

ESCULTURA Y ESPACIO PUBLICO.LIMA 1850-1879

Natalia Majluf

DOCUMENTO DE TRABAJO N° 67

IEP Instituto de Estudios Peruanos

Documento de trabajo N°67 Serie:Historia del Arte N°2

**ESCULTURA Y ESPACIO
PUBLICO
Lima, 1850-1879**

Natalia Majluf

Documento de Trabajo N°67

Documento de Trabajo NQ 67
Serie: Historia del Arte N° 2

La publicación de este documento ha sido posible gracias al apoyo de
TECNOFIL S.A.

© IEP ediciones
Horado Urteaga 694, Lima 11 Telf.
32-3070 / 24-4856
Fax (5114) 32-4981

Carátula: Tejido Chanchay
Cortesía del Museo Amano

Foto: Pedro Roel

Impreso en el Perú
Setiembre 1994
500 ejemplares

MAJLUF, Natalia
Escultura y espacio público. Lima, 1850-1879 - Lima: IEP,
1994.- (Documento de Trabajo 67. Serie Historia del Arte, 2).

ARTE / MONUMENTOS HISTORICOS / LUGARES y MONUMENTOS
HISTORICO / CULTURA / URBANISMO / LIBERALISMO / HISTORIA /
PERU / S. XIX

WD/05.05.02/H/2

CONTENIDO

Relación de ilustraciones	5
Los monumentos y la historia	7
Escultura y ornato público	10
Escultura y ciudad	13
Espacios “públicos”	16
Espacios despejados: Alamedas, criminalidad y aseo	19
Espacios reglamentados	21
Nuevas formas de (es)cultura	25
Ideología y estética del progreso	30
Nuevos templos y nuevas procesiones	34
Proyecto continuado, proyecto inconcluso	38
Notas	41
Ilustraciones	51
Bibliografía	57

Escultura y espacio público. Lima, 1850-1879

ILUSTRACIONES

1. **Monumento al "Dos de Mayo" durante su construcción.** Fotografía anónima, 1874. Colección Instituto Riva-Agüero, Lima.
2. **"Concurso universal de proyectos para el monumento a construirse a la memoria del combate del Callao," grabado aparecido en L'illustration, journal universel** [París] Año 26, vol. LI, no. 1305 (29 de febrero de 1868): 137.
3. Delmaet & Durandelle, 4, Faub. Montmartre, fotógrafos. **Monumento al "Dos de Mayo." Simulacro erigido en París en 1872.** París, 1872. Fotografía, 21 x 16.5 cms. Colección Luis Eduardo Wuffarden, Lima.
4. **Monumento a Simón Bolívar.** Fotografía anónima. s.f. Colección Instituto Riva-Agüero, Lima.
5. **Paseo de la Alameda de los Descalzos.** Grabado tomado de la obra de Mariano Felipe Paz Soldan, **Atlas Geográfico del Perú.** París: Lib. de Fermin Didot, Hms., Hijos y Ca., 1865, pl. XXVI.
6. Juan Mauricio Rugendas. **La Plaza de Armas de Lima.** Acuarela sobre papel, 24 x 25 cms. Colección Museo de Arte de Lima, Donación Legado Manuel Cisneros Sánchez y Teresa Blondet de Cisneros.
7. **La Plaza de Armas de Lima.** Fotografía anónima, post. a 1865. Colección Instituto Riva-Agüero, Lima.
8. **Anuncio publicitario de Ulderico Tenderini.** Tomado de M.A Fuentes, **Guía industrial y mercantil de Lima y Callao.** Lima: Imprenta del Estado, 1869, p. 268.
9. **Plaza de Chorrillos.** Fotografía anónima, ea, 1881. Colección Biblioteca Nacional del Perú, Lima.

Escultura y espacio público. Lima, 1850 - 1879

...a cada paso se encuentran en ella [Lima] vestigios claros de una corte que fue rica y altanera en otro tiempo, y que ahora se inclina a amoldarse a la frívola elegancia y a la efímera brillantez de la civilización del siglo.

José Victorino Lastarria (1851)¹

El palacio y la iglesia fueron las grandes formas arquitectónicas, junto con la fortaleza. La arquitectura manifestaba el poder, el Soberano, Dios. Su desarrollo se centró durante largo tiempo en esos requisitos. Luego, a fines del siglo dieciocho, nuevos problemas emergen: se convierte en cuestión de utilizar la disposición del espacio para fines económico-políticos.

Michel Foucault²

LOS MONUMENTOS Y LA HISTORIA

A partir de mediados del siglo pasado, la ciudad de Lima se comenzó a poblar de esculturas. De un modo nunca antes visto en el Perú, obras en mármol y bronce aparecieron adornando calles y plazas, alamedas y paseos. En este ensayo intentaremos esbozar una historia de la repentina aparición de estas esculturas dentro del paisaje urbano. Trataremos de reconstruir el significado de estas obras, los espacios que habitaron, los usos que se les dio. No emprenderemos la tarea, necesaria pero imposible dentro de este contexto, de escribir una historia detallada de cada proyecto. Tan sólo queremos comprender el proceso por el cual se comienza a sentir como una necesidad impostergable algo que hasta ese entonces había sido absolutamente prescindible.

No tenemos mucho en que basarnos, pues en el Perú, como en otros lugares, el tema de la escultura pública ha sido poco explorado.³ Frecuentemente hecha en serie, la escultura no cabía dentro del culto al genio individual que fue durante largo tiempo el eje central de la historia del arte; a fuerza de ser pública, la escultura fue anónima en sus

significados y en sus formas. Al mismo tiempo, los monumentos, oficiales y complacientes casi por obligación, rara vez encabezaron las vanguardias artísticas que tanto han fascinado a los historiadores de arte. Como género artístico, la escultura monumental es también un caso problemático. Generalmente creada en alianza entre arquitectos y escultores, fue vista como campo ajeno por los historiadores de la arquitectura y los historiadores de la escultura: mitad arquitectura y mitad escultura, estaba un poco en tierra de nadie.

Ha sido tan sólo en los últimos veinte años que la escultura decimonónica ha comenzado a concitar el interés de los historiadores de arte.⁴ Pero los nuevos estudios han soslayado muchos de los aspectos más interesantes de la escultura pública y monumental. Y es que tratar el tema desde los parámetros de la historia del arte no nos lleva muy lejos. Identificar a los escultores, distinguir los estilos que marcaron sus formas y hacer las comparaciones del caso con la escultura europea no deja de ser importante; pero no nos lleva a comprender las ideologías que los apoyaron ni lo que significaron como cambio en la vida pública. El estudio aislado del mecenazgo, probablemente la fórmula más fácil de hacer historia social e ignorar lo complejo de las relaciones sociales, muchas veces resulta también parcial.⁵ Tampoco un estudio iconográfico es suficiente; el análisis de la iconografía de los monumentos generalmente describe una historia paralela a la historia ya bien conocida de las vicisitudes de la vida política,⁶ ignorando que para poder ser utilizado para fines políticos el monumento ya tenía que existir como género artístico y como medio político; es decir ya tenía que haberse constituido como elemento discursivo. Todas estas perspectivas, frutos de una comprensión restringida de la historia del arte, acaban en visiones parciales porque enfocan la escultura en sí, y la ven como algo estático y aislado. La escultura pública está inmersa, ideológica y físicamente, en un complejo sistema de significados que va más allá de los límites de cualquier disciplina académica establecida. Ubicada en calles y plazas de la ciudad, su historia forma parte de la historia del urbanismo, pero también de la historia de las ideas estéticas y de la vida política.

¿Cómo, entonces, abordar el tema de la escultura pública y monumental en la Lima del ochocientos? Queda claro que debemos intentar ir más allá de los significados específicos de una obra individual, y que una vez que ocupan un lugar, los monumentos y las esculturas no sólo se inscriben dentro de ese espacio sino que contribuyen a creado. En

la escultura pública se percibe de manera más obvia que en otros tipos de obras las cualidades tangibles de la ideología, la materialidad del discurso.⁷ No basta, entonces, con rodear las estatuas de un contexto; es necesario insertadas dentro de ese juego de representaciones múltiples que es el espacio urbano.

En la época colonial la plaza mayor era el foco social y político de la ciudad, siendo las fachadas de la alcaldía y de la catedral las que dominaban el espacio urbano. Símbolos de poder, no significaron sin embargo, símbolos públicos. Aún no hay un estudio integral que examine el uso y la comprensión del espacio urbano durante la colonia. Si durante el XIX las calles, las plazas, las alamedas eran propiedades estatales, y por ende públicas, ¿a quién pertenecían durante la época colonial? En última instancia, estos lugares debían pertenecer al Rey, y el espacio urbano era formalmente una frontera de poder. La escultura del XIX, por medio de su emplazamiento en lugares considerados públicos, intenta apropiarse de las calles, reclamándolas para el Estado y para la nación.

Pero como veremos, la escultura del ochocientos también formó parte integral de un nuevo e importante discurso, el de ornato público- Por medio de un análisis de las justificaciones de este discurso saldrán a relucir los grandes lineamientos del proyecto nacional que la élite imaginó y que en algunos casos logró plasmar. Examinaremos los nuevos proyectos dentro del contexto de la ciudad, como parte del interés de las élites por promover una comunidad ligada al Estado. Estudiaremos también el cambio formal que se produjo en el aspecto de la ciudad a raíz de la implementación de estas obras, y las connotaciones disciplinarias y normativas de esta nueva morfología. Trataremos de comprender cómo la renovación urbana se erguía como medio para imponer una nueva noción de cultura, y al mismo tiempo, de demostrar el papel tan importante que las esculturas entraron a jugar en la incipiente secularización del espacio público limeño. Si aquí se tendrán que analizar aisladamente, es necesario establecer desde el principio que cada uno de estos aspectos del discurso de ornato son complementarios, que forman parte de un discurso integral. Lo que llevó a la colocación de estas estatuas y a la renovación de plazas y calles fue un complejo sistema de creencias sobre progreso, cultura, educación popular y control del espacio urbano, llevadas a cabo por un Estado y una élite que buscaban consolidarse.

ESCULTURA Y ORNATO PUBLICO

En el Perú la idea de escultura pública surge con la Independencia. Era necesaria la creación consciente de una tradición nacional que rompiera con los símbolos del poder hispánico. Junto con el nuevo himno y bandera nacional, y los nuevos retratos que se ordenaron instalar en las dependencias públicas, se idearon también monumentos. Que el reemplazo de símbolos no haya significado un cambio substancial en las estructuras de poder económico, es un hecho que ya ha sido suficientemente analizado.⁸ Pero al elevar lo determinante de los 'hechos', sobre las meras 'palabras' esta interpretación ha tendido a negar la importancia de los debates ideológicos, y ha servido para ignorar los subsiguientes avatares de la república ante el reto de formar una nación. Los nuevos símbolos formaron parte de un intento consciente por crear una tradición propia, y forjar así una nueva memoria nacional. En 1822, se abrió una suscripción y se recogieron fondos para la creación de un 'Monumento Nacional'⁹ y en 1825 Bolívar promovió la creación de un monumento a la 'Libertad' en el campo de Ayacucho.¹⁰ Parece que ninguno de estos proyectos llegaría a realizarse en aquel momento. Ocurrió lo mismo con el proyecto promovido por el Congreso en 1825 para conmemorar a Simón Bolívar.¹¹ Hipólito Unanue, entonces Ministro de Estado, enfatizó la importancia de estos nuevos símbolos patrios:

El pincel, el cincel y el buril, son los nobles instrumentos con que se transmite en el lienzo, el metal y la piedra, la memoria, las imágenes y las glorias de los héroes. Todos tres abrazó el Congreso, ya todos tres ha dado existencia el Consejo. En las grandes Asambleas del Palacio Republicano preside la imagen de Bolívar. Sobre el pecho de los ciudadanos de ambos sexos pende su busto, y en la Plaza de la Constitución se levanta una enorme mole representativa de los Andes que reciba su estatua ecuestre.²

El bolivarianismo que dio sustento al entusiasmo de Unanue pronto desapareció, y la base preparada para la escultura de Bolívar quedó vacía por varias décadas. El decreto quedó en letra muerta, y el monumento no pasó de ser un símbolo de papel.

El proyecto para la estatua a Bolívar sería rescatado sólo en 1852, cuando el Presidente Echenique decide ordenar su construcción en Europa. Sin embargo, el monumento de Adamo Tadolini, que sería inaugurado por el general Castilla en 1859,¹³ se concibió de manera diferente al proyecto original del decreto de 1825. En ese entonces las motivaciones fueron de orden simbólico y político; en 1859 la construcción del monumento entró a calar en un nuevo discurso: el de 'ornato público.' La noción de ornato, definida por Maurice Agulhon,¹⁴ subsume la distinción que usualmente se hace entre la escultura puramente ornamental, y la escultura conmemorativa o monumental.¹⁵ Es así que una estatua como la de Bolívar, destinada a preservar la memoria y los ideales de un héroe patrio, llega a cumplir un papel muy distinto y a convertirse además en un elemento de ornato y decoración para la ciudad.

Como todas las esculturas que se erigieron en Lima a partir de 1850, la estatua de Bolívar formó parte de un proyecto mayor. La colocación de la estatua se acompañó del enrejado de la plaza, de la instalación de bancas, del arreglo de jardines, y del enlosado de las pistas adyacentes. Entre 1850 y el inicio de la guerra del Pacífico, con el apoyo de este nuevo discurso, se llevaron a cabo en Lima un gran número de obras de este tipo: la refacción de la Alameda de Acho y de los Descalzos, la renovación de la Plaza de Bolívar (o de la Constitución), de la Plaza de Armas, de la Plaza y malecón de Chorrillos y de la Plazuela de Santa Ana.¹⁶ Estos espacios renovados se convierten en los lugares principales para la instalación de escultura en Lima.

El concepto de ornato público comienza a ganar fuerza en el Perú a partir del gobierno del Presidente Echenique y queda completamente establecido como elemento importante en el discurso oficial a partir del segundo gobierno de Ramón Castilla; pero su aparición no se debió al apoyo de un gobierno en particular y no fue elemento exclusivo de ningún grupo político. El ornato público era, en realidad, una función del Estado; uno de los tantos servicios que el Estado tenía la obligación de proveer. Aunque a veces se llevaban a cabo por los gobiernos locales, todas las obras de ornato eran fomentadas desde el gobierno central. La mayor parte de las esculturas públicas se ordenaban a través de decretos gubernamentales, y sólo en casos excepcionales a través de la suscripción pública de iniciativa privada.¹⁷ En ocasiones el gobierno intentó conseguir los fondos para la construcción de monumentos en base a suscripciones nacionales, pero estas iniciativas no surtieron efecto. Las cantidades conseguidas en

base a la suscripción que se abrió para el monumento al "Dos de Mayo" no bastaron para iniciar la obra, y el Estado se vio obligado a asumir su costo total. 18 La iniciativa y, muchas veces, la supervisión de estos proyectos eran funciones del nuevo Estado peruano.

Junto con el alumbrado público y el empedrado de plazas y calles, la colocación de relojes públicos y de pilas de agua, los proyectos para escultura pública entran dentro de un nuevo concepto de obras de carácter cívico. En un proceso que valdría la pena estudiar con más detenimiento, las provincias se abocaron a conseguir para sus ciudades una fisonomía similar a la de Lima (aunque en varios casos las obras de provincias se realizaron antes que los de la capital).¹⁹ Se instalan relojes públicos en Cuzco en 1858, en Chiclayo en 1861 y en Huaraz, Huancavelica, Puna y Piura en 1862.²⁰ Entre la gran cantidad de pilas públicas que se construyen durante este período vale la pena mencionar la que en 1867 Bruno Bueno, Prefecto de la Libertad, contrata con el marmolista Francisco Pietrosanti en Lima para la plaza de Trujillo.²¹ El rival de Pietrosanti, Ulderico Tenderini, logra ese mismo año un contrato para la creación de una pila en la ciudad de Huaraz,²² y en 1869 se manda construir a Bélgica una pila para la plaza de Tacna.²³ Entre los proyectos para paseos públicos cabe apuntar la etapa final de la portada de la ciudad de Puno,²⁴ la construcción de una portada en la Alameda de Ayacucho en 1860, la adquisición de bancas para la plaza de la Independencia del Callao y para la Alameda de Tacna, así como los sauces que se plantan uniformemente en Santa en 1859.²⁵ También se erigen monumentos conmemorativos como el que el prefecto Mariano Eduardo de Rivero, inaugura a la memoria de la batalla de Junín en agosto de 1846. El mismo Rivero inaugura un año después un arco monumental en la entrada de la ciudad de Tarma, sobre el cual colocó un busto de Castilla y un escudo con las armas peruanas.²⁶ La erección de escultura monumental tampoco se limita a Lima. En 1852, el escultor Juan Suárez diseña y construye un monumento-pila a la Libertad en Ayacucho;²⁷ y en 1866 el club 'El Porvenir de Piura' comisiona a su tesorero Manuel J. Serra para que contrate con Tenderini la construcción de un monumento al coronel Gálvez.²⁸ Esta lista, necesariamente incompleta, sirve para darnos una idea del gran número de obras de este tipo que se comienzan a generar en todo el Perú. Aunque para cada uno de estos proyectos se puede encontrar un antecedente durante la colonia o la temprana República, se trata de casos aislados y jamás de un programa amplio de renovación urbana como ocurre a partir de 1850, momento en el cual, gracias a la

prosperidad de la era del guano, se comienza a consolidar la modernización iniciada a fines del XVIII. 29

ESCULTURA Y CIUDAD

El término 'urbanización', inaugurado en 1867 por Ildefonso Cerdá,³⁰ no es el más apropiado para definir las transformaciones que comenzaron a afectar Lima a mediados del siglo XIX. Si bien el número de habitantes de la ciudad comenzó a aumentar a partir de mediados de siglo, este crecimiento no fue desmedido,³¹ y las renovaciones urbanas de las que hablamos no fueron una respuesta a un cambio aparente en la demografía urbana. Si en Europa los cambios urbanos de esta época respondieron a un proceso de crecimiento e industrialización, en el Perú siguieron más bien la huella de fuertes cambios ideológicos. Por lo mismo, a diferencia de las obras de urbanización del barón Haussmann en París, no hubo en Lima un plan maestro para el desarrollo integral de la ciudad. Y por lo mismo, las grandes perspectivas de las alamedas parisinas, hechas con los monumentos en mente, tardarían en llegar al Perú.

Existieron dos formas de utilizar la escultura en el espacio urbano. Por un lado, en casos como el de la Alameda de los Descalzos y la Plaza de Armas, las esculturas iban asociadas desde un comienzo a un proyecto específico de renovación de alguna plaza o alameda. Por otro lado, en el caso de los monumentos conmemorativos, las motivaciones que llevaron a decidir los lugares donde se erigieron fueron simbólicas y sirvieron para marcar el escenario de algún hecho histórico. Sin embargo, a la construcción de los monumentos generalmente seguía el arreglo del lugar donde estaban ubicados. Así, cuando se ordena la construcción del monumento a Bolívar en 1825 se estipula que sea erigido en la 'Plaza de la Constitución' (luego Plaza del Congreso).³² Poco después de construida la obra se remodela la plaza realizando el empedrado y el arreglo del área circundante.³³ Cuando se decide erigir un busto de bronce a la memoria del mártir José Olaya, se designa Chorrillos, su lugar de nacimiento, como el lugar más adecuado para su colocación;³⁴ y casi inmediatamente se empiezan varios proyectos para el ornato de la plaza y el malecón de ese balneario.³⁵ La escultura pública tenía adjudicado un espacio limitado, generalmente una plaza o una alameda. Estos lugares se convirtieron así en puntos estratégicos para dominar la ciudad por medio de la presencia

simbólica del Estado en los lugares de recreo y de reunión. No se trataba de una interrelación de espacios, de una visión plenamente urbanística: la ciudad era apropiada por fragmentos.

Los monumentos y las esculturas se imponían sobre los espacios coloniales. Fue así que la estructura de la ciudad antigua permaneció intacta hasta 1870, fecha en que se empezó a derribar las antiguas murallas que rodeaban la ciudad. El primer monumento que se inscribió dentro de un proyecto urbanístico más amplio fue el monumento al "Dos de Mayo".³⁶ Como escribe Alfonso Castrillón,

la ubicación del monumento no fue ajena a las modificaciones urbanísticas que sufría Lima entonces, gracias al concurso del ingeniero Meiggs. Las murallas de Lima se comenzaron a demoler en enero de 1870 abriendo dos importantes ejes: desde la actual plaza Unión hasta la Bolognesi, y de ésta a la antigua portada de Cocharcas, siguiendo el modelo europeo de los amplios 'boulevards'. Se pensó que ningún lugar más apropiado para un monumento que las plazas generadas por la conjunción de nuevas avenidas.³⁷

Sin embargo, el decreto del 3 de mayo de 1866 por el cual se ordenó su construcción, y las bases que se publicaron llamando a un concurso para su diseño, no hacían referencia alguna al lugar donde debía ser erigido.³⁸ El tema se toca por primera vez en julio de 1870, cuando ya se habían terminado de fundir algunas de las estatuas de bronce; pero esta preocupación no surge del gobierno peruano sino de los mismos escultores y arquitectos franceses encargados de su construcción.³⁹ Sin embargo, al año siguiente, en setiembre de 1871, Pedro Gálvez escribía al Ministro de Relaciones Exteriores en Lima sobre la urgencia de que se tome una decisión acerca de la ubicación del monumento.⁴⁰ Poco después, el gobierno nombró una comisión encargada de tratar el asunto.⁴¹ Sin embargo, cuando Manuel Pardo lo inaugura en julio de 1874, logra explicar con singular coherencia el simbolismo del lugar escogido:

y ya que me ha cabido la fortuna de erigirlo, he querido que fuera colocado aquí cerca del sitio, en que San Martín plantó el árbol de la libertad, última ceremonia oficial de la guerra de la independencia; con el propósito, de que la proximidad del lugar

asocie en la historia dos recuerdos: el de que la bandera peruana fue la última que salió de esa fragorosa lucha, merced a los esfuerzos de todas las secciones americanas, y que 50 años después fue la primera en levantarse en defensa de la dignidad de América, y que pagó su deuda, afianzando el Dos de Mayo sus colores y con ellos los de todo el continente americano.⁴²

Es evidente que el monumento, una vez construido, entraría a jugar un papel importante en el desarrollo urbanístico de Lima; sin embargo, esto es posterior a la decisión de erigirlo y totalmente ajeno a las razones dadas para su colocación en el lugar. Como demuestra una fotografía tomada durante las etapas finales de su construcción, la dimensión de la obra parecía incongruente y hasta ridícula en medio de las humildes edificaciones de un solo piso que la rodeaban [FIG. 1]

Una nueva retórica inspirada en el París de Haussmann se hallaba implícita en el tamaño del monumento, en sus proporciones, y en la disposición de sus formas. No es casual que haya sido diseñado íntegramente en París, como resultado de un concurso convocado en esa ciudad [FIG. 2];⁴³ que el modelo haya sido escogido por un jurado europeo, y que su realización fuera responsabilidad de dos artistas franceses.⁴⁴ El monumento fue incluso visto por el público francés antes de que se instalara en Lima. En ocasión de la exposición de Bellas Artes de París de 1872, el gobierno peruano subsidió la construcción de un simulacro del monumento con las piezas que habían sido terminadas. Erguida frente al Palacio de la Industria en los Campos Eliseos, la obra entró en un diálogo fluido con ese espacio monumental, enmarcado por el Arco del Triunfo y la Plaza de la Concordia.⁴⁵ Fue en ese contexto, por medio de fotografías recién llegadas de París, que los limeños conocieron por primera vez su monumento [FIG. 3].⁴⁶ La obra trajo consigo el modelo de otro ideal urbano, ayudando a producir el espacio que más tarde lo habría de enmarcar. Es por esto que la preocupación por emprender el arreglo de la plaza y por construir edificios importantes a su alrededor llega en el momento mismo en que se concluye la instalación del monumento en Lima. Concebido durante la primera etapa del urbanismo limeño moderno, el monumento al "Dos de Mayo" inaugura, a su vez, una nueva etapa en el desarrollo de la ciudad. Es el primer monumento que rompe las fronteras de la plaza colonial al implantar un movimiento expansivo que sigue los pasos de la consolidación

ción de la élite nacional. Los hogares humildes que rodeaban el nuevo símbolo de la nación fueron por consiguiente rápidamente desplazados, puestos, en efecto, fuera del espacio público.

ESPACIOS 'PUBLICOS'

El discurso de ornato que exigió la presencia de escultura en la ciudad era nuevo pues asumía precisamente la existencia de un espacio público, un espacio que perteneciera a todos por medio del Estado. Comienza entonces un interés renovado por parte del gobierno para reglamentar el espacio urbano, incluso en lo referente a edificios particulares. El 'público' a su vez, comienza a reclamar la presencia del Estado en las calles y plazas de la ciudad. En 1860 un cronista de **El Comercio** comentaba en relación a la institución de la Comisión de Ornato Público:

Un dueño de finca puede disponer el interior de ella como más le convenga, pero al tratarse de la parte exterior, no puede hacer lo que se le antoje, sino que tiene que someterse al reglamento de construcción civil que prescribe cierta uniformidad, porque han de tener entendido los dueños de fincas, que la parte pública de la ciudad es sagrada, que no se le puede menoscar ni en media pulgada.⁴⁸

Así, también, cuando un día el cronista encuentra la Alameda de los Descalzos cerrada al público, utiliza su columna furibundo, reclamando que no se puede cerrar pues "[el] pueblo es dueño de todo lo que le pertenece al Estado."⁴⁹

El uso repetido que aquí se hace de las 'crónicas' o 'gacetillas' de los periódicos no es casual. Los cronistas eran la voz de la 'opinión pública', ése ente autónomo que se había convertido para mediados del siglo XIX en excusa y soporte de las ideas de los intelectuales que utilizaban los periódicos para presentar sus argumentos. Es así que a través del discurso de ornato público se unen dos conceptos diferenciados: el de la esfera pública como ente discursivo y del espacio público como una práctica de la ciudad. Esta es la época en el Perú en que la clase dirigente peruana intenta consolidar la nación a través de un Estado fuerte que defendiera sus intereses y asegurara la paz y el desarrollo, y es también la época en que

se consolida por primera vez en el Perú algo parecido a la esfera pública burguesa en su fórmula liberal, como la definió Habermas. Esta esfera para la discusión crítica de temas de interés general, entre la sociedad civil y el Estado, era un medio por el cual la autoridad estatal podía ser controlada a través de un discurso crítico. Habermas demuestra que esta esfera pública, íntimamente ligada al desarrollo de una economía de mercado, estaba definida por los intereses de las nuevas burguesías. Si la esfera pública europea, en principio abierta a todas las personas, en la práctica se limitaba a un cierto grupo de personas (a la burguesía de propietarios educados),⁵⁰ la esfera pública peruana, por el carácter mismo de su burguesía, era aún más restringida.

En el Perú no había ningún espacio *entre* la sociedad civil y el Estado; existía mas bien una alianza entre el Estado y una élite educada. La clase dirigente peruana estaba conformada por comerciantes, clérigos, militares, antiguos aristócratas, y sobre todo, por burócratas. Grupo vedaderamente heterogéneo, que sólo puede ser llamado burgués en tanto se adhiere a las formas y valores culturales usualmente asociados con las clases burguesas europeas. La noción misma de la esfera pública se toma como un modelo; se adopta tan sólo como una figura retórica y en el mejor de los casos, como un ideal. Por ello, más que un espacio para el diálogo crítico, la esfera pública peruana fue un espacio para la imposición de un modelo cultural. Pues al margen de esta élite que iba construyendo un Estado, existía un país multiétnico y agrario que fue mayormente ignorado y negado. El público invocado por los cronistas peruanos era necesariamente alfabeto e hispano-hablante, por lo tanto era un 'público' paradójicamente excluyente. Por consiguiente, no es casual que Lima haya sido el eje de las nuevas reformas urbanas. El discurso y la práctica, de ornato se puede interpretar como una de las manifestaciones más tangibles del intento de crear una esfera pública, y no es coincidencia, como veremos más adelante, que haya surgido al mismo tiempo en que se asentaba el liberalismo entre nosotros.

La relación entre los monumentos y las plazas y alamedas, se veía como análoga a la relación entre el Estado y el pueblo. Casi nunca elaborada de manera explícita, esta propuesta define, sin embargo, casi todos los proyectos de la época. Es el caso de la propuesta de 1863 para crear un monumento en el campo de Ayacucho, que suscitó un editorial de **El Mercurio** (periódico dirigido por Manuel Atanasio Fuentes) donde se reclamaba que el campo de batalla no sería el lugar ideal para la

colocación de la obra puesto que no se podría asegurar su conservación. El único medio para preservarlo sería "colocándolo en la principal plaza de Ayacucho, ya que no es dado traerlo a la capital sin defraudar justas susceptibilidades. Allí serviría de honroso ornamento y, lejos de sufrir deterioro, cada vecino y cada uno de sus habitantes se esmeraría en la conservación y restauración del monumento que recordaba las grandes glorias nacionales, cuya custodia les estaba confiada."⁵¹ Razones similares son esgrimidas para justificar el traslado de la estatua de Colón del óvalo de la Alameda de Acho a la plazuela de Santa Ana en 1868. En Santa Ana, la escultura estaría "más expuesta a la expectación pública, y...esa obra de arte de reconocido mérito no sufrirá los deterioros que experimenta en la actualidad, por la naturaleza del lugar en que se encuentra.."⁵² Ante todo, la propuesta para escultura pública era una propuesta urbana. Fuera del contexto de la ciudad, la escultura perdía toda su razón de ser, toda su resonancia. El Estado, por medio de estas obras, creía promover la 'comunidad,' la tan ansiada cohesión de un país disgregado. En un país mayoritariamente agrícola y campesino ésta era sin duda una propuesta bastante extraña, un modo insólito de imaginarse el país.

Pero aún dentro de sus propios parámetros, este proyecto estaba lleno de contradicciones. Llevada a la práctica, la idea de promover la comunidad por medio de monumentos en lugares colectivos demostró sus limitaciones. Basta examinar el propósito de las múltiples rejas que se utilizaron para marcar la simetría de los jardines y para contener rígidamente las esculturas y monumentos. Representaciones fotográficas demuestran el tamaño desmedido que tenían estas rejas en relación con las esculturas que protegían. [FIG. 4]. Podemos apelar en parte a una explicación puramente estética para comprender el fenómeno, pues las rejas de fierro eran una novedad en el Perú y estaban de moda. Pero esto no explica por qué se usaron de esa manera, circundando las esculturas hasta casi hacerlas desaparecer. No sería exagerado hablar del aspecto disciplinario de estas rejas, que imponían un orden inflexible en el espacio de las plazas; pero también sería necesario apuntar a lo obvio: las rejas tenían una función claramente defensiva, estaban allí para proteger las estatuas. Pero, ¿de qué o de quiénes debían ser protegidas? ¿Acaso del mismo público para el cual supuestamente fueron erigidas? El espacio público es en teoría de la colectividad, pero al mismo tiempo no es de nadie, lo cual promueve la idea de la necesidad de un Estado regulador. El resultado es una situación claramente paradójica: el Estado trata de forjar

una comunidad pero luego se ve forzado a defender ese espacio de la misma colectividad a la que supuestamente sirve.

Incluso aquellos lugares que carecían de un monumento oficial, llevaban la marca del Estado en las rejas, el pavimento y, por supuesto, en las esculturas. Resulta interesante centrarnos en un aspecto aparentemente inocuo de los nuevos proyectos: las bancas que se instalan en los lugares públicos. Estos bancos nos parecen hoy algo necesario y natural, pero su aparición es bastante reciente. Pierre-Joseph Proudhon refiere en 1865 que lo "mejor que hay en los embellecimientos de París, son, juntamente con los mercados centrales,...las squares, de importación inglesa, y los bancos en los bulevares, de los que tampoco tenemos la iniciativa. En 1858, no había ninguno en París; en la misma época, los he encontrado en Bruselas por todas partes."⁵³ En el Perú parecen llegar por esta misma época y forman parte de cada proyecto importante de renovación urbana, desde la Alameda de los Descalzos hasta la Plaza de Armas.⁵⁴ Donde antes cada individuo se sentaba donde podía, ahora debía hacerla en un lugar determinado por el Estado. La plaza deja de ser un lugar de tránsito, para convertirse en un lugar de descanso; en sala pública y lugar de sociabilidad. Las formas mismas del hogar burgués se plasmaron en los lugares públicos. Un comentarista temprano, no sabiendo cómo referirse a estas bancas los llamó "sofaes campestres," evocando con esa frase toda la intimidad del interior burgués. El caso de los bancos sirve para ejemplificar los que significó 'comunidad' para los propulsores de los paseos públicos. Escribiendo en defensa de estos paseos, el mismo escritor explicaba que su importancia radicaba en que "el trato diario que una **escogida** concurrencia ocasiona, engendra mutuas simpatías, ensancha de un modo indefinido el **comercio social** y da nuevos resortes al progreso de donde quiera que se verifique." [énfasis mío].⁵⁵ El paseo público no se visualiza como un espacio para el pueblo sino como un espacio de sociabilidad para la burguesía.

ESPACIOS DESPEJADOS - ALAMEDAS, CRIMINALIDAD Y ASEO

La decisión de derribar las murallas de Lima se tomó en 1866, mucho antes de que se ideara la creación de un gran eje monumental para la ciudad. La propuesta inicial fue lanzada desde la Municipalidad por el regidor Emilio del Solar y por el pintor Francisco Laso, quien en ese entonces ocupaba

el cargo de síndico. Ellos estipulaban que los fondos derivados de la venta de los terrenos entonces ocupados por las murallas podían ser utilizados para subvencionar los gastos de obras públicas para la ciudad. En su lugar esperaban construir dos obras que, a primera vista, parecerían ser totalmente opuestas, y cuya yuxtaposición puede resultar incongruente: una alameda-paseo y una cárcel correccional. Mas no es casual que la alameda y la cárcel hayan sido los ejes fundamentales de la propuesta de la Municipalidad. Como veremos, ambas debían cumplir una función similar.

La Municipalidad respaldaba su proyecto con la opinión del ingeniero Mario Alleon, quien aducía, entre otras cosas, que "siempre se ha creído que las murallas son de más garantía para los malhechores que para los buenos ciudadanos y que en la lucha entre la fuerza de la ley y los malvados, un campo descubierto y despejado, favorece la acción de la policía."⁵⁶ Esta preocupación tenía una larga historia. Por lo menos desde 1850 se oían las quejas de quienes consideraban que, en vez de ser un hermoso paseo, el espacio entre las murallas y la zona habitada de la ciudad servía como cobijo y lugar de amparo de la criminalidad. ⁵⁷ Alleon había comprendido ya la lógica del Panóptico que, parafraseando a Michel Foucault, define la visibilidad como una trampa. ⁵⁸

El discurso de ornato le sirve al Estado para apropiarse del espacio urbano, para ordenado y controlado. Existía una creencia desmedida en la efectividad de las obras de ornato para definir el progreso de la ciudad. Se pensaba que había una relación muy estrecha entre estas obras, la higiene urbana, y la criminalidad. No es casual que el tema del aseo se haya tocado repetidamente en relación con las esculturas y a los paseos de la ciudad. ⁵⁹ Proyectos como el de la alameda y portada de Guadalupe, para la cual se abre un concurso en 1853, se recibieron con entusiasmo ante la expectativa de que haría "desaparecerun depósito de basuras é inmundicias, que son el foco de todas las enfermedades endémicas..." y que además purificaría el ambiente, que dado el crecimiento de la ciudad, había hecho "menos ventilable nuestra atmósfera."⁶⁰

Cuando en 1860 un cronista de **El Comercio** se queja del descuido de la calle de Malambo y propone que se siembren árboles, se componga el enlosado y se instale un nuevo alumbrado,⁶¹ el 'público' escribe para elogiar la iniciativa del cronista. Los arreglos propuestos no sólo lograrían embellecer el lugar y hacer de él "una hermosa y pintoresca alameda," sino que el alumbrado haría desaparecer a los "numerosos bandidos que

pululan por los extremos...cobijados como se hallan en la actualidad tras la impenetrable valla de la oscuridad..." La limpieza y el orden público tendrían un efecto inmediato pues se aseguraba que con los cambios pronto se construirían nuevos edificios en la zona.⁶² El nuevo orden purificaba el ambiente, no sólo con el aseo sino también con la nueva idea de vigilancia que abría espacios para la supervisión policial. Solucionados los problemas de crimen y de aseo, se asentaba el progreso y se favorecía la construcción. El ornato público tenía la capacidad de controlar y definir el desarrollo físico de la ciudad; se convertía así en una estrategia instrumental.

A su paso por Lima en 1851, el chileno José Victorino Lastarria escribía que "...no se edifica, sino que antes bien se deja a cada edificio su libertad para desmoronarse como quiera. En Lima hay más libertad que en Inglaterra, porque los edificios están fuera del alcance de la ley."⁶³ Las ideas de ordenamiento urbano reflejan una nueva noción de legalidad. Como los edificios, se trataba de poner el espacio bajo el orden de una nueva ley: la ley del Estado.⁶⁴

ESPACIOS REGLAMENTADOS

Ordenar el espacio urbano significó a su vez promover la uniformización del aspecto de la ciudad. Cada proyecto seguía un mismo esquema; involucraba el uso de enrejados, bancas, esculturas y pavimentación, elementos que eran ordenados en una simetría rígida. El nuevo modelo que decidía el aspecto de las plazas tenía una lógica y una estética bastante distintas a los que habían regido el espacio urbano hasta ese entonces. Basta examinar la obra de renovación de la Alameda de los Descalzos, para ilustrar el gran cambio que el 'ornato público' trajo consigo. La Alameda, para la cual se comisionan en Italia doce estatuas con los signos del zodiaco, se inaugura en 1859 y constituye uno de los primeros ejemplos de escultura pública en Lima. Esta Alameda forma además el núcleo central de la famosa 'Carta sobre los jardines de Lima' escrita en 1866 por el viajero francés Léonce Angrand, quien había estado en Lima durante las décadas de 1830 y 1840. En esta fascinante descripción, Angrand elogia el carácter típico de la Lima antigua mientras condena la transformación que iba sufriendo la ciudad.

Según Angrand, en la Lima que él conoció, la naturaleza aún no

había sido "...avasallada y disciplinada sin medida por un arte indiscreto..."⁶⁵ En la carta de Angrand, fiel representante de una generación irremediablemente romántica, se juntan una serie de lugares comunes típicos del romanticismo. Al elogio de la naturaleza en todo su desarreglo, se une el de la primacía de la ingenuidad y lo primitivo como fuente de sabiduría natural. Angrand pinta un paraíso terrenal, donde el abandono y el placer se encuentran en comunión con una naturaleza pura, aún no domada por el hombre:

Nada de pequeño, de mezquino, ni de pobremente ambicioso frente a la sublime belleza de esa naturaleza imponente: ninguna estatuilla, ninguna entrada monumental, ni rejas estúpidamente presuntuosas e impertinentes, ni hierro colado o yeso exhibiendo desvergonzadamente sus prosaicas vulgaridades en lugar del bronce o del mármol; por doquiera frescas sombras, espacio y libertad. Y las bellezas de una naturaleza pródiga, que el arte se ha limitado a poner de relieve en lugar de opacarlas con sus ornamentos inoportunos, y el horizonte sin límites cuya majestuosa grandeza ha sabido respetar.⁶⁶

La nostalgia domina cada frase de esta carta que no es más que una corona fúnebre a una Lima que se iba perdiendo en el recuerdo. Esta carta marca así el nacimiento de todo un discurso sobre Lima que encontrará su más importante representante en José Gálvez y su 'Lima que se va.' Para comprender las palabras de Angrand basta referimos al grabado de la Alameda que se publicó en [el **Atlas** de Paz Soldán] la intimidad y la espontaneidad del paseo han dado paso a un arreglo ordenado y sistemático del jardín [FIG. 5]. La regularidad del emplazamiento de los jarrones, estatuas y bancas, sirve para enfatizar la simetría rígida que ahora domina el paisaje.

Así, las estatuas con los signos del zodiaco que se erigieron en el lugar formaron parte de todo un programa para ordenar y regularizar el aspecto de la Alameda. Por decreto supremo de enero 19 de 1856 se encargó a Felipe Barreda la plantificación del nuevo paseo. Se instalaron verjas de fierro y se colocaron 3,000 plantas, se canalizaron las acequias, se construyó una vereda, se plantaron sauces, se instalaron 100 jarrones de fierro y 10 faroles de gas, y se importaron de Europa 50 bancas de mármol.⁶⁷ Por decreto de 22 de noviembre de 1856 se autorizó a Felipe Barreda,

para contratar a Antonio Borsani como “jardinero encargado del aseo, cultivo y conservación del paseo público situado en la Alameda de los Descalzos.” 68 El afán por hacer del proyecto de la Alameda un proyecto que cambiara radicalmente el aspecto de la zona llevó al gobierno central a dirigir fondos del Estado para reparar la parte exterior de la iglesia de Santa Liberata “a fin de que ese edificio quede en buen estado de limpieza, y contribuya a presentar un aspecto agradable, en armonía con el paseo de la Alameda de los Descalzos.” 69 En efecto, para esta época la Alameda de los Descalzos que con tanta nostalgia había evocado Angrand ya había sido “...avasallada y disciplinada sin mesura por un arte indiscreto...”

La misma transformación se ve claramente en otra gran obra de esta época, la de la Plaza de Armas de Lima. Al mismo tiempo en que se emprendieron los trabajos en la Alameda se empezó un proyecto para la refacción de la plaza, encargándole al arquitecto José Tiravanti “la formación del respectivo plano que hará bajo la base de que la intención del Gobierno es la plantificación de una alameda o parque en dicha plaza Mayor con la extensión que permita el arreglo.” 70 No sabemos que pasaría con los planos de Tiravanti, pero lo cierto es que el proyecto no se llegó a completar. Ese mismo año, se emprende la obra de uniformizar los balcones de la plaza, y las crónicas de los periódicos, la voz de la ‘opinión pública,’ comienzan a exigir que se realice el empedrado, para completar la transformación así iniciada. 71 El empedrado era necesario pues el polvo que se levantaba con el tráfico de carruajes llegaba a afectar a los propietarios de las tiendas que rodeaban la plaza. 72 La prensa insistía día a día en la realización de la obra. En diciembre de 1863, la Municipalidad envía una carta al Tribunal del Consulado, explicando que la falta de fondos municipales les obligaba a solicitar la ayuda de los comerciantes que resultarían beneficiados con la obra. 73 En 1863 se convoca a un concurso para la refacción de la plaza que resultó en propuestas muy similares. En setiembre de ese año, Ulderico Tenderini presentó un proyecto para el empedrado que incluía la creación de un jardín alrededor de la pila, estatuas, bancas de mármol y rejas de fierro. La plaza sería un espacio ordenado, “ya no se transitará a caballo ni en carruaje, sino por el espacio que ha de dejarse entre el nuevo empedrado y los cuatro frentes de la plaza; así que, sin perjuicio de constituirse en un paseo central, las vías quedarán expeditas como ahora.” 74 La otra propuesta conocida, presentada por Leopoldo de Blossieres en agosto del mismo año, es muy

similar a la de Tenderini.⁷⁵ Sin embargo, el concurso lo gana Francisco Pietrosanti con un arreglo casi idéntico a los anteriores. Incluía el empedrado con piedras blancas y negras, un jardín alrededor de la pila rodeado de una verja de fierro, pilones para uso público en las esquinas de la plaza y estatuas representando las cuatro estaciones⁷⁶ que rodearían los jardines. Estos, a su vez irían adornados con jarrones de mármol y bancas para uso público.⁷⁷ Salvo la colocación posterior de cuatro estatuas adicionales, la obra de la plaza se terminó para setiembre de 1865.⁷⁸

La refacción ayudó a que la zona cobrara un aspecto uniforme y regulado. En la representación del viajero alemán Juan Mauricio Rugendas [FIG. 6] la plaza muestra un desorden y un gran gentío. En la fotografía tomada unos diez años después se ve el orden que han impuesto las rejas, la regularidad de la traza, la simetría del ordenamiento de las estatuas [FIG. 7]. El diseño del empedrado, marcado por líneas diagonales, forma una geometría rígida. El jardín se limita a la zona que rodea la fuente, el mismo espacio en el que se instalan las esculturas representando las cuatro estaciones. Los jarrones intercalados con las otras cuatro estatuas y las bancas de mármol están también colocados de manera simétrica.

Este ordenamiento del espacio es, en gran medida, una representación del nuevo orden republicano, puesto en oposición consciente a una idea recibida del orden colonial. Todo viajero que llegaba a Lima, evocaba inmediatamente el boato y la riqueza de la antigua 'Ciudad de los Reyes' la suntuosidad del barroco y la exageración de su arquitectura. El orden republicano oponía a la supuesta pomposidad del barroco, la monumentalidad; a la exuberancia de los antiguos tiempos, un sentimiento de recato; y a la sinuosidad de las formas curvilíneas, una simetría rígida. Esta nueva regularidad impuesta, que no difiere formalmente de la estética neoclásica, debió tener para el Perú de mediados de siglo pasado un significado complementario. En la imaginación nacional, traumatizada por décadas de inestabilidad, las plazas renovadas podían ser, a su vez, símbolos de estabilidad, de orden, y de progreso.

La nueva imagen de la plaza, con sus adornos y esculturas, se muestra también como una reacción al desorden callejero. La renovación equivalía también a una apropiación. La plaza tendría desde entonces una función nueva y complementaria; ahora sería utilizada también para eventos culturales, en especial para las retretas, aquellos conciertos públicos en los que participaba lo más selecto de la sociedad limeña. Este espacio ganado al desorden callejero debía ser defendido de los vendedores

ambulantes que constantemente ponían en peligro la nueva función de la plaza. Las quejas elevadas al municipio desde los periódicos fueron el arma con que se defendía esta prerrogativa, y ponen de relieve cómo la renovación podía convertirse en una verdadera pugna por la definición del espacio urbano. 79

Pero el cambio que vemos en estas imágenes no es tan sólo un cambio en lo que representan sino en la forma misma de representarlo. De la visión personal y romántica de la acuarela del viajero, se pasa a la imagen positivista de una fotografía. El interés pintoresco de Rugendas por los tipos y costumbres, por los vendedores y por la gente del pueblo que utiliza la plaza, desaparece de la imagen fotográfica. Esta sólo nos muestra las nuevas instalaciones, las esculturas, las rejas y el empedrado. El cambio que se distingue en el espacio físico de la plaza se refleja en un cambio paralelo en el campo de la representación visual. Estamos ante todo frente a un nuevo modo de ver y de imaginarse el espacio urbano. Esta depurada imagen fotográfica, exenta de cualquier presencia intrusa, de cualquier cuerpo extraño, es una imagen fantasmática. No es sino la representación del gran sueño de la élite limeña: una frágil e inestable construcción, que sólo se puede sostener en la imagen detenida de una fotografía. Es la visión burguesa del futuro de Lima.

NUEVAS FORMAS DE (ES)CULTURA

Acostumbrados ya a vivir en ciudades cubiertas de monumentos, nos puede resultar difícil comprender el cambio radical que significaron en el siglo XIX. Los monumentos fueron símbolos visibles de todo un giro ideológico del Estado peruano, y al mismo tiempo la manifestación tangible de un cambio radical de ideales estéticos. Cuando en 1865 se comienzan a colocar las estatuas genovesas de las cuatro estaciones en la Plaza de Armas, un comentarista de periódico se dedicó a hacer lo que debe ser uno de los ejemplos más tempranas de crítica de escultura. Describiendo la escultura de Lima, recordó las estatuas de la Alameda, los monumentos a Bolívar y a Colón y por último, la Santa Rosa de mármol de Melchor Caffa existente en la Iglesia de Santo Domingo. De acuerdo a este crítico anónimo, no habían más esculturas en Lima. De un plumazo, el comentarista relegó al olvido la riquísima tradición de escultura polícroma colonial. Como los materiales, los nuevos cánones artísticos estaban

destinados a abrir un capítulo nuevo en la historia de las ideas estéticas en el Perú.

La escultura en el Perú era practicada en su mayor parte por artesanos de las clases media y baja que trabajaban en una tradición drásticamente distinta a la que se había venido desarrollando en Europa desde el Renacimiento. En su afán de renovación, la clase dirigente peruana rechazó la tradición de escultura local. Estas nuevas exigencias, que no podían ser suplidas de inmediato en el medio local, hacen que se comiencen a importar esculturas, en un principio de Italia y hacia finales de siglo, de Francia. Desde mediados de siglo artistas americanos idearon y construyeron algunas obras de escultura. En el Perú, está el ejemplo importante de la estatua de la Libertad de Ayacucho hecha por el peruano Juan Suárez en 1852, y la escultura de *José Olaya* que el escultor Salvador Gómez Carrillo de Albornoz ejecutó para Chorrillos en 1867.⁸¹ Estas son, sin embargo, iniciativas excepcionales, que no pudieron detener el influjo de obras importadas.

Si la mayor parte de los monumentos peruanos se tuvieron que importar fue porque no había en el Perú quien pudiera erigir un monumento público como los monumentos europeos. Para instalar la estatua de Colón se tuvo que contratar en Italia al escultor Francisco Pietrosanti, quien además ayudó a colocar las estatuas de la Alameda sobre sus bases.⁸² No había en Lima muchos escultores. Virgilio Pelossi, italiano que trabajó en Lima a mediados del XIX, creaba bustos y otras obras de menores dimensiones. Los peruanos, como Antonio Robles, Francisco Lescano, y los hermanos Palas, eran sin duda escultores hábiles, pero no podían trabajar obras de gran envergadura que requerían de una serie de conocimientos específicos que no eran comunes en el Perú. Parte del problema surgía de que la escultura pública estaba hecha generalmente en mármol y bronce, técnicas casi sin precedentes en la tradición local. Para construir obras de grandes dimensiones en estos materiales se necesitaban conocimientos técnicos específicos de gran complejidad, una mano de obra de artesanos especializados y una importante infraestructura de canteras y fundiciones. Nada de esto había en el Perú.

Es por esto que paralelo al interés por la creación de escultura pública surge la inquietud por adquirir las técnicas necesarias para crear las esculturas en el Perú. La Escuela de Artes y Oficios se inaugura a mediados de los años sesenta para suplir la necesidad de poseer la tecnología que permitiera la fundición del bronce y los conocimientos

arquitectónicos y de estructuras que harían posible la construcción de monumentos para Lima. La creación de escuelas de Artes y Oficios en todas las capitales de los departamentos se había decretado el 23 de octubre de 1849; mas no se llegó a hacer nada hasta 1858, en que se designó el local de Santo Tomás como la sede del futuro colegio. En 1860 se dispone que se instale en el antiguo local del Colegio Real y se contrata a Julio Jarrier para organizar la escuela. Esta abrió sus puertas el 28 de julio de 1864 con el propósito explícito de “formar artesanos instruidos.”⁸³ Pero pasarían muchos años antes de que se comiencen a fundir esculturas en Artes y Oficios.

Al inaugurarse en Lima el monumento al "Dos de Mayo" en 1874, un comentarista trató de justificar el hecho de que el monumento se haya diseñado y construido en el extranjero:

Bronce y mármol teníamos con profusión en las minas de nuestros Andes y en las canteras de nuestros cerros; pero, ¿y el arte, soplo vital, el alma?

No existía entonces, no existe todavía entre nosotros, privilegio es de otros pueblos, -don que nos será concedido después del trascurso de muchos años.

Era necesario buscarlo muy lejos allá donde vive el calor del entusiasmo, de la educación, de las tradiciones, y transfigurado por la inspiración.⁸⁴

Este comentario pone en evidencia que no eran sólo las carencias materiales las que impedían la creación de escultura en el Perú, faltaba también el “arte” las nociones estéticas y teóricas que eran aún más difíciles de adquirir. Si por un lado, se propulsaba la adquisición de nuevas técnicas, también preocupaba la necesidad de importar los cánones artísticos. No es casual que haya sido por la misma época que se envía a estudiar a Europa al joven escultor ayacuchano Ricardo Suárez.⁸⁵ Hasta entonces sólo los pintores habían sido los beneficiarios de las becas del gobierno para estudios en el exterior.

Pero los proyectos de renovación urbana que exigían la presencia de esculturas y monumentos no podían esperar a que se adquirieran nuevas técnicas y se perfeccionaran los escultores locales. Surgieron así, los intermediarios de la escultura, los grandes comerciantes que hicieron de la importación una industria. En la década de 1850 es José Canevaro quien logra los mayores contratos para la importación de escultura;⁸⁶ pero no es hasta finales de esa década en que comienza el verdadero gusto por

el mármol entre la élite limeña, y sólo durante la década del sesenta en que se vive la verdadera época de oro de la importación de esculturas. Los despachos de aduanas en la prensa local nos dan un índice de la popularidad de las obras en mármol. Es difícil encontrar una mención a mármoles o estatuas en esta sección durante los años de 1832 o 1850; pero sólo en el mes de febrero de 1867 M. Canessa importó 25 cajones de estatuas de mármol y 46 cajones de mármol toscos, y Delgado Hermanos trajo 3 cajas de estatuas. En los meses de mayo y junio de ese mismo año encontramos listados 61 cajones de estatuas de mármol traídas por Daniño e Hijo, cuarenta y dos cajones de mármol a Figari e Hijos, 100 escalones de mármol para Timosci y Barabino, 287 tablas de mármol para Dañino y 40 cajones de mármoles para Canessa.⁸⁷ El éxito del negocio fue tan grande que Francisco Pietrosanti, quien había sido traído por el gobierno para ayudar en la colocación del monumento a Colón, se quedó en Lima para dedicarse por completo al negocio de la importación. Hubo otros nombres importantes, como el de Antonio Restelli, pero el verdadero "rey del mármol" de la época fue el marmolista Ulderico Tenderini, el más grande importador y contratista de obras en mármol en Lima antes de la guerra del Pacífico.⁸⁸ Estos contratistas se dedicaron a realizar proyectos integrales, como el de la Plaza de Armas o el de la Alameda de los Descalzos. Instalaban el empedrado, conseguían las rejas y, por supuesto, proveían las esculturas. Aunque algunas partes se hacían en Lima, las esculturas eran generalmente importadas.

Se sabe aún poco sobre el sistema de trabajo de estos contratistas, pero algo se puede desprender de los avisos publicitarios que salían regularmente en la prensa local [Fig. 8]. El caso de Ulderico Tenderini, quien inauguró su establecimiento en 1860 con un lote de obras en mármol importadas, es ejemplar. En su establecimiento en la calle de Zárate presentaba al público "mausoleos al uso de Europa y a la inglesa, pilas para patios y para templos, conchas para agua, columnas, estatuas,...&&&," mientras que en el 'laboratorio' que tenía en la calle de Santa Apolonia, vendía objetos de carácter más utilitarios como "ladrillos de mármol, piedras para mesas, escalones, lápidas, lavatorios...&&&.⁸⁹ Tenderini también atendía pedidos en base a catálogos ilustrados europeos.⁹⁰ El negocio iba tan bien para 1866, que Tenderini abrió una sucursal en la cuadra del General Castilla, y mandó traer de Italia a dos "excelentes artistas."⁹¹ Aunque le gustara referirse a sí mismo como 'escultor' y a sus ayudantes como 'artistas,' Tenderini era en realidad un marmolista

ensamblador de partes importadas. El título de 'escultor' y el de 'artista' le servía para dar prestigio a su negocio, ya que el gusto por el mármol que él ayudó a propagar en Lima se basaba en gran parte en su asociación con el término 'cultura', utilizado como referente de un alto nivel social.

Pero fuera de este tipo de nociones vagas de 'arte' y 'cultura', no hubo ninguna discusión propiamente estética en torno a las nuevas esculturas. La crítica de 1865, citada al inicio de esta sección, es una de las poquísimas discusiones específicas que existen. Pero si este crítico se quejó de la baja calidad de las estatuas importadas para la Plaza de Armas, sólo pudo citar como punto de referencia las otras esculturas que entonces existían en Lima. No había ninguna discusión ni de estilos, ni de tendencias artísticas, y sólo ocasionales alusiones a los grandes nombres de la escultura antigua. Pocos tenían un conocimiento directo de las recientes manifestaciones artísticas de Europa. Pero a pesar de las distancias, y de las vaguedades, las esculturas fueron vistas como portadoras de valores culturales bastante precisos. A diferencia de las rejas, del empedrado, y de las bancas, las esculturas no cumplían ninguna función directamente utilitaria dentro de los nuevos proyectos urbanos. Eran sin embargo piezas fundamentales, pues legitimaban con su presencia aquellos valores culturales idealizados por los nuevos grupos dirigentes. La escultura fue una de las primeras manifestaciones del gusto de una élite local que buscaba emplazarse dentro de una nueva cultura internacional. Uno de los primeros defensores del ornato, un anónimo comentarista de periódico, escribía hacia 1852:

Los paseos públicos son barómetros de la cultura de los pueblos, y están llamados a ejercer una feliz influencia sobre las artes, y a promover el incremento y desarrollo de las relaciones de la vida, ningún gobierno debía desdeñarse de dirigir una mirada protectora sobre ellos, por que el extranjero inteligente que por primera vez visita una ciudad, juzga de su adelanto y del grado que ocupa en la escala de la civilización por su aspecto exterior. ..92

Había que demostrar a los visitantes extranjeros que los americanos no éramos salvajes, que también comprendíamos y participábamos de la cultura 'universal.'

IDEOLOGIA y ESTETICA DEL PROGRESO

Hoy, que la Alameda de los Descalzos es uno de los ejemplos más utilizados al evocar la “Lima de antaño” nos puede parecer difícil comprender que a mediados del siglo XIX encarnó uno de los ejemplos más importantes de la incipiente modernización. A su “Carta sobre los jardines de Lima” Angrand añade una post-data en la que alude a ciertas noticias que acababa de recibir, por las cuales se refiere que el Perú corría el riesgo de caer en manos de unos banqueros europeos y que paralelamente aparecían proyectos para cambiar el aspecto de su capital. Se burla, en particular, de un proyecto para convertir Acho en un acuario, y se lamenta que se vayan destruyendo así todos los aspectos típicos y tradicionales de la ciudad.⁹³ Existía nostalgia porque existía la certeza de que la vida se iba transformando, de que lo típico, lo colonial de Lima, se perdía irremediamente. Aceptar el cambio significaba tan sólo aceptar lo inevitable. El Perú, y Lima en particular, estaban destinados a seguir el camino inexorable del progreso.

La analogía entre progreso y escultura pública es una noción que es constantemente reiterada en la prensa local. Un ejemplo clarísimo se da en el caso del monumento a Bolívar, que se inauguró al amparo de la luz eléctrica, nuevo invento y símbolo también de progreso. Como informó **El Comercio**:

Carlos Roussel ingeniero del Telégrafo y M. Eugenio Richard de acuerdo con la administración del Telégrafo Eléctrico, alumbrarán la plaza de la Constitución, (o de Inquisición) con luz eléctrica permanente que competirá con la luz del sol y que dará a la estatua de Bolívar toda la brillantez que tiene. 94

No hay que olvidar que no sólo en el Perú, sino también en Europa, los monumentos eran, en palabras de Maurice Agulhon, de una “modernidad insólita”.⁹⁵

La década de 1850 en que se comienzan a forjar las obras más importantes de renovación urbana, es también la década en que gana la apuesta por el liberalismo económico en el Perú, y este hecho no es una coincidencia. Como la ideología liberal, muchos de los elementos que constituyen el discurso de ornato público habían calado hondo antes de

llegar la prosperidad del guano. Pero sin los recursos generados por su explotación es muy probable que muchas de estas obras jamás se hubieran llegado a implementar. Cuando en 1863 se proyecta la construcción de un monumento a la memoria de Ayacucho, Félix Cipriano Coronel Zegarra, entonces Ministro de Gobierno del General Pezet, envía una carta al Director de Obras Públicas explicando los ideales que debía ilustrar el nuevo monumento. Coronel Zegarra explica que el monumento no sólo recordaría el hecho de armas que selló la Independencia, sino que sería 'americano' y recordaría "el principio del renacimiento de una gran parte de la humanidad..." y de manera más explícita, seguiría "...porque Ayacucho ha añadido un mundo al comercio universal."⁹⁶ Más que un símbolo de la independencia de España, Ayacucho se había convertido en símbolo del comercio libre. Y, en realidad, no había ningún medio más adecuado para inmortalizar la idea que la erección de un monumento público, símbolo a su vez de progreso material.

Si se puede hablar de una estética peruana del progreso, ésta se puede definir en parte en base a los materiales que se utilizaron. Además de ser los materiales más apropiados para esculturas a la intemperie, el mármol y el bronce, como símbolos de modernidad, tenían un poder intrínseco casi mágico. Los materiales eran importados, pero no así sus significados. En Europa el mármol y el bronce podían ser sinónimos de una venerable tradición que llevaba hasta los orígenes de la civilización en la antigüedad clásica, pero para el Perú del ochocientos fueron sinónimos del futuro.

Puede resultar paradójico y hasta impensable que el estilo del 'progreso', la propuesta estética más radical del momento, haya sido el clacisismo académico. Pero para comprobado basta examinar el texto de la novela futurista de Julián Manuel del Portillo, importante propulsor de los ideales liberales a mediados de siglo pasado. En 1843, Portillo publicó **en El Comercio** una descripción de lo que sería Lima en 1943 si se llevaban a cabo las reformas liberales que él promulgaba. En su "Lima de aquí a cien años," Portillo, describe el Palacio de Gobierno de la Lima del futuro como "un edificio bello y majestuoso, edificado según el estilo compuesto del día que yo creo participa más del griego que de ningún otro..." El edificio del teatro se yergue "sobre seis gradas de piedras de un pie de alto cada una" de donde

*se elevan unas hermosísimas columnas rostrales con sus magníficos capiteles, las que sostienen unos remates del estilo griego, sobre las que reposan doce estatuas de piedra blanca, en el centro se ve a Apolo rodeado por ambos lados de sus hermanas, y a los extremos se hallan a la derecha Minerva, a la izquierda Mercurio.*⁹⁷

El ideal de la piedra blanca, un estilo vagamente “griego,” y una iconografía derivada de la antigüedad clásica son los elementos más importantes de la estética futurista de Portillo. Su programa liberal, junto con el discurso de ornato que sostuvo la construcción de los monumentos limeños, fue el equivalente decimonónico de la ciencia ficción.

Levantar esculturas públicas significaba progreso y en consecuencia un rotundo rechazo a las tradiciones locales. El estilo griego se erguía en oposición a estas tradiciones, como portador de valores eternos y universales. Por medio de las esculturas se trataba de construir una nueva tradición que subsumiera a todas. La escultura clásica constituía un lenguaje universal, perfectamente adecuado para realizar el sueño liberal de una sociedad unificada y cohesionada, que borrara la historia para poner otra en su lugar. El monumento prometía unificar la nación por medio de una representación supuestamente neutra, su universalismo sería el medio que le daría al Estado poder de convocatoria en un país pluricultural. Los liberales del XIX, conscientes de lo que implicaba el 'universalismo' importado, sabían que era parte esencial del desarrollo capitalista. Desde el bastión liberal que constituía el diario **El Progreso**, los liberales ya habían anunciado que: "uniformizar las costumbres es poner la base para la paz y el progreso de los pueblos...que en lo esencial la marcha de la civilización tiende a uniformizar las costumbres introduciendo analogía en los elementos que la forman."⁹⁸ Se trataba de hacer de los griegos nuestros antepasados.

La temprana iconografía de los monumentos peruanos apunta a una maniobra similar. Es sintomático que no haya habido, hasta bien entrado el siglo XX, monumentos dedicados a exaltar la memoria de los incas o de los conquistadores, y que los primeros en ser conmemorados hayan sido los héroes de la independencia. Estos héroes contemporáneos simbolizaban la ruptura con la tradición y con la historia; marcaban la inauguración de un espacio nacional que recalca los orígenes recientes y la modernidad de la nación.

La nueva nación peruana negaba su historia. Podía incluir en el panteón nacional a héroes de cualquier grupo étnico-a Olaya por ejemplo pero no podía incorporar su pasado. La nación criolla se había asentado sobre la marginación de una élite indígena que se legitimaba por medio de símbolos incaístas. En la literatura y en el teatro la idea de los incas fue rápidamente apropiada por los criollos (especialmente por medio de una narrativa de la conquista); pero a mediados del XIX los símbolos incaístas desaparecieron del espacio público. Hubo quienes reclamaron. En 1868 se descubrió un cadáver en el Hospital de San Andrés y se creyó por un tiempo que era la momia de Huaina Capac que había sido traída a Lima por el Virrey Toledo en el siglo XVI. Reclamándose sucesor de "esa desgraciada familia," Ignacio Manco Ayllon elevó una solicitud al congreso, donde explicaba que:

En las naciones de Europa y América, Exmo. Señor, los venerables restos de los Reyes, Emperadores o grandes hombres de la antigüedad, son colocados en un lugar distinguido, erijiendoseles mausoleos, estatuas o pirámides, que immortalizen su nombre de generación en generación.

Exigía que para Huaina Capac se hiciera lo mismo: "Huayna Capac, Señor, no tiene menos merecimientos que Cristóbal Colón y Bolívar."⁹⁹ Pero sus reclamos no serían acogidos. El espacio público estaba siendo formado por un Estado que era controlado por una élite criolla, y la idea de los incas podía, todavía, cuestionar la legitimidad de ese poder. La neutralidad de personajes como Bolívar o Colón, en cambio, eludían fácilmente ese tipo de cuestionamiento.

Como en Europa, los nuevos temas iconográficos, concordaban con los proyectos liberales.¹⁰⁰ No debe sorprender entonces que la nueva escultura fuera por excelencia secular. Entre los temas que aparecen en las esculturas de tipo ornamental en Lima encontramos las alegorías de América, las cuatro estaciones, y los signos del zodiaco; en la escultura monumental surgieron héroes nacionales (Olaya, Bolívar, Gálvez, Castilla 101), personajes históricos lo suficientemente universales como Colón, o alegorías militares destinadas a conmemorar la historia reciente. Sería difícil encontrar una sola escultura pública de carácter permanente con tema religioso en el siglo XIX. El mismo Portillo, en su utopía de una Lima liberal, había profetizado la secularización del espacio público limeño:

en 1943 Alameda de los Descalzos ya habría cambiado de nombre, pasándose a llamar "Alameda del Parnaso."¹⁰² La escultura pública fue un instrumento poderoso en el intento de secularizar el espacio público, y cuando el Estado intentó tomar este espacio a mediados del XIX, su gran rival será la Iglesia.

NUEVOS TEMPLOS Y NUEVAS PROCESIONES

En setiembre de 1859, cuando recién acababan de ser colocadas en sus pedestales las estatuas italianas representando los signos del zodiaco en la Alameda de los Descalzos, el cronista de **El Comercio**, con el sarcasmo que solía caracterizar esta sección del periódico, contaba la siguiente anécdota:

*Yendo a pasear esta mañana muy temprano a la Alameda de los Descalzos, fuimos sorprendidos por un cuadro muy particular. Ved si no es: una de esas beatas de correa, que ya no es joven porque lo fue ha muchos años, estaba de rodillas con las manos como para decir bendito, y los ojos enclavados en una de las estatuas. Probablemente la buena mujer creyó que eran santos y sin más ni más se afinó delante de ella y se puso a dirigirle oraciones. ¡Válgale su inocencia! ¡Quién sería el tunante que le haría creer que esas estatuas del paganismo eran ídolos del cristianismo?*¹⁰³

En estas pocas líneas, el crónista logra condensar una serie de ideas cruciales que ayudan a ilustrar la problemática de la escultura pública en Lima. Por un lado, muestra que el 'público' de los periódicos que reclamaba el cambio del área urbana y promovía proyectos como los de la Alameda, era el mismo que se burlaba con sorna de las clases llamadas populares. En definitiva, el público no era el pueblo, la cultura del público tampoco era la cultura del pueblo. Por otro lado, la anécdota de la beata nos muestra la radical novedad que significaron estas estatuas en la Lima del siglo pasado. Las únicas esculturas que hasta entonces se habían visto en las calles de la ciudad eran las esculturas religiosas que se sacaban en andas en procesiones durante los días de fiesta, sólo para desaparecer en alguna capilla hasta el próximo año. Su presencia en las calles era efímera, no había una presencia permanente de escultura en la ciudad.

Continuando un antiguo debate cuyas raíces se pueden encontrar en los proyectos borbónicos de fines del siglo XVIII, no se rechaza la religión sino a sus manifestaciones más grotescas, la religión popular, resultado triste de la falta de ilustración en el pueblo. Al atacar a la iglesia, no se critica tanto la doctrina como las formas. La 'cultura' de las clases dominantes se definía como tal de manera negativa, es decir, en contraste con la 'incultura' de las clases populares. La escultura pública tenía un papel que jugar ante esta problemática: la de educar al pueblo inculcándole una nueva estética y manteniendo vivo el ejemplo de los héroes nacionales. Así como las iglesias eran el lugar donde comenzaban y terminaban las procesiones religiosas, los monumentos se convirtieron en los templos del Estado civil y la meta de sus procesiones cívicas. Los monumentos fueron erigidos como nuevos templos, los héroes transformados en santos seculares, las procesiones en apoteósicas manifestaciones cívicas. Por ello, la vida del monumento público no termina sino que comienza con su inauguración. 1M Es significativo que entre las primeras procesiones cívicas importantes del Perú independiente, esté la que se organizó en ocasión de la colocación de la primera piedra del Monumento Nacional de 1822.¹⁰⁵

Durante la colonia el espacio público urbano estaba regido por la Iglesia. Si bien es cierto que entre el Estado y la Iglesia existía una importante simbiosis, la vida pública se regía en base a una coordinación con las fiestas religiosas. Estas fiestas eran la oportunidad de ofrecer un representación visual de los diferentes estamentos y grupos de poder. Al lado del virrey salía el clero, el consulado y la armada. El control de las fiestas religiosas por la autoridad civil comienza temprano en nuestra vida republicana. El pretexto: reducir el ocio y la inmoralidad.¹⁰⁶ Comparándolas con su esplendor de antaño, Manuel Atanasio Fuentes describe las festividades religiosas de la Lima de su época como pálidos reflejos de las grandes procesiones de mejores tiempos. ¹⁰⁷ Las procesiones eran vistas por los liberales como rezagos coloniales destinados a desaparecer. Al considerarlas como fuente de desorden y de alcoholismo, y como la evidencia más objetiva del atraso cultural del pueblo, las procesiones fueron el foco de las más severas críticas. Al explicar el origen español de las procesiones peruanas, Francisco Javier Mariátegui encontraba consuelo diciendo que "si atrasados estamos, tenemos a quien parecemos y más atrasados están nuestros padres..."¹⁰⁸

En oposición a estas procesiones religiosas, pero prestándose las formas, se organizan y efectúan desde el Estado grandes procesiones

cívicas. La organización de los eventos públicos comenzó a tener una creciente importancia a nivel local. En 1853, la Ley de Municipalidades prestó atención al papel que jugaban los alcaldes en las festividades públicas. Se les dio autoridad para dar o negar permiso para espectáculos públicos y obtuvieron el derecho de presidirlos. Aunque estas leyes variaron a través de los años, el alcalde se convirtió en la figura en la cual recaía la autoridad de censurar, presidir y regular los espectáculos públicos cívicos.¹⁰⁹ Sin embargo, las inauguraciones de los monumentos casi siempre eran coordinadas desde el Estado central, pues estos eventos se consideraban “nacionales.” En 1859, la inauguración del monumento a Simón Bolívar fue ordenada por el Ministerio de Guerra y Marina en persona del Inspector General del Ejército¹¹⁰ y la orquestación de los espectáculos cívicos que rodearon la inauguración del monumento al "Dos de Mayo" en 1874 se ordenaron por el Director de Obras Públicas.¹¹¹

Estas inauguraciones eran planeadas y reguladas con anticipación por el gobierno, e involucraban la participación de casi todos los gremios y grupos sociales de la capital. Tomemos el caso de la inauguración del monumento al "Dos de Mayo", llevada a cabo en 1874. La gran manifestación cívica de esa fecha es reveladora de los orígenes religiosos de las procesiones cívicas. En esta procesión, se sucedían unas a otras todas las corporaciones representativas de la ciudad: las compañías de bomberos, los colegios, la banda de música, los gremios, la Sociedad de Artesanos, la Sociedad Tipográfica, el Club Literario, los miembros de la Guardia Nacional, los extranjeros residentes en Lima, la Sociedad Fundadores de la Independencia, el Concejo Provincial, el Departamental y el de Gobierno y, por último, el Presidente acompañado de sus ministros. Esta gran comitiva cívica fue recibida por el Obispo.¹¹² En lugar de los pasos religiosos, surgían los carros alegóricos a Simón Bolívar, a La Mar, a Sucre y a San Martín.¹¹³ La utilización de estos carros deja ver, a través de un mensaje claramente secular, las viejas formas de las procesiones religiosas.

El espacio que el Estado trató de quitarle a la Iglesia no fue el que le correspondía como religión nacional sino más bien el de la presencia que le daba su papel como ente regulador de la vida pública y su consiguiente poder de convocatoria entre las clases populares. Existió un proyecto paralelo y complementario, el de transmutar la fe que el pueblo manifestaba por la religión, en fe hacia el Estado y el de transformar las clases populares en clases educadas y civilizadas. En la inauguración del monumento al "Dos de Mayo" se ve cómo eran utilizadas las procesiones cívicas para

afianzar la educación popular y para definir la relación entre el Estado y la Iglesia. En un comentario de la más clara tendencia nacional-católica,¹¹⁴ un crítico describía así la procesión cívica durante esta inauguración:

Conceptuamos muy feliz...la hermosa idea de las procesiones cívicas, por el estilo de la que en el año pasado y en el presente hemos visto desfilar el 28 y 29 de julio, por las calles principales de nuestra capital. De reciente creación entre nosotros, como queda dicho, ellas fueron una costumbre entre las de los pueblos libres de la mas remota antigüedad...

Recientemente, o sea en la edad moderna, la Francia del 90 y 93, copió malamente ese culto de las formas estéticas é inauguró en su edilidad nacional las fiestas de las procesiones cívicas y alegóricas...

Pero nuestras procesiones del día, nada tienen que ver con aquéllas copias frías del materialismo francés o del deísmo robespierrano. Pueblo cristiano, nuestras peregrinaciones a los monumentos patrios, se iniciarán siempre en los templos, con el solemne voto de gracias a Aquel que dispone de la suerte de las naciones...¹¹⁵

Soporte de la nueva educación, el monumento sirvió de marco para hacer entrega de premios a los artesanos y a los escolares que participaron en la procesión. “Tierno y conmovedor espectáculo!,” exclamaba un cronista, “el negrito hijo del pueblo, el indio y el blanco, todos, recientes soldados de la ilustración que se difunde, nobles adalides de la instrucción primaria, marchaban allí conduciendo las enseñas de las escuelas, aliado de sus preceptores. Era de llorar de placer aquel espectáculo. Ya no es una mentira la igualdad. El bien es para todos. La instrucción, sol del sistema democrático, alumbró ya todos los hemisferios sociales.”¹¹⁶

La cultura modernizante encarnada en los monumentos públicos estaba destinada a borrar toda otra cultura, a sublimar toda diferencia. En el caso de los monumentos europeos se ha logrado establecer que la escultura pública fue considerada como un importante método pedagógico en un medio en el cual la alfabetización no había llegado a las grandes mayorías. La escultura, como un medio eminentemente visual, resultaba un instrumento atractivo para transmitir mensajes políticos de manera supuestamente inmediata.¹¹⁷ Las expectativas parecen haber sido las mismas en

el Perú. La educación popular era la forma más importante de crear una cohesión nacional y el monumento y las procesiones cívicas un método más para forjar esa conciencia.

Los monumentos públicos y las renovaciones urbanas de América Latina del siglo XIX generalmente se interpretan como los ejemplos más claros de un nacionalismo excluyente y alienado, como reflejos de un gusto europeizante ajeno a la realidad local.¹¹⁸ Hemos intentado ir más allá del uso de adjetivos de este tipo, hemos tratado de comprender los métodos por los cuales se implantó el gusto por ciertas formas europeas y cómo éstas entraron a jugar un papel muy particular en la formación de un Estado nacional. La dependencia y el neocolonialismo son realidades que hay que confrontar, pero no de manera simplista. Cabe preguntar cuál hubiera sido la opción más auténtica. Paradójicamente, estos nuevos espacios urbanos iban destinados a erradicar las tapadas y paseos coloniales, esa 'herencia colonial' que estos mismos escritores satanizan.¹¹⁹

PROYECTO CONTINUADO, PROYECTO INCONCLUSO

Los monumentos fueron como faros disciplinarios, intento de formar y moldear una memoria colectiva y de crear un espacio nacional. El proyecto intentó ser totalizante, convertirse en un método por el cual la autoridad y el poder del Estado podían llegar a abarcar los aspectos más banales de la vida cotidiana. Basta recordar el ejemplo de la beata en la Alameda (probablemente inventado por el mismo cronista) para mostrar que las intenciones de un proyecto de este tipo no necesariamente logran el éxito esperado y que la efectividad no es consecuencia lógica de la imposición de un discurso. Esta anécdota sirve también para cuestionar la recepción de estas esculturas en el ámbito público. ¿Se llegarían a comprender de la forma en que el Estado las comprendía? ¿Llegarían a tener repercusiones importantes en la vida pública limeña? Lo más probable es que la respuesta en ambos casos sea negativa. Por ejemplo, ya durante el XIX empezaban las quejas de que la basura era tirada sobre los monumentos, un claro signo de la falta de identificación con estos símbolos "públicos."¹²⁰ Pero los periódicos, fuentes tan ricas y útiles para comprender las ideas de la élite local, no nos permiten responder con detenimiento a estas preguntas. La plebe urbana no habla a través de sus páginas.

Si nos atenemos a la explicación generalizada de la historia del Perú, lo que sigue a este periodo es la historia de la debacle de la guerra con Chile como prueba fehaciente del fracaso de la clase dirigente peruana en su intento de forjar un Estado nacional.¹²¹ Podríamos concluir entonces con la desgarradora imagen de las esculturas destrozadas de la plaza de Chorrillos después del bombardeo [Fig. 9], como una metáfora patética del carácter ilusorio del sueño nacional burgués y de la inestabilidad y fragilidad de sus postulados. Se construyeron los monumentos para un "pueblo" que se definía de manera limitada, se invocaba al "público" desde periódicos en un país donde las grandes mayorías no sabían leer (o simplemente no hablaban castellano), se renovaron plazas en centros urbanos cuando el país era eminentemente agrícola, se intentó centralizar el poder, sin contar con las bases regionales. Ya Basadre resumió esta problemática de manera concisa cuando anotó que las "innovaciones que los liberales quisieron implantar en el Perú se relacionaron con el Estado y no con la Nación..."¹²² Aunque se partió del ideal de crear una hegemonía de consenso, se terminó intentando imponer un orden cultural. Los espacios creados, más que dominantes, acabaron siendo sólo espacios exclusivos y excluyentes.

La historia de los monumentos y de los discursos que los apoyaron es pues la historia de una imponente serie de negaciones; de un discurso que se esgrime con arrogancia, que no admite ni resistencias ni fricciones, que se niega sencillamente a referirse a nada concreto. Sin embargo, la abstracción en este caso surge de una presencia insoslayable, de esa plebe que intenta negar y de esas tradiciones que rehúye. Quizás una buena metáfora para describir este proyecto sea la de un dictador que decide achatar la superficie del país, hacer desaparecer sus desniveles geográficos, y que para hacerlo utiliza una enorme pero liviana sábana de seda para cubrir su superficie. Es la representación de una acción ilusoria que no reconoce su futilidad.

El resultado asegurado no fue más que el primer fracaso en la incipiente historia de una ambición frustrada. A ciento cincuenta años de la utopía liberal de Portillo, muchos de los monumentos creados durante su época siguen en pie, marcando los ejes centrales de otra Lima. Aquello que el discurso liberal intentó negar se ha apoderado de sus símbolos más conspicuos. Hoy, estos mismos monumentos sirven de dormitorio para los niños de la calle, de baños públicos para los indigentes, en fin, de refugio para quienes no tienen un lugar en una ciudad que no termina de

'desbordarse'. Una vez al año, al conmemorarse alguna celebración oficial, las fuerzas militares las limpian y las rodean de flores. Pocos los acompañan en sus ceremonias oficiales, y la ilusión de que los actos y los monumentos aún puedan tener algún significado para la colectividad no puede ser sostenida ni un sólo día del año.

NOTAS

1. "Lima en 1850," en **Viajeros en el Perú republicano**, Alberto Tauro ed. (Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1967): 78-79.

2. **Power / Knowledge. Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977**, Colin Gordon, ed. (Nueva York: Pantheon Books, 1980): 148.

3. El idiosincrático libro sobre los monumentos peruanos hecho por José Antonio Gamarra Puertas en 1974 no pasa de ser un simple listado, en especial de obras de! siglo veinte, ver **Historia y odisea de los monumentos escultóricos conmemorativos** (Lima: El autor, 1974). El único historiador de arte en e! Perú que ha tenido un interés sostenido por los monumentos públicos es Alfonso Castrillón Vizcarra. Sus trabajos sobre e! tema han sentado las bases para cualquier trabajo futuro, incluido éste. Ver "La escultura monumental,"

Copé IV, Nro.11 (1973): 8; y "Escultura monumental y funeraria en Lima," en **Escultura en el Perú**, Colección Arte y Tesoros del Perú (Lima: Banco de Crédito, 1991): 325-385. Por su trabajo pionero y su amistad, este ensayo va dedicado a Alfonso Castrillón. Agradezco también a Pedro Guibovich, Stephen Matthews, Cecilia Méndez, Leonie Roca, Jorge Villacorta y Luis Eduardo Wuffarden, por el tiempo que dedicaron a leer este ensayo y por las críticas y sugerencias que me hicieron. Sólo siento el no haber podido incorporar todos sus aportes, ni responder a todas sus preguntas.

4. Neil McWilliam, "Objets retrouvés." **Art History**, vol. L0, Nro. 1(marzo 1987): 109-121, ofrece un análisis crítico de este nuevo interés. Algunas obras generales sobre escultura decimonónica contienen capítulos interesantes sobre escultura pública, ver por ejemplo Benedict Read, **Victorian Sculpture** (London y New Raven: Yale University Press, 1982), y e! catálogo de la exposición **Sculpture française au XIXe siècle** (Paris: Grand Palais, abril 10 a julio 28, 1986).

5. Un ejemplo claro de las limitaciones del estudio del mecenazgo como visión de conjunto de la escultura pública es e! interesante ensayo de Alison Yarrington, "Nelson the Citizen Hero: State and Public Patronage of Monumental Sculpture, 1805-1818," **Art History** vol. 6, Nro.3 (setiembre 1983): 315-329.

6. Este es el problema mayor del libro de Maurice Agulhon, **Marianne into Battle, Republican Imagery and Symbolism in France**, traducido por J. Uoyd (Cambridge: Cambridge University Press; Paris: Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1981). Ver también e! comentario crítico de Adrian Rifkin, "The Sex of French Politics," **Art History** VI, Nro.3 (setiembre, 1980): 368-373.

7. Sobre la materialidad de la ideología ver Louis Althusser, "Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes Towards an Investigation)," en **Lenin and Philosophy and Other Essays**, traducido de! francés por Ben Brewster (Nueva York: New Monthly Press, 1971): 168-169.

8. Heraclio Bonilla y Karen Spalding, "La independencia en e! Perú: las palabras y los hechos," en **La Independencia en el Perú**, Heraclio Bonilla el. al. eds. (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1972): 15-65.

9. La primera, y parece que la última piedra, fue puesta el 16 de mayo de 1822. Ver la **Gaceta de gobierno**, Nro. 40, 18-V-1822, pp. 2-3. Ver e! expediente sobre la suscripción voluntaria, con los nombres de los contribuyentes hasta mediados de 1823, AGN, P.L. 3-27, caja 23.

10. Ver el segundo presupuesto para el monumento de setiembre de 1825, AGN O.L. 129, 123, Caja 34.

11. El decreto de 12 de febrero de 1825 se reproduce en el libro de Rafael Pineda, **Tenerani y Tadolini, los escultores de Bolívar** (Caracas: Armitano, 1973): 128-129.

12. "Memoria del Señor Ministro de Estado en el Departamento de Gobierno y Relaciones Exteriores al Congreso Nacional" [1826], en **Hipólito Unanue**, investigación, recopilación y prólogo de Jorge Arias-Schreiber Pezet, CDIP, Los Ideólogos, 1, vol. 8 (Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú, 1974): 883-884.

13. Durante su estadía en Roma en 1852, Bartolomé Herrera abrió un concurso para la construcción de los monumentos a Bolívar y a Colón. Se hizo la selección y se comisionaron las obras. Herrera también estuvo encargado de supervisar la adquisición de las estatuas de la Alameda de los Descalzos. Sobre el papel de Herrera en la adquisición de estas obras ver Oscar Barrenechea y Raygada, **Bartolomé Herrera. Educador y diplomático peruano, 1808-1864** (Buenos Aires: Peuser, S.A., 1947). A consecuencia de la inestabilidad política de la época los proyectos quedaron olvidados hasta marzo de 1857. En ese mismo año se ordena a la casa de Antonio Gibbs e Hijos hacer los pagos correspondientes para la conclusión de los proyectos y su remisión a Lima. Ver carta del 11 de agosto de 1857, AGN, O.L. 403, 256; y carta de 11 de diciembre de 1857, AGN, O.L. 403, 376.

14. Maurice Agulhon, "Imagerie civique et décor urbain," **Ethnologie française** V (1975): 33-56, fue el primero en insertar la idea de la construcción de estatuas dentro del concepto amplio de 'décor urbain'. La noción de ornato que aquí se utiliza se basa en la definición de Agulhon.

15. Esta idea es una de las contribuciones más importantes del artículo de Agulhon, "Imagerie civique et décor urbaine," p. 33. Sin embargo, Agulhon insiste en apelar al concepto de 'monumento conmemorativo puro.' Aunque aquí se respeta la diferencia entre escultura ornamental y escultura conmemorativa, creemos que el concepto de una escultura 'conmemorativa pura,' en el Perú de ésta época por lo menos, no existe. Siempre está ligada al desarrollo urbano y a la noción de ornato.

16. No he podido encontrar mayor información sobre la plazuela de Santa Ana durante esta época. Fotografías antiguas muestran que antes de la Guerra del Pacífico ya contaba con esculturas, pila de fierro, y rejas. Las primeras noticias que tenemos sobre la remodelación datan de 1869. En ese año las firmas de Kernish y Melson y de Ulderico Tenderini presentaron sendas propuestas para la renovación de esa plazuela. "Plazuela de Santa Ana," **El Comercio** 19-II-1869.

17. En 1861, por ejemplo, se abrió una suscripción para un monumento a la memoria de Cayetano Heredia. "Monumento al señor Heredia, suscripción," **El Comercio**, 12-VIII-1861. Se recogieron fondos pero no se llegó a hacer nada hasta que en 1864 la Sociedad de Medicina asumió la responsabilidad de concluir el proyecto. No sabemos si se llegó a realizar. "Monumento del Sr. Heredia," **El Comercio** 5-I-1864 y 23-I-1864. La mayor parte de las suscripciones privadas se idearon para honrar la memoria de un personaje importante y en la mayor parte de los casos para monumentos funerarios. Rara vez se intentaron ubicar en espacios considerados públicos.

18. "Memoria que el secretario de estado en el despacho de Gobierno, Policía y Obras Públicas presenta al Congreso Constituyente de 1867," **El Peruano**, 23-II-1867, p. 72.

19. Entre los pocos ejemplos de estudios urbanos regionales se encuentra la importante contribución de Ramón Gutiérrez, **Evolución Wstórica urbana de Arequipa (1540-1990)** (Lima: Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes de la Universidad Nacional de Ingeniería y Epígrafe Editores S.A., 1992).

20. Alberto Regal, **Castilla constructor. Las obras de ingeniería de Castilla, prólogo de Felipe de la Barra** (Urna: Instituto 'libertador Ramón Castilla' y Banco de Crédito del Perú, 1967):153-155. Ver también el decreto por el cual se ordena la adquisición de un reloj para Ayacucho, en el que se agrega que el decreto es aplicable "a las Capitales de Departamentos y Provincias Litorales que carezcan de él o lo tengan inutilizado." Decreto publicado en **El Peruano**, 20-I-1858.

21. La pila se critica desde Lima en "Crónica local. Ita pariter," **El Nacional**, 23-III-1867 Y e! contratista y el Prefecto responden en "Comunicados," **El Nacional**, 1-IV-1867.

22. "Crónica local. Fuente de mármol," **El Nacional**, 22-II-1867.

23. Aurelio Miro Quesada Sosa, "Tacna," *Cultura peruana*, XIV, Nro.74 (agosto 1954): s.p. Otra pila importante es la del Callao. Hecha en Hamburgo, fue obsequio de la 'Compañía Inglesa de Navegación.' Se terminó de fundir en julio de 1865. Ver "Comunicados. Pila para el Callao." **El Comercio**, 15-VII-1865.

24. "...la Prefectura ha tenido la complacencia de haber formado la segunda glorieta en e! hermoso arco que está a la entrada de esta población adornada con una vistosa pila, habiendo así completado la hermosura de ese suntuoso monumento." Memoria que hace el ex-prefecto de Puno, Alejandro Deustua, sobre las obras públicas que se han realizado en la ciudad, publicado en **El Peruano**, XXV, N2 21, 12-III-1851.

25. Regal, **Castilla constructor**, pp. 153-155.

26. **Ibid**, p. 154. Sería necesario un estudio sobre la labor de este interesante personaje en una faceta poco conocida de su carrera.

27. Raúl H. Mancilla Mantilla, "Monumento de la Libertad de Ayacucho y los nuevos tiempos (1919-1924)," **Arte y arqueología** 8-9 (1982-1983): 123-125. El autor de este artículo, (quien tan sólo publica los documentos de la comisión de la escultura), parece creer que la obra jamás llegó a construirse; lo cierto es que sí se erigió y que el resultado final fue muy similar al dibujo que se publica en ese artículo. Además, este proyecto probablemente sea continuación del proyecto original para un monumento a la 'Libertad' de Ayacucho de 1825 (ver nota 10). Sin embargo, no sabemos cual sería su relación con el proyecto de 1863 (ver nota 96).

28. "Crónica local. Monumento del Coronel Gálvez." **El Nacional**, 20 y 27-IX-1866.

29. Para un buen resumen del urbanismo colonial y republicano ver Ramón Gutiérrez, **Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica**, Manuales Arte Cátedra (Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1983). Ver Juan Carlos Estenssoro, "Modernismo, estética, música y fiesta: elites y cambio de actitud frente a la cultura popular. Perú, 1750-1850," en Enrique Urbano, ed. Tradición y modernidad en los Andes (Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas, 1992):181-195.

30. Françoise Choay, **The Modern City: Planning in the 19th Century** (New York:George Braziller, 1969):7.

31. Ver el ensayo de Gabriel Ramón, "Evolución urbana," en Julio Luna, Rubén Pachari, et. al., **Lima siglo XIX. Historia, economía y sociedad** (Lima: La Muralla Ediciones: 1993): 15-50. Como lo demuestra Gabriel Ramón, en 1860 todavía no se veía la necesidad de derribar las murallas de Lima, pues sobraba espacio libre entre éstas y los límites urbanos de la ciudad.

32. Pineda, **Tenerani y Tadolini**, p. 128.

33. El proyecto de instalar la escultura estuvo acompañado por el del enrejado de la plaza. Ver el decreto para la reja de la plaza en **El Peruano**, 18, Nro. 3, 8-I-1859, p. 9. Luego se procedería con el empedrado.

34. Ver el decreto de junio 3 de 1867 publicado en *El Peruano*, LII, N° 32, 7-VI-1867, p. 164. Este decreto ordena que se eleve el busto en la base existente en el Malecón de Chorrillos. Esto causó un escándalo pues la base había sido construida con los fondos de una suscripción privada para honrar la memoria de Ramón Castilla. Ver "La Matraca," **La Campana**, N° 6, 4-VIII-1867 Y "Crónica local. El busto mártir Olaya," **El Nacional**, 2-VIII-1867. Finalmente, el busto de Olaya fue sacado de ese pedestal y puesto en la plaza de Chorrillos. Ver "Busto de Olaya," **El Liberal** - N°55, 14-IX-1867.

35. Hemos logrado encontrar poca información sobre las renovaciones del malecón y de la plaza de Chorrillos. Fotos de época muestran que en ambos espacios habían esculturas. En 1865 se reclama a Pezet haberse robado unas estatuas que se habían mandado a hacer a Europa para Chorrillos y de haberlas llevado a su rancho en ese balneario. Ver "Crónica de la Capital. Chorrillos," **El Comercio**, 21-XI-1865. En 1868 el Ministerio de Gobierno, Policía y Obras Públicas ordena que se abonen 1,150 soles a Ulderico Tenderini, a cuenta de un busto de Ramón Castilla a colocarse en la Plaza de Chorrillos. Ver **El Peruano**, 54, N°13, 13-III-1868, p. 53. Poco después ordenan se abone a Tenderini 1,760 soles por el valor de dos estatuas y cuatro pedestales de mármol colocados en la misma plaza. Ver decreto en **El Peruano**, 54, N°13, 13-III-1868, p. 62. En 1869 se ordenan la instalación de las rejas. Ver **El Peruano**, N° 49, 1-III-1869, p. 7.

36. Para una historia condensada de la construcción de este monumento ver Teresa María Ilona, **Numa Pompilio Uona y el Monumento 2 de Mayo**, (Lima: CIP, 1966).

37. "Esxcultura monumental y funeraria en Lima," p. 340.

38. Las bases para el concurso se publicaron en **El Peruano**, D, N°2, 7-VII-1866, p 5.

39. AMRE, Servicio Diplomático del Perú, Legación en Francia. Código 5-14. Año de 1870, Nro. 54. Carta de Pedro Gálvez al Ministro de Relaciones Exteriores en Lima fechada en París, julio 16 de 1870.

40. "He indicado con repetición hace más de un año que dicho lugar debe ser muy sólido en razón del enorme peso del Monumento y que el terreno del Callao no podría servir para el efecto, y me he permitido manifestar que en Lima, por la portada del Callao podría llenar el objeto de referirse en alguna manera al Teatro del 2 de Mayo." AMRE, Servicio Diplomático del Perú, Legación en Francia. Código 5-14. Año de 1871, ~ 52. Carta de Pedro Gálvez al Ministro de Relaciones Exteriores en Lima fechada en París, setiembre 25 de 1871.

41. AMRE, Servicio Diplomático del Perú. Legación en Francia. Código 5-14. Año de 1870, NQ 54. Carta de Numa Pompilio Ilona al Secretario de la Legación y Encargado de Negocios de la República en Francia fechada en París, diciembre 30 de 1871.

42. Discurso reproducido en **La opinión nacional**, Lima, 31 de julio de 1874.

43. Ver la reseña de la muestra de los modelos para el monumemo, R. V. "Exposition des modèles a élever au Pérou, " **L'illustration, journal universel** [París], Año 26, vol. LI, N°1305 (29 de febrero de 1868): 137-138.

44. El monumento es obra conjunta del escultor Léon Cugnot y del arquitecto Edmond Guillaume. El jurado estaba presidido por el pintor Charles Gleyre; encargado de la selección del diseño por resolución suprema de 1866. El pintor suizo había sido maestro del peruano Francisco Laso durante la década de 1840 y es posible que Laso haya recomendado a Gleyre ante el gobierno peruano. El jurado presidido por Gleyre comaba con la presencia de los arquitectos Duc y Duban y los escultores Guillaume y Perraud. Una comisión peruana, compuesta por Numa Pompilio Ilona, comisionado del gobierno encargado de la construcción del monumento, y los diplomáticos Francisco de Rivero, L. E. Albertini, y M. L. Trazegnies, acompañó al jurado francés. El diseño fue seleccionado en

ocasión de un concurso celebrado en febrero de 1868. Ver documentación en el AMRE, Servicio Diplomático del Perú. Una copia del acta del jurado acompaña la carta de Francisco de Rivero al Ministro de Relaciones Exteriores de Lima, fumada en París en febrero 29, de 1868; código 5-14, año de 1868, N°18.

45. Sobre el simulacro ver especialmente la carta de Emilio Bonifaz al Ministerio de Relaciones Exteriores en Lima, firmada en París, mayo 15 de 1872; AMRE, Servicio Diplomático del Perú, Legación en Francia, Código 5-14, año de 1872, N°20.

46. Sobre la remisión de fotografías al Perú (seis grandes, veinte medianas, y ochenta pequeñas) ver AMRE, Servicio Diplomático del Perú, Legación en Francia, Código 5-14. Año de 1873, N°46. Carta de Pedro Gálvez al Ministro de Relaciones Exteriores. París, abril 30, 1873. La fotografía que acompaña este artículo posiblemente sea una de esas fotos enviadas al Perú en 1873.

47. La primera noticia sobre un proyecto para renovar la plaza se encuentra en un documento en el AMRE, Servicio Diplomático del Perú, Legación en Francia, código 5-14, año de 1874, N°4. Carta de Pedro Gálvez al Ministro de Relaciones Exteriores. Bruselas, agosto 14, 1874. Acusa recibo de una carta remitida a la Legación en París por la cual se le pide que envíe a Lima los planos de Guillaume para el pedestal de la estatua de la "Victoria" a erigirse en el Callao "y las de las fachadas de las casas que se construirán en la plaza alrededor del monumento del 2 de Mayo en Lima."

48. "Crónica de la capital. Comisión de ornato público," **El Comercio**, 28 III-1860.

49. "Paseo de los Descalzos," **El Comercio**, 30-X-1860.

50. Jürgen Habermas, **The Structural Transformation of the Public Sphere. An Inquiry into a Category of Bourgeois Society**, traducido por Thomas Burger con la ayuda de Frederick Lawrence (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1991).

51.[Editorial],"Monumento de Ayacucho," **El Mercurio**, Lima, 14-XI-1863.

52. Decreto publicado en **El Peruano**, 24-VII-1868, p. 83. Esgrimiendo las mismas razones que se dieron en 1868, la escultura sería trasladada al Palacio de la Exposición en agosto de 1872, dónde entraría a formar parte del primer proyecto de gran envergadura para la transformación de la ciudad. Ver "Estatua de Colón," **El Comercio**, 20-VIII-1872.

53. Pierre-Joseph Proudhon, **Sobre el principio del arte y sobre su destinación social**, [1865] traducción de José Gil de Ramales, prólogo de Arturo del Hoyo, Biblioteca de Iniciación Filosófica (Buenos Aires: Aguilar, 1980): 332.

54. Es interesante anotar que las sillas en las iglesias aparecen en la misma época. No se utilizaban antes de 1848 pero ya están en uso para 1866.

55. "Paseos públicos," **El intérprete del pueblo**, 29-1V-1852.

56. Sección Municipal. Proposición." **El Nacional**, 23-X-1866.

57. Lastarria, "Lima en 1850," p. 92.

58. Michel Foucault, **Discipline and Punish. The Birth of the Prison**, trad.

del francés por Alan Sheridan (Nueva York: Vintage Books, 1979): 200.

59. Como el caso de la higiene pública y el orden social regulados a través de la urbanización, muchos de los temas típicos del discurso de 'ornato público' se encuentran ya entre los temas principales de la ilustración. Ver por ejemplo Francisco de la Maza, "El urbanismo neoclásico de Ignacio de Castera," **Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM** N°22 (1954): 93-101, y Jean-Pierre Cement, "La naissance de l'hygiene urbaine dans l'Amérique Espagnole du XVIIIe. siecle," en **La ville en Amérique Espagnole coloniale**, Séminaire Interuniversitaire sur l'Amérique Espagnole Coloniale (Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 1984): 109ss. Discutir el aseo público era un aspecto

importante del trabajo de los cronistas de los periódicos. Ver "Crónica local. La estatua de

Colón," **El Nacional**-XI-1866; "Crónica local. Colón," **El Nacional** -XI-1866; "Crónica local. La alameda," **El Nacional**, 5-II-1867; "Estatua de Bolívar," **La Independencia**, 6-XII-1860; "Estatua de Bolívar," **La Independencia**, 29-XII-1860.

60. Los limeños, "Alameda de Guadalupe," **El Comercio**, 17-X-1853. Las bases para el concurso se publican en "Prefectura," **El Comercio**, 17-X-1853. La creencia en la efectividad de los paseos públicos para purificar el espacio urbano seguirá vigente por largo tiempo; y como ejemplo cabe anotar que cuando en 1869 se forja un proyecto para crear una alameda cerca de la Penitenciaría, se hace con el expreso propósito de que "embellezca y haga desaparecer los inmundos basureros que se han aglomerado en esos contornos..." "Crónica de la Capital. Nueva alameda," **El Comercio**, 2-VI-1869.

61. "Crónica de la Capital. Calle de Malambo," **El Comercio**, 8-VII-1860.

62. "Comunicados. Malambo y la Crónica," **El Comercio**, 9-VII-1860.

63. Lastarria, "Lima en 1850," p. 79.

64. Sobre las nuevas ideas de normatividad, la creciente importancia de la policía y

del control social, lo que Cecilia Méndez ha llamado las 'murallas internas de Lima', ver su artículo, "Penalidad y muerte en el Perú," **Márgenes**, Año 1, N° 1 (marzo 1987): 186-189.

65. Citado en]. Edgardo Rivera Martínez, **Imagen del Perú**, p.164.

66. **Ibid**, p. 165.

67. Manuel Atanasio Fuentes, **Estadística general de Lima** (Lima: Tipografía Nacional de M. N. Corpancho por]. H. de! Campo, 1858): 660. En setiembre de 1855 las bancas y las rejas ya habían llegado a Lima aunque aún no se habían colocado. Ver "Crónica Interior. Las ex-rejas," **El Heraldo de Lima**, 6-IX-1855 y "Avisos," **El Heraldo de Lima**, 15-IX-1855.

68. Carta fechada el 21 de diciembre de 1856 de Felipe Barreda al Ministro de Gobierno, por la cual remite el contrato hecho con Borsani. AGN, Archivo Histórico, O.L. 403, 103-104.

69. Carta fechada el 26 de junio de 1857 del entonces Ministro de Gobierno, Culto y Obras Públicas al Ministro de Estado en el Despacho de Hacienda. AGN, Archivo Histórico, O.L. 403, 212.

70. Carta fechada el 13 de mayo de 1857 de Juan M. del Mar, entonces Ministro de Gobierno, Culto y Obras Públicas, al Ministro de Estado en el Despacho de Hacienda. AGN, Archivo Histórico, O.L. 403, 17.

71. "Crónica de la capital. Empedrado de la Plaza de Armas," **El Comercio**, 12-XII-1860.

72. "Gacetilla. Descuido," **El Mercurio**, 12-XI-1863.

73. "Gacetilla de la Capital. Plaza principal de Lima," **El Mercurio**, 15-XII-1863.

74. "Gacetilla de la Capital. Magnifico proyecto," **El Mercurio**, Lima, 1-X-1863.

75. El proyecto se encuentra en el AMF en el Rímac, Dirección de Obras Públicas, Leg. 61, N° 689.

76. Las cuatro estatuas están hoy en el Paseo Colón. La que representa el invierno fue atropellada por un automóvil hace varios años y hasta hoy seguimos esperando su restauración.

77. "Crónica de la capital. Plaza de Armas," **El Comercio**, 16-II-1864, ed. de la tarde.

78. "Crónica de la capital. Plaza principal," **El Comercio**, 29-IX-1865. La adición de cuatro estatuas fue el resultado de las severas críticas que este proyecto suscitó. Se contrataron para reemplazar los jarrones de mármol, que según un crítico "parecen puestos allí para que las estatuas se den baños de pie." Ver "Crónica de la Capital. Mas estatuas," **El Comercio**, 30V-1865. No sabemos dónde se encuentran hoy las estatuas adicionales, que representarían "cuatro de las nueve musas." Pensamos que es posible que sean algunas de las que hoy se

Escultura y espacio público. Lima, 1850 - 1879

encuentran en la Plaza del Cercado. De este grupo de esculturas una ha sido seriamente dañada durante un intento de robo. Unos vecinos preocupados han guardado las piezas de esta escultura en su casa pero desgraciadamente las autoridades no han atendido las repetidas peticiones de la familia para que la escultura sea recogida. Agradezco a Alfonso Castrillón, quien me reveló la existencia de las esculturas del Cercado y me proporcionó los datos para ubicar la escultura rota.

79. Ver el diario **El Progreso** de 1867, en especial el número del día 5-VI-1867, dónde bajo el título de "Chinos en la plaza" se lanza un agresivo ataque a los malos olores y al "horripilante aspecto que presentan las cuerdas adyacentes a la plaza."

80. "Crónica de la capital. La plaza principal de Lima," **El Comercio**, 27 V-1865.

81. El decreto de junio 28 por el cual se ordena la erección de un busto en bronce para el malecón de Chorrillos se publica en **El Peruano**, 7-VI-1867, p. 164. Por decreto de junio 28 se acepta la propuesta de Gómez Carrillo. Ver el decreto publicado en **El Peruano**, 10-VII-1867, p. 30.

82. Se anuncia el contrato hecho con Pietrosanti en una carta de Juan M. del Mar al Ministro de Hacienda, fechada el 11-XII-1857. AGN -O.L. 403, 376. Se le menciona como autor de la base sobre la cual reposa Colón en un comunicado firmado por U.T. [Ulderico Tenderini], R.P. de Z. y I.C., "Estatua de Colón," **El Comercio**, 2-I-1860. Es posible que Pietrosanti haya sido también el encargado de construir las bases que, de acuerdo al cronista de **El Comercio** del 27-I-1859: "con piedra de la isla de San Lorenzo se están labrando en Santa Liberata."

83. Alberto Regal, **Castilla constructor**, pp. 38-39.

84. "Monumento del Dos de Mayo." **La Sociedad**, 28-VII-1874.

85. Ver el artículo "Crónica de la capital. Cultivar el genio," **El Comercio**, 25-I-1860.

86. Por ejemplo, Canevaro se encargó de importar las esculturas para la catedral de Arequipa en 1851. Ver **El Registro oficial**, NQ 20, 17-IX-1851, p. 134. Luego importó las estatuas italianas para la Alameda de los Descalzos.

87. He revisado los despachos de aduanas publicados en **El Mercurio peruano** de 1832, en **El Comercio** de 1850 y en **El Nacional** de 1867.

88. Desgraciadamente, este personaje ha sido olvidado. Tenderini no sólo fue responsable de la construcción o importación de un número impresionante de mausoleos para el cementerio de Lima, sino que también se encargó, entre otros proyectos, de una parte importante de la refacción de la Catedral de Lima durante la década de 1860.

89. "Comunicados. Ornato público." **El Comercio**, 3-VII-1860.

90. "Comunicados. Depósito y taller de mármoles." **El Comercio**, 25-VII-1861.

91. "Avisos varios. Sucursal." **El Nacional**, 21-XI-1866.

92. "Paseos públicos," **El intérprete del pueblo**, 29-IY-1852.

93. Aunque no la transcribe, esta postdata es descrita por J. Edgardo Rivera Martínez en una nota a la 'Carta' de Angrand en **Imagen del Perú**, p. 173, nota 23.

94. "Lima. Inauguración de la estatua de Bolívar," **El Comercio**, 7-XII-1859.

95. Agulhon, "La statuomanie et l'histoire," **Ethnologie française** Nro.2-3 (marzo-setiembre 1978):147. Ver también "Imagerie civique et VIII,décor urbain," p. 37.

96. Carta al Director de Obras Públicas, fechada el 28 de octubre de 1863, publicada en **El Mercurio**, 6-XI-1863. La construcción del monumento se decreta el 2 de noviembre de 1863. Se decide que los fondos para su erección se basen en una colecta pública el 24 de noviembre del mismo año, publicado en **El Mercurio**, 30-XI-1863.

97. Julián M. del Portillo, "Lima de aquí a cien años," **El Comercio**, 30-VI-1843, p. 3.

98. "Contacto de los pueblos," **El Progreso**, 28-VII-1849, p. 6.

99. Carta ms. fechada en noviembre 4 de 1868, 2 ff., colección documental de la Biblioteca Nacional, N°D2632.

100. Agulhon, en "La 'statuomanie et l'histoire," p. 147 y ss., ha demostrado que el humanismo liberal, demócrata y laico definió la ideología de la escultura pública. Este ensayo confirma la afirmación de Agulhon, pero es necesario acotar que palabras como liberalismo y secularización tuvieron connotaciones muy distintas en el Perú.

101. Además del monumento a Castilla ya citado, hubo otro, decretado por el General Canseco, que no se llegaría a realizar. El dibujante Carlos Rojas y Cañas incluso llegó a preparar un diseño para ese monumento que, de acuerdo al decreto (probablemente inspirado en una caricatura de Williez), debía mostrar a un negro ya un indio agradeciendo a Castilla por su liberación. Ver "En manos de S. E.," **El Nacional**, 31-I-1868.

102. Julián M. del Portillo, "Lima de aquí a cien años," **El Comercio**, I-VII-1843.

103. "Crónica de la Capital. Paganismo." **El Comercio**, 29-IX-1859.

104. No ha habido interés por examinar este aspecto de los monumentos públicos. Sin entrar en detalles, Neil McWilliam propone su estudio en su artículo "Objets retrouvés," **Art History**, vol. 10, N°1 (marzo 1987): 114-115.

105. Gaceta de gobierno, N°40, 18-V-1822, pp. 2-3.

106. Pilar García Jordan, **Iglesia y poder en el Perú contemporáneo, 1821-1919**, Archivos de Historia Andina, 12 (Lima: Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de las Casas," n.d): 49-51.

107. Manuel Atanasio Fuentes, **Lima. Apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres** (Paris: Firmin Didot, 1867): p. 111ff.

108. F.J.M. [Francisco Javier Mariátegui], "Procesiones," **El Constitucional**, 14-VII-1858, p. 326. Sobre este tema ver también Estenssoro, "Modernismo, estética, música y fiesta..", pp. 190-193.

109 Jorge Basadre, **Historia de la República del Perú**, 5th rev. ed., 10 vols., (Lima:Ediciones 'Historia', 1961): III, p. 1391.

110. **El Comercio**, 7-XII-1859.

111. **El Comercio**, 26-VII-1874.

112 "Crónica," **La Opinión Nacional**, 31-VII-1874.

113 "Día 29 - Monumento al 2 de Mayo," **La Opinión Nacional**, 31-VII-1874.

114. Ver el estudio antes citado de Pilar GarcíaJordan, **Iglesia y poder en el Perú contemporáneo**, en especial p. 187 Y ss.

115. "La procesión cívica y el monumento del 2 de Mayo," **La Patria**, I-VIII-1874. 116. Ibid.

117. William Cohen, "Symbols of Power: Statues in Nineteenth-Century Provincial France," **Society and History** XXXI, N°3 (1989):491-513.

118. La repetición indiscriminada de frases hechas sobre el tema apuntan a una falta total de análisis y de investigación. Un ejemplo es el comentario sobre los monumentos del boliviano Fausto Reinaga en su **Revolución india**, que es recogido por Bonfil Batalla, **Utopía y revolución**, México, 1981 y por último en el ensayo de Joelle Chassin y Martine Dautier, "Image de l'Indien dans l'oeuvre de Bolívar," **Cahiers des Amériques Latines**, N° 29-30 (enero-febrero 1984):69.

119. Entre los críticos más coherentes de la teoría de la dependencia se encuentra Paul Gootenberg, cuyos trabajos han servido de marco a gran parte de las ideas de este ensayo. Ver **Between Silver and Guano. Commercial policy and the State in Postindependence Peru** (princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1989).

120. "Crónica de la capital. Honores a Bolívar," **El Comercio**, 21-I-1860.
121. Julio Cotler, **Clases, estado y nación en el Perú**, 6ta edición. Perú Problema,17 (Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1992).
122. Jorge Basadre, **Perú: Problema y posibilidad. Ensayo de una síntesis de la revolución histórica del Perú**, Biblioteca Peruana (Lima: F. y E. Rosay, 1931): 103.

ABREVIATURAS

AGN - Archivo General de la Nación, Lima.

AMF - Archivo del Ministerio de Fomento, Rímac.

AMRE - Archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores, Lima.

ILUSTRACIONES



Fig. 1



Fig. 2

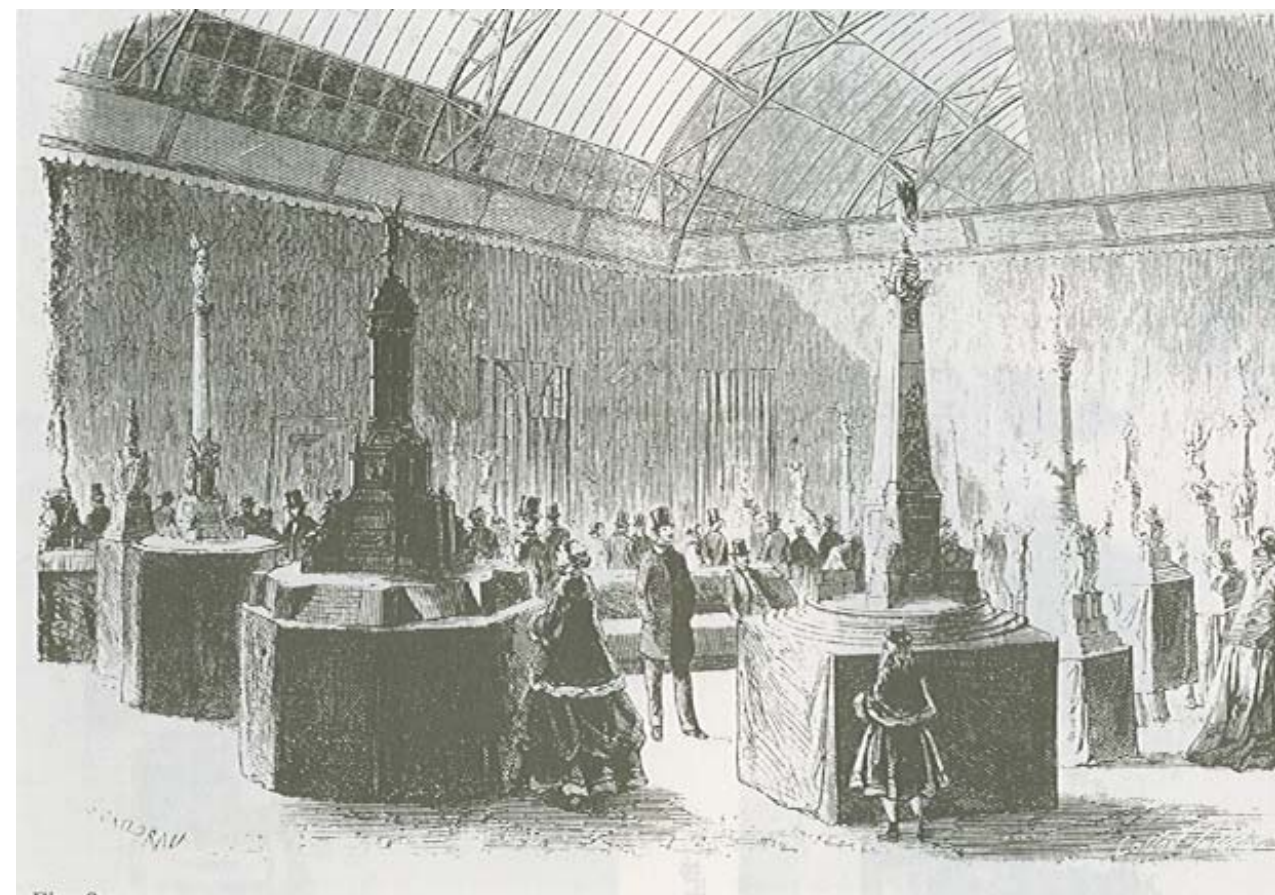


Fig. 3



g. 4

Fig. 4

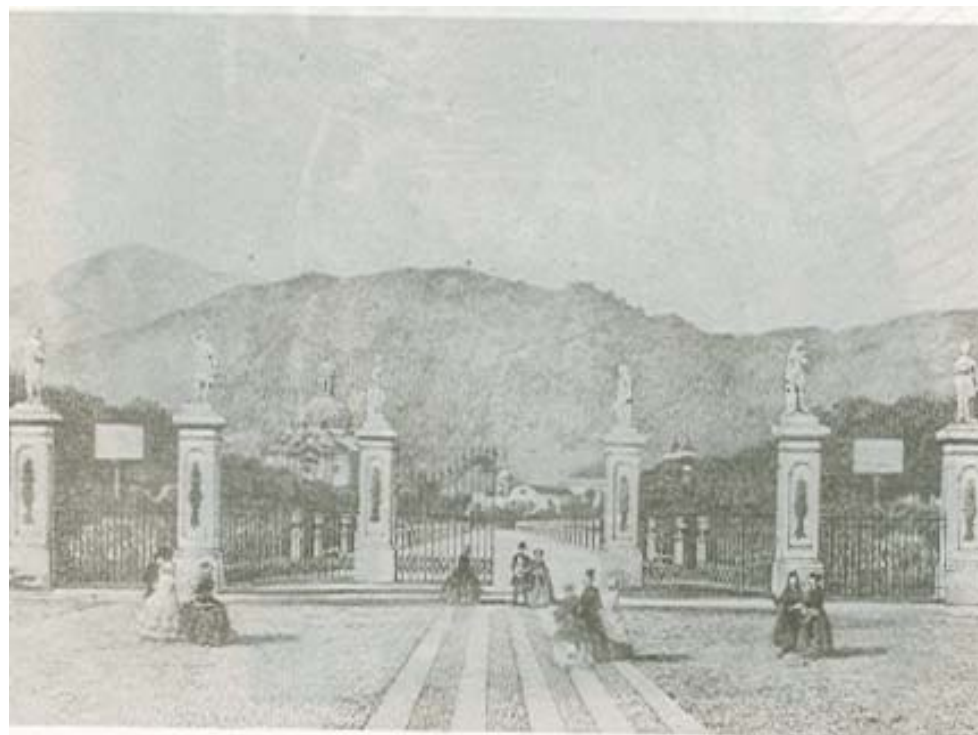


Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9

BIBLIOGRAFIA

- Agulhon, Maurice. "Imagerie civique et décor urbain dans la France du XIXe siècle." **Ethnologie française** V (1975): 33-56
- ."La "statuomanie" et l'histoire," **Ethnologie française** VIII, núms. 2-3 (marzo-setiembre 1978):145-172.
- . **Marianne into Battle, Republican Imagery and Symbolism in France.** Traducido por J. Lloyd. Cambridge: Cambridge University Press ; Paris: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1981.
- Althusser, Louis. "Ideology and Ideological State Apparatuses (Notes Towards an Investigation)." En **Lenin and Philosophy and Other Essays.** Traducción del francés de Ben Brewster. Nueva York: New Monthly Press, 1971.
- Barrenechea y Raygada, Oscar. **Bartolomé Herrera. Educador y diplomático peruano, 1808-1864.** Buenos Aires: Peuser S.A., 1947.
- Basadre, Jorge. **Perú: Problema y posibilidad. Ensayo de una síntesis de la evolución histórica del Perú.** Biblioteca Peruana. Lima: F. y E. Rosay, 1931.
- .' **Historia de la República del Perú.** 5ta ed. 10 vols. Lima: Ediciones 'Historia', 1961.
- Bonilla, Heraclio y Karen Spalding. "La independencia en el Perú: las palabras y los hechos." En **La Independencia en el Perú.** Heraclio Bonilla et. al. eds. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1972.
- Boyer, Richard E. y Keith A. Davies. **Urbanization in 19th Century Latin America: Statistics and Sources.** Los Angeles: University of California, Latin American Center, 1973.
- Castrillón Vizcarra, Alfonso. "La escultura monumental." **Copé** IV, N° 11 (1973): 8.

-----."Escultura monumental y funeraria en Lima." En **Escultura en el Perú**. Colección Arte y Tesoros del Perú. Lima: Banco de Crédito, 1991.

Clement, Jean-Pierre. "La naissance de l'hygiene urbaine dans l'Amérique Espagnole du XVIIIe. siècle." En **La ville en Amérique Espagnole coloniale**. Séminaire Interuniversitaire sur l'Amérique Espagnole Coloniale. Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 1984.

Cohen, William. "Symbols of Power: Statues in Nineteenth-Century Provincial France." *Society and History* XXXI, N°3 (1989):491-513.

Cotler, Julio. **Clases, estado y nación en el Perú**. 6ta edición. Perú Problema, 17. Lima: Instituto de Estudios Peruanos, 1992.

Chassin, Joëlle y Martine Dautier, "Image de l'Indien dans l'oeuvre de Bolívar." **Cahiers des Amériques Latines**, nos. 29-30 (enero-febrero 1984): 61-74.

Choay, Françoise. **The Modern City: Planning in the 19th Century**. Nueva York George Braziller, 1969.

-----. **El urbanismo. Utopías y realidades**. Barcelona: Editorial Lumen, 1970.

Estenssoro, Juan Carlos. "Modernismo, estética, música y fiesta: elites y cambio de actitud frente a la cultura popular. Perú, 1750-1850." En Enrique Urbano, ed. **Tradición y modernidad en los Andes**. Estudios y Debates Regionales Andinos, 86. Cusco: Centro de Estudios Regionales Andinos 'Bartolomé de las Casas, 1992.

Foucault, Michel. **Discipline and Punish. The Birth of the Prison**. Trad. del francés por Alan Sheridan. Nueva York: Vintage Books, 1979.

-----.**Power/Knowledge. Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977**. Colin Gordon, ed. Nueva York: Pantheon Books, 1980.

Fuentes, Manuel Atanasio. **Estadística general de Lima**. Lima: Tipografía Nacional de M. N. Corpancho por J. H. del Campo, 1858.

-----**Lima. Apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres**. Paris: Firmin Didot, 1867.

Gamarra Puertas, José Antonio. **Historia y odisea de monumentos escultóricos conmemorativos**. Lima: El autor, 1974.

García Jordan, Pilar. **Iglesia y poder en el Perú contemporáneo, 1821--1919**. Archivos de Historia Andina, 12. Lima: Centro de Estudios Regionales Andinos "Bartolomé de las Casas," n.d.

Gootenberg, Paul. **Between Silver and Guano. Commercial Policy and the State in Postindependence Perú**. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1989.

Grand Palais, Paris. **Sculpture française au XIXe siècle**. Catálogo de exposición. Paris: Grand Palais, abril 10 a julio 28, 1986.

Gutiérrez, Ramón. **Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica**. Manuales Arte Cátedra. Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1983.

-----**Evolución histórica urbana de Arequipa (1540-1990)**. Lima: Facultad de Arquitectura, Urbanismo y Artes de la Universidad Nacional de Ingeniería y Epígrafe Editores S.A., 1992.

Habermas, Jürgen. **The Structural Transformation of the Public Sphere. An Inquiry into a Category of Bourgeois Society**. Traducido por Thomas Burger con la ayuda de Frederick Lawrence. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1991.

Lastarria, José Victorino. "Lima en 1850." En Alberto Tauro, ed. **Viajeros en el Perú republicano**. Comentarios del Perú, 6. Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 1967.

Luna, Julio, Rubén Pachari, Inés Prado, Francisco Quiroz y Gabriel Ramón. **Lima siglo XIX. Historia, economía y sociedad**. Lima: La Muralla Ediciones, 1993.

- Llona, Teresa María. **Numa Pompilio Llona y el Monumento 2 de Mayo.**Lima: CIP, 1966.
- Mancilla Mantilla, Raúl H. "Monumento de la libertad de Ayacucho y los nuevos tiempos (1919-1924)." **Arte y arqueología** 8-9 (1982-1983): 123-125.
- Maza, Francisco de la. "El urbanismo neoclásico de Ignacio de Castera." **Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM N°22** (1954): 93-101.
- Méndez, Cecilia. "Penalidad y muerte en el Perú." **Márgenes**, I, N°1 (marzo 1987): 182-191.
- McWilliam, Neil. "Objets retrouvés." **Art History**, vol. 10, N°1 (marzo 1987): 109-121.
- Miro Quesada Sosa, Aurelio. "Tacna." **Cultura peruana XIV**, N°74 (agosto 1954): s.p.
- Pineda, Rafael. **Tenerani y Tadolini, los escultores de Bolívar.** Caracas: Armitano, 1973.
- Proudhon, Pierre-Joseph. **Sobre el principio del arte y sobre su destinación social** [1865], Traducción de José Gil de Ramales y prólogo de Arturo del Hoyo. Biblioteca de Iniciación Filosófica. Buenos Aires: Aguilar, 1980.
- Regal, Alberto. **Castilla Constructor. Las obras de ingeniería de Castilla.** Prólogo de Felipe de la Barra. Lima: Instituto "Libertador Ramón Castilla" y Banco de Crédito del Perú, 1967.
- Rifkin, Adrian. "The Sex of French Politics." **ArtHistory** VI, N°3 (setiembre, 1980): 368-373.
- Rivera Martínez, J. Edgardo. **Léonce Angrand, Imagen del Perú en el siglo XIX.** Prólogo de Marcel Bataillon. Lima: Carlos Milla Batres, 1972.

Unanue, Hipólito. **Hipólito Unanue**. Investigación, recopilación y prólogo de Jorge Arias-Schreiber Pezet. CDIP, Los ideólogos, I, vol 8. Lima: Comisión Nacional del Sesquicentenario de la Independencia del Perú, 1974.

Yarrington, Allison. "Nelson the Citizen Hero: State and Public Patronage of Monumental Sculpture, 1805-1818." **Art History** vol 6., núm. 3 (setiembre 1983): 315-329.