenida La Colmena y por la disposición del monumento, cuyo frente principal se orienta hacia el lado oeste, como se había dispuesto ya en la propuestas previas de Ricardo Malachowski.

El proyecto, sin embargo, no se limitó a la distribución interna de la plaza, sino que propuso también las proporciones y alturas del entorno que definirían la espacialidad del lugar. En uno de los primeros apuntes de Piqueras se aprecia la arquitectura circundante: al Este una edificación de gran envergadura –posiblemente un local institucional o un gran teatro– y al Norte y al Sur dos fachadas con portales en su parte baja. **(Imagen 35)** Y si bien el arquitecto Rafael Marquina es nombrado generalmente como autor de aquellos portales luego levantados –Portal de Pumacahua en el frente norte y Portal de Zela al Sur–, su injerencia fue menor en relación al planteamiento original de Piqueras. (Ludeña 2003: 230)

⁸² Para una relación pormenorizada de las gestiones de expropiación en la Calle Faltriquera del Diablo, ver Estado Peruano (1919: 985-995) y Estado Peruano (1921: 986-994).

⁸³ Manuel Piqueras Cotolí (1885-1937) fue un escultor, arquitecto y urbanista español de importante obra en el Perú. Tras estudiar becado en la Academia Española de Bellas Artes de Roma, vino a Lima por gestiones del gobierno de José Pardo, durante su segundo mandato. Desde que llegó ejerció como profesor de escultura en la recién fundada Escuela Nacional de Bellas Artes ENBA. Además de sus obras y proyectos, fue un aporte importante su elaboración del estilo neo peruano, que conjugaba el lenguaje ornamental propio de la Colonia con otro de referencias al período incaico.



Imagen 34. Vista aérea de la Plaza San Martín, proyecto de Manuel Piqueras Cotolí, año 1926. Fuente: *Ciudad y Campo*, n.º 16, marzo de 1926, Lima.



Imagen 35. Perspectiva del proyecto de Manuel Piqueras Cotolí para la Plaza San Martín, año 1920. (Ludeña 2003: 218)

En la espacialidad urbana de la propuesta de Piqueras son reconocibles la escala monumental, un eje central que define una composición simétrica, el cuidado por las visuales y el control de las perspectivas. Aquella justa conjunción de elementos y referencias denota la pericia y sensibilidad estética de su autor. A su vez se demarcó una ruptura con el lenguaje urbano precedente, tanto en el contexto de la ciudad como en el ámbito de los proyectos previos. En ese sentido, Wiley Ludeña señala:

Dominado hasta entonces el panorama peruano por una estética urbanista neobarroca en clave haussmaniana, Piqueras revela la posibilidad de un discurso alternativo equidistante de su recusación moderno-racionalista. La plaza San Martín representa ese gesto: que sin abandonar las estructuras pragmático-principistas del urbanismo barroco y sus claves de cierta monumentalidad, es posible desarrollar un urbanismo atemperado a la escala espacial de una sensibilidad limeño-mediterránea. (2003: 231)

En cuanto a mobiliario, el proyecto dispuso ubicar 16 bancas semicirculares de mármol, ocho en los senderos principales y ocho en el espacio central. Asimismo 82 faroles y 32 piezas ornamentales de bronce. Para las balaustradas, pisos y zócalos del contorno se dispuso usar mármol de Carrara, lo que demandó personal especializado no disponible a nivel local y se tuvo que contratar operarios de Arequipa y La Paz (Bolivia). Con relación al desnivel del terreno, Piqueras propuso la plaza como una plataforma plana que se integra a las calles adyacentes con gradas y escalinatas.

Los factores mencionados permiten hablar de una propuesta urbanística integral, pensada en sus detalles y concebida como una unidad: un proyecto logrado, ciertamente superior a los planteamientos previos. Así, el proyecto de Piqueras dejaba atrás la impronta de la Plaza de Armas y su esquema colonial decimonónico, mayormente plano, de carácter informal y con una fuente como elemento central, si bien retomó de ésta la forma cuadrangular y los portales adyacentes. A su vez la plaza reemplazada, la diseñada por Malachowski, podía representar a un modelo de nación que se intentaba sustituir, el de la oligarquía civilista que había gobernado el Perú.

Durante su primer mandato presidencial (1908-1912) Leguía dio algunas muestras de independencia de su agrupación política, el Partido Civil, el que evidenció por ello cierto divisionismo interno: por un lado un ala “progresista” y joven apoyaba a Leguía, mientras que una sección más conservadora se le oponía. Aquella escisión debilitó a la clase dominante, circunstancia que posibilitó el ascenso de Guillermo Billinghurst al poder (1912-1914), quien desarrolló un régimen de carácter populista discordante con la continuidad de los anteriores gobiernos civilistas. (Cotler 2006: 166-168) En aquel panorama, el golpe militar que encabezó el Coronel Óscar R. Benavides para derrocar a Billinghurst fue apoyado por la misma oligarquía civilista que había intentado siempre alejarse de los regímenes militaristas.⁸⁴

⁸⁴ “Con la movilización popular, Billinghurst ponía en peligro las bases mismas del régimen de dominación y el fundamento mismo de la sociedad capitalista-dependiente. La gravedad de la situación motivó que la clase dominante se aglutinara y convocara al ejército como medio de asegurar la vigencia del sistema de dominación social. En 1914, el coronel Óscar R. Benavides, con la complicidad de los hermanos Prado Ugarteche, calificados representantes de la clase dominante, dio un golpe de Estado, el primero de este siglo. A nombre de la clase dominante gobernó durante un año y luego, en 1915, convocó a una convención de partidos políticos, la que designó a José Pardo como Presidente”. (Cotler 2006: 172)

Desde 1919 Leguía intentó anular la impronta de los actores políticos que lo precedieron,⁸⁵ no solo con un afán revanchista, sino para consolidar una nueva estructura de poder. El nombramiento de Manuel Piqueras Cotoí como encargado de un nuevo proyecto para la Plaza San Martín significó el rechazo a una idea de nación, a una clase dominante y a su impronta visual, pero también a sus gestores urbanos y políticos. En ese sentido, y pese a su procedencia extranjera, Ricardo Malachowski era fácilmente identificable con aquella oligarquía que Leguía intentaba someter.

Malachowski llegó al Perú en 1911, tras entablar amistad con el ingeniero peruano Enrique Bianchi, a quien conoció en Europa a inicios del siglo XX. Ya en Lima, se hizo miembro de la Sociedad de Ingenieros del Perú y fue contratado por el Ministerio de Fomento. En 1914 se integró definitivamente a la vida social del país cuando contrajo matrimonio con María Benavides Diez Canseco, miembro de una familia de oligarcas. (Carbajal y Ramírez 1977) Tras ser descartada en 1919 su segunda propuesta para la plaza, Malachowski continuó con una importante carrera profesional en el ámbito local. En 1934, ya derrocado Leguía, le fue encargada la dirección de las obras por el Cuarto Centenario de Lima (1935), hecho coincidente con el segundo gobierno de Óscar R. Benavides (1933-1939), su concuñado.⁸⁶ Entre aquellas obras estaba una primera intervención en el trazo original de la Plaza San Martín.

¿Este encargo a Malachowski de la Municipalidad vuelta a ser gobernada en parte por los representantes de la oligarquía conservadora, fue una especie de resarcimiento a la decisión de Leguía de cancelar abruptamente en 1919 la propuesta municipal encarnada por el proyecto del mismo Malachowski, el cual incluso ya había sido trazado en los terrenos de la plaza? ¿Un acto de venganza cultural o una acción inevitable de depuración estética de una plaza que había sido criticada por su recargado volumen de ornamentos y arbustos? Quién sabe. (Ludeña 2003: 231)

Luis Miró Quesada De la Guerra, Alcalde de Lima 1916-1918, estuvo directamente relacionado a los dos primeros proyectos de Malachowski para la plaza, ello como gestor político de la Ley n.º 2513. Proveniente de una familia aristocrática y conspicuo representante del civilismo, Miró Quesada se había opuesto a Leguía —en 1911, durante su primer gobierno—, cuando como diputado por Tumbes (1906-1912) integró “El Bloque”, grupo multipartidario organizado desde la Cámara de Diputados para contrarrestar la política personalista del mandatario. (Tauro Del Pino 2001: XI: 1684) Así, en 1919 José Pardo, Luis Miró Quesada y Ricardo Malachowski eran, ante el nuevo régimen, parte de la estructura política y social que se buscaba combatir.

Descartar el proyecto de Malachowski y designar a Manuel Piqueras Cotoí como proyectista para una nueva Plaza San Martín representó el rechazo a una oligarquía considerada nociva para el país, a su vez que resignificó un espacio emblemático. Esto posibilitaba también la incorporación de una nueva élite política y económica, una burguesía progresista que estaría dispuesta a modernizar el país. A su vez, y de

⁸⁵ Burga y Flores Galindo señalan: “José de la Riva-Agüero, jefe del partido Nacional Democrático o Futurista [...], fue el primero en hacer sus maletas y salir del país (1919). Luego en 1921 Óscar R. Benavides, el general que derrocó a Billnghurst y prácticamente restituyó el poder al civilismo en 1915, fue deportado. Otros, como Antero Aspíllaga, se evadieron voluntariamente”. (1987: 129)

⁸⁶ Oscar R. Benavides estuvo casado con Francisca Benavides Diez Canseco, hermana de María Benavides Diez Canseco.

acuerdo al discurso de la Patria Nueva, la incorporación de los sectores populares – hasta entonces relegados por el civilismo– abriría la posibilidad de estructurar una base nacional ancha e inclusiva, si bien es posible interpretar que aquellas acciones iban más allá de la mera preocupación social. A partir de una intencionalidad política, la generación de una nueva plaza se hacía necesaria como un instrumento polifuncional para los objetivos del nuevo régimen. Con aquel proyecto Piqueras Cotolí, reconocido como escultor y arquitecto, pudo obtener también reconocimiento como urbanista.⁸⁷

Con el nuevo régimen la Plaza San Martín sería asumida como el potencial nuevo centro neurálgico de la vida ciudadana, esto con el aditivo celebratorio –casi omnipresente entonces– del Centenario. Así la plaza, en su dimensión representativa, fue asumida durante el Oncenio como un escenario idóneo para evidenciar el nuevo “rostro” del régimen que se iniciaba. En ese sentido, el cálculo político de Leguía coincidió con la sensibilidad y búsqueda artística de Piqueras, confluyendo ambos intereses en una impronta visual propia del discurso cultural de la Patria Nueva. Sobre el tema, Wiley Ludeña escribió las siguientes líneas:

La plaza San Martín de Leguía es el espacio de un encuentro más complejo y tensional entre superación de la sensibilidad urbanística neobarroca de matriz aristocratizante promovida por la oligarquía limeña y la necesidad de un espacio secularizado en clave de gusto burgués y moderno, dotado de un ‘aire nacional’. Por ello, el encargo del gobierno de Leguía en 1921 a Manuel Piqueras Cotolí para hacerse cargo del diseño integral de la plaza fue más que un gesto administrativo: representa de modo elocuente la elección de una opción cultural y estética de claras implicancias políticas, respecto a otra no funcional a los objetivos del Oncenio. (2003: 223)

Durante los primeros años de aquel gobierno de Leguía se propugnaron leyes y acciones que favorecieron objetivamente al campesinado indígena, sin embargo esto se generó desde una postura paternalista promovida por intereses políticos.⁸⁸ Iconográficamente se inició una revalorización de nuestro pasado pre hispánico y una

⁸⁷ Wiley Ludeña propone una revalorización de Piqueras Cotolí en su dimensión de urbanista, como el autor sostiene, anteriormente minimizada ante el reconocimiento de su importante aporte como escultor y arquitecto. Si bien su labor como urbanista había sido ya antes sugerida o mencionada, el trabajo de Ludeña propone un análisis crítico que permite valorar este aspecto de su producción. “Piqueras no es sólo un consumado escultor y arquitecto. También es un urbanista con conciencia disciplinar y operativa. Su obra como tal registra una singular importancia: renueva radicalmente muchos tópicos del urbanismo peruano precedente, introduce nuevos códigos, abre nuevas dimensiones en la percepción de la ciudad. Inaugura decididamente una nueva escala de intervención y transformación urbanística. Probablemente su aporte resulte –como ya se ha mencionado– más importante que el generado en otras de sus actividades”. (Ludeña 2003: 195-196)

⁸⁸ Sobre este aspecto Manuel Burga y Alberto Flores Galindo acotan: “A partir de ese año [1919], y por un breve período de tres aproximadamente, corrientes democráticas y actitudes en defensa del indígena, nacidas en el clima de la demagogia leguista, recorren el territorio: ¡la hora parece haber llegado para el campesinado! En la constitución de 1920 se reconoce la personería jurídica y legal de las comunidades y esto trae consigo consecuencias inmediatas: se inician masivos trámites de reconocimiento de tierras comunales, se levantan catastros desempolvando viejos documentos y hasta circulan rumores, sobre todo en zonas campesinas, que se pretendía revisar las titulaciones de las grandes haciendas andinas y en caso de posesiones ilegales devolver las tierras a las comunidades”. (1987: 114-115)

relectura de sus aspectos formales y simbólicos, buscando así un discurso distante de la tendencia que antes, desde una élite política y económica, había negado aquel pasado. El indigenismo como expresión formal se desarrolló también en el ámbito arquitectónico, donde coincidieron los estilos neo colonial, neo incaico y neo peruano.

El lenguaje urbano fue otro punto de referencia en el discurso visual de la Patria Nueva. Con la ciudad como escenario, el Oncenio desarrolló algunas obras de gran escala e impacto como el Parque De la Reserva, la Avenida Arequipa y la Urbanización Santa Beatriz, sin embargo, la Plaza San Martín tuvo una significación especial: ésta fue asumida como el referente formal y simbólico del nuevo régimen. En ese sentido, Piqueras fue pionero y referente para el lenguaje urbano del Oncenio.

Desde 1919 se realizaron algunas obras para la conformación de la plaza, éstas a partir de las directivas estipuladas en la Ley n.º 2513. Aquel año se ejecutó el tercer tramo de la Avenida La Colmena, que llegó hasta la Calle Santa Teresa, hoy Avenida Abancay. El trazo de la vía implicó atravesar la manzana que se situaba frente a la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, con lo que se definió la franja longitudinal que ocupa hoy el Parque Universitario. La continuación de aquella tercera sección de la avenida resultaba importante pensando en las perspectivas que se generarían con la colocación del monumento, cuyo lado frontal se orientaba hacia el lado oeste. También se concluyó con las expropiaciones en la Calle Faltriguera del Diablo, aquellos inmuebles fueron demolidos y se hizo “retroceder” el trazo de esta vía, logrando la forma cuadrangular que posee hoy la plaza.

Simultáneamente a los cambios urbanos en la ciudad, el desarrollo proyectual de la plaza se relacionó también con el acontecer nacional de la época. El tránsito de la República Aristocrática hacia la Patria Nueva, en 1919, conllevó a una resignificación de la Plaza San Martín, la que cobró entonces nuevas connotaciones políticas, sin dejar por ello de ostentar la importancia que tenía previamente, y que se incrementó a partir de su inauguración en 1921, por el Primer Centenario de la Independencia.

Sin embargo, pese a la expectativa generalizada, el proyecto de Piqueras no estuvo concluido para las celebraciones del Centenario, por el contrario, los avances fueron solo parciales. La distribución y diseño de la plaza se fueron acercando a lo planteado en planos recién hacia mediados de la década de 1920, cuando se iniciaron también las obras para los portales. Asimismo, la pavimentación con bloques de granito, las bancas de mármol y los faroles ornamentales se instalaron recién en 1927.



**4. UNA PLAZA PARA EL MONUMENTO. UN MONUMENTO PARA
LA PLAZA (EL CENTENARIO)**

4.1 LA PLAZA SAN MARTÍN Y EL CENTENARIO. MOMENTO CELEBRATORIO, CIRCUNSTANCIA CRÍTICA

A mediados de 1920 el monumento a San Martín estaba ya instalado en su emplazamiento, (**Imagen 36**) y los siguientes meses, hasta el Centenario, permaneció envuelto en lonas, generando una situación desconcertante. Esperada por más de tres lustros, estaba al fin allí la imagen del libertador, sin embargo, cubierto en espera de su inauguración, el monumento siguió visualmente ausente, a pesar de su presencia física en el lugar. Aquel paisaje, fortuito pero simbólico, debió ser impactante para los limeños: la gran mole enfundada en lonas en medio de un gran terreno baldío, entre tierras removidas y obras incompletas, y rodeando el lugar, edificaciones de aspecto deplorable, algunas semi demolidas hacia la Calle Faltriquera de Diablo, y otras vetustas y de poca altura, incapaces de contener el espacio urbano de la futura plaza.

La esperada celebración patria se acercaba y el escenario seguía siendo preocupante. La imagen que daba el monumento fue objeto de burlas en medios de prensa, además de criticada la improvisación que denotaban los pocos avances de las obras. Lima había anhelado durante años aquella gran plaza –y en ella el imponente monumento–, pero era evidente que no se lograría tenerla lista en 1921. En la revista *Varietades* del 18 de junio de aquel año, se pueden leer las siguientes líneas al respecto:

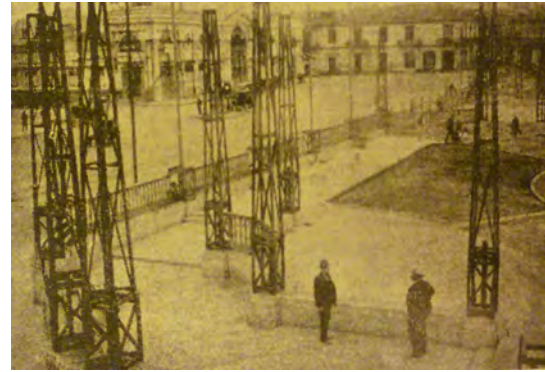
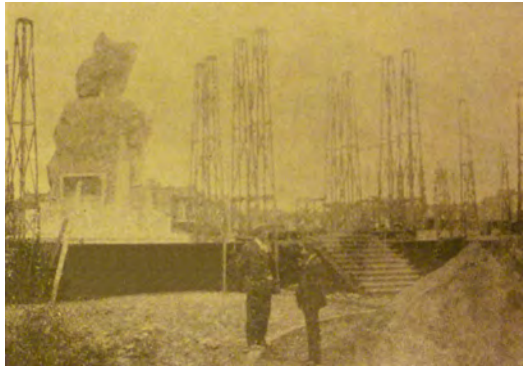
Con la proximidad de las fiestas centenarias se ha llevado a cabo un esfuerzo – que desde luego no tiene explicaciones, dado el tiempo que hace–, se viene construyendo la Plaza del Centenario, en cuyo centro se eleva el monumento que la nación agradecida ha erigido al libertador D. José de San Martín. Esta plaza, que será el eje de las fiestas, se está preparando en forma provisional, a fin de que pueda, en alguna forma, llenar su objeto. Después de tantos años, la gran plaza va a resultar improvisada. (1921: 930)

Ante la cercanía de la celebración se montó una plaza ficticia, una gran escenografía urbana para encubrir el real aspecto del lugar: obras incompletas y una plaza desnuda. Se usaron paneles de madera y cartón, así como banderas para cubrir el entorno, además de instalarse numerosas estructuras en forma de obeliscos que sostenían un sistema de iluminación. Se levantó así un “bosque” de columnas que intentó darle unidad al lugar. (**Imágenes 37-38**) Asimismo, llegó a Lima el escultor español Gerónimo Domingo, discípulo y colaborador de Mariano Benlliure, encomendado por el autor del monumento para supervisar los aspectos finales de su instalación.

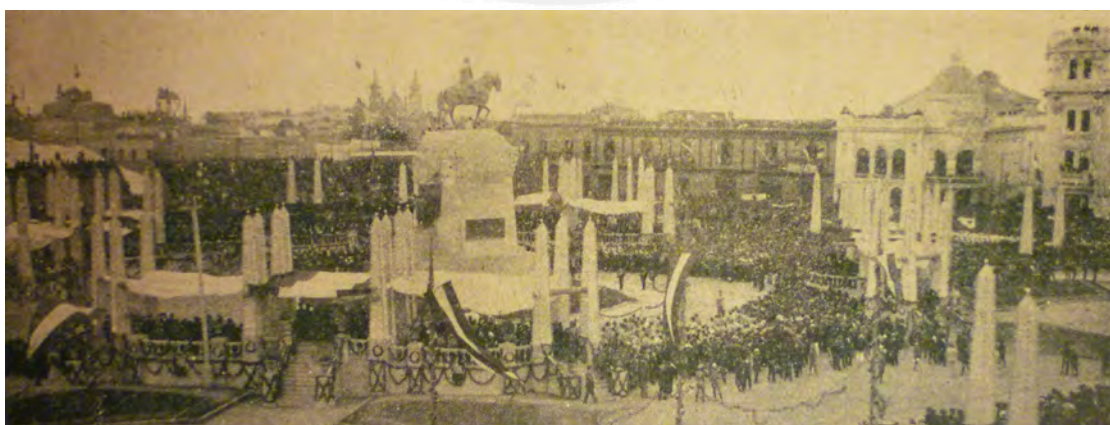
El entorno arquitectónico había cambiado poco: las únicas obras de presencia urbana seguían siendo el Teatro Colón y el Edificio Giacoletti, al lado oeste de la plaza, en el cual se construyó, a inicios de 1921, el edificio de la Exposición Nacional de Industrias. Éste –conocido como el “Palacio de Cartón” por su hechura en *Beaver-Board*, un conglomerado ligero que permitía una rápida edificación– logró completar, junto con el Colón y el Giacoletti, al menos un frente de cierta prestancia. Y fue hacia este lado que se orientaron los estrados y la tribuna oficial para las autoridades internacionales. Así, entre gran expectativa y asistencia de público, la Plaza San Martín y su monumento fueron inaugurados el 27 de julio de 1921 (**Imágenes 39-40**), sin embargo entonces, como hasta un lustro después, se podía hablar solo de una plaza parcialmente construida y de un emplazamiento vacío (**Imágenes 41-42**), no solo en el sentido físico, sino también en una lectura más profunda del hecho.



Imagen 36. Instalación del monumento a San Martín, año 1920. Fuente: *Variedades*, n.º 643, junio de 1920, p. 642, Lima.



Imágenes 37-38. La Plaza San Martín antes de su inauguración, en el contexto de los preparativos para las celebraciones del Centenario de la Independencia, año 1921. (Variedades 1921: 930)



Imágenes 39-40. Inauguración de la Plaza San Martín y su monumento, Centenario de la Independencia, año 1921. Fuente: *Variedades*, n.º 700 “Edición del Centenario 1821-1921”, julio de 1921, Lima.



Imagen 41. Vista hacia el frente norte de la Plaza San Martín, inconclusa tras su inauguración, ca. 1923. Fuente: Archivo Thorndike.



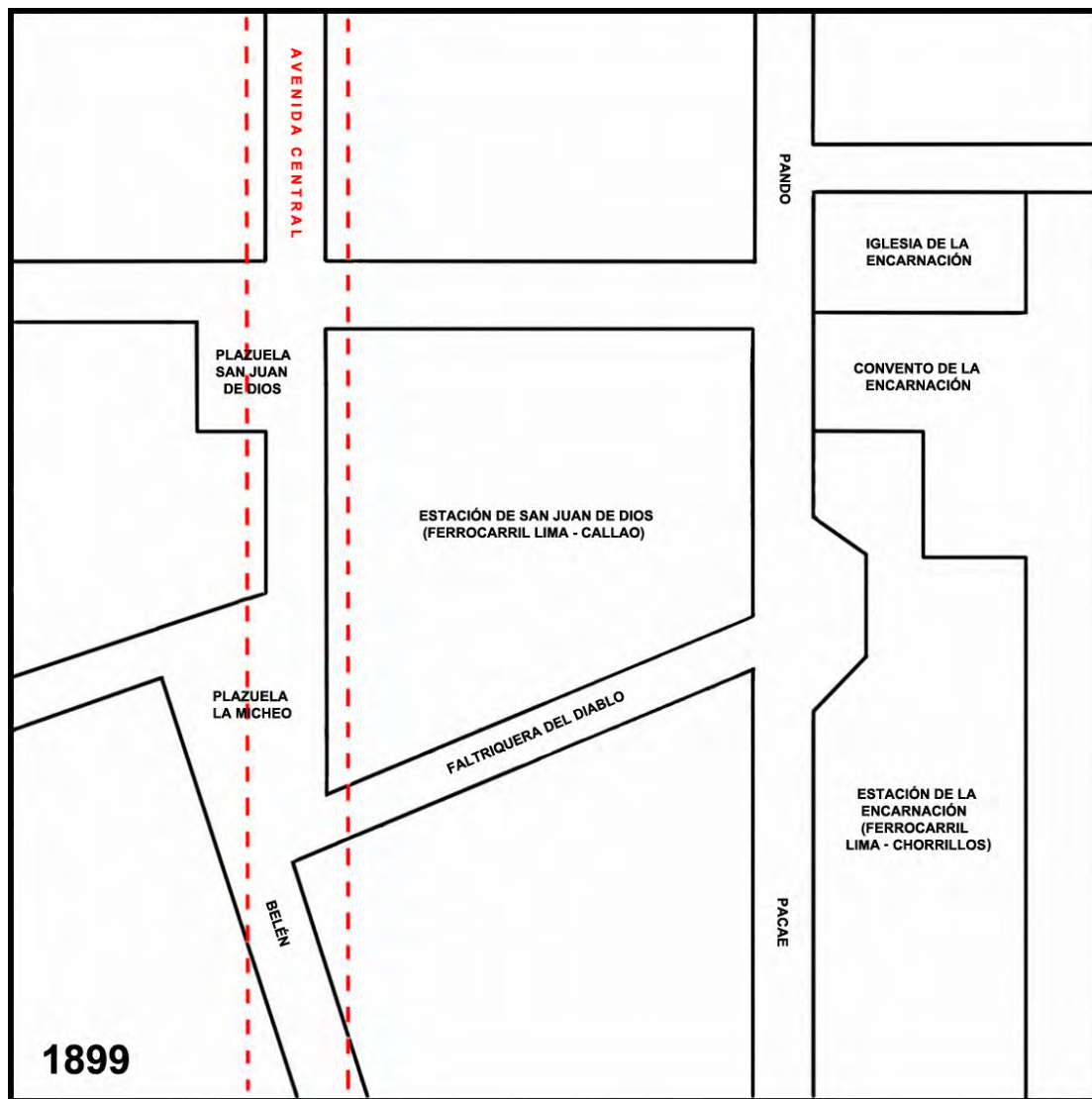
Imagen 42. La Plaza San Martín todavía inconclusa, aún sin el Portal de Zela, en vista hacia su frente sur, año 1924. (Ciudad y Campo 1930: 4)

La plaza y el monumento no se originaron como un homenaje para conmemorar el Centenario. En la práctica lo fueron, y bajo ese discurso fueron inaugurados: todas las fotografías y crónicas de la época dan fe de ello. Sin embargo, los procesos previos evidencian que fueron una serie de situaciones y retrasos los que confluyeron hacia el momento histórico ya conocido, julio de 1921. Ya ahí, la forma en que la Plaza San Martín fue inaugurada reveló nuestras limitaciones como Estado y como nación. El evento más importante, emblemático y simbólico de nuestra historia republicana a inicios de siglo XX fue recibido en medio de una improvisación alarmante. El Centenario despertó entonces una gran expectativa, sin embargo las acciones y los hechos concretos no fueron correspondientes en la misma medida.

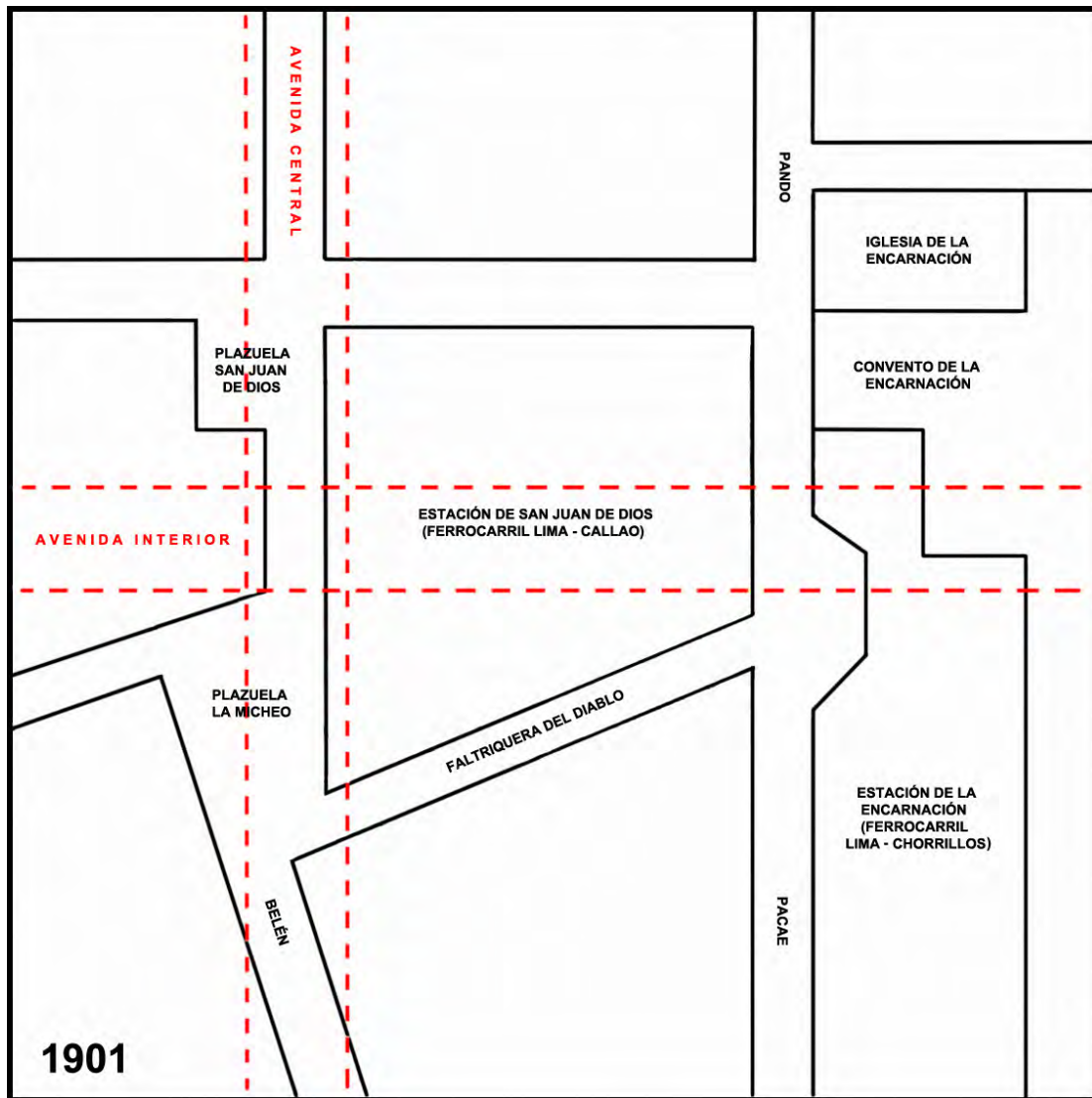
El proceso de prefiguración de la Plaza San Martín y su monumento fue un cúmulo de intenciones y proyectos, pero también consecuencia de la ineptitud y la inacción. El Centenario, esperado como un momento celebratorio cumbre, encontró a todos con la tarea incompleta: aquel devenir fue un fracaso que desnudó a un Estado que, al menos en este caso, no estuvo a la altura de la circunstancia. Y el hecho evidencia no sólo una postura de desinterés, informalidad y escasa planificación, sino también una actitud banal y vacua que se tradujo en una plaza escenográfica, revestida con un “disfraz urbano” asumido a última hora para recibir a los numerosos invitados internacionales. Para el Centenario se esperaba que la Plaza San Martín materializara los anhelos y expectativas de la época, sin embargo dejó en evidencia, para la historia, a una sociedad prolífica para los proyectos y el discurso, pero deficiente para la ejecución y la culminación. El emplazamiento empezaría a conformar una identidad arquitectónica y estilística recién desde mediados de los años 20, proceso que continuó hasta que el último edificio en integrarse se levantó en los años 40.

La prefiguración de la Plaza San Martín se inició con un primer momento de ideas y planteamientos, en un escenario de trascendencia urbana como la Estación de San Juan de Dios, la que generaba un nodo vial importante. El esquema para una plaza de 1906 es el primer documento gráfico que mostró al emplazamiento como tal. En 1910 se inició la apertura física del espacio con el segundo tramo de la Avenida La Colmena, continuando con las demoliciones de 1914, y regularizándose luego la forma cuadrangular con las expropiaciones en la Calle Faltriquera del Diablo. Simultáneamente se desarrollaron diversos proyectos para la plaza, la que en 1917 formalizó –con una ley– su denominación, sus dimensiones y sus elementos constitutivos. Iniciado el proceso en 1899 y concluyendo con la inauguración de 1921, aquella secuencia de hechos y cambios urbanos que prefiguraron el emplazamiento (**Planos 8-13**) permite desarrollar algunas conjeturas.

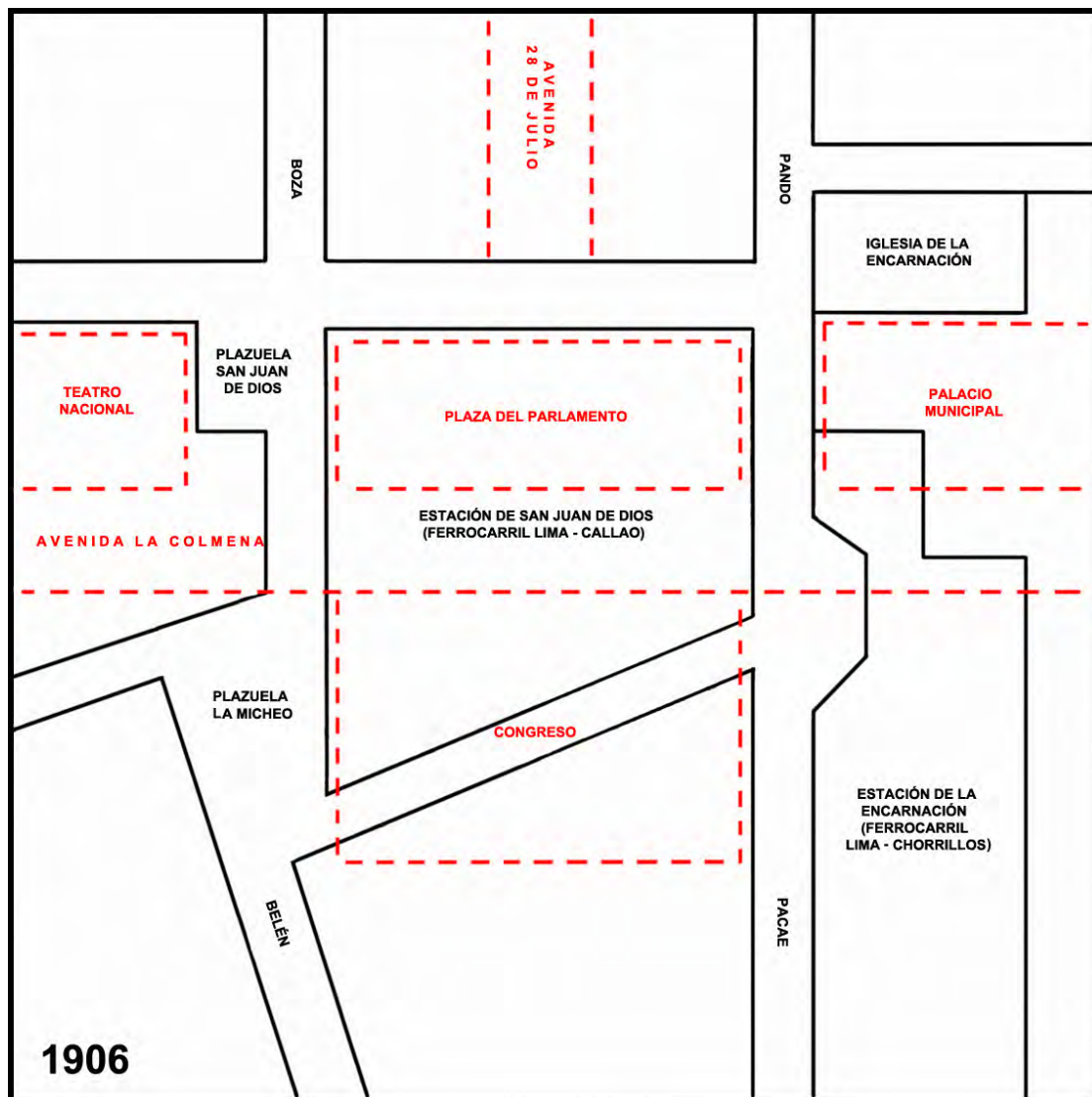
La Plaza San Martín no se generó en un vacío pre existente ni fue la reinención de una plaza previa: el espacio físico fue abierto en un lapso de casi un lustro, y para ello fueron necesarias expropiaciones y demoliciones. Y el hecho es significativo en cuanto no fue parte de la expansión urbana propia del crecimiento demográfico: el proceso de prefiguración de la Plaza San Martín evidenció una postura de transformación de lo precedente. Abrir un espacio público en el casco antiguo de la ciudad era una actitud modernizadora, no solo en el sentido material, sino también por el fragmento de tradición e historia que desaparecería. En aquel proceso, las plazuelas de La Micheo y San Juan de Dios fueron “absorbidas” por el emplazamiento, mientras que algunos antiguos edificios y parte de la impronta colonial tuvieron que ceder su lugar a la nueva plaza y a una nueva espacialidad urbana.



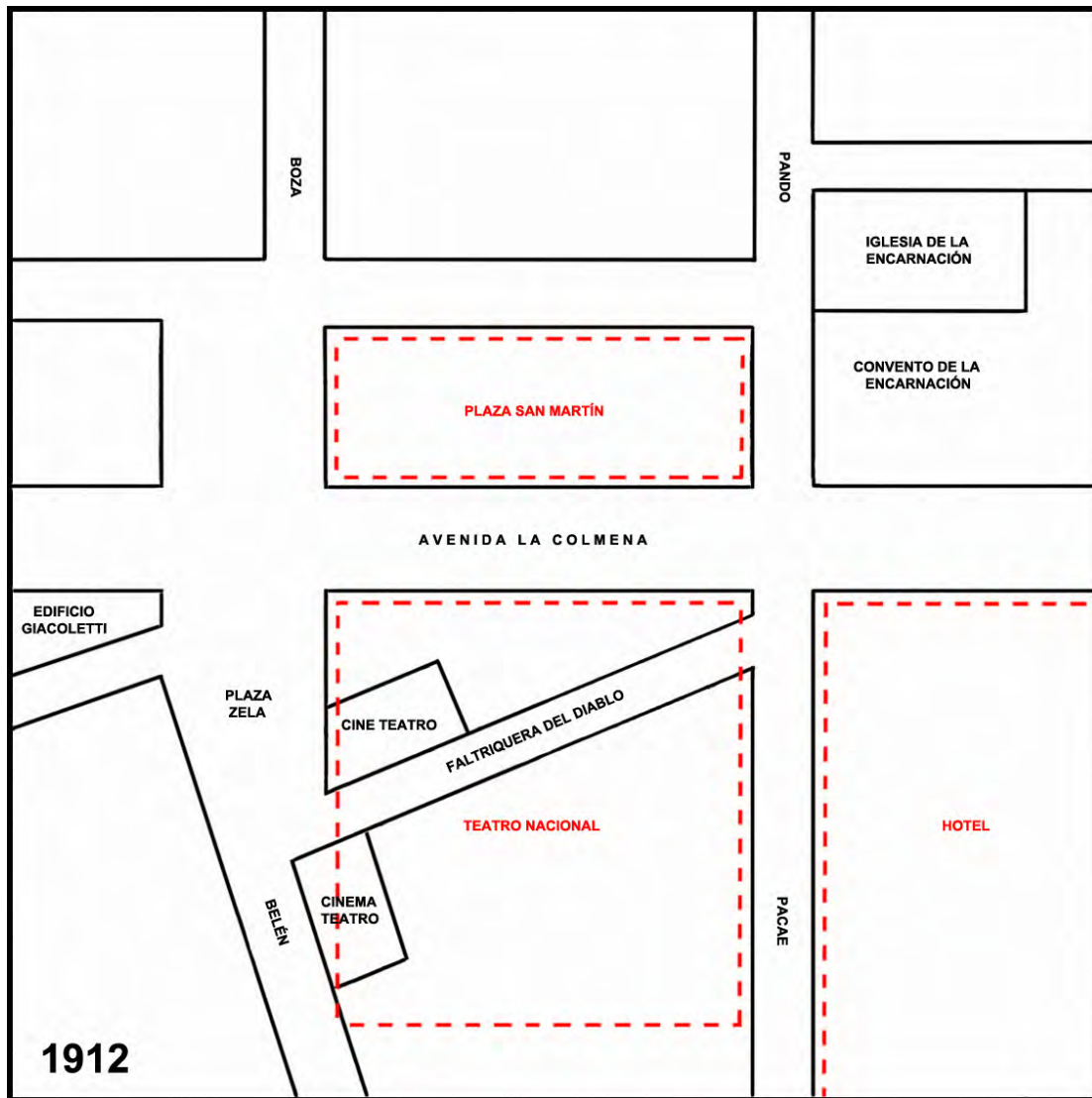
Plano 8. Emplazamiento en estudio, año 1899. La Estación de San Juan de Dios, aún en actividad, colindaba hacia el Oeste con las plazuelas de La Mícheo y la de San Juan de Dios. En rojo y punteado, el trazo de la Avenida Central, aún en proyecto e inexistente. Esta propuesta incluía un teatro y un nuevo Municipio en el emplazamiento. La secuencia gráfica a continuación, planos 7-12, fue elaborada por el autor para el presente estudio.



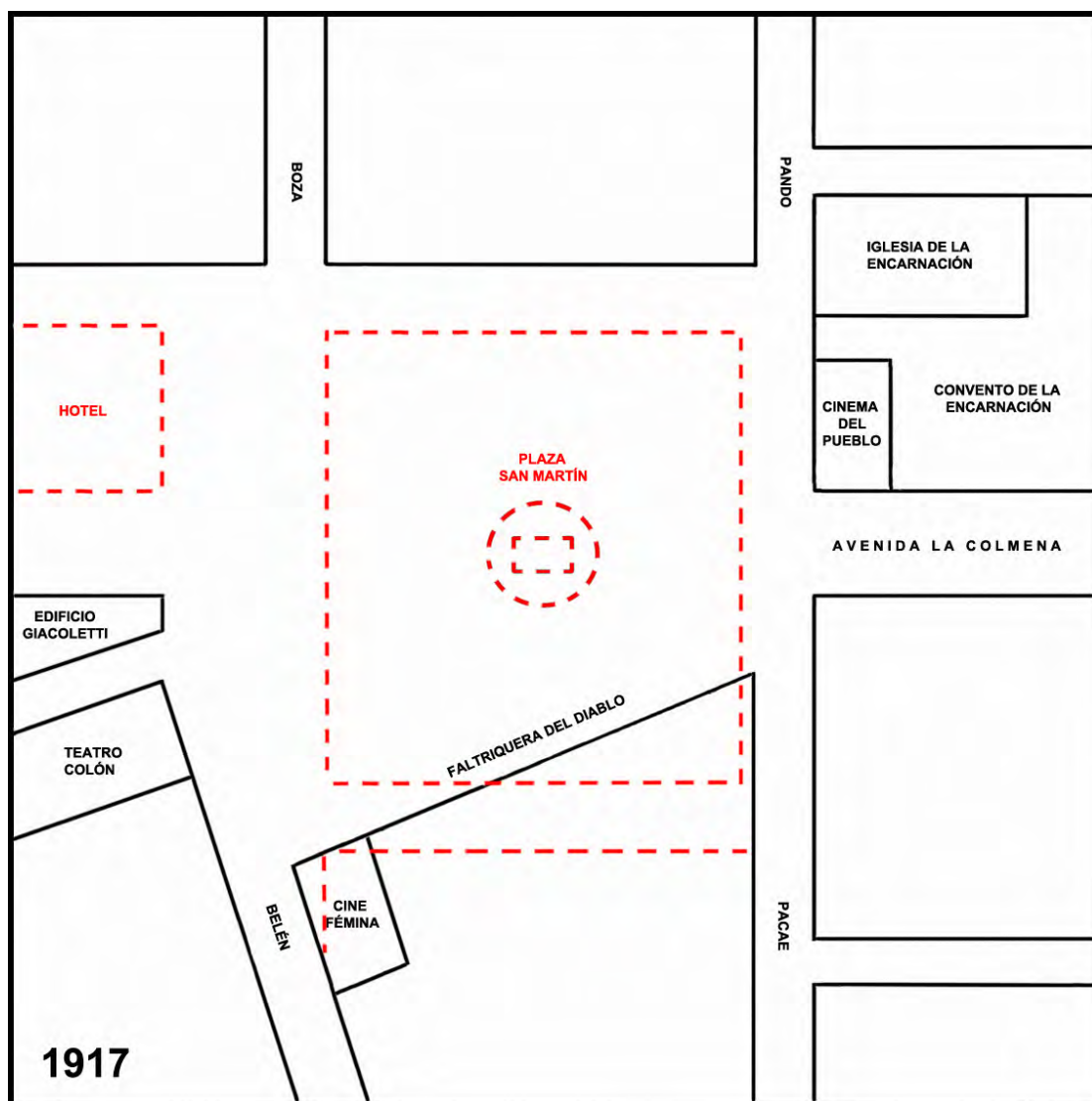
Plano 9. Emplazamiento en estudio, año 1901. La conformación urbana es similar a la de 1899, pero se manejaba entonces otro proyecto vial aún no ejecutado, la Avenida Interior (en líneas rojas punteadas). El cruce de las dos avenidas propuestas permitía vislumbrar la generación de un nodo urbano importante en el lugar.



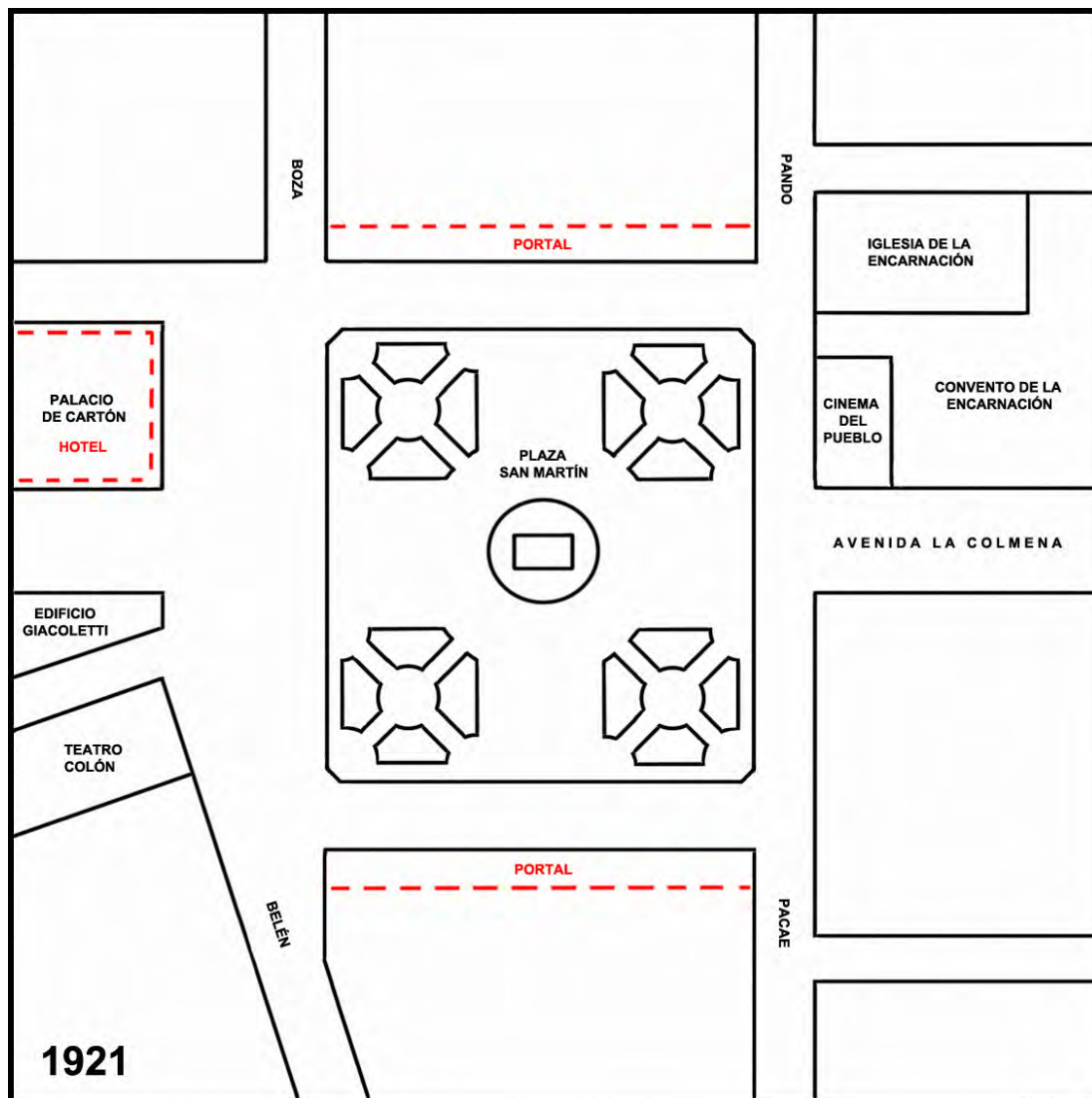
Plano 10. Emplazamiento en estudio, año 1906. Sin cambios tangibles en la morfología urbana, se presentó ese año el proyecto para la Avenida 28 de Julio (en líneas rojas punteadas). Además de esa vía, que uniría el lugar con la Plaza de Armas, la propuesta incluía la conformación de la “Plaza del Parlamento”, definida por los edificios del Teatro Nacional, el Congreso y el Municipio.



Plano 11. Emplazamiento en estudio, año 1912. La disposición urbana del lugar cambió con la apertura de la Avenida La Colmena, abierta un año antes. En líneas rojas punteadas, los elementos que se proyectaba construir entonces: la plaza, ya con su nombre conocido, pero ocupando sólo el 50% de su área actual, así como edificios importantes en el entorno.



Plano 12. Emplazamiento en estudio, año 1917. Se evidencia un gran vacío urbano luego de la demolición de la Estación de San Juan de Dios, en 1914. En líneas rojas punteadas, el área que ocuparía la Plaza San Martín, ya definidas su forma y área finales con la Ley n.º 2513, decretada ese año. Además se definió la inclusión del monumento a San Martín en el centro del lugar.



Plano 13. Emplazamiento en estudio, año 1921. Se muestra la Plaza San Martín –y el monumento– según el proyecto desarrollado por Manuel Piqueras Cotoí, como fue inaugurada para conmemorar el Centenario de la Independencia. En líneas rojas punteadas, el área que ocuparían poco después los portales, en los frentes norte y sur, y el Hotel Bolívar, en el frente oeste.

Ubicado en su contexto histórico, el proyecto definitivo de la Plaza San Martín fue sintomático de un cambio en los cuadros políticos. Cronológicamente ésta se situó en la ruptura discursiva que implicó el fin de la República Aristocrática y el inicio la Patria Nueva: entonces la plaza fue un momento-espacio de tránsito entre dos regímenes distintos, traducidos también en estéticas diferentes. Si bien la plaza existió “legalmente” desde el segundo gobierno de José Pardo, el uso de su potencial comunicacional lo ejecutó Augusto B. Leguía, quien buscaba una forma de “graficar”, ante los limeños, las virtudes de una nueva idea de nación que anunciaba una ruptura con las estructuras precedentes.

Así, a partir del desarrollo escultórico, ornamental y urbanístico de la Plaza San Martín, se empezó a generar una impronta visual en relación a un discurso político de valores culturales que buscaban ser promovidos, o al menos celebrados: desde el patriotismo inherente al Centenario de la Independencia –plasmados en el nombre y el motivo central de la plaza–, pasando por la fraternidad entre naciones y la imagen de un líder sobrio y reflexivo en el monumento –valores más bien propios de la modernidad–, hasta las referencias nacionales que intentaban revalorar un pasado pre hispánico hasta entonces negado en el discurso oficial. Aquella conjunción de lecturas buscaba estructurar una idea de nación a exhibir tanto a nivel local como externo, al ser entonces Lima la imagen del Perú en el extranjero. En el contexto del Oncenio de Leguía esta plaza marcó un primer referente de espacio público, llegando luego a otro lenguaje urbano con el Parque de La Reserva (1929).

Asimismo, el edificio de carácter público cobró una nueva significación en la Plaza San Martín. Más allá de su papel en la delimitación y composición del espacio urbano, el rol simbólico de los elementos arquitectónicos presentes en aquel gran escenario definiría otro nivel de lectura en la plaza, en la que se buscaba generar también un espacio representativo. Durante el proceso de prefiguración se manejaron diversas propuestas para un gran teatro, un nuevo Palacio Municipal y un nuevo Palacio Legislativo, y si bien éstas no se concretaron, si vislumbraron el rango de importancia que se proyectaba para el emplazamiento. Tras su inauguración y en años siguientes, los edificios que fueron conformando la plaza generaron el carácter innovador que la caracterizó desde fines de la década de 1920.

En aquel contexto, la lectura urbana es sintomática. Si bien se generó un diálogo visual entre la Plaza San Martín y la Plaza 2 de Mayo a través de una gran avenida, durante el gobierno de Leguía se empezó a desarrollar cierta tensión jerárquica con la conformación de un nuevo nodo: el centro neurálgico de la ciudad se trasladaba, desde la Plaza de Armas, cinco manzanas hacia el Sur. Wiley Ludeña define así el tránsito estratégico de la concepción de la Plaza San Martín, con respecto al esquema de la Plaza de Armas:

De algún modo, Leguía quería limeñizar los instrumentos compositivos del urbanismo neobarroco: crear un híbrido afrancesado-americanizado-peruano-limeño. La plaza San Martín debía ser la nueva plaza de la “Patria Nueva”, el nuevo epicentro del “centro” leguista, una forma de secularización burguesa de la ciudad colonial y oligárquica representada por la Plaza Mayor y aquellos monumentos exaltados por un poder decimonónico y antimodernizante. (2004: 56)

Si bien la Plaza de Armas había presentado algunas cambios importantes entre fines del siglo XIX e inicios del XX,⁸⁹ su carácter podía remitir a una tradición colonial, al espacio público decimonónico, o a un régimen político previo, especialmente a partir de la apuesta del Oncenio por la jerarquización urbana de la Plaza San Martín. En la Plaza de Armas estaban presentes los poderes más importantes de la vida del país, presencia formal traducida en arquitectura: el poder político del Estado con el antiguo Palacio de Gobierno, la autoridad edil con el Palacio Municipal, así como el poder religioso con la Catedral y el Palacio Arzobispal; además, ya estaban presentes espacios de carácter aristocrático como el Club de La Unión.

La Plaza San Martín en cambio se fue conformando como un espacio laico en el que confluían salas de cine, entidades públicas, edificios de oficina, lugares receptivos y de tránsito como el Hotel Bolívar, generándose un carácter dinámico y cosmopolita. Entonces las diferencias entre las dos plazas se demarcaron claramente. En 1930, y teniendo ya la Plaza San Martín un carácter definido, se mencionó lo siguiente en la revista *Ciudad y Campo*: “Un golpe de gran ciudad afluye a nuestra retina e interiormente se ve qué lejos, qué remota la Plaza de Armas, como si en lugar de ser real fuera un grabado antiguo propicio a la exhumación”. (1930: 9) Como en la actualidad, ambas fueron nodos de similar importancia, a solo cinco cuadras una de la otra, no tantas como para desligarse, pero suficientes para crear cierta tensión y balance urbano. A ello se sumó otro elemento: el nexo del Jirón De la Unión, un lugar de tránsito que, sin embargo, se definió como un espacio público receptivo.⁹⁰

4.2 LECTURAS EN TORNO AL MONUMENTO A SAN MARTÍN

El devenir del monumento a San Martín fue accidentado. Según las bases del concurso de 1904, el jurado daría su veredicto en septiembre de 1905 y la obra sería entregada lista seis meses después. Luego vino la polémica en torno a Baca-Flor y el encargo a Mariano Benlliure en 1907, quien padeció descoordinaciones y malas gestiones por parte del Estado Peruano, lo que generó diversos retrasos que hicieron que el monumento esté instalado en Lima recién a mediados de 1920.

Sin embargo, más allá de aquellos dilatados procesos, hubieron diversos ejecutores que, además del artista, sí aportaron en la concreción del proyecto. En las gestiones diplomáticas, dos nombres fueron importantes. Felipe De Osma –como Ministro Plenipotenciario del Perú en España– resultó trascendental, desde 1905 coordinando

⁸⁹ La Plaza de Armas evidenciaba cambios formales y nuevas dinámicas sociales, si bien la conformación de la Plaza San Martín y su impronta innovadora marcaron un contraste importante. En un artículo periodístico, a partir de dos fotografías –una de 1860 y la otra de 1912– se mencionan aquellos cambios en la Plaza de Armas: “Allí está la plaza tal y como se veía en 1860. Amplia, polvorienta, con las famosas barracas de la “Ribera”, con las acequias cantarinas y sucias, con los burros y los caballos discurriendo entre calzadas y entre aceras, con su aspecto sórdido, en fin, que sin embargo parecía tan bien a nuestros abuelos. [...] Todo a cambiado; ya no se ve, es cierto, el espectáculo triste y miserable de antaño, pero en cambio cuán insulso resulta este progreso á medias, esta falta de color, de individualidad, de cachet característico”. (Variedades 1912b: 1473-1474)

⁹⁰ A inicios del siglo XX el Jirón De la Unión se consolidó como un espacio social con tiendas, salones y cafés como escenarios abiertos a las dinámicas que entonces se introducían en la ciudad. Asimismo, la imagen urbana de aquella vía se fue transformando: en 1916 fue retirada la línea del tranvía eléctrico y se pavimentaron sus pistas. Luego su importancia creció cuando se convirtió en el nexo entre los dos espacios públicos más importantes de Lima: la Plaza de Armas y la Plaza San Martín.

lo relativo al concurso, y desde 1907 con el contacto personal con Mariano Benlliure. Asimismo, Enrique De la Riva Agüero –también como Ministro Plenipotenciario del Perú en España– realizó una labor valiosa entre 1913 y 1915. En el ámbito político, José Pardo concretó hechos importantes: en su primer gobierno se convocó al concurso para el monumento y se designó el encargo definitivo a Benlliure; luego, durante su segundo gobierno y con la Ley n.º 2513, se decretó la creación de la Plaza San Martín y la ubicación definitiva de la obra en ese emplazamiento.

Formalmente el monumento a San Martín es una escultura ecuestre posada sobre un pedestal en forma de pirámide trunca, la misma que está apoyada sobre una base de tres plataformas escalonadas. Estos elementos sumados alcanzan los 16 metros de altura. Complementando a la pieza principal, diversas piezas de carácter histórico y alegórico conforman el discurso iconográfico del conjunto. **(Imagen 43)**

Entre las figuras de lectura histórica, en la parte posterior del pedestal están representados dos soldados, uno peruano y otro argentino, que abrazados entrelazan sus banderas –que sostienen detrás de ellos– como signo de hermandad entre las dos naciones que lucharon juntas por su independencia. **(Imagen 44)** Asimismo, en la parte baja del pedestal están graficados, en alto relieves, dos momentos trascendentes de la campaña libertadora: al Norte se representa a San Martín durante la Declaración de la Independencia, al Sur se le muestra jurando defender “la primera bandera que se bendice en América”.⁹¹ Con respecto al pedestal trapezoidal, en un documento dirigido a Felipe de Osma,⁹² Mariano Benlliure se refirió a éste mencionando su “forma de pirámide, emblema de lo eterno”, e indicó que la cúspide quedará “en bruto” y que sobre ésta se deberá asentar la estatua de San Martín, representando así un tramo de la Cordillera de los Andes.

A diferencia del carácter histórico de aquellas piezas, otras figuras se orientan a la representación alegórica. También en el documento antes citado, el escultor se refiere a la estatua de la parte frontal, e indica que representa a la República del Perú exhibiendo la historia del libertador “para que las generaciones venideras lean en ella, y en ella se ejemplaricen”. A su vez, sobre los brazos de esta figura se ubica un volumen rectangular con la inscripción “La Nación al General D. José de San Martín”. Con respecto a las imágenes femeninas que, desnudas, parecen flotar sobre la inscripción, menciona Benlliure que éstas simbolizan a La Victoria y a La Fama “que al paso de aquel [San Martín] derraman laureles, palmas y roble”. **(Imagen 45)**

En cuanto a materialidad, la imagen del libertador, los dos personajes masculinos situados en la parte posterior del pedestal y los dos alto relieves en los flancos laterales del mismo, son de bronce. La imagen femenina situada en la parte frontal del pedestal está hecha en mármol, y las dos figuras femeninas sobre ella están hechas en piedra, material del que también son los escudos nacionales en la parte posterior. El pedestal y las plataformas de la base son de granito.

⁹¹ En el alto relieve que está en el lado norte se lee esta leyenda: “El Perú es desde estos momentos libre e independiente por la voluntad general de sus pueblos y la justicia de su causa que Dios defiende. Lima XXVIII de Julio de MCCMXXI”. En el alto relieve del lado sur, la inscripción es la siguiente: “Soldados: Esta es la primera bandera que se bendice en América, jurad sostenerla, muriendo en su defensa como yo juro”.

⁹² AHMREP, 5-13 S.D.P. ESPAÑA, caja 578, file 2, folio 48, documento anexo, 15 de enero de 1908.



Imagen 43. Monumento a José de San Martín, Plaza San Martín, año 2013. Foto: Edi Hirose, 2013.



Imagen 44. Detalle, soldados peruano y argentino, monumento a San Martín, año 2013. Foto: Ibíd.



Imagen 45. Detalle, figuras alegóricas, monumento a San Martín, año 2013. Foto: Ibíd.

La figura ecuestre de San Martín –que supera la escala humana en proporción 2:1– presenta un trabajo antropométrico cuidado y armonioso. En ella el desarrollo escultórico es de intención realista, si bien el vaciado en bronce evidencia cierta porosidad, más notoria en algunas secciones, generando una rugosidad que gana en carácter. Vista en conjunto, la técnica es prolija y denota pericia, sin embargo un elemento como el grosor del saco del personaje, en sus pliegues inferiores, resulta discordante en relación a la escala general de la pieza. Este aspecto resulta más bien rígido a comparación al resto de la obra, que sí logra plasmar detalles propios de una acción dinámica. Más allá de la postura del caballo y la disposición de sus extremidades –que evidencia un paso lento pero sostenido–, el crin denota un movimiento frontal, propio del caminar del animal, mientras su cola parece ser sacudida hacia un lado, como por el golpe del viento o el ritmo propio del trote. Asimismo, si bien es sutil, la tensión muscular plasmada en el cuerpo del caballo generan una impresión realista y dinámica. **(Imágenes 46-49)**

En cuanto a la iconografía sanmartiniana a nivel continental, el monumento en Lima marcó diferencia en un contexto en el que las obras a San Martín se repetían casi indistintamente. Como menciona Rodrigo Gutiérrez, “el de [Henri-Émile] Allouard, como el de Benlliure para Lima (1921), serían señalados paréntesis en la repetitiva iconografía sanmartiniana”. (2004: 604) En este caso, la mención del autor apunta a la obra del escultor francés Joseph-Louis Daumas y su monumento a San Martín, cuyas copias con una leve variante formal fueron inauguradas en Buenos Aires (1862) y Santiago de Chile (1863). Décadas después, ante la cercanía de los centenarios sudamericanos a inicios del siglo XX, “Las copias corrieron como reguero de pólvora, inaugurándose una y otra vez en las ciudades del interior argentino y más tarde en el exterior, en ciudades como Bogotá, Pisco (Perú) o, tardíamente, en Madrid (1961) [...]”. (2006: 604) Gutiérrez sostiene además que “En la iconografía sanmartiniana, en lo que hace a la escultura, con todos los cuestionamientos que puedan hacerse, un soplo de aire fresco significó el monumento al Libertador que los peruanos encargaron al escultor valenciano Mariano Benlliure [...]”. (2006: 610)

En el contexto de la escultura pública local, el monumento a San Martín se sitúa en el tránsito entre una primera iconografía mayormente militar –vigente hasta inicios del siglo XX– y otra, posterior, más bien abierta a representar personalidades de la ciencia, la intelectualidad o la política –desde mediados de la década de 1910–. Así la obra de Benlliure fue una pieza “bisagra” por su cronología, pero también por lo versátil de su discurso iconográfico. En el conjunto es definitoria la postura de San Martín, héroe de guerra que sin embargo es presentado en actitud reflexiva, más cercana a la imagen del libertador que ha cumplido una misión encomiable, que a la del combatiente que ha ganado una batalla. Distante del exacerbado nacionalismo reclamado por parte de la esfera pública, y que seguramente anhelaba gran parte de la sociedad civil, la propuesta de Benlliure muestra a San Martín más bien sobrio, con gesto sereno, alejado de la imagen de caudillo militar que se manejaba en la época, encasillada en la valentía, la entrega, la hombría y el mesianismo como máximas virtudes. **(Imágenes 50-51)** Al respecto, el artista redactó una minuciosa carta sustentando el discurso iconográfico de su obra, así como las intenciones simbólicas de sus elementos. El documento data de enero de 1908, cuando el escultor, desde Madrid, envió aquel texto acompañado de una maqueta y apuntes del proyecto.⁹³

⁹³ *Ibíd.*



Imágenes 46-47. Detalles escultóricos del monumento a San Martín, año 2013. Fotos: Ibíd.



Imagen 48. Detalle escultórico del monumento a San Martín, año 2013. Foto: Ibíd.



Imagen 49. Detalle escultórico del monumento a San Martín, año 2013. Foto: Ibíd.



Imágenes 50-51. Detalles del personaje, monumento a San Martín, año 2013. Fotos: Ibid.

Sobre la carga simbólica de la postura y el gesto de San Martín, Benlliure señala que quiso “revestir la estatua de toda la majestad propia del personaje representado, más que guerrero, estadista, y persuadido, en su fe, del éxito de la campaña”. Al respecto el artista señaló:

Apropiada la indumentaria al instante en que se esculpe, envuelve la figura el capote característico de campaña en aquella época, la cabeza va levantada y descubierta: descubierta, para que nada sujete sus sienas ni oprima su privilegiado cerebro; levantada, para dominar mejor el amplio horizonte, escenario en el cual realizará su ideal. El caballo que monta es gaucho de pura raza argentina parece identificarse con el jinete: su marcha es firme, como efectuada por camino conocido, y su actitud acusa la seguridad de llegar al fin, sin retroceder.⁹⁴

A su vez, las figuras que simbolizan a la República (como nación independiente), a la victoria, a la fama y a la hermandad entre naciones equilibran el discurso del conjunto. Ésta fue una obra de temática militar que abordó la gesta de la independencia no desde su innegable carácter bélico, sino a partir de la lectura de un trasfondo más importante y trascendente. El monumento a San Martín se situó en aquel tránsito iconográfico que evidenciaba también un cambio de postura en cuanto a la idea de nación que se buscaba construir, o al menos representar. El monumento público, como hito urbano que demarcaba la presencia del Estado, representaba a éste en su dimensión física y objetual, pero también a través de sus lecturas simbólicas. El discurso ya no se limitaba a la exacerbación del nacionalismo y la conmemoración militar, sino que empezaba a responder a diversos conceptos de la modernidad que promovía una élite cultural, generalmente ligada a círculos de poder económico y político. Sin embargo la obra, situada en el espacio público y al llegar al receptor, podía ser interpretada de diversas maneras, a su vez que evaluada desde la esfera pública a través de la crítica.

Si bien de manera puntual y esporádica, la crítica de arte local dejó conocer algunos nombres –pocos, por cierto– que la ejercían con mayor o menor pertinencia. En ese sentido, el monumento a San Martín de Mariano Benlliure fue duramente cuestionado, incluso cuando el escultor aún no ejecutaba la obra, desde su etapa de proyecto. Benlliure era ya un artista reconocido internacionalmente en 1907, cuando le fue encomendado el monumento a San Martín, y su prestigio era mayor catorce años después, cuando en 1921 su obra finalmente se inauguró en Lima. Así, a nivel local su talento fue incluso reconocido por quienes criticaron su monumento al libertador argentino. Eran pues virtudes de Benlliure su pericia técnica, su sensibilidad compositiva y su oficio y experiencia como escultor.

Entonces el principal opositor al proyecto de Benlliure fue Federico Larrañaga, conocido por su apoyo incondicional a la propuesta que presentara el artista peruano Carlos Baca-Flor al concurso convocado en 1904. Así como Larrañaga, otros columnistas de la prensa nacional criticaron la escultura de Benlliure, entre ellos L. Maccagno y Teófilo Castillo. Éste último, por ejemplo, desmereció el monumento cuando aún no llegaba al Perú, si bien reconocía, como lo hicieron otros, los méritos y el talento del escultor. La siguiente cita es de junio de 1914, de la revista *Variedades*:

⁹⁴ *Ibíd.*

Ya veremos pronto el San Martín de Benlliure y seguramente, no obstante todo el brillante, innegable talento del insigne escultor español, la práctica larga, las primorosas bellezas de orfebre que sabe ejecutar y acostumbra ofrecer, el monumento será muy mediocre en punto á carácter nacional y concepto cabal del héroe. Su *San Martín*, variándole la fisonomía, podrá perfectamente ser: *sur commande*, Bolívar en Venezuela, O'Higgins en Chile, Sucre en Ecuador, Belgrano en la Argentina. (Castillo 1914: 901-902)

Es cuestionable la dureza de ésta y otras apreciaciones, puesto que hasta la instalación del monumento en su emplazamiento, en 1920, las mayores referencias que de él se tenían eran solo fotografías de la maqueta que el escultor preparó para la aprobación del proyecto. La crítica de arte local se desnudaba así mostrando falencias en su rigurosidad y ligereza al analizar una obra a partir de un recurso gráfico básico, especialmente si se consideran los diversos factores analizables que confluyen en la escultura monumental de carácter público. Al momento de formular sus posiciones, quienes ejercían aquella crítica contundente y enfática no conocían –pues era imposible hacerlo aún– la escala del monumento, ni su pedestal, ni el conjunto escultórico en su totalidad, ni la ubicación, ni la relación con el entorno urbano, ni la técnica desarrollada, ni la pulcritud de los acabados.

Posteriormente, tras la inauguración de la obra en 1921, continuaron las opiniones en torno al monumento. Entre otras, en la revista *Ciudad y Campo* en 1924, Luis Varela y Orbegozo escribió la siguiente apreciación que alaba la pieza central, pero critica duramente el resto del conjunto: “A la verdad que es inexplicable tan deforme obra producida por el genio de Benlliure; por que si bien la figura del prócer y el caballo que monta son obras estatuarias notables, el basamento de la estatua, su figuras decorativas y sus bajo relieves son deplorables, principalmente esa infeliz mujer citando a banderillas, que es el pluscuamperfecto de lo grotesco”. (Clovis 1924: 7)

4.3 A MODO DE CONCLUSIONES

Las fiestas cívicas han sido, en la historia republicana del Perú, el espacio/momento propicio para la legitimación de una idea de nación, la reinterpretación de la tradición y la creación de nuevos discursos iconográficos. Así, los estudios en torno al Primer Centenario de la Independencia, más allá de su dimensión celebratoria, hacen posible el análisis del espacio mental que propició el evento, no solo entre intelectuales y estudiosos, sino también entre la clase política y la sociedad civil. Durante los años previos a 1921, la reflexión en torno a la idea de nación que se había conformado, y la que se buscaba construir, era un tópico ineludible de acuerdo a los diversos intereses de cada sector de la ciudadanía. Aquel era un momento para evaluar y diagnosticar.

En el momento actual, la cercanía del Segundo Centenario de la Independencia reactualiza la revisión de aquellas primeras dos décadas del siglo XX, y con ese fin, los procesos de prefiguración de la Plaza San Martín y su monumento han resultado de gran utilidad metodológica para analizar y reinterpretar, desde un enfoque distinto, hechos de una historia ya escrita y conocida, la del Perú. De esta forma, a partir del arte y el urbanismo, se ha reflexionado en torno a algunos aspectos y hechos específicos, ahondando en su profundidad y evitando la repetición.

Si bien previamente a este trabajo se disponía de diversas referencias en torno a la génesis y prefiguración del emplazamiento estudiado, no se conocían concretamente los procesos que estructuraron la complejidad que alcanzó el caso. Al respecto, el primer cuestionamiento de la presente tesis analiza la pertinencia de considerar a la Plaza San Martín un sub producto de proyectos viales, o si, por el contrario, existió un planteamiento que propuso una plaza desde las primeras referencias, a fines del siglo XIX. En ese sentido, se ha logrado demostrar que aquel espacio público no fue sólo una resultante de los proyectos de dos grandes avenidas, lo que minimizaría la complejidad de la prefiguración del lugar. Por el contrario, la noción de plaza surgió desde un primer momento, y se consolidó en un proceso que fue varios procesos a la vez: tanto urbano como escultórico, político y social.

El devenir revisado demuestra que éste era un lugar transitado y activo ya desde tiempos pre hispánicos, también durante el período colonial, y continuó así en la etapa republicana. Ya a fines del siglo XIX, por la presencia de la Estación de San Juan de Dios, éste era uno de los emplazamientos más frecuentados de la ciudad. De esta forma, su ubicación estaba ya demarcada en el imaginario urbano de los limeños, aún no como una gran plaza, si bien las plazuelas de San Juan de Dios y de La Micheo fueron precedentes espaciales de ello.

A pesar que finalmente la Avenida Central no se ejecutó, en el decreto que determinó su necesidad (1899) se vislumbraba ya la conformación de una plaza en el lugar de estudio. Allí se menciona que en el espacio que ocupaba entonces la Estación de San Juan de Dios se construiría un nuevo local para el Municipio y un local teatral. A su vez, con las referencias del anhelado Teatro Nacional, aquel puede ser asumido como un local de envergadura mayor. Y si bien el término “plaza” no es mencionado de modo explícito, es importante considerar que las pautas urbanas de la época planteaban inmuebles como los mencionados no en calles menores o espacios de tránsito, sino en un espacio público receptivo. Desde 1901, con el decreto de creación de la Avenida Interior, la potencial presencia de una gran plaza cobraba más coherencia: el virtual cruce de las proyectadas avenidas Central e Interior conformaría un importante nodo en la ciudad, y en él se ubicarían el Municipio y un gran teatro. La suma de elementos urbanos permite así afirmar que la idea de una plaza estuvo presente desde aquellos planteamientos iniciales para el emplazamiento.

Del primer cuestionamiento planteado derivaron otras interrogantes: ¿en que medida tuvo aquella inicial noción de plaza una intencionalidad política? ¿tuvo entonces una carga simbólica y representativa, o ellas se generaron posteriormente? Este estudio ha analizado los cambios en la significación de la plaza durante su prefiguración, tanto en relación al lugar, los proyectos, y al estado en que fue inaugurada en 1921. En ese sentido, sus elementos constitutivos evidencian una ruptura que distanció a los primeros planteamientos de aquellos que finalmente se aplicaron. Originalmente se pensó en una plaza conformada por edificios de alta representación simbólica y de claro cariz político: se planteó la presencia del edificio del Parlamento, del Palacio Municipal y de un gran teatro. A diferencia de ello, la plaza inaugurada en 1921 –y que continuó su conformación en años posteriores– se consolidaría como un espacio de carácter cívico y comercial, con la presencia de un gran hotel, edificios de oficinas, un club social y diversas salas de cine. Así es posible reconocer un alejamiento paulatino del planteamiento y los elementos constitutivos originales, variante que se gestó durante la década de 1910, a partir del acontecer político de la época.

Mientras que a inicios del siglo XX la oligarquía gobernante planteó una plaza de representación político-institucional –ello en el contexto de su afán de distanciamiento de la posibilidad de un tercer militarismo–, el mismo emplazamiento fue, a partir de 1919, una herramienta identitaria para el nuevo régimen, el de Leguía, que buscaba entonces distanciarse de la impronta política de la oligarquía que lo antecedió. Sin embargo, a pesar de la ausencia de los edificios inicialmente planteados, la plaza no perdió su potencial comunicacional y connotativo. Lo que se generó fue, en cambio, una resignificación de su funcionalidad política, más no en desmedro de su importancia. Como menciona Ludeña: “El advenimiento del gobierno de Augusto B. Leguía significará un drástico cambio de rumbo, en muchos aspectos, más no en la prioridad asignada a la construcción de la plaza”. (2003: 226-227)

El segundo cuestionamiento planteado por este trabajo se centra en los procesos simultáneos de la plaza y el monumento. Al respecto se propuso la siguiente pregunta: ¿fue aquella una plaza para el monumento, o se generó un monumento para la plaza? En ese sentido, se ha logrado comprobar cómo la complejidad del caso trasciende a aquellas dos posibilidades, aparentemente lógicas como cuestionamiento inicial. Sin duda la conjunción de ambos procesos trascendió a la intención conmemorativa a un héroe nacional, así como a la circunstancia celebratoria del Centenario.

Para desarrollar el tema fue necesario despejar diversos aspectos hasta hoy desconocidos en torno al monumento a José de San Martín. La historiografía del arte ha abordado el caso en el contexto del panorama escultórico local, enfoque valioso para el estudio comparativo de consideraciones formales e iconográficas, así como para el análisis iconológico del trabajo de un autor, un conjunto de autores o una época. A diferencia de ello, con la presente tesis se ha podido esclarecer, de modo puntual y específico, cuáles fueron los procesos artísticos, ejecutivos y políticos en relación al monumento estudiado. Se han analizado las connotaciones del concurso convocado en 1904 y la polémica en torno al proyecto de Carlos Baca-Flor. En un contexto que transitaba entre la idea de lo propio y lo universal, se han abordado las razones para el nombramiento de Mariano Benlliure como encargado del proyecto, la situación que propició el tardío arribo de la obra al Perú, así como las connotaciones que ésta generó a nivel local y en relación al contexto continental. Tras el análisis se puede afirmar que el monumento a San Martín estuvo ausente físicamente hasta 1920, pero gozó de ubicuidad en la lectura política, en la crítica desde la esfera pública, así como en el imaginario de la sociedad civil desde los primeros años del siglo XX. Aquella presencia / ausencia marcó no solo el carácter del monumento, sino también el de la plaza. Así, estudiar los procesos simultáneos a partir de un enfoque interdisciplinario ha permitido ahondar en la complejidad que el caso posee.

La relación entre la Plaza San Martín y su monumento no fue un proceso inicialmente planificado, por el contrario, fue un conjunto de intenciones, proyectos y obras que confluyeron hacia un momento histórico, el Centenario de la Independencia. Progresivamente la plaza fue cambiando de área, forma, elementos arquitectónicos, nombre e imagen. Convocado el concurso para el monumento (1904), la data del primer esquema formal para la plaza (1906) permitiría pensar que ésta fue proyectada para albergar a la escultura. Sin embargo, los hechos analizados muestran que ambos procesos –el del monumento y la plaza–, aún entonces inconexos, no permanecerían ajenos en términos formales y compositivos. Para revisar una cronología comparada de la plaza y el monumento, ver la sección Anexos. **(Anexo 6)**

Por más de una década el monumento a San Martín varió de ubicación: fue inicialmente propuesto en la Plaza de Armas (1905), luego en la plaza proyectada en San Juan de Dios –entonces llamada Plaza del Parlamento– (1907), y posteriormente se planteó situarlo una vez más en la Plaza de Armas (1914). Entre 1908 y 1910 Mariano Benlliure definió su proyecto escultórico sin considerar las medidas y datos del emplazamiento para su obra, ello si bien los solicitó previamente al Estado Peruano. La información le fue enviada casi un año después, incompleta, y cuando ya tenía definido el monumento. Además, los datos que recibió eran tentativos, referencias asumidas por el Gobierno con relación a un espacio aún inexistente.

En 1911 se empezó a nombrar al emplazamiento de San Juan de Dios como Plaza San Martín, mientras que en el imaginario colectivo la relación plaza / monumento ganaba presencia progresivamente. Sin embargo, fue en 1916 que la conjunción de los dos elementos de estudio fue más allá de una proyectada ubicación, aspectos nominales o anhelos ciudadanos. Entonces, con su primera propuesta para la Plaza San Martín, Ricardo Malachowski proyectó aquel espacio considerando ya la presencia del monumento de Benlliure, así lo hizo también en su segunda propuesta de 1918, y bajo esa misma premisa Manuel Piqueras Cotoí concibió su proyecto para la plaza, en 1920. Sin embargo, los hechos revisados evidencian que en ninguna instancia se propuso construir una plaza “para ubicar el monumento”, ni tampoco encargar un monumento “para conformar una plaza”. Las situaciones analizadas van más allá de aquellos enunciados. Los procesos de la plaza y el monumento, autónomos por casi una década, confluyeron no solo en su circunstancia física y proyectual, sino también en su dimensión política y simbólica: el análisis desarrollado demuestra que la complejidad de aquella relación fue más allá de los aspectos formales. A su vez, la plaza y el monumento sintonizaron no solo entre sí, sino también con una Lima que entonces intentaba modernizarse. Así, aquellos procesos urbanos de la ciudad, y de la plaza, encontraron correspondencia en el tránsito del discurso iconográfico de los monumentos públicos, entre ellos el monumento a San Martín.

Y si bien estuvieron conexos ya previamente, los procesos de la plaza y el monumento se unieron formalmente recién en 1917, con la Ley n.º 2513. Sin embargo, fue sintomático de la deficiente gestión del Gobierno que la obra de Benlliure estuviera entonces aún en Madrid, lejos de su emplazamiento en Lima.

El desarrollo espacial y el lenguaje urbano propuestos por Manuel Piqueras Cotoí para la plaza tuvieron al monumento de Benlliure –ausente físicamente– como referente principal. Más allá del hecho evidente de su ubicación en el centro del emplazamiento y de una composición de ejes y jardines reforzando su importancia, la gran escala de la plaza generó con el monumento una interrelación de carácter sincrético. Por un lado, si bien la imagen de San Martín estaba ya jerarquizada por la disposición y altura de su pedestal y por el resto del conjunto, ello se potenció de modo importante con la composición regular del espacio y la escala generosa de la plaza. Además, la conexión urbana de ésta con una gran avenida como La Colmena generaría un amplio dominio visual y de perspectivas que Piqueras manejó con destreza. Recíprocamente, el monumento de Mariano Benlliure funcionó como un elemento ordenador del espacio, un referente visual y perceptual que –como hito protagónico– estructuró la composición urbana. Así se podría considerar a Piqueras, en cierto grado, un “coautor” o “finalizador” del monumento a San Martín, ello a partir de una propuesta urbana de estrecha sintonía entre monumento y plaza.

Tras el desarrollo y esclarecimiento de los cuestionamientos planteados, y a partir de una mirada amplia e integral de los procesos, es posible extraer un nutrido grupo de autores y gestores que participaron –en diferentes grados, momentos y ámbitos– en la prefiguración de la Plaza San Martín. Más allá de la versión “final” –más bien inconclusa– que el emplazamiento presentó en 1921, es posible afirmar que aquel proceso fue una construcción multi autoral.

Nicolás de Piérola fue el gestor del primer planteamiento para la plaza, mientras que Federico Elguera se constituyó en el otro gran autor político de las iniciales propuestas urbanas. Mariano Benlliure, a partir de la proyección y ejecución del monumento, definió no sólo el principal elemento compositivo del lugar, sino también la materialización formal de su carga temática. José Pardo fue otro gestor político importante, mientras que Luis Miró Quesada definió la forma y proporciones finales del emplazamiento a partir de la ley que promovió activamente, la que “oficializó” la existencia de la Plaza San Martín. Por su parte, Ricardo Malachowski marcó una impronta visual del emplazamiento a través de sus proyectos, si bien su propuesta última fue luego reemplazada. Finalmente, Manuel Piqueras Cotelí y Augusto B. Leguía definieron no solo aspectos formales, proyectuales e iconográficos, sino que también consolidaron y reforzaron la carga política y comunicacional que tuvo la plaza desde el inicio del proceso.

Asimismo, su evolución se aleja de ser una mera sucesión de momentos o circunstancias, o de ser la ocupación de un vacío urbano pre existente. Por el contrario, la prefiguración de la Plaza San Martín significó la reinención de un emplazamiento y la sustitución de la “tradicición”. Así, en el centro de la ciudad (hoy casco histórico), la apertura de su espacio físico generó la demolición de un viejo edificio colonial –entonces la Estación de San Juan de Dios–, pero también el desalojo de su carga connotativa. En el contexto de inicios del siglo XX, ésta fue una postura de carácter modernizante que a su vez plantearía una resignificación urbana tomando a aquel emplazamiento como punto neurálgico.⁹⁵

Sin embargo, asumir por esta cantidad de nombres que aquella pudo ser una historia caótica o dispersa resultaría inexacto. En similar medida, tampoco fue una sucesión armónica de elementos y etapas evolutivas. Analizado de manera integral, rigurosa y reflexiva, aquel devenir resulta coherente y sincrónico con los principales hechos de la historia política del Perú, con la evolución urbana de Lima, así como con los cambios iconográficos de los monumentos en el espacio público.

⁹⁵ Al respecto, Wiley Ludeña señala: “La idea de centro-centro surge en el preciso instante que se decide la demolición de la muralla, y aparecen las ideas de suburbio y periferia. Ésta es una operación que se produce cuando Lima experimenta una primera fase de modernización de sus estructuras a mitad del siglo XIX, como consecuencia del llamado ‘ciclo del guano’, el primer ciclo de expansión económica del Perú republicano. Esta primera fase de origen y delimitación socioespacial del centro se extenderá hasta fines de la década del treinta del siglo XX. En este marco, la conversión definitiva del espacio ocupado por la ciudad colonial en el nuevo ‘centro’ de la ciudad de Lima, se iniciaría recién a principios del siglo XX, cuando este nuevo epicentro urbano deviene tema de discurso político como producto de la necesidad de legitimación social del emergente poder oligárquico. (Ludeña, 1996: 15-30)” (2002: 48-49) La referencia parentética en el texto citado es a: LUDENA, Wiley. *Lima. Städtebau und Wohnungswesen. Die Interventionen des Staates 1821-1950*. Berlín: Verlag Dr. Köster, 1996.



ANEXOS

ANEXO 1

Decreto que declara de utilidad pública la construcción de la Avenida Central, año 1899. (Estado Peruano 1899: 104)

Lima, Febrero 3 de 1899

Teniendo en consideración:

1º.- Que la nueva avenida de “La Magdalena” entre el mar i la ciudad, ha sido abierta alineándola con las calles de “San Juan de Dios” á la “del Palacio”, por manera que su prolongación en la ciudad sobre la base de dichas calles –prolongación ya facilitada por las plazoletas de “La Micheo”, “San Juan de Dios” i “La Merced”– llevaría, en línea recta desde la orilla del mar, pasando por el Puente de Piedra, hasta la montaña que limita la ciudad por el Norte, constituyendo Avenida Central, en toda la extensión de la ciudad, i teniendo en sus bordes el Palacio de Gobierno, la nueva Casa de Correos, que cambiaría su frente sobre ella; la Estación de San Juan de Dios, destinada a Teatro Principal, i la casa del Municipio, que debe ser construida al frente de aquella.

2º.- Que dicha avenida presenta, además la circunstancia muy favorable de cortar perpendicularmente la de Malambo, si se prolongase, en su actual dirección, hasta el río.

3º.- Que esa vía constituiría para la ciudad arteria principal, bañándola con aire incuestionablemente salubre, i satisfaciendo, no solo necesidad vital de higiene sino de tráfico, ornato i otras.

4º.- Que es ejecutable sin dificultad grave;

Se resuelve:

Primero.– La Municipalidad de Lima procederá, á la mayor brevedad, á hacer estudio completo para la apertura de dicha Avenida Central i la prolongación de la de Malambo, dividiéndolo en secciones que elevará al Gobierno á medida que el de éstas fuere terminado.

Segundo.– El estudio tomará por base de la avenida la orilla izquierda de las calles en que ha de ser abierta; esto es, la del Palacio de Gobierno, la Merced i Estación del Ferrocarril Inglés, proyectando el ensanche sólo sobre la derecha.

Tercero.– La avenida tendrá veinticinco metros de ancho, destinándose en ella catorce á calzada i cinco cincuenta, en cada lado, exclusivamente á una hilera de árboles, emplazamiento de tranvía i aceras.

Cuarto.– En las licencias de reconstrucción que se soliciten de la Municipalidad, mientras practica el estudio que se le encomienda, lo tomará en consideración al expedirlas, dando cuenta al Gobierno, si fuese necesario.

Quinto.– Aprobado por el Gobierno dicho estudio, se proveerá á su más conveniente ejecución.

Regístrese, comuníquese i publíquese.

Rúbrica de S.E.

Almenara Butler.

ANEXO 2

Decreto que declara de utilidad pública la construcción de la Avenida Interior, actual Avenida Nicolás de Piérola, año 1901. (Estado Peruano 1901: 339)

Lima, Julio 27 de 1901

Visto este expediente iniciado por la sociedad anónima “La Colmena” proponiendo construir en esta ciudad una avenida de 2,260 metros de largo por 25 de ancho, que partiendo del monumento “Dos de Mayo” termine en la alameda “Grau”.

Visto, asimismo, el acuerdo del H. Concejo Provincial, de 17 de Abril último, que aprueba el trazo de esta nueva vía, conforme el plano presentado; y el oficio del Alcalde de esta Corporación por el solicita que se declare de utilidad pública la obra;

Considerando:

Que la obra que se proyecta se encuentra comprendida en lo que dispone el art. 5.º de la ley de expropiación de 12 de noviembre de 1900;

Que del expediente que se acompaña resulta plenamente probada la necesidad de llevar á cabo la obra y la utilidad que su ejecución ha de reportar; y

Que todos los requisitos que exige el artículo 6.º de la misma ley han sido llenados;

Con el voto del Consejo de Ministros

Se decreta:

Declárase de utilidad pública la apertura de la vía que propone efectuar la sociedad anónima referida.

Y por cuanto:

Es necesario expropiar los terrenos que esa concesión exige;

Procédase por el Ministerio de Fomento á cumplir con lo que disponen los artículos 9.º y siguientes de la ley de la materia.

Regístrese, comuníquese y publíquese.

Rúbrica del S.E.

TORRE GONZÁLEZ.

ANEXO 3

Ley de Expropiación, año 1903. (Municipalidad de Lima 1904: 35-37)

EL PRESIDENTE DE LA REPÚBLICA

Por cuanto:

El congreso ha dado la ley siguiente:

El Congreso de la República Peruana:

Considerando:

Que es necesario allanar los obstáculos que impidan la apertura en esta capital de las dos avenidas decretadas por supremas resoluciones del 3 de Febrero de 1899 y 27 de Julio de 1901.

Ha dado la ley siguiente:

Art. 1.º Para la enagenación voluntaria de inmuebles, relacionados con la apertura de las avenidas proyectadas y pertenecientes á beneficencia, culto, instrucción y toda otra institución que no tenga

legalmente la libre disposición de sus bienes, no se necesitará otro requisito que la aprobación dada por el Poder Ejecutivo al contrato en que pacte.

Art. 2.º La expropiación forzosa que requiere la ejecución de ambas avenidas, y de las calles que de ellas parten, se sujetará á la ley general de expropiación de 12 de Noviembre de 1900, con las modificaciones establecidas por la presente.

Art. 3.º Las diligencias prescritas por los artículos 1.º á 12.º de dicha ley, quedarán, en este caso, reducidas á presentar ante el juez de primera instancia respectivo, cópia del Decreto Supremo en que se decretó la apertura de la avenida, el trazo general de la vía y la designación del inmueble por expropiar.

Art. 4.º Es expropiable todo inmueble situado, total ó parcialmente, á menos de treinta metros de las veredas ú orillas trazadas para la avenida: pero el expropiante está obligado á tomarlo íntegramente, cualquiera que fuese su extensión.

Art. 5.º No da derecho á expropiación la orilla cuya existencia fuese anterior á la apertura de la avenida y que se mantuviese para ésta.

Art. 6.º Tampoco habrá lugar á expropiación, si el dueño del inmueble atravesado por la avenida, optase por concurrir á su apertura, recibiendo, por la parte que de él pierda para la vía, la indemnización fijada por la Municipalidad, salvo el caso de que el inmueble fuese necesario para edificio público.

En el caso de que el propietario optase por conservar el inmueble, estará obligado á construir, sobre la avenida ó calle, una fachada que se sujete á la ordenanza municipal dada para los edificios que se levanten en ella.

Art. 7.º La tasación del inmueble será directa en todo caso; avaluándose el área, fábrica y plantaciones, si las hubiese, por valor anterior y no proveniente de la apertura ó calle.

Para tomar en consideración la renta, como dato concurrente á la estimación del capital que la produce, es indispensable fijar su promedio en un decenio; deducir de ella los impuestos y gastos que causa la propiedad; y rebajar de aquel capital, el que sea necesario emplear en el inmueble para mantener la renta en adelante.

Art. 8.º Vertido el precio por el expropiante, la entrega del inmueble le será hecha tan luego como haya sido extendida la escritura pública prescrita por el artículo 18 de la ley general de expropiación.

Art. 9.º Tienen personería para expropiar, el Estado, la Municipalidad de Lima ó la empresa autorizada para la apertura de las avenidas y calles conexas, según fuese el sujeto que la haga por su cuenta.

Art. 10.º No son aplicables á las referidas obras los artículos 21, 22 y 32 de la ley general de expropiación.

Art. 11.º La presente ley tendrá aplicación en toda la República, siempre que se trate de abrir nuevas avenidas ó calles en la ciudad ó de ensanchar las existentes.

Comuníquese al Poder Ejecutivo para que disponga lo necesario á su cumplimiento.

Dada la sala de sesiones del Congreso, en Lima, á los 20 días del mes de Octubre de 1903.

ANTERO ASPÍLLAGA, Presidente del Senado.
NICANOR ÁLVAREZ CALDERÓN, Diputado Presidente.
Serviano Bezada, Senador Secretario.
Luis A. Carrillo, Diputado Pro-Secretario.

Excmo. Sr. Presidente de la Republica.

Por tanto:

Mando se imprima, publique y circule, y se le dé el debido cumplimiento.

Dado en la Casa de Gobierno en Lima, á los 23 días del mes de Octubre de 1903.

M. CANDAMO.

ANEXO 4

Convocatoria a concurso público para un monumento a José de San Martín, año 1904.
(Estado Peruano 1904: 781-782)

EL PRESIDENTE DE LA REPÚBLICA

Considerando:

Que es indispensable llevar á cabo la erección del monumento en que, el Perú dejará testimonio perdurable de gratitud al general don José de San Martín, fundador de la independencia nacional;

Decreta:

Artículo 1.º – Convócase á los artistas nacionales y extranjeros, al concurso que queda abierto, en la fecha, para que se presenten proyectos del monumento que se va á erigir al general don José de San Martín.

Art. 2.º – Los artistas que deseen tomar parte en el concurso, remitirán sus proyectos al Ministerio de Gobierno, en el improrrogable plazo de ocho meses, que terminará el 31 de agosto de 1905.

Art. 3.º – Los proyectos comprenderán:

- a) un dibujo ó fotografía de modelo en bulto, á un décimo de ejecución:
- b) un croquis explicativo:
- c) un presupuesto de costo; y serán firmados por un seudónimo, el mismo que remitirá en pliego cerrado y sellado conteniendo el nombre verdadero del autor, y la ciudad, calle y número de su residencia.

Art. 4.º – Se comprenderán en el presupuesto del valor, los gastos de traslación hasta el Callao, en el caso en que se apruebe el proyecto del monumento que deba hacerse fuera de esta capital.

Art. 5.º – El jurado encargado de escoger entre los diversos proyectos que se presenten, y que será oportunamente nombrado, rogándose al señor Ministro Plenipotenciario de la República Argentina, para que lo presida, se instalará para llenar su cometido, el 15 de setiembre de 1905.

Art. 6.º – El jurado acordará únicamente dos premios. El arquitecto ó escultor, cuyo proyecto merezca el primer premio, que será encargado de la ejecución de la obra; y el del proyecto que obtenga el segundo, recibirá cien libras peruanas de oro; quedando los dos referidos proyectos como propiedad del Gobierno, quien será libre de disponer de ellos como le convenga, sin que nadie pueda reproducirlos ni aprovecharlos en ninguna forma.

Art. 7.º – Adjudicados los dos premios á que se alude en el artículo anterior, procederá el jurado á abrir los sobres que lleven el seudónimo igual al de los proyectos premiados. Los pliegos cerrados que contengan el verdadero nombre de los autores de los otros proyectos se conservarán, con toda seguridad, durante un año á partir de la fecha del fallo, y pasado ese plazo sin haber sido reclamados, se quemarán en presencia del Ministro y Director de Gobierno; pasando los proyectos correspondientes á ser también propiedad del Gobierno.

Art. 8.º – El jurado queda autorizado ámpliamente para resolver toda dificultad ó duda que se presente, relativa al concurso, siendo su fallo inapelable.

Art. 9.º – Discernidos los premios por el jurado, el Ministerio de Gobierno se encargará de comunicarlos, sin demora, á los que los hubieran obtenido, á fin de que el artista que deba ejecutar la obra, formalice por sí ó por medio de apoderado, el contrato respectivo.

Art. 10.º – El que obtenga el primer premio terminará el monumento en el término improrrogable de seis meses; al vencimiento del que deberán las piezas ser embarcadas con destino al Perú, en el caso de ejecutarse la obra en el extranjero.

Art. 11.º – Las dos mil libras oro que, destinadas al monumento en cuestión, figuran en el Presupuesto General vigente, serán giradas por el Ministerio de Gobierno y depositadas á la orden del mismo, y á esta suma se aplicarán los desembolsos que ocasione el concurso y demás actos preparatorios de la erección.

Art. 12.º – Conocido el costo total del monumento, una vez aprobado el presupuesto y celebrado el contrato respectivo, el Gobierno pedirá al Congreso, que vote la cantidad necesaria, sobre las dos mil libras relacionadas.

Dado en la Casa de Gobierno, en Lima, á los diez y siete días del mes de diciembre de mil novecientos cuatro.

JOSÉ PARDO

ANEXO 5

Ley n.º 2513, que formaliza y ordena la creación de la Plaza San Martín, año 1917. (Estado Peruano 1918: 65-66)

LEY N.º 2513

Expropiación de inmuebles para el ensanche de la Plaza San Martín y ejecución de las obras que se enuncian

EL PRESIDENTE DE LA REPÚBLICA

Por cuanto el Congreso ha dado la ley siguiente:

Artículo 1º – Ratifícase la cesión de terrenos de propiedad del Estado hecha al Concejo Provincial de Lima, por la resolución gubernativa de 21 de junio de 1912.

Artículo 2º – Autorízase al Poder Ejecutivo para invertir los fondos necesarios en la expropiación de los inmuebles ubicados en la calle de la “Faltriquera del Diablo”, con el objeto de dar á la Plaza San Martín forma rectangular; debiendo quedar la cuadra sur de la citada plaza á igual distancia del eje de la avenida Piérola, que la actual cuadra de San Cristóbal del Tren.

Artículo 3º – El Poder Ejecutivo contratará, previa licitación, la construcción de un edificio destinado á hotel en los terrenos de la Plaza Zela, cuya fabricación, instalación y mobiliario importen cuando menos doscientas mil libras peruanas de oro (Lp. 200,000.0.00) pudiendo conceder plazos equitativos para el pago del valor del terreno y de los derechos de aduana de los materiales de construcción y demás artículos necesarios al funcionamiento á fin de que quede definitivamente terminado é instalado.

Artículo 4º – El Poder Ejecutivo queda facultado para continuar la apertura de la avenida Piérola en las cuadras que faltan para su empalme con la avenida Santa Teresa, invirtiendo los fondos que con tal objeto sean necesarios.

Artículo 5º – Todas las obras que se ejecuten por el Poder Ejecutivo en virtud de esta ley, serán hechas con la intervención del Concejo Provincial de Lima.

Artículo 6° – Los propietarios de las casas ubicadas en contorno de la nueva Plaza San Martín, y cuyas fachadas tengan frente a ella, deberán reformarlas en el plazo improrrogable de dos años, a partir de enero de 1918, sujetándose a las ordenanzas municipales.

Artículo 7° – El producto íntegro que se obtenga de la venta de los terrenos a que se refiere el artículo 3°, se aplicará única y exclusivamente a pagar las expropiaciones de que se ocupa esta ley para la prolongación de la avenida Piérola y el embellecimiento de la Plaza San Martín.

Artículo 8° – Mientras no estén abonados el terreno y los derechos de aduana de que trata el mismo artículo 3°, quedarán hipotecados el referido terreno y su fábrica.

Artículo 9° – Las expropiaciones a que haya lugar para los ensanches de la Plaza y de la avenida, se harán conforma a la ley de 23 de octubre de 1903.

Artículo 10° – La Municipalidad de Lima no concederá licencia para edificaciones que de alguna manera afecten el trazo de la avenida central, en la sección destinada a comunicar la Plaza San Martín con la de Bolognesi; y, en consecuencia, no podrá reclamarse indemnización alguna por los edificios que se construyan contraviniendo a esta prohibición.

Comuníquese al poder Ejecutivo, para que disponga lo necesario a su cumplimiento.

Dada en la sala de sesiones del Congreso, en Lima, a los cinco días del mes de noviembre de mil novecientos diez y siete.

J. C. Bernales, Presidente del Senado. – Juan Pardo, Diputado Presidente. – Juan E. Durand, Secretario del Senado. – Luis A. Carrillo, Diputado Secretario.

Al Señor Presidente de la República.

Por tanto: mando se imprima, publique y circule, y se le dé el debido cumplimiento.

Dado en la casa de Gobierno, en Lima, a los diez días del mes de noviembre de mil novecientos diez y siete.

JOSÉ PARDO

ANEXO 6

Cronología de hechos. La Plaza San Martín y su monumento (1899-1921)

Año	En relación a la plaza	En relación al monumento
1899	Desde 1851 funcionaba en el lugar la Estación de San Juan de Dios (Ferrocarril Lima-Callao).	
1899	Se decreta la necesidad de la Av. Central y de construir un teatro y el Municipio en el emplazamiento.	
1901	Se decreta la necesidad de la Av. Interior, que se intersectaría con la Av. Central en el emplazamiento.	

1904		Convocatoria a concurso público para presentar proyectos de un monumento a José de San Martín.
1905		Primera ubicación tentativa del monumento: la Plaza de Armas.
1906	Se propone la Av. 28 de Julio y la “Plaza del Parlamento”, que incluía un teatro, el Municipio y un local del Congreso, sobre un 50 % del área actual de la plaza.	
1906		Se declara desierto el primer lugar del concurso, generando polémica al ser relegada la propuesta de Carlos Baca-Flor.
1907		Sin convocatoria a un concurso público, el Gobierno encarga el monumento a Mariano Benlliure.
1907		Nueva ubicación tentativa para el monumento: la nombrada “Plaza del Parlamento”, conocida como Plazuela de San Juan de Dios.
1909		El Gobierno aprueba el primero de dos los proyectos propuestos por Mariano Benlliure.
1911	La segunda etapa de la Av. Interior (Av. La Colmena) atraviesa la Estación de San Juan de Dios.	
1911	En documentos del Municipio se menciona ya el nombre “Plaza San Martín” para la plaza a construirse en el emplazamiento, aún planteada con un 50 % de su área actual.	
1913		Mariano Benlliure concluye el monumento. La obra permanece en España por los contextos críticos: la 1GM en Europa y la crisis política y económica en el Perú.
1914		Nueva ubicación tentativa del monumento: la Plaza de Armas.

1914	La demolición de la Estación de San Juan de Dios genera un vacío urbano en el emplazamiento.	
1916	Primer proyecto de Ricardo Malachowski para la Plaza San Martín. Se considera ya la obra de Mariano Benlliure y todavía un área del 50 % de la plaza actual.	
1917	Se dicta la Ley n.º 2513, decretando la construcción de la Plaza San Martín en su forma y área actual.	
1917		La Ley n.º 2513 decreta la ubicación final del monumento en medio de la Plaza San Martín.
1918	Segundo proyecto de Ricardo Malachowski para la Plaza San Martín. Se considera lo decretado en la Ley n.º 2513.	
1919	Tras llegar Augusto B. Leguía a la presidencia, se encarga a Manuel Piqueras Cotolí un nuevo proyecto para la Plaza San Martín.	
1920	Se aprueba y se empieza a ejecutar el proyecto presentado por Manuel Piqueras Cotolí para la plaza.	
1920		Se instala el monumento en su ubicación actual, en un espacio aún no concluido como plaza.
1921		Se inaugura el monumento: 27 de julio de 1921, Primer Centenario de la Independencia del Perú.
1921	Se inaugura la plaza: 27 de julio de 1921. El emplazamiento lucía solo un avance parcial de las obras. Su conformación concluyó recién en la década de 1940.	



BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ÁLVAREZ, Syra

2000 *Historia del mobiliario urbano de Lima (1535-1935)*. Lima: Universidad Nacional de Ingeniería, Proyecto Historia – UNI.

ARROYO, Juan Carlos

1990 *Babel: antecedentes, interrogantes y alternativas para el transporte público de Lima*. Lima: San Marcos.

BARBAGELATA, José y Juan BROMLEY

1945 *Evolución urbana de la ciudad de Lima*. Lima: Concejo Provincial de Lima, Editora Lumen S.A.

BASADRE, Jorge

1983 *Historia de la República del Perú, 1822-1933*. Séptima edición. Lima: Editorial Universitaria.

BENVENUTTO, Pedro

1982 [1932] *Quince plazuelas, una alameda y un callejón. Lima en los años de 1884 a 1887*. Segunda edición. Lima: Fondo del libro del Banco Industrial del Perú.

BURGA, Manuel y Alberto FLORES GALINDO

1987 [1980] *Apogeo y Crisis de la República Aristocrática*. Cuarta edición. Lima: Ediciones Rikchay Perú.

CARBAJAL, Mercedes y Gastón RAMÍREZ

1977 “Ricardo de Jaxa Malachowski Kulisicz, arquitecto de Lima”. Tesis de Bachillerato. Universidad Nacional de Ingeniería.

CASTILLO, Teófilo

1914 “A propósito del monumento a José Gálvez”. *Variedades*, n.º 330, junio, pp. 900-902, Lima.

1915 “Interiores limeños XII. Casa del Doctor Federico Elguera”. *Variedades*, n.º 374, mayo, pp. 2064-2068, Lima.

CASTRILLÓN VIZCARRA, Alfonso

1991 “Escultura monumental y funeraria en Lima”. En *Escultura en el Perú*. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 325-385.

CLOVIS [Luis Varela y Orbegozo]

1924 “La Plaza San Martín”. *Ciudad y Campo*, n.º 3, octubre, p. 7, Lima.

1925 “Lima de Ayer y de Mañana”. *Ciudad y Campo*, n.º 13, diciembre, pp. 33-34, Lima.

COTLER, Julio

2006 [1978] *Clases, Estado y Nación en el Perú*. Tercera edición, primera reimpresión. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

ESTADO PERUANO

- 1899 *El Peruano* – Boletín oficial [Lima]. 8 de febrero.
 1901 *El Peruano* – Boletín oficial [Lima]. 28 de agosto.
 1904 *El Peruano* – Diario oficial [Lima]. 22 de diciembre.
 1918 *Anuario de la Legislación Peruana – Legislatura de 1917*, Tomo XII. Lima.
 1919 *Anales de las Obras Públicas del Perú – Año 1918, Parte administrativa (Publicación oficial)*. Lima.
 1921 *Anales de las Obras Públicas del Perú – Año 1919, Parte administrativa (Publicación oficial)*. Lima.

FIRUNZ-CHAH [seudónimo]

- 1906 “Monumento de San Martín (advertencia que hace al jurado, un pobre diablo en quien nadie advierte)”. *El Comercio* [Lima]. 12 de mayo, edición tarde.

FLORES LEDESMA, María

- 2011 “Mármol y nación: monumentos urbanos en el centenario de la independencia del Perú 1921 (1921-1924)”. *TRIM. Tordesillas Revista de Investigación Multidisciplinar*, n.º 3, pp. 133-147, Tordesillas.

GARCÍA IRIGOYEN, Manuel

- 1905 “Crónicas de las fiestas de inauguración del monumento á los defensores de Arica”. *Prisma*, Edición extraordinaria: a la gloria de Francisco Bolognesi, diciembre, pp. 9-91, Lima.

GORELIK, Adrián

- 2004 “Imaginario urbano e imaginación urbana”. En *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, pp. 259-283.

GUNTHER, Juan

- 1983 *Planos de Lima, 1613-1983*. Lima: Municipalidad de Lima, Petróleos del Perú.

GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo

- 2004 *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*. Madrid: Editorial Cátedra.

HABERMAS, Jürgen

- 1994 [1962] *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*. Barcelona: Gustavo Gili Editores.

HAMANN MAZURÉ, Johanna

- 2011 “Monumentos públicos en espacios urbanos de Lima. 1919-1930”. Tesis Doctoral. Universidad de Barcelona. Consultado el 11 de enero de 2013 en la WWW: <http://www.johannahamann.com/maestrias-y-doctorados/>

JUSTUS [seudónimo]

- 1906 “Monumento a San Martín (advertencia que hace al jurado, otro pobre diablo en quien nadie advierte)”. *El Comercio* [Lima]. 15 de mayo, ed. mañana, p. 3.

LARRAÑAGA, Federico

- 1906a “Esbozo de un monumento á San Martín”. *La Prensa* [Lima]. 29 de abril, edición mañana, p. 2.
- 1906b “Concurso del Monumento á San Martín – El proyecto de Carlos Baca Flor”. *Actualidades*, n.º 162, mayo, pp. 443-445, Lima.
- 1906c “Un monumento a San Martín”. *Actualidades*, n.º 194, diciembre, pp. 1837-1838, Lima.
- 1909 “La segunda maquette del monumento á San Martín”. *Varietades*, n.º 95, diciembre, pp. 1017-1019, Lima.

LUDEÑA, Wiley

- 2002 “Lima: poder, centro y centralidad. Del centro nativo al centro neoliberal”. *Eure*, vol. 28, n.º 83, mayo, pp. 45-65, Santiago de Chile.
- 2003 “Piqueras urbanista en el Perú o la invención de una tradición”. En Luis Eduardo Wuffarden (editor). *Manuel Piqueras Cotolí (1885-1937). Arquitecto, escultor y urbanista entre España y el Perú*. Lima: Museo de Arte de Lima, pp. 193-242.
- 2004 *Tres buenos tigres. Urbanismo y vanguardia en el Perú del siglo XX*. Huancayo: Colegio de Arquitectos del Perú – Regional Junín, Urbes Ediciones.
- 2005 “Escena contemporánea. Sumario florilegio de ciudad, espacios públicos y paisaje”. *Arkinka*, año 11, n.º 121, diciembre, pp. 24-34, Lima.
- 2012 “Lecciones de arquitectura. El Perú hoy y la arquitectura interrogada. Recuerdos del futuro/pasado”. *Arkinka*, año 16, n.º 200, julio, pp. 20-31, Lima.
- 2013 *Lima y espacios públicos. Perfiles y estadística integrada 2010*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú – Facultad de Arquitectura y Urbanismo.

MAJLUF, Natalia

- 1994 *Escultura y espacio público. Lima 1850-1879*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

MALOSETTI COSTA, Laura

- 2010 “Arte e historia en los festejos del Centenario de la Revolución de Mayo en Bueno Aires”. *Historia Mexicana*, vol. LX, n.º 1, julio-septiembre, pp. 439-471, México. Consultado el 2 de septiembre de 2013 en la WWW: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=60021048010>

MARTUCCELLI, Elio

- 2009 “Lima de mármol y bronce. Modernización, fiestas y esculturas. Arte público en el doble centenario de la independencia”. *Investigaciones en Ciudad y Arquitectura*, vol. 2, n.º 2, julio-diciembre, pp. 7-20, Lima.

MASCARILLA [seudónimo]

- 1906 “Lima al vuelo”. *Prisma*, n.º 15, junio, p. 16, Lima.

MEJÍA LÚCAR, Léster

- 2011 “La plaza San Martín de Lima 1921-1996. Proyecto urbano y espacio público”. Tesis de Maestría. Universidad Nacional de Ingeniería.

MONTEVERDE SOTIL, Luis Rodolfo

- 2010 “Proyectos estatales para erigir un monumento a José de San Martín (1822-1921)”. En Carlos García-Bedoya Maguiña y Nanda Leonardini (editores). *Hacia el bicentenario: 200 años de vida republicana (2010-2024)*. Revista electrónica del Vicerrectorado de Investigación, año 1, n.º 1, diciembre, pp. 41-59. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Consultado el 14 de marzo de 2013 en la WWW: <http://vrinvestigacion.unmsm.edu.pe/eventosVRI/taller/2010/Bicentenario/IndiceBicentenario.html>

MUNICIPALIDAD DE LIMA

- 1889 *Memoria de la Municipalidad de Lima 1887-1888*. Lima.
 1891 *Memoria de la Municipalidad de Lima 1889-1890*. Lima.
 1901a *Boletín Municipal*, n.º 1, sexta época, enero, Lima.
 1901b *Boletín Municipal*, n.º 18, sexta época, mayo, Lima.
 1902a *Memoria de la Municipalidad de Lima 1901*. Lima.
 1902b *Boletín Municipal*, n.º 56, sexta época, enero, Lima.
 1903 *Memoria de la Municipalidad de Lima 1902*. Lima.
 1904 *Memoria de la Municipalidad de Lima 1903*. Lima.
 1906a *Boletín Municipal*, n.º 263, sexta época, enero, Lima.
 1906b *Memoria de la Municipalidad de Lima 1905*. Lima.
 1907 *Memoria de la Municipalidad de Lima 1906*. Lima.
 1911 *Boletín Municipal*, n.º 523, sexta época, enero, Lima.
 1912 *Memoria de la Municipalidad de Lima 1911*. Lima.
 1917a *Boletín Municipal*, n.º 861, sexta época, mayo, Lima.
 1917b *Boletín Municipal*, n.º 885, sexta época, noviembre, Lima.

ORTEMBERG, Pablo

- 2006 “Celebración y guerra: la política simbólica independentista del General San Martín en el Perú”. *Identités et sociétés en Amérique latine: approches historiques et anthropologies*. Seminario conjunto EHESS-Sorbonne Paris Nanterre UMR 2005/2006. París, marzo. Consultado el 26 de julio de 2013 en la WWW: hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/10/41/81/PDF/PabloOrtemberg.pdf

PAULETTE ZUBIATE, Magali

- 1977 “La plaza San Martín”. Tesis de Bachillerato. Universidad Nacional de Ingeniería.

RAMÓN JOFFRÉ, Gabriel

- 1999 *La muralla y los callejones. Intervención urbana y proyecto político en Lima durante la segunda mitad del siglo XIX*. Lima: SIDEA, PromPerú.
 2005 “La plaza, las plazas y las plazuelas: usos del espacio público en Lima colonial”. En Laura Gutiérrez Arbulú (coordinadora). *Lima en el siglo XVI*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú – Instituto Riva Agüero, pp. 103-132.

TAURO DEL PINO, Alberto

- 2001 [1993] *Enciclopedia Ilustrada del Perú – Síntesis del conocimiento integral del Perú, desde sus orígenes hasta la actualidad*. Tercera edición. Lima: Peisa.

URTEAGA, Horacio

1914 “Ruinas que evocan recuerdos – Ayer, el antiguo Hospital de San Diego, el convento de juandedianos, la Bomba ‘Lima’, y mañana el Teatro Nacional”. *Variedades*, n.º 337, agosto, pp. 1010-1012, Lima.

VELARDE, Héctor

1990 [1971] *Itinerarios limeños*. Segunda edición. Lima: Patronato de Lima, Editorial Lumen.

VILLEGAS TORRES, Fernando

2010 “La escultura en el 900: entre la obra europea importada y la formación de la escultura nacional”. En Soledad Mujica Bayly, Luis Ramírez León, Milagros Saldarriaga Feijóo y Fernando Villegas Torres (editores). *Revista del Museo Nacional*, tomo L. Lima: Ministerio de Cultura, pp. 211-245.

Artículos sin firma

ACTUALIDADES

1906 “El monumento a San Martín – Reunión en Actualidades”. *Actualidades*, n.º 163, mayo, p. 476, Lima.

CIUDAD Y CAMPO

1930 “La Plaza San Martín y la edificación de sus contornos en el corazón de la ciudad”. *Ciudad y Campo*, n.º 47, pp. 4-10, Lima.

EL COMERCIO

1904 “Lima crece”. *El Comercio* [Lima]. 1 de enero.

PRISMA

1906a “Monumento a San Martín”. *Prisma*, n.º 13, mayo, pp. 25-29, Lima.

1906b “Nueva Avenida 28 de Julio”. *Prisma*, n.º 17, julio, p. 26-27, Lima.

VARIEDADES

1911 “La demolición de Petateros”. *Variedades*, n.º 180, agosto, p. 978, Lima.

1912a “Nuevas construcciones”. *Variedades*, n.º 249, diciembre, pp. 1445-1447, Lima.

1912b “De ayer á hoy”. *Variedades*, n.º 250, diciembre, pp. 1473-1474, Lima.

1915 “Las transformaciones de una plazoleta limeña”. *Variedades*, n.º 394, septiembre, p. 2630, Lima.

1916 “La futura Plaza San Martín”. *Variedades*, n.º 455, noviembre, pp. 1537-1538, Lima.

1918 “La nueva Plaza San Martín”. *Variedades*, n.º 539, junio, p. 608, Lima.

1921 “La Plaza San Martín”. *Variedades*, n.º 694, junio, p. 930, Lima.

Archivos

Archivo Digital de la Legislación del Perú. Congreso de la República del Perú.

Archivo Histórico de la Municipalidad de Lima.

Archivo Histórico del Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú.

Archivo Juan Gunther.

Archivo Thorndike. Biblioteca Nacional del Perú.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

ALVARADO, Fausto

2010 “La historiografía y el Centenario de la Independencia de las Repúblicas Sanmartinianas (Perú, Chile y Argentina)”. *Summa Humanitatis. Revista Electrónica Interdisciplinaria del Departamento de Humanidades PUCP*, vol. 4, n.º 2. Lima: PUCP. Consultado el 9 de mayo de 2013 en la WWW: http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/summa_humanitatis

CABANILLAS, Virgilio Freddy

2012 “En defensa de la escultura pública – Atentados oficiales contra el arte en Lima”. *Exágono*, año 4, n.º 13, mayo, pp. 30-34, Lima.

CASTRILLÓN VIZCARRA, Alfonso

2010 “Monumentos de Lima: empatía y humor”. *Illapa. Revista del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma*, año 7, n.º 7, diciembre, pp. 38-50, Lima.

CUBILLAS SORIANO, Margarita

1993 *Lima Monumental. Guía Histórica, Biográfica e Ilustrada de los Monumentos de Lima Metropolitana*. Lima: Edición de la autora.

DE LA BARRA, Felipe

1963 *Monumentos escultóricos en Lima Metropolitana y el Callao y los grandes ausentes*. Lima: Impr. del Ministerio de Guerra.

GAMARRA, José Antonio

1974 *Historia y odisea de monumentos escultóricos conmemorativos*. Lima: Edición del autor.

1996 *Obras de arte y turismo monumental. Bronces ecuestres, estatuas (de pie y sentadas), bustos, obeliscos*. Lima: KU.

GUNTHER, Juan y Guillermo LOHMANN

1992 *Lima*. Madrid: Editorial MAPFRE.

LAOS, Cipriano

1927 *Lima, la ciudad de los virreyes. (El libro peruano) 1928-1929*. Lima: Editorial Perú, Touring Club Peruano.

LEONARDINI, Nanda

2009 “Identidad, ideología e iconografía republicana en el Perú”. *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. 185, n.º 740, noviembre-diciembre, pp. 1259-1270, Madrid.

MACCAGNO, L.

1910 “Esbozo del Monumento al Generalísimo José de San Martín – Proyecto del Sr. Benlliure”. *Variedades*, n.º 97, enero, pp. 58-60, Lima.

MARTUCCELLI, Elio

2006 “Buscando una huaca. Utopía andina, arquitectura y espacios públicos en el Perú. Primera mitad del siglo XX”. *Ur[b]jes. Revista de ciudad, urbanismo y paisaje*, vol. 3, enero-diciembre, pp. 203-232, Lima.

2006 “Lima, capital de la Patria Nueva: el doble centenario de la independencia en el Perú”. *Apuntes*, vol. 19, n.º 2, julio-diciembre, pp. 256-273, Bogotá.

MONTEVERDE SOTIL, Luis Rodolfo

2011 “Un monumento público para el general José de San Martín – Proyectos estatales (Lima 1822-1921)”. *Arkinka*, año 15, n.º 189, agosto, pp. 92-101, Lima.

MUNICIPALIDAD DE LIMA

1997 *Plaza San Martín*. Lima: Dirección General de Comunicación Social, Relaciones Públicas y Protocolo.

MUÑOZ, Fanni

2001 *Diversiones públicas en Lima 1890-1920. La experiencia de la modernidad*. Lima: Centro de Investigación de la Universidad del Pacífico, Instituto de Estudios Peruanos, Fondo Editorial PUCP.

ORTEGA, Julio

1986 *Cultura y modernización en la Lima del 900*. Lima: Centro de Estudios para el Desarrollo y la Participación CEDEP.

RAMÓN JOFFRÉ, Gabriel

2004 “El guión de la cirugía urbana: Lima 1850-1940”. En *Ensayos en ciencias sociales / I*. Lima: Fondo Editorial de la Facultad de Ciencias Sociales – Universidad Nacional Mayor de San Marcos, pp. 9-33.

SCHORSKE, Carl E.

1990 [1961] *Viena Fin-de-Siècle. Política e Cultura*. Tercera reimpresión en portugués. Sao Paulo: Editora Da Unicamp. Companhia Das Letras.