



Pontificia Universidad Católica de Perú

Maestría en Historia del Arte

**DESTRUCCIÓN Y REINVENCIÓN DE LA PLAZA DE ARMAS. ESTILO  
NEOCOLONIAL Y MODERNIZACIÓN URBANA EN LIMA, 1924-1954**

Tesis para optar por el grado de Magíster en Historia del Arte que presenta

Horacio Ramos Cerna

Asesora: Dra. Natalia Majluf Brahim

Lima, 2014

**Entrevistador:** ¿Ve usted ciertos proyecto arquitectónicos específicos, ya sea en el pasado o en el presente, como fuerzas de liberación o de resistencia?

**Michel Foucault.:** Yo no creo que sea posible decir que una cosa sea del orden de la “liberación” y otra sea del orden de la “opresión” [...] Yo no creo que haya algo que sea funcionalmente –por su propia naturaleza– absolutamente liberador. La libertad es una práctica.

Michel Foucault (1982: 245)



## RESUMEN

Esta tesis se enfoca en un episodio descuidado de la historia de la arquitectura peruana: la remodelación neocolonial de la Plaza de Armas de Lima, que tuvo lugar durante la década de 1940. Tal descuido no es casual, sino que se engarza en la imagen negativa que desde la segunda mitad del siglo XX se sostiene sobre el neocolonial como estilo y sobre la plaza como espacio público. El presente trabajo complejiza dicha imagen, a partir del estudio de los diseños y discursos que dieron sentido a la remodelación, así como de las percepciones sobre arquitectura y urbanismo que se encuentran expresadas en la prensa y caricaturas de la época. Cuando fue imaginada por primera vez en 1924 por Emilio Harth-terré, la remodelación conjugó las retóricas de modernización urbana y estilo nacional. Esto le confirió credibilidad entre el gremio de arquitectos e intelectuales, pese a que implicaba la destrucción de los portales coloniales de la plaza. El proyecto fue replanteado en 1939 con la colaboración de José Álvarez Calderón, y fue ejecutado entre 1940 y 1952. Hacia 1947, la credibilidad del proyecto fue mellada por la consolidación del concepto de “patrimonio” y por el ataque directo a la Agrupación Espacio, que buscaba consolidar el lugar del funcionalismo arquitectónico. A la vez que el neocolonial perdió credibilidad como estilo, nuevos espacios públicos se consolidaron fuera del centro tradicional de Lima. Se consolidó entonces una imagen negativa de la plaza y del neocolonial que hizo eco en la historiografía posterior.

## AGRADECIMIENTOS

Durante el proceso de elaboración de esta tesis he asumido varias deudas con profesores, amigos y familiares. Quisiera agradecer ante todo a Natalia Majluf, mi asesora, quien con afecto y rigor académico ha estado presente desde el inicio de mi formación como historiador del arte. Ella no solo fue una excelente profesora, sino que además completó mi formación fuera de las aulas, al llamarme a asistirle en proyectos de curaduría e investigación en el Museo de Arte de Lima.

Esta tesis inició y fue madurando durante mis estudios en la Maestría en Historia del Arte de la Pontificia Universidad Católica del Perú, dirigida por Cécile Michaud. Como profesor, Juan Carlos Estenssoro influyó decisivamente a definir mi tema de investigación y continuó asesorándome desde entonces. También gracias al programa pude entrar en contacto con Ricardo Kusunoki y Gabriel Ramón, quienes leyeron con atención y comentaron mi trabajo en más de una ocasión. Además de ellos, Marcos Alarcón, Luis Eduardo Wuffarden, Fernando Villegas y Kathia Hanza tuvieron la gentileza de revisar borradores de la tesis, brindándome invaluable sugerencias. A todos ellos debo los aciertos de este trabajo, pese a que me temo no haber podido incorporar todos sus aportes, ni dar respuesta a todas sus preguntas.

Para levantar la información que conforma esta tesis consulté tanto fuentes primarias como bibliografía secundaria en bibliotecas públicas y archivos particulares de Lima. En ese sentido, agradezco especialmente a Jesús Varillas, jefe de la Biblioteca y Archivo del Museo de Arte de Lima. Del mismo modo, agradezco al personal de la hemeroteca de la Biblioteca de la Nación, el Archivo Histórico Municipal de Lima, la Biblioteca Central de la Universidad de Lima, el Sistema de

Bibliotecas de la PUCP y la Biblioteca de Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes de la Universidad Nacional de Ingeniería.

En el año 2013 recibí el Fondo Marco Polo otorgado por la Escuela de Posgrado de la Pontificia Universidad Católica del Perú, el cual me permitió financiar un viaje a The Latin American Library at Tulane University, en Nueva Orleans. En dicha institución pude consultar el archivo personal del arquitecto Emilio Harth-terré, el cual era crucial para mi investigación. El equipo de la biblioteca, dirigida por Hortensia Calvo con la asistencia de Christine Hernández, fue en todo momento solícito y amable. Además, Ari Zighelboim tuvo la gentileza de hospedarme durante mi estadía en Nueva Orleans.

De vuelta en Lima, conté además con la ayuda de Víctor Mejía, quien me permitió fotografiar algunas de las imágenes de la exposición sobre arquitectura limeña del siglo XX que curó en el Instituto Cultural Peruano Norteamericano de Miraflores, en marzo del 2014. Por otro lado, el arquitecto Adolfo Córdova, tuvo la gentileza de contarme sobre su experiencia en la Agrupación Espacio.

Finalmente, deseo destacar el apoyo de mi familia, quienes desde el primer momento han sabido entender e incentivar mi vocación por las humanidades, en tantas y tan variadas formas que no podría terminar de mencionar. Esta tesis va dedicada a mis padres Demetrio Ramos y María de Carmen Cerna, y a mi hermana Natalia Ramos.

## ÍNDICE

<b>ABREVIATURAS.....</b>	<b>5</b>
<b>RELACIÓN DE ILUSTRACIONES .....</b>	<b>6</b>
<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>11</b>
<b>1. PLAZA DE ARMAS Y ESTILO NEOCOLONIAL A INICIOS DEL SIGLO XX.....</b>	<b>24</b>
1.1. Eclecticismo y nueva monumentalidad en la Plaza de Armas .....	25
1.2. Estilo neocolonial: entre evocación hispanista y nacionalismo criollista .....	34
<b>2. DESTRUCCIÓN Y REINVENCIÓN DE LOS PORTALES DE LA PLAZA DE ARMAS .....</b>	<b>44</b>
2.1. Emilio Harth-terré y el proyecto de la plaza neocolonial (1924-1938).....	45
2.2. Hacia una “remodelación integral” de la plaza (1938-1939) .....	53
2.3. Destrucción y reinvencción de los portales de la Plaza de Armas (1940-1952) ..	65
<b>3. CRÍTICAS A LA PLAZA Y ANACRONISMO DEL ESTILO NEOCOLONIAL .....</b>	<b>76</b>
3.1. Sobre la destrucción de patrimonio (1940-1954) .....	77
3.2. La Agrupación Espacio y el “jarterrorismo” .....	84
<b>CONCLUSIONES.....</b>	<b>93</b>
<b>ILUSTRACIONES .....</b>	<b>100</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>101</b>

## ABREVIATURAS

<i>BM</i>	<i>Boletín Municipal de Lima Metropolitana, Lima</i>
<i>CCC</i>	<i>Ciudad y Campo y Caminos, Lima</i>
<i>EAP</i>	<i>El Arquitecto Peruano, Lima</i>
<i>EC</i>	<i>El Comercio, Lima</i>
<i>LC</i>	<i>La Crónica, Lima</i>
<i>LP</i>	<i>La Prensa, Lima</i>



## RELACIÓN DE ILUSTRACIONES

**Fig. 1:** *Plaza Mayor de Lima*. Óleo sobre tela. Lima, 1680. Paradero desconocido.

**Fig. 2:** *Plaza de Armas*. Impresión sobre papel fotográfico. Lima, ca. 1895. Archivo Histórico Municipal, Municipalidad de Lima Metropolitana.

**Fig. 3:** *Agrupación Espacio. Vista del portal de Escribanos antes y después de la remodelación*. Lima, 1950. En *Espacio*, Lima, n. 7 (mayo de 1951): 2.

**Fig. 4:** *Portal de Botoneros, esquina con Bodegones*. Impresión sobre papel fotográfico. Lima, 1939. Harth-Terré Collection, Archivo de imágenes, caja 50.

**Fig. 5:** *Portal de Escribanos*. Impresión sobre papel fotográfico. Lima, ca. 1939. Harth-Terré Collection, Archivo de imágenes, caja 50.

**Fig. 6:** *Portal de Escribanos*. Impresión sobre papel fotográfico. Lima, setiembre de 1939. Harth-Terré Collection, Archivo de imágenes, caja 59.

**Fig. 7:** *Piedra con inscripción de 1692*. Impresión sobre papel fotográfico. Lima, ca. 1920-1930. Harth-Terré Collection, Archivo de imágenes, caja 50.

**Fig. 8:** *Piedra con inscripción de 1692, restaurada*. Lima, 1971. En *7 días del Perú y del mundo*, suplemento de *La Prensa*, Lima, n. 665 (2 de abril de 1971): 54.

**Fig. 9:** Emile Robert. *Proyecto del nuevo palacio de gobierno*. Lima, 1905. En *Prisma*, Lima, n. 23 (1 de octubre de 1906): 23.

**Fig. 10:** Carlos A. Castro. *Proyecto de la avenida 28 de Julio*. Lima, 1906. En *Prisma*, Lima, n. 17 (1 de julio de 1906): 26.

**Fig. 11:** Emilio Harth-terré. *Capilla*. Lima, 1917. En *Ingeniería*, n. 57 (agosto de 1917). Tomado de Álvarez Ortega 2006: 43.

**Fig. 12:** *Casa Oeschle*. Lima, ca. 1922. En *Mundial*, Lima, ca. 1922.

**Fig. 13:** *Casa de estilo colonial*. Lima, 1912. En *Ilustración Peruana*, Lima, n. 149 (25 de setiembre de 1912).

**Fig. 14:** Teófilo Castillo. *Evocación feliz*. Lima, 1912. En *Ilustración peruana*, Lima, n. 149 (25 de setiembre de 1912): portada.

**Fig. 15:** Diego Goyzueta. *Evocación de una limeña antigua*. Lima, 1924. En *Ciudad y Campo y Caminos*, Lima, n. 3 (octubre): 17

**Fig. 16:** José Sabogal. *Limeña*. Óleo sobre tela. Buenos Aires, 1918. Paradero desconocido.



**Fig. 17:** Camilo Blas. *Estudio para carátula de “El Comercio” por el IV centenario de la fundación de Lima*. Carbón sobre papel. Lima, 1934. Museo de Arte de Lima. Donación Petrus Fernandini.

**Fig. 18:** Ricardo Malachowski. *El palacio arzobispal*. Lima, 1924. En *Ciudad y Campo y Caminos*, Lima, n. 1 (junio de 1924): 26.

**Fig. 19:** *Casa Torre Tagle*. Impresión sobre papel fotográfico. Lima, 1924. Harth-Terré Collection, Archivo de imágenes, caja 49.

**Fig. 20:** Martín Noel. *Proyecto para la Facultad de Letras y Filosofía*. Buenos Aires, 1927. En *La Nación*, Buenos Aires, 1927, s/p.

**Fig. 21:** *El arquitecto Martín Noel*. Buenos Aires, ca. 1928. Archivo CEDOCAL, Buenos Aires. En Ramón Gutiérrez y Margarita Gutman *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*. Andalucía: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1995, p. 195.

**Fig. 22:** Ricardo Malachowski. *Y así pasé los años...* Dibujo. Lima, ca. 1930-1940. En Archivo familia Malachowski.

**Fig. 23:** Emilio Harth-terré. *Modelo Trujillo*. Lima, 1928. En *Ciudad y Campo y Caminos*, Lima, n. 39 (mayo de 1928): 12

**Fig. 24:** Emilio Harth-terré. *Modelo Puno*. Lima, 1928. En *Ciudad y Campo y Caminos*, Lima, n. 39 (mayo de 1928): 13.

**Fig. 25:** Kuroki Riva. *Capilla de Sechura*. Piura, ca. 1940. Impresión sobre papel fotográfico. Colección Familia Riva, Lima.

**Fig. 26:** José Sabogal. *Arequipa*. Óleo sobre tela, 1949. Colección Mariá Jadwiga Sabogal

**Fig. 27:** *Incendio del sábado en la Municipalidad*. Lima, 1923. En *Mundial*, Lima, n. 182 (9 de noviembre de 1923): [14-15].

**Fig. 28:** Emilio Harth-terré. *Proyecto de embellecimiento de la Plaza de Armas*. Lima, 1924. En *Mundial*, Lima, 8 de febrero de 1924.

**Fig. 29:** Enrique Bianchi. *El nuevo palacio municipal*. Lima, 1924. En *Ciudad y Campo y Caminos*, Lima, n. 1 (julio de 1924): 7.

**Fig. 30:** Manuel Piqueras Cotoí. *Panorámica de la plaza San Martín*. Carbón sobre papel. Lima, 1920. Archivo Manuel Piqueras Cotoí, Lima

**Fig. 31:** Emilio Harth-terré. *Estos son los parques de una urbanización moderna!* Carbón sobre papel. Lima, décadas de 1930-1950. Harth-Terré Collection, Manuscritos, caja 36, folder 2.

**Fig. 32:** *El nuevo palacio de gobierno en Lima*. Lima, década de 1930. En *Progresos del Perú, 1933-1939, durante el gobierno del Presidente de la República General Óscar R. Benavides*. Buenos Aires: Editorial Guillermo Kraft, 1945: 246-247.

**Fig. 33:** Emilio Harth-terré. *Alineamiento de la Plaza de Armas, diseñado por Emilio Harth-terré y José Álvarez Calderón*. Carbón sobre papel. Lima, 1938. Cortesía de la Biblioteca Central de la Universidad de Lima.

**Fig. 34:** Gastalumondi. *Apunte de la Plaza Perú diseñado por Bruno Paprocki*. Lima, 1938. En *El Arquitecto Peruano*, Lima, n. 15 (octubre de 1938): [30].

**Fig. 35:** Carlos Dunkelberg. *Anteproyecto para la transformación de la Plaza de Armas*. Lima, 1939. En *El Arquitecto Peruano*, Lima, n. 26 (setiembre de 1939): [56]

**Fig. 36:** Carlos Morales Macchiavelo y Eugenio Montagne. *Segundo Premio (detalles)*. Lima, 1939. En *El Arquitecto Peruano*, Lima, n. 26 (setiembre de 1939): [51-52].

**Fig. 37:** Carlos Morales Macchiavelo y Eugenio Montagne. *Cuatro portadas del arte colonial en el Perú*. Lima, 1939. En *El Arquitecto Peruano*, Lima, n. 26 (setiembre de 1939): [52].

**Fig. 38:** Emilio Harth-terré y José Álvarez Calderón. *Portal de Escribanos con torre y portada en el medio*. Carbón sobre papel. Cortesía de la Biblioteca Central de la Universidad de Lima.

**Fig. 39:** Emilio Harth-terré y José Álvarez Calderón. *Portal de Botoneros con portada en el medio*. Carbón sobre papel. Cortesía de la Biblioteca Central de la Universidad de Lima.

**Fig. 40:** Emilio Harth-terré y José Álvarez Calderón. *Portal de Escribanos con torre y sin portada en el medio*. Carbón sobre papel. Cortesía de la Biblioteca Central de la Universidad de Lima.

**Fig. 41:** *Proyecto para la reconstrucción de la Plaza de Armas. Portal izquierdo en estudio. Portal derecho en obras*. Lima, 1940. En *El Arquitecto Peruano*, Lima, n. 35 (junio de 1940): [24-25].

**Fig. 42:** Benavides Gárate. *Cinco nuevos e importantes edificios*. Lima, 1928. En *Ciudad y Campo y Caminos*, Lima, n. 40 (junio-julio de 1928): 14.

**Fig. 43:** *La tendencia moderna en los edificios públicos*. Lima, 1939. En *El Arquitecto Peruano*, Lima, n. 23 (junio de 1939): [29-30].

**Fig. 44:** *Restaurante popular N° 1*. Lima, década de 1930. En *Progresos del Perú, 1933-1939, durante el gobierno del Presidente de la República General Óscar R. Benavides*. Buenos Aires: Editorial Guillermo Kraft, 1945: 227.

**Fig. 45:** Emilio Harth-terré. *Casa residencial*. Lima, 1940. En *El Arquitecto Peruano*, Lima, n. 33 (febrero de 1940): [29].

**Fig. 46:** *Estacionamiento de autos en el pasaje Callao*. Impresión sobre papel fotográfico. Lima, década de 1940. Archivo Histórico Municipal, Municipalidad de Lima Metropolitana

**Fig. 47:** *Vehículos en la plaza San Martín*. Impresión sobre papel fotográfico. Lima, 1930. En *Ciudad y Campo y Caminos*, Lima, n. 47 (1930): 7.

**Fig. 48:** *Portada de El Arquitecto Peruano*. Lima, agosto de 1944. Impresión sobre papel. En *El Arquitecto Peruano*, agosto de 1944, portada.

**Fig. 49:** *Fuente de la Plaza de Armas con portales de Botoneros y Escribanos al fondo*. Lima, 1945. En Haydeé di Dómenico Suazo. *Fuente de la Plaza Mayor de Lima*. Lima: Imprenta Americana, 1945.

**Fig. 50:** Sago. *Plaza San Martín*. Lima, 1949. En *El Comercio*, Lima, edición de la tarde, 7 de julio, p. 8.

**Fig. 51:** Adolfo Córdova. Sin título. Lima, 1949. Dibujo. En *El Comercio*, Lima, 22 de abril, edición de la tarde, p. 8.

**Fig. 52:** Adolfo Córdova. *Arquitectura de “nuestro medio”*. Lima, 1949. En *El Comercio*, Lima, 15 de enero, suplemento dominical, p. I.

**Fig. 53:** Agrupación Espacio. *Palacio arzobispal*. Lima, 1949. En *El Comercio*, Lima, 22 de julio de 1949, edición de la tarde, p. 8.

**Fig. 54:** Adolfo Córdova. Sin título. Lima, 1950. En *El Comercio*, Lima, 5 de febrero, suplemento dominical, p. I.

**Fig. 55:** Adolfo Córdova. *La balconización de la Plaza de Armas*. Lima, 1948. En *El Comercio*, Lima, 11 de noviembre de 1948, edición de la tarde, p. 8.

**Fig. 56:** Adolfo Córdova. *Asegura que los balcones son hechos a su medida*. Lima, 1948. En *El Comercio*, Lima, 11 de noviembre de 1948, edición de la tarde, p. 8.

**Fig. 57:** Adolfo Córdova. *El jarterrorismo, la arquitectura y el amor*. Lima, 1949. En *El Comercio*, Lima, 15 de diciembre de 1949, edición de la tarde, p. 8.

**Fig. 58:** Adolfo Córdova. *Monumento histórico en construcción*. Lima, 1950. En *El Comercio*, Lima, 22 de enero, suplemento dominical, p. I. Sobre la ampliación de Las Nazarenas.

**Fig. 59:** Adolfo Córdova. *Proyecto de la Municipalidad de Magdalena del Mar*. Lima, 1949. En *El Comercio*, Lima, 15 de diciembre de 1949, edición de la tarde, p. 8.

**Fig. 60:** Portada de *El Arquitecto Peruano*. Lima, 1947. En *El Arquitecto Peruano*, Lima, n. 122 (setiembre de 1947).

**Fig. 61:** *El Sector Central, Plan Piloto de Lima*. Lima, 1947-1949. Luis Dórich, director. En Oficina Nacional de Planeamiento Urbano. *Plan Piloto de Lima*. Lima: Empresa Gráfica T. Scheuch, 1949, p. 28.

**Fig. 62:** José Luis Sert y Paul Lester Wiener. *Estudios para el centro cívico, Plan Piloto de Lima*. Lima, 1947-1949. En colaboración con Oficina Nacional de Planeamiento Urbano. En Duanfang Lu, Ed. Ed. *Third World Modernism. Architecture, development and identity*. Londres y Nueva York: Routledge, 2011, p. 96.

**Fig. 63:** Emilio Harth-terré. *Edificio Bridusa*. Impresión sobre papel fotográfico. Lima, 1968. En Harth-Terré Collection, Manuscritos, caja 6, folder 2.

**Fig. 64:** Emilio Harth-terré. *Edificio Bridusa*. Impresión sobre papel fotográfico. Lima, 1968. En Harth-Terré Collection, Manuscritos, caja 6, folder 2.

**Fig. 65:** Emilio Rodríguez Larraín. *Tumba de los reyes católicos*. 1984. Versión construida en casa de Jorge Gruenberg. Archivo Rodríguez Larraín, Lima.

## INTRODUCCIÓN

En la actualidad, la Plaza de Armas de Lima proyecta una imagen colonial, la cual sin embargo se sostiene sobre la destrucción de edificios coloniales y su reemplazo por otros neocoloniales en la década de 1940. En efecto, el último proyecto importante de remodelación fue realizado entre 1939 y 1952. Este consistió en la destrucción de los portales de Escribanos y Botoneros (figs. 4-6) erigidos en piedra hacia 1692; de los balcones que ellos sostenían construidos hacia 1858<sup>1</sup>; y en el posterior levantamiento de los actuales portales neocoloniales de cemento, diseñados por Emilio Harth-terré<sup>2</sup> y José Álvarez Calderón. La destrucción de arquitectura colonial para erigir sobre sus escombros otra que la evoque (fig. 3) resulta paradójica. Sin embargo, el hecho no ha merecido un estudio hasta el momento.

No existe un estudio centrado en la remodelación. En la única panorámica sobre la historia de la Plaza de Armas a la fecha, dicha remodelación ha sido descrita de pasada, e interpretada como un error y un “anacronismo”<sup>3</sup>. En primer lugar, porque habría quebrado la paisajística cerrada y homogénea de la plaza al insertar en ella enormes edificios y pasajes. En segundo lugar, porque habría destruido patrimonio arquitectónico. Ambas situaciones suelen ser explicadas, a su vez, como subproductos de aquella “entelequia” anacrónica (García Bryce 1959: 39; 1980: 145; Amaral 1994: 14), conservadora y “colonialista” (Rodríguez Cobos 1983; Tur Donatti 1987: 126) que supuestamente habría sido el estilo neocolonial.

---

<sup>1</sup> Sobre los portales originales, ver notas sobre Lima 1940-1960, Harth-Terré Collection, Manuscritos, caja 2, folder 13. Ver además la inscripción de 1692 (figs. 7-8). Sobre los balcones originales, ver Harth-terré y Márquez Abanto 1958: 37ss; y Majluf 1994a.

<sup>2</sup> Esta construcción de apellido compuesto (con minúscula para el segundo apellido) es inusual. Sin embargo, Harth-terré no solo firmó muchos de sus diseños y textos así, sino que en una ocasión pidió específicamente a un reportero que escriba su apellido de tal manera (Harth-terré 1946c).

<sup>3</sup> Ver entrevista a Frederick Cooper Llosa en Abad y Cárdenas 1975: A.5.1.

Estos juicios simplifican lo que en su momento fue un proceso complejo y, ciertamente, paradójico. Para empezar a comprenderlo, es necesario tomar en cuenta dos hechos. Primero, que los portales de la plaza ya habían perdido su paisajística homogénea desde inicios de siglo, con la inserción del edificio Oeschle (1917); y con la conclusión del nuevo palacio de gobierno (1938). Segundo, que cuando el proyecto de una remodelación integral empezó a ser considerado (1924) los portales no ostentaban el peso simbólico de otros edificios coloniales como la casa de Torre Tagle o la catedral que habitaba la misma plaza; y no fue hasta tarde en el proceso (1947) que su estatuto de patrimonio empezó a ser señalado en la prensa.

Los nuevos portales, en cambio, sí estuvieron pensados desde el inicio como monumentos nacionalistas. Además, su estilo y diseño urbanístico pretendían servir para modernizar dicho espacio, y devolverle el estatuto de “centro”. En efecto, si durante el periodo colonial esta fue el centro social y político más importante de Lima (fig. 1); durante el XIX se fue minando dicha condición (fig. 2); y para la primera mitad del siglo XX, perdió definitivamente su centralidad frente al crecimiento urbano y demográfico de Lima. Así pues, la motivación original de la remodelación fue la de modernizar la plaza.

Los términos “modernidad”, “modernismo” y “modernización” son particularmente intrincados, en tanto han sido definidos de distintas formas en las diferentes disciplinas académicas. En ciencias sociales y filosofía, “modernidad” significa un periodo racionalista que habría cortado con las instituciones y el dogmatismo feudales. Para Jürgen Habermas (1985: 11-12), se trataría de un “proyecto” que pretende racionalizar y cambiar positivamente la sociedad<sup>4</sup> a través de

---

<sup>4</sup> El posestructuralismo ha sugerido una “voluntad de dominación” detrás de dicho proyecto universalista (Lyotard 1979). La teoría poscolonial, por su parte, ha señalado la necesaria dependencia del “centro” con las “periferias” (Mitchell 2000: 24-26). La definición de

procesos de modernización, entre las que se encontraría la conformación de una “esfera pública”<sup>5</sup>. De otro lado, Fabrice Midal (2007), para la historia de la literatura y el arte, ha identificado un “proyecto poético moderno” que va del romanticismo europeo hasta las vanguardias del siglo XX y que se habría manifestado en “modernismos” caracterizados por una actitud rupturista. Es importante distinguir, entonces, las categorías “modernización” y “modernismo”. Si bien la remodelación de la Plaza de Armas no fue considerada un gesto modernista, sí fue un proyecto de modernización en un espacio público<sup>6</sup>. De ahí que Harth-terré (1971b: 31) aluda a la “modernidad tradicional” de su diseño para la plaza.

Esta imagen de Harth-terré, a su vez, no debe ser asimilada al tópico de la “modernización tradicionalista”, que es un concepto posterior de la historiografía peruana; y según el cual los procesos de modernización en el Perú habrían sido transformaciones de forma más no de fondo, empleados por las élites para conservar valores coloniales después de la independencia<sup>7</sup>. Si bien esta idea resulta explicativa en algunos casos, su aplicación a la historia cultural ha sido discutida. Al estudiar – por ejemplo– representaciones visuales de racismo en el Perú republicano, Cecilia Méndez (2011: 58) ha sugerido que modernización y colonialismo no son fenómenos

---

Habermas, no obstante, describe adecuadamente la retórica de racionalización y transformación presente en los proyectos analizados en esta tesis.

<sup>5</sup> Esta tesis ha privilegiado el estudio de la esfera pública, ya sea como lugar material (una plaza) o acción humana (debates estéticos o urbanísticos en la prensa). Desde la década de 1950, el término “modernización” se empezó a emplear en ciencias sociales –a veces de manera hermética– para referir procesos específicos (secularización, capitalismo, formación de nacionalismo y esfera pública) (Habermas 1985: 12).

<sup>6</sup> “El pensamiento moderno sobre la modernidad está dividido en dos compartimientos diferentes, herméticamente cerrados y separados entre sí: la ‘modernización’ en economía y política; el ‘modernismo’ en el arte, la cultura y la sensibilidad” (Berman 1988: 82).

<sup>7</sup> El concepto, acuñado por Fernando de Trazegnies (1980), ha sido discutido desde varias perspectivas. En concreto, la idea de “modernidades periféricas” en la historiografía de países coloniales ha sido cuestionado por mantener la supuesta pureza de una “verdadera modernidad”, de la cual la periferia siempre estaría excluida (Cooper 2005: 114).

contrapuestos, sino las dos caras constitutivas de un mismo proceso<sup>8</sup>. Esta línea de lectura es crucial para la presente investigación.

Finalmente, el caso de la remodelación resulta aún más complejo en tanto ha sido percibida de maneras distintas en diferentes momentos. Cuando fue imaginada por primera vez en 1924, su planteamiento urbanístico fue aceptado por el gremio de arquitectos, y no fue cuestionado en la prensa. El proyecto, sin embargo, no cobró cuerpo hasta 1939, cuando su las condiciones urbanísticas y demográficas eran otras. Para 1947, cinco años antes de que se concluya su construcción, los arquitectos afiliados al funcionalismo o “modernismo” arquitectónico iniciaron una campaña contra el neocolonial en general, y contra Harth-terré en particular. Este descrédito del neocolonial ha calado en el imaginario de los arquitectos de las generaciones siguientes, quienes en buena parte son los que han escrito la historia de la disciplina<sup>9</sup>.

No existe un trabajo especializado sobre la remodelación de la década de 1940. Sin embargo, se la menciona en estudios generales sobre la historia de la Plaza de Armas, que además son pocos<sup>10</sup>. El descrédito en el que cayó el estilo neocolonial a partir de la segunda mitad del siglo XX está muy bien documentado en la tesis de Teresa Abad y Samuel Cárdenas (1975), la cual reúne entrevistas a importantes

---

<sup>8</sup> La hipótesis de Cecilia Méndez coincide con las conclusiones a las que llegan –desde una perspectiva de “antropología de las imágenes”– Georges Didi-Huberman (2008: 36-51) y Hans Belting (2011: 5, 36). Dichos autores han señalado la carga “anacrónica” –por ejemplo: cultural– de ciertas imágenes “modernas”. Esta doble y paradójica condición de ciertas imágenes –a la vez arcaicas y modernas– no se trataría de un defecto, sino de la riqueza y potencialidad que la historia de las imágenes ofrece a las ciencias sociales.

<sup>9</sup> La Agrupación Espacio (1947-1955) reunió a los arquitectos vinculados al funcionalismo. Con esa generación inició el Departamento de Arquitectura (1943) en la Escuela Nacional de Ingeniería. Por ello, su influencia en las generaciones ulteriores no debe ser subestimada.

<sup>10</sup> Miradas panorámicas sobre la plaza que mencionan la remodelación son: una breve sinopsis publicada por la Municipalidad Metropolitana de Lima (1997); y los artículos de Lorenzo Huertas (1999), Syra Álvarez Ortega (2000) y Juan Villamón (2003). Estos trabajos, sin embargo no profundizan en fuentes primarias. Existe en cambio un estudio bien documentado sobre la Plaza Mayor San Antonio de Cajamarca (Gaitán Pajares 2012). En la región, hay monografías de interés sobre la Plaza de Mayo de Buenos Aires (Gutiérrez y Berjman 1995); y la Plaza de Armas de Santiago de Chile (Valenzuela ed. 2008).



arquitectos que sustentan un juicio negativo sobre la remodelación neocolonial de la plaza. Por un lado, Santiago Agurto indica que “el problema [con la plaza] es que ya no hay plaza”. Luis Miró Quesada Garland, por su parte, refiere que los portales pudieron fácilmente desmontarse y hacerse de nuevo. Entonces, su destrucción debe entenderse –sostiene Frederick Cooper Llosa– no por necesidad, sino por “anacronismo cultural”<sup>11</sup>. En suma, según Miró Quesada, se habrían desoído las “genuinas” posibilidades técnicas de la época, y se habría preferido proyectar una falsa imagen “neo-colonialista”.

Hay también referencias negativas sobre la remodelación en estudios sobre arquitectura del siglo XX. Destaca por su claridad el comentario de José García Bryce (1980: 145ss) sobre la paradoja de demoler arquitectura colonial para reemplazarla por otra que la evoque. Por su parte, Ramón Gutiérrez (1998: 128) explica la remodelación como producto de la “idea mussoliana” de ordenar espacios urbanos como escenografías. Finalmente, Aracy Amaral (1994: 14) la describe como consecuencia de una “entelequia” y “homenaje a lo falso”<sup>12</sup>.

Es poco lo que se ha escrito sobre historia del patrimonio arquitectónico en Perú. Como todo concepto, evidentemente, este ha sido comprendido de diferentes maneras en el tiempo<sup>13</sup>. En su estudio pionero sobre las restauraciones arquitectónicas del siglo XX, José Hayakawa (2010: 26, 113) describe las remodelaciones de Harth-terré como “no científicas”, destructivas, y atrapadas en una falsa conciencia

---

<sup>11</sup> Las entrevistas citadas a Agurto, Miró Quesada y Cooper Llosa se encuentran en Abad y Cárdenas (1975: A.5.1, A.5.5). La acusación de “anacronismo” será mejor explicada cuando se describa la postura de José García Bryce (1959: 39). Este juicio negativo se refleja también en la prensa de la época. Ver Tarazona 1971a.

<sup>12</sup> Es necesario mencionar además las tesis de Ana María Huapaya (2009), escrita como catastro de edificios neocoloniales en la Plaza Mayor y plaza San Martín; y la de Gladys Pinillos y Norys Pinillos (1982), que consiste en un catálogo general de la obra arquitectónica y teórica de Emilio Harth-Terré. Ambas tesis, sin embargo, dependen mucho de fuentes secundarias, y no ofrecen juicios más allá del análisis formal.

<sup>13</sup> Vale la pena mencionar el trabajo de Armas Asín (2006), a pesar de que se refiere solo tangencialmente a arquitectura, y de tipo religiosa del surandina.

pasadista. No sería hasta la aparición de la Agrupación Espacio –grupo de filiación funcionalista– que la restauración cobraría un carácter científico.

Si bien no comentan la remodelación de la década de 1940, ciertos estudios han señalado la persistente necesidad gubernamental de proyectar una imagen de modernidad a partir de reformas urbanas (Majluf 1994; Ramón 1998, 2005; 2012). En muchos casos durante la década de 1930, el Estado fue el “impulsor privilegiado” de modernizaciones, y el “arte de la planeación urbana” fue crucial en la construcción de una cultura nacional por parte del Estado (Gorelik 1994: 656)<sup>14</sup>.

La tendencia a “monumentalizar” edificios autónomos, desatendiendo el contexto, ya ha sido señalada por la historiografía del urbanismo. Un temprano comentario de George Kubler (1948: 264) criticaba así la pérdida de coordinación entre edificios públicos y contexto urbano. Este fenómeno ha sido interpretado convincentemente por Gabriel Ramón (2006: 286-287) como resultado de la acelerada aparición de nuevos materiales y técnicas constructivas en Lima desde la década de 1920. Pero esta dispersión formal se debe tanto a condiciones materiales, como a las necesidades simbólicas de las autoridades comitentes. Para Juan Carlos Callirgos (2007: 311ss), los flamantes edificios pasadistas del leguismo fueron “piezas de un museo” en la esfera pública: útiles tanto para dar una imagen de modernización, como para ofrecer una referencia a la tradición<sup>15</sup>.

Finalmente, existe una considerable producción historiográfica sobre el neocolonial en Latinoamérica. A grandes rasgos, el concepto “estilo neocolonial” alude a un conjunto de construcciones, proyectos y teorías que se dieron durante las

---

<sup>14</sup> Las conexiones entre *Städtebaukunst* o “arte de la planeación urbana”, historia del arte, e intereses ideológicos y simbólicos estatales son ricos y complejos. Para un estudio ejemplar sobre dichas relaciones, ver Schorske 1980: 49-130.

<sup>15</sup> Esto se comprueba en el hecho de que arquitectos como Harth-terré o los de la Agrupación Espacio no tuvieron problemas en pasar eclécticamente de un estilo pintoresquista extranjero (academicismo francés), a un pintoresquismo nacional (neocolonial), o funcionalista (“estilo moderno alemán”) (Ludeña 2004a: 177-180).

primeras décadas del siglo XX, y que tomaron como modelo obras producidas durante el periodo de dominación española en América (Liernur 1989-91). Es necesario destacar el trabajo de Aracy Amaral (1994), que reunió estudios sobre distintos casos de neocolonial en América del Sur, del Norte y el Caribe <sup>16</sup>.

Junto a la historiografía peruana, la mexicana es la que más atención ha prestado al neocolonial. Salvo pocas excepciones (Lozoya 2010), tales estudios proyectan ideas similares a las que han dominado en el Perú, al describir un estilo anacrónico y políticamente conservador. En el caso de México, ello ha llevado incluso a la destrucción material de arquitectura neocolonial y a su casi desaparición en el paisaje urbano<sup>17</sup>. A pesar de que dicho estilo fue muy discutido a nivel teórico en Argentina durante la primera mitad del siglo XX por arquitectos como Martín Noel o Ángel Guido, la historiografía no le ha prestado mucha importancia, probablemente porque fue poco lo que en la práctica se construyó<sup>18</sup>.

En la historiografía peruana, el primer acercamiento académico al tema se encuentra en *Arquitectura peruana* de Héctor Velarde (1946: 309-317), monografía pionera de historia de la arquitectura nacional<sup>19</sup>. Para dicho arquitecto e historiador, el neocolonial fue parte de un “renacimiento” de las formas del pasado ocurrido en la década de 1920, luego de un periodo durante el cual “la verdadera arquitectura desapareció” por la imposición desordenada de estilos europeizados. Entre las figuras más destacadas de dicho renacimiento Velarde sitúa a Augusto Benavides, Emilio Harth-terré y José Álvarez Calderón. En la década de 1940, la arquitectura

---

<sup>16</sup> A partir de un congreso realizado en 1993, la historiadora del arte intentó ofrecer una visión amplia y comprehensiva de los brotes de dicho estilo en los distintos países de América del Sur, del Norte y el Caribe durante las primeras décadas del siglo XX.

<sup>17</sup> Ver los repases historiográficos de Fierro Gossman 1998; Lozoya 2010.

<sup>18</sup> Ver Gutiérrez 1995; 2004; Malosetti, Siracusano y Telesca 1999. En Buenos Aires, el estilo oficial fue desde fines del XIX el eclecticismo, y a partir de la década de 1930 el funcionalismo (Gutman 1995: 56).

<sup>19</sup> El libro fue el primer intento de escribir una historia de la arquitectura peruana precolombina, colonial, republicana y contemporánea.

“funcionalista” trajo avances, pero estos serían más pertinentes –sostuvo entonces Velarde– si se adaptaban a la “sensibilidad” y del “ambiente” nacionales.

La otra monografía importante fue la de José García Bryce (1959: 39), quien sostuvo ahí que el neocolonial fue un intento por revivir una tendencia que “ya se había cumplido”. En *Lima, la horrible*, Sebastián Salazar Bondy (1964: 40ss, 96) llevaría más lejos dicha hipótesis. Argumentó que Lima estaba anclada en una “mixtificación” del virreinato –la “arcadia colonial”–, y repetía por ello formas y estructuras coloniales en su vida cultural<sup>20</sup>. En ese sentido, el neocolonial no habría sido una reivindicación del patrimonio, sino un intento anacrónico por mantener estructuras feudales, negando con ello la posibilidad de verdadera modernidad.

Esta lectura hizo eco en el ámbito académico, como es posible colegir por la muy citada tesis de Freddy Rey (1973). En 1978, Héctor Velarde reeditó su *Arquitectura peruana*; enfatizando ahí el carácter “arcaico” de las arquitecturas nacionalistas de la década de 1920 (Velarde 1978: 433). García Bryce (1980: 145, 153) reeditó también su ensayo, y al referirse entonces al neocolonial, afirmó que dicho estilo dio la espalda a las condiciones técnicas, por lo cual era inevitable que quede a la zaga tras la emergencia del funcionalismo.

A esta interpretación “crítica” se le fueron agregando metodologías marxistas. Siguiendo en cierta medida la estela del trabajo de Mirko Lauer (1976)<sup>21</sup>, Luis Rodríguez Cobos (1983: 26, 35ss., 46, 61) puso al centro de su estudio la relación de la arquitectura con el contexto sociopolítico e ideológico, y en particular con dos

---

<sup>20</sup> Cynthia Vich (2006: 327ss) ha señalado cómo a partir de *Lima, la horrible* de Salazar Bondy, Lima se ha asociado al hipocresía y la falsedad, a partir de imágenes femeninas como la tapada.

<sup>21</sup> En su clásico e influyente *Introducción a la pintura peruana del siglo XX*, Lauer sostuvo que la pintura peruana y la cultura en general reflejaban los mecanismos de dominación de la sociedad, haciendo uso de un declarado marco conceptual marxista. Por lo demás, el autor era consciente de que una esquematización de este tipo deja de lado la compleja relación entre infraestructura y superestructura; y podría tornarse muy estática para fenómenos que son en cambio sumamente dinámicos. Ver Lauer 1976: 16ss, 27-28.

grupos sociales: la aristocracia y la burguesía<sup>22</sup>. En su interpretación, el apogeo del neocolonial llegó por la “autoconciencia de crisis” de la aristocracia, la cual habría apelado entonces al imaginario colonial para representarse como verdadera opción nacional<sup>23</sup>. En última instancia, la decadencia del neocolonial habría coincidido con el incremento de las inversiones norteamericanas y el auge de la burguesía industrial a fines de la década de 1940; situación que estaría también a la base de la aparición de la Agrupación Espacio y el apogeo del funcionalismo.

Rodríguez Cobos sistematizó tópicos que estaban en el ambiente: la oposición entre neocolonial y autoctonismo sugerida por Manuel Piqueras Cotoí<sup>24</sup> (1930); la oposición entre neocolonial y funcionalismo postulada por la Agrupación Espacio (1947); el carácter conservador del neocolonial postulado por Salazar Bondy (1964); y la idea de que la producción estética podía explicarse a partir del contexto sociopolítico (Lauer 1976). Las formas arquitectónicas entraron así en esquema estructuralista de equivalencias unidireccionales que ponía de un lado los términos neocolonial, hispanismo, provincianismo y aristocracia y, por otro, funcionalismo, modernidad, globalización y burguesía. Esta generalización constituye el núcleo duro de la lectura maestra que mantiene la historia del neocolonial.

La historiografía de la arquitectura en adelante ha tomado otros énfasis y metodologías, como el análisis de discursos, la identidad y el nacionalismo. Empero, bajo estos nuevos abordajes se mantiene sedimentada la imagen del neocolonial que

---

<sup>22</sup> Luis Rodríguez Cobos escribió una tesis en 1978, la cual fue publicada luego a manera de libro en 1983. Un análisis anterior y también en clave marxista en Llosa Málaga (1979).

<sup>23</sup> Según Rodríguez Cobos, la elección del pasado colonial habría permitido a la aristocracia eximirse de lidiar con la otra opción pasadista: la precolombina, que les habría obligado a lidiar con el “problema del indio”.

<sup>24</sup> Si bien crítico del neocolonial, Piqueras Cotoí fue crítico también del indigenismo ortodoxo. El neoperuano –como su nombre indica– pretendió dar cuenta del Perú (tanto hispano como indígena), sustentándose para ello en la idea de “mestizaje”. Para una comparación documentada sobre las tensiones entre indigenismo, hispanismo y “mestizaje” en la obra de José Sabogal y Manuel Piqueras Cotoí, ver Villegas 2013: 230ss, 489ss.

Rodríguez Cobos sistematizó. Es posible que esto se deba a que hay contados estudios de caso sobre el neocolonial. Dicho estilo ha sido representado en grandes relatos “panorámicos”. En su repaso por el hispanismo del siglo XX, Carlos Tur Donatti (1987: 126-131) lo ha definido como parte de una “contraofensiva cultural autoritaria”<sup>25</sup> antidemocrática. De manera análoga, ciertos recuentos de la arquitectura peruana del siglo XX reiteran el relato de “los tres estilos”: el neocolonial, el neopreshipánico y el neoperuano<sup>26</sup>. Dentro de las tres opciones, el primero habría sido el de la “restauración oligárquica”; mientras que los otros dos, y el funcionalismo ulterior, habrían estado asociados a ideas progresistas<sup>27</sup>.

Es el caso que la historiografía ha sedimentado –bajo una apariencia de científicidad– la idea de que el neocolonial fue siempre menos progresista que el indigenismo y menos moderno que el funcionalismo. Ahora bien, es necesario recordar estos tópicos fueron postulados en la primera mitad del siglo XX, no en el marco de trabajos académicos, sino de posicionamientos estéticos de arquitectos que defendían sus propios proyectos. En primer lugar, Manuel Piqueras Cotoí (1930) acusó al neocolonial de “renacimiento hispano-yanquizante con gafas californianas”, pero como parte del anuncio de su propuesta neoperuana<sup>28</sup>. Por otro lado, la

---

<sup>25</sup> Se habría tratado de un movimiento de regional en Perú, México y Argentina. Vale distinguir que si la intelectualidad hispanista fue en México opositora a las políticas revolucionarias; y en Argentina fueron un sector menor del poder conservador –restaurado y fraudulento–; en Perú los hispanistas impregnaron la cultura oficial (Tur Donatti 1987: 127-128). Una lectura similar en Rey 1973: 67.

<sup>26</sup> Ver Doblado (1990: 45ss); Martucelli (2000: 65, 123); Belaunde (2004). Gabriel Ramón (2013: 22) ha indicado, en cambio, que la diferencia entre “neoprehispano”, “neoinca” y neoperuano no fue clara durante el periodo.

<sup>27</sup> Ludeña (2004a: 55-56) y Ramón (2006: 27-28; 2012: 50) han cuestionado esta interpretación, al indicar que la Patria Nueva de Augusto B. Leguía hizo uso indistinto de formas tanto indigenistas como hispanistas. Paulo Drinot (2013) también ha señalado que las modernizaciones de Leguía han solido ser interpretadas como “modernizaciones tradicionalistas”; imagen que habría que matizar.

<sup>28</sup> Piqueras Cotoí entendió al neoperuano como una propuesta “mestiza”, que si bien cogía elementos hispanos (la estructura arquitectónica), también daba espacio para elementos (decoración) indígenas. Ver Wuffarden 2003: 51ss; Villegas 2013: 489-498.

Agrupación Espacio (1947: 3) sostuvo que el neocolonial estuvo basado en “mitos vacíos” y caducos, y proponía entonces al funcionalismo como opción pertinente.

La imagen negativa del neocolonial se respaldada además en una historiografía más amplia. La monografía más autorizada sobre historia del Perú republicano, por ejemplo, postula la emergencia de un hispanismo afiliado al conservadurismo político durante las décadas de 1930 y 1940 (Contreras y Cueto 2010: 247, 262). Dicha afirmación es, sin embargo, de orden político y no debe extenderse sin más al campo estético. En ese sentido, Wiley Ludeña (1997: 26ss, 53ss) ha llamado la atención sobre la primacía de interpretaciones sociopolíticas en la historia de la arquitectura desde la década de 1970<sup>29</sup>. Aunque resulte incuestionable que el contexto social, la ideología y las relaciones de clase se entrelazaron de múltiples maneras a la producción arquitectónica, poner todo el peso de la explicación en ellas puede llevar no solo a juicios parciales, sino también a oscurecer el lugar de las imágenes y de los debates estéticos en la configuración de contexto sociales<sup>30</sup>.

Existen, no obstante, estudios que complejizan la lectura maestra. Contra el tópico del anacronismo y desde una perspectiva posmoderna, Augusto Ortíz de Zevallos (1979: 90-93) ha reivindicado el valor de los “historicismos peruanistas”, a la vez que ha cuestionado –como lo había hecho antes Harth-terré (1947a)– las falaces pretensiones de “ahistoricismo” y perfecto funcionamiento del funcionalismo. Desde una perspectiva poscolonial, Juan Carlos Callirgos (2007: 264ss., 311-320) ha interpretado los edificios públicos neocoloniales como un avatar más en una cadena

---

<sup>29</sup> Carlos Aguirre (2002: 446, 450) ha descrito muy bien la primacía de la historia social desde la década de 1970 en la historiografía republicana peruana. Adrián Gorelik (1998: 14-16) señala un “descuidado” similar en la historiografía urbana argentina; y en ese sentido enfatiza el análisis de imágenes en su propio estudio del espacio público.

<sup>30</sup> Tomar a los edificios neocoloniales como “reflejos” de una ideología se funda en el tópico marxista de la diferencia entre infraestructura económica y superestructura ideológica, según la cual el arte sería mera “falsa conciencia”, y su sustrato “más verdadero” sería el contexto social. La historia social y el marxismo anglosajones vienen replanteando esta relación desde la década de 1990, siguiendo intuiciones de Walter Benjamin (Buck Morss 1991: 125).

de modernizaciones que se dieron desde el siglo XIX, y que en el siglo XX se conjugó con la problemática de “la Lima que se va”. Siguiendo esta línea, a remodelación de la Plaza de Armas es entendida en esta tesis como un intento de modernización.

Por su parte, Johanna Lozoya (2010: 20, 122-127, 182) ha relativizado la etiqueta conservadora asociada al neocolonial mexicano. A partir de un análisis de la historiografía, la autora afirma que dicho estilo fue imaginado durante la primera mitad del siglo XX como “estilo nacional”; en oposición al eclecticismo, comprendido a su vez como extranjero. En la década de 1940, el funcionalismo tomó el lugar del neocolonial como estilo oficial, situándolo no solo como un eclecticismo más<sup>31</sup>, sino además consolidando el estigma de “colonialista” y “conservador”.

En la estela de dichos trabajos, la tesis de esta investigación es que cuando fue imaginada por primera vez en 1924, la remodelación conjugó las retóricas de modernización urbana y estilo nacional. Esto le confirió credibilidad entre el gremio de arquitectos e intelectuales, pese a que implicaba la destrucción de los portales coloniales de la plaza. Hacia 1947, sin embargo, la credibilidad del proyecto fue mellada por la consolidación del concepto de “patrimonio” y por el ataque directo a la Agrupación Espacio, que buscaba consolidar el lugar del funcionalismo arquitectónico. A la vez que el neocolonial perdió credibilidad como estilo, nuevos espacios públicos se consolidaron fuera del centro tradicional de Lima. Se consolidó

---

<sup>31</sup> Según Ramón Gutiérrez (1994: 67, 72; 1995: 26ss) el neocolonial fue el primer movimiento arquitectónico que desde América intentó formar una teoría autóctona. Empero, desaprovechó esa posibilidad cuando sus propios productores lo tomaron como mero eclectici. Esta serie de desplazamientos en las percepciones y usos de los monumentos –tanto de los antiguos como de los nuevos– permite notar la complejidad del caso de la plaza. Para comprender dicha complejidad, es necesario analizar críticamente los relatos e imágenes que se han sedimentado sobre ellos desde su dilatado proceso de destrucción y reinención en la década de 1940 hasta la actualidad: ya sea al ver hoy en día una fotografía de los portales coloniales de piedra<sup>31</sup>; o al transitar los portales neocoloniales durante alguno de los eventos simbólicos que ahí tienen lugar<sup>31</sup>.smo.



entonces una imagen negativa de la plaza y del neocolonial que hizo eco en la historiografía posterior.

Esta serie de desplazamientos en las percepciones y usos de los monumentos – tanto de los antiguos como de los nuevos– permite notar la complejidad del caso de la plaza. Para comprender dicha complejidad, es necesario analizar críticamente los relatos e imágenes que se han sedimentado sobre ellos desde su dilatado proceso de destrucción y reinención en la década de 1940 hasta la actualidad: ya sea al ver hoy en día una fotografía de los portales coloniales de piedra<sup>32</sup>; o al transitar los portales neocoloniales durante alguno de los eventos simbólicos que ahí tienen lugar<sup>33</sup>.

Por ello, esta tesis ha privilegiado el estudio de imágenes (diseños, fotografías y caricaturas) y de los discursos estéticos y urbanísticos expuestos en la prensa y en publicaciones especializadas de la época. Este tipo de fuentes –propias a la historia cultura y del arte– son pertinentes en este caso, pues dan cuenta de cómo se imaginó y percibió un espacio público tan importante como la Plaza de Arma. A partir de diseños y artículos periodísticos es posible comprender los modelos urbanísticos y estilísticos de las autoridades y arquitectos en un primer momento; y a partir de los artículos y caricaturas es posible también notar el posterior descrédito del proyecto.

---

<sup>32</sup> La fascinación por fotografías de monumentos destruidos ha sido analizada por Choay 1992: 15-17. Parece ser el caso que los portales coloniales son más extrañados ahora que en el momento de su demolición.

<sup>33</sup> Actualmente, el portal de Escribanos aloja la Galería de Arte Pacho Fierro. En ocasiones especiales, además, se realizan en el centro de la plaza conciertos, desfiles y recientemente festividades regionales que buscan representar la presencia de migrantes en la capital.

## 1. PLAZA DE ARMAS Y ESTILO NEOCOLONIAL A INICIOS DEL SIGLO

XX



## 1.1. Eclecticismo y nueva monumentalidad 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 ha 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 *cache* característico.

Anónimo, 1912<sup>34</sup>

Hacia la primera mitad del siglo XVII, y siguiendo los lineamientos establecidos para las plazas mayores de las ciudades hispanoamericanas<sup>35</sup>, la de Lima reunía la catedral y los palacios de gobierno, municipal y arzobispal<sup>36</sup>. Justamente por congregar las instituciones más importantes, fue el centro social y político de mayor relevancia de la ciudad (fig. 1): sede de ceremonias oficiales y culturales, así como de intercambio comercial (Ramón 2012: 287-288). Del siglo XVII son también la pileta del centro de la plaza (Stastny 2000), la Casa del Oidor (cuyo segundo nivel fue erigido en el siglo XVIII)<sup>37</sup>, y los portales de piedra de Escribanos y Botoneros<sup>38</sup>. Luego de la independencia, las calles, plazas y alamedas pasaron a ser propiedad del Estado, y empezaron a ser imaginadas y reclamadas como espacios públicos. En este proceso tuvieron un lugar crucial los monumentos (esculturas y edificios) construidos

---

<sup>34</sup> Ver “De ayer á hoy”, *Variedades*, Lima, n. 250 (diciembre de 1912: 1473-1474).

<sup>35</sup> El nombre “Plaza Mayor” pasó en el siglo XVIII a ser “Plaza de Armas” con el sentido estatal-militar que tal nombre implica. Ver Ramón 2012: 299ss. En la actualidad, el primer nombre ha sido retomada para Lima.

<sup>36</sup> Real o ficticiamente, la plaza marcaba el lugar donde se habría realizado la fundación de la ciudad, y constituía su centro real o simbólico (Ramón 2012: 287).

<sup>37</sup> Ver “Casa del Oidor” en la web del Ministerio de Comercio Exterior y Turismo: [http://www.mincetur.gob.pe/TURISMO/OTROS/inventario%20turistico/Ficha.asp?cod\\_Ficha=4615](http://www.mincetur.gob.pe/TURISMO/OTROS/inventario%20turistico/Ficha.asp?cod_Ficha=4615)

<sup>38</sup> Los portales fueron concluidos en 1692. Ver notas sobre Lima 1940-1960, Harth-Terré Collection, Manuscritos, caja 2, folder 13. Los balcones de la plaza fueron construidos a partir de 1858, cuando se dispuso su reedificación y homogenización (Harth-terré y Márquez Abanto 1958: 37ss; Majluf 1994: 23).

para dichos lugares, y también los artículos o crónicas de una élite educada sobre planificación y ornato públicos (Majluf 1994: 16-17).

Los palacios municipal y de gobierno fueron destruidos y vueltos a construir en distintos momentos durante el siglo XIX. Luego, en 1857 y por disposición municipal, los balcones sobre los portales fueron uniformizados. Pero la reforma republicana más importante ocurrió hacia 1865 (fig. 2), cuando el municipio empedró el centro de la plaza y mandó rediseñar dicho espacio en estilo neoclásico. La intención de esta reforma era la de regular y controlar mejor lo que era percibido como un centro desordenado<sup>39</sup>. Contrastar las representaciones pictóricas de la plaza durante el periodo colonial con las fotografías tomadas hacia fines del XIX (figs. 1-2) permite notar no solo un cambio en el estilo de la plaza, sino también en el modo de imaginarla. La Plaza de Armas pasó a ser percibida como un espacio más depurado y reglamentado que durante el periodo colonial. Para justificar estas medidas se apeló a los ideales de ornato y modernización urbana de la élite limeña, instrumentalizando para ello modelos europeos (Majluf 1994: 19-24).

Un hecho aparentemente inocuo pero relevante de esta remodelación fue la colocación de bancas en la plaza. Esto hacía de la misma ya no solo un espacio de tránsito, sino uno de descanso y sociabilidad, aunque –en un primer momento– solo para la burguesía (Majluf 1994: 19). Este estatuto de la plaza como espacio de encuentro fue mantenido y desarrollado aún más en la remodelación que tuvo lugar entre 1901 y 1909. Entonces, la municipalidad la pobló de áreas verdes<sup>40</sup>. Según el

---

<sup>39</sup> Durante el periodo borbónico se dieron también intentos de ordenar la plaza. Ver Ramón 2007: 267ss.

<sup>40</sup> Ver EC 15 V 1901. La plaza recibió nueva pavimentación de piedra con caminos peatonales y la explanada fue convertida en áreas verdes. Las bancas de mármol fueron reemplazadas por bancas de metal, y las estatuas y vasijas de mármol fueron removidas (Callirgos 2007: 244).

alcalde Federico Elguera (1901a), con dicha reforma la ciudad tendría “al fin una plaza del siglo XX y no ya del XVI”<sup>41</sup>.

Una fachada importante de la plaza, sin embargo, sí fue alterada durante esos años pero no como parte del proceso de reforma de Elguera. La portada del Sagrario sobresalía hacia adelante por unos tres o cuatro metros respecto de la alineación frontal de las torres y de las portadas de la catedral, destacando por encima de las estas últimas (que eran de mayor importancia). Para “alinearse” la portada, se le destruyó y reemplazó por otro similar a las portadas de entrada a las naves laterales de la catedral (San Cristóbal 2004: 102).

Ahora bien, es importante notar que los dos procesos de reforma más importantes ocurridos entre fines del XIX e inicios del XX en la plaza implicaron cambios en el centro de la plaza; pero en ningún caso un cambio considerable en la escala y paisajística de la misma. Un primer intento oficial de reformar la Plaza de Armas a partir de edificios de gran escala fue el proyecto de 1905 para un nuevo palacio de gobierno. El Concejo Municipal realizó entonces un concurso, del cual fue elegido ganador un diseño del francés Émile Robert (fig. 9). Este, sin embargo, no llegó a concretarse. El segundo intento –aún más ambicioso, e igualmente no acometido en su momento– fue uno promovido en 1906 por Federico Elguera. Este proyecto proponía la destrucción y nuevo levantamiento del portal de Botoneros (fig. 10). Con esto, Elguera buscaba unir la Plaza de Armas con otra nueva que se construiría en la estación San Juan de Dios (luego plaza San Martín)<sup>42</sup>.

---

<sup>41</sup> Elguera promovió un ciclo de construcción sin precedentes en toda la ciudad. Se demolieron casas viejas, renovaron fachadas de barro por paredes de ladrillo, y suprimieron balcones en todo el centro de la ciudad (Callirgos 2007: 230ss).

<sup>42</sup> De esta manera, la Plaza de Armas formaría un conjunto arquitectónico y urbanístico con una nueva plaza. Mientras que en la primera seguirían el palacio de gobierno y la catedral, en la segunda estaría el nuevo palacio municipal y el Congreso. Ver “Nueva Avenida 28 de Julio”, *Prisma*, Lima, n. 17 (julio de 1906): 26-27.

Para ello, se hubiera destruido el callejón de Petateros que estaba en medio de Botoneros, y abierto una nueva y gran avenida: la 28 de Julio. Una avenida de tal magnitud habría implicado un mejor y mayor tránsito en el centro tradicional de la ciudad. Este tipo de reformas seguían parcialmente una tendencia urbanística acometida en ciudades como Buenos Aires<sup>43</sup>; y que consistía en la elaboración de un “plan maestro” para la ciudad con grandes avenidas que mejoren el tránsito de personas y vehículos en espacios importantes de la ciudad. La idea de “plan maestro” seguía el modelo que el barón Haussmann estableció para las obras de urbanización en París con ejes de grandes avenidas<sup>44</sup>, y la del Ringstraße de Viena, la cual separaba pero a la vez unía el centro de la ciudad de su periferia<sup>45</sup>. Esas avenidas, a su vez, tendrían que estar acompañadas por edificios de gran escala. En ese sentido, los edificios en torno a la proyectada avenida 28 de Julio hubieran sido de cuatro pisos, y diseñados en estilo eclecticista.

El proyecto de la avenida 28 de Julio no se concretó. En su lugar, el centro de Lima empezó a ser poblado por grandes edificios eclecticistas. La historiografía ha definido el eclecticismo como una tendencia arquitectónica vigente entre fines del siglo XIX e inicios del XX que hizo libre uso de repertorios heterogéneos sin delimitar para ella una propuesta estética<sup>46</sup>. Los arquitectos que afirmaron seguir dicha tendencia se otorgaron carta libre para erigir edificios con ornamentaciones de

---

<sup>43</sup> Para un ejemplar estudio sobre las ambiciosas reformas urbanas en Buenos Aires durante este periodo, ver Gorelik 1998: 51-172.

<sup>44</sup> Gabriel Ramón (2007: 272-273) ha señalado la manera en que las reformas durante la “era del guano” fueron percibidas como asociadas al urbanismo haussmanniano.

<sup>45</sup> Sobre el urbanismo de la Ringstraße, ver Schorske 1980: 49ss.

<sup>46</sup> No existe un estudio sobre el eclecticismo en Lima, pero hay un catálogo de obras afrancesadas en Lima entre 1845 y 1930 (Tang 2009). Sin pretender dar una definición de un estilo que no tuvo un programa definido para empezar, las siguientes líneas se basan en estudios sobre eclecticismo en Estados Unidos (Kidney 1987), Londres (Port 1995) y Buenos Aires (Fernández 2010).

tiempos o lugares heterogéneos; distinguiéndose por otro lado del historicismo –más riguroso y cuidadoso en sus citas– que ostentaron los arquitectos academicistas.

En la Lima de inicios de siglo XX, la cita a modelos europeos fue común en arquitectura oficial y privada, y se dio tanto en su variante eclecticista como más rigurosamente historicista<sup>47</sup>. En los casos del proyecto del nuevo palacio de gobierno de 1905 y de los edificios de la nunca realizada avenida 28 de Julio de 1906, los arquitectos privilegiaron la libertad ofrecida por el eclecticismo para sus citas a modelos franceses. Es fácil imaginar que si Elguera promovió la tendencia fue para conferir a la ciudad una imagen cosmopolita y modernista como París<sup>48</sup>.

La apuesta de Elguera por el eclecticismo corrió paralela al desprestigio de la arquitectura colonial en el medio; desprestigio del cual el propio Elguera fue promotor. Hasta fines del siglo XIX, la imagen que se intentaba ofrecer de Lima era la de una ciudad tradicional y moderna a la vez; y en ese sentido los libros de viajeros reunían fotografías tanto de edificios coloniales como de otros que copiaban modelos franceses e italianos<sup>49</sup>. Desde inicios del XX, Elguera (1903) arremetió con insistencia contra los balcones de cajón –preocupación sempiterna del municipio<sup>50</sup>–, señalado por un lado su carácter vetusto e “inmoral” (por “propiciar la apatía” de los

<sup>47</sup> Los repertorios autoctonistas –sean estos precolombinos o coloniales– no serían reivindicados ni propiamente estudiados hasta la década de 1920. Desde fines del siglo XIX, el *style peruvien* y el *style mexicain* aparecieron en catálogos de tipologías estilísticas, y eventualmente en arquitectura efímera de exposiciones universales. Esto no implicó un programa reivindicativo o nacionalista, como ocurriría en la década de 1920. Ver Tenorio-Trillo 1996, Quiñones Tinoco 2007, Gutiérrez Viñuales 2009.

<sup>48</sup> “La novelería francesa que domina hasta en las construcciones, va cortando, dividiendo y desterrando de la virreal [*sic*] ciudad esos balcones tallados de celosías, cornisas y ménsulas de encaje que ocupan unos en pos de otros, cuadradas enteras y de los que ya decía siglos atrás el sabroso cronista Fr. Antonio de la Calancha que parecían calles en el aire [...]” (Benvenuto Murrieta 1938).

<sup>49</sup> Durante la segunda mitad del XIX, las fotografías de vistas o de “tipos tradicionales” de Lima –aún más que el dibujo y la pintura costumbristas– difundieron una imagen de Lima como ciudad tradicional y moderna: cosmopolita, pero a la vez diferenciada a partir de repertorios coloniales (Majluf y Wuffarden 2001: 64-72).

<sup>50</sup> Desde fines del XVI se señala el peligro que significan su fragilidad. Los ataques más intensos se dieron a mediados del siglo XIX, llegando incluso a prohibirse en 1872. Esto, sin embargo, no impidió que se sigan construyendo. Ver Harth-terré y Márquez Abanto 1958.

limeños); e invocando un “estilo estético” más en armonía con la “higiene moderna”<sup>51</sup>. Así, durante las primeras décadas del XX la ciudad fue testigo de la destrucción de varias casas coloniales y del levantamiento de otros europeizados.

Tal interés por destruir las formas coloniales corría paralelo al interés por erigir en su lugar formas estilísticas y urbanísticas “modernistas”. En una crónica escrita luego de estar cuatro años en el extranjero, Juan Pedro Paz Soldán (1908) elogió las nuevas y anchas avenidas que el municipio había propiciado (La Colmena y Paseo Colón) y que sugería que se forme una gran avenida que una la Plaza de Armas con la portada del Callao (análoga a la avenida de Mayo en Buenos Aires). En el mismo texto y como contraste, el autor lamentaba la existencia de “anacrónicos” balcones cerrados<sup>52</sup>. El interés municipal por destruir edificios coloniales<sup>53</sup> se hizo patente al punto de recibir respuestas negativas por parte de ciertos intelectuales que invocaban la “Lima que se pierde”<sup>54</sup>. Figuras cruciales en este señalamiento fueron los escritores Enrique Carrillo, José Gálvez y el influyente escritor y artista Teófilo Castillo<sup>55</sup> (Villegas 2006a: 47-66).

---

<sup>51</sup> “Los habitantes de Lima nos entregaron 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” (Elguera 1901b: 4).

<sup>52</sup> “[...] qué horroroso contraste el que ofrecen esos enormes ataúdes colgantes, que con el nombre de balcones se conservan aun en la mayorías de nuestras casas. Que anacronismo y que aberración el tolerar en el centro de la capital de la república esos vetustos armazones, cuyo aspecto llena de tristeza al viajero [...]” (Paz Soldán 1908: 186).

<sup>53</sup> Ver “Demoledoramente”, *Variedades*, Lima, n. 183 (2 de octubre de 1911): 1703-1704.

<sup>54</sup> La frase está en “Notas y grabados”, *Ilustración Peruana*, Lima, n. 113 (29 de octubre de 1911): 1486. Otro escritor afirmó: “No es que se derrumben ellas solas; ni que desaparezcan por la acción del tiempo ó por la iniciativa de sus propietarios, es que las echa abajo, como castillo de naipes con un soplo, el ambiente de modernización urbana que se respira”. Ver “Las casas se derrumban”. *Variedades*, Lima, n. 170 (3 de junio de 1911): 672.

<sup>55</sup> “Yo le interrumpo, manifestándole mis dudas sobre la utilidad de esta clase de arterias [en este caso, una nueva avenida] en una ciudad como Lima, de fisonomía tan típica de tristeza y quietismo, donde hasta el cielo, el aire, el carácter mismo de los habitantes, todo conspira contra las ideas de actividad y modernismo [...] ¿No cree el Dr. Elguera que Lima, bajo algún aspecto, merece ser considerada [...] una ciudad de exclusivas evocaciones?” (Castillo 1915: 2064).



Otro factor que jugó a favor del eclecticismo fue la preferencia que por este hubo entre el gremio de arquitectos. Desde su fundación en 1910, la Sección de Arquitectos Constructores de la Escuela de Ingenieros fomentó una formación basada en tipologías estilísticas<sup>56</sup>. Tiene sentido suponer que el plan de estudios no fuera sino la cristalización de una tendencia presente desde antes en el medio<sup>57</sup>. Tres de los que serían sus más influyentes profesores –Claude Sahut, Ricardo Malachowski y Rafael Marquina– fueron formados en el extranjero, y su producción posterior en Lima da cuenta de dicha tendencia.

El eclecticismo implicó para los arquitectos locales una mayor escala en la construcción<sup>58</sup>, y una nueva lógica urbanística que condujo a la concepción de edificios monumentales y autónomos, que no tomaban en cuenta el contexto<sup>59</sup>. A medida que el prestigio del eclecticismo crecía, se extendía también la lógica constructiva individualista, modificando así el paisaje urbano de la ciudad, tanto en construcciones particulares como en edificios oficiales<sup>60</sup>. Un repaso por los proyectos de titulación durante la década de 1920 –por ejemplo, del primer titulado, Emilio

---

<sup>56</sup> En Lima, existía un Cuerpo de Ingenieros y Arquitectos del Estado desde 1860. La Escuela de Ingenieros se funda en 1876, pero no considera una sección específica para arquitectos hasta 1910. Ver el estudio sobre la Sección de Arquitectos de Syra Álvarez Ortega (2006).

<sup>57</sup> El ingeniero Teodoro Elmore, importante impulsor de la consolidación de la educación de Arquitectura en Lima, defendió desde los primeros años del siglo XX una formación de tipologías (Álvarez Ortega 2006: 47-48).

<sup>58</sup> La “monumentalidad” es una de las declinaciones del concepto “monumento”, establecida hacia el siglo XIX y referida a su escala, efectismo y “belleza”; y que no debe confundirse con su sentido memorativo, de data mucho anterior (Choay 1992: 14). Esta distinción es importante para esta investigación, en tanto se discuten también casos en los que la arquitectura se relaciona a la idea de patrimonio monumental.

<sup>59</sup> La gran escala fue característica de los edificios eclectista de exposiciones universales, y luego en arquitectura pública (Kidney 1987: 18). El eclecticismo trajo a colación el debate de si un edificio tenía que ser contextual, o podía sea autónomo; primero en arquitectura privada, y luego en la pública (Port 1995: 198).

<sup>60</sup> Luego de un viaje fuera de Lima, el periodista Pedro Dávalos y Lissón (1907: 29, 61) observó: “[...] todos los edificios son modernos y tienen un imagen cómoda [...] nada ha sido tomado de los modelos de la antigua casa colonial”. Sin vincularla al eclecticismo, la historiografía ya ha señalado esta tendencia urbanística en la Lima de inicios del siglo XX, que desatiende el contexto y privilegia el edificio singular: Kubler (1948: 264, 269); Majluf (1994a: 24ss); Ramón (2006: 286-287).

Harth-terré<sup>61</sup> (fig. 11)– permite notar en qué medida se daba importancia al cuidadoso diseño de fachadas, pero no tanto al contexto<sup>62</sup>.

Esta lógica se hace patente en la tienda por departamentos Oeschle, erigida en medio del portal de Botoneros de la Plaza de Armas en 1917. Hasta entonces, los portales habían sido edificios discretos de dos pisos. El Oeschle implicó dos novedades para la plaza: una escala monumental, y un estilo eclectista, de composición academicista pero con ondulantes elementos *art nouveau* (fig. 12). Además, trajo el prestigio que implicaba un lujoso y afrancesado edificio comercial donde hasta solo había arquitectura más bien discreta. Curiosamente, el diseño de la nunca realizada avenida 28 de Julio de 1906 (fig. 10) influyó en la composición del Oeschle, proyectado por encargo particular en 1912 y diseñado por el arquitecto francés Claude Sahut<sup>63</sup>; así como en el ensanchamiento del callejón de Petateros (en adelante, pasaje Olaya) que fue paralelo a esta construcción.

De esta manera, un ambicioso y “haussmaniano” proyecto oficial de reforma de la plaza tuvo como único eco un edificio de orden comercial. Esto no se debió a falta de interés por parte del Concejo Municipal, sino a la intrincada y costosa problemática de expropiar propiedad privada. Fue en cambio más fácil para una empresa privada conseguir los permisos necesarios para erigir un edificio de tales

---

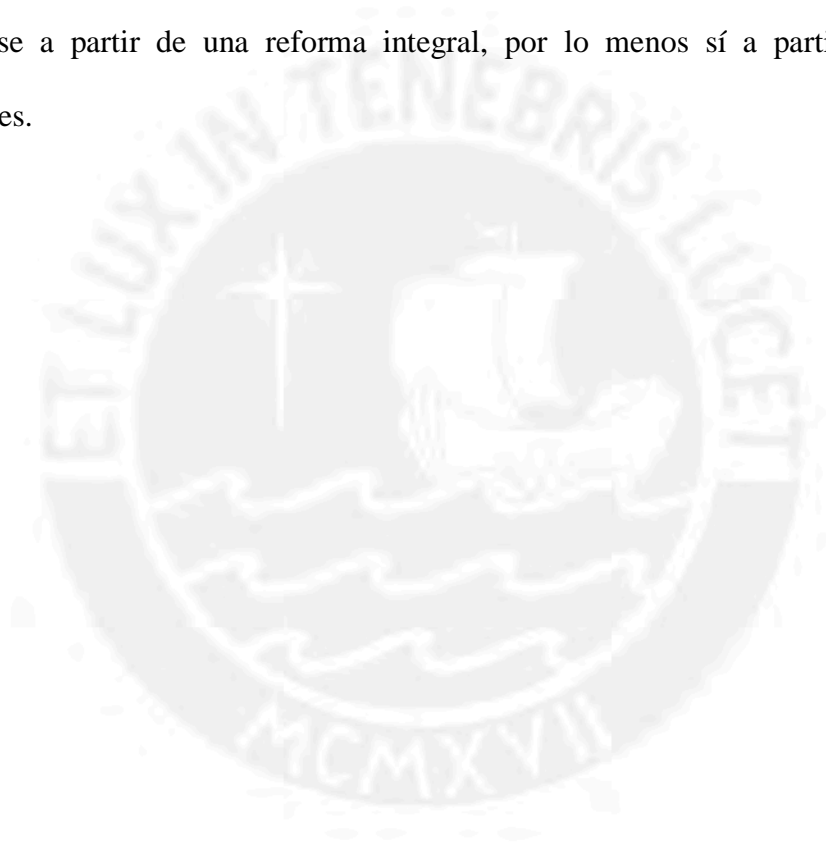
<sup>61</sup> Harth-terré terminó sus estudios en la Sección de Arquitectos Constructores en 1919. En 1922 ya se había titulado como Constructor Civil. Presentó su proyecto para titulación oficial en 1924, y se tituló en 1925 (Álvarez Ortega 2006: 78ss, 90ss).

<sup>62</sup> Este “fachadismo” en la enseñanza sería una de las principales críticas de la Agrupación Espacio. Ver entrevista a Adolfo Córdova en Martucelli 2012. El fachadismo como tendencia arquitectónica y urbanística ha sido historizado y reivindicado contra las críticas del funcionalismo por Jonathan Richards (1994).

<sup>63</sup> Debo esta observación a Ricardo Kusunoki. Sobre el edificio Oeschle, ver Archivo Histórico Municipal de Lima, Obras Públicas, 1912, s.n. Para más información, ver el catálogo de obras de Claude Sahut en Ballón Lavagna 1975: [76].

dimensiones. La tienda Oeschle refleja además de la importancia como centro social relevante que la plaza mantenía para los limeños<sup>64</sup>.

Pocos años antes, en 1914, el gobierno propuso que el monumento que el reconocido escultor español Mariano Bellini había realizado para la proyectada (pero aún no iniciada) plaza San Martín sea localizado en la Plaza (frente al pasaje Olaya). La propuesta no prosperó por diversos motivos<sup>65</sup>. Pese a ello, el hecho da cuenta del impulso del gobierno por dar realce a la Plaza de Armas. Si la modernización no podía darse a partir de una reforma integral, por lo menos sí a partir de obras individuales.



---

<sup>64</sup> La famosa frase de Abraham Valdelomar (“El Perú es Lima, Lima es el Jirón de la Unión [...]”) fue proferida también entre fines de la década de 1910 e inicios de la siguiente. Aunque irónica, la frase muestra que el espacio en torno a la Plaza de Armas –en este caso, el Jirón de la Unión– seguía gozando de prestigio.

<sup>65</sup> Para un detallado recuento sobre este monumento, ver la tesis de Víctor Mejía (2013) al respecto.

## 1.2. Estilo neocolonial: entre evocación hispanista y nacionalismo criollista

Tiempos distintos traen artes distintos, y el carácter de la época se cruza con el carácter nacional. Antes de afirmar que un estilo es nacional en cierto sentido, hay que haber afirmado hasta qué punto ese estilo contiene rasgos persistentes.

Heinrich Wölfflin (1915: 11)

Lejos de ser un estilo homogéneo, el neocolonial limeño tomó muchas formas en la primera mitad del siglo XX. La historiografía suele identificar como su gesto inicial a la casa Fari (fig. 13). La residencia fue diseñada en 1911 por Rafael Marquina, arquitecto peruano formado en Estados Unidos<sup>66</sup>. Su fachada está compuesta por un primer nivel horizontal con un arco en la entrada; y un segundo nivel vertical y de mayor volumen, con un balcón de cajón. Su volumetría libre y asimétrica la inserta dentro del pintoresquismo que se hizo popular en la arquitectura residencial limeña del periodo<sup>67</sup>. La novedad de la vivienda residía, sin embargo, en su empleo consciente de repertorios coloniales. Arcada y balcón eran elementos que no hace mucho Federico Elguera había considerado vetustos e “inmorales”.

El desprestigio de repertorios coloniales corrió parejo a la ausencia de producción de historia del arte peruano<sup>68</sup>. La primera visión general de este tipo fue desarrollada por José García Calderón en 1908 desde la revista *Variedades*, y ofrecía una valoración despectiva del arte colonial<sup>69</sup>. La primera reivindicación de los

---

<sup>66</sup> Marquina tuvo un papel muy importante en el medio. Fue elegido Jefe del Departamento de Obras de la Beneficencia Pública en 1914, cargo que mantuvo hasta 1952. Ver “Homenaje al arquitecto Rafael Marquina Bueno”, *Boletín. Sociedad de Arquitectos del Perú*, Lima, n. 7 (abril-junio de 1959): 42-46.

<sup>67</sup> El pintoresquismo limeño presentó formas libres e irregulares para el diseño de viviendas. Para un estudio pionero sobre pintoresquismo residencial –aunque restringido a la urbanización de Santa Beatriz durante el oncenio de Leguía–, ver Caldas Torres 2009.

<sup>68</sup> Hasta entonces, la academia peruana se había limitado a producir textos de estética, y algunos tratados taxonómicos de arquitectura. Ver Ludeña 1991: 60-65; Majluf 2012.

<sup>69</sup> Ver Majluf y Wuffarden 1999: 23-24. Las “Notas de arte” fueron publicadas en *Variedades*, Lima, 29 de febrero de 1908, pp. 17-18; 7 de marzo de 1908, pp. 38-39; 21 de marzo, pp. 113-115; 28 de marzo, pp. 145-146.

mismos fue emprendida años después desde las páginas de la misma revista por Teófilo Castillo<sup>70</sup>. No sorprende pues que el propio Castillo le dedicara a la casa Fari una acuarela (fig. 14) bajo el título de “Evocación feliz”.

No obstante, situada en las afueras de la ciudad lejos de los centros simbólicos, la casa Fari tiene más de evocación hispanista que de vindicación nacionalista (Beingolea 2012: 325), en tanto sus citas coloniales sirvieron sobre todo para señalar el legado hispano<sup>71</sup>. El propio Castillo enfatizó en sus críticas de arquitectura colonial la raíz hispana y no los aportes “autóctonos”; tema que en cambio ya había empezado a debatirse en Buenos Aires<sup>72</sup> (Villegas 2013: 63-64). El énfasis hispanista en la comprensión de la arquitectura colonial fue sostenido también por el pintor José Otero (1928: 14), quien refirió en su artículo “El exotismo en las construcciones de la nueva Lima” la luminosidad de ciertas residencias, como el que se encuentra en la de las pinturas de Fortuny de tema “arábigo-hispano”<sup>73</sup>. Dicho tenor estuvo presente además en cierta fotografía idealizada de espacios arquitectónicos coloniales, como la de Diego Goyzueta (fig. 15).

El palacio arzobispal (fig. 18) fue un punto de inflexión hacia una percepción nacionalista del colonial. El palacio original se encontraba en estado ruinoso hacia fines del XIX<sup>74</sup> y en las primeras décadas del XX –en un contexto de

---

<sup>70</sup> Entre 1913 y 1920, Teófilo Castillo publicó en la revista *Variedades* críticas de arte y crónicas de colecciones y arquitectura en las cuales reivindicaba la arquitectura colonial. A esto habría que añadir las imágenes de arquitectura colonial presente en la pintura del propio Castillo. Para un estudio sobre su obra como crítico, ver Villegas 2006a.

<sup>71</sup> De forma similar ha sido descrito por Clara Bargalleni (1994: 425) el palacio municipal neocolonial de Puebla, México. Este fue construido por el inglés Charles Hall a fines del siglo XIX, inspirado en “buenos modelos hispanos”.

<sup>72</sup> Un artículo de Emilio Agrelo (1922) refería la postura de Castillo ante las “teorías” que hablaban de un estilo “peculiar” en la arquitectura colonial argentina.

<sup>73</sup> Ver “Lima morisco: Balcones en la calle de Ortíz”, *La Ilustración Peruana*, Lima, n. 113 (29 de noviembre de 1911): 1489. Desde el siglo XIX, las referencias árabes fueron usadas para imaginar el hispanismo en las exposiciones universales. Ver Gutiérrez Viñuales 2009.

<sup>74</sup> El palacio anterior había sido demolido en 1898. Para más información sobre el palacio, ver Carrillo 1984: 153-154.

modernizaciones urbanísticas— dos diseños eclecticismos fueron propuestos para reemplazarlo: el primero por la casa G. Magot e hijos en 1909, y el segundo por Antonio Santello en 1911<sup>75</sup>. Ninguno de ellos fue aprobado por el concejo municipal, y no fue hasta 1916 que se presentó en los medios de prensa un diseño neocolonial de Ricardo Malachowski —entonces director de la Sección de Arquitectos— como el que sería implementado (fig. 18)<sup>76</sup>. La construcción inició en 1917, pero para 1921 se encontraba paralizada. En 1924 se contrató a Enrique Mogrovejo y a Claude Sahut para concluirlo. Durante su inauguración, en el marco del centenario de la Batalla de Ayacucho, un escritor indicaba que el palacio arzobispal era un símbolo de la “reconciliación con el colonialismo hispano” (Maguiña 1924)<sup>77</sup>.

Para comprender esta oscilación de énfasis —del hispanista al autoctonista— es útil recordar el proceso que el neocolonial tuvo en Buenos Aires. En dicho contexto — donde el indigenismo no tuvo un lugar tan importante en los debates estéticos; y la presencia del eclecticismos era aún más conspicua—, el neocolonial fue imaginado como el “lenguaje propio de América”. Tal afirmación de Martín Noel (1921: 9), sin embargo, se sostenía sobre la raíz “arábigo-hispana” de dicho estilo<sup>78</sup>. Conferencias y textos que seguían ese orden de ideas se dieron sostenidamente en Buenos Aires a partir de la década de 1910, de parte de Noel y también del arquitecto Ángel Guido. Este momento constituyó el inicio de la producción de teoría e historia del arte en

---

<sup>75</sup> Ver “Nuevo palacio arzobispal proyecto”, *Ilustración Peruana*, Lima, n. 23 (2 de diciembre de 1909): 545; “El nuevo palacio arzobispal”, *Varietades*, Lima, n. 175 (8 de julio de 1911): 812-814.

<sup>76</sup> Abraham Valdelomar (1916: 2) comentó dicho diseño, afirmando que este reunía “todos los elementos característicos” de la arquitectura limeña colonial. Por otro lado, dejó pendiente el tema de si se trataba de “un estilo casi propio, y aun si se quiere ajeno”.

<sup>77</sup> Sobre la “reconciliación” del centenario, notables son los discursos sobre el rol civilizador de la “Madre Patria” (Martínez Rianza 1994).

<sup>78</sup> A decir de Martín Noel (1921: 76): “Nada es desde luego más claro y preciso, desde el Ecuador hasta el Plata, que esa fisonomía andaluza de nuestras moradas [...]”.

Latinoamérica<sup>79</sup>. A nivel conceptual, Noel siguió las “modernas” teorías sobre el carácter y estilo nacional de Hyppolyte Taine y Heinrich Wölfflin<sup>80</sup>. “Ser nacional” implicaba a la vez ser parte del mundo moderno, ofrecer un estilo que fuera adecuado para el presente, y que además fuera reconocible para propios y extraños: “comprensible en todos los idiomas del universo” (Noel 1921: 9)<sup>81</sup>.

El nacionalismo estético argentino hizo eco en Lima (Castillo 1918b)<sup>82</sup>. En ese contexto cultural, el palacio arzobispal puede considerarse parte de lo que Natalia Majluf y Luis Eduardo Wuffarden (2013: 34ss) han denominado el “nacionalismo criollista” de las artes de la década de 1920: una tendencia que definió la imagen del país a partir de la tradición costeña e hispana<sup>83</sup>. El carácter autoctonista del neocolonial ha solido ser relegado en la historiografía por la idea de que indigenismo e hispanismo fueron tendencias en pugna. Es cierto que algunos intelectuales del periodo concibieron al Perú como una nación dual “dividida” en costa y sierra, y

---

<sup>79</sup> En el marco de la Feria Internacional de Sevilla (1929) y la construcciones de los pabellones de países latinoamericanos, Manuel Piqueras Cotelí y Martín Noe sostuvieron un debate sobre el énfasis que un “estilo americano” debería tener: ora para el lado hispano, ora para el “mestizo”. Sobre estos debates, ver Villegas 2013.

<sup>80</sup> Laura Malosetti, Gabriela Siracusano y Ana María Telesca (1999) han rastreado y demostrado la influencia que tuvo la “moderna” teoría formalista –en particular de Heinrich Wölfflin– en la producción de un círculo intelectual argentino. En 1914, tanto Rojas como Noel dieron conferencias donde proponían llegar al “estilo argentino” a partir de la ornamentación de la arquitectura colonial. Para Guido, América podía ser una nueva cuna de “renacimiento” artístico, ante la decadencia del arte europeo.

<sup>81</sup> “El ideal nacionalista, [...] lejos de conducirnos a un arte localista, sin trascendencia, [...] puede transformarse, por el contrario [...] en una estética que, atesorando en grado supremo el alma nativa en su expresión más genuina, adquiera la unidad y el equilibrio que la hagan comprensible en todos los idiomas del Universo [...] (Noel 1921: 9). Décadas después, Emilio Harth-terré (1947d: 8) se expresaría en los mismo términos.

<sup>82</sup> Noel dio una serie de conferencias en Lima en 1928 (Solarí 1928a; 1928b).

<sup>83</sup> Este nacionalismo criollista debe ser distinguido del costumbrismo del XIX. Si bien el costumbrismo también inventó imágenes identitarias a partir de tópicos coloniales, lo hizo a pedido del mercado (editores y empresarios), sin una retórica o apoyo oficiales (Majluf 2008). Durante el XIX, las representaciones “oficiales” de la nación no enfatizaron una imagen de comunidad cultural; sino un carácter político, a través de alegorías o símbolos patrios (Majluf 2006). Para una buena distinción entre el nacionalismo “elitista” del XIX y el “masivo” del XX en Latinoamérica, ver Hobsbawen 2009.

atacaron además la “herencia colonial” en la cultura<sup>84</sup>. Pero en la producción artística, los imaginarios hispanista e indigenista –si bien diferenciados– emplearon una retórica similar, e incluso tuvieron los mismos productores<sup>85</sup>.

Para consolidar al palacio arzobispal como símbolo nacionalista<sup>86</sup>, Malachowski diseñó el palacio arzobispal con una hábil estrategia: tomó como modelo la casa colonial de Torre Tagle (figs. 18-19). Como ha señalado Hans Belting (1998: 49ss), la retórica del “estilo nacional” de inicios del siglo XX operó más como una invención a partir de casos selectos, que como el desciframiento de un supuesto “estilo común”<sup>87</sup>. Más que otros modelos coloniales, Torre Tagle tuvo un lugar crucial desde temprano<sup>88</sup>. Por ejemplo, la pintura de 1910 *Fiesta colonial en Torre Tagle* de Teófilo Castillo guarda relación con la labor de reivindicación del arte nacional emprendida por dicho escritor (Villegas 2013: 56). En la década de 1920, portadas barrocas, balcones de madera tallada y arcos de medio punto se consolidaron

---

<sup>84</sup> Esta imagen debe mucho al dualismo postulado en un libro tan influyente como *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana* (1927) de José Carlos Mariátegui, quien expresó desde temprano su rechazo al imaginario colonial (“los balcones moriscos, las escalas de seda, la ‘tapadas’, y otras tonterías”) por considerarlo colonialista (Mariátegui 1924). Para una opinión contemporánea contraria, ver Barrantes Castro 1924.

<sup>85</sup> El mismo año en que el palacio arzobispal fue terminado, Malachowski diseñó otro edificio en estilo neoprecolombino: el Museo Larco Herrera, hoy Museo de la Cultura Peruana (Yllia 2011).

<sup>86</sup> Así se muestra en: *Varietades*, Lima, n. 485 (1916); “El Palacio Arzobispal”, *Ciudad y Camino y Caminos*, Lima, n. 1 (junio de 1924): 26; *Mundial*, Lima (19 de diciembre de 1924).

<sup>87</sup> Pare este nacionalismo, se hacen necesarias imágenes identitarias, que puedan ser aceptadas como “comunes” por las personas que habitan un territorio, para formar las “comunidades imaginadas” que, según Benedict Anderson (1991: 23), son las naciones modernas. Aunque Anderson se centra en el influjo de la imprenta (novelas y prensa), es posible extender su hipótesis al campo de las imágenes.

<sup>88</sup> En el marco del centenario, la casa fue adquirida por el gobierno para ser la sede de la Cancillería luego de ser restaurada. Ver Lavalle 1912: 261; y “La regia mansión de los marqueses de Torre Tagle”. *Varietades*, Lima, n. 700 (30 de julio de 1921). En el mismo periodo, Diego Goyzueta produjo fotografías teatralizadas de “evocación colonial” en Torre Tagle (Majluf y Wuffarden 2001: 124).



como tópicos visuales decisivos del nacionalismo criollista en arquitectura pero también en la plástica<sup>89</sup>.

A nivel formal, el neocolonial siguió una metodología parecida a la del eclecticismo. Un diseño de Martín Noel (1927) fue empleado para la fachada de la Embajada de Argentina en Lima<sup>90</sup> (figs. 20-21); pero a diferencia de la casa Fari, su portada de balcones historicistas eran solo la entrada hacia una cuidadosa distribución de espacios interiores, necesaria para un edificio administrativo. En ese sentido, su diseño se vincula también a la puesta en boga del estilo californiano, tendencia que privilegió amplios *halls*<sup>91</sup>. Como el eclecticismo en las décadas anteriores, y a partir de edificios como el palacio arzobispal y la Embajada de Argentina, el neocolonial empezó a popularizarse más allá de la arquitectura oficial, hacia la arquitectura residencial, y particularmente en las nuevas casas de las clases más acomodadas situadas fuera de la ciudad<sup>92</sup>.

Ricardo Malachowski comprendió muy bien esta tensión entre neocolonial y eclecticismo<sup>93</sup>. En una caricatura personal (fig. 22), este se representó así mismo

---

<sup>89</sup> El pintor José Sabogal produjo en Buenos Aires (fig. 15) un lienzo que presentaba una tapada en primer plano y un balcón de cajón el segundo. Producida en el marco de un avance regionalista en Argentina –y antes de que el pintor cajamarquino llegase a Lima y desarrollara un programa indigenista– la tela da cuenta del poder simbólico de ambas imágenes: tapada y balcón (Majluf y Wuffarden 2013: 259). Tiempo después, el arquitecto Augusto Benavides diseñó una casa de campo neocolonial a la que llamó “la Tapada” (*EAP IX* 1946: [24-25]). Ver José Gálvez 1935.

<sup>90</sup> El diseño es de 1927, y correspondía a un proyecto para la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires. Ver “Acerca de nuestro ‘andalucismo. ‘Acelain’ y la arquitectura granadina”, *La Nación*, Buenos Aires, 1927, s/p. Noel viaja a Lima en agosto de 1928, para dar un par de conferencias y presentar su diseño para la Embajada (Gutiérrez Viñuales 1995: 195).

<sup>91</sup> El estilo californiano fue muy difundido por el cine y las revistas estadounidenses desde la década de 1920. Sobre el californiano ver Tejeira Davis 1983. Para una valoración del californiano por encima del neocolonial en Lima, ver “El estilo californiano” (*EAP V* 1938: [15-22]).

<sup>92</sup> Ver Zavaleta 1922 y Solari Swayne 1939. La construcción de residencias neocoloniales en las afueras para las personas más acomodadas fue (más que un tradicionalismo conservador por parte de dichos grupos) un alejamiento del centro tradicional colonial de Lima. Debo esta observación a Fernando Villegas.

<sup>93</sup> Si bien Malachowski realizó diseños en varios estilos –incluyendo el neocolonial–, la mayor parte de su obra fue eclectica. Ver catálogo de obras en Carbajal 1976.

balancéandose –muy literalmente– entre ornamentaciones afrancesadas y coloniales<sup>94</sup>. Los diálogos entre eclecticismo y neocolonial se hicieron presentes también cuando se realizó el nuevo palacio de gobierno en la Plaza de Armas de Lima. El diseño eclectista original había sido del arquitecto francés Émile Robert en 1905 (fig. 9), pero empezó a implementarse (aunque no fue terminado) por Claude Sahut entre 1926 y 1931. Durante una década de reivindicaciones nacionalistas, Sahut añadió repertorios neocoloniales a la fachada lateral del palacio.

En esa línea igualmente eclecticista, Emilio Harth-terré<sup>95</sup> publicó en la revista *Ciudad y Campo y Caminos* una serie de hoteles en 1928, a los que tituló “modelos de arquitectura peruana”<sup>96</sup>. Las fachadas de estos edificios proponían repertorios muy heterogéneos supuestamente representativos de cada región, desde coloniales como en el Modelo Trujillo, a precolombinos como en el Modelo Puno (figs. 23-24). En palabras de Harth-terré (1928), sus propuestas no apuntaban a la repetición del pasado, pues eso los alejaría de ser una “fórmula artística veraz”, sino a la actualización del mismo. La oferta de “modelos” era una práctica relativamente común, y algunos años antes el arquitecto Héctor Velarde (1924: 8) había publicado algunos modelos pintoresquistas de evocación europea en la misma revista. Sin embargo, al emplear “modelos regionales” (y no solo de Lima o Cuzco), los diseños de Harth-terré dan cuenta de una retórica nacionalista particular en su producción.

---

<sup>94</sup> “[...] y así pasé 20 años, balancéandome entre las volutas coloniales y angelitos franceses hasta que estos últimos me abandonaron y quede sumergido entre los primeros”. Considerando que Malachowski llegó a Lima en 1911, la caricatura no puede fecharse antes de 1931.

<sup>95</sup> Harth-Terré trabajó como dibujante en la firma Fred T. Ley, y como tal colaboró en varios proyectos de dicha empresa, conocida por introducir materiales modernos en el ámbito limeño. Ver un catálogo de las obras de este periodo en Pinillos y Pinillos 1982. De modo similar, a entender de Carlos Solari (1927), el estilo “neoperuano” del arquitecto español Manuel Piqueras Cotoí había “resuelto el problema de la modernidad que lo hace aplicable a todas las exigencias de nuestra vida”.

<sup>96</sup> Los seis modelos correspondía a ciudades del Perú: Cuzco, Trujillo, Lima, Puno, Cañete, y Huancayo, etc. Fueron publicados en la revista *Ciudad y Campo y Caminos*: n. 37 (enero-febrero de 1928); n. 39 (mayo de 1928); y 49 (junio-julio de 1928).

La reivindicación nacionalista del arte colonial fue parte de un movimiento más amplio. También en 1928, Felipe Cossío del Pomar publicó la primera historia de la pintura colonial; y en 1930 Harth-terré formó parte de la comisión de reforma del plan de estudios de la Sección de Arquitectos, proponiendo la implementación del curso “Arqueología y arte peruano”, donde se pudiera estudiar las “fuentes artísticas peruanas y coloniales” tal y como se hacía en otros países<sup>97</sup>.

Tal reivindicación no se limitó a ubicar al repertorio colonial como uno más entre muchos otros, sino como el más relevante. La naciente historia del arte jugó un rol en esto al emplear una categoría racial para referirse a un tipo de arquitectura: el “estilo mestizo”. Así la denominaron desde Ángel Guido (1924) hasta Harth-terré (1951), pasando Manuel Piqueras Cotoí (1939) y José Sabogal (1940)<sup>98</sup>; y esto les permitió reivindicar a la arquitectura colonial por sí misma y no como derivativa, como antes lo hizo Teófilo Castillo.

El término “mestizo” –entendido como “degeneración” biológica– había sido despectivo; pero empezó a ser vindicado hacia 1930, cuando “raza” y “mestizaje” cobraron un sentido culturalista<sup>99</sup> (Cadena 1998: 97ss). Figura central en la reivindicación del término fue Víctor Andrés Belaúnde, quien comprendió a la

---

<sup>97</sup> Ver Harth-terré, Goytisolo y Morales Machiavello 1930: 29. La sugerencia fue tomada en cuenta por la comisión de la reforma, pero el curso no se dictó hasta 1938, por iniciativa de Rafael Marquina, como “La arquitectura en la colonia” (EAP X 1938).

<sup>98</sup> La arquitectura colonial arequipeña fue el paradigma de esta imaginación. Entre las décadas de 1950 y 1970 se dio un sostenido debate sobre este punto en la historia de la arquitectura, en diálogo con la etnohistoria –de la cual no solo se tomó el sistemático trabajo de archivo y “de campo”, sino también la preocupación por el “mestizaje”–. Figuras centrales de este momento fueron George Kubler (1965), Pál Kelemen y el propio Harth-terré (1965). Ver los repases historiográficos en San Cristóbal 1999, Gutiérrez 2004 y Majluf 2012. Guido lo llamó un debate entre “indigenistas” e “hispanistas”, pues parte importante era definir si esta arquitectura era o no derivativa (Bailey 2010: 29).

<sup>99</sup> La “redención” del indígena a partir de la cultura (la educación) empezó a ser propuesta hacia fines de la década de 1910 (Drinot 2011: 32-48). José Carlos Mariátegui (1927: 38) habló por su parte de superar el dualismo cultural (“colonial” e “incaico”) y propuso la búsqueda de un “Perú integral”, aunque sin emplear el término “mestizo”.

“peruanidad” como de “alma” (cultura) hispana, pero desde un territorio indígenas<sup>100</sup>.

La retórica del mestizaje fue poco definida (Méndez 2002: 337); y fue empleada por arquitectos neocoloniales, pero también en pintura indigenista de paisajes y arquitectura (Majluf 1994b: 625), o cierta fotografía de aficionados (fig. 25) en la década de 1930 (Trivelli 2001: 166).

La historia del arte también contribuyó a la preferencia por el arte colonial al definir la esencia de la nación a partir de una categoría estética: el “carácter barroco” del Perú. Desde la década de 1920, intelectuales como Teófilo Castillo y José de la Riva-Agüero imaginaron a Lima como “ciudad barroca”<sup>101</sup>. Tiempo después, Héctor Velarde (1941a; 1948)<sup>102</sup> y Harth-terré (1944: 22; 1947d: 8) sostendrían la idea de que el espíritu del Perú era barroco, aun antes de la conquista y después de ella. Ambos tópicos –el mestizo y el barroco– se muestran en la ya citada *Arquitectura peruana* (1946) de Héctor Velarde. En esta monografía pionera de la historiografía, el autor indicó que la producción de arquitectos como Harth-terré, José Álvarez Calderón o Augusto Benavides “contenía vivo en su pasado mestizo y barroco el espíritu unificado de los peruanos” (Velarde 1946: 314).

La reivindicación de lo colonial, sumada a una lógica similar a la del eclecticismo, le permitieron al neocolonial consolidar su estatuto de “estilo nacional”

---

<sup>100</sup> Una tela de José Sabogal muestra monumentos de estructuras renacentistas como fondo de la labor de un artesano arequipeño (fig. 26). En cambio, en 1941, José María Arguedas hablaría de la cultura peruana como un edificio con “acabados hispanos” sobre una “base cultural prehispánica”, hechos a su vez por manos indígenas (Rebaza 200: 41).

<sup>101</sup> José de la Riva-Agüero y Teófilo Castillo criticaron las reformas clasicistas de Matías Maestro por atentar contra la “identidad barroca” de la ciudad (Kusunoki 2012).

<sup>102</sup> En 1980, Velarde publicó *El barroco. Arte de conquista*, donde caracterizó el “arte barroco” como poseedor de una sensibilidad afín a la de la cultura peruana: “¿Hubiera tenido igual éxito una arquitectura importada de tipo greco-romano, gótica o renacentista? No parece posible, eran fórmulas demasiado rígidas, precisas, rigurosas, racionalistas o de muy sabias estructura. El indígena hubiera rechazado esas recetas. El arte barroco, en cambio, no le fue extraño. Había algo en ese arte de familiar, de humano, en su arquitectura llena de lujosos y caprichosos relieves, de figuraciones coloridas y vibrantes de vida [...] El barroco atrajo al arte indígena como un fascinante imán y lo absorbió como una esponja para impregnarse, poco a poco, de la plástica de otras tierras y el color de otros cielos” (Velarde 1980: [5-6]).

durante la década de 1920. En un sentido análogo, el indigenismo pictórico también había consolidado el estatuto de “estilo oficial” durante el mismo periodo. Sin embargo, mientras que el indigenismo fue un movimiento asociado a lo moderno, esto no ocurrió con el neocolonial. Ante todo, porque el indigenismo cumplió mejor con el requerimiento de “diferencia” autoctonista pero también porque –en relación al supuesto carácter “fuerte y sincero” de “lo indígena”– pintores como José Sabogal emplearon técnicas “antiacadémicas”<sup>103</sup> como telas poco preparadas y composiciones simplificadas en sus obras (Majluf 1994: 618-619).

Pese a no estar asociada a lo moderno, el neocolonial sí fue instrumentalizado para modernizaciones urbanas en Lima. Además de ello, durante las décadas de 1920 y 1930 sostuvo una carga nacionalista y autoctonista (asociada a la noción de “mestizaje”) que la historiografía ha solido reducir y que supuestamente habría “negado el factor indígena”<sup>104</sup>. De ambos impulsos –modernizador y nacionalista– se deriva justamente el diseño de Harth-terré para la Plaza de Armas.

---

<sup>103</sup> La libre composición de la casa Fari es ciertamente antiacadémica, pero lo mismo no podría decirse del palacio arzobispal (1924) o del palacio municipal (1944).

<sup>104</sup> En la edición de *El barroco. Arte de conquista* (Lima: Universidad de Lima, 1980) que regaló a Manuel Solari Swayne en 1980 y que actualmente forma parte de la Biblioteca y Archivo del Museo de Lima, Héctor Velarde escribió la siguiente dedicatoria: “A Manuel Solari esta fórmula secreta: chavines + visigodos + moches + árabes = barroco peruano”.

## 2. DESTRUCCIÓN Y REINVENCIÓN DE LOS PORTALES DE LA PLAZA DE ARMAS



## 2.1. Emilio Harth-terré y el proyecto de la plaza neocolonial (1924-1938)

Desde inicios del siglo XX, el gobierno municipal había propuesto reformas integrales del conjunto arquitectónico de la Plaza de Armas (fig. 10), a partir de grandes avenidas y edificios de gran escala. Fue en esta época que Emilio Harth-terré presentó su proyecto para la plaza en 1924. Pero a diferencia de proyectos anteriores, el de Harth-terré traía al frente un tema que había estado ausente antes, y que fue una preocupación constante en su carrera como arquitecto e historiador: la retórica del nacionalismo, y la posibilidad de que este vaya de la mano con un proyecto de modernización urbana. Ambos intentos están presentes en su reinención neocolonial de la Plaza de Armas (fig. 28).

El verdadero impulsor de la reforma fue, sin embargo, un accidente: el incendio del palacio municipal en 1923 (fig. 27)<sup>105</sup>, que lo habría dejado en un estado imposible de restaurar<sup>106</sup>. Un año después –en el marco del centenario de la batalla de Ayacucho y de la finalización del palacio arzobispal neocolonial de Ricardo Malachowski– se presentaron dos anteproyectos para su reconstrucción. Primero, Harth-terré presentó su ambiciosa propuesta neocolonial (fig. 28), que en la ornamentación de sus edificios recordaba al palacio de Malachowski. Por otro lado, el arquitecto Enrique Bianchi (fig. 29) diseñó un palacio que privilegiaba los referentes de italianos, y seguía una línea compositiva academicista.

Dejando de lado las diferencias de repertorios, cada diseño revelaba a su manera un descontento con la Plaza de Armas. En su comentario al diseño de Bianchi, el exalcalde Elguera (1924: 7) elogiaba la decisión de abandonar los portales, y de

<sup>105</sup> Ver “El voraz incendio de anoche”, *EC* 4 XI 1923; “El incendio del sábado en la Municipalidad”, *Mundial*, Lima, n. 182 (9 de noviembre de 1923): [14-15].

<sup>106</sup> La imposibilidad de restaurar el edificio original ha sido cuestionada a posteriori, pero así lo han afirmado en entrevistas posteriores el exalcalde Alfredo Dammert y el propio Harth-terré. Entrevistas citadas en Abad y Cárdenas 1975: A.5.5.

trasladar la municipalidad a un nuevo y más moderno espacio: la proyectada plaza San Martín. Por su parte, el diseño de Harth-terré mantenía el palacio municipal en la Plaza de Armas, pero proponía una remodelación integral de la misma. Se reemplazaban los portales originales por otros nuevos de mayores dimensiones, lo que implicaba rehacerlos por completo, en tanto no habrían podido recibir un piso más. Además, abría dos anchos pasajes entre cada portal y los alineaba con las fachadas convergentes, con la intención de obtener un mejor tránsito vehicular.

En el artículo que acompañaba el dibujo de Harth-terré<sup>107</sup>, el comentarista señalaba el desorden de la plaza –insertado por el “paquidermo muerto” que era el Oeschle–, y aplaudía no solo que se intentase una nueva unidad estilística, sino también un mejor planeamiento urbanístico. Otro proyecto de Harth-terré del mismo año exploraba la posibilidad de que la municipalidad ya no estuviera en la plaza. Alteraba por completo el portal de Escribanos –también en estilo similar al del palacio arzobispal–, y lo convertiría en un “centro de distracciones”: el Parque Ayacucho<sup>108</sup>.

Las tres propuestas dan cuenta de una creciente preocupación por darle homogeneidad y coherencia a la Plaza de Armas como conjunto arquitectónico. Como ha descrito Wiley Ludeña (2004a)<sup>109</sup>, la plaza San Martín fue en ese sentido un poderoso contraejemplo para la Plaza de Armas. El diseño de Manuel Piqueras Cotolí

---

<sup>107</sup> “[...] la Plaza de Armas va a seguir siendo modificada y revuelta, y que presentará lunares semejantes al que salta a la vista, desde que se mira el edificio Oeschle. no sé si ustedes recordarán que un colega suyo, llamó a esta casa ‘paquidermo muerto’; pero en todo caso, lo indudable es que ya no existe la armonía de los portales, ni sobrevive la tradición desde que fue rota por esa construcción tan poco colonial” (“Por el embellecimiento de Lima”, *Mundial*, Lima, 8 de febrero de 1924).

<sup>108</sup> El espacio debería servir para las actividades de fiestas patrias y para la representación anual de la batalla de Ayacucho. Ver: CCC X 1924: 9.

<sup>109</sup> Wiley Ludeña (2004a: 55) describe la plaza San Martín como un elemento “tensional”. Por un lado, proponía una composición espacial y urbanística moderna; por otro lado, mantenía repertorios coloniales, derivados de una “supérstite mentalidad oligárquica”.



de 1920 para este espacio<sup>110</sup> proponía de un lado, un ordenamiento y armonización del conjunto arquitectónico que rodearía el centro de la plaza, a partir de una estructura axial que tendría como centro al monumento de San Martín (fig. 30)<sup>111</sup>. De otro lado, sus anchas calles y veredas fueron planteadas en relación al problema urbanístico de circulación de peatones y estacionamiento de vehículos<sup>112</sup>.

La plaza San Martín fue inaugurada el 27 de julio de 1921, pero no fue hasta 1924 que se inauguraron dos de sus edificios emblemáticos: el hotel Bolívar y la sede del Club Nacional. En 1925 se inauguró el Cine Teatro San Martín, con un diseño neocolonial de Harth-terré (Ludeña 2004a: 88). Para un escritor anónimo de 1930, la plaza San Martín era “un golpe de gran ciudad”, que hacía lucir “remota” a la segunda, “como si en lugar de ser real fuera un grabado antiguo propicio a la exhumación”<sup>113</sup> (CCC III 1930]: 4-40). La plaza San Martín –a medio construir, pero no por ello ausente en el imaginario– no hacía sino actualizar la demanda de modernizar la Plaza de Armas. Harth-terré entendió esta necesidad. Su diseño de 1924 fue concebido durante un periodo dominado por la retórica de la modernización urbana: la Patria Nueva de Augusto B. Leguía (1919-1930)<sup>114</sup>.

---

<sup>110</sup> La plaza San Martín fue en realidad el producto de una “autoría colectiva”, pues en distintos momentos fueron convocadas distintas personas para su concepción y realización. El resultado final se deriva de una serie de obras y ampliaciones efectuadas entre 1921 y 1945 (Ludeña 2004a: 54)

<sup>111</sup> La plaza, sin embargo, ya estaba siendo “prefigurada” desde inicios del siglo XX. Para 1914, el escultor español Mario Bellini ya había enviado al Perú su propuesta para el monumento central. Ver Mejía 2013.

<sup>112</sup> Ludeña (2004a: 124) indica el problema que significó el transporte desde mediados de la década de 1920 en el centro de Lima. El desplazamiento de los principales centro de trabajo hacia el eje Lima-Callao no significó a su vez un desplazamiento similar de las viviendas, convirtiendo a muchos limeños en “esclavos del transporte”

<sup>113</sup> Esta imagen sugiere una temprana comprensión de los portales de la Plaza de Armas como patrimonio a ser “exhumado”. El mismo artículo continúa: “Se piensa en las grandes ciudades, en el mármol, y es entonces que cae el orgullo tradicional de Lima a la que se le ve como una aldea grande adormecida en recuerdos coloniales y lujos de salón, anestesiada por la declamación y el prejuicio. Esta plaza [San Martín] es un encontrón brusco con la transformación de Lima, y un viraje hacia adelante” (CCC III 1930]: 4-40).

<sup>114</sup> Sobre la Patria nueva, ver el estado de la cuestión ofrecido en Drinot 2013.

La administración de Leguía continuó la predilección por el urbanismo haussmanniano de grandes ejes viales de décadas anteriores, y logró incluso reformas que antes no habían sido posibles (Ludeña 2004b: LXVI). La intención gubernamental de modernizar la ciudad se hace patente en el contrato exclusivo que firmó la administración de Leguía con la firma estadounidense The Foundation Company<sup>115</sup>. Dicho contrato estipulaba ensanchar las avenidas y pavimentar en concreto las calles de la ciudad, y renovar con dicho material su infraestructura (electricidad, alcantarillado, etc.), así como sus plazas, monumentos y paseos públicos. Cuando Leguía fue derrocado, Lima se encontraba pavimentada en cemento casi al 90% (Gonzales de la Cotera 2010; Hamman 2011: 183-184).

Los arquitectos afiliados al estilo neocolonial estuvieron a su vez entre los primeros en desarrollar propuestas urbanísticas que respondan a las nuevas condiciones de la ciudad. En 1927, la Sociedad de Ingenieros del Perú convocó un evento para tratar el tema del desarrollo urbano de Lima, dentro del cual tuvo un lugar privilegiado Harth-terré<sup>116</sup>. En *Estética urbana* (1926), este ya había propuesto una conciliación entre el urbanismo haussmanianno, y la idea de un plan urbano racional interesado en la historia de los edificios en la línea de Camilio Sitte<sup>117</sup>. Ejemplares de este orden de ideas son la “villa colonial racional” (1928) de Pedro Paulet (Beingolea 2012: 337), o el plan de obras para Lima elaborado por el propio Emilio Harth-terré

---

<sup>115</sup> Ver: Ley No. 4125 de 1920 en Archivo Digital de la Legislación del Perú, Fondo Editorial del Congreso del Perú, Versión 2.1, 2003, Disco 2; Ley No. 4126 de 1920 en Archivo Digital de la Legislación del Perú, Fondo Editorial del Congreso del Perú, Versión 2.1, 2003, Disco 2; Resolución Legislativa No. 4237 de 1921 en Archivo Digital de la Legislación del Perú, Fondo Editorial del Congreso del Perú, Versión 2.1, 2003, Disco 2. Ver además Leguía 1925.

<sup>116</sup> Harth-Terré trabajó como dibujante en la firma Fred T. Ley, y como tal colaboró en varios proyectos de dicha empresa. Ver un catálogo de las obras de este periodo en Pinillos y Pinillos 1982.

<sup>117</sup> Esta apreciación sobre Harth-terré es de Ludeña, citado en Macera 2004: XLIX. Peter Krieger (2012: 356-357) ha sugerido que el *Städtebaukunst* de Camilo Sitte tiene una de sus principales fuentes en la historia del arte. Empero, esta conexión habría sido dejada de lado en el pensamiento urbanístico actual, más atento a la geografía y a los datos técnicos. Para un notable estudio sobre las obras de Camilo Sitte, ver Schorske 1980.

décadas después (*EAP* 1946)<sup>118</sup>. En adición a ello, los temas de “plan urbano” y “casa de obreros” estuvieron presente en el urbanismo de esta generación de arquitectos<sup>119</sup>, como se aprecia en proyectos de Paulet, Harth-terré (1921*b*; *EAP* 1931), Marquina (1934) y otros<sup>120</sup>.

La Patria Nueva estuvo igualmente dominado por una retórica nacionalista. Eric Hobsbawm (1983: 11-13) ha notado ya la paradójica relación que las naciones modernas establecen con formas tradicionales que ya han perdido vigencia. Bajo nuevos contextos, dichas formas son reutilizadas para inventar tradiciones con nuevos propósitos. Dentro de esta reinención, el “culto moderno a los monumentos” tiene un lugar crucial. Más que otros productos culturales, un monumento –por más nuevo que este sea– trae a la memoria de una comunidad una imagen “afectiva” y efectiva de sí misma (Choay 1992: 12-13)<sup>121</sup>.

Emilio Harth-terré se insertó de manera consciente dentro de este orden de ideas, al defender a lo largo de su carrera como historiador y arquitecto el valor y “actualidad” de las formas del pasado nacional. Cabe recordar que Harth-terré fue el primer egresado (1919) y el primer titulado (1924) de la Sección de Arquitectos de la Escuela de Ingenieros de Lima<sup>122</sup> (Álvarez Ortega 2006: 79). Desde la década de

---

<sup>118</sup> Para una discusión sobre estos proyectos urbanísticos neocoloniales, ver Valega 1950.

<sup>119</sup> Por su notable documentación y densidad reflexiva, el notable estudio de Wiley Ludeña (1996) sobre las relaciones entre urbanismo e intervención estatal entre 1821 y 1950 sigue siendo el referente principal sobre las preocupaciones urbanísticas en la Lima de dicho periodo. Para el caso que nos ocupa, ver especialmente pp. 171-176; 212-247. Es lamentable que el trabajo de Ludeña siga sin haber sido traducido del alemán.

<sup>120</sup> Ver Ruiz Blanco 1993; Drinot 2011:143-157. Para un ejemplo temprano de esta preocupación, ver Ortíz Rodríguez 1924. Carlos Montero Bernal (1939) propuso por su parte un plan regulador con edificios neocoloniales. Por lo demás, Harth-terré comprendió sus proyectos urbanísticos como modernos (fig. 31).

<sup>121</sup> “Ese pasado invocado [...] ha sido localizado y seleccionado por motivos vitales, en tanto que puede contribuir directamente a mantener y preservar la identidad de una comunidad [...]” (Choay 1992: 12).

<sup>122</sup> En realidad, la titulación oficial fue en 1925, pero el proyecto de titulación fue presentado en 1924. Ernesto Barreda y Laos también egresó y se tituló el mismo año. Ver Álvarez Ortega 2006: 79.

1920 en adelante, tomó fotografías y notas sobre casos emblemáticos de la arquitectura colonial peruana<sup>123</sup>, las cuales le sirvieron tanto para su producción arquitectónica como historiográfica<sup>124</sup>. En un sentido análogo, defendió en la prensa la necesidad de proteger la arquitectura colonial (Harth-terré 1921a), la cual estaba siendo destruida por “ingenieros” de la “economía y sencillez” (Harth-terré 1939)<sup>125</sup>.

En esa línea, cuestionó durante la década de 1940 al “modernismo” arquitectónico, por ser una verdadera negación de lo espiritual” (Harth-terré 1941; 1946b). Para entonces, Harth-terré era una de las figuras más influyentes tanto dentro del gremio de arquitectos como de historiadores de la arquitectura. Dentro de su *Arquitectura peruana* (1946), Héctor Velarde lo llamó uno de los fundadores de la arquitectura nacional del siglo XX, junto a Augusto Benavides y José Álvarez Calderón<sup>126</sup>. Ese mismo año se anunció una historia de la arquitectura por Harth-terré (*EAP IX* 1946), la cual sin embargo no llegó a publicarse.

Tanto la preocupación nacionalista como la de modernización urbanística estuvieron, pues, a la base de su diseño de 1924 para la Plaza de Armas. Si bien el diseño se hizo público ese año, no fue acometido en ese momento. El propio Harth-terré sostuvo, no obstante, la importancia del proyecto “por escrito en los periódicos, en libros y conferencias, en Julio de 1924, en Mayo de 1926, en Abril de 1927, en

---

<sup>123</sup> El archivo personal de Harth-terré presenta fotografías y notas que van de la década de 1920 a la de 1970. El Instituto de Arte Peruano tuvo un interés análogo por documentar arquitectura virreinal sur andina desde la década de 1940 (Villegas 2006b: 24).

<sup>124</sup> Para ejemplos de ambiciosos ensayos de historia de la arquitectura de Harth-terré, ver Harth-terré 1941; y “Ensayo de un panorama de la arquitectura virreinal” (1942), en: Harth-Terré Collection, Manuscritos, caja 21, folder 27. Sobre la producción escrita de Harth-terré, ver Lizárraga y Benvente eds 1982.

<sup>125</sup> Sobre las reconstrucciones “modernizadas”, ver “Precisa un mejor control de las reconstrucciones”, *La Prensa*, edición de la mañana, Lima, 7 de junio de 1939, p. 5.

<sup>126</sup> Interesantemente, pocos años antes Héctor Velarde (1938) había afirmado que “aún no existe un estilo propio” en el medio. El tema fue de interés para Velarde (1939).

1929, 30 y 31”. En 1934, inició además una campaña con José de la Riva-Agüero para recuperar el predio del palacio municipal<sup>127</sup>.

La urgencia de modernizar la plaza, sin embargo, no volvió a ser discutida en la prensa o en los boletines municipales hasta 1938. Entonces, el contexto estético era distinto al de 1924. Desde inicios de la década de 1930, el criollismo nacionalista se había ampliado hacia imaginarios populares y contemporáneos, como fue el caso de la reivindicación de la música criolla. En ese sentido, una compleja composición criollista del pintor Camilo Blas fue portada del importante diario *El Comercio*, en el marco de la conmemoración del cuarto centenario de la fundación de Lima en 1934 (fig. 17). La composición presentaba la imagen de una tapada limeña y como arquitectura colonial como telón de fondo –temas recurrente en el criollismo de la década de 1920 (figs. 15-16)–, pero también fiestas y bailes populares, dando una nueva configuración al criollismo nacionalista (Majluf y Wuffarden 2010: 168).

El contexto urbanístico era otro también. En el campo de la construcción y el urbanismo, los gobiernos de Benavides y Luis Sánchez Cerro auspiciaron barrios y viviendas populares como respuesta al descontento y la militancia política de los obreros limeños. Dichas arquitecturas apostaron por formas más depuradas; optando incluso por citas al *art déco* (Drinot 2011: 126). Ello no significó sin embargo un desprestigio de la arquitectura colonial. Por el contrario, la misma administración de Benavides aprobó en 1938 la creación de la Comisión Restauradora de Monumentos Históricos (*BM* 31 XII 1938: 25), orientada sobre todo a la conservación de arquitectura colonial<sup>128</sup>, y de la cual fue miembro Emilio Harth-terré.

---

<sup>127</sup> Para todas estas referencias, ver carta dirigida a José de la Riva-Agüero y Osma, Lima, 12 de noviembre de 1934, en: Harth-terré Collection, Manuscritos, Caja 1, Folder 1.

<sup>128</sup> En marzo de 1939 se dispuso la creación de un Consejo Nacional de Conservación y Restauración de arquitectura, monumentos, pinturas y en general de todo objeto que tenga valor histórico o artístico de la época colonial (*BM* 31 III 1939: 3; *EAP* X 1939: [37]). Esto, sin embargo, no entro en funciones hasta 1943 (*EAP* IX 1943).

Pero para Harth-terré era importante defender no solo el valor de la arquitectura del pasado, sino también su “actualidad”. Según este, el neocolonial tomaba formas del pasado, no lo hacía por simple “repetición de motivos” sino porque “en las cosas viejas también hay elementos de vitalidad y juventud”<sup>129</sup>. Distinguió así entre un neocolonial “romántico”; y otro “verdaderamente artístico” y capaz de producir “nuevos símbolos”<sup>130</sup> (Harth-terré 1941*b*: 30; 1945*a*; 1945*b*). En esa línea, es reveladora la reivindicación que acometió años después del balcón de cajón, el cual venía siendo atacado desde muy temprano en el siglo XX. En ese sentido, el balcón no solo reflejaba el “estilo de la ciudad”<sup>131</sup>, sino que, ante todo, gozaba de “flamante juventud”, y podía ser empleado en la arquitectura moderna (Harth-terré 1971*b*: 31; 1973: 2). Fue así que distinguió entre balcones correctos, como los empleados en la remodelación de Torre Tagle; y fallidos, como los del palacio arzobispal (mera “recolección de detalles”<sup>132</sup>).

---

<sup>129</sup> “Con orgullo declaro que he sentado algunos principios –en medio de dolores, ironías y sinsabores– de una arquitectura que recoja esa emoción telúrica de nuestro gran país y transforme dentro de los principios de la arquitectura moderna las vibrantes moléculas de una nueva estética del arte tradicional” (Harth-terré 1945*a*).

<sup>130</sup> “Tampoco podemos considerar como inquietud hacia nuestro arte la repetición de motivos [...] puesto que sencillamente tiende al recuerdo del pasado con un carácter más romántico que artístico. No hay ‘creación’ aunque haya una excelente composición, puesto que en lugar de eso es indispensable [...] sublimar los elementos y presentar de ellos un nuevo símbolo” (Harth-terré 1945*b*).

<sup>131</sup> Harth-terré y Márquez Abanto (1959: 32) han referido un expediente de *ca.* 1782-1783 en el cual Micaela Villegas pidió que se le permitiese construir un balcón de cajón argumentado que estos reflejaban el “estilo de la ciudad”. Para los autores, la “pizpireta y alegre señora Villegas” había notado un importante aspecto del balcón.

<sup>132</sup> Declaración tomada de una entrevista en Ballón Lavagna 1975.

## 2.2. Hacia una “remodelación integral” de la plaza (1938-1939)

¿Cómo quiere el Municipio que se tenga fé en la mágica aparición de un nuevo Centro Monumental [la plaza Grau] si la propia Plaza Mayor está desde hace cuatro siglos en andamios?”

Robot, 1945<sup>133</sup>

Al perderse en el incendio de 1923 el palacio municipal se propusieron tres vías de solución: que el palacio municipal sea rehecho y permanezca en su espacio original; que sea construido uno nuevo en la proyectada plaza San Martín; o que se establezca permanentemente en el Palacio de la Exposición, donde sus oficinas habían sido localizadas tras el incendio<sup>134</sup>. En 1923 y de manera provisional, la municipalidad optó por la tercera, y así se mantuvo hasta 1944<sup>135</sup>.

La propuesta de Harth-terré de 1924 (fig. 28) no fue acometida en su momento, y se mantuvo en espera hasta 1938, año en que la remodelación del conjunto arquitectónico de la plaza cobró importancia en ocasión del concurso de “alineamiento de los portales” (*BM* 31 VII 1938: 23; *EAP* VIII 1938: [11]; *BM* 31 I 1939: 5). Dicho concurso fue originado porque finalmente se había concluido con la construcción del nuevo palacio de gobierno. El diseño original, trazado en 1905 por Robert (fig. 9) se empezó a construir en la década de 1920 a manos de Claude Sahut y Humberto Guerra, pero fue concluido por Malachowski entre 1937 y 1938 durante la administración de Óscar Benavides<sup>136</sup>.

<sup>133</sup> Robot, “Apuntes a mano libre...” (*EAP* I 1945: [29]).

<sup>134</sup> Ver “Nuestra opinión sobre el nuevo local para la Municipalidad” (*CCC* X 1924: 38); F.P. Farrar, “La Municipalidad de Lima” (suplemento de *CCC* VIII 1925: II-VI).

<sup>135</sup> Sin embargo, el Concejo Municipal habría decidido el 6 de noviembre de 1923 reconstruir el palacio municipal en su antiguo solar (Riva-Agüero 1934).

<sup>136</sup> Malachowski fue concañado de Benavides (Mejía 2013: 77). Queda pendiente un rastreo de la forma en que las relaciones sociales influyeron en el nombramiento de arquitectos durante el periodo. Sobre este proceso, ver *Prisma*, Lima, n. 23 (1 de octubre de 1906): 23; *Mundial*, Lima, 25 de marzo de 1927; *EC* 11 II 1931. Para más información, ver Carbajal 1976: [280] y Ballón Lavagna 1975: 227ss.

Malachowski fue en realidad quien dio forma final la fachada y la relación que establece con a la plaza. El retiro, de reminiscencia versallesca, se encontraba esbozado ya en el diseño de Robert<sup>137</sup> y cambió por completo el paisajismo de la plaza. Empero, su espacialidad no fue criticada en ese momento<sup>138</sup>. Sea como fuere, el enorme edificio y su extenso retiro (fig. 32) implicaron un ensanchamiento, y la necesidad de que los edificios aledaños sean alineados (*BM 31 VII 1938: 23*).

Si bien las bases del concurso de “alineamiento de los portales” (1938) no establecían literalmente la destrucción de los portales coloniales de piedra de Escribanos y Botoneros, parecían sugerirla. Esta vía no solo no fue cuestionada en la prensa, sino que parece haber sido aceptada por el Concejo Municipal. En efecto, desde 1937 se habían llevado a cabo estudios que concluían la necesidad de que los portales sean rehechos en un estilo “más afín” a los nuevos palacios de gobierno y arzobispal; así como de que se amplíe la calzada para el estacionamiento y tránsito vehicular (*BM 31 I 1938: 8; BM 30 IV 1938: 24; BM 31 X 1938: 24*). En su momento, el alcalde Eduardo Dibós Dammert caracterizó ambas reformas como “muy urgentes” (*BM 30 IX 1938: 29*).

Para el “concurso de alineamiento”, Emilio Harth-terré y José Álvarez Calderón prepararon un diseño (fig. 33) que seguía el perfil general del diseño de 1924 de Harth-terré. En la nueva propuesta, tanto los portales como balcones de cajón tenían una ornamentación más depurada, pero mantenían su escala monumental. Es necesario destacar el hecho de que dos situaciones no planificadas (el incendio del palacio municipal y el ensanchamiento por el nuevo palacio de gobierno) y no un planeamiento concertado fueron los desencadenantes concretos de los concursos de

<sup>137</sup> Décadas después, al presidente Óscar Benavides le habría gustado el carácter versallesco de la propuesta de Robert (Carbajal 1976: [280]).

<sup>138</sup> Por responder demandas tecnológicas y hasta “morales”, Johanna Lozoya (2010) ha sugerido que el eclecticismo fue leído en su momento como “nacionalista”, pero esta condición ha sido obliterada por la historiografía ulterior.



remodelación de la plaza que tuvieron lugar entre 1938 y 1939. Esta condición accidentada y no planificada de la remodelación fue sintomática del proceso en su conjunto durante toda la década de 1940<sup>139</sup>.

El diseño de Harth-terré y Álvarez Calderón tuvo una presencia gravitante entre el gremio de arquitectos como el modelo a ser acometido. Así lo sugieren referencias al mismo por parte de Víctor Larco Herrera y Luis Miró Quesada, así como comentarios sobre su eventual realización bajo la dirección de Ricardo Malachowski, entonces director del Departamento de Obras Públicas<sup>140</sup> (*BM* 31 VIII 1938: 34; *BM* 31 X 1938: 24). Ahora bien, es necesario detenerse un momento en la aceptación general del diseño de Harth-terré y Álvarez Calderón, y destacar que si por un lado sus edificios evocaban idealizaciones del pasado colonial, por otro implicaban la destrucción de patrimonio.

Otro caso paralelo hace aún más patente la paradoja. Durante 1938, Malachowski venía dirigiendo obras para el “embellecimiento” del centro de la plaza. Tal proceso implicó que se retiren las palmeras (colocadas en la reforma de 1901 a 1909) y se las reemplace por cedros. A diferencia del diseño de 1938 de Harth-terré y Álvarez Calderón, esta decisión sí recibió críticas en la prensa (*LP* 15 IX 1938). El alcalde Dibós Dammert tuvo incluso que manifestarse replicando a su vez las críticas. Este argumentó, por un lado, que las palmeras eran “muy recientes” para ser llamadas tradicionales<sup>141</sup>; y por otro lado, que convenía retirarlas pues por su tamaño rompían con la hasta entonces discreta paisajística de la plaza: “Sin la palmeras, la Plaza

---

<sup>139</sup> Debo esta observación a Juan Carlos Estenssoro.

<sup>140</sup> Incluso hay referencias a una temprana protesta de parte de los propietarios de los predios ante una eventual remodelación (*BM* 30 IV 1938: 19).

<sup>141</sup> Mucho antes y como parte de una serie de textos críticos con respecto a la modernización y destrucción del pasado colonial limeño, Teófilo Castillo (1918a: 222) ya había señalado el carácter “antiestético” y antitradicional de las palmeras que Federico Elguera hizo colocar en medio de la Plaza de Armas.

armonizará más con la tradición colonial y con los edificios que la rodean” (BM 30 IX 1938: 29).

La aceptación de la destrucción de los portales se derivaba, en primer lugar, de lo que de pronto era percibido como una urgencia “nueva”, pero que es rastreable hasta 1906: modernizar la Plaza de Armas. Por lo demás, el proyecto de Harth-terré y Álvarez Calderón no fue el más ambicioso. También en 1938, Bruno Paprocki planteó la edificación de la Plaza Perú (fig. 34). Se trataba en realidad un complejo de cuatro plazas –incluyendo la de Armas–, las cuales unirían cuatro manzanas del damero tradicional, y dejarían frente a frente el Palacio Legislativo (sede actual del Congreso) y el palacio de gobierno. Por su parte, Luis Montero Tirado (1939: 16) había propuesto la apertura de una gran Avenida Central, que pasaría por las plazas Bolognesi y San Martín, un ensanchado jirón de la Unión y la Plaza de Armas, hasta llegar al Puente de Piedra. Ninguno de los dos proyectos fue realizado<sup>142</sup>, pero dan cuenta de la persistente tendencia haussmanniana de abrir grandes vías en el urbanismo de la época<sup>143</sup>.

En segundo lugar, es necesario tomar en cuenta los cambios de percepciones y valoraciones de los monumentos antiguos y modernos de la Plaza de Armas. Para ello, es de utilidad tomar elementos de la “teoría de los valores” que Aloïs Riegl desarrolló en su informe sobre el “culto moderno”<sup>144</sup> a los monumentos. Ante todo, Riegl distinguió entre el valor conmemorativo de un monumento, y el de contemporaneidad. El primero podía haber sido intencionado –para conmemorar un acontecimiento–; o no intencionado, pero ganado por el paso del tiempo. Por otro

<sup>142</sup> Sobre ambos proyectos, ver Villanueva 2008: 181-186.

<sup>143</sup> “Dar amplias arterias de luz y aire sano a la ciudad, es derramar en ella la salud y la vida; y derramarla, no ya sólo para los que se hallen en las márgenes de esas grandes vías, sino aun para los que habiten las calles comprendidas entre ellas” (EAP I 1939).

<sup>144</sup> La imagen que plantea Riegl es en sí misma paradójica. Partiendo de la idea de que la época moderna racionaliza y seculariza la sociedad y la cultura (Habermas 1985), resulta paradójico identificar un aspecto de “culto” religioso en la misma (Riegl 1903: 55).

lado, los monumentos con valor de contemporaneidad serían aquellos con un valor de uso e instrumental, o con valor artístico y estético (Riegl 1903: 61-72). Estos valores, sostuvo Riegl, no son permanentes, sino que habitan los monumentos a menudo de manera simultánea o se suceden con el tiempo<sup>145</sup>.

La remodelación de la Plaza de Armas es compleja justamente porque los valores de sus monumentos se sucedieron o entrecruzaron durante un lapso relativamente corto. Originalmente los portales coloniales no fueron erigidos para rememorar ningún acontecimiento. Fueron arquitectura menor<sup>146</sup>. Resulta complejo identificar con certeza el canon de edificios coloniales considerados relevantes durante el periodo, en tanto la historiografía de la arquitectura fue escasa hasta la segunda mitad del siglo XX. El libro pionero de Héctor Velarde, *Arquitectura peruana* (1946) ofrece algunas pistas<sup>147</sup>. Los edificios que menciona ahí Velarde son, de un lado, edificios oficiales o iglesias importantes como la catedral o La Merced de Lima o Santa Catalina en Cajamarca. De otro lado, se describen también casas coloniales de personajes prestigiosos, desde Torre Tagle hasta la Casa Ugarteche; casas que se caracterizan además por ser de gran escala y ornamentación.

En suma, cuando los proyectos de 1924 y de 1938 fueron presentados, los portales no parecen haber sido considerados como monumentos simbólicos de trascendencia histórica o artística, como sí lo fue en cambio la casa Torre Tagle o la

---

<sup>145</sup> En realidad, Riegl propone un sistema complejo de valores, pero dentro de esta investigación se ha creído pertinente mencionar solo de algunos de ellos. Por lo demás, la “teoría de los valores” de Riegl no ha tenido eco en la historiografía latinoamericana; como quizás sí lo tuvo su concepto de *Kunstwollen*.

<sup>146</sup> Es importante recordar que los debates sostenidos y sistemáticos sobre conservación de monumentos históricos son relativamente recientes. Si bien la primera conferencia internacional sobre el tema fue realizada en Atenas en 1931, esta reunió solo a países europeos. La segunda, efectuada en Venecia en 1964, contó ya con la presencia de países no europeos: Túnez, México y Perú (Choay 1992: 10).

<sup>147</sup> La bibliografía que cita Velarde sobre arquitectura colonial era escasa: Alfonso Benavides, *La arquitectura en el virreinato del Perú y en la capitania de Chile* (Santiago de Chile, 1941); Mario Buschiazzo, *Estudio de arquitectura colonial hispanoamericana* (Buenos Aires, 1944).

catedral que también habitaba la misma plaza. El valor histórico que hoy en día les puede atribuir el historiador o el aficionado al ver fotografías de los mismos ha sido otorgado *a posteriori*<sup>148</sup>.

Su valor original y principal era de utilidad, y hacia la primera mitad del siglo XX, ya no lo desempeñaban adecuadamente. Primero, por el incendio en el portal de Escribanos en 1923. Luego, por los problemas de tránsito vehicular y peatonal en la plaza derivados del crecimiento urbano de la ciudad. El ensanchamiento de la calle del palacio de gobierno terminó de enfatizar la necesidad de ensanchar las otras calles de la plaza.

Los portales neocoloniales que plantearon Harth-terré y Álvarez Calderón, en cambio, fueron concebidos como monumentos simbólicos intencionados. Si bien no tuvieron un valor de antigüedad, fueron diseñados *a priori* para ofrecer una imagen criollista de la nación<sup>149</sup>. Además, la intención de los portales neocoloniales fue la de mejorar el valor utilitario de la plaza, en tanto intentaron una modernización en el planteamiento urbanístico que facilitaría el tránsito vehicular y peatonal. Ostentaron, finalmente, mayor valor artístico que sus antecesores, en tanto su diseño seguía la línea del estilo arquitectónico más prestigioso: el neocolonial<sup>150</sup>.

Este orden de percepciones hace comprensible que el proyecto de los edificios neocoloniales de la plaza no haya sido cuestionado. Sin embargo, tampoco cristalizó

---

<sup>148</sup> Ejemplar de esta monumentalización *a posteriori* resulta la actual fascinación por fotografías de monumentos destruidos, ya sea en la prensa o en las redes sociales virtuales. Los desaparecidos portales de la plaza son, en ese sentido, más extrañados ahora que en el momento de su demolición. Sobre la relación entre fotografía e invención de patrimonio, ver Choay 1992: 15-17.

<sup>149</sup> El cuatricentenario de la fundación de Lima (1935) no podía ser sino un estímulo más para consolidar a la Plaza de Armas como un centro histórico y turístico.

<sup>150</sup> Sin embargo (como se verá en los capítulos 3.1 y 3.2), desde 1947 tanto la Sociedad Histórica del Perú como la Agrupación Espacio sostuvieron una campaña en los medios contra los nuevos portales neocoloniales. Dicha campaña llevó al temprano descrédito – consolidado ya para los primeros años de la década de 1950– de la propuesta urbanística y estilística de los mismos.

en un plan concreto de obras. Ante todo por limitaciones económicas (*BM* 31 VIII 1938: 23), pero también a demoras administrativas<sup>151</sup>. Para inicios de 1939 el “embellecimiento” en el centro de la plaza dirigido por Malachowski estaba “prácticamente realizado”. Entonces, un escritor del *Boletín Municipal* argumentaba que se hacían aún más evidente la necesidad de renovar los portales circundantes (*BM* 30 IV 1938: 24; *BM* 30 VI 1938: 32; *BM* 31 I 1939: 5).

Una de las complicaciones más difíciles para tal fin fue la recuperación del solar original del palacio municipal. Este había sido cedido al Gobierno en 1925, el cual lo permutó a su vez por uno que era propiedad de Víctor Larco Herrera. En 1934, Larco Herrera ofreció revender el terreno al Estado, sin éxito; optando entonces por donarlo al Club de la Unión para su proyectado nuevo local (*BM* 31 VIII 1938: 13-14, 33; *BM* 28 II 1946: 25-26). Malachowski desarrolló entonces una propuesta para el local del club, y las obras del mismo empezaron poco tiempo después. Paralelamente, Harth-torré inició una campaña para que el municipio recuperase el solar. En ese sentido, escribió a José de la Riva-Agüero –influyente intelectual y anterior alcalde de la ciudad–, solicitándole que generase conciencia del tema<sup>152</sup>. Éste último ya había intentado recuperar el solar durante su administración. En una carta abierta al entonces alcalde Luis Gallo Porras, Riva-Agüero (1934) argüía el “valor histórico”

---

<sup>151</sup> Riva-Agüero (1934) ha referido que lo que imposibilitó desde temprano la compra del solar fueron “dificultades secundarias y accesorias”. Por su parte, una carta de Harth-torré parece sugerir que sus proyectos públicos solían afrontar demoras a la hora de ser implementarse. “Por supuesto Ud. imagina cuanto se hizo para que esto [la remodelación de la catedral] no se realizara. Mi amigo M. (rosca) [probablemente Rafael Marquina] hizo cuanto estuvo a su alcance, pero no logró sus propósitos. Y luego, ha hecho tantos desatinos que se ha visto obligado a renunciar la Presidencia del Consejo, con beneplácito de muchos y muchas obras que estaban paralizadas por su inacción [...]”. Ver carta a “Marco”, s.f. [¿7 de marzo de 1942?], Harth-Torré Collection, Manuscritos, Caja 1, Folder 1.

<sup>152</sup> El propio Harth-torré no se atrevió a iniciar la campaña, en tanto no quería que su parecer sea tomado como “intencionada labor personal o crítica” a la dirección de Obras Públicas. Ver carta dirigida a José de la Riva-Agüero y Osma, Lima, 12 de noviembre de 1934, en: Harth-torré Collection, Manuscritos, Caja 1, Folder 1.

del solar tradicional<sup>153</sup>, pero además expresaba el temor de que en este terminase por construirse “algún edificio de pacotilla, banco, hotel o building de oficinas comerciales”<sup>154</sup>.

Gallo Porras (1934) respondió con otra carta abierta, alegando que las “fatales realidades económicas” hacían imposible la compra. No fue hasta 1938 que la municipalidad recibió el apoyo de la administración de Óscar Benavides (“atento a la conservación y enriquecimiento de la tradición nacional”). Se compró así un espacio al otro extremo de Escribanos, el cual fue permutado al Club de la Unión por el predio tradicional del palacio municipal<sup>155</sup> (*BM* 31 VIII 1938: 14, 33).

En ocasión de la compra, el *Boletín Municipal* de Lima reunió una serie de opiniones de intelectuales y arquitectos sobre la forma que debería tomar el nuevo palacio. Rafael Marquina, por ejemplo, sugería que se respetase el estilo y la escala originales; pero que funcione solo como oficina simbólica, y que se emplease otra locación más amplia para procesos administrativos. Esto, porque el predio en la plaza no se daría abasto para el tráfico y estacionamiento vehicular propios de un centro burocrático moderno; y además, porque la plaza no era ya más “el centro” de la ciudad debido al crecimiento urbano (*BM* 31 VIII 1938: 34)<sup>156</sup>. En cambio, José

---

<sup>153</sup> “Las ceremonias de fiestas [1935, centenario de la fundación de Lima] pasarán, y se desvanecerá su eco; los monumentos obsequiados por las provincias, no son imprescindibles, y tal vez constituyen un superfluo recargo; hay obras públicas en la parte urbana nueva, aplazables o de menor significación. Lo que no admite espera es reparar el feísimo aspecto de la Plaza Mayor con este vacío [del palacio municipal] [...]” (Riva-Agüero 1934).

<sup>154</sup> Consciente además de que “en muchos años, aun después de rescatado el viejo solar de la vieja Municipalidad, no se dispondrá de los recursos para su decente reedificación”, Riva-Agüero (1934) proponía el uso temporal de dicho espacio para un jardín o espacio público que mantenga con vida el “corazón de la ciudad” tradicional.

<sup>155</sup> El 15 de setiembre de 1938 el Poder Ejecutivo promulgó la ley 8739, que autorizaba al Ministerio de Hacienda abrir un crédito extraordinario exclusivamente para la regularización de la plaza (*BM* 31 IX 1938: 4). El 6 de octubre, por ley 8753, se otorgó un préstamo al Concejo Municipal el dinero para la compra del terreno y construcción del palacio municipal. El terreno fue finalmente adquirido el 19 de noviembre de 1939 (*BM* 31 X 1938: 3; *BM* 28 II 1946: 26).

<sup>156</sup> En 1934, Harth-terré consideraba en cambio que la plaza seguía siendo el centro, y ese era uno de sus argumentos para sustentar que esta debía recuperar su solar antiguo. Ver carta

Sabogal enfatizó la importancia de que el palacio funcionase en su lugar original, pues ahí residía la “esencia tradicional de la ciudad” (*BM 31 VIII 1938*: 36). En ese sentido, refirió haber abocetado él mismo un proyecto para ampliar la Plaza de Armas y el palacio municipal, destruyendo los predios aledaños<sup>157</sup>.

Con el respaldo gubernamental<sup>158</sup>, la municipalidad emprendió la remodelación integral de los dos portales, cuyo diseño sería elegido a partir de un concurso público (*BM 31 X 1938*: 24)<sup>159</sup>. Pero antes de esto, en 1937, se había procedido ya a la compra de otros terrenos aledaños, para facilitar la eventual remodelación (*BM 31 I 1938*: 28, 38; *BM 31 X 1938*: 10). Desde temprano, además, era claro que sería necesario obligar a los propietarios a asumir el costo de la reconstrucción, a cambio de otras facilidades, como la exoneración de arbitrios por un tiempo determinado (*BM 31 VIII 1938*: 23).

Todos estos planes fueron oficializados el 16 de marzo de 1939, cuando el Poder Ejecutivo decretó la Ley 8854<sup>160</sup>, la cual establecía, en primer lugar, que el Ministerio de Fomento y Obras Públicas llevaría a cabo un nuevo concurso: el de diseño de las fachadas fronterizas a la plaza y de las esquinas adyacentes<sup>161</sup>. La ley

---

dirigida a José de la Riva-Agüero y Osma, Lima, 12 de noviembre de 1934, en: Harth-terré Collection, Manuscritos, Caja 1, Folder 1.

<sup>157</sup> No queda claro si se refiere aquí a la plaza Perú, descrita en este capítulo.

<sup>158</sup> Al estudiar el levantamiento de la Plaza San Martín, Víctor Mejía (2013) ha referido que los proyectos urbanos solían ser 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. Una vez aprobado el proyecto, la estructura edil de las obras era encargada a distintas secciones o inspecciones. Para el espacios públicos, las secciones afines eran “Ornato”, “Obras”, “Alamedas y paseos”, “Plazas y plazuelas”

<sup>159</sup> Los concursos públicos fueron en sí mismo un debate, en tanto había una preocupación por los acuerdos “bajo la mesa”, o favoritismos (*EAP XII* de 1940). Ver Zapata 1995: 43-44.

<sup>160</sup> Una copia del documento se encuentra en Archivo Histórico Municipal de Lima, Obras Públicas, Expediente Letra A, N° 241, folio 41, Serie 2, año 1951, 1 semestre. Fue además publicado en: *BM III 1939*: 4-5 *EAP III 1939*: [35].

<sup>161</sup> Para el concurso se establecería una comisión en la que tomaron parte Alberto Jochamowitz (Inspector de Obras), Rafael Marquina (jefe del Departamento de Obras Públicas de la Sociedad de Beneficencia Pública) y los arquitectos Augusto Benavides y Carlos Montero Bernales (*BM 30 VI 1939*: 6).

obligaba además a los propietarios de los inmuebles cuyas fachadas diesen al centro de la plaza a reconstruir sus propiedades según el proyecto ganador en el “plazo improrrogable de dos años”<sup>162</sup>. Para compensar el costo de estas obras, el Estado cedería a los propietarios el dominio de los aires. Se decidió además que el encargado de dirigir la construcción de los nuevos portales sería Ricardo Malachowski, quien además realizaría del diseño interior del palacio municipal (*BM 31 VII 1939: 19-20; BM 31 VIII 1939: 22*).

Seis meses después de que se declaró abierto el nuevo concurso, la revista más importante del gremio, *El Arquitecto Peruano*, publicó los diseños y maquetas del proyecto ganador, así como los diseños de los otros finalistas<sup>163</sup> (*EAP IX 1939*). Si durante la década de 1920 el eclecticismo y el neocolonial todavía se disputaban el lugar de “estilo oficial” en Lima (figs. 27-28); la balanza parece haberse inclinado por el segundo durante la década de 1930. En efecto, casi todos los proyectos de remodelación de la plaza siguieron la línea neocolonial. No sorprende, pues, que en otro concurso también auspiciado por el Gobierno en 1938 (para el gran hotel turístico de Cuzco) se solicitase específicamente un edificio “tradicional y moderno”; ni que el diseño ganador fuese también uno neocolonial de Harth-terré y Álvarez Calderón<sup>164</sup>.

---

<sup>162</sup> La misma medida fue ejecutada para la construcción de los edificios de la plaza San Martín durante las décadas de 1920 y 1930 (Ludeña 2004a: 88). Sobre la disposición en el caso de los nuevos edificios de la Plaza de Armas, ver Actas de la Comisión Consultiva de Obras, sesión de 19 de julio de 1939, pp. 1-2. Las reconstrucciones que se ejecuten estarían exoneradas del arbitrio municipal para construcciones. Por otro lado, los inmuebles reconstruidos estarían exonerados de la contribución predial por 10 años. El Estado expropiaría los inmuebles que no hubieran sido reconstruidos de conformidad con el artículo anterior, pagando el precio correspondiente al valor de las áreas del terreno, siendo el precio definido por el Cuerpo de Técnico de Tasaciones del Gobierno.

<sup>163</sup> Queda pendiente la documentación de los proyectos que se presentaron pero que no fueron publicados, así como de las bases del concurso.

<sup>164</sup> No sorprende que otro concurso también auspiciado por el Gobierno en 1938 solicitase específicamente un edificio “tradicional y moderno”; ni que el diseño ganador fuese también uno neocolonial de Harth-terré y Álvarez Calderón. Ver *EAP V 1938: [42]; EAP VIII 1938: [27-32]*. El edificio en cuestión era el hotel turístico de Cuzco, el cual fue tan prestigioso que incluso fue reproducida en documento de propaganda del gobierno de Óscar Benavides *Proyectos del Perú, 1933-1939* (p. 65). La dupla Harth-terré y Álvarez Calderón realizó



Ese mismo año, la dupla diseñó además el edificio neocolonial Boza-Seguros La Sudamérica, con el cual el conjunto arquitectónico de la plaza San Martín quedó completado (Ludeña 2004a: 88).

La propuesta de Carlos Dunkelberg (fig. 35) fue la única que ostentó decididamente una espacialidad y repertorios eclécticos. Dos de las otras menciones honrosas, por su parte, presentaban torres eclécticas en sus respectivos palacios municipales. Carlos Silva Santisteban, uno de aquellos arquitectos, justificó tiempo después su proyecto argumentando su intención de guardar coherencia con el palacio de gobierno<sup>165</sup>.

El segundo puesto fue ocupado por Carlos Morales Maquiavello y Eugenio Montagne (fig. 36). Su diseño se distinguía por mantener los portales coloniales. En realidad, si bien parecía tácito que estos debían renovarse, las bases del concurso no fueron explícitas sobre este punto<sup>166</sup>. En ese sentido, Morales y Montagne proponían que queden intactos los portales coloniales a la vez que, en el segundo nivel proponía un retiro con grandes terrazas. En las mismas, y aprovechando que los portales formaban cuatro bloques, se reproducirían “cuatro portadas del arte colonial en el Perú”<sup>167</sup> (fig. 37). Cada portada seguiría un “estilo regional” (arequipeño, limeño, puneño y cuzqueño), y sería construida con piedras de dichas zonas.

Si bien el proyecto de Harth-terré y Álvarez Calderón (fig. 38-40) fue el ganador, la comisión evaluadora decidió que su diseño sería seguido solo para

---

también el edificio Sudamérica en la plaza San Martín, el cual combinaba “tradicionalismo y modernidad” (EAP IX 1937: [17]).

<sup>165</sup> Carlos Silva Santisteban, en una entrevista recogida por Abad y Cárdenas 1975: 65.

<sup>166</sup> El mismo Silva Santisteban refiere “la absoluta falta de experiencia que había entonces sobre concursos dio lugar a la elaboración de unas bases elementales que en vez de ayudar crearon dificultades insalvables respecto a los límites de propiedad, aires, servidumbres, etc. finalmente las bases se abandonaron y cada concursante procedió de acuerdo a su propio criterio”. La entrevista está compilada en Abad y Cárdenas 1975: 65.

<sup>167</sup> Ver los “modelos regionales” de Harth-terré descritos en el “Capítulo 1.2” de la presente investigación.

Escribanos. Para Botoneros, en cambio –y por decisión de Rafael Marquina (Harth-Terré 1971b: 24)– el Concejo Municipal decidió seguir el diseño de Morales y Montaigne, conservado así el portal de piedra, como es posible apreciar en un diseño de julio de 1940<sup>168</sup> (fig. 41).



---

<sup>168</sup> Fue Rafael Marquina, Presidente del Consejo Nacional de Monumentos, quien hizo dicha sugerencia para Botoneros (Harth-Terré 1971b: 24).

### 2.3. Destrucción y reinención de los portales de la Plaza de Armas (1940-1952)

El diseño ganador de Harth-terré y Álvarez Calderón de 1939 (fig. 38-40) para la Plaza de Armas fue negociado, alterado y hasta desoído en más de una ocasión. En adición a ello, fueron circunstancias no planificadas las que detuvieron o movilizaron la remodelación de la Plaza de Armas, al punto que es posible afirmar – como refiere Wiley Ludeña (2004a) para el caso de la Plaza San Martín– que esta fue el producto de una “autoría colectiva”.

Ante todo, cabe decir que la remodelación del portal Escribanos en su conjunto (lo cual incluye tanto el palacio municipal como el Club de la Unión) fue dirigida por Ricardo Malachowski. Harth-terré y Álvarez Calderón presentaron dos versiones del proyecto. Las dos implicaban la destrucción de los portales coloniales y el levantamiento de nuevos portales de gran escala, cada uno de ellos cortado en el medio por un gran pasaje. Esto permitiría un mejor alineamiento con las calles convergentes, buscado desde el concurso de “alineamiento de los portales” de 1938. Una de las versiones proponía grandes portadas en el medio de los portales, a modo de entrada a los pasajes (figs. 38-39). La que el Concejo aceptó fue más bien la que proponía que cada portal estuviese conformado por dos volúmenes, sin portada al medio (fig. 40). Tal decisión permitía una calle más ancha entre cada volumen del portal, y evitaba el costo que hubiese implicado una portada de las dimensiones proyectadas. Las dos versiones proponían que el edificio municipal sea rematado por una torre (figs. 38, 40), pero esta opción ya había sido descartada por el Concejo para cuando se propuso el plan de obras en 1940 (fig. 41).

En líneas generales, el diseño de 1939 retomaba la disposición espacial de los de 1924 de Harth-terré, y de 1938 de Harth-terré y Álvarez Calderón, aunque la decoración de sus fachadas fuese mucho más depurada. Aunque no exenta de movimiento en sus molduras y cornisas, los acabados en la ornamentación del diseño eran más sencillos que los de la versión de 1924, haciendo eco de un gusto por diseños más simples<sup>169</sup>. Dicho gusto estuvo a su vez vinculado al despliegue de las formas “modernistas” en Lima (figs. 42-43)<sup>170</sup>. Durante la década de 1930, algunos arquitectos habían empezado a realizar citas al *art déco* europeo, representando una cierta “modernidad ornamental”<sup>171</sup>, con la cual el neocolonial tuvo que negociar sus propias formas<sup>172</sup>. En *Progresos del Perú* –documento de propaganda del gobierno de Óscar Benavides–, la imagen de progreso nacional era sostenida sobre edificios militares y comedores populares con formas “modernistas” (fig. 44). El propio Harth-terré había explorado diseños *art déco* en la década anterior<sup>173</sup>.

---

<sup>169</sup> Ver “La tendencia moderna en los edificios públicos” (*EAP VI* 1939): [29-32]. El artículo ofrece ejemplos de “sano modernismo” para arquitectura oficial europea y estadounidense. Dichos edificios acogen el “sentido utilitario” y la “parquedad ornamental”, sin renunciar a formas tradicionales. El artículo refiere la necesidad de conjurar el “ritmo progresista” internacional con la “noble inspiración de nuestro pasado colonial”. Tiempo después, Héctor Velarde (1944) defendería la “actualidad” de tendencias neocoloniales depuradas, como la de la obra de Enrique Seoane. Sobre la notable obra de este, ver Bentín Diez Canseco 1989.

<sup>170</sup> Sobre *art déco* en Lima, ver Villamón 2003, y el catálogo en Aquíze Toro 2008. Walter Kidney (1987: 58-60) ha descrito la forma en que el eclecticismo historicista en Estados Unidos se amalgamó si problemas con formas *art déco* entre las década de 1920 y 1930.

<sup>171</sup> El término es de Héctor Velarde (1933: 126-127). Ver Kusunoki 2011: 59. Para una temprana reflexión sobre el neocolonial y el *art déco* (a favor del segundo), ver: “La Lima que veo venir”, *Ciudad y Campo y Caminos*, Lima, n. 2 (agosto-setiembre de 1924). Héctor Velarde (1928; 1929; 1932; 1941b) fue un temprano y continuo difusor de tendencias modernistas y luego funcionalistas. Ver Velarde 1964.

<sup>172</sup> Walter Kidney (1987: 58-60) ha descrito la forma en que el eclecticismo se amalgamó sin problemas con formas *art déco* entre las década de 1920 y 1930. Al no haber un desarrollo teórico local sobre dicho estilo, no hubo problema en que sea asimilado como un repertorio más del eclecticismo, como había pasado antes con el *art nouveau* (Gutérrez 1987: 568).

<sup>173</sup> Es interesante en ese sentido que Leonardo Mattos-Cárdenas, colaborador de Emilio Harth-terré durante el periodo descrito, ha referido que la serie continuó con modelos de la costa (Nazca y Paramonga) y de la sierra (Chavín y Sacsayhuamán); y otros en 1932 de estilo “*art déco* indigenista” (fig. 45). Ver Entrevista a Leonardo Mattos-Cárdenas, citada en Beingolea 2012: 336. Es posible ver un diseño indigenista de Harth-terré en: “Adaptación del arte precolombino a la casa de campo de línea contemporánea” (*EAP II* 1940: [29]).

Esta situación tuvo una doble faz, pues por otro lado el modernismo también tuvo que negociar con el tradicionalismo. Notable en ese sentido fue el caso del edificio *art déco* Gildemesiter y Cía., levantado en 1928 sobre los escombros de un edificio historicista de inicios de siglo. Diseñado por W. B. Lange, fue denominado el primero en introducir el “moderno y sugestivo estilo vertical, ya muy difundido en Europa y Norte América y cuya pureza elimina la ornamentación”<sup>174</sup>. Por su dimensión e importancia, sin embargo, el edificio llamó la atención, al punto que el municipio sugirió que su estilo fuese modificado al neocolonial (Rey 1973: 59)<sup>175</sup>.

El diseño de 1939 de Harth-terré y Álvarez Calderón resultaba, pues, más sobrio que –por un lado– las versiones de 1924 y 1938, y que las demás propuestas del concurso de 1939. Cristalizaba de esta manera las pretensiones de Harth-terré (1945b) de producir “nuevos símbolos” a partir de las formas del pasado, que respondiesen adecuadamente a las necesidades del presente. Refiriéndose al palacio municipal, diría:

En el concurso para el embellecimiento de la Plaza de Armas de 1949 [sic], los arquitectos laureados proyectaron unos [balcones] igualmente inspirados en los del siglo XVIII, mas el dibujo de estos se amoldó a las necesidades de un edificio moderno; y, con gran acierto, lograron darles las proporciones y construcción adecuada demostrando así cuanto un elemento arquitectónico de esta índole puede en edificio nuevo, convenir sin obstáculo y congruentemente a un edificio público, más tratándose de uno de tradición y abolengo virreinal: el Municipio de Lima<sup>176</sup>.

---

<sup>174</sup> Ver “El moderno edificio del a Firma Gildemeister y Cía”, *Ciudad y Campo y Caminos*, Lima, n. 42 (octubre-diciembre de 1928): 26-28. Ahí se afirma que el edificio era “el más importante” del año. En 1925, el edificio Aurich, diseñado por Augusto Guzmán, llamó la atención por su verticalidad, y fue calificado de “revolucionario” (Ludeña citado en Macera 2004: LI).

<sup>175</sup> En años siguientes, edificios de línea funcionalista como el Hnos. Ferrand fueron recibidos con entusiasmo por el gremio, pero cierto sector del gremio de arquitectos los acusó de “no suficientemente coloniales” (Rodríguez Cobos 1983: 77-81), e incluso se los invitó a modificar su diseño e incluir referencias historicistas. Sobre este punto, ver Robot, “Apuntes a mano libre” (EAP XII 1944: [13]).

<sup>176</sup> Esta cita proviene de un informe presentado por Harth-terré y Álvarez Calderón, elevado al presidente de la comisión del concurso en 1939. Citado en Harth-terré y Márquez Abanto 1959: 45.

Como era de esperarse, el primer edificio a ser construido fue el palacio municipal. El edificio original había quedado muy dañado por el incendio, y a su destrucción completa siguió el inicio de obras en enero de 1940 (*BM 31 I 1940*). Un plan de obras para el portal fue establecido en 1940, pensado para concluirse en “dos o tres años” (*BM 28 II 1941: 17, 19*). Mientras tanto, el embellecimiento del centro de la plaza estaba “prácticamente concluido” (*BM 31 I 1939: 9*)<sup>177</sup>.

No obstante, los problemas para adquirir y expropiar los predios aledaños a la plaza fueron constantes. Por un lado, los trabajos para abrir el pasaje Santa Rosa no se iniciaron hasta 1940, cuando finalmente se concluyó la compra de los predios necesarios (*BM 31 I 1940: 9; BM 30 XI 1941: 13*). El nuevo pasaje no solo era parte de la remodelación de Escribanos. Construido por el arquitecto Max Peña Prado<sup>178</sup>, fue imaginado también como la primera parte de la continuamente anhelada avenida Santa Rosa<sup>179</sup>. Desde inicios del siglo XX, fue intención permanente del municipio conectar la plaza con grandes avenidas. En ese sentido, también el Pasaje Olaya de Botoneros fue pensando como la primera parte de la proyectada avenida 28 de Julio (*BM 31 III 1940: 10; BM 28 II 1941: 20*). Ninguna de los dos ambiciosos proyectos llegó a concretarse.

---

<sup>177</sup> Como se indica en las actas: “Se ha instalado en ella faroles ornamentales y se ha mejorado así el alumbrado. Se colocará en breve los pilones centrales y la reja que circundará a la tradicional fuente de agua” (*BM 31 I 1939: 9*).

<sup>178</sup> Ver Archivo Histórico Municipal de Lima, Obras Públicas, Expediente Letra O, no. 2442, folio 407, serie 1, año 1941, 2 semestre. Seguido por Obras eleva informe y acta de remate de trabajos de demolición del inmueble de la Plaza de Armas y Portal de Escribanos 336/340 de la Testamentaría Bentín.

<sup>179</sup> Sobre el proyecto siempre trunco de la basílica, ver Flórez Aráoz 1943; Martucelli 2000: 104-118; Ludeña 2004a: 80-82; Villanueva 2008: 161-166. En efecto, una motivación para abrir el pasaje Santa Rosa fue la futura construcción de una avenida nunca realizada, la cual descongestionaría el centro de la ciudad (*EAP I 1939; BM 31 III 1940: 10*).

Por otro lado, los trabajos para el nuevo palacio municipal no empezaron sino hasta 1941<sup>180</sup>. En 1939, cuando el predio pertenecía aun al Club de la Unión, se había avanzado ya algo con las obras del local del club diseñado por Malachowski. Una vez recuperado el predio, el municipio aprovechó lo avanzado<sup>181</sup>. Si bien estuvo planificado para ser terminado en un año (*BM 30 XI 1941: 13*); todavía en abril de 1942 es posible encontrar una ampliación del préstamo municipal para obras (*BM 30 IV 1942: 3*), las cuales se extendieron por lo menos hasta 1943 (*BM 31 V 1943: 3*; *BM 31 VI 1943: 10*).

Mientras tanto, la construcción no estuvo exenta de polémica. En la sesión del 23 de marzo de 1940 del Concejo Municipal, un concejal exigió un nuevo espacio para la municipalidad, argumentando que el predio tradicional no daría por satisfechas las necesidades urbanísticas de una ciudad moderna<sup>182</sup>. Es interesante además que este haya apoyado su argumento sobre “un sentir de la ciudad” (*BM 31 III 1940: 10-11*). Si bien la demanda no prosperó, lo cierto es que –en líneas generales– el diseño original databa de casi dos décadas atrás (aunque rediseñado en 1938 en ocasión del irregular ensanche producido por el nuevo palacio de gobierno). En 1940, la plaza San Martín –con sus anchas calles y veredas para el tráfico humano y vehicular– parecía seguir siendo el modelo para la Plaza de Armas (figs. 46-47).

---

<sup>180</sup> Ver Archivo Histórico Municipal de Lima, Obras Públicas, Expediente Letra O, no. 2408, folio 401, serie 1, año 1941, 2 semestre. Seguido por Obras Públicas. Liquidación de la cuenta “Construcción del nuevo Palacio Municipal” al 31 de diciembre de 1942.

<sup>181</sup> Ver Archivo Histórico Municipal de Lima, Obras Públicas, Expediente Letra O, no. 2418, folio 403, serie 1, año 1943, 1 semestre. Seguido por Obras Públicas. Oficio N° 29 sobre el mal estado del local del Club de la Unión.

<sup>182</sup> “La ubicación de la Municipalidad de Lima en la Plaza de Armas permite suponer, por lo angosto de sus calles adyacentes y por el poco espacio de que se dispone dentro de breve plazo, quizá dentro de 8 o 10 años que este lugar será verdaderamente insuficiente para dar cabida a todas las oficinas municipales, y producirá una verdadera congestión a las personas de distintas clases que tendrán que llegar por múltiples motivos hasta las oficinas municipales” (*BM 31 III 1940: 10*). Sobre esto, ver Ludeña 2004a: 124.

La estructura del palacio no parece haber estado terminada hasta 1943, que es cuando empezó a presupuestarse mensualmente el rubro “Mobiliario Nuevo Palacio Municipal”<sup>183</sup> (*BM III 1943*). Ese mismo año empezaron las obras en el Club de la Unión. Contra lo que habían propuesto Harth-terré y Álvarez Calderón en su diseño original, el edificio no siguió un diseño específico, sino que imitó el modelo del nuevo edificio municipal, lo cual no era lo que se había planificado originalmente<sup>184</sup>.

Finalmente, el 28 de julio de 1944, siendo alcalde Luis Gallo Porras, el nuevo palacio fue inaugurado en su histórico solar (*BM 28 II 1946: 25*), recibiendo la atención de los medios (fig. 48)<sup>185</sup>.

Para entonces, las obras en Botoneros aún no habían empezado para 1947 (fig. 49). El veredicto del concurso de 1939 –por sugerencia de Rafael Marquina– indicaba que se debía seguir la propuesta de Morales y Montaigne para el portal Botoneros (figs. 36), manteniendo así su estructura de piedra en el primer nivel (Harth-Terré 1971*b*: 24). Este se encontraba en mejor estado que Escribanos, así que su reconstrucción no parecía tan urgente como la del portal que alojaba el incendiado palacio municipal. Además, si Escribanos debía satisfacer necesidades de circulación humana y vehicular propios de un edificio administrativo, Botoneros alojaba solo

---

<sup>183</sup> Sobre las obras, ver Archivo Histórico Municipal de Lima, Obras Públicas, Expediente Letra O, no. 2417, folio 403, serie 1, año 1943, 1 semestre; no. 2430, folio 405, serie 1, año 1943, 1 semestre; no. 2438, folio 407, serie 1, año 1943, 1 semestre; no. 2459, folio 410, serie 1, año 1943, 1 semestre; no. 2470, folio 411, serie 1, año 1943, 1 semestre; no. 2412, folio 402, serie 1, año 1943, 2 semestre; no. 2419, folio 404, serie 1, año 1943, 2 semestre; no. 2434, folio 406, serie 1, año 1943, 2 semestre; no. 2442, folio 407, serie 2, año 1943, 2 semestre; no. 2461, folio 411, serie 1, año 1943, 2 semestre; no. 2480, folio 414, serie 1, año 1943, 2 semestre.

<sup>184</sup> Esta situación fue notada por el propio Harth-terré. Ver carta a Marcos Landman, Lima, 14 de setiembre de 1968, Harth-Terré Collection, Manuscritos, Caja 1, Folder 1. Sobre la construcción del nuevo Club de la Unión, ver Archivo Histórico Municipal de Lima, Obras Públicas, Expediente Letra O, no. 2442, folio 407, serie 1, año 1943, 2 semestre. Seguido por Obras Públicas.- Transcribe nota dirigida por Presidente del Club de la Unión, referente a los datos y planos de primer tramo de la Avda. Sta. Rosa.

<sup>185</sup> *El Arquitecto Peruano* le dedicó su portada (fig. 48) y un reportaje fotográfico. Un par de meses atrás, sin embargo, el editor, Fernando Belaúnde Terry (1944: [12-13]) se expresaba en contra del uso de balcones de cajón en edificios públicos.



algunas residencias y edificios comerciales<sup>186</sup>. Un dibujo de 1940 muestra la proyectada convivencia de los diseños de Harth-terré y Álvarez Calderón para Escribanos, y de Morales y Montaigne para Botoneros (fig. 41).

Lo que terminó ocurriendo fue que su diseño de Harth-terré y Álvarez Calderón para un solo edificio fue imitado tanto para el Club de la Unión del costado, como para los dos edificios del portal de Botoneros, como tiempo después notó el propio Harth-terré. Es decir, en construcciones para las que no estuvo pensado<sup>187</sup>.

Si el proceso en Escribanos fue dilatado, la situación fue aún más complicada en Botoneros. La construcción de ambos portales había sido establecida por ley 8854 de 1939. Sin embargo, no fue sino hasta el 2 de octubre de 1943 que por resolución suprema N° 921 se aprobó el proyecto específico para la nueva fachada de Botoneros<sup>188</sup>. El proyecto fue encargado al arquitecto Humberto Guerra<sup>189</sup>. No queda claro si para entonces Guerra ya había descartado el diseño de Morales y Montaigne, para imitar en cambio el modelo del palacio municipal; pero el hecho de que se haga mención a un “nuevo proyecto” así lo sugiere. El proceso no se continuó hasta 1944, cuando por resolución suprema N° 2 del 7 de enero y por la ley 9125, se obligó de manera improrrogable la expropiación de las fincas necesarias.

En ese sentido, entre 1945 y 1946 la firma A. F. Oeschele y Cía. S.A. mostró interés en iniciar la construcción de la parte del portal en la que se encontraba su

---

<sup>186</sup> Gabriel Ramón (2012: 289) ha identificado un patrón de larga duración en la Plaza de Armas: por albergar distintas actividades públicas, fue desde el periodo colonial un espacio altamente cotizado para el comercio.

<sup>187</sup> “Mis dibujos sirvieron para la edificación de la nueva Municipalidad, y de él derivaron los de la fachada del Club de la Unión y los del Portal de Botoneros, con variantes de altura [...]”. Ver carta a Marcos Landman, Lima, 14 de setiembre de 1968, Harth-Terré Collection, Manuscritos, Caja 1, Folder 1.

<sup>188</sup> Ver Archivo Histórico Municipal de Lima, Obras Públicas, Expediente Letra C, no. 279, folio 47, serie 1, año 1943, 2 semestre; Expediente Letra O, N° 2434, folio 406. Serie 1, año 1945, 1 semestre.

<sup>189</sup> En 1945, Héctor Velarde atribuyó la remodelación de la iglesia de Puente Piedra a Harth-terré, aunque esta fue más bien obra de Humberto Guerra (Harth-terré 1945a), lo cual sugiere cierta similitud en el estilo de ambos arquitectos.

edificio<sup>190</sup>. Si el diseño de Morales y Montagne hubiera sido implementado desde el principio, el primer piso del Oeschle habría tenido que ser remodelado a la forma de los portales antiguos. La forma actual de Botoneros permite notar no solo que el diseño de Morales y Montagne ya había sido descartado para 1946, sino además que la estructura del Oeschle influyó en el nuevo diseño; de ahí que el balcón de este tenga siete paños, mientras que los otros balcones, solo cinco<sup>191</sup>.

Las obras de demolición empezaron en 1948 (Documenta 1949-1950: 887). Resulta sorprendente que la decisión de Marquina de mantener el portal colonial haya sido contradicha, y en cambio se haya optado por destruirlo. No queda claro si este hecho se debió a problemas de orden económico (ciertamente el diseño de Harth-terré y Álvarez Calderón resultaba menos ambicioso que el Morales y Montagne); o para guardar simetría estilística con el otro portal<sup>192</sup>.

Lo cierto que la construcción del nuevo portal de Botoneros fue postergada más de una vez<sup>193</sup>. Esta demora se debió sobre todo a problemas para desocupar las fincas necesarias. La ley 9125 de 1944 tuvo que ser ratificada el 20 de mayo de 1950 por Resolución Suprema N° 75, y por la ley 11295<sup>194</sup>. Dicha resolución forzaba a la desocupación de los inmuebles del portal de Botoneros y del pasaje Olaya en un plazo máximo de 90 días, con miras a empezar obras.

---

<sup>190</sup> Ver Archivo Histórico Municipal de Lima, Obras Públicas, Expediente Letra O, N° 2434, folio 406. Serie 1, año 1945, 1 semestre. Seguido por Obras Públicas. N° 79; Expediente Letra G, N° 1352, folio 226. Serie 2, año 1946, 1 semestre. Seguido por Gramonvel S.A. Solicita se indique los límites del edificio Oechsle con frente a la Plaza de Armas. Sobre el edificio se ha hablado en el capítulo anterior.

<sup>191</sup> Esta observación se encuentra en Abad y Cárdenas 1975.

<sup>192</sup> Al referirse al portal de Botoneros, los estudios de Abad y Cárdenas (1975) y Pinillos y Pinillos (1982) sugieren uno o ambas posibilidades, pero no documentan sus afirmaciones.

<sup>193</sup> “El Portal de Botoneros rompe la línea entre las calles de Judíos y Mantas y forma una saliente. El tránsito de vehículos sufre aquí una desviación peligrosa y que es causa de repetidas congestiones. Fuera de que ese sector es uno de los más transitados por automóviles, es punto de cruce de dos líneas de tranvía. La necesidad de hacer desaparecer esa saliente es, por lo tanto, inaplazable” (“Una obra impostergable”, *La Prensa*, Lima, 21 de julio de 1949).

<sup>194</sup> Ver Archivo Histórico Municipal de Lima, Obras Públicas, Expediente Letra A, N° 241, folio 41. Serie 2, año 1951, 1 semestre.

Si bien el desalojo funcionó en los predios que daban a la plaza, no fue así para aquellos localizados en el pasaje. El 11 de enero de 1952, los comerciantes seguían sin desocuparlo, y el 15 de abril pedían al Concejo Municipal que se les permita continuar ahí. Argumentaron para ello que dos años después de la ley de desocupación aún no se iniciaban las obras de reconstrucción en ningún sector de los portales. La petición fue denegada, y para el 20 de agosto el –ahora– pasaje Olaya ya estaba desocupado<sup>195</sup>.

El proceso de demolición no terminó en sentido estricto por lo menos hasta 1952, que es cuando el Consejo Nacional de Conservación y Restauración de Monumentos Históricos solicitó al Concejo Provincial enviar las piedras del portal demolido a la Escuela de Bellas Artes<sup>196</sup>. Este gesto resulta de interés, pues da cuenta de que por lo menos para inicios de la década de 1950 las autoridades municipales ya eran conscientes del valor histórico de los portales que décadas atrás el mismo municipio había mandado destruir. El año de 1952 es también el año en que el Concejo Provincial recibió mayor cantidad de reclamos dirigidos tanto de parte de las familias que ocupaban los predios<sup>197</sup> como de los negocios particulares que hacían uso de los mismos<sup>198</sup>.

---

<sup>195</sup> Ver Archivo Histórico Municipal de Lima, Obras Públicas, Expediente Letra C, N° 923, folio 155. Serie 2, año 1952, 1 semestre, Seguido por Comerciantes del Pasaje Olaya Nos. 108-126 solicitando plazo prudencial para desocupación de sus locales.

<sup>196</sup> Ver Archivo Histórico Municipal de Lima, Obras Públicas, Expediente Letra C, N° 4444, folio 74. Serie 1, año 1952, 1 semestre. Seguido por Consejo Nac. Conservación y Restauración de Monumentos Históricos solicitando se envíe a la Escuela de Bellas Artes las piedras de los pilares de los Portales de la Plaza de Armas. Esto, sin embargo, parece no se concretó, como indica en la década de 1970. Ver Tarazona 1971*b*.

<sup>197</sup> Para casos de interés ver Archivo Histórico Municipal de Lima, Obras Públicas, Expediente Letra A, N° 241, folio 41, Serie 2, año 1951, 1 semestre, Seguido por María Isabel Arenas Loayza solicita valorización y pago por concepto de aires de la localidad esq. Portal Botoneros y calle Bodegones; Expediente Letra O, N° 2463, folio 411. Serie 1, año 1952, 2 semestre, Seguido por Obras Públicas eleva valorización de área de terreno # 196-98 de esq. Portales botoneros y Bodegones de propiedad de Da. Olga Sumar Gonzalez del Riego.

<sup>198</sup> Para casos de interés ver Archivo Histórico Municipal de Lima, Obras Públicas, Expediente Letra O, N° 2466, folio 410. Serie 1, año 1952, 1 semestre. Seguido por Obras Públicas. Solicita expropiación del inmueble de propiedad de la Cía. Inmobiliaria San Miguel

En ese sentido, el caso de la residencia de la familia Arenas Loayza es sintomático del dilatado y engorroso proceso de remodelación de Botoneros<sup>199</sup>. Ubicada en la esquina de Botoneros con Carabaya<sup>200</sup>, la casa había sido tasada a inicios de 1952, pero a fines del mismo año la tasación fue refutada por el mismo Concejo Provincial. El problema fue que la ley 9125 de 1944 imponía una tasa de expropiaciones distinta a la vigente cuando se aprobó la ley 8854 de 1939. La existencia de dos leyes emitidas para un mismo proceso, pero en “oposición manifiesta”, da cuenta del tipo de problemas que la remodelación presentó en su largo tiempo de implementación.

Para entonces, Lima no era la de antes. Como muestra, vale la pena tomar en consideración el caso de la plaza San Martín. Si para 1930 esta era tomada como un centro social y simbólico prestigioso, esta condición fue declinando en poco tiempo. Un factor de esta declinación pudo haber sido –como argumenta Wiley Ludeña (2004a: 64) la remodelación que Ricardo Malachowski realizó de la misma en 1934 por encargo de la municipalidad y con motivo del cuatricentenario de la fundación de Lima<sup>201</sup>. Sea como fuere, para 1949 la plaza San Martín ya estaba siendo criticada en

---

S.A. Portal de Botoneros 192; Expediente Letra O, N° 2466, folio 412. Serie 1, año 1952, 1 semestre. Seguido por Obras Públicas N° 17.- Eleva valoración de expropiación del inmueble 108-10 del Portal de Botoneros; Expediente Letra T, N° 6190, folio 1032. Serie 2, año 1952, 2 semestre. Seguido por Juan Tubino y Hnos. solicitando venta de faja del subsuelo correspondiente a las tiendas 178-82 del Portal de Botoneros.

<sup>199</sup> Ver Archivo Histórico Municipal de Lima, Obras Públicas, Expediente Letra A, N° 35, folio 6, Serie 2, año 1951, 2 semestre. Seguido por María Isabel Arenas Loayza y Hnos. solicitan fijación de precio por expropiación de su almacén # 120 del Portal de Botoneros.

<sup>200</sup> Los Arenas Loayza ocupaban el segundo nivel del predio. El nivel inferior era propiedad de Miguel Majluf, y era habitado por sus herederos. Ver Archivo Histórico Municipal de Lima, Obras Públicas, Expediente Letra O, N° 2466, folio 410. Serie 1, año 1952, 1 semestre.

<sup>201</sup> Tal remodelación fue encargada durante el gobierno de Benavides, con cuñado de Malachowski (Mejía 2013: 77). Interessantemente, cuando termina la administración del primero es también cuando empezaron las críticas a la plaza San Martín.

los medios de prensa (fig. 50) por no satisfacer las demandas demográficas y urbanísticas<sup>202</sup> (fig. 51).

Es de notar que la década de 1940 había iniciado la migración masiva a Lima, que no haría sino incrementarse en los años siguientes. Si en 1940 Lima contaba con 540,100 habitantes, para 1950 sobrepasó el millón (Contreras y Cueto 2010: 276, 302). Este llevó a que, como ha descrito Wiley Ludeña (2004b: LXVI-LXVIII), al descrédito de los modelos del urbanismo vigentes, tanto dentro de un sector del gremio de arquitectos como en los intelectuales en la prensa. La idea de una ciudad unitaria con un centro reconocible y unido a sus periferias a partir de grandes ejes viales perdió credibilidad ante la notoria fragmentación de la ciudad ocasionada por el crecimiento desde sus márgenes y la aparición desde la década de 1940 del “urbanismo de la barriada”. Esto llevó a que las autoridades gubernamentales prefieran nuevos modelos urbanísticos, como el propuesto por los arquitectos afiliados al funcionalismo.

Si por un lado los nuevos portales dieron al conjunto de la plaza una monumentalidad que no habían tenido sus predecesores, al hacerlo consolidaron a la plaza ante todo como un referente turístico y de paseo en la ciudad. Usando términos de Pierre Nora (1989: 26), la consolidaron como un *lieux de mémoire*, donde una imagen histórica es evocada; y no ya como un *milieux de mémoire*, donde la memoria pueda ser activada o negociada. Los nuevos espacios sociales importantes de la ciudad se ubicaron en adelante fuera del centro tradicional colonial de la misma.

---

<sup>202</sup> Ver Agrupación Espacio 1949; Córdova 1948.

### 3. CRÍTICAS A LA PLAZA Y ANACRONISMO DEL ESTILO NEOCOLONIAL



### 3.1. Sobre la destrucción de patrimonio (1940-1954)

El escritor Eudocio Carrera ofreció una irónica crítica hacia la destrucción y posterior “modernismo” de los edificios de la Plaza de Armas:

Ofrecí hace algunos días [...] una croniquilla sobre la transformación de la Plaza de Armas, o sea, desde que enviudó de los ficus que convivieron con ella luengos años [...] hasta los tiempos presentes, con un portal menos, sustentada en sus ángulos centrales, reducidos a la más simple expresión –por mor [*sic*] del automovilismo, según Káskaras– ocho árboles sin hojas y roñosos que nadie sabe cómo se llaman [...] La Plaza de mis dolores, escenario glorioso de tanto acontecimiento magno, la tenéis allí, público amado, en serio peligro de convertirse, por obra y arte del modernismo, en una preciosidad mundial que no la conocerá la madre que la parió (Carrera 1940)<sup>203</sup>.

A la nueva plaza, temía Carrera “que no lo conocerá la madre que la parió”. Su comentario de 1940 fue, sin embargo, una excepción<sup>204</sup>. El proyecto no recibió otras contestaciones en los medios. El propio Carrera volvió a publicar dicha crónica en 1954. Para entonces, el panorama en la plaza era distinto:

Va [...] una croniquilla sobre la transformación de la Plaza de Armas, o sea, desde que enviudara de los ficus que convivieron con ella luengos años [...] hasta los tiempos actuales, en que, sus portales coloniales y el Callejón de Petateros alegrón y criollazo, desfigurados de pies a cabeza por obra de alcaldes geniales modernistas, ha quedado tan sólo con su pila histórica en el centro y sus cuatro ángulos reducidos a la más simple expresión, para dar cabida al automovilismo que hanla convertido ya en estación o playa como la llaman [...] La Plaza de mis amores, escenario glorioso de tanto acontecimiento magno, la tenéis allí, público amado, como las obras de ornato y arte modernísimo que ya luce y las que se llevan a cabo, convertida en una preciosidad mundial que, cuando quede totalmente lista, no la conocerá ni la madre que la parió (Carrera, 1954<sup>205</sup>).

La nueva plaza, para Carrera, era comparable a una “playa de estacionamiento”. En efecto, facilitar el estacionamiento y el tránsito de automóviles había sido una de las intenciones de la remodelación (figs. 46-47). Este énfasis, sin

---

<sup>203</sup> Carrera 1940: 107, 116-117

<sup>204</sup> Ver además el caso ya referido de un escritor anónimo de 1930, para quien la plaza San Martín era “un golpe de gran ciudad” que hacía lucir a la Plaza de Armas “como si en lugar de ser real fuera un grabado antiguo propicio a la exhumación” (CCC n. 47 [1930]: 4-40). Esta referencia sugiere ya una concepción patrimonial de dicho espacio.

<sup>205</sup> Carrera 1954: 169, 177

embargo, había llevado a que pierda ya no solo el valor histórico; sin haber recuperado en el camino su lugar como centro social de la ciudad. El contexto en el que Carrera publicó su segunda crónica sobre la plaza era otro. A diferencia de 1940, para 1954 la percepción sobre el proyecto de remodelación en particular, y sobre el neocolonial en general, era negativa.

Lo que las citas de Carrera muestran también es que el argumento de que los portales hayan sido “patrimonio” no fue tan evidente en un primer momento. La nostalgia por la pérdida de arquitectura y espacios coloniales fue a un tópico que se repetía desde el inicio del siglo XX<sup>206</sup>. El argumento de que estos hayan sido “patrimonio”, sin embargo, es distinto, y fue empezando a ser concebido en la segunda mitad de la década de 1940. Por ejemplo, en 1943, la reconstrucción de la Alameda de los Descalzos implicó además una remodelación integral de los predios aledaños. Los edificios nuevos de dicho espacio fueron considerados pertinentes en tanto conseguían “devolver el aspecto típico” a un lugar representativo del “sabor de la ciudad colonial y criolla” (EAP VIII de 1943)<sup>207</sup>.

Esta cercanía imaginada entre producción neocolonial y restauración de lo colonial puede explicar que tanto para el gremio de arquitectos una “restauración” pertinente haya podido implicar una destrucción edificatoria –y ciertamente monumentalizadora–, siempre y cuando esta fuese “fiel a su estilo” (EAP II 1938)<sup>208</sup>. Interesantemente, la casa colonial de Torre Tagle no solo fue modelo de edificios

---

<sup>206</sup> Ver “De ayer á hoy”, *Variedades*, Lima, n. 250 (diciembre de 1912: 1473-1474).

<sup>207</sup> Pero ya en la década de 1960, estas obras serían consideradas una “mistificación”. Ver “La Junta de Monumentos es partidaria de restaurar la Alameda de los Descalzos” (EC 22 XII 1962).

<sup>208</sup> Ver la entrevista a Harth-terré (1946c) en la que este argumenta a favor del empleo de nuevos materiales en la estructura de edificios antiguos para conservarlos.



neocoloniales, sino también para reconstrucciones con “fidelidad estilística”<sup>209</sup> del “ambiente tradicional”<sup>210</sup>.

La restauración podía implicar, pues, la “invención” de un monumento histórico, fácilmente identificable y apreciable para locales y turistas<sup>211</sup>. El impulso nacionalista de este gesto se encuentra patente en la remodelación de la plaza, pero lo fue también en un caso que le fue contemporáneo, aunque de un orden distinto: la reinvencción del santuario de Pachacamac (1942-1944)<sup>212</sup>. Por su visibilidad y cercanía a Lima<sup>213</sup>, Pachacamac ofreció desde el siglo XVI una imagen simbólica del pasado precolombino. De ahí que el Estado haya apoyado la excavación y exposición de sus templos desde inicios del siglo XX. Empero, la intervención más importante fue la del Acllahuasi o Palacio de las Mamaconas, a cargo de Julio César Tello. Reflejo de su agenda teórica y política, la intervención destacó repertorios y espacialidades incaístas, obliterando a su vez la presencia elementos distintos (Marcone 2010: 12)<sup>214</sup>.

<sup>209</sup> [...] Hemos podido constatar con singular complacencia que en la zona tradicional de nuestra capital se han llevado a cabo últimamente algunas reconstrucciones en las que el arquitecto [Héctor Velarde] ha sabido realzar en las feñadas los elementos valiosos de la arquitectura tradicional, completándolos y enriqueciéndolos con motivos tomados por la inspiración de esas construcciones añejas que como Torre Tagle [...] (EAP I 1939).

<sup>210</sup> En sus notas sobre conservación, Harth-terré apunta: “El “AMBIENTE”. ¿Qué es “ambiente urbano”? / Formas, perfiles, plástica. / Un ambiente auténtico. / para el romántico, el historiador, el vagante y / añadido: el Turista. Ver Harth-Terré Collection, Manuscritos, caja 1, folder 5.

<sup>211</sup> De manera análoga, Kevin D. Murphy (2000: 5) ha descrito la forma en que Viollet-le-Duc inventó “un monumento histórico nacional” al remodelar la iglesia de Madeleine en Vézelay,

<sup>212</sup> La analogía es solo parcial, en tanto el caso arqueológico es necesariamente distinto al arquitectónico. Ante todo, porque las investigaciones de espacios arqueológicos vienen de la mano necesariamente con intervenciones que alteran la fisionomía de los mismos. Las referencias a este templo se derivan del trabajo de Giancarlo Marcone (2010).

<sup>213</sup> Gabriel Ramón (2013: 23) ha reflexionado sobre la relación entre “visibilidad” de las ruinas precoloniales en el paisaje urbano y la agendas identitarias del siglo XX.

<sup>214</sup> A pesar de que en la actualidad existe un consenso sobre el marcado intervencionismo del trabajo de Tello, su reinvencción del palacio sigue siendo la imagen más poderosa del santuario de Pachacamac en su conjunto, y continúa siendo un eje importante de las narrativas del museo de sitio, y centro del interés de los visitantes.

Es hacia 1947 empieza a notarse con fuerza el argumento del “patrimonio”. El anuncio de la demolición de Botoneros ese año despertó el rechazo de cierto sector de intelectuales. Un escrito en *El Comercio* argumentaba entonces el valor de los portales en tanto “auténtica obra colonial y un indicio al alcance de la mano para comprender épocas desaparecidas de Lima”<sup>215</sup>. El influyente arquitecto Rafael Marquina<sup>216</sup>, y los miembros de la Sociedad Peruana de Historia expresaron su descontento al Concejo Municipal en distintos momentos, dando cuenta de una temprana percepción de los mismos como “patrimonio”. Lo mismo no había ocurrido unos años antes con Escribanos.

Poco después, el arquitecto Luis Miró Quesada Garland (1948: 8) expresó también su oposición. En su artículo “La feria de los balcones”, sentenciaba: “En el diseño de la Plaza de Armas hemos equivocado el camino”. El autor empezaba señalando los factores sociales y constructivos que dieron sentido a los balcones de cajón en el pasado<sup>217</sup>. Estos, argüía, ya no estaban vigentes, por lo cual era incomprensible que se siguiese construyendo, menos aún en un espacio tan importante como la Plaza de Armas. El artículo terminaba citando las conclusiones del VI Congreso Panamericano de Arquitectura realizado en Lima en 1947, en las que

---

<sup>215</sup> Ver *EC* 21 VIII 1947, edición de la tarde, p. 3.

<sup>216</sup> En *Tarazona 1971a*: 30 se menciona las palabras de Rafael Marquina tomadas de una sesión del 25 de agosto de 1947: “resolviendo de conformidad con la ley 8853 y la legislación específica sobre la materia, dirigirse a dicho despacho [Concejo Provincial de Lima] haciéndole presente la conveniencia de conservar los referidos portales”.

<sup>217</sup> “La costumbre mahometana de que la mujer llevara en público, cubierto el rostro justifica, como acabamos de ver, nuestro cerrado balcón. Hoy, ese mismo elemento es utilizado en edificios de funciones tan disímiles como un palacio municipal, un club social, un palacio arzobispal, un almacén de artículos de ropa y edificios de oficinas comerciales. [...] Imaginémosnos atisbando el paso de los transeúntes a todos los oficinistas o a todas las compradoras del almacén” (Miró Quesada Garland 1948: 8).

se impelía a dejar de usar elementos arquitectónicos pasadistas e imprácticos en nuevos edificios<sup>218</sup>.

Paralelamente a la demolición de Botoneros, la municipalidad había planificado además el levantamiento de dos plazuelas aledañas a la plaza, con el fin de realzar la perspectiva del palacio de gobierno (Miró Quesada 1951: 2). Primero, la plazuela Pizarro que sí llegó a concluirse en la esquina entre la el palacio de gobierno y la municipalidad, y que alojó por un tiempo la escultura ecuestre de Francisco Pizarro, antes localizada en el patio de la catedral<sup>219</sup>. Por otro lado, la plazuela Castilla que no llegó a realizarse, y que de haber tenido lugar habría significado la destrucción de la Casa del Oidor<sup>220</sup>.

Ella Dunbar Temple, Guillermo Lohmann Villena y Pedro Manuel Benvenuto Murrieta de la Sociedad Peruana de Historia se manifestaron entre 1949 y 1950 en contra del proyecto de la dos plazuelas<sup>221</sup>, aduciendo que este solo iba a “desfigurar el trazo tradicional” de la plaza<sup>222</sup>. En efecto, la forma “cerrada” de la Plaza de Armas –rota ya por los pasajes Olaya y Santa Rosa– quedaría aún más alterada por las plazuelas. Para la Sociedad, se trataba de una “profanación” al carácter “estético y nacionalista” de la plaza. Dado que la arquitectura reflejaba más que otras el “espíritu de la nación”, era prioritario conservarla.

---

<sup>218</sup> “Las nuevas construcciones que se levanten aun junto a las obras clasificadas como monumentos históricos [...] podrán someterse a reglamentación, en cuanto se refiere a altura, materiales, colores, líneas de edificación, etc., pero no se justifica que –ni aun so pretexto de guardar armonía– se les adicione elementos formales con reminiscencias de arquitecturas del pasado” (Miró Quesada Garland 1948: 8).

<sup>219</sup> Para un recuento sobre el recorrido de la estatua ecuestre desde su planeamiento hasta la actualidad, ver Varón 2006.

<sup>220</sup> Así también la construcción de una “especie de estanque” en derredor de la pila de la plaza (Documenta 1949-1950: 887).

<sup>221</sup> La asamblea en la que se discutió el tema tuvo lugar el 26 de diciembre, y fue publicada en *EC* 30 XII1950. Ver además *La Prensa*, Lima, 20 de febrero de 1951; *EC* 17 V 1951.

<sup>222</sup> Para las declaraciones de los miembros de la Sociedad Peruana de Historia, ver su publicación Documenta 1949-1950: 887.

Una vez más, Miró Quesada Garland (1951: 2) se expresó en contra de los planes del Concejo para la Plaza de Armas. En primer término, argüía, las plazuelas propuestas eran monumentos “inútiles” y meramente “suntuarios”. En segundo lugar, la pretensión de realzar el palacio de gobierno no solo era producto de una “caduca concepción urbanística”; sino que además había sido mal proyectada. Las plazuelas no harían sino propiciar aun mayor desorden en la composición de la plaza. Finalmente, concluía acusando el tenor falsario del estilo neocolonial. La plaza no debía ser alterada por entelequias romanticistas –“basadas en lo meramente epidérmico de la decoración copiada”–, sino más bien mantenida tal cual por su valor de patrimonio.

La arquitectura historicista –eclecticista o neocolonial–, y la “modernidad ornamental” del *art déco* ya no era sostenibles para Luis Miró Quesada Garland. Adherido entonces al funcionalismo arquitectónico y a las ideas de Le Corbusier, dicho arquitecto defendió que el sentido de las formas arquitectónicas debía derivarse exclusivamente de su utilidad y no en la cita histórica (Miró Quesada 1951)<sup>223</sup>. Lamentaba además que Lima tuviera “tantas fachadas y tan pocas casas” (Miró Quesada 1948b)<sup>224</sup>. Negando las ideas de Harth-terré, afirmó. “Colocar una réplica de balcón colonial sobre un alero de concreto no es fusionar el nuestro tiempo con el nuestro medio [...] es simplemente desconocer la esencia misma de la arquitectura de hoy” (1950b: I)<sup>225</sup>

---

<sup>223</sup> Bridgett Elliot (2009: 134) ha descrito la forma en que Le Corbusier atacó desde la década de 1920 al *art déco*, empleando argumentos más retóricos que fundamentados. Este ataque le permitió negar la modernidad de dicho estilo (“modernístico”) así como de la “cultura visual modernista” previa al funcionalismo.

<sup>224</sup> En la columna de Espacio se publicó una conferencia de Le Corbusier leída 1936: “[...] la arquitectura no es una fachada: no tiene fachada. ¿QUÉ ES UNA FACHADA? En la discusión moderna se dice que una fachada es una mentira” (Le Corbusier 1948: 8).

<sup>225</sup> “Pretender que utilizado a la vez bloques de vidrio y espesas rejas de hierro forjado estamos encontrado la fórmula exacta, el equilibrio perfecto, entre modernidad y tradicionalismo, es condenable y risible ingenuidad. Y es que erróneamente se identifica

Es probable que esta presión de parte de un sector de la intelectualidad (en especial de parte de la Sociedad Peruana de Historia) haya llevado a que en 1952 el Consejo Nacional de Conservación y Restauración de Monumentos Históricos solicite al Concejo Provincial que las piedras del portal demolido de Botoneros pasasen a la Escuela de Bellas Artes<sup>226</sup>. Este gesto consolidó el lugar de los portales como monumentos históricos en el imaginario limeño<sup>227</sup>. Dicho estatuto, sin embargo, parece haberse dado más claramente cuando los portales estuvieron demolidos (o a punto de serlo), que cuando estuvieron en pie.

Ni Harth-terré, ni Álvarez Calderón, ni Humberto Guerra respondieron a las críticas contra Botoneros. Fue mucho tiempo después, en *Mi “Carta de Lima”* (1971*b*), que Harth-terré defendió su diseño para los portales de la Plaza de Armas. A su entender, el arquitecto no debía temer a modificar monumentos de manera que sean más comprensibles para ciudadanos y turistas. Esta visión resulta, por lo demás, coherente con su defensa de la “juventud” de repertorios y espacialidades del pasado colonial –por ejemplo, del balcón de cajón–. Defensa que Harth-terré sostuvo a lo largo de toda su carrera como historiador del arte, arquitecto y conservador.

---

modernidad con nuevos materiales constructivos, influencia del medio con determinados elementos decorativos o constructivos de nuestra pasada arquitectura” (Miró Quesada Garland 1950*b*: I). Ver la caricatura de Adolfo Córdova (fig. 52) que acompañaba uno de sus artículos.

<sup>226</sup> Ver Archivo Histórico Municipal de Lima, Obras Públicas, Expediente Letra C, N° 4444, folio 74. Serie 1, año 1952, 1 semestre. Seguido por Consejo Nac. Conservación y Restauración de Monumentos Históricos solicitando se envíe a la Escuela de Bellas Artes las piedras de los pilares de los Portales de la Plaza de Armas. Esto, sin embargo, parece no se concretó, como indica en la década de 1970. Ver Tarazona 1971*b*.

<sup>227</sup> Hacia la segunda mitad de la década de 1950, el catedrático de origen italiano Bruno Roselli empezó a publicar artículos en el diario *El Comercio* defendiendo la conservación de los balcones limeños (Fernández Arribasplata 2010).

### 3.2. La Agrupación Espacio y el “jarterrorismo”

Todo afán innovador es iconoclasta en su primera reacción. En la duda o en el entusiasmo se vuelve a la encrucijada y se escoge otro camino. Creemos ser siempre los primeros en hacerlo. Pero en esto del Arte, las rutas son círculos entrecruzados y las encrucijadas se encuentran en el pasado, al pie de los ídolos.

Emilio Harth-terré (1947b: 8)

La remodelación de la Plaza de Armas –que se extendió a lo largo de toda la década de 1940 y llegó hasta los inicios de la siguiente– fue inteligentemente atacada por la Agrupación Espacio (1947-1955), grupo que afirmó la urgencia de “poner al día” la escena artística y arquitectónica local. Acusar al estilo neocolonial en general y a Harth-terré en particular de anacrónicos no solo fue coherente con la propuesta estética de Espacio: el funcionalismo. Le sirvió además para ganarse un lugar privilegiado en el medio local, a partir de la negación del estilo que hasta entonces gozaba de mayor prestigio público: el neocolonial<sup>228</sup>.

El grupo tuvo como presencia más descollante a Luis Miró Quesada Garland, quien acababa de publicar *Espacio en el tiempo* (1945). Dicho libro fue una validación de la modernismo funcionalista, y se fundó sobre la retórica de privilegiar la función –y la preocupación urbanística y social– por sobre las formas historicistas<sup>229</sup>. El libro hizo eco en la nueva generación de arquitectos del reciente Departamento de Arquitectura de la Escuela Nacional de Ingeniería (1943), ávidos por “ponerse al día” con las tendencias que notaban en las revistas especializadas de arquitectura de Estados Unidos y Europa.

---

<sup>228</sup> No sorprende entonces un artículo de Harth-terré acuse a la Agrupación Espacio: “una crítica [contra Harth-terré] que ¿mas es autobombo [...] Con todo esto ellos mismos, en su fuero interno, están convencidos que no obran de verdad” (Córdova, Pérez Barreto y Williams 1950: I).

<sup>229</sup> Antes, Mario Giraldo (1944, 1945a, 1945b) ya había publicado en *El Arquitecto Peruano* una serie de columnas críticas al neocolonial (y al “mestizaje”), y claramente partidarias al funcionalismo.

Fue así que Adolfo Córdova y Carlos Williams –aún estudiantes– se acercaron a Miró Quesada con la idea de crear una revista de filiación funcionalista. Existiendo ya la revista *El Arquitecto Peruano* –la cual en un primer momento no tomó partido explícito por el neocolonial o el funcionalismo–, Miró Quesada sugirió que más urgente para el medio era la conformación de una agrupación con un programa estético común<sup>230</sup>. Hacía sentido entonces la conformación de un grupo no solo de arquitectos, sino también de músicos, intelectuales y pintores<sup>231</sup> reunidos por una misma retórica rupturista. La suma de esfuerzos individuales fue crucial, y había estado ausente en intentos anteriores de “poner al día” la escena local (Kusunoki 2011: 56). Su “Expresión de principios” fue su manifiesto, y la pretensión vanguardista del mismo es clara<sup>232</sup>.

La Agrupación Espacio se opuso desde su manifiesto a la arquitectura neocolonial y al indigenismo pictórico<sup>233</sup>. Aunque cuestionadas, ambas constituían las corrientes más programáticas de la arquitectura y la plástica del país. A nivel formal, Espacio consideraba que el siglo XX peruano solo había producido cambios de repertorio: en pintura, del modelo parisino al indigenismo; en arquitectura, del eclecticismo al “barroquismo colonialista”<sup>234</sup>. En ese orden de ideas, tanto el eclecticismo como el neocolonial conformaban la “tragedia y mentira de los

---

<sup>230</sup> Citado por Adolfo Córdova en Martucelli 2012.

<sup>231</sup> El grupo estuvo conformado además por escritores y músicos, y por un artista tan influyente como Fernando de Szyszlo, principal difusor de la pintura abstracta en Lima desde fines de la década de 1940 e inicios de la de 1950. Ver Kusunoki 2011.

<sup>232</sup> El estudio clásico de Peter Bürger (2000) define las vanguardias artísticas como desvinculadas al tema. Ciertamente, para la Agrupación Espacio (1948:8) “en el arte contemporáneo el tema es accesorio y hasta cierto punto antiartístico”. Pero como ha demostrado Tatiana Flores (2013: 20ss), las vanguardias latinoamericanas no dejaron de estar vinculadas al contenido social. Dawn Ades (1989: 306-337) ha reunido la mayoría de manifiestos vanguardistas latinoamericanos.

<sup>233</sup> Por parte de críticos como Raúl María Pereira (1939, 1940) ya habían habido un compromiso con la “plástica pura”, y un voto en contra a lo “colonial”. Ver Castrillón 2012.

<sup>234</sup> “Por lapso más o menos igual, el ‘colonialismo’ adulteró y sigue adulterando, toda nuestra producción arquitectónica” (Agrupación Espacio 1948: 8). Esta afirmación es paralela a la de Fernando de Szyszlo de que “En el Perú no hay pintores” (1949).

neoestilos” (Jara 1949). Al contrario, el funcionalismo era una tendencia autónoma de “mitos vacíos”. Libre de tema, y por ello paralelo a la pintura abstracta<sup>235</sup> (Agrupación Espacio 1947: 3), el funcionalismo se imaginó no solo como el más nuevo, sino también como el verdadero “modernismo”; y sostuvo una retórica de cosmopolitismo universalismo, en oposición al supuesto provincialismo del neocolonial<sup>236</sup>.

Al afirmar que su interés yacía exclusivamente en “lo funcional”, la Agrupación Espacio sostuvo además que sus edificios eran “máquinas” racionales, pragmáticas, económicas y eficientes<sup>237</sup>. Según dicho discurso, pretendió además prestar mayor atención a las problemáticas urbanísticas que los estilos anteriores: mayor compromiso social a través del diseño<sup>238</sup>. Siguiendo esta retórica moralista, el neocolonial habría prestado exclusiva atención a mantener repertorios<sup>239</sup> e ideologías colonialistas (fig. 53); desatendiendo el planeamiento técnico (fig. 54), urbanístico y sociológico (Miró Quesada 1950*b*). En ambos frentes –formal y urbanístico– la Agrupación Espacio sostuvo su modernidad como la única y verdadera, y negó las de otros estilos anteriores<sup>240</sup>.

---

<sup>235</sup> La abstracción pictórica es entendida aquí como lenguaje pictórico desprovisto de cualquier referencia a la realidad visual.

<sup>236</sup> Esta imagen oblitera la relación del neocolonial limeño con el neocolonial en Buenos Aires y México, o con el estilo californiano.

<sup>237</sup> En este caso se trata de una cita directa a las ideas de Le Corbusier.

<sup>238</sup> En el caso de la pintura, el énfasis estuvo más en la “autonomía” del artista; pero en la arquitectura, el factor social fue importante. De hecho, fue parte de la retórica del modernismo a nivel internacional. Ver Scavini y Sandri (1984).

<sup>239</sup> Bridget Elliot (2009) ha demostrado el carácter decorativista y hasta “cinematográfico” del funcionalismo; y Jorge Liernur (2004) ha señalado convincentemente referencias a cierta arquitectura del norte de África. Por otro lado, Jorge Francisco Liernur (2004: 71) ha cuestionado que la supuestamente perfecta eficiencia del dicho modernismo. Jonathan Richards (1994: 33) ha descrito la lógica del fachadismo en la arquitectura, y señalado ciertos excesos en las críticas “moralizadoras” del funcionalismo.

<sup>240</sup> En la historiografía ha sido aceptado a su vez el tópico de que el funcionalismo en Latinoamérica fue un “modernismo sin modernidad”; esto es, una forma cultural moderna, pero que no habría tenido un sustento económico ni tecnológico (Guillén 2004). Esta interpretación mantiene la trampa conceptual de que habría habido un funcionalismo que sí fue “verdaderamente moderno” en Europa y Estados Unidos, mientras que el latinoamericano



El escritor Sebastián Salazar Bondy fue miembro de Espacio, y si bien hacia 1955 se distanciaría del grupo (Ludeña 2004a: 176), compartió con los arquitectos del grupo la imagen negativa del imaginario colonial, al cual definió como “represivo” (Salazar Bondy 1955). Dicha imagen fue continúa en su influyente libro *Lima, la horrible* (1964). Una percepción negativa del periodo colonial –como feudal o “Edad Media”– ya había sido sugerida en el campo político (Mariátegui 1924), pero a partir de este momento empezó a ser aceptada en el campo cultural, al punto que Raúl Porras Barrenechea (1955) sintió la necesidad de reivindicar dicho imaginario<sup>241</sup>.

Es interesante el fenómeno por el cual la arquitectura colonial dejó de ser percibida por el gremio de arquitectos como modelo para la arquitectura contemporánea o como posible de ser “puesta al día”; para pasar a ser exclusivamente patrimonio<sup>242</sup>. Los arquitectos de Espacio tuvieron un lugar importante en este cambio de percepciones. Ante todo, se consideraron “más tradicionalistas” que los que producían neocolonial (Pérez Barreto 1948; Agrupación Espacio 1950: I)<sup>243</sup>, y desarrollaron por ello importantes campañas de conservación de patrimonio colonial (Miró Quesada 1950b; Neira 1948). Se opusieron de modo tajante a las hasta entonces comunes prácticas de remodelación y reconstrucción neocolonial, pero también al

---

habrían sido periférico y fallido. Gwendolyn Wright (2002) ha contestado esas asunciones, señalando las conexiones del modernismo del “centro” con las “periferias”.

<sup>241</sup> En la década de 1950, Harth-terré (1958: 3ss) sostuvo una polémica con el historiador John Rowe, señalando las virtudes de las instituciones hispanas durante el virreinato, y tratando de contrarrestar la leyenda negra (“complejo antiespañol”) que sobre este cayó desde la historiografía.

<sup>242</sup> Fue así que, en un mismo año, coincidieron dos eventos que reflejaban una visión fetichizada y de “museo-mausoleo” (en tanto caduca y ya periclitada) de la arquitectura colonial: una exposición de reproducciones de balcones de cajón; y una reproducción a escala de la Plaza de Armas del siglo XIX. Ver “Exposición sobre balcones de Lima abrieron ayer”, *El Comercio*, Lima, 16 de junio de 1959, edición de la mañana, p. 7; y “Revive la Plaza hace un siglo. Magia y encanto en la obra de un amante de la tradición”. *El Comercio*, Lima, 17 de junio de 1959, pp. 1-3.

<sup>243</sup> “Porque en el verdadero sentido de la palabra la tradición es el respeto a las formas pasadas y no su apropiación ilícita hoy en día” (Agrupación Espacio 1950: I). Entre sus campañas estuvieron la de la Plaza de Armas de Lima, pero también la remodelación de la plazuela de San Francisco, y la reforma urbana de Cuzco.

empleo de modelos coloniales para arquitectura contemporánea (Agrupación Espacio 1950: I). A nivel teórico, se dijeron continuadores de las ideas de John Ruskin (Córdova, Pérez Barreto y Williams 1950), para quien restaurar arquitectura del pasado era tan absurdo como intentar revivir un muerto<sup>244</sup>.

Desde temprano, la Agrupación Espacio gozó de singular presencia mediática. Si bien su revista no se concretó hasta 1950, las relaciones de Miró Quesada Garland con el diario *El Comercio* de Lima permitieron una columna todos los jueves para la agrupación<sup>245</sup>. Esta fue en efecto un frente importante de ataque contra el neocolonial. Pero tan elocuentes como las palabras de Miró Quesada fueron las imágenes con las que Adolfo Córdova solía acompañarlas. Dibujados por lo general el mismo día de la impresión, sus caricaturas presentaban de manera pedagógica –con estilo suelto y tono irónico– argumentos y debates estéticos y urbanísticos. Por ejemplo, *La balconización de la Plaza de Armas* de Córdova (fig. 55) acompañó “La feria de los balcones” de Miró Quesada (1948: 8). En dicha caricatura, Córdova ofrecía una imagen de la remodelación de la Plaza de Armas, exagerando los balcones y portadas, con lo cual exaltaba su tenor teatral y artificioso.

Del mismo modo, *Aseguran que los balcones son hechos a su medida* (fig. 56) dejaba en evidencia el desmedido tamaño de los balcones de la Plaza de Armas, diseñados más para “llenar el espacio” que para satisfacer una necesidad. En esa línea, *El jarterrorismo, la arquitectura y el amor* (fig. 56) criticaba la decisión de Harth-terré de insertar una ventana ciega en Botoneros. Si bien esta otorgaba simetría al

---

<sup>244</sup> El pensamiento de John Ruskin era opuesto al de su contemporáneo Viollet-le-Duc, para quien era “restablecer un estado completo que puede no haber existido nunca en un momento dado”. Para una oposición entre los pensamientos de Viollet-le-Duc y Ruskin, ver Choay 1992:132-136.

<sup>245</sup> Para un catálogo de todos los artículos, ver Alegre 2001. En realidad, la revista –de carácter especializado– tuvo un alcance mucho más limitado que las columnas en *El Comercio*, sobre todo por complicaciones con la editorial Lumen (Alegre 2001: 37).

diseño, no tenía funcionalidad alguna<sup>246</sup>. El término “jarterrorismo” fue el apelativo paródico acuñado por Córdova y empleado por la Agrupación Espacio para referirse a las obras de remodelación de Harth-terré. El caso de la Plaza de Armas unió así dos de los principales argumentos de Espacio: la conservación del patrimonio, y la acusación al neocolonial de anacrónico. Fue tanto el ensañamiento contra Harth-terré, que este se quejó con el editor del periódico, y la columna dejó de publicarse por un breve periodo<sup>247</sup>.

Espacio señaló además la tendencia a “inventar monumentos” (fig. 57) que se dio durante la primera mitad del siglo XX y de la cual la plaza fue un ejemplo singular. Los términos “fachadista” y “pastel de bodas” (Velarde 1955) empezaron a usarse para caricaturizar las decisiones formales y urbanísticas del historicismo eclectista y neocolonial. Al comentar el concurso de remodelación de la Municipalidad de Magdalena del Mar, Espacio destacó que las bases solo se interesaban en los repertorios de las fachadas, y no en la funcionalidad de las oficinas administrativas. A fines de la década de 1940, y de modo similar al concurso de la Plaza de 1939, las autoridades solicitaban un edificio de “estilo moderno” con balcón<sup>248</sup> (Neira 1949). Tal petición fue satirizada también por una caricatura de Córdova (fig. 58).

Si bien Harth-terré no respondió hasta tiempo después a las críticas a la plaza, sí fue un importante interlocutor de Espacio. Poco después de la publicación de la “Expresión”, Harth-terré (1947b: 8; 1947c: 2, 5) publicó una respuesta. Ante todo, aclaró que compartía la misma intención de la agrupación: “modernizar nuestra

---

<sup>246</sup> Adolfo Córdova refiere que este tipo de solución formal era sugerida por profesores de la Escuela de Ingenieros. Ver Martuccelli 2012.

<sup>247</sup> Ver la entrevista a Adolfo Córdova en Martuccelli 2012.

<sup>248</sup> Algunos de los criterios del concurso: “El edificio será de estilo moderno con motivos coloniales, de preferencia en los balcones [...] El Palacio deberá tener un balcón [...] debiendo tener de preferencia arcadas coloniales” (Neira 1949).

arquitectura”. Para él, sin embargo, la modernidad no era algo exclusivamente técnico, sino también simbólico: del “espíritu”<sup>249</sup>. El neocolonial, para él, era poner en las “líneas firmes y sencillas de la arquitectura de hoy, la esencia del arte que produjimos ayer”. En realidad, aseveró, el funcionalismo continuaba también una tradición: la de la arquitectura industrial del siglo XIX. En ese sentido, la idea de una forma libre de historia era ilusoria. El funcionalismo era solo una de tantas “exóticas corrientes” de moda; que además pecaba por no tener vínculo con “lo propio”.

Pero las objeciones de Harth-terré al funcionalismo eran anteriores a la aparición de la Agrupación Espacio<sup>250</sup>. Desde temprano éste acusó aquellos modelos de “fierro y economía” no solo por “ajenos”, sino también por “alardes del comercio y la propaganda” (Harth-Terré 1937; 1941a; 1944)<sup>251</sup>. En efecto, fue importante para él cuestionar que el funcionalismo fuese en verdad “internacional” o ahistórico. Las formas del funcionalismo eran el producto de una tradición específica: europea y ajena. Lo que había era un momento de “encrucijada”, que generaba la ilusión de que no había un estilo. Con más razón aún entonces era necesario buscar un estilo que sí fuese “propio” (Harth-terré 1947b; 1947c)<sup>252</sup>.

En realidad, Harth-terré notó muy bien la manera en que, al negar los estilos y urbanismos precedentes (figs. 49, 51), Espacio enfatizó sus propios repertorios y

---

<sup>249</sup> En realidad, también para Luis Miró Quesada Garland la arquitectura era expresión del “espíritu” (Miró Quesada Garland 1945: 19-29). La Agrupación Espacio (1947: 3) sostuvo desde el inicio que el hombre es un “ser histórico”, y que justamente de su contexto –pero no de mitos– es que deben derivarse las formas arquitectónicas.

<sup>250</sup> Para el arquitecto argentino Ángel Guido –y respondiendo a Le Corbusier– la arquitectura debe ser un medio de expresión, y no de utilidad o funcionalismo (Malosetti, Siracusano y Telesca al 1999, 20).

<sup>251</sup> Para otra crítica al “nudismo”, ver Jochamowitz 1939. En su comentario a un reciente libro de Le Corbusier –*Propos d’urbanisme* (1946)– Harth-terré (1946b) mostró entusiasmo por lo que consideraba un giro en el pensamiento del teórico francés. A su entender, Le Corbusier estaba tomando una “valoración del elemento nacional de la arquitectura”.

<sup>252</sup> Héctor Velarde (1933: 126-127) había respondido a esta preocupación tiempo antes. A su parecer, “el cemento armado, que aún no puede dar esa nota de vida”, no es suficiente. Será más bien “La ornamentación es una necesidad para el hombre y será la prueba de que hemos llegado al verdadero arte de la nueva arquitectura”.

urbanismos, y guardó para sí el apelativo de “moderno”. Tal orden de ideas fue, sin embargo, convincente tanto dentro del gremio como para las autoridades. Es interesante que *El Arquitecto Peruano* empezara a apoyar desde la década de 1950 las formas funcionalistas (fig. 59), cuando Fernando Belaunde empezó a tomar contacto con los arquitectos vinculados al Congrès International d’Architecture Moderne – CIAM<sup>253</sup> (Zapata 1995: 131ss; Kahatt 2011: 90ss), importante grupo internacional de filiación funcionalista y que estuvo en contacto con Espacio. También vinculado a ellos estuvo Luis Dorich, arquitecto miembro de Espacio que estaría luego la cabeza de la Oficina Nacional de Planeamiento Urbano – ONPU.

Dentro de los planes de la oficina estuvo el Plan Piloto de Lima<sup>254</sup>, diseñado por Dorich con la colaboración de José Luis Sert, Paul Lester Wiener y la colaboración de Ernesto N. Rogers (*EAP I-II 1950*)<sup>255</sup>. Este implicó, entre otros temas, la renovación del centro cívico. Dentro de las propuestas estaba no solo la de impedir que se construyeran nuevos edificios neocoloniales, sino también la de destruir aquellos que rodeaban la Plaza de Armas<sup>256</sup>, bajo el argumento de que eran

---

<sup>253</sup> El CIAM se originó en 1928 en Suiza, y contó como miembros a Le Corbusier, Walter Gropius y Richard Neutra. Ver “El pensamiento creador en la arquitectura y el urbanismo. Extractos de conferencias de Paul Lester Wiener” (*EAP IV 1945*).

<sup>254</sup> Abogar por la necesidad de un plan de este tipo fue una de las campañas más recurrentes de la Agrupación Espacio (*EC 9 XII 1948*). No obstante, el grupo que dio forma al plan fue el Instituto de Urbanismo de Lima, conformado en 1944 por Belaúnde, Carlos Morales Maquiavello y Luis Dorich, entre otros, y que tuvo como importante medio de expresión la revista *El Arquitecto Peruano* (Ludeña citado en Macera 2004: LII).

<sup>255</sup> La elaboración de planes maestros, destinados a guiar el crecimiento de ciudades capitales en tránsito a convertirse en metrópolis, tenía cierta antigüedad en la región, llegando a Lima con cierto retraso (Zapata 1995: 59). Si bien aquí se presta especial atención al plan en relación a la Plaza de Armas, el componente más distintivo del Plan Piloto de 1949 fue el referido a las unidades vecinales: vecindarios autónomos, con sus propias plazas, centros cívicos, etc. (Kahatt 2011: 96). La ejecución del plan fue aprobada en el artículo primero del a Resolución Suprema n° 256 del 12 de setiembre de 1949, que aprobó sus lineamientos generales (Ludeña 2004a: 106).

<sup>256</sup> Ver *Plan piloto de Lima* (Lima, 1949). Ver además Salas Canevaro (2004); y Ortíz Agama (2012); y la referencia satírica “El Plano Piloto y el Plano Bombardero de Lima” escrita por Héctor Velarde (1949). Este plan debe vincularse al Plan Voisin de Le Corbusier (1925), el cual destruía los edificios del “viejo París”, dejando apenas media docena de monumentos en pie. Sobre este último, ver Choay 1992: 114.

anacrónicos. La maqueta propuesta para el centro de la ciudad respetaba el edificio municipal y las iglesias San Agustín y Santo Domingo, pero demolía todo lo demás (fig. 60). Los nuevos edificios eran en realidad rascacielos funcionalistas, y su escala estaba pensada para aprovechar el limitado espacio del damero. El notable contraste entre los edificios funcionalistas y los que no lo eran estaba pensado<sup>257</sup>, curiosamente, justo para que estos resalten en su forma y escala (fig. 61)<sup>258</sup>.

Si bien el plan no llegó a implementarse, fue aprobado en su momento, dando cuenta del eco que tuvo la retórica funcionalista entre las autoridades, pero también en los medio de prensa. Por oposición al neocolonial el funcionalismo fue creciendo en prestigio. De ahí que haya sido la tendencia arquitectónica predilecta de los proyectos constructivos tanto del gobierno populista de José Luis Bustamante y Rivero, como del general Manuel A. Odría (Ludeña 2004a: 157, 180). La visibilidad que en adelante tendrá en el paisaje urbano consolidó su imagen de “verdadero” estilo moderno, tanto dentro el gremio de arquitectos como en la ulterior historiografía de la arquitectura, escrita en buena cuenta por arquitectos.

---

<sup>257</sup> “Lima adquirirá así un aspecto insospechado, desconcertante, para los que piensan que el urbanismo ideal consiste en la uniformidad de edificios y perspectivas haussmanianas, pero beneficioso para la salud de nuestro pueblo [...]” (*EAP IV* 1949: 25). Sobre el proyecto, ver Villanueva 2008: 189-193.

<sup>258</sup> Esto es coherente con el respeto de la Agrupación Espacio por el patrimonio arquitectónico.

## CONCLUSIONES

Y perdonen los “tradicionalistas”; yo también lo soy pero sin patético sentimentalismo y sí con verdadera devoción para con los valores que no sean de forma solamente sino también de especie. Con el tiempo se olvidarán el romance y la leyenda, y en el cuadro quedará lo que en realidad es un “sentimentalismo de tránsito”.

Emilio Harth-terré (1973: 13-14)

En 1968 el intento de construir un edificio comercial de ochos pisos, el *Bridusa*, despertó una nueva polémica en torno a la Plaza de Armas de Lima. Situado en la esquina entre la catedral y el portal de Botoneros, el nuevo edificio habría roto con la homogeneidad del conjunto arquitectónico neocolonial instaurada con la remodelación de 1940. Harth-terré propuso entonces un nuevo diseño de menor escala para el edificio, manteniendo la de los portales (figs. 62-63). El diseño no fue implementado, y los portales se mantuvieron como estaban<sup>259</sup>. Quizás recordando este acontecimiento –y en el marco de lo que era una defensa velada de su polémica remodelación de los portales de 1940– Harth-terré afirmó que todo monumento antiguo ha pasado por múltiples refacciones, las cuales devienen parte de su “unidad histórica”. Incluso los portales neocoloniales de la década de 1940, sostuvo, adquirirían algún día el sello de “históricos, intangibles y tradicionales” y tendrían que ser “defendidos de nuevos modernizantes” (Harth-terré 1971*b*).

La dificultad para comprender la remodelación de la Plaza de Armas se deriva de que nos pone ante monumentos cuyo sentido ha sido afectado por la forma cambiante en que han sido percibidos y empleados a lo largo de los años. Francois Choay (1992: 222-229) ha señalado la complejidad que presente el estudio del

---

<sup>259</sup> Ver “Demolerán parte del edificio de Bodegones y Judíos” (EC, 24 VIII 1964); “Edificio de Plaza de Armas contraviene indicaciones del Reglamento vigente” (EC 14 IX 1968: 41); “Demolición en el ‘Bridusa’ no procede resuelve la Corte Superior de Lima” (LP 6 III 1969). Ver Harth-Terré Collection, Manuscritos, caja 6, folder 2.

patrimonio y los monumentos, producto de su propia condición temporal paradójica. Un monumento, en efecto, es una imagen conmemorativa que ofrece estabilidad e identidad, pero que justamente por ello se fetichiza a sí misma y oblitera una visión más dinámica del tiempo y de las identidades. Es por ello que comprender y cuidar un monumento –nuevo o antiguo– implica ante todo desentrañar críticamente los relatos e imágenes que ha generado desde su construcción hasta el presente.

Comprender y eventualmente cuidar adecuadamente los monumentos arquitectónicos de la Plaza de Armas requiere pues, ante todo, conocer su historia. Esto, a su vez, demanda identificar y desentrañar los cambios en las percepciones y usos del conjunto arquitectónico, así como del espacio público en el que se inserta. Esta tesis se ha detenido en un proceso desatendido por la historia de la arquitectura: la remodelación de la Plaza de Armas en la década de 1940. A partir de ello, ha sido posible notar que la remodelación conjugó la retórica del estilo nacional con la de la modernización urbana, y fue esta conjunción la que hizo aceptable para el gremio de arquitectos e intelectuales la destrucción de los portales coloniales, eximiéndola de cuestionamientos en los medios de prensa. No obstante, el predominio de la visión de la Agrupación Espacio desde 1947 en la reflexión posterior ha oscurecido tanto el tenor modernizador del proyecto, como el valor simbólico de los edificios neocoloniales de la plaza.

El primer capítulo de esta tesis empezó describiendo el proyecto nunca realizado de Federico Elguera de 1906 (fig. 10) para modernizar la plaza. En cambio, una lógica constructiva individualista se impuso en la Plaza de Armas, con el ecléctico edificio Oeschle (1917), lujosa tienda comercial emplazada en medio del portal de Botoneros que cortó con la homogeneidad estilística y paisajística de la



plaza e hizo más evidente la ausencia de un plan integral para la misma. Ese fue el objetivo que tuvo la propuesta de remodelación de 1940.

Dicha remodelación se sustentó además –y en esto se distinguió de los proyectos de reforma anteriores– sobre la retórica del “estilo nacional” a la que se afilió el neocolonial. En un primer momento, como en la casa Fari de Rafael Marquina, dicho estilo tuvo un énfasis evocativo e hispanista. Los casos del palacio arzobispal diseñado por Ricardo Malachowski y concluido en 1924; o los “modelos regionales” para hoteles de Emilio Harth-terré (1928) permiten notar la versatilidad del neocolonial y su estatuto de “estilo nacional” oficial durante la década de 1920.

El segundo capítulo empezó describiendo el diseño de 1924 de Emilio Harth-terré para una nueva Plaza de Armas de edificios neocoloniales. Si bien el diseño fue configurado, por un lado, a partir de los ideales de modernización urbanística de grandes vías, y por otro, bajo la retórica del “estilo nacional”; lo cierto es que su impulso concreto fue el incendio del palacio municipal en 1923. El proyecto fue defendido por Harth-terré desde entonces, pero no fue acometido. Una vez más fue una circunstancia externa la que impulsó su concreción: el ensanchamiento de la calle del palacio de gobierno, ocurrido cuando este fue concluido en 1938. El concurso de “alineamiento de los portales” promovió entonces la remodelación del conjunto arquitectónico, y sugirió la destrucción de los portales de la Plaza de Armas.

Mientras que los proyectos no realizados de Elguera en 1903 o de Bruno Paprocki para la Plaza Perú en 1938 buscaron destacar a la plaza dentro del guion urbano a partir de reformas haussmannianas ambiciosas; los proyectos de 1924 y de 1938 revelan que lo que impulsó en la práctica la remodelación de la plaza no fue un plan sistemático, sino hechos no calculados.

El diseño de 1924 de Harth-terré fue reformulado junto con José Álvarez Calderón primero en 1938, y luego de nuevo en 1939 cuando ganó el concurso oficial para la remodelación de los portales. La intención del proyecto era modernizar el espacio y otorgarle realce a partir de un estilo neocolonial, de manera que la plaza se sitúe nuevamente como centro social relevante para la ciudad. Una vez aprobado, sin embargo, el proyecto padeció demoras y alteraciones en diversos momentos. Lo que terminó construyéndose no siguió el diseño de 1939: el diseño de ambos portales fue simplificado y homogenizado al modelo del nuevo palacio municipal. Mientras que este último fue inaugurado ceremoniosamente en 1944, el portal de Botoneros en cambio no fue terminado hasta 1952.

Ahora bien, aún antes de su conclusión, el nuevo portal de Botoneros había empezado a ser cuestionado en los medios de prensa desde 1947. No hay registro de que antes –durante la remodelación de Escribanos– se hayan dado con tanta intensidad, ni con el argumento de que los portales eran “patrimonio”. Simultáneamente, la remodelación de la plaza en su conjunto empezó a ser atacada por el grupo modernista más importante del periodo: la Agrupación Espacio. Acusar al estilo neocolonial en general y a Harth-terré en particular de “anacrónicos” no solo fue coherente con la propuesta estética de Espacio: el funcionalismo. Sirvió además para ganarle a dicho grupo un lugar privilegiado en el medio local a partir de la negación del estilo que hasta entonces gozaba de mayor prestigio.

Una idea sostenida con insistencia por Luis Miró Quesada Garland y otros miembros de su la Agrupación Espacio fue la del estatuto patrimonial de la arquitectura colonial. En el marco de su propuesta estética, esta idea fue instrumentalizada para negar la “actualidad” de las formas de la arquitectura colonial, así como la posibilidad de que esta sea empleada como modelo para la producción

contemporánea. En otras palabras, la Agrupación Espacio negó justamente la idea de “actualidad” de lo colonial que se encontraba detrás de los diseños neocoloniales de Harth-terré de décadas anteriores. Así, el carácter de monumento nacionalista con el que Harth-terré imaginó su diseño en 1924 comenzó a ser minado incluso antes de que este fuese concluido, a fines de la década de 1940. Por lo demás, nuevos espacios públicos estaban relevantes emergiendo fuera del centro tradicional colonial de Lima en ese momento, desplazando la plaza como centro social en el imaginario urbano. Es por ello que en la actualidad la plaza es comprendida ante todo como un monumento turístico o un lugar de descanso.

Este orden de ideas hizo eco entre el gremio de arquitectos en la década siguiente. No es casual que cuando el arquitecto José García Bryce trazó su influyente historia de la arquitectura, repitiera una imagen propuesta por algunos miembros de Espacio una década atrás. En su texto, García Bryce (1959: 39) señaló por un lado la buena salud del “modernismo” en Lima, y por otro, recomendaba a los arquitectos cuzqueños dejar de producir formas que “que ya habían caducado”. Tiempo atrás, en 1946, algunos de los estudiantes de arquitectura que luego conformarían Espacio se pronunciaron en la prensa local contra del “neocuzqueño” que se estaba empleando para edificios públicos en dicha ciudad<sup>260</sup>.

Buena parte de los arquitectos que conformaron –y que fueron formados– en esta generación sostienen hasta el presente una imagen negativa del imaginario colonial, la cual se ha hecho extensiva a otras formas de producción artística. En 1984, el artista Emilio Rodríguez Larraín –uno de los firmantes de la “Expresión de principios” de Espacio– construyó en casa del arquitecto Emilio Soyer su escultura

---

<sup>260</sup> Adolfo Córdova, Julio Ferrand, José Polar y Carlos Williams (1946) dirigieron una carta al diario *El Sol* el 30 de setiembre, la cual a su vez era una respuesta a una publicación del 20 de setiembre en el mismo diario, titulada “La zona intangible del Cuzo monumental”. El carácter polémico de la comunicación fue sentido por el mismo diario.

arquitectónica *Tumba de los Reyes Católicos* (fig. 65). En ella, Rodríguez Larraín proponía un “entierro simbólico” de la cultura hispana. En efecto, el diseño abstracto de este falso monumento trazaba un puente directo entre las formas arquitectónicas precolombinas y las del funcionalismo<sup>261</sup>, a la vez que negaba –como su irónico nombre indica– la referencia al periodo colonial (Wuffarden 2007: 20).

En el campo de la historia de la arquitectura, la imagen negativa del neocolonial también continúa vigente, sostenida en buena cuenta sobre tópicos que parecen evidentes y naturales. Ante todo, las imágenes de “lo colonial” están siempre asociadas a una ideología conservadora y colonialista<sup>262</sup>, opuesta siempre a la modernización. Según estos relatos, aun durante su apogeo el neocolonial habría sido un estilo anacrónico: menos progresista ideológica y formalmente que el indigenismo pictórico, y menos avanzado técnica y urbanísticamente que el funcionalismo arquitectónico. Tanto los promotores del indigenismo como del funcionalismo asumieron como parte de su retórica identitaria la idea de ser “modernos”. El neocolonial que Harth-terré produjo, en cambio, no pretendió tal condición. Para este, el neocolonial era ser un estilo tradicionalista, pero no por ello menos pertinente para modernizaciones urbanas.

Por lo demás, el que el neocolonial no haya sido un modernismo no fue un percibido como un problema por Harth-terré. Este fue consciente de la naturaleza dinámica (“de tránsito”) del tiempo en el arte, así como de las valoraciones y usos de la palabra “moderno”. Al comentar en 1973 una pintura de Bill Caro de un casa

---

<sup>261</sup> Esta continuidad entre el arte precolombino y el modernista fue también sostenida por Luis Miró Quesada Garland en algunos de sus diseños funcionalistas, y por Fernando de Szyszlo en algunas de sus pinturas abstractas desde la década de 1950 en adelante.

<sup>262</sup> Guillermo Rochabrún (2009: 464) ha reflexionado sobre la “herencia colonial” como una “pseudo-explicación” que sin mucho fundamento, es asumida como natural e inevitable en muchos relatos historiográficos.

colonial en ruinas<sup>263</sup>, Harth-terré alabó la inteligente representación “del drama urbano” que el pintor proponía, sin dejarse dominar por “el mito, el romance y la leyenda”. A su entender, Caro reclamaba desde el presente una tradición para el futuro. Por otro lado, agregaba sin embargo, sería pertinente que Caro represente también la descomposición de las “modernas barriadas” de geometría gélida (Harth-terré 1973: 9-10). A la hora de comprender realidades arquitectónicas y sociales – tanto coloniales como modernistas–, Harth-terré (1973: 16) consideró necesario asumir un “eclecticismo analítico”, pues el juicio estético es mutable y “los hierofantes se han contradicho sin dejar de tener razón unos y otros”.

---

<sup>263</sup> Para una reseña sobre la pintura de Caro, en la cual se señala también la “distancia” crítica conseguida por esta, ver Majluf y Villacorta 1997: 20.

## ILUSTRACIONES





Fig. 1: *Plaza Mayor de Lima*. Lima, 1680



Fig. 2: *Plaza de Armas*. Lima, ca. 1895.



Portales de la Plaza de Armas de Lima. El viejo: piedra, sinceridad constructiva, arquitectura de su época.— El nuevo: concreto imitando piedra, ni concreto, ni piedra, falsedad constructiva, arquitectura anacrónica.

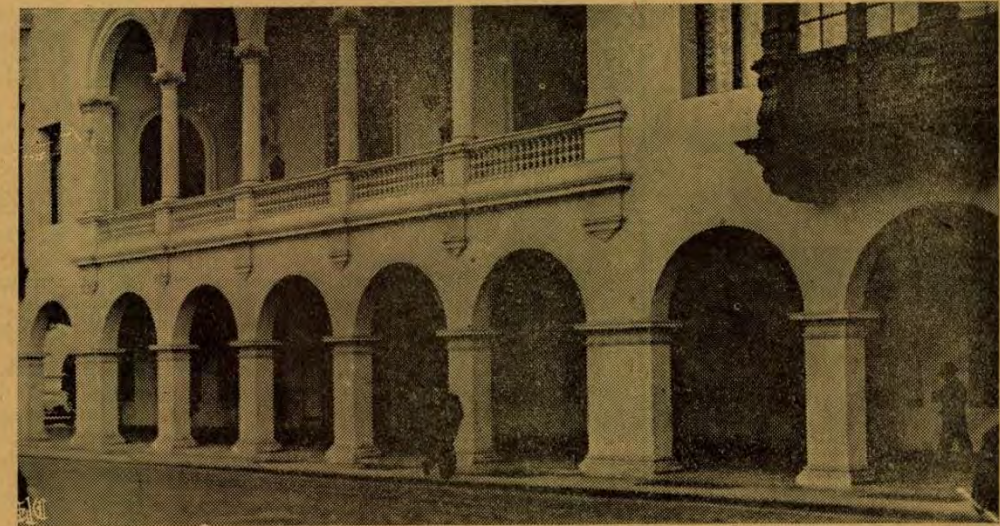


Fig. 3: Agrupación Espacio. *Portales de la Plaza de Armas de Lima*. Lima, 1950





Figs. 4-6: *Portal de Botoneros / Portal de Escribanos / Portal de Escribanos. Lima, 1939*



Fig. 7: Piedra con inscripción de 1692. Lima, ca. 1920-1930



Fig. 8: Piedra con inscripción de 1692, restaurada. Lima, 1971



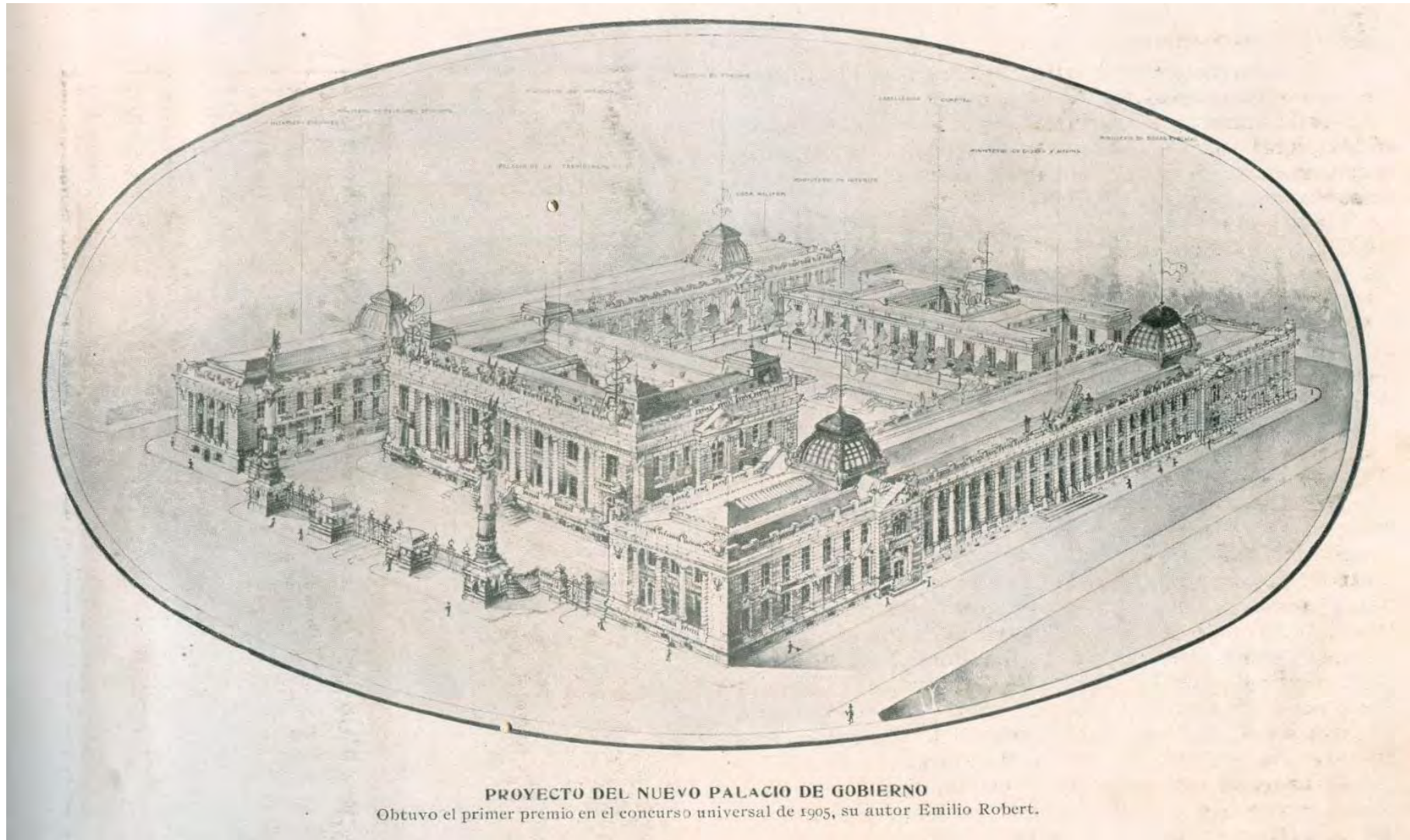


Fig. 9: Emile Robert. *Proyecto del nuevo palacio de gobierno*. Lima, 1905

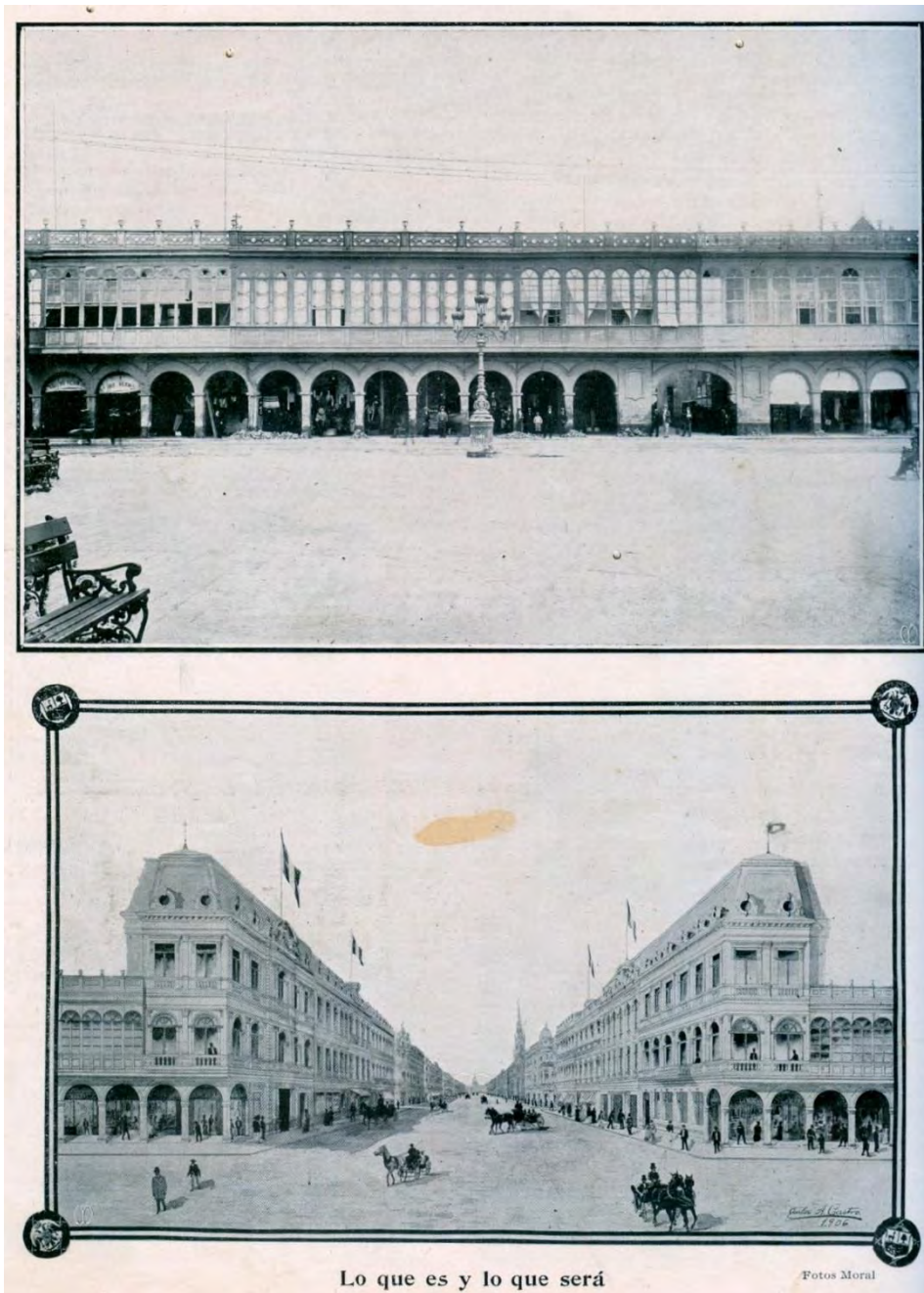


Fig. 10: Carlos A. Castro. *Proyecto de la avenida 28 de Julio*. Lima, 1906

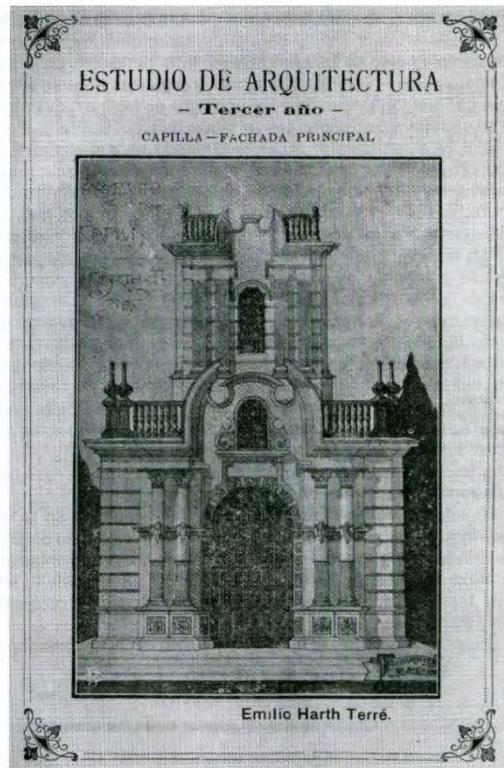


Fig. 11: Emilio Harth-terré. *Capilla*. Lima, 1917



Con frente a la Plaza de Armas y al Paseo Olaya, se levanta este hermoso edificio de propiedad de la firma A. F. Oeschle S. A., el primero en construirse con el propósito de embellecer la Plaza Mayor de la ciudad. En los cuatro amplios y elegantes pisos de que está compuesto el edificio Oeschle, funciona el más importante almacén de Lima dedicado al expendio de novedades, elegancias y modas para damas y caballeros.

Fig. 12: *Edificio Oeschle*. Lima, ca. 1922



Fig. 13: Casa de estilo colonial. Lima, 1912

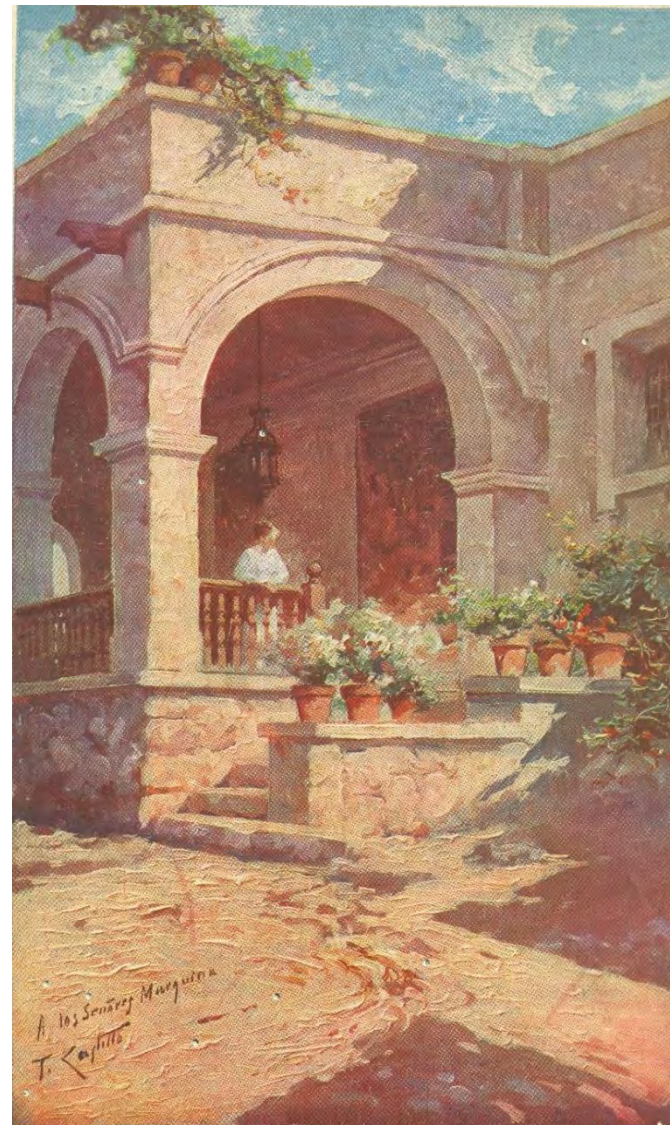


Fig. 14: Teófilo Castillo.  
*Evocación feliz*. Lima, 1912



Fig. 15: José Sabogal. *Limeña*.  
Buenos Aires, 1918



Fig. 16: Diego Goyzueta. *Evocación  
de una limeña antigua*. Lima, 1924



Fig. 17: Camilo Blas. *Estudio para  
carátula de "El Comercio"*. Lima, 1934



Fig. 18: Ricardo Malachowski. *El palacio arzobispal*. Lima, 1924



Fig. 19: *Casa Torre Tagle*. Lima, 1924





Fig. 20: Martín Noel. *Proyecto para la Facultad de Letras y Filosofía*. Buenos Aires, 1927



Fig. 21: *El arquitecto Martín Noel*. Buenos Aires, ca. 1928

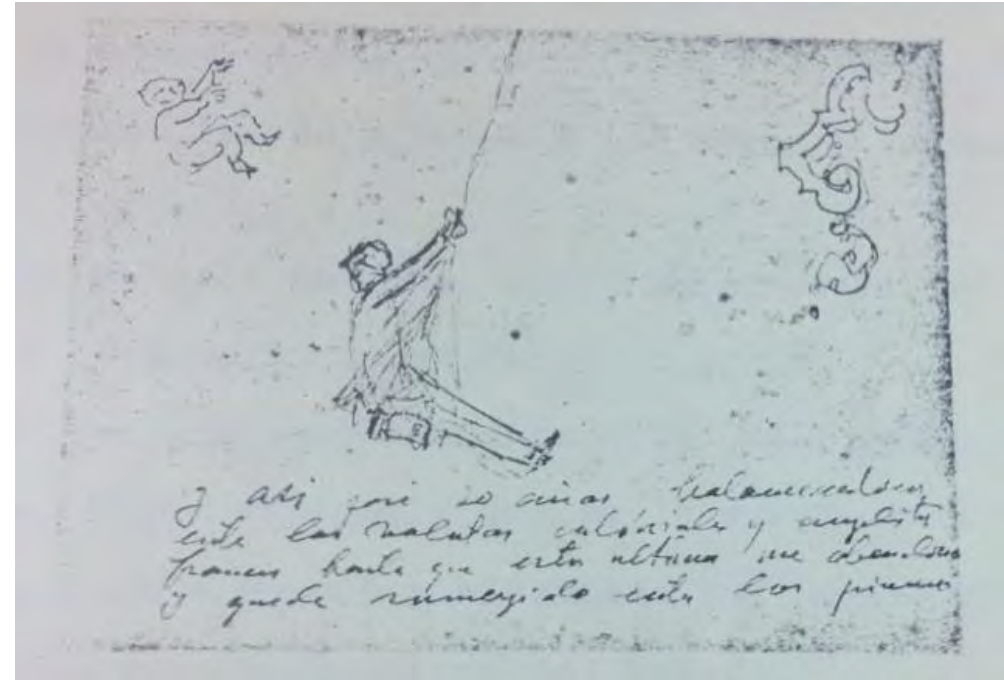


Fig. 22: Ricardo Malachowski. *Y así pasé los años...* Lima, década de 1930

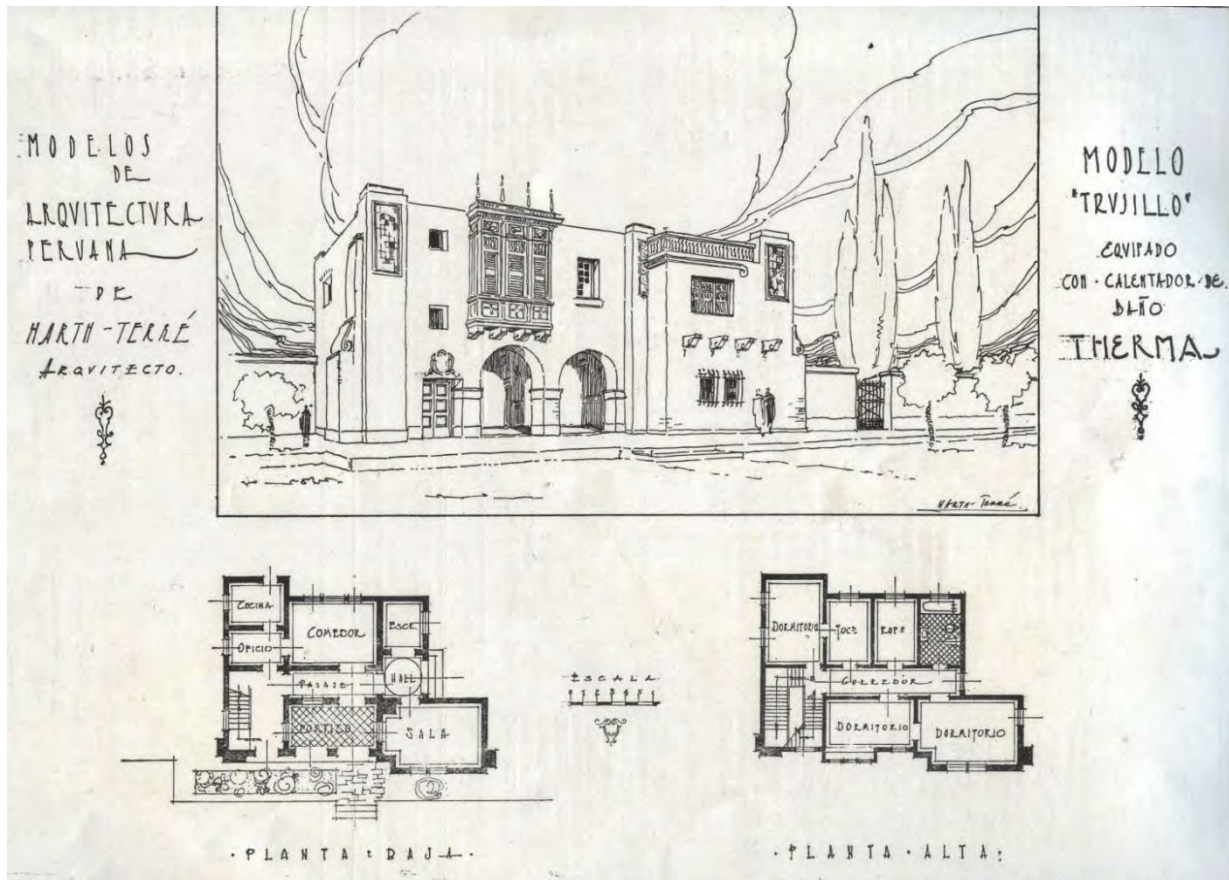


Fig. 23: Emilio Harth-terré. *Modelo Trujillo*. Lima, 1928

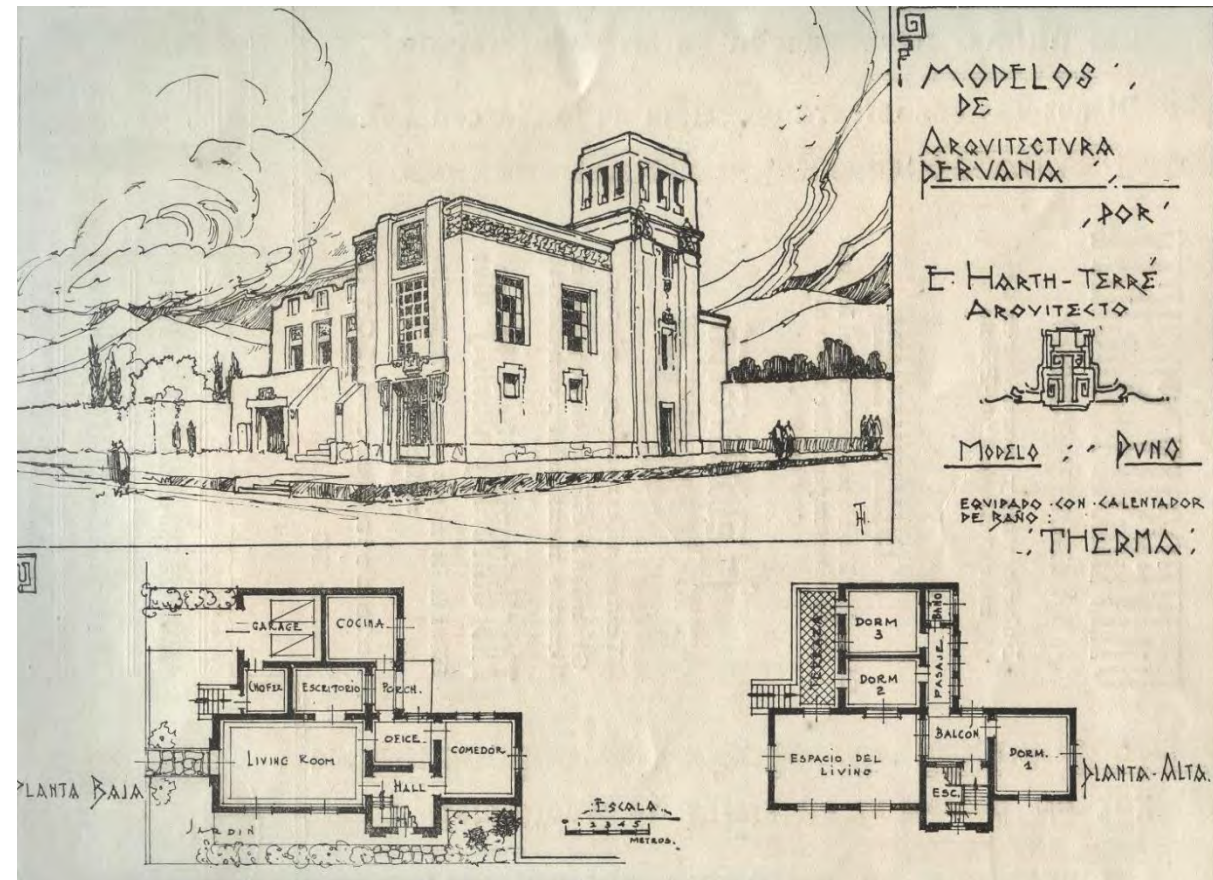


Fig. 24: Emilio Harth-terré. *Modelo Puno*. Lima, 1928



Fig. 25: Kuroki Riva. *Capilla de Sechura*. Piura, ca. 1940

Fig. 26: José Sabogal. *Arequipa*. Lima, 1949

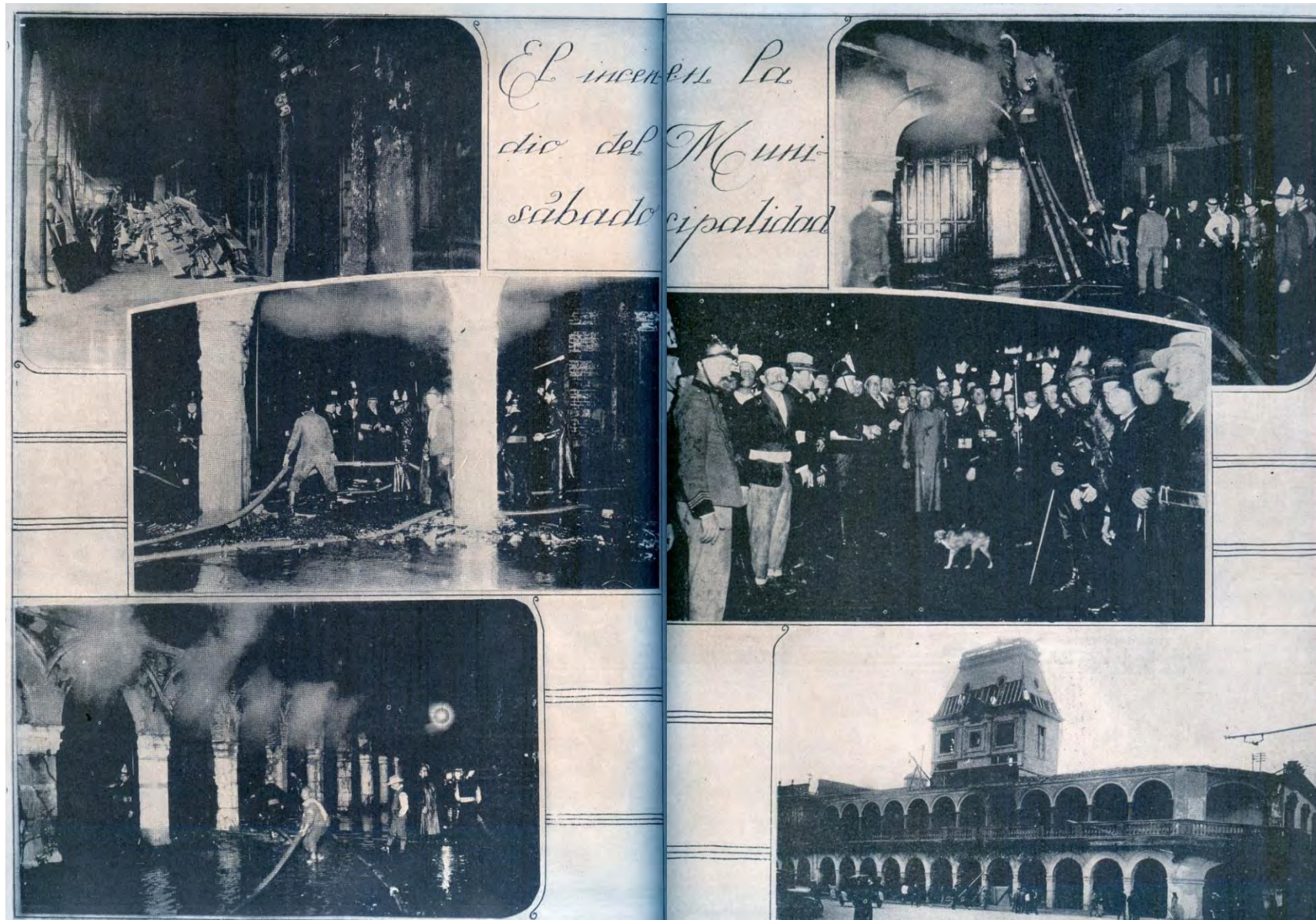


Fig. 27 *El incendio del sábado en la Municipalidad. Lima, 1923*

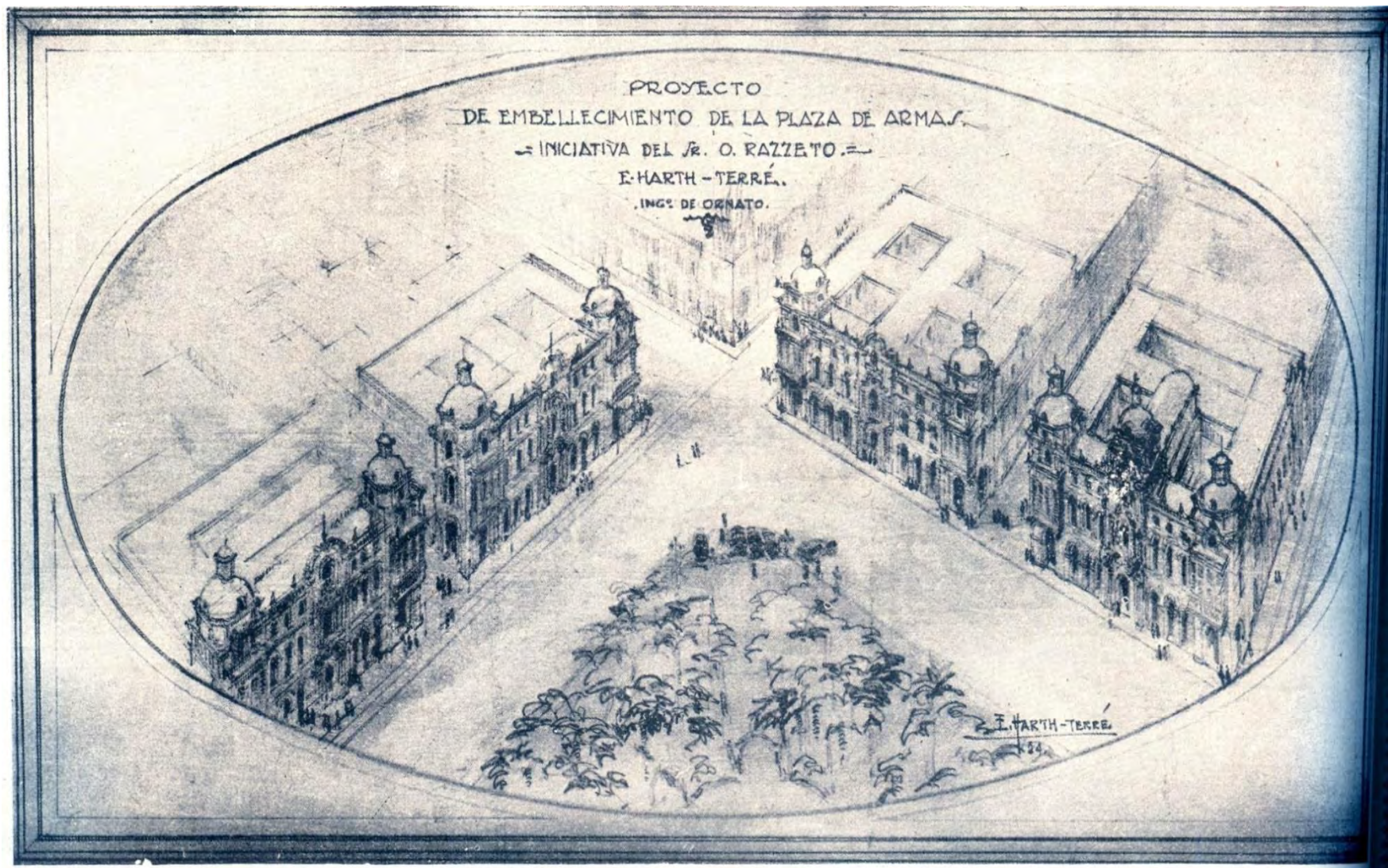
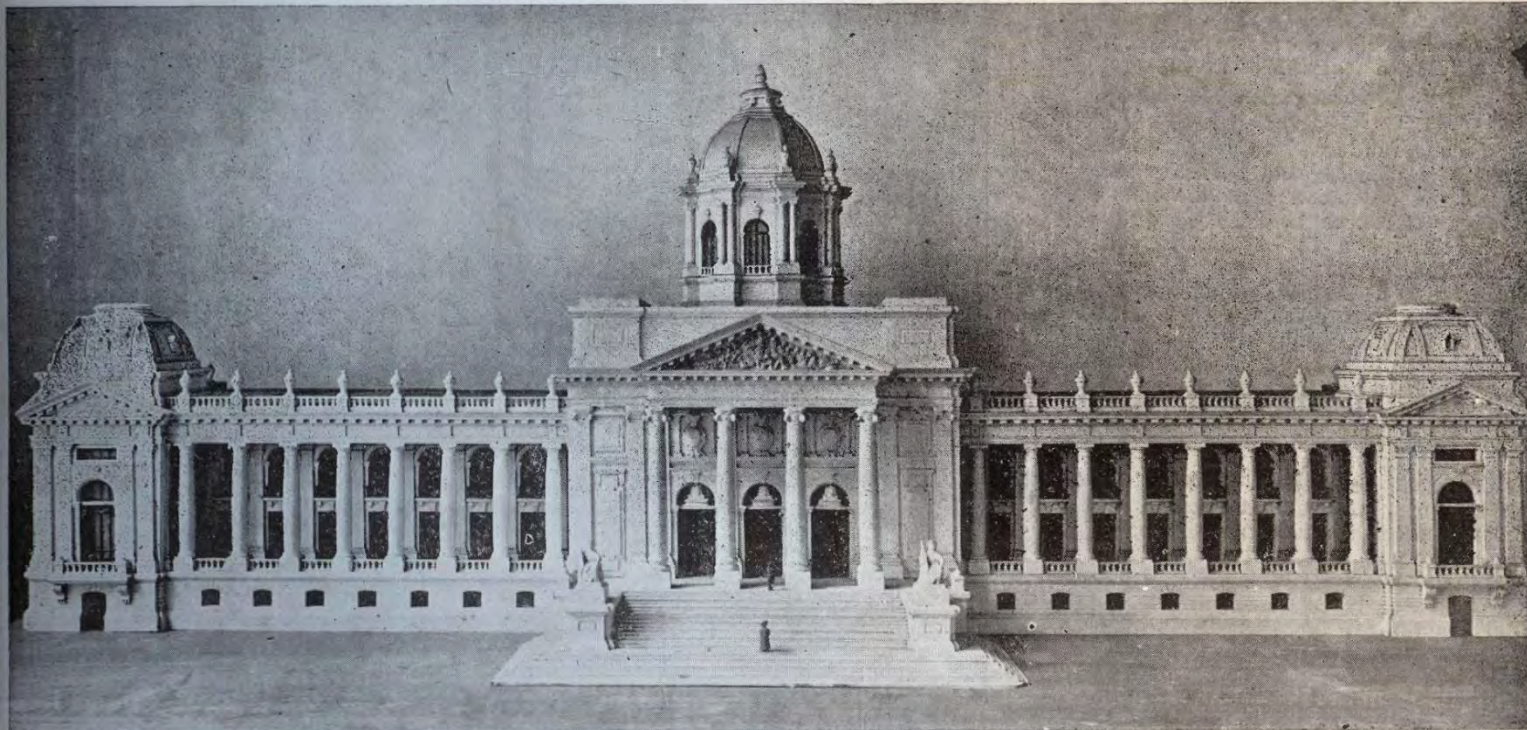


Fig. 28: *Proyecto de embellecimiento de la Plaza de Armas*. Lima, 1924

## EL NUEVO PALACIO MUNICIPAL



Precioso proyecto del arquitecto señor E. Bianchi, para el nuevo Palacio Municipal.

Fig. 29: Enrique Bianchi. *El nuevo palacio municipal*. Lima, 1924



Fig. 30: Manuel Piqueras Cotoí. *Panorámica de la plaza San Martín*. Lima, 1920



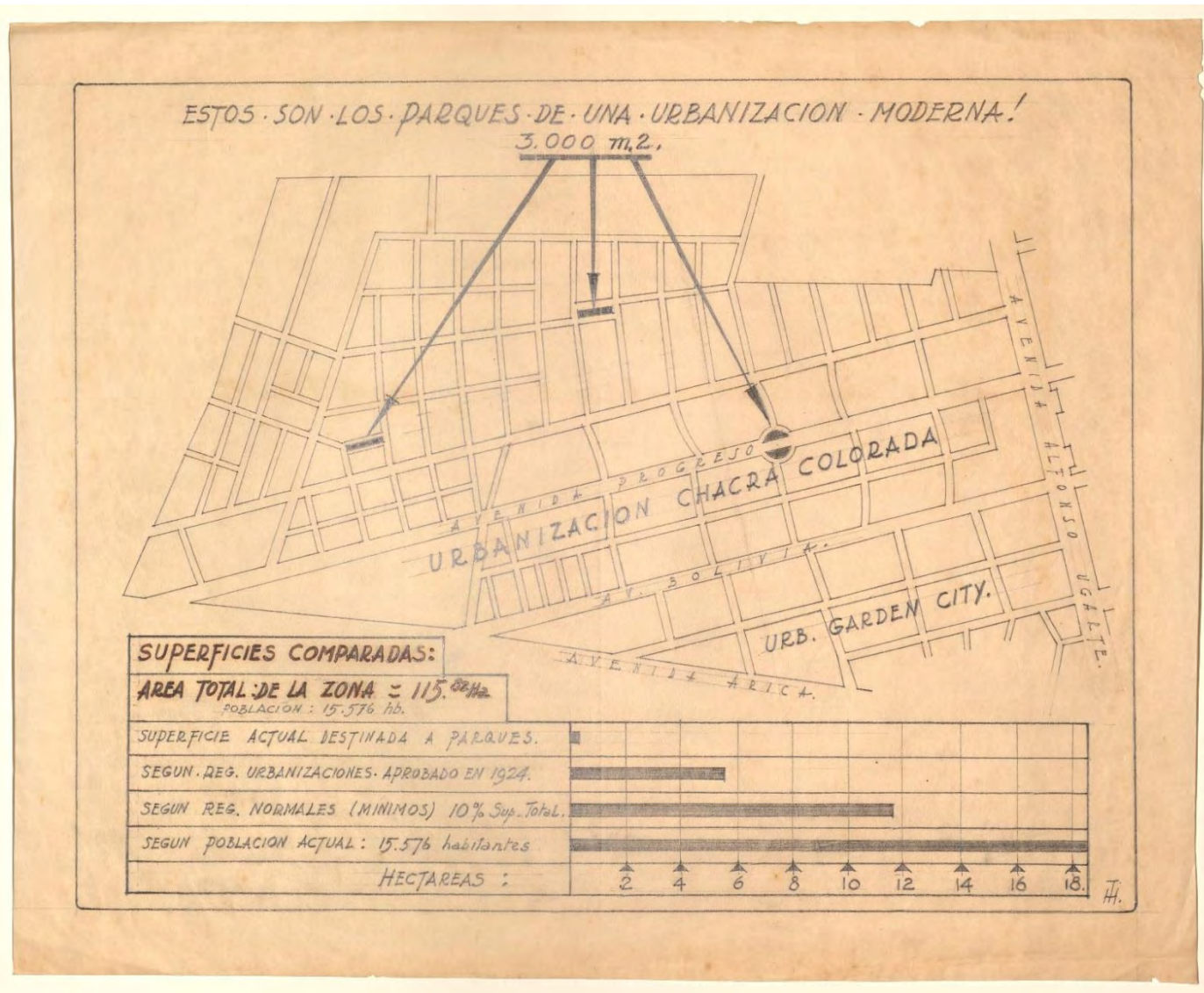


Fig. 31: Emilio Harth-terré. Estos son los parques de una urbanización moderna! Lima, décadas de 1930-1950.

OBRAS PUBLICAS

OBRAS PUBLICAS



## EL NUEVO PALACIO



Fig. 32: *El nuevo palacio de gobierno en Lima (detalles).*  
Lima, 1945

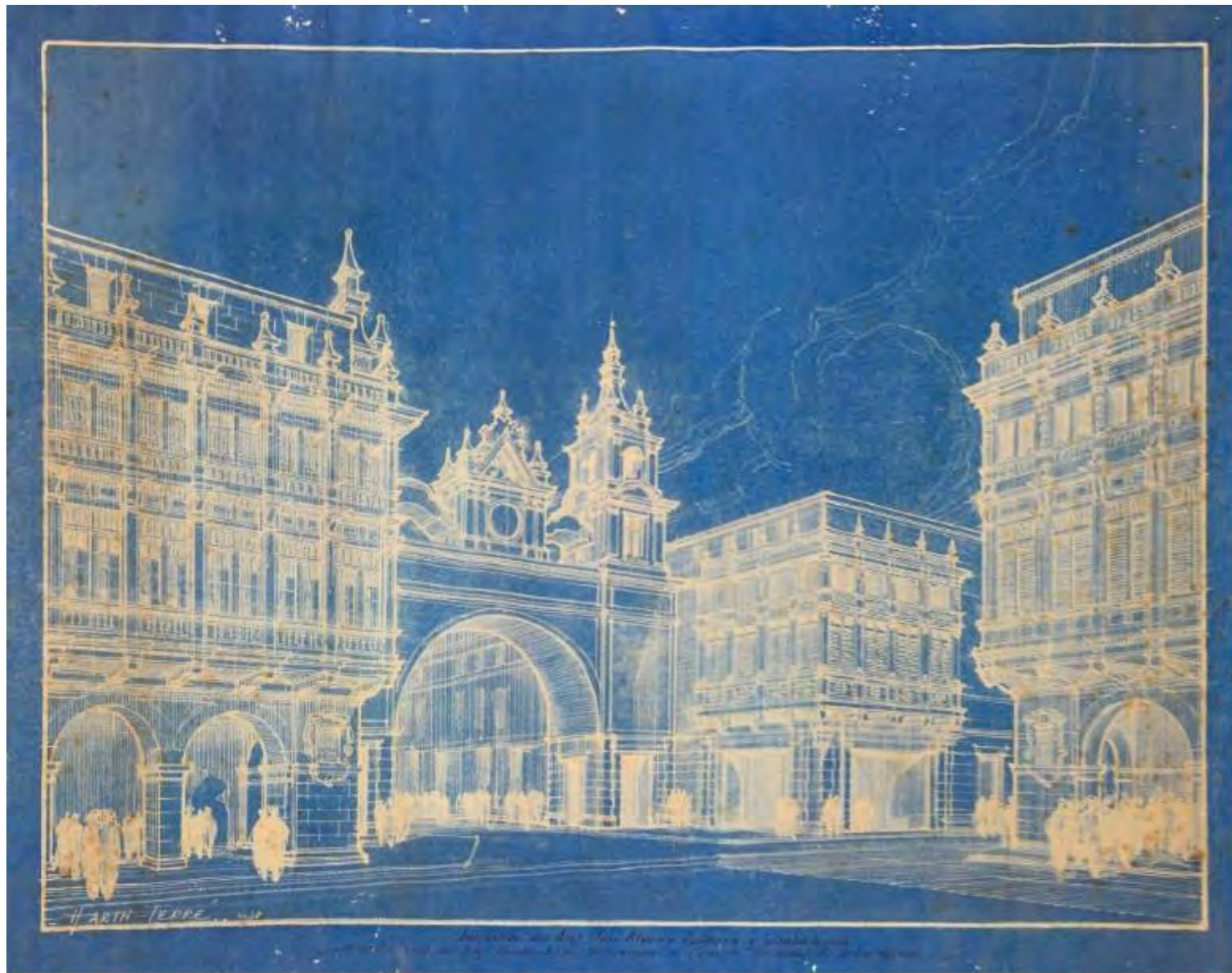
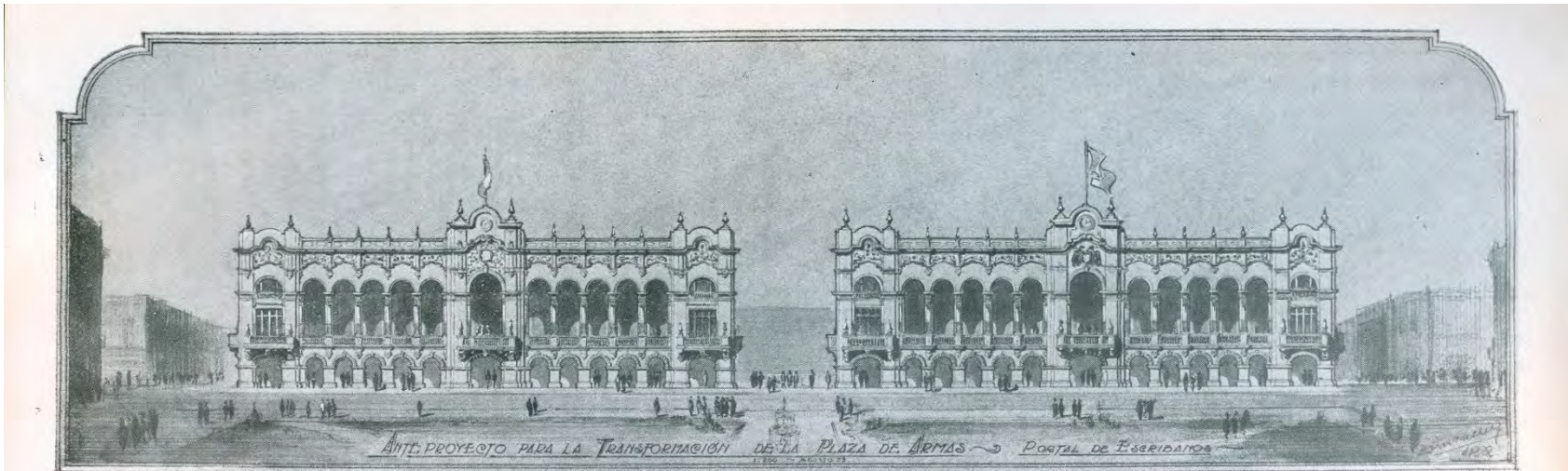


Fig. 33: Emilio Harh-terré. *Alineamiento de la Plaza de Armas*. Lima, 1938



Fig. 34: Gastalumondi. *Apunte de la Plaza Perú* diseñado por Bruno Paprocki. Lima, 1938



Proyecto presentado por el Arquitecto Carlos Dunkelberg

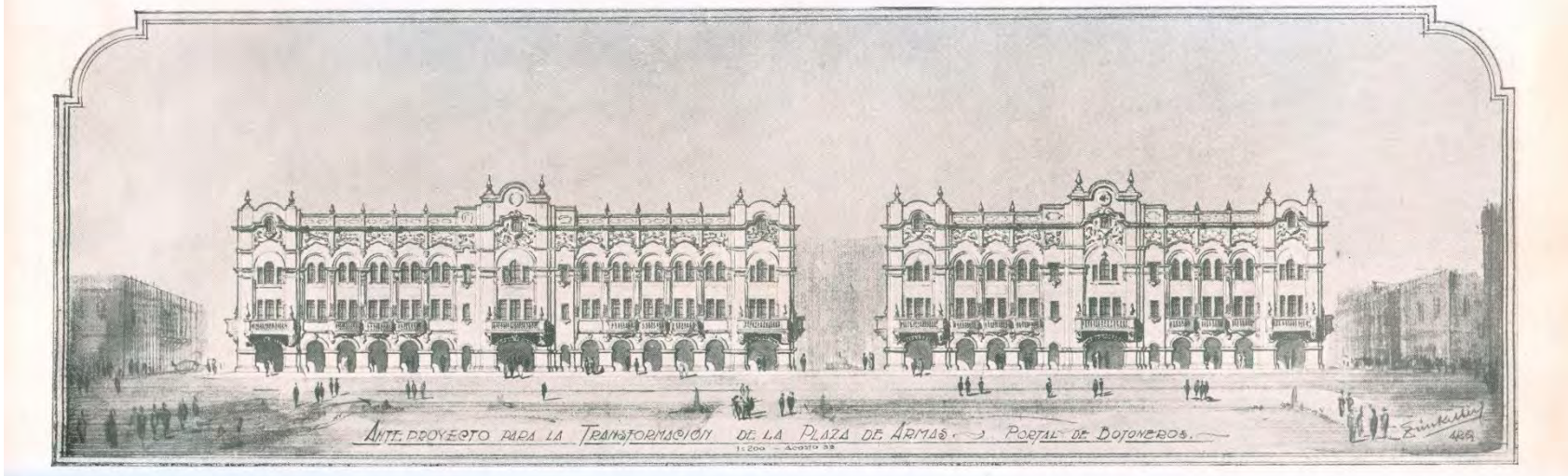


Fig. 35: Carlos Dunkelberg. Anteproyecto para la transformación de la Plaza de Armas. Lima, 1939

## SEGUNDO PREMIO

Proyecto presentado por los Ingenieros  
Carlos Morales M. y E. Montagne.



A • AMPLO ESPACIO DEDICADO A PEATONES • PEQUEÑA ZONA DE ESTACIONAMIENTO

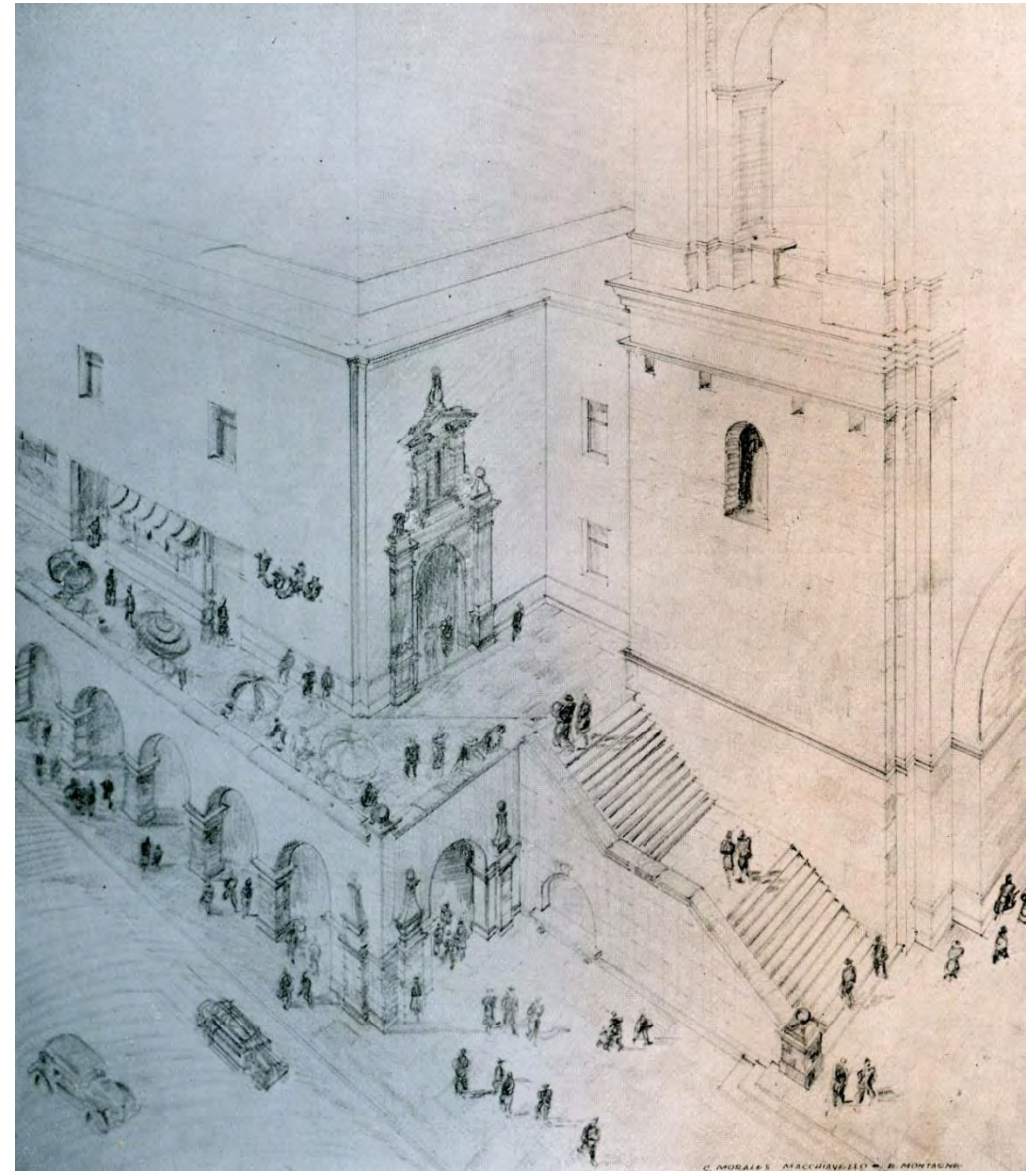


Fig. 36. Carlos Morales Macchiavelo y Eugenio Montagne. *Segundo Premio* (detalles). Lima, 1939

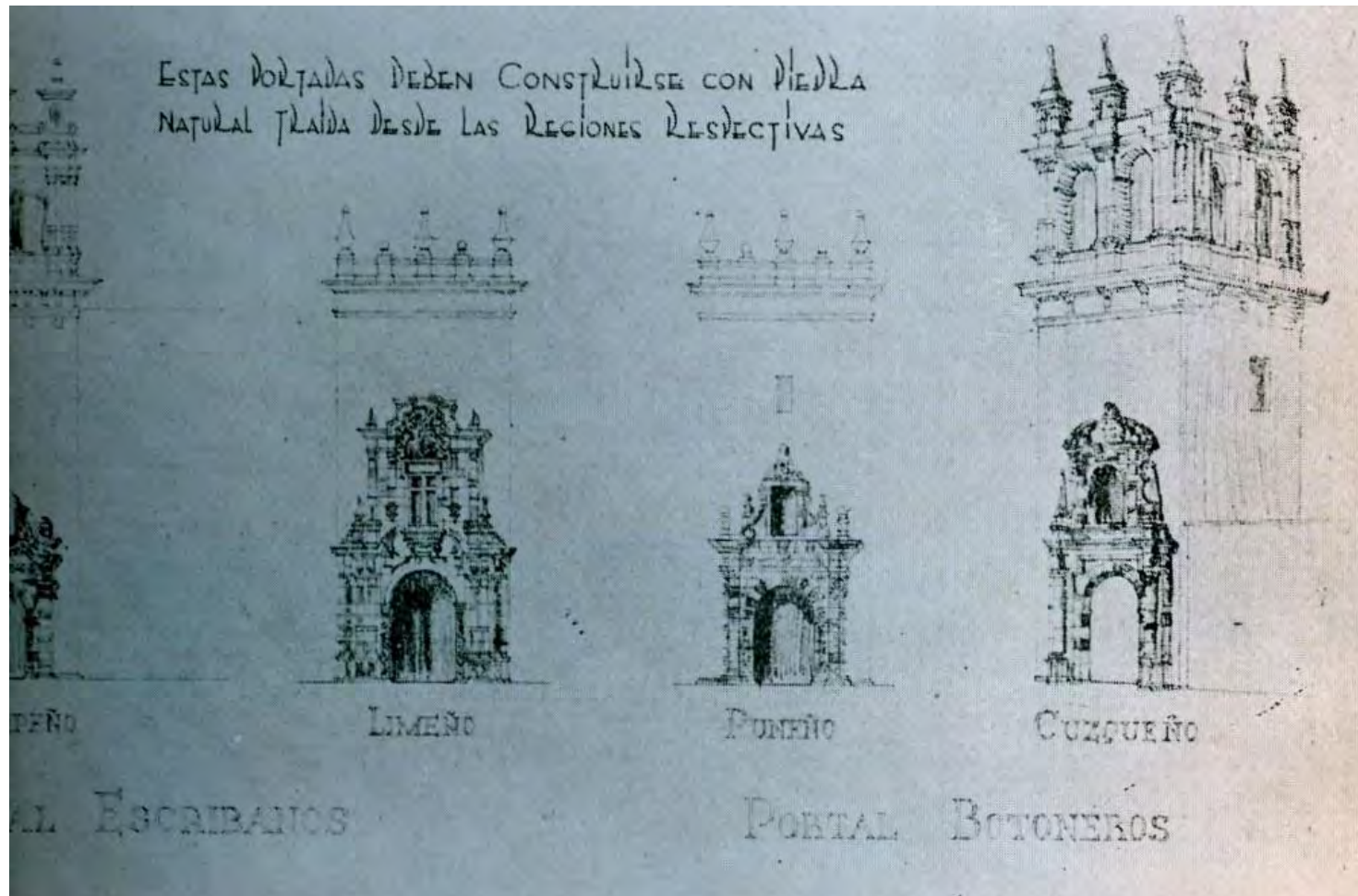
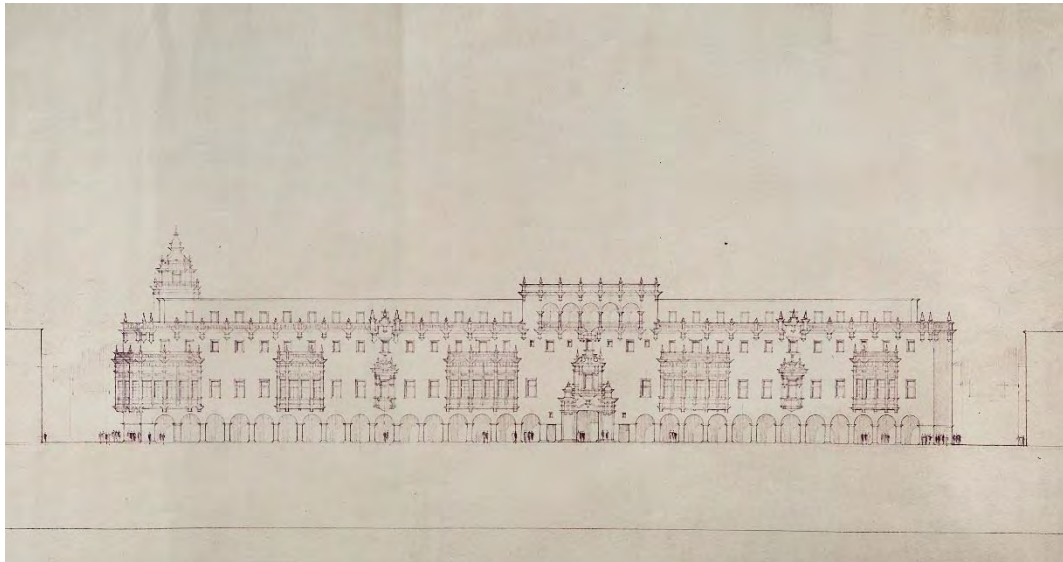
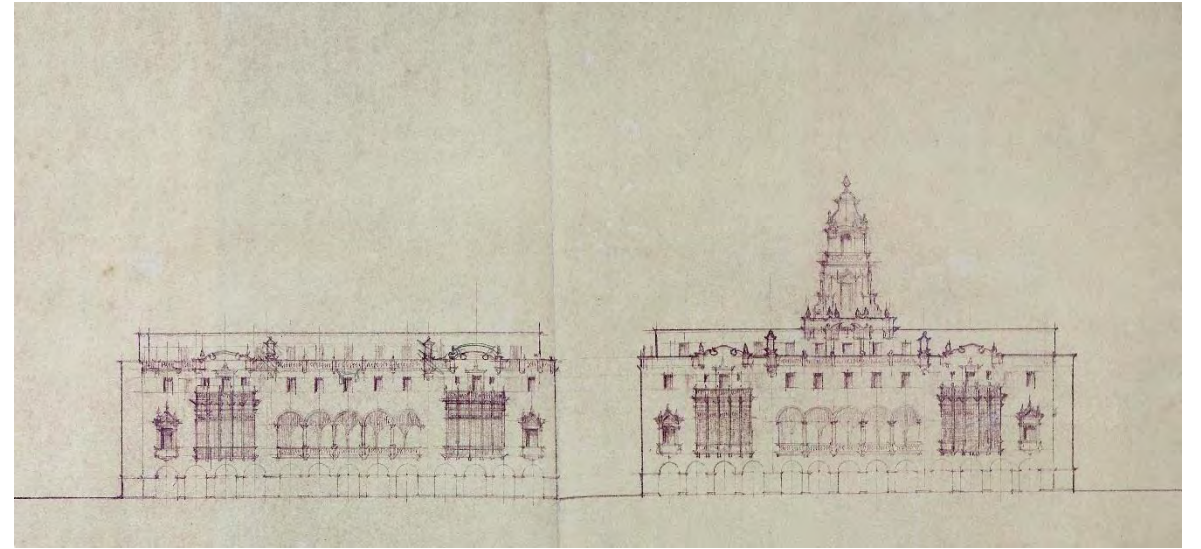
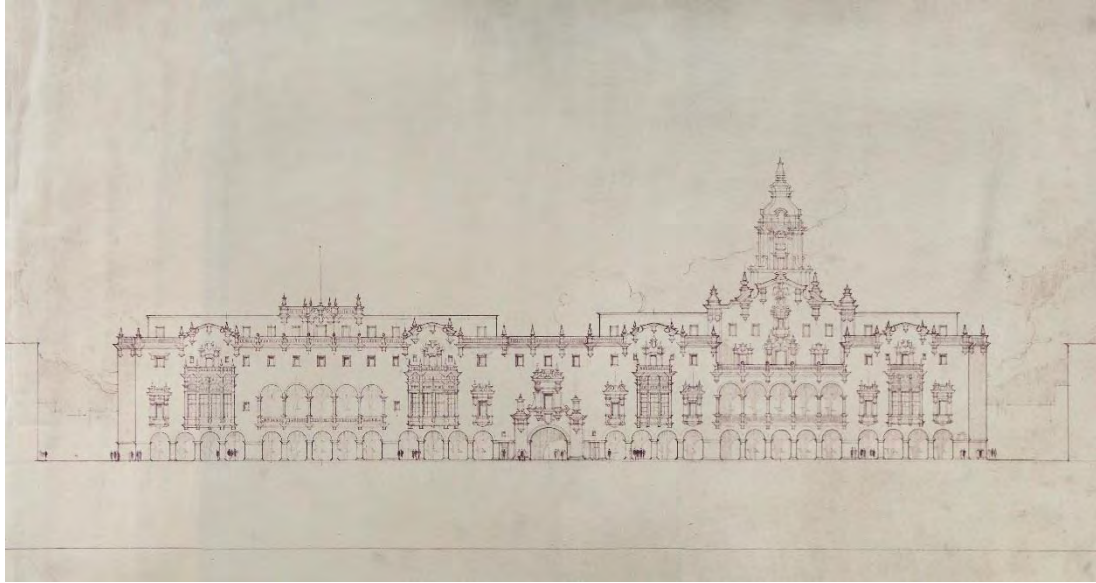


Fig. 37: Carlos Morales Macchiavelo y Eugenio Montagne. *Cuatro portadas del arte colonial en el Perú*. Lima, 1939



Figs. 38-40: Emilio Harth-terré y José Álvarez Calderón. *Portal de Escribanos con torre y portada en el medio / Portal de Botoneros con portada en el medio / Portal de Escribanos con torre y sin portada en el medio*. Lima, 1939.





PROYECTO PARA LA RECONSTRUCCION DE LA PLAZA DE ARMAS  
(Portal izquierdo en estudio; Portal derecho en obra).

ARQUITECTOS:  
ALVAREZ CALDERON Y HARTH-TERRE; MORALES MACHIAVELO Y MONTAGNE

Fig. 41: *Proyecto para la reconstrucción de la Plaza de Armas. Portal izquierdo en estudio. Portal derecho en obras.* Lima, 1940

# LA MODERNIZACION DE LIMA

CINCO NUEVOS E IMPORTANTES EDIFICIOS

(Apunte de Benavides Gárate)

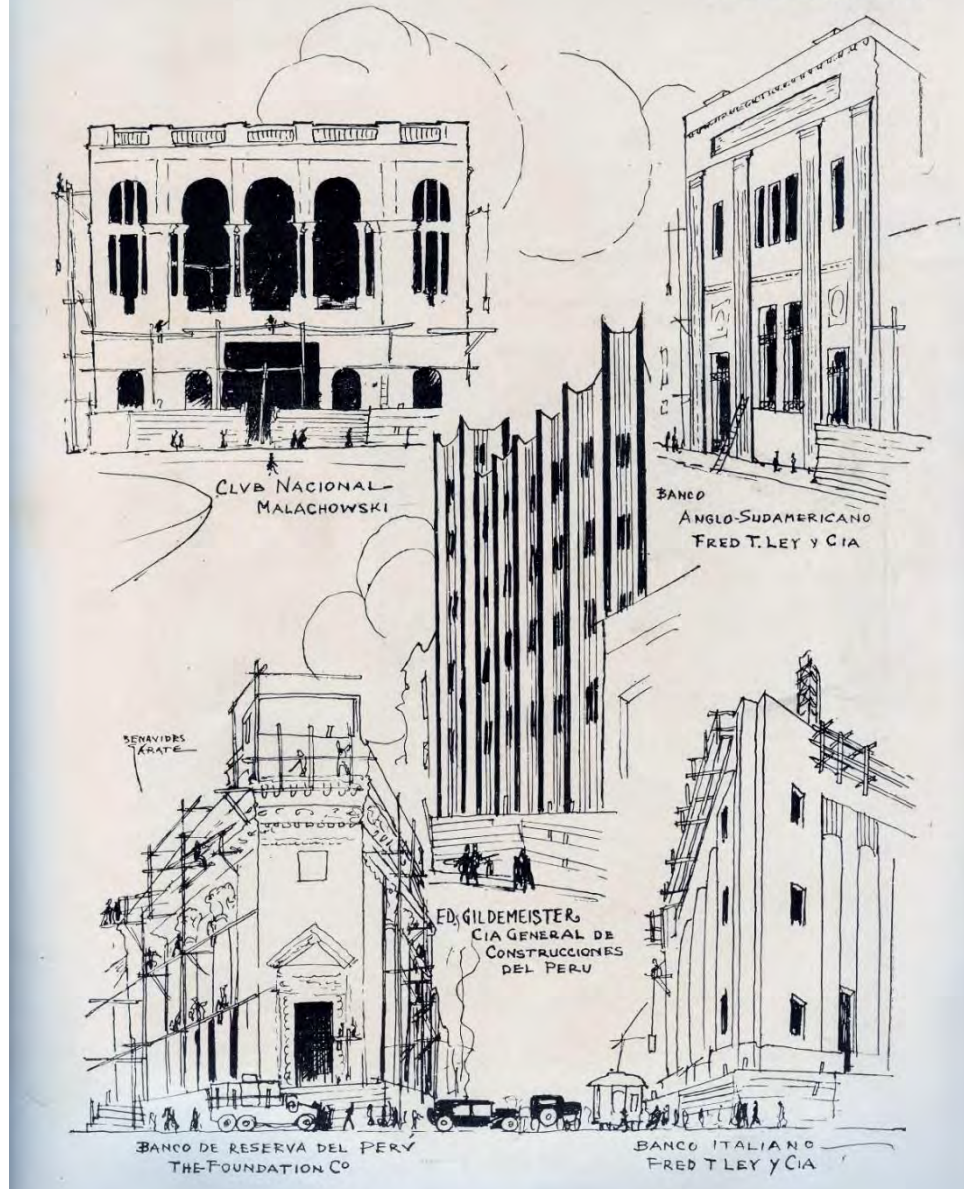
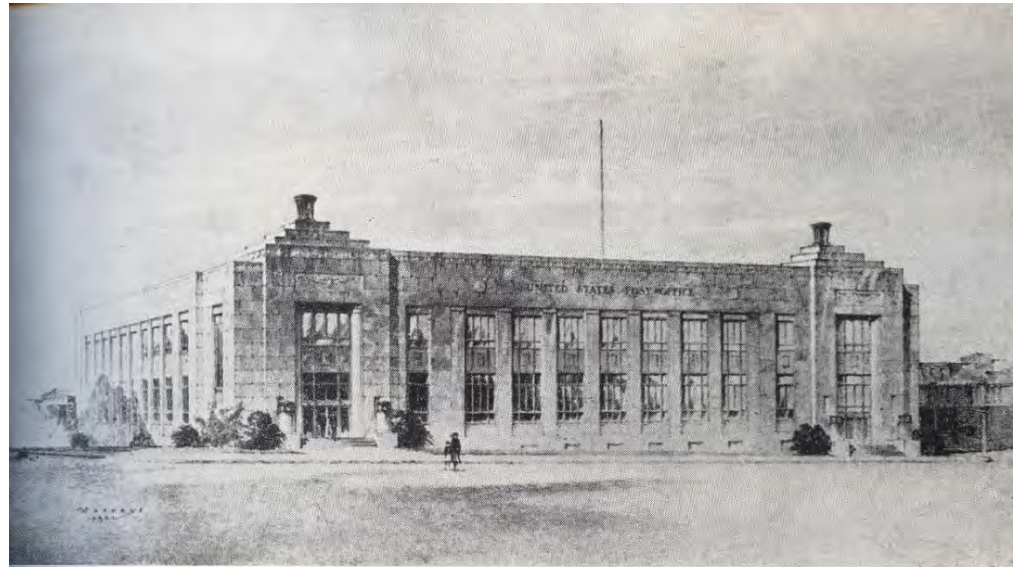


Fig. 42: Benavides Gárate. *Cinco nuevos e importantes edificios*. Lima, 1928

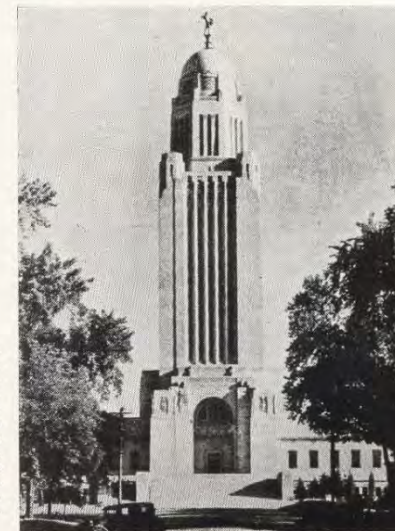


Edificio de Correos en Paterson (New Jersey). Arquitectos Ventworth y Vreeland

## *La tendencia moderna en los Edificios Públicos*

### ADAPTACION DE LOS ESTILOS TRADICIONALES

HEMOS reunido en estas páginas una serie de vistas de edificios públicos de diversos países que, a pesar de ser francamente representativos de nuestra época, acusan, sin embargo, la inspiración de lo tradicional. Se trata, pues, de un sano modernismo que acoge las enseñanzas de la nueva escuela, en lo que se



Capitolio del Estado de Nebraska, notable primer ensayo del Arquitecto Goodhue para lograr la monumentalidad, utilizando el espacio. (Hasta la construcción de este edificio los capitolios de los Estados americanos habían tenido como motivo principal una inmensa cúpula exclusivamente decorativa, inspirada en la del Capitolio de Washington).

Fig. 43: *La tendencia moderna en los edificios públicos.* Lima, 1939



Fig. 44: *Restaurante popular N° 1*. Lima, ca. 1938-1939

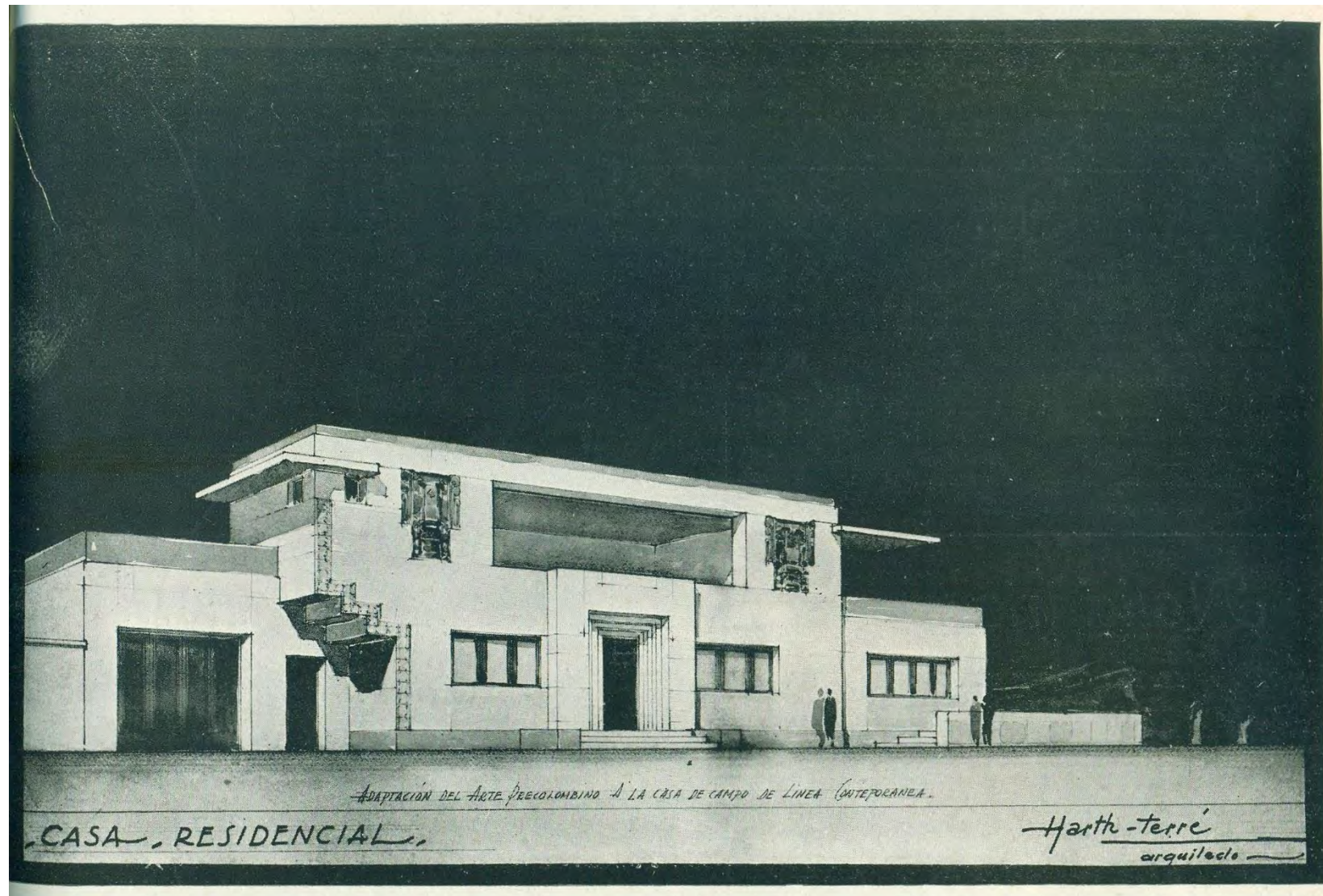


Fig. 45: Emilio Harth-terré. Casa residencial. Lima, 1940



Fig. 46: *Estacionamiento de autos en el pasaje Callao*. Lima, década de 1940



Fig. 47: *Vehículos en la plaza San Martín*. Lima, 1930



Fig. 48: Portada de "El Arquitecto Peruano". Lima, 1944

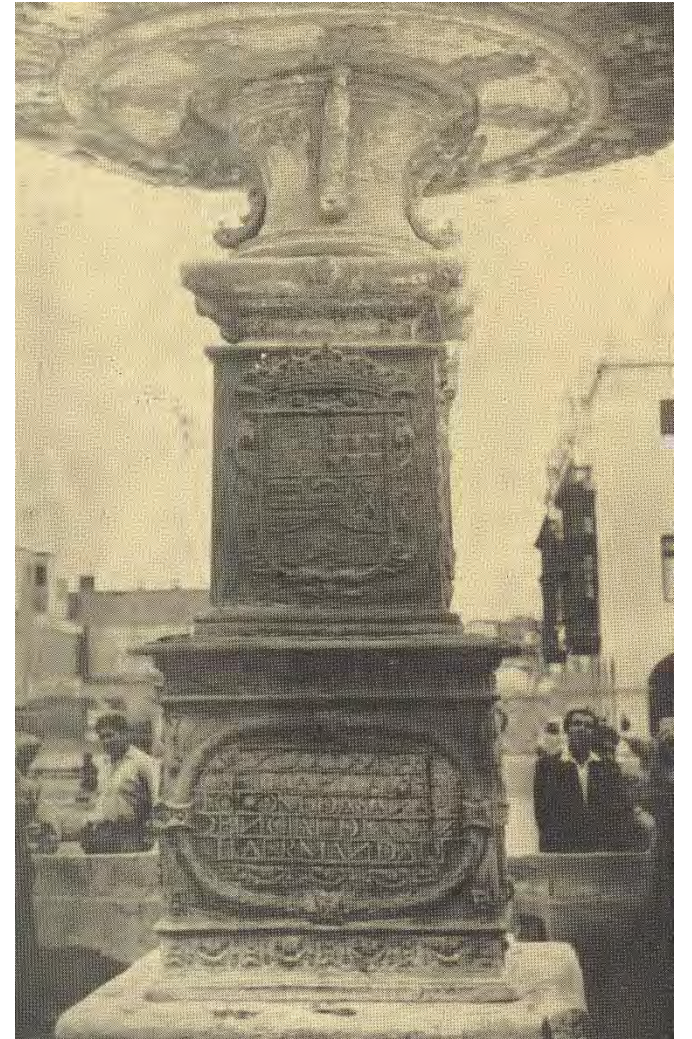


Fig. 49: Fuente de la Plaza de Armas con portales de Botoneros y Escribanos al fondo. Lima, 1945







Fig. 52: Adolfo Córdova. *Arquitectura de "nuestro medio"*. Lima, 1949



Fig. 53: Agrupación Espacio. *Palacio arzobispal*. Lima, 1949



Fig. 54: Adolfo Córdova. Sin título. Lima, 1950

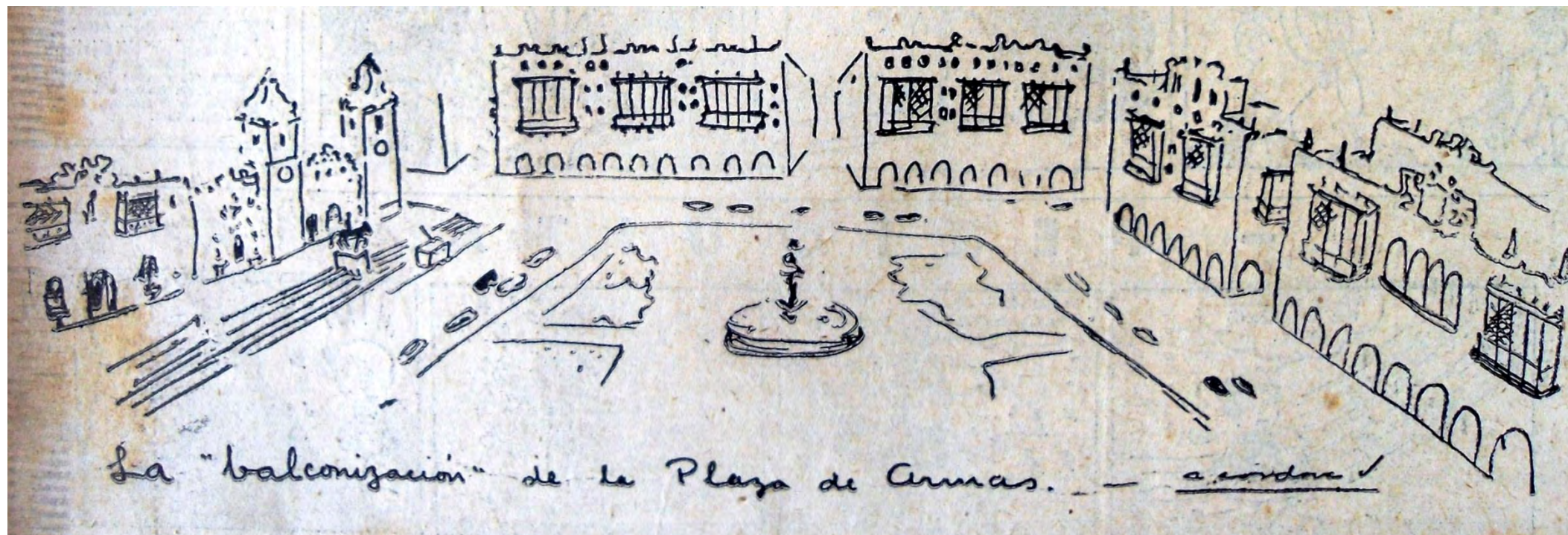


Fig. 55: Adolfo Córdova. *La balconización de la Plaza de Armas*. Lima, 1948

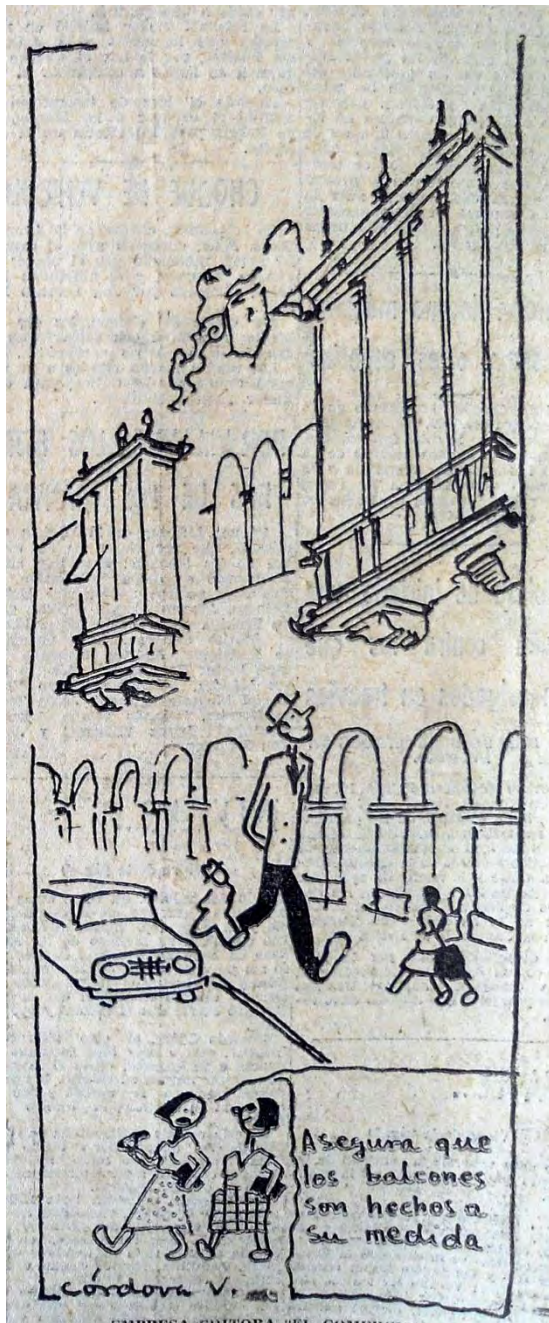


Fig. 55: Adolfo Córdova. *Asegura que los balcones son hechos a su medida.* Lima, 1948



Fig. 56: Adolfo Córdova. *El jarterrorismo, la arquitectura y el amor.* Lima, 1949

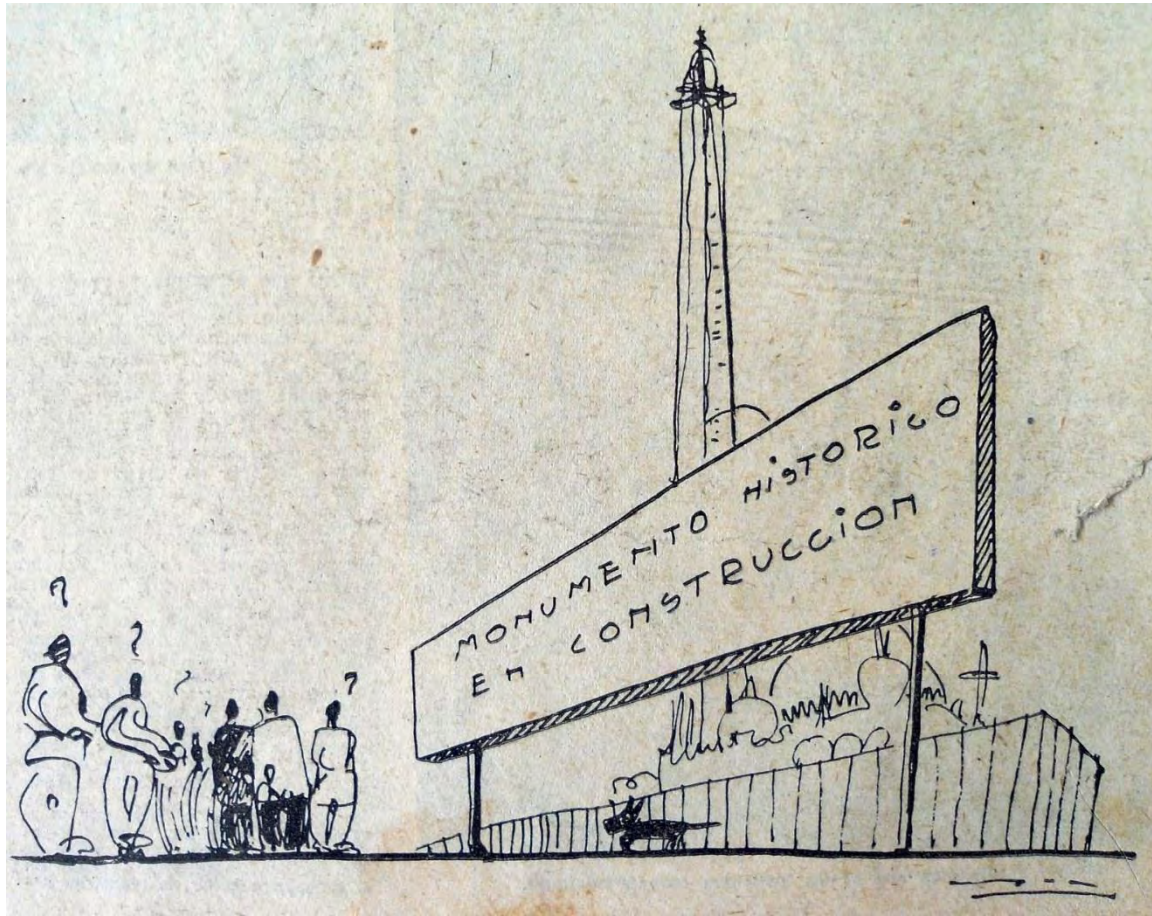
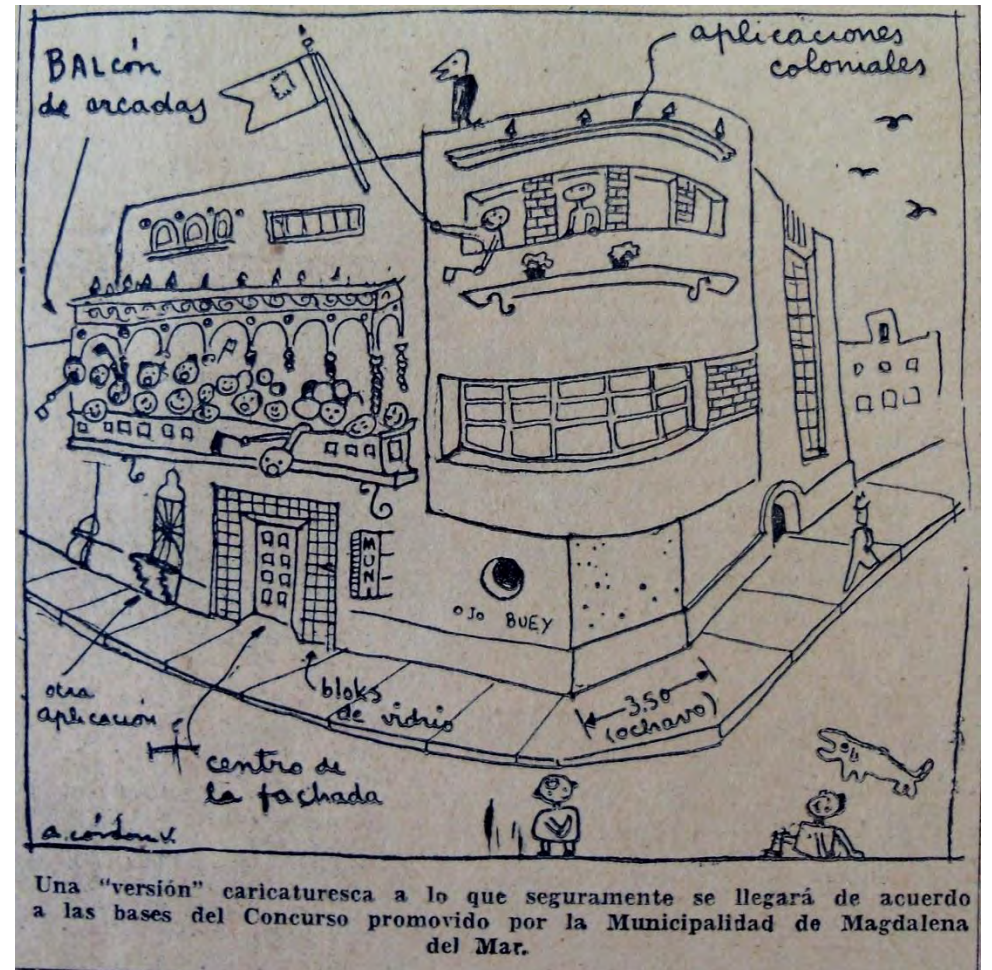


Fig. 57: Adolfo Córdova. *Monumento histórico en construcción*. Lima, 1950



Una "versión" caricaturesca a lo que seguramente se llegará de acuerdo a las bases del Concurso promovido por la Municipalidad de Magdalena del Mar.

Fig. 58: Adolfo Córdova. *Municipalidad de Magdalena del Mar*. Lima, 1949



Fig. 59: Portada de "El Arquitecto Peruano". Lima, 1947.

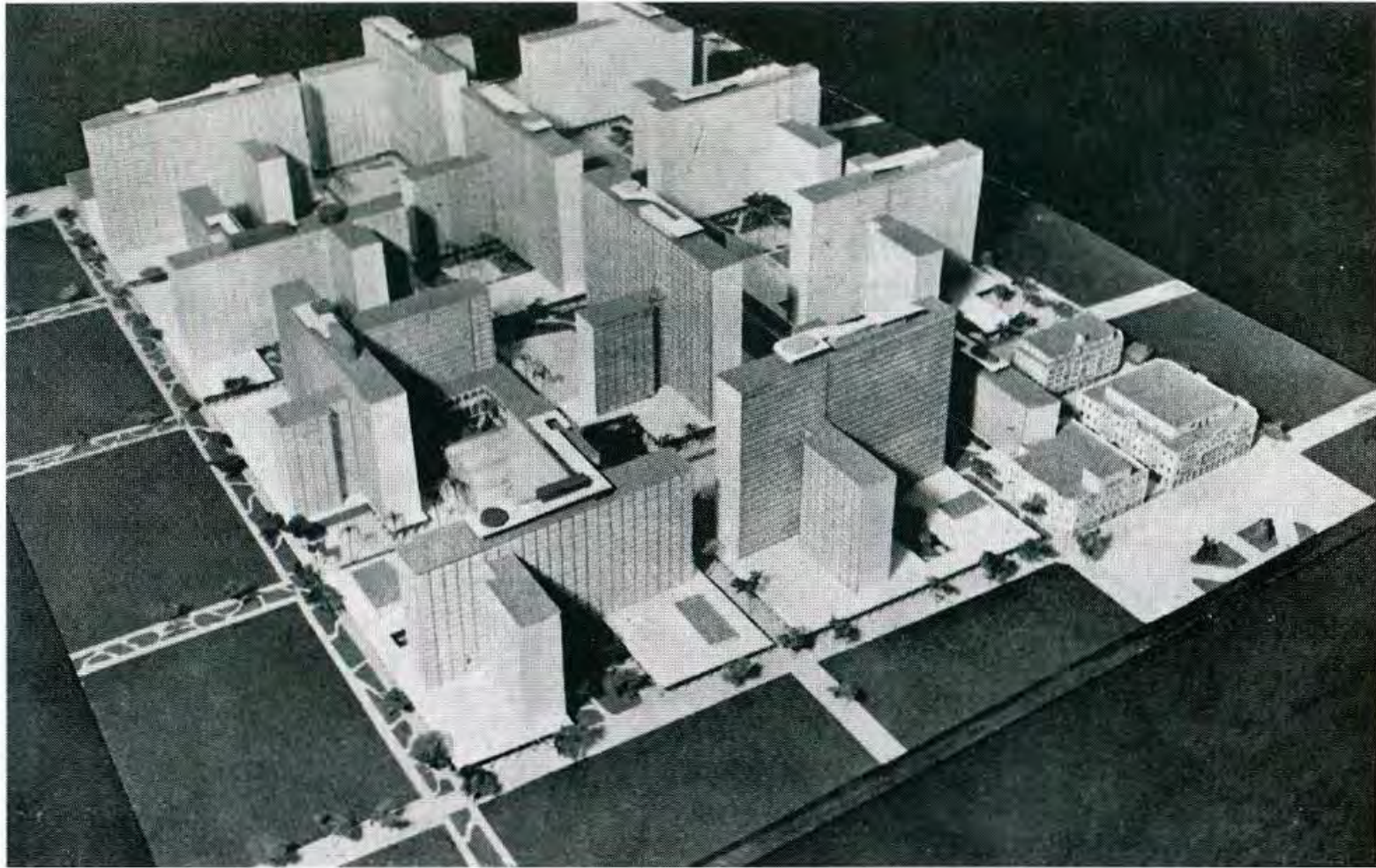


Fig. 60: *El Sector Central, Plan Piloto de Lima*. Lima, 1947-1949



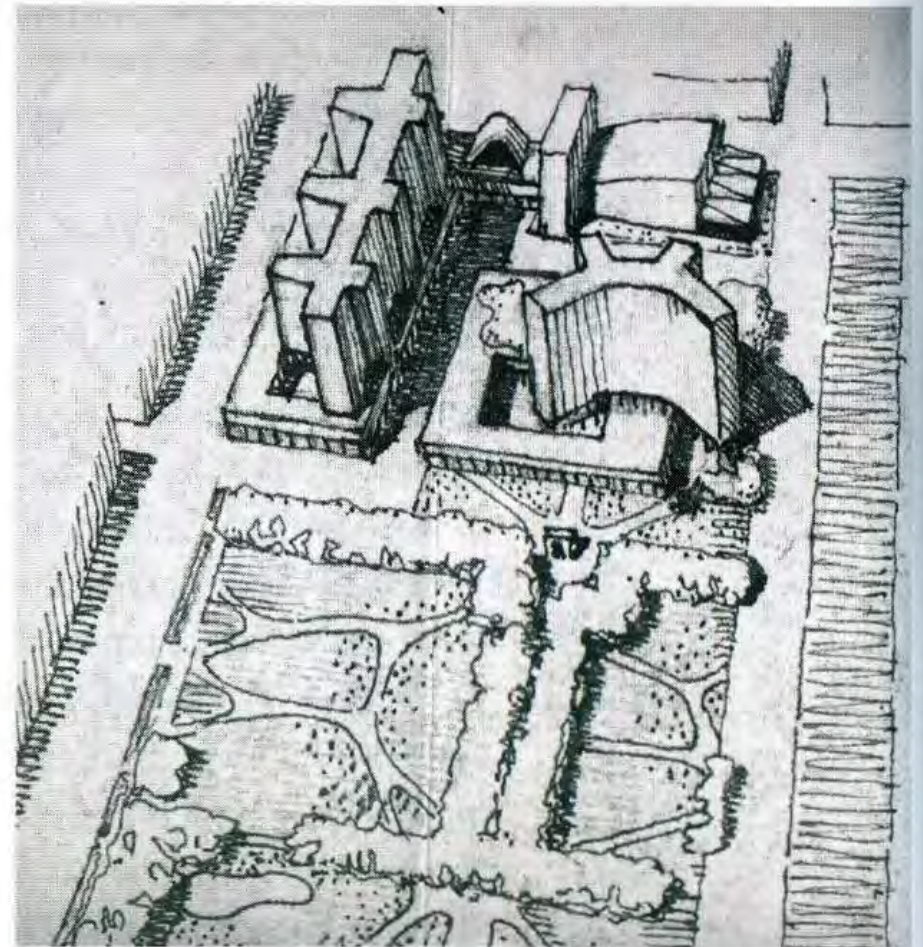
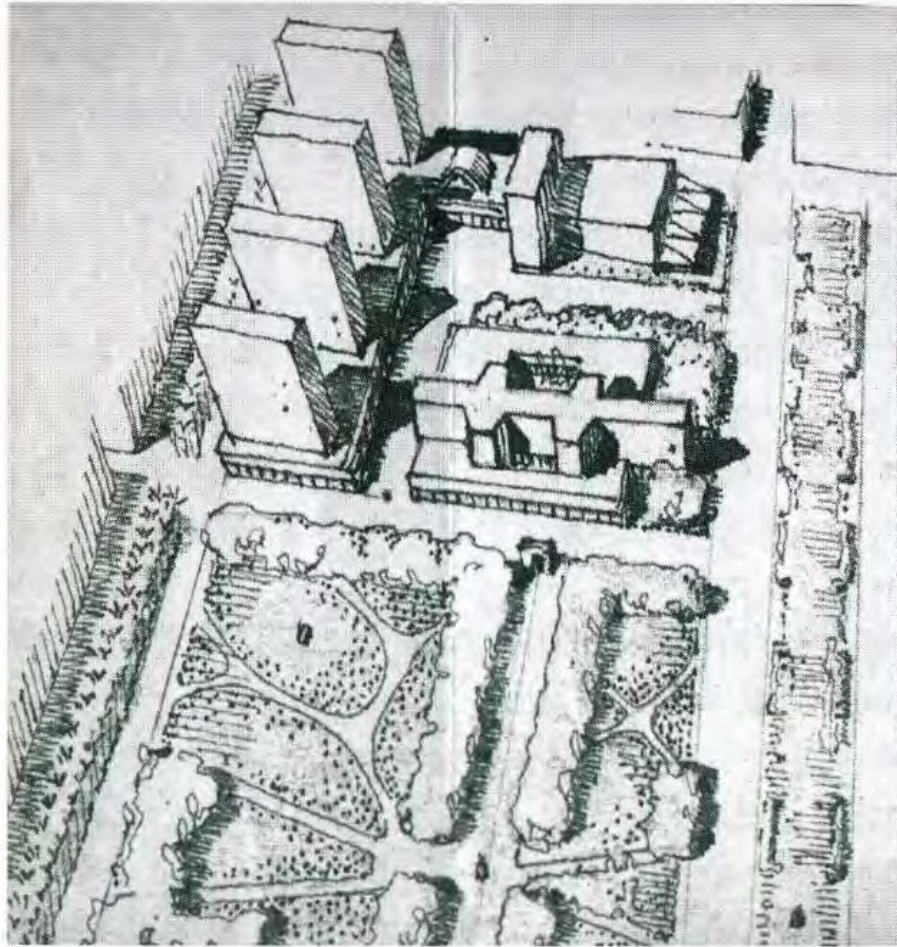


Fig. 61: José Luis Sert y Paul Lester Wiener. *Estudios para el centro cívico, Plan Piloto de Lima*. Lima, 1947-1949



Fig. 62-63: Emilio Harth-terré. *Edificio Bridusa*. Lima, 1968



Fig. 65: Emilio Rodríguez Larraín. *Tumba de los reyes católicos*. Lima, 1984

## BIBLIOGRAFÍA



## FUENTES PRIMARIAS

### Archivos y colecciones

Archivo Adolfo Córdova, Lima

Archivo Rodríguez Larraín, Lima

Archivo familia Malachowski, Lima

Archivo Histórico Municipal de Lima

Biblioteca Central de la Universidad de Lima

Biblioteca Manuel Solari Swayne, Museo de Arte de Lima

Biblioteca Nacional del Perú, Lima

Harth-Terré Collection, The Latin American Library at Tulane University, Nueva Orleans

Sistema de Bibliotecas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima

### Periódicos y revistas

*Boletín Municipal de Lima Metropolitana*, Lima

*Ciudad y Campo y Caminos*, Lima

*El Arquitecto Peruano*, Lima

*El Comercio*, Lima

*La Prensa*, Lima

*La Crónica*, Lima

*La Ilustración Peruano*, Lima

*Variedades*, Lima

**Libros, folletos y artículos de época**<sup>264</sup>

*Lima 1919-1930*. Lima, 1935.

*Ciudad Lima. IV centenario de su fundación, 1535-1935*. Lima, 1935.

*Consejo nacional de conservación y restauración de monumentos históricos. Leyes y reglamentos*. Lima. Imprenta Americana, 1943.

*Progresos del Perú, 1933-1939. Durante el gobierno del Presidente de la República General Óscar R. Benavides*. Buenos Aires: Editorial Guillermo Kraft, 1945.

*Boletín de la Unión Panamericana*. Washington: Unión Panamericana, 1948.

*Plan Piloto de Lima*. Lima: Empresa Gráfica T. Scheuch, 1949

AGRELO, Emilio

1922 “Colaboración Arquitectura colonial”. *La Prensa*, Buenos Aires, enero, p. 17.

AGRUPACIÓN ESPACIO

1947 “Expresión de principios de la “Agrupación Espacio”. *El Comercio*, Lima, 15 de mayo, pp. 3-4.

1948 “Del arte contemporáneo en el Perú. Tradición y contemporaneidad”. *El Comercio*, Lima, edición de la tarde, 18 de marzo, p. 8.

1949 “Colabora la Agrupación Espacio”. *El Comercio*, Lima, edición de la tarde, 7 de julio, p. 8.

1950 “Colabora la Agrupación Espacio: Un problema planteado de cabeza”. *El Comercio*, Lima, 22 de enero, suplemento dominical, p. I.

BARRANTES CASTRO, Pedro

1924 “Una cultura de Sudamérica”. *Mundial*, Lima, n. especial (31 de octubre).

BELAÚNDE TERRY, Fernando

1939a “Algo sobre el arte en el Perú”. *El Arquitecto Peruano*, Lima, n. 20 (marzo de 1939): [14-15].

1944 “Dignifiquemos nuestra edificación pública”. *El Arquitecto Peruano*, Lima, n. 86 (setiembre): [12-13].

BENVENUTTO MURRIETA, Pedro

1938 “La Plaza de Armas”. *El Comercio*, Lima, 23 de octubre.

CARRERA VERGARA, Eudocio

1940 *La Lima criolla de 1900*. Lima.

1954 *La Lima criolla de 1900 (corregida y aumentada)*. Lima.

<sup>264</sup> Esta bibliografía no incluye las referencias a artículos periodísticos citados en el texto, ni a manuscritos y cartas.

CASTILLO, Teófilo

- 1915 “Interiores limeños XII: Casa del doctor Federico Elguera”. *Variedades*, Lima, n. 374 (1 de mayo): 2064-2068.
- 1918a “En viaje del Rímac a la Plata Buenos Aires”. *Variedades*, Lima, n. 539 (29 de junio): 613-616.
- 1918b “Notas de ate”. *Variedades*, Lima, n. 544 (3 de agosto): 734.

CASTRO, Martha de

- 1942 *Un ensayo de aplicación de la teoría de Wölfflin a la arquitectura colonial cubana*. La Habana: Revista Bimestral Cubana.

CENTURIÓN HERRRERA

- 1924 *El Perú actual y las colonias extranjeras*. Lima.

CÓRDOVA, Adolfo

- 1948 “Colabora la Agrupación Espacio: Lima, la ciudad enferma”. *El Comercio*, Lima, 22 de abril, edición de la tarde, p. 8.

CÓRDOVA, Adolfo, Julio FERRAND, José POLAR y Carlos WILLIAMS

- 1946 “El Cuzco monumental e intangible”. *El Sol*, Cuzco, 30 de setiembre.

CÓRDOVA, Adolfo, Samuel PÉREZ BARRETO, Carlos WILLIAMS

- 1950 “Con lámpara o sin lámpara en busca de arquitectura”. *El Comercio*, Lima, 5 de febrero, suplemento dominical, p. I.

DÁVALOS Y LISÓN, Pedro

- 1908 *Lima en 1907. Colección de artículos publicados en “El Comercio” con el epígrafe de “Lo que fue ayer Lima, lo que es hoy, y lo que será mañana”*. Lima: Librería e Imprenta Gil.

DOCUMENTA

- 1949-50 “Corónica: defensa del patrimonio histórico y artístico”. *Documenta. Revista de la Sociedad Peruana de Historia* II/1, Lima, pp. 883-889.

DÓMENICO SUAZO, Haydeé di

- 1945 *Fuente de la Plaza Mayor de Lima*. Lima: Imprenta Americana.

DUNKELBERG, Carlos

- 1939 “Charlando con don Ricardo Cortéz, Presidente de la Sociedad de Arquitectos de Chile”. *El Arquitecto Peruano*, Lima, n. 28 (enero): [22].

ELGUERA, Federico

- 1901a *Memoria de la Municipalidad de Lima*. Lima: Librería e Imprenta Gil.
- 1901b *Boletín Municipal*, Lima, n. 1.
- 1903 “Construcciones urbanas”. *El Comercio*, Lima, 31 de octubre.
- 1924 “El nuevo Palacio Municipal”. *Ciudad y Campo y Caminos*, Lima, n. 1 (julio de 1924): 7.

- ELMORE, Teodoro  
1903 “Carácter actual de la arquitectura”. *Informaciones y memorias de la Sociedad de Ingenieros*, Lima, vol. V, n. 8 (agosto): 118-122.
- FLÓREZ ARÁOZ, José  
1943 “El Proyecto de la Basílica de Santa Rosa de Lima y la justificación de su estilo”. *El Arquitecto Peruano*, p. 23.
- GÁLVEZ, José  
1935 “El balcón”. En José Gálvez. *Estampas limeñas*. Lima: Municipalidad de Lima.
- GALLO PORRAS, Luis  
1934 “La adquisición del solar del antiguo Concejo”. *¿El Comercio?*, Lima, ca. 15 de noviembre. Ver Harth-terré Collection, Manuscritos, caja 1, folder 1.
- GIRALDI, Mario  
1944 “Limeñismos arquitectónicos”, EAP, mayo de 1944.  
1945a “¿En busca de nuestra arquitectura?”. *El Arquitecto Peruano*, Lima, n. 92 (marzo): [19-20].  
1945b “¿Para qué estudiamos historia?”. *El Arquitecto Peruano*, Lima, n. 94 (mayo): [34-35].
- GRESLEBIN, Héctor  
1924 “El estilo renacimiento colonial”. *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, n. 38-39 (febrero).
- HARTH-TERRÉ, Emilio  
1921a *La Prensa*, Lima, 12 de junio.  
1921b “400 casas para empleados en el pueblo de San Miguel, Lima”. *Mundial*, Lima, n. 76 (28 de octubre).  
1926 *Estética urbana. Notas sobre su necesaria aplicación en Lima*. Lima: Librería Francesa Científica y Casa Editorial E. Rosay.  
1932 “Caricaturas sobre la arquitectura y el urbanismo actual”. *Variedades*, Lima, 27 de febrero, n. 1249.  
1937 “¿Qué cosa es el funcionalismo?”. *El Arquitecto Peruano*, setiembre, p. 35.  
1939 “La modernización de las fachadas. Carta del arquitecto Emilio Hart Terré”. *La Prensa*, Lima, 9 de junio, p. 3.  
1941 “Arquitectura virreinal y arquitectura moderna”. *El Arquitecto Peruano*, Lima, n. 42 (enero): [29-30].  
1944 “Tendencias de la arquitectura en el Perú”. *El Arquitecto Peruano*, Lima, n. 79 (febrero): [21-23].  
1945a “A propósito de una errata. La iglesia de Puente Piedra fue proyectada por Guerra y construida por Málaga”. *El Arquitecto Peruano*, Lima, n. 91 (febrero): [39].  
1945b “Análisis de una arquitectura peruana contemporánea”. *El Arquitecto Peruano*, Lima, n. 92 (marzo): [33-35].



- 1946b “Le Corbusier, predicador infatigable. Comentario Bibliográfico a su último libro”. *El Arquitecto Peruano* 111, Lima, octubre, p. [33].
- 1946c “La acusación de vetusto a un monumento urbano es una máscara a nuestra desidia o a nuestra impasible actitud ante la historia”. *El Comercio*, Lima, 10 de diciembre, p. 3.
- 1947a “La expresión artística de la escultura aborigen”. *El Comercio*, Lima, 26 de febrero, p. 8.
- 1947b “Espacio”. *El Comercio*, Lima, edición de la tarde, 18 de junio, p. 8.
- 1947c *Por una arquitectura contemporánea que sea nuestra*. Lima: VI Congreso Panamericano de Arquitectos, Editorial Etinsa.
- 1951 “Mesticismo en la arquitectura peruana virreinal”. Texto mimeografiado. Lima, setiembre. Harth-terré Collection, Manuscritos, caja 1, folder 1.
- 1958 *Carta paladina. Al Señor John Howland Rowe profesor de Antropología en la Universidad de California, Berkeley*. Lima: Editorial Tierra y Arte.
- 1959 “Un balcón para doña Micaela Villegas”. *El Comercio*, Lima, 13 de julio.
- 1960a “El asiento arqueológico de la ciudad de Lima. Las cinco huacas de la Plaza de Armas”. *El Comercio*, Lima, 18 de enero.
- 1960b “Matías Maestro. El arquitecto que dio su nombre al Cementerio fue también notable arquitecto y gran patriota”. *La Crónica*, Lima, 28 de julio.
- 1965 “La arquitectura mestiza del sur peruano”. En *Revista Histórica*, tomo XXVII, pp. 285-293.
- 1971a [Artemio Terreros]. *Discurso sobre la conservación y restauración de monumentos artísticos de la ciudad de Lima*. Lima: Editorial Universitaria, abril.
- 1971b *Mi “carta de Lima”*. Lima: Editorial Universitaria.
- 1972 “La arquitectura del Perú en la historia”. *Copé*, Lima, III/8, pp. 16-21.
- 1973a *Carta analítica al pintor Bill Caro*. Lima: Editorial Universitaria.
- 1973c “Arequipa, almacigo de arte mestizo”. *El Comercio*, Lima, 8 de junio, edición de la mañana, p. 2.

#### HARTH-TERRÉ, Emilio y Alberto MÁRQUEZ ABANTO

- 1959 *Nota para una historia del balcón en Lima*. Revista Archivo Nacional del Perú. Tomo XXIII. Lima.

#### JARA, César de la

- 1949 “Colabora la Agrupacion Espacio: Tragedia y mentira de los neoestilos”. *El Comercio*, Lima, 1 de abril, edición de la tarde, p. 8.

#### JOCHAMOWITZ, Alberto

- 1939 “Contra la arquitectura nudista”. *El Arquitecto Peruano*, Lima, n. 21 (abril): [12-14].

#### KUBLER, George

- 1948 “Sobre arquitectura actual en Lima”. *Las Moradas*, Lima, n. 6.
- 1965 “Indigenismo, indianismo y mestizaje en las artes visuales como tradición americana clásica y medieval”. *Histórica. Congreso sobre el mestizaje: Ponencias y trabajos XXVIII*, Lima, pp. 36-.

#### LAVALLE, Juan Bautista de

1912 “Lima viejo y Lima nuevo. Nuestra Señora del Rosario”. *Ilustración peruana* 151, Lima, 13 de noviembre de 1912, p. 261.

LEGUÍA, Augusto Bernardino

1925 “Mensaje del Presidente del Perú, Augusto Bernardino Leguía Salcedo, ante el Congreso Nacional, el 28 de julio de 1925”. Consultado el 15 de junio de 2014. Disponible en la web del Congreso del Perú: [http://www.congreso.gob.pe/museo/mensajes/Mensaje\\_1925.pdf](http://www.congreso.gob.pe/museo/mensajes/Mensaje_1925.pdf)

MAGUIÑA, Alejandro

[1924] “Discurso del doctor Alejandro Maguiña, Ministro de Justicia, instrucción, Culto y beneficencia, al inaugurar el Palacio Arzobispal”. En *El Perú en el Centenario de Ayacucho. Recopilación efectuada por la Secretaría del señor Presidente de la República de los discursos pronunciados en las ceremonias conmemorativas*. Lima: Editorial Garcilaso.

MARIÁTEGUI, José Carlos

1924 “Motivos polémicos: pasadismo y futurismo”. *Mundial*, Lima, n. 233 (31 de octubre de 1924): [6-7].

1927 “Réplica a Luis Alberto Sánchez”. *Amauta*, Lima, n. 7 (marzo): 38-39

[1927] *7 ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2007.

MIRÓ QUESADA GARLAND, Luis

1945 *Espacio en el tiempo. La Arquitectura como fenómeno cultural*. Lima: Compañía de Impresiones y Publicidad.

1948a “Colabora la Agrupación Espacio: La feria de los balcones”. *El Comercio*, Lima, 11 de noviembre, edición de la tarde, p. 8.

1948b “Colabora la Agrupación Espacio: Perogrullo y la arquitectura”. *El Comercio*, Lima, 9 de diciembre, edición de la tarde, p. 8.

1950b “Problemas urbanos aquí y ahora”. *El Comercio*, Lima, 12 de marzo, suplemento dominical, p. I.

1951 “Reformas urbanas para Lima: las plazoletas de la Plaza de Armas”. *Espacio*, Lima, n. 7 (mayo): 2.

MIRÓ, César

1941 “Antigüedad de los fantasmas y vigencias de las penas criollas”. *El Comercio*, Lima, 20 de abril.

MORALES MACHIAVELLO, Carlos

1941 “Nueva arquitectura en la ciudad de los Reyes”. *El Arquitecto Peruano*, Lima, abril.

NEIRA, Eduardo

1948 “Los monumentos arquitectónico”. *El Comercio*, Lima, 30 de setiembre.

1949 [E.N.A.] “Concurso arquitectónico”. *El Comercio*, Lima, 15 de diciembre, edición de la tarde, p. 8.

NOEL, Martín

- 1921 *Contribución a la Historia de la Arquitectura Hispano-Americana*. Buenos Aires: Talleres S. A. Casa Jacobo Peuser.
- ORTÍZ RODRÍGUEZ, Federico  
1924 “Habitaciones populares”. *Mundial*, Lima, n. 219 (28 de julio).
- ORTÍZ DE ZEVALLOS, Luis  
1949 “La enseñanza de la Historia del Arte”. *El Arquitecto Peruano*, Lima, n. 145 (agosto): [33-39].
- OTERO, José  
1928 “El exotismo en las construcciones de la nueva Lima. El arte árabe-hispano”. *Ciudad y Campo y Caminos*, Lima, n. 39 (mayo de 1928): 14-15.
- PAZ SOLDÁN, Juan Pedro  
1908 “Los progresos de Lima impresiones de regreso”. *Actualidades*, Lima, n. 256 (7 de marzo): 185-186.
- PEREIRA, Raúl María  
1939 “Consideraciones sobre la pintura peruana”. *Mercurio Peruano: revista mensual de ciencias sociales y letras*, Lima, n. 151, setiembre, pp. 397-403.
- PÉREZ BARRETO, Samuel  
1948 “Colabora la Agrupación Espacio: Tradición y anti-tradición”. *El Comercio*, Lima, 29 de abril, edición de la tarde, p. 8.
- PÉREZ REINOSO, Ramiro  
1926 “El sentido del arte americano”. *Mercurio Peruano: revista mensual de ciencias sociales y letras*, Lima, n. 94-96, abril-junio, pp. 284-291.
- PIQUERAS COTOLÍ, Manuel  
[1930] “Algo sobre el ensayo de estilo neoperuano en arquitectura”. *Huaca*, Lima, n. 3 (1992): 61-62.  
1939 “Un documento interesante. Definición del arte neo-peruano, por Manuel Piqueras Cotolí”. *El Comercio*, Lima, 14 de julio. También en *La Prensa*, 24 de julio.
- PORRAS BARRENECHEA, Raúl  
1955 “La Colonia: Edad Media peruana”. *Fanal*, Lima, n. 43, pp. 2-11.
- RIVA-AGÜERO, José de la  
1934 “Invocación del doctor Riva-Agüero por la tradición de la Casa Consistorial”. ¿*El Comercio?* Lima, ca. 9 de noviembre. Ver Harth-terré Collection, Manuscritos, caja 1, folder 1.
- SABOGAL, José  
1940 “Arquitectura peruana. La casona arequipeña”. *El Comercio*, Lima, 15 de mayo, p. 15.

SALAZAR BONDY, Sebastián

- 1955 “Cómo la pintura ha buscado al Perú. El arte colonial entendido como represión”. *La Prensa*, Lima, 29 de setiembre, p. 8.  
[1964] *Lima, la horrible*. Concepción, Universidad de Concepción, 2002.

SOLARI, Carlos

- 1927 Don Quijote. “Notas de arte: La obra de Piqueras Cotoí en Lima”. *Mundial*, Lima, n. 372, 28 de julio de 1927, pp. [31-36].  
1928 Don Quijote. “Las construcciones absurdas”. *Mundial*, Lima, n. 400 (10 de febrero).  
1928a Don Quijote. “Notas de arte: Martín Noel en Lima”. *Mundial*, Lima, n. 429, 31 de agosto, pp. [66-67].  
1928b Don Quijote. “Notas de arte: Las conferencias de Martín S. Noel”. *Mundial*, Lima, n. 430, 7 de setiembre, p. [48].

SOLARI SWAYNE, Manuel

- 1939 “Nueva arquitectura limeña”. *El Comercio*, edición de la mañana, Lima, 16 de setiembre, p. 3.

VALDELOMAR, Abraham

- 1916 [El conde de Lemos]. “El proyecto Malachowsky”. *La Prensa*, Lima, 11 de diciembre, p. 2.

VALEGA, Manuel

- 1950 “La habitación”. *El Arquitecto Peruano*, Lima, n. 160.

VELARDE, Héctor

- 1924 “Modelos de casa”. *Ciudad y Campo y Caminos*, octubre, p. 8.  
1928 “La nueva arquitectura”. *Mundial*, Lima, 6 de abril de 1928, n. 408.  
1929 “El modernismo en arquitectura”. *El Comercio*, Lima, 27 de octubre.  
1932 “Lima y la arquitectura moderna”. *La Crónica*, Lima, 28 de julio.  
1933 *Fragmentos de espacio*. Lima: Compañía de Impresiones y Publicidad.  
1935 “Arquitectura y nacionalismo”. *La Crónica*, Lima, 18 de enero.  
1935 “La Plaza de Armas, Pizarro y las palmeras”. *La Prensa*, 7 de mayo.  
1938 “La arquitectura y nuestro medio”. *El Arquitecto Peruano*, Lima, n. 11 (junio de 1938): [30-32].  
1939 “El peruanismo en nuestra arquitectura actual”. *El Arquitecto Peruano*, Lima, n. 23 (junio): [23-26].  
1941a “¿Por qué seguiremos haciendo barroco?”. *El Arquitecto Peruano*, Lima, n. 52 (noviembre): [19].  
1941b “La tortuga, el cangrejo, la casa buque y la casa blanca”. *El Arquitecto Peruano*, Lima, setiembre de 1941.  
1944 “Aspectos actuales de la Arquitectura en el Perú”. *El Arquitecto Peruano*, Lima, n. 79 (febrero): [15-20].  
[1946] *Arquitectura peruana*. En Héctor Velarde. *Obras completas. Cuarto tomo: ensayos, artículos estéticos*. Lima: Francisco Moncola Editores, 1966, 155-322.  
1947 “Arquitectura y caricatura”. *El Arquitecto Peruano*, Lima, n. 117 (abril): [14-18].

- 1948 “Influencia del barroco en la futura arquitectura peruana”. *El Arquitecto Peruano* 130, Lima, mayo, pp. [28-30].
- 1949 “El Plano Piloto y el Plano Bombardero de Lima”. *El Arquitecto Peruano* 130, Lima, mayo, pp. [31-32].
- 1955 “Tortas y pasteleros: relatos de arquitectura criolla”. *La Prensa*, lima, 16 de octubre. Continúa el 23 de octubre.
- 1964 “Del desnudo barroco al funcional”. *El Comercio*, Lima, 29 de marzo.
- 1964 “Lima la horrible”. *El Comercio*, Lima, 29 de marzo.
- 1964 “Lima del 39 no fue arquitectónica”. *El Comercio*, Lima, 4 de mayo.

WETHEY, Harold E.

- ca. 1971 “Es un ‘monstruo neocolonial’, afirma el historiador Harold E. Wethey”. *El Comercio*, s.f. En Harth-Terré Collection, Manuscritos, caja 4, folder 10.

WILLIAMS, Carlos

- 1949 “La A.E. y el movimiento de arte contemporáneo en América”. *El Comercio*, Lima, 24 de febrero.

WÖLFFLIN, Heinrich

- [1915] *Conceptos fundamentales de la historia del arte*. Madrid: Espasa-Calpe, 1945.

ZAVALETA, Juan de

- 1922 “El renacimiento de la arquitectura colonial en Lima”. *Mundial*, Lima, n. 103, 5 de mayo de 1922, pp. [6-7].

SZYSZLO, Fernando

- 1951 “Dice Fernando Szyszlo que no hay pintores en el Perú ni América: el joven pintor peruano declara sentir su pintura y la de los demás pero no puede explicarla”, *La Prensa*, Lima, 2 de junio, p. 3.

## BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA

- ABAD, Teresa y Samuel CÁRDENAS  
1975 *Evolución histórica del espacio urbano de la Plaza Mayor de Lima*. Tesis de bachillerato. Lima: Universidad Nacional de Ingeniería.
- AGUIRRE, Carlos  
2002 “La historia social del Perú republicano (1821-1930)”. *Histórica*, Lima, n. 24.1-2, pp. 445-501.
- ALEGRE, Roy Luis  
2001 “*La Agrupación Espacio en El Comercio*”: aproximaciones al proceso moderno en el Perú. Tesis de maestría. Lima: Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Arte, Universidad Nacional de Ingeniería.
- ALVA CENTURIÓN, Héctor y Carlos ESPINOZA  
1962 “Comentarios a la obra de Harth-Terré”. *Expreso*, Lima, 9 de octubre.
- ÁLVAREZ ORTEGA, Syra  
2000 *Historia del mobiliario urbano de Lima 1535-1935*. Lima: Universidad Nacional de Ingeniería.  
2006 *La formación en arquitectura en el Perú. Antecedentes, inicios y desarrollo hasta 1955*. Lima: Universidad Nacional de Ingeniería.
- AMARAL, Aracy  
1994 “La invención de un pasado”. En Aracy Amaral, ed. *Arquitectura neocolonial: América Latina, Caribe, Estados Unidos*. São Paulo: Fondo de Cultura Económica, pp. 11-16.
- ANDERSON, Benedict  
[1991] *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Traducción del inglés de Eduardo L. Suárez. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- ANGOTTI SALGUEIRO, Eliana  
1995 “Revisando Haussmann. Os limites da comparação. A Cidade, a Arquitetura e os Espaços Verdes (o caso de Belo Horizonte)”. *Revista USP*, São Paulo, n. 26 (junio-agosto): 195-205. Consultado el 18 de junio de 2014. Disponible en: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/28162/29973>
- AQUIZE TORO, Roxana  
2008 *Modernidad, modernismo y modernización en Lima (1884-1930)*. Tesis de licenciatura. Lima: Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes, Universidad Nacional de Ingeniería.
- ARMAS ASÍN, Fernando

- 2006 *La invención del patrimonio religioso peruano (1820-1950)*. Lima: Asamblea Nacional de Rectores.
- ARROYO, Eduardo  
1994 *El centro de Lima: uso social del espacio*. Lima: Fundación Friedrich Ebert.
- BAILEY, Gauvin Alexander  
2010 *The Andean Hybrid Baroque. Convergent cultures in the churches of Colonial Peru*. Notre Dame, Indiana: University of Notre Dame Press.
- BALLÓN LAVAGNA, Gustavo  
1975 *Claudio Sahut. Arquitecto de Lima. Catálogo completo de obras*. Tesis de bachillerato. Lima: Programa Académico de Arquitectura, Urbanismo y Artes, Universidad Nacional de ingeniería.
- BARGELLINI, Clara  
1994 “Arquitectura colonial, hispano colonial y neocolonial: ¿arquitectura americana?”. En Gustavo Curiel, Renato González y Juana Gutiérrez, Eds. *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas. XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México D. F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 419-441.
- BEINGOLEA DEL CARPIO, José Luis  
2012 *Procesos activos y pasivos en la modernización de la arquitectura peruana*. Tesis de maestría. Lima: Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes, Universidad Nacional de Ingeniería.
- BELAUNDE, Pedro  
2004 “Perú: mito, esperanza y realidad en la búsqueda de raíces nacionales”. En Aracy Amaral, ed. *Arquitectura neocolonial: América Latina, Caribe, Estados Unidos*. São Paulo: Fondo de Cultura Económica.
- BELTING, Hans  
1999 *The Germans and their Art. A Troublesome Relationship*. Traducción del alemán de Scott Kleager. New Haven, Londres: Yale University Press.  
2011 *An Anthropology of Images. Picture, Medium, Body*. Traducción del alemán de Thomas Dunlap. Princeton: Princeton University Press.
- BENJAMIN, Walter  
[1982] *Libro de los pasajes*. Edición póstuma a cargo de Rolf Tiedemann. Traducción del alemán de Luis Fernández. Madrid, Akal, 2005.
- BENTÍN DIEZ CANSECO, José  
1989 *Enrique Seoane Ros. Una búsqueda de raíces peruanas*. Lima: Universidad Nacional de Ingeniería.
- BERMAN, Marshall

- [1988] *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad.* Traducción del inglés de Andrea Morales Vidal. Madrid: Siglo XXI Editores, 2008.
- BUCK-MORSS, Susan  
1991 *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project.* Cambridge (Mass.): The MIT Press.
- BÜRGER, Peter  
2000 *Teoría de la vanguardia.* Traducción de Jorge García. Barcelona: Ediciones Península.
- CADENA, Marisol de la  
1998 “El racismo silencioso y la superioridad de los intelectuales en el Perú”. *Socialismo y participación*, Lima, n. 83 (diciembre): 85-109.
- CALDAS TORRES, Patricia  
2009 *Pintoresquismo en la primera periferia sur de Lima. La utopía de trasplantar los estilos arquitectónicos del “Viejo mundo” a la vivienda limeña. 1920-1930.* Tesis de maestría. Lima: Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad Nacional de Ingeniería.
- CALLIRGOS, Juan Carlos  
2007 *Reinventing the city of The Kings: Postcolonial Modernizations of Lima, 1845-1930.* Tesis de doctorado. Florida: University of Florida.
- CANDELA, Emilio  
2013 *El régimen de Óscar R. Benavides (1933-1939): ¿una experiencia populista? Definiciones y nuevos planteamientos en torno a su accionar político.* Tesis de maestría. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- CARBAJAL, Mercedes  
1976 *Ricardo de la Jaxa Malachowski Kulisicz. Arquitecto de Lima. Catálogo de obras.* Tesis de bachillerato. Lima: Programa Académico de Arquitectura, Urbanismo y Artes, Universidad Nacional de Ingeniería.
- CARRILLO, Juan Diego  
1984 *Las raíces del neocolonial en la ciudad de Lima (1900-1930).* Trabajo de investigación. Lima: Programa de Arquitectura, Urbanismo y Arte, Universidad Nacional de Ingeniería.
- CASTRILLÓN, Alfonso  
2012 “Dos francotiradores de la crítica”. *Illapa. Revista del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma*, Lima, n. 9 (diciembre): 38-46.
- CHOAY, Françoise  
[1992] *La alegoría del patrimonio.* Traducción de María Bertrand Suazo. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.



- COOPER, Frederick  
2005 *Colonialism in Question. Theory, Knowledge, History.* Berkeley: University of California Press.
- DIDI-HUBERMAN, Georges  
2008 *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes.* Traducción de Oscar Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- DOBLADO, Juan Carlos  
1990 *Arquitectura peruana contemporánea. Escritos y conversaciones.* Lima: Arquidea Ediciones.
- DRINOT, Paulo  
2011 *The Allure of Labor. Workers, Race, and the Making of the Peruvian State.* Durham / Londres: Duke University Press.  
2013 “Introducción: la Patria nueva a través del siglo XX”. Texto inédito. Consultado el 9 de diciembre de 2013 en el portal academia.edu.
- ELMORE, Peter  
“La ciudad enferma: *Lima la horrible* de Sebastián Salazar Bondy”. En Adolfo Panfichi y Felipe Portocarrero, Eds. *Mundos interiores. Lima 1850-1950.* Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 289-213.
- ELLIOT, Bridget  
2009 “Modern, *Moderne*, and Modernistic: Le Corbusier, Thomas Wallis and the Problem of Art Deco”. En Pamela Caughie, Ed. *Disciplining Modernism.* Nueva York: Palgrave Macmillian, pp. 128-146.
- ESCOBAR, Alberto  
1989 *El imaginario nacional: Moro-Westphalen-Arguedas: Una formación literaria.* Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- FERNÁNDEZ, Roberto  
2010 “El orden del desorden. Apuntes eclécticos sobre el eclecticismo porteño”. En Jorge Goldemberg, Ed. *Eclecticismo y modernidad en Buenos Aires: algunas consideraciones.* Buenos Aires: Nobuko, pp. 49-68.
- FERNÁNDEZ ARRIBASPLATA, María  
2010 “Bruno Roselli: el Quijote de los balcones”. *Huellas digitales.* Blog de *El Comercio.* Consultado el 18 de junio de 2014. Disponible en: <http://elcomercio.pe/blog/huellasdigitales/2010/09/bruno-roselli-el-quiote-de-lo>
- FOUCAULT, Michel  
[1982] “Space, Knowledge and Power”. Entrevista a cargo de Paul Rabinow traducida del francés por Christian Hubert. En Michel Foucault. *The Foucault Reader.* Nueva York: Pantheon Books, 1984, pp. 239-256.
- FIERRO GOSSMAN, Rafael

1998 *La gran corriente ornamental del siglo XX. Una revisión de la arquitectura neocolonial en la ciudad de México.* México D. F.: Universidad Iberoamericana.

FLORES, Tatiana

2013 *Mexico's Revolutionary Avant-Gardes. From Estridentismo to ¡30-30!* New Haven, Londres: Yale University Press.

GAITÁN PAJARES, Evelio

2012 *La Plaza Mayor San Antonio de Cajamarca.* Cajamarca: Lumina copper.

GARCÍA, Cayo

1991 "Emilio Harth-Terré: pensamiento". *Con/textos: avances de investigación de la maestría en arquitectura*, Lima, n. 1, pp. 149-158.

GARCÍA BRYCE, José

1959 "Arquitectura peruana". *Boletín. Sociedad de Arquitectos del Perú*, Lima, n. 7 (abril-junio): 38-40.

1980 *La arquitectura en el virreinato y la república. Historia del Perú IX. Procesos e instituciones.* Lima: Editorial Juan Mejía Baca.

GIDDENS, Anthony

1977 *Consecuencias de la modernidad.* Madrid: Alianza Editorial.

GONZALES DE LA COTERA, Manuel

2010 "El pavimento de concreto en Lima". Disponible en la web de la Asociación de Productores de Cemento. Consultado el 15 de junio de 2014:  
[http://www.asocem.org.pe/web/\\_infor\\_esp/Informe%20Especial\\_febrero2010.pdf](http://www.asocem.org.pe/web/_infor_esp/Informe%20Especial_febrero2010.pdf)

GORELIK, Adrián

1994 "Nostalgia y plan: el Estado como vanguardia". En Gustavo Curiel, Renato González y Juana Gutiérrez, eds. *Arte, historia e identidad en América: Visiones comparativas.* XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Tomo III. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 655-670.

[1998] *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936.* Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2010.

GREET, Michele

2009 *Beyond national identity. Pictorial Indigenism as a modernist strategy in Andean art, 1920-1960.* Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.

GUILLÉN, Mauro

2004 "Modernism without Modernity. The rise of Modernist Architecture in Mexico, Brazil and Argentina, 1890-1940". *Latin American Research Review*, vol. 39, n. 2, pp. 6-34.

- GUMBRECHT, Hans Ulrich  
1992 *Making sense in Life and Literature*. Traducción de Glenn Burns. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- GUNTHER DOERING, Juan y Henry MITRANI REAÑO  
2013 *Memorias de Lima I-IV*. Lima: El Comercio, Los Portales.
- GUTIÉRREZ, Ramón  
1983 *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica*. Buenos Aires: Cátedra.  
1995 “Martín Noel en el contexto iberoamericano. La lucidez de un precursor”. En Ramón Gutiérrez y Margarita Gutman. *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*. Andalucía: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, pp. 17-39.  
1998 “Las plazas americanas, de la ilustración a la disgregación”. En Maryan Álvarez-Bulla y Joaquín Ibáñez, eds. *La plaza en España e Iberoamérica. El escenario de la ciudad*. Catálogo de exposición. Madrid: Museo Municipal de Madrid, pp. 121-128.  
2004 “Notas sobre la historiografía del arte y la arquitectura colonial americana”. En Ramón Gutiérrez, Ed. *Historiografía iberoamericana. Arte y arquitectura (XVI-XVIII). Dos lecturas*. Buenos Aires: Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, 2004, pp. 11-42.
- GUTIÉRREZ, Ramón y Sonia BERJMAN  
1995 *La Plaza de Mayo: escenario de la vida argentina*. Buenos Aires: Editorial Fundación Banco de Boston.
- GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo  
1995 “Sevilla vista otra vez. Actividades sociales, viajes y entrevistas de Noel en España”. En Ramón Gutiérrez y Margarita Gutman, Eds. *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*. Andalucía: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, pp. 181-200.  
2009 “Horizontes historicistas en Iberoamérica. El neoprehispánico y el neoárabe, exotismo e identidad”. En Johanna Lozoya, Ed. *Arquitectura escrita. Doscientos años de arquitectura mexicana*. México D.F.: Instituto Nacional de Antropología e Historia, pp. 87-99.
- GUTMAN, Margarita  
1995 “Martín Noel y el neocolonial en la Argentina: inventando una tradición”. En Ramón Gutiérrez y Margarita Gutman, Eds. *El arquitecto Martín Noel. Su tiempo y su obra*. Andalucía: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, pp. 40-57.
- HABERMAS, Jürgen  
[1985] *El discurso filosófico de la modernidad*. Madrid, Buenos Aires: Katz Editores, 2008.
- HAMANN, Johanna  
2011 *Monumentos públicos en espacios públicos de Lima 1919-1930*. Tesis de doctorado. Barcelona: Universidad de Barcelona.

- HANZA, Kathia  
2008 “Lo contemporáneo en el arte: una cuestión de anacronismos”. En Javier Domínguez *et al*, Eds. *Moderno / contemporáneo. Un debate de horizontes*. Medellín: La Carreta del Arte, Universidad de Antioquia, 2008, pp. 37-58.
- HARDY, Samuel  
2013 “Maintained in Very Good Condition or Virtually Rebuilt? Destruction of Cultural Property and Narration of Violent Histories”. *Papers from The Institute of Archeology*, Londres, n. 23(1), art. 14. Disponible en <http://www.pia-journal.co.uk/article/view/pia.432>
- HAYAKAWA, José Carlos  
2010 *Restauración en Lima: Pasos y contrapasos*. Lima: Universidad San Martín de Porras.
- HOBSBAWM, Eric  
[1983] “Introducción: la invención de la tradición”. En Eric Hobsbawm y Terece Ranger, Eds. *La invención de la tradición*. Traducción de Omar Rodríguez. Barcelona: Editorial Crítica, 2002, pp. 7-21.  
2009 “Nacionalismo y nacionalidad en América Latina”. En Pablo Sandoval, Ed. *Repensando la subalternidad. Miradas críticas desde/sobre América Latina*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, SEPHIS, pp. 327-343.
- HUAPAYA, Angélica María  
2009 *Análisis arquitectónico de edificios neocoloniales académicos en las plazas San Martín y de Armas – Lima (1915-1948)*. Tesis de bachillerato. Lima: Universidad Nacional de Ingeniería.
- HUERTAS, Lorenzo  
1999 “Introducción al estudio de la Plaza Mayor de Lima”. En *Historia y cultura*, Lima, n. 23: 281-336.
- JIMÉNEZ, Luis y Miguel SANTIVÁÑEZ  
2005 *Rafael Marquina: arquitecto*. Lima: Universidad Nacional de Ingeniería.
- KAHATT, Sharif  
2004 “Historia, teoría y crítica de la arquitectura peruana en el siglo XX”. *Arquitextos. Revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Ricardo Palma* 17, Lima, noviembre, pp. 16-25.  
2011 “Agrupación Espacio and the CIAM Peru Group: architecture and the city in the Peruvian modern Project”. En Dafunq Lu, Ed. *Third World Modernism. Architecture, development and identity*. Londres y Nueva York: Routledge, pp. 85-110.
- KIDNEY, Walter C.  
1974 *The Architecture of Choice. Eclecticism in America 1880-1930*. Nueva York: George Braziller.
- KOSELLECK, Reinhart

2002 “The Eighteen Century as the Beginning of Modernity”. En Reinhart Koselleck. *The practice of conceptual history: timing history, spacing concepts*. Traducción de Todd Presner. Stanford: Stanford University Press, pp. 154-169.

KOSOF, Spiro

1982 “His Majesty the Pick: The Aesthetics of Demolition”. *Design Quarterly*, Minneapolis, n. 118-119, pp. 32-41.

KRIEGER, Peter

2012 “¿Incomprensibilidad paradigmática? La megalópolis latinoamericana en la óptica de la vieja Europa”. En Patricia Díaz, Monsterrat Galí y Peter Krieger, Eds. *Nombrar y explicar. La terminología en el estudio del arte ibérico y latinoamericano*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, pp. 355-373.

KUSUNOKI, Ricardo

2011 “Szyszlo y la batalla por la abstracción 1947-1955”. En Luis Eduardo Wuffarden y Ricardo Kusunoki, Eds. *Szyszlo*. Lima: Museo de Arte de Lima.

2012 “La construcción de un discurso clasicista contrarrevolucionario en Lima”. Manuscrito inédito.

LAUER, Mirko

[1976] *Introducción a la pintura peruana*. Lima: Universidad Ricardo Palma, 2007.

LIERNUR, Jorge Francisco

1989-91 “¿Arquitectura del Imperio español o arquitectura criolla? Notas sobre las representaciones ‘neocoloniales’ de la arquitectura producida durante la dominación española en América”. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, Buenos Aires, n. 27-28, pp. 138-143.

2004 “Orientalismo y arquitectura moderna: el debate sobre la cubierta plana”. *Revista de Arquitectura*, pp. 61-78.

LIZÁRRAGA Cano, Nancy y Luis BENVENTE, Eds.

1982 *Emilio Harth-Terré. Catálogo Bio-Bibliográfico*. Recopilación de Martha Barriga y Eduardo Barbosa. Lima: Universidad de Lima.

LLOSA MÁLAGA, Julio

1979 *Estructura económica, clases sociales y producción arquitectónica*. Tesis de grado. Lima: Universidad Nacional de Ingeniería.

LOZOYA, Johanna,

2010 *Las manos indígenas de la raza española. El mestizaje como argumento arquitectónico*. México D.F.: Dirección de Publicaciones del Concejo Nacional para la Cultura y las Artes.

LYOTARD, Jean-François

- [1979] *La condición postmoderna: informe sobre el saber*. Traducción del francés de Mariano Antolín Rato. Madrid: Cátedra, 1987.
- LUDEÑA, Wiley
- 1991 “Historia del pensamiento arquitectónico peruano contemporáneo. Tratados y ensayos. La idea de arquitectura”. *Con/textos* 1, Lima, pp. 53-87.
- 1996 *Lima. Städtebau und Wohnungswesen. Die Interventionen des Staates 1821-1950*. Berlín: Verlag. Dr. Köster.
- 1997 *Ideas y arquitectura en el Perú del siglo XX*. Lima: Servicios Editoriales Múltiples S. A.
- 1999 “Prólogo”. En Antonio San Cristóbal, Ed. *Teoría sobre la historia de la arquitectura virreinal*. Lima: Universidad Nacional de Ingeniería, pp. III-XII.
- 2004a *Tres buenos tigres. Piqueras – Belaunde – La Agrupación Espacio. Vanguardia y urbanismo en el Perú del siglo XX*. Lima: Ediciones Urbes.
- 2004b *Lima: historia y urbanismo 1821-1970*. Lima: Universidad Nacional de Ingeniería, Ministerio de Vivienda, Construcción y Saneamiento.
- MACERA, Pablo
- 2004 “Prólogo”. En Wiley Ludeña. *Lima: historia y urbanismo 1821-1970*. Lima: Universidad Nacional de Ingeniería, Ministerio de Vivienda, Construcción y Fomento, pp. XXXV-LVI.
- MAJLUF, Natalia
- 1994 *Escultura y espacio público. Lima, 1850-1879*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- 2006 “Los fabricantes de emblemas. Los símbolos nacionales en la transición republicana. Perú, 1820-1825”. En Ramón Mujica, Ed. *Visión y símbolos: del virreinato criollo a la república peruana*. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 202-241.
- 2008 “Pancho Fierro, entre el mito y la historia”. En Natalia Majluf y Marcus Burke, Eds. *Tipos del Perú. La Lima criolla de Pancho Fierro*. Catálogo de exposición. Madrid: Editorial El Viso, The Hispanic Society of America.
- 2012 “Entrevista. América Latina y la Historia del Arte. El caso de Perú”. *Caiana*, Buenos Aires, n. 1 (setiembre). Disponible en línea.
- MAJLUF, Natalia y Jorge VILLACORTA
- 1997 *Documentos 1960-1990. Tres décadas de fotografía en el Perú*. Catálogo de exposición. Lima: Museo de Arte de Lima.
- MAJLUF, Natalia y Luis Eduardo WUFFARDEN
- 1999 *Elena Izcue. El arte precolombino en la vida moderna*. Catálogo de exposición. Lima: Museo de Arte de Lima.
- 2001 “El primer siglo de fotografía en el Perú”. En Natalia Majluf y Luis Eduardo Wuffarden, Eds. *La recuperación de la memoria. Perú 1842-1942*. Catálogo de exposición. Lima: Museo de Arte de Lima, pp. 20-133.
- 2010 *Camilo Blas*. Catálogo de exposición. Lima: Museo de Arte de Lima.
- 2013 *Sabogal*. Catálogo de exposición. Lima: Museo de Arte de Lima.

- MALOSETTI, Laura, Gabriela SIRACUSANO y Ana María TELESCA  
1999 *Impacto de la “moderna” historiografía europea en la construcción de los primeros relatos de la historia del arte argentino*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- MARCONE, Giancarlo  
2010 “Más Incas que los Incas. Mirando la obra de Tello en su contexto actual”. En Víctor Paredes Castro, Ed. *Cuadernos de Investigación del Archivo Tello N° 8. Arqueología de Pachacamac: restauración del Templo de la Luna, 1942-1944*. Lima: Museo de Arqueología y Antropología de la Universidad Nacional de San Marcos, pp. 11-15.
- MARTUCCELLI, Elio  
2000 *Arquitectura para una ciudad fragmentada. Ideas, proyectos y edificios en la Lima del siglo XX*. Lima: Universidad Ricardo Palma.  
2012 *Conversaciones con Adolfo Córdova*. Lima: Universidad Nacional de Ingeniería, Facultad de Arquitectura y Urbanismo.
- MARTÍNEZ RIAZA, Asunción  
1994 “El Perú y España durante el oncenio”. *Histórica*, Lima, n. XVIII/2.
- MATOS MAR, José  
2004 *Desborde popular y crisis del Estado. Veinte años después*. Lima: Fondo Editorial del Congreso.
- MEJÍA, Víctor  
2013 *Prefiguración de la Plaza San Martín y su monumento (1889-1921)*. Tesis de maestría. Lima: Maestría en Historia del Arte, Pontificia Universidad Católica del Perú.
- MÉNDEZ, Cecilia  
2002 “Review: *Indigenous Mestizos: The Politics of Race and Culture in Cuzco, Peru 1919-1991*. By Marisol de la Cadena (Durham, Duke University Press, 2000”. *Journal of Interdisciplinary History*, Cambridge, vol. 3, n. 22 (otoño): 335-338.  
2011 “De indio a serrano: nociones de raza y geografía en el Perú (siglos XVIII-XXI”. *Histórico*, Lima, vol. 35, n. 1, pp. 53-102.
- MIDAL, Fabrice  
2007 *Petit traité de la modernité dans l'art*. París: Pocket, 2007.
- MITCHELL, Timothy  
2000 “Introduction”. En Timothy Mitchel, Ed. *Questions of modernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. i-xi.
- MUJICA PINILLA, Ramón  
2002 “Arte e identidad: las raíces culturales del barroco peruano”. En Ramón Mujica, ed. *Barroco peruano*, dos volúmenes. Lima: Banco de Crédito del Perú, pp. 1-57.

## MUNICIPALIDAD METROPOLITANA DE LIMA

1997 *Plaza Mayor MCMXCVII*. Lima: Municipalidad Metropolitana de Lima.

## MURPHY, Kevin D.

2000 *Memory and Modernity. Viollet-le-Duc at Vézelay*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.

## NORA, Pierre

1989 “Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire”. Traducción del francés de Marc Roudebush. *Representations*, Berkeley, n. 26 (primavera), pp. 7-24.

## ORTÍZ AGAMA, Robinson

2012 *Plan Piloto de Lima, 1949: significación histórica de una vieja utopía*. Tesis de maestría. Lima: Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes, Universidad Nacional de Ingeniería.

## ORTÍZ DE ZEVALLOS, Augusto

1979 “Las ideas versus las imágenes: cuestiones al debate arquitectónico peruano”. *Apuntes. Revista de ciencias sociales*, n. 9: 87-110.

1990 “Lectura de nuestras crisis y ensayo de cuentas claras”. En Antonio Toca. *Nueva arquitectura en América Latina: presente y futuro*. México: Gustavo Gili, p. 91.

## PINILLOS, Gladys y Noris PINILLOS

1982 *Harth-terré, arquitecto*. Tesis de bachillerato. Lima: Universidad Nacional de Ingeniería, Programa Académico de Arquitectura, Urbanismo y Artes.

## PORT, M. H.

1995 *Imperial London. Civil Government Building in London 1850-1915*. New Haven / Londres: Yale University Press.

## QUIÑONES TINOCO, Leticia

2007 *El Perú en vitrina. El progreso material a través de las exposiciones universales (1869-1872)*. Lima: Universidad Nacional de Ingeniería.

## RAMÓN, Gabriel

1998 “El umbral de la urbe: usos de la Plaza Mayor de Lima”. En Augusto Ortiz de Zevallos, Ed. *Lima. Nuevos estudios de historia y de arqueología*. Lima: Universidad Nacional Federico Villarreal, pp. 37-48.

2005 “La plaza, las plazas y las plazuelas: usos del espacio público en Lima colonial”. En Laura Gutiérrez Arbulú, Ed. *Lima en el siglo XVI*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 103-132.

2006 “El guion de la cirugía urbana: Lima 1850-1940”. En J. Valenzuela, ed. *Historias urbanas. Homenaje a Armando de Ramón*. Santiago: PUCP, pp. 263-290.

2012 “De la Plaza Mayor a la Plaza de Armas: la política borbónica y el espacio urbano de Lima (1740-1820)”. En Susan Ramírez y Caroline Noack, Eds.



- Contextualizando la ciudad en América Latina*. Quito: Ediciones Abyala-Yala, pp. 287-327.
- 2013 “El inca indica Huatica: simbología precolonial e intervención urbana en Lima, 1920-1940”. En Carlos Aguirre y Adolfo Panfichi, Eds. *Lima, siglo XX: cultura, socialización y cambio*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 21-56.
- REY, Freddy  
1973 *Evolución y significado de la arquitectura en Lima*. Tesis de bachillero. Lima: Programa Académico de Arquitectura, Urbanismo y Artes, Universidad Nacional de Ingeniería.
- RICHARDS, Jonathan  
1994 *Facadism*. Londres, Nueva York: Routledge.
- RIEGL, Aloïs  
[1903] *El culto moderno de los monumentos, su carácter y sus orígenes*. Edición antológica comentada por Aurora Arjona Fernández. Andalucía: Junta de Andalucía, 2007.
- ROCHABRÚN, Guillermo  
2009 “Ser historiador en el Perú”. En Guillermo Rochabrún. *Batallas por la teoría. En torno a Marx y el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, pp. 460-475.
- RODRÍGUEZ COBOS, Luis  
1983 *Arquitectura limeña. Paisajes de una utopía*. Lima: Fondo Editorial C.A.P.  
1984 “Un Arquitecto y una obra: El Edificio Ferrand Hnos. del Arqto. Fernando Belaunde”. *Plaza Mayor*, 14 (mayo-junio de 1984): 77-81.
- RUIZ BLANCO, Manuel  
1993 “Las casas para obreros de Rafael Marquina”. *Huaca*, Lima, n. 3, pp. 33-41.
- SALAS CANEVARO, Juan de Dios  
2004 “Tres momentos y una sola identidad de la planificación urbana de Lima en el siglo XX”. *Arquitectos*, Lima, n. 17 (mayo): 26-37.
- SAN CRISTÓBAL, Antonio  
1999 *Teoría sobre la historia de la arquitectura virreinal peruana*. Lima: Universidad Nacional de Ingeniería.  
2004 “La Catedral de Lima en la arquitectura virreinal”. En *La Basílica Catedral de Lima*. Lima: Banco de Crédito, pp. 52-111.
- SANKOVITCH, Anne-Marie  
1998 “Structure/ornament and the Modern Figuration of Architecture”. *The Art Bulletin*, vol. 80, n. 4 (diciembre): 687-717.
- SARLO, Beatriz

1988 *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930.* Buenos Aires: Nueva Visión.

SCALVINI, María Luisa y María Grazia SANDRI

1984 *L'immagine storiografica dell'architettura contemporane da Platz a Giedion.* Roma: Officina Edizioni.

SCHORSKE, Carl

[1980] *La Viena de fin de siglo. Política y cultura.* Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2011.

STANFORD FRIEDMAN

2009 "Definitional Excursions: The Meanings of Modern/ Modernity/ Modernism". En Pamela Caughie, Ed. *Disciplining Modernism.* Nueva York: Palgrave Macmillian, pp. 11-32.

STASTNY, Francisco

2000 "Naturaleza, arte y poder en una fuente barroca". *Íconos. Revista peruana de conservación, arte y arqueología,* Lima, n. 3 (febrero-agosto): 10-19.

SUMMERS, David

1998 "'Form', Nineteenth Century Metaphysics, and the Problem of Art Historical Description". En Donald Preziosi, Ed. *The Art of Art History: A Critical Anthology.* Oxford, Nueva York: Oxford University Press, pp. 127-142.

TANG, Jesús Manuel

2009 *"La influencia francesa": transculturación y aculturación en la arquitectura limeña.* Tesis de licenciatura. Lima: Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes, Universidad Nacional de Ingeniería.

TARAZONA, Manuel

1971a "Arquitectos: Portales de Lima pudieron salvarse". *7 días del Perú y del mundo,* suplemento de *La Prensa,* Lima, 16 de abril de 1971, pp. 30-31.

1971b "La Plaza de Armas luce pelada". *7 días del Perú y del mundo,* suplemento de *La Prensa,* Lima, 15 de octubre de 1971.

1973 "Deseo de convertir Palacio en Museo responde a momento histórico". *El Comercio,* Lima, 14 de junio de 1973.

TAURO, Alberto

1945 *Bio-bibliografía de Emilio Harth-Terré: arquitecto. Conmemorativa de sus bodas de plata profesionales (1920-1945).* Lima.

TEJEIRA DAVIS, Eduardo

1983 "Raíces novohispánicas de la arquitectura en los Estados Unidos a principios del siglo XX". *Jahrbuch für Geschichte von Staat, Wirtschaft und Gesellschaft Lateinamerikas,* 20, pp. 458-491.

TENORIO-TRILLO, Mauricio

- 1996 *Mexico at the World's Fairs. Crafting a Modern Nation.* Los Angeles: University of California Press.
- TRAZEGNIES, Fernando de  
1980 *La idea del derecho en el Perú republicano del siglo XIX.* Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- TRIVELLI, Carlo  
2001 “Los Salones de la Foto y la fotografía de aficionado en Lima”. En Natalia Majluf y Luis Eduardo Wuffarden, Eds. *La recuperación de la memoria. Perú 1842-1942.* Catálogo de exposición. Lima: Museo de Arte de Lima, pp. 162-171.
- TUR DONATTI, Carlos  
1987 “La cultura hispanista y autoritaria en Perú, 1920-1945”. *Cuadernos Americanos.* Nueva época. México, n. 4 (julio-agosto): 126-137.
- VALENZUELA, Alejandra, Ed.  
2008 *Plaza de Armas. Santiago de Chile.* Santiago de Chile. Museo Histórico Nacional.
- VARÓN, Rafael  
2006 “La estatura de Francisco Pizarro en Lima. Historia e identidad nacional”. *Revista de Indias* LXVI/236, Madrid, enero-abril, pp. 217-236.
- VELARDE, Héctor  
1978 *Arquitectura peruana.* Tercera edición. Lima: Librería Studium Editores.  
1980 *El barroco. Arte de conquista.* Lima: Universidad de Lima.
- VICH, Cynthia  
2006 “Sexualizando el espacio urbano: la trampa metafórica de Lima la horrible”. *Revista de crítica literaria latinoamericana* XXXII/64-64, Lima-Hanover, primer-segundo semestre, pp. 323-332.
- VILLAMÓN, Juan  
2003 “La Plaza Mayor de Lima”. *Revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Ricardo Palma* 15, Lima, marzo, pp. 58-64.  
2004 “El art decó y el buque en Lima”. *Arquitextos. Revista de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Ricardo Palma* 17, Lima, noviembre, pp. 85-93.
- VILLANUEVA, José Luis  
2008 “Lima (im)posible. Proyectos no realizados publicados en *El Arquitectura Peruano 1937-1977. Logo/topo. Ideas y lugares de arquitectura.* Lima, noviembre, pp. 157-196.
- VILLEGAS, Fernando  
2006a *El Perú a través de la pintura y la crítica de Teófilo Castillo (1887-1922). Nacionalismo, modernización y nostalgia.* Lima: Asamblea Nacional de Rectores.

- 2006b “El Instituto de Arte Peruano (1931-1973): José Sabogal y el mestizaje en el arte”. *Illapa. Revista del Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas de la Universidad Ricardo Palma*, Lima, n. 3 (diciembre): 21-34.
- 2012 *Vínculos artísticos entre Perú y España (1892-1929). Elementos para la construcción d un imaginario nacional peruano*. Tesis de doctorado. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia.
- WRIGHT, Gwendolyn
- 2002 “Building Global Modernisms”. *Grey Room*, Massachusetts, n. 7, pp. 124-134.
- WUFFARDEN, Luis Eduardo
- 2003 “Manuel Piqueras Cotolí, neoperuano de ambos mundos”. En Luis Eduardo Wuffarden, Ed. *Manuel Piqueras Cotolí (1885-1937). Arquitecto, escultor y urbanista entre España y el Perú*. Catálogo de exposición. Lima: Museo de Arte de Lima.
- 2007 “Azar, sabiduría y memoria en la obra de Rodríguez Larraín”. En Luis Eduardo Wuffarden, Ed. *Emilio Rodríguez Larraín. XIV Bienal de Pintura Teknoquímica*. Catálogo de exposición. Lima: Instituto Cultural Peruano Norteamericano, pp. 10-24.
- ZAPATA, Antonio
- 1995 *El joven Belaunde. Historia de la revista El Arquitecto Peruano, 1937-1963*. Lima: Librería Editorial “Minerva”.